Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM
17

Publikacja powstała dzięki wsparciu
Fundacji Lanckorońskich

FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

Agnieszka Kluczewska-Wójcik

Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku

Japan in the Polish Art and Culture at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2016

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci
Prof. Lechosław Lameński
Prof. Jan Wiktor Sienkiewicz

Zdjęcia
Archiwum autorki i instytucje wymienione w Spisie ilustracji

Na okładce
Leon Wyczółkowski, *Japonka*, olej, płótno, 1897, MNK II-b-1034

© Copyright by Agnieszka Kluczewska-Wójcik 2016
© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2016
© Copyright by Wydawnictwo Tako 2016

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Nr umowy 1043/P-DUN/2015

Publikacja dofinansowana przez Fundację Lanckorońskich

FUNDACJA
LANCKOROŃSKICH

ISBN 978-83-62737-93-2

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Książkę można zamówić:
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

Spis treści

Wprowadzenie 7

Rozdział 1.
Japonisme vs Japonaiserie – historia i definicja pojęcia 9

Rozdział 2.
Wielka fala – sztuka japońska w Europie i Stanach Zjednoczonych 23

Rozdział 3.
Polacy w Japonii, Japonia w Polsce – spotkania i relacje 41

Rozdział 4.
Japon rêvé – paryskie korzenie polskiego japonizmu 51

Rozdział 5.
„Pokazałem Wam Japonię…" Feliks Jasieński
i wystawy sztuki japońskiej w Polsce 65

Rozdział 6.
Japonia w Krakowie – „Muzeum Feliksa Jasieńskiego" 90

Rozdział 7.
„Z Tokio do Krakowa, via Lwów" – Jasieński i Dębicki 108

Rozdział 8.
Drobiazgi na kominku… – kolekcjonerstwo sztuki japońskiej w Polsce 118

Rozdział 9.
Sztuka i kultura japońska w polskiej krytyce artystycznej. 130

Rozdział 10.
„Genialna stenografia artystyczna…" – japonizm w malarstwie i grafice. . . 142

Rozdział 11.
Motywy japońskie w rzemiośle artystycznym
końca XIX i początków XX wieku – źródła, wzory, interpretacje 171

Rozdział 12.
Wpływ ceramiki dalekowschodniej na ceramikę polską
przełomu XIX i XX wieku. 178

Rozdział 13.
Orientalizm i japonizm – nowe spojrzenie na sztukę dekoracyjną
Wschodu 191

Rozdział 14.
Japonia w teatrze, literaturze, poezji i muzyce polskiej 202

Rozdział 15.
Między *Mikado* a *Madame Chrysanthème* – moda japońska nad Wisłą. 210

Rozdział 16.
Naród rycerzy i estetów – mit Japonii w Polsce. 231

Zakończenie. Po japonizmie – prymitywizm czy styl narodowy? 236

Aneks. Japonia w polskich publikacjach 242

Spis ilustracji 258

Bibliografia 266

Summary 296

Indeks osób 298

Wprowadzenie.
Orientalizm - japonizm - modernizm

„Cudowna kraina! Cudowni ludzie! Cudowna sztuka!", pisał w 1911 roku na łamach „Miesięcznika Literackiego i Artystycznego" Feliks Jasieński, najwybitniejszy kolekcjoner i znawca sztuki japońskiej, główny rzecznik polskiego japonizmu. Opinia ta doskonale streszczała stosunek współczesnych mu Polaków do Japonii, kraju „rycerzy-artystów", w których duszach, jak to ujmował, odnajdywali tak bliski polskim oczekiwaniom i potrzebom „ideał trójjedyny: honor, ojczyzna, sztuka"[1].

Pomysł na tę książkę zawdzięczam właśnie Feliksowi Jasieńskiemu i jego „japońskiej pasji". To analiza jego kolekcji i artystycznych działań zainspirowała mnie do szerszego, bardziej ogólnego, a zarazem pogłębionego spojrzenia na kwestie polskiego japonizmu. Książka jest więc zapisem badań nad recepcją Japonii w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku, problematyzujących kwestię odniesień i inspiracji japońskich oraz ich wpływu na kształtowanie się „polskiego modernizmu" – sztuki lat 1890–1914. Horyzont przedmiotowy, a co za tym idzie pole analizy, wyznaczają z jednej strony kwestie artystyczne i kulturowe, także z zakresu kultury życia codziennego, z drugiej zaś – historia politycznych relacji polsko-japońskich, traktowanych jako wyraz specyficznych oczekiwań narodu pozbawionego samodzielnego bytu państwowego. Analizie poddane są więc dwa, nie zawsze równoległe czasowo, zjawiska: moda na Japonię w sztuce, literaturze, muzyce i kulturze masowej oraz poznawczy nurt zainteresowania tym krajem, przejawiający się na gruncie myśli politycznej i publicystyki.

Książka opiera się na założeniach teoretycznych wypracowanych nie tylko przez historię sztuki, jeśli chodzi o japonizm przede wszystkim Gabriela Weisberga, Klausa Bergera, Geneviève Lacambre, Toshio Watanabego i Shigemi Inagę, ale także socjologię kultury z uwzględnieniem teorii orientalizmu Edwarda

---

[1] F. Jasieński, *Manggha. Urywek z rękopisu (Tom drugi)*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny", r. 1, 1911, nr 6, s. 611.

Saida i jej krytycznej recepcji Johna MacKenzie. Interdyscyplinarność, a właściwie transdyscyplinarność służyć ma rozszerzeniu zakresu badań nad polskim japonizmem, wyjściu poza ustalony jeszcze w latach 80. XX wieku sposób definiowania tego artystycznego i kulturowego fenomenu.

Choć inspiracje japońskie w malarstwie i grafice przełomu wieków pojawiły się już jako problem badawczy w polskiej historii sztuki, to jednak wiele obszarów tego zjawiska pozostaje nadal nierozpoznanych. Czy w twórczości Juliana Fałata, Karola Frycza, Kazimierza Zieleniewskiego, artystów, którzy sztukę japońską poznali wprost u źródeł, jej wpływy są inne, głębsze i bardziej czytelne niż u Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego lub Wojciecha Weissa, których fascynacje obudziły „tylko" japońskie drzeworyty poznane w Paryżu i stale dostępne w kolekcji Feliksa Jasieńskiego? Czy inspiracje te dotyczą zasad estetyki, czy raczej środków formalnych? Czy słuszne jest, wyłącznie na podstawie predylekcji mistrza, zaliczanie do kręgu „japonistów" wszystkich uczniów szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego? Czy obecność japońskiego rekwizytu na obrazie może o takiej przynależności rozstrzygać? Jak płynące z Japonii – z Zachodu? – inspiracje odbijały się w sztukach dekoracyjnych i użytkowych? Czym różnił się polski japonizm od innych „narodowych" odmian tego prądu artystycznego – nie tylko francuskiego, angielskiego czy austriackiego, ale również czeskiego, węgierskiego czy rosyjskiego? To tylko niektóre z wątpliwości wciąż pozostających bez rozstrzygnięcia.

Poza obszarem zainteresowania historyków sztuki pozostały także kwestie recepcji „japońszczyzny" w życiu codziennym Polaków na przełomie XIX i XX wieku – słynnej „japońskiej gorączki", docierającej nad Wisłę głównie z Paryża, odbijającej się z jednej strony w literaturze, teatrze, muzyce, z drugiej zaś – w modzie na kimona i przyjęcia w stylu japońskim oraz narzucającej japonizującą stylizację przedmiotom codziennego użytku. Włączenie w pole refleksji zjawisk z dziedziny kultury popularnej podyktowane jest chęcią rozszerzenia obowiązującego dotąd kwestionariusza badawczego, a bardziej jeszcze – odejścia od „modernistycznego" kanonu rozumienia kultury, od wartościowania polegającego na docenianiu tylko i wyłącznie tego, co wpisuje się w historię, czy wręcz historyczną konieczność rozwoju awangardy.

Rozdział 1.

Japonisme vs Japonaiserie - historia i definicja pojęcia

„Moja sztuka jest porywem wiary, aktem miłości i pokory. [...] Zresztą cóż znaczy temat! Jedna chwila, jeden aspekt natury, mieści w sobie całą jej pełnię”[2]. W czerwcu 1909 roku takie wyznanie padło z ust Claude'a Moneta, „przywódcy” francuskich impresjonistów, artysty o ustalonej już od dawna pozycji na rynku sztuki, który, ku zdumieniu większości krytyków, porzucił „prawdziwe” malarstwo, aby poświęcić się wyłącznie studiowaniu swojego japońskiego ogrodu w Giverny. Owocem tych studiów były *Nymphéas, paysages d'eau* (*Nenufary, pejzaże wodne*), wystawione po raz pierwszy w galerii Durand-Ruel w maju 1909 roku. Reakcje po prezentacji były mieszane. Wybór jednego tylko motywu jako tematu całej serii obrazów, obojętność artysty wobec tradycyjnego sposobu kadrowania, płaskość, niemal dwuwymiarowość przedstawienia wzbudziły zarówno zainteresowanie, jak i sprzeciw. W rozmowie z Rogerem Marxem malarz wyjaśniał, że cykl wodnych pejzaży jest owocem wiernej obserwacji natury. I dodawał:

> Jeśli musi Pan koniecznie, i dla dobra sprawy, przypisać mnie do jakiegoś nurtu, proszę porównać mnie do dawnych Japończyków: właściwe im wyrafinowanie smaku zawsze mnie pociągało, i aprobuję sugestie ich estetyki, przywołującej obecność przez cień, całość – przez fragment[3].

Komentarz ten, a jeszcze bardziej obrazy, do których się odnosił, najlepiej ilustrują rolę, jaką w twórczości Moneta odegrało zafascynowanie Japonią. Już w 1876 roku, na drugiej wystawie impresjonistów, zaprezentował obraz zatytu-

---

[2] „Mon art est un élan de foi, un acte d'amour et d'humilité. [...] Puis, qu'importe le sujet! Un instant, un aspect de la nature, la contient toute entière”, C. Monet, cyt. za: R. Marx, *Les Nymphéas de Claude Monet*, „Gazette des Beaux-Arts”, r. 51, 1909, t. I, s. 527–528. Wszystkie teksty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki, o ile nie zaznaczono inaczej.

[3] „S'il vous faut, de vive force, et pour les besoins de la cause, trouver à m'affilier, rapprochez-moi des vieux Japonais: la rareté de leur goût m'a, de tout temps, diverti et j'approuve les suggestions de leur esthétique qui évoque la présence par l'ombre, l'ensemble par le fragment”, ibid., s. 528.

łowany *Japonka*, przedstawiający młodą kobietę – żonę artysty – ubraną w długie kimono wierzchnie (*uchikake*), ozdobione haftem z motywem wojownika (*mushamoyo*), przechyloną nieco ku tyłowi w pozie „piękna spoglądająca za siebie" (*mikaeri bijin*). Wachlarz w ręku, mata zaścielająca posadzkę, drukowana tapeta, bambusowe wachlarze typu *uchiwa* na ścianie i u stóp modelki, cała scena zaaranżowana była *à la japonaise*. Pierwotnie obraz nosił tytuł *La japonnerie* (względnie *Japonerie*), w popularniejszej wersji termin ten brzmi *japonaiserie*, co przetłumaczyć można jako: rzecz, dzieło sztuki, bibelot japoński, w guście japońskim. Stanowił on niewątpliwie nawiązanie do obowiązującej mody „japońskiej", której ulegli i inni artyści tego czasu: od Whistlera (*Kaprys w purpurze i złocie*, 1864) i Maneta (*Dama z wachlarzami. Portret Niny de Calias*, 1873–1874), przez Toulouse-Lautreca (*Lily Grenier w kimonie*, 1888) i Breitnera (*Białe kimono*, 1893), do Mauera (*Młoda kobieta w kimonie*, 1901) i Pankiewicza (*Japonka*, 1908).

Zafascynowany Japonią od wczesnej młodości, Monet w odmienny sposób odbierał sztukę japońską na początku, inaczej zaś w końcowej fazie swojej drogi twórczej. Od etapu zainteresowania egzotyką Kraju Kwitnącej Wiśni artysta przeszedł do przejęcia zasad ekspresji właściwej sztuce japońskiej, owej estetyki cienia i fragmentu, o której mówił. A dwa podane wyżej przykłady jego obrazów wystarczyłyby, aby zilustrować całą rozległość problemu japonizmu: wpływu Japonii na sztukę i kulturę Zachodu na przełomie XIX i XX wieku.

Co to właściwie jest japonizm – czy też, w najczęściej używanej francuskiej formie, *japonisme*? Spróbujmy zdefiniować i przeanalizować to pojęcie w kontekście historycznym, porównując je z takimi terminami, jak *Japonaiserie*, *Japonnerie*, *Japanism*, *Japonismus*. Spróbujmy także zastanowić się, kiedy pojawiło się ono w historii sztuki i jaki zakres nadali mu pierwsi badacze tego artystycznego zjawiska.

Terminu *japonisme* pierwszy użył Philippe Burty, francuski krytyk i kolekcjoner sztuki, w serii artykułów zatytułowanych *Japonisme*, publikowanych w latach 1872–1873 na łamach czasopisma „La Renaissance littéraire et artistique"[4]. W tym samym czasie po określenie japonizm (*japonisme*) sięgnął Jules Claretie w książce *L'Art Francais en 1872*[5]. Można więc przyjąć rok 1872 jako datę pojawienia się tego terminu we francuskiej krytyce sztuki. Jak ustalił Gabriel Weisberg, to właśnie Burty odegrał kluczową rolę w popularyzowaniu japonizmu we Francji[6]. Jego publikacje na temat Japonii i japonizmu oraz osobiste kontakty

[4] P. Burty, *Japonisme*, „La Renaissance littéraire et artistique", 1982, vol. 1, s. 25–26, 59–60, 83–84, 106–107, 122–123; vol. 2, 1873, s. 3–5.

[5] J. Claretie, *L'Art français en 1872*, Paris 1872.

[6] G. Weisberg, *The independent critic: Philipp Burty and the visual arts of mid-nineteenth century France*, New York 1993.

w środowisku pierwszych miłośników japońszczyzny – „japonistów" (*japonistes*) – ustawiły go na pozycji autorytetu w tej dziedzinie. On też pierwszy zdefiniował pojęcie *japonisme*, pisząc o nim w 1875 roku jako o „the study of the art and genius of Japan"[7]. Celem francuskiego krytyka nie była jednak naukowa analiza fenomenu japonizmu, tylko chęć promowania sztuki japońskiej i upowszechniania wiedzy o niej, gdyż uważał ją za doskonały dla Zachodu przykład zdrowego, niezniszczonego postępem społeczeństwa, stojącego wyżej pod względem estetycznym niż Francja. Swoją refleksję rozszerzył z czasem z samej Japonii na recepcję kraju i jego sztuki na Zachodzie. Choć w rozważaniach Burty'ego sztuka japońska odgrywała główną rolę, nie ograniczał się on jedynie do kwestii czysto artystycznych i stylistycznych, zajmując się także zagadnieniami wykraczającymi poza tę domenę: kulturą, obyczajami, literaturą itp. Analizując działalność Burty'ego jako krytyka i kolekcjonera, można więc stwierdzić, iż rozumiał on termin *japonisme* jako postawę projapońską, ze wszystkimi możliwymi jej manifestacjami.

W literaturze funkcjonuje inny termin związany z analizowanym tu fenomenem artystycznym: *japonaiserie* – utworzony na wzór pojęcia *chinoiserie*. Po raz pierwszy użyli go, jak się zdaje, bracia Goncourt. W wielokrotnie cytowanym liście Jules'a de Goncourt do Philippe'a Burty'ego, z 1 sierpnia 1867 roku, znalazło się angielskie sformułowanie „*japonaiserie for ever*". Już wcześniej, bo w pierwszym wydaniu noweli Goncourtów *En 18…*, opublikowanej w 1851 roku, bracia posłużyli się tym słowem właśnie jako substytutem pojęcia *chinoiserie*, jak zauważył Chûji Ikegami[8]. Było to jednak jeszcze przed „otwarciem" Japonii, więc i przed wybuchem mody japońskiej, która dochodzi do głosu w Paryżu około roku 1867. W swoim *Dzienniku* bracia Goncourt, pod datą 23 lutego 1878 roku, opisują jako *japonaiseries* dzieła sztuki i przedmioty japońskie zgromadzone w atelier związanego z paryską bohemą włoskiego malarza Giuseppe de Nittisa. W *Dzienniku* pod datą 19 kwietnia 1884 pojawia się jednak znowu termin *japonisme*. Edmond de Goncourt posługuje się nim dosyć swobodnie, omawiając zasady estetyki japońskiej i jej odbicie w sztuce zachodniej.

Innym znanym miłośnikiem sztuki japońskiej używającym terminu *japonaiserie* jest Vincent Van Gogh. Powołuje się przy tym na Jules'a de Goncourta, cytując jego frazę „*japonaiserie for ever*" w liście do brata Theo (nr 437) z 1885 roku. Nie wspomina jednak żadnych konkretnych dzieł japońskich, ale jedynie opisuje swój spacer nadbrzeżami portu w Antwerpii. W innym liście (nr 540) malarz pisze o „*paquet de japonaiseries et autres*", które dostał od Theo. Według

---

[7] P. Burty, *Fine Art – Japonism*, „The Academy", 1875 (7 VIII), s. 150–151.

[8] C. Ikegami, *Pôru Gôgan to Nihonkaiga* (Paul Gauguin et la vogue des japonaiseries en France), „Bijutsushi" (Journal of the Japan Art History Society), 1967, vol. 65 (VI), s. 1–9 (artykuł w języku japońskim, ze streszczeniem po francusku).

Freda Ortona, paczka zawierała drzeworyty japońskie i dwa pierwsze zeszyty *Le Japon artistique*[9]. Tytuły *Japonaiseries*, odsyłające bezpośrednio do japońskich drzeworytów, noszą trzy studia malarskie van Gogha z roku 1887: *Japonaiserie – Kwitnąca śliwa*, *Japonaiserie – Most w deszczu*, *Japonaiserie – Oiran*. Obrazy są trawestacjami oryginalnych japońskich *ukiyo-e*. Jak widać, malarz używa terminu z pewną dowolnością.

W 1881 roku Henry Somm nadał tytuł *Japonisme* swojej akwaforcie, na której przywołane przez artystę japońskie motywy ewokują modną atmosferę fantastyki i egzotyki (il. 1). Wydaje się więc, że *japonaiserie* odnosi się raczej do japońskich bibelotów, motywów i dzieł, *japonisme* zaś, tak jak rozumiał to pojęcie Burty, odwołuje się do postawy projapońskiej i jej wszystkich przejawów na Zachodzie. Choć ani jeden, ani drugi termin nie były stosowane konsekwentnie.

Odmianą *japonaiserie* było, jak w tytule obrazu Moneta, słowo *japonnerie* (pisane przez jedno lub dwa „n"). Baudelaire określał tak japońskie drzeworyty, w liście do Arsène'a Houssaye'a z grudnia 1861 roku. Siegfred Bing użył go w *Programie*, opublikowanym w pierwszym zeszycie „Le Japon artistique"[10]. Champfleury strawestował je w tytule swojego artykułu *La Mode des Japoniaiserie*, opublikowanego 21 listopada 1868 roku w „La vie parisienne", ośmieszając dominującą w niektórych snobistyczno-artystycznych kręgach Paryża japonizującą modę[11].

Terminy zaproponowane przez francuską krytykę sztuki w drugiej połowie XIX wieku przejęli badacze opisujący i analizujący, w drugiej połowie następnego stulecia, zjawisko artystyczne zwane japonizmem. Jedną z najbardziej wpływowych propozycji terminologicznych przedstawił w 1970 roku Mark Roskill. W książce *Van Gogh, Gauguin and The Impressionist Circle* pisał:

> The term *Japonaiserie* [...] means an interest in Japanese motifs because of their decorative, exotic or fantastic qualities. The kind of response which aims to elicit is purely and simply a matter of imaginative or wishful associations. *Japonisme* on the other hand, means that the incorporation into Western art of devices of structure and presentation which match those found in actual Japanese works. Abstracting such devices from Japanese works which he knows, the Western artist wills into being a parallel in his own art, bending to this end a theme or subject which remains basically in the European tradition[12].

Takie rozróżnienie dwu terminów opisujących dwa różne podejścia do sztuki japońskiej byłoby wygodne, ale w świetle wcześniejszych rozważań nie wydaje się w pełni uprawione. I choć Roskill podkreśla, że obydwa terminy używane

---

[9] F. Orton, *Japanese Prints collected by Vincent van Gogh*, Amsterdam 1978, s. 22.

[10] S. Bing, *Programme*, „Le Japon artistique", 1888 (1 V), s. 1–10.

[11] [J.] Champfleury, *La Mode des Japoniaiserie*, „La vie parisienne", 1861 (21 XI), s. 862–863. Tytuł oparty jest na grze słów: *japonaiserie* i *niaiserie* (dziecinada, głupota).

[12] M. Roskill, *Van Gogh, Gauguin and the Impressionist Circle*, London 1970, s. 57.

Il. 1.
Henri Somm,
Japonisme,
sucha igła,
1881, BNP

były w latach 70. i 80. XIX wieku w tym znaczeniu, nie znajduje to potwierdzenia w faktach.

Roskill stwierdza wprost, że *japonaiserie* pojawia się jako konieczne wprowadzenie do *japonisme*. Innymi słowy, zainteresowanie dla japońskich motywów, ze względu na ich walory dekoracyjne i egzotyzm, musiało poprzedzać wprowadzenie do zachodniej sztuki zasad kompozycji przejętych ze sztuki japońskiej[13]. Nawet jeśli przyjmiemy zaproponowane przez Roskilla rozróżnienie terminów *Japonaiserie* i *Japonisme*, opisujących dwa różne podejścia do sztuki japońskiej, z zastrzeżeniem, że używane były one z dużą dowolnością, trudno zgodzić się z opinią, że to pierwsze zawsze poprzedza to drugie[14].

Posłużmy się analizą obecności motywów japońskich w twórczości Whistlera, przeprowadzoną przez Toshio Watanabe w 2012 roku[15]. Jak zauważa Watanabe, amerykański artysta James McNeill Whistler był w samym centrum rodzącego się w Paryżu, na przełomie la 50. i 60. XIX wieku, nurtu zainteresowania „japońszczyzną" i już wtedy postrzegany był jako twórca łączący Japonię z Aesthetic Movement – angielskim kierunkiem „sztuki dla sztuki". Już w jego wczesnych seriach akwafort z 1861 roku czytelne są kompozycyjne nawiązania

---

[13] Ibid., s. 254.

[14] Ibid.

[15] T. Watanabe, *What is Japonisme? Terminology and interpretation*, w: *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, eds. A. Kluczewska-Wójcik, J. Malinowski, Toruń 2012, s. 215–218.

do drzeworytów Hiroshige, jednak bez najmniejszych odwołań do japońskich rekwizytów czy motywów. Niespełna dwa lata później, już w Londynie, artysta tworzy otwarcie „japońskie" obrazy, zaliczane przez krytyków do tzw. *Oriental painting phase*. Jak zauważa Watanabe, pierwsze akwaforty powstały w Paryżu, w kręgach odnowicieli grafiki artystycznej, a w pierwszej kolejności akwaforty, w których popularne i szeroko dyskutowane były japońskie ilustrowane książki (*ehon*). W fazie orientalizującej natomiast decydujący wpływ na artystę miała jego przyjaźń z Dante Gabrielem Rossettim. Tak więc Whistlerowski *Japonisme* wyprzedza jego *Japonaiserie*. Innych przykładów *Japonaiserie* pojawiających się po *Japonisme* dostarczają, niejako na przekór tezom autora, ilustracje w książce Roskilla, a szczególnie liczne portrety kobiet, z dekoracyjnymi akcesoriami, takimi jak kimona czy wachlarze, powstające jeszcze w XX wieku.

Analizując propozycję Roskilla, Watanabe podkreśla, że niespójność jego teorii wynika z braków modernistycznej historii sztuki, którą definiuje jako euro- czy wręcz parysko-centryczną i mizoginistyczną. Wskazuje, że sztuka japońska traktowana jest tu wyłącznie jako wsparcie poszukiwań „modernistycznych" wielkich mistrzów współczesności. Narracja jest jednokierunkowa. Modernistyczna historia sztuki ma jeden dyskurs: stworzony w Paryżu przez realistów, takich jak Courbet, podjęty przez impresjonistów, a następnie postimpresjonistów itd, aż do przeniesienia centrum innowacji artystycznej przez Atlantyk do Stanów Zjednoczonych. Wszystkie inne wersje są wykluczone. Dla Watanabe najbardziej frapującym aspektem modernistycznej interpretacji japonizmu przedstawionej przez Roskilla jest fakt, że jest ona oparta na teorii kulturowego postępu, w myśl której powierzchowny fenomen *Japonaiserie*, interesujący się *jedynie* dekoracją – pejoratywne definiowanie dekoracji jako formy sztuki – rozwija się w głębszy *Japonisme*, używający nie motywów, ale japońskich środków artystycznych. *Japonisme* (japonizm) jest więc czymś bardziej wartościowym niż poprzedzająca go faza *japonaiserie* (japońszczyzny).

Dlaczego środek artystyczny ma być lepszy, wartościowszy od motywu obrazowego? Zdaniem Watanabe jest tak dlatego, że teoria ta oparta jest na ahistorycznych i aprzestrzennych aspektach modernizmu, którego twórcy uważali, że swoimi działaniami wykraczają poza podziały chronologiczne i geograficzne. Wartości formalne, takie jak: kompozycja, kolor, charakter linii, są ważniejsze niż jakiekolwiek odwołania do historii czy tradycji lokalnej. Nic więc dziwnego, że reprezentanci modernistycznej historii sztuki wyżej cenią pejzaże van Gogha z Południa Francji, z płaskimi plamami koloru, ograniczonymi mocnym czarnym konturem, bez użycia japońskich motywów, niż *Japonaiseries*, w których artysta podejmuje bezpośredni dialog z twórcami japońskich drzeworytów.

W historii badań nad japonizmem kluczową datą jest rok 1980, kiedy ukazały się główne opracowania tego zagadnienia: *Japonismus in der westlichen Ma-*

lerei 1860–1920 Klausa Bergera, *Japonisme in Art: an International Symposium*, pod redakcją Chisaburo Yamady, *Japonismus. Ost-Asien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* Siegfrieda Wichmann i *Japonisimu* Seiji Ôshimy[16]. Wprowadziły one do opisu zjawiska francuski termin *Japonisme* lub jego odmiany w innych językach – *Japonismus*, *Japonisimu*. Określenie *Japonaiserie*, wartościowane negatywnie przez modernityczną historię sztuki, zniknęło z naukowego dyskursu. Pojawiło się jedynie w nazwie japońskiego Towarzystwa Studiów Japonistycznych w 1979 roku. Jego angielska nazwa brzmiała wprawdzie *The Society for the Study of Japonisme*, w japońskiej jednak znalazł się termin *Japonezurî Gakkai*, zmieniony później jednak na *Japonisumu Gakkai*.

Francuski termin *Japonisme* ma także swoją wersję angielską *Japanism*. Jako pierwszy posługiwał się nią japoński historyk Hiroyuki Tanita, specjalista sztuki wiktoriańskiej, dla wskazania angielskiej specyfiki, podkreślenia faktu, że paryski *japonisme* nie opisuje całej złożoności tego prądu artystycznego. Jak zauważa Watanabe, wprowadzenie angielskiego określenia *Japanism* pozwala lepiej opisać historię japonizmu w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, neutralizując niejako „francuskocentryczność" interpretacji nie tylko tego nurtu, ale i całej sztuki nowoczesnej. I choć Francja niewątpliwie odegrała czołową rolę we wprowadzeniu zainteresowania sztuką japońską na Zachodzie, to jednak wprowadzenie „narodowych" wersji określenia „japonizm" pozwala spojrzeć na to zjawisko bardziej indywidualnie, rozszerzając równocześnie perspektywy badawcze.

W historii sztuki japonizm analizowany jest od lat 70. XX wieku i wydawało się, że został już w pełni rozpoznany jako fenomen artystyczny. Po raz pierwszy kwestie inspiracji japońskich pojawiły się jako fragment analizy szerszego zjawiska wpływu „kultur świata" na rozwój sztuki nowoczesnej na wystawie towarzyszącej olimpiadzie w Monachium w 1972 roku oraz opracowanym przy tej okazji przez Siegfrieda Wichmanna katalogu[17]. Spośród najważniejszych syntez dotyczących już samego japonizmu przypomnieć można otwierające historię badań katalogi wystaw: *Japonisme: Japanese Influence on French Art: 1854–1910*, Cleveland Museum of Art, pod redakcją Gabriela Weisberga (1975)[18], Colty Fellera Ivesa *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art (1974)[19], *Japon et Occident: deux siècles d'échan-*

---

[16] K. Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, München 1980; *Japonisme in Art. An International Symposium*, ed. C. Yamada, Tokyo 1980; S. Wichmann, *Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Herrsching 1980; S. Ôshima, *Japosisumu* (Japonisme. Autour de l'Impressionnisme et Ukiyo-e), Tokyo 1980.

[17] *Weltkulturen und Moderne Kunst*, hrsg. S. Wichmann, München 1972.

[18] *Japonisme: Japanese Influence on French Art: 1854–1910*, eds. G. P. Weisberg, P. D. Cate, G. Needham, M. Eidelberg, W. R. Johnston, The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1975.

[19] C. F. Ives, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art, New York 1974.

ges artistiques (1977) pod redakcją Chisaburo Yamady[20], *The Meeting of Eastern and Western Art* Michaela Sullivana (1973)[21], *Japanese Prints and Western Painters* Franka Whitforda (1977)[22] oraz cytowane już, wprowadzające termin „japonizm", opracowania Siegfrieda Wichmanna, Klausa Bergera, Seiji Ôshimy i Chisaburo Yamady, czy katalog francusko-japońskiej wystawy *Le Japonisme* Paris, Tokyo (1988)[23]. Dziesiątki innych książek o charakterze naukowym lub popularnym, a także katalogów wystaw omawia *Japonisme: an annotated bibliography*, przygotowana przez Gabriela i Yvonne Weisbergów (1990)[24]. Bibliografia zbiera także znakomitą większość publikacji poświęconych Japonii, które ukazywały się w Europie i w Stanach Zjednoczonych od początku „japońskiej gorączki", czyli od lat 1854–1885. Z tych właśnie powodów jest ona najlepszym źródłem informacji o badaniach nad japonizmem do roku 1988 włącznie.

Wbrew oczekiwaniom jednak ostatnie lata przyniosły falę nowych opracowań dotyczących głównie „narodowych" odmian japonizmu albo specyficznych jego aspektów. Jednym z najcenniejszych był *High Victorian Japonisme* (1991) Toshio Watanabego, zawierający także przegląd nowszej literatury przedmiotu[25]. Watanabe kontynuował prace nad japonizmem angielskim, przygotowując między innymi, razem z Tomoko Sato, wystawę *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850–1930*, zaprezentowaną w Barbican Gallery w Londynie i Setagaya Art Museum w Tokyo (1992)[26]. Oprócz cytowanego wyżej artykułu najnowszym jego wkładem w badania będzie przygotowywany do druku tom pod jego redakcją, *Trans-war Japanism 1920s-1960s: Shaping Tastes for Japanese Art in Britain, North America and Japan*, podsumowujący program poświęcony japonizmowi przed, w trakcie i po drugiej wojnie światowej, na University of the Arts w Londynie (TrAIN). Japonizm angielski jest tematem książki Ayako Ono *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-century Japan* (2003)[27]. John Walter de Gruchy zajął się kwestią japonizmu w literaturze anglojęzycznej *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism and the Creation of Japanese Literature in English* (2003)[28].

---

[20] *Japon et Occident. Deux siècles d'échanges artistiques*, dir. Chisaburo F. Yamada, Paris 1977.

[21] M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, London 1973.

[22] F. Whitford, *Japanese Prints and Western Painters*, London 1977.

[23] *Le Japonisme*, dir. G. Lacambre, Galeries Nationales du Grand Palais Paris, Musée national d'art occidental, Tokyo 1988.

[24] G. P. Weisberg, Y. Weisberg, *Japonisme. An annotated bibliography*, New York-London 1990.

[25] T. Watanabe, *High Victorian Japonisme*, Bern 1991.

[26] T. Sato, T. Watanabe, *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850–1930*, Barbican Gallery, London, Setagaya Art Museum, Tokyo 1992.

[27] A. Ono, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-century Japan*, London 2003.

[28] J. W. de Gruchy, *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism and the Creation of Japanese Literature in English*, Honolulu 2003.

Wpływy sztuki japońskiej w Austrii, ze szczególnym uwzględnieniem Wiednia, były tematem wystawy *Hidden Impressions: Japonisme in Vienna 1870–1930* w 1990 roku, przygotowanej pod kierownictwem Petera Pantzera w Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, pokazanej następnie w Japonii (1994–1995)[29]. Claudia Delank w opracowaniu *Das imaginäre Japan in der Kunst* (1996) analizowała japonizm niemiecki[30]. Podobnym kwestiom poświęcona była także wystawa *Diese zärtlichen, geistvollen Phantasien. Die Maler des „Blaue Reiter" und Japan* w Schlossmuseum w Murnau (2011)[31]. Japonizm belgijski jako pierwsza scharakteryzowała Yôko Takagi w publikacji *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium* (2006); kontynuację przyniosła wystawa *Oriental Fascination 1890–1910: Japonisme in Belgium*, w 2008 roku z *Hôtel de Ville* w Brukseli, we współpracy z Muzeum Narodowym i Centrum Techniki i Sztuki Japońskiej Manggha w Krakowie[32]. Elena Diakonova zajęła się recepcją sztuki japońskiej w Rosji w *Japonism in Russia* (2008)[33]. Wystawa *Giapponismo. Suggestioni dell'estremo Oriente, dai macchiaioli agli anni trenta* w Galleria d'arte moderna we Florencji w 2012 roku oraz *Le japonisme de Guiseppe de Nittis. Un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle* (Bern 2011) Manuelli Moscatiello analizują kwestie japonizmu w sztuce włoskiej[34]. Ricard Bru i Tull pisze o obecności inspiracji japońskich w sztuce Katalonii w *Els origens del japonisme e Barcelona. La presentia del Japo a les arts del vuit-cents, 1868–1888* (2011), Marketa Hanova zaś o bliższym nam geograficznie japonizmie czeskim w *Japonisme in the Czech lands* (2010)[35]. Shigemi Inaga zajmuje się historią artystycznych relacji Japonii z Europą i japońskim orientalizmem w *Kaiga no Tôhô. Orientarizumu kara japonisumu e*. (*L'Orient de la peinture: de l'Orientalisme au Japonisme* 1999) oraz *The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme* (2003)[36].

---

[29] *Verbogene Impressionen: Japonismus in Wien 1870–1930 / Hidden Impressions. Japonisme in Vienna 1870–1930,* hrsg. P. Pantzer, J. Wieninger, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1990.

[30] C. Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder" vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996.

[31] *Diese zärtlichen, geistvollen Phantasien. Die Maler des „Blauen Reiter" und Japan*, bearb. B. Salmen, Schlossmuseum, Murnau 2011.

[32] *Oriental Fascination 1890–1910. Japonisme en Belgique,* J. Bawin, C. De Croës, B. Romanowicz, Bruxelles 2008.

[33] E. Diakonova, *Japonisme in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieh Century*, w: *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*, eds. Y. Mikhaliova, M. Wiliam Steele, Folkestone 2007, s. 32–46.

[34] *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente, dai Macchiaioli agli anni trenta*, red. V. Farinella, F. Morena, Galleria d'arte moderna, Firenze, Livorno 2012; M. Moscatiello, *Le japonisme de Giuseppe de Nittis. Un peintre italien en France à la fin du XIXe siècle*, Bern 2011.

[35] R. Bru i Tull, *Els origens del japonisme e Barcelona. La presentia del Japo a les arts del vuit-cents, 1868–1888*, Madrit 2011; M. Hanova, *Japonisme in the Czech lands*, Prague 2010.

[36] S. Inaga, *Kaiga no Tôhô. Orientarizumu kara japonisumu e* (*L'Orient de la peinture: de l'orientalisme au japonisme*), Nagoya 1999 (w języku japońskim streszczenie po francusku); id., *The Making*

Stale wzbogaca się także stan badań nad japonizmem jako jednym z głównych problemów sztuki nowoczesnej. W 1993 roku w Martin-Gropius-Bau w Berlinie odbyła się wystawa *Japan and Europe 1543–1929*, w 2004 roku zaś w Victoria and Albert Museum w Londynie „dopełniająca" ją wystawa *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500–1800*, poświęcona kontaktom Europy z Dalekim Wschodem w epoce nowożytnej[37]. Publikacja Lionela Lambourne'a *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West* (2005) dostarczyła syntezy najnowszych ustaleń[38]. W 2012 roku odbyła się wystawa *Orient expressed. Japan influence on Western art 1854–1918*, przygotowana pod kierownictwem Gabriela P. Weisberga w Missisipi Museum of Art[39], a rok później – seria 12 wystaw we Francji, w ramach projektu *Japon–Bretagne 2012*, wraz z towarzyszącą im sesją naukową *Territoires du japonisme* na universytecie Rennes 2[40]. Analizowane były także wybrane aspekty światowego japonizmu, takie jak moda czy sztuki dekoracyjne: *Japonism in Fashion* (Tokio 1994)[41]; *Japonisme et Mode* (Paryż 1996)[42]; *Kogei no Japonisumu ten* (Japonisme in Decorative Arts, Tokio 1998)[43]; *The Origins of L'Art Nouveau: The Bing Empire* (2004)[44]; *Katagami. Les pochoirs japonais et le japonisme* (Paryż 2006/2007)[45].

W Polsce badania nad tym artystycznym fenomenem rozpoczynają się w latach 80. wystawą *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, przygotowaną przez Zofię Alberową i Łukasza Kossowskiego dla Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Kielcach (1981)[46]. W eseju

---

of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme, „Japan Review", 2003, nr 15, s. 77–100. Patrz także: id, *A European Eye on Japanese Arts and a Japanese Response to 'Japanisme' (1860–1920). A Transcultural Interaction between Visual Arts and Critical Discourse*, w: *Rethinking Japan,* vol I. *Literature, Visual arts, Linguistics*, eds. A. Boscaro, M. Gatti, Folkestone 1991, s. 131–136.

[37] *Japan and Europe 1543–1929*, hrsg D. Croissant, L. Ledderose, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993; *Encounters. The meeting of Asia and Europe 1500–1800*, eds. A. Jackson, A. Jaffer, Victoria & Albert Museum, London 2004.

[38] L. Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*, London 2005.

[39] *The Orient Expressed. Japan influence on Western art 1854–1918*, ed. G. Weisberg, Mississippi Museum of Arts, Jackson 2011.

[40] *Territoires du japonisme*, dir. Patricia Plaud-Dilhuit, Rennes 2014.

[41] *Japonism in Fashion*, The National Museum of Modern Art in Kyoto and The Kyoto Costume Institute, Kyoto 1994.

[42] *Japonisme et Mode*, Musée de la Mode et du Costume, Paris 1996.

[43] M. and T. Okabe, *Kogei no Japonisumu ten*, Tokyo 1998.

[44] *The Origins of L'Art Nouveau. The Bing Empire,* eds. G. Weisberg, E. Becker, E. Possémé, Van Gogh Museum Amsterdam, Musée des arts décoratifs Paris 2004–2005.

[45] *Katagami. Les pochoirs japonais et le japonisme*, Maison de la Culture du Japon, Paris 2006–2007.

[46] Z. Alberowa, Ł. Kossowski, *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kraków 1981.

wprowadzającym Łukasz Kossowski, zgodnie z zaproponowaną przez Wichmana metodą wskazywania sekwencji motywów przejmowanych ze sztuki japońskiej, zbudował korpus dzieł i nazwisk artystów, wyznaczając tym samym obowiązujący przez następne 30 lat zakres przedmiotowy polskiego japonizmu. Kossowski podejmował kwestię polskiego japonizmu w następnych artykułach[47]. W 1986 roku w Materiałach z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Orient i orientalizm w sztuce* znalazły się między innymi artykuły Teresy Grzybkowskiej *Pseudojaponizm modernistów*, Łukasza Kossowskiego *O największym polskim Japończyku*, poświęcony Wojciechowi Weissowi, i Marii Olszanieckiej *Stanisław Witkiewicz i Japonia*[48].

Drugi nurt badań stanowią wystawy i publikacje kustoszy Muzeum Narodowego w Krakowie, depozytariusza kolekcji Feliksa Jasieńskiego, szczególnie zaś opiekunki zbiorów dalekowschodnich Zofii Alberowej. Tytułem przykładu przypomnieć można katalog *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*[49], katalog wystawy *Pôrando no Nippon. Japan in the Fin-de-Siècle Poland. Feliks Jasieński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism* (Tokio, Osaka, Sapporo 1990)[50]; *Manggha. Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego* (1990)[51]. Osobie i kolekcji największego miłośnika sztuki japońskiej w Polsce dedykowany jest także przygotowany przeze mnie pierwszy tom *Korpusu Daru Feliksa Jasieńskiego*[52]. Jasieńskiego refleksji nad sztuką poświęcona jest natomiast publikacja *Feliks Jasieński i jego Manggha* Ewy Miodońskiej-Brookes i Marii Cieśli-Korytowskiej[53].

---

[47] Ł. Kossowski, *O inspiracjach japońskich w sztuce polskiej*, w: *Chopin – Polska – Japonia. Katalog wystawy z okazji osiemdziesiątej rocznicy nawiązania stosunków oficjalnych między Polską a Japonią oraz Roku Chopinowskiego*, Muzeum Literatury, Warszawa-Tokio 1999, s. 148–150; id., *Wstęp* i noty katalogowe w: *Piękno do mnie przyszło. Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905–1912*, red. Z. Weiss-Nowina Konopka, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2007.

[48] T. Grzybkowska, *Pseudojaponizm modernistów*, w: *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 81–100; Ł. Kossowski, *O największym polskim Japończyku*, w: *Orient...*, op. cit, s. 101–116; M. Olszaniecka, *Stanisław Witkiewicz i Japonia,* w: *Orient...,* op. cit., s. 71–80.

[49] Z. Alberowa, M. Dzieduszycka, M. Martini, B. Romanowicz, *Sztuka japońska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1994. Zbiory japońskie Muzeum Narodowego w Warszawie: K. Maleszko, *Kolekcja Sztuki Japońskiej Ignacego Jana Paderewskiego innych ofiarodawców Muzeum Narodowego w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Pałac Prezydencki, Warszawa 2004; id., *Sztuka japońska z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie* (*Japanese Art from the Collection of the National Museum in Warsaw*), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006.

[50] F. Jasieński i in., *Japan in the Fin-de-Siècle Poland. Feliks Jasieński's Collection of Japanese Art and Polish Modernism*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Tokyo-Osaka-Sapporo 1990.

[51] S. Krzysztofowicz-Kozakowska, B. Małkiewicz, *Manggha. Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1990.

[52] A. Kluczewska-Wójcik, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekca w Muzeum Narodowym w Krakowie* (*Feliks „Manggha" Jasieński and his Collection at the National Museum in Krakow*), Kraków 2014.

[53] E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Kraków 1992.

Kwestie relacji Juliana Fałata z Japonią i jej sztuką, związane z podróżą artysty do Kraju Wschodzącego Słońca, podjął Jerzy Malinowski[54]. Lidia Kuchtówna analizowała natomiast wątki dalekowschodnie w działalności artystycznej Karola Frycza[55]. Inspiracjom japońskim w twórczości Olgi Boznańskiej, Juliana Fałata, Jana Stanisławskiego, Wojciecha Weissa, Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Wyspiańskiego oraz obecności japońskich rekwizytów w malarstwie polskiego „modernizmu" poświęcone były wystawy przygotowane przez Annę Król dla Muzeum (wcześniej Centrum) Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie[56]. Problem recepcji sztuki japońskiej w polskim malarstwie i grafice podjął w swoim doktoracie (2013) Piotr Spławski, rozszerzając listę artystów i wpisując polski japonizm w perspektywę zapoczątkowanych przez Edwarda Saida badań nad orientalizmem[57].

Last but not least, historię stosunków polsko-japońskich badała Ewa Pałłasz-Rutkowska[58], analizując także funkcjonowanie obrazu/stereotypu Japonii i Japończyków w kulturze polskiej w początkach XX wieku[59]. Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski. Rekone-*

---

[54] J. Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985; id., *Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885 roku*, w: *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej z okazji 25-lecia Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, 15–16 października 1998*, Warszawa 2000, s. 75–84.

[55] L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Warszawa 2004.

[56] A. Król, Ł. Kossowski, M. Martini, *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej* (*Boznańska & Manggha. Japanese Art Inspirations in Olga Boznańska's Painting*), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006; A. Król, *Obraz świata, który przemija. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów* (*An Image of a Floating World. Japanese Art Inspirations in the Paintings of Jan Stanisławski and His Students*), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2007; A. Król, B. Romanowicz, *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego* (*View of Kościuszko Mound from the Artists Study Window. Japanese Art Inspirations in the Work of Stanisław Wyspiański*), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2007; *Ten krakowski Japończyk... Ispiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa* (*That Krakow Japonist. Japanese Art Inspirations in the Work of Wojciech Weiss*), red. A. Król, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2008; A. Król, *Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata W 80. rocznicę śmierci Artysty* (*A Journey to Japan. Japanese Art Inspirations in the Work of Julian Fałat. On the 80th anniversary of the Artist's death*), Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2009; id., *Martwa natura z japońską laleczką (Still Life with a Japanese Doll)*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2010. Tezy zawarte w tych publikacjach zbiera opracowanie A. Król, *Polski japonizm* (*Polish japanism*), Kraków 2011.

[57] P. Spławski, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885–1939)*, PhD Thesis, University of Arts, London 2013, http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/.

[58] E. Pałasz-Rutkowska, A. Romer, *Historia stosunków polsko-japońskich, 1904–1945*, Warszawa 1996.

[59] E. Pałasz-Rutkowska, *Pragmatyzm czy szczery podziw dla „duszy Japonii" – obraz Japonii w wybranych publikacjach polskich lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Rocznik Orientalistyczny", 1999, t. 2, nr 1, s. 5–14; id., *Japan's Image in Poland – „The Other" in Intercultural Contacts (from the End of the Nineteenth to the Beginning of the Twentieth Century)*, „Trans Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften", 2004, vol. 15 (august) <http://www.inst.at/> [dostęp 9 V 2010].