

HANNA RATUSZNA

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

TADEUSZ RITTNER I JAPONIZM

1.

Wolfgang Welsch jest autorem pojęcia „aisthesis” („aesthet/hics”) odnoszącego się do codzienności, historii, sfery znaczeń¹. Jest to estetyka świadoma siebie, która wiąże się z procesami percepcji, definiuje współczesny stosunek do sztuki. Myślenie to zrodziło się z nieufności do absolutyzmu w sztuce, powiązaniu jej z filozofią (estetyką).

W okresie modernizmu dokonał się wyraźny przełom w procesie postrzegania świata, rozumienia sztuki, a nawet pojmowania religii. Tworzącemu się pod wpływem nowoczesnych nurtów artystycznych i współistniejących z nimi koncepcji filozoficznych frontowi antywzrokocentrycznemu², towarzyszyło poczucie nieufności wobec zasad obowiązujących w sztuce, wobec samej sztuki. Zwracano uwagę na postawy „czysto estetyczne”³, analizowano rolę aktów twórczych (indywidualnej ekspresji), ustalano normy percepcji estetycznej opartej na innych niż dotychczas podstawach. Wszystkie

¹ Welsch rozwija pojęcie „estetyki poza estetyką”, por. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 2.

² Martin Jay, autor rozprawy poświęconej wzrokocentryczności zwrócił uwagę na sens „niewinnych metafor”, ich obecność w kształtowaniu dyskursu o nowoczesnej sztuce. Wyłożona przez niego teoria (*antiocularcentric discourse*) wydobyla niedostatki koncepcji wzrokocentryzmu, kształtowała się pod wpływem doświadczeń sztuk plastycznych, filozofii i religii na przełomie XIX i XX w., por. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press 1993. Przekład rozdziału III *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 295–330.

³ Pierre Bourdieu określa w ten sposób postawy opisywane w analizach esencjalistycznych, por. P. Bourdieu, *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic*, „The Journal of Aesthetic and Art Criticism” 1987, vol. 46.

te zabiegi służyły konstruowaniu „świadomości estetycznej”⁴, analizowaniu tożsamości dzieła sztuki, roli odbiorcy⁵.

Fryderyk Nietzsche poddał w wątpliwość kartezjański perspektywizm, idea śmierci Boga doprowadziła do ożywienia subiektywizmu, personalizmu. Alternatywą dla nowej sztuki okazał się konceptualizm, w którym Marcel Duchamp odnalazł sens arbitralnego gestu artysty⁶. Zmianie uległa także definicja piękna. Ulotne piękno straciło swój idealny „charakter”, nie wiązało się z nieśmiertelnością, lecz życiem, świadomym istnieniem. Koncepcja ta była szczególnie widoczna w nurcie⁷ japonizmu, wyrażającym europejskie zainteresowania sztuką i kulturą Japonii. Nurt ten zapoczątkował między innymi nowy sposób rozumienia percepcji, poznania w sztuce. Termin „japonisme” i bliski mu „japonaiserie” (jako analogia do „chinoiserie”), pojawił się około 1872 roku, oznaczał nie tylko zapożyczenia, lecz przede wszystkim inspiracje i ogólnie znajomość sztuki japońskiej, jej przedstawienie w sztuce rodzimej („japonaiserie”), a w szerszym ujęciu – fascynację sztuką, kulturą Wschodu⁸.

Vincent van Gogh, który pozostawał pod wielkim wpływem japońskich drzeworytów (swoją kolekcję prezentował w kawiarni du Tambourin w 1887 r.) nie tylko postrzegał sztukę japońską jako eksperyment formalny (jak np. James Abbott McNeill Whistler) lecz także jako sposób życia, filozofię, może nawet religię: „...czy to, czego uczą nas ci prości Japończycy, którzy żyją wśród przyrody, jakby sami byli kwiatami, nie jest niemal prawdziwą religią”⁹. Miejscem rozwoju japonizmu był Paryż, w wielu jednak stolicach europejskich (Berlin, Monachium, Wiedeń) organizowano wystawy, publikowano także interesujące prace poświęcone sztuce i kulturze japońskiej, które ujawniły rzeczywiste zainteresowania artystów europejskich: Louisa Gonse’a, *L’Art japonais* (1883), Edmonda de Goncourta, *Outamaro* (1891), *L’art japonais* (1893), *Hokusai* (1896). W Polsce zainteresowania japonizmem miały nieco inne znaczenie. Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski* wyróżniła rzeczywiste fascynacje, in-

⁴ Termin Pierre’a Bourdieu.

⁵ O. Wilde, *Zanik kłamstwa, Dialog* [1889], w: *Moderniści o sztuce*, wybór, wstęp, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 175–176.

⁶ M. Jay, dz. cyt.

⁷ Pojęcie „nurtu” zostało użyte w pracy w znaczeniu kierunku w sztuce, literaturze, zespołu zjawisk artystycznych, literackich, który wpłynął na zachowania artystów, kształtował opinie odbiorców.

⁸ A. Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej*, Toruń-Warszawa 2016.

⁹ V. van Gogh, *List z Arles do brata Theo (24.09.1888), Listy do brata*, oprac. J. Guze, Warszawa 1970, s. 344.

spiracje i nawiązania artystów, które stanowiły wyraz autentycznego dialogu ze sztuką, kulturą i duchowością Japonii oraz modę (filisterską degenerację)¹⁰. Bez wątplenia najważniejszą rolę w kształtowaniu nowej estetyki odegrały drzeworyty¹¹: „Cuda układu, olbrzymi smak barwy, inne spojrzenie na naturę”¹². Inspirowały one artystów z kręgu wiedeńskiej secesji¹³, do grona jej założycieli należał między innymi Julian Fałat, który w 1885 roku podczas podróży dookoła świata spędził kilka tygodni w Japonii (prowadząc „studia nad sztuką”¹⁴). Z okazji VI wystawy Secesji odbył się w Wiedniu pokaz kolekcji Adolfa Fischera zawierający ok. 700 eksponatów¹⁵), w roku następnym przedstawiono drzeworyty Hokusai (ok. 600 eksponatów), w latach 1898–1903 ukazywało się czasopismo „Ver Sacrum”, którego numery docierały także do Krakowa¹⁶. O szatę graficzną czasopisma dbali między innymi Koloman Moser, Gustav Klimt, Alfons Mucha i Emil Orlik – zaprzyjaźniony z Rainerem M. Rilke. Jego wiersze bogato ilustrowane przez Mosera, ukazywały się w numerach z 1898 i 1899 roku. Orlik podróżował do Japonii kilkakrotnie w latach w latach 1900–1901 i 1911–1912¹⁷, swoje fascynacje sztuką i kulturą tego kraju prezentował w licznych pracach, portretach i drzeworytach. Był autorem „japonizowanych” portretów Rilkego, związanym z gronem artystów wiedeńskich (Wiener Secession) w latach 1899–1905 wydawał czasopismo „Jugend”, przyjaźnił się z Klimtem i Josefem Hoffmannem. W czasie pobytu w Berlinie współpracował z Maxem Reinhardtem w Deutsches Theater¹⁸. Rilke poświęcił mu esej *Ein Prager Künstler*, opublikowany w 1899 roku. Opisował w nim wyjazdy Emila Orlika do Japonii, jego związki z twórczością barbizończyków, nawiązania do prac Whistlera (który – jak wiado-

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski*, w: *Somnambulicy. Dekadenci. Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 184.

¹¹ Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 3.

¹² *Szkicownik Wojciecha Weissa*, wybór i oprac. A.I. Weissowa, S. Weiss, przedmowa W. Juszczyk, Kraków 1976, s. 22.

¹³ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, „Sztuka” – Wiener Secession – „Mánes”. *The European Art Triangle*, „Artibus et Historiae” 2006, nr 53, s. 218–259; R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki” z wiedeńską „Secesją*”, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 4, s. 19–27; R. Taborski, *Malarze*, w: tegoż, *Połacy w Wiedniu*, Kraków 2001, s. 141–157.

¹⁴ A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 53.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Jak we śnie! Emil Orlik w Japonii. Z kolekcji Petera Vossa-Andreae*, oprac. A. Król, Kraków 2020, s. 32.

¹⁸ Tamże, s. 34.

mo, swoją biel, tematykę obrazów, ciasne kadry i perspektywę zawdzięczał drzeworytom japońskim). Jak pisał Rilke, zetknięcie ze sztuką japońską zainicjowało odejście od koloru, prostotę przedstawienia i płaszczyznowość. Sztuka powinna ocalić „wyciąg z rzeczy, który jest jej duszą”¹⁹. Ewa Kuryluk w pracy *Wiedeńska apokalipsa* podkreśliła nowatorstwo działań artystów skupionych wokół „Ver Sacrum” (wśród nich znalazło się także liczne grono polskich malarzy i rzeźbiarzy, m.in. Jacek Malczewski, Konstanty Laszczka, Wacław Szymanowski, Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański), przeciwstawiających się prowincjonalizmowi w sztuce²⁰. Ich rola była niezwykle istotna, przyczynili się bowiem do popularyzacji japonizmu, który stanowił podstawę dla rozwoju sztuki secesji.

2.

O sztuce secesji kształtującej się pod wpływem kultury japońskiej, pisał w Polsce na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” między innymi Tadeusz Jaroszyński²¹, relacjonujący wystawę krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana:

Sztuka japońska zrodzona pod innym niebem, w odmiennych warunkach cywilizacyjnych, rozwijająca się z zupełnej niezależności od wszelkich wpływów europejskich, przez to zupełnie inna i oryginalna, niemało przyczyniła się też do zmiany smaku i upodobań, od chwili, kiedy okazy jej coraz liczniej zaczęły ukazywać się na Zachodzie. Pominąwszy już, iż pewna kategoria smakoszków estetycznych przyjęła chwilowo wprost bez zastrzeżeń japońszczyznę, jako ostatni wyraz dobrego smaku i wytworności i otoczyła się wyłącznie cackami, wytworzonymi gdzieś u stóp wulkanu Fudżijama, stała się ona nadto do pewnego stopnia mistrzynią dla kształtującego się stylu współczesnego, który wziął od niej przede wszystkim zasadę asymetrii w ornamentyce.²²

Jaroszyński docenił wkład sztuki japońskiej w rozwój nowego nurtu estetycznego (secesji), łączącego tradycję (rodzimość) z nowoczesnością. Secesja wyrażała sprzeciw wobec akademizmu, prezentowała nowe rozumienie perspektywy (zaznaczenie odmiennych punktów obserwacji: „z lotu ptaka” i tzw. „żabiej” perspektywy”), wydobywała rolę natury odzwierciedlającej

¹⁹ R.M. Rilke, *Ein Prager Kunstler*, w: tegoż, *Zwei Prager Geschichten*, Frankfurt 1976, s. 120.

²⁰ E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 149.

²¹ T. Jaroszyński, *Wystawa krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 803.

²² Tamże.

nastrój, szkicowość pejzażu, portretu (szczególnie docenionego w sztuce francuskiej, por. prace Félix'a Bracquemonda, w Polsce – Stanisława Wyspiańskiego), rolę ciasnego kadru, pustej przestrzeni, „zakratowania”, streficznej budowy przestrzeni (panoramy), oszczędności koloru. Artyści ujawniali nowoczesność techniki i układu kompozycji obrazów, budowanych poprzez asymetrię, atektoniczność, dysharmonię, stosowali płaskie plamy i giętkie linie (secesyjna arabeska), uproszczenia, niedokończenia, które miały jedynie wywoływać sugestie widza (wyrażały „ducha przedmiotu”²³). Tematyka obrazów nie odgrywała już tak wielkiej roli, jak w malarstwie z pierwszej połowy XIX wieku, była pretekstem do refleksji o zmieniającym się świecie. Estetyka *ukiyo-é* wyznaczyła nowe zasady artystycznego oddziaływania sztuki. Wiesław Juszcak w pracy poświęconej malarstwu polskiego modernizmu zwrócił uwagę na istotną rolę „krajobrazów duszy”²⁴, które stanowiły ważny temat malarski (ukształtowany pod wpływem sztuki japońskiej i spowinowaczonej z nią secesji), wyobrażały nastroje, ujawniały skrywane pragnienia, stanowiły symboliczne przedstawienie zjawisk (artyści sięgali po motyw czterech żywiołów, na przykład Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyk, Wojciech Weiss). Juszcak wyróżnił dwie odmiany „krajobrazu duszy”, realizowane w malarstwie w sposób symboliczny – ukazujący poczucie jedności z naturą lub ekspresjonistyczny (mroczny), eksponujący lęki, niepewność²⁵. Zasada *ukiyo-é* zdawała się łączyć te dwie strategie, wiązała się z rozumieniem roli natury, która: „jest niewyczerpanym skarbem dla malarza”, jedynie artysta „jej subtelną poezję odczuć jest godzien”²⁶. Jak podkreślił Feliks Jasieński, nowoczesny krajobraz zastąpił dotychczasowy iluzjonizm przestrzeni, linearność²⁷. Krajobraz konstruowały spiętrzone plany, płaskie powierzchnie („kurtyny dali”)²⁸, fragmentarycznie ujęte elementy roślinne, które tworzyły miękkie kontury wyróżnionych przestrzeni. Obraz nabierał dekoratywnego charakteru, poruszał wyobraźnię, budził wzruszenia²⁹. Podobne cechy zyskiwała także literatura, w której japonizm nie ograniczał się wyłącznie do roli „cytatu”, „rekwizytu”, czy nawiązań formalnych (formy

²³ T. Mitsuoki, *Zbiór zasad malarstwa japońskiego*, w: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, oprac. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 116.

²⁴ W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 415.

²⁵ Tamże, s. 414.

²⁶ S. Popowski, *Krajobrazy Ruszczyca na wystawie Towarzystwa Sztuk Pięknych*, „Strumień” 1900, nr 1, s. 2.

²⁷ F. Jasieński, *Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków 1906, s. 612.

²⁸ Tamże.

²⁹ O roli wzruszeń w nowoczesnej sztuce zob. m.in. W. Jaworska, *W kręgu Gauguina. Malarze Szkoły Pont-Aven*, Warszawa 1969, s. 272.

wierszowane: *haiku*, *tanka*, poetyka krajobrazu), istotniejsze okazały się: koncepcja życia, rola natury (jedności), duchowość i ulotne piękno, które objawia się w życiu i śmierci. Literatura odsłoniła ukrytą przestrzeń, nadała jej znaczenie („kształt i układ”³⁰), odwoływała się do wyobraźni, sens obrazów ukrytych w słowach nie polegał więc wyłącznie na „patrzeniu i dopełnianiu wzrokowym”³¹. Sztuka ta prezentowała zatem tendencje, o których wspominał w swojej pracy Martin Jay³².

W szkicu *Pseudojaponizm modernistów* Teresa Grzybkowska zwróciła uwagę na przełomową rolę zjawiska japonizmu, jego wpływ na rozwój sztuki europejskiej, przemiany paradygmatu kulturowego w drugiej połowie XIX wieku³³. Sztuka japońska nie zawsze jednak była odbierana entuzjastycznie. Moderniści dostrzegali w niej wyrafinowanie, kunszt, zaangażowanie oraz zagrożenie – „zbytnią dekoracyjność”:

Malarz japoński zajęty jedynie jak najpiękniejszym odtwarzaniem kwiatów, ptaków, owadów swej ojczyzny, spełniał pośrednio czyn patriotyczny, rozślawiając swoje imię po świecie, budził podziw i cześć dla kraju.³⁴

Stanisław Witkiewicz pisząc o góralach wspominał o „rasowych przymiotach” i „podobieństwie do Japończyka”³⁵. Podobne uwagi nasiliły się w okresie wojny rosyjsko-japońskiej (1904), kiedy to ze zwycięstwem Japonii wiązano wielkie nadzieje, kraj ten odwiedzili polscy politycy: Józef Piłsudski i Roman Dmowski. Feliks Jasiński nawoływał: „nauczmy się od Japończyków być Polakami”³⁶. W kontekście wydarzeń politycznych na Wschodzie pisał: „bo człowiek i naród, który chce zdobyć prawo do życia całą pełnią, powinien być zdecydowany umrzeć w każdej chwili”³⁷. Bohaterstwo Ja-

³⁰ Edward Hall pisał: „Japończycy przywykli nadawać sens przestrzeniom – postrzegać ich kształt i układ”. Pusta przestrzeń stanowiła zwykle wyraz nieskończoności, por. E. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1997, s. 217.

³¹ L. Wyczółkowski, *Listy i wspomnienia*, oprac. M. Twarowska, Wrocław 1960, s. 225.

³² Por. M. Jay, dz. cyt.

³³ Por. T. Grzybkowska, *Pseudojaponizm modernistów*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. E.R. Karwowska, Warszawa 1986, s. 82.

³⁴ F. Jasiński, *Manggha*, w: *Feliks Jasiński i jego Manggha*, oprac. E. Miodońska-Brookes, przeł. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1992, s. 74.

³⁵ S. Witkiewicz, *O sztuce*, w: *Stanisława Witkiewicza styl zakopiański*, oprac. T. Jabłońska, Warszawa 2008, s. 79.

³⁶ F. Jasiński, *Przed I-szą wystawą sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 114, s. 1.

³⁷ F. Jasiński, *Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków 1906, s. 613.

pończyków sławili poeci, między innymi Tadeusz Miciński (por. *Bitwa nad Jalu, Hymn do wschodzącej jutrzeźki*), który pisał: „Naród winien mieć duszę przed sobą w całej pełni, jak olbrzymią górę [...] Japończycy tak patrzą o mil sto na swój wulkan Fudźijamę, – to jest symbol ich życia narodowego – to jest symbol duszy w ogóle”³⁸. Po latach Wiesław Juszczak dostrzegł w japonizmie „wyraz konserwatyzmu”, reakcję na „niepewność bytu narodowego”³⁹.

Japonizm wpisywał się w nurt literatury heroicznej, wiązał z wzorcami postaw⁴⁰, duchowym zaangażowaniem, budowaniem narodowej tożsamości (pragnienie wolności). Warto także zwrócić uwagę na kontekst estetyczny – sztuka japońska, w której moderniści dostrzegli realizację zasady „sztuka dla sztuki” – była nieustającym źródłem inspiracji: „[...] czyż nie jest najniezwyklejsza, najsubtelniejsza, najśmielsza, najwykwintniejsza, najbardziej ekstrawagancka, najwdzięczniejsza, gdy zmierza od najbardziej zdumiewającej fantastyki do wyszukanej poezji, od najskrupulatniejszej obserwacji do najintensywniejszego życia, z zawsze nieporównywalną maestrią wykonania”⁴¹.

Feliks Jasiński dostrzegł w sztuce japońskiej interesujący kontekst dla refleksji o roli artysty w społeczeństwie i twórczego indywidualizmu. Gromadząc kolekcję dzieł sztuki, drzeworytów, japońskich bibelotów marzył o japońskim muzeum, które ostatecznie udało mu się stworzyć w Krakowie: „Muzeum Japońskie w Krakowie – to najlepsza lekcja pogładowa dla polskich artystów i polskiego społeczeństwa: tak u siebie, dla siebie, po swojemu tworzyć trzeba, tak sztuki potrzebować, tak ją kochać, jak jej twórców czcić”⁴². Japonizm polski⁴³ wiązał się nie tylko z rozwojem „tradycyjnego” kolekcjonerstwa, oprócz niezwykle bogatych zbiorów Feliksa Jasińskiego, istotną rolę odgrywały kolekcje artystów, między innymi Wojciecha Weissa, Ferdynanda Ruszczyca, Gabrieli Zapolskiej, Olgi Boznańskiej, istotny okazał się „dialog estetyczny”, oddziaływanie japonizmu na rodzime nurty artystyczne (m.in. na malarstwo impresjonistyczne i nurt secesji). Edmond de Goncourt określił wpływy japonizmu jako rewolucyjne⁴⁴. Po upadku szogunatu (1868) i wstąpieniu na tron cesarza Mutsuhito (początek ery Meiji) Japonia stała się dla Europy nowym lądem, który starano się poznać, zrozumieć. Była miej-

³⁸ T. Miciński, *Fundamenty Młodej Polski*, w: *Do źródeł duszy polskiej*, Warszawa 1936, s. 56.

³⁹ W. Juszczak, *Studium wprowadzające*, w: *Malarstwo polskie. Modernizm*, przedm. W. Juszczak, oprac. M. Liczbińska, Warszawa 1977, s. 18.

⁴⁰ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 86.

⁴¹ *Feliks Jasiński i jego Manggha*, s. 211.

⁴² F. Jasiński, *Przewodnik po dziale japońskim...*, s. 19.

⁴³ Pojęcie to w odniesieniu do literatury zob. K. Deja, *Polski japonizm literacki (1900–1939)*, Kraków 2021, w odniesieniu do sztuki, m.in. A. Kluczeńska-Wójcik, dz. cyt.

⁴⁴ *Moderniści o sztuce*, s. 78.

scem wypraw handlowych (pierwsze umowy handlowe, gospodarcze z państwami zachodnimi podpisano w 1854 roku, ruch handlowy stał się zatem w pełni możliwy, pozbawiony pośrednictwa⁴⁵), artystycznych, ekspansji politycznej (co było szczególnie widoczne pod koniec wieku XIX i na początku wieku XX). Sztuka japońska, choć pozbawiona podstaw teoretycznych (Europejczycy nie znali w pełni jej reguł, zasad estetyki), stała się niezwykle atrakcyjna: miała często użytkowy charakter (co wpłynęło na rozwój nurtu secesji). Inspiracji dostarczały także podróże na Wschód, pamiętniki, felietony, które stanowiły ich rezultat, na przykład relacje Rudyarda Kiplinga⁴⁶, opowieści Lafcadio Hearna⁴⁷, czy prace Bronisława Piłsudskiego i Wacława Sieroszewskiego⁴⁸. Japonizm stał się podstawą nurtu secesji, który ukształtował również wiedeńską formację artystów.

3.

Z secesją wiedeńską był związany Tadeusz Rittner, którego nazywano zarówno symbolistą, secesjonistą, jak i realistą. Wielość określeń wynikała między innymi z dualizmu, który skrywała jego twórczość. „Podwójne egzystowanie”, atmosfera Wiednia, w którym pisarz mieszkał, wywarły niezwykle wpływ na jego działalność artystyczną. Rittner pisał o sobie, że istnieje w dwóch kręgach: niemieckim i polskim, w żadnym nie jest w pełni obecny, zadomowiony⁴⁹. Istnienie „pomiędzy” staje się niejako znakiem rozpoznawczym jego twórczości, która – jak podkreślił Witold Wandurski – najpierw należy do literatury, a potem do teatru⁵⁰. Adam Grzymała-Siedlecki nie ograniczył „strefy wpływów” artystycznych pisarza jedynie do kręgu polskiego i niemieckiego, nazwał Rittnera kosmopolitą:

Byłoby przesadą twierdzić, że dzieła jego, jego komedie i nowele są zjawiskami rasowo polskimi, jakimi są utwory Blizińskiego, Sienkiewicza i Reymonta. Już jego tematy są zaczerpnięte z rezerwuaru kosmopolitycznego, a sposób podania nie taki, do jakiego przyzwyczailiśmy się w naszej literaturze, idącej od gawędy w górę.⁵¹

We wczesnej twórczości autora *Wilków w nocy* Grzymała – Siedlecki do-

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ R. Kipling, *Listy z Japonii*, przeł. M. Poloński, Warszawa 1904.

⁴⁷ L. Hearn, *Ko-Ko-Ro* [bez tłum.], Kraków 1906, tegoż, *Lotos. Rzut oka na nieznaną Japonię*, przeł. D.Z. [D. Zaleski], cz. 1-2, Warszawa 1909.

⁴⁸ W. Sieroszewski, *Z fali na fale*, Kraków 1910.

⁴⁹ T. Rittner, *Moje życie*, „Listy z Teatru” 1924, nr 1, s. 2.

⁵⁰ W. Wandurski, *Magiczny namiastek życia (Światopogląd teatralny Tadeusza Rittnera)*, tamże, s. 9.

⁵¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Rittner*, tamże, s. 2.

strzegł obecność skandynawskiej (duńskiej) nostalgii, wizyjności uzupełnionej przez romańską ciekawość świata, otwartość na drugiego człowieka⁵². Rittner był więc artystą, który poddawał się „instynktowi czasu”, łączył odległe tradycje, ujarzmił to, co pozornie niedopasowane, inicjował narodziny nowej, dwudziestowiecznej dramaturgii, której patronami byli: Stanisław Wyspiański, Samuel Beckett, Luigi Pirandello⁵³.

W refleksji nad sztuką Rittnera, która oscyluje wokół i (wewnątrz) teatru warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny wymiar, mianowicie wpływy teatru japońskiego. Największym wydarzeniem, obok wystaw kolekcjonerów (m.in. Feliksa Jasińskiego, Mangghi), artykułów i odczytów poświęconych drzeworytom i eksponatom prezentowanym na europejskich wystawach (w Paryżu, Monachium, Wiedniu i Berlinie) było triumfalne tournée⁵⁴ trupy teatralnej *Kawakamiza*, kierowanej przez aktora i reżysera Kawakami Otojirō (1864–1911). Jej wystąpienia wpisywały się w nurt *shinpa*. Jak pisał Juliusz Tenner, był to teatr „po reformie”, prezentujący tzw. „młodą scenę”⁵⁵. Japoński zespół miał w swoim gronie aktorkę i tancerkę Sadę Yakko (1871–1946), realizował także sztuki europejskie (tragedie Szekspira). Tenner zwrócił uwagę również na to, że w Europie nie dostrzegano nowatorstwa przedstawień Kawakamiego, nie oceniano japońskich adaptacji pozytywnie: „to, co w niej [sztuce japońskiej] zostało japońskiego, w oczach naszych tak przeważało, że na pierwiastki europejskie nie zwróciliśmy wcale uwagi”⁵⁶. Władysław Jarocki – analizujący występy Japończyków – postulował niezawisłość sztuki scenicznej od literatury⁵⁷. Dramaty japońskie

⁵² Tamże.

⁵³ „Wszystko, co sztuka XX wieku zdobyła, jako swoją własność i czem wzbogaciła dorobek kultury artystycznej, u Rittnera przejawia się w klasycznej formie: jest zharmonizowane, dojrzałe i piękne. Będzie o też zaliczony do klasyków modernizmu. W wytworzonej i definitywnej postaci zamknął życie swoich czasów. To właśnie nazwałem powyżej instynktem czasu. Jego figury nie należą do żadnego narodu i nie niosą w sobie żadnej odrębności etnicznej, ale każda z nich jest odbiciem nowoczesności, w której żyją wszystkie społeczeństwa. Nacisk tej nowoczesności, siła przeobrażeń psychicznych od ciężaru gatunkowego naszej epoki, skłębienie się uczuć odwiecznych w motyw XX wieku – to są znamiona figur wystawianych w komediach Rittnera” (tamże).

⁵⁴ Por. Z. Przesmycki, *Stara barbarzyńska Japonia*, „Chimera” 1901, t. 3, z. 9. O teatrze japońskim pisał m.in. R. Taborski, *Z dziejów recepcji teatru i dramatu orientalnego w okresie Młodej Polski*, w: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej, M.B. Stykowej, Kraków 1983.

⁵⁵ J. Tenner, *O twórczości aktorskiej. Trzy rozprawy*, Lwów 1912, s. 48.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ W. Jarocki, *Hanako*, „Czas” 1908, nr 91.

często nie posiadały autorstwa, były bezimiennymi przeróbkami legend i opowieści, zawierały transpozycje wątków na przykład ze zbiorów epickich i poetyckich opowieści, na przykład z cyklu *Ise monogatari*. Jarocki podkreślił ich wtórny charakter⁵⁸ – dla niego były niczym obraz odwzorowany na wiśniowym klocku – aby mogło powstać odbicie (barwny drzeworyt), rytownik niszczył oryginał. Scena teatru japońskiego była miejscem, w którym podtrzymywano i zarazem negowano zasady realizmu. Tadeusz Rittner określił ten zabieg następująco:

W japońskim teatrze mamy nieraz tę samą iluzję co we śnie a mianowicie, mamy przed sobą rzeczywistość, choć brak tej silnej świadomości życia, co na jawie. I tak sztuka japońska jest zarazem nieprawdopodobna i prawdziwa, przesadza aż do dziwactwa i jest realistyczna.⁵⁹

O szczegółach poświęconych drugiemu tournée trupy Kawakamiza po Europie pisali między innymi Jan August Kisielewski oraz Józef Jankowski, autor dramatu *Kesa*⁶⁰, który powstał na podstawie obejrzanego przedstawienia japońskiej trupy. Teatr japoński współtworzyły dwa ważne gatunki: wyrafinowany *teatr nō*, który powstał w XIV wieku oraz mieszczański *teatr kabuki*, dodatkowo rozwijał się także teatr lalkowy – *ningyō jōruri*⁶¹. Trupy aktorские tworzyli najczęściej spokrewnieni ze sobą artyści (zawód był przekazywany z pokolenia na pokolenie), głównie mężczyźni. Sada Yakko – pierwsza kobieta – aktorka, budziła wielkie zainteresowanie publiczności, była wszędzie przyjmowana z entuzjazmem⁶². W 1902 roku grupa zawitała do Polski, wcześniej jednak (wiosną tego samego roku) dała występ w Wiedniu. Echa tego przedstawienia pobrzmiwają w jednym z felietonów Tadeusza Rittnera, który opisał w nim wrażenia, jakie wywarł na nim teatr japoński⁶³. Przedstawienie wprowadzało widzów w scenerię snu, równocześnie jednak w niezwykle realistyczny sposób prezentowało prawa życia i śmierci. Rittner określił ten fenomen następująco: „Albo ci Japończycy są bardzo naiwni ludzie, albo wyrafinowani moderniści, mistrzowie sztuki nastroju, Maeterlincki”⁶⁴.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia „Gazeta Lwowska”* 1902, nr 45, s.

⁶⁰ J. Jankowski, *Kesa. Utwory dramatyczne i obrazy nikinące*, Warszawa 1910.

⁶¹ Por. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1: *Nō, kyōgen*, t. 2: *Kabuki, bunraku*, Warszawa 2010; J.M. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009.

⁶² L. Downer, *Madame Sadayakko, gejsza, która uwiodła Zachód*, przeł. P. Gołębiowski, Warszawa 2004. Kilka lat później jej sukces będzie pragnęła powtórzyć inna artystka – Hanako, którą dla Europy odkryła Loie Fuller, por. W. Jarocki, dz. cyt.

⁶³ T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia „Gazeta Lwowska”* 1902, nr 45, s.

⁶⁴ Tamże, s. 2.

XIX 43
1902
Kraków

TEATR MIEJSKI  **W KRAKOWIE.**

Nr. porz. 2461.

We **Wtorek** dnia **11 Marca** 1902 roku

Za najwyzszym zezwoleniem Jego cesarskiej Mości Mikada Japonii

Przedstawienie
NADWORNEJ TRUPY JAPONSKIEJ
ze współudziałem
SADY YACCO i KAWAKAMI
oraz 30 artystów japońskich cesarskiego teatru w Tokio.

GEISHA i RYCERZ
Dramat w 2 aktach.
O S O B Y:

Katsuragi	PP. Sada Yacco.	Tancerka	PP. Naki.
Nagoya Sanza	" O Kawakami.	Banza	" Nazaki.
Oribino, narzeczona Nagoyi	" Tsuru.	Wędrowny muzykant	" Sughashi.
Geisha	" Nami.	Śpiewak uliczny	" Fujita.

Geisha — Kapłani Buddy — Oficerowie i t. d.

Rzecz dzieje się: w I akcie w dzielnicy Geish w Yed to — w II akcie przed bramami świątyni Doio-Si w prowincyi Kiabu w XVI w.

Pomiędzy jednym a drugim dramatem japońskim, Artysty Teatru Miejskiego odegrają:

BZY KWITNĄ
Komedya w 1 akcie Z. Przybylskiego.
O S O B Y:

Maryś, wdowa	PP. Senowska.	Józef	PP. Mielewski.
Helena, jej córka	" Wysocka.		Rzecz dzieje się w mieście.

KESA
Dramat w 2 aktach.
O S O B Y:

Jorito	PP. O Kawakami.	Watabane, rywal Morita	PP. Tugizawa.
Jesza	" Sada Yacco.	Do-ji	" Nazaki.
Coromo, matka Kesy	" Naka.	Zbójcy	PP. Hatori, Malsunato, Kesghiso itd.

Rzecz dzieje się: w I akcie w górach, w prowincyi Tomba, potem w jaskini zbójców, w II akcie w ogrodzie, potem w domu Watabana.

➤ Dłuższą pauzę oznaczy spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego. ➤

Ceny miejsc podwójne. — Początek przedstawienia o godz. 7.

We Środę **„Jarmark małżeński“**, krótkiewila 3 aktach Jerzego Okonlowskiego.
PRZEDSTAWIENIE POPULARNE. — Ceny miejsc niższe.

W Drukarni „Czas” w Krakowie. Nakładem Dyrekcji Teatru Miejskiego.

Afisz teatralny (1902)

Realizm sztuki japońskiej był w wypowiedziach krytyków często traktowany jako pozorowany, nieoczywisty⁶⁵. Wniosek ten wynikał przede wszystkim z braku znajomości zasad odmiennej estetyki. Piękno wiązano najczęściej ze spojrzeniem, sztuką obrazu, stanowiło ono jednak niezbywalny element życia i śmierci. Dla Rittnera interesująca okazała się zasada prawdopodobieństwa, która – zwłaszcza w przedstawieniach o tematyce historyczno-rycerskiej – pełniła interesującą rolę. Połączenie jawy i snu, bogactwo szczegółów, odwołanie do wydarzeń historycznych stanowiły ramy, w które wpisywała się nieprawdopodobna historia o honorze, posłannictwie, miłości do życia, poddaniu się prawom śmierci⁶⁶. Zbliżone uwagi znalazły odniesienie także w interesującym szkicu Lucjana Rydla zastanawiającego się nad symboliką przestrzeni i realizmem japońskich przedstawień⁶⁷. Ignacy Matuszewski źródła realizmu japońskiego („nieprawdopodobieństwa i prawdy”) odnalazł głównie w drzeworytach, które – jak podkreślał – wpłynęły znacząco na europejską sztukę (także teatralną)⁶⁸. Odmienną ocenę zjawiska przedstawiła Gabriela Zapolska, dla której japońska scena teatralna była właśnie przestrzenią pozorowaną⁶⁹. Tajniki teatru, jego związki z tańcem, obrzędowością przedstawili w swoich artykułach i pracach między innymi Wiktor Doleżan⁷⁰ oraz Juliusz Starkel⁷¹. Tadeusz Rittner wykorzystał w sztuce dramaturgicznej niektóre zdobycze japonizmu (nawiązania sceniczne, sens realizmu scen, estetykę *aware*). Jak można sądzić (wynika to z wnikliwej lektury felietonu o teatrze japońskim oraz uwag o artystach z kręgu wiedeńskiej secesji i dramaturgicznych realizacji) interesowały go związki tradycji z nowoczesnością, fenomen przemijania.

4.

W przywołanym felietonie *Z Wiednia* Rittner poddał analizie dwa przedstawienia trupy japońskiej – dramat *Shogun* oraz japonizowaną wersję *Kupca weneckiego* Szekspira⁷². Przedstawienia dzieliła przepaść semantyczna, inscenizacyjna. *Shogun* wzbudził fascynację odmiennym sposobem gry aktorskiej, układami scenicznymi, barwą sceny, obecnością motywów pieśni (a za-

⁶⁵ Por. W. Bogusławski, *Teatr i muzyka*, „Biblioteka Warszawska” 1902, t. 2, s. 115.

⁶⁶ T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia*, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 4, s. 2.

⁶⁷ L. Rydel, *O teatrze japońskim*, „Czas” 1905, nr 48, s. 3.

⁶⁸ I. Matuszewski, *Malarstwo japońskie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 49, s. 4.

⁶⁹ G. Zapolska, *Odczyt Kisielewskiego*, w: *Publicystyka*, cz. 3, oprac. J. Czachowska, Wrocław 1962, s. 123.

⁷⁰ W. Doleżan, *Teatr w Japonii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 12-13.

⁷¹ J. Starkel, *Obrazki z Japonii*, cz. 2, Warszawa 1904.

⁷² T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia*, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 4, s. 2.

tem poezji i muzyki w formie dramatycznej, co wiązało się z pochodzeniem dramatu japońskiego i historią teatru *kabuki*, złączonego z żywiołem tańca). *Kupiec wenecki* okazał się farsą – ubrani w japońskie kostiumy aktorzy recytowali słowa angielskiego klasyka, próbowali odzwierciedlić reguły europejskich przedstawień⁷³.

Rittner w recenzji z przedstawień zwrócił uwagę na dwa istotne zjawiska, które wpłynęły na znaczenie japonizmu: odmienność japońskiej sztuki, która odwoływała się do tradycji, nie miała dla Europejczyków czytelnych reguł, w związku z czym można ją było interpretować indywidualnie. Była źródłem nowych tematów, atrakcyjnych form. „Nowatorstwo” i „orientalizm” wpisywały się w projekt sztuki nowoczesnej, za taką ją uważali artyści przełomu XIX i XX wieku. Japonizm miał jednak także „drugie znaczenie” wiązał się z otwarciem Japonii na świat Zachodu, z wynikającymi z tego faktu możliwościami. Dyfuzja wpływów przebiegała niezwykle sprawnie, o czym wspominał w swoich pismach także Wacław Sieroszewski (w *Japońskim wachlarzu* pojawia się interesująca wzmianka o „budzeniu się Japonii”⁷⁴). Trupa Kawakamiego nie tylko popularyzowała sztukę Japonii, prezentowała także tradycję religijną, obrzędowość (nawiązania do opowieści o bogini Amaterasu Ōmikami). Współczesność (epoka Meiji) doprowadziła do osłabienia tych znaczeń. Przedstawienia zawierały interludia, które miały rozrywkowe znaczenie, elementy komediowe pojawiały się także w sztukach prezentowanych w teatrze *kabuki*.

Istotnym elementem wędrówki trupy aktorskiej po Europie była chęć doświadczenia nowoczesności, otwarcia na świat, zawładnięcia nowym rynkiem sztuki. Teatr japoński stanowił dla Europejczyków niezwykłą atrakcję. Mimo braku znajomości języka, obyczajów widzowie cenili współistnienie obrazu i słowa, muzyczności prezentowanych sztuk. Ważną rolę w przedstawieniach pełniły także taniec i pieśni (żywioł poezji). Rittner docenił te elementy, uznał je za ożywcze, nowoczesne⁷⁵. Istotna okazała się nie tylko scenografia, zachwyty wzbudziła również prostota obrazów, nastrojowość, jaką zapewniała subtelna, achromatyczna japońska melodia grana na koto i shamisenie (wkomponowana w obraz), szalony taniec bohaterki w wykonaniu niezrównanej Sady Yakko, której grę autor porównywał do scenicznych zachowań Eleonory Duse (sława otaczała obie kobiety). Interesujący portret gejszy nakreślił w swoim artykule Włodzimierz Perzyński⁷⁶, a Pablo Picasso namalował jej japonizowany portret.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ W. Sieroszewski, *Japoński wachlarz*, w: tegoż, *Z fali na falę*, Kraków 1910, s. 34.

⁷⁵ T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia*.

⁷⁶ W. Perzyński, *Sada Yacco*, „Głos Narodu” 1902, nr 61.

5.

Teatr japoński uosabiał dualizm, który był podstawą modernistycznego rozumienia sztuki: w przedstawieniu *Szogun* skrywała się wierność tradycji (japońskość) i zarazem otwarcie na nowoczesność (europejskość). Mimo różnic językowych, kulturowych przedstawienie było w pełni zrozumiałe, jego istotę stanowił obraz, gra aktorów – taniec, mimika wpisywały się w sferę jego znaczeń, dopełniały go.

Jan August Kisielewski zwrócił uwagę w szkicu *O Japończykach w teatrze* na żywioł poezji, który uobecnia się w sztuce japońskiej, w świecie teatru *kabuki*⁷⁷. Aktorzy są artystami, którzy łączą taniec, słowo i dźwięk w szeregu gestów, inscenizacja polega zatem na prezentacji własnego ciała, ekspresji pozasłownej. Kisielewski określił to zjawisko jako: „poemat dźwięków i linii, harmonię stylizowanych gestów i słów, przedziwną całość symfoniczną gry, ruchu, kostiumu – ta muzyka, taniec, malarstwo, poezja i śpiew, stopione w jedną sztukę najwyższego rzędu”⁷⁸. Podobne uwagi sformułował w cytowanym już felietonie Tadeusz Rittner, który dostrzegł w przedstawieniu wyraz ekspresji ducha, niezwyklej potencjał gry aktorskiej opartej na geście, tańcu, pieśni. Kisielewski dostrzegł w grze aktorów nawiązania do postaci marionety: „Bo teatr japoński – to sztuka lalek, sztuka marionetek żywych, rozśmieszających naiwnością, a zarazem wstrząsających tragizmem bólu – to sztuka marionetek ludzkich, których maszynierię nakręca Ręka Niewidzialna”⁷⁹. Warto w tym kontekście pamiętać o projekcie reformy teatru europejskiego i koncepcji nadmarionety, które pojawiły się w pismach Craiga⁸⁰ jako reakcja przeciw realizmowi sceny, pragnienie rozwijania wyobraźni (metafizyka przedstawienia teatralnego, metafizyka istnienia).

Rittner projektuje grę aktorów w perspektywie sennej wizji. Są oni jedynie przedstawicielami odrealnionych wydarzeń, choć nazwani (egzotyka imion), pozostają nieznani, ich działania są nieprzewidywalne (sztuka nie odzwierciedla życia). Kisielewski nazywa tego typu działania – improwizacją: „[...] aktorzy japońscy nie grają, lecz żyją na scenie; nie popisują się, nie udają, nie robią – tworzą bezpośrednio, instynktownie, pod wpływem inspiracji chwili, a ponad tym życiem swoim własnym realnym dają życie wyższe: symbolami gestów naiwnych, pierwotnych, szerokich, ale przedziw-

⁷⁷ J.A. Kisielewski, *O Japończykach w teatrze*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 296.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 295.

⁸⁰ Por. E.G. Craig, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, wstęp Z. Hübner, Warszawa 1985.

nie stylizowanych i przesubtelnioną spontaniczną mimiką, niuansami drgań na twarzy, wyrazem oczu i warg, nieartykułowanym, muzycznie pojętym dźwiękiem – dają wszystko to, czego powiedzieć niezdolny jest żaden język ludzki; dają w japońskim naczyniu Duszę ludzką, tchnienie boże”⁸¹. O religijnych, misteryjnych „korzeniach” japońskiej sztuki teatralnej wspomina także Tadeusz Rittner, który dostrzega w związku słowa, gestu i dźwięku porządek wyższego rzędu, pasję i nową duchowość⁸².

Interesujące nawiązania do sztuki japońskiej można dostrzec w jednoaktówce *Sąsiadka* z 1902 roku (a zatem z okresu, w którym autor interesował się teatrem japońskim⁸³). Rittner operuje w niej nastrojem, przywołuje symbolikę śmierci (*Madame Mors*), oszczędnie komponuje scenografię, wykorzystuje dźwięki ulicy (gwar, dzwonki tramwajów). Utwór⁸⁴ jest utrzymany w tonacji bieli. *Sąsiadka* – jak w wierszu Jedlicza – *Śmierć Sąsiadka*, ubrana w niezwykle szaty, przychodzi w odwiedziny do mrących z głodu artystów (motyw śmierci głodowej może stanowić nawiązanie do utworu Knuta Hamsuna *Głód*⁸⁵). Jej niezwykle „paryski” wizerunek (widz dowiadyuje się, że tajemnicza dama prawdopodobnie spędziła noc tańcząc, pijąc szampana i jedząc kawior) przypomina obrazy Alfreda Kubina, na których piękna pani „z towarzystwa”, niekiedy zaś baletnica – ma zwykle twarz śmierci (pod zwiewnymi sukniami ukrywa się kościotrup). Podobne obrazy *Madame Mors* pojawiają się także w dramatach Hugona von Hofmannsthal’a (np. *Szaleniec i śmierć* z 1894 r.).

W teatrze japońskim istotną rolę pełni idea nietrwałości życia, chwilości istnienia (*aware*): „Postacie w sztuce *nō* mogą być mnogie: dworzanie, wojownicy, damy dworu, rybacy, myśliwi, ale obecność Obcego wnoszona jest tylko przez jedną z nich – tę, która stanie w centrum i która okaże się kimś innym”⁸⁶. W utworze Rittnera *Sąsiadka* jest zarówno kimś obcym – rozpoznana jako Pani Śmierć, jak i bliskim – jest kimś, kto mieszka tuż obok.

⁸¹ J.A. Kisielewski, *O „Japończykach” w teatrze*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 296–297.

⁸² T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia*.

⁸³ Trzeba dodać, że zainteresowanie to podzielali także inni artyści Młodej Polski, o wpływie teatru japońskiego na teatr Młodej Polski piszą w artykule *Asagao – dramat o powoju*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2, s. 150–168.

⁸⁴ O dramacie zob. S. Brzozowska, „*Jak gdyby to była prawda...*” *Podejrzany realizm i podejrzany modernizm Tadeusza Rittnera*, „Wielogłos” 2020, nr 3, s. 35–55. Autorka artykułu przywołuje w nim także recepcję utworu.

⁸⁵ Tamże, s. 43. Zob. też: J. Jedlicz, *Śmierć Sąsiadka*, w: tegoż, *Nieznanemu bogu*, Warszawa 1912, s. 73.

⁸⁶ J.M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktat Zeamiiego o sztuce *nō**, Gdańsk 2000, s. 21.

Jej pojawienie się odrealnia scenerię zdarzeń, znaczą przestrzeń aurą ganięcia. Ona sama bywa niekiedy odrobinę groteskowa (ostatecznie – makabryczna), artyści zaś żyją mitem Paryża („nocnego miasta”), prawda o biedzie wychodzi na jaw niespodziewanie, na widok chleba, który przynosi ze sobą tajemnicza dama.

Rittner zderza w udratyzowanym obrazie dwa „aspekty” miasta: gwarny, nocny, kawiarniany i skromny, ukryty na poddaszu – świat artystycznej biedy. Młot miasta – „mekki artystów” ulega zanegowaniu, Pani Śmierć – Sąsiadka przychodzi niespodziewanie, w niemalże sennej wizji (realizm Rittnera – jak pisze Sabina Brzozowska – wydaje się „podejrzany”⁸⁷), przynosi ze sobą to, czego artystom najbardziej brakuje – chleb. Widok Sąsiadki jedzącej chleb jest ironiczny, głód może nasycić tajemnicza dama (ukryty erotyzm), która okazuje się śmiercią, zapowiada kres udręka.

Rittner konsekwentnie buduje dramatyczny nastrój. Przedstawione obrazy tracą swą ostrość, blakną, pokrywa je mgła. Refleksja o śmierci ma naturalistyczny charakter, nie budzi zdziwienia, sprzeciwu, tragedii, zostaje ukazana jako konsekwencja życia (życiowych wyborów na „paryskim bruku”), jego dopełnienie. Utwór pozostaje w „stylizacji” *yūgen* – ukazuje fragment historii bohaterów (jej ostatni etap), nie wskazuje rozwiązań, jedynie sugestie: „[dramat] rezygnuje z tego, dopełnione i skończone na rzecz zjawiska w fazie początkowej lub zanikania, gdy to co jeszcze nieobecne, zostaje jedynie zasugerowane”⁸⁸. Tak skonstruowany jest również portret *Madame Mors* – która początkowo wydaje się zwykłym człowiekiem – jak sugeruje w interesującym szkicu Sabina Brzozowska – jest paryską gryzatką⁸⁹. W jej opisie nie brakuje palimpsestowości – w żywotnym wizerunku (wspomnienie o nocnym, kawiarnianym życiu) nie brakuje trupich refleksów, śmiertelnej aury.

W dramacie japońskim śmierć jest najczęściej obecna w kluczowej scenie (okazuje się zdarzeniem scenicznym) łączy się z rytuałem (*harakiri*, *seppuku*), w inspirowanym sztuką japońską nurcie secesji kojarzy się z porą zmierzchu, nadejściem kochanki – koicielki, jest przesycona erotyzmem – okazuje się *Panią Śmiercią*⁹⁰ (Turgieniew nazywa ją Śmiertuszką). Sytuacja ta ma związek z zasadą *mors vitalis – vita mortalis*: śmierć jest początkiem „nowego życia”, nigdy kresem. Rittner korzysta z tej zasady i sięga po taki właśnie obraz – Sąsiadka oferuje artystom chleb, zaprasza ich do wieczności.

⁸⁷ S. Brzozowska, dz. cyt., s. 35–55.

⁸⁸ *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2001, s. 10.

⁸⁹ S. Brzozowska, dz. cyt.

⁹⁰ J. Kaspróicz, *Pani Śmierć*, w: tegoż, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, Lwów 1912.

6.

W estetyce japońskiej, której elementy stały się niezwykle cenne dla europejskich artystów przełomu XIX i XX wieku, piękno objawia się w głównym nurcie życia. Nie dotyczy postawy, artystycznego gestu lecz samego istnienia, z którym sztuka splata się w sposób naturalny: istnieć – oznacza tworzyć, trwać. Śmierć niczego nie kończy. Secesyjne obrazowanie i związki ze sztuką japońską pojawiają się także w twórczości Rilkego, o którym Rittner pisał: „Robi takie wrażenie, jakby przyszedł nagle ze snu, albo z jakiego innego dziwnego świata”⁹¹.

Maria Podraza-Kwiatkowska określiła rolę japonizmu w rozwoju polskiej sztuki, literatury – przede wszystkim jako kontekstową – kultura, sztuka stanowiły źródło, do którego zwracali się artyści, by odnaleźć potwierdzenie dla głoszonych przez siebie haseł, zwłaszcza *l'art pour l'art*⁹². Należy jednak spojrzeć na to zagadnienie nieco szerzej, z perspektywy przemian zachodzących w sztuce, literaturze europejskiej, które wiązały się między innymi z powolną zmianą paradygmatu kultury opartej na prymarności *ratio* i idei wzrokocentryzmu. Sztuka japońska była wynikiem moralnej dyscypliny⁹³, uwikłana w konteksty sakralne, stanowiła wyraz duchowych zmagañ, choć ekspresja, w formach bliskich Europejczykom, nie była jej znana. Paweł Chrzanowski w cyklu artykułów *Pramacierz secesji* pisał: „[...] prawdziwej treści sztuki japońskiej niewymuszonego opiewania [...], wykochanego piękna natury, chyba nawet secesjoniści nie dostrzegli”⁹⁴.

Japońska idea piękna przenikała wiele dziedzin życia, samo piękno wynikało z niedopowiedzenia, ujawniało się w momentach codzienności, w dialogu z naturą: „To, co Japończycy usilnie rozwijają i imitują w sztuce, to świadomość piękna natury”⁹⁵. Poezja, która wyrażała asymetrię (forma ekspresji) stanowiła integralną część postrzegania świata, jego przemijalności, skrywanej tajemnicy, nieuchronności i spontaniczności. Piękno obecne w naturze wymagało nieustannej kontemplacji, której Japończycy oddawali się w pełni, podziwiając artystyczne obrazy, kolory, dźwięki, przestrzenie. Towarzyszyło im także zamiłowanie do przedmiotów mających zarówno funkcję użytkową, jak i artystyczną. Przedmioty te pełniły funkcję estetyczną, której Europejczycy nie potrafili w pełni zrozumieć: „Przy takiej kontynen-

⁹¹ T. Rittner, *Z Wiednia*, „Czas” 1903, nr 179 (wydanie wieczorne), s. 2.

⁹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Inspiracje japońskie...*, s. 182. Pisze o tym także K. Deja, dz. cyt.

⁹³ T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 96.

⁹⁴ P. Chrzanowski, *Pramacierz secesji. Szkice o sztuce chińsko-japońskiej*, „Wędrowiec” 1902, nr 5, s. 97, wyróżn. oryginału.

⁹⁵ Por. Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, w: *Estetyka japońska*, s. 65.

talnej czy szczepowej zarozumiałości Europejczyków, rzecz prosta, że sztuka japońska nie mogła od razu wyrzucić całego swego wpływu”⁹⁶ – pisał Miriam. Ignacy Matuszewski natomiast tak określił znaczenie sztuki japońskiej (dostrzegł jej wpływ na twórczość europejską, zwłaszcza na nurt impresjonizmu):

Podobnie jak poeci, tak i malarze artyści japońscy dążą do oddania wrażenia, jakie na nich dany przedmiot zrobił, starając się utrwalić na papierze jakiś chwilowy nastrój, wspomnienie, przemijającą grę kolorów lub linii i używają do tego środków możliwie prostych, ale zarazem wymownych. Nie troszczą się o regularność i symetrię, byle tylko odtworzyć najcharakterystyczniejsze cechy obserwowanego zjawiska.⁹⁷

Sztuka obrazu nigdy nie pozostaje jedynie sztuką, jest zakorzeniona w procesie życia, postrzeganym w perspektywie estetycznego przeżywania codzienności (perspektywa *iki*)⁹⁸. W powtarzalności, mikrokosmosie rytuału codzienności objawia się spokój i harmonia, przeciwstawne zgiełkowi życia, towarzyszy im „podejrzanym realizm”⁹⁹, o którym zdawał się informować czytelników i widzów Tadeusz Rittner – wychodząc naprzeciw „antyzokocentrycznej” nowoczesności¹⁰⁰.



Hanna Ratuszna (Nicolaus Copernicus University in Toruń)

ORCID: 0000-0002-7544-3581, e-mail: ikaa@umk.pl

TADEUSZ RITTNER AND JAPONISM

ABSTRACT

The article presents the topic of Japanism in Polish literature and art. Tadeusz Rittner is the author of a column devoted to the performances of Kawakami's theatre in 1902 in Vienna. In the same year, a one-act play entitled *The Neighbour* was published (we find echoes of Japanese aesthetics in it). Connections with Japanism have interesting determinants in Rittner's work, the writer, like other young Polish artists, gets to know the "aware" aesthetics thanks to secession, which devel-

⁹⁶ Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, s. 531.

⁹⁷ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 970.

⁹⁸ Por. S. Kuki, *Struktura iki*, przeł. H. Lipszyc, Warszawa 217. Zob. Y. Matsuzaki, *Gra w Iki. Analiza Fenomenu iki na podstawie prac Shuzo Kuki.*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1(2).

⁹⁹ Por. S. Brzozowska, dz. cyt.

¹⁰⁰ O jej elementach zob. M. Jay, dz. cyt.

TADEUSZ RITTNER I JAPONIZM

ops in the shadow of Japanism. The analysis of dramatic solutions and the reflection on Japanese aesthetics fit into the context of the anti-ocularcentric discourse that initiated the birth of new art (conceptualism) in the 20th century.

KEYWORDS

Tadeusz Rittner, Japanism, aesthetics, Japanese theatre, anti-ocularcentrism, conceptualism

