

Maria Podraza-Kwiatkowska

Inspiracje japońskie w literaturze Młodej Polski : rekonesans

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 74/2, 61-82

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA

INSPIRACJE JAPOŃSKIE W LITERATURZE MŁODEJ POLSKI

REKONESANS *

Nie literatura, lecz drzeworyt japoński i japoński teatr zainteresowały młodopolskich pisarzy przede wszystkim. Te zatem zjawiska, które mogą podlegać percepcji bez znajomości języka. Te jednocześnie — i to wydaje się o wiele bardziej istotne — które zdobyły uznanie sfer artystycznych Zachodu. Te wreszcie, które stały się dostępne w Polsce: dzięki wystawom sztuki japońskiej i dzięki *tournée* teatralnej trupy Kawakamiego i Sady Yakko.

Wystawy — np. kolekcji drzeworytów Binga w salonie Krywulta czy zbiorów sztuki zafascynowanego japońską kulturą Feliksa Jasińskiego — zainteresowały nie tylko malarzy i krytyków artystycznych. Pisali o nich również wybitni krytycy literaccy, m. in. Ignacy Matuszewski. W sztuce japońskiej — co wydaje się bardzo ważne — dostrzeżono od razu sprzymierzeńca w walce o autonomię sztuki, o autonomię twórczego działania artysty. „Dowiedli oni — pisał Matuszewski o japońskich malarzach — że nie przedmiot, nie anegdota, nie treść, lecz

* Tekst niniejszy był wygłoszony na sesji naukowej (Kielce, 24—25 II 1981) pn. „Inspiracje sztuką Japonii w europejskim i polskim modernizmie”. W związku z tą sesją, a także z wystawą ukazała się publikacja: *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*. Katalog przygotowali Z. Alberowa i Ł. Kossowski. Kielce—Kraków 1981. Znajdują się w niej *Materiały bibliograficzne za lata 1890—1914* oparte na *Polskiej bibliografii japonologicznej po rok 1926* I. Schreiber'a (Kraków 1929), nie publikowanej bibliografii japonologicznej K. Seyfrieda oraz na poszukiwaniach własnych przeprowadzonych przez autorów katalogu. W zakresie literatury cenna ta bibliografia nie wykracza poza materiały uwzględnione w niniejszym artykule. Natomiast poczuwam się do miłego obowiązku podziękowania — za dorzucenie mi kilku wskazówek bibliograficznych — dyskutantom niniejszego tekstu w Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie: drowi hab. Franciszkowi Ziejce, drowi Janowi Michalikowi, mgrowi Kazimierzowi Gajdzie, a także recenzentowi tego tekstu prof. drowi Henrykowi Markiewiczowi.

indywidualność artysty decyduje o piękności obrazu”¹. Jeszcze dalej idzie w swojej wypowiedzi Tadeusz Jaroszyński:

Ideale dobra, piękna, prawdy, wzięte razem lub pojedynczo jako podstawy istnienia sztuki, przestały jeszcze mniej [!] wystarczać do zrozumienia jej celów, zadań i potrzeby wobec tych kakemonów i makimonów japońskich, powstałych z fantazji ludzkiej jakby wyłącznie i jedynie dla udelektowania wzroku harmonijnością barw i subtelnością rzutów pędzla².

Krytycy podkreślali charakter dekoracyjny tej sztuki, „sybarytyzm estetyczny” oraz umiejętność oddawania wrażeń³. Fragmenty dotyczące owej umiejętności oddawania wrażeń i ulotnych nastrojów świadczą o szczególnym typie odbioru: sztuka japońska mianowicie jest oglądana poprzez europejski impresjonizm (na którego kształt *nb.* kiedyś wpłynęła). Nie dostrzeżono tych cech malarstwa i drzeworytu japońskiego, które mogły współdziałać z tendencjami preekspresjonistycznymi ówczesnej sztuki europejskiej. Można powiedzieć — posługując się terminologią Mieczysława Wallisa — że zauważono wartości estetyczne łagodne, umknęły natomiast uwadze wartości estetyczne ostre. Spostrzegł je — wybiegnijmy trochę naprzód — w 1913 r. Jan Kleczyński pisząc, że styl japoński jest „jakby skamieniały rozmachem namiętności”, a „uczucia wyrażają się w nim z całą pierwotną potęgą nie tylko wielkich szerokich gestów, ale też konwulsyjnych grymasów, wykrzywień”⁴.

Ignacy Matuszewski, przekonany o rozmaitych zaletach japońskiego malarstwa, wysuwa jednak zastrzeżenia. Podkreśla mianowicie, że „sztu-

¹ I. Matuszewski, *Malarstwo japońskie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 49. Matuszewski lojalnie wymienia autorów, na których się opiera, np. Louisa Gonse.

² T. Jaroszyński, *Wystawa sztuki japońskiej*. (Zbiory Feliksa Jasieńskiego). „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 8. Podobnie np. F. Jasieński, *Wystawa drzeworytów japońskich*. „Chimera” t. 1 (1901). — Feliks Jasieński, krytyk sztuki, kolekcjoner, autor luźnych szkiców pt. *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées* (Varsovie 1901), kontynuowanych — już po polsku — w „Miesięczniku Literackim i Artystycznym” 1911, był entuzjastą sztuki japońskiej, czemu dawał niejednokrotnie wyraz. Nawet tytuł *Manggha* stanowi powtórzenie tytułu serii albumów Hokusai; tych albumów, o których kiedyś pisał inny entuzjasta sztuki japońskiej, Edmond Goncourt. Cenne zbiory japońskie Jasieńskiego znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie, bez możliwości stałej ekspozycji.

³ A oto słowa jednej z postaci powieściowych S. Przybyszewskiego (*Homo sapiens*. T. 1. Warszawa 1923, s. 58): „niezwykli artyści ci Japończycy. Widzą rzeczy jak w fotografii błyskawicowej. [...] Dostrzegają przecież rzeczy niedostępne dla naszej świadomości. Rzeczy trwające tysięczną część sekundy [...]”. Inaczej odbiera sztukę japońską M. Olszewski w artykule *Uwagi o sztuce japońskiej* („Krytyka” 1901, t. 2, s. 345 n.). Zdecydowaną entuzjastką (i kolekcjonerką) drzeworytów japońskich była — jak świadczą liczne wzmianki w jej powieściach i korespondencji — G. Zapolska.

⁴ J. Kl[eczyński], *Kronika. Wakana Utagawa i jej przodkowie*. „Sztuka” 1913, z. 8, s. 81.

ka ideowa, zwracająca się nie tylko do oka, lecz i do umysłu, i do serca widzów”, nie rozwinęła się w państwie mikadów, że artysta japoński nie próbuje rozwiązywać głębszych problemów ogólnoludzkich. Zastrzeżenie to, przejęte zresztą z obcych opracowań, powtarza się często w różnych artykułach o sztuce japońskiej. Ale w tym przypadku jest ono zgodne z rozumieniem sztuki, zwłaszcza literatury, przez pisarzy młodopolskich: „estetyczny sybarytyzm” nie był bowiem główną cechą tej literatury. Młodopolskie hasło „sztuka dla sztuki” nie oznaczało — jak się czasem sądzi — cyzelatorstwa formalnego, lecz autonomię sztuki; sztuki rozumianej bardzo ambitnie, jako najwyższa synteza bytu. Było zatem malarstwo japońskie sprzymierzeńcem w walce o autonomię sztuki, ale nie bez zastrzeżeń.

Problem ten powraca u Miriama, rozwiązanie jego jest jednak odmienne niż u Matuszewskiego: redaktor „Chimery” inaczej bowiem widzi japońską sztukę.

Zasługa Zenona Przesmyckiego i jego „Chimery” dla dzieła propagandy sztuki japońskiej w Polsce jest wyjątkowo duża, choć wiele w tym zakresie robił także np. „Tygodnik Ilustrowany” pod redakcją Ignacego Matuszewskiego, czy — trochę później, w r. 1911 — „Miesięcznik Literacki i Artystyczny”, z którym współpracował Feliks Jasiński. Przesmycki zamieścił w „Chimerze” sporą liczbę drzeworytów japońskich, przerysowanych przez Konrada Krzyżanowskiego, załączał je także w formie czarno-białej litografii wykonanej przez Krzyżanowskiego jako dodatek do poszczególnych numerów. W planie wystaw „Chimery”, których główny zrab stanowiła kolekcja Feliksa Jasińskiego, były m. in. następujące ekspozycje: Hiroshige jako pejzażysta, surimona, Utamaro, Kuniyoshi, Hokusai jako pejzażysta, Harunobu, Koriusai, Shunsho, Yosai, Korin⁵. W „Chimerze” ukazał się artykuł Jasińskiego o wystawie drzeworytów⁶. I wreszcie w zeszycie 3 z marca 1901 umieścił Przesmycki własną obszerną rozprawkę pt. *Drzeworyt japoński*⁷: solidnie przygotowaną, opartą na pracach Woldemara Seidlitz, Ernesta Fenollosy, Teodora Dureta, Samuela Binga i innych.

Rozprawka ta stara się w sposób obiektywny przedstawić zarys historii japońskiego drzeworytu, ale osobiste poglądy Przesmyckiego na sztukę dają się łatwo odczytać. Najbardziej podoba się Miriamowi Kiyonagi, jego „oparte na klasycznej prostocie piękno” (s. 510), jego „męska

⁵ Zob. Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska. T. 2. Kraków 1967, s. 222 (*Objaśnienia*).

⁶ Jaroszyński, *op. cit.*

⁷ Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*. „Chimera” t. 1 (1901). Przedruk w: *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*. Warszawa [1914]. Stronice podawane przy cytatach dotyczą tekstu w „Chimerze”. — Uznając, że jest to element znaczący, drukujemy nazwiska japońskie oraz tytuły w takiej transkrypcji, jaka jest stosowana w omawianych artykułach.

harmonia" (s. 520). Z rezerwą pisze zarówno o ekstrawaganckich zniekształceniach, jak i o zupełnym realizmie innych twórców. Hokusai — pisze np. Miriam — „nie był z rzędu tych najwyższych mistrzów, którzy oglądali w wizjach swych i wyrażali w dziełach największe, niewyraźalne głębie istoty bytu" (s. 519; podkreśl. M. P.-K.). Właśnie owe „głębie bytu”, perspektywy otwierające się w stronę *l'au delà* ceni tu Miriam — podobnie jak w sztuce europejskiej — najwyżej. I — co bardzo ważne — wyraźnie je, wbrew innym autorom, w sztuce japońskiej dostrzega. Ulubionego swego artystę Kiyonagiego charakteryzował m. in. w ten sposób:

nie uganiał się za żadnymi wyjątkowościami, wyrafinowaniami, zbyt indywidualnymi cechami, a jednak postaci i twarze mają u niego ogromnie wiele życia, szerokiego człowieczeństwa i nawet jakichś perspektyw ku głębiom wewnętrznym. [s. 508; podkreśl. M. P.-K.]

Seidlitz gani za to, że z ironią mówi — w związku z twórczością Outamary — o „chęci wyrażania niewyraźnego" (s. 511). Przejście od odbioru poprzez doktrynę impresjonizmu do odbioru poprzez doktrynę symbolizmu jest tu zupełnie wyraźne. Oto główna zasada japońskiego drzeworytu podana przez Miriamę (nietrudno zauważyć, że jest to właściwie formuła symbolizmu):

twórczość, syntetyczność, zostawianie pola wyobraźni widzom, jednym słowem otwieranie perspektyw ku głębiom niewyraźnym. [s. 530]

Właśnie ta główna zasada nie została — według Miriamy — dostrzeżona przez europejskich artystów, którzy przejęli od Japończyków tylko chwyt formalny. Dodajmy — nie została dostrzeżona również przez autorów piszących o sztuce japońskiej.

Sympatia Miriamy dla kultury japońskiej uwidoczniła się przy jeszcze jednej okazji. W roku 1902 — po triumfach w Paryżu podczas Wystawy Powszechnej — gościła w Warszawie trupa Kawakamiego ze słynną aktorką Sada Yakko. Głosy krytyczne, które pojawiły się w warszawskiej prasie, a także skandaliczne zachowanie się publiczności, skłoniły Miriamę do napisania — pełnego oburzenia, ale też i ciętej ironii — artykułu pt. „*Stara, barbarzyńska Japonia...*”⁸

Teatr japoński, trochę już zresztą zeuropeizowany, nie został aż tak źle przyjęty, jak by wynikało z artykułu Miriamy. Trupa odbyła *tournée* po Polsce, występując w Warszawie, Krakowie i Lwowie. Nie skończyło się na recenzjach: znalazł się pisarz, który w sposób szczególnie entuzjastyczny reklamował teatr japoński. Był nim znany już wówczas dramaturg Jan August Kisielewski, osobisty znajomy Sady Yakko z Paryża. Kisielewski doskonale zorientował się w wartości tego teatru, który — znosząc supremację słowa, ukazując walor ekspresji mimicznej,

⁸ Z. Przesmycki, „*Stara, barbarzyńska Japonia...*” „Chimera” t. 3 (1901). Przedruk w: *Pro arte*.

ruchu, gestu przy jednoczesnym uszczupleniu dekoracji — wpłyną na przekształcenie teatru europejskiego. Tylko ze sprawozdań, m. in. Gabrieli Zapolskiej, znamy jego odczyt o trupie japońskiej, podczas którego czytał dwa akty dramatu *Gejsza i rycerz* z francuskiego przekładu Judith Gautier oraz opowiadał dwuaktowy dramat pt. *Kesa*⁹; obydwa te dramaty wchodziły w skład repertuaru trupy Kawakamiego. Inne wypowiedzi Kisielewskiego zostały wydrukowane. Z artykułu *O Japończykach w teatrze*¹⁰ daje się wyraźnie wydedukować, co właściwie zachwycało Kisielewskiego. Widział tu mianowicie realizację pragnień Wagnera i Maeterlincka; zatem nowy, autonomiczny rodzaj sztuki, oparty na nastrojowej syntezie muzyki, tańca, malarstwa, poezji i śpiewu. Zachwyca autora *W sieci* — obok improwizacji — zastępowanie lub uzupełnianie słowa mimiką twarzy i nieartykułowanym, muzycznie pojętym dźwiękiem.

Europejska i japońska mimika, pantomima, taniec zostały szerzej omówione w artykule Kisielewskiego *O sztuce mimicznej*¹¹. Autor szczególnie podkreśla ekwiwalentyzację słowa, symboliczną wymowę tańca i pantomimy:

W dramacie japońskim mimika zajęła miejsce monologu, tyrady, poetyckiej psychologii lirycznej, tego, co stanowi miąższ dzieła europejskiego. [s. 303]

Kisielewski zatem, podobnie jak Miriam, odbiera teatr japoński — co może się wydać zaskakujące, jeśli się pamięta jego bliską naturalizmowi twórczość dramatyczną — *sub specie* symbolizmu. Świadczą o tym nie tylko zachwyty nad tańcem i pantomimą jako równoważnikiem słowa, ale również metafizyczna interpretacja sztuki japońskich mimów. Według Kisielewskiego Sada Yakko nie tylko tworzy mimiczne poematy „liniami hieratycznych pól, falowaniem swej szaty powłóczystej” (s. 304). I ona, i inni aktorzy japońscy powiązani są w czasie swojej gry ze światem transcendencji. Ich mimika, taniec, odbywają się półświadomie, kieruje nimi Niewidzialna Ręka.

Sztuka ich posunięta jest do ostatecznych granic ludzkiej twórczości w dzisiejszym tego słowa znaczeniu; krok dalej, a rozpoczyna się bezkresne królestwo sił nieznanych, jeszcze ciągle nie ujarzmionych. [s. 305]

Entuzjazm Kisielewskiego spotkał się z różnymi reakcjami. Np. przedstawiciel starszej generacji, Aleksander Świętochowski, bardzo cierpko zreferował odczyt o Japończykach zapewniając, że odrodzenie teatru europejskiego na pewno nie przyjdzie ani z Chin, ani z Japonii.

⁹ Zob. *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966, s. 443.

¹⁰ J. A. Kisielewski, *O Japończykach*. W: *Panmusaion*. Lwów—Warszawa 1906. Przedruk w antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*.

¹¹ J. A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*. W: jw. Przedruk: jw. Stronice podawane przy cytatach dotyczą tekstu w *Myśli teatralnej Młodej Polski*.

Teatr japoński to coś jak te kosztowne graciki i mebelki chińskie, które pieczą wprawdzie oko subtelnością kształtów i jaskrawością barw, ale bez których życie nasze, nawet najbardziej wykwiłtne, wybornie obejść się może. Nie mamy za złe nikomu, że obstawia ściany swojego przybytku laką i bambusem, ale bądź co bądź wolelibyśmy zamiast tego egzotyizmu sprzęty w stylu zakopiańskim¹².

Obiektywnie stara się ocenić oglądaną w Wiedniu trupę Kawakamiego Tadeusz Rittner. Ciągłe nasuwa mu się pod pióro epitet „naiwny”, ale dostrzega np. wyższość „cichej, dyskretnej sztuki Japończyków” nad tańcem — sławnej przecież wówczas — Loïe Fuller; podkreśla również atmosferę snu, jaka panuje w tym spektaklu. Z całej recenzji przebija jednak pewna bezradność. Dopiero za pomocą terminu „nastroj” („mają bardzo delikatne poczucie nastroju”) próbuje Rittner — nie bez wahań — zinterpretować i sprowadzić do znanego modelu to nowe, wyraźnie go zaskakujące zjawisko:

Albo ci Japończycy są bardzo naiwni ludzie, albo wyrafinowani — modernisci, mistrzowie sztuki nastrojowej, Maeterlincki¹³.

Jak silne było jednak dla niektórych pisarzy przeżycie teatru japońskiego, świadczy późniejsza o kilka lat wypowiedź Józefa Jankowskiego:

Teatr japoński [...] jest i pozostanie dla mnie idealnym, niezastąpionym wyrazem sztuki dramatycznej, zjawiskiem tak czystym i doskonałym pod względem tej sztuki, że mogę równać z nim co do tej doskonałości — jakkolwiek odrębne całkiem w rodzaju — tylko klasyczne rzeczy piękna greckiego¹⁴.

Jankowski, podobnie jak Kisielewski, podkreśla improwizatorskie i mimiczne walory gry aktorskiej, przy pomniejszeniu roli literatury. Niżej natomiast ocenia trupę Hanako, która w kilka lat później odwiedziła Warszawę. Jego zdaniem nowa aktorka nie dorównała swojej poprzedniczce.

O poprzedniczce owej wspomina m. in. — tej wypowiedzi nie może tutaj zabraknąć — Stanisław Wyspiański: w wierszowanych *Notach do „Bolesława Śmiałego”* podkreśla swoją oryginalność pisząc: „nie uczyła mnie sztuki także Sada Jakko”¹⁵. Nie jest to zresztą takie zupełnie pewne.

¹² h [A. Świętochowski], *P. Kisielewski o teatrze japońskim*. „Prawda” 1902, nr 9, s. 102.

¹³ T. Czaszka [T. Rittner], *Z Wiednia. (Teatr japoński)*. „Gazeta Lwowska” 1902, nr 45.

¹⁴ J. Jankowski, *O teatrze japońskim*. W: *Kesa. (Utwory dramatyczne i obrazy nikiące)*. Warszawa 1910, s. 5.

¹⁵ S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 11. Kraków 1961, s. 146.

Zainteresowanie pisarzy drzeworytem i teatrem japońskim, ich wypowiedzi w tej dziedzinie, to tylko część — aczkolwiek niebłaha — inspiracji krajem Wschodzącego Słońca. Inne inspiracje wydają się nie mniej ważne: otóż japońskie realia stają się elementem świata przedstawionego utworów literackich.

Tak jest w utworach pisanych — wyraźnie pod gust Miriama, orędownika japońszczyzny — dla „Chimery”. Dramatu *Kijomori* Tadeusza Micińskiego, nadesłanego do redakcji „Chimery”, Przesmycki nie opublikował; ocalały drobny fragment, z którego niewiele wynika, został niedawno ogłoszony przez Teresę Wróblewską¹⁶. Wydrukował natomiast Miriam opowiadanie, a właściwie prozę poetycką Władysława Stanisława Reymonta pt. *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętym porcelanowym sercu japońskim*¹⁷. Ta nieco tkliwa, zaskakująca u autora *Chłopów* opowieść, choć ilustrowana japońskimi drzeworytami, dzieje się w jednym z miast europejskich, na witrynie — jak wolno się domyślać — antykwariatu. Pochłonięty dziejami miłości porcelanowej figurki Komurasaki do pięknego Antinouse, autor zapewne nie zdawał sobie sprawy, że owa wystawa sklepowa, na której spotkali się wśród marmurów, brązów i porcelan Antinous, Venus, stary Chińczyk, różowe margrabiny z czasów Ludwika XV, Cezarowie i drobna Komurasaki, stanowi znakomity symbol ówczesnego, tak bardzo odczuwanego nadmiaru kultury: cała Europa wydawała się takim antykwariatem, w którym rolę odświeżającą miały pełnić elementy kultur egzotycznych.

Porcelanowa figurka Komurasaki awansowała do roli głównej bohaterki utworu. Inne przedmioty japońskie spełniały funkcję skromniejszą, tworzyły mianowicie owo — denerwujące Aleksandra Świętochowskiego — wyposażenie mieszkań: sofy i krzeselka w stylu „chińsko-japońsko-maison-nipponowym” w salonie panny Heleny w *Ludziach bezdomnych*, meble i żardiniery w pałacyku Zuckerów w *Ziemi obiecanej*, wazy japońskie w *Pałubie* Karola Irzykowskiego czy w *Homo sapiens* Stanisława Przybyszewskiego: Juliusz Starkel pisał w r. 1904, że moda przystrajania salonów szczegółami japońskimi „uspokoiła się z czasem”¹⁸. Może dlatego w satyrycznym dramacie Adolfa Nowaczyńskiego *Nowe Ateny*, w którym bardzo dokładnie opisane wnętrza odgrywają ważną rolę, japoński element (kosz) występuje tylko w hotelu, natomiast w su-

¹⁶ „Poezja” 1974, z. 5.

¹⁷ „Chimera” t. 2 (1901) oraz edycja osobna: Warszawa 1903. Już po napisaniu niniejszego tekstu udało mi się dotrzeć do zbioru wierszowanych bajek i legend L. Rygiera pt. *Z motywów japońskich* (Warszawa b. r.; data cenzury: 1904, odnotowany w „Przewodniku Bibliograficznym” 1907). Jedna z tych bajek, *Starzec i kwitnące drzewo*, została wydana osobno (Warszawa 1922).

¹⁸ J. Starkel, *Obrazki z Japonii*. Cz. 1. Warszawa 1904, s. 3—4.

per „modern” willi pani Melanii Barchan brak jakichkolwiek japońskich mebli czy drobiazgów.

Współkształtują one natomiast — i ta ich rola warta jest szczególnego wyeksponowania — atmosferę dekadencją. Kreowany na typ dandyś Jarosław w powieści Tadeusza Micińskiego *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia* ma w swoim pałacu japoński pokój, *nb.* wzorowany na pokoju Des Esseintes w *Na wspaniałym* Jorisa Karla Huysmansa — w którym znajduje się drugi, z jedwabnego papieru, co tworzy po zapaleniu lampy — czarnoksiężską latarnię. Bardzo sugestywny opis malowideł wskazuje, iż Micińskiemu znane były zarówno legendy japońskie (np. o bohaterkich roninach), jak i japońskie drzeworyty. Wnikliwie zauważył Miciński ambiwalentny charakter tej sztuki:

Słodko i cicho — tylko nie patrz w bok na rozdarłe wnętrza roninów...¹⁹

W innej powieści Micińskiego, *Nietota*, opisany został zamek księcia Huberta. W zamku tym, który można interpretować jako zmysłowe pokłady podświadomości człowieka z epoki dekadentyzmu, znajdują się — obok chińskich, kambodżańskich i innych — elementy japońskie²⁰. Zgodnie z wyobraźnią dekadencją — bo ta właśnie kształtuje ów zamek — elementy te współdziałają w wytworzeniu atmosfery uduchowionego estetyzmu oraz nastroju erotyczno-sadystycznego. Są to zatem: w bibliotece „kosztowne japońskie i francuskie dzieła dotyczące bestializmu”, w oranżerii — japońskie lilie czerwone, w akwariach — wytworzone szaro-klejnotne japońskie Sanszito²¹. Książę Hubert proponuje obejrzenie albumów „tej niesłychanej rozpusty japońskiej”

gdzie zda się sam żywioł oszalał, nie ludzie... którzy są tylko dodatkiem do spotworniałych lingamów, kapłanami bożyszcz tych świetnie malowanych, jakby koncha, kobiecych joni²².

Prawdopodobnie chodzi tu Micińskiemu o publikację *Ninjo-Bon*

¹⁹ T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia*. W: *Pisma pośmiertne*. Cykl pierwszy: *Lucyfer*. Wydanie z rękopisów pod redakcją A. Górskiego i Cz. Łatawca. Warszawa 1931, s. 158 n.

²⁰ Kiedy w r. 1893 S. Przybyszewski pragnął w *Totenmesse* (polska wersja: *Requiem aeternam*) uzmysłowić synkretyczną wyobraźnię dekadencją, wymieniał elementy kultury egipskiej, pakistańskiej, indyjskiej, nawet chińskiej, jednakże japońskiej kultury jeszcze tu nie włączył (przez przypadek być może). Ale już np. w powieści G. Zapolskiej *Fin-de-siècle'istka* (1897) wymienia się jednym tchem emancypację kobiet, arcydzieła Outamary, walkę dekadentów z naturalistami i „moralność” panów (zob. wyd.: Kraków 1958, s. 286). J. Kleczyński w artykule *Poszukiwacze absolutu* („Sztuka” 1913, z. 9, s. 117—118) włączył już oczywiście do długiego spisu rozmaitych bodźców kulturowych — artystów japońskich.

²¹ T. Miciński, *Nietota*. Warszawa 1910, s. 424.

²² *Ibidem*, s. 437.

(*O miłości*), o której Adolf Nowaczyński pisał wówczas jako o „niesłychanej i niemożliwej w Europie”²³.

Inspiracje, o których była mowa dotychczas, przyszły do nas z Zachodu, głównie z Paryża, stamtąd przejęliśmy fascynację zarówno drzeworytem, jak i teatrem, jak wreszcie przedmiotami użytkowymi. Natomiast wraz z twórczością Wacława Sieroszewskiego przechodzimy do bezpośrednich kontaktów pisarzy z Japonią. Trzeba zresztą od razu powiedzieć, że owa „bezpośredniość” była ograniczona; Sieroszewski mianowicie uzupełniał własne doświadczenia literaturą zachodnioeuropejską dotyczącą Kraju Wschodzącego Słońca.

Ów działacz kółek socjalistycznych (później — PPS), który zajął się pisarstwem egzotycznym i studiami etnograficznymi (o Jakutach) przebywając na zsyłce, został w r. 1902 — zamiast ponownej przymusowej podróży z Warszawy do Irkucka — wysłany do północnej Japonii, aby prowadzić studia nad plemieniem Ajnów. Pobyt w Japonii, razem z Bronisławem Piłsudskim, trwał co prawda ze względu na pogorszenie się stosunków między Rosją a Japonią tylko kilka miesięcy, ale dla dalszego rozwoju twórczości pisarskiej Sieroszewskiego okazał się bardzo ważny. Rezultatem tej wyprawy był bowiem zbiór reportaży pt. *Na Daleki Wschód. Kartki z podróży* (Warszawa 1904) oraz szereg opowiadań publikowanych w czasopismach i w kolejnych zbiorach, takich jak *Z fali na falę* (Kraków 1910) czy *Nowele* (Kraków 1914). Jeszcze w dwudziestolecium międzywojennym powracał Sieroszewski do tematyki japońskiej (*Miłość Samuraja*, Warszawa 1926; *Na wulkanach Japonii*, Warszawa 1924, i inne).

Reportaż podróżniczy, dotyczący zwłaszcza krajów egzotycznych, był na początku w. XX gatunkiem popularnym; o Japonii pisał takie relacje między innymi Rudyard Kipling²⁴. Reportaże Sieroszewskiego przypominają jednak raczej książki Lafcadio Hearn²⁵; polski pisarz zaciera

²³ A. Nowaczyński, *Haikai*. W: *Co czasy niosą*. Warszawa 1909, s. 62. — Trzeba przyznać, że tylko na zasadzie wyjątku spotkać można zdecydowane zdania o kulturowej niższości Japonii, np. takie: „społeczeństwo japońskie, dopiero od niedawna z chaosu ciemnej nocy wkraczające w świetlane sfery kultury zachodniej” (o, *Współczesne piśmiennictwo japońskie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 41. Autor opiera się na artykule francuskim, który z kolei relacjonuje postawę Japończyka, entuzjasty kultury europejskiej).

²⁴ R. Kipling, *Listy o Japonii*. Przetłomaczył M. Poloński. Warszawa 1904.

²⁵ Lafcadio Hearn, naturalizowany Japończyk, przybrał nazwisko Yakumo Koizumi, ale twórczość pisarską uprawiał w języku angielskim. Polskie przekłady jego książek o charakterze mieszanym ukazały się nieco później niż zbiór reportaży Sieroszewskiego, mianowicie: *Ko-Ko-Ro*. [Bez podania nazwiska tłumacza]. Kraków 1906; *Lotos. Rzut oka na nieznaną Japonię*. Tłum. D. Z. Część 1—2. Warszawa [1909], i potem jeszcze w dwudziestolecium międzywojennym. — Być może, iż książka planowana przez B. Piłsudskiego pt. *Z Dalekiego Wschodu*

mianowicie niekiedy granicę między reportażem, opowiadaniem a szkicem informacyjnym, podobnie jak — w efekcie specjalnego charakteru swej podróży — łączy wrażenia z Japonii, Korei i Chin. Uderza u niego — pomimo pewnych uwag krytycznych, np. o kuchni — wielka sympatia dla Japończyków, zupełny brak owego protekcjonalnego klepania po ramieniu, które tak wyraźnie występuje np. u Kiplinga. Z zachwytem pisze Sieroszewski o malarstwie japońskim, także współczesnym, przeciwstawiając się obiegowym sądom:

Twierdzenie, że malarstwo japońskie jest wyłącznie ornamentacyjnym, jest wierutnym fałszem²⁶.

Informuje o popularnych japońskich gatunkach poezji: *tance* i *haikai*, podkreślając, że są one raczej mistrzowskim napomknieniem niż wizerunkiem rzeczywistości. Jako przykład operowania skrótem artystycznym, możliwym w kraju bardzo wyrobionych słuchaczy i czytelników, przytacza taką *haikai*, zresztą za książką Basila Halla Chamberlaina *The classical poetry of the Japanese* (London 1880):

Natsu guza ija
Tsuwa mo-no-domo-no
Jume no ato...

I swój przekład:

Zioła latem wyrosłe,
Jedyny ślad po rycerzach...²⁷

Przekładów takich można znaleźć w reportażach i opowiadaniach Sieroszewskiego więcej.

Trudno stwierdzić, skąd zaczerpnął autor *Z fali na falę* tematykę swoich japońskich opowiadań, niekiedy bardzo pięknych (*O-sici* czy *Ingwa*). W dwóch przypadkach podaje źródła japońskie, choć zapewne korzystał z przekładów zachodnioeuropejskich, a nie z oryginałów. Są to w zbiorze *Z fali na falę* utwory: *Harakiri księcia Asano Naganori*. (*Wyjętek z księgi Juki no Akebono*) oraz *Pojednanie*. (Z księgi *Konseki Monogatori*). Dzisiejszy czytelnik rozpoznaje w *Pojednaniu* utwór, którym posłużył się w r. 1965 znany reżyser Kobayashi tworząc piękny film *Kwaidan*²⁸.

du. Sachalin — Syberia — Japonia. Wspomnienia zesańca (zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 26 (1981), s. 307) byłaby zbliżona do publikacji Sieroszewskiego.

²⁶ W. Sieroszewski, *Japonia w zarysie*. W: *Z fali na falę*. Kraków 1910, s. 40. Już po napisaniu niniejszego tekstu ukazała się książka Z. Kempfa *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie* (Warszawa 1982). Autora interesują nieco inne problemy.

²⁷ *Ibidem*, s. 41.

²⁸ Film Kobayashiego składa się z kilku nowel zaczerpniętych ze zbioru *Kwaidan* L. Hearn'a. Nasunęło mi to nawet podejrzenie, że Sieroszewski podał po prostu przekład opowiadania Hearn'a. Jednakże w dostępnych mi angielskich i niemieckich wydaniach *Kwaidanu* brak tego opowiadania. Brak go także w wyborze, którego dokonał — już w dwudziestoleciu międzywojennym — W. Berent

Wraz z wybuchem wojny rosyjsko-japońskiej w lutym 1904 rozpoczyna się zupełnie nowy okres japońskich inspiracji w literaturze polskiej. Punkt ciężkości w zainteresowaniach Japonią przesuwają się z dziedziny sztuki i etnografii do dziedziny polityki: uwikłanie Rosji w wojnę na Wschodzie zaktywizowało bowiem społeczeństwo polskie w tym właśnie kierunku. Działania — o których tu przynajmniej wspomnieć wypada — były rozmaite, np. pomysł Władysława Studnickiego zwerbowania polskiego legionu w Ameryce²⁹. Najważniejsza jednak wydaje się wizyta w Tokio Józefa Piłsudskiego i Romana Dmowskiego. Piłsudski udał się z Tytusem Filipowiczem do Tokio w lecie 1904, z ramienia PPS, aby pertraktować w sprawie udzielenia przez Japonię pomocy technicznej (broń i naboje) dla polskich działań wojennych. Akcję Piłsudskiego storpedował Dmowski, który — przyjechawszy do Tokio nieco wcześniej — wytłumaczył odpowiednim czynnikiem, że rewolucja w Królestwie nie przyniosłaby korzyści Japonii, a dla Polski byłaby katastrofą. Piłsudski z Dmowskim przeprowadzili wówczas historyczną, 9-godzinną rozmowę (8/9 lipca 1904), która zresztą nie zmieniła poglądów żadnego z nich³⁰.

Natomiast obserwacja społeczeństwa japońskiego wpłynęła na przemianę doktryny narodowej Dmowskiego powodując przesunięcie jej punktu ciężkości z jednostki na naród. Fascynację społeczeństwem japońskim, takimi jego zaletami, jak siła moralna, zdolność do najwyższych poświęceń, poczucie obowiązku i odpowiedzialności, „geniusz polityczny”, wyraził Dmowski w cyklu artykułów pt. *Ex oriente lux. Niektóre nauki z obecnej wojny*, opublikowanym w 1904 r. w „Przeglądzie Wszepolskim”.

Nie tylko Dmowski zachwycał się Japończykami. Co prawda z po-

(L. Hearn, *Opowieści niesamowite i upiorne ze zbioru Kwaidan*. Warszawa 1924. „Biblioteczka Błękitna”. W tejsze „Biblioteczce” wydał Berent inny wybór opowiadań Hearna: *Historia gejszy oraz Mniszka — i Zona*. Ze zbioru *Kokoro*. Warszawa 1924). Brak również *Pojednania* w tomie przetłumaczonym przez J. B a n d r o w s k i e g o pt. *Czerwony ślub i inne opowiadania* (Warszawa, b. r.). — Nasuwa się przypuszczenie, że Sieroszewski mógł się posługiwać rosyjskimi publikacjami o Japonii; nie ma jednak możliwości sprawdzenia, czy takie publikacje w ogóle istniały. Ówczesne polskie bibliografie, np. bardzo obszerna bibliografia przy haśle „Japonia” w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (która przecież ukazywała się w Warszawie), nie podają żadnych pozycji w języku rosyjskim.

²⁹ Zob. W. Studnicki, *Z przeżyć i walk*. Warszawa 1928, s. 88. — Satyryczne czasopismo „Liberum Veto” pokpiwało z „japońszczyzny”, zwłaszcza w wydaniu Narodowej Demokracji. W nrze 18 z r. 1903 np. podał w dziesięciorgu przykazaniach dla „Polaka doskonałego” takie zalecenie: „Uczęszczaj pilnie na operetki japońskie, gdyż Japonia jest jedynym przyjacielem Polaków”. Są tu także aluzje do „japońskiej” działalności Studnickiego.

³⁰ Zob. A. Micewski, *Roman Dmowski*. Warszawa 1971, rozdz. *Wyprawa do Japonii (1904)*.

czątku zachowywano się z pewną rezerwą wobec starcia dwóch potęg wyraźnie walczących o władzę nad Azją; bezpośrednim powodem wojny była przecież sprawa zajęcia słabej Korei. Wilhelm Feldman napisał w pierwszej połowie 1904 r. interesująco skomponowany artykuł. (Jest to oczywiście jeden z bardzo wielu artykułów dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej.) Przedstawione tu zostały kolejne modlitwy: Japończyka do Sakyamuni o zwycięstwo i przywództwo w Azji; Rosjanina do Matki Boskiej Kazańskiej i kilku świętych o zwycięstwo nad Japonią i drugą połową świata; „dobrego Europejczyka” — modlitwa do... giełdy o zaprzestanie wojny. Polak zaś najchętniej modliłby się do oręża. Skoro taka modlitwa jest nieaktualna, cieszy się z walki, która podrywa byt samodzielną.

Niechże więc rośnie dzieło zniszczenia zewnętrznego i toruje drogę odrodzeniu wewnętrznemu. A my bądźmy przygotowani, by na gruzach nowe zaszczyć formy życia ³¹.

W trochę późniejszym artykule z tegoż 1904 roku, zatytułowanym podobnie jak artykuły Dmowskiego: *Ex Oriente lux* (ta zbieżność ocen przedstawicieli różnych orientacji politycznych jest wysoce znamienna), pisze już Feldman o Japończykach z entuzjazmem, stwierdzając, że naród ten, niezależnie od przyszłego wyniku wojny, zwyciężył już teraz: w opinii publicznej. Podbił ową opinię swoim bezprzykładnym bohaterstwem i pogardą śmierci. Feldman przytacza słynne słowa Kamimury do ochotników idących na pewną śmierć: był to rozkaz umierania, i to umierania w pełni świadomego, bez odurzania się alkoholem. Poszukując uzasadnień tego — niezrozumiałego dla Europejczyka — „zawieszenia zmysłu samozachowawczego” znajduje je Feldman w religii, mianowicie w buddyzmie ³².

W ten sposób Japonia zaczyna spełniać w naszej literaturze ważną rolę: staje się sprzymierzeńcem w dziele moralnego odrodzenia społeczeństwa polskiego, pomaga kształtować postawę heroiczną, tak wyraźnie rysującą się zwłaszcza w literaturze pomiędzy rewolucją a wybuchem pierwszej wojny światowej. Oto kilka przykładów:

W grudniu 1904 teatr lwowski pod kierownictwem Tadeusza Pawlikowskiego wystawił dramat historyczny japońskiego autora Takedy Izumo *Terakoya, czyli wiejska szkółka*. Ten jednoaktowy utwór przedsta-

³¹ W. Feldman, *Wojna*. „Krytyka” 1904, t. 1, s. 188.

³² W. Feldman, *Ex Oriente lux*. „Krytyka” 1904, t. 2. — O zdumiewającym poświęceniu japońskich żołnierzy pisał m. in. W. Sieroszewski w opowiadaniu *Widmo sakurskie* (w: *Z fali na falę*): żołnierze własnym ciałem gasili płonące magnezjowe kule, które rzucano, aby oświetlić japońskie pozycje. E. Kuźma, pisząc — może nieco przesadnie — o „micie” Japonii (*Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980, s. 192), zwraca uwagę na polityczne znaczenie dwóch książek: I. Nitobe, *Bushido dusza Japonii* (Lwów 1904) oraz O. Kakuza, *Przebudzenie się Japonii* (Lwów 1905).

wia bohaterski czyn rodziców, którzy poświęcają własnego syna, aby w ten sposób okupić poprzednio popełnioną zdradę wobec swego pana. Syn ich, świadom tej ofiary, sam wyciąga szyję, aby ułatwić cios. Sztukę, dość zresztą słabą, przetłumaczył znany już wówczas dramaturg i poeta, Jerzy Żuławski. W napisanym przez niego prologu wyraża się prawdziwa sympatia dla kraju bohaterów; Żuławski podkreśla m. in. ogromne poczucie obowiązku Japończyków:

zdrada wierności najgorszą się plamą
zdała twym synom, którym obowiązek
— bez wawrzynowych nagrody gałązek —
był zawsze święty i był wypełniony,
choćby na wagę los kładł z drugiej strony
to, co najdroższe w życiu jest...⁸³

Reymont podjął temat jednego z bohaterskich czynów japońskiej marynarki: blokadę własnymi „poległymi” statkami wejścia do Portu Artura. Opowiadanie, zatytułowane *Ave Patria, morituri te salutant...* (pierwodruk: „Czas” 1907), rozpoczynają słowa Kamimury, którymi posłał swoich żołnierzy na — świadomą w pełni — śmierć. Konwencja liryczno-nastrojowa opowiadania („Jakiś niepokój rodził się w przestrzeniach”; „przesmutny dzień”) połączona z patetyczną retoryką („krzyczało morze, krzyczały wichry, krzyczały maszyny”) podporządkowana tu została głównemu celowi — wykazaniu bezprzykładnego heroizmu Japończyków:

I tak jeden za drugim, „jak kamienie, ręką Boga rzucane na szaniec”, waliły się na dno trupy statków i ludzi; jeden za drugim umierały radośnie dla ojczyzny dalekiej, jeden za drugim kładły się stosem bohaterskim, szły w przepaści ze straszliwym majestatem poświęceń i obowiązku⁸⁴.

Dla Stefana Żeromskiego japońska zdolność do najwyższych poświęceń jest już wskazanym wprost wzorem do naśladowania. Zwłaszcza w *Róży*:

W ciągu sekundy trwa zjednoczenie inteligencji, posiadaczy, rzemieślników, chłopów, robotników, w uniesieniu, które mogłoby się stać źródłem odradzającego czynu. Nikt w tym gronie nie mógłby powiedzieć: Polska — to ja. Wszyscy mogliby o sobie powiedzieć: My — to Polska. W ciągu krótkiej

⁸³ I. Takeda, *Terakoya, czyli wiejska szkółka. Historyczny dramat japoński w jednym akcie*. Przełożył i prologiem dla pierwszego scenicznego przedstawienia opatrzył J. Żuławski. Lwów 1907, s. 6. — 16 II 1905 wystawił *Terakoję* również Teatr Ludowy w Krakowie; przed drugim przedstawieniem, 1 III, L. Rydel wygłosił odczyt *O teatrze japońskim* (zob. „Czas” 1905, nr 48, wyd. wieczorne).

⁸⁴ W. S. Reymont, *Ave Patria, morituri te salutant...* Cyt. z: *Pisma*. Wyd. zbiorowe uzupełne ze wstępem A. Grzymały-Siedleckiego i portretem autora. T. 16. Warszawa 1925, s. 23. Ten sam atak japońskich branderów, widziany jednak od strony rosyjskiej (choć przez służącego w armii carskiej Polaka), opisał J. Nowakowski w powieści: *Zawierucha. Powieść na tle wojny rosyjsko-japońskiej*. Lwów 1913, rozdz. 9.

sekundy trwa stan, jakiego w życiu gromadzkim Polski nie ma wcale, a jaki w ludzie i wojsku japońskim, prowadzącym wojnę, był ciągle a bez odmiany: zdolność do ofiary, uniesienie czynne, czyli miłość ojczyzny świadoma swego źródła, swych dróg i celu.

Bohaterstwo Japończyków szczególnie fascynowało tego autora, zawsze głoszącego postawę heroiczną; oto co mówi Czarowic w jednej ze swoich kwestii:

w ciągu kilkudziesięciu lat powstał naród, który zadziwił, olśnił, oślepił stary świat. Każdy Japończyk, nie tylko samuraj, lecz wieśniak i robotnik, rzeka się życia i wszystkiego dobra, kiedy idzie o dobro najwyższe. Widzieliśmy wszyscy setki tysięcy przykładów tej ofiarności. Dość wspomnieć bitwę pod Mukdenem, nieśmiertelny rozkaz generała Hayashi: *shnè* — umrzyjcie i nieśmiertelne wykonanie rozkazu.

Naród polski stoi na drugim końcu tej drabiny ofiarności. [...] Toteż naród polski trwa w najbardziej poniżającej godności człowieka niewoli.

I dalej:

We mnie ojczyzna moja płonie. Cóż ja pocznę? Chcę budować rzecz nową, a budować wszystko na ofiarności, która taki owoc wydała w Japonii...³⁵

Nawiązań do tematów japońskich — czasem, jak w *Śnie o szpadzie* czy w tomie 1 *Dziejów grzechu*³⁶, luźno połączonych z tekstem — jest w twórczości Żeromskiego więcej: aż po owego Gustawa Bezmiara w *Urodzie życia* (pierwowzorem był tu Bronisław Piłsudski), który uciekłszy z Sachalinu, „strawił szintoizm” i założył w Japonii sektę. Trzeba zresztą przyznać, że bywają to wzmianki różnego rodzaju; w *Dziejach grzechu* Łukasz Niepołomski uwodzi Ewę opowiadając o tym, że panny w Japonii kąpią się razem z mężczyznami. Nb. można to było wyczytać w którejkolwiek z licznie wydawanych w latach 1904—1905 książkach o Japonii³⁷.

³⁵ S. Żeromski, *Róża. Dramat niesceniczny*. Warszawa 1955, s. 85—86, 174—175.

³⁶ Wzmianki w *Śnie o szpadzie* i w *Dziejach grzechu* o skazanych na śmierć Japończykach zostały prawdopodobnie zainspirowane przez francuskie opowiadanie anonimowego autora, które ukazało się w polskim przekładzie pt. *Śmierć dwu szpiegów japońskich* w „Ogniwie” (1904, nr 35) oraz w „Naprzodzie” (1904, nry 290—291). Informację tę podaję na podstawie artykułu S. Zabierowskiego *Powtórki Żeromskiego w „Śnie o szpadzie”*. „Ruch Literacki” 1981, z. 3.

³⁷ Książki takie zaczęły się ukazywać już wcześniej — jako wynik podróży, a także w związku z wojną chińsko-japońską w roku 1894. Jednakże liczba pozycji bibliograficznych dotyczących Japonii — pozwala to stwierdzić przejrzenie „Przewodnika Bibliograficznego” — wzrasta w latach 1904—1905 w sposób zdumiewający. Są to książki przede wszystkim tłumaczone, ale również polskie; dotyczą różnych dziedzin wiedzy o Japonii, m. in. prawa. Wśród tłumaczy można znaleźć znane nazwiska, np. książkę G. Weulersse’a *Współczesna Japonia* spolszczył J. Lorentowicz (Warszawa 1904). Wkrótce pomyślano nawet o młodych czytelnikach: w r. 1911 ukazała się powieść W. Umińskiego *W krainie Wschodzącego Słońca*, w której przygody małego Mika stanowią pretekst do prze-

Zafascynowany bohaterską Japonią był Tadeusz Miciński, pisarz wrażliwy na egzotykę, ale także — podobnie jak Żeromski — czujny wobec spraw narodowych. Jedną z wielkich bitew ówczesnej wojny przedstawił Miciński, w znakomitym skrócie, w wierszu *Bitwa nad Jalu*. Oto jego fragment:

Banzaj! krzykli Japończycy —
 Banzaj! lecą z góry —
 [.]
 Banzaj! na bagnety!!
 (jest wśród bogów umarły...)
 — Ura! my carskie karniety,
 my giganty — Niebiosa się zwały
 ciał kurhany wyrosły od ziemi,
 dymy rude rozpełzły jak węże —
 dżdżą szrapnele łzami krwawemi,
 kruki lecą i chrzęszczą orężem³⁸.

W poetyckim *Hymnie do wschodzącej Jutrzenki* mówi Miciński m. in. — jak widzimy temat ten ciągle powraca — o męstwie Japończyków:

tam jest mężnych lud rycerzy,
 którym miłsza śmierć niż plama —

ale porusza również ważny problem związany z wojną rosyjsko-japońską, mianowicie udział w niej Polaków wcielonych do armii rosyjskiej:

I oto z Lachów żołdacy,
 z ciał niosąc dla sępów żery,
 idą po śmierć z rąk Azjaty,
 lub po hańbę Somo-Sierry!
 w błysku ognia staniemy wśród kul
 i w kajdanach — będziemy zabijać —
 o, niech krwawy tak zamroczy ból,
 aby kule mogły was — omijać³⁹.

W tomie przedziwnej, na pół poetyckiej publicystyki Micińskiego, zatytułowanym *Do źródeł duszy polskiej*, pojawiają się wzmianki o Japonii w kontekście bardzo pozytywnym. Np. taka:

Naród winien mieć duszę przed sobą w całej pełni, jak olbrzymią górę [...]. Japończycy tak patrzą o mil sto w swój wulkan Fuzijamę — to jest symbol ich życia narodowego — to jest symbol duszy w ogóle⁴⁰.

kazania informacji o życiu Japończyków. Nie była to pierwsza pozycja tego rodzaju; już w r. 1896 Karolina L. „przyswoiła” książkę pt. *W kraju i Japonii, podróż dwóch przyjaciół, opowiadanie dla młodzieży* („Promyki. Biblioteczka dla Młodzieży”).

³⁸ T. Miciński, *Bitwa nad Jalu*. W: *Poezje*. Opracował J. Prokop. Kraków 1980. (Pierwodruk: *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów 1906).

³⁹ T. Miciński, *Hymn do wschodzącej Jutrzenki*. W: jw. Pierwodruk: jw.

⁴⁰ Cyt. z wyd. późniejszego, o zmienionym nieco tytule: *Do źródeł polskiej duszy*. Warszawa 1936, s. 56. Jak przekształcił się sposób patrzenia na Japonię,

W ten sposób „japońszczyzna” współkształtuje dwa opozycyjne nurty, tak ważne w twórczości Micińskiego: nurt dekadencji, o którym była mowa poprzednio, ale także — nurt odrodzeńczo-patriotyczny.

A sama literatura japońska? Polskie zarysy historii literatury powszechnej zajęły się nią dość późno. Brak jej omówienia nie tylko w *Historii literatury powszechnej* Fryderyka Henryka Lewestama wydanej w Warszawie w latach 1863—1867, choć tenże autor w *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda z 1863 r. starał się kilka zdań, zawierających co prawda bardzo mało informacji, o literaturze japońskiej powiedzieć. Brak również jej omówienia w *Dziejach literatury powszechnej* z ilustracjami, pod redakcją Piotra Chmielowskiego, ukazujących się w Warszawie w latach 1880—1898, czy w *Historii literatury powszechnej* Walerego Gostomskiego z roku 1898. Dopiero Julian Adolf Święcicki odważył się wprowadzić w tomie 2 swojej *Historii literatury powszechnej* (Warszawa 1901) osobną część poświęconą literaturze japońskiej. Odważył się, gdyż — jak sam stwierdza —

Literatura japońska jest dotychczas dla Europy przeważnie „ziemią nieznaną”; jest to las bujny a dziewiczy, w którym nie wycięto jeszcze nawet olbrzymów najcenniejszych. Ale bo też studia na językiem i literaturą japońską zaczęły się bardzo niedawno⁴¹.

O literaturze informowały również, w sposób oczywiście pobieżny, wspomniane już rozmaite książki o Japonii, ukazujące się zwłaszcza w latach 1904—1905. Osobną, niewielką, popularną publikację pt. *Literatura japońska* ogłosił Remigiusz Kwiatkowski w serii „Książki dla Wszystkich” (Warszawa 1908). *Zarys dziejów literatury japońskiej w XIX wieku* umieścił Antoni Lange jako wstęp do swojej antologii (o której szerzej za chwilę) *Sintaisi-Sho. Poeci nowojapońscy* (Warszawa 1908), Adolf Nowaczyński opublikował rozprawkę poświęconą gatunkowi haikai, w której podał również informacje dotyczące *tanki*, *nagauty*, *renki* (opierał się m. in. na wymienionej przez siebie książce

w której nagle dostrzeżono niedościgły wzór bohaterstwa, świadczą kolejne wypowiedzi F. Jasińskiego. Z początku cenił on Japończyków jako artystów. W roku 1906 pisze już (*Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego*. Kraków 1906, s. 5): „Społeczeństwo to dowiodło, że stwarzanie najdelikatniejszych cacek i lubowanie się nimi przez szeregi wieków nie przeszkodziło mu być najdzielniejszym pod każdym względem narodem”. I w roku 1911 (*Miesięcznik Literacki i Artystyczny* 1911, nr 6): „Japończyk — to rycerz-artysta. W duszy ideał trójjedyny: honor, ojczyzna, sztuka”.

⁴¹ J. A. Święcicki, *Historia literatury powszechnej*. Warszawa 1901, s. 271. Święcicki jest także autorem odpowiedniego hasła w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (t. 31. Warszawa 1902).

W. G. Astona *History of Japanese Literature*, 1899). Drwiące, szydercze *haikai* szczególnie odpowiadały temperamentowi pisarskiemu Nowaczyńskiego, toteż głosił z entuzjazmem: „strzeliste *haikai*, niezwyciężone *haikai*, nieśmiertelne *haikai*”⁴². Nie umieścił tu jednak przekładów.

Przekłady — począwszy od r. 1901 — ukazywały się ciągle, zawsze z drugiej ręki. Wspomniano już w niniejszym szkicu o spolszczeniu dramatu *Terakoya* przez Żuławskiego. Dramat ten został przełożony po raz drugi przez Henryka Fogla i wydany wraz z utworem Yamady Kakashi pt. *Asagao* (Złoczów 1905). Podjęto również próby przekładu dwóch dramatów granych przez trupę Kawakamiego. Krótki utwór *Gejsza i rycerz* ukazał się jako odbitka z gwiazdkowego numeru „Głosu Narodu” z 1904 roku⁴³. Jest to przekład dokonany przez kogoś obdarzonego talentem pisarskim, być może przez Kisielewskiego⁴⁴, który — jak już wspomniano — przedstawiał słuchaczom ów utwór podczas odczytu o teatrze japońskim. Drugi utwór grany przez Sadę Yakko i Kawakamiego, pt. *Kesa*, został spolszczony przez Józefa Jankowskiego⁴⁵. Nie jest to przekład; Jankowski, entuzjasta teatru japońskiego, utworzył — jak sam pisze we wstępie — z motywów dramatu japońskiego sztukę europejską, z zachowaniem nastroju pierwowzoru. Szczególną uwagę zwrócił na didaskalia, podkreślające, zgodnie z istotą teatru japońskiego, wyrazistą, pełną ekspresji grę mimiczną.

Spośród utworów powieściowych i nowelistycznych wybierano do tłumaczenia takie zwłaszcza, które mogły być łatwiej przyswojone przez polskiego czytelnika, np. pozostającą pod wpływem prozy europejskiej powieść Kenjiro Tokutomi *Nami-Ko*⁴⁶.

Drobne przekłady z poezji japońskiej, dokonywane głównie na podstawie pracy Chamberlaina, umieszczano w wymienionych już zarysach

⁴² Nowaczyński, *Haikai*, s. 62.

⁴³ *Gejsza i rycerz. Scena japońska sprzed lat pięćdziesięciu*. Napisał Fudzijama. Kraków 1905. — To nazwisko (pseudonim?) Fudzijama wydaje się trochę podejrzane.

⁴⁴ Nie jest to jednak zupełnie pewne, choć wiadomo, że Kisielewski współpracował z „Głosem Narodu”; nie udało mi się mianowicie dotrzeć do przekładu J. Gautier. Tę popularyzatorkę krajów Dalekiego Wschodu tłumaczono w Polsce, m. in. wystawiono w r. 1896 w teatrze krakowskim — w przekładzie G. Zapolskiej — jej bajkę japońską *Handlarka uśmiechów* (zob. T. Pawlikowski, *Listy do Konstancji Bednarzewskiej*. Opracowali J. Michalik i E. Orzechowski. Kraków 1891, s. 267). Oczywiście swoista „japońszczyzna” trafiała do polskiego odbiorcy także przez takie utwory, jak *Madame Butterfly* G. Pucciniego (libretto: L. Illica i G. Giacosa), której polska premiera odbyła się w Warszawie w roku 1908.

⁴⁵ Jankowski, *Kesa. (Utwory dramatyczne i obrazy niknące)*.

⁴⁶ K. Tokutomi, *Nami-Ko*. Z japońskiego tłumaczyli S. Shioya i E. F. Edgett. Z angielskiego na polskie przełożyła E. Węśławska. T. 1—2. Warszawa 1905.

literatury japońskiej oraz w książkach dotyczących Japonii (Wacława Sieroszewskiego, Juliusza Starkła i innych). Osobne publikacje przekładowe ogłosili: znany poeta Antoni Lange⁴⁷ oraz tłumacz poezji Dalekiego Wschodu, Remigiusz Kwiatkowski. Langego zainteresowała nowsza poezja japońska; taka, która pod wpływem literatury europejskiej próbuje przełamać sztywne konwencje wersyfikacyjne. Jego przekłady — *nb.* pomijane przez badaczy tego poety — utrzymane są w mało interesującej, postromantycznej konwencji:

Aż zatrzymały się chmury w Onoya
Słuchać jej tonów — już ostrych, już czystych:
Nie dziw, że z chaty wychodzi dziewczoja —
Rzekłbyś — w marzeniach błądzi uroczystych.

(Shivoy Uko, *Fletnia bambusowa nad brzegiem morza*)

Tylko niekiedy zdarzają się Langemu próby bardziej ambitne, np. przekład wiersza Nakamury *Pole bitwy pod Oke-Hazama*. Znamienne, że ten tłumacz bardzo różnorodnej światowej poezji nie miał zrozumienia dla japońskich ut; przełożył ich wprawdzie kilka, ale w przypisie zaznaczył: „Nam w Europie wydawać się będą te wiersze mniej interesującymi”⁴⁸.

Drugi tłumacz, Remigiusz Kwiatkowski, umieścił w czasopiśmie „Museion” antologię poezji japońskiej *Chiakunin-Izszu, czyli ze stu poetów po jednej pieśni*. (Antologia ta była kilkakrotnie wznawiana.) Są to przekłady — nie ma co ukrywać — zupełnie nieudane. Więcej: fałszujące obraz gatunku uta, ponieważ tłumacz zastosował jako odpowiednik uty — triolet. W wyjaśnieniach końcowych Kwiatkowski informując o kształcie uty, przytacza jedną w brzmieniu oryginalnym; nietrudno tu zauważyć zarówno wartości eufoniczne, jak i przede wszystkim niesłychaną kondensację tego utworu:

Aszibiki no
jama dori no o no
szidori — o no
naga naga szijo wo
chidori kamonen

Kwiatkowski podaje również brzmienie dosłowne:

Jak rozpuszczony
ogon pawia — noc;
jakże długo

⁴⁷ Chodzi tu oczywiście o wymienioną poprzednio antologię *Sintaisi-Sho*. Lange, jak sam informuje (s. 29), opiera się na książce W. G. Astona *History of Japanese Literature* oraz na antologii O. Hausera *Die japanische Lyrik 1880—1900*. Antologia Hausera omówiona była m. in. w „Krytyce” (1905, t. 1, s. 174).

⁴⁸ *Sintaisi-Sho*, s. 58.

[trzeba] tęsknić, zasypiając
na łożu samotnym⁴⁹.

A oto jego poetycki przekład tejże uty:

Noc mi się dziś tak wlecze, dłuży,
jak rozpuszczony ogon pawi,
tysiące uczuć pierś mą burzy,
noc mi się dziś tak wlecze, dłuży...
Samotne łoże, ach, jak nuży,
gdy tęskność serce młode zdławi —
noc mi się dziś tak wlecze, dłuży,
jak rozpuszczony ogon pawi.

Zamiast zatem takiego przekładu ut, który mógłby przyczynić się do asymilacji tego gatunku przez polską poezję, powstały triolety, napisane we wczesnomłodopolskiej, w 1912 roku już przebrzmiałej, manierze. O wiele lepsze wydają się tłumaczenia Marii Stattler-Jędrzejewiczowej umieszczone w tymże 1912 roku w „Tygodniku Polskim”⁵⁰.

Asymilacja uty nastąpiła — wybiegnijmy nieco poza Młodą Polskę — tuż po pierwszej wojnie światowej w tomiku Jarosława Iwaszkiewicza *Oktostychy* (Warszawa 1919)⁵¹. Oto jedna z pięciu ut napisanych przez Iwaszkiewicza; z pierwowzoru przejęta została zarówno kunsztowna forma dźwiękowa jak i kondensacja:

Rozkwitła róża
Z podróży mnie powita,
Ni to wód kruża,
Syta podróży ręka
Palce w róży zanurzy.

(Uty. 3)

⁴⁹ „Museion” 1912, z. 9—10, oraz edycja osobna: Kraków 1913. W przekładzie B. Richtera (w: *Wielka literatura powszechna*. T. 5. Warszawa 1932, s. 24) tekst ten brzmi:

Długą jest noc, tak
Długą, jak srebrzystego
Bażanta ogon.
Dłuży się samotnemu
Noc przechodząca wolno.

I w przekładzie W. Kotańskiego (w: *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*. Warszawa 1961, s. 339), który tłumaczył z oryginału:

Czyżbym tę długą,
ach, tak dłużącą się noc,
co się jak ogon
bażanta cicho wlecze,
miał spędzić dziś samotny?

⁵⁰ M. Stattler-Jędrzejewiczowa, *Z poezji japońskiej*. „Tygodnik Polski” 1912, nr 4.

⁵¹ Pisał o tym dokładniej J. Kwiatkowski w książce *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975, s. 218 n.

Piosenki z tegoż tomu Iwaszkiewicza mają również wiele z tonacji i skrótowości ut, podobnie jak wydane w r. 1926 *Pocałunki* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, u której można znaleźć również innego rodzaju japonizmy. Spośród twórców współczesnych do poezji japońskiej nawiązał przede wszystkim Stanisław Grochowiak w świetnym zbiorze pt. *Haiku-Images* (Warszawa 1978) ⁵².

Tak wyraźnych odwołań do poezji japońskiej nie spotykamy w Młodej Polsce; nie podjęto — jak w malarstwie — propozycji formalnych rozwiązań zawartych w tej literaturze. Dlatego przesadny wydaje się następujący satyryczny dialog malarza i literata w powieści *Listy człowieka szalonego* napisanej przez zdecydowanego przeciwnika nowych prądów, Andrzeja Niemojewskiego. Malarz zaleca tu literatowi:

- Niech pan bezzwłocznie jedzie do Japonii. Bezzwłocznie. Niech pan jedzie pojutrze. [...] Niech pan przedtem spali wszystko, co pan napisał. [...]
- Jak można chwytać coś nieuchwytnego?
- O tym dowie się pan w Japonii ⁵³.

Zapewne; cały zespół zjawisk związanych z Japonią współdziałał w pewnym stopniu w kształtowaniu ówczesnej świadomości literackiej, nie spowodował jednak jakichś jej zmian zasadniczych. Natomiast zdecydowanie trudno jest mówić o „wpływie” np. poezji japońskiej. Można oczywiście próbować doszukiwania się takich wpływów m. in. w poezji Leopolda Staffa (niektóre utwory w tomiku *Gałąź kwitnąca* lub w tomiku *Uśmiechy godzin*, zwłaszcza że znajdują się w nich wiersze jawnie nawiązujące do literatury orientalnej); są to jednak próby badawcze bardzo ryzykowne. Możliwe, że poezja japońska miała jakiś udział w procesie kondensacji — skłonnej do nadmiernej rozlewności — młodopolskiej poezji. Ale i tu pozostajemy w sferze domysłów. Były przecież inne, europejskie bodźce działające w kierunku owej kondensacji, np. stacje Jeana Moréasa czy — na terenie polskiej literatury — meandry Felicjana Faleńskiego podjęte przez Adolfa Nowaczyńskiego. Ten ostatni zresztą być może trochę zawdzięczał uwielbianym *haikai*.

Jedną z najważniejszych przyczyn słabej asymilacji poezji japońskiej był zapewne brak dobrych przekładów, zwłaszcza — zupełny brak

⁵² Nie zajmując się inspiracjami japońskimi w późniejszym niż młodopolski okresie, pragnę jednak podkreślić, że działanie tych inspiracji trwa zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym (zob. np. „japoński” numer „Wiadomości Literackich”: 1937, nr 46, czy działalność przekładową A. Janty-Pończyńskiego, o której pisał ostatnio M. Pytasz w „Literaturze na Świecie”, 1982, nr 8), jak i współcześnie (zob. np. numer „Poezji” poświęcony *haiku*, z interesującym wprowadzeniem W. Kortańskiego, który wreszcie zwrócił uwagę na głębsze, medytacyjno-filozoficzne wartości tej poezji; zob. także m. in. *Bajkę japońską* Z. Herberta w jego zbiorze *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957).

⁵³ A. Niemojewski, *Listy człowieka szalonego*. Wyd. 2 (przejrzone przez autora). Warszawa 1903, s. 65.

przekładów na podstawie oryginałów. Sposób podawania informacji, sugerowania sądów o tej literaturze — nowej przecież nie tylko na gruncie polskim, ale i na gruncie europejskim, pełnej niezrozumiałych aluzji — również nie sprzyjał jej rozpowszechnieniu. Stale mianowicie przeciwstawiano „głęboką” literaturę europejską — powierzchownemu pięknu japońskich utworów. Remigiusz Kwiatkowski np. w ten sposób podsumował swoje popularne rozważania o literaturze kraju Wschodzącego Słońca:

Nie ma też przeto poezja japońska głębszej treści i poważniejszego znaczenia⁵⁴.

Antoni Lange pisał między innymi:

przez kilkanaście wieków jedna i ta sama strofa sprawia, że poezja japońska — mimo niektóre liryki wspanialsze — jest banalna⁵⁵.

Jeszcze w 1930 roku Bogdan Richter, powołując się na mocno już wówczas przestarzałą książkę Chamberlaina, twierdził, że poeta japoński jest zawsze estetą, ale nigdy mędrce, myślicielem czy wieszczem⁵⁶. Nawet Maria Stattler-Jędrzejewiczowa w bardzo interesującym szkicu, którym opatrzyła swoje przekłady, pisała:

Gdy się spojrzy w głąb poezji europejskiej — mówię oczywiście o literaturze w wielkim stylu — przedstawia się nam ona jako przewodniczka najgórniejszych haseł, jako pionierka czegoś wielkiego; czuć w niej zmaganie się wewnętrzne udręczonej duszy ludzkiej, jakieś szukanie, dociekanie, posłannictwo najszczytniejsze, tęsknoty, nigdy nie syte własnego jęku. W poezji japońskiej nic z tego. Poeta japoński nie pragnie być pionierem ani haseł żadnych nie głosi: pociąga go natomiast subtelne, w tęczowe barwy strojne piękno, chwyta on w lot przelotne ptactwo myśli, zdawałoby się, iż żyje w swej literaturze szeregiem poetyckich wzruszeń⁵⁷.

Autorka zresztą nie uważa tego za wadę; Japończyk — jej zdaniem — głęboko ukrywa w sobie człowieka „grzebiącego się we własnym bólu” i w tym przejawia swoją hartowną duszę. Ale sądu poprzedniego konstatacja ta nie zmienia. Poszukujących „głębi” poetów młodopolskich podobne rekomendacje chyba nie zachęcały.

Jeden Miriam bronił literatury japońskiej. Ale i on — rzecz charakterystyczna — nie wymieniał gatunków lirycznych. Obrona zawarta była w zakończeniu artykułu o drzeworycie, jako sprzeciw wobec sądu Teodora Dureta o niższości sztuki japońskiej:

⁵⁴ R. Kwiatkowski, *Literatura japońska*. Warszawa 1908, s. 30. Nawet w związku z teatrem pisano czasem podobnie — np. W. Doleżan, *Teatr w Japonii*. „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 12: „pod względem duchowym nie może iść w porównanie z naszym teatrem”.

⁵⁵ *Sintaisi-Sho*, s. 22.

⁵⁶ W: *Wielka literatura powszechna*, t. 1 (1930), s. 75.

⁵⁷ M. Stattler-Jędrzejewiczowa, *Poezja japońska*. „Tygodnik Polski” 1912, nr 4.

A biblia japońska *Koziki* będąca źródłem i podstawą religii shintoistycznej i zawierająca, jak każda mitologia, ukryte w mitach zarodki najwyższych pojęć metafizycznych? A nie ustępujące najbardziej wyidealizowanym legendom europejskim podania, dajmy na to o bohaterskiej Żingu-Kogo albo o Adzumi, tym wzorze tkliwości i poświęcenia, albo jeszcze o wierności bez granic 47 roninów? A *Isse monogatari*, a *Soga monogatari* [...]?

Znamienna jest konkluzja redaktora „Chimery”:

Przy takiej kontynentalnej czy szczepowej zarozumiałości Europejczyków, rzecz prosta, iż sztuka japońska nie mogła od razu wyrzucić całego swego wpływu⁵⁸.

Zasięg i sposób odbioru literatury japońskiej w okresie Młodej Polski był zatem o wiele bardziej ograniczony niż zasięg i sposób odbioru japońskiego malarstwa, drzeworytu i teatru, które współkształtowały swoiste muzeum wyobraźni epoki, a jednocześnie stanowiły sprzymierzeńców w walce o autonomię sztuki. Zabrakło literaturze japońskiej zarówno odpowiednich przekładów, jak i ukazania jej walorów metafizyczno-intelektualnych. Tych walorów, których literatura europejska zawsze, nawet w okresach walki o autonomię, wymaga. Nic dziwnego, że spośród dorobku kulturowego krajów orientalnych nieporównanie głębiej i szerzej sięgają wpływy literatury i myśli religijno-filozoficznej Indii niż wpływy literatury i myśli religijno-filozoficznej Japonii. Trzeba było dość długo czekać na odkrycie głębszych, np. związanych z religią *zen*, wartości tej literatury. Inna natomiast inspiracja okazała się bardzo ważna: walory moralne japońskiego narodu pozwalały nie tylko politykom, ale i pisarzom współkształtować ideał heroizmu.

Z jednej strony delikatne linie i subtelne kolory kształcające wysublimowany smak estetyczny epoki; z drugiej strony — wzór bohaterstwa: żołnierze gaszący własnym ciałem pochodnie. Oto dwa najdalsze bieguny japońskich inspiracji.

⁵⁸ P r z e s m y c k i, *Drzeworyt japoński*, s. 531.