

Orientalizm czy nacjonalizm? – Jasieńskiego Japonia

the whole of Japan is a pure invention
(Oscar Wilde¹)

„Nauczmy się od Japończyków – być Polakami”² – w 1901 apeluje Feliks Jasieński (1861-1929), *enfant terrible* polskiej krytyki artystycznej przełomu XIX i XX wieku. W tym jednym zdaniu streszcza swój program artystyczny i wprowadza w świat teorię sztuki do dziś budzącą kontrowersje. W lapidarnym skrócie łączy dwa, wydawałoby się, przeciwstawne światopoglądowe kierunki – orientalizm, zasadzający się na fascynacji kulturową odmiennością, i nacjonalizm kultywujący kulturową tożsamość. Kim więc jest Manggha i na czym opiera swój problematyczny program artystyczny – orientalistą wielbiącym sztukę japońską czy nacjonalistą zainteresowanym konstrukcją polskiej sztuki narodowej? Na fotografii wykonanej w latach 1902-1904, czyli w pierwszej fazie publicznej działalności, Jasieński prezentuje się w japońskim hełmie i kimonie narzuconym na strój europejski (il. 1). Frontalnie ujęta wyprostowana postać i enigmatyczny wyraz twarzy nie rozstrzygają, czy maskarada jest żartem, czy też świadomą prezentacją określonego *image*. Niewątpliwie orientalnym kostiumem zdradza on swe japonistyczne zainteresowania, ale czy za jego pomocą symbolicznie odrzuca europejską kulturę i przejmuje japońską tożsamość, czy też orientalny strój jest jedynie przebraniem, a japonizm egzotyczną maską – pozostaje niewiadomą.

Co ciekawe, w przeciwieństwie do działalności Jasieńskiego jako animatora polskiej kultury nowoczesnej oraz problematyki związanej z jego blisko piętnastotysięczną kolekcją sztuki, które zostały szczegółowo omówione w ostatnim dwudziestolecu, teoria artystyczna Mangghi – z przewijającym się w niej wątkiem japonizmu oraz problemem zaangażowania w dyskusję na temat stworzenia polskiej sztuki narodowej – nie jest znana szerszemu czytelnikowi³. Dlatego też, poszukując odpowiedzi na pytanie, kim jest za-

¹ O. Wilde, *The Decay of Lying: An Observation*, Cambridge 1889.

² F. Jasieński, *Przed I-szą wystawą sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 44, s. 1. W cytowanych fragmentach uzupełniono interpunkcję i uwspółcześniono pisownię.

³ Problem działalności kulturalnej Jasieńskiego prezentują artykuły A. Kluczewskiej-Wójcik (*Feliks Manggha Jasieński, un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l'art” 1993, nr 21/22; tejże, *Paris-Berlin-Cracovie: Feliks Manggha Jasieński (1861-1929), un collectionneur polonais au début du XX^e siècle* [w:] *Un art sans frontières* [...], Centre Malher, 23-24 octobre 1992, Paris 1994), a samą kolekcję szczegółowo omawiają S. Kozakowska i B. Małkiewiczowa (*Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego*, Kraków 1989). Piśmienictwo Jasieńskiego, a głównie monografię *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées* (Manggha. *Wędrówki po świecie, sztuce i ideach*, 1901) przetłumaczyły



1. Feliks Jasiński w hełmie japońskim i kimonie na balkonie swego mieszkania, fotografia arch. ok. 1902-1904, MNK-NGI-3411

gadkowy człowiek w kimonie nawołujący Polaków do wzorowania się na Japończykach, działalność Jasińskiego odnieść należałoby przede wszystkim do licznie publikowanych „manifestów”, osadzając je w kontekście rozwijających się w końcu wieku XIX ideologii związanych z dwoma wykluczającymi się kierunkami myślowymi – orientalizmem i nacjonalizmem.

Jasiński pojawia się w świadomości zbiorowej jako polemista i animator polskiego życia kulturalnego w przełomowym roku 1901⁴. Wraz z wydaniem tomu *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées* (*Manggha. Wędrowki po świecie, sztuce i ideach*) – który ukazuje się w Paryżu i w Warszawie, będąc rodzajem literackiej podróży estetycznej po Europie i Bliskim Wschodzie – oraz publikacją w czasopiśmie „Chimera” krytycznego pośmiertnego wspomnienia o Wojciechu Gersonie (1831-1901)⁵, a także wraz z pierwszą prezentacją zbiorów japonistycznych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warsza-

i przeanalizowały E. Miodońska-Brooks i M. Cieśla-Korytowska (*Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1992). Koncepcji sztuki narodowej stworzonej przez Jasińskiego autorka niniejszego opracowania poświęciła niepublikowaną rozprawę magisterską (*Koncepcja polskiej sztuki narodowej Feliksa Mangghy Jasińskiego: rola sztuki japońskiej. Od idei do realizacji*, Instytut Historii Sztuki UJ, 1998).

⁴ W związku z charakterem niniejszej monografii szczegółowa biografia Jasińskiego pozostaje poza zakresem prezentowanych rozważań.

⁵ F. Jasiński, *W kwestii drobnego nieporozumienia*, „Chimera” 1901, t. I, z. 2, s. 354-356.

wie, Jasiński wkracza w domenę życia publicznego, której pozostanie aktywnym uczestnikiem przez blisko trzy następne dekady.

Jakkolwiek francuskojęzyczna *Manggha...* nigdy nie trafiła w gusta i zainteresowania szerszego czytelnika i pozostała publikacją o charakterze elitarnym, to dwa pozostałe zdarzenia pociągnęły za sobą lawinę wydarzeń, brzemienną w skutki dla polskiego życia kulturalnego przełomu wieków i samego Jasińskiego. Po pierwsze, publiczność nie przyzwyczajona do wschodnich środków ekspresji artystycznej, nie oceniła należycie pokazu sztuki japońskiej. W gazetach pojawiły się nieprzychylnie recenzje, a sam organizator wystawy otrzymał od zwiedzających serię grubiańskich listów o treści mniej więcej jednakowej: „zbieraj swoje brzydactwa z wystawy, wynoś się, skądś przybył – kształć smak Papuasów, ale nie warszawiaków”⁶. Jasińskiego nazwano „wariatem”, a jego niezwykłą pasję „histerią”. Uwagi dotyczyły także samej sztuki japońskiej – autor wystawy dowiedział się, że popularyzuje obrazki ze skrzynek na herbatę, a Japończycy są „wymierającym, ludożerczym plemieniem, tworzącym okropności ze sztuką żadnego związku nie mające”⁷. Odpowiedzią Jasińskiego była seria artykułów krytykujących gusta warszawiaków⁸. Kolejnym wyzwaniem i prowokacją dla publiczności był opublikowany w „Chimerze” artykuł będący wspomnieniem pośmiertnym o Wojciechu Gersonie, w którym Jasiński odmówił artyście zasług zarówno jako twórcy, jak i krytykowi artystycznemu. Uderzając w czuły punkt opinii publicznej –jeszcze za życia wielbiącej Gersona-patriotę w Gersonie-artystcie – Jasiński wywołał burzę. W aurze skandalu opuścił Warszawę i przeprowadził się do Krakowa, gdzie kontynuował swoją działalność w bardziej przyjaznej atmosferze⁹.

Zatem z blisko tysięczstronicowej *Mangghi...*, z wydarzeń roku 1901 oraz publikacji będących ich konsekwencją wyłania się Jasiński jako krytyk artystyczny o określonych poglądach estetycznych i człowiek o niezwykle wybuchowym temperamencie. Co ciekawe, już w tych pierwszych tekstach i działaniach Manggha jawi się zarówno jako zagorzały japonista, jak i żarliwy apostoł polskiej sztuki narodowej. W jaki jednak sposób łączy wspomniane przeciwstawne pozycje ideowe?

⁶ F. Jasiński, *Niechaj żywi nie tracą nadziei*, „Świat” 1912, nr 31, s. 3.

⁷ Tamże, s. 3.

⁸ Wystawa Jasińskiego nie była pierwszą prezentacją sztuki japońskiej w Warszawie. Jesienią 1900 roku została pokazana w Salonie A. Krywulta kolekcja drzeworytów Siegfrieda Samuela Binga (1838-1905) – jednego z głównych zbieraczy i marszandów francuskich zainteresowanych sztuką japońską. Ekspozycja obejmowała blisko tysiąc obiektów, ale przeszła bez echa.

⁹ W tym czasie Kraków – pod względnie liberalnymi rządami Austriaków – jako środowisko intelektualne i artystyczne rozkwitał. Było to wynikiem wielu czynników, m.in. zreformowanej przez Juliana Fałata (1853-1929) Akademii Sztuk Pięknych, działalności Towarzystwa Artystów Polskich, „Sztuka” (od 1897) i Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (od 1901), aktywności Teatru Krakowskiego etc. Koncepcje Jasińskiego padły na inny grunt, w wyniku czego jego działalność została przyjęta z entuzjazmem.

„Cudowna kraina! Cudowni ludzie! Cudowna sztuka!”¹⁰

Autentyczną fascynację Jasieńskiego sztuką japońską zdradza już monografia *Manggha...* (nazywana *Mangghą francuską*)¹¹ i wypowiedzi prasowe zapowiadające pierwszy autorski pokaz sztuki Dalekiego Wschodu. Jasieński wyznaje:

Im dłużej bada człowiek sztukę japońską, tym bardziej pasjonuje się tą sztuką; czyż nie jest najniezwyklesza, najsubtelniejsza, najśmielsza, najwykwintniejsza, najbardziej ekstrawagancka, najwdzięczniejsza, gdy zmierza od najbardziej zdumiewającej fantastyki do najbardziej wyszukanej poezji, od najskrupulatniejszej obserwacji do najintensywniejszego życia, z zawsze nieporównywalną maestrią wykonania [...] ¹².

Należy dodać, że wychowanemu na zupełnie odmiennych kanonach piękna Jasieńskiemu odbiór sztuki japońskiej nie przychodził łatwo. Tym niemniej, otwarty na wszelkie nowości, gotów był do czynienia wysiłków na rzecz ich zrozumienia i zaakceptowania: „Zaczynam rozumieć tych Japończyków, dokonując ogromnego wysiłku, by przyjąć ich punkt widzenia”¹³. W swoim japonistycznym entuzjazmie posunął się do niemal obrazoburczego stwierdzenia: „Gdy tylko poddać się czarowi tej sztuki, ogarnia człowieka wstręt do sztuki Zachodu”¹⁴.

Opierającą się na idealizmie retoryka wypowiedzi Jasieńskiego typowa jest dla nurtów myślowych pojawiających się w europejskiej kulturze przełomu wieków. Urodzony w 1861 roku, był mimowolnym świadkiem i uczestnikiem zmian, jakie zachodziły w cywilizacyjnym obliczu wieku XIX. Dotychczasowe, a wywodzące się z ewolucjonizmu Herberta Spencera (1820-1903), optymistyczne przekonanie o zachodzącej w ludzkości pozytywnej przemianie – o czym miał świadczyć rozwój nauki, techniki, przemysłu i handlu – upada pod presją rzeczywistości, która dowodzi, że nowa sytuacja zrodziła nowe napięcia i konflikty. Załamuje się wiara zarówno w systemy religijne, jak i filozoficzne. Także Jasieński ulegał poczuciu schyłkowości i swoje czasy opisywał słowami: „Naśladownictwo, atrapa, tanie świństwo dostępne dla wszystkich, oto bilans XIX wieku”¹⁵.

Poczucie schyłkowości, upadku, degeneracji cywilizacyjnej świata rodzi tęsknotę za powrotem do natury, tworząc jeden z eskapistycznych wątków epoki. Obok estetyzmu, dekadencji, determinizmu i pesymizmu pojawia się tęsknota za przeszłością, potrzeba autentyzmu, pierwotności, odnowienia więzi z naturą – wbrew okolicznościom rodzi się „nadzieja zmartwychwstania” ludzkości. Podobnym nastrojom ulegają różne środowiska europejskie – intelektualiści francuscy, tacy jak bracia Edmond (1822-1896) i Jules (1830-1870) de Goncourt, czy angielscy artyści zrzeszeni w Bractwie Prerafaelitów (*Pre-Raphaelite Brotherhood*), wyrażający tęsknotę za kulturową odmiennością, wyrażoną przez to, co odległe w czasie lub przestrzeni – za cywilizacją antycznej Grecji, europejskim średniowieczem, wczesnym renesansem, rokokiem etc. Poszukujący odrodzenia zwracają

¹⁰ F. Jasieński, *Manggha*, „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” 1911, nr 9, s. 620.

¹¹ Obok tzw. *Mangghy francuskiej* istnieje także tzw. *Manggha polska*, czyli seria artykułów publikowanych przez Jasieńskiego w „Miesięczniku Literackim i Artystycznym” począwszy od roku 1911.

¹² Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 211.

¹³ Tamże, s. 209.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 127.

uwagę na kultury Bliskiego i Dalekiego Wschodu, postrzegane jako nieskażone wpływami Zachodu cywilizacje, które przyniosą ożywczą odnowę zgodnie z nawracającym hasłem *ex oriente lux*.

W ten sposób rodzi się nurt zainteresowania kulturami Orientu (Indii, Chin, Japonii, Bliskiego Wschodu) w sztuce, literaturze i muzyce Zachodu, poszukujących inspiracji w kulturach postrzeganych jako „inne” – nurt określany mianem orientalizmu. Tradycyjnie termin kojarzono z pozytywną fascynacją kulturami Wschodu. Jednakże należy pamiętać, że skomplikowana historia orientalizmu podważa interpretację zjawiska jako nurtu „pozytywnego”, zbudowanego wyłącznie na admiracji danej kultury. Oparty na kulturowych uprzedzeniach orientalizm jest także ideologią uwikłaną w XVIII- i XIX-wieczny kolonializm¹⁶. Jako element orientalizmu także japonizm, czyli fascynacja kulturą japońską, zasadza się na paradygmatach kultury zachodniej i europocentrycznym pojęciu „egzotyczności”, które, motywując zainteresowanie, wyklucza obiektywność spojrzenia na daną kulturę i prowadzi do zafałszowanego jej opisu. Dlatego, aby zrozumieć teorię i działalność Jasińskiego, niezbędne jest rozstrzygnięcie, czym była Japonia dla Europy ostatnich dekad wieku XIX, co reprezentowała, jak była postrzegana i jakie funkcje realizowała w kulturze Zachodu?

Japonia pojawiła się na politycznej i kulturalnej nowoczesnej mapie świata dopiero w połowie XIX wieku jako nowy partner wymiany handlowej wymuszonej przez ówczesne kolonialne potęgi z amerykańską i brytyjską na czele. Do tego momentu kontakty pomiędzy Wyspami Japońskimi a Zachodem regulowała japońska izolacjonistyczna polityka zagraniczna, dopuszczająca ograniczone relacje handlowe za pośrednictwem faktorii chińskiej i holenderskiej w porcie Nagasaki. Kontakty te objęte były monopolem, ale przez ponad dwa stulecia zapewniały stały dopływ japońskich wyrobów artystycznych na rynki europejskie – głównie wybranych gatunków rzemiosła artystycznego (ceramiki, laki, tekstyliów) – kształtując m.in. jeden ze składników XVIII-wiecznego europejskiego szeroko pojętego nurtu *chinoiserie*. Jednakże ilościowy i jakościowy *boom* w imporcie obiektów artystycznych, jak również *boom* informacyjny dotyczący Japonii, nastąpił wraz z otwarciem kraju na Zachód w połowie wieku XIX. W rezultacie w kulturze zachodniej zaobserwować można zjawisko japonizmu, czyli fascynacji Japonią, widoczne zarówno w kulturze masowej, jak i w twórczości artystów zachodnich, współtworzące podwaliny sztuki nowoczesnej¹⁷.

¹⁶ Problematyka związana z orientalizmem jako ideologią ery kolonialnej stała się przedmiotem żywej dyskusji już w końcu lat siedemdziesiątych i jakkolwiek skrajna krytyka nurtu przeprowadzona przez E. Saida (*Orientalism*, New York 1978) została zakwestionowana przez kolejnych badaczy, m.in. R. Irwina (*Dangerous Knowledge: Orientalism and Discontents*, New York 2006) i J. M. MacKenzie (*Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester and New York 1995), świadomość korzeni orientalizmu i politycznego tła, na jakim się rozwijał, wydaje się nieodzownym warunkiem dyskusji na temat każdej odmiany orientalizmu – z japonizmem włącznie.

¹⁷ W sztuce europejskiej XIX w. można wyróżnić dwie podstawowe fazy inspiracji sztuką japońską. Pierwsza pojawia się w latach sześćdziesiątych i rewolucjonizuje spojrzenie impresjonistów oraz przyczynia się do docenienia grafiki jako równowartościowego gatunku wypowiedzi artystycznej. Druga przypada na lata osiemdziesiąte i obejmuje swym zasięgiem szkołę Pont-Aven, kluazonizm Louisa Anquetina (1861-1932) i Emile'a Bernarda (1868-1941), oraz twórczość Vincenta van Gogha (1853-1890), a na przełomie wieków – secesję. Wpływ sztuki japońskiej zanika w Europie Zachodniej ok. 1910, jednak w Polsce trwa nieco dłużej.

Specyficzna sytuacja socjopolityczna znajdująca oddźwięk w ideologicznych podstawach orientalizmu wykreowała Japonię na idealny przedmiot masowej fascynacji. W przeciwieństwie do pozostałych krajów azjatyckich, takich jak np. Chiny, do których Zachód miał wcześniejszy i szerszy dostęp i które sukcesywnie kolonizował, Japonia jawiła się jako nowo odkryty ląd, idealne miejsce dla projekcji orientalizujących snów o czystej, nieskalanej wpływami zachodniej cywilizacji ziemi i jej mieszkańcach. Poszukujący inspiracji intelektualści europejscy w Japonii odnaleźli nadzieję na odrodzenie zachodniej kultury. Tym niemniej cywilizacja japońska nie była przedmiotem opisu obiektywnego. Także i ocena sztuki japońskiej oparta była na europocentrycznej estetyce modyfikującej oryginalny (japoński) stan rzeczy. Charakterystyczne jest docenianie wybranych cech sztuki japońskiej przy jednoczesnej dyskredytacji pozostałych, faworyzowanie określonych artystów, stylów, tematyki, mediów, które stają się obiektem zabiegów kolekcjonerskich.

Także zbiór Jasieńskiego i jego wypowiedzi prasowe odzwierciedlają charakterystyczne cechy japonizmu drugiej połowy XIX wieku. Jasieński pisze: „Japończycy są pierwszymi dekoratorami świata”; to „najsztelniejsi kolorysty świata”; „Smak, smak i jeszcze raz smak – oto główna cecha Japończyków, którzy stoją na czele kolorystów wszystkich czasów i których zmysł dekoracyjności rozwinięty jest do najwyższej potęgi”¹⁸. Admiracja Jasieńskiego dla twórczości japońskiej skupia się na kilku cechach charakterystycznych – takich jak np. dekoracyjność czy koloryzm – wyselekcjonowanych przez jej pierwszych zachodnich „odkrywców”. Typowa jest także identyfikacja sztuki japońskiej z wielobarwnym drzeworytem epoki Edo (1600-1868) przy niemal kompletnym ignorowaniu gatunków artystycznych wywodzących się z historycznie i społecznie odmiennych warunków, które odgrywały zasadniczą rolę w rozwoju sztuki japońskiej. Jasieński pisze: „W niesłychanie bogatej, oryginalnej sztuce japońskiej drzeworytnictwo – zwłaszcza kolorowe – zajmuje jedno z pierwszych miejsc”¹⁹. Co ciekawe, pogląd ten nie był i nie jest podzielany przez samych Japończyków, którzy tradycyjnie postrzegali drzeworyt jako relatywnie nową i taną produkcję dla masowego odbiorcy, co jest potwierdzeniem funkcjonowania orientalistycznych stereotypów. Jasieński ceni twórczość dwóch XIX-wiecznych grafików – Katsushiki Hokusai (1760-1849) i Utagawy Hiroshige (1797-1858) – także w odniesieniu do roli, jaką odegrali w rozwoju nowoczesnej sztuki europejskiej. Jasieński pisze: „Ci dwaj artyści [Hokusai i Hiroshige], przez zapoznanie artystów europejskich z własnym sposobem patrzenia na naturę i odtwarzania natury, spowodowali rewolucję w europejskim, pejzażowym malarstwie dziewiętnastego wieku”²⁰.

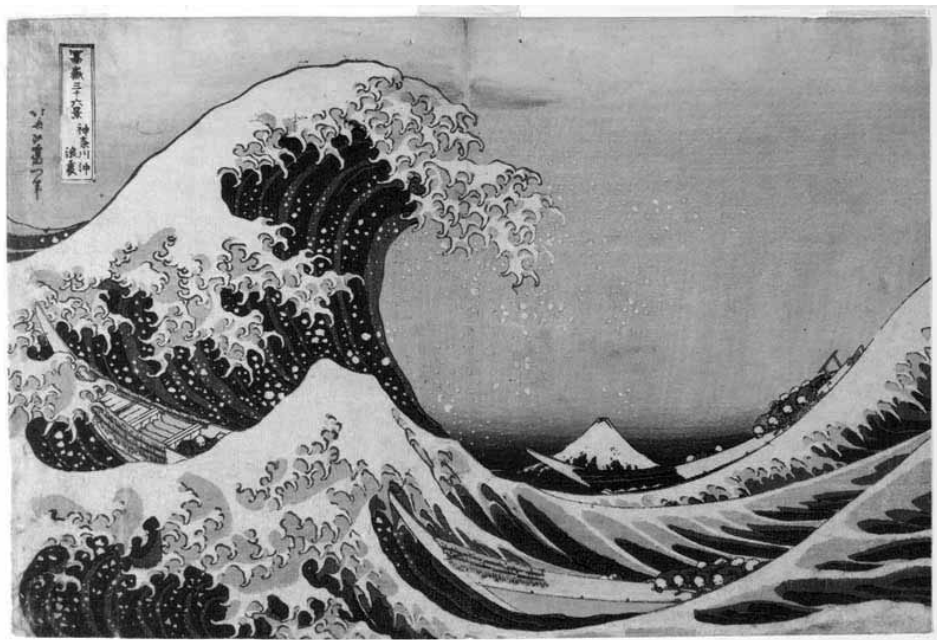
Niekwestionowanym faworytem Jasieńskiego jest Hokusai – jeden z pierwszych artystów, którzy zafascynowali kulturę Zachodu. Niezwykłą popularność Hokusai, którą Jack Hillier nazywa „idolatrią”²¹, zauważa już w 1900 roku ojciec japońskiej historii sztuki Ernest Fenollosa (1853-1908): „Prawdziwie nazwisko Hokusai jest powszechnie zna-

¹⁸ F. Jasieński, *Uwagi warszawskiego japończyka*, „Głos Narodu” 1901, nr 214, s. 1.

¹⁹ Jasieński, *Wystawa drzeworytów japońskich*, „Chimera” 1901, t. I, z. 1, s. 172.

²⁰ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 351.

²¹ J. Hillier, *Hokusai Drawings*, London 1966, s. 1.



2. Katsushika Hokusai (1760-1849), *Kanagawa oki nami ura* (Wielka fala) z serii *Fugaku sanjūrok-kei* (Trzydzieści sześć widoków góry Fuji), drzeworyt wielobarwny, ok. 1831 (fot. Muzeum)

ne na Zachodzie”²². Hokusai do dziś postrzegany jest jako swoista ikona sztuki japońskiej, a wielobarwny drzeworyt, zatytułowany *Kanagawa oki nami ura* (czyli *Wielka fala*) z serii *Fugaku sanjūrokkei* (*Trzydzieści sześć widoków góry Fuji*, ok. 1831), jest bodaj najszerzej rozpoznawalnym japońskim (jeśli nie nawet dalekowschodnim) obrazem (il. 2)²³. Sława artysty dociera i nad Wisłę, a w 1911 Jasiński pisze: „Hokusai – to osmdziesiąt niemal lat nadludzkiej pracy; to kilkadziesiąt tysięcy, może sto tysięcy, dzieł; to najwszechstronniejszy i najpłodniejszy talent malarski, jaki kiedykolwiek istniał w historii sztuki ogólnoludzkiej [...] niby Rembrandt, ale wszechstronniejszy i bez porównania płodniejszy”²⁴. Co więcej, twórczość Hokusai zainspirowała Jasińskiego w wyborze charakterystycznego *nome de plume* – „Manggha”. Pseudonim nawiązywał bezpośrednio do tytułu jednej z ilustrowanych książek zrealizowanych przez artystę, tzw. *Hokusai manga* (Swobodne szkice Hokusai)²⁵ –

²² „Truly Hokusai’s has become a name of household familiarity in the west” – E. Fenollosa, *Catalogue of the Exhibition of Paintings of Hokusai Held at the Japan Fine Art Association, Uyeno Park, Tokyo from January 13th to 30th, 1900*, Tokyo 1901, s. 3.

²³ Rolę Hokusai w procesie identyfikacji japońskiej kultury rodzimej oraz budowania tożsamości narodowej autorka omawia w innej publikacji (E. Machotka, *Hokusai’s Hyakunin issu: Visual Genesis of Japanese National Identity*, Bruxelles 2009).

²⁴ Jasiński, *Manggha*, nr 9, s. 279.

²⁵ Na książkę składa się piętnaście tomów. Pierwszy tom opublikowany został w 1814 r., a ostatni pojawił się już po śmierci artysty.





il. 3), i sygnował liczne wypowiedzi prasowe Jasińskiego. Swoją admirację dla artysty demonstrował Jasiński też w gromadzonej przez siebie kolekcji, w której znalazło się nie tylko piętnaście tomów wysoko cenionej *Hokusai Manga* oraz innych książek ilustrowanych przez Hokusai, ale także blisko 200 pojedynczych grafik.

Jednakże pod względem liczby obiektów w kolekcji Jasińskiego góruje Hiroshige, ceniony na Zachodzie ze względu na przedstawienia pejzażowe. Grafiki Hiroshige stanowiły jeden z głównych obiektów kolekcjonerskich zarówno przez swą dostępność, jak i percepcyjną przystępność dla zachodniego odbiorcy. Suzuki Jūzō twierdzi, że najpopularniejsze serie trafiały na Zachód w wielokrotnych reprintach jako rodzaj pamiątek dla turystów – wypełniając dziś magazyny muzealne w całej Europie²⁶. Sam Jasiński zgromadził około dwóch tysięcy grafik Hiroshige; m.in. w jego kolekcji znalazła się niezwykle popularna odbitka zatytułowana *Kanbara* pochodząca z serii *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* (Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō, 1834 – il. 4). Charakterystyczne faworyzowanie grafiki – z Hokusaiem i Hiroshigem na czele – oraz rzemiosła artystycznego (głównie militariów, brązów, laki), przy niewielkim zainteresowaniu wczesnym malarstwem czy rzeźbą japońską, determinuje gusta i kolekcjonerskie wybory Jasińskiego i jego współczesnych.

Co więcej, XIX-wieczny japonizm charakteryzuje się niemal skrajnym idealizmem, który sprawia, że interpretacja rzeczy i zjawisk przeradza się w czystą kreację. Wypowiedź Jasińskiego jest dobrym przykładem tego zjawiska. Manggha kreuje w niej wizję Japonii jako społeczeństwa artystów:

Naród chodzi oczarowany, nienasycony; patrzy i patrzy na cuda przyrody, a gdy ognista kula, której wyobrażenie widnieje na sztandarach, chyląc się z wolna w glorii purpury i złota, zniknie wreszcie za potężnie oddychającą piersią wód bezkresnych, gdy zapłoną różnobarwne, zdobione rozmaicie, kuliste, papierowe latarnie, wtedy naród siada na subtelnych, czyściutkich matach, wydobywa z kieszeni i szufladek stosy albumów, Tokaidów i Mang i, popijając herbatę, wchłania w siebie te cuda przyrody, przetłumaczone na język czarującej, przecudnej sztuki. Naród szalony, cierpiący na obłądną obrazkomanie²⁷.

Idealizm w percepcji kultury japońskiej jest nie tylko przejawem orientalizmu, ale pochwytka też tezę, że sam Jasiński nigdy w Japonii nie był. Chociaż żadne dokumenty nie poświadczają, iż Jasiński rzeczywiście odwiedził Daleki Wschód, to plotka nieustannie pojawia się czy to na łamach prasy, czy też we wspomnieniach bliskich Mandze ludzi. Refleksem mitu na temat dalekowschodnich peregrynacji Jasińskiego jest np. karykatura Kazimierza Sichulskiego (1879-1942) zatytułowana *Wyciół z Mangą lecą do Japonii* (il. 5). Sam Jasiński nigdy – ani w licznych wypowiedziach prasowych, ani w blisko tysięcznej Mandze francuskiej – nie wypowiada się jednoznacznie na ten temat. Wiele po-

Na rozkładówce:

3. Katsushika Hokusai (1760-1849), dwustronicowa reprodukcja z *Hokusai Manga*, t. XII, 1834 (fot. Muzeum)

²⁶ S. Jūzō, *Hiroshige no shōgai to gagyō* [w:] *Hiroshige, Shiriizu Taiyō* (3), ed. Suzuki Jūzō, Tokyo 1975, s. 48-49.

²⁷ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 351.



4. Utagawa Hiroshige (1797-1858), *Kanbara (Kanbara)* z serii *Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi* (Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō), drzeworyt wielobarwny, 1834



5. Kazimierz Sichulski (1879-1942), *Wyczał z Mangą lecą do Japonii*, pastel, 1906, własność Jama Michalika
za: E. Houszka, *Kazimierz Sichulski. Katalog wystawy*, Wrocław 1994

średnich dowodów wskazywałoby na to, że nigdy nie skonfrontował swoich idei z rzeczywistością. Przede wszystkim świadczy o tym specyficzny japonizm Jasieńskiego – japonizm oparty nie na doświadczeniu i obserwacji rzeczywistości, ale raczej na kontakcie ze sztuką japońską oraz literaturą i przekazem ustnym. Dlatego za najbardziej prawdopodobne uznać można, iż Manggha zetknął się z Japonią w Paryżu, gdzie przebywał w latach 1885-1887. Paryż lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku to obok Londynu centrum „japońskiego szaleństwa”, jakie ogarnęło Europę po otwarciu japońskich granic i nawiązaniu kontaktów handlowych z Zachodem. Sztuka japońska „odkryta” przez Europejczyków, prezentowana w ramach oficjalnych pokazów, takich jak Wystawy Światowe w Londynie (1862), Paryżu (1867) czy Wiedniu (1873), kolekcjonowana, dyskutowana przez krytyków i intelektualistów, inspirująca artystów oraz poruszająca wyobraźnię tłumów, stanowiła istotny składnik kultury europejskiej drugiej połowy wieku XIX²⁸. Nurt ten odegrał istotną rolę w kształtowaniu się estetycznej wrażliwości Mangghy i wykreował Jasieńskiego-japonistę, który właśnie w tym czasie w odbywał swoje podróże²⁹.

„jest ostatni czas, aby Polacy wytworzyli własną, narodową polską sztukę, której dotychczas nie posiadają”³⁰

W wypowiedziach Jasieńskiego-orientalisty na temat Japonii i sztuki japońskiej pojawia się jednak również wątek nacjonalistyczny, skoncentrowany na pojęciu sztuki narodowej. Sztukę japońską omawia on w relacji do sztuki polskiej, z czasem włączając ją w koncepcję stworzenia polskiej sztuki narodowej. W jaki sposób i z jakiej przyczyny Jasieński splota sztukę japońską ze sztuką polską, z zagorzałego orientalisty przedzierzgając się w patriotę i apostoła polskiej sztuki narodowej? Jeszcze w *Mandze francuskiej* do patriotyzmu jako pojęcia odnosi się z niechęcią, nazywając go pretekstem, „by się wzajemnie wyrzynać”³¹. Niejednokrotnie podważa także wiarę w istnienie charakterów narodowych: „A czyż charakter narodowy artystów nie jest białym krukiem, jeśli się przez przypadek przejawia?”³² Manggha wydaje się być także przeciwnikiem postulatynośności w odniesieniu do sztuk pięknych: „Nie sieje się myśli w sztuce po to, by zbierać pewien typ artystów”³³.

²⁸ Co ciekawe, bogate zbiory japońskie przywiezione do Europy przez Philipppa Franza von Siebolda (1796-1866) były publicznie wystawiane w Holandii już od roku 1837, a bracia Goncourt widzieli je w 1861. Ponadto mniejsze wystawy sztuki japońskiej organizowano w Londynie w 1851, Dublinie w 1853 i Manchesterze w 1857. Problem rozwoju wczesnego japonizmu szczegółowo analizuje T. Watanabe (*The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, „Modern Asian Studies” 1984, t. XVIII, z. 4).

²⁹ Informacje na temat sztuki japońskiej czerpał Jasieński z bezpośrednich kontaktów z intelektualistami i artystami europejskimi oraz ze współczesnej francusko- i angielskojęzycznej literatury „fachowej”. W jego teorii artystycznej widoczny jest wpływ koncepcji prezentowanych przez autorów publikacji, które Manggha kolekcjonował (m.in. Edmonda de Goncourt – autora monografii drzeworytników Kitagawy Utamaro [1753-1806] z roku 1891 i Hokusai z roku 1896).

³⁰ Cyt. za: A. Chłoniowski, *Feliks Jasieński*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 199, s. 1.

³¹ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 149.

³² Tamże, s. 122.

³³ Tamże, s. 302.

Jak jednak brzmią słowa relatywisty i kosmopolity w kontekście prasowych wypowiedzi z roku 1901: „[...] ukochajmy skarbnicę naszych motywów ludowych, badajmy je i stwórzmy na tej podwalinie styl polski, sztukę polską [...]”³⁴. Zupełnie inne przekonania niż w *Mandze francuskiej* Jasiński prezentuje na łamach polskiej prasy i przedstawia swoją wizję sztuki narodowej:

Sztuka narodowa to są obrazy i rzeźba, i budownictwo, i ornament, i tkaniny, i ceramika, i brązy, i kute żelazo, i wiele innych rzeczy. Sztuka narodowa to jest pejzaż na ścianie i dach, i brama, i krzesło, i lustro, i perkal, i srebro stołowe, i wazy, i filizanki, i lichtarze, i kandelabry, i mnóstwo rzeczy innych. Sztuka narodowa składa się z piętnastu działów, z których wy uznajecie tylko obrazy, rzeźbę i architekturę³⁵.

Manggha apeluje: „Budujmy domy po naszemu i przez naszych, po naszemu je urządzajmy [...]. Tych domów wyrosnąć powinno dziesięć tysięcy, a wszystko od gwoźdźcia do obrazu – powinno i może być w nich nasze”³⁶. Jasiński więc nie tylko postuluje stworzenie narodowej sztuki polskiej, ale także podaje receptę na jej kreację. Pierwsze wypowiedzi brzmią obrazoburczo – Jasiński odmawia sztuce polskiej charakteru narodowego, czyli realizacji postulatu uzasadniającego jej tworzenie przez blisko sto lat:

Co innego posiadać pewną ilość artystów i dzieł sztuki, w jakimś zakresie twórczości, co innego posiadać całokształt sztuki własnej we wszystkich jej objawach, opartej, w dzisiejszych jej objawach, na wiekowej tradycji. Mamy od niedawna pewną ilość polskich obrazów, mamy próby twórczości rodzimej w sztuce ludowej i najnowsze uświadłowania z tej sztuki wyrastające, ale czymże jest to w porównaniu ze sztuką narodów artystycznych³⁷.

Cytowane tu wypowiedzi jasno wskazują, iż Jasiński kosmopolita-orientalista przedzierzga się w patriotę-społecznika, żywo zainteresowanego trendami nacjonalistycznymi i koncepcją stworzenia polskiej sztuki narodowej. Co jednak stanowi przyczynę jego ideologicznej przemiany? Aby odpowiedzieć na to pytanie, przede wszystkim rozważyć należy, czym jest nacjonalizm i jakie funkcje realizował w Polsce końca XIX-wieku.

Już blisko pięćdziesiąt lat temu Ernest Gellner zauważył, że „Nacjonalizm nie jest przebudzeniem narodów ku samoświadomości; on stwarza narody tam, gdzie ich nie ma”³⁸. Tym niemniej, poczynawszy od narodzin nacjonalizmu w końcu wieku XVIII aż po dzień dzisiejszy, atrakcyjna ideologia znajduje zwolenników w zakątkach Starego i Nowego Świata, odpowiadając specyficznym potrzebom różnych społeczeństw. W. G. Beasley wyróżnia dwa podstawowe punkty odniesienia dla nacjonalizmu. Pierwszy, zewnętrzny, obejmuje dążenia do uzyskania/odzyskania niezależności narodowej, niezawisłości od dominacji innych narodów lub grup. Drugi, wewnętrzny, polega na zaangażowaniu się sprawę zjednoczenia narodowego, wymagającego jednorodności politycznej i społecznej³⁹. Obydwie odmiany nacjonalizmu zasadzają się na świadomości określonej tożsamości kulturowej

³⁴ Jasiński, *Przed I-szą wystawą...*, s. 1.

³⁵ Cyt. za: Chłoniowski, o.c., s. 1.

³⁶ F. Jasiński, *Z deszczu pod rynnę*, „Głos Narodu Ilustrowany” 1901, nr 5, s. 6.

³⁷ *Manggha polska*, cyt. za: E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, o.c., s. 343.

³⁸ E. Gellner, *Thought and Change*, London 1964, s. 169.

³⁹ W. G. Beasley, *The Edo Experience and Japanese Nationalism*, „Modern Asian Studies” 1984, t. XVIII, z. 4, s. 555.

właściwej członkom społeczeństw, dając im poczucie tzw. „wyobrażonej wspólnoty“ (*imagined community*)⁴⁰. Wspólnota ta dąży do zdefiniowania cech kulturowych uznanych za rodzime, a jedną z podstawowych sfer, w których poszukiwano i rozpoznawano te cechy, jest dziedzina sztuk pięknych – co daje początek konceptom na temat tzw. sztuki narodowej.

Europejskie koncepcje na temat sztuki reprezentatywnej dla danego narodu różniły się od siebie, a ewolucja pojęcia dokonywała się na przestrzeni stu lat. Dążenie do wypracowania „stylu narodowego” łączono z nadzieją na odrodzenie – nie tylko twórczości artystycznej. Dowodem na to są m.in. utopijne teorie Johna Ruskina (1819-1900) i Williama Morrisa (1834-1896), związane z Arts and Crafts Movement, gdzie narodziny nowej sztuki wiązano z reformą społeczną.

Jeszcze inaczej narodowy program „stylu” rozumiany był w Polsce, która na niemal sto pięćdziesiąt lat – aż do 1918 – zniknęła z politycznej mapy Europy (1772-1918). Tu nacjonalizm był kwestią walki o wolność narodu. Dyskusja o polskiej sztuce nie dotyczyła więc wyłącznie problemów czysto artystycznych, ale niejednokrotnie wkraczała w dziedziny odległe, takie jak patriotyzm czy wręcz moralność; sztuki plastyczne miały przyczyniać się do patriotycznego wychowania Polaków, a patriotyzm uważany był za kwestię moralności. Problem „stylu narodowego” stał się szczególnie żywotny w latach osiemdziesiątych, a na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych z rozmaitych propozycji wyłonił się silny nurt stylu zakopiańskiego, promowany przez Stanisława Witkiewicza (1851-1915), który wkrótce stał się najpopularniejszym rozwiązaniem, wręcz ideologią polskość⁴¹.

Również Jasieński nie pozostał obojętny na nurty nacjonalistyczne rozwijające się w Polsce przełomu wieków, dając temu wyraz w oryginalnej koncepcji sztuki narodowej. Paradoksalne jednak wydaje się wprowadzanie w polski kontekst sztuki japońskiej – produktu kultury nie mającej z nią żadnych związków. Jasieński ujawnia rolę sztuki japońskiej w realizacji narodowych celów:

Mnie szło o akt pedagogiczny, o podsuniecie ludziom, że skoro na odrębną sztukę narodową mogli się zdobyć Japończycy, to możemy i powinniśmy się zdobyć na nią my także. Przez Japonię chciałem trafić do skarbów naszej własnej, nie wyzyskanej jeszcze sztuki ludowej, przez Japonię dążyć do wytworzenia sztuki polskiej we wszystkich piętnastu działach. Chcę, abyśmy patrząc na Japończyka, który dosłownie każdemu przedmiotowi codziennego użytku umiał nadać własne, wybitne narodowe piętno, naśladowali jego oryginalność, to jest dokonali ze swoimi motywami tego, czego oni dokonali ze swoimi⁴².

W odniesieniu do sztuki japońskiej Jasieński wprowadza więc pojęcie „narodu”, postrzegając ją jako potężną, oryginalną i wszechstronną sztukę narodową: „Naród japoński był jedynym na kuli ziemskiej – obok Greków – dla którego nieustannie i jak najrozleglejsze zadowalnianie popędów estetycznych stanowiło jeden z nieodzownych warunków bytu. Dla setek milionów fanatycznych wielbicieli sztuki we wszystkich jej objawach, miliony

⁴⁰ B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York 2006, s. 6.

⁴¹ Styl zakopiański nie był jedynym rozwiązaniem czerpiącym inspirację z twórczości ludowej, podobną propozycję stanowił styl huculski czy mazursko-kujawski etc.

⁴² Cyt. za: Chłoniowski, o.c., nr 200, s. 8.

artystów stworzyły miliony dzieł⁴³. Manggha dowodzi, że sztuka japońska tworzona jest przez cały naród – tak artystów, jak i odbiorców – i stwierdza: „Właściwie jest to więc naród złożony z artystów”⁴⁴. Co ciekawe, określa on dalekowschodnią twórczość jako „sztukę Japończyków”, akcentując właśnie jej narodowy i masowy charakter. Podobnego sformułowania używał jedynie w odniesieniu do sztuki greckiej, a twórczość pozostałych krajów nazywał, co najwyżej, „szkołami” (np. „angielską szkołą malarstwa” określał prerafaELITÓW)⁴⁵.

W ten sposób w koncepcji stworzenia polskiej sztuki narodowej pojawiło się paradoksalne hasło: „Nauczmy się od Japończyków – być Polakami”⁴⁶. W koncepcji stworzenia sztuki narodowej twórczość japońska realizować miała funkcję przykładu. Wzorowanie się na sztuce dalekowschodniej nie miało jednak oznaczać ślepego naśladownictwa. Jasiński występował szczególnie ostro przeciw powierzchownej interpretacji jego tez: „Pokazałem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce [...] a wy mi zaczynacie malować po japońsku?”⁴⁷ Pisał: „Prawdziwie japoński artysta nie może polskiej wsi inaczej namalować jak po japońsku i polski musi wieść japońską namalować po polsku”⁴⁸. Ganił naśladowców: „Więc zawsze jakieś dogmaty, paragrafy i małpowania, zawsze litera, a nigdy duch? Niech no ja spotkam na wystawie japońszczyznę nadrudawską: sprawię jej autorowi taką łaźnię, iż popamięta japoński miesiąc”⁴⁹.

Teoria artystyczna i postulat stworzenia sztuki narodowej kreują Jasińskiego na patriotę-społecznika: „Wróciłem do kraju po długoletnich studiach za granicą, ażeby wszystko, co zdobyłem między obcymi pracą, talentem i pieniędzmi, oddać na pożytek swoim”⁵⁰. I precyzuje: „Cel osoby, która zbiory swe ogółowi ofiarowała, był dwójaki: stworzyć przytułek sztuki, gdzie miłośnik piękna mógłby się rozkoszować kolorową symfonią drzeworytu [...] stworzyć szkołę, jedyną mającą rację bytu, taką, która do młodego artysty mówić będzie setkami przykładów: nie wierz w żadne dogmaty. Żadne tradycje [...]”⁵¹. Aby zrealizować swoje cele, Jasiński podejmuje szereg akcji mających za zadanie zaktywizowanie twórczości i odbioru sztuki w Polsce. Wspomnieć tu należy kilka inicjatyw skierowanych do artystów i intelektualistów oraz do szerokiej publiczności. Jak sam wyznaje: „Propagandę prowadziłem na dwu frontach. Do publiczności mówiłem: Pojmij, że sztuka nie składa się z samych obrazów [...] Ukochajcie swoją odrębność narodową [...] i – nie pozwalajcie umierać z głodu waszym artystom. Do artystów mówiłem: Nie malujcie po monachijsku i po parysku, tylko po polsku [...]”⁵².

⁴³ F. Jasiński, *Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków 1906, s. 3.

⁴⁴ Jasiński, *Uwagi warszawskiego japończyka*, s. 1.

⁴⁵ W paradoksalnym porównaniu sztuki greckiej i japońskiej, które powtarza się w wypowiedziach Jasińskiego, nie jest on odosobniony – podobne stwierdzenia pojawiały się w Anglii już w r. 1856.

⁴⁶ Jasiński, *Przed I-szą wystawą...*, s. 1.

⁴⁷ Jasiński, *Z deszczu pod rynnę*, s. 4.

⁴⁸ Tamże, s. 5.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Cyt. za: Chłoniowski, *o.c.*, nr 199, s. 1.

⁵¹ Jasiński, *Przed I-szą wystawą...*, nr 45, s. 1.

⁵² Cyt. za: Chłoniowski, *o.c.*, nr 199, s. 1.

Działalność Jasińskiego była niezwykle wszechstronna – poszerzał kolekcję, wystawiał (zarówno sztukę polską, jak i japońską), dużo pisał i publikował, przyjaźnił się i mecenasował artystom, zainicjował także powołanie do życia kilku ważnych instytucji artystycznych. W 1902 roku poddał myśl zawiązania Towarzystwa Polskich Artystów Grafików, a sam przyczynił się do wydania pierwszej teki rycin. W 1903 za jego sprawą zaczyna działać Towarzystwo Miłośników Muzeum Narodowego oraz nieformalny Klub „Sztuka”, mający swą siedzibę przy ul. św. Jana, w mieszkaniu Jasińskiego, gdzie zresztą przechowywał swe bogate zbiory. W tym samym roku razem z Adamem Ładą-Cybulskim (1878-1957) opracował pierwszą monografię współczesnego malarstwa polskiego⁵³. Ponadto Jasiński kontynuował działalność publicystyczną – od 1909 roku był redaktorem artystycznym lwowskiego czasopisma „Lamus”, a od 1911 publikował *Mangghę polską* w „Miesięczniku Literackim i Artystycznym”, którego był redaktorem naczelnym. Opierając się na swoich bogatych zbiorach w latach 1901-1920 urządził samodzielnie ponad czterdzieści wystaw, zdarzało mu się także wypożyczać dzieła na ekspozycje krajowe lub zagraniczne⁵⁴. Jasiński starał się być nie tylko animatorem publicznego życia artystycznego i kształtować estetyczne gusta społeczeństwa polskiego, ale chciał także czynnie współuczestniczyć w narodzinach samej sztuki. Już w latach dziewięćdziesiątych nawiązał kontakty z artystami polskimi – przyjaźń z Władysławem Podkowińskim (1866-1895) datuje się od 1890 roku, a z Józefem Pankiewiczem (1866-1940) od 1892⁵⁵. Szczególnie blisko przyjaźnił się z Leonem Wyczółkowskim (1852-1936), Józefem Chełmońskim (1849-1914) i Jackiem Malczewskim (1854-1929)⁵⁶.

Nadrzędną rolę w realizacji celów Mangghi spełniać miało jednak powołanie do życia muzeum sztuki, które prezentowałoby zgromadzoną przez niego bogatą kolekcję sztuki. Liczące piętnaście tysięcy przedmiotów zbiory podzielić można na kilka działów obejmujących sztukę polską, europejską oraz Bliskiego, Środkowego i Dalekiego Wschodu⁵⁷. Proces donacji zbiorów, zapowiedzianej już w 1901 roku, i pertraktacje z Gminą miasta Krakowa nie przebiegały jednak sprawnie⁵⁸. Projekt został ostatecznie zrealizowany

⁵³ Publikacja nosząca tytuł *Sztuka Polska. Malarstwo* była cyklem składającym się z piętnastu zeszytów, które ukazywały się aż do 1905 roku.

⁵⁴ *Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny* (Encyklopedyczny) na rok 1905, Warszawa 1905, s. 96.

⁵⁵ Manggha nie tylko publicznie występował w obronie dzieł modernistów, ale także szukał kupców na ich obrazy, a polegając na swych rozległych znajomościach umożliwiał artystom wyjazdy w plener do zaprzyjaźnionych właścicieli majątków ziemskich.

⁵⁶ Posiadając prawo pierwokupu prac swych przyjaciół, zgromadził Jasiński dzieła wartościowe. Nie zawsze płacił twórcom gotówką – często dostawał dzieła w prezencie, czasem spłacał je w ratach albo wymieniał na japońskie drzeworyty.

⁵⁷ Zob.: *Japanese Art in the National Museum in Cracow*, Kraków 1994; Kozakowska, Małkiewiczowa, o.c.

⁵⁸ Jasiński zaproponował zbiory krakowskiemu Muzeum Narodowemu w 1903 i w 1906 roku – z tej okazji opublikował nawet *Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego* – niestety bez rezultatu. Kością niezgody, która kolejny raz uniemożliwiła przejście zbiorów na własność publiczną, były warunki stawiane Gminie przez Jasińskiego. Gmina uznawała je za wygórowane, a Manggha za nieodwołalne. Definitywnie zbiory stały się własnością MNK dopiero w 1920 roku, ale nawet wtedy nie opuściły ciasnego mieszkania Jasińskiego. Osobny gmach, pochodzący z fundacji rodziny Szolajskich, przystosowano dla przechowywania kolekcji w 1934 r.

w 1920 roku, a Jasiński tak objaśnia swoje motywy: „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, tak jej twórców czcić”⁵⁹. Na zbiory dalekowschodnie składa się ponad pięć tysięcy drzeworytów sygnowanych przez stu siedemdziesięciu artystów, brązy, wyroby z laki i kości słoniowej, militaria z dużą kolekcją gard mieczy (tzw. *tsub*), ceramika, tkaniny oraz niewielka kolekcja malowideł i rzeźby⁶⁰. Zbiór jasno ilustruje gust Jasińskiego kształtowane pod wpływem europejskiego japonizmu. Paradoksalnie jednak jego kolekcja sztuki japońskiej, zbudowana na estetycznych paradygmatach orientalizmu, zaangażowana została w nacjonalistyczny program stworzenia polskiej sztuki narodowej.

„Powinna istnieć tylko sztuka bez przymiotnika”⁶¹

Z wszechstronnej działalności Jasińskiego oraz artykułów i polemik prasowych wyłania się postać Jasińskiego-orientalisty, a zarazem nacjonalisty promującego hybrydalną koncepcję polskiej sztuki narodowej wzorowanej na sztuce japońskiej. Czy jednak jest możliwe pogodzenie dwóch przeciwstawnych nurtów i czy taka koncepcja miała szansę na zrozumienie i aprobatę szerokiej publiczności? Biorąc pod uwagę liczbę i zapalczywość polemik, można stwierdzić, że idea Mangghi, poza wąskim gronem zaprzyjaźnionego grona intelektualistów i artystów, nie znalazła wielu zwolenników. Co więcej, czy można zaufać jemu samemu? Czy sam twórca idei wierzył w swoją koncepcję i możliwość jej realizacji? Wątpliwości rodzi konfrontacja wczesnych poglądów Jasińskiego z *Mangghi francuskiej* z тезami postulowanymi już po powrocie do kraju. Problematyczna pozostaje także kwestia, która z postaw – „orientalisty” czy „nacjonalisty” – odzwierciedla jego prawdziwe przekonania. Ostateczne rozstrzygnięcie problemu prawdopodobnie na zawsze pozostanie w sferze domniemań, jakkolwiek do rozwikłania zagadki zbliża próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Jasiński wybrał właśnie twórczość japońską, by ta odegrała w Polsce określoną, twórczą rolę. Dlaczego nie związał swojej działalności z popularyzowaniem twórczości zachodnioeuropejskiej czy choćby nowoczesnego spojrzenia na sztukę grecką, którą podziwiał równie gorąco jak twórczość japońską? Dlaczego zdecydował się na wybór wzoru egzotycznego, nie przystającego do polskich realiów kulturowych?

Przyczyn determinujących decyzję Jasińskiego można wyróżnić kilka. Niebagatelną i prawdopodobnie podstawową rolę odgrywają tu jego osobiste estetyczne preferencje. Admiracja Jasińskiego dla sztuki japońskiej – jakkolwiek oparta na skrajnym idealizmie

⁵⁹ Jasiński, *Przewodnik po dziele japońskim...*, s.19.

⁶⁰ W kolekcji znajduje się także pewna liczba wyrobów chińskich. Drugą część kolekcji stanowi zbiór europejskiej grafiki liczący około ośmiu tysięcy odbitek i tysiąca rysunków (m.in. grafiki polskie, ryciny europejskie – głównie francuskie i niemieckie). Trzeci dział kolekcji stanowią dzieła polskiego modernizmu: malarstwo i nieco mniej rzeźby. Jasiński zgromadził także bardzo bogaty zespół tkaniny europejskiej i wschodniej. Zbiór uzupełniają miniatury flamandzkie, francuskie, polskie i rosyjskie oraz meble z różnych epok, ceramika europejska oraz ceramika ludowa: huculska, słowacka, morawska i kaszubska. Kolekcji towarzyszy bogata biblioteka stanowiąca w zamyśle Jasińskiego niezbędne dopełnienie zbiorów.

⁶¹ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 302.

– wydaje się szczerza. Dlaczego jednak zaangażował się we wprowadzenie sztuki japońskiej do dyskusji na temat polskiej sztuki narodowej? Dlaczego na orientalizm nałożył nacjonalizm? Rodzące się kontrowersje Jasieński próbuje tłumaczyć: „[...] który szczerzy człowiek nie zaprzecza sam sobie częściej lub rzadziej? Tylko Bóg i kretyni nie zmieniają się. [...] wszyscy się zmieniamy i przekształcamy, tylko nie wszyscy mamy odwagę szczerze to przyznać”⁶². Zmianę postawy Jasieńskiego interpretować można więc jako naturalną ewolucję poglądów.

Jednakże, aby odpowiedzieć na powyższe pytania, należy zwrócić także uwagę na jeszcze jeden aspekt teorii artystycznej Jasieńskiego. Otóż w jego „manifestach” obok orientalizmu i nacjonalizmu pojawia się jeszcze jeden wątek, który – jakkolwiek z pozoru słabo widoczny – odgrywa niebagatelną rolę w zrozumieniu i interpretacji intencji Mangghi. Już w 1901 roku Jasieński wyznaje: „Chcę przede wszystkim obudzić w jak najszerzych kołach miłość do sztuki, sztuki bez epitetu”⁶³. W ten sposób zdradza swoją wewnętrzną motywację, która jednoczy zdawałoby się wykluczające się dwie pozycje ideowe – orientalizm i nacjonalizm – i nadaje jego działalności spójny charakter. Jasieński nie uznaje zasadności istnienia jakichkolwiek podziałów w obrębie sztuki czy szerzej pojętej kultury. W sztuce nie mają dla niego znaczenia ani ograniczenia geograficzne, ani polityczne, filozoficzne, czy wreszcie dogmatyczne. Naczelnym celem jest sztuka – „bez przymiotnika”.

W teorii Mangghi zwraca uwagę fakt, iż zarówno „sztukę”, jak i „sztukę narodową” cechują zbliżone wyróżniki, które generalnie charakteryzują sztukę nowoczesną. Niejednokrotnie przedstawiany postulat wszechstronności twórczości artystycznej i równouprawnienia rzemiosła artystycznego, niezależności twórczej i indywidualizmu artystów, docenienie formy, a odrzucenie treści jako podstawowego składnika dzieła sztuki, istotna rola pejzażu jako samodzielnego gatunku artystycznego etc. – wszystko to wskazuje, iż dla Jasieńskiego „sztuka”, „sztuka narodowa” czy też „sztuka nowoczesna” nie różnią się od siebie jakościowo. Mangghi demonstruje swoje przekonania za pomocą wszechstronnej kolekcji artystycznej, w której obok sztuki japońskiej pojawia się modernistyczne malarstwo i rzeźba polska, europejska grafika, rzemiosło artystyczne – europejskie i wschodnie – tkaniny, ceramika europejska oraz ludowa (huculska, słowacka, morawska i kaszubska), meble z różnych epok etc. Kolekcja w przekonujący sposób ukazuje, że Jasieński postrzegał sztukę niezwykle szeroko.

Ponadto dążenie do formowania „narodowej” twórczości artystycznej oznaczało dla Jasieńskiego stworzenie sztuki polskiej jako elementu uniwersalistycznej kultury europejskiej, zbudowanej z różniących się od siebie, ale równowartościowych narodowych odmian. Nawołuje on: „Precz ze swojskością, która ze sztuką nie ma nic wspólnego! Trzeba pisać, malować, rzeźbić, komponować dla całego cywilizowanego świata, po swojemu, a nie swojsko dla Psiej Wólki”⁶⁴. Poprzez swą koncepcję sztuki narodowej Jasieński chciał trwale zbliżyć sztukę polską do europejskiej, aby mogła ona współtworzyć cywilizację ogólnoludzką i zająć godną pozycję w jej historii. Pisał: „Aby to miejsce osiąść, naród powinien mieć swoją własną sztukę, kładąc piętno niezatarte, oryginalne, nawet, a raczej

⁶² Tamże, s. 207.

⁶³ Jasieński, *Z deszczu pod rynnę*, s. 4-6.

⁶⁴ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 333.

przede wszystkim, na rzeczach służących ludziom najuboższemu do użytku”⁶⁵. Poprzez to, co indywidualne, dążyć do tego, co uniwersalne – tak można by w skrócie ująć nadrzędny postulat wyrażony przez niego w odniesieniu do sztuki polskiej. Manggha podsumowuje: „Ludzkość wielbi tylko tych, którzy, przetopiwszy to, co narodowościowe, w tygłu geniuszu indywidualnego, potrafili przemówić mową ogólnoludzką”⁶⁶.

W sytuacji zniewolonej Polski najlepszą nośność posiadały idee patriotyczne związane z postulatami tworzenia sztuki narodowej, a Manggha wykorzystał je dla swych celów, tworząc hybrydalną koncepcję „orientalistycznego nacjonalizmu”. Było to nieodzowną koniecznością, jeśli chciał publicznie trwale zaistnieć w nowych okolicznościach i co więcej – zostać wysłuchanym. Sam Jasiński ironizuje: „[...] sztuka jako przejaw duszy artysty nie posiada – sama przez się – żadnej wartości, a staje się «możliwą» dopiero po dołaniu lub dosypaniu do niej wartościowych patriotyczno-moralizatorskich lub agitacyjnych dyrdymalek [...]”⁶⁷.

Można przypuszczać, że koncepcja sztuki narodowej nawiązująca do japonizmu zrodziła się z presji zewnętrznych okoliczności. Przesunięcie ku idealistycznemu orientalizmowi czy społecznikowskiemu patriotyzmowi motywowane było więc potrzebą chwili – koncepcja sztuki narodowej Jasińskiego była swego rodzaju reakcją na sytuację artystyczną w kraju. Ukształtowany ideowo i estetycznie w kulturalnych środowiskach Europy – głównie Paryża, Berlina i Londynu – Jasiński nie mógł nie zauważyć różnicy, i to nie tylko pod względem jakości artystycznej produkcji, ale i społecznego odbioru sztuki, a na taką nie potrafił pozostać obojętny. Dlatego też, będąc świadomym roli sztuki japońskiej w rozwoju sztuki europejskiej, zobaczył w niej idealne źródło inspiracji dla polskiej sztuki nowoczesnej. Manggha pominął jednak ogniwo łączące twórczość polską ze sztuką japońską, czyli plastykę zachodnioeuropejską, nawiązując do wzorów czystych – do sztuki japońskiej, czyli do inspiracji, jaką odkryli dla siebie artyści zachodni kilkadziesiąt lat wcześniej. Jasiński pisze o Europie, iż ta „[...] zawdzięcza Japonii powstanie wszystkich nowych kierunków, zwłaszcza w sztuce stosowanej, a przede wszystkim powstanie krajobrazu nowożytnego”⁶⁸. Umożliwiając Polakom kontakt z czystą sztuką japońską, Jasiński spodziewał się rezultatów zbliżonych do tych, jakimi poszczycić się mogła Francja czy Anglia. Podobnie jak w przypadku Japonii, oryginalna sztuka narodowa miała wspomóc Polskę w zajęciu własnego miejsca w kulturze ogólnoludzkiej. Jasiński objaśnia działanie mechanizmów kulturowych: „Któżby zaś był wiedział o tej ojczyźnie, prócz geografów, gdyby zamieszkujący ją naród nie był ukochał piękna dla piękna, karmił się nie pięknem, a patriotycznym frazesem, i robił, w sztuce swej, patriotyzm, malując i rzeźbiąc lichy?”⁶⁹ W sztuce japońskiej Jasińskiego fascynowały jednak nie tylko jakości estetyczne, czego świadectwem jest następująca wypowiedź: „Więc siadają do pracy armie artystów, których jedynym hasłem: szczere wypowiadanie się artystyczne. Popyt na piękno i podaż

⁶⁵ Jasiński, *Uwagi warszawskiego japończyka*, nr 215, s. 1.

⁶⁶ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, o.c., s. 327.

⁶⁷ Tamże, s. 325.

⁶⁸ Jasiński, *Wystawa drzeworytów japońskich*, s. 172.

⁶⁹ Jasiński, *Manggha*, nr 6, s. 618.

piękna. A rezultat: czyn patriotyczny i świetny interes; wydobywanie milionów z kieszeni kulturalnych narodów świata, pragnących pieścić oczy pięknem, oryginalnie pojętym⁷⁰. Manggha przekonuje: „Całe społeczeństwo potrzebowało sztuki i czciło swoich artystów, którzy, pracując w oderwaniu od wszystkiego, co nie było myśleniem o możliwie najartystyczniejszym wypowiedzeniu się, pośrednio wpływali i wpłynęli na rozwój przemysłu i handlu⁷¹. Lecz Jasieński demonstrował także czysty pragmatyzm, gdy pisze: „Posiadanie kolekcji sztuki europejskiej lub wschodniej [...] robi dobrą markę w oczach cywilizowanego świata⁷², a sztuka japońska „przynosząca Japonii – prócz sławy – milionowe zyski” to także produkt eksportowy⁷³. Zatem jawi się nam nie tylko jako tęskniący za ideałem marzyciel, snujący wizję Japonii jako artystycznego i społecznego raj, czy patriota walczący o narodowy charakter polskiej sztuki, ale również jako pragmatyk, świadomie wykorzystujący tenże „ideał” do osiągnięcia określonych celów.

W związku z tym, że Jasieński chciał stworzyć szeroki nurt odbioru sztuki w Polsce, potrzebował twórczości nieznanej, nowej, dalekiej, a zarazem szokującej publiczność. Zdawał sobie sprawę z zupełnej niemal obojętności większości społeczeństwa wobec sztuki, jednocześnie wiedział, że tylko poprzez zainteresowanie szerokiej publiczności może pojawić się w Polsce prawdziwy rynek sztuki, który da utrzymanie artystom, dzięki czemu sztuka polska będzie miała szanse na rozwój. Twórczość japońska – poza wszystkimi innymi funkcjami, jakie miała spełniać w koncepcji Jasieńskiego – realizowała jeszcze i tę: skutecznie szokowała publiczność i pobudzała jej zainteresowanie sztuką, chociażby przez to, że widz w jakiś sposób musiał się do niej ustosunkować. Jasieński, ukrywając się pod pseudonimem, pisze: „[...] wojna, wojna, w imię sztuki i o sztukę [...] chodźcie się bić, chodźcie wszyscy! Za mną, czy przeciw mnie, wszystko jedno, byle zawrzało artystyczny bój, walka⁷⁴.

Pomijając wrodzone predyspozycje, które bez wątpienia umożliwiły Mandze prowadzenie publicznej dyskusji, można przypuścić, że jego postępowaniem kierowała określona idea, a wybór sztuki japońskiej jako prowokacji spełniał tu konkretną rolę. Geograficzna odległość sprawiła, że Japonia jawiła się jako fantastyczna, niesprawdzalna idea. Z jednej strony pobudzała ona wyobraźnię i inspirowała Jasieńskiego, a z drugiej pozwalała mu tak stworzonemu ideałowi nadać niemal dowolnie wybrane cechy⁷⁵. Perspektywa dalekowschodnia umożliwiała mu wystąpienie z krytyką cywilizacji śródziemnomorskiej i współczesnych mu społeczeństw – a zwłaszcza polskiego. Jako „ideał” Japonia doskonale nadawała się do realizacji nadrzędnych celów Jasieńskiego, czyli aktywizowania polskiej

⁷⁰ Tamże, s. 618.

⁷¹ Miodońska-Brookes, Cieśla-Korytowska, *o.c.*, s. 323.

⁷² Tamże, s. 324.

⁷³ Tamże, s. 323.

⁷⁴ Jasieński, *Wojna*, „Głos Narodu” 1902, nr 264, s. 5.

⁷⁵ Jasieński nie zaproponował sztuki greckiej jako wzorca dla Polaków, ponieważ prawdopodobnie obawiał się niezrozumienia – a raczej niewłaściwego zrozumienia – swych tez, ideał grecki bowiem wpleciony był od wieków w akademicką teorię sztuki, a tę zdecydowanie odrzucał. Jakkolwiek Jasieński cenił sztukę grecką, jego obawa przed uproszczeniem i zafalszowaniem poglądów była na tyle silna, że na „ideał” wybrał sztukę Japończyków.

twórczości nowoczesnej. Już w 1889 roku Oscar Wilde (1854-1900) zauważył, że współczesny opis Japonii bliższy jest kreacji niż interpretacji. Wilde odnotowuje: „W rzeczywistości cała ta Japonia jest czystą fantazją. Nie ma takiego kraju, nie ma takich ludzi”⁷⁶.

Podsumowując należałoby zauważyć, że paradoksalna teoria estetyczna i kolekcjonerska działalność Jasińskiego wymykają się klasyfikacjom opartym na zestawieniu orientalizmu i nacjonalizmu jako dwóch przeciwstawnych i wykluczających się ideologii. W interpretacji Mangghi obydwa nurty nie tylko nie rywalizują ze sobą, ale koegzystują i wzajemnie się dopełniają. Dzięki swojej oryginalnej koncepcji artystycznej także i on sam wymyka się jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, kim jest – orientalistą czy nacjonalistą? Zafascynowany sztuką japońską orientalista i zaangażowany w kreację sztuki narodowej nacjonalista żyje w swojej hybrydalnej teorii i nie pozwala się jednoznacznie zasufladkować. W koncepcji tej „Japonia” wydaje się Wilde’owską *pure invention* (czystą fantazją) i jako taka jest kreacją swego interpretatora. Na zakończenie należałoby nadmienić, że podobne podejście do kultury i sztuki japońskiej do pewnego stopnia pozostaje aktualne do dziś – odradzając się w kolejnych wcieleniach, nieświadomej realiów historycznych, fascynacji kulturą i sztuką japońską. Wizja gejszy, samuraja i kwiatów wiśni wciąż egzystuje w świadomości zbiorowej i odbija się echem w publikacjach akademickich i katalogach muzealnych, które izolują japońską sztukę i marginalizują japońską historię sztuki. Ponad sto pięćdziesiąt lat po spotkaniu Wschodu z Zachodem Japonia wciąż pozostaje orientalem.

Bibliografia

Wybrane artykuły i książki:

- Alberowa Zofia, Kossowski Łukasz, *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, Kraków, Kielce 1981.
- Alberowa Zofia [ed.], *Japanese Art in the National Museum in Cracow*, Kraków 1994.
- Alberowa Zofia, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983.
- Anderson Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York 2006.
- Beasley William G., *The Edo Experience and Japanese Nationalism*, „Modern Asian Studies” 1984, t. 18, z. 4, s. 555-566.
- Evelt Elisa, *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*, Ann Arbor 1982.
- Fenollosa Ernest, *Catalogue of the Exhibition of Paintings of Hokusai Held at the Japan Fine Art Association, Ueno Park, Tokyo, from January 13th to 30th, 1900*, Tokyo 1901.
- Gałęcka Krystyna, *Feliks Jasiński w środowisku Warszawy, Lwowa i Krakowa*, Roczniki Humanistyczne 1979, t. XXVII, z. 4, s. 21-37.
- Gellner Ernest, *Thought and Change*, London 1964.
- Goncourt Edmond de, *Hokusai*, Paris 1896.
- Goncourt Edmond de, *Outamaro, le Peintre des Maisons Vertes*, Paris 1891.
- Grzybkowska Teresa, *Pseudojaponizm modernistów [w:] Orient i Orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 81-100.
- Hillier Jack, *Hokusai Drawings*, London 1966.
- Irwin Robert, *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*, New York 2006.
- Jasiński Feliks, Łada-Cybulski Adam, *Sztuka Polska. Malarstwo, Lwów 1903-1905*.
- Jasiński Feliks, *Przewodnik po dziale japońskim oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków 1906.

⁷⁶ „In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people” – Wilde, o.c.

- Jūzō Suzuki, *Hiroshige no shōgai to gagyō* [w:] *Hiroshige, Shirizu Taiyō* (3), ed. Jūzō Suzuki, Tokyo 1975.
- Klein Franciszek, *Notatnik Krakowski*, Kraków 1965.
- Kluczeńska-Wójcik Agnieszka, *Feliks Manggha Jasieński un collectionneur polonais au tournant du siècle*, „Histoire de l'art” 1993, nr 21/22, s. 59-70.
- Kluczeńska-Wójcik Agnieszka, Paris-Berlin-Cracovie: *Feliks Manggha Jasieński (1861-1929), un collectionneur polonais au début du XXe siècle* [w:] *Un art sans frontières. L'internationalisation des art en Europe 1900-1950. Colloque international, centre Malher, 23-24 octobre 1992*, Paris 1994, s. 95-106.
- Kozakowska Stefania, Małkiewiczowa Barbara, *Wystawa kolekcji Feliksa Manggha Jasieńskiego*, Kraków 1989.
- Machotka Ewa, *Hokusai's Hyakunin isshu: Visual Genesis of Japanese National Identity*, Bruxelles 2009.
- Machotka Ewa, *Koncepcja polskiej sztuki narodowej według Feliksa Manggha Jasieńskiego: rola sztuki japońskiej. Od idei do realizacji* (rozprawa magisterska, Uniwersytet Jagielloński), Kraków 1998.
- MacKenzie John M., *Orientalism. History, Theory and the Arts*, Manchester and New York 1995.
- Miodońska-Brookes Ewa, Cieśla-Korytowska Maria, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Kraków 1992.
- Morawski Stefan, *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, Warszawa 1961.
- Morawski Stefan, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
- Olszewski Andrzej K., *Poszukiwanie stylu narodowego w architekturze polskiej ostatniego stulecia*, „Architektura” 1977, nr 3-4, s. 55-75.
- Pieróg Stanisław, *Naród i filozofia. Źródła polskiej filozofii narodowej* [w:] *Dziewiętnastowieczność. Z polityk polskich i rosyjskich XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 8-28.
- Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny (encyklopedyczny) na rok 1905, Warszawa 1905.
- Said Edward, *Orientalism*, New York 1978.
- Starzyński Juliusz, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.
- Watanabe Toshio, *The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period*, „Modern Asian Studies” 1984, t. 18, z. 4.
- Weisberg Gabriel P., *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, Cleveland 1975.
- Wiercińska Izabela, *Feliks Jasieński (Manggha) jako działacz artystyczny i kolekcjoner* [w:] *Polskie życie artystyczne 1890-1914*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1967.
- Wilde Oscar, *The Decay of Lying: An Observation*, [Cambridge] 1889.
- Ziejka Franciszek, *Młodopolscy Europejczycy* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 217-230.

Wybrane artykuły prasowe z epoki:

- Chłonieński Antoni, *Feliks Jasieński*, „Gazeta Lwowska” 1901, nry 199-201.
- Jasieński Feliks, *Harmonie i Dysonanse*, „Świat” 1891, nry 1-7, 9, 11-13, 15.
- Jasieński Feliks, *Czuć i chcieć*, „Słowo Polskie” 1901, nr 530, 540.
- Jasieński Feliks, *Przed I- szą wystawą sztuki japońskiej*, „Kurier Warszawski” 1901, nry 43-45.
- Jasieński Feliks, *Uwagi warszawskiego japończyka*, „Głos Narodu” 1901, nry 213-215.
- Jasieński Feliks, *W kwestii drobnego nieporozumienia*, „Chimera” 1901, t. I, z. 2.
- Jasieński Feliks, *Wojna*, „Głos Narodu” 1902, nry 256, 260, 261, 264, 266, 271, 275, 277, 280, 281, 289, 301.
- Jasieński Feliks, *Wystawa drzeworytów japońskich*, „Chimera” 1901, t. I, z. 1.
- Jasieński Feliks, *Z deszczu pod rybną*, „Głos Narodu Ilustrowany” 1901, nr 5.
- Jasieński Feliks, *Miesięcznik Literacki i Artystyczny* 1911, t. 6, 8, 9.
- Jasieński Feliks, *Niechaj żywi nie tracą nadziei*, „Świat” 1912, nr 31.
- Jasieński Feliks, *Bomba*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1920, nr 125.
- Jasieński Feliks, *Wywiad*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1920, nr 85.
- Łada-Cybulski Adam, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, „Krytyka” 1902, t. I/II, z. 4.
- Łada-Cybulski Adam, *„Manggha” Feliksa*, „Gazeta Lwowska” 1902, nr 19.
- Łada-Cybulski Adam, *Muzeum Feliksa Jasieńskiego*, „Krytyka” 1903, nr 2.
- Przesmycki Zenon, *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, t. I, z. 3.
- Spór o Siemiradzkiego*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1902, nr 274, 277.
- Wierzbicka [Tadeusz Żuk-Skarszewski], *Na marne*, „Świat” 1912, nr 26.
- Wystawa inauguracyjna – Japończycy u Krywulła*, „Prawda” 1901, nr 33.
- Zbiory Feliksa Jasieńskiego*, „Świat” 1907, nr 11.
- Zbiory japońskie*, „Życie i Sztuka” 1901, nr 17.
- Z teki obserwatora*, „Słowo Polskie” 1901, nr 536.