

*MANGGHA (FELIKS JASIEŃSKI) –*  
O MAŁO ZNANYM FILMIE  
WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH

Im głębiej człowiek poznaje sztukę japońską, tym goręcej się do niej zapala. Czyż nie jest to najbardziej niezwykła, najbardziej finezyjna, najśmielsza, najbardziej szaleńcza, najwdzięczniejsza ze wszystkich sztuk. Oszalamiająca fantazją czarownej poezji, drobiazgowej obserwacji, intensywnego życia, kryjąca nieporównaną maestrię wykonania pod pozorami dziecięcej naiwności.

*Feliks Jasiński*

Kino polskie rzadko zajmowało się relacjami polsko-japońskimi, zwłaszcza tymi w dziedzinie kultury i sztuki. O tych relacjach stało się głośno za sprawą jednego z najważniejszych twórców polskiego kina – Andrzeja Wajdy. To on, chcąc zostać malarzem, jako młody chłopak zachwycił się w czasie wojny wystawą sztuki japońskiej ze zbiorów Feliksa Jasińskiego. Po latach udało się Wajdzie zrealizować „testament” Jasińskiego oraz stworzyć Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (1994).

Wśród skromnie reprezentowanych filmograficznych przykładów relacji polsko-japońskich<sup>1</sup> jest mało znany film zrealizowany w Wytwórni Filmów Oświatowych, właściwie filmograficzne znalezisko, trudno dostępne, bowiem niepokazywane w telewizji, a tym bardziej we współczesnych kinach – zamkniętych na prezentację krótkometrażowych filmów niefikcyjnych. Unikatowy pod względem zainteresowania kulturą japońską obraz pt. *Manggha (Feliks Jasiński)* to ciekawy przyczynek do poznania wspomnianej postaci Jasińskiego i sztuki japońskiej.

---

ORCID: 0000-0003-0023-4950, DOI: 10.4467/23538724GS.20.039.12876

<sup>1</sup> Świadczy o tym choćby kwerenda w internetowej bazie filmu polskiego prowadzonej przez Szkołę Filmową w Łodzi ([www.film Polski.pl](http://www.film Polski.pl)). W powojennym kinie polskim bardzo trudno jest doszukać się nawiązań do dziedzictwa kultury japońskiej. Jednym z nielicznych przykładów takich filmów jest koprodukcja polsko-japońska z 1976 r. *Ognie są jeszcze żywe* w reżyserii Nobito Abe – melodramat opowiadający o miłości Japończyka do Polki, wspomnianej przez bohatera na tle traumatycznych wydarzeń z czasów II wojny światowej. Kolejnym filmem z akcją osadzoną w kręgu kultury Kraju Kwitnącej Wiśni jest obraz Andrzeja Wajdy *Nastazja* z roku 1994, będący adaptacją powieści *Idiota* Fiodora Dostojewskiego.

Film zrealizował Kazimierz Mucha (scenarzysta, reżyser i autor zdjęć), jeden z najbardziej konsekwentnych propagatorów sztuki w filmach oświatowych. Autor obrazu po ukończeniu Wydziału Operatorskiego PWSF w Łodzi w 1957 r. w swojej karierze zajmował się realizacją filmów dokumentalnych i oświatowych, w szczególności z zakresu historii sztuki, koncentrując uwagę na rzeźbie i malarstwie. Jak pisał Maciej Łukowski: „Kazimierz Mucha należy do twórców chyba najkonsekwentniej zajmujących się tematyką kultury i sztuki [w historii polskiego kina – M.K.]”<sup>2</sup>. Wśród zrealizowanych przez niego filmów znajdują się takie, jak *Van Gogh, Impresjoniści, Kosakowskie lata, Pejzaż Potworowskiego, Pasje Jana Matejki, Chimera na polnej drodze* (o Malczewskim), *Krajobrazy Szermentowskiego, Niepokoje Wacława Kondka, Do artystów. Grupa krakowska 1932–1937, Rozdroża romantyzmu* (o malarstwie romantycznym). Już na podstawie tytułów można łatwo wywnioskować, że jednym z najważniejszych kręgów zainteresowań Muchy było malarstwo XIX i XX w. – w tym kontekście sięgnięcie do postaci i działalności Jasińskiego (i osadzenie w kontekście Młodej Polski) nie było niczym zaskakującym. W pracach nad scenariuszem filmu *Manggha* uczestniczył również Łukasz Kossowski, historyk sztuki, poeta i malarz, odpowiedzialny za merytoryczną część produkcji i opracowanie komentarza. W swych badaniach szczególną uwagę poświęcił on sztuce z przełomu XIX i XX w. oraz relacjom polsko-japońskim, także na gruncie kultury i sztuki<sup>3</sup>.

Z punktu widzenia poetyki film Muchy bliski jest tradycyjnym dokumentom oświatowym i popularnonaukowym o sztuce. Wykorzystuje charakterystyczne dla dokumentu oświatowego środki wyrazu, głównie komentarz spoza kadru, który pełni funkcję eksplanacyjną – w tym przypadku lektor informuje o wybranych elementach biografii Jasińskiego i jego relacjach w świecie polskiej sztuki przełomu XIX i XX w., a głosem innego lektora (aktora Bogusława Sochnackiego) cytowane są fragmenty tekstów i wspomnień Jasińskiego, interpretujących sztukę japońską. Jeśli chodzi o warstwę obrazową filmu, to jest ona zasadniczo podporządkowana komentarzowi (odpowiednie dzieła plastyczne i ich fragmenty pojawiają się jako ilustracja słów), ale należy zauważyć, że ów werbalny komentarz ma charakter głównie inicjalny (zapowiada pojawiający się ekranowy artefakt), po czym narracja jest już tylko obrazowa, bez nadmiernego słownego komentarza. Gdy mowa np. o wpływie japońskiego pejzażu na twórczość malarzy Młodej Polski, to zestawiane są ze sobą orientalny pierwowzór z polskim odpowiednikiem. Jest więc w tym filmie pewna sfera wolności interpretacyjnej widza (gdy zmuszony jest porównywać dwa motywy plastyczne), choć – aby ów proces odbioru nie był zbyt chaotyczny – Kazimierz Mucha stosuje odpowiednie kadrowanie na porównywany element oraz mające ułatwić interpretację najazdy i panoramy.

Niezależnie jednak od rozluźnienia rygorów werbalnego komentarza film należy do tradycyjnego typu prezentacji sztuk plastycznych na ekranie. Inaczej mówiąc,

<sup>2</sup> M. Łukowski, *Polski film o sztuce 1947–1982. Zarys dziejów*, Warszawa 1984, s. 35.

<sup>3</sup> <https://www.jikihitsu.pl/pl/uczestnicy,lukasz-kossowski.html> (dostęp: 10.08.2020).

mamy do czynienia z filmem o sztuce, ale w bardzo ograniczonym stopniu – ze sztuką filmową. Nie należy on do najlepszych dzieł w dorobku Muchy (jak choćby *Krajobrazy Sżermentowskiego*, a zwłaszcza *Świat Memlinga w trzech odstępach*), ale przejawia – jak wspominałem – ambicje przelamania oświatowej funkcji na rzecz budowania nastroju i aktywizacji skojarzeń widza<sup>4</sup>.

Jeśli chodzi o zawartość merytoryczną (głównie zawartość komentarza) film odnosi się – z konieczności skrótowo ze względu na krótki (17 min.) czas trwania – do trzech zagadnień: biografii Jasińskiego, specyfiki sztuki japońskiej oraz jej recepcji w okresie polskiego modernizmu (m.in. jako efekt działań propagatorskich tytułowego bohatera). W takiej kolejności też zostaną te aspekty poddane analizie w niniejszym artykule.

Pisząc o tych trzech sferach, będę się koncentrował nie tylko na tym, co trafiło do filmu, ale także – w uzasadnionych moim zdaniem przypadkach – skomentuję to, co nie znalazło się na ekranie. Choć pomijanie pewnych fragmentów jest działaniem zrozumiałym w krótkim metrażu, to takie usunięte elementy czy przemilczenia mają także swoje znaczeniowe konsekwencje. Jak w adaptacji literatury – liczy się nie tylko to, co weszło do filmu, ale także to, co wyeliminowano. Biografię, mówiąc metaforycznie, można potraktować jako „zamknięty tekst”, z którego dokonuje się znaczących wyborów.

## O Jasińskim?

Film w swej treści naświetla jedynie wybrane zagadnienia z życia „muzyka, konesera, literata nowej sztuki polskiej i obcej, który sprawił, że sztuka japońska wywarła szeroki wpływ na polskich artystów”<sup>5</sup>. Autorzy koncentrują się niemal wyłącznie na opisie Jasińskiego jako propagatora i interpretatora sztuki japońskiej oraz jego (jej) wpływie na ówczesnych polskich odbiorców. W tym sensie film Muchy i Kossowskiego (jako współscenarzyści) to „czysty” film o sztuce, w którym liczy się tylko sztuka i nic ponadto. Perspektywa spojrzenia na postać Jasińskiego jest wyłącznie estetyczna. Widz, który chciałby się czegoś dowiedzieć np. o życiu prywatnym znanego marszanda czy o jego dojrzewaniu do sztuki, będzie zawiedziony. Tak samo pytanie o genezę fascynacji pozostaje bez odpowiedzi.

<sup>4</sup> Gdyby kierować się klasyfikacją zaproponowaną przez Zygmunta Czeczota-Gawraka, to obraz Muchy byłby próbą połączenia filmu popularnonaukowego z filmem impresyjno-poetyckim; zob. *Filmowa prezentacja sztuki: architektura, malarstwo, rzeźba, grafika, sztuka ludowa, rzemiosło artystyczne*, Warszawa 1979, s. 18–20. O łączeniu funkcji wyjaśniającej z poetycką pisze także recenzent filmu *Pejzaż Powtorowskiego* Stanisław Janicki; zob. esjot, *Krótki metraż*, „*Pejzaż Potworowskiego*”, „Film” 1967, nr 4, s. 5.

<sup>5</sup> Cytat pochodzi z komentarza zamieszczonego w filmie, analogicznie jak wszystkie poniższe cytaty nieoznaczone przypisem.

W tym sensie – wbrew tytułowi – w filmie o Jasińskim samego Jasińskiego jest niewiele, dominuje wykład na temat sztuki japońskiej i jej wpływu na artystów młodopolskich. Na pocieszenie można dodać, że długie partie komentarza są cytatami z tekstów tytułowego bohatera – można więc metaforycznie powiedzieć, że film *Muchy* jest wykładem nt. sztuki współprowadzonym przez Jasińskiego. Autorzy mieli zapewne świadomość tej redukcji i przeniesienia środka ciężkości, bowiem tytuł filmu brzmi *Manggha (Feliks Jasiński)*. Oczywiście, pierwsze słowo można odczytywać przez pryzmat pseudonimu Jasińskiego (wtedy identyfikowaloby właśnie jego), ale zwykle w przypadkach łączenia nazwisk z pseudonimem postępuje się inaczej – zapis powinien wyglądać raczej *Feliks „Manggha” Jasiński* lub *Feliks Jasiński „Manggha”*. Tymczasem słowo „Manggha” jest wysunięte na początek jako element autonomiczny, a sam autor „wzięty w nawias” (dodatkowo czcionka słowa „Manggha” jest dużo większa niż w nazwisku bohatera). Jak informuje lektor, „manggha” po japońsku to „szkic z natury” i jej właśnie najwięcej miejsca poświęcają autorzy filmu.

Nawet w sferze działalności artystycznej Jasińskiego komentarz do jego losów jest zdawkowy. Wspomina się na początku o współpracy z warszawskim czasopiśmie „Chimera”, ale pomija konflikt ze środowiskiem tego pisma. W narracji został ujęty również punkt zwrotny w życiu Jasińskiego, jakim była niewątpliwie przeprowadzka do Krakowa – choć nie wyjaśnia się, co go do niej skłoniło. W filmie Jasiński jednoznacznie został zakwalifikowany do grona cyganerii krakowskiej, w którym to mieście miał panować „odpowiedni klimat dla Jasińskiego i jego poglądów” (można się jedynie domyślać, dlaczego). Mieszkanie jego miało natomiast stanowić „miejsce spotkań elity artystycznej Krakowa”. Samego kolekcjonera scharakteryzowano jako „człowieka obdarzonego błyskotliwą inteligencją, poczuciem humoru, wyrażającego pogardę dla ignorancja (*sic!*), bezgranicznie oddanego sprawom sztuki”. Istotnie, zasługi Jasińskiego na polu archiwizacji dzieł sztuki były bardzo znaczne. Jak określono w filmie: „zebrał on ogromny zbiór sztuki japońskiej, w którego skład weszło ponad pięć tysięcy drzeworytów o pierwszorzędnej wartości artystycznej, kolekcja japońskich wydawnictw ksylograficznych, japońska ceramika, brązy, tkaniny, militaria”. Nie wspomina się natomiast o tym, że kolekcja Jasińskiego zawierała także wiele innych dzieł sztuki spoza japońskiego kręgu kulturowego i liczyła łącznie około 15 tys. obiektów<sup>6</sup>. Na tle całej kolekcji wyróżniał się szczególnie – omówiony w filmie – cykl drzeworytów *Trzydzieści sześć widoków góry Fuji* oraz *Szkiecy* autorstwa Katsushiki Hokusai, od których mecenas zaczerpnął swój pseudonim artystyczny „Manggha”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Kolekcjoner zgromadził wiele obrazów zaliczanych do nurtu polskiego modernizmu, przedmiotów rękodziela ludowego oraz grafiki europejskiej, w szczególności francuskiej; A. Król, *Feliks „Manggha” Jasiński* [w:] *Tysiąc skarbów Krakowa. Dzieje i sztuka*, [b.m.r.], s. 405.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 405.

W tej skrótovej identyfikacji Jasińskiego brak niezwykle ważnej informacji – o genezie jego fascynacji sztuką japońską. Nie dowiemy się, kiedy się ona zaczęła, co było przyczyną, nie wiemy także, w jaki sposób Jasiński gromadził zbiory. Admiracja dla sztuki orientalnej to jedno, ale zasadność jej promocji w środowisku polskim, rozumienie jej znaczenia dla rodzimej kultury to drugie. W tej sferze widz także niewiele się dowie, poza kończącym film cytatem z tekstu Jasińskiego: „Wy-  
rąbałem wam okno na nowe olbrzymie horyzonty, aby wam dowieść, że możecie  
kpić z europejskich dogmatów, że jedyny profesor to natura, którą należy przetwa-  
rzać po swojemu, każdy z was po swojemu, a wszyscy społem – po naszymu; po-  
kazalem wam Japonię, żeby was nauczyć myśleć o Polsce na wzór artystów, którzy  
przez 2 tys. lat po japońsku o Japonii myśleli”.

Trudno jest z tego cytatu ostatecznie wywnioskować, jaką rolę zdaniem Jasińskie-  
go miała odegrać sztuka japońska nie tylko dla polskiej sztuki (o tym wpływie jeszcze  
wspomnę), ale dla państwa, którego nie było na mapie. Warto natomiast przypomnieć,  
że z punktu widzenia tego artysty cała aktywność miała mieć przede wszystkim cha-  
rakter misyjny, wynikający z jego głęboko patriotycznej postawy<sup>8</sup>. Dostrzegal on ol-  
brzymie straty kultury polskiej poniesione w wyniku zaborów. Zdaniem Jasińskiego  
szczególnie krzywdzący był brak mecenatu państwowego, który należało roztoczyć  
nad sztuką narodową. Fakt ten miał się przekładać na niedostateczny poziom edukacji  
w tej sferze, co z kolei miało prowadzić do marazmu i zapóźnienia sztuki polskiej<sup>9</sup>.  
Swoją rolę Manggha dostrzegal więc przede wszystkim w edukacji społeczeństwa pol-  
skiego w zakresie sztuki, gdzie wzorcowym przykładem do naśladownictwa miała być  
kultura japońska – jak mawiał: „nauczmy się od Japończyków być Polakami”<sup>10</sup>. Jasiń-  
ski, ukazując w swych wystawach japońskich eksponatów to, „co wytworzył naród  
pracą zbiorową, samodzielna”, miał przede wszystkim na myśli konieczność budowy  
polskiej sztuki narodowej, która byłaby nośnikiem tożsamości narodu pozbawione-  
go państwa. Misję niesienia kaganka oświaty uzasadniał więc poczuciem obowiązku  
wobec zniewolonej ojczyzny. Co udowodniał poprzez swoją działalność, z założe-  
nia nie gromadził kolekcji na własny użytek<sup>11</sup>. Dążył do upowszechniania własnych  
zbiorów wśród społeczeństwa, a miejscem jego akcji promocyjnej było często nawet  
jego prywatne mieszkanie, urządzone po trosze na kształt muzeum<sup>12</sup>. Organizował  
w nim „dni otwarte”, podczas których prowadził prelekcje na temat historii sztuki  
oraz udostępniał własną bibliotekę<sup>13</sup>. Większości tych informacji nie ma w filmie, co

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>9</sup> K. Kulig-Janarek, *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasińskiego. Grafika francuska od impresjoni-  
zmu do art nouveau*, Kraków 2015, s. 21.

<sup>10</sup> A. Król, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, s. 403–405.

<sup>11</sup> K. Kulig-Janarek, *Niech żyje sztuka!...*, s. 21.

<sup>12</sup> A. Król, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, s. 405.

<sup>13</sup> E. Miodońska-Brookes, M. Ciesielska-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków  
1992, s. 60.

sprawia, że Jasiński jawi się przede wszystkim jako esteta, człowiek o postawie bez mała artystowskiej, koneser sztuki, a nie patriota, którym również był.

Mam świadomość, że w kontekście wymienionych elips upominanie się o informacje z życia prywatnego Jasińskiego byłoby nie tylko pobożnym życzeniem, ale także interpretacyjnym błędem (krytyk ma pretensje do twórcy, że nie zrealizował filmu takiego, jaki ten pierwszy sobie wyobraża). Dodam jednak na marginesie, że było to życie burzliwe, jeśli chodzi o relacje damsko-męskie i rodzinne: nieudane małżeństwo, o które Manggha – zainteresowany przede wszystkim sztuką – nie dbał, tak samo jak o swojego syna<sup>14</sup>. Oczywiście, z punktu widzenia moralności nie wystawia to Jasińskiemu najlepszego świadectwa, ale jest pośrednim dowodem jego nieprzeciętnego zaangażowania po stronie sztuki, podtrzymuje stereotyp młodopolskich, modernistycznych artystów, którzy nie potrafili odnaleźć się w sferze mieszczańskich konwenansów.

## Film o sztuce japońskiej

Film Muchy i Kossowskiego to przede wszystkim obraz poświęcony sztuce japońskiej, w drugiej kolejności zaś film o jej wpływie na sztukę ówczesnych twórców polskich. Oczywiście, w tak krótkim metrażu trudno o kompleksowy wykład, dlatego wspomina się tylko o kilku wybranych jej cechach, ilustrowanych obrazami z kolekcji Jasińskiego. Dotyczą one zarówno sfery tematycznej, jak i zagadnień techniki oraz środków wyrazu oddających plastykę Kraju Kwitnącej Wiśni.

Uwagę w filmie poświęca się przede wszystkim technice drzeworytu i korzyściom (estetycznym i semantycznym) płynącym z jej użycia. Warto dodać, że historia *ukiyō-e*, bo tak brzmi (niewymieniona w filmie) oryginalna nazwa drzeworytu japońskiego, sięga korzeniami do początków epoki Edo – okresu rządów szogunów z rodu Tokugawa, panujących w Kraju Kwitnącej Wiśni od drugiej połowy XVIII w. Czas panowania tej dynastii w Japonii przyniósł efektywny rozwój kultury i sztuki<sup>15</sup>. *Ukiyō-e* należało przede wszystkim do kanonu ówczesnej japońskiej kultury popularnej. Nazwa, oznaczająca „obrazy ulotnego świata”, oddawała główne nurty tematyczne ilustrowane przez drzeworytników. Poza wątkami omówionymi w filmie – obrazami natury – pierwszoplanową rolę odgrywały w nim motywy hedonistyczne: ilustracje kurtyzan, erotyki oraz portrety aktorów teatru kabuki, stanowiące często reklamy spektakli. Odbiorcą *ukiyō-e* była przede wszystkim grupa stanowiąca odpowiednik europejskiego mieszczaństwa<sup>16</sup>. Być może to właśnie fakt obcowania

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

<sup>15</sup> M. Arichi, *Sztuka Japonii: okres Edo* [w:] *Sztuka. Od malarstwa jaskiniowego do sztuki ulicznej*, red. S. Farthing, Warszawa 2010, s. 236.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 236–237.

ze sztuką szerszych mas społeczeństwa japońskiego zachęcił Jasińskiego do podobnej popularyzacji własnej sztuki narodowej na gruncie polskim. Przemiany polityczne zachodzące w Japonii sprawiły, że zarówno *ukyo-e*, jak i cała sztuka japońska wyszła poza jej ramy geograficzne. Japonia w 1862 r. wzięła udział w wystawie światowej w Londynie, podczas której po raz pierwszy Europejczycy mogli zetknąć się na tak dużą skalę ze sztuką japońską<sup>17</sup>. Szybko stawała się ona popularna wśród zachodnich elit. Artyści zafascynowani drzeworytem *ukyo-e* oraz rzemiosłem ludowym zaczęli zapożyczać japońskie motywy. Swą działalność na tym polu rozpoczęli także kolekcjonerzy, do których w niedalekiej przyszłości na polskim gruncie dołączył Jasiński.

Jeśli chodzi o tematy podejmowane w sztuce japońskiej, w filmie na plan pierwszy wybija się – nierozłącznie związane z drzeworytem – zainteresowanie Japończyków pejzażem, w tym naturą i jej mikrokosmosem. „Ptaki, owady, ryby, kraby, rośliny, kwiaty, drzewa, płatki, gałęzie, liście i źdźbła, mające być emanacją japońskiej pasji natury” – informuje lektor. Nie jest to natura prezentowana w sposób charakterystyczny dla sztuki europejskiej, np. w odniesieniu do człowieka „technika drzeworytu narzuca sylwetowe traktowanie ludzkiej postaci, streszcza ją do płaskiej plamy barwnej, obwiedzionej konturem”, co skutkuje prezentacją „stężonego stanu psychiki”. Estetyczne konsekwencje użycia techniki drzeworytu są zbieżne z bardziej ogólną, silnie podkreślaną w filmie zaletą sztuki japońskiej – odejściem od realizmu (co musiało się spotkać z entuzjazmem artystów Młodej Polski, ale niekoniecznie szerokiej publiczności, wychowanej na wzorcach akademickich, o czym jeszcze wspomnę). W komentarzu filmu przytoczone zostały słowa Jasińskiego: „Japończyk zapamiętało studiuj naturę, lecz oddaje ją zawsze po swojemu, bez ścisłości i martwoty aparatu fotograficznego. (...) W sztuce japońskiej dużo bywa także niedopowiedzeń wypływających z braku potrzeby wbijania ćwieków do głowy, najartystyczniejszych (*sic!*), jakie kiedykolwiek istniały. Wąska niebieska pręga, ot i całe niebo, kilka kresek, ot i drzewo. Dzięki zaciekłemu studiowaniu natury, odrzuceniu wszelkiego balastu dojście do genialnej stenografii artystycznej”.

Ucieczka od „europejskiego realizmu” wynika m.in. z pomysłowości kompozycyjnej Japończyków (Jasiński: „są to istne cacka w zakresie pomysłowości kompozycyjnej”). Zwraca się w filmie uwagę na szczegółowe środki artystycznego wyrazu, np. ptasią perspektywę. Miała ona zapewnić odbiorcy możliwość doświadczania szczególnych wrażeń podczas zetknięcia z drzeworytem: „obserwowane z wysokiego punktu widzenia elementy pejzażu tracą brylowatość, a obserwacja zmienia się w kontemplację”. Do kwestii kompozycji odnosi się także fragment filmu prezentujący jeden z najcenniejszych artefaktów Jasińskiego – cykl pejzaży Katsushiki Hokusai (1760–1849) pt. *Sto widoków Fuji*. W narracji zwrócono uwagę na pomysło-

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 291.

wość kompozycyjną artysty oraz na właściwie dobieraną przez niego perspektywę: „Hokusai umiał siadać, to jest umiał wybierać właściwy punkt widzenia; jeden i ten sam temat, a kompozycji różnorodnych cały szereg”.

## Recepcja sztuki japońskiej w czasach Jasińskiego

Jasiński nie miał wątpliwości co do wpływu sztuki japońskiej (zwłaszcza sztuki pejzażu) na sztukę Starego Kontynentu. Pisał: „Pejzaż nowożytny, europejski to, co ma najlepszego, zawdzięcza wpływowi Japonii, a zawsze syntezie cech najistotniejszych spotęgowanie rysów głównych, pominięcia drugorzędnych”. Wpływ sztuki japońskiej w filmie *Muchy* jest ukazany na dwóch płaszczyznach: estetyczno-porównawczej (gdzie zestawia się orientalne dzieła z obrazami polskimi) oraz historyczno-socjologicznej (gdzie wskazuje się na reakcję i postawy ówczesnych odbiorców).

Jeśli chodzi o ten drugi aspekt, autorzy filmu podkreślają niezrozumienie i filisterstwo mieszczańskiej widowni (zwłaszcza warszawskiej). Jak mówi lektor: „spotyka go [Jasińskiego – M.K.] przykre rozczarowanie. Szeroka publiczność wychowana na akademickich wzorach nie jest bowiem przygotowana do odbioru sztuki japońskiej, która posługuje się odmiennymi niż sztuka realistyczna środkami wyrazu”. Istotnie, uczestnicy prelekcji Jasińskiego i goście wystaw często stykali się w ich trakcie ze sztuką japońską pierwszy raz w życiu, nie mając choćby minimalnej wiedzy na temat kontekstu kulturowego, w jakim powstała<sup>18</sup>. Negatywne opinie, a nawet przejawy ostrej krytyki spadały na Mangghę zarówno ze strony publiczności mieszczańskiej, licznie odwiedzającej wystawę, jak i krytyków, zdawać by się mogło tak obytych ze sztuką<sup>19</sup>. W filmie przytaczane są niektóre opinie publiczności, takie np. jak zarzut, że Jasiński wystawia „obrazki ze skrzynek z herbatą”. W rzeczywistości fala krytyki operowała także bardziej wymyślnymi hasłami, określając Mangghę mianem „pucybuta sztuki i artystów”, „spóźnionego apostoła nipponisty w Abderze” oraz „Żyda – wiecznego tułacza, trudniącego się geszeftem”<sup>20</sup>. Jak odnotował on sam, publiczność „pozostawiona bez dozoru (...) szarpała i darła na strzępy zarówno albumy, jak i czasopisma położone na stole”<sup>21</sup>.

Tak głęboka dezaprobata nie pozostała bez odpowiedzi ze strony Jasińskiego, który w krytycznym artykule odniósł się do swojego audytorium: „Zdawało się, że skoro pokażę publiczności naszej sztychy arcytwórców sztuki japońskiej, o której słabe miała pojęcie, skoro powiem artystom naszym i kierownikom opinii publicznej:

<sup>18</sup> K. Kulig-Janarek, *Niech żyje sztuka!...*, s. 23.

<sup>19</sup> A. Król, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, s. 403.

<sup>20</sup> E. Miodońska-Brookes, M. Ciesielska-Korytowska, *Feliks Jasiński...*, s. 12.

<sup>21</sup> A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014, s. 87.



oto, co wytworzył naród pracą zbiorową, samodzielną, nie małpując innych, oto i na nas kolej stworzenia (...) czegoś równie samodzielnego, czegoś, co by wyodrębniło nas w sztuce od innych narodów – zdawało mi się, że publiczność zrozumie moje dobre chęci, że i prasa te dobre chęci poprze... Tymczasem stało się coś wręcz przeciwnego: publiczność naigrywała się wprost nie tylko z osoby mojej, lecz i wystawionych okazów (...)”<sup>22</sup>. Okrojony fragment zaczerpnięty z owego tekstu Jasińskiego przytoczony został także w filmie *Muchy*.

Dodajmy, że dokument ten nie wspomina o innych, mniej finezyjnych sposobach, za pomocą których Manggha próbował przemawiać do rozsądku swojej publiczności. Wobec fiaska misji „ukształcenia smaku, wyrobienia wrażliwości i podniesienia kultury estetycznej”<sup>23</sup> Jasiński na drzwiach „Zachęty” wywiesił tabliczkę z inskrypcją: „NIE DLA BYDŁA” (tak w oryginale), wycofał także obiecany od roku akt darowizny dla miasta Warszawy<sup>24</sup>. Skonfliktowany ze środowiskiem, w atmosferze skandalu opuścił miasto, kierując się na krótko do Lwowa, by następnie na stałe osiąść w Krakowie<sup>25</sup>. Kulis tych przenosin film nie wyjaśnia.

W Krakowie spotkało go niewspółmiernie bardziej życzliwe przyjęcie<sup>26</sup>. W filmie podkreślono zasługi Jasińskiego na polu krzewienia sztuki japońskiej wśród młodopolskich artystów w środowisku krakowskim. Istotnie, wkrótce po swoim przyjeździe Manggha odnalazł się wśród tamtejszego towarzystwa, wchodząc w przyjazne stosunki z czołowymi przedstawicielami malarstwa młodopolskiego: Leonem Wyczółkowskim, Józefem Pankiewiczem, Jackiem Malczewskim czy Janem Stanisławskim<sup>27</sup>. Dzięki działalności popularyzatorskiej Mangghy artyści ci w swoich dziełach nawiązywali do sztuki japońskiej<sup>28</sup>. Dużą rolę odgrywały przy tym – o czym wspomniano w filmie – rekwizyty wypożyczane malarzom przez Jasińskiego oraz warsztatowe wskazówki merytoryczne, których im udzielał<sup>29</sup>.

Pobył marszanda w Krakowie nie był jednak także wolny od konfliktów ze środowiskiem artystycznym. Fakt ten – jakkolwiek został w filmie zasugerowany – nie został dostatecznie naświetlony. W filmie przywołano płótno *Europa jubilans* autorstwa Józefa Mehoffera, wzbogacone o komentarz: „Kpiną z powierzchownego zachwyty sztuką Japonii jest [niniejszy – M.K.] obraz. W krakowskim salonie Feliksa Jasińskiego, wśród orientalnych zbiorów rozsiadła się Europa, przedstawiona jako uśmiechnięta pokojówka, bezmyślnie adorująca nieznaną sobie egzotyczną

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 86; zob. też: B. Gumińska, *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasińskiego. Od Japonii do Europy. Rzeczy piękne i użyteczne*, Kraków 2015, s. 19.

<sup>23</sup> A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, s. 80.

<sup>24</sup> J. Strzałka, *Po prostu Manggha. Just like that*, Kraków 2014, s. 10.

<sup>25</sup> B. Gumińska, *Niech żyje sztuka!...*, s. 19.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>27</sup> A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, s. 90.

<sup>28</sup> E. Miodońska-Brookes, M. Ciesielska-Korytowska, *Feliks Jasiński...*, s. 9.

<sup>29</sup> K. Kulig-Janarek, *Niech żyje sztuka!...*, s. 23.

kulturę”. Obraz Mehoffera był krytyką nie tylko powierzchowności zachwyty szeregowych odbiorców, ale także admiracji tej sztuki przez Jasińskiego. Przyczyn tego konfliktu należy doszukiwać się w sporach toczonych między Mehofferem a Wyczółkowskim, któremu z kolei sprzyjał Jasiński, ale o tym w filmie się już nie mówi, czego efektem jest (mylnie) przekonanie, że w młodopolskim środowisku Krakowa Jasiński nie miał właściwie antagonistów.

Estetyczno-porównawczy aspekt relacji sztuki japońskiej i polskiej znajduje w filmie dwie egzemplifikacje. Pierwsza to przypomnienie, jak wiele rekwizytów z kolekcji Jasińskiego trafiło na obrazy zaprzyjaźnionych z nim malarzy. Druga egzemplifikacja jest o wiele bardziej subtelna, bowiem odwołuje się do wyobraźni plastycznej widza. Chodzi o wspomniane sekwencje montażowe, w których dzieło japońskie (lub części jego fragment) zestawiane jest z polskim odpowiednikiem (np. z fragmentami obrazów Wyspiańskiego, Weissa, Ruszczyca, Stanisławskiego, Frycza czy Bunsche – te osobowe identyfikacje są ułatwione dzięki napisom informującym, czyj obraz pojawia się na ekranie). Aby jednak dostrzec niektóre analogie między obrazami japońskimi i polskimi, trzeba odrobinę chęci i wysiłku ze strony widza.

Pomimo niedostatków merytorycznych, wśród których można wymienić m.in. brak informacji o genezie fascynacji sztuką japońską i kulisach wielu działań Jasińskiego, redukcję jego patriotycznych motywacji, woluntarystyczne w pewnych miejscach zestawienia malarskie<sup>30</sup>, film w okresie nikłego zainteresowania kulturą Japonii na polskim gruncie był pożytecznym audiowizualnym wyjątkiem. Można więc było potraktować go jako popularnonaukowe wprowadzenie do dalszych studiów, bowiem podobnie jak w czasach Jasińskiego mało kto w Polsce Ludowej przejawiał entuzjazm wobec idei upowszechniania kultury japońskiej. Dopiero inicjatywa Andrzeja Wajdy z przełomu lat 80. i 90. zmieniła tę sytuację, spopularyzowała zarówno sztukę japońską, jak i – choć w mniejszym stopniu – postać Jasińskiego. Tak jest zresztą także w filmie Muchy – jak wspominałem, to przede wszystkim film o sztuce Kraju Kwitnącej Wiśni. Jasiński, patrzący na nas świdrującymi oczyma z portretu Malczewskiego, nadal więc czeka na swojego ekranowego biografę.

---

<sup>30</sup> W filmie można też wskazać niedostatki techniczne: niemalże utrudnienie w odbiorze stanowi nie najlepszej jakości kopia pozyskana z archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Kadry wzbogacone o napisy z nazwiskiem autora pod ilustrowanym w danym momencie drzeworytem nie są przez to zbyt czytelne. Na słabej jakości kopii cierpi także kolorystyka. W przypadku jasnych kadrów wydają się one nazbyt wyblakłe. Dodatkowo odbiór filmu utrudnia stosunkowo duży znak wodny z logo WFO umieszczony w kadrze, zasłaniający znaczną jego część.

## SUMMARY

### *MANGGHA (FELIKS JASIEŃSKI) –* ON A LITTLE-KNOWN FILM BY KAZIMIERZ MUCHA

This article contains an analysis of an educational documentary film released in 1981 and directed by Kazimierz Mucha. The film is not accessible to a wider public, and a copy (not of the highest quality) is stored in the archive of the Wytwórnia Filmów Oświatowych (Educational Film Studio) in Łódź. However, this film is an interesting and unique example of the interest of Polish filmmaking in Japanese art. Despite what the title might suggest, this is not a biographical documentary. In it, only a few selected facts drawn from the life of Feliks Jasiński are presented, frequently interspersed with quotations. Above all, the makers of the film focused on a presentation of the collection of Japanese art gathered by Manggha (Jasiński's artistic pseudonym), and also on its reception in Poland during Jasiński's period of activity, that is at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Because it is a short film (this was surely a requirement imposed on the majority of educational films), the film refers to the abovementioned issues in a synthetic and incomplete fashion. Besides offering an analysis of the film, this article throws light on the somewhat forgotten figure of Jasiński and the Promethean ideas that he espoused of grafting several models drawn from Japanese culture on to Polish art, at a time when a broad Polish public encountered Japanese culture for the first time.