

KATARZYNA ANNA KESLING

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Inspiracje sztuką japońską we wczesnych grafikach Jana Rubczaka

Twórczość Jana Rubczaka z czasu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pełni wpisuje się w poetykę sztuki Młodej Polski. Ten etap działalności krakowskiego artysty nie został jednak dotąd szerzej opisany i poddany analizie. Wśród grafik i obrazów jego autorstwa powstałych w latach 1904-1911 dominują pełne ciszy pejzaże, wywołujące niekiedy poczucie osamotnienia, wrażenie niepokoju, obawy, lęku, kryjące w sobie bliżej nieokreśloną tęsknotę i melancholię. W wielu z nich dostrzec można wyraźne wpływy sztuki japońskiej.

Młodopolski okres twórczości Jana Rubczaka to czas intensywnych artystycznych poszukiwań. Bardzo duży wpływ na ówczesną twórczość grafika wywarła popularna na przełomie XIX i XX w. sztuka Japonii, o której informacje docierały do Polski za pośrednictwem prasy, a także dzięki licznym podróżom artystów do Paryża (wyjeżdżali tam m.in. Józef Pankiewicz i Jan Stanisławski, profesorowie pod kierunkiem których kształcił się Rubczak)¹. Istotną rolę w kształtowaniu i szerzeniu wiedzy na temat Japonii odegrał również Feliks „Manggha” Jasiński (z którym przyjaźnił się Józef Pankiewicz), posiadający niezwykłą kolekcję sztuki z Kraju Kwitnącej Wiśni. Jasiński udostępniał swoje zbiory zainteresowanym. Japońskie drzeworyty z przełomu XVIII i XIX w. po raz pierwszy można było oglądać w listopadzie 1900 r. w warszawskim Salonie Krywulta, w Krakowie ekspozycję sztuki japońskiej zorganizowano w lutym 1906 r. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych². Niewykluczone, że wystawę tę widział Jan Rubczak. Sztuka japońska zainspirowała wielu twórców do odmiennego niż dotychczas pojmowania przestrzeni w obrazie, czego przejawem było chociażby zastosowanie kadrowania dającego wrażenie przypadkowego, „wycinkowego” ujęcia, tworzenie kompozycji otwartych. Częstość zabiegów była rezygnacja z klasycznej perspektywy, przedstawienie danego motywu z góry lub z dołu, aby dodatkowo go podkreślić i wydobyć.

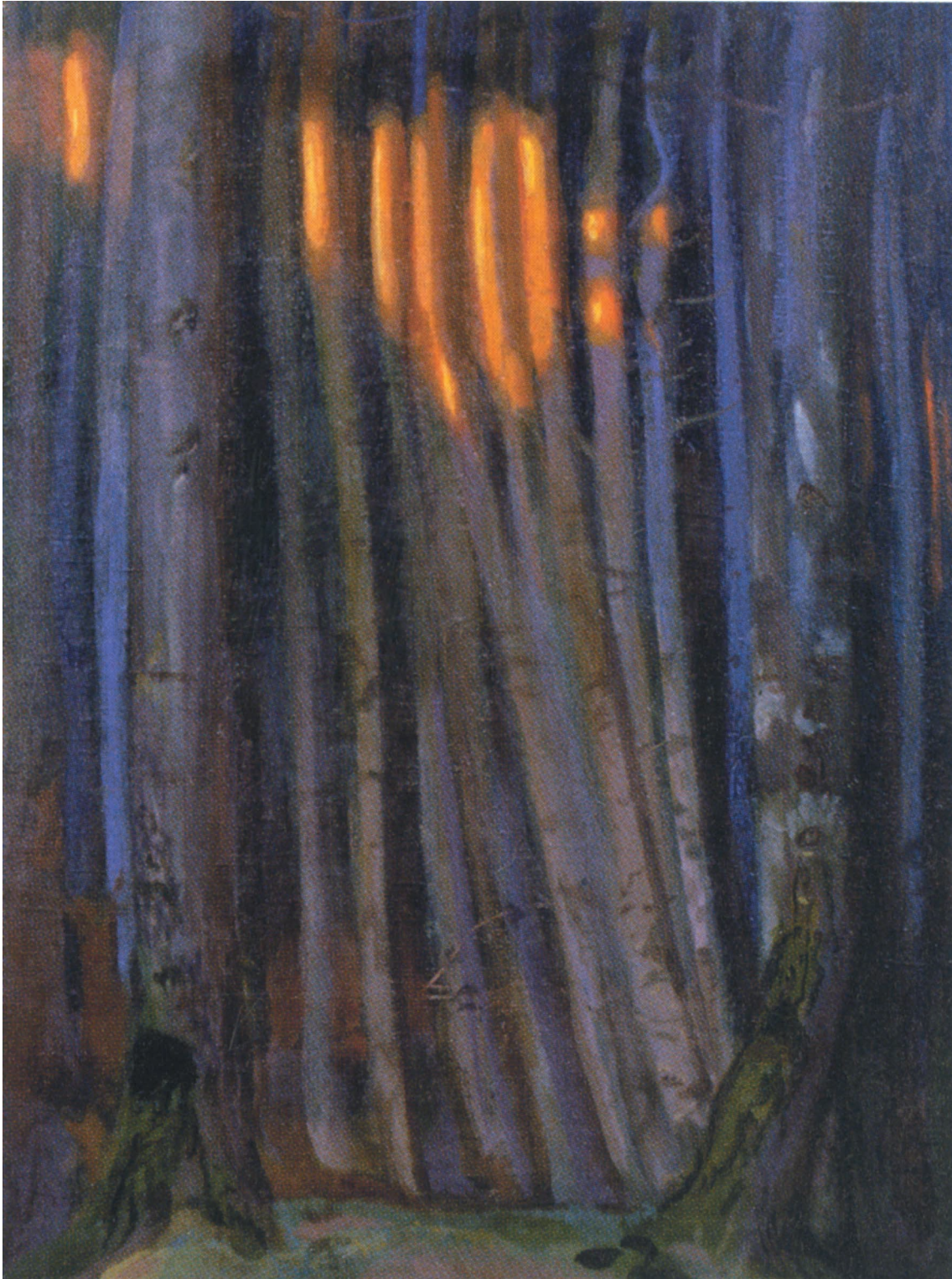
¹ Łukasz KOSSOWSKI, „Inspiracje sztuką Japonii w polskim modernizmie”, [w:] *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, oprac. Zofia ALBERTOWA, Łukasz KOSSOWSKI, [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Kielcach, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kielce-Kraków 1981, s. nlb. 29-49; Agnieszka KLUCZEWSKA-WÓJCIK, „Japon rêvé – paryskie korzenie polskiego japonizmu”, [w:] ead., *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Warszawa-Toruń 2016, s. 51-64.

² Zob. Janusz S. NOWAK, „Kraków w spotkaniu z Japonią i jej kulturą na przełomie XIX i XX wieku. Udział prasy w recepcji sztuki i kultury japońskiej”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, 2010, t. 3, s. 144; Agnieszka KLUCZEWSKA-WÓJCIK, „«Pokazałem Wam Japonię...» Feliks Jasiński i wystawy sztuki japońskiej w Polsce”, [w:] ead., *Japonia w kulturze i sztuce...*, s. 65-89.



1. Jan Rubczak, Wnętrze lasu, 1908.

Repr. wg NAUTILUS, Kraków. 13. Aukcja Malarstwa, Rysunku i Grafiki, 11 lutego 2006



2. *Wojciech Weiss, Wieczorny promień, 1898.*

Repr. wg Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss (1875-1950), Warszawa 2006, s. 25

W obrazach i rycinach młodopolskich koncentrowano się na przyrodzie i zachodzących w niej zmianach. Grafiki Jana Rubczaka powstałe między 1907 a 1910 r. wpisują się w ten klimat. Częstym motywem pojawiającym się na akwafortach i akwatintach artysty są grupy drzew, tworzących na wzór japońskich kompozycji swoistą półprzejrystą „sieć”, zza której dostrzec można budynki bądź rozległy pejzaż, czy też pojedyncze drzewa w różnych stadiach życia, a także zaułki miast z ich malowniczymi zabudowaniami.

Jedną z pierwszych akwafort Jana Rubczaka, która wyraźnie nawiązuje do sztuki japońskiej, jest *Wnętrze lasu* z 1908 r. (il. 1). Widz znajduje się na skraju przedstawionego na rycinie lasu. Pnie drzew (z wyjątkiem jednego tuż przy lewej krawędzi kompozycji) ukazane zostały w nieznaczonej odległości od oglądającego. Między nimi a odbiorcą zachowany jest niewielki fragment przestrzeni. Zabieg ten z pewnością nie jest przypadkowy, co sugeruje wycinkowość kadru. Pnie drzew widocznych na pierwszym planie tworzą nieregularne linie, sprawiając wrażenie, że formują rodzaj zasłony, za którą istnieje ciemna, niezgłębiona i tajemnicza przestrzeń. Płatanina konarów i gałęzi częściowo odgradza i zasłania nieznany obszar. Ten zaś przesycony jest mrokiem wywołującym lęk i niepokój. Gałęzie drzewa przedstawionego tuż przy lewej krawędzi grafiki zdają się złowrogo poruszać. Ich nagość kontrastuje z widocznymi po prawej stronie kompozycji konarami z listowiem. Zupełnie jakby drzewo po lewej stronie wyciągało swoje „ręce” ku uchylającemu się w przeciwną stronę drzewu – jednemu, które w ukazanej grupie ma jeszcze zielone elementy. Pozornie zwyczajny widok lasu staje się zatem przedstawieniem o charakterze symbolicznym, odwołującym się do zagadnienia życia i śmierci, a także wywołującym emocje związane z lękiem i zagrożeniem. Układ drzew kieruje wzrok odbiorcy w głąb, do wnętrza lasu. Widz nie wie, co kryje się w tej przestrzeni. Spoza drzew, w oddali, dostrzec można jedynie dwa jasne punkty wskazujące, iż za grupą roślinności znajduje się jakaś oświetlona przestrzeń. Jednocześnie na tle tych rozjaśnionych punktów zarysowują się sylwety ciemnych pni drzew – niby czarne, grube więzienne kraty, co potęguje niepokój.

Warto dodać, że podobną kompozycję zatytułowaną *Wieczorny promień* (il. 2) namalował w 1898 r. Wojciech Weiss³. Malarz od 1900 r. był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”⁴, Rubczak zaś brał udział w wystawach organizowanych przez „Sztukę”, możliwe jest więc, że oglądał prace Weissa. Pierwszy plan *Wieczornego promienia* zajmują dwa drzewa usytuowane tuż przy prawym i lewym brzegu pola obrazowego. Widz znajduje się w niewielkiej odległości od wspomnianych drzew oraz od tych widocznych tuż za nimi, tworzących swego rodzaju zasłonę. Przeciwnie niż w realizacji Rubczaka, w tym przypadku rośliny układają się niemal idealnie pionowo, a główną rolę w obrazie odgrywa światło – tytułowy promień zachodzącego słońca.

Rubczak i Weiss wykorzystali w swoich pracach motyw zasłony czy też kurtyny utworzonej przez drzewa, występujący w japońskich drzeworytach. Konary tworzą rodzaj sieci, za którą ukryte jest wnętrze lasu. Taki zabieg „zakratowania” akcentuje pierwszy plan. W obu kompozycjach poszczególne elementy są ułożone blisko siebie. W japońskich drzeworytach i rysunkach drzewa tworzyły często swego rodzaju „zakratowanie”, zasłaniające drugi plan obrazu⁵. Jednocześnie, utworzona przez rośliny krata była najczęściej na tyle przejrzysta, że odsłaniała fragmenty przestrzeni drugiego planu. Rozwiązanie to pozwalało na czytelny podział przestrzeni, jednak w realizacjach obu młodopolskich artystów sieć

³ Zob. Irena KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 101, poz. 81.

⁴ Ibid.

⁵ Zob. Łukasz KOSSOWSKI, „Interpretacje”, [w:] *Inspiracje sztuką Japonii...*, s. nlb. 41-42.



3. *Jan Rubczak, Brama Floriańska od strony Plant, 1908. Repr. wg Irena Kossowska, Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917, Kraków 2000, s. 86*



4. Keisai Eisen, Stacja Itahana. Repr. wg *Podróż do Edo. Japońskie drzeworyty ukiyo-e z kolekcji Jerzego Leskowicza*, [kat. wyst.], red. Anna K. Maleszko, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 131

drzew na pierwszym planie niemal całkowicie zasłania plan drugi. Mimo wyraźnych inspiracji japońskim drzeworytem, obie prace różnią się od siebie techniką wykonania, układem poszczególnych elementów, ale przede wszystkim wymową. *Wnętrze lasu* wydaje się bowiem jeszcze silniej oddziaływać na odbiorcę, przedstawiając mu rzeczywistość tajemniczą i niepokojącą, podczas gdy w *Wieczornym promieniu* „tajemniczość” wzbogacona została pewną „nutą nadziei”⁶, której sygnałem jest światło wydobywające fragmenty pni drzew.

Motyw drzew tworzących rodzaj „sieci” umieszczonej na pierwszym planie kompozycji odnaleźć można również w grafikach przedstawiających fragmenty architektury Krakowa, między innymi w pracach *Brama Floriańska od strony Plant* (il. 3), *Klasztor św. Józefa w Krakowie*, *Kościół św. Norberta w Krakowie*, *Kościół Reformatorów w Krakowie*. Motyw z kurtyną drzew widoczny jest także w innej pracy Rubczaka powstałej w czasie jego pobytu w Paryżu – akwaforcie *Fontanna Carpeaux w Paryżu*. Widz jest w pewnym oddaleniu od tytułowego obiektu. Strefy, w których znajdują się oglądający i oglądany, dzielą od siebie rosnące w nieregularnej linii drzewa. Ich pnie i konary odznaczają się ciemną, zdecydowaną linią (*Kościół św. Norberta w Krakowie*) lub układają się niczym czarne cienie przysłaniając zabudowania (*Brama Floriańska*, *Klasztor św. Józefa w Krakowie*, *Kościół Reformatorów w Krakowie*) – w zależności od tego, jaki nastrój chciał wywołać autor. W każdej z wymienionych prac podstawowym środkiem wyrazu jest linia.

⁶ Na rysunku Weissa *Wieczorny promień* tytułowy promień światła układa się w kształt ręki. Zdaniem Kossowskiej „pionowe struny ściany lasu naciąga słoneczny promień przybierający kształt ręki Boga”; zob. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 101.



5. Katsushika Hokusai, Stacja Hodogaya na szlaku Tōkaidō, ok. 1830-1832. Repr. wg Podróż do Edo. Japońskie drzeworyty ukiyo-e z kolekcji Jerzego Leskowicza, [kat. wyst.], red. Anna K. Maleszko, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 284

Drzewa stanowią zatem element dekoracyjny. Widz patrzy na tytułowy motyw z oddalenia, a zastosowanie pustej przestrzeni jest zabiegiem przemyślanym i celowym, którego źródłem są japońskie drzeworyty (il. 4-5)⁷. W pracach tych przestrzeń ma znaczenie symboliczne. Pustka oznacza nieskończoność, aktywizuje wyobraźnię odbiorcy dzieła, stanowi także bardzo ważny element przedstawianej przestrzeni⁸. W tym przypadku pusty obszar jest elementem budującym kompozycję, wzmacnia treść przedstawienia i dodatkowo zwraca uwagę na konkretny motyw. Dodać należy, że w sztuce młodopolskiej pustka odgrywała bardzo istotną rolę⁹, służyła bowiem, jak wyjaśniła Maria Podraza-Kwiatkowska, do wyrażenia ludzkiej samotności, wynikającej z chęci oddalenia się, „odcięcia” od ludzi, nie tylko w związku z poczuciem wyższości, ale także z poczuciem wyobcowania, społecznego nieprzystosowania¹⁰. Miała i ma ona również wymiar transcendentny. Jak wyjaśniła badaczka, pustka wiąże się z problematyką egzystencjalną (czego wyrazem jest

⁷ Zob. Łukasz KOSSOWSKI, [we współpracy z Małgorzatą MARTINI], *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Toruń 2016, s. 82-83. Autor dokonał znakomitego zestawienia dzieł artystów polskich oraz japońskich drzeworytów.

⁸ KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 82.

⁹ Pustka oznacza odosobnione, bezludne miejsce. W literaturze Młodej Polski w takiej przestrzeni pojawiają się często różnego rodzaju istoty, wśród nich także personifikacje nastrojów: Osmętnica, Zaduma, Ból, Rozpacz, Dola, Cisza wieczorna czy Dusza. Puste pejzaże są nacechowane emocjonalnie, przepelnione najczęściej negatywnymi emocjami. Zob. Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA, „Pustka-otchłań-pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)”, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. Maria PODRAZA-KWIATKOWSKA, Kraków 1977, s. 49-97.

¹⁰ *Ibid.*, s. 60.



6. Jan Rubczak, Okiście, 1907. Repr. wg Irena Kossowska,
Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917, Kraków 2000, s. 96



7. Leon Wyczółkowski, Okiść, 1906. Repr. wg Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 96

wspomniane poczucie osamotnienia, alienacja), jak również problematyką ontologiczno-epistemologiczną (co dotyczy człowieka i tajemnicy bytu)¹¹.

W przypadku omawianych prac Weissa i Rubczaka pusta przestrzeń widocznej za „siecią” z pni drzew tworzy strefę nieodstępną, oddaloną od odbiorcy. W związku z czym można ją rozpatrywać w kategoriach transcendentnych właśnie. Wspomniane grafiki Rubczaka wyróżniają się oszczędnością środków formalnych. „Sieć” drzew oraz „niezagospodarowana” przestrzeń pierwszego planu stanowią tu najważniejsze fragmenty kompozycji. Na początku XX w. po podobne rozwiązania sięgnęło wielu polskich artystów, wśród których wymienić należy między innymi Feliksa Jabłczyńskiego (*Drzewa w lesie o zmroku*, 1908), Władysława Podkowińskiego (*Pejzaż ze stogiem*, 1893), Jana Stanisławskiego (*Gaj brzozowy*, 1904¹²) czy Wojciecha Jastrzębowski (*Drzewa*, 1909¹³). Z kolei motyw architektury widocznej zza „ściany” drzew odnaleźć można również w pracach takich artystów, jak Jan Wojnarski (*Brama Floriańska, Planty krakowskie*, obie 1909¹⁴), Henryk Szczygliński (*W drodze do kościoła. Halabardnik*, 1905¹⁵), Jan Stanisławski (*Ławra Peczerska*, około 1901¹⁶), Stanisław Kamocki (*Widok na klasztor w Czernej*, około 1908¹⁷). Sposób obrazowania inspirowany japońskimi drzeworytami był zatem rozwiązaniem popularnym i chętnie stosowanym przez malarzy i grafików.

Stosował je również Rubczak. Tematem jego wczesnych rycin były samotne drzewa lub niewielkie grupy drzew, czego najwcześniejszym przykładem jest akwaforta *Stary świerk* (1907¹⁸). Praca ta doskonale dowodzi, jak silny wpływ na młodego grafika wywarła sztuka japońska, przedstawia bowiem fragment świerku – jego pień oraz okazałą gałąź, która zajmuje cały pierwszy plan kompozycji. Samo kadrowanie – wycinkowe ujęcie motywu, a także jego silne zbliżenie, asymetria, „puste” tło – tylko częściowo zaznaczone za pomocą kreskowania (symboliczne zarysowanie rosnących w oddali drzew) czy zaakcentowanie pierwszego planu czyni ją podobną do japońskich drzeworytów¹⁹. Taki układ elementów sprawia, że kompozycja jest otwarta. Ponadto przestrzeń, w której przedstawione zostało drzewo, jest neutralna, pusta, nieokreślona. Jak zauważył Łukasz Kossowski, zastosowanie takiego tła wraz z zaakcentowaniem pierwszoplanowego elementu kompozycji można odnaleźć w pracach polskich artystów, między innymi Wojciecha Weissa, Ferdynanda Ruszczyca, Jana Stanisławskiego²⁰, jak również Leona Wyczółkowskiego (litografia *Suchar na tle kwitnących drzew czy Sosna i księżyc*). Badacz słusznie dodaje, że „takie ujęcie stanowi krańcową konsekwencję przejętego również od Japończyków traktowania przestrzeni i nośnych elementów kompozycji”²¹.

Warto również zwrócić uwagę na akwafortę *Okiście* (około 1907; il. 6). Zastosowanie wycinkowego kadru oraz kształt i kolor tytułowego motywu sprawiły, że wyróżnia się on na tle pozostałych elementów tworzących kompozycję. W tej grafice wyrażony został

¹¹ Ibid., s. 79.

¹² Zob. KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 224, 226, poz. 243, 244, 250.

¹³ Zob. *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, red. Elżbieta CHARAZIŃSKA, Łukasz KOSSOWSKI, [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1996, s. 387, poz. 70.

¹⁴ Zob. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 86, 87, poz. 47, 51.

¹⁵ Zob. *ibid.*, s. 113, poz. 110.

¹⁶ Zob. KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 226, poz. 251.

¹⁷ Zob. *ibid.*, s. 227, poz. 252.

¹⁸ Jan Rubczak, *Stary świerk*, 1907, akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie.

¹⁹ Zob. KOSSOWSKI, „Interpretacje”, s. nlb. 42-43.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

charakterystyczny dla realizacji młodopolskich nastrojów tajemnicy, osamotnienia, podkreślenie zjawiska przemijania. Motyw drzew pokrytych śniegiem był wielokrotnie wykorzystywany przez polskich artystów, np. Leona Wyczółkowskiego (*Las pod śniegiem*, 1906), Stefana Filipkiewicza (*Las w zimie*, 1900) czy Stanisława Czajkowskiego (*Las zimą*, z *Teki Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików*, 1903). Irena Kossowska porównując grafikę Wyczółkowskiego *Okiść* z teki *Tatry* (1906; il. 7) z *Okiściami* Rubczaka stwierdziła, że dzieło tego drugiego charakteryzuje bardziej dekoracyjne opracowanie²². Do spostrzeżeń badaczki warto dodać, iż pierwsze z wymienionych dzieł opiera się przede wszystkim na liniach wertykalnych, drugie zbudowane jest na kontraście linii pionowych i diagonalnych, co powoduje, że kompozycja jest bardziej „dynamiczna”. Jednocześnie układ drzew widocznych na drugim planie w grafice Rubczaka kieruje wzrok ku dolnej części pola obrazowego. Fragment pustej przestrzeni odgrywa tu więc istotne znaczenie. Inaczej jest w realizacji Wyczółkowskiego, w której panuje swoisty *horror vacui*, a przestrzeń jest maksymalnie ściśniona.

Inny charakter ma akwaforta Jana Rubczaka *Drzewa w zimie/Sad zimą* (1909; il. 8), ważną rolę odgrywa tu bowiem przestrzeń. Podobnie jak we wcześniejszych pracach artysty, także i w tym wypadku patrzący znajduje się w niewielkim oddaleniu od głównego motywu. Pierwszy plan kompozycji zajmuje pusty, pokryty śniegiem fragment ziemi, drugi zaś stanowi sad. W grupie pozbawionych liści drzew szczególną uwagę widza zwraca jedno przedstawione na pierwszym planie. To usytuowanie sprawia, że pusta, biała przestrzeń jeszcze mocniej kontrastuje z ciemnymi sylwetkami drzew o silnie powykręcanych pniach i konarach. Całości dopełnia szare, niedookreślone tło. Po raz kolejny mamy tu więc do czynienia z wyraźnym nawiązaniem do japońskich drzeworytów. Pusta przestrzeń wzmacnia nastroj całej kompozycji. Dodatkowo autor zastosował obniżony punkt obserwacji. Kompozycja jest asymetryczna, co także łączy ją z japońskimi realizacjami. Mimo że drzewa tworzą grupę, każde z nich wydaje się być pojedynczą, osamotnioną jednostką. Ich gałęzie powyginane w nieregularne linie, jakby zastygłe w spazmatycznych ruchach, nadają całości dramatyzmu. Sad trwa w uśpieniu. W podobnym stylu utrzymana jest litografia Jana Stanisławskiego *Zmrok. Sad* (1900; il. 9²³), którą wymieniła w swej książce Irena Kossowska omawiając pojawiający się w grafice motyw drzew²⁴. Badaczka stwierdziła, że obie prace przepełnia pewne „odczucie duchowego elementu przenikającego naturę”²⁵. Warto jednak zauważyć, że mimo podobieństwa motywów Rubczak przedstawił drzewa nieco z dołu, by jeszcze mocniej zaakcentować poplątane linie gałęzi. Te zaś stanowią wyraźne przeciwieństwo niemalże niezmaczonej strefy bieli. Tymczasem, w grafice Stanisławskiego kontury są nieco rozmyte (na co wskazuje również Kossowska), nadaje to całości onirycznego charakteru i dodatkowo współgra z późną porą dnia. Wykorzystany przez obu artystów motyw samotnego drzewa w opuszczonym zimowym sadzie był chętnie podejmowany także przez innych artystów młodopolskich²⁶, wśród któ-

²² KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 96-97, poz. 67, 69, 71.

²³ W 1900 r. Stanisławski wykonał również niemalże identyczną kompozycję w technice olejnej; zob. Jan Stanisławski, *Zmrok*, 1900, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbliżony motyw pojawił się również na obrazie Ferdynanda Ruszczyca pod tytułem *Stare jabłonie* z 1900 r. (olej, płótno, Muzeum Narodowe w Warszawie).

²⁴ Zob. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 99, poz. 76. Motyw drzew w zimie wykorzystany został również w pracach Tadeusza Rychtera (*Drzewa w zimie*, 1904), Józefa Czajkowskiego (*Sad w zimie*, 1900), Karola Homolacza (*Pejzaż zimowy*, ok. 1909), które zostały wymienione w publikacji Łukasza Kossowskiego (*Wielka fala...*, s. 270, poz. 375-377).

²⁵ KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 99.

²⁶ Zob. KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 270-271.



8. Jan Rubczak, *Drzewa w zimie* (Sad w zimie). Repr. wg Kolory morza. Twórczość Jana Rubczaka, [kat. wyst.], red. Monika Jankiewicz-Brzostowska, Narodowe Muzeum Morskie, Gdańsk 2004, s. 60

rych wymienić należy chociażby Józefa Czajkowskiego (*Sad w zimie*, 1900²⁷ oraz *Zima. Paw w ogrodzie*²⁸), Tadeusza Rychtera (*Drzewa w zimie*, 1904²⁹), czy Karola Homolacza (*Pejzaż zimowy*, około 1909³⁰). W pracach malarzy i grafików okresu Młodej Polski powtarzały się rozwiązania (obecne także w omawianej akwafortce Jana Rubczaka ukazującej zimowy sad) zaczerpnięte z japońskich drzeworytów. Artyści budowali kompozycje asymetryczne, stosowali wycinkowy kadr, podwyższony lub obniżony punkt obserwacji. Bardzo duże znaczenie odgrywała pusta przestrzeń, a neutralne tło pozwalało wyeksponować pierwszoplanowe elementy.

Interesującym przykładem jest akwaforta Rubczaka *Kwitnący sad/Kwitnące jabłonie* (1908), w której ponownie wykorzystał on motyw drzew. Drzewa ukazane w momencie

²⁷ Józef Czajkowski, *Sad w zimie*, 1900, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Krakowie.

²⁸ Józef Czajkowski, *Zima. Paw w ogrodzie*, 1901, olej, płótno, Lwowska Galeria Sztuki.

²⁹ Tadeusz Rychter, *Drzewa w zimie*, 1904, litografia kredką, papier, Muzeum Narodowe w Krakowie.

³⁰ Karol Homolacs, *Pejzaż zimowy*, ok. 1909, olej, tektura, Muzeum Mazowieckie w Płocku.



9. Jan Stanisławski, *Zmrok*, 1900. Repr. wg <https://desa.pl/pl/auctions/525/object/50619/jan-stanislawski-zmrok-sad-1900-r>

kwitnienia, w najpiękniejszej fazie swej egzystencji, stanowią przeciwieństwo drzew uwiecznionych w zimowym letargu, znanych z wymienionych prac. Kolejny raz widz ogląda z niewielkiego oddalenia roztaczający się przed nim widok. Dystans między odbiorcą a drzewem przedstawionym po prawej stronie bliżej dolnej krawędzi pola obrazowego jest o wiele mniejszy niż w grafice Rubczaka ukazującej sad zimą. Także i w tym przypadku kompozycja zbudowana jest na kontraście. Tym razem jednak ziemia jest strefą ciemniejszą, natomiast partia tworzącego tło nieba oraz konary drzew pokryte kwiatami stanowią najjaśniejszy fragment grafiki. Pierwszy plan został „złagodzony” przez delikatne, wijące się linie gałęzi oraz białe kwiaty. Jednocześnie układ drzew usytuowanych bliżej bocznych krawędzi kompozycji sprawia, że przed odbiorcą otwiera się nowa przestrzeń. Praca *Kwitnący sad* pozbawiona jest niepokoju i poczucia bezradności wobec upływającego czasu. Przeciwnie, to przedstawienie natury w rozkwicie symbolizować może życie pełne różnorodności i piękna – tak jak uwieczniony przez artystę pejzaż. Podobny charakter ma również akwaforta Rubczaka zatytułowana *Jabłonie/Kwitnące drzewa* (około 1908³¹). Zastosowane przez artystę rozwiązania kompozycyjne po raz kolejny dowodzą, iż inspirował się on japońską sztuką. Kontury drzew są wyraźne i kontrastują z rosnącymi na ich gałęziach kwiatami. Przedstawienie pozbawione jest trójwymiarowości, dominuje tu pierwszy plan, a rozkład poszczególnych elementów jest asymetryczny. Ponownie zastosowany został tu wycinkowy kadr, sam widok zaś ujęty nieco z dołu, mamy tu więc do czynienia z obniżonym punktem obserwacji. Podobne prace ukazujące przyrodę w momencie kwitnienia, rozwoju, występują w twórczości wielu młodopolskich artystów. Wpływy sztuki japońskiej są w nich bardzo wyraźne. Środki wyrazu zaczerpnięte z dzieł Dalekiego Wschodu doskonale oddawały klimat określonego przedstawienia. Obok jesiennych i zimowych „portretów” przyrody, malowano, rysowano i opisywano wiosnę. Ta pora roku wyrażała bowiem młodość i pragnienie wyzwolenia się z uczucia niemocy i braku sił, z którymi zmagало się pokolenie przełomu XIX i XX w.³² Zmiany

³¹ Praca znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu.

³² Ewa MICKE-BRONIAREK, „Wiosna”, [w:] *Koniec wieku...*, s. 93.



10. Jan Rubczak, *Cisza wieczorna (Efekt księżyca)*, 1909. Repr. wg *Kolory morza. Twórczość Jana Rubczaka*, [kat. wyst.], red. Monika Jankiewicz-Brzostowska, Narodowe Muzeum Morskie, Gdańsk 2004, s. 46

zachodzące w przyrodzie fascynowały artystów młodopolskich, zawierały bowiem tajemnicę i były źródłem nieustannych inspiracji. Przyroda w rozkwicie symbolizowała powrót sił witalnych, odradzanie się natury³³. Kwitnący sad przedstawili w swoich pracach między innymi: Stanisław Kamocki (*Kwitnący sad*, około 1910³⁴) oraz Włodzimierz Tetmajer (*Sad*, około 1900³⁵).

Drzewa będące tematem dzieł młodopolskich artystów stanowiły więc nieodzowny element przedstawianego krajobrazu. Opuszczone, odizolowane od grupy symbolizowały samotność, pustkę, poczucie beznadziei. Budowały nastrój uwiecznionego na obrazie lub grafice momentu dnia lub pory roku. Niezwykle chętnie „portretowano” przyrodę w okresie jesieni lub zimy, akcentując poczucie smutku, nostalgii, kresu życia. Ponadto młodopolscy artyści często tworzyli dzieła pozbawione słońca³⁶, przedstawiające porę wieczorną, zmrok czy też noc. Nokturny pozwalały na przeprowadzenie zupełnie odmiennej interpretacji świata, ponieważ „pod osłoną nocy wszelkie zjawiska nabierają zupełnie innego, zagadkowego wymiaru i stają się wyrazem niezwyklej «stanów duszy»”³⁷. Nokturny, często „zatarte, niedopowiedziane i bardziej imaginacyjne, jakby z pogranicza jawy i snu”³⁸, doskonale wpisywały się w nastrój młodopolskiej sztuki i odpowiadały stanom „rozdarłej duszy” modernistów³⁹. Wiele prac Jana Rubczaka osadzonych jest w tym właśnie klimacie, ale jednocześnie występują w nich inspiracje rysunkami i drzeworytami japońskimi. Około 1908-1910 r. artysta wykonał kilka grafik, w których istotne znaczenie ma właśnie zmierzch. Nastrój dobiegającego kresu dnia znajdował odbicie w pracach o wymiarze symbolicznym, przekazujących subiektywne odczucia, często prowokujących do rozmyślań na temat przemijania i ulotności życia⁴⁰. Tak dzieje się w akwafortach *Kościół św. Seweryna w Paryżu* (około 1908), *Stara ulica na Montmartre* (1908), *Cisza wieczorna/Efekt księżycy nocą* (1909), *Wawel nocą* (1909) oraz *Ulica Poselska w Krakowie* (około 1909-1910) czy *Mały Rynek*. Budując poszczególne kompozycje Rubczak ponownie posłużył się środkami wyrazu charakterystycznymi dla dzieł japońskich, chociażby takimi jak wycinkowy kadr, syntetyczne potraktowanie poszczególnych elementów i niesymetryczne ich rozmieszczenie, a także zaakcentowanie pierwszego planu i wykorzystanie pustej przestrzeni.

Szczególnie interesująca wydaje się akwaforta *Cisza nocna/Efekt księżycy* (il. 10), w której artysta zamknął kompozycję w układzie wertykalnym (co przypomina japońskie *kakemono*), stosując przy tym wycinkowy kadr. Mrok spowija przedstawioną przestrzeń, delikatnie oświetloną jedynie światłem księżycy. Warto dodać, że księżyc w sztuce Młodej Polski był jednym z elementów petryfikacji opustoszałego pejzażu⁴¹. Ponadto cisza wieczorna w literaturze tego okresu stanowiła personifikację ludzkiego nastroju⁴². Wiązała się zatem z metafizyką i łączyła się z jakże wymowną pustką. W kompozycji Rubczaka tytułowa cisza niewątpliwie symbolizuje samotność, wyraża niepokój i strach. Widz znajduje się

³³ Ibid., s. 94.

³⁴ Stanisław Kamocki, *Kwitnący sad*, ok. 1900, olej, płótno, własność prywatna; zob. *Koniec wieku...*, s. 103.

³⁵ Włodzimierz Tetmajer, *Sad*, ok. 1900, olej, płótno, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie; zob. KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 162, poz. 92.

³⁶ Elżbieta CHARAZIŃSKA, „Pejzaż rodzimy”, [w:] *Koniec wieku...*, s. 45.

³⁷ Aleksandra MELBECHOWSKA-LUTY, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Warszawa 1999, s. 11.

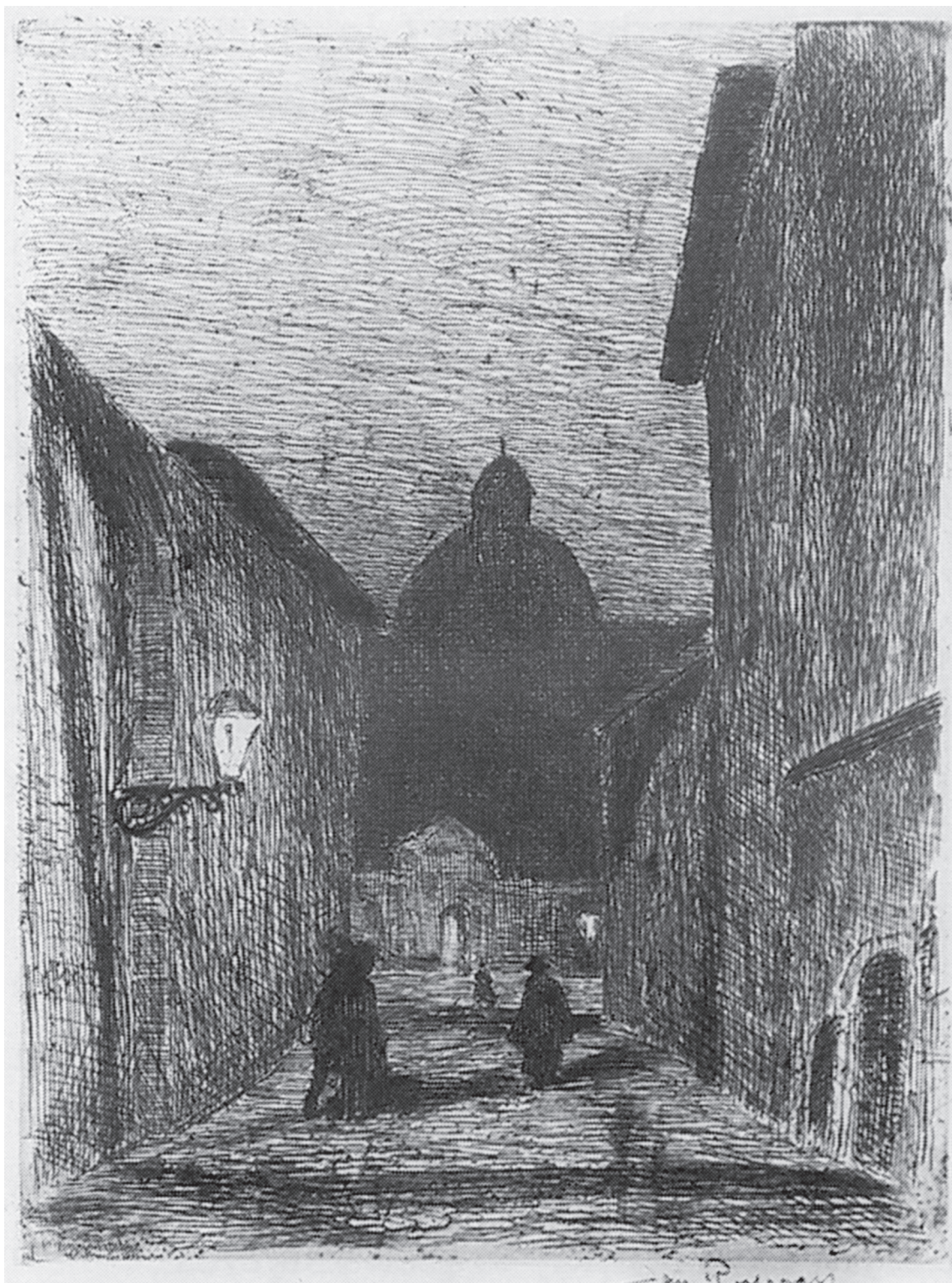
³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., s. 28.

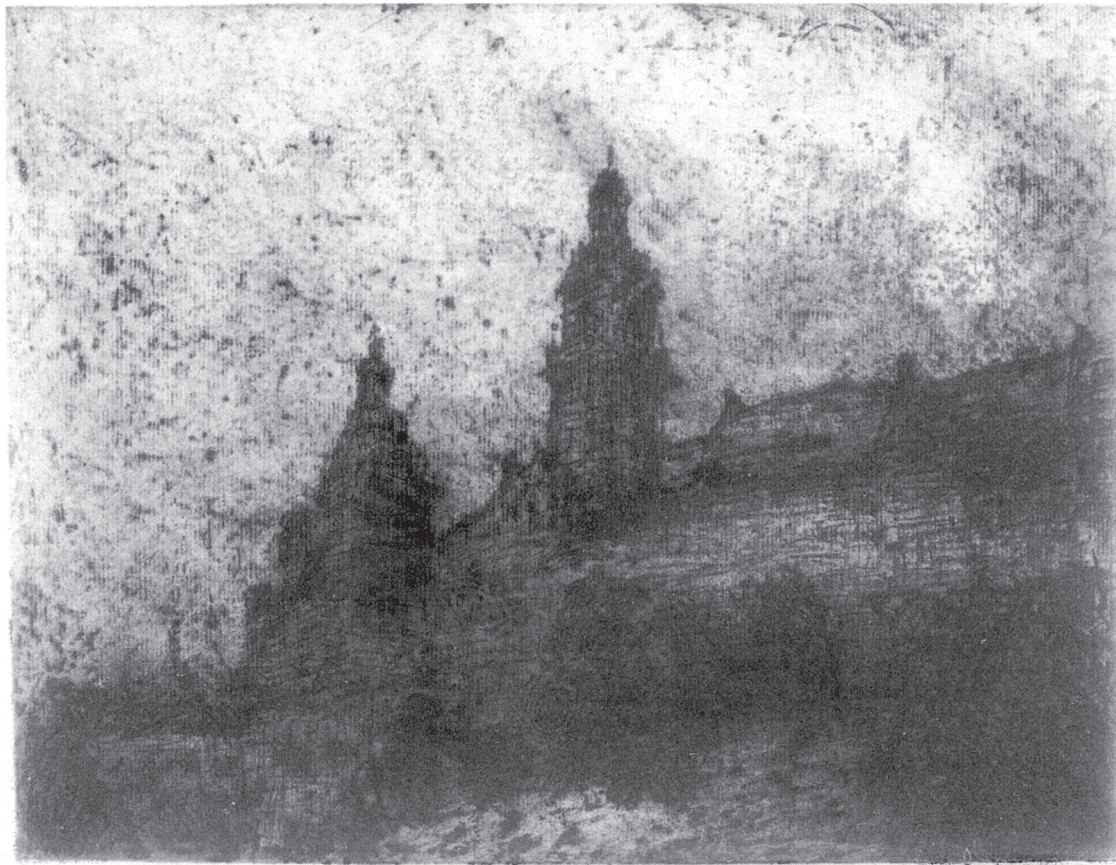
⁴⁰ Por. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 92.

⁴¹ PODRAZA-KWIATKOWSKA, „Pustka-otchłań-pełnia...”, s. 56.

⁴² Ibid., s. 49.



11. Jan Rubczak, Ulica Poselska w Krakowie, ok. 1909-1910. Repr. wg Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*, Kraków 2000, s. 73



12. Jan Rubczak, Wawel nocą (Widok Wawelu; Wawel w nocy; Wawel w Krakowie), ok. 1909.
Repr. wg Irena Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897-1917*,
Kraków 2000, s. 149

w tej przestrzeni, w niewielkiej odległości od zabudowań, których fragmenty widoczne są po lewej oraz prawej stronie, tuż przy krawędziach kompozycji. Wzrok odbiorcy kieruje się w głąb przedstawionej rzeczywistości, której „początek” zwiastuje ciemna, potężna korona drzewa przypominająca swoim kształtem złowrogą, kłębiastą burzową chmurę. Bezpieczną strefą wydaje się być dom ukazany po lewej stronie, ku niemu bowiem prowadzi wyznaczona przez światło księżyca „ścieżka”. *Cisza wieczorna* jest przykładem młodopolskiego nokturnu, w którym przedstawiona przestrzeń jest nieokreślona, nieznaną, a zarazem niebezpieczną. Jak zauważyła Aleksandra Melbechowska-Luty, noc – stanowiąca przeciwieństwo dnia – jest jednocześnie „odwróceniem porządku ludzkiej codzienności”⁴³. Jej tajemniczość i zagadkowość wpływa na psychikę człowieka i silnie oddziałuje na wyobraźnię (dlatego tak chętnie właśnie nokturnom swoją uwagę poświęcali pisarze, muzycy i malarze)⁴⁴.

„Wędrowkę” o zmroku widz odbywa w akwaforcie Rubczaka zatytułowanej *Ulica Poselska w Krakowie* (il. 11). W centrum kompozycji ukazane zostały dwie ciemne sylwety przechodniów, przed którymi w oddaleniu kroczy jeszcze jedna postać. Wycinkowość kadru nawiązuje do sztuki japońskiej. Odbiorca znajduje się w pewnej odległości, naprzeciwko kościoła św. Józefa i klasztoru Bernardynek. Dominującym elementem jest tu kupała

⁴³ MELBECHOWSKA-LUTY, *Nokturny...*, s. 5.

⁴⁴ Ibid.

kościół św. Piotra i Pawła, stanowiąca najciemniejszy punkt kompozycji (z wyjątkiem sylwetek idących w kierunku zabudowań ludzi), górująca nad całością i zamykająca widok ulicy. Rubczak za pomocą zdecydowanego szrafowania zaznaczył poszczególne elementy. Zabieg ten uwidocznił także umieszczoną na pierwszym planie po lewej stronie lampę, której światło delikatnie pada na fragment ulicy. Co ciekawe, ten subtelny blask, jedyny jasny element przedstawienia, jest zbyt słaby, by móc rozjaśnić panujący dookoła mrok⁴⁵. Nastrój grafiki przywołuje na myśl nokturny Józefa Pankiewicza, takie jak *Rynek Starego Miasta*, *Rynek Starego Miasta w nocy* czy *Zaulek nocą. Wąski Dunaj* (wszystkie około 1892)⁴⁶.

Niemalże oniryczny wymiar zyskuje przedstawienie Wawelu w akwafortcie pod takim tytułem z około 1909 r. (il. 12). Praca występuje również pod tytułem *Wawel w nocy*, a według Ireny Kossowskiej (badaczka odniosła się do odbitki pochodzącej z Gabinetu Rycin BUW, wykonanej w tonach niebiesko-szarych) „sylweta zamku majaczy tu za przejrzystą zasłoną błękitnego świtu”⁴⁷. Przedstawienie Rubczaka jest jednak na tyle niejednoznaczne, że prawdopodobna wydaje się i pora zmierzchu, kiedy budowla pogrąża się w mroku, i świt, kiedy wszechogarniająca przestrzeń ciemność powoli zanika wraz z nadjeściem pierwszych promieni słońca. Kossowska zwróciła uwagę na „pulsowanie graficznej materii”⁴⁸, które udało się artyście uzyskać dzięki połączenia akwaforty z miękkim werniksem pozwalającym na osiągnięcie charakterystycznego efektu ziarnistości. Rubczak zbudował kompozycję dzieląc ją na dwa kontrastujące ze sobą pola. Ciemna sylweta Wawelu silnie odcina się od jaśniejszej partii nieba. Wzorem kompozycji z japońskich drzeworytów całość potraktowana została płasko i syntetycznie.

Ponuremu krajobrazowi młodopolskiemu często towarzyszyła również zmienna aura, co widać w grafice Jana Rubczaka *Brzozy w deszczu*. Pejzaż pozbawiony jest świetlistości. Dominującym elementem kompozycji są tytułowe brzozy, przedstawione bliżej prawej krawędzi pola obrazowego. Całość opiera się na przeciwieństwie kierunków. Podczas gdy drzewa lekko pochylają się w prawą stronę, widoczna na pierwszym planie droga prowadzi w odwrotną stronę, w przestrzeń poza kadrem. Tło stanowi zaś niebo pokryte gęstymi, ciężkimi deszczowymi chmurami, z których uderzają o ziemię strugi deszczu, przez Łukasza Kossowskiego przyrównane do „stalowych cięciw siekających korony drzew”⁴⁹. Zostały one bowiem wyrażone za pomocą zdecydowanych długich i prostych linii, układających się nieco pod skosem, przeciwnie do kierunku nachylenia drzew. Wszystko to nadaje przedstawieniu dynamiki, a wrażenie to wzmacnia wykorzystanie pustej przestrzeni – kolejne rozwiązanie mające swe źródło w japońskich drzeworytach. Motyw deszczu był też chętnie wykorzystywany w dziełach artystów Dalekiego Wschodu, wśród których wymienić można chociażby *Stację Suhara*, *Stację Tsuchiyama*, *wiosenna ulewa* oraz *Nagłą ulewę na moście Ōhashi i brzeg Atake* Utagawy Hiroshige⁵⁰.

Wymienione przykłady prac graficznych Jana Rubczaka wskazują na silne inspiracje artysty twórczością Józefa Pankiewicza i Jana Stanisławskiego, a także drzeworytami ja-

⁴⁵ Por. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 72.

⁴⁶ O nokturnach Józefa Pankiewicza zob. Joanna SZCZEPIŃSKA, „Pankiewicz – modernista”, *Rocznik Historii Sztuki*, 1966, t. 6, s. 182-186.

⁴⁷ Zob. KOSSOWSKA, *Narodziny polskiej grafiki...*, s. 149.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ KOSSOWSKI, *Wielka fala...*, s. 67. Badacz zauważa przy okazji, że w ten sposób nigdy wcześniej w polskiej sztuce nie przedstawiano deszczu.

⁵⁰ Zob. *Podróż do Edo. Japońskie drzeworyty ukiyo-e z kolekcji Jerzego Leskowicza*, red. Anna K. MALESZKO, [kati. wyst.], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 149, 220, 321, poz. II 40a, III. 50, V 16.

pońskimi. Nawiązania te charakterystyczne dla realizacji powstałych między rokiem 1907 a 1910, a więc w czasie studiów (obejmujących co najmniej dwa wyjazdy do Francji), dowodzą, iż artysta prowadził bardzo intensywne poszukiwania w zakresie światła i cienia, w jednej kompozycji wiążąc ze sobą najróżniejsze style. Ryciny z tego okresu, choć różnią się od siebie, pozostają na dość równym poziomie artystycznym. W zależności od tematu są to bowiem realizacje bardziej syntetyczne, o uproszczonych formach, lub też prace wykorzystujące grę światła, w których decydujące znaczenie odgrywa nastrój.

Artysta wielokrotnie inspirował się sztukę japońską, czego przejawem było otwarcie przestrzeni obrazowej (tym samym skłonienie odbiorcy do uruchomienia wyobraźni), budowanie kompozycji na zasadzie asymetrii, stosowanie odmiennych punktów obserwacji, spłaszczenie przestrzeni, wycinkowe kadrowanie czy też silne akcentowanie pierwszego planu (co jest widoczne chociażby w dziełach, w których na pierwszym planie widzimy "sieć" z pni i gałęzi drzew). Rozwiązania te będzie stosować także w późniejszych pracach, stopniowo jednak oddalając się od „młodopolskiego klimatu”.

Inspirations Derived from Japanese Art in Jan Rubczak's Early Prints

Early artistic activity of Jan Rubczak coincides with his studies at the Academy of Fine Arts in Cracow. Developing his skills at that time, the young artist focused particularly on prints. The etchings and aquatints he executed over the period display high quality of craftsmanship.

Similarly as many European artists at the turn of the 20th century, Rubczak was also influenced by Japanese art. Fascination with the art of the Far East that encompassed, among others, painting, drawing, prints, but also literature, theatre, and fashion, was observed already from the second half of the 19th century. Beginning with the moment of Japan opening up to the world after the empire's isolation, a number of publications dedicated to its history and culture were published, this greatly contributing to promoting the knowledge of the country. Japanese art pieces reached the European market, and were promptly used to adorn interiors, but also as props

by artists, e.g., painters. By the end of the 19th century, Japanese art had become known to a wider circle of the public, not just art connoisseurs and collectors, but also to the public of Paris, Vienna, or Munich. Information on Japanese art reached Poland first of all via France where many Polish artists flocked (among them Józef Pankiewicz who was Jan Rubczak's teacher). An important role in promoting knowledge of Japan was also played by Pankiewicz's friend Feliks Manggha Jasiński. His extraordinary collection including, among other things, Japanese woodblock prints, drawings, and everyday objects from the Far East, could be admired by those who showed interest. Jan Rubczak must have been among them. The new mode of structuring the composition, fragmentary framing, emphasis on the foreground, and asymmetry are just a few of the solutions which inspired the artist to create interesting works imbued with the atmosphere of Young Poland.

Translated by Magdalena Iwińska