Michał Strachowski: Wyspiański – van Gogh. Spostrzeżenia

Bliższe spojrzenie na portrety Van Gogha i Wyspiańskiego wskazuje na podobieństwo, które może świadczyć o znajomości prac tego pierwszego przez drugiego, tudzież o wspólnocie poszukiwań twórczych. Łączy je ekspresyjny charakter, który zawdzięczają falistej i esowatej linii, operowaniu jednolitymi tłami i umieszczaniem postaci ukośnie względem płaszczyzny obrazu – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień": „Vincent van Gogh. Barwy metafizyki".

> Szczególnym wkładem historyka jest odkrywanie różnorodnych kształtów czasu[1].
>
> George Kubler

Początki. Wyspiański i sztuka Niderlandów

Odwołania do sztuki Niderlandów pojawiały się u Wyspiańskiego wielokrotnie[2]. Raz jako punkt odniesienia w refleksji nad historią malarstwa[3], innym razem jako budulec malarskiej wyobraźni[4], a jeszcze innym jako element „topograficzny"[5]. W korespondencji przywołuje dzieła van Eycka czy Dirka Boutsa. Ale autor *Wesela* nie ogranicza się do właściwemu swojej epoce zamiłowania do wczesnego Renesansu, towarzyszącemu chęci odnowy sztuki przez powrót do źródeł[6]. W liście do Karola Maszkowskiego z 2 grudnia 1891 r., opisując wrażenia z monachijskiej Starej Pinakoteki z uznaniem wyraża się o sztuce siedemnastowiecznej, a szczególnie przypadło mu do gustu *Strącenie grzeszników* (znane też jako *Upadek zbuntowanych aniołów*) Rubensa z około 1620 r., które określił mianem „niezwykle doskonałego"[7]. Podobnie wyraża się w listach pisanych do Tadeusza Stryjeńskiego z podróży po Europie. Znajdujący się w tym samym muzeum szkic do *Sądu ostatecznego* Rubensa z 1619 określił jako „przepyszny"[8]. Z kolei znajdujące się w Dreźnie „Rubensy i Vandycki" określa nie tylko jako „przecudowne", ale też lepsze niż te ze stolicy

Bawarii[9]. Zwraca również uwagę na twórczość sir Anthony'ego van Dycka (1599-1641), pisząc, z właściwą sobie emfazą, w liście wysłanym do Rydla z 27 czerwca 1890 z Amiens: „tak trzeba malować – reszcie daję spokój"[10].

Jednak nie były to jedynie naiwne zachwyty młodego człowieka, który nareszcie może zobaczyć dzieła znane mu z książek[11]. Do tematu potępienia powróci Wyspiański pięć lat później, gdy będzie projektował polichromie do kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie. Reminiscencji dzieła flamandzkiego mistrza można dopatrzeć się w *Strąconych aniołach* czy *Czterech żywiołach*[12]. Chociaż właściwie należałoby mówić o wspólnocie pewnego typu ekspresji. Podobne zamiłowanie do wielkiej skali, dynamicznej kompozycji i eksplorowania możliwości, jakie daje kolor, odnaleźć można u cenionych przez Wyspiańskiego Hansa Makarta czy Wilhelma von Kaulbacha[13], nie wspominając o Matejce, przy czym dla Wyspiańskiego podstawowym środkiem ekspresji będzie przez następne lata linia[14]. Podobnie jest w przypadku portretu. Pastele Wyspiańskiego, przedstawiające postaci ze świata kulturalnego Krakowa, można odczytywać jako refleks dzieła van Dycka. Chociaż obaj malarze działali w innych warunkach, to można powiedzieć, że w zbliżony sposób myśleli o portrecie reprezentacyjnym. Jeśli porównać *Portret mężczyzny* van Dycka (1627-1630) z kolekcji monachijskiej Pinakoteki z *Portretem Jana Stanisławskiego* (1904) z Muzeum Narodowego w Warszawie, dostrzec można podobne skupienie na ułożeniu ciała postaci, na podkreślonym przez jednokolorowe ubranie skręcie sylwetki, wyrażającym charakter postaci. Nie bez znaczenia jest również to, że w obu przypadkach można mówić o monumentalności przedstawienia, wyrażającej się w skali (van Dyck) czy zajmowaniu przez postać większości pola obrazowego (Wyspiański).

Pierwsze spotkanie? Wyspiański i van Gogh w Paryżu

Jakkolwiek sztuka dawna z terenów Niderlandów była znana autorowi *Wesela*, to otwartym pozostaje pytanie, na ile dobrze znał współczesną mu sztukę holenderską czy belgijską. Z pewnością zaznajomiony był z tamtejszym symbolizmem, który poznał na II. Salon de la Rose+Croix, o czym może świadczyć wzmianka w *Dzienniku* Józefa Mehoffera z 29 marca 1893 r. W przeciwieństwie do swojego przyjaciela Wyspiański wysoko ocenił prezentowane tam dzieła[15]. A jeśli był na pierwszej

prezentacji organizowanej przez Joséphina Péladana, to poznał twórczość Jana Toroopa. Nie wiadomo też, czy zaznajomił się z dziełami innego holenderskiego malarza, który żył we Francji – Vincenta van Gogha. Gdy Wyspiański przybywa do Paryża 24 kwietnia 1890 roku, autor *Słoneczników* mieszka w Prowansji, w Auvers-sur-Oise, gdzie popełnia samobójstwo 29 lipca 1890. W zachowanej korespondencji z pierwszego wyjazdu nie ma śladów zainteresowania van Goghiem[16]. Co zastanawiające, Wyspiański nie wspomina o nim też w późniejszych pismach[17]. Być może słyszał o autorze *Słoneczników* od Mehoffera, który odwiedził Salon des Artistes Indépendants[18] 4 kwietnia 1891 r. Ale nawet jeśli, to raczej usłyszał opinię niepochlebną. Późniejszy autor witraży do katedry we Fryburgu nie wymieniał w *Dzienniku* van Gogha z nazwiska, lecz pisał, iż całość prezentowanej tam sztuki „jest synonimem zboczenia umysłowego. Jeden zaledwie obrazek był uczciwy, klika zręcznych, ale mniej uczciwych – reszta nic"[19]. Powtarza tę opinię w mocniejszych słowach w liście do matki z 25 kwietnia tego samego roku po powtórnej wizycie:

> Byłem już tam, ale to doprawdy warto dać 50 cnt, aby ujrzeć te rozmaite obrazy, których wykonanie i idea graniczy z obłędem umysłowym[20]. Ostatni Salon jest zbiorem wszystkiego najdziwaczniejszego. Jeżeli się spojrzy na miny widzów – to drugie widowisko – bo każdy patrzy naprzód z niedowierzaniem, podziwem – wreszcie się śmieje i patrzy na drugich, czy także śmieją [się]. I pod tym względem panuje zupełna zgoda między publicznością[21].

Jednakże bliższe spojrzenie na portrety Van Gogha i Wyspiańskiego wskazuje na podobieństwo, które może świadczyć o znajomości prac tego pierwszego przez drugiego, tudzież o wspólnocie poszukiwań twórczych. Łączy je ekspresyjny charakter, który zawdzięczają falistej i esowatej linii, operowaniu jednolitymi tłami i umieszczaniem postaci ukośnie względem płaszczyzny obrazu[22], co u obu artystów jest m.in. efektem dobrze odrobionej lekcji japonizmu[23] oraz wyrazem poszukiwań nowych sposobów reprezentacji widzialnego świata zachodzących na przełomie XIX i XX wieku[24]; poszukiwań, które późniejsi krytycy i historycy sztuki określą mianem ekspresjonizmu.

Podobnie rzecz się ma w przypadku pejzażu. Już w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, opisując *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki (śnieżyca)*, zauważała Elżbieta Skierkowska: „Pejzaż ten nie robi wrażenia fragmentu, lecz zamkniętej w swym linearnym układzie całości. Nie stanowi też on, podobnie jak krajobrazy Van Gogha, wyłącznie studium z aspektu gry światła i barwy, ale ma charakter wybitnie nastrojowy”[25]. A Tymon Niesiołowski, uczeń autora *Wyzwolenia*, zauważa: „[m]ożna znaleźć […] pewną analogię między rysunkami Van Gogha i Wyspiańskiego”[26]. Jednak w przeciwieństwie do Skierkowskiej nie precyzuje, na czym miałaby ona polegać[27]. Ale to artystyczne pokrewieństwo może mieć głębsze źródła. Poza recepcją najnowszych tendencji artystycznych i intelektualnych[28] wskazać można na tradycję niderlandzką malarską. W końcu to z niej wyrasta van Gogh, a dzięki pracy historyków sztuki staje się ona wspólnym dziedzictwem nowoczesnej Europy. Aby nie być gołosłownym, można przytoczyć opinie autora *Gwieździstej nocy* o van Dycku, którego wspomina w listach do brata oraz matki, Anny van Gogh-Carbentus[29], czy Jacobie van Ruisdaelu, którego płótna określa mianem „wspaniałych”, szczególną uwagę zwracając na *Krzak*, *Falochron* i *Promień światła*[30].

„Kraków, a nie Paryż”

Rzecz jasna paralele nie dowodzą zbieżności, należy postawić pytanie o to, czy Wyspiański mógł znać obrazy van Gogha. Jak wspomniałem wyżej, mógł zetknąć się z nimi nad Sekwaną, lecz istnieją także inne drogi, którymi wiedza o nich mogła dotrzeć do Krakowa. Jedna z nich wiedzie przez Wiedeń, jedno z pulsujących centrów sztuki europejskiej około roku 1900, który pozostawał dla Krakowa i całej Galicji ważnym miejscem na mapie mentalnej. O płótnach van Gogha mógł przeczytać na łamach „Ver Sacrum”, organu prasowego wiedeńskiej Secesji[31]. W 6. numerze tego pisma skrótowo omawiano wystawę XVI. Secesji, prezentującą malarstwo impresjonistyczne oraz postimpresjonistyczne[32]. Prezentowano na niej kilka pejzaży van Gogha opisanych w katalogu jako *Dwie akacje*, *Pejzaż z postaciami*, *Pejzaż*, *Aleję w Parku* oraz *Kwitnące drzewo owocowe*[33]. Między 1 a 30 stycznia 1905 r. miała miejsce prezentacja prac van Gogha w Galerie Miethke, którą kierował podówczas Carl Moll, który wraz z innymi

„dekoratorami” odszedł z Secesji[34]. O ile Wyspiański wiedział o pierwszej wystawie, to nie jest jasne czy znana była mu ta druga. Jednakże, zważywszy na nieustające przez całe życie zainteresowanie Wiedniem, można zakładać, że tak[35]. Artysta mógł też przeczytać o sztuce Holendra w „Kunst für Alle”[36], które zapewne prenumerował[37], lub „Kunst und Künstler”[38]. Wzmianki o van Goghu można znaleźć w bogato ilustrowanym artykule poświęconym XVI. Wystawie Secesji, który zawierał reprodukcję *Równiny w Auvers* z 1890 roku (obecnie w zbiorach wiedeńskiego Belwederu)[39] czy w omówieniu prasy artystycznej[40]. W latach 1904-1905 na łamach „Kunst und Künstler” ukazały się też listy van Gogha zilustrowane m.in. *Autoportretem z zabandażowanym uchem i fajką* z 1889 roku, *Parą w parku w Arles – ogrodem poety III* z 1888 roku, *Pejzażem z kwitnącymi drzewami brzoskwiniowymi* z 1889 roku, *Mostem Trinquetoille* z 1888 czy rysunkiem *Płacząca wierzba (Park w Arles)* z 1888 roku[41]. Jest to o tyle istotne, że w tym samym okresie powstają wspomniane *Widoki z okna na Kopiec Kościuszki* Wyspiańskiego. Warto wspomnieć również o artkule Franza Servaesa o Hodlerze[42] i Hermanna Kesser-Züricha o Cuno Amiet[43], gdzie van Gogh pojawia się sporadycznie. Obaj szwajcarscy artyści są ważni dla rozwoju środkowoeuropejskiego ekspresjonizmu. Na środowisko wiedeńskie szczególnie wpłynął Hodler, którego prace pokazano na XIX. Wystawie Secesji w 1904 roku[44]. Reprodukcje pojawiają się też w tekście Juliusa Eliasa *Schwarz–Weiss* poświęconym rysunkowi[45], co istotne w kontekście powstania datowanego na 1906-1907 *Pejzażu wiosennego* Wyspiańskiego, który mógł wyznaczać nową stylistykę w obrębie tendencji ekspresjonistycznych[46].

Kształt czasu

Ową zbieżność, choć w paradoksalny sposób, odnotował także William Ritter, adwokat sztuki nowoczesnej[47]. W relacji z jubileuszowego roku 1908[48], opisując stylistykę Klimta stwierdzał, że autor *Pocałunku* syntetyzuje doświadczenia van Gogha (płaszczyznowość), Ferdinanda Hodlera oraz Stanisława Wyspiańskiego (poświęcenie harmonii na rzecz ekspresywnych możliwości linii i koloru)[49]. Jakkolwiek ta artystyczna genealogia może budzić pewne wątpliwości[50], to istotne jest tu co innego – widoczna już na początku wieku wspólnota poszukiwań i zbieżność rezultatów, która jest efektem współdzielenia kultury. Wszak dla autora *Wesela* język niemiecki nie był narzędziem opresji, choć

pozostawał mową zaborcy, lecz otwierał dostęp do najnowszych osiągnięć filozofii, literatury, sztuki i nauki. Ale nie był to tylko ruch w jedną stronę, lecz proces twórczej wymiany. Nawet jeśli Ritter przesadził z powinowactwami z wyboru, to rozwój stylistyczny Wyspiańskiego wskazuje punkty styku, a być może nawet prekursorstwo w stosunku do tendencji ekspresjonistycznych na gruncie wiedeńskim[51]. To z kolei każe podjąć na nowo kwestię obecności i znaczenia plastyki Wyspiańskiego dla dziedzictwa Europy Środka oraz *last but not least* ponownie przyjrzeć się dziedzictwu imperialnemu.

Michał Strachowski

Przypisy:

[1] G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy,* PIW, Warszawa 1970, s. 25.

[2] Artykuł jest zmienioną wersją referatu *Wyspiański – van Gogh. Nieoczywiste powiązania polskiego modernizmu,* który wygłosiłem na konferencji *Kruispunt Lublin. Internationale Conferentie voor Jonge Neerlandici* odbywającej się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w dniach 13-15 maja 2021 roku.

[3] W liście do Karola Maszkowskiego z 21 grudnia 1890 roku Wyspiański pisze, że nie malował farbami olejnymi, „Van Eycka wielkim wynalazkiem", lecz akwarelami. Dwudziestojednoletni adept sztuk pięknych i historii sztuki przedstawia tutaj siebie jako osobę świadomą historycznie i twórczą zarazem. Warto wspomnieć, że obrazy Jana van Eycka (przed 1390-1441) mógł Wyspiański oglądać podczas swojego grand tour w latach 1891-1894 w otwartym w 1891 roku wiedeńskim Kunsthistorisches Museum lub podczas swoich wielokrotnych wizyt w Wiedniu. Z pewnością widział prace van Eycka w Luwrze. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, L. Ploszewski (red.), WL, Kraków 1997, s. 28. Wyspiański widział van Eycka w Dreźnie: S. Wyspiański, *Listy zebrane Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, WL, Kraków 1994, s. 302

[4] Przykładem może być tu przywołanie przez autora *Wesela* malarstwa Salomona van Ruysdaela (1602-1670), pejzażysty holenderskiego złotego wieku malarstwa, obok płócien Nicolasa Poussina (1594-1665) i Claude'a Lorraina (1600-1682), w kontekście recepcji *Poranku pod Wawelem*, o czym pisał w liście do Lucjana Rydla z 1 lutego 1896 roku. Wyspiański przywołuje widziane w Luwrze obrazy jako przykład skupienia na lokalnym motywie. Trudno powiedzieć na ile to racjonalizacja własnych wyborów (Wyspiański sam tworzy pejzaże z różnych części świata podczas podróży i planuje następne) a na ile pogodzenie z losem (nie miał już więcej odbywać podróży poza rodzinne Austro-Węgry). Niemniej trudno się nie zgodzić, że holenderski malarz był mistrzem w oddawaniu lokalnego krajobrazu. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, WL, Kraków 1979, t. I, s. 302. Osobną kwestią pozostaje kwestia malarskiej pamięci. Jak zauważają autorzy przypisów, we wcześniejszych opisach wizyty w Luwrze zawartych w listach do Karola Maszkowskiego, na które powołuje się Wyspiański w korespondencji z Rydlem nie wspomina o Ruysdaelu. Pięcioletni dystans jaki dzieli oba listy to okres wzmożonej pracy i przełomu stylistycznego w twórczości twórcy *Poranku pod Wawelem*. Być może pojawienie się wzmianki o holenderskim malarzu miało związek z naturalnym w rozwoju twórczym przesunięciu zainteresowań formalnych. Niestety, jak dotąd, nie ukazała się monografia ani biografia intelektualna pokazująca rozwój świadomości artystycznej Wyspiańskiego. Por. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, WL, Kraków 1979, t. II, s. 177

[5] Wyspiański opisując Karolowi Maszkowskiemu przesłane fotografie Paryża, wskazuje, gdzie w Luwrze znajdują się „Rubensy i Teniersy" (s. 76). A gdy opisuje rozkład sal w monachijskiej Starej Pinakotece wskazuje, gdzie wiszą dzieła Joosa van Cleve Starszego, znanego od najsłynniejszego swojego dzieła w czasach Wyspiańskiego jako Meister des Marientodes oraz Diericka Boutsa (s. 151). Por. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, L. Ploszewski (red.), WL, Kraków 1997

[6] Więcej, m.in.: E.H. Gombrich, *The preference for the primitive: episodes in the history of Western taste and art*, Phaidon Press, London – New York, 2006, s. 87-144.

[7] S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, L. Ploszewski (red.), WL, Kraków 1997, s. 151

[8] Co ciekawe ostateczna wersja *Sądu ostatecznego* nie wzbudziła uznania Wyspiańskiego. Por. S. Wyspiański *Listy zebrane Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, WL, Kraków 1994, s. 279

[9] S. Wyspiański *Listy zebrane Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, WL, Kraków 1994, s. 302.

[10] Co prawda Wyspiański wymienia van Dycka w towarzystwie Raphaëla Collin, słynącego z aktów w plenerze czy George'a Rochegrosse'a, orientalisty, który od lat 90. XIX przesuwał się w stronę bogatszej palety, to decydujący jest tu kontekst – wizyta w katedrze, której widok był dla Wyspiańskiego nieomal Proustowskim momentem: „patrząc na te katedry, na te olbrzymy kamienne, ma się wrażenie, jakby się czytało dramata Szekspira". Zarazem angielski poeta występuje tu jako mistrz przenikliwego skrótu: „u Szekspira cztery wiersze rozmowy mię poruszają, rozgorączkowują, roznamiętnią, ich życiem, werwą, grą wyrazów, siłą i tęgością charakterów". Mamy zatem tu wszystkie elementy imaginarium Wyspiańskiego: ekfraza przeradzająca się w wielozmysłowość, listy jako przestrzeń proto-dramatyczna, fascynację jednostką i jej charakterem oraz fascynację możliwościami sztuki do wyrażania oraz wzbudzania emocji. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, WL, Kraków 1979, L. Płoszewski, M. Rydlowa (red.), t. I, s. 125. O listach jako wprawkach literackich, m.in.: M. Popiel, *Wyspiański: mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007, s. 127-228.

[11] O niesłabnącym zainteresowaniu sztuką Niderlandów może świadczyć to, że Wyspiański posiadał popularne opracowanie twórczości van Dycka pióra Hermanna Knackfussa (nr inw.: MNK BIBLIOTEKA – W 253) i Teniersa Młodszego autorstwa Adolfa Rosenberga (nr inw.: MNK BIBLIOTEKA – W 252) wydane w Lipsku nakładem Velhagen & Klasing.

[12] Innym źródłem ikonograficznym jest w tym przypadku *Sąd Ostateczny* Michała Anioła z Sykstyny, który mógł stanowić punkt odniesienia również dla Rubensa.

[13] Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) był jednym z wziętych malarzy historyzujących XIX w. jego prace zobaczyć można w Monachium. Hans Makart (1840-1884) był uznawany za największego malarza austriackiego, a z pewnością wiedeńskiego, swoich czasów. Jego twórczość stanowiła, pozytywny i negatywny, punkt odniesienia dla wielu twórców drugiej połowy XIX wieku z najbardziej rozpoznawalnym Gustavem Klimtem na czele.

[14] Dobrze tę zbieżność widać, gdy zestawi się konkursowy projekt na kurtynę Teatru Miejskiego w Krakowie Wyspiańskiego z dziełami Kaulbacha, Makarta i Rubensa.

[15] J. Mehoffer, *Dziennik,* WL, Kraków 1975, s. 208-209

[16] Pierwsza podróż po Europie miała raczej charakter formacyjny. Młody artysta zwraca uwagę na te dzieła, które mogą ówcześnie uchodzić za „kanoniczne”. Stylistyka van Gogha nie była wtedy mu bliska. Zmianę przynoszą kolejne wyjazdy do Paryża. Wyspiański chłonął nowe trendy i zaczął eksperymentować z formą. Wtedy też rodzi się jego zamiłowanie do pastelu jako najważniejszego narzędzia artystycznego. Otwartość na nowe tendencje charakteryzowała Wyspiańskiego do końca niedługiego życia, o czym świadczyć może pokrewieństwo formalne ze stylistyką wiedeńskiej Secesji, w szczególności Josefa Hoffmanna czy Kolomana Mosera. Więcej o związkach Wyspiańskiego z Wiedniem: R. Taborski, *Wśród wiedeńskich*

poloników, WL, Kraków-Warszawa 1983; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Ossolineum, Wrocław 1992; M. Romanowska, *Katedra lwowska* [w:] *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum*, M. Czubińska (red.), seria „Europejskie miasto kultury Kraków 2000", Muzeum Narodowe, Krakow 2000; R. Taborski, *Pożegnanie Wiednia: szkice literackie i teatralne,* Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2003; D. Kudelska, *Między Secesją a Hagenbundem – artyści polscy w Wiedniu 1898–1914,* „Pamiętnik Sztuk Pięknych / Fine Arts Diary", 2015, t. 10, s. 191-198; U. Kozakowska-Zaucha, *„No, pierwsza porządna wystawa" Nowa przestrzeń dla sztuki – Raumkunst i salony sztuki,* „Pamiętnik Sztuk Pięknych/Fine Arts Diary", 2015, t. 10; A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana – Warsztaty Wiedeńskie. Powiązania ideowe i stylowe. The Society for Polish Applied Art versus the Vienna Workshops – an attempt at comparison. Stylistic analogies in furniture and interior design,* „Rocznik Historii Sztuki", 2019, t. XLIV, s. 125-138; M. Strachowski, *Secesjonista. Stanisław Wyspiański jako projektant wnętrz i mebli* [w:] *W Wiedniu, Paryżu i Monachium... Artyści poza granicami (XIX i XX w.)*, D. Kudelska, Z. Kudelski (red.), TN KUL, Lublin 2020, s. 25-36.

[17] Wyspiański nie wspomina też o obrazach van Gogha ani w *Notatniku z podróży po Francji* w r. 1890, ani w *Raptularzach* z 1904 i 1905 r.

[18] Na tej wystawie oprócz płócien takich artystów jak Pierre Bonnard, Georges Seurat, Paul Signac czy Henri de Toulouse-Lautrec można było też zobaczyć retrospektywę van Gogha.

[19] M. Józef, *Dziennik,* WL, Kraków 1975, s. 41

[20] W przypadku van Gogha ta surowa ocena jest nie pozbawiona podstaw.

[21] M. Józef, *Dziennik,* WL, Kraków 1975, s. 355-356

[22] E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych,* Ossolineum, Wrocław 1958, s. 52. Zaznaczyć przy tym należy, że pastelowe portrety Wyspiańskiego wykazują więcej punktów stylu z dziełami innego ważnego pastelisty, prekursora ekspresjonizmu, Henri de Toulouse-Lautreca (1864-1901). Z krakowskim artystą łączy go też przynależność do tej samej artystycznej generacji, wyrastającej w świecie dziewiętnastowiecznej sztuki oficjalnej, dla której realizm, naturalizm czy impresjonizm był kierunkiem z przeszłości.

[23] O ile Van Gogh nie krył fascynacji sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni, o tyle Wyspiański się od niej odżegnywał. Jednak już za jego czasów były one oczywiste dla publiczności. Pisał o tym na przykład William Ritter w artykule dla włoskiego Emporium, określając dekorację tzw. Świetlicy bolesławowskiej jako powstałą w stylu „japońskim i słowiańskim". W. Ritter, *L'arte polacca d'oggi*, „Emporium", Vol. XXVII, nr 161, s. 334. O japonizmie Wyspiańskiego: A. Król, *„Japońskie" krajobrazy Stanisława Wyspiańskiego*, „Zeszyty malarstwa. Zeszyty naukowo-artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie" 2007, nr 8, s. 185-194; A. Kuśmidorowicz-Król, *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki: inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskieg*o, Manggha, Kraków 2007; A. Król, Wyspiański [w:] Taż, *Japonizm polski,* Manggha, Kraków 2011, s. 198-233; Ł. Kossowski, *Wielka fala: inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Polski Insytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016, s. 59-60, 92-93, 97-98, 103-106, 201-202 i 205-206.

[24] Takie operowanie linearności i redukcja detali czynią obrazy bardziej atrakcyjne dla oka, ponieważ im mniej elementów ma dane przedstawienie tym łatwiej może zostać zapamiętane. Owa predylekcja do „ekspresyjnego odkształcania" rzeczywistości, która zarazem nie rezygnuje w pełni z weryzmu przedstawiani jest szczególnie widoczna w bliskim Wyspiańskiemu środowisku wiedeńskim, dla którego van Gogh pozostawał ważnym punktem odniesienia. Więcej o związkach badań nad percepcją i nowej sztuki: E.R. Kandel, *The age of insight: the quest to understand the unconscious in art, mind, and brain: from Vienna 1900 to the present*, Random House, New York 2012, s. 582. O roli van Gogha dla rozwoju ekspresjonizmu, m.in.: *Vincent van Gogh*

and Expressionismus, J. Lloyd (red.), Hatje Cantz, Ostfildern 2006. Więcej o znaczeniu autora *Słoneczników* dla tendencji nowoczesnych w sztuce krajów niemieckiego obszaru językowego, m.in.: *Making Van Gogh: Geschichte einer deutschen Liebe*, A. Eiling, F. Krämer (red.), Hirmer, München 2019.

[25] E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych,* Ossolineum, Wrocław 1958, s. 58

[26] *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, t. II, s. 429

[27] Wspomnienia wydano dopiero w 1963 r., pięć lat po książce Skierkowskiej. Można by zatem mówić o nakładaniu się współczesnych Niesiołowskiemu interpretacji na dość odległą przeszłość historyczną.

[28] Istotną rolę w tym względzie odgrywały poszukiwania duchowości poza dotychczasowymi wyznaniami chrześcijańskimi. Więcej, m.in.: Rudolf Steiner: *Die Alchemie des Alltags*, M. Kries (red.), MAK Wien, Wien 2011. Więcej o religijnych i quasi-religijnych korzeniach sztuki nowoczesnej w odniesieniu do chrześcijaństwa, m.in.: J.A. Anderson, W.A. Dyrness, *Modern art and the life of a culture: the religious impulses of modernism*, IVP Academic, Downers Grove 2016. O roli religii chrześcijaństwa i niekonfesyjnych duchowości u Van Gogha m.in.: N.M. Maurer, *The Pursuit of Spiritual Wisdom: The Thought and Art of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison – Teaneck – London 1998; D. Silverman, *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, St Martin's Press, New York 2004. Chociaż sam Wyspiański nie doczekał się równie obszernych studiów w poruszanej tematyce, to analizy podjął się prawie cztery dekady temu Zdzisław Kępiński. Por. Tenże, *Stanisław Wyspiański*, KAW, Warszawa 1984. Znaczenie motywów biblijnych omawiali m.in. Ewa Miodońska-Brookes, Edward Jakiel czy Wojciech Kaczmarek. Por. E. Miodońska–Brookes, *Wyspiańskiego czytanie Biblii – inspiracje, interpretacje*, [w:] *Dialog Kościoła z kulturą. Materiały z VI i VII Tygodnia Kultury Chrześcijańskiej w Krakowie 1985*, Kraków 1988, t.2, s. s. 197-207; W. Kaczmarek, *Stanisława Wyspiańskiego etyczna i*

estetyczna lektura Biblii., „Ethos” 1999, t. 12, nr 4 (48); E. Jakiel, *Indeks biblijny do twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Prolegomena*, „Studia gdańskie”, 2018, t. XLII, s. 231-246.

[29] http://vangoghletters.org/vg/letters/let014/letter.html

http://vangoghletters.org/vg/letters/let029/letter.html

http://vangoghletters.org/vg/letters/let094/letter.html

http://vangoghletters.org/vg/letters/let115/letter.html

http://vangoghletters.org/vg/letters/let115/letter.html

http://vangoghletters.org/vg/letters/let551/letter.html

[dostęp 27 marca 2023 r.]

[30] http://vangoghletters.org/vg/letters/let034/letter.html

[dostęp 27 marca 2023 r.]

[31] Ówczesne pisma artystyczne dostępne były przede wszystkim poprzez subskrypcję. Można było je również czytać w kawiarniach, których kultura kwitła w całej dualistycznej monarchii. „Ver Sacrum” ukazujące się w latach 1898-1903 było jednym z najważniejszych pism artystycznych przełomu XIX i XX w. Prezentowało sztukę nie tylko z terenu Austro-Węgier, ale całej Europy. Wyróżniało się staranną szatą graficzną, jakością papieru i druku. Stanowiło wzór również dla Wyspiańskiego. Zachowało się jedynie kilka numerów tego pisma z 1903 roku podchodzących z księgozbioru artysty. Wspomniany artykuł znajduje się w jednym z nich. *Wyspiański nieznany*, Ł. Gaweł, M. Laskowska (red.), katalog wystawy, MNK, Kraków 2019, s. 265

[32] „Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs”, Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, 6/1903, s. 33

[33] XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, 1903, S. 38

[34] Jeden z portretów van Gogha można zobaczyć na Autoportrecie w pracowni Carla Molla z 1906 r.

[35] Można je datować już na początek lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, bowiem już w listach do Karola Maszkowskiego dopytuje się o Wiedeń. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, L. Ploszewski (red.), WL, Kraków 1997, s. 18-19, 22, 27, 30, 31, 33, 40. Wyspiański był jednym z członków-założycieli wiedeńskiej Secesji i pozostał w strukturach Stowarzyszenia aż do śmierci. Swoje prace będzie pokazywać na kilku wystawach. Największą zaś prezentacją (i największą prezentacją sztuki polskiej po dziś dzień) w stolicy Austrii była wystawa TAP „sztuka” w Hagenbundzie z 1908 r.

[36] Wzmianki o van Goghu znaleźć w kolejnych rocznikach „Kunst für Alle” można od roku 1902.

[37] W *Raptularzu* z 1905 roku we wpisie ze stycznia zapisuje adres redakcji pisma.

[38] W księgozbiorze Wyspiańskiego zachował się tylko 6. numer tego pisma z 1907 roku. Wątpliwości może budzić brak nie tyle brak innych numerów czy wzmianek o nich, wszak biblioteka artysty uległa rozproszeniu między śmiercią a przekazaniem ocalałych egzemplarzy do Muzeum Narodowego w Krakowie, co skromna notka na przedniej stronie: „W.P. Oszacki”. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak stwierdzić, że Wyspiański znał i czytał „Kunst und Künstler”. Był to jeden z bardziej poczytnych periodyków o sztuce w jego czasach. *Wyspiański nieznany*, Ł. Gaweł, M. Laskowska (red.), katalog wystawy, MNK, Kraków 2019, s. 253

[39] Autor dokonuje zestawienia van Gogha z Cézannem, wskazując, że istotą malarstwa tego pierwszego jest kolor, a drugiego uproszczenie (s. 192). Heilbut, E., *Die Impressionisten Ausstellung der Wiener Secession*, „Kunst und Künstler", R. 1/1902-1903, s. 192-193.

[40] *Zeitschriftenschau*, „Kunst und Künstler", R. 1/1902-1903, s. 283.

[41] Van Gogh, V., *Aus der Coresepondenz*, „Kunst und Künstler", R. 2/1904, s. 364-368, 417-419, 462 oraz 493-495; Tenże, *Aus der Coresepondenz*, „Kunst und Künstler", R. 3/1905, s. 39-40, 86, 120-122, 169-170, 214-217, 261-262, 298-300, 347-348, 391-392, 436-438, 479-480, 528.

[42] Servaes, F., *Ferdinand Hodler,* „Kunst und Künstler", R. 3/1905, s. 47-60

[43] Kesser-Züricha, H., Kuno Amiet, „Kunst und Künstler", R. 4/1906, s. 185-194

[44] Więcej o wpływie Hodlera na sztukę austriacką początku XX wieku: Ferdinand Hodler: *Wahlverwandtschaften von Klimt bis Schiele*, H.-P. Wipplinger (red.), Walther König, Köln 2017.

[45] Elias, J. *Schwarz–Weiss*, „Kunst und Künstler", R. 5/1907, s. 177-185.

[46] W warstwie formalnej można upatrywać także pewnych reminiscencji Munchowskich. Odmiennie podchodzi do tego pastelu Marta Romanowska, która w ekspertyzie obrazu dopatruje się cudzej interwencji.

https://artinfo.pl/dzielo/pejzaz-wiosenny-1906-1907-105 [dostęp 27 marca 2023 r.]

[47] Informację o zainteresowaniu Rittera Wyspiańskim zawdzięczam p. Ewelinie Wójciak z KUL-u, której składam serdeczne podziękowania.

[48] W 1908 roku odbywały się w Wiedniu huczne celebracje sześćdziesięciolecia panowania cesarza Franciszka Józefa I. W ciągu roku można było zobaczyć kilka znaczących wystaw, obok wspomnianej prezentacji „Sztuki", w Hagenbundzie pokazywał się czeski Manes. A największy przegląd sztuki współczesnej można było oglądać na Kunstschau 1908.

[49] W. Ritter, *Le Mouvement Artistiq à l'Etranger. Autriche*, „L'Art Et Les Artistes: Revue Mensuelle D'Art Ancien Et Moderne Des Deux-Mondes", Vol. VII, s. 287

[50] Organizowana we współpracy wiedeńskiego Belwederu oraz amsterdamskiego Muzeum van Gogha wystawa oraz towarzyszący jej projekt naukowy pokazują, że źródła inspiracji Klimta były na tyle różnorodne, iż nie można w pełni wykluczyć wpływu Wyspiańskiego. Twórca Fryzu Beethovena miał kilkukrotnie okazję zobaczyć prace krakowskiego artysty tudzież czytać o nich w prasie wiedeńskiej lub rozmawiać o niej, choćby z Bertą Zuckerkandl, krytyczką sztuki, jedną z inicjatorek powstania Secesji i wielką admiratorką twórczości Wyspiańskiego. Por..: *Klimt - inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, M. Fellinger, E. Becker, S. Auer, Hirmer, München 2022.

[51] Piszę więcej o tym w artykule poświęconym paraleli Wyspiański – Schiele: M. Strachowski, *Wyspiański – Schiele. Dwa oblicza wiedeńskiego ekspresjonizmu?* [w:] *Dyskursy (nie)oczywistości. Zagadnienia pewności, niekwestionowalności oraz bezsporności w nauce, sztuce i kulturze*, A. Zielińska, K. Jaskółka (red.), Wydawnictwo Rys, Poznań 2022, s. 299-331