

Michał Strachowski: Konstelacje II. El Greco – Przybyszewski – Wyspiański

Czy Wyspiański mógł zetknąć się lub przynajmniej usłyszeć o El Grecu? Na znajomość malarstwa mistrza z Toledo nie wskazuje zachowana korespondencja autora „Wesela”, choć wspomina o innym mistrzu hiszpańskiego malarstwa – Velázquezie. Próżno także szukać śladów zainteresowania autorem „Pogrzebu hrabiego Orgaza” w księgozbiornie artysty – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „El Greco. Między Bizancjum a Zachodem”.

„Nigdy nie zdołam wyrazić, jak wygląda to miejsce, droga Przyjaciółko (to język aniołów, co zagościli pośród ludzi), lecz musi mi Pani uwierzyć na słowo, iż ono istnieje, istnieje naprawdę. Nie sposób go opisać, napętnia je harmonia; teraz rozumiem legendę, mówiącą, iż Bóg, stworzywszy czwartego dnia Słońce, rozjaśnił nim niebo nad Toledo”[1].

Rainer Maria Rilke do Marie von Thurn und Taxis

Dwudziesta piąta rocznica śmierci Stanisława Wyspiańskiego obfitowała w publikacje poświęcone jego życiu i twórczości[2][3]. Jedną z nich wyszła spod pióra Tytusa Czyżewskiego[4], który pamiętał

„czwartego wieszca” jeszcze z okresu studiów w Krakowie[5]. W artykule, któremu przyświecał zamiar całościowego ujęcia twórczości autora *Wesela*, padła następująca uwaga:

Kompozycje malarskie Wyspiańskiego możnaby porównać do owych postaci świętych i portretów El Greco – gdyby Wyspiański zajął się więcej w swych kompozycjach malarskich stosunkiem człowieka do otaczającego go świata i jego mistycznej nawet zmysłowości, a który to stosunek El Greco mimo całego swego ciemnego mistycyzmu uwzględnił[6].

Czyżewski nie rozwinął tej myśli. Refleksji na ten temat nie podjęli również inni komentatorzy malarstwa Wyspiańskiego. Być może wydawała się im zanadto śmiała lub zbyt impresyjna. Mogli ją też przeoczyć, nie tyle ze względu na ilość tekstów poświęconych autorowi *Wesela*, co przez burzliwą historię poprzedniego stulecia. Do wielu czasopism sprzed 1939 r. dostęp był przecież utrudniony, a czasem wręcz niemożliwy.

Wróćmy do centralnego zagadnienia. Czy porównanie Czyżewskiego jest w jakikolwiek sposób zasadne? Czy ma jedynie charakter teoretyczny, czy też wskazuje – zamierzenie lub nie – na źródła inspiracji Wyspiańskiego? Współczesny czytelnik mógłby stwierdzić, że przy całej błyskotliwości tego zestawienia, to stanowi ono wyraz własnych poszukiwań autora[7]. Wszak w tym samym roku Czyżewski opublikował w dwóch częściach artykuł *Upiór Toleda*, poświęcony otoczeniu i dziełu autora *Pogrzebu hrabiego Orgaza*[8], widzianemu ze współczesnej perspektywy[9]. Warta zastanowienia jest jednak przenikliwość porównania, o czym można przekonać się zestawiając

portrety pędzla El Greca i Wyspiańskiego, choćby Fernando Niño de Guevary (ca 1600) i Jana Stanisławskiego (1904). Odnajdziemy w nich podobne skupienie na twarzy i rękach przedstawianej osoby, pokazujących „życie wewnętrzne” portretowanego, jego charakter lub mówiąc współczesnym językiem jego psychikę. Obaj artyści w zbliżony sposób zainteresowani byli oddaniem także wyglądu strojów, które jakkolwiek szczelnie zakrywają sylwetki obu mężczyzn, to nie wywierają wrażenia sztuczności czy unieruchomienia, lecz tworzą dynamiczne kompozycje; dookreślają charakter postaci. Pewne podobieństwa można znaleźć między *Obnażeniem z szat* (ca 1577-1579) a witrażami wawelskimi, np. *Henrykiem Pobożnym* (1900-1902), głównie w ekspresji koloru, dominacji pionów i wydłużeniu postaci.

Hiszpańskie podróże

Podobieństwo nie musi jednak oznaczać pokrewieństwa. Należy zatem zapytać: czy Wyspiański mógł zetknąć się lub przynajmniej usłyszeć o El Grecu? Na znajomość malarstwa mistrza z Toledo nie wskazuje zachowana korespondencja autora *Wesela*, choć wspomina o innym mistrzu hiszpańskiego malarstwa – Velázquezie. Próżno także szukać śladów zainteresowania autora *Pogrzebu hrabiego Orgaza* w księgozbiorze artysty. Nic w tym zaskakującego. Choć El Greco po długim okresie zapomnienia został na nowo odkryty w XIX wieku (cenili go m.in. Eugène Delacroix, Jean-François Millet, Edgar Degas i Édouard Manet, a rozpisywał się Théophile Gautier), to wciąż słyszało o nim niewielu[10]. Z kart powieści Huysmansa *Na wspak* (1884), można były wyczytać, że jaj bohater, dekadent idealny, każdego ranka „popatrywał, nim zasnął, na swojego El Greca, którego okrutny koloryt macerował z lekka wesołość żółtej tkaniny, przywołując ją do poważniejszego tonu – a wtedy wyobrażał sobie łącno, że mieszka o sto

mil od Paryża, z dala od swata, zaszyty w głębinach jakiegoś klasztoru”[11]. Grupa czytelników pisarza tworzyła jednak elitarne grono.

Nie było też jasne, które płótna wyszły spod ręki mistrza z Toledo. W przewodniku po galerii malarstwa dawnego Kunsthistorisches Museum można było przeczytać, że wisi tam *Portret młodzieńca*[12], o którym wiemy dziś, że był jedynie przypisywany mistrzowi z Toledo[13]. A większość dzieł El Greca w Austro-Węgrzech znajdowała się wówczas w prywatnych kolekcjach w Wiedniu i Budapeszcie[14]. Wyspiański miał zatem możliwość zetknięcia się z nazwiskiem hiszpańskiego malarza podczas licznych wypraw do stolicy dualistycznej monarchii, lecz nie z jego dziełami.

Pierwsza duża retrospektywa El Greca miała miejsce w 1902 r. w Prado[15], więc jeszcze za życia Wyspiańskiego, lecz znów brakuje informacji, aby ten ostatni o niej słyszał. Zapewne widział o innej wystawie – otwartej 17 stycznia 1903 r. w gmachu wiedeńskiej Secesji prezentacji sztuki impresjonistycznej, gdzie pokazano prace „prekursorów” tego ruchu[16]. Prócz Tintoretta, Rubensa oraz Vermeera[17], znalazło się na niej dzieło przypisywane wtedy El Grecowi – pochodzący z kolekcji Ignacia Zuloaga[18] *Mnich w ekstazie*[19]. Wyspiański mógł przebywać w stolicy monarchii na początku 1903 r. Poszlakę stanowi tu rysunek najprawdopodobniej przedstawiający jeden z *Charakterów* Messerschmidta[20]. Jeśli praca wykonana została z natury, to autor Wesela zapewne był w Wiedniu, gdzie eksponowano dzieła rzeźbiarza[21]. Mógł przy tej okazji odwiedzić gmach Secesji. Jeśli nie przebywał w Wiedniu, to o *Mnichu w*

ekstazie mógł dowiedzieć się z katalogu oraz krótkiego artykułu w prenumerowanym przez siebie „Ver Sacrum”[22]. W tym pierwszym można było przeczytać:

Nasza wystawa rozpoczyna się od tych prekursorów [impresjonizmu], którzy podążając nieświadomie za potężnym instynktem malarskim, dotarli do tego kierunku w sztuce. Wielcy holenderscy i weneccy geniusze stworzyli dzieła, w których wyraźnie można rozpoznać początki impresjonizmu. W Hiszpanii pod tym względem pionierem był [El] Greco. Za nim podążył niezrównany na tym polu mistrz, Velázquez[23].

W artykule Adolfa Baslera o Oldze Boznańskiej z 1904 r. mógł przeczytać o „gienjalnie barbarzyńskiej wizji Greca, jak portret Ferdynanda Katolickiego w Luwrze[24], gdzie ponury król z złotą koroną na głowie, z krwawą szarfą, zarzuconą na ciemny płaszcz, prowadzony przez cherubinka o złotych włosach, z twarzą pełną słodyczy, przykuwa i drażni zarazem widza, jak sen okropny, działającą fantastycznością kolorów”[25]. Niemniej z tekstem Baslera mógł najwcześniej zapoznać się w następnym roku na co wskazuje podpis czarną kredką na okładce pisma: „Stanisław Wyspiański 1905”[26]. Brak podkreśleń czy notatek nie pozwala stwierdzić czy zwrócił uwagę na ten ustęp.

Z dużą dozą pewności można zakładać, że autor *Wesela* nie widział budapesztańskiego *Zwiastowania*[27]. Co prawda znajdowało się w publicznej kolekcji, ale gdy budapesztańskie Szépművészeti Múzeum otwierało się 1 grudnia 1906 roku[28], to Wyspiański nie opuszczał już Galicji ze względu na stan zdrowia.

Gwiazda mistrza z Toledo rozbłysła jednak po śmierci Wyspiańskiego, gdy zaczęły ukazywać się kolejne monografie[29], a przede wszystkim po publikacji *Spanische Reise* (1910) pióra Juliusa Meier-Graefego[30]. Ten propagator impresjonizmu i postimpresjonizmu stwierdzał w książce: „Staję przed Greco jak przed największym cudem świata, ponieważ odkrył najskrytsze rozczarowania największych z nas”[31]. Od tego momentu sprawy potoczyły się szybko – „Grecomania” ogarnęła świat niemieckojęzyczny. Po wystawach w Paryżu (1908), Monachium (1911) i Düsseldorfie (1912) mistrz z Toledo zdobywał coraz większą popularność wśród twórców nowoczesnych[32]. Podróże do miasta El Greca odmieniały także oblicze literatury, jak wskazuje przykład Rilkego[33]. Za patrona obrali sobie go twórcy almanachu „Der Blaue Reiter” – Wassily Kandinsky i Franc Marc. W jednym z numerów almanachu[34] ten ostatni pisał tak:

Chcielibyśmy zwrócić uwagę na sprawę Greco, ponieważ gloryfikacja tego wielkiego mistrza jest ściśle związana z rozkwitem naszych nowych idei artystycznych. Cézanne i Greco są bratnimi duszami na przestrzeni wieków, które ich dzielą. Meier-Graefe i Tschudi[35] triumfalnie sprowadzili starego mistyka Greco do »ojca Cézanne’a«; oba dzieła stoją dziś na początku nowej epoki malarstwa. Obaj wyczuli mistyczno-wewnętrzny konstrukcję w obrazie świata, co jest wielkim zagadnieniem obecnego pokolenia[36].

Można by zatem wyciągnąć wniosek, że o ile przywołane na początku porównanie Czyżewskiego sprawdza się w wymiarze teoretycznym (o transhistorycznej wspólnotce poszukiwań artystycznych), o tyle nie

przynosi odpowiedzi na płaszczyźnie historycznej. Sprawa zaczyna się prezentować inaczej, gdy przyjrzeć się osobom z kręgu Wyspiańskiego, a szczególnie Stanisławowi Przybyszewskiemu[37].

Autor *Na drogach duszy* znany jest powszechnie znany jako propagator twórczości Edvarda Muncha oraz jeden z prekursorów ekspresjonizmu na gruncie polskim. Z autorem *Wesela* łączyła go nie tylko współpraca w „Życiu”, ale także więzy towarzyskie, choć nie była to znajomość należąca do łatwych. Wraz z innymi osobami związanymi z krakowskim piśmem spotykali się na piętrze kawiarni Ferdynanda Turlińskiego w sali zwanej od wiersza Maeterlicka „Pod nonszalanckim Paonem”. Cieszące się dwuznaczną sławą ze względu na ilość spożywanego alkoholu miejsce[38], było także miejscem spotkania artystycznych osobowości[39], a zapewne także wymiany myśli[40]. Ożywione rozmowy toczyły się nie tylko przy kawiarnianym stoliku. Przyszły autor *Wesela* bywał także w mieszkaniu Przybyszewskiego i jego żony. Boy-Żeleński wspominał: „Dagny uwielbiała Wyspiańskiego. »*Ich liebe von ihm jede Zeile*«[41], mówiła. Wyspiański bardzo lubił z nią rozmawiać; nieraz, aby ją zabawić, rysował swoich »królów polskich« jedną kreską i inne koncepty”[42]. Świadectwem owej zażyłości (Wyspiański nie wszystkich uważał przecież za godnych portretowania) są pastelowe portrety Dagny (1898-1899) i Stanisława (1899).

Mniej wiadome jest to, że Przybyszewski był także admiratorem twórczości El Greca, z którą miał sposobność zapoznać się *in situ*, podczas podróży po Hiszpanii w 1898 r. W Toledo widział *Portret Fernando Niño de Guevara, Pogrzeb Hrabiego Orgaza, Chrystusa z krzyżem* i zapewne *Obnażenie z szat*[43]. Wizytował także dom artysty[44]. Jak pisał biograf pisarza Stanisław Hellsztyński:

O ile [Przybyszewski] zwiedzał go wewnątrz, nie znał tajemnic metody twórczej, której hołdował gospodarz zachowanego atelier. Dopiero w roku 1923 ogłosił Kehrer na podstawie odnalezionego zapisku jednego z malarzy dalmatyńskich ciekawy szczegół związany ze sposobem pracy Theotocopulosa. Malarz ten, odwiedzając El Greca, znalazł go w pracowni o zasłoniętych czarną materią oknach. Mistrz siedział w ciemności na krześle, nie poruszając się, nie otwierając oczu, w skupieniu przygotowując się do rzucenia pierwszych zarysów dzieła na rozpiętą kanwę. Nie chciał za żadną cenę wyjść z towarzyszem na światło dzienne, gdyż, jak twierdził, światło przeszkadzało mu w skupieniu. Bardzo by się ten stan autosugestii w ciemnicy podobał Przybyszewskiemu. Odpowiadałby wybornie jego tezie o wydobywaniu wyobrażeń z wewnętrznego *mare tenebrarum* [45].

Dzieła El Greca musiały zrobić wielkie wrażenie na Przybyszewskim, skoro w liście do Zenona Miriama Przesmyckiego z 9 kwietnia 1898 r., pisany z Madrytu, mówił o autorze *Pogrzebu hrabiego Orgaza*, że to „wielki i święty człowiek”[46]. Odnalazł pewne „pokrewieństwo dusz”, gdyż w kolejnym liście do Przesmyckiego tak charakteryzował artystę: „Jedyny satanista, demonoman białej magii, jedyny nadludzki, religijny malarz Theotocopulos, zwany El Greco”[47].

Zaś w liście do Arnošta Procházky z 25 lipca 1898 r. pisany już z Kongsvinger stwierdza: „to bajeczny – no, jakby to powiedzieć, jedyny nadludzki religijny malarz Theotocopulos, zwany El Greco”[48]. Jak istotny dla Przybyszewskiego był to twórca dowiedzieć się także z łam

„Życia”, a dokładniej z polemiki ze stanowiskiem ks. Jana Pawelskiego. W pierwszym numerze, który ukazał się po przejęciu czasopisma przez autora *Totenmesse* („Życie” 1898, nr 38-39, s. 520) można przeczytać:

A na „nagą” dusze niech ks. Pawelski, jako teolog i dobry katolik, nie napada. Bo ta naga dusza tworzyła przepotężne rzeczy. Jej to zawdzięczamy katedry w Toledo, Burgos i Notre-Dame. [...] Jej mamy do zawdzięczenia wizye, pomieszczane na kapitelach katedr gotyckich i ukrzyżowanie Chrystusa takiego Domenico Greco.

Zapewne nie był to pierwszy raz, gdy mówił w Krakowie o El Grecu. Zamiłowanie do mistrza z Toledo nie słabło u Przybyszewskiego mimo upływu lat. Na trzy lata przed śmiercią, w liście pisanym Eryka Ruschkewitza z Sopotu 16 maja 1924 r. wspominał: „Hiszpania!... El Greco i Toledo... Być młodym i móc przebywać w Toledo, to największe szczęście na ziemi” [49].

Przybyszewski nie poprzestawał na wyrażaniu zachwytów w korespondencji. Sumą doświadczeń hiszpańskiej podróży był poemat prozą *Androgyne* (1900), podpisany „Toledo-Kraków 98-99” [50]. Zaś w artykule *Poeci jako krytycy sztuki*, przesłanym do Redakcji „Dziennika Poznańskiego” z kwietnia-maja 1916 r. twierdził, że to dzięki jego sugestii Meier-Graefe zajął się twórczością El Greca [51]. Nie był to jedyny raz, gdy upominał się o pierwszeństwo w odkryciu mistrza z Toledo. W liście do Jerzego Hulewicza, pisanym z Monachium 11 stycznia 1918 r., żalił się grafikowi: „Dziś przypisują Meier-Graefemu wielką zasługę, że odkrył El Greco, a przecież on dopiero ode mnie się o nim dowiedział, nie byłby na niego uwagi zwrócił, bo on jechał do Hiszpanii na studia nad Velazquezem” [52]. Jeszcze raz powrócił do

sprawy w *Moich współczesnych*, gdzie stwierdzał: „nikomu się nie śniło o Theotokopulos Graeco, kiedyś jął jego wielkość z zażartą namiętnością głosić w Krakowie”[53].

Nie sposób dziś powiedzieć, ile było prawdy, a ile mistyfikacji (i automistyfikacji) w twierdzeniach Przybyszewskiego, że to on skłonił Meier-Graefego do zajęcia się malarstwem El Greca[54]. Istotna pozostaje inna kwestia, a mianowicie mediacyjna rola autora *Na drogach duszy* dla twórców takich, jak Wyspiański. Przybyszewski bowiem nie tylko zaznajamiał „krakowskich cyganów” z zapoznanym hiszpańskim malarzem, ale także – jak zauważał Helsztyński – torował drogę nowym tendencjom w sztuce[55]. Oczywiście, nie używał wtedy terminu ekspresjonizm, gdyż ten został użyty po raz pierwszy przez Antonina Matějčka w 1910 r., czyli długo po wyjeździe Przybyszewskiego z Krakowa. Z pewnością za to należy się mu laur pierwszeństwa w przywracaniu pamięci o El Grecu[56], nawet jeśli rzecz miała lokalny charakter. U końca XIX wieku Przybyszewski dostrzegł w mistrzu z Toledo to, co później Helsztyński nazwał „ekspresjonizmem ekstatycznym”[57], który nie jest własnością jednej epoki.

Przybyszewski pozostał wierny tej myśli do ostatnich lat życia. W przywoływanym wcześniej liście do Hulewicza dostrzegał związek El Greca oraz innych „starych mistrzów” ze nowymi prądami w sztuce[58]. Dla autora *Dzieci szatana* zarówno dawni, jak i współcześni twórcy przynależeli bowiem do „powrotnej fali” ekspresjonizmu, która sunie przez dzieje:

Ekspresjonizm „nową” sztuką? Gdzież tam! Wśród najrozpasańszego tryumfu „impresjonizmu” odzywał się głucho w czasach Renesansu w cudownych wizjach Signorelli lub Giorgione’a, tytaniczną pięścią rozwalał „klasyczne” formy w twórcze Michała Anioła, wił się w rozpacznych kontorsjach i konwulsjach w obrazach Theotokopulusa Greka, szalał w potwornych wizjach Goyi w tryumfie wściekłej nienawiści do wszelakiej rzeczywistości w Ensorze, wył przeraźliwie w tańcu miłości i śmierci Edwarda Muncha, rozdzierał doświadczalne formy w twórcze Rodina, lub Vigelanda, lub też Dunikowskiego – już współcześni rozumieli że tu nie o formę, lecz o jakieś wielkie objawienie się rozchodzi, więc zwali tych wyznawców dróg ducha „wielkimi wtajemniczonymi” (*les grands initiés*), ale teraz dopiero, a właściwie przy końcu ubiegłego stulecia, tym słynnym *fin de siècle* w tem rozpasaniem *tout est de caractère* – w „ostatki” – w których wszystko wolno, wywłókł się z swego leża, na którym tak długo w uśpieniu spoczywał – Duch! – Wywlec się musiał dopustem Bożym[59].

Powrót do Europy Środka

Trudno sobie wyobrazić, aby Przybyszewski, przynajmniej mimochodem, nie wspomniał w obecności autora *Wesela* o twórcy, którego tak cenił, wszak w pośmiertnym wspomnieniu pisał tak: „[Wyspiański] słuchał z niezwykłym zainteresowaniem, com mu opowiadał o katedrach w Toledo i Burgos”[60]. Zapewne autor *Confiteora* powiedział wtedy, że w zakrystii toledańskiej katedry można

zobaczyć *Obnażenie z szat* (1577-1579). Niewykluczone, że podzielił się z Wyspiańskim jakimiś reprodukcjami płócien El Greca[61]. W tym samym tekście Przybyszewskiego można bowiem przeczytać:

Miałem prawie wszystkie akwaforty Goyi, dwa obrazy Edwarda Muncha i dwie rzeźby Gustawa Vigelanda i mnóstwo fotografii z wnętrza katedr hiszpańskich. Te ostatnie najwięcej go [Wyspiańskiego] zajęły. Szczególnie długo i uważnie badał niesłychanie bogato ozdobione wnętrze kościoła San Juan de los Reyes w Toledo [62].

Nie sposób określić, jaka była dokładnie reakcja poety-malarza na owe rewelacje, wszak niejednokrotnie podchodzono do nich z dystansem[63]. Uprawnione jest jednak przypuszczenie, że mogły wywrzeć na nim pewne wrażenie, skoro Przybyszewskiemu zawdzięcza zainteresowanie Munchem, o czym piszę w *Konstelacjach I*[64].

Z pewnością kwestia ta będzie wymagała pogłębionych studiów, lecz już dziś widać, jak ważny mógł być krąg „Paonu” dla kształtowania się ekspresjonistycznych tendencji u Wyspiańskiego[65]. Nie chodzi jedynie o przyglądanie się wymianie myśli pomiędzy „krakowskimi cyganami”, jakkolwiek ciekawej, to mającej ograniczone znaczenie. Centralnym zagadnieniem jest tu opisanie procesów, które złożyły się na odrębność Europy Środkowej około roku 1900. Kraków jest tylko jednym z punktów na jej mapie. Pozostając przy El Grecu, można by budować kolejne zestawienia, np. Stanisław Wyspiański – Max Oppenheimer[66]. Znów jednak nie rozchodzi się o poszczególne punkty styku, lecz o możliwość rewindykacji dotychczasowych przekonań o podglebiu wczesnego polskiego ekspresjonizmu w

ogólności[67]. Nie będzie to jednak możliwe bez jeszcze mocniejszego uwzględnienia roli niemczyzny, owej *lingua franca* naszej części kontynentu tamtego czasu[68], w rozprzestrzenianiu się nowych idei w regionie oraz w przywracaniu pamięci o „starych mistrzach”[69]. A co za tym idzie, konieczne będzie wyjście z cienia Paryża.

Podsumowując, celem jest zniwelowanie skutków wciąż żywego (z obu stron) podziału Europy, korzeniami sięgającego do dwudziestolecia międzywojennego, a umocnionego w czasach zimnej wojny. Przy czym, nie chodzi tu o to, aby zacierać różnice, lecz o to, aby ich nie absolutyzować. Meier-Graefe, Przybyszewski, Wyspiański czy Rilke żyli przecież w jednej przestrzeni kulturalnej, w której trwała intensywna, a co najistotniejsze wzajemna, wymiana między centrami a peryferiami. Innymi słowy, dyskusje toczone przy kawiarnianym stoliku w Krakowie miały nie mniej światowy charakter niż te z Wiednia czy Berlina, a częstokroć prowadzone były przez tych samych ludzi.

Michał Strachowski

Przeczytaj także – **Michał Strachowski: Konstelacje I. Munch – Przybyszewski – Wyspiański**

Przypisy:

[1] R.M. Rilke, *List do Marie von Thurn und Taxis z roku 1912*, D. Guzik (tłum). <https://rilke.pl/krajobrazy-rilkego> [dostęp 18 kwietnia 2025 r.]. Pozostałe tłumaczenia w tekście: Michał Strachowski.

[2] Tekst stanowi rozwinięcie tez zawartych w pracy doktorskiej pod roboczym tytułem *W poszukiwaniu Arché. O wybranych aspektach twórczości malarskiej, scenograficznej i wzorniczej Stanisława Wyspiańskiego*, którą piszę pod opieką naukową prof. Doroty Kudelskiej w Szkole Doktorskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

[3] Stanisław Wyspiański cieszył się w dwudziestoleciu międzywojennym wielką popularnością, a wręcz był „patronem II Rzeczypospolitej”, jak pisała Magdalena Sadlik (*„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną”...*, s. 66). Autor *Wesela* był jednym z artystów z (relatywnie) nieodległej przeszłości, którzy zaczęli cieszyć się oficjalnym uznaniem. Do swojego obozu politycznego starali się go zapisać zarówno przedstawiciele Endecji, jak i Sanacji. W pochlebnym tonie wypowiadali się także autorzy związani z socjalistami, jak i ruchem ludowym.

Więcej o recepcji Wyspiańskiego w dwudziestoleciu międzywojennym: M. Sadlik, *„Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną”. Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898-1957*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 66-147.

Ważną rolę odgrywał także Wyspiański w myśli Mieczysława Tretera, wpływowej postaci życia kulturalnego II Rzeczypospolitej. Por. D. Wasilewska, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Universitas, Kraków 2019, s. 213-214.

[4] T. Czyżewski, *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos plastyków” 1932, r. II, nr 9–10, s. 110-114.

[5] Swoje wspomnienia o Wyspiańskim zawarł głównie w dwóch tekstach *Mistrz z ulicy Korowoderskiej* oraz *Przy Ulicy Korowoderskiej* (*Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski [red.], WL, Kraków 1977, t. II, s. 419-424).

[6] T. Czyżewski, *Życie a sztuka w twórczości Wyspiańskiego*, „Głos plastyków” 1932, r. II, nr 9–10, s. 110.

[7] Z dziełami El Greca zapoznał się Czyżewski na wystawie w Paryżu w 1908 r. Po latach wrócił do nich w artykule *Upiór Toledo* (zob. przyp. 7 i 8). Więcej o zainteresowaniu Czyżewskiego mistrzem z Toledo: A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Neriton, Warszawa 2006, s. 189-192.

[8] Por. T. Czyżewski, *Upiór Toledo*, „Droga” 1932, nr 1, s. 65–74; T. Czyżewski, *Upiór Toledo*, „Droga” 1932, nr 2, s. 150–159. W wywiadzie prasowym z 9 lipca 1939 r., którego udzielił Janowi Śpiewakowi dla „Czasu”, Czyżewski zapowiadał, że pod tym samym tytułem, co artykuł w „Drodze”, ukaże się w Roju książka o malarstwie hiszpańskim, będąca szerszą wypowiedzią o charakterze teoretyczno-estetycznym. Niestety nie wiadomo, jaki kształt miała przybrać ta publikacja, gdyż publikację zapewne uniemożliwił wybuch wojny. Dobór tytułu wskazuje jednak na centralną rolę El Greca w percepcji kultury hiszpańskiej. Więcej: K.

Jaworski, *Sztuka hiszpańska w zapomnianym eseju Tytusa Czyżewskiego „Upiór Toleda”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2016, t. 31, s. 41-52.

[9] Czyżewski zastanawiał się na czym polega tajemnica tego malarstwa oraz jego urok dla współczesnego odbiorcy i doszedł do następującej konkluzji: „Jeśli Greco jest »zagadką«, to właśnie z tej przyczyny, że jako aryjczyk mógł tak rasowo za[a]klimatyzować się, tak całkowicie wypowiedzieć się charakterem rasy mu obcej: semickiej” (T. Czyżewski, *Upiór Toleda*, „Droga” 1932, 2, s. 157). Dziś, po Zagładzie, język rasowy odbierany jest jednoznacznie negatywnie, ale w międzywojniu był niezwykle popularny i uważany za „nowoczesny”. Nie musiały także konotować niechętnego stosunku do społeczności żydowskiej, lecz miały powab „kategorii opisowej”. W dalszej części tekstu mówi bowiem Czyżewski o niesłusznych prześladowaniach i wpędzeniu Żydów z Hiszpanii (s. 157-158).

[10] Więcej o rodzącym się w XIX wieku zainteresowaniu malarstwem El Greca: E. Prokop, *Collecting El Greco in Nineteenth-Century Europe: The Pre-History of “Grecomania”*, w: *El Greco Comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, I. Reist, J.L. Colomer (red.), The Frick Collection – Centro de Estudios Europa Hispánica – Center for Spain in America, New York – Madrid 2017, s. 17-39.

[11] J.-K. Huysmans, *Na wspak*, J. Rogoziński (tłum.), Czytelnik, Warszawa 1976, s. 115.

[12] W katalogu widnieje następujący opis: „Portret mężczyzny. Młody mężczyzna z rudą brodą, krótkimi włosami, ubrany na czarno, stoi przed stołem i trzyma w prawej ręce rękawice” (*Die Gemälde-Galerie. Alte Meister. Mit 120 Illustrationen in Lichtdruck ausgeführt vom k. und k. Hof-Photographen L. Löwy in Wien, Im Selbstverläge der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1896, s. 175, poz. kat. 596*).

[13] Wnosząc po opisie zapewne chodzi o płótno Adriaena Thomasa Keya pod tym samym tytułem. Adriaen Thomas Key, *Männliches Bildnis*, 1575, olej na drewnie, 985 × 710 mm, Kunsthistorisches Museum Wien, nr inw. 808.

[14] Por. A.L. Mayer, *El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco*, Delphin Verlag, München 1911, s. 60.

[15] S. Viniegra, *Catálogo ilustrado de la exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado „El Greco”*, J. Lacoste, Madrid 1902.

[16] W ogranie prasowym Secesji można było dowiedzieć się o intencjach przyświecających autorom ekspozycji: „Przygotowującemu tę wystawę komitetowi roboczemu nie było łatwo wyznaczyć granicę, do której powinny sięgać korzenie impresjonizmu, gdyż rzecz jasna impresjonistyczne początki i usiłowania odnaleźć można w osiągnięciach artystycznych wszystkich czasów. Jednakże, jako że impresjonistami w węższym znaczeniu można określić tylko tych

artystów, którzy obrali za świadomy i zamierzony, a do pewnego stopnia wyłączny, cel swoich studiów wygląd rzeczy [Erscheinung der Dinge], i którzy osiągnęli swoje artystyczne zamiary poprzez niewyobrażalny wcześniej wzrost przedstawień wrażeń siatkówkowych, to ostatecznie zdecydowano się zacząć od bezpośrednich prekursorów i najbardziej wpływowych przedstawicieli tej grupy” („Ver Sacrum” 1903, nr 2, s. 28). Wybór El Greca, ale i Tintoretta, na „bezpośrednich prekursorów” impresjonizmu zwiastowała nowego rodzaju wrażliwość, która z czystą wrażliwością nie miała już wiele wspólnego. Zapowiadała bowiem ekspresjonizm, który na gruncie austriackim miał się objawić po raz pierwszy pod koniec pierwszej dekady XX w., wraz z Kunstschau 1908, a zwłaszcza Kunstschau 1909.

[17] O sile oddziaływania tej wystawy, uświadomionej lub nie, może świadczyć to, że kilkanaście lat później Jan Bołoz-Antoniewicz powoływał się na ten sam zestaw artystów szukając prekursorów impresjonizmu. Krytyk co prawda przeciwstawiał ten ostatni nurt ekspresjonizmowi, lecz należy tę kwestię widzieć w kontekście prób ukonstytuowania się formacji, nazwanej potem Formizmem.

Por. M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015, s. 175.

[18] Ignacio Zuloaga (1870-1945) – urodzony w Eibar, a zmarły w Madrycie malarz łączący technikę impresjonistyczną z tradycjami malarstwa hiszpańskiego.

[19] *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, I–II 1903, Wien 1903, s. 23, poz. kat. 5.*

Zapewne chodzi o *Świętego Franciszka w ekstazie*, który w czasach Zuloagi uchodził za dzieło Doménikosa Theotokópoulosa. Naśladowca El Greca, *San Francisco en éxtasis*, między 1607 a 1614, olej na płótnie, 1055 × 840 mm, El Museo Nacional De Bellas Artes (Buenos Aires), nr inw. 8541.

P. De Monte, *San Francisco en éxtasis*,
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8541/> [7 kwiecień 2025 r.].

[20] MNK III-r.a-4879.

[21] Adam Chmiel, sporządzając po śmierci Wyspiańskiego spis pozostawionych przez artystę w Węgrzcach prac umieścił na rysunku datę 1 stycznia 1903 r. Odległość czasowa sugeruje, że datacja miała charakter orientacyjny.

A. Doboszevska, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 26 marca 1898 – grudzień 1907* [w:] *Dzieła zebrane*, S. Wyspiański, WL, Kraków 1995, t. XVI, vol. 3, s. 201.

[22] W księgozbiornie Wypsińskiego zachował się numer pisma ze wspomnianym artykułem (MNK Biblioteka – W 362).

[23] *Entwicklung des Impressionismus in Malerei u[nd] Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, I–II 1903*, Wien 1903, s. 16.

[24] Chodzi o zakupione w 1903 r. przedstawienie św. króla Ludwika IX, które błędnie określano jako króla Ferdynanda. El Greco, *Święty Ludwik*, 1592-1595, olej na płótnie, 1200 × 960 mm, Luwr, nr inw. RF 1507. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064733> [dostęp 11 kwietnia 2025 r.]

[25] A. Bazler [Basler], *Olga Boznańska*, „Sztuka” 1904, nr 8-9, s. 378.

[26] „Sztuka” 1904, nr 8-9, (nr Inw. MNK Bilblioteka – W. 361).

[27] El Greco, *Angyali üdvözlet*, ca 1600, olej na płótnie, 910 × 665 mm, Szépművészeti Múzeum, nr inw. 3537.

Tátrai V., *Angyali üdvözlet*, <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/8732/> [9 kwiecień 2025 r.].

[28] *Zwiastowanie* zostało uwzględnione w monografii Augusta Meyera, jednego z pierwszych badaczy El Greca, opublikowanej w 1911 r., więc płótno było znane oraz cenione w epoce Wyspiańskiego.

Por. A.L. Mayer, *El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco*, Delphin Verlag, München 1911, s. 60.

[29] M.B. Cossío, *El Greco*, Victoriano Suárez, Madrid 1908 Calvert A.F., Gasquoine H., *El Greco. An account of his life and works*, John Lane, London – New York 1909.

[30] Julius Meier-Graefe (1867-1935) – urodzony w Reschitz, a zmarły w Vevey, krytyk i historyk sztuki.

[31] J. Meier Graefe, *Spanische Reise*, S. Fischer Verlag, Berlin 1910, s. 249.

[32] Więcej o znaczeniu El Greca dla nowoczesnej sztuki niemieckiego obszaru językowego, m.in.: *El Greco and Modernism*, B. Wismer, M. Scholz-Hänsel (red.), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012.

[33] Co prawda, przemiana Rilkego była formą literackiej kreacji i oparta była na wyobrażeniach Hiszpanii wywodzących się z literatury romantycznej, lecz nie podważa to znaczenia jego wizyty w Toledo. Więcej: F. Naqvi-Peters, *A Turning Point in Rilke's Evolution: The*

Experience of El Greco, „The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 1997, t. 72, nr 4, s. 344-362; *Rilke in Spain: the Reencounter with Poetry*, „Quaderns de la Mediterrània” 2022, nr 33, s. 109-114.

[34] Kandinsky i Franc Marc nie poprzestawali jedynie na oddaniu hołdu „antenatowi”. W almanachu znalazła się także czarno biała reprodukcja *Jana Chrzciciela* („Der Blaue Reiter” 1914, r. II, s. nlb. [64]).

[35] Hugo von Tschudi (1851-1911) – urodzony w Gut Jakobshof bei Edlitz, a zmarły w Bad Cannstatt (ob. część Stuttgartu), historyk sztuki i muzealnik.

[36] F. Marc, *Geistige Güter*, „Der Blaue Reiter”, 1914, t. II, s. 3

[37] Za zwrócenie uwagi na Stanisława Przybyszewskiego i jego krąg w kształtowaniu się dojrzałej wyobraźni twórczej Wyspiańskiego dziękuję p. Annie Rudzińskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie.

[38] Takie wspomnienie Jacka Malczewskiego z czasów „Paonu” zanotował Marcin Samlicki: „Wyspiański wiedział, że powinien był unikać alkoholu. Tymczasem nie liczył się z tym nakazem higieny. Złym duchem jego, jak i „Młodej Polski” był Przybyszewski, który rozpijał towarzyszy wszędzie, bo był niemal zawodowym alkoholikiem. Raz po jednym zebraniu zabrał Malczewski bezprzytomnego od upicia się Wyspiańskiego i odwiózł go do domu. Po wytrzeźwieniu nabesztął go Mistrz Jacek, że nie szanuje zdrowia wiedząc, że jest zagrożony chorobą. Musiał uznawać autorytet Malczewskiego, bo się nie pogniewał”.

M. Samlicki, *Pamiętniki*. Część 1, P. Tondera (oprac.), Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2023, s. 203.

[39] Więcej: A. Grochowska, *Paon*, „Nowa Dekada Krakowska” 2018, t. 3, nr 6 (16), s. 118-120.

[40] Tematy, które poruszali bywalcy Paonu, a przynajmniej szerokość ich kulturalnego horyzontu, można wyczytać z artykułu z petersburskiego „Kraju”. Pomijając złośliwy ton, niepozbawiony jednak odcienia sympatii (i współgrający z ironicznym dystansem preferowanym przez krąg Przybyszewskiego), widać, że w kawiarni Turlińskiego spotykali się dobrze zaznajomieni ze starożytną tradycją literacką i artystyczną, lubujący się w sztuce aforyzmu, krytycznie przyglądający się współczesnym im stosunkom społecznym i podejmujący budzące wielkie podówczas emocje zagadnienia „walki płci”. W artykule zamieszczono także epigramaty Goethego i Ponce-Denis Écouchard-Lebruna. Z zamieszczonych ilustracji, które w dużej mierze przedstawiają portrety autorstwa Wyspiańskiego i pejzaże, można się przekonać, że było to także miejsce lektury bieżącej prasy, a przynajmniej tak chcieli się prezentować uchwyceni na jednym ze zdjęć mężczyźni. Refleksję o charakterze meta-malarskim sugeruje umieszczenie barwnej litografii Wyspiańskiego *Dziewczynka za oknem* (1899) w oknie budynku. Z kolei ilość pejzaży wskazuje na podejmowanie zainteresowanie modnym w symbolizmie, a mającym korzenie w romantyzmie, zagadnieniem ekspresyjnych możliwości przedstawień natury. Por. B. Og., *Kawiarnia artystyczna „Pod Pawiem” w Krakowie (z ilustracjami)*, „Kraj” 1899, nr 51, s. 357-358.

[41] Dosłownie: „Uwielbiam każdy jego wiersz” lub „Uwielbiam każdą linijkę z niego”.

[42] T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, Wydawnictwo J. Mortkowicza–Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, Warszawa-Kraków 1929, s. 40-41.

[43] S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 228-229.

[44] Tamże, s. 230.

[45] Tamże, s. 230.

[46] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 184.

[47] Cyt. za: S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 228.

List nie wszedł do tomu zawierającego korespondencję Przybyszewskiego z lat 1879-1906 zapewne dlatego, że nie był znany w momencie wydania.

[48] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 201.

[49] S. Przybyszewski, *Listy, Tom III. 1918-1927 (z 27 ilustracjami i 2 podobiznami autografów)*, H. Kiernicka (red.), Ossolineum, Wrocław 1954, s. 382.

[50] S. Przybyszewski, *Androgyne*, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1900, s. 81.

[51] S. Przybyszewski, *Listy, Tom II Lata 1906-1917. Listy 556-1159 (z 44 portretami i ilustracjami)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1938, s. 648.

[52] S. Przybyszewski, *Listy, Tom III. 1918-1927 (z 27 ilustracjami i 2 podobiznami autografów)*, H. Kiernicka (red.), Ossolineum, Wrocław 1954, s. 15.

[53] S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Czytelnik, Kraków 1959, s. 225.

[54] Stanisław Helsztyński był przekonany o prawdziwości twierdzeń Przybyszewskiego.

Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 224.

[55] S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973, s. 230.

[56] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 189, przyp. 3.

[57] S. Przybyszewski, *Listy. Tom I. 1879-1906 (z 76 ilustracjami i 8 podobiznami autografów)*, S. Helsztyński (red.), Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki – „Parnas Polski”, Gdańsk – Warszawa 1937, s. 189, przyp. 3.

[58] Przybyszewski stwierdzał z właściwą sobie emfazą: „Ten sam ekspresjonizm, co dziś, potężniejszy tylko, nieskończenie więcej: zaciekły, bo żyła w nim żywa wiara, której nie mamy – zdawało się, że dusza już ostatecznie zwyciężyła – w gotyku już niebiosą przenikała, już da praiłów sztuka sięgać się zdawała – no i cóż? Powalona, zniszczona, pogańska materia na nowo ożyła – świadectwo zmysłów zatryumfowało nad znużoną duszą – odrodzone pogaństwo kopnęło duszę – a jeżeli gdzieś jeszcze pokutowała, to w Dürerze, Grünewaldzie, Breughelu, Greco, Goyi, i znowu kopnął duszę naturalizm, wszystko jedna czy Maneta, czy Liebermana, czy Signaca, czy też Seurata”.

S. Przybyszewski, *Listy, Tom III. 1918-1927 (z 27 ilustracjami i 2 podobiznami autografów)*, H. Kiernicka (red.), Ossolineum, Wrocław 1954, s. 17.

[59] S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 2, z. 6, s. 170.

[60] S. Przybyszewski, *Exegi Monumentum...*, w: *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925, s. 10.

[61] Wczesną recepcję El Greca na gruncie polskim sugerują prace Konrada Krzyżanowskiego *Apostołowie Piotr i Paweł* (1901-1903) i *Chmury w Finlandii* (1908), jednego z malarzy wczesnoekspresjonistycznych. Mógł się zapoznać z tą twórczością przez Przybyszewskiego, którego sportretował w 1902 r. Być może autor *Na drogach duszy* posiadał fotografie płócien El Greca i dzielił się nimi z twórcami.

Por. L. Skalska-Miecznik, *O Konradzie Krzyżanowskim* [w:] *Konrad Krzyżanowski 1872-1922. Wystawa monograficzna*, L. Skalska-Miecznik (red.), MNW, Warszawa 1980, s. 11 i 14; L. Skalska-Miecznik, *Konrad Krzyżanowski*, Galeria Browarna, Łowicz 1999, s. 38 i 109.

[62] S. Przybyszewski, *Exegi Monumentum...*, w: *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925, s. 10.

[63] Z ironią odnosił się do Przybyszewskiego w swoich rysunkach i tekstach Witold Wojtkiewicz (1879-1909), młodszy o dekadę od Wyspiańskiego (I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz [1879-1909]*, Edipresse Polska, Warszawa 2006, s. 13). Postawę reprezentowaną przez twórców z kręgu autora *Na drogach duszy* wyśmiał w felietonie *Pierwsza sprzedaż. Z pamiętnika malarza symbolisty* („Kolce” 1903, r. 33, nr 11, s. 120). Z autora *Dzieci szatana* czerpał też inspiracje przyjaciel Wojtkiewicza Roman Jaworski (1883-1944), traktując pisarstwo swojego „mistrza” z dystansem, czego przykładem może być opublikowana w 1925 r. powieść *Wesele hrabiego Orgaza* (więcej: R. Okulicz-Kozaryn, *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003, s. 184-185). Sam Jaworski interesował się twórczością, a przynajmniej miastem El Greca już wcześniej, czego świadectwem jest podpis pod gazetowym pierwodrukiem poematu *Miał iść: „Toledo w Hiszpanii w marcu 1905 r[oku]”* („Krytyka” 1905, r. 7, t. 2, s. 120). Rzecz jasna mowa o przedstawicielach kolejnej generacji, krytycznie reinterpreterujących idee swoich poprzedników, lecz istotne pozostaje siła oddziaływania pisarstwa Przybyszewskiego na kolejne pokolenia artystów, nawet po jego wyjeździe z Krakowa. W końcu nawet trawestacja świadczy o żywotności dzieła.

[64] Tak Przybyszewski wspominał po latach: „Miałem prawie wszystkie akwaforty Goyi, dwa obrazy Edwarda Muncha i dwie rzeźby Gustawa Vigelanda i mnóstwo fotografii z wnętrza katedr hiszpańskich [...] Wzrok jego błędził po ścianach i uporczywie wlepił się w obraz Muncha: O futrynę drzwi, prowadzących do salonu, oparł się młody człowiek i przypatruje się w zadumie tańczącym parom w głębi salonu. Ile razy czytam *Wesele* bezustannie przypomina mi się Wyspiański, tak samo stojący na progu izby, w której wesele bronowickie się odbywa, i

w niesłychanym skupieniu twórczym obrysowujący pierwsze zarysy do swego nieśmiertelnego dramatu. Obrysowujący – umyślnie to już teraz zaznaczyłem – więcej jeszcze: narzucający tu i ówdzie plamy na obrazie, dla nikogo, prócz niego nie zrozumiałe, obwodzący bezwiednie palcem niewidzialne dla nikogo kontury. Nie mogę się pozbyć tego wrażenia, że ten obraz Muncha, w który Wyspiański za każdym pobylem w moim domu tak uporczywie się wpatrywał, stał się załączkiem nie dramatu – nonsens! – ale faktury samej dramatu”.

S. Przybyszewski, *Exegi monumentum...* [w:] *Stanisław Wyspiański: dzieła malarskie*, S. Świerz (red.), Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Bydgoszcz 1925, s. 10-11.

[65] O ekspresyjności pracy Wyspiańskiego pisała w połowie zeszłego stulecia Helena Blum (Taż, *Wstęp*, w: *Stanisław Wyspiański (1869-1907). Wystawa jubileuszowa (1907-1957), grudzień 1957 – listopad 1958. T. 1*, Biografia – plastyka, MNK, Kraków 1958, s. 19-20). Z kolei *expressis verbis* jako ekspresjonistę określił autor *Wesela* Wiesław Juszcak (Tenże, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Auriga, Warszawa 1977, s. 89; W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 127).

[66] Ten nieco zapomniany dziś malarz należał do wąskiego kręgu twórców, którzy rozwinęli swój charakterystyczny styl w Wiedniu około roku 1910, jak Richard Gerstl, Oskar Kokoschka, Albert Paris Gütersloh czy Egon Schiele. Oppenheimer, z początku pozostający ściśle pod urokiem Van Gogha, między 1909 a 1910 r. wypracował własny styl oraz technikę, w których łączył wzorce zaczerpnięte z będących en vogue Rembrandta i El Greco z impresjonizmem i postimpresjonizmem. Od

mistrza z Toledo zaczerpnął wydłużenie i deformację sylwetki, jak również zamiłowanie do przybierającej prawie abstrakcyjne kształty draperii. Zapożyczenia te wykorzystał Oppenheimer do dzieł reinterpretujących historię Samsona z Księgi Sędziów w freudowskim duchu opowieści o przyjemnościach miłości homoseksualnej. Służą one także innym celom niż te przyświecające epoce El Greca – wydobywają najgłębsze pragnienia i emocje tkwiące w człowieku, a w mniejszym stopniu odnoszą do relacji do Boga. Więcej o inspiracji Oppenheimera mistrzem z Toledo: H.-P. Wipplinger, *Leben und Werk des Nomaden Max Oppenheimer auf der ständigen Suche nach der Avantgarde* [w:] *Max Oppenheimer – Expressionist der ersten Stunde*, H.-P. Wipplinger (red.), Walther König, Köln 2023, s. 13-16, 22 i 24.

[67] Wiesław Juszcak dzieląc polski ekspresjonizm na dwie fazy utrzymywał, że „odmiennościach [między nimi] decyduje przede wszystkim odmienna orientacja każdej z tych dwu faz w stosunku do tradycji: pierwsza wynika wprost z rodzimego podłoża, druga silniej ulega wpływom awangardowym kierunków Zachodu” (W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Universitas, Kraków 2000, s. 89-91). W świetle współczesnych badań takie stanowisko nie da się jednak utrzymać. Porównanie z analogicznymi poszukiwaniami innych artystów Europy Środka nasuwa raczej wniosek, że mowa o regionalnej tendencji. Miałaby ona ponadto nie tylko charakter współbieżności formalnych poszukiwań, skutkującej podobnymi rezultatami, ale także, niejednokrotnie, współzależności dążeń i środków w regionie.

[68] Więcej o ewolucji terminu „Europa Środkowa” i jego miejsca w badaniach nad sztuką, m.in.: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej, 1900-1914. Tendencje modernistyczne i wczesnowawangardowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,

Kraków 1992, s. 7-25; A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w europie środkowej około roku 1900*, Universitas, Kraków 2002, s. 17-49; E. Clegg, *Art, design, and architecture in Central Europe, 1890-1920*, Yale University Press, New Haven 2006, s. 1-6; A. Szczerski, *Historia sztuki według profesora Tomasza Gryglewicza [w:] Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, Universitas Jagellonica Cracoviensis, Kraków 2022, s. 24.

[69] Innym tematem domagającym się głębszej, porównawczej analizy jest miejsce dawnej sztuki hiszpańskiej w imaginariu artystów środkowoeuropejskich przełomu XIX i XX w.