

Michał Strachowski: Oświecenie w mieście światel

Język artystyczny, którym Wyspiański zaczyna się posługiwać od mniej więcej 1891 roku wskazuje, że o ile mógł się zapoznać z najnowszą sztuką tworzoną w Paryżu lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, to o tyle nie oddziałała na niego tak bardzo, jak chciano to widzieć przez kolejne dekady. Być może zdała mu się nazbyt radykalna, a być może nie miał kontaktu z jej najbardziej progresywnymi przykładami – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”.

Falowanie umysłu jest główną jak mi się wydaje cechą Paryża.
Stanisław Wyspiański w liście do Karola Maszkowskiego z 8 lipca 1891 roku[1]

Trudno o mniej kontrowersyjne stwierdzenie niż to, że wyjazd do Paryża stanowił przełom w życiu i twórczości Wyspiańskiego. Wszyscy badacze jego spuścizny plastycznej zgodnie przyznają, że podróż po Europie, którego kulminacją był pobyt w mieście nad Sekwaną był swoistą *Bildung* dla dwudziestoparoletniego artysty[2], tudzież jak ponad stulecie temu stwierdziła Maria Ruszczyńska: „Paryż jest drugim [obok Krakowa] młotem, kującym mu duszę w kształt niebываły”[3]. Zdawał sobie z tego sprawę sam artysta – już podczas pierwszego pobytu nad Sekwaną pisze do Rydla 16 maja: „piję sztukę — jak używasz tego wyrażenia, — ale przychodzi mi to (zwłaszcza tutaj w

Paryżu) równie łatwo jak np. napić się dobrej i świeżej wody na mieście z reservoiru lub malej publicznej studzienki których tu wszędzie pełno — (a czego ty żadną miarą w Krakowie nie dokazesz)”[4]. Z kolei w liście do Maszkowskiego z 8 lipca 1891 roku stwierdza: „Jeśli chcesz bardzo chętnie będę Ci donosić o wszystkim co dotyczy sztuki, teatru, muzyki boć to jest główną rzeczą dla której tu siedzę — i której wpływowi się poddam”[5]. W stolicy Francji – zapewne podczas drugiego lub trzeciego pobytu – Wyspiański obrał pastel jako główne medium swojej twórczości[6]. Tam też zapoznał się z wielką sztuką przeszłości, akademizmem i współczesnymi mu trendami. Dbał przy tym, aby nie popaść w tanie naśladownictwo „paryskich nowinek” czy epigonizm[7]. I wreszcie w Paryżu zrodziło się także jego powołanie literackie. Podobnie jak polscy artyści, którzy zdecydowali się osiąść nad Sekwaną w latach 1890-1918, przybył do miasta światła po artystyczne oświecenie[8].

Zaskakuje zatem, że okres ten nie doczekał się osobnego omówienia[9], gdyż owa luka otwiera pole do mniej lub bardziej uzasadnionych spekulacji[10]. Konieczne zatem staje się jej wypełnienie, co staram w pewnym zakresie uczynić.

„Świeże tchnienie”

Zacząć należy od jednego z głównych celów wyjazdu przyszłego autora Wesela do Paryża – studiów w École des Beaux-Arts. Niestety zamiar ten się nie powiódł. Wyspiański i Mehoffer nie zostali przyjęci do grona studentów tej szacownej uczelni, co nawiasem mówiąc nie świadczy najlepiej o jakości kształcenia krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych[11]. Wyspiański podjął za to naukę w Académie Colarossi, zapewne później

racjonalizując sobie ten wybór niechęcią do sztywnych reguł akademickich. Okazało się, że było to szczęśliwe zrządzenie losu, gdyż owa prywatna szkoła dawała uczniom dużo swobody[12].

Przeczytaj również: Ikonosfera Wyspiańskiego czy Klimta?

Kluczowe było jednak spotkanie z bogatą kolekcją Luwru, które oddziaływać będzie po latach – ślady spotkań z malarstwem dawnym można bowiem odnaleźć w dramatach Wyspiańskiego[13]. Równie istotne był kontakt ze malarstwem historyzmu, jak cykl przedstawiający żywot św. Ludwika z Panteonu autorstwa Cabanela[14], do którego będzie wracać w korespondencji – najpierw liście do Rydla pisany z Amiens 18 czerwca 1890 roku[15], a następnie, już aluzyjnie, w innym z 19 stycznia 1897 roku[16]. W tym pierwszy dostarczy „wizualnego języka” do opisu fasady katedry Amiens, a w drugim jako wspomnienie z „wielkiego świata”, jego „świeżego tchnienia”[17], którego tak bardzo brakowało Wyspiańskiemu w Krakowie. Jak wskazuje zachowana korespondencja, przyszłemu autorowi *Wesela* zapadły w pamięć także dzieła płótna Rochegrosse’a[18], jak i Bouguereau[19]. Z kolei w twórczości literackiej Wyspiańskiego można odnaleźć ślady znajomości dzieł Horace’a Verneta, Jean-Paul Laurensa czy Alberta Maignana[20].

Daje o sobie znać także eklektyczny gust Wyspiańskiego. Nie budzi w nim entuzjazmu niedokończone płótno Davida *Przysięga w sali do gry w piłkę*, które określa jako doskonałe w modelunku postaci, ale zarazem „sztuczne” i „zimne”[21]. A jednocześnie to postać młodzieńca z *Hipolita i Fedry* Pierre-Narcisse’a Guérina stanowiła pierwowzór dla Meleagra[22]. Obok wielkich twórców neoklasycyzmu docenia malarzy

romantycznych. *Barka Dantego* Delacroix lub *Tratwa Meduzy* Géricault były zapewne punktem odniesienia dla artysty podczas pisania *Legionu*[23]. Wyspiańskiemu zapadła w pamięć również ówczesna rzeźba. W *Protesilasie i Laodamii* odnaleźć można aluzje do dzieł Alberta Bartholomé, a w *Nocy listopadowej* – François Rude’a[24]. I jak wskazuje jeden ze szkiców młodego artystę zaciekał Ugolino i jego synów Jeana-Baptiste Carpeaux (il. 1). Najbardziej admiruje jednak „ojca chrzestnego” symbolizmu – Pierre Puvis de Chavannes, którego dzieła będą powracać w pamięci Wyspiańskiego, jak wskazuje wspomniany wyżej list do Rydla z 1897 roku, gdzie pisze o znajdującym się w Panteonie cyklu przedstawiającym żywot św. Genowefy[25].

Rzecz ma niebagatelne znaczenie, gdyż wskazuje na to, że Wyspiański istotnie doświadczył Paryża jako stolicy sztuki nowoczesnej, lecz nie była to nowoczesność, jaką sobie później wyobrażano. Przyszły autor *Wesela* był zrazu miłośnikiem przeszłości, sztuki muzeów i malarstwa historycznego[26]. Nowości upatrywał w odmiennym podejściu do historii.

„Malowanie dziwnie biegle i swobodne”

Dla znamienitej większości badaczy istotniejsze było jednak spotkanie Wyspiańskiego z dziełami tych artystów, którzy stali się „ojcami sztuki nowoczesnej”[27]. Jakkolwiek trudno orzec, co młody twórca zobaczył nad Sekwaną, to bez wahania można stwierdzić, że odrobił lekcję impresjonizmu i postimpresjonizmu. Potwierdzają to wspomnienia Józefa Mehoffera, który zanotował w *Dzienniku* pod datą 6 stycznia 1893 roku: „Dziś przy przeprowadzaniu widziałem jedną robotę, nie znaną mi, Wysp[iańskiego]: trzy główki dziewcząt – impresjonistyczne [...] A malowanie dziwnie biegle i swobodne”[28].

Publikacje „Teologii Politycznej Co Tydzień” są możliwe dzięki hojności Darczyńców. Dziękujemy za każde wsparcie. Zbiórka na 2026 rok trwa.

Owa „dziwnie biegła i swobodna” technika, o której pisał Mehoffer, dostrzegalna jest nie tylko w portretach, ale także w pejzażach (il. 2). Wyspiański idzie dalej – zaczyna eksperymentować ze kadrowaniem[29] i wybiera „bezludne” widoki, co zbliża jego prace do nestorów ruchu impresjonistycznego – Claude’a Moneta i Alfreda Sisleya[30]. Czy je widział? Milczą o tym listy i relacje przyjaciół. Wyspiański miał jednak okazję je zobaczyć w Galerie Durand Ruel, jednym z najważniejszych miejsc prezentujących najnowsze malarstwo i grafikę. Między 1 a 20 lutego 1892 roku odbywała się wystawa Camille’a Pissarra, a od 29 lutego do 10 marca prezentowana była seria *Topoli* Moneta[31]. Z kolei od września do października tego samego roku Wyspiański mógł tam zobaczyć dwadzieścia pięć pastelowych (na monotypii) i akwarelowych pejzaży Degasa[32]. Mógł też widzieć otwartą 4 listopada 1893 roku wystawę prac Gauguina i Degasa[33]. Niewykluczone, że zdążył na ostatnie dni kolejnej wystawy Pissarra, zamykającej się 21 marca 1894 roku[34]. Co prawda 19 marca wysłał list do Rydla z Bazylei, ale trzy dni później wysłał kolejny już z Paryża[35], więc mógł zdążyć na ostatnie dni jej trwania.

Dużo bardziej prawdopodobne jest zetknięcie się Wyspiańskiego w paryskich galeriach z dziełami – dobrze się już wtedy sprzedających – impresjonistów. Od 7 do 20 maja 1892 roku odbywała się w Galerie Durand-Ruel retrospektywa Renoira, gdzie można było zobaczyć aż 110 jego prac[36], a wśród nich *Studium. Tors, efekt światła* (il. 3) czy *Filiżankę czekolady* (il. 4). Między listopadem a grudniem 1893 roku miała tam miejsce prezentacja obrazów Mary Cassatt. Na tej ostatniej

mógł Wyspiański zobaczyć pochodzącą z tego samego roku *Kąpiel*[37], przedstawiającą widzianą z góry scenę matczynej czułości (il. 5). Intymistyczny charakter przedstawienia rezonuje z właściwą Wyspiańskiemu zainteresowaniem światem dziecka, z umiejętnością obserwacji dziecięcych gestów wynikającą z bliskiej i częstej obecności. Na znajomość pastelowych prac Cassatt mogły by też wskazywać portrety artysty, Przyszły twórca *Wesela* mógł też widzieć u paryskiego marszanda prace Maneta (koniec kwietnia – 12 maja 1894 roku), litografie Toulouse-Lautreca (5 – 12 maja 1894 roku) czy pośmiertną wystawę Caillebotte'a z czerwca 1894 roku[38]. Z pewnością widział jakieś prace Maneta, gdyż aluzyjnie nawiązywał do nich w korespondencji z Maszkowskim i Opieńskim[39].

Sztukę współczesną mógł spotkać także na ulicach miasta. Na to, że Wyspiański powrócił z Paryża zaznajomiony z litografiami Toulouse-Lautreca (il. 6-7), wskazywałby cytowany wyżej list do Rydla ze stycznia 1897 roku, gdzie pisał do przebywającego nad Sekwaną przyjaciela:

Zdaje mi się żeś jeszcze dotąd w Paryżu nie pił ze wszystkich fontan wielkości, żeś za wcześnie np. widział takiego Aristida Bruanta, którego ja nie widziałem zupełnie i którego całkiem odgadłem z afisza i nie byłem ciekawy, jak również nie widziałem żadnego café-concert, i nie zwiedzałem żadnych tego rodzaju nawet sław i wielkości, jak Yvette Guilbert, której piosenki jak czytałem rozumiałem ich głęboką smutność i współczucie[40].

Jeśli zawierzyć retrospekcji, spotkanie z dziełami jednego z „ojców” nowoczesnego plakatu nie wywarło wielkiego wrażenia na młodym Wyspiańskim, co zgadzałoby się z wcześniejszymi rozpoznaniem.

Najbardziej progresywne realizacje na polu grafiki miały być dopiero przed nim i były bezpośrednio związane z projektami witraży do gmachu krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego, a pośrednio zapewne z narodzinami nowego nurtu, który określamy dziś austriackim ekspresjonizmem[41]. Jednak są to zaledwie poszlaki, które być może nigdy nie doczekają się weryfikacji.

Język artystyczny, którym Wyspiański zaczyna się posługiwać od mniej więcej 1891 roku wskazuje, że o ile mógł się zapoznać z najnowszą sztuką tworzoną w Paryżu lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, to o tyle nie oddziałała na niego tak bardzo, jak chciano to widzieć przez kolejne dekady. Być może zdała mu się nazbyt radykalna, a być może nie miał kontaktu z jej najbardziej progresywnymi przykładami. Nie oznacza to „wtórności”, lecz „zachowawczość”, która mogła być wyborem estetycznym, szukaniem pewnej „drogi środka”. Zresztą, czy jest to coś zaskakującego w przypadku wielbiciela sztuki muzeów?

Przeczytaj również: Renoir, portrecista „Królowej Paryża”

Aby nie być gołosłownym można porównać pastele Wyspiańskiego z paryskiego okresu z ówczesną „produkcją artystyczną”. Jeśli przyjrzeć się bliżej *Pejzażowi podmiejskiemu z okolic Paryża* (il. 2), który jest bodaj najlepszą tego typu pracą artysty z tego czasu, to staje się jasne, że bliżej jej do dzieł Jules'a Bastien-Lepage'a (il. 8), skądinąd znanych młodemu artyście[42], Charles'a Angranda (il. 9) czy Theodora von Hörmanna (il. 10), niżli nabistów. Co prawda, poszczególne ziemi w pastelach Wyspiańskiego mogą co prawda budzić skojarzenia *Talizmanem* Sérusiera (il. 11), niemniej całość wyraźnie ciąży ku pewnego rodzaju „postimpresjonistycznego weryzmu”. Przyznać należy

w rację Januszowi Wałkowi, że mowa raczej o „reakcji artysty na napotykanne problemy czy zjawiska”[43], lecz należy zarazem dodać, że była dość powściągliwa i rozciągnięta w czasie[44].

Czy Wyspiański spotkał Gauguina...

Owa swoista „zachowawczość” przyszłego autora *Wesela* czyni problematycznym także domniemane spotkanie z Pauliem Gauguinem, które miał zaaranżować Władysław Ślewiński[45]. Ponownie, przyglądając się dziełom przyszłego autora *Wesela*, trudno nie odnieść wrażenia, że jeśli nawet do spotkania doszło[46], to miało dla niego ograniczone (o ile jakiegokolwiek) znaczenie. Więcej: wskazują raczej na rozbieżność niż zbieżność poszukiwań artystycznych[47]. I znów, w pastelowych pejzażach łatwiej się dopatrzeć potencjalnego oddziaływania Camille’a Pissarro (il. 12), jak sugerowano w epoce[48], a niżeli jego ucznia – Gauguina. Jeśli już szukać pokrewieństwa stylu z autorem *Noa Noa*, to w pracach powstałych kilkanaście lat wcześniej, utrzymanych są w quasi-impresjonistycznej manierze, jak *Ogrody targowe w Vaugirard*, (il. 13). Jakże odmienne są prace syntetystyczne, jak *Mata Mua (W starych Czasach)*, (il. 14), które Gauguin wystawiał w Paryżu w tym samym czasie[49], gdy był tam Wyspiański. Podobnie w przypadku portretów – w *Dziewczynce z kozikiem* można dopatrzeć się znajomości analogicznych prac Gauguina, np. *Vahine no te Tiare (Tahitańska kobieta z kwiatem)*, (il. 15), pokazywanej w Boussod et Valadon[50], lecz rozbieżności są zbyt duże, aby miał być to jedyny lub najważniejszy punkt odniesienia. Nawet przy założeniu, że była to znajomość „przefiltrowana” czy „zapośredniczona” przez dzieła Ślewińskiego[51], pokrewieństwa te wydają się zbyt odległe. Inspiracje mogły równie dobrze płynąć od wspomnianego wyżej Puvisa de Chavannes.

Istnieje jeszcze inna możliwość – to Gauguin spotkał Wyspiańskiego poprzez jego dzieła. Przyszły autor *Wesela*, o czym będzie mowa niżej, często zasięgał opinii Ślewińskiego w kwestiach artystycznych, posyłając prace do oceny. Niewykluczone, że autor *Noa Noa* widział je i wypowiedział często cytowane zdanie: „Pan Wyspiański ma dużo sentymentu w linii, ale jest ordynarny w kolorze” [52].

...i dlaczego nie ma to znaczenia?

Niepomiernie istotniejszą kwestią od tego czy artyści się spotkali jest to, czemu tak uparcie wraca się do tej kwestii w polskiej literaturze przedmiotu. Czemu akurat temu spotkaniu przydaje się taką rangę? Najprostsza odpowiedź brzmi: ponieważ stanowi probierz nowoczesności, włącza sztukę polską w prąd najbardziej progresywnych prądów epoki. Skutkiem (zamierzonym bądź nie) staje się także „wyrwanie” Wyspiańskiego z naturalnego, środkowoeuropejskiego kontekstu. Błogosławieństwo Gauguina pozwalało zapomnieć o tym, że przyszły autor *Wesela* naprawdę nowoczesny i progresywny stał się po powrocie do Galicji i to dopiero po pewnym czasie. Innymi słowy, podkreślanie roli Paryża służyło w praktyce zmilczaniu oddziaływania Wiednia.

Miejsce spotkań

O ile spotkanie z Gauguinem pozostaje wątpliwe, o tyle Wyspiański miał okazję do zawiązania wielu innych relacji. Jakkolwiek nie wszedł do głównego nurtu życia artystycznego, to poznał wielu działających nad Sekwaną twórców, m.in. Ville’a i Antoinette Vallgren. Musiała być to zażyła relacja, skoro Antoinette wykonała popiersie Wyspiańskiego. Być może utrzymywał kontakty z przedwcześnie zmarłym Ludwikiem

de Laveaux, na co wskazywałyby jeden z niezrealizowanych dramatów[53] czy uwiecznienie przedwcześnie zmarłego malarza pod postacią Widma w *Weselu*. Również porównanie pejzaży obu twórców wskazuje na co najmniej paralelną poszukiwań (il. 16-17). Jeśli istotnie utrzymywali żywe kontakty, to de Laveaux mógł zaznajomić Wyspiańskiego z malarstwem postimpresjonistycznym. Mógł także wprowadzić przyszłego autora *Wesela* w świat brytyjskiej kolonii artystycznej w Paryżu, z którą utrzymywał kontakty[54]. Z pewnością można za to powiedzieć, że Wyspiański poznał w Académie Colarossi Františka Bílka[55], którego twórczość doceniał, wnosząc po doborze ilustracji do „Życia”.

Ze wszystkich tych spotkań najistotniejsze okazało się to ze Ślewińskim, który rychło stał się mentorem młodego adepta sztuk pięknych. Przyszły autor *Wesela* pisał w liście do Maszkowskiego 28 grudnia 1891 roku:

Wprawdzie powiada jeden, z moich tutejszych znajomych, malarzy, p. Ślewiński że nikt dobrze nie maluje — i wierzę mu — ależ nareszcie każdy wie czego chce — otóż i ja chcę dość do tego abym to robił co chcę — a nie żeby jak teraz ręka była w ciągłej niezgodzie z myślą i oczami[56].

Znajomość musiała się pogłębiać, gdyż w styczniu następnego roku Wyspiański stwierdza: „Jeden tu z moich znajomych, niejaki p. Śliwiński [Ślewiński] z Warszawy człowiek już starszy i w malarstwie weteran[57] powtarza że studium nie powinno być skończone. — gdzieś partia zrobiona znakomicie, a reszta nie. — »nie ma czasu na

resztę»[58]. Ślewiński był też kompanem emigracyjnej niedoli, czego można się dowiedzieć z listu pisanego w niedatowanym liście z lutego bądź marca 1892 roku do Maszkowskiego:

Jestem sam, absolutnie sam — rozmawiam tylko kilka słów dziennie po polsku z jednym bardzo interesującym starszym już człowiekiem, synem obywateli z Królestwa — malarzem, z którym się schodzę w restauracji, — on mi mówi swoje, ja mu swoje — lubię go bo jest bardzo smutny i czuje wiele — nazywa się Śliwiński [sic!] [59].

Ewidentnie można tu wyczytać jedno: zażyłość z dojrzałym mężczyzną przekroczyła kwestie czysto artystyczne[60]. Dostrzec można tutaj innego Wyspiańskiego niż z przytoczonego na początku listu do Rydla – nie bawi się już językiem i nie „pije sztuki”. Paryż nie spełnił pokładanych w nim nadziei, jest miastem smutku, gdzie porozumieć można się tylko ze „starszym” i „bardzo smutnym” Ślewińskim. Mężczyźni zapewne spotykali się regularnie, gdyż 6 października Wyspiański wzmiankuje Mehofferowi: „jestem w cremerie, gdzie jest Śliwiński et compagnie”[61]. Gdy nie ma go nad Sekwaną tęskni za „kolegą po fachu”, skoro w liście ze Lwowa 25 października prosi przyjaciela: „Pozdrów Śliwińskiego!”[62] Przypomina o tym i w kolejnych[63]. Zdecydowanie można tę znajomość nazwać mianem przyjaźni, w której starszy mężczyzna pełni także quasi-ojcowską rolę, np. gdy napomina młodszego kolegę w kwestiach uczuciowych[64]. Z czasem relacja intensyfikuje się, a jej znaczenie poszerza. Konsultują już nie tylko dzieła Wyspiańskiego, ale i Rydla[65].

Wnioskując po listach głównym miejscem tych spotkań jest przybytek Madame Charlotte. W liście z 6 czerwca 1893 roku Wyspiański tak opisuje swój dzień Maszkowskiemu:

Kuzynka mojego sąsiada z Montparnass, — przychodzi do skończenia swego portraiciku — już znalazłem zajęcie — skończyłem, pakuję rysunki w tekę po jej odejściu i zanoszę je do cremerie pokazać Ślewińskiemu. — już z daleka mię spostrzegł, stanął w oknie pierwszego piętra — rozebrany w pół <szokując>[66] jest na wizycie u chorego Anglika, a raczej Japończyka — — wchodzę oczekując na niego[67].

Po chwili Wyspiański dostrzegł, jak siedzącą na kolanach Anglika i zajmującą się jedzeniem ciastek modelkę, „która się tak mile uśmiechała w atelier, co wszystkim malować przeszkadzała” udaje się do Ślewińskiego[68]. Okazji do podobnych obserwacji było zapewne wiele w kolejnych dniach[69]. Uderza w tym opisie umiłowanie do żywiołowości wielkiego miasta i admiracja dla swobodnej atmosfery paryskiego życia artystycznego.

Nie zapomni o przyjacielu i po powrocie do Krakowa. W maju 1897 roku przyszedł autor *Wesela* chciał zaprosić Ślewińskiego do grona „Sztuki”[70]. Wyspiański wciąż także zamyśla konsultować swoje prace[71]. Nawet po latach nieobecności nad Sekwaną i w obliczu zawodowego przełomu w życiorysie wciąż polega na opinii „w malarstwie weterana” [72].

Styl Ślewińskiego, łączący cloisonistyczny kontur z bardziej naturalistycznym traktowaniem figury[73], musiał przypaść do gustu młodemu „zachowawczemu” Wyspiańskiemu. Zapewne w tej relacji tkwią źródła zamiłowania autora Wesela do szkicowości. I znów można mówić o odłożonym w czasie efekcie, gdyż dopiero w ostatnich latach wykorzystał pełnię możliwości, jakie daje szybka, pospieszna notacja, czego przykładem mogą być pastelowe krajobrazy z Kopcem Kościuszki. Wszak równie dobrze co do Ślewińskiego można by odnieść słowa Władysławy Jaworskiej do owych pasteli:

Obrazy Ślewińskiego nie mówią o „czymś”, lecz to „coś” z siebie emanują, nie skłaniają do dialogu, lecz do kontemplacji [...] Symbolizm Ślewińskiego jest utajony, niejawny, nie ma w nim nie tylko tematycznych rozwarstwień i kompozycyjnych zakłóceń, które wskazywałyby, że artysta tym zabiegiem chce coś przez coś innego „symbolizować”. Trzyma się uparcie przedmiotów realnych w uproszczonej, prawie ascetycznej formie draży materię malarską w głąb sytuując dany realny przedmiot, czy to będzie portret, kwiaty czy martwa natura na niedomówionym, „nieważnym” tle[74].

Obok tego, odnotowanego w epoce oddziaływania starszego twórcy na młodszego[75], można także odnotować odwrotny, a dokładniej mówiąc współbieżność poszukiwań, na co wskazuje zestawienie paryskiego *Autoportretu* (il. 18) Wyspiańskiego z *Portretem Artura Strindberga* (il. 19) Ślewińskiego.

Innymi słowy, paryski okres Wyspiańskiego był przede wszystkim czasem spotkań – ze sztuką dawną i współczesną (włączając w to malarstwo historyczne i akademickie, jak i „akademizujący” symbolizm), z wielkim nowoczesnym miastem, a przede wszystkim z ludźmi. Wrócił odmieniony, ale nie zupełnie zmieniony. Był nowocześniejszy, bardziej wyrazisty, acz wciąż zachowawczy, co nie znaczy wtórny. Wyspiański wybrał odmienny wariant nowoczesności, mocniej osadzony w tradycji, nie zrywający tak ostro z weryzmem przedstawienia.

*

* *

Niniejszy artykuł to skrócona i poprawiona wersja jednego z aneksów do pracy doktorskiej *W poszukiwaniu Arché. O wybranych aspektach twórczości malarskiej, scenograficznej i wzorniczej Stanisława Wyspiańskiego*, którą pisałem pod opieką naukową dr hab. Doroty Kudelskiej, prof. KUL.

Michał Strachowski

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[517]: „Renoir. Między afirmacją a nowoczesnością”**

Ilustracje:

Il. 1. Stanisław Wyspiański, *Ugolino i jego synowie autorstwa Jeana-Baptiste Carpeaux*, lata 90. XIX w., wegiel, papier, 180 × 82 cm, MNK, nr inw.: MNK III-r.a-14178.

Il. 2. Stanisław Wyspiański, *Pejzaż podmiejski z okolic Paryża*, 1893, pastel na papierze, 47,4 × 62,1 cm, MNW, nr inw. Rys.Pol.8427 MNW.

Il. 3. Auguste Renoir, *Studium. Tors, efekt światła*, 1875–1876, olej, płótno, 81 × 65 cm, Musée d'Orsay, Paryż, nr inw. RF 2740.

Il. 4. Auguste Renoir, *Filizanka czekolady*, ca. 1877 a 1878, olej, płótno, 100 × 81 cm, Louvre Abu Dhabi, nr inw. LAD 2022.002.

Il. 5. Mary Cassatt, *Kąpiel*, 1893, olej, płótno, 100,3 cm × 66,1 cm, Art Institute of Chicago, nr inw.: 1910.2.

Il. 6. Henri de Toulouse-Lautrec, *Aristide Bruant w swoim kabarecie*, 1893, litografia, papier, 138 × 99 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 32.88.17.

Il. 7. Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, 1893, litografia, papier, 80,8 × 61,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, nr inw. 68.721.

Il. 8. Jules Bastien-Lepage, *Sianokosy*, 1878, olej, płótno, 160 × 195 cm, Musée d'Orsay, Paryż, nr inw. 9174.

Il. 9. Charles Angrand, *Koleje zachodnie przy wylocie z Paryża*, 1886, olej, płótno, 73 × 92 cm, National Gallery, Londyn

Il. 10. Theodor von Hörmann, *Letni dzień w pobliżu Samojs*, 1895, olej, płótno, 69 × 101 cm, kolekcja prywatna.

Il. 11. Paul Sérusier, *Talizman*, 1888, olej, deska, 27 × 21,5 cm, Musée d'Orsay, Paryż, nr inw.: RF 1985 13.

Il. 12. Camille Pissarro, *Późnym popołudniem na naszej łące*, 1887, olej, płótno, 54 × 65 cm, National Gallery, Londyn, nr inw. NG6689.

Il. 13. Paul Gauguin, *Ogrody targowe w Vaugirard*, 1879, olej, płótno, 66,04 × 100,33 cm, Smith College Museum of Art, Northampton, nr inw.: SC 1953.55.

Il. 14. Paul Gauguin, *Mata Mua (W starych Czasach)*, 1892, olej, płótno, 91 × 69 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, nr inw. CTB.1984.8.

Il. 15. Paul Gauguin, *Vahine no te Tiare (Tahitańska kobieta z kwiatem)*, 1891, olej, płótno, 70,5 × 46,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga, nr inw. MIN 1828.

Il. 16. Ludwik de Laveaux, *Droga*, 1890-1893. Olej, płótno. 18 × 31 cm, Muzeum Okręgowe, Suwałki.

Il. 17. Ludwik de Laveaux, *Droga do miasta*, 1890-1893. Olej, tektura.
23,5 × 31 cm, Muzeum Okręgowe, Suwałki.

Il. 18. Stanisław Wyspiański, *Autoportret*, 1894, pastel, papier, 56,5 × 45
cm, MNW, nr inw.: 121693 MNW.

Il. 19. Władysław Ślewiński, *Portret Augusta Strindberga*, ok. 1896,
pastel, papier, 65 × 45 cm, MNW, nr inw.: Rys.Pol.14301 MNW.

Przypisy:

[1] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1997, list 22, s. 56.

[2] Zdzisław Kępiński utrzymywał, że stanowiła także inicjację w świat okultyzmu (Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, s. 18-37), lecz w końcu XIX wieku nie trzeba było udawać się w zagraniczne podróże, żeby się zapoznać z „wiedzą tajemną”. Zainteresowanie okultyzmem, związane z przeświadczeniem o kryzysie cywilizacji europejskiej i fascynacją „Wschodem”, było obecne również w sztuce i literaturze polskiej. Ulegli mu twórcy tak różni jak Jan Deskur, Henryk Siemiradzki czy Władysław Reymont. Pewnym wytłumaczeniem tezy Kępińskiego mogło być rosnące w latach osiemdziesiątych XX wieku zainteresowanie ezoteryką i nowymi formami duchowością. Por. U.

Makowska, *Wiedza tajemna Wschodu. Tendencje okultystyczne w kulturze polskiej na przełomie XIX i XX w. w: Orient i orientalizm w sztuce: materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki*, Kraków, grudzień 1983, E. Karwowska (red.), PWN, Warszawa 1986, s. 323–338. Inspiracje okultystyczne i ezoteryczne mogły pochodzić także od Stanisława Przybyszewskiego i jego kręgu. Por. A. Jarosz, Przybyszewski a wiedza tajemna, „Rocznik Kasprowiczowski” 2016, nr XIV–XV, s. 115–133. Trzeba zauważyć, że ezoteryka nie była formą „duchowego nowinkarstwa”, lecz kryły się za nią również poszukiwania w zakresie teorii widzenia czy nowych prądów artystycznych. Więcej: *Rudolf Steiner: Die Alchemie des Alltags*, M. Kries (red.), MAK Wien, Wien 2011.

[3] M. Ruszczyńska, *Stanisław Wyspiański. Próba charakterystyki*, nakł. „Gazety Narodowej”, Poznań 1909, s. 5.

[4] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, L. Płoszewski, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1979, list 2, s. 9.

[5] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 22, s. 57.

[6] Karol Maszkowski utrzymywał, że zamiłowanie do pastelu zrodziło się w Paryżu w 1892 lub 1893 roku. Por. K. Maszkowski, *Malarskie spojrzenie na świat Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (oprac.), WL, Kraków 1971, t. I, s. 234. Wciąż aktualne pozostają słowa pisała Krystyny Dudek-Gutowskiej, iż

kwestia „wyboru przez Wyspiańskiego [tej] techniki jako głównego tworzywa nie została ostatecznie wyjaśniona” (K. Dudek-Gutowska, *O pastelach i jego mistrzach*, KAW, Warszawa 1982, s. 61).

[7] W trzy lata po powrocie przyszłego autora *Wesela* do Krakowa Ludwik Szczepański w „Życiu” tak opisywał jego paryski okres: „Po wystawieniu w [...] w Krakowie kilku prac pierwszych, które za przykładem mistrzów francuskich zapoznały nas z impresjonizmem, Wyspiański wybiera się znów za granice i przez lat cztery przebywa w Paryżu. W impresjonistycznych pastelowych portretach i studiach znaczący wpływ techniki francuskiej, maniery tak zwanej japońskiej” (L. Szczepański, *Stanisław Wyspiański*, „Życie” 1897, nr 13, s. 9-10). Zdzisław Kępiński sugerował, że sam Wyspiański wskazywał na źródła swojego stylu: „Ludwik Szczepański, wydawca »Życia«, pozostający w tak bliskich stosunkach z Wyspiańskim, w artykule poświęconym rozwojowi jego twórczości [...] kilkakrotnie podkreśli impresjonistyczny charakter wczesnych prac tego artysty, a pisze to zapewne w porozumieniu z nim samym [...] Zupełnie wyraźnie określone zostają w tych sformułowaniach źródła inspiracji, albowiem w tym czasie »manierę japońską« w połączeniu z impresjonistyczną tradycją, reprezentują przede wszystkim Nabis, a wśród nich zwłaszcza Bonnard *le Nabis très japonais*” (Z. Kępiński, *Wyspiański*, s. 30).

[8] Ewa Bobrowska ocenia ją na około siedemset osób (Taż, *Polska obecność artystyczna we Francji – próba oceny stanu badań*, „Archiwum emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2010, z. 1-2, s.177). Innym ważnym kierunkiem dla polskich artystów przed 1918 rokiem była Prowansja, lecz wyjazdy na południe Francji rozpoczęły się po ok. 1909 roku. Więcej na ten temat: M. Chrzanowska-Foltzer, „*Rozmowy prowansalskie*” – *polscy malarze na południu Francji od*

1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, nr Zeszyt 1–2, s. 295-315. Najwięcej polskich artystów miało się znaleźć nad Sekwaną tuż przed wybuchem Wielkiej Wojny (E. Bobrowska, *Polska obecność artystyczna we Francji*, s.176-177). Jak zauważa badaczka po 1918 roku zmniejsza się liczba twórców przebywających nad Sekwaną, m.in. przez możliwości jakie otwierają się z rozwojem oraz powstaniem instytucji kulturalnych w II Rzeczypospolitej (E. Bobrowska, *Polska obecność artystyczna we Francji*, s.177). Autorka szacuje liczbę polskich twórców przebywających w Paryżu w latach 1918-1980 na ca. 300 osób (E. Bobrowska, *Polska obecność artystyczna we Francji*, s.177). Wnosząc po podanej przez Marka Zgórniaka liście 171 polskich adeptów malarstwa w Académie Julian lista polskich artystów, którzy przewinęli się przez Paryż jest jeszcze większa (M. Zgórniak, *Spis polskich uczniów Académie Julian*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, t. LXXXII, nr 3, s. 463-479). Odmiennego zdania jest Anna Wierzbicka, która utrzymuje, że przyczyną zmniejszenia się liczby artystów obcego pochodzenia w Paryżu była zmiana w nastrojach społecznych i niechęć prasy oskarżającej cudzoziemców o „zabieranie rynku” Francuzom. Więcej: *Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24-25 listopada 2016 roku*, A.S. Czyż, K. Chrudzimska-Uhera (red.), Warszawa 2017, s. 249-278

[9] Dość dobrze opisana jest chronologia pobytu Wyspiańskiego w Paryżu, co pozwala określić, jakie muzea i wystawy mógł widzieć. Osobnym zagadnieniem pozostaje jednak ich znaczenia dla rozwoju języka artystycznego młodego artysty. Por.: W. Wyganowska, *Paryskie pejzaże Wyspiańskiego (1890-1894)*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2002, nr 15, s. 45-74; D.

Godyń, M. Laskowska, Nie Paryż, tylko Kraków w: *Wyspiański*, D. Godyń, M. Laskowska (red.), MNK, Kraków 2017, s. 309-327.

Szczegółowo został także opisany przebieg edukacji Wyspiańskiego w Académie Colarossi. Należałoby jednak uzupełnić go o ujęcia komparatystyczne. To tam przecież przyszedł autor *Wesela* poznać Františka Bílka. Prace tego ostatniego będzie reprodukować „Życie” za czasów kierownictwa artystycznego Wyspiańskiego. A. Wójcik, *Stanisław Wyspiański w paryskiej Académie Colarossi*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 2007, t. 25, s. 141-148.

[10] Duża część badaczy, jak Łukasz Kossowski, dostrzega w wyjazdach do Paryża przede wszystkim okazję do spotkania z najbardziej progresywnymi prądami epoki. Historyk sztuki, powołując się na Helenę Blum twierdzi, że w Paryżu Stanisław Wyspiański poznał nabistów, a za Skierkowską, że charakterystyczne prowadzenie linii przejął od Gauguina. Nawet jeśli przyjąć, że spotkał się z tą twórczością, to jego prace pokazują ograniczony wpływ najnowszych tendencji. Por. Ł. Kossowski, M. Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Tako, Warszawa – Toruń 2016, s. 59.

[11] Jak trafnie zauważa Dorota Kudelska, obaj młodzińcy cieszyli się sławą najzdolniejszych studentów krakowskiej szkoły, więc odrzucenie ich prac już na etapie rekrutacji było wymowne. D. Kudelska, *Wojciech Weiss – akademik i akademicy w: Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka (red.), ASP, Kraków 2010, s. 39-40.

[12] Więcej: A. Wójcik, *Stanisław Wyspiański w paryskiej Académie Colarossi*, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 2007, t. 25, s. 141-148.

[13] Tadeusz Makowiecki poczynił trafną uwagę analizując związek *Godów w Kanie Galilejskiej* Veronese i dramaturgii Wyspiańskiego, iż oddziaływały na wyobraźnię malarza płótna raczej statyczne, w których doszukiwał się dramaturgii niż te dynamiczne (T. Makowiecki, *Wyspiański i Veronese*, „Ruch Literacki” 1932, t. roku VII, nr 9, s. 262). Był więc Wyspiański na wskroś współczesny w hermeneutyce podejrzeń wobec wielkiej klasyki.

[14] Alexandre Cabanel (1823 Montpellier – 1889 Paryż) – malarz.

[15] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 6, s. 100.

[16] Tamże, list 83, s. 422.

[17] Tamże, s. 421.

[18] Tamże, list 7, s. 125; *Listy do Henryka Opieńskiego*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1994, t. I, list 47, s. 196.

[19] *Listy do Henryka Opieńskiego*, list 47, s. 196.

[20] W przypadku odwołania do Laurensa Makowiecki powołuje się na Wincentego Trojanowskiego, zastrzegając zarazem, że mowa o luźnej analogii. Por. T. Makowiecki, *Poeta-malarz*, s. 102, 104, 110-111.

[21] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 6, s. 94.

[22] T. Makowiecki, *Poeta-malarz*, dz. cyt. s. 106.

[23] Tamże, s. 98-99.

[24] Tamże, s. 111.

[25] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 83, s. 422.

[26] Sympatii dla malarstwa historycznego ostatniego nie porzuci i później, o czym świadczy przygotowanie prac na konkurs do praskiego Rudolfinum. Krasoumná jednota (pierwotna nazwa: Kunstverein für Böhmen), stowarzyszenie artystyczne zarządzające doroczne wystawy w Pradze, było podówczas instytucją dość zachowawczą, zarówno jeśli chodzi o dobór prac, jak i ich ekspozycję. W opozycji do konserwatywnej polityki wystawienniczej, którą reprezentowała

Krasoumną jednota formowały się postulaty Mánesu Więcej P. Wittlich, *Czech Secession: Art and Architecture 1890-1914*, Karolinum, Nakladatelstvi Univerzity, Praha 2023, s. 12-13.

[27] Opinie w tym względzie bywają skrajnie rozbieżne. Oprócz standardowych porównań z Gauguinem, pojawiały się sugestie, że na Wyspiańskiego oddziaływała malarstwo Nabistów (Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Arkady, Warszawa 1961, s. 16), a nawet Renoira (B. Kokoska, *Impresjonizm polski*, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2001, s. 18).

[28] J. Mehoffer, *Dziennik*, WL, Kraków 1975, s. 188

[29] Powstałe w okresie paryskim pejzaże wskazują również na recepcję (być może zapośredniczoną w nowoczesnej sztuce europejskiej) japonizmu, czego przykładem jest choćby rysunek węglem *Pont-Neuf w Paryżu*. Więcej o japońskich inspiracjach w pejzażach Wyspiańskiego: A. Kuśmidorowicz-Król, *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki: inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej manggha, Kraków 2007, s. 9-11.

[30] W. Bałus, *Wyspiański – narodowy czy europejski? w: Przemysław wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 16-17.

[31] *Inventing impressionism: Paul Durand-Ruel and the modern art market*, S. Patry (red.), National Gallery, London 2015, s. 221.

[32] Tamże, s. 222.

[33] Tamże, s. 223.

[34] Tamże.

[35] M. Stokowa, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890–ostatnie dni marca 1898*, s. 252.

[36] *Inventing impressionism: Paul Durand-Ruel and the modern art market*, S. Patry (red.), National Gallery, London 2015, s. 222.

[37] Tamże, s. 223.

[38] Tamże, s. 224.

[39] W liście do Maszkowskiego z 6 grudnia 1895 roku wspominał o naturach zawierających „jabłka i dzbanki (genre Ślewiński-Manet)” (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 128, s.

328). Z kolei Opieńskiemu 18 stycznia 1896 roku pisał o opasywaniu „czarnymi krychami Maneta” (*Listy do Henryka Opieńskiego*, list 47, s. 196).

[40] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 84, s. 422.

[41] Zresztą Wyspiański zapoznać się z postimpresjonizmem już po powrocie do Europy Środka. Trzeba pamiętać, że od początku ostatniej dekady XIX wieku. Durand-Ruel prowadził prawdziwą ekspansję także na niemieckim rynku sztuki, zrazu w Hamburgu, potem Berlinie, gdzie nawiązał współpracę z Brunonem i Paulem Cassirerami. Więcej: D. Hansen, *Durand-Ruel and Germany*, w: *Inventing impressionism...*, s. 154-169. Impresjonizm, nawet jeśli był ruchem z przeszłości, mógł być dla Wyspiańskiego stałym punktem odniesienia także w rodzinnych Austro-Węgrzech. W końcu sztuką paryską żywo interesowano się i w Wiedniu, czego przykładem może tu twórczość Theodora von Hörmanna, od którego zaczyna się historia tamtejszej Secesji. Więcej o Hörmannie: T. Braunegger, M. Hörmann-Weingartner, *Theodor von Hörmann*, Edition Tusch, Wien 1979.

[42] W liście z 8 czerwca 1890 roku tak opisuje wrażenia z Chartres: „na stacji dwie wiejskie kobiety opalone, o silnych brwiach, oczach niebieskich liliowych ciemnych, z dzieckiem w czerwonej sukience [...] obiedwie tak zapatrzone gdzieś w dal z ustami rozchylonymi jak ta dziewczka z obrazu Bastien-Lepage’a” (*Listy do Lucjana Rydla*, list 5, s. 66).

[43] J. Wałek, *Świat Wyspiańskiego*, Oficyna Wydawnicza Nasza, Warszawa 1994, s. 21.

[44] Być może widziane w Paryżu prace były źródłem inspiracji dla młodego Wyspiańskiego, ale dopiero z czasem zaczęły „pracować artystycznie”, po latach własnych poszukiwań i w zetknięciu z nowymi trendami płynącymi np. z Wiednia. Dla przykładu *Widoki z okna pracowni* i *Krajobraz nad Rudawy* zbliżają się do balansujących na krawędzi abstrakcji dzieł Degasa, w których narzędzie i plama barwna wysuwają się na plan pierwszy. Niemniej w pracach z okresu paryskiego trudno odnaleźć u Wyspiańskiego porównywalną śmiałość w opracowaniu pejzaży.

[45] Informację o spotkaniu podaje w czwartym zeszycie *Pamiętników* Marcin Samlicki: „Ślewiński znał prawie całą Polonię artystów przybywających do Paryża i utrzymywał z nimi stosunki. Wyspiański zwrócił się do Niego z prośbą, by go zaznajomił z Gauguinem. Gauguina zainteresował polski artysta, więc go odwiedził w jego pracowni w towarzystwie M. Ślewińskiego. Godząc się na koncepcję rysunkowo kompozycyjną, krytykował ostro koloryt, uważał zestawienia barwne za nie zharmonizowane i barbarzyńsko prymitywne. Zdaje mi się, że nie bardzo sobie przypadli do gustu, bo nie zawiązała się między nimi nawet zwykła konwenansowa znajomość” (Marcin Samlicki, *Pamiętniki*. Cz. 1, s. 202). Zastanawiające w narracji Samlickiego jest to, że słynący zamiłowaniem do „prymitywu” twórca *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* miałby zarzucać innemu twórcy „barbarzyńską prymitywność” w

zestawieniach kolorów. Na płótnach Gauguina dostrzec można nieoczywiste dla ówczesnej publiczności złożenia ostrych, nasyconych barw ze zgaszonymi.

[46] Chociaż Wyspiański nie wspomina ani razu o Gauguinie, to informacja o spotkaniu artystów pojawiała się we wcześniejszych opracowaniach wielokrotnie, m.in. u Stanisława Świerza, który w indeksie *Dzieł malarskich* przy portrecie Annah podaje informację, że do spotkania doszło w 1893 roku przez Władysława Ślewińskiego (*Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 108). Za wiarygodną uznała ją Helena Blum przypuszczając, że pochodzi od ówczesnego właściciela portretu – Stanisława Estreichera (H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, s. 19). Jednak w ostatnich latach kwestia ta stała się przedmiotem sporu między badaczami. Bardzo ostrożne do kwestii spotkania Wyspiańskiego z Gauguinem podchodziła Agnieszka Morawińska, zauważając, że chociaż artyści przebywali w podobnym czasie w Paryżu, to nie ma żadnych zachowanych dowodów na to spotkanie (A. Morawińska, *Wyspiański... „Nieśmiertelność strasznie samotna”*, s. 23). Tego samego zdania jest Xavier Deryng, który utrzymuje, że gdyby do spotkania rzeczywiście doszło, to zapisałyby to w swoich *Dziennikach* Mehoffer, który również utrzymywał żywe stosunki ze Ślewińskim (X. Deryng, *Mehoffer à la crémèrie de Madame Charlotte... w: Józef Mehoffer...*, s. 44-50). I rzeczywiście, gdyby do spotkania doszło, to któryś z młodych artystów odnotowałby ten fakt. Por. Z. Weiss, *Między impresjonizmem a symbolizmem: Paryż i malarstwo polskie w: Młoda Polska. Bruksela–Kraków, 1890–1920*, M. Jasionowicz (red.), Crédit Communal, Bruxelles 1997, s. 54; W. Bałus, *Wyspiański – narodowy czy europejski? w: Przemysław wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół

Nauk, Poznań 2009, s. 16. Niemniej jako mniej lub bardziej prawdopodobną historię spotkania Wyspiańskiego i Gauguina powtarzają twórcy opracowań popularnonaukowych.

[47] Znacząca część obrazów Wyspiańskiego z okresu paryskiego uległa rozproszeniu lub zniszczeniu, trudno zatem o mocne twierdzenia. Niemniej prace powstałe tuż po powrocie do Krakowa uprawdopodobniają tę ocenę.

[48] O znaczeniu Moneta i Pissarra na formowanie się młodego artysty wspominał już Wincenty Trojanowski w artykule *Stanisław Wyspiański jako malarz*, który ukazał się w „Odrodzeniu” w 1910 i 1911 roku. Można zatem wnioskować, że powinowactwa te były bądź znane, bądź dostrzegalne u współczesnych Wyspiańskiego. Por. W. Wyganowska, *Paryskie pejzaże Stanisława Wyspiańskiego (1890-1894)*, „Ikonotheka” 2002, nr 15, s. 67; W. Trojanowski, *Stanisław Wyspiański jako malarz* w: W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 706

[49] P. Gauguin, *Matamua*, w: *Exposition Paul Gauguin*, Galeries Durand-Ruel, Paris 1893, s. nlb, poz. kat. 6

[50] Gabriel-Albert Aurier tak pisał o wystawianym we wrześniu 1892 roku płótnie: „W galerii Boussod et Valadon przy bulwarze Montmartre: obrazy Moneta, Rafaellięgo i bardzo piękny Carrière, pastel Chéreta oraz niezwykle rzadki, jedyny w swoim rodzaju eksponat: barwny portret kobiety autorstwa Gauguina (*Vahine no te*

Tiare — 1891). Jest to jedyny obraz z serii tahitańskich dzieł tego mistrza, który do dziś dotarł do Europy” (G.-A. A., *Choses d’art*, „*Mercure de France*” 1892, nr 33, s. 92).

[51] B. Kokoska, *Impresjonizm polski*, s. 19.

[52] T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 39.

[53] A. Melbechowska-Luty, *Widmo. Życie i twórczość Ludwika de Laveaux (1868-1894)*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 84-85.

[54] Tamże, s. 55-56.

[55] Ponoć František Bílek czuł się w stolicy Francji osamotniony, choć opinie są w tej kwestii podzielone. Por. P. Wittlich, *Czech Secession: Art and Architecture 1890-1914*, Karolinum, Nakladatelstvi Univerzity, Praha 2023, s. 38.

[56] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 62, s. 169. O artystycznej przyjaźni Wyspiańskiego ze Ślewińskim wspomina Władysława Jaworska, ale jedynie mimochodem. Rzec domagałaby się jednak dokładniejszej analizy. Autorka przywołuje bowiem dość krytyczne opinie malarza o Wyspiańskim. Ślewiński miał powiedzieć Fijałkowskiemu po wysłuchaniu *Wesela*: „Wolę jego witraże, Wyspiański to wielki talent, ale to człowiek chory”. Jaworska interpretuje słowa o chorobie jako niechęć do „egzaltacji” autora *Wesela*.

Por.: W. Jaworska, *Władysław Ślewiński (1854-1918)*, MNW, Warszawa 1983, s. 17-18; Taż, *Władysław Ślewiński*, KAW, Warszawa 1991, s. 9-10, 101, 109.

[57] Ślewiński był trzynastu lat starszy od Wyspiańskiego, więc miał wtedy rocznikowo 35 lat. Nawet jak na realia epoki nie był „człowiekiem już starszym”, więc jawił się młodemu artyście jako doświadczony przewodnik po świecie artystycznym Paryża. Albo mówiąc inaczej, był dla Wyspiańskiego kolejną figurą ojca.

[58] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 65, s. 176

[59] Tamże, list 77, s. 195.

[60] Zastanawiające jest także notoryczne przekręcanie nazwiska („Śliwiński” zamiast „Ślewiński”) i dostrzeganie realności zaborczych granic („syn obywateli z Królestwa”), ale to kwestia domagająca się refleksji już zupełnie innego rodzaju.

[61] *Listy do Józefa Mehoffera*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1994, t. I, list 34, s. 71.

[62] Tamże, list 42, s. 79.

[63] Wyspiański 12 listopada prosi Mehoffera: „pozdrów moich znajomych z Montparnasse i p. Śliwińskiego” (*Listy do Józefa Mehoffera*, list 45, s. 84). Z tą samą prośbą zwraca się 3 grudnia: „Pozdrów Mademoiselle Celine et sa petite soeur — Olesia, Kazia, blanchisseuse, Emilie, boulangierki, Henri, — Śliwińskiego, Madame Charlotte, Mariane, Toinette, Rose, Mrs. François” (*Listy do Józefa Mehoffera*, list 51, s. 95). Spełniły się także przewidywania Wyspiańskiego, że zabawi dłużej w Krakowie niż tego chciał. Między 14 a 17 stycznia 1893 roku pisze Opieńskiemu: „Cóż tam Śliwiński bardzo się śmieje, że ja miałem być tylko trzy tygodnie a przeczucia się moje sprawdziły i zostałem i siedzę tak długo” (*Listy do Henryka Opieńskiego*, list 21, s. 276).

[64] Wyspiański miał wdać się w romans z żoną dorożkarza, co miało być przyczyną niesnasek ze Ślewińskim. Po latach tak sprawę relacjonował Samlicki: „Ślewiński widząc Wyspiańskiego puszczającego się wraz [z] żoną jakiegoś dorożkarza, ostrzegł go, że może wyjść bardzo źle na tej znajomości, która nie gardziła także znajomościami innych, oraz, że jej mąż może mu kości połamać. W jakim to tonie było powiedziane nie wiem, dość że Wyspiański obraził się i zerwał z nim stosunki. Dopiero w lat kilka czy kilkanaście, zdaje się w tym czasie gdy przyjechał do Zakopanego, przypadkowo zetknął się z nim na schodach Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie. Chciał go ominąć, ale Wyspiański zbliżył się do niego i przywitał się z nim serdecznie. W wyczerpującej wymianie myśli, przyznał Ślewińskiemu rację i żałował, że go nie usłuchał wówczas w Paryżu. Wprawdzie uniknął pogruchotania kości przez męża dorożkarza, ale uległ syfilisowi, którym go obdarzyła kochanka” (Marcin Samlicki, *Pamiętniki*. Cz. 1, s. 202). Informacje o zarażeniu się syfilisem w Paryżu i zerwaniu stosunków między malarzami i o spotkaniu w Krakowie noszą znamiona rozpowszechniania niepotwierdzonych plotek i każą z

dystansem traktować inne rewelacje Samlickiego, o ile nie dotyczą jego własnych spostrzeżeń i doświadczeń. Niemniej większość znajomych Wyspiańskiego z Montparnasse to modelki i przedstawicielki i przedstawiciele prostych profesji. Wskazuje na to prośba do Mehoffera, aby pozdrowił wymienione w liście osoby, którymi były modelki, praczka, piekarka, właścicielka Crèmerie oraz jej służący (M. Rydlowa, *Dodatek krytyczny, w: Listy do Józefa Mehoffera...*, t. II, s. 154).

[65] W liście z około 10 kwietnia Wyspiański wspomina Rydlowi, że omawiał ze Ślewińskim pomysł poety na jego *Podlasie* (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 19, s. 233-234).

[66] Wyraz skreślony.

[67] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 106, s. 281-282.

[68] Tamże, list 106, s. 282.

[69] Pięć dni później znów udaje się do Crèmerie Madame Charlotte, aby pokazać rysunek Ślewińskiemu i właścicielce przybytku (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, list 107, s. 284).

[70] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 98, s. 461.

[71] W jednym z listów prosił Rydla, aby pokazał Ślewińskiemu reprodukcje ilustracji do Iliady i jak tylko dośle Skarby Sezamu (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 105, s. 483). Wróci do tych kwestii 8 lipca tego samego roku, prosząc przyjaciela: „Mój kochany, zrób mi jedna wielka przyjemność i jak ci już wspominałem dawniej zanieś Ślewińskiemu wszystkie fotografie moich rzeczy, jakie posiadasz i pokaz mu Sezama, ciekaw jestem, co on powie, a z drugiej strony powiedz mu że w tych dniach ma otrzymać list od Mehoffera, proszący go żeby wziął udział w naszej wystawie już teraz we Lwowie (Wrzesień, Październik) żeby pozwolił tych swoich rzeczy które miał w Warszawie oraz nowe jakie żeby przystał, gdyż chodzi o to żeby wystawa była jak najświetniejsza. — W razie więc gdyby Mehoffer list swój opóźniał, proszę Cię uwiadom go o tym i poproś pięknie w moim imieniu” (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 101, s. 472).

[72] O stopniu zaufania na poziomie osobistym może świadczyć także to, iż jeśli komuś można pożyczyć w Paryżu pieniądze, tylko „Górskiemu i Ślewińskiemu”, choć „oni pewno nie potrzebują już [ich] teraz” (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, list 101, s. 472).

[73] D. Sweetman, *Paul Gauguin: A Complete Life*, Hodder & Stoughton, London 1995, s. 387.

[74] W. Jaworska, *Władysław Ślewiński (1854-1918)*, s. 16-17.

[75] Na ten wpływ wskazywały słowa recenzenta „Przeglądu Tygodniowego”, który pisząc o *Ilustracjach do Iliady* z warszawskiej wystawie „Sztuki” 1898 roku zauważał, że: „posiadają styl, styl własny, przebija on również w czternastu studiach pastelowych, pracach, do których przyznać by się mógł z artystów naszych jeden tylko Ślewiński z Paryża”. Cyt. za: *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, A. Wojciechowski (red.), Ossolineum, Wrocław 1967, s. 37. Nieco inaczej te koneksje widział Stanisław Krzysztof Stopczyk, który stwierdzał autorytatywnie: „W pejzażu ówczesnej sztuki paryskiej [Wyspiański] widział to, co widzieć chciał i ku czemu skłaniały go okoliczności. Widział więc Toulouse-Lautreca, widział obrazy van Gogha, widział, i za pośrednictwem Ślewińskiego poznał osobiście Gauguina, który właśnie pakował kufer przed wyjazdem na wyspy Polinezji. W szczególności jednak chłonał to, co demonstrowali nabiści z Paul Sérusierem, Maurice Denisem i Edouardem Vuillardem na czele i co – dodajmy – jako dekoracyjny układ radykalnie określonych, dźwięcznych plam o czystych pigmentach w istotny sposób wpłynęło na artystyczne samookreślenie się polskiego malarza” (S.K. Stopczyk, *Malarstwo polskie. Od realizmu do abstrakcjonizmu*, KAW, Warszawa 1988, s. 58-59). Dodaje: „Trudno wyobrazić sobie, aby [...] środowisko malarskie Paryża stanowiące, poprzez swoje dzieła, ważny czynnik pośredni pomiędzy impresjonizmem a modernizmem przełomu stuleci, nie zachęciło dwudziestokilkuletniego zaledwie krakowianina do prób sprostania Nowemu” (Tamże, s. 59). I chociaż niewykluczone jest, że Wyspiański zapoznał się z wymienionymi twórcami, chociażby przez Ślewińskiego, to wyraźniejsze byłoby powinowactwo z Muchą. Wszak prace Muchy i Ślewińskiego witały z ulicy gości Crèmerie Madame Charlotte, a ich autorzy byli znajomymi (D. Sweetman, *Paul Gauguin: A Complete Life*, Hodder & Stoughton, London 1995, s. 387). Nie bez racji odnotowuje Stopczyk: „Bez impresjonizmu nie do pomyślenia byłby

zarówno cały szereg paryskich pejzaży malarza znad brzegów Sekwany i portrecików wykonanych pastelem jeszcze w roku 1891, słynny *Autoportret* z roku 1894, rysowany w intensywnej ultramarynie określającej relacje barwne całości, jak też zapewne cała grupa motywów krakowskich z pierwszych lat po powrocie do kraju (np. *Widok Wawelu od strony Plant*)” (S.K. Stopczyk, *Malarstwo polskie...*, s. 59).