

Michał Strachowski: Przemiany. Botticelli – Wyspiański – Rydel

Wyspiański przedstawił przyjaciela w dość konwencjonalny sposób, jako młodzieńca, który siedzi wygodnie rozparty (zapewne) w fotelu, z nieodłącznym atrybutem intelektualisty – czytana książką.

Najwidoczniej, na kilka lat przed tym, jak obaj ożenił się z chłopkami, chcą się zaprezentować jako nowocześni mieszczaństwo, którzy jednocześnie zanurzeni są w europejskiej tradycji. Wciąż są bardzo młodzi, ale już gotowi mówić własnym głosem – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Wesele i polska forma polityczności”.

*W modnym sklepie za szybą, w oknie kunsthandlera,
Przez czarne, wonne łąki i przez strumień cichy,
Blade pąki budząca i kwietne kielichy,
Lekko, niemal nad ziemią, płynie Primavera.*

Antoni Słonimski
Botticelli

Stanisław Wyspiański należał do licznych w długim wieku XIX grona miłośników Sandro Botticellego. Renesansowy malarz odgrywał jednak szczególną rolę w młodości artysty, przypadającej na okres

intensywnych przemian w kulturze europejskiej[1]. Twórca *Wiosny* był dla Wyspiańskiego pierwszym pośród „starych mistrzów” i uosabiał pewien ideał twórczy, który rozwinięcie miał znaleźć po roku 1900.

Nie sposób dziś określić, kiedy dokładnie zaczęła się ta fascynacja i jakie były jej źródła. Znany jest za to jej pierwszy ślad – własnoręczny wpis poczyniony 26 stycznia 1888 r. w *Dzienniku Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*: „St. Wyspiański. Sandro Botticelli (godz. 8-10)”[2]. Młody artysta pogłębiał swoją wiedzę na wykładach z historii sztuki[3], prowadzonych przez Mariana Sokołowskiego[4]. Widziane w latach krakowskich studiów obrazy, a raczej ich graficzne i fotograficzne reprodukcje, zapadły Wyspiańskiemu głęboko w pamięć. W liście do Lucjana Rydla z 3 lipca 1890 r., pisany z Reims, stwierdzał bowiem, że gospodyni domu, w którym się zatrzymał jest „niebezpiecznie ładna, młoda” oraz „nosi włosy jak anioły Botticellego”[5]. Owo porównanie ma większe znaczenie niż mogłoby się zrazu wydawać. Korespondencja przyszłego autora *Wesela* usiana jest podobnymi odniesieniami do sztuki i literatury, które nie tylko „wzbogacają” treść listu, pokazując zarazem erudycję autora, lecz pomagają mu dookreślić to, co widzi, przedstawić w metaforyczny, a więc „zagęszczony” sposób, rzeczywistość.

Można się tylko domyślać skali wrażeń, jakie na młodym Wyspiańskim wywarły bezpośrednie spotkania z dziełami Botticellego podczas podróży po Europie w roku 1890 oraz w kolejnych latach. Jedne nich trwały krócej, jak to w monachijskiej Pinakotece, gdzie podziwiał *Złożenie do grobu*[6]; inne były nie tylko dłuższe, ale i częstsze, o czym zaświadcza list do Karola Maszkowskiego z 15 września 1891 r., gdzie można przeczytać: „Mój Boże! kiedyż ja do Florencji lub Pizy pojadę, kiedy ja będę raz w tym Rzymie — Jeśli idę do Louvru, to zawsze siedzę

tylko we włoskiej sali”[7]. Spotkania z ukochanym mistrzem były nie tylko częste, ale i intensywne, wzbudzały żywe czy wręcz fizjologiczne reakcje, gdyż w tym samym liście Wyspiański stwierdzał: „Chciałoby się ręce wyciągać do tych główek Botticellego”[8].

Proletariat w ogrodzie sztuk

Nic zatem dziwnego, że nawiązał do Botticellego – choć aluzyjnie – w projektach do praskiego Rudolfinum[9], o czym można przekonać się z opisu *Poezji* zawartego w liście do Rydla z 20 sierpnia 1891 r.:

pogodny letni wieczór — słońce co tylko ciepłym powiewem westchnąwszy usnęło za ciemną gęstwą boru; — na łące na skraju lasu gromada ludzi odpoczywa po pracy, używając ciszy i spokoju wieczoru — robotnicy, rzemieślnicy, żeńcy zmęczeni, strudzeni odpoczywają..... słońce powoli zapada, żółtém złotawém światłem rozświetla jeszcze daleki horyzont. — w téj chwili milczenia, ciszy, pogody poezja oczarowuje ludzi, pozwala im na chwilę zapomnieć o ciężkich trudach, o cierpieniach..... nie widzą jej ale ona przechodzi się wśród nich, rzuca na nich czar wdzięku i ujmującej prostoty..... obcisła jój szata tkana z purpury, białe ramiona, oblicze niezapomnianego uroku, włosy złote z koroną laurowych listków..... życie brutalne dokoła znajduje w niej miłość, wyrozumiałość[10].

Wprawne oko wychwyci tu także inspiracje innym podziwianym przez Wyspiańskiego malarzem, prekursorem symbolizmu, Pierre'em Puvisem de Chavannes[11]. Owo powiązanie było widoczne także dla

ówczesnego odbiorcy, skoro jak zanotował Józef Mehoffer w *Dzienniku* pod datą 21 października 1891 r.: „Botticelli, Puvis de Chavannes – i *Poezja* do Rudolfinum nie są tak od siebie dalekie” [12]. Nie chodzi tu zaledwie o malarską parafrazę lub właściwy młodości eklektyzm w doborze wzorców, albowiem w paryskim liście do Karola Maszkowskiego z 2 grudnia 1891 r. Wyspiański stwierdzał:

Jestem zakochany w *Wiośnie* Botticellego i zupełnie zapominam, i nie wiem o tém że to jest dzieło Botticellego — dla mnie ta postać wiosny jest tylko przypomnieniem, uprzytomnieniem własnych moich snów i pragnień — które tak trudno znaleźć w rzeczywistości, ale w których istnienie wierzę. — Których obecność nieraz koło siebie zgaduję — nieraz przesuną się wyraźniej przed oczami w zakątku pokoju — — za zwróceniem się w tę stronę dopiero się rozwiewają — — — — ale to tylko miłość podnieca — żal nieraz bierze że nie można wytworów wyobraźni ubrać w żywe kształty że nie można przyoblec fantazyi w ciało — że się mimowolnie z żalem powtarza pragnienie poety: „niechaj się twój duch uwieńczy, choćby marném nikłym ciałem, okryj się choć rąbkiem rzeczy, lub jasnym nieba kryształem — — niechaj twojej blask obsłony długo, długo w oczach stoi”[13].

Słowem, prowadzona poprzez wymianę listów refleksja nad znaczeniem Botticellego dla wypracowania własnego „malarskiego języka”[14], wzmocniona jeszcze przez naoczny kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannes[15], umożliwiła Wyspiańskiemu samopoznanie[16].

Warto jeszcze na moment wrócić do listu do Rydla i zatrzymać się nad specyficzną ekfrazą w nim zawartą. Pomijając młodzieńczą skłonność do przesady i skoncentrowanie na autoprezentacji, uderza w wypowiedzi Wyspiańskiego wrażliwość na problemy społeczne końca XIX w. Z treści opisu można wywnioskować, że odpowiedzią na nędze industrializacji nie jest ucieczka w odległą przeszłość albo ku „ahistorycznemu”, jak wtedy myślano, światu wsi lub bliższemu czy dalszemu „Orientowi”. Wytchnienie przynosi estetyzacja „natury”, o której z opisu można wnioskować, że równoznaczna jest z pejzażem europejskim. Gdzie indziej mieliby odpoczywać pracy robotnicy? (Uprawomocnia te przypuszczenia akwarela *Narodziny teatru*, którą również Wyspiański przygotował na konkurs dekoracji do Rudolfinum[17]). Istotne jest coś innego – w idyllicznym pejzażu znajduje się miejsce zarówno dla chłopów, rzemieślników, jak i robotników. Choć sztuka nie daje wyzwolenia najniższym warstwom industrialnego społeczeństwa, to pozwala im zapomnieć o codziennym trudzie.

Kuszące byłoby postawienie Wyspiańskiemu zarzutu pięknoduchostwa. Kto z ówczasie pracujących na roli czy w fabryce byłby rzeczywiście gotów na tego typu estetyzację? Osobną kwestią pozostaje to, czy mieliby szanse stanąć przed takim wyborem. I wreszcie, czy nie mamy tu do czynienia z projektowaniem inteligenckich wyobrażeń o chłopach i proletariacie? Przyszły autor *Wyzwolenia* zamierzał przecież umieścić wizerunki przedstawicieli klas pracujących w przestrzeni, w której częściej bywali dobrze wykształceni i sytuowani mieszczańskie z klasy średniej. Przeciętny pracownik rolny lub fabryczny końca wieku XIX, niezależnie czy mieszkałby we Francji czy Austro-Węgrzech, mógłby także mieć problem ze wskazaniem odniesień do malarstwa renesansowego i symbolistycznego. Młody adept malarstwa, mimo

niewątpliwego „słuchu społecznego”, jawi się zatem jako przedstawiciel tegoż właśnie europejskiego mieszczaństwa, który przemawiał właściwym tej grupie kodem kulturowym. Nie sposób jednak zbyć owej wiary w uwznioślającą moc sztuki, tak Kantowskiej z ducha, i tak charakterystycznej dla absolwenta cesarsko-królewskiego gimnazjum[18], jedynie wzruszeniem ramion. W kolejnych dziesięcioleciach, dzięki staraniom ruchów socjalistycznych (oraz doświadczeniom kolejnych wojen i rewolucji), udało się wszak zrealizować postulat ukrywający się za opisem *Poezji*. Powszechnym doświadczeniem stała się celebrowanie czasu wolnego w „naturalnym”, zapośredniczonym przez sztukę otoczeniu, aczkolwiek nie do końca w kształcie (kultura grillowania!), jaki wyobrażał sobie Wyspiański i jemu podobni.

Wracając do Botticelliańskich inspiracji należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. Choć przyszły autor *Wesela* stronił od wypowiedzi teoretycznych[19], to jego korespondencja pozwala dostrzec zarys „programu artystycznego”[20]. Co nie zaskakuje w przypadku dziedzica epoki historyzmu, u Wyspiańskiego sztuka dawna dostarcza budulca dla twórczości współczesnej. Przy czym nie chodzi o powtórzenie lub dopełnienie przeszłości, ani nawet o twórcze jej rozwinięcie, lecz o wydobycie transhistorycznej wspólnoty. Wyspiański pisze o tym w liście do Maszkowskiego z 30 grudnia 1891 r., oznajmiając:

nic łatwiejszego jak kłamać w ciągu rysowania już nie mówię o malowaniu — bo w malowaniu chodzi o położenie barw na swoim miejscu[21] — ale w rysunku — jakich to pozorów nie szukają ludzie, byle nie zrobić tego co widzą — zasłaniają, się Michałem Aniołem, Rafaelem, o tych najłatwiej, ale są inni co się zasłaniają

Botticellim, Lionardem — bóg wie nie kim — pomijając już całą serię nieuków, którzy zadowalniają się byle ładną gębą bo ich nie stać na prawdę[22].

Nie wystarczy zatem wyswobodzić się z pęt „naśladownictwa”. Stawka jest o wiele wyższa – doskonalenie formy staje się nieomal zadaniem etycznym. W liście do Maszkowskiego z 20 lutego następnego roku Wyspiański stwierdza wprost, że rysunek musi być na tyle dobry, „żeby się pod nim mógł podpisać każdy Botticelli, Bellini itd.”[23] Innymi słowy, przyszedł autor *Wesela* baczenie obserwuje starych mistrzów nie po to, aby się im kłaniać, ale by się z nimi ścigać. W zgodnej opinii interpretatorów wyjazd nad Sekwanę stanowił przełom w jego artystycznym życiorysie. Przybył nad Sekwanę nie tylko by zwiedzać muzea, lecz by nauczyć się języka nowoczesności[24]. W Wyspiański składając słowno-obrazowe kolaże[25], wyzyskuje do tego transformatywną moc tradycji. Nie czyni tego po to, aby „opakować” zmianę, lecz po to, by lepiej ją osadzić czy wręcz uzasadnić.

O przeszłości nie sposób bowiem zapomnieć w poszukiwaniu własnej tożsamości, co można wyczytać z opisu jednego z paryskich mieszkań Wyspiańskiego zawartego w do liście do Maszkowskiego z 25 października 1891 r.:

Oto dnia jednego o poranku budzi się Mehoffer i spostrzega nad kominkiem rozwieszoną fotografię olbrzymią *Wiosny* Botticellego[26]. — Zachwycony myślał że ze ściany wyszła. — Musiałem go objaśnić, że to ja ją nabyłem na rue Bonaparte. — Cudowna jest owa Primavera — jest ona dla nas zapowiedzią przyszłości, wiosny roku 1892. — łączy się z patrzeniem na nią [...]

marzenie o Florencji, aby zobaczyć oryginał, który jest w Ufficci. —
Jeśli idę do Louvru to z uwielbieniem wchodzę do sali włoskiej, w
każdej innej sali zaczynam się nudzić[27].

Niestety, nie dane było Wyspiańskiemu zobaczyć miasta Medyceuszy,
ale pozostała obietnica przyszłości. Nie zapomniał bowiem ani o
Botticellim, ani o paryskiej lekcji widzenia.

Portret z Primavera w tle

Podziw dla twórcy *Narodzin Wenus* pomagał także rozpoznać w sobie
członka elitarnego klubu. W liście do Rydla z 5 marca 1893 r.
Wyspiański wzmiankował, że gdy przyszło do przedstawienia sylwetki
adresata przybywającemu do stolicy Francji Kazimierzowi
Stryjeńskiemu[28], określił swojego przyjaciela jako miłośnika *Wiosny* i
Botticellego[29]. Z kolei w liście z 22 marca 1894 r., opisując rozmowę u
w paryskim mieszkaniu tegoż Stryjeńskiego, wspomniał o aktorce,
która w przedstawieniu Yanthis, pióra symbolisty i dandysa Jeana
Lorraina[30], grała w kostiumie *Wiosny*[31].

Wyspiański nie poprzestawał na korespondencyjnych zachwytach. W
Dzienniku Lucjana Rydla pod datą 22 października 1892 r. można
przeczytać:

Przed dwoma tygodniami przyszła do mnie z Paryża ręką Stasia
Wyspiańskiego adresowana spora paczka. Otwieram: ogromna
fotografia *Primavery* Botticellego. Gdyby mię kto pytał, co z całego
malarstwa włoskiego najbardziej do mnie przemawia i co bym

pragnął mieć u siebie, tobym powiedział, że *Primaverę*. Tak ją lubię. [...] Jak mię Staś tą fotografią uradował, wypowiedzieć nie umiem[32].

Niecałe półtora roku później, 30 stycznia 1894 r. powstaje *Portret Lucjana Rydla z Primaverą*[33]. Wyspiański przedstawił przyjaciela w dość konwencjonalny sposób – jakkolwiek zdradzający znajomość postimpresjonizmu oraz symbolizmu – jako młodzieńca, który siedzi wygodnie rozparty (zapewne) w fotelu, z nieodłącznym atrybutem intelektualisty – czytaną książką. Pastel musiał posiadać duże znaczenie dla malarza, co można wnosić po tym, że nie tylko podpisał się pełnym imieniem i nazwiskiem (a nie np. monogramem), ale i opatrzył datą. Najwidoczniej, na kilka lat przed tym, jak obaj ożenią się z chłopkami, chcą się zaprezentować jako nowocześni mieszczenie, którzy jednocześnie zanurzeni są w europejskiej tradycji. Wciąż są bardzo młodzi, ale już gotowi mówić własnym głosem.

„Włosy nosi w półkole, jak włoscy w obrazach anieli”

Botticelliańskie inspiracje wrócą po latach w postaci Racheli z *Wesela*. W rozmowie Żyda z Panem Młodym można przeczytać taką charakterystykę młodej Żydówki:

ŻYD

Jakie tylko książki są, to czyta,
a i ciasto gniecie wałkiem,
była w Wiedniu na operze,

w domu sama sobie pierze —
no, zna cały Przybyszewski,
a włosy nosi w półkole,
jak włoscy w obrazach anieli
ala...

PAN MŁODY

A la Botticelli[34].

I dalej:

ŻYD

Ona lubi te poety;
ona nawet chłopcy lubi;
ona chłopom kredyt daje,
to mi się aż serce kraje,
bo to rzecz drażniąca wielce
i nieraz jestem w rozterce:
tu interes — a tu serce. —
Po co się pan z chłopką żeni?
Są panny inteligentne.

PAN MŁODY

One mnie się wydają przeciętne.
Kocham te z Botticellego,
lecz nie chcę zapychać niemi
każdej piędzi naszej ziemi[35].

Wygląd Racheli nie był błahą kwestią. Grająca ją Helena Sulima wspominała, że oglądała reprodukcje dzieł Botticellego[36], aby jak najlepiej odtworzyć anielski wygląd postaci zapisany w didaskaliach[37]. Wyspiański polecił aktorce[38], aby wzorowała się na Cléo de Mérode[39], słynącej z uczesania w stylu chignon, przypominającego fryzury z Quattrocenta.

Podobnie jak w przypadku młodzieńczej korespondencji nie chodziło tu o piętrzenie znaczeń czy żonglerkę modnymi motywami[40]. Młoda kobieta, przypominająca postaci z obrazów Burne-Jonesa[41], uosabiała nową strategię asymilacji części austro-węgierskich Żydów. W miejsce prób dopasowania do zastanych wzorców, które spotkały się z antysemicką reakcją, pokolenie Racheli, wyedukowane i wyemancypowane, zdecydowało się na współtworzenie nowej kultury[42]. Nie bez znaczenia jest także to, że pomysł zaproszenia Chochoła wychodzi właśnie od przedstawicielki owej generacji – poliglotki, obeznanej z najnowszymi trendami intelektualnymi („przybyszewszczyzna” oraz „chłopomania” są znakami szerszych zjawisk obecnych w Europie Środkowej). Innymi słowy, gdyby nie przybycie Racheli, to „polskie fatum” nie zostałoby obnażone.

Dwa lata po *Weselu* powstaje *Bolesław Śmiały*, a ze scenografii do dramatu wywiedzione zostaje całe projektowe i artystyczne „uniwersum”, w którego skład wchodziły wnętrza, meble, portrety i pejzaże (łącznie ze sposobem ich ekspozycji). Punktem odniesienia znów stała się sztuka przeszłości, włączając w to Botticellego[43], lecz horyzont był rozleglejszy – rozciągał się od archaicznej Grecji, przez Bizancjum czasów Konstantyna, po świat islamu[44]. Po raz kolejny historia wprzęgnięta została w procesy modernizacyjne. Tym razem jednak autor *Wesela* swój język artystyczny wywiódł z Wiednia[45]. Probierzem nowoczesności nie było już malarstwo ścienne Puvisa de Chavannes, ale płótna Gustava Klimta, grafika Josefa Marii Auchentallera, meble Kolomana Mosera i Josefa Hoffmanna[46]. (Zapewne i wiedeńscy przyglądali się Wyspiańskiemu z zaciekawieniem, co sugeruje kondolencyjny telegram przesłany przez Klimta: „Członkowie Grupy Klimta opłakują śmierć genialnego artysty Wyspiańskiego”[47]). Twórca *Wesela* przetwarzał „dawnych mistrzów” oraz „poprawiał” współczesnych, wypracowując niepowtarzalny idiom. Rodzący się nad Sekwaną „program” skryształizował się: „starzy mistrzowie” to nie giganci, na których barkach stoimy, lecz równi nam ludzie, z którymi współzawodniczymy, a nowoczesność to jedno z imion procesu, którą zwiemy tradycją.

Michał Strachowski

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

Przypisy:

[1] Jak pisała w połowie ubiegłego stulecia Elżbieta Skierkowska: „Botticelli – mistrz schyłkowego okresu quattrocenta – odpowiadał przerafinowanej kulturze artystycznej schyłku XIX wieku” (E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Ossolineum, Wrocław – Kraków 1958, s. 55).

[2] M. Stokowa, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1869-1890*, w: *Dzieła zebrane*, S. Wyspiański, WL, Kraków 1957, t. XVI, vol. II, s. 104.

[3] S. Estreicher, *Stanisław Wyspiański w Uniwersytecie Jagiellońskim*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1971, t. I, 129.

[4] Marian Sokołowski (1839-1911) – urodzony w Czyżewie Kościelnym, a zmarły w Krakowie, historyk sztuki i wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, uchodzący za założyciela tej dyscypliny na gruncie polskim.

[5] S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, L. Płoszewski, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1979, t. I, s. 220-221.

[6] S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1997, s. 151.

[7]Ibid., s. 101.

[8]Ibid., s. 101.

[9] Neorenesansowy budynek w Pradze otwarty w 1885 r., poświęcony muzyce i sztukom plastycznym.

[10] S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 220-221.

[11] Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) – urodzony w Lyonie, a zmarły w Paryżu malarz, jeden z założycieli Société Nationale des Beaux-Arts. Znany z dużych kompozycji, m.in. z cykli do Panteonu i Sorbony.

[12] J. Mehoffer, *Dziennik*, J. Puciata-Pawłowska (oprac.), WL, Kraków 1975, s. 72.

[13] S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 147.

[14] Jakkolwiek metafora „języka” bywa zwodnicza w przypadku sztuk wizualnych, to wielokrotnie bywa użyteczna, gdyż podkreśla poznawczy i komunikacyjny charakter twórczości plastycznej. Zawodzi dopiero przy próbie przeniesienia narzędzi interpretacyjnych z literaturoznawstwa na historię sztuki ze względu na różny przedmiot badań. Więcej: M. Porębski, *Historia sztuki wobec nauk filologicznych*, „Folia Historiae Artium” 1995, s. 9-15.

[15] Por. L. Płoszewski, *Komentarz*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1971, t. II, s. 540.

[16] Jak wskazywała Magdalena Popiel: „Bohaterem listów z podróży jest przede wszystkim podmiot poznający, wyłaniający się z nich obraz człowieka ma głównie charakter epistemologiczny” (M. Popiel, *Powieść o artyście w listach*, w: Eadam, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007, s. 169). Więcej o korespondencji Wyspiańskiego jako przestrzeni kreacji literackiej i autokreacji: M. Popiel, *Powieść o artyście w listach*, w: Eadam, *Wyspiański... op. cit.*, s. 127-228.

[17] Por. T. Adamowicz, *Mehoffer a Wyspiański. Dwie postawy twórcze*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1967, H. Urbańska (red.), PWN, Warszawa 1969, s. 165, il. 8.

[18] Trudnym do przecenienia, a wciąż nie dość dobrze zbadanym, aspektem biografii Wyspiańskiego jest formacyjny wpływ austro-węgierskiego szkolnictwa na ukształtowanie się jego estetycznych poglądów. Piszę o tej kwestii więcej w *Powidokach*, aneksie do mojej dysertacji doktorskiej.

[19] W liście do Maszkowskiego z 20 lutego 1892 r. Wyspiański pisał: „Nie filozofuj, nie rezonuj, nie opowiadaj, zamknij się w sobie na kłódki i spróbuj mówić przez rysunek lub malowanie” (Tenże, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op.cit., s. 192). Chociaż mowa o korespondencji o rok późniejszej, to wydaje się zasadne, aby niechęć do teoretyzowania widzieć jako stały element światopoglądu artysty w czasach paryskich.

[20] W samej strukturze opisu można dostrzec także motywy płynnego przejścia ze snu do jawy oraz ożywienia dzieła sztuki, które najpełniejszy wyraz znajdują w *Akropolis*.

[21] Dostrzec można tu recepcję myśli Maurice’a Denis, który zasłynął z frazy „Należy pamiętać, że obraz – zanim stanie się koniem bojowym, nagą kobietą czy jakąkolwiek anegdotą – jest w istocie płaską powierzchnią pokrytą w określonym porządku kolorami” (Pierre Louis [Maurice Denis], *Définition du Néo-traditionnisme*, „Art et critique” 1890, nr 66, s. 545), tłum. Michał Strachowski.

[22] S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 172.

[23] Ibid., s. 192.

[24] Wyspiański 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 rezerwoiru lub malej publicznej studzienki których tu wszędzie pełno — (a czego ty żadną miarą w Krakowie nie dokażesz)” (S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 9). W liście do Maszkowskiego z 8 lipca 1891 r. 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 poddaję” (S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 57).

[25] Jak zauważa Maria Rydlowa, Wyspiański cytuje słowa Gustawa z I części *Dziadów*, ale omija ostatnie dwa wersy: „Niechaj twych ust rajskimi tony długo, długo słuch się poi!” Por. M. Rydlowa, *Dodatek krytyczny*, w: S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 433.

[26] Interesujące jest tu użycie polskiego odpowiednika tytułu. W listach do Rydla używa włoskiego brzmienia. Nie jest to jedyna „gra językowa” Wyspiańskiego z brzmieniem słów w językach europejskich. Szczególnie istotne pod tym względem były niemiecki oraz francuski. Piszę o tym szerzej w *Powidokach*.

[27] S. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*, op. cit., s. 133.

[28] Kazimierz Stryjeński (1853-1912) – urodzony w Carouge, a zmarły w Patornay, historyk i anglista, profesor Sorbony. Brat Tadeusza (1849-1943), urodzonego w Carouge, a zmarłego w Krakowie, architekta i konserwatora, mentora Wyspiańskiego z młodzieńczych lat.

[29] S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, op. cit, s. 223.

[30] Jean Lorrain (1855-1906) – urodzony i zmarły w Fécamp, pisarz, eseista i poeta. Lorrain otwarcie przyznawał się do swojego homoseksualizmu, znany był powszechnie jako „ambasador Sodomy we Francji” i takim tytułem witał przybywającego nad Sekwanę Oskara Wilde’a. Por. Ch. Schively, *Jean Lorrain (1855-1906)*, w: *Gay Histories and Cultures*, G. E. Haggerty, Garland Publishing Inc., New York – London 2000, s. 846.

[31] S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, op. cit., s. 247.

[32] L. Rydel, [Z „Dziennika”], w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1971, t. I, 200.

[33] M. Stokowa, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, w: *Dzieła zebrane*, S. Wyspiański, WL, Kraków 1957, t. XVI, vol. II, s. 246.

[34] S. Wyspiański, *Wesele*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1958, t. IV, s. 36.

[35]Ibid., s. 37.

[36] W drugiej połowie wieku XIX i na początku XX istotną rolę w popularyzacji odgrywały fotografie. Dziś, w dobie cyfrowej reprodukcji i wirtualnych galerii zbiorów muzealnych, zdaje się to oczywistością, lecz za życia Wyspiańskiego był to znak nowoczesności.

[37] H. Sulima, *[Wspomnienia]*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1971, t. II, 316-317.

[38]Ibid., s. 317.

[39] Cléo de Mérode (1875-1966) – urodzona i zmarła w Paryżu tancerka, której zdjęcia znalazły się w powszechnym obiegu dzięki Nadarowi i Léopold-Émile’owi Reutlingerowi.

[40] Tak o modzie na Botticellego pisał w liście z 5 marca 1899 r. Włodzimierz Tetmajer: „Wszyscy i wszędzie wciąż o Botticellim. Koafiury a’la Botticelli, kapelusze, barwy sukien, bukiety... a’la Botticelli, karty pocztowe, afisze, niewieście kibicie, gobeliny – Botticelli! Każdy dziennikarz wiele zawsze ma do powiedzenia też o Boticellim, Boticellemu, Botticellego...” (cyt. za: S. Wałek, *Krajobraz „Wesela”*, Krakowski Ośrodek Informacji i Reklamy Turystycznej „Wawel-Tourist”, Kraków 1982, s. 37). Stanisław Wałek twierdzi, że Wyspiański „zarejestrował w Weselu” modę na Botticellego (Ibid., s. 37), lecz raczej należałoby powiedzieć, że artysta był jednym z jej najbardziej prominentnych przedstawicieli.

[41] S. Wyspiański, *Wesele*, op. cit., s. 73. Edward Burne-Jones (1833-1898), podobnie jak inni Prerafaelici, również cenił Botticellego. Więcej: A. Bertram, *The English Discovery of Botticelli*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1950, t. 98, nr 4819, s. 468-484; M. Levey, *Botticelli and Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, t. 23, nr 3-4, s. 291-306; J. Howard, *Renaissance Florence: Inventing the 1470s in the Britain of the 1870s*, „The British Art Journal” 1999, t. 1, nr 1, s. 75-77; A. Clayton, *The Botticelli Revival and the Art of Edward Burne-Jones*, <http://www.antonyclayton.co.uk/Botticelli.html> [11 kwiecień 2025 r.]; J.N. Melius, *Art History and the Invention of Botticelli* [rozprawa doktorska], University of California, Berkeley 2010; J. Luzzi, *Botticelli's Secret: The Lost Drawings and the Rediscovery of the Renaissance*, W. W. Norton & Company, New York 2023. Warto podkreślić, że Burne-Jones znał (i przetwarzał) renesansową ikonografię, ale także zapoznał się z florenckim neoplatonizmem. Więcej: L.D.G. Cheney, *Edward Burne-Jones' „Andromeda”: Transformation of Historical and Mythological Sources*, „Artibus et Historiae” 2004, t. 25, nr 49, s. 197-227.

[42] Więcej, m.in.: E. Shapira, *Style and seduction: Jewish patrons, architecture, and design in Fin de Siècle Vienna*, Brandeis University Press, Waltham, Massachusetts 2016.

[43] Jedną z postaci, Krasawica, ubrana będzie w kostium ewokujący szatę Flory z *Wiosny* Botticellego. Por. A. Smith, J. Griffin, *The Life and Art of Stanisław Wyspiański*, w: Stanisław Wyspiański: *Portraits*, A.

Smith, J. Griffin (red.), National Portrait Gallery, London 2025, s. 30.
Nawiasem mówiąc można się w tym kostiumie dopatrzeć znajomości
Arcimbolda.

[44] Szerzej piszę o tym w rozdziałach dysertacji doktorskiej o
roboczych tytułach *Politeia I*, *Politeia II* oraz *Episteme I*.

[45]Ibid.

[46] Por. M. Strachowski, *Secesjonista. Stanisław Wyspiański jako
projektant wnętrz i mebli [w:] W Wiedniu, Paryżu i Monachium...
Artyści poza granicami (XIX i XX w.)*, D. Kudelska (red.), TN KUL, Lublin
2020, s. 25-36.

[47] Kondolencje przesłane po śmierci Wyspiańskiego na ręce
Towarzystwa „Sztuka”, „Nowa Reforma” 1907, nr 554, s. 1. Tłum. Michał
Strachowski.