

Michał Strachowski: Więzy wyobrażeń. Witkiewicz – Wyspiański

O ile Witkiewicz cenił Wyspiańskiego jako dramaturga, o tyle zwiastujący ekspresjonizm styl artysty wzbudzał zapewne jego rezerwę. Podejrzenie to uprawomocniałby brak entuzjazmu Witkiewicza dla artystycznych poszukiwań syna, które choć pod wieloma względami szły dalej niż te Wyspiańskiego, lecz wyrastały z tego samego pnia – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Witkiewicz. Projekt: odrodzenie”.

„Wszystko rozpadało mi się na części, owe części znów dzieliły się na części i nic już nie mieściło się w jakimś jednym określonym pojęciu. Pojedyncze słowa pływały wokół mnie; krzepnąc, zastygały w oka, które wpatrywały się we mnie i w które ja musiałem się wpatrywać: wtedy tworzyły przyprawiające mnie o zawrót głowy wiry, które obracały się nieustannie, a pod nimi była pustka”[1].

Hugo von Hofmannsthal

List

„Dziwny i pociągający człowiek” – w tym lapidarnym określeniu Stanisław Witkiewicz zawarł w liście do syna z 4 lipca 1903 r. doświadczenie spotkania ze swoim imiennikiem, autorem *Wesela*[2]. Miało ono miejsce dzień wcześniej w mieszkaniu artysty przy ul. Krowoderskiej[3]. O odwiedzinie miał zabiegać

sam Wyspiański[4], co w świetle zachowanych świadectw wydaje się prawdopodobne[5]. Niestety nie mamy jego relacji z wizyty, więc nie sposób stwierdzić, jak ją odebrał i co powiedział. Inaczej niż w przypadku twórcy stylu zakopiańskiego, dla którego było to wydarzenie na tyle pamiętne, że zawarł jego krótki opis w kolejnym liście do syna z 6 lipca 1903 r.:

Z ludźmi silnymi mówię nie oszczędzając ich. Otóż z poezją pana nie tylko jestem w zgodzie, ale zachwycam się nią – ale malarstwo pana nie jest w żadnym stosunku do tej obrazowości, tego bogactwa malowniczego, jakie pan roztacza w teatrze, w opisach scenerii – jest ubogie, ograniczone, bez światła i barwy – tłumaczę to tym, że jest to sztuka dla pana za ciasna – przypadkowo z panem związana. On: Bo widzi pan, ja w teatrze mam od razu całość wrażenia – a w obrazie musiałbym to po kawałku robić. Ja: Więc malarstwo pana nie obchodzi. Potwierdza pan to, co sądziłem o panu i napisałem do *Pologne contemporaine*[6]. On uśmiecha się potakująco. W ogóle mało mówi. Błady, schorowany, jakby zmęczony. Bardzo pociągający – nic w nim nie ma z tych zaokrąglonych form ludzi, którzy z życia biorą najmarniejszą rzecz: powodzenie i używanie. Długo jeszcze mówiłem z nim o tej polskości jego poezji i o tych sztucznościach, i o doskonałości psychicznego rusztowania. Bardzo mnie ciągnie ta dusza. Żeby tylko wytrzymało jego wątłe ciało napór tej psychicznej roboty[7].

„Wątłe ciało” Wyspiańskiego miało wytrzymać „napór psychicznej roboty” jeszcze przez niecałe cztery i pół roku. Witkiewicz, choć dużo starszy, miał go przeżyć o prawie dekadę[8]. W cytowanym liście istotne są jednak nie biograficzne paradoksy, lecz dokonująca się jeszcze za życia autora *Wesela* mitologizacja. Fundamentalną rolę w tym procesie odgrywały dwie tendencje jeszcze o romantycznym rodowodzie: postrzeganie całości dzieła przez pryzmat doświadczenia choroby[9] oraz przekonanie o pierwszeństwie

literatury względem sztuki[10]. W końcu, czy można sobie wyobrazić bardziej „polską figurę” niż cierpiący artysta, przejęty sprawami ojczyzny? I kto lepiej nadawałby się do tej roli niżli Wyspiański?

Słowem, byłby to kolejny przykład nieodpartej siły stereotypu. Nawet pobieżny ogląd *œuvre* artysty wskazuje przecież, że sprawy prezentowały się odmiennie niż widział je Witkiewicz. W latach następujących po jego wizycie w mieszkaniu przy Krowoderskiej spod ręki autora *Wesela* wyszły nie tylko liczne portrety, przedstawienia dzieci i żony czy słynne krajobrazy z Kopcem Kościuszki, ale także projekty witraży, wnętrz i mebli. Co więcej, Wyspiański dbał, aby jego prace były regularnie wystawiane w Europie, a nawet poza nią[11]. Zbyt wiele tego, jak na „przypadkowe związanie”.

Przywoływany wyżej fragment listu może posłużyć nie tylko jako modelowy przykład projekcji własnych wyobrażeń[12], ale także przyzwyczajęń estetycznych na cudzą twórczość. O ile Witkiewicz cenił Wyspiańskiego jako dramaturga[13], o tyle zwiastujący ekspresjonizm styl artysty wzbudzał zapewne jego rezerwę. Podejrzenie to uprawomocniałby brak entuzjazmu Witkiewicza dla artystycznych poszukiwań syna, które choć pod wieloma względami szły dalej niż te Wyspiańskiego, lecz wyrastały z tego samego pnia[14]. Nie jest to rzecz zaskakująca w przypadku – jakkolwiek niekonsekwentnego – piewcy naturalizmu[15]. Może zatem była to kolejna odsłona odwiecznego sporu „starego” z „nowym”? Witkiewicz, całkiem dosłownie, przynależał przecież do innej generacji niż autor *Wesela*. Wyspiański, podobnie jak Klimt czy József Rippl-Rónai, był jednym z przedstawicieli pokolenia lat sześćdziesiątych XIX w. Byli „wychowani” na malarstwie historycznym spod znaku Matejki, Makarta i Munkácsy’ego[16]. Jak wielu jego rówieśników, Wyspiański współtworzył ruch określany dziś mianem symbolizmu, z którego miał zrodzić się w XX w. m.in. ekspresjonizm.

Pojawia się pokusa, aby sprawę zbyć wzruszeniem ramion. Cóż jest nadzwyczajnego w obrastaniu „wielkiego twórcy” legendą? Problem w tym, że z podobnych świadectw utkany jest wizerunek Wyspiańskiego, który przesłania nie tylko człowieka, ale i artystę, a przede wszystkim jego dzieło. Być może nadszedł odpowiedni moment, aby uwolnić autora *Wesela* z więzów wyobrażeń, skonfrontować się z tym kim był oraz co miał do powiedzenia i pokazania? A może nadszedł czas, aby przyznać, że jesteśmy Witkiewiczami, że wolimy poprzestać na tym, co znane, że nie chcemy wcale pójść za zachętą Wyspiańskiego do podjęcia trudu zmiany przyzwyczajzeń?

Michał Strachowski

Wszystkie teksty z Teologii Politycznej Co Tydzień [492]: „Witkiewicz. Projekt: odrodzenie”

Przypisy:

[1] H. von Hofmannsthal, *List*, w: Tenże, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, P. Hertz (oprac. i tłum.), Próby, Warszawa 2023, s. 26.

[2] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, B. Danek-Wojnowska, A. Micińska (oprac.), PIW, Warszawa 1969, list 74, s. 119.

[3] Tamże, list 73, s. 118.

[4] Tamże, list 76, s. 120.

[5] Stosunek Wyspiańskiego do Witkiewicza seniora ewoluował przez lata, o czym świadczy korespondencja autora *Wesela*. O ile w zachowanych listach do Lucjana Rydla czy Karola Maszkowskiego nie sposób znaleźć wzmianek o twórcy stylu zakopiańskiego, to pojawiają się w wymianie epistolarnej z Józefem Mehofferem i Henrykiem Opieńskim. Pierwsza pochodzi z listu do Opieńskiego pisanego 29 listopada 1891 r. z Paryża, gdzie Wyspiański informuje przyjaciela: „Witkiewicza [*Sztukę i krytykę u nas*] czytałem dostawszy go od Stryjeńskiego — Ciekaw jestem Tarnowskiego krytyki”.

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 9, s. 146. Nie wiadomo jakie dokładnie wrażenie wywarła owa lektura na młodym artyście, lecz na podstawie późniejszej korespondencji można wnioskować, że Witkiewicz oddziaływał na przyjaciół Wyspiańskiego. Podczas krakowskiego interludium między wyjazdami do Paryża, w liście do Mehoffera z 6 stycznia 1893 r. pisał: „Karol [Maszkowski] jest w Zakopanem od trzech tygodni i poznał się tam z Witkiewiczem, który naśladuje Böcklina. (»jakie kto ma bogi, w takie chodzi drogi«)”. *Listy do Józefa Mehoffera*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera...*, list 56, s. 103. Było to coś więcej niż tylko uszczypliwa uwaga, gdyż w następnym liście pisanym między 14 a 17 stycznia żalił się przyjacielowi: „Karol ze Zakopanego [...] odezwał się do ciebie, zwykle tak jest, że jak między nim i mną się co popsuje, to on sobie szuka drogi do ciebie, bo dlaczegóż teraz właśnie napisał, kiedy ja mu o tym mówiłem już od dawna. — Już sobie wyobrażam że musiał mię krytykować, co jedno, a drugie powtórzyć ci wszelkie nabytki jakich nabrał u Witkiewicza w Zakopaném. Witkiewicz był nam wszystkim potrzebny przed czterema laty i wtenczas się przydał. Ale dzisiaj ani bym go szukał, ani by mi o jego sądy chodziło, a Karol za nim (już sobie wyobrażam) łązić musiał wciąż i wciąż z nim gadać — bo taki wrócił nakręcony ze Zakopanego że mi się to aż nie podobało” (tamże, list 57, s. 111). Zapewne przyszły autor *Wesela* nie mógł się pogodzić z tym, że

ktoś inny może tak mocno oddziaływać na przyjaciela. Ewidentnie, mimo upływu lat, nie mógł się pogodzić z twórczą wtórnością, gdyż w liście z 17 sierpnia 1901 r. do wujostwa Stankiewiczów stwierdzał ironicznie: „Bedzie kiedyś [Karol Maszkowski] w przyszłości siedział u siostry w Zakopanem i udawał wszystko to, czém dzisiaj żyje i czém dzisiaj jest Witkiewicz”. *Do Janiny i Kazimierza Stankiewiczów*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, M. Rydlowa (oprac.), WL, Kraków 1998, list 56, s. 92. Coś musiało się jednak zmienić w nastawieniu Wyspiańskiego, ponieważ w liście do Adama Chmiela z 21 marca 1904 r. kazał przekazać pozdrowienia Witkiewiczowi (*Do Adama Chmiela*, w: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne...*, list 15, s. 199). Kontakty te musiały się zacieśnić, gdyż w kolejnym, wysłanym 15 lipca z Bad Hall, zwracał się do Chmiela z prośbą o przesłanie kompletu agraf noszonych przez przewodników zakopiańskich oraz odrysów łyżników. Wyspiański zaznaczał przy tym, że w razie kłopotów z ich zdobyciem należy udać się po informacje do Witkiewicza (tamże, list 25, s. 206-207). Czynił tak nie z chęci „naśladownictwa” czy wskutek odnalezienia „wspólnoty stylu”, jak można dowiedzieć się z kolejnego listu wysłanego 1 sierpnia z Bad Hall: „Szczególnie chodzi tu o łyżniki a parzenice, — gdyż tak zwanych »leluji« nie lubię, nie przyznaję im żadnego znaczenia, choć się nimi Witkiewicz interesuje, »leluja« jest to najbanalniejszy okaz i wyraz ornamentu, żadnego rodzimego naszego charakteru nie mający i nic nie wyrażający” (tamże, list 28, s. 209). Nasuwa się zatem wniosek, że o ile w młodości Wyspiański cenił Witkiewicza jako krytyka sztuki, o tyle jako dojrzały mężczyzna podzielał zainteresowanie podhalańską ludowością, choć interpretowaną już na odmienny sposób. O wiele bardziej entuzjastyczny był twórca stylu zakopiańskiego, który w liście do syna z 26 kwietnia 1903 r., po obejrzeniu z premierowego przedstawienia *Protesilasa i Laodamii* napisał: „Autora tragedii wziąłem za głowę i pocałowałem. On jęczał, jak jedna z dusz: przyjdę do pana – przyjdę do pana!” (S. Witkiewicz, *Listy do syna*, list 39, s. 86). Można zatem założyć, że gdy Wyspiański dowiedział się o pobycie Witkiewicza w Krakowie, to rzeczywiście chciał go spotkać.

[6] Chodzi o: A. Potocki, *La Pologne contemporaine. Le Pays, la Nation, la Situation économique*, Édouard Pelletan, Paris 1904. Witkiewicz napisał rozdział do owej książki, który jednak zaginął (zob. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, list 48, s. 675, przyp. 3).

[7] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, list 76, s. 121.

[8] Stanisław Witkiewicz (1851 Poszawsze – 1915 Lovrana).

[9] Większość interpretatorów odnotowywała wpływ syfilisu na twórczość Wyspiańskiego, lecz zazwyczaj czyniono to z perspektywy egzystencjalnej – świadomość nieuchronności przedwczesnej śmierci miała niejako „wymuszać” na artyście wzmożoną pracę. Wskazać można na jeszcze jeden aspekt, a mianowicie relację ciało-umysł. Chodzi zarówno o dostrzegany przez chorego rozkład własnego ciała, ale także o degenerację mózgu, a więc zaburzenie czynności poznawczych. Oczywiście nie sposób dziś stwierdzić co w twórczości Wyspiańskiego było efektem ściągania się ze śmiercią, a co powstawało pod dyktando choroby, ale niepodobna tej ostatniej kwestii pominąć. Osobnym zagadnieniem pozostaje to, czy ów „długi cień śmierci” rzeczywiście kładł się na całości dzieła artysty.

[10] Chociaż przekonanie o prymacie słowa względem obrazu jest dobrze zakotwiczone w tradycji europejskiej, to szczególnego znaczenia nabrało w myśli polskiej. Podwaliny pod nie położył u początku XIX w. Maurycy Mochnacki, który utrzymywał, iż „narodową samoświadomość” najpełniej wyraża literatura. Por. M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Biblioteka „Sfinksa”, Warszawa 1911.

[11] Za życia artysty jego prace pokazywano w Krakowie (1891, 1893, 1894, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907), Warszawie (1894, 1895, 1896, 1898, 1899, 1900, 1902, 1903, 1904, 1905, 1907), Lwowie (1894, 1897, 1901), Poznaniu (1895), Wiedniu (1898, 1902, 1905), Wilnie (1903), Düsseldorfie (1904), St. Louis (1904), Dreźnie (1905) i Monachium (1905). W kilka miesięcy po śmierci, osobna salę z pracami Wyspiańskiego można było zobaczyć w budynku wiedeńskiego Hagenbundu (1908), a jego meble i rysunki w warszawskiej Zachęcie (1908). Trzeba zaznaczyć, że w poszczególnych latach autor *Wesela* wystawiał swoje prace plastyczne więcej niż raz. Szczegółową listę wystaw, w których brały prace Wyspiańskiego można znaleźć w *Monografii Bibliograficznej* Marii Stokowej (WL, Kraków, t. XV, vol. II, s. 348-376)

[12] Nawiasem mówiąc wątpliwe jest wyciąganie wniosków na podstawie mimiki, wszak komunikacja niewerbalna bywa zwodnicza, zwłaszcza jeśli na niej poprzestanie. Niezycliwy interpretator mógłby powiedzieć, że równie dobrze wspomniany „potakujący uśmiech” wyrażałby znużenie artysty – wyraźnie osłabionego chorobą – długimi perorami Witkiewicza.

[13] Po premierze *Protesilasa i Laodamii*, Witkiewicz pisał w liście do syna z 26 kwietnia 1903 r.: „Widziałem wczoraj *Laodamię*. Cud! [...] Oczy zachodziły mu [Wyspiańskiemu] łzami ze szczęścia, bo widział własną duszę w najcudniejszej, jaką może postaci. Strasznie mu los sprzyja, że mógł swoją tragedię tak wystawić, widzieć i słyszeć!” (S. Witkiewicz, *Listy do syna*, list 39, s. 85-86) W liście z 20 maja 1903 r., przeciwstawiając *Próchno* Wacława Berenta sztukom Wyspiańskiego stwierdza: „Tego można obdrapać z gipsatury refleksyjnych archaizmów i wszystkich Oe – pozostaje pod spodem poważna budowa psychologiczna – naprawdę głęboko przeczute życie” (Tamże, list 51,

s. 99). Zaś 1 lipca 1903 r. informuje: „Widziałem *Bolesława Śmiałego*. Polska, świetna i silna bajka. Łyżniki od pani Dembowskiej stanowią galerię jego dworca. Wszystko się ze sobą wiąże” (Tamże, list 71, s. 117).

[14] Skłonność do groteski i parodii ujawniła się u Witkacego dość wcześnie, o czym świadczy list Witkiewicza-seniora z 22 listopada 1905 r., gdzie można przeczytać, co następuje: „Teraz przybywa Ci coraz więcej samokrytycyzmu, wskutek czego forma, która przysłała z zewnątrz, którą Ty uświadamiasz, że jest wzięta skądś, wydaje Ci się czymś niepoważnym – farsą. I ona jest często farsą, ale robiąc tę farsę pomimo woli idziesz za poważną potrzebą, i wkładasz w to, co piszesz, całkiem istotne pierwiastki Twojej duszy. Tylko że tak jak teraz, parodiując czy Wyspiańskiego (*Kwaśko*, *Walgierz*), czy Micińskiego, ciągle te istotne rzeczy mieszasz z tą chęcią parodii, robionej z doskonałym poczuciem charakteru parodiowanych rzeczy i przez to ciągle jesteś w stosunku niepoważnym do swojej potrzeby i zdolności pisania. Proces ten jest mi znany doskonale z osobistego doświadczenia – i wiem, że na końcu jego jest literatura. Potem przychodzi jakiś przypadek, jakiś mus życia, który te lekceważone, a bardzo cenne pierwiastki siły twórczej skupia, wbija w własną, z siebie wykrystalizowaną formę – i jest pisarz. Tak będzie z Tobą” (S. Witkiewicz, *Listy do syna*, list 226, s. 316-317). Młody Witkacy nie poszedł jednak za radą ojca i rozsmakował się parodystycznej formie. W jakiś czas później w podobny sposób zaczął eksperymentować także z malarstwem. W liście z 1 sierpnia 1913 r. Stanisław Witkiewicz zwracał się do syna z następującym pytaniem: „Czy dziwność – dziwaczność tych istot nie dałaby się pogodzić z większą ich konstrukcyjnością? Pytanie to nasuwa się zwłaszcza tam, gdzie charakter i wyraz, dziwaczność życia nie dominuje tak dalece, żeby te wszystkie połamania, niekoordynacje, nieproporcjonalności zdawały się konieczne, żeby były współczynnikami tego charakteru, nie przypadkowymi wadami rysunku, wynikającymi z nieumiejętności lub niedbalstwa twórcy. Pytanie to stawiam Ci jeszcze raz i polecam łaskawemu zastanowieniu się. Bo mnie się zdaje, że w tym tkwi możliwość dalszego

rozwoju Twojej twórczości, że udoskonalanie układu i formy tych kompozycji jest koniecznym dla ocalenia się od grożącego zastoju, dla uchronienia się od wpadnięcia w impasse, w którym anegdota literacka przydusi malarza” (Tamże, list 487, s. 592). Ewidentnie i tym razem Stanisław Ignacy nie posłuchał rad ojca. Nie było rady, Witkiewicz-senior pogodził się z wyborami syna, o czym można przeczytać w liście z 6 września: „ze sprzedaniem nie pójdzie łatwo, Twoje kompozycje muszą trafić na bardzo szczególny gust, żeby się sprzedawały. Chyba, że staniesz się modnym” (Tamże, list 491, s. 598). To z owej parodii fin-de-siècle’owej stylistyki wyrasta późniejsza twórczość Witkacego, jak zauważyli już przed czterema dekadami Wojciech Sztaba i Piotr Piotrowski. Por. W. Sztaba, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zaginione obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puzyny*, Auriga, Warszawa 1985; P. Piotrowski, *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1985. Nawiasem mówiąc, przesunięcie akcentu na związki Witkacego ze sztuką przełomu XIX i XX w. skłania ku refleksji, że tej twórczości może być blisko do austriackiego ekspresjonizmu. Komparatystyczne badania w tym zakresie mogłyby przynieść nowe ustalenia co do miejsca sztuki polskiej na kulturalnej mapie Europy około roku 1900.

[15] Przykładem ideowej niekonsekwencji Witkiewicza może być ciążenie ku symbolizmowi w jego pierwszej fazie („alegoryczno-literackiej”), a dokładniej admiracja jaką darzył malarstwo Böcklina. Wystarczy przytoczyć kilka passusów ze *Sztuki i krytyki u nas*, aby rzecz zobrazować: „Jeżeli nowoczesna sztuka niemiecka, nie najnowsza, ale sztuka Korneliusów i Kaulbachów, nie umiała malować, nie miała pojęcia o kolorze, to estetycy mówią: cechą idealnego malarstwa jest linia, – tymczasem przychodzi Böcklin i maluje fantazyje, bajki, świat całkiem zmyślony, idealny, maluje tylko kolorem” (S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 249). W innym miejscu stwierdza: „Jednym z największych, a może największym kolorystą, jaki istniał, jest

Szwajcar Arnold Böcklin. Jego obrazy przedstawiają naturę, wziętą pod względem barwy w najwyższej, na jaką stać malarstwo skali. Wszystkie barwy lokalne są przetransponowane na najświeższe tony i ustosunkowane z tak bezprzykładną harmonią, że farba absolutnie przetopiona jest na powietrze, słońce, niebo, wodę, że przy całej różnicy, jaka leży między jego bajecznym światem i rzeczywistością, złudzenie prawdy jest zupełne” (Tamże, s. 286-287). W rozdziale poświęconym malarzowi pisze: „Fantazyja Böcklina nie sili się na tworzenie potworności i dziwactwa. Treścią jej jest przedstawienie wielkich, powszechnych zjawisk natury i stosunku do nich człowieka, zapomocą form prawdziwych, a czasem fantastycznych. W tern jest podobną do fantazyi Greków, którzy zostawili mało form potwornych w swojej sztuce, lecz zaludnili całą naturę bajecznymi istotami będącymi wcieleniem tych zjawisk, które obserwowali nadzwyczaj ściśle, a których istoty objaśnić nie mogli. Wiele też form greckiej fantazyi odżyło u Böcklina w nieznanym dotąd blasku harmonii barw. Böcklin jest kolorystą tak nadzwyczajnym, że z trudnością możnaby znaleźć w całej dawnej i nowej sztuce równą mu siłę” (Tamże, s. 515). Witkiewicz konstatuje jednak ze smutkiem: „Böcklin nigdy zapewne nie będzie popularnym, gdyż w jego obrazach niema anegdoty, ilustrującej bieżące uczucia i myśli tłumów – ale dla każdego, który doszedł do tak wysokiej kultury ducha, że może i potrzebuje doznawać wrażeń od natury i sztuki, bez względu na ich praktyczną wartość, – dla każdego takiego Böcklin będzie jednym z największych artystów, nie tylko XIX stulecia” (Tamże, s. 527). W oczach Witkiewicza – jakkolwiek zaskakująco może to dziś brzmieć – Böcklin uosabiał pewną uniwersalną postawę twórczą, która szukała wyrazu praw natury poprzez jakości wizualne.

[16] Ludwig Hevesi wymieniając jednym tchem z Matejkę, Makarta i Munkácsy’ego pisał o wielkich „trzech M” sztuki austriackiej (L. Hevesi, *Michael Munkácsy*, „Pester Lloyd” 1900, nr 106, s. 2).