

Michał Strachowski: Wyspiański-Cézanne. Zwodnicze podobieństwa

Nieczęsto zdarza się taka zgodność „teorii” i praktyki artystycznej. Cézanne’owi udało się wypracować technikę, która przy całej eksperymentalności oraz dbałości o kompozycję jest „zarazem liryczna i intelektualnie rygorystyczna” – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Cézanne. Eksploracja formy”.

Chociaż *Widoki z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki* przyciągały uwagę, nie zawsze przychylnych, krytyków i badaczy, to szerszego omówienia doczekały się dopiero w ostatniej dekadzie minionego i na początku obecnego stulecia[1]. Jakkolwiek różne były opinie co do wymowy symbolicznej pasteli[2], to interpretatorzy byli zgodni, że punktem odniesienia dla Wyspiańskiego, obok japońskiego drzeworytu, były płótna Claude’a Moneta przedstawiające katedrę w Rouen. Zresztą, to pokrewieństwo sugerował sam „ojciec chrzestny” pasteli, Feliks Jasieński[3].

Jedna z uczestniczek sporu, Agnieszka Morawińska, zasugerowała jednak inną paralelę – z obrazami Góry Sainte-Victoire pędzla Paula Cézanne’a[4]. Przesłanką dla badaczki, obok zbieżności formalne, była „pewna ideowa wspólność zawarta w wyborze motywów. Dla Cézanne’a jako mieszkańca Aix góra Sainte Victoire miała w sobie coś magicznego i fascynującego. W samej jej nazwie zawarte są elementy *sacrum* i zwycięstwa. W prywatnej ikonografii Cézanne’a Sainte Victoire to wspomnienie dzieciństwa i młodości spędzonej w przyjaźni z Zolą, cel dalekich wypraw. A później — pejzaże z Sainte Victoire

Cézanne zaczął malować mając lat czterdzieści pięć i powtarzał ten motyw wielokrotnie do końca życia — święta góra z czasów młodości zaświadczała o jego trudnym zwycięstwie wbrew bolesnej opinii przyjaciela, który osadzał go jako *peintre raté* [nieudanego malarza]”[5].

Według Morawińskiej *Widoki* nie przypominały jedynie o przeszłości w wymiarze indywidualnym. Spojrzenie na Kopiec nie było „zaledwie” Proustowskim momentem, uruchamiającym pamięć mimowolną, wydobywającą obrazy z dzieciństwa i młodości. Badaczka stwierdzała: „Podobna wagę, jaka dla Cézanne’a, mieszkańca Aix, miała góra Sainte Victoire, miał da Wyspiańskiego, mieszkańca Krakowa, Kopiec Kościuszki. Ale w porównaniu z Cézanne’owską Sainte Victoire, krakowska góra jest opatrzona znakiem żałoby: to jest Sainte Défaite, góra klęski, grób-pomnik polskiego bohatera narodowego [...] Krakowski kopiec nie jest niewzruszoną, odwieczną górą — dziełem natury, ale jeszcze jednym w malowanym przez Wyspiańskiego pejzażu śladem historii i ludzkiej działalności”[6]. Dalej stwierdzała, że Kopiec był „przypomnieniem walki i klęski, ale też symbolem narodowego solidaryzmu, idei, która przy wszystkich zastrzeżeniach była bliska Wyspiańskiemu”[7].

Pominąwszy zbytnią, jak się zdaje, łatwość w budowaniu analogii „historiozoficznej”[8], należy zatrzymać się nad okolicznościami powstania oraz materią malarską dzieł Cézanne’a i Wyspiańskiego. Ten pierwszy namalował w technice olejnej na płótnie ponad trzydzieści (zazwyczaj poziomych) kompozycji z widokiem na górę Sainte Victoire. Był to jeden z najchętniej podejmowanych przez artystę tematów w ciągu ostatnich trzech dekad życia, z czego większość powstała między 1882 a 1890 i 1900 a 1906 rokiem[9]. Można z pewną emfazą powiedzieć, że pracę przerwała dopiero śmierć malarza. Częstotliwość z jaką wracał do tego motywu wynikała ze swoiście religijnego podejścia Cézanne’a do krajobrazu Prowansji, mającego

odzwierciedlać twórcze siły natury, mające boskie pochodzenie[10]. Malarz, podobnie jak wielu innych ówczesnych twórców zdradzał bowiem pewne skłonności ku panteizmowi[11]. Płótna charakteryzuje ograniczona paleta, „mozaikowy” sposób kładzenia farby i uproszczenie form. Ową skłonność do redukcji najlepiej oddają słowa samego Cézanne’a z listu do Émila Bernarda z 15 kwietnia 1904 roku: „trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli, stożka; całość ujętą w perspektywie, tak aby każda strona przedmiotu lub planu skierowana była do punktu centralnego. Linie równoległe do horyzontu wyznaczają rozciągłość lub odcinek natury czy też, jeśli Pan tak woli, widowiska, które *Pater Omnipotens Aeterne Deus* roztacza przed naszymi oczyma. Linie prostopadłe do horyzontu wyznaczają głębię. Otóż dla nas ludzi natura jest raczej w głębi niż na powierzchni, stąd konieczność wprowadzenia do naszych wibracji świetlnych reprezentowanych przez czerwienie i żółcie odpowiedniej ilości błękitu, aby można było odczuć powietrze”[12].

A w kolejnym z 12 maja 1904 r. dodaje: „Artysta powinien gardzić sądem, który nie opiera się na rozumnej obserwacji zjawisk. Powinien obawiać się nastroju literackiego, który tak często sprawia, że malarz zbacza ze swej prawdziwej drogi — konkretnego studium natury, aby gubić się zbyt długo w mglistych spekulacjach. Luwr jest dobrą książką, trzeba do niej zaglądać; powinna to być jednak tylko pomoc. Rzeczywistym i cudownym przedmiotem studiów jest różnorodność obrazu natury”. Nie oznacza to „wiernego” odtwarzania świata, jak zaznacza w późniejszej o dwa tygodnie korespondencji: „Literat wypowiada się za pomocą abstrakcji, gdy tymczasem malarz konkretyzuje swoje doznania i postrzeżenia za pomocą rysunku i barwy. Nie można być nazbyt skrupulatnym ani zbyt szczerym, ani zbyt uległym wobec natury. Ale jest się w większym lub mniejszym stopniu panem swego modelu, a zwłaszcza swoich środków wyrazu. Należy wnikać w to, co się ma przed sobą i dążyć uparcie do możliwie logicznego wypowiedzenia się”.

Nieczęsto zdarza się taka zgodność „teorii” i praktyki artystycznej. Cézanne’owi udało się wypracować technikę, która przy całej eksperymentalności oraz dbałości o kompozycję, rytm i wyszukaną kompozycję, odzwierciedlające poczucie jedności ze światem naturalnym, która jest „zarazem liryczna i intelektualnie rygorystyczna”[13].

Pastele Wyspiańskiego powstają w dużej części między początkiem grudnia 1904 a końcem lutego 1905 roku[14], z których część prezentowana była w warszawskiej Zachęcie w marcu 1905 roku pod tytułem *Kronika kilku dni*[15]. Za tytuły poszczególnych obrazów posłużyły wpisy z *Raptularza*[16] uzupełnione o porę dnia: „Środa 25 stycznia 1905 r. rano, Środa 25 stycznia 1905 r. po południu, Czwartek 26 stycznia 1905 r. rano, Czwartek 26 stycznia 1905 r. po południu, Piątek 27 stycznia 1905 r. rano, Piątek 27 stycznia 1905 r. po południu, Wtorek ostatni stycznia 1905 r. wieczór, Piątek 3 lutego 1905 r. w południe”[17]. Lakoniczność tych zapisków skłoniła poszczególnych interpretatorów do nadania im „głębszych”, bądź to „historiozoficznych”, bądź też „egzystencjalnych” znaczeń. Nic jednak nie wskazuje, aby Wyspiański traktował Widoki jako cokolwiek więcej niż rejestrację tego, co oraz jak postrzega człowiek w danym momencie[18].

Wyspiański jednak, w przeciwieństwie do Cézanne’a, nie tylko z zapartym tchem czytał wielką księgę Luwru, ale i samą naturę „przefiltrowywał” przez swoją wrażliwość, na co wskazywali wszyscy komentatorzy tej twórczości, na owej księdze kształtowaną. Ta sama intuicja, co do „sztuczności” sztuki kazała przecież artyście ożywiać wawelskie posągi w Akropolis.

Nie ma też u Wyspiańskiego tej skrupulatności, niespiesznego namysłu co u malarza z Aix. Pastele powstają szybko, rankiem lub popołudniem, w przerwach od pozostałych czynności. Ślad tego pośpiechu widać w nerwowym, prawie „impastowym” sposobie kładzenia kredki pastelowej. Wszystkie elementy krajobrazu ulegają uabstrakcyjnieniu. Torowisko, drzewa i słupy telegraficzne zmieniają się kolorowe linie, a płaszczyzny ziemi, sylweta Kopca i niebo w barwne płaszczyzny. Owo uproszczenie zamienia widzialny świat w swoisty „barwny cień” rzucany przez osobowość twórcy na papier. Albo posługując się słowami Tadeusza Makowieckiego, „nie tematyka go pociąga, ale coraz silniej budzące się instynkty czysto malarskie” i emancypacja koloru od linii[19]. Wyspiański staje na progu ekspresjonizmu i sztuki abstrakcyjnej[20]. A dokładniej rzecz ujmując w jej środkowoeuropejskiej, wiedeńskiej redakcji[21]. Bardziej pobratymcem Hodlera, niż Cézanne’a[22] i raczej prekursorem Kokoschki i Schielego[23], niż kubizmu.

Przyczyną tych różnic z pewnością był temperament, częściowo zależny od wieku[24]. Niebagatelną rolę odegrał także *genius loci* obu prowincjonalnych miejscowości. Inaczej rzeczy prezentowały się na słonecznym południu imperialnej Francji, a inaczej na rubieżach Austro-Węgier. Ale jest także coś, co łączy obu twórców i rzeczywiście odnosi się do historii, ale tej najbliższej – artystycznej. Zawsze przecież patrzy się na „rzeczywistość” kiedyś widzianymi obrazami. Wraca się, nawet mimowolnie, jak u Prousta, lub z pełną świadomością. Cézanne apeluje: „malujcie Poussina z natury”! Wyspiański, od najmłodszych lat interesujący się sztuką przeszłości, mógłby zakrzyknąć: „malujcie naturę z Dürera!”[25].

Michał Strachowski

Przypisy:

[1] Tekst stanowi zmienioną i poszerzoną wersję fragmentu pracy doktorskiej *W poszukiwaniu Arché. O wybranych aspektach twórczości malarskiej, scenograficznej i projektowej Stanisława Wyspiańskiego*, przygotowywaną pod opieką naukową prof. Doroty Kudelskiej w Szkole Doktorskiej Katolickiego uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

[2] Zarówno wspomniany spór o wymowę pastelów, jak i historię ich recepcji od momentu ich powstania omawiam szerzej w rozdziale *Zapominanie. Historia recepcji „Widoków z okna pracowni”*.

[3] Manggha tak wspominał spotkanie z Wyspiańskim:

„– Jakże z malowaniem?

– Nie maluję... cóż malować? jeszcze główki?

– A gdyby się zabrać do krajobrazu?

– Nie jestem pejzażystą i doktor zabronił mi nawet wyjeżdżać...

– Co do pierwszego punktu – o tym potem: trzeba przede wszystkim spróbować, a co do punktu drugiego, wystarczy o różnych porach dnia i roku siadać przed tym, oto, oknem narożnym. Tu artysta tworzyć może całe szeregi dzieł zawsze interesujących, zupełnie do siebie niepodobnych... Widziałem, w Paryżu, fasadę katedry w Rouen namalowana kilkadziesiąt razy przez Klaudiusza Moneta... seria obrazów, związanych ze sobą jedynie treścią i techniką [...] Jakaż by to mogła powstać seria »kopców«. Seria? Dziesięć, sto serii! [...] Wyspiański słuchał i milczał”

Por. F. Jasiński, *Manggha*, „Miesięcznik Literacko-Artystyczny”, 1911, nr 4, s. 410; Feliks Jasiński, *MANGGHA. Urywek z rękopisu* [w:] *Feliks Jasiński i jego Manggha*, E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska (red.), Universitas, Kraków 1992, s. 336-337.

[4] A. Morawińska, *Widoki z okna* [w:] *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechonowieckiemu*, Zamek królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 203-204.

[5] A. Morawińska, *Widoki z okna* [w:] *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechonowieckiemu*, Zamek królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 204.

[6] A. Morawińska, *Widoki z okna* [w:] *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechonowieckiemu*, Zamek królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 204.

[7] A. Morawińska, *Widoki z okna* [w:] *Curia maior. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechonowieckiemu*, Zamek królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 204.

[8] Porównania oparte na symbolicznym znaczeniu miejsc zawsze obarczone są pewną arbitralnością i niedokładnością. Jednakowo w tym przypadku są aż nadto, nomen omen, widoczne. Nie dość, że niewspółmierne jest znaczenie obu obiektów w wymiarze lokalnym, to jak trafnie stwierdza Anna Król Kopiec Kościuszki nie doczekał się takiej ikonografii, która sugerowałaby szczególną „świętość” tego wzniesienia. Badaczka zwraca uwagę, że dla Wyspiańskiego miejscem, któremu można by przydać takiej quasi-religijnej wartości był Wawel. Z kolei Wojciech Bałus zauważa, że wybór Kopca był raczej podyktowany koniecznością, autor *Wesela* bowiem był zamknięty w murach swojego mieszkania przez powikłania wynikłe z nieuleczalnego podówczas syfilisu. W dość dosłownym sensie malował to, co miał przed oczyma, wyrażając w ten sposób „pragnienie chorego, by wyjść poza mury mieszkania”. Stanowiska Król i Bałusa, choć słusznie podkreślają egzystencjalny kontekst powstania *Widoków* i polemizują z ujęciami „historiozoficznymi” same paradoksalnie nie unikają pułapki „historiozoficzności”. Piszę o tym więcej w konkluzji wspomnianego rozdziału.

Por. W. Bałus, *Stanisław Wyspiański: widok z okna i tęsknota* [w:] Tenże, *Figury losu*, Universitas, Kraków 2002, s. 159-160; A. Król, *Wyspiański* [w:] Taż, *Japonizm polski*, Manggha, Kraków 2011, s. 231.

[9] G.S. Keyes, *Reconsideration of Late Variants of Cézanne's „Theme of Mont Sainte-Victoire”*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts” 2003, t. 77, nr ½, s. 34.

[10] G.S. Keyes, *Reconsideration of Late Variants of Cézanne's „Theme of Mont Sainte-Victoire”*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts” 2003, t. 77, nr ½, s. 35.

[11] Podobny wydzźwięk miały choćby *Nenufary* Moneta. Nie wolny od nich był również Wyspiański.

[12] Listy Cézanne'a cytowane za 407. numerem „Teologii Politycznej Co Tydzień”.

[13] G.S. Keyes, *Reconsideration of Late Variants of Cézanne's „Theme of Mont Sainte-Victoire”*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts” 2003, t. 77, nr ½, s. 37.

[14] Widok na Kopiec jednakże przyciągał uwagę artysty dużo wcześniej, o czym świadczy list do z 20 grudnia 1890 roku, gdzie Wyspiański dokonuje symbolistycznej z ducha ekfrazy, w której krajobraz staje się okazją do popisu erudycji. Do motywu powróci również we fluoroforcie z 1902 roku (MNK III-ryc.-2098) oraz *Portrecie* Juliana Pagaczewskiego z wiosny 1904 roku. W pierwszej pracy podejmuje popularny od Renesansu temat „mylenia oka”, który wpisuje się w tak ważną na przełomie wieków kwestię

autorefencjalności obrazu. Drugi zaś stanowi grę z motywem portretu postaci we wnętrzu otwierającym się na zewnątrz, dla którego odniesieniem może być chociażby krakowski *Portret młodzieńca* Rafaela.

Por. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, WL, Kraków 1997, s. 26-27

[15] Jak można mniemać po zachowanej w zbiorach MNW mniejszym pastelu (Dep. 3933 MNW) Wyspiański wracał do Widoków i później.

[16] Artysta notował: „25 stycznia. Rysuję pejzaż z okna”, „26 stycznia. Rysuję pejzaż z okna”, „27 stycznia. Rysuję pejzaż z okna”.

S. Wyspiański, *Raptularz z 1905 r.* [w:] S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego, różne - do wielu adresatów*, WL, Kraków 1998, s. 384.

[17] S. Wyspiański, *Kronika kilku dni [Cykl krajobrazów z Kopcem Kościuszki]*, w: *Dzieła zebrane. Pisma prozą. Juvenilia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, t. XIV, s. 181.

[18] Epistemologiczne podejście Wyspiańskiego do pejzażu analizuję w rozdziale *Episteme II. Widoki z okna*.

[19] T. Makowiecki, *Poeta-malarz*, PIW, Warszawa 1969, s. 266

[20] Jako ekspresjonistę po raz pierwszy bodaj rozpoznał Wyspiańskiego Wiesław Juszczak, zaś proto-abstrakcjonistę Anna Król.

Por. W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Auriga, Warszawa 1977, s. 89; W. Juszczak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 126-127; J. Malinowski, P. Łukaszewicz, *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, <https://czasopismosztuka.pl/ekspresjonizm-w-sztuce-polskiej/> [16 czerwiec 2023 r.]; A. Kuśmidorowicz-Król, *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki: inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Manggha, Kraków 2007, s. 18.

[21] Więcej w *Episteme I. Ciało i twarz* oraz *Episteme II. Widoki z okna*.

[22] Zaznaczyć przy tym trzeba, że szkice do projektu zabudowy wzgórza wawelskiego mogłyby wskazywać na prekursorstwo względem Josefa Hoffmanna i tendencji „neoklasycznej” w architekturze wiedeńskiej drugiej dekady XX wieku, której przykładem był pawilon austriacki na I. Międzynarodowej Wystawie Sztuki mającej miejsce w Rzymie w 1911 r. Nawiasem mówiąc były tam wystawiane prace Wyspiańskiego, między innymi rysunki do Iliady, w których również można dostrzec zapowiedź (środkowoeuropejskiego) ekspresjonizmu.

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

[24] Cézanne był zaledwie rok młodszy od Matejki i ponad trzydzieści lat starszy od Wyspiańskiego. Umarł rok wcześniej od autora *Wesela*.

[25] Jak wspominał jeden z uczniów Wyspiańskiego, Wilhem Mitarski: „W czasie studjów Wyspiańskiego przejście przez Dürera, było zresztą nieuniknione choćby dlatego, że twórczość Dürera związaną jest nierozdzielnie z dziejami i twórczością gotyku, który Wyspiański (podobnie i Mehoffer) studjował przez szereg lat niezwykle pilnie i zgłębił go jak mało kto. Sposób śledzenia kreski, linji w większości dzieł malarskich Wyspiańskiego jest czysto gotycki, że powiem dürerowski [Dürerowski]. Jest to niestrudzona obserwacja kreski we wszystkich jej zakrętach i reprodukcja jej aż do ostatnich konsekwencji, ale obserwacja ta i reprodukcja przepuszczona jest u Wyspiańskiego, jak u wszystkich prawdziwych mistrzów przez filtr myśli. Dlatego nigdy ona nie jest szablonowa, bezmyślna i dlatego jako interpretacja, (a każde dzieło sztuki musi być interpretacją), każdy obraz Wyspiańskiego jest wyrazem jego opinji o człowieku, wzruszenia wobec natury, pejzażu”.

Por. W. Mitarski, *Echa krakowskie*, „Kurier Poznański”, nr 45, 23-go lutego 1908, Rok. III s. 1-2.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
