

Michał Strachowski: Ikonosfera Wyspiańskiego czy Klimta?

Należy ubolewać, że pomimo upływu lat na naszym postrzeganiu sztuki około roku 1900 wciąż ciążą owe zimnowojenne podziały. Ikonosfera Wyspiańskiego pokazuje, że należy i można je skruszyć, przywracając pamięć o tym, że jesteśmy dziedzicami nie tylko Wyspiańskiego, ale i Klimta – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Bacciarelli. Rzeczypospolitej malowanie”.

Niewątpliwie *Noc listopadowa* należy do najważniejszych dzieł Stanisława Wyspiańskiego. O znaczeniu dramatu może świadczyć ilość omówień i analiz[1], które ukazały się od momentu jego publikacji w 1904 roku[2]. Mogłoby się zatem zdawać, że powiedziano już wszystko lub prawie wszystko. Z odmiennego założenia wyszli twórcy wystawy *Ikonosfera Wyspiańskiego*, którą można było oglądać w warszawskich Łazienkach między 29 listopada 2024 a 2 marca 2025 roku.

Jak można przeczytać w publikacji będącej jej pokłosiem, głównym celem ekspozycji było ukazanie „kultury wizualnej *Nocy listopadowej*”[3]. „Myślenie w kategoriach wizualności – piszą kuratorzy – jest w przypadku tego dramatu uprawnione zarówno z powodu jego autora – literata, ale także malarza, jak i ze względu na to, że on sam podzielił sztukę na dziesięć »obrazów«. Inspiracje i motywy wizualne towarzyszące Wyspiańskiemu całe życie dają więc wstęp do

muzeum jego sztuce jako dziełu malarza i dramatopisarza”[4]. Twórcy piszą następnie, że zarówno wystawa – jak i książka – „została skonstruowana na zasadzie kalejdoskopu zbudowanego z wielu małych szkiełek, które razem tworzą pełny obraz”[5]. Stąd też różne „eksponaty, niezależnie od swojej materialnej wartości i charakteru” były tam „traktowane jako pełnowartościowe artefakty”[6]. Zarazem autorzy *Ikonosfery Wyspiańskiego* zastrzegają, że nie chodziło o pełne, lecz w miarę wierne odtworzenie owej „kultury wizualnej”[7]. Za przewodników obrali sobie Aby Warburga i Rolanda Barthes'a, którzy również posługiwali się „poetyką fragmentu” w opisie wyobrażeń kulturowych[8]. Szczególnie istotne było drugie z przywołanych nazwisk: „Nasza metoda przypomina założenie Barthes'a, aby swobodnie biegać wzrokiem, przeskakiwać spojrzeniem tam i z powrotem. To działanie łączy, budując kolejne ujęcia interesującego nas tematu – w zależności od tego, który artefakt połączy się z którym – właśnie jak w kalejdoskopie tworzącym tysiące różnych obrazów, ale zawsze z tych samych szkiełek. Jest to więc »dyskurs« w swoim pierwotnym znaczeniu, jako »czynność biegania tu i tam [...], odejścia i powroty«. Ta metoda daje wiele możliwości łączenia ikonografii z dziełem literackim Wyspiańskiego, jego życiem, ale też życiem utworu na scenę utrwalonym w obiektach z różnego porządku, w których warstwa wizualna zazębia się z warstwa słowną. Dramat jest przecież jednym z elementów tej polifonii, tej, jak to ujął Roland Barthes, maszyny, jaką jest teatr. Dopiero tak różne zestawienia montowane obok siebie, przekładane, powracające, dają możliwości odsłaniania różnych kontekstów”[9]. W rezultacie *Ikonosfera Wyspiańskiego* przedstawia siatkę odniesień, których znaczenie dalece wykracza poza objaśnianie poszczególnych „obrazów” z *Nocy listopadowej*.

Przeczytaj również: Schyłek Rzeczypospolitej w malarstwie Fryderyki Bacciarelli

Jednocześnie autorzy wystawy nie traktują swojego projektu jako „domkniętego”, gdyż w ostatnim akapicie *Wprowadzenia* można przeczytać: „Książka w kontekście spełnienia założeń metodologicznych jest ukończona, jednak otwiera perspektywy badawcze, które wynikają zarówno z materiału stanowiącego podstawę przyjętej metodologii, jak i samej struktury pracy. Ta z założenia jest traktowana jako fragment całości, do której można dołożyć nowe, pod warunkiem że powstaną przy tych samych założeniach badawczych. Posługując się pojęciem ikonosfery, montażu i fragmentu, można wprowadzać kolejne nici wiążące nowe obrazy z tymi już zgromadzonymi”[10].

Podążając za tą zachętą – i pomny zastrzeżeń – chciałbym zatrzymać się nad zasugerowanymi w Ikonosferze Wyspiańskiego związkami między dwoma dziełami Gustava Klimta, *Ateną Pallas* (il. 1) oraz plakatem I Wystawy Secesji Wiedeńskiej (il. 2), z wyglądem Ateny w *Nocy listopadowej*[11]. Wyspiański tak oto przedstawił wygląd bogini w didaskaliach:

„Podziemu prysną wraz ościeże:
w tym korytarzu wstaje Dziewa,
hełm z kitą na jej karku,
prawicą włócznia, tarcz jej lewa;
jej pierwszy głos i rola.

Ze spiżu czerwony kask kryje jej lica
a oczy jej gorą w przyłbicy;
jej szata się łyśka w odblasku księżycy;
tarcz wielka na złotej pętlicy:
Egida srebrzysta, przez ramię rzucona,
wężami szeleści żywemi.
Wężami ciężące podźwiga ramiona
i spisę wbija do ziemi.
I głosem zawoła, aż gromem uderzy,
że ku niej skrzydlatych chór dziewczek nadbieży
a każda na skrzydłach niesiona”[12].

Istotnie, nie sposób nie zgodzić się z autorami wystawy, że fraza „oczy jej gorą w przyłbicy” mogłaby opisywać spojrzenie klimtowskiej Ateny[13]. Podobnie też jak na płótnie „jej szata się łyśka w odblasku księżycy”[14]. Rację mają także zauważając, że tarcza „srebrzysta, przez ramię rzucona”, która „wężami szeleści żywemi” przywołuje skojarzenia ze wspomnianym plakatem, gdzie bogini strzegła praw młodej sztuki do nowatorstwa. I wreszcie należy przyznać im rację, gdy piszą, że autor *Nocy listopadowej* stopił w owym opisie obydwie dzieła Klimta[15].

Otwartą kwestią pozostaje to, skąd Wyspiański je znał. Niestety twórcy wystawy nie odpowiadają na to pytanie, a rzecz jest warta uwagi, ponieważ pokazuje obieg najnowszych trendów w naszej części kontynentu, jak i bliskość ośrodków, które rozdzieliła późniejsza historia. Atena Pallas wystawiana była na II Wystawie Secesji Wiedeńskiej[16], na której być może wystawiał również Wyspiański[17]. Wskazywałaby na to zreprodukowanie w kolorze *Dziewczynki z*

mirtem pod tytułem *Studie*[18] na okładce specjalnego numeru „Ver Sacrum”, który poświęcony był rzeczonyj wystawie. Warto w tym miejscu zauważyć, że na następnej stronie zamieszczono czarno-białą reprodukcję *Ateny Pallas*[19]. Jednakże mógł to być też ukłon ze strony władz Secesji w stronę artysty, którego uważały za sprzymierzeńca w walce o odnowę sztuki im współczesnej[20]. Jakkolwiek sprawy się miały, trudno byłoby uwierzyć, że Wyspiański, który był prenumeratorem pisma (i który śledził wzmianki na swój temat) nie zapoznał się już wtedy z obrazem. Rzecz jasna mógł także widzieć go na żywo, lecz brakuje jakichkolwiek śladów obecności artysty w Wiedniu w tamtym czasie.

Przeczytaj również: Fałszywy blask źle zrozumiałego heroizmu nie ośniewa mnie

Niewykluczone, że punktem odniesienia mogły być także ilustracje z innego numeru „Ver Sacrum”, gdzie zreprodukowano w czerni i bieli szkic do plakatu I Wystawy Secesji Wiedeńskiej (il. 3). Mogłyby na to wskazywać różnice kolorystyczne – u Klimta Atena ma złoty, a nie „czerwony kask”, tarczę również jest złota, a nie „srebrzysta”. Wizerunek bogini ze wspomnianego płótna pojawił się także w uproszczonej, graficznej formie na ekslibrysie Secesji Wiedeńskiej (il. 4), a następnie na łamach „Ver Sacrum” (il. 5-6). Odnaleźć go można również na plakacie indywidualnej wystawy Klimta z końca 1903 roku (il. 7), gdzie pokazywano także *Atenę Pallas*[21], a reprodukcję zamieszczono w katalogu[22]. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak założyć, że Wyspiańskiego nie było wtedy w Wiedniu[23]. Ewentualnie mógł „odświeżyć pamięć” podczas pracy nad ostateczną wersją dramatu dzięki fotografii.

Na prace Klimta mógł też Wyspiańskiemu zwrócić uwagę Lucjan Rydel. Ten ostatni tak opisywał Konstantemu Marii Górskiemu w liście z 16 kwietnia 1898 roku swoje wrażenia z I Wystawy Secesji Wiedeńskiej: „Dużo ślicznych obrazów, z rzeźby Rodin i Meunier, Khnopff Duńczyk [sic!], Segantini Włoch z Tyrolu i Klimt wiedeńczyk może najciekawszy z wszystkiego”[24]. Zważywszy na charakter ich relacji jest niewykluczone, że przyjaciele rozmawiali o pokazywanych w budynku przy Friedrichstraße 12 obrazach, aczkolwiek zachowane źródła nie pozwalają zweryfikować tego przypuszczenia[25].

Zresztą, Klimtowskich inspiracji mogło być więcej i mogły pochodzić z rozmaitych źródeł. Uwagę malarza-poety mogły zwrócić także obrazy z klatki schodowej wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum, gdzie Atena przedstawiona została jako patronka sztuk (il. 8). Niemniej przeczyłyby odmienności z cytowanym wcześniej opisem, jak i akademicka forma tego przedstawienia. Co więcej, odniesienia można mnożyć, wskazując chociażby na dzieła Franza von Stucka (il. 9-11), z których część stanowiła inspirację dla Klimta[26]. Atena stała również, nie zawsze z powodzeniem[27], na straży racjonalności decyzji wiedeńskiego parlamentu (il. 12). Warto nadmienić, że figura bogini pojawiła się w jednej z najważniejszych realizacji Warsztatów Wiedeńskich – brukselskim Pałacu Stocklet, tym razem nie jako opiekunka polis czy obrończyni artystycznej wolności, a patronka estetycznego eskapizmu[28]. Co prawda budynek został ukończony w kilka lat po śmierci Wyspiańskiego, lecz istotna jest tutaj wielość kontekstów, w których pojawiały się kolejne wizerunki Ateny w sztuce środkowoeuropejskiej.

Wbrew stwierdzeniom autorów *Ikonosfery Wyspiańskiego* należałoby włączyć w nią i dzieła Bertla Thorvaldsena[29], choć z pewnym zastrzeżeniem. Jakkolwiek ze szczegółowej relacji Adama Chmiela można wyczytać, że autor *Nocy listopadowej* zmienił w trakcie pisania dramatu koncepcję i porzucił inspiracje rzeźbiarzem[30], to chodziło o bliżej nieokreśloną dzieło, być może kompozycję wielofigurową (il. 13); a przecież Thorvaldsen miał na swoim koncie przedstawienia *Ateny w zbroi* (il. 14). Innymi słowy, „kultura wizualna” dramatu Wyspiańskiego powinna obejmować także „puste miejsca”, czyli to, czego nie istnienia nie był świadomy, a co funkcjonowało w epoce. Brak jest przecież równie wymowny jak obecność...

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

Wspomniane wyżej tropy nie prowadzą jedynie do skądinąd oczywistej konkluzji, iż autor *Nocy listopadowej* żywo interesował najnowszą sztuką wiedeńską, nie bacząc na jej przynależność do kultury kraju zaborczego. Każą raczej zapytać o charakter przetworzeń, jakim je poddawał. Nie ulega wątpliwości, że Wyspiańskiemu bliska była idea totalnego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk*), przekraczającego bariery i artystyczne hierarchie, której znakiem było w Atenie Pallas uczynienie z ramy integralnej części obrazu[31], a zarazem nie uległ pokusom estetyzacji, autoreferencyjności czy eskapizmu. Wydaje się także, że podobnie jak Klimt chciał postawić przed oczyma odbiorcy lustro, w którym ukaże się prawda o „kondycji ludzkiej”. Jednak nie dochodził do tak pesymistycznych wniosków jak wiedeński twórca kilka lat później w *Jurysprudencji* (il. 15), gdzie porządek racjonalny reprezentowana

przez Atenę ustępuje zemście symbolizowanej przez Furie[32]. Jakkolwiek w *Nocy listopadowej* wpływ Ateny na rzeczywistość polityczną zostaje ograniczony przez inne bóstwa, to nie znika zeń zupełnie. Innymi słowy, Wyspiański, mimo podobnego przekonania o żywotności tradycji antycznej, odmiennie niż Klimt widział obecność mitu we współczesności. Ten ostatni, między innymi przez swój „nierealny realizm”[33], przekształcił „grecką boginię mądrości i sztuki w »demona Secesji«”[34]. Zaś Wyspiański zamiast figury „wiecznie odnawiającej się sztuki”[35] – przypomnienie o niezależnym od człowieka cyklu historii. „Umierać musi, co ma żyć...”[36] Zamiast oswobodzenia artysty – wyzwolenie wspólnoty politycznej. Wyspiański uważnie przygląda się dziełom Klimta, ale nie daje się jej oczarować, wykorzystuje je do własnych celów.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, czyli obecność autora *Nocy listopadowej* w „ikonosferze Klimta”. Musiała być szczególnie istotna dla kuratorów, skoro zdecydowali się umieścić Atenę Pallas na okładce powystawowej publikacji (il. 16). Właściwie należałoby mówić o przynależności obu twórców do „środkowoeuropejskiej ikonosfery”, której istnienie przez powojenne dekady próbowano zamilczeć lub deprecjonować jej znaczenie. Należy ubolewać, że pomimo upływu lat na naszym postrzeganiu sztuki około roku 1900 wciąż ciężą owe zimnowojenne podziały[37]. *Ikonosfera Wyspiańskiego* pokazuje, że należy i można je skruszyć, przywracając pamięć o tym, że jesteśmy dziedzicami nie tylko Wyspiańskiego, ale i Klimta.

Michał Strachowski

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[515]: „Bacciarelli. Rzeczypospolitej malowanie”**

Ilustracje

Il. 1. Gustav Klimt, *Atena Pallas*, 1898, olej, płótno, 75 × 75 cm; w ramie 85,3 × 84,7 × 5 cm, Wien Museum, nr inw. 100686.

Il. 2. Gustav Klimt, *Plakat I Wystawy Secesji*, 1898, litografia, papier, 96,8 × 69,8 cm, Wien Museum, nr inw. 129001/1.

Il. 3. Gustav Klimt, *Szkic do plakatu I Wystawy Secesji*, 1898, źródło: „Ver Sacrum” 1898, nr 3, s nlb.

Il. 4. G. Klimt, *Ars*, 1898/99, litografia, papier, 10,3 × 5,2 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapeszt, nr inw. MLT 1690.118.b.

Il. 5. Gustav Klimt, *Pallas*, 1900, „Ver Sacrum” 1900, nr 1, s nlb.

Il. 6. Gustav Klimt, *Pallas*, 1900, „Ver Sacrum” 1900, nr 1, s 5.

Il. 7. *Plakat XVIII wystawy Secesji Wiedeńskiej*, 1903, litografia, papier, 100 × 32 cm.

Il. 8. Gustav Klimt, *Starożytna Grecja* (fragment), 1890-1891, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, nr inw. AU D.

Il. 9. Franz von Stuck, *Plakat I Międzynarodowej Wystawy Sztuki Stowarzyszenia Artystów Plastyków w Monachium (Secesji)*, 1893, 64,5 × 38 cm, litografia, papier, Museum Villa Stuck, Monachium, nr inw. D 06 1-2.

Il. 10. Franz von Stuck, *Plakat VII Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium*, 1897, 34 × 48,4 cm, litografia, papier, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Berlin, nr inw. 1913,813.

Il. 11. Franz von Stuck, *Atena Pallas*, 1898, olej, drewno, 77 × 69,5 cm, kolekcja prywatna.

Il. 12. Photoglob Co., *Wiedeń. Fontanna Minerwy*, 1902, druk, papier, 17 × 23 cm,
źródło: <https://www.loc.gov/pictures/collection/pgz/item/2017659104/>

Il. 13. Bertel Thorvaldsen, *Minerwa dodaje duszę człowiekowi stworzonemu przez Prometeusza*, 1836, brąz, ø 80,5 cm, Thorvaldsens Museum, Kopenhaga, nr inw. A323.

Il. 14. Bertel Thorvaldsen, *Minerwa*, 1836, brąz, ø 64 cm, Thorvaldsens Museum, Kopenhaga, nr inw. A325.

Il. 15. Gustav Klimt, *Jurysprudencja* (kolory odtworzone z pomocą Sztucznej Inteligencji), 1903, 430 × 300 cm, zniszczony w pożarze zamku Immendorf w maju 1945 roku.

Il. 16. Alicja Kobza Studio, *Okładka Ikonosfery Wyspiańskiego*, 2025, 16,5 × 23,5 cm, źródło: <https://www.lazienki-królewskie.pl/pl/e-sklep/produkty/ikonosfera-wyspiańskiego-noc-listopadowa-w-lazienkach>.

Przypisy:

[1] Szczegóły wykaz tekstów poświęconych *Nocy listopadowej* oraz listę inscenizacji i ekranizacji można znaleźć w tomie Nowego Korbuta poświęconym twórczości Wyspiańskiego, opracowanym przez Wiesławę Albrecht-Szymanowską (IBL PAN, Warszawa 2017, s. 157-167).

[2] Więcej o historii powstania dramatu: L. Płoszewski, *Uwagi o tekście*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1959, t. VIII, s. 209-312.

[3] J. Szumańska, R. Węgrzyniak, J. Hernik Spalińska, *Wprowadzenie*, w: Ciż, *Ikonosfera Wyspiańskiego. „Noc listopadowa” w Łazienkach Królewskich*, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2025, s. 96.

[4] Tamże.

[5] Tamże.

[6] Tamże.

[7] Tamże, s. 14-15.

[8] Tamże, s. 15.

[9] Tamże.

[10] Tamże, s. 19.

[11] J. Szumańska, R. Węgrzyniak, J. Hernik Spalińska, *Klimt maluje złotą Pallas Atenę*, w: Ciż, *Ikonosfera Wyspiańskiego*, s. 96.

[12] S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, w: Tenże, *Dzieła zebrane*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1959, t. VIII, s. 9.

[13] J. Szumańska, R. Węgrzyniak, J. Hernik Spalińska, *Klimt maluje złotą Pallas Atenę*, s. 96.

[14] Tamże.

[15] Tamże.

[16] G. Klimt, *Pallas Athene*, w: *Katalog der II. Kunst-Ausstellung Der Vereinigung Bild.[ender] Künstler Österreichs*, Secession, Wien 1898, s. 23, poz. kat. 76.

[17] Poszlakę stanowi list Wyspiańskiego do władz Secesji, w którym wspomina o odbiorze niewymienionych z tytułów pastelii (G. Wytrzens, *Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64/2, s. 136). Zdania badaczy są jednak w tej kwestii podzielone. Por. G. Wytrzens, *Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, s. 135-136; R. Taborski, *Wyspiański – Wiedeń – Secesja*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, A. Baranowa (red.), Universitas, Kraków 2001 s. 94.

[18] „Ver Sacrum. Sonderheft” 1898, s. nlb. Nawiasem mówiąc, to jedyna znana kolorowa reprodukcja pracy Wyspiańskiego. Druga, zamieszczona w katalogu Świeża, jest czarno-biała (*Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, s. 192).

[19] „Ver Sacrum. Sonderheft” 1898, s. nlb.

[20] Por. K. Niciński, *Wyspiański na wystawach „Secesji” wiedeńskiej w zwierniadle krytyki*, w: *Przemysław wszystko... Stanisław Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2009, s. 299–306.

[21] G. Klimt, *Pallas Athene*, w: *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien. Sezession Wien, Nov.[ember] - Dez.[ember] 1903, Kollektiv-Ausstellung Gustav Klimt*, katalog wystawy, Secession, Wien 1903, s. 11, poz. kat. 5.

[22] Tamże, s. 17.

[23] W czasie trwania wystawy stan zdrowia Wyspiańskiego nie pozwalał mu ani na opuszczanie Krakowa, ani nawet murów mieszkania. Więcej: A. Doboszevska, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 26 marca 1898 – grudzień 1907*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Z Górzyna (red.), WL, Kraków 1995, t. XVI, vol. III, s. 244.

[24] Cyt. za: *Listy Lucjana Rydla do Konstantego Mariana Górskiego*, Józef Dłużyk (oprac.), „Pamiętnik Literacki” 1971, t. LXII, z. 1, s. 213–214.

[25] Rydel był dla Wyspiańskiego powiernikiem w sprawach artystycznych, jak można się przekonać z ich korespondencji.

[26] Więcej: P. Vergo, *Art in Vienna, 1898-1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and Their Contemporaries*, Phaidon, Oxford 1981, s. 37-38.

[27] Carl Emil Schorske tak opisywał losy statui: „Rzeźby zdobiące rampę zdradzały stopień, do którego austriacki liberalizm parlamentarny odczuwał brak zakotwiczenia w przeszłości. Nie mając przeszłości, nie miał własnych bohaterów politycznych, których mógłby upamiętnić w rzeźbach. Zapożyczył parę »poskramiaczy koni« z rzymskiego Kapitolu, aby strzegły wejścia do rampy. Wzdłuż samej rampy umieszczono postacie ośmiu klasycznych historyków – Tukidydesa, Polibiusza i innych zasłużonych postaci. Tam, gdzie brakowało tradycji historycznej, lukę musiała wypełnić erudycja historyczna. Ostatecznie wybrano Atenę jako centralny symbol, który miał stanąć przed nowym budynkiem. Mit wkroczył tam, gdzie zawiodła historia. Austriaccy parlamentarzyści nie skłaniali się ku postaci tak obciążonej rewolucyjną przeszłością jak Wolność. Atena, opiekunka polis, bogini mądrości, była bezpieczniejszym symbolem. Była również odpowiednim bóstwem, aby reprezentować liberalną jedność polityki i racjonalnej kultury, jedność wyrażoną w często powtarzanym sloganie oświeceniowym »Wissen macht frei« (Wiedza czyni [nas] wolnymi). Pomimo swoich sporych rozmiarów Atena nie ma możliwości zdominować sceny bardziej niż Reichsrat Hansena. Spogląda kamiennym wzrokiem na smagane wiatrem centrum życia: samą Ringstrasse” (C.E Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 43). W przypisie Schorske podsumowywał rzecz z właściwą sobie ironią: „Pomnik Ateny autorstwa Kundmanna, choć stanowił część planu Hansena, został wzniesiony dopiero w 1902 roku, prawie dwadzieścia

lat po ukończeniu budynku i długo po tym, jak duch racjonalności opuścił Reichsrat” (s. 43). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą ode mnie.

[28] Jak zauważał Kirk Varnedoe: „Ideał klasycyzmu porzucił to co północne, surowe i racjonalne, aby mieszać się z tym, co wschodnie, szlachetne [precious] i mistyczne. Ostatecznie, niezależnie od punktu wyjścia, którym były współczesne [Wiedeńczykom] angielskie koncepcje [notions], projekt [conception] Pałacu Stockleta nie zwracał się ku anglosaskiej architekturze wernakularnej, lecz ku orientalnemu splendorowi. (Grecka bogini mądrości, Pallas Atena, stała nad wejściem do domu; Ganeśa, indyjskie bóstwo o głowie słonia, znajdowało się na [jego] wschodnim krańcu). [...] Przepych Pałacu Stocleta wygnał wszelkie ślady aroganckiej pewności siebie na rzecz wstrzemięźliwej wewnętrzności [reticent interiority]. Gdy na zewnątrz czystej fasady Atena wyraża antyczną godność, wewnątrz dwa sztandarowe dzieła sztuki były ikonami późnego symbolistycznego solipsyzmu: obejmujący się nastolatek Georgesa Minne’a oraz I Close My Door upon Myself Fernanda Khnopffa” (K. Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture and Design*, The Museum of Modern Art, New York 1986 s. 47).

[29] J. Szumańska, R. Węgrzyniak, J. Hernik Spalińska, *Klimt maluje złotą Pallas Atenę*, s. 96.

[30] Chmiel pisał: „Dzisiaj wieczór t. j. 26 listopada 1901 r. przyszedł Wyspiański po godzinie 6-tej wieczorem i był do godziny w pół do jedenastej. [...] Przeszliśmy do Nocy listopadowej. [...] Pallas – to upostaciowanie rozumu – daje jej [Nike] rozkazy. Nike wszystko to

pojmuje, wie, lecz zapomina dopiero potrącona czemś, w jednej chwili wie o co idzie, wybucha gromem, pełna siły elementarnej. Ma ta Nike być wyobrażeniem myśli – błyskawic samego Wyspiańskiego. Ta Nike oddziaływa naturalnie i na Pallas, która bez obecności niki [sic!] wydaje się, jakby jej czegoś brakowało, szuka jej i za ukazaniem się sprowadza czyn. Przez takie zakreślenie silnie tragiczne owej niki [sic!], już nawet sama zewnętrzna postać jej i Pallady będzie inna. Owa niki [sic!] – z wazy greckiej, a Pallas to już nie ta Thorwaldsenowska, jaką miała być poprzednio, – w szatach długich – powłóczystych, lecz ubrana w cienką blachę, z gorgonami na ramionach, z tarczą i dzidą” (A. Chmiel, *Ze wspomnień „Nocy listopadowej”*, „Krytyka” 1908, t. II, nr 12, s. 429-430).

[31] P. Vergo, *Art in Vienna, 1898-1918*, s. 38.

[32] Por. C.E Schorske, *Fin-de-siècle Vienna*, s. 251-252.

[33] Varnedoe pisał, iż „[...] ten szczególny realizm [...] paradoksalnie zaczął odgrywać coraz ważniejszą rolę, gdy Klimt porzucił ów styl na rzecz dekoracyjnego symbolizmu. Stąd też w alegorycznych dziełach bliższych rokowi 1900, takich jak Atena Pallas, [...] leżący u jego podstaw realizm wywoływał nieprzyjemną bezpośredniość [uncomfortable immediacy], jakby idealistyczne wizje były inscenizowane niczym tableaux vivants za pomocą kostiumów (nawet mała »statua« Nuda Veritas w dłoni Ateny otrzymała niepokojąco konkretną fizyczność). Ów mariaż marzenia i ciała był czymś, co pojawiło się w twórczości Klimta najpierw jako dziwactwo [quirk], a

następnie, przez bardziej agresywne użycie, stało się nieodzowną składową jego szczególnego powodzenia” (K. Varnedoe, *Vienna 1900*, s. 150-151).

[34] M. Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt, Pallas Athena*, w: *Klimt and Antiquity: Erotic Encounters*, S. Rollig, T.G. Natter (red.), J. Gaines, E. Clegg (tłum.), Prestel, Munich – London – New York 2017, s. 88.

[35] Tamże.

[36] S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, s. 77.

[37] Znamienny jest w tym względzie brak wzmianek o artystach z dawnych ziem Austro-Węgier w najnowszych badaniach nad inspiracjami Klimta. Por. *Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, M. Fellinger, E. Becker, L. Smit, R. Suijver (red.), Hirmer, München 2022.