

Małgorzata Paszylka-Głaza

Artystyczne inspiracje Leona Wyczółkowskiego (1852-1936)¹

Danuta Muszanka o twórczości Leona Wyczółkowskiego pisała: „Wyczółkowski ma jedną zasadniczą, wszystko obejmującą cechę: jest tylko artystą. Pod tym względem należy do najbardziej ekskluzywnych artystów. To, że jego sztuka jest tak bliska ziemi i serca, to tylko zasługa rodzaju jego talentu. Wyczółkowski-człowiek nie dodał i nie ujął z niej nic. Nie weszły w nią nigdy żadne hasła, żadne idee. Działał na nią tylko obraz świata, i o wiele już słabiej, obraz odbity w cudzej twórczości. Wyczółkowski nie starał się nią ani o niej rozumować, jej naświetlać, naginać, kierować. Był pełnym zapału, pilnym i oddanym sługą. Oddać czysto artystyczną treść w jak najbliższej jej formie i jak najlepszą techniką, to jedyny cel Wyczółka”².

Twórczość Leona Wyczółkowskiego ewoluowała stopniowo. Studia warszawskie, krakowska „majsterszula” Jana Matejki i polskie środowisko artystyczne w Monachium (szkoła monachijska) miały znaczący wpływ na dzieła artysty. Drogę artystycznych poszukiwań rozpoczynają obrazy o tematyce romantycznej, portrety, które były dla niego również źródłem utrzymania, kameralne sceny, tzw. malarstwo buduarowo-salonowe, później pojawiło się malarstwo plenerowe, (gdzie Ukraina i Tatry stały się niewyczerpanym źródłem inspiracji), dalej motywy związane z krakowskim nurtem historyzmu (pamiętki narodowe, zabytki architektury i rzeźby średniowieczne) czy wreszcie swobodnie kształtowane portrety przyjaciół malarza. Różnorodność podejmowanych tematów artysta spajał dążeniem do oddania prawdy o postrzeganym świecie, do realizmu i do efektownie oddanego światła oraz barwy. Rok 1900 wzbudził w malarzu nowe artystyczne inspiracje, które zaowocowały kolejnym artystycznym obliczem Wyczółkowskiego.

Pierwszą inspiracją artystyczną Leona Wyczółkowskiego stało się malarstwo historyczno-religijne Wojciecha Gersona. W 1869 roku Wyczółkowski rozpoczął studia w Warszawie w Klasie Rysunkowej Szkoły Rysunku i Malarstwa pod kierunkiem Aleksandra Kamińskiego,

¹ W artykule nie jest poruszana kwestia jednej z najważniejszych inspiracji artystycznych Leona Wyczółkowskiego, jakim był impresjonizm. Temu zagadnieniu jest poświęcony osobny artykuł autorstwa Marty Nikel „Elementy impresjonistyczne w twórczości Leona Wyczółkowskiego”. Wyczółkowski odkrył impresjonizm podczas swojego drugiego pobytu w Paryżu w 1889 roku. Okres ukraiński w jego twórczości to swoista „akcja propagandowa” na rzecz tego kierunku w malarstwie polskim. Jego prace z lat 90-tych XIX wieku to dialog między „tradycyjnym luminizmem” a dywizjonizmem. Wyczółkowski używa tu barwy w nowym, impresjonistycznym znaczeniu. Halina Cękalska-Zborowska, *Wiś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Warszawa 1969, s. 230-248; Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław i inne 1989, s. 188-193.

² Danuta Muszanka, *Litografia Leona Wyczółkowskiego*, Wrocław-Kraków 1958, s. 86.

Rafała Hadziewicza, a przede wszystkim Wojciecha Gersona³. Namalowane wówczas i niestety niezachowane prace jak: *Obrona Trembowli*, *Zamordowanie św. Wojciecha* czy *Zygmunt August z Barbarą* są utrzymane w stylistyce historycznych prac jego nauczyciela Gersona⁴. Szalenie poprawne, o wypracowanym rysunku lekko zabarwionym marzeniem o akademizmie i charakterystyczną dbałością o szczegóły. Artysta zadebiutował w 1873 roku obrazem *Św. Kazimierz i Długosz*⁵, który pokazał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. „Scena rozgrywa się w ciemnym wnętrzu katedry wawelskiej, w której Jan Długosz odnajduje opartego o filar, śpiącego królewicza. Wpływ Gersona wyraźny jest w teatralnym typie kształtowania kompozycji, w starannym rysunku, ukazującym nawet miniaturowe szczegóły stroju i w sposobie malowania draperii. Snop światła oświetla najważniejsze ideowo elementy przedstawienia”⁶. W Monachium, gdzie w latach 1875-1877 kontynuował studia artystyczne w Akademii der Bildenden Künste, także pracował pod okiem malarza scen historycznych Aleksandra (Sandora) Wagnera. Powstałe w tym czasie dwa studia kobiet: *Studium starej kobiety w czepcu*⁷ i *Studium Włoszki*⁸ noszą widoczne znamiona malarstwa akademickiego⁹. Kompozycje oparte na przekątnych przecinających się w centrum, o wystudiowanych pozach, z doskonałą harmonią ciepłych barw oraz niezwykle umiejętnością oddania zróżnicowanych faktur tkanin są świadectwem nabycia umiejętności w akademickich środkach wyrazu. „Majsterszula” Jana Matejki ugruntowała fascynację Wyczółkowskiego malarstwem historycznym, tym razem zabarwioną nutą historiozofii mistrza Jana. *Ucieczka Maryny Mniszchówny*¹⁰ zdaje się być po matejkowsku dynamiczna, po matejkowsku ekspresyjna w oddaniu twarzy i gestu bohatera oraz po matejkowsku przytłaczająca dekoracyjnością ubiorów i przedmiotów a wreszcie dramatyczna tak, jak tylko

³ Krystyna Kulig-Janarek, Wacława Milewska, *Leon Wyczółkowski 1852-1936*, Muzeum Narodowe w Krakowie 2003, s. 9.

⁴ Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 10-11.

⁵ Olej na płótnie, 74,5 x 62 cm, obraz sygnowany i datowany: *L. Wyczółkowski 1873*, znajduje się w kolekcji prywatnej. Obraz jest tytułowany także: *Św. Kazimierz*, *Św. Kazimierz na modlitwie*, *Kazimierz Jagiellończyk i Długosz*, *Królewicz Kazimierz i Długosz*. Podane za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 70.

⁶ Jerzy Malinowski, *Leon Wyczółkowski*, Kraków 1995, s. 52.

⁷ Olej na płótnie, 90 x 66 cm, obraz sygnowany i datowany: *L. Wyczółkowski 1876*, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 2664 (75 029). Obraz jest tytułowany także: *Studium starej kobiety w czepcu koronkowym* i *Głowa starej kobiety w czepcu koronkowym*. Podane za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 71.

⁸ Olej na płótnie, 93 x 73,5 cm, obraz nie sygnowany, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 13555. Podane za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 71.

⁹ Maria Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1973, s. 10.

¹⁰ O inspiracji twórczością Jana Matejki w tym obrazie pisał sam artysta: Leon Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia*, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 41-42. Obraz *Ucieczka Maryny Mniszchówny* zaginął, a powstała w 1881 roku olejna replika znajduje się obecnie w kolekcji prywatnej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się drzeworyt ilustracyjny z 1877 roku *Maryna Mniszchówna ukrywająca się przed pogonią*, nr inw. III-ryc. 31 261. Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 72.

dramatyczne potrafią być historyczne obrazy Matejki¹¹. Artysta podziwiał Jana Matejkę a jego pracami się zachwycił. Kult przeszłości mistrza Jana jest tym, co go pociąga w przedziwny sposób. Jest jednym z nielicznych w swoim czasie, który dostrzegał monumentalne piękno Wita Stwosza i jego Ołtarza Mariackiego¹². Kilkanaście lat później Wyczółkowski ponownie na chwilę wrócił do jednej ze swoich pierwszych inspiracji artystycznych – malarstwa historycznego. Około 1897 roku powstała seria *Sarkofagów*¹³, które należą do ostatniej fazy polskiego malarstwa historycznego, tym razem zmierzającego w kierunku symbolicznej wizji. Wyczółkowski świetnie tu zestawiał dwa czasy: ten przeszły należący do władców i ten teraźniejszy, który przeszłość skazuje na zapomnienie.

W czasie pobytu we Lwowie w latach 1878-1880 artysta poznał Adama Chmielowskiego, a w Warszawie spotykał się z Witoldem Pruszkowski, Maurycym Gottliebem oraz krytykiem i poetą Lucjanem Siemieńskim. Zaprzyjaźnił się z Jackiem Malczewskim. W 1877 roku Witold Pruszkowski namalował *Rusalki* – pierwszy polski obraz symbolistyczny. Symbolizm to kolejna artystyczna inspiracja Leona Wyczółkowskiego. W gronie takich przyjaciół zainteresowanie nim stało się nieuniknione. Wyczółkowskiego zafascynowało malarstwo Arnolda Böcklina – szwajcarskiego prekursora symbolizmu. Aura tajemniczości i niedopowiedzenia oraz kompletna cisza obrazów Böcklina musiała podniecać i wzbudzać zdziwienie. Syreny, trytony, najady, jednorożce, satyrowie i centaurowie pojawiają się w tajemniczym malarskim pejzażu, który łączy sen z rzeczywistością. O obrazach Böcklina tak pisał Jules Laforgue w 1886 roku: „Zdumiewa ta jedność w marzeniu, oddanie fantastyce, niezwykła naturalność tego, co nadprzyrodzone”¹⁴. To mogło nie tylko podobać się Wyczółkowskiemu, ale nawet go fascynować. Obraz *Druid skamieniały*¹⁵ z 1892 roku zdaje się być najbliższym tajemniczym, magicznym pejzażom Böcklina, gdzie monumentalizm

¹¹ Tak o obrazie napisał Henryk Piątkowski: „*Ucieczka Maryny Mniszchówny* – debiut wróżący niepoślednią siłę malarską na arenie sztuki!”, Henryk Piątkowski, *Polskie malarstwo współczesne. Szkice i notaty*, Petersburg 1895, s. 186; w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, red. Wiesława Juszczyka, Wrocław i inne 1976, s. 69.

¹² Ignacy Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970, s. 232.

¹³ O jednym z obrazów z tego cyklu tak pisał Władysław Maliszewski w 1897 roku: „*Sarkofagi*, najnowszy obraz, treścią swą wnika do duszy widza, bo niepodobna oprzeć się wrażeniu na widok znikomości ludzkiej potęgi, spoczywającej bezsilnie pod kamieniem nagrobnym, przysnutym pajęczyną i wiekowym pyłem, w lochu podkościelnym, wśród rupieci rzeźbiarskich, wyrzuconych tu, jak na śmietnik rzeczy wyszłych z użycia. Na sarkofagach spoczywają król i królowa z koronami na głowach, berłami w rękach. Poniewierka grobów królewskich wstrząsa duszą widza, który po chwili zapomina, że ma tylko obraz przed sobą i zamyśla się nad znikomością tego świata”. Władysław Maliszewski, *Wystawa obrazów Leona Wyczółkowskiego, w salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Biesiada Literacka, 1897, nr 7; w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, jak przypis 11, s. 74.

¹⁴ Jean Cassou i inni, *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1997, s. 63.

¹⁵ Olej na płótnie, 45 x 63 cm, obraz sygnowany i datowany: *L. Wyczół / 1892*. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. II-b-928. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 102.

przyrody jest odpowiedzią na zapotrzebowanie wieczności¹⁶. Zachwyt symbolizmem artysta łączył z inspiracją polską poezją romantyczną Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego oraz Antoniego Malczewskiego. Do tego należy dodać podziw dla osobowości i twórczości Adama Chmielowskiego. Znajduje to odzwierciedlenie w kolejnych płótnach Wyczółkowskiego jak: *Alina*¹⁷ z lat 1879-1880 (motyw z *Balladyny* Juliusza Słowackiego), *Gertruda Komorowska na saniach* z 1883 roku¹⁸ (motyw z *Marii* Antoniego Malczewskiego) czy wreszcie *Głowa Chrystusa* z lat 1882-1883¹⁹, którą zainspirował cykl religijnych prac Adama Chmielowskiego. Obraz *Alina* zdaje się być rodzimą odmianą prerafaelickiej *Ofelii* Johna Everetta Millais'a (1851-1852), gdzie nastrój grozy i niesamowitości jest podkreślony barwą i niezwykłym, romantycznym (cokolwiek by to znaczyło) ułożeniem ciała zamordowanej Aliny. Symbolika cierpienia zadanego przez najbliższą osobę świetnie mentalnie koreluje ze sobą te dwie odległe jednak stylistycznie prace.

Głowa Chrystusa z lat 1882-1883 i *Krucyfiks wawelski* z 1896 roku²⁰ stanowią głębokie misterium miłości, które bez wątpienia stworzył Wyczółkowski inspirując się religijnym malarstwem Adama Chmielowskiego.

W latach 80-tych XIX wieku Leon Wyczółkowski malował obok portretów scenki rodzajowe z życia bogatych sfer oraz tzw. obrazy salonowo-buduarowe. Szczególnie w tych ostatnich dopatrywano się inspiracji twórczością belgijskiego artysty Alfreda Stevensa (1823-1906). Ten przyjaciel Eduarda Maneta, Edgara Degas'a czy Berthe Morisot malował obrazy

¹⁶ Zupełnie innego zdania jest krytyk Józef Ryszkiewicz, który napisał: „Talent Wyczółkowskiego na wskroś realistyczny, jako taki, zawsze się spod każdego wpływu mniej lub więcej wyłania. Tak samo dzieje się i z symbolizmem: jest on tylko w pracach tego artysty więcej tytułarnym niż rzeczywistym. Na przykład pozwolę sobie przypomnieć czytelnikowi obraz większych rozmiarów pt. *Druid skamieniały*, w którym Wyczółkowski odtworzył krajobraz skalisty, z dużą dbałością o prawdziwe wrażenie natury, i gdyby nie pretensjonalny nieco tytuł, nikt by się ukrytej alegorii na rzecz prawdopodobnej zamierzchłej a jednak trwałej pieśni nie domyślił”, Józef Ryszkiewicz, *Wystawa L. Wyczółkowskiego*, Słowo, 1897, nr 9: w: Teksty o malarzach, jak przypis 11, s. 75.

¹⁷ Leon Wyczółkowski namalował dwa obrazy podejmujące ten temat. Pierwszy to: *Alina* z lat 1879-1880, olej na płótnie, 79 x 139 cm, w kolekcji prywatnej a drugi to: *Alina (Śmierć Aliny, Alina do „Balladyny” J. Słowackiego)* z 1880 roku, olej na płótnie, 94 x 137 cm, w kolekcji prywatnej. Podane za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 74-75.

¹⁸ Olej na tekturze, 40 x 80,5 cm, obraz sygnowany i datowany: LWy/1883, własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. II-b-885. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 79.

¹⁹ Olej na tekturze, 32 x 40 cm, obraz sygnowany: L. Wycz., własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-912. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 78.

²⁰ O obrazie tak napisała Wacława Milewska: „Sposób, w jaki Wyczółkowski poradził sobie z oddaniem wytłaczanej srebrnej blachy stanowiącej tło krucyfiks, wzbudził podziw Józefa Chełmońskiego, który „łapał się za głowę, przybliżał do płótna, odchodził i znowu powracał, mówiąc jak urzeczony: jak on to szelma, mógł zrobić! Już lepiej nie można!” U innych widzów kompozycja wywoływała tak silne wrażenia, że „kolana same się uginały do klękania”, a w powietrzu czuli woń „co tylko zgaszonych świec woskowych”. Anna Bernat, *Leon Wyczółkowski* [1852-1936], Warszawa 2006, s. 29. Obraz jest także zatytułowany: *Krucyfiks królowej Jadwigi; Krucyfiks Jadwigi; Chrystus na krzyżu; Chrystus wawelski*. Jest to olej na płótnie, 200 x 100 cm, sygnowany i datowany: L. Wyczółkowski, Kraków-1896. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-156. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 117.

paryskiego świata²¹. Lekkie w treści, eleganckie w formie, zabarwione marzeniami o wielkiej sztuce. Artystyczną odpowiedzią Wyczółkowskiego są prace: *Obrazek jakich wiele* z 1883 roku²², *Ujrzałem raz...* z 1884 roku²³ czy *W buduarze* z 1885 roku²⁴. Na tle bogatych mieszczańskich wnętrz artysta przedstawił postaci noszące wytworne stroje, uczestniczące w typowych dla wyższych sfer rozrywkach, podczas gry na fortepianie czy śpiewu lub skupione na oglądaniu dzieł sztuki. Do swojej palety wprowadził jasne, subtelnie zestawiane barwy i ciekawe rozwiązania kompozycyjne. Tak powstały efektowne, kameralne, nieco sentymentalne scenki, malowane z dużym wyczuciem kolorystycznym, swobodą i lekkością. W *Ujrzałem raz* zakochany młodzieniec śpiewa, ekstazyjnie wpatrzony w uśmiechniętą, pozornie obojętną, akompaniującą mu pannę. Wyczółkowski zachwyca tu wielką żywotnością niemal fotograficznie uchwyconej chwili, w czym niewątpliwie przypomina niektóre obrazy Augusta Renoir'a²⁵. Może malowane kobiety Wyczółki nie mają zmysłowości francuskiego artysty, który bez żenady pokazywał świadomość ich kobiecości, ale posiadają bez wątpienia ten sam wdzięk i ulotność pięknej chwili.

Około 1898 roku Leon Wyczółkowski – pod wpływem swoich przyjaciół, Juliana Fałata i Feliksa Jasińskiego, a także w zetknięciu ze sztuką japońską oraz modernizmem – rozpoczął okres poszukiwań oraz twórczych eksperymentów. Dzięki tym inspiracjom odnowił swój warsztat; wprowadził nowe środki wyrazu artystycznego, stosował różnorodne techniki, szczególnie cenił techniki graficzne a już najbardziej litografię. Do końca życia ją doskonalił, wykazując się niebywałą wręcz cierpliwością i wytrwałością – z czasem stał się jej wirtuozem. Kompozycje kwiatowe, widoki architektoniczne, studia drzew to arcydzieła, w których do głosu doszły żywiołowość, zachwyt nad pięknem natury, wielka wrażliwość i wyrafinowanie oraz maestria techniczna artysty.

Jedną z najważniejszych inspiracji artystycznych Leona Wyczółkowskiego było zafascynowanie sztuką japońską, które w fenomenalny sposób przełożyło się na jego twórczość. Wyczółkowski „zetknął się ze sztuką Dalekiego Wschodu podczas kilku pobytów w Paryżu na kolejnych Wystawach Światowych w latach 1878, 1889 i 1900 i” wtedy

²¹ Zdzisław Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1986, s. 93.

²² Obraz jest tytułowany także: *Jakich wiele*; *W atelier*; *Goście w pracowni malarza*. Jest to olej na płótnie, 54 x 76 cm, sygnowany i datowany: *L. Wyczółkowski / 1883*, jest w kolekcji prywatnej. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 82.

²³ Olej na płótnie, 73 x 57 cm, obraz sygnowany i datowany: *L. Wyczółkowski / 1884*. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 4022 (183 769). Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 81.

²⁴ Obraz nosi podtytuł: *Przed popiersiem Modrzejewskiej*. Olej na płótnie, 81 x 49 cm, jest sygnowany i datowany: *L. Wyczółkowski – 1885*. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 86. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 85.

²⁵ Teresa Grzybowska, *Eros w sztuce polskiej*, Warszawa 1993, s. 81.

„również nabył pierwsze obiekty do swej dalekowschodniej kolekcji (wytwory japońskiego rzemiosła artystycznego – ceramikę, brązy, *katagami*, kimona, drzeworyty i obrazy na jedwabiu i papierze)”²⁶.

„Artyści końca wieku – polscy, europejscy i amerykańscy – poznawali sztukę japońską w wielkich metropoliach – w Paryżu, Londynie, Monachium, Wiedniu czy Berlinie. (...) pobyty polskich artystów w Paryżu przypadły więc na apogeum zainteresowania sztuką japońską. Była ona wówczas dostępna powszechnie, nie tylko w kręgach koneserów, artystów i marszandów. Wydawano wzorniki, reprodukcje, albumy, stosunkowo łatwo też można było kupić znane serie pejzażowe – na przykład Katsushiki Hokusai i Utagawy Hiroshiego. Liczne butik i galerie oferowały rozmaite przedmioty codziennego użytku oraz wyroby rzemiosła artystycznego, zwłaszcza ceramikę”²⁷.

„Tym, co zachwycało europejskich twórców w sztuce japońskiej, był nowy sposób postrzegania i ujmowania rzeczywistości i odbicie tego w komponowaniu jej obrazów. Wyrażało się to – z jednej strony – poprzez oszczędność środków wyrazu, umiejętność syntetyzowania i upraszczania form, stosowanie płaskich plam i giętkich dekoracyjnych linii, a więc poprzez wyrafinowaną prostotę i naturalność. Z drugiej strony – służyło temu budowanie harmonii poprzez układy asymetryczne (<harmonia asymetrii>) i kadrowanie obrazów w taki sposób, aby uzyskać wycinek większej całości. Uzyskiwano to między innymi przez umieszczanie jakiegoś szczegółu na pierwszym planie lub obcięcie przedmiotu, w wyniku czego powstawał tak zwany ciasny kadr. Owa fragmentaryczność była zgodna z buddyjską zasadą, że <jedno jest wszystkim, a wszystko jednym>. Nowatorska była organizacja przestrzeni w obrazie, na przykład stosowanie różnych punktów obserwacji (z <zabiej perspektywy>, <z lotu ptaka> itp.) oraz wydobywanie malarskiej roli pustej przestrzeni. Odkrywcze było także notowanie w obrazach nietrwałych i ulotnych zjawisk przyrody, wynikające z pokory i czci Japończyków wobec Natury”²⁸.

Wyczółkowski dogłębnie poznał stosowane przez sztukę Dalekiego Wschodu zabiegi i rozwiązania artystyczne. Zapożyczał z niej motywy, oryginalną perspektywę, sposób kompozycji i kadrowania, format prac, dobór kolorów. Inspiracje te najlepiej uwidoczniły się w kompozycjach kwiatowych, martwych naturach i pejzażach (m.in. we wspaniałym cyklu pastelów tatrzańskich z lat 1904-1906 oraz 1910-1911). To właśnie serie tatrzańskich pejzaży skupiają najważniejsze cechy estetyki japońskiej i stanowią zarazem jeden z

²⁶ Anna Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 45.

²⁷ Król, jak przypis 26, s. 53.

²⁸ Król, jak przypis 26, s. 31.

najwybitniejszych przykładów polskiego japonizmu. Wyczółkowski tatrzański pejzaż ujmuje wycinkowo i syntetycznie, czyli zupełnie w nowy, niespotykany dotąd sposób. Malując Tatry, oddawał je wiernie z jednoczesnym zachowaniem pierwszego wrażenia, tak aby w artystycznym kształcie zamknąć przeobrażający się monumentalny pejzaż tatrzański. *Ukiyo-e* to obrazy przepływającego, przemijającego świata, a krajobrazowe serie Hokusai i Hiroshiego to mistrzowska próba uchwycenia nietrwałego i ulotnego piękna Natury. Kiedy Wyczółkowski zjawił się w Tatrach, aby je malować, dysponował nie tylko odpowiednimi narzędziami, lecz przede wszystkim wrażliwością bliską wrażliwości mnichów buddyjskich *zen*. Krajobrazy tatrzańskie nie były dokumentowane w sztuce polskiej tamtej epoki, więc prace Wyczółkowskiego tchną nowoczesnością, twórczo i niezależnie zainspirowane widokiem Tatr.

„Leon Wyczółkowski, sam wytrawny kolekcjoner sztuki Bliskiego i Dalekiego Wschodu, wprowadzał do swoich obrazów zarówno przedmioty ze zbiorów własnych, jak i kolekcji swojego przyjaciela Feliksa Jasińskiego; tak uczynił na przykład w portrecie „Mangghi” z 1911 roku²⁹. „Ten mistrzowski wizerunek jest swoistą grą pomiędzy portretowanym a portretującym. Portretowany, wielbiciel sztuki japońskiej, został przedstawiony w atlasowym kaftanie typu *manpao* z pierwszej połowy XIX wieku, pochodzącym z własnej kolekcji, tkanym w barwny deseń z motywem smoków, obłoków i fal. Jasiński trzyma w ręku jeden z ulubionych drzeworytów ze swojego zbioru *Rozpogodzenie po śnieżycy w Kameyama* Utagawy Hiroshiego (z serii *Pięćdziesiąt trzy stacje na gościńcu Tōkaidō* z lat ok. 1833-1834). W tle widnieje tkanina, antepedium z końca XVII lub początku XVIII wieku, ze zbiorów Wyczółkowskiego”³⁰.

W zakresie artystycznych inspiracji Leona Wyczółkowskiego sztuką Dalekiego Wschodu trudno być odkrywczym, mając na uwadze katalogi dwóch imponujących wystaw zorganizowanych przez Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, czyli *Japonizm polski* oraz *Wyczał w Japonii. Inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, oba autorstwa Anny Król³¹.

Tropiąc ślady inspiracji artystycznych Wyczółła może warto jeszcze zwrócić uwagę na „szeroko malowany i śmiało budowany kolorem portret podwójny z r. 1895”, który

²⁹ *Portret Feliksa Jasińskiego w błękitnym kaftanie*, pastel na papierze, 82 x 96 cm, sygnowany i datowany: *Feliksowi – Leon 1911*. Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a. 13 403.

³⁰ Król, *jak przypis* 26, s. 69.

³¹ Pierwszy z katalogów ma podany w przypisie 26 pełny zapis bibliograficzny, drugi to: Anna Król, *Wyczał w Japonii. Inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, Kraków 2012.

przedstawia malarza³² „z Konstantym Laszczką na tle pracowni rzeźbiarskiej, w fantazyjnych kapeluszach i z fantazyjnymi kokardami krawatów”. Zdaje się, że „szczególnie bliska łączność” wiąże ten obraz przyjaźni z autoportretem Hansa von Marées w towarzystwie Lenbacha (1863). Podobieństwo układu a także półzartobliwego nastroju wydaje się raczej nieprzypadkowe. (...) Jest tu humor oparty na kontrastach dwóch popiersi arcyżywych i zadumy popiersi rzeźbionych, dwóch wyglądów i dwóch charakterów przyjaciół, dwóch karnacji, dwóch sposobów czesania włosów: włos w dół, włos do góry, dwóch spojrzeń, dwóch odmian niby nowoczesnych Don Kichotów.”, jak napisała Maria Twarowska³³.

Natomiast „niektóre pastele z Jaremca (Huculszczyzna) są w twórczości Wyczółkowskiego na drodze jego poszukiwań kolorystycznych zjawiskiem krańcowym i sprawiają wrażenie jakby dalekiego echa fowizmu”³⁴.

Martwa natura z pomarańczami z 1912 roku³⁵ rekwizytami, sposobem traktowania kompozycji, jak i esencjonalne, intensywne barwy są niespokojnie blisko malarskich poszukiwań Paula Cézanne’a.

W roku 1913 Leon Wyczółkowski odbył podróż do Anglii i Szkocji. „Po drodze zachwyił się w Holandii Vermeerem, przed obrazami Halsa spotkał się z Lentzem. W Londynie porwał go Turner – w drodze powrotnej do kraju mówił do swego towarzysza podróży [Feliks Jasieński], że <chciałby dać Krakowowi coś z tego, co Turner dał swej ojczyźnie>. Po powrocie do Polski próbował akwareli niepodrysowanej, w rodzaju Turnerowskiej”³⁶. Inspiracja dawnymi mistrzami nie trwała jednak długo.

„Grafika Wyczółkowskiego jest oryginalna, można powiedzieć, że od początku do końca jest jego odkryciem i jego zdobyczą. Podobnie jak Corot, zabrał się do niej późno i nie uczył się jej w akademii. Jego dzieło graficzne nie wyszło w świat <na szczytach cudzego doświadczenia>. Jedyne kierując się własnym wyborem i własnym instynktem pogłębiał swą kulturę artystyczną wpatrując się w tusze Claude Lorraina, plansze Piranesiego i drzeworyty Japończyków. Od Lorraina uczył się przestrzennej budowy krajobrazu i <drgań światła>, od Piranesiego monumentalności kompozycji, od Japończyków lekkości ręki i tej szczególnej

³² Mowa o obrazie *Autoportret z Konstantym Laszczką*. Jest to olej na płótnie, 70 x 94 cm, sygnowany: *LWyczół.* Własność Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK ii-b-213. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 140. Autorki katalogu datują obraz na 1901 rok.

³³ Twarowska, jak przypis 9, s. 23.

³⁴ Twarowska, jak przypis 9, s. 26.

³⁵ Akwarela i olej na papierze naklejonym na tekturę, 69 x 83,5 cm, sygnowana i datowana: *LWyczół – 1912*. Własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 1854. Podano za: Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 308.

³⁶ Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 26-27.

obserwacji natury, że się wie, kiedy ona sugeruje igraszki z plamą i kreską bez ujemy dla prawdziwości obrazu”³⁷.

Obszar artystycznych poszukiwań i fascynacji Leona Wyczółkowskiego był nie tylko rozległy, ale i zaskakująco erudycyjny. Artysta bez kompleksów inspirował się zarówno dawnymi, jak i sobie współczesnymi mistrzami, traktując sztukę świata jak jedną wielką, nigdy niekończącą się przestrzeń natchnienia.

³⁷ Kulig-Janarek, Milewska, jak przypis 3, s. 38-39.