

JUSTYNA BAJDA Uniwersytet Wrocławski

CYPRYS JAKO REPREZENTANT I REPREZENTACJA PROWANSALSKIE OBRAZY VINCENTA VAN GOGHA W WIERSZACH WSPÓŁCZESNYCH POETÓW POLSKICH

Prowansja Vincenta van Gogha – marzenia o założeniu komuny artystycznej w Arles, sprzeczka z Pauliem Gauguinem, azyl w Saint-Rémy-de-Provence. Przede wszystkim jednak – wibrujące światło, intensywne kolory, impastowe pociągnięcia pędzla i powracający motyw: wysmukły, niepokojący w swoich liniach i ciemnej szmaragdowej zieleni cyprys, który najpierw był fascynacją, a potem niemal obsesją artysty. Wielokrotnie pojawiał się na jego płótnach i w listach słanych do brata Theo.

Cyprys, jedno z najpowszechniejszych drzew francuskiego Południa, musiał znaleźć swoje miejsce w malarstwie Holendra, żeby potem został zauważony w poetyckich impresjach na temat dzieł van Gogha. Znaczenie tej rośliny w jego twórczości ulegało modyfikacji: początkowo cyprys występował na obrazach jako typowy wyróżnik¹ natury Prowansji, by z czasem okazać się dla malarza „esencją” regionu. Po latach zaistniał w ekfrazach i tekstach nacechowanych ekfrastycznie² – stanowiąc nie tylko oczywisty motyw opisywanych prac, ale też reprezentację przestrzeni, a nawet coś więcej.

¹ Zob. np. J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność. (Próba nowej konstrukcji pojęć)*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lubin 1956, s. 82–86.

² Dyskusja wokół pojęć ekfrazy i ekfrastycznych utworów poetyckich zob. m.in.: M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236. – A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. Jw., 2001, z. 2, s. 37–59. – M. Czermińska: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230–242; *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*. Gdańsk 2005. – A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004. – R. Popowski, wstęp w: *Filostat Starszy, Obrazy*. Przekł., koment., przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 13–88. – M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji „Szału uniesień” Władysława Podkowirskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*. W zb.: *Perspektywy polskiej retoryki*. Red. nauk. B. Sobczak, H. Zgółkowska. Poznań 2007, s. 192–210. – B. Swoboda: *Zniewalająca siła ekfrazy. (Rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W. J. T. Mitchella)*. „Przestrzenie Teorii” t. 16 (2011), s. 41–42; *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka: ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej*. Kraków–Opole 2022. – R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków 2020 (tu obszerna literatura przedmiotu).

Ekfrazja jako reprezentacja werbalna

William John Thomas Mitchell wskazał trzy fazy spotkania słowa z obrazem³. Pierwszą z nich określił jako „ekfrastyczną obojętność” („*ekphrastic indifference*”), uznając, że słowo nie jest w stanie zmierzyć się z przedstawieniem wizualnym ze względu na nieadekwatność znaków arbitralnych wobec znaków naturalnych. Drugą z nich to ekfrastyczna nadzieja („*ekphrastic hope*”), dopuszczająca istnienie procesu wizualizacji słowa dzięki wyobraźni i świadomości estetycznej odbiorcy. Ostatnią – przypominając założenia Gottholda Lessinga poczynione w dziele *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*⁴ – nazywa Mitchell „ekfrastycznym strachem” („*ekphrastic fear*”) przed decyzją o ostatecznym anulowaniu granicy między sztukami posługującymi się różnymi środkami wyrazu⁵. Nawet przyjmując istotne znaczenie drugiej z proponowanych przez Mitchella perspektyw i wpisując w proces odbioru wierszy o sztuce konieczność odwoływania się do świadomości i wyobraźni ich odbiorców, należy zgodzić się z Bartoszem Swobodą, że ekfrazja nie zawsze jest „werbalną reprezentacją reprezentacji wizualnej”⁶. Poeta bowiem rzadko wykorzystuje jedynie poziom ikonograficzny dzieła plastycznego, czyniąc z niego raczej punkt wyjścia rozważań na temat wartości artystycznych, moralnych, egzystencjalnych. Obraz malarski czy rzeźba, uznawane za wizualny interpretant⁷ rzeczywistości, stają się elementem pośredniczącym między tekstem literackim a naturalnym pierwowzorem. Sama ekfrazja zaś w miejsce mimetycznej wizualizacji eksponuje twórcze możliwości samego słowa. Michał Paweł Markowski wskazywał na zasadnicze różnice między tymi dwiema optykami:

W tych dwóch postawach, Auerbachowskiej, zrównującej reprezentację z *mimesis*, i Iserowskiej, traktującej reprezentację jako akt performatywny, zderzają się dwie filozofie reprezentacji. Pierwsza z nich traktuje reprezentację jako wtórne przedstawianie tego, co już istniejące, druga natomiast w reprezentacji dostrzega kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości. W pierwszym wypadku chodzi więc raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określić, w drugim z kolei, w jaki sposób reprezentacja przekonuje nas do swojej niezależności⁸.

Performatywność ekfrazy jest szczególnie odczuwalna, kiedy autor wiersza – choć bezpośrednio odsyła do konkretnego artefaktu – pośrednio, poprzez metaforę, symbol czy aluzję, sugeruje szersze znaczenia konstruowane w tekście, kierując czytelnika do naturalnego pierwowzoru dzieła bądź np. w stronę faktów współtworzących biografię jego autora. Odbiorca musi te wszystkie, podawane *explicite* lub

³ W. J. Th. Mitchell, *Ekphrasis and the Other. W: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago–London 1994.

⁴ G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Oprac. nauk. M. Męciński. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Kraków 2012.

⁵ Mitchell, *op. cit.*, s. 152–156.

⁶ Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy*, s. 45.

⁷ Zob. np. A. Dziadek, *Obraz jako interpretant*. W: *Obrazy i wiersze*, s. 109–143.

⁸ M. P. Markowski, *O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2010, s. 289–290. Autor przywołuje kanoniczne opracowania: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekł., wstęp Z. Żabicki. T. 1–2. Warszawa 1968. – W. Iser, *Representation: A Performative Act*. W zb.: *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, Ed., introd. M. Krieger. New York 1987, s. 217–232.

implicite, elementy rozpoznać, żeby móc odnaleźć się w skomplikowanym łańcuchu zależności i niesionych przez nie komunikatów. Jak pisze Swoboda, powołując się na ustalenia Mitchell:

Dopiero, kiedy odbędzie on [tj. czytelnik] długą drogę powrotną, zrekonstruuje w swym umyśle dzieło sztuki, czyli zaspokoi pragnienie wizualnego obiektu (czy może raczej odnajdzie dla niego kompensacyjny substytut), [...] spełniona może zostać obietnica, jaką zdaje się przyrzekać ekfrazą czytelnikowi, który zgadza się na formułowane przez nią reguły literackiej gry⁹.

Dziedzictwo dwóch lat w Prowansji

Vincent van Gogh wyjeżdża na południe Francji w lutym 1888. Szuka nowych miejsc i wrażeń, które pozwoliłyby mu odnaleźć własną drogę w nowoczesnym malarstwie. Najpierw osiada w Arles, gdzie latem przeprowadza się do nieistniejącego już dziś Żółtego Domu przy placu Lamartine. Choć samo miasto nie wydało mu się interesujące, zachwyca się otaczającą go naturą. Pracuje codziennie, mierząc się z nieznanym dotąd ostrym światłem i nie mając świadomości, jak bardzo atmosfera Prowansji wpłynie nie tylko na jego dzieło, ale też na pogarszający się stan zdrowia. Jesienią zaprasza do siebie Gauguina, jednak ze względu na różnicę temperamentów obu twórców oraz w związku z ich odmiennym spojrzeniem na sztukę pobyt ten nie kończy się dobrze. Po kolejnej kłótni między artystami, tuż przed Bożym Narodzeniem, wycieńczony emocjonalnie van Gogh obcina sobie część lewego ucha i trafia do szpitala Hôtel-Dieu. Gauguin wyjeżdża. Przyjaciele nigdy już się nie zobaczą.

Van Gogh opuszcza Arles po kilku miesiącach. W maju 1889 na własną prośbę zostaje przyjęty do zakładu dla osób psychicznie chorych, mieszczącego się w romańskim klasztorze Saint-Paul-de-Mausole w odległym o 30 kilometrów Sain-Rémy-de-Provence. Rozpoczyna się drugi i ostatni etap pobytu artysty w Prowansji, którą pożegna on w maju 1890. Dwa miesiące później malarz popełni samobójstwo.

Pozostawionymi przez van Gogha obrazami oraz korespondencją zajęła się wdowa po Theo¹⁰, Johanna van Gogh-Bonger. Pierwsze fragmenty listów artysty były drukowane w katalogach wystawy z 1892 roku i w artykułach zamieszczonych w „*Mercur de France*” (1892–1897). Po 10 latach pracy nad spuścizną malarza, w styczniu 1914, listy Vincenta do brata ukazały się w wydaniu łączącym teksty pisane po francusku i po niderlandzku¹¹, a następnie przetłumaczono je na język niemiecki¹². Publikacja korespondencji, uznawanej dziś za dzieło literackie, celnością i plastycznością opisów dorównujące dziennikom Eugène’a Delacroix¹³, stała się początkiem odkrywania biografii van Gogha dla literatury i filmu: w 1934 roku Irving Stone

⁹ Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy*, s. 45–46.

¹⁰ Th. van Gogh przeżył brata zaledwie o kilka miesięcy: Vincent zmarł 29 VII 1890, Theo – 25 I 1891. Obaj spoczywają na cmentarzu w Auvers-sur-Oise.

¹¹ V. van Gogh, *Brieven aan zijn broeder*. Cz. 1. Ed. J. van Gogh-Bonger. Mij. voor goede en goedkoope lectuur. Amsterdam 1914.

¹² V. van Gogh, *Briefe an seinem Bruder*. T. 1–2. Zusammengesst. J. van Gogh-Bonger. Übertreg. L. Klein-Diebold. Berlin 1914.

¹³ Zob. *Vincent van Gogh as a Letter-writer*. Na stronie: https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fvangoghletters.org%2Fvg%2Fletter_writer_1.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url (data dostępu: 9 VII 2024).

wydaje *Pasję życia*¹⁴, w latach pięćdziesiątych XX wieku zrealizowano sfabularyzowaną opowieść filmową, którą wyreżyserował Vincente Minnelli¹⁵, malarstwo van Gogha – tak we Francji, jak i poza nią – trafia do poezji.

Wydany w roku 2019 tom wierszy Régisa Moulou *Van Gogh caché* (Van Gogh ukryty) zawiera niemal 100 utworów o różnicowanym stopniu nacechowania ekfrastycznego, sytuowanych w kontekście życia i dzieła malarza¹⁶. W jednym z nich poeta daje syntezę panoramy pól i łąk rozciągających się wokół klasztoru w Saint-Rémy na tle górskiego pasma Les Alpilles; widoku prześwieconego słońcem, nabrzmiałego kolorami, każącego odkrywać w sobie pierwotne instynkty, a równocześnie niebezpiecznego, zderzającego miękkość traw z twardym, rzeźbiarskim konturem skał; widoku władającego zmysłami i mogącego doprowadzić do obłądki:

Lśnienie światła
rzeźbi naszą wrażliwość
i pozwala nam widzieć:

tak też dzisiaj, drzewa i ziola
zdobią przed nami swe kości
w błękitniejącą koronkę
starej góry,
którą tak podziwiamy:

cała panorama nieuchronnie postępuje ku nam
wnika w nasze oczy,
dociera aż do wielkiej synapsy,
która nas przemierza
i wykuwa nasz profil
na podobieństwo złotego pyska,

krótko mówiąc, miraż ten wiedzie nas ku szaleństwu,

bo cała ta wspaniałość
raniąca swymi kolorami
budzi w nas wiekowe moce,
żyjemy na nowo, w uniesieniu,

nawet jeśli w tym samym czasie
nasze pragnienie bycia traktowanym poważnie,
ostatecznie, przygniecie nas¹⁷.

¹⁴ I. Stone, *Lust for Life. The Novel of Vincent van Gogh*. New York 1934.

¹⁵ *Pasja życia (Lust for Life)*. Reż. V. Minnelli. Scen. N. Corwin. Prod. J. Houseman. USA 1956.

¹⁶ R. Moulou, *Van Gogh caché*. Paris 2019.

¹⁷ R. Moulou, *L'Echine idéal* (Kręgosłup idealny). W: jw., s. 108. Tekst oryginału:

*La flavescence de la lumière
sculpte notre sensibilité
en plus de nous permettre de voir:*

*ainsi, aujourd'hui, arbres et herbes
festonnent devant nous leurs os
à la guipure cérulescente
de la vieille montagne
que nous admirons tant:*

*tout panorama se rapproche fatalement de nous,
creuse nos yeux,*

<https://rcin.org.pl>

Czytamy w wierszu o nachalności widoku przenikającego oczy i panującego nad wzrokiem aż do bólu, o potęgze światła mogącego wywołać halucynacje, o różnorodności faktur, ale to ciągle jedynie namiastka polisensorycznego odbioru rzeczywistości, którego van Gogh doświadczał w Prowansji latem, atakowany śpiewem cykad i intensywnością zapachu ziół. Moulu sygnalizuje też zasadnicze cechy malarstwa artysty: konkret obrazu, kontur i barwy komplementarne budujące rozpoznawalną paletę – opozycję żółcieni (złota) i błękitów (lila, fioletu). W jednym z listów do brata malarz podkreślał istnienie tego podstawowego kontrastu w prowansalskim pejzażu: „Pola. Pola młodej pszenicy na liliowym tle gór i żółtawego nieba”¹⁸, wcześniej zaś opisywał tę samą panoramę, oglądaną z okna azylu w Saint-Rémy: „przez okratowane okno widzę zamknięty kwadrat zboża – perspektywa jak u van Goyena; z rana widzę, jak nad tym polem wstaje słońce w całej swej chwale”¹⁹. Przeszło 100 lat nic się w tej scenerii nie zmieniło, a – według wizji Moulu – drzewa i zioła nadal „zdobią przed nami swe kości / w błękitniejącą koronkę / starej góry”.

Na obrazie van Gogha w pejzażu łąki na tle górskiego masywu nie ma sylwetek cyprysów, ale myśl o nich zaprzętała malarza od chwili przyjazdu na południe Francji. Porównywał je z monumentalnymi obeliskami, idealnymi w proporcjach, wyznaczającymi w prześwietlonym krajobrazie rytm niemal czarnych plam²⁰. Podczas pobytu w Arles namalował około 200 płócien²¹, ale cyprysy występowały na nich jeszcze dosyć sporadycznie, głównie jako motywy dalekiego drugiego planu²² oraz w dwóch z czterech obrazów cyklu *Ogród po-*

tutoie la grande synapse
qui nous traverse
et nous forge un profil
voisin du museau d'or,

bref, un tel mirage nous rend marteau,

car toute magnificence
dardée de ses couleurs hispides
réveille en nous des facultés millénaires,
on revit, on s'extasie,

alors, même qu'en parallèle,
notre volonté d'être pris au sérieux,
finalement, nous tassera.

¹⁸ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 3 I 1890, Saint-Rémy-de-Provence. Na stronie: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let834/letter.html> (data dostępu: 8 VII 2023). Tekst oryg.: „Les champs. Champs de jeune blé avec fond de montagnes lilas et ciel jaunâtre”.

¹⁹ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 25 V 1889. W: *Listy do brata*. Przeł. J. Guze, M. Chelkowski. Przedm. J. Guze. Warszawa 1970, s. 417.

²⁰ Zob. V. van Gogh: list do W. J. van Gogh, z <31 VII 1888>. W: *The Letters*. Selected, ed. R. Leeuw. Transl. A. Pomerans. London 1997, s. [524]. Na stronie: <https://files.addictbooks.com/wp-content/uploads/2023/12/The-Letters-Of-Vincent-Van-Gogh.pdf> (data dostępu: 23 I 2026); list do Th. van Gogha, z <17 IX 1888>. W: jw., s. [546–547]; list do Th. van Gogha, z <22 V 1889>. W: jw., s. [605].

²¹ Zob. dane na stronie: https://commons.wikimedia.org/wiki/Paintings_by_Vincent_van_Gogh (data dostępu: 24 VII 2024).

²² Zob. np. ściana cyprysów okalających wiosenny ogród bądź sad: *Kwitnący sad otoczony cyprysami*, 1888, olej na płótnie, 65 × 81 cm (Kröller-Müller Museum); *Kwitnący ogród ze ścieżką (Ogród w Arles)*, 1888, olej na płótnie, 72 × 91 cm (Kunstmuseum Den Haag); *Kwitnący ogród*, 1888, olej

etów²³. To ważne prace, bo powstały z myślą, że ozdobią ściany pokoju przeznaczonego w Żółtym Domu dla Gauguina. W liście do przyjaciela van Gogh pisał, że chce w nich zawrzeć „esencję tego, co stanowi o niezmiennym charakterze tego regionu”²⁴. Jednym z elementów owej esencjonalności był właśnie cyprys – motyw powtarzalności, niemalże monotonii krajobrazu, utożsamiany z trwaniem i ciągłością; motyw, który stał się dla van Gogha zarówno zasadniczym reprezentantem francuskiego Południa, jak i jego wizualną reprezentacją.

Z czasem prosty wertykalny kształt drzewa ewoluował w obrazach – coraz bardziej rozedrgana, spiralna linia zaczęła oddawać nie tylko płataninę konarów, ale też emocje autora. Proces – tak wizualnej przemiany motywu, jak i ewolucji *esprit* samego twórcy – postępował, a jego kulminacja nadeszła wtedy, kiedy artysta przebywał w Saint-Rémy. Najmroczniejsze odcienie cyprysów gnących się pod wpływem mistrała związane są z czasem spędzonym przez malarza w azylu Saint-Paul-de-Mausole.

Van Gogh powoli poznawał nową okolicę antycznego Glanum²⁵. Philippe de Montebello pisał o kolejnych spotkaniach artysty z tą przestrzenią:

Początkowo przedstawiał [van Gogh] swoje najbliższe otoczenie, odtwarzając pokój, przedsionek, sklepione korytarze budynku. Malował także azyl, park i okolone murem pole. Później odważył się wyjść poza mury azylu [...]. [...] Najsłynniejszym nowym motywem [obrazów] był cyprys, którego sinusoidalna, ciemnozielona sylwetka stała się dla niego niemal obsesją. Przypisywał mu piękno egipskiego obelisku, a na obrazy zaczął kłaść farby grubymi pociągnięciami bogatego impastu²⁶.

Kiedy pacjentowi pozwolono wyjść poza celę i pokój kąpielowy, gdzie „leczone” go biczami wodnymi²⁷, blokując ciało w miedzianej wannie, malarz poznał XIX-wieczne krążanki, podziwiał wewnętrzny wirydarz i niewielki boczny ogród,

na płótnie, 92 × 73 cm (kolekcja prywatna); *Barki z węglem I*, 1888, olej na płótnie, 71 × 95 cm (kolekcja prywatna); *Barki z węglem II*, 1888, olej na płótnie, 54 × 65 cm (Thyssen-Bornemisza Museum); *Siewca z obrzeżami Arles w tle*, 1888, olej na płótnie, 33,6 × 40,4 cm (Armand Hammer Museum of Art); *Pień starego cisa*, 1888, olej na płótnie, 91 × 71 cm (Helly Nahmad Gallery); samotny cyprys jako element pejzażu, np. *Ścieżka przez pola z wierzbami*, 1888, olej na płótnie, 31 × 38,5 cm (kolekcja prywatna); *Kwiatowa łąka w burzowy dzień*, 1888, olej na płótnie, 60 × 73 cm (Fondation Socindec).

²³ V. van Gogh, *Ogród poetów*, 1–4, 1888, oleje na płótnach: 1 – 73 × 91,2 cm (Art Institute of Chicago); 2 – zaginiony; 3 – 73 × 92 cm (kolekcja prywatna); 4 (*Cyprysowa droga z kochankami*) – 75 × 92 cm (zaginiony).

²⁴ V. van Gogh, list do P. Gauguina, z 3 X 1888. W: *The Letters*, s. [563]. Tekst oryginału: „the essence of what constitutes the immutable character of this country”.

²⁵ Starożytne miasto usytuowane na południowych rubieżach Saint-Rémy-de-Provence, nieopodal klasztoru Saint-Paul-de-Mausole.

²⁶ Ph. de Montebello, *Foreword*. W: R. Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*. New York 1986, s. 7. Tekst oryginału: „Initially, he depicted the interior environment, recreating for himself his room, a vestibule, the vaulted corridors of the building. He also painted the asylum grounds, the park, and the walled field. Later he ventured beyond the asylum walls [...]. [...] His most famous new motif was the cypress, whose sinuous black-green form became for him almost an obsession. He ascribed to it the beauty of the Egyptian obelisk, and in painting it applied the colors in thick strokes of rich impasto”.

²⁷ W jednym z listów do Th. van Gogha (bez daty) V. van Gogh (w: *Listy do brata*, s. 421) pisał: „Przyjechał nowy, który jest w takim stanie wzburzenia, że tłucze wszystko i krzyczy dzień i noc, drze też kaftany bezpieczeństwa i choć cały dzień jest w kąpiei, ani trochę się nie uspaka [...]”.

na wiosnę rozkwitający fioletowymi irysami. O pierwszych krokach na zewnątrz szpitala pisał do Theo, że ma do dyspozycji „zapuszczony park z wielkimi sosnami, u których stóp rośnie przemieszana z chwastami wysoka i źle utrzymana trawa [...]”. Twórca spacerował też po ogrodzie oliwnym, ale chciał wyruszyć dalej: „pejzaż w Saint-Rémy jest bardzo piękny i prawdopodobnie zajmę się nim z kolei” – czytamy w tym samym liście²⁸.

W końcu artysta otrzymał zgodę na wyjście w plener, gdzie znalazł piaszczystą ścieżkę prowadzącą do kamieniołomów oraz do porastającego je po dziś dzień cyprysowego zagajnika. Mógł donieść bratu: „Od kilku dni wychodzę, żeby malować okolice”²⁹. Szukał w niej najprostszych, a zarazem charakterystycznych, „prawdziwych” motywów prowansalskiego pejzażu. Podkreślał: „Moja ambicja nie sięga dalej niż kilku grudek ziemi, kiełkującej pszenicy, gaju oliwnego, cyprysa – na przykład ten ostatni wcale nie jest łatwy do oddania”³⁰.

Wszystkie poznawane kolejno miejsca i motywy okalające klasztor znalazły się najpierw na obrazach van Gogha, a potem w wielu utworach lirycznych. W poezji polskiej można doliczyć się niemal 50 wierszy odnoszących się do malarstwa artysty bądź wybranego etapu jego życia³¹. Część z nich jest bezpośrednio powiązana z prowansalskim okresem twórczości Holendra. Wypełnia je głównie kraj-obraz porażający światłem i intensywnością barw, które – podobnie jak w wierszu Moulou – mogą stać się niebezpieczne. Pisze Jerzy Wojciechowski:

żarliwe słońce Prowansji
odbiera połowę rozumu
niebo gwiaździste nade mną
oblęd słoneczny we mnie³².

Narastająca choroba często powraca w tej poezji. Autorzy powołują się na ból (tak fizyczny, jak mentalny), ale i na towarzyszące mu zapamiętanie się w tworzeniu. To one wprowadzały „jakiś niepokój / jakieś dramatyczne rozdarcie”³³, dzięki którym powstawały kolejne dzieła. Albo dużo prościej i jednoznaczniej – malarstwo van Gogha jest widziane przez pryzmat dnia powszedniego Prowansji, rodzajowych obrazków codzienności, jej dźwięków i zapachów:

Z czarnego chleba nędzy,
Z rudych pożarów południa,

²⁸ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 25 V 1889, s. 416.

²⁹ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 9 VI 1889, s. 422.

³⁰ V. van Gogh, list do E. Bérnarda, z <20 XI 1889>. W: *The Letters*, s. [637]. Tekst oryginału: „*My ambition reaches no further than a few clods of earth, sprouting wheat, an olive grove, a cypress the last, for instance, far from easy to do*”.

³¹ A. Grodecka (*Barwy van Gogha w lustrze poetyckiej ekfrazy*. W zb.: *Kolor w literaturze*. Red. J. Bielska-Krawczyk. Toruń 2012, s. 45), analizując wybrane polskie wiersze o obrazach holenderskiego artysty pod względem fizjologicznego i psychologicznego oddziaływania barw, wspomina jedynie ponad 20 utworów. Fascynacja twórczością (i biografią) van Gogha nie maleje, co przekłada się na ciągle powstające ekfrazy. Najnowsza, jaką udało się odnaleźć, to wiersz wrocławskiego poety A. Saja *Spowiednik* (w: *Zapatrzeni <ekfrazy i inne obrazy>*). Głogów 2023, s. 95).

³² J. Wojciechowski, *Vincent*. W: *Kruchy rozejm*. Wrocław 1997, s. 56.

³³ H. Liszkiewicz, *W sprawie czerni. Z listu Vincenta van Gogha do brata*. W: *W sprawie czerni*. Kraków 2002, s. 18.

Z ciężkich jak glina rąk,
 Z ogrodów, które się karmia
 Zarzewiem słoneczników,
 Muzyki umierającej
 Na małych tarasach kawiarni,
 Z dzwonów, kiedy zabrzączą
 Świerszczami w kościołach Arles –
 Powstaje świat Van Gogha³⁴.

To ciągle jeszcze nie to, czego malarz szukał na Południu i co mogło zacząć wyrażać jego samego. Kiedy tworzył w Arles, odkrył intensywność światła dnia i nieznany mu wcześniej kobalt nocnego rozgwieżdżonego nieba – malował dom, w którym mieszkał, i kawiarnię, gdzie bywał, otaczających go ludzi, kwitnące ogrody, pola, słoneczniki w wazonie, które wiele lat później powróciły w poezji m.in. Włodzimierza Słobodnika, Dariusza Bugalskiego czy Wacława Iwaniuka³⁵. Patrzył na żółte kwiaty także Tadeusz Różewicz, dostrzegając to, co ukryte „pod” nimi. W układzie wertykalnym – „pod” ziemią, w mrocznych warstwach splecionych korzeni; w strukturze obrazu – „pod” warstwą farby, która dopiero na płótnie miała się stać najbardziej spopularyzowanym z Goghowskich motywów. Słoneczniki pnące się ku słońcu, artysta wciąż poszukujący światła dla swoich obrazów i dla siebie:

niebo jest wysoko
 wznosi się wyżej
 kret bez oka
 van Gogh
 dotyka światła

patrząc na słoneczniki
 myślę o korzeniach
 co pogrzebane w ziemi
 prą do słońca
 nie znają
 światła
 korony

Kiedy w środku nocy
 obcy człowiek
 powiedział mi
 dzień dobry

przeczułem go³⁶.

Niewątpliwie słoneczniki były dla van Gogha jednym z reprezentantów krajobrazu Południa, ale kiedy mierzył się z pełnym kształtem kwiatów świecących

³⁴ M. Bieszczadowski, *Van Gogh. W: Inna muzyka*. Warszawa 1956, s. 62. Zob. też m.in. K. Wierzyński, *Van Gogh. W: Wybór poezji*. Wybór, oprac., wstęp Krzysztof Dybcia k. Koment. Katarzyna i Krzysztof Dybcia kowie. Wrocław 1991, s. 277–279. BN I 275. – D. Bugalski, *Prowansja 1890. W: Wylizanka*. Red., wybór K. Karasek. Warszawa 1993, s. 30.

³⁵ Zob. Bieszczadowski, *op. cit.*, s. 62–63. – W. Słobodnik, *Van Gogh. W: Listy z Paryża*. Warszawa 1964, s. 24. – W. Iwaniuk, *Widziałem obrazy van Gogha. W: Wybór wierszy*. Paryż 1965, s. 66–67. – D. Bugalski, *Vincent. W: Wylizanka*, s. 29.

³⁶ T. Różewicz, *Korzenie. W: Poezja. T. 2*. Kraków 1988, s. 16–17. Wiersz pochodzi z tomu *Zielona róża* (1961). Zob. też J. Zych, *Kwiaty van Gogha. W: Wędrująca granica*. Kraków 1961, s. 47.

zółcienia, już wówczas poszukiwał ich wizualnego kontrapunktu – formalnego i kolorystycznego. W lutym 1890 notował w liście do Theo:

Trzeba pewnej inspiracji, promienia z góry, żeby malować piękne rzeczy, a to nie jest naszym udziałem. Kiedy malowałem słoneczniki, szukałem czegoś zupełnie przeciwnego, a przy tym równoważnego, i mówiłem: to jest cyprys³⁷.

Plamy ciemnoszmaragdowych drzew w prowansalskim krajobrazie stały się natręctwem artysty. Serię obrazów ukazujących pojedyncze cyprysy tworzył van Gogh do końca pobytu w Saint-Rémy. Latem 1889 malował te najbliższe szpitalnego azylu i pracował nad kilkoma wersjami widoku pola z kępą drzew, ale w lutym kolejnego roku ciągle jeszcze uważał, że nie potrafi oddać siły ich wyrazu, kryjącej się tak w formie, jak i w trudnym do pochwycenia, bo niekiedy wręcz czarnym, tonie. Pisał o tych spostrzeżeniach w liście do Gabriela-Alberta Auriera:

Cyprys jest tak charakterystyczny dla krajobrazu Prowansji. Poczujesz to i powiesz: „Nawet i czarny kolor”. Do tej pory nie potrafiłem zrobić ich [tj. cyprysów] tak, jak je czuję; emocje, które ogarniają mnie w obliczu natury, mogą być tak intensywne, że tracę przytomność, a rezultatem są dwa tygodnie, w trakcie których nie jestem w stanie pracować. Ale zanim stąd wyjadę, chcę podjąć jeszcze jedną próbę zmierzenia się z cyprysami. Studium, które chcę namalować dla Ciebie, przedstawia grupę cyprysów w rogu pola pszenicy w letni dzień, podczas mistralu. To rodzaj czarnej plamy na tle zmieniającego się błękitu nieba, z cynobrem maków kontrastującym z tą nutą czerni³⁸.

Wtedy też powstały kolejne obrazy z cyprysami, takie jak *Gwiazdzista noc* (1889) czy *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1890). Mimo ich ogromnego znaczenia dla malarza, niewiele tych drzew w polskich wierszach odwołujących się do prowansalskich przedstawień van Gogha. Znajdujemy je w kilku utworach. Niekiedy stanowią one tło migawkowych wydarzeń z pobytu artysty na południu Francji³⁹ albo budowany jest kontekst religijno-metafizyczny, w którym wertykalna forma dąży ku „Światłości” i „Tamtej Mądrości”⁴⁰. Właśnie owa wertykalność, zewnętrzny pozór monolitu, a równocześnie wewnętrzne rozedrganie formy, migotliwość w świetle, niestałość tonu, wygięcia i skręty gałęzi stają się trwałą cechą poetyckiej interpretacji drzewa. Cyprys pnie się ku górze⁴¹ bądź płonie, jak w wierszu Krzysztofa Gąsiorowskiego *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*:

Niepojęty w otwartych i przymkniętych oczach
Anioł już nie uleci:
Cyprysu płonące skrzydło – tętni czarny ogień

³⁷ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 1 II 1890. W: *Listy do brata*, s. 460.

³⁸ V. van Gogh, list do G.-A. Auriera, z 10 lub 11 II 1890. W: *The Letters*, s. [651]. Tekst oryginalny: „The cypress is so characteristic of the Provence landscape. You will feel it, and say, »Even the colour black.« Until now, I have not been able to do them as I feel them; the emotions that come over me in the face of nature can be so intense that I lose consciousness, and the result is a fortnight during which I cannot do any work. However, before leaving here, I mean to have one more try at tackling the cypresses. The study I intend for you represents a group of them in the corner of a wheat field during the mistral on a summer's day. It is thus a kind of black note in the shifting blue of the flowing wide sky, with the vermilion of the poppies contrasting with the note of black”.

³⁹ Zob. B. Łach, *Van Gogh*. W: *Unosi się*. Kraków 2022, s. 46.

⁴⁰ K. Jeżewski, *Van Gogh*. W: *Popiół słoneczny*. Warszawa 2005, s. 75.

⁴¹ Zob. np. N. Chadzinikolau: *Cyprys*. W: *Dobrze, Syzyfie*. Poznań 1974, s. 25; *Cyprysy Van Gogha*. W: *jw.*, s. 43.

Drugie skrzydło przegniło zamienione w korzeń
W szkielecie zwierząt kopalnych których głos nas płoszy
Kości kolorów

Zatem
Ze wzrokiem naszym razem namalowana
Próba zupełnej gwiazdy
Podobna skrytej miłości co stara się sobie wystarczyć
W tym szumie kobiecych włosów udającym powietrze
– Nie ocala

Drzewo – tylko spod ziemi odgrzebanym źródłem
Głębiej wyssało ciemność
Nadał w jej nerwach zamknięte
Światło jak zawsze ujściem
Ale ocean – obłędem
Tutaj powściągał się jeszcze

I chociaż droga kołuje jak suknia
Zrzuciona śpiesznie – o ciepła smugo serca
Dwie sylwetki ludzkie są tylko własnym miejscem
Jest powóz który ujechał
Oprócz sztuki kto mógłby takiej pustce sprostać
Ale on nawet śmierć własną wyprosił od siebie⁴².

„Cyprysu płonące skrzydło [...]” nie ocala, choć wznosi się ku gwiazdom. Żłudne to jednak światło, bo tonie w kobaltowanym oceanie obłędu i pustki, z którą zmierzyć się może tylko sztuka. Drzewo nasycy się ciemnością, z czasem okazującą się nie do pokonania przez artystę, ponieważ staje się mrokiem jego myśli. Także w innych wierszach ta ciemnozielona plama, strzelista i spójna, a zarazem wibrująca, reprezentuje nie tyle naturę Prowansji, co samego twórcę. To wtedy smukłe, piętrzące się ku niebu drzewo zaczyna pulsować, wykręcać się – nie potrafi odnaleźć równowagi w monumentalnej formie i przenosi swoją niestałość na otaczający je pejzaż. Fakt, że jest to jedno z najbardziej typowych drzew Południa, traci na znaczeniu. Cyprys staje się świadectwem braku światła wewnętrznego i spokoju malarza, ciągłego poszukiwania, a ostatecznie – niespełnienia i śmierci, jak w wierszu Iwaniuka:

Widziałem obrazy Van Gogha: wyrastały na ścianie –
Ludzie nie chcieli patrzeć, zakrywali oczy.
On gwałtownymi ruchami tłumaczył powietrze
Wykręcał drzewom ręce w stawach, deptał ogień
i zieleni nie chciał wybaczyć.

[.]

[.]

Takie właśnie widziałem obrazy Van Gogha.

Ale w ścianę uderzył grom i Van Gogha nakryła przepaść.
Wyszedł wtedy z miasteczka i poddał się ziemi.
Widziałem poskręcane dusze fioletowych drzew

⁴² K. Gaśiorowski, *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965, s. 68.

rowy pełne lawy nakryte ogniem
niebyt kwiatów, wołanie roślin –
i zenit.
Tak za bramami miasta przyszło trzęsienie ziemi
i malarz zapadł się w ogień.

Widziałem gładkie twarze snobów zapatrzone w siebie.
Wiszące na ścianie obrazy, skarłate od otoczenia –
i Van Gogha ukrzyżowanego⁴³.

Jedynie poeta (bo: „Ludzie nie chcieli patrzeć, zakrywali oczy”) ma odwagę spojrzeć wprost na walkę artysty nie tylko z sobą samym, ale też z osaczającą go rzeczywistością, i dostrzec na płótnach próby tłumaczenia powietrza, wykręcanie drzewom rąk w stawach, deptanie ognia. „Takie właśnie widziałem obrazy Van Gogha” – pisze Iwaniuk, a *de facto* mówi: „Takiego właśnie widziałem Van Gogha”. Mroczna zieleni, z którą trudno sobie poradzić, kiedy oko ma przed sobą niemal czarną plamę, i „poskręcane dusze fioletowych drzew” – to pierwszy portret artysty; drugi – to już wizja „Van Gogha ukrzyżowanego”. W obu cyprys odgrywa zasadniczą rolę. Podobnie jak w wierszu Mieczysława Dziaczka:

To drzewo płonie
od czubka do korzeni
przez wszystkie liście
płyńcie żądza ognia

Pochłania

Trawi

Żuje

Człowieka nie drzewo Och przecież widzę

Ogień to krew
w żyłach szaleńców
natchnionych przez żywioł
unicestwiania siebie

Cząstka po cząstce
spala się ciało
jasnym płomieniem
bez dymu
i czerni

Purpura rozsadza ramy

Purpura
w której chodzili królowie
i która dziś schronem
wielkich szaleńców sztuki

Ogień
cząstkę po cząstce
Pochłania
Trawi

⁴³ Iwaniuk, *op. cit.*, s. 66–67.

Żuje

Człowieka nie drzewo Och przecież widzę⁴⁴.

Choć w słowach poety nie pada nazwa drzewa, jednoznacznie przywołany zostaje Goghowski cyprys – wiecznie zielony, pełen żądzy tworzenia, balansujący na granicy życia i śmierci. Płomień wypełnia purpurą krwiobieg, przenika i spala od środka: „Pochłania / Trawi / Żuje”, ale: „Człowieka nie drzewo [...]”. Bohaterem tego tekstu nie jest już cyprys, lecz malarz, choć widziany „w” obrazie. Nie jest to ani metamorficzna transformacja człowieka w drzewo, ani hybrydyczny twór, jak na modernistycznych obrazach Odilona Redona czy Edwarda Okunia⁴⁵. Cyprys – dla van Gogha najpierw reprezentant, a potem reprezentacja całej natury Prowansji, w słowie staje się reprezentacją samego twórcy. I znowu dostępną jedynie (?) poecie: „Och przecież widzę”.

Reprezentant i reprezentacja

Markowski referuje cztery strategie reprezentacji: epistemologiczną, której celem jest przedstawienie świata empirycznego; ontologiczną, dążącą do uobecnienia tego, co reprezentowane; apofatyczną, wynikającą z przekonania o braku możliwości przedstawienia czegokolwiek; estetyczną, zakładającą zastąpienie rzeczywistości niezależną wobec niej sferą⁴⁶.

Dla sposobu, w jaki poeci widzą Prowansję van Gogha, a szerzej – pobytu artysty na południu Francji i wpływu tego czasu na jego twórczość, szczególnie istotna jest ostatnia z owych „ideologii”, jak je nazywa Markowski. Anita Całek, odnosząc pojęcie reprezentacji do twórczości biograficznej, podkreśla:

Reprezentacja estetyczna nie dąży do wierności czy adekwatności, lecz realizuje obecne *explicite* lub *implicite* wyobrażenia o życiu twórcy, które – choć odwołują się do wydarzeń – traktują je jako pole własnych działań [...] ⁴⁷.

Należący do perspektywy estetycznej subiektywizm przedstawienia odpowiada sposobowi patrzenia przez polskich poetów na cyprysy van Gogha. Są one bowiem w ich interpretacji nie tylko motywem ikonograficznym, drzewami dookreślającymi pejzaż Południa, dostrzeżonymi przez malarza i oddanymi na płótnach. Zaczynają żyć życiem twórcy przenoszącego na nie swoje emocje. Czy nawet więcej: w poetyckiej reprezentacji okazują się jedynym elementem natury, który był w stanie oddać jego niestabilność emocjonalną.

W pejzażu Prowansji cyprys to wszechobecny, a przez to niczym się niewyróż-

⁴⁴ M. Dziaczek, *Drzewo van Gogha*. W: *Zmowa nocy*. Wiersze. Katowice 1959, s. 38–39.

⁴⁵ Zob. np. rysunki O. Redona: *Placzący pajak* (1881), *Człowiek-kaktus* (1881), *Chimera* (kilka wersji, między 1880 a 1895), *Okno-balon* (1898) – na stronie: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Charcoal_drawings_by_Odilon_Redon (data dostępu: 4 VIII 2024); oraz prace E. Okunia: *Pawica* (1906), ilustracje do poematu J. Kasprówicza *Miłość*, dla „Chimery” i „Ver Sacrum” – na stronie: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Okun/Okun_3.htm (data dostępu: 4 VIII 2024).

⁴⁶ Markowski, *O reprezentacji*, s. 322–327.

⁴⁷ A. Całek, *Biografia jako reprezentacja*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, s. 34–35.

niający element przestrzeni, podobnie do pola słoneczników lub kamiennych romańskich kościołów. I tak też drzewo zaistniało w malarstwie van Gogha – jako jeden z najbardziej typowych elementów pejzażu Południa i charakterystyczny reprezentant przyrody regionu. Wraz z kolejnymi obrazami motyw, naznaczony własną wartością, zaczął „prezentować siebie, reprezentując coś innego”⁴⁸. Celem malarza nie było powołanie figury *pars pro toto* prowansalskiej natury, ale wizualne uobecnienie jej siły oddziaływania. W słownych interpretacjach obrazów van Gogha dzieje się jeszcze więcej. Poeci nie traktują drzewa jedynie jako typowego reprezentanta Południa, odsyłającego w wierszach do określonego obrazu malarza, a następnie do konkretnego elementu pejzażu. Cyprys staje się dla nich czymś znacznie ważniejszym – nie tyle reprezentantem natury, ile reprezentacją samego artysty.

AN E K S

Bibliografia podmiotowa

1. J. Baran, *Nad malarstwem Van Gogha*. W: *Taniec z ziemią. Wiersze najnowsze z lat 2001–2006*. Poznań 2006.
2. M. Baryła, *Lipiec 1882. Vincent van Gogh oczekuje na swoją kobietę i jej dziecko*. „Dekada Literacka” 1993, nr 12/13.
3. J. Baziak, *Wilkom van Gogha*. W: *Daleka Wenus*. Gdańsk 1996.
4. P. Bednarski, *Vincent van Gogh*. W: *Spojrzenie przez ramię. (Wybór wierszy)*. Pośl. S. Melkowski. Toruń 2004.
5. M. Bieszczadowski, *Van Gogh*. W: *Inna muzyka*. Warszawa 1956.
6. J. Brzostowska, *Van Gogh*. W: *Poezje zebrane*. Warszawa 1981.
7. D. Bugalski, *Prowansja 1890*. W: *Wyliczanka*. Red., wybór K. Karasek. Warszawa 1993.
8. D. Bugalski, *Vincent*. W: jw.
9. N. Chadzinikolau, *Cyprys*. W: *Dobrze, Syzyfie*. Poznań 1974.
10. N. Chadzinikolau, *Cyprysy Van Gogha*. W: jw.
11. J. Dehnel, *Windcent van Gogh, Arles, oczy szeroko otwarte*. Na stronie: <https://nieszufada.pl/klasa.asp?idklasy=115586&idautora=4658&rodzaj=1> (data dostępu: 8 VII 2023).
12. M. Dziaczek, *Drzewo van Gogha*. W: *Zmowa nocy*. Wiersze. Katowice 1959.
13. A. R. Fajfer, *Van Gogh*. W: *Ballady gorzeńskie*. Kraków 1973.
14. K. Gąsiorowski, *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965.
15. K. Gąsiorowski, *Z van Gogha*. W: *Gemmy w kości policzkowej i inne linie papilarne*. Wyd. 2, poszerz. Toruń 2005.
16. H. Gordziej, *Vincent van Gogh*. W: *Sławni w wierszach*. Poznań 1996.
17. S. Grochowiak, *Bilard*. W: *Bilard*. Warszawa 1975.
18. Z. Hanicki, *Most (Van Gogh)*. „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8/9.
19. J. Hartwig, *Vincent*. W: *To wróci*. Warszawa 2007.

⁴⁸ L. Marin, *De la représentation*. Paris 1994, s. 255. Cyt. za: Markowski, *O reprezentacji*, s. 310.

20. S. Horak, *Młyny van Gogha*. „Współczesność” 1960, nr 6.
21. J. Hordyński, *Przed obrazem van Gogha w muzeum rotterdam skim (tryptyk holenderski, cz. II)*. W: *Wiersze wybrane*. Kraków 1976.
22. W. Iwaniuk, *Widziałem obrazy van Gogha*. W: *Wybór wierszy*. Paryż 1965.
23. K. Jeżewski, *Van Gogh*. W: *Popiół słoneczny*. Warszawa 2005.
24. B. Latawiec, „Trzewiki” *van Gogha*. W: *Razem tu koncertujemy*. Poznań 1999.
25. H. Liszkiewicz, *Vincent van Gogh*. W: *W sprawie czerni*. Kraków 2002.
26. H. Liszkiewicz, *W sprawie czerni. Z listu Vincenta van Gogha do brata*. W: jw.
27. B. Łach, *Van Gogh*. W: *Unosi się*. Kraków 2022.
28. Z. Łączkowski, *Stoneczniki gorejące*. W: *Nadzy pod winogradem. Wybór poezji*. Warszawa 1975.
29. L. Marjańska, *Ucho Van Gogha*. „Współczesność” 1966, nr 16.
30. E. E. Nowakowska, *Na wystawie Van Gogha*. „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.
31. J. Piekło, *Trawa van Gogha w National Gallery w Londynie*. „Rzeczpospolita Kulturalna” 2008, nr 2.
32. A. Pogonowska, *Vincent van Gogh*. W: *Kręgi*. Warszawa 1958.
33. T. Różewicz, *Korzenie (z tomu Zielona róża <1961>)*. W: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988.
34. A. Saj, *Spowiednik*. W: *Zapatrzeni (ekfrazy i inne obrazy)*. Głogów 2023.
35. W. Słobodnik, *** (*Jak szalone van Goghi...*). W: *Listy z Paryża*. Warszawa 1964.
36. W. Słobodnik, *Van Gogh*. W: jw.
37. W. Słobodnik, *Zjadacze kartofli. (Do obrazu van Gogha)*. W: jw.
38. M. K. Sobczak, *Vincent*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 35.
39. W. Sobiecki, *Van Gogh*. W: *Makijaże i maski*. Kielce 2005.
40. B. Stasiak, *Poprzez van Gogha*. W: *Spotkania*. Kraków 1983.
41. K. Wierzyński, *Van Gogh*. W: *Wybór poezji*. Wybór, oprac., wstęp Krzysztof Dybcia k. Koment. Katarzyna i Krzysztof Dybcia kowie. Wrocław 1991. BN I 275.
42. W. K. Włodkowski, *Vincent van Gogh*. W: *Na przegiętej gałęzi*. Londyn 1961.
43. J. Wojciechowski, *Vincent*. W: *Kruchy rozejm*. Wrocław 1997.
44. M. Woźniak, *Most w Arles*. W: *Iluzjon*. Kraków 2008.
45. A. Zagajewski, *Twarz van Gogha*. W: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985 (Warszawa 2009).
46. Z. Zalewski, *Malarstwo Vincenta*. W: *Na ten czas*. Kraków 1973.
47. J. Zych, *Kwiaty van Gogha*. W: *Wędrująca granica*. Kraków 1961.
48. J. Zych, *Mieszkam u van Gogha*. W: jw.

Abstract

JUSTYNA BAJDA University of Wrocław
ORCID: 0000-0001-7402-090X

**CYPRESS AS A REPRESENTATIVE AND A REPRESENTATION VINCENT VAN GOGH'S
PROVENÇAL PAINTINGS IN THE POEMS OF CONTEMPORARY POLISH POETS**

Vincent van Gogh's painting has been subject of studies by art and literary historians, culture experts, and conservators. Literature, and especially poetry, is a separate field permeated by the iconosphere of the Dutch artist. The paper presents the meaning of the cypress motif in van Gogh's Provençal creativity, in the letters to his brother Theo, and the mode of elucidating the elements of Provençal expanse by contemporary Polish poets, *inter alia*, by Dariusz Bugalski, Mieczysław Działczek, Krzysztof Gąsiorowski, Tadeusz Różewicz, Włodzimierz Słobodnik, and Jerzy Wojciechowski. The cypress, which for the painter was most significant representative of Southern France, in the poems by Polish poets gains a new interpretation: identified with the figure of van Gogh, it becomes a representation of the painter himself.