

Artyści polscy w kręgu Secesji Wiedeńskiej w latach 1897–1919

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xxi, 2021



For English – see p. 151

Wprowadzenie do rozważań na temat środowiska artystycznego Secesji Wiedeńskiej i funkcjonujących w nim artystów polskich

MICHAŁ SZAREK

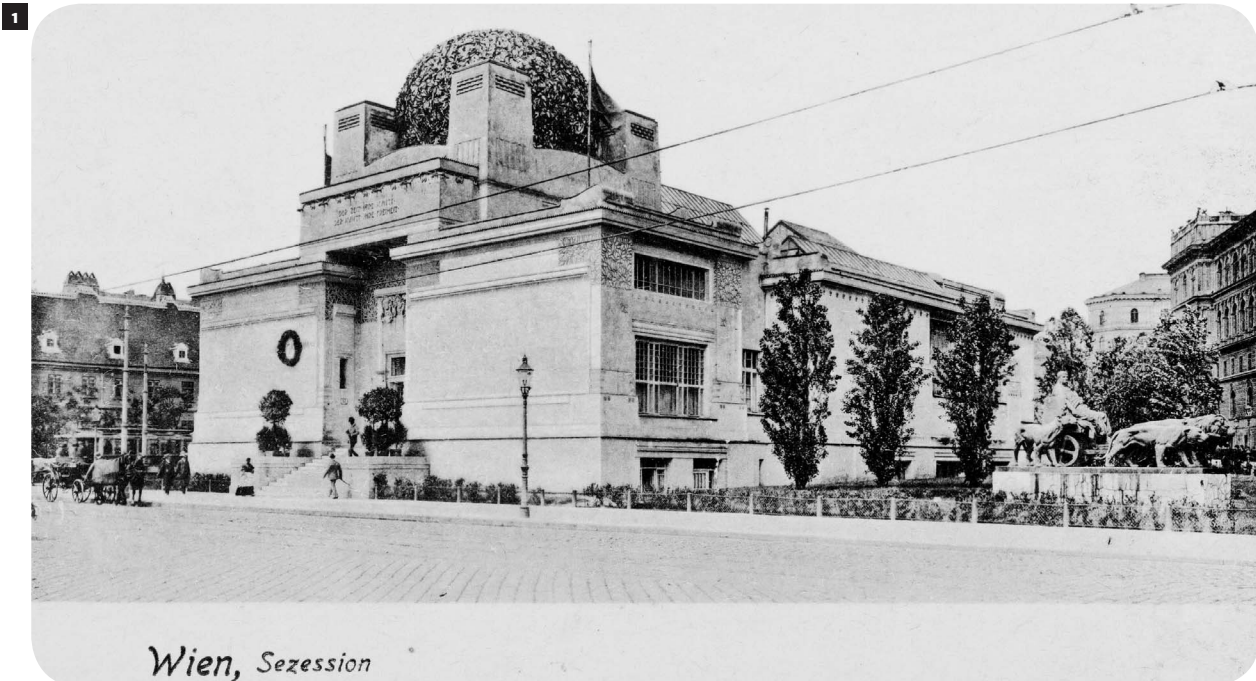
„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!” – „Czasowi jego sztukę, a sztuce jej wolność!” – tak brzmi myśl Ludwiga Hevesiego, jednego z głównych krytyków sztuki związanych ze środowiskiem wiedeńskim przełomu XIX i XX stulecia¹. Programowe hasło o charakterze manifestu nie bez powodu umieszczono na poczesnym miejscu, tuż nad portalem Pawilonu Secesji Wiedeńskiej, wzniesionego w roku 1898 według projektu Josepha Marii Olbricha (il. 1). Przesłanie to znakomicie obrazowało podejście nowej generacji artystów do sztuki, opierające się na programowym odseparowaniu od tradycyjnych instytucji kultury i odrzuceniu dominujących dotychczas wpływów akademickich. W Wiedniu końca XIX i początku XX wieku zachodziły znaczące przemiany artystyczne i ideowe. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (pisane również Sezession) to pełna nazwa ugrupowania artystycznego znanego powszechnie jako Wiener Secession – Secesja Wiedeńska, którego członkowie byli inicjatorami przewrotu, jaki dokonał się wówczas w sztuce wiedeńskiej. Stowarzyszenie zostało założone 3 kwietnia 1897 roku². W ramach swojej działalności propagowało modernistyczną sztukę i podobnie jak inne, powstałe nieco później salony i galerie wystawiennicze, takie jak Künstlerbund Hagen, Galerie Miethke czy Salon Pisko, zrywało z monopolem wystawienniczym Künstlerhausu.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest jednak nie tyle środowisko artystów wiedeńskich, ile ścisły związek łączący życie artystyczne w naddunajskiej stolicy Austro-Węgier ze sztuką polską³. Na intensywny charakter tych relacji miała oczywiście wpływ zależność polityczna części ziem polskich od Monarchii Habsburgów, dlatego

1 L. Hevesi, *Die Wiener Secession und ihr „Ver Sacrum”*, „Kunstgewerbeblatt”, 10, 1899, nr 8, s. 141.

2 Ibidem.

3 Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Artyści polscy w kręgu Secesji Wiedeńskiej 1897–1919 – projekt wystawy*, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UJ w r. 2019, pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Szczęskiego, któremu pragnę serdecznie podziękować za pomoc i cenne wskazówki merytoryczne.



Wien, Sezession

1. Joseph Maria Olbrich, Gmach Secesji Wiedeńskiej, 1898. Poczta z kolekcji Wien Museum, pocz. XX w., nr inw. 52923/8

też mowa tu będzie głównie o twórcach z kręgu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, założonego 27 maja 1897 roku w Krakowie, znajdującym się pod zaborem austriackim⁴. Po włączeniu Wielkiego Księstwa Krakowskiego do zaboru austriackiego w roku 1846 Kraków pełnił rolę stolicy Galicji Zachodniej i stanowił obok Warszawy i Lwowa jeden z ważniejszych ośrodków rozwoju polskiej kultury. Na przełomie XIX i XX wieku miasto uzyskało także status narodowej stolicy sztuki i kultury, skupiając większość znaczących plastyków, literatów i myślicieli. Jak zaznaczyła Anna Brzyski, pomimo że Kraków stanowił znacznie mniejszy ośrodek miejski niż Wiedeń, czy nawet Praga, nie przeszkodziło to w powstaniu pod Wawelem silnego centrum kulturalnego, w którym doszło do założenia Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – ugrupowania o nowym, modernistycznym charakterze⁵. Secesja Wiedeńska zrzeszała obok licznego grona twórców europejskich przede wszystkim artystów z terenów monarchii. W ten propagandowy sposób ukazywano jedolitość, a zarazem różnorodność kulturową rozległego terytorialnie i złożonego etnicznie Cesarstwa.

Jak zaznaczyła Dorota Kudelska, to właśnie „Sztuka” odegrała kluczową rolę w kontaktach polskich z Secesją Wiedeńską. Początkowo artyści samodzielnie proponowali dzieła, które chcieli zaprezentować na ekspozycji, lecz z czasem krakowskie towarzystwo przejęło inicjatywę i to przede wszystkim w jego gestii leżała komunikacja z Secesją, a także selekcja obiektów⁶. Pierwsza grupowa wystawa z roku 1902 („xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien”) pokazywała dążenie „Sztuki” do zmanifestowania odrębności instytucjonalnej oraz wizualnego i przestrzennego wyodrębnienia twórczości polskich artystów, którą eksponowano w osobnych salach⁷. Taki stan rzeczy rodził w kolejnych latach

4 W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 187.

5 A. Brzyski, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka and Mánes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, „Centropa”, 11, 2011, nr 1, s. 8.

6 D. Kudelska, *Między Secesją a Hagenbuntem – artyści polscy w Wiedniu 1898–1914*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, s. 191–193.

7 Ibidem.

liczne konflikty i spowodował odsunięcie się z kręgu Wiener Secession niektórych artystów niezadowolonych z wyborów zarządu krakowskiego stowarzyszenia⁸.

Ważnym celem realizowanym w ramach niniejszego artykułu jest usystematyzowanie rozproszonych dotąd w różnych źródłach informacji dotyczących obecności prac Polaków na wiedeńskich ekspozycjach. Na podstawie zebranych wiadomości podjęto próbę chronologicznej rekonstrukcji poszczególnych wystaw pod kątem uczestnictwa w nich polskich artystów. Z całości zgromadzonych danych wyłania się także silnie eksponowany już na przełomie XIX i XX stulecia dualizm sztuki polskiej, która charakteryzowała się przywiązaniem do narodowej tradycji, a równocześnie odzwierciedlała ogólnoeuropejskie, modernistyczne tendencje plastyczne i prądy ideowe.

O istotnej roli, jaką odegrali polscy twórcy podczas wystaw Secesji Wiedeńskiej, świadczą liczne wzmianki źródłowe dotyczące udziału Polaków w pokazach stowarzyszenia oraz niemała liczba zaprezentowanych przez nich prac. Głównym źródłem informacji na temat działalności Stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej pozostają katalogi poszczególnych wystaw. Dodatkowe dane o dziełach i ich twórcach można znaleźć w licznych artykułach zawierających wypowiedzi krytyczne na temat wystaw i reprodukcje prezentowanych obiektów. Ważne są również fotografie ekspozycji oraz listy sprzedanych prac publikowane sporadycznie i nieregularnie na łamach „Ver Sacrum” – ukazały się jedynie trzy tego typu listy podczas całej działalności wydawniczej. Istotne informacje dotyczące twórców polskich zawierają także protokoły posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” przytaczane przez Kudelską⁹.

Trudno jest jednak dokonać pełnej rekonstrukcji przebiegu wystaw organizowanych przez Secesję, czy też zidentyfikować wszystkie prezentowane na ekspozycjach dzieła. Tytuły umieszczane w katalogach często nadawano pracom bez porozumienia z samymi artystami, w sposób umowny i opisowy. Z większą konsekwencją były charakteryzowane techniki artystyczne. Zawsze za pomocą dokładnej notatki odróżniano grafikę czy rysunek od malarstwa olejnego. Podobnie działo się w przypadku rzeźby, choć z racji na mnogość odlewów trudno jest zidentyfikować konkretne egzemplarze, nawet mając do dyspozycji ich fotografie. Pomocne w tej kwestii są niewątpliwie reprodukcje zamieszczane na łamach czasopism i w katalogach wystaw¹⁰, gdyż umożliwiają lokalizację dzieł w kolekcjach muzealnych i prywatnych, jeżeli poszukiwane obiekty pojawiły się kiedykolwiek na rynku sztuki. Jeśli znane jest miejsce przechowywania danej pracy, to zostało odnotowane w niniejszym tekście. Niestety w przypadku licznych obiektów, nawet tych utrwalonych na reprodukcjach i znanych z tytułu, trudno jest o precyzyjną informację na ten temat. Najciekawszym materiałem ikonograficznym pozostają jednak fotografie znajdujące się w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, niepublikowane ani na przełomie XIX i XX wieku, ani współcześnie. W tej grupie kilkunastu obiektów wyodrębnić

8 Ibidem.

9 Eadem, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki” – z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa Artystów Polskich*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia. Sectio FF”, 35, 2017, nr 1, s. 130.

10 Pierwsze egzemplarze katalogów publikowane były bez reprodukcji dzieł prezentowanych podczas poszczególnych pokazów. Te zaczęły się pojawiać regularnie w wersji czarno-białej dopiero od katalogu dwudziestej trzeciej ekspozycji, wydanego na początku r. 1905. Dodatkowo od katalogu dwudziestej piątej wystawy ze stycznia 1909 r. zamieszczano również nieliczne reprodukcje barwne.

można zdjęcia ukazujące fragmenty przestrzeni ekspozycyjnych oraz kadry, w których uwieczniono pojedyncze dzieła, co wskazywałoby na zainteresowanie polską sztuką podczas wystaw. Autorem większości wspomnianych zdjęć jest austriacki fotograf i sympatyk stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej Moritz Nähr.

Należy w tym miejscu mocno podkreślić, jak bardzo ułatwił prowadzenie badań proces digitalizacji archiwaliów z epoki – fotografii, prasy, czasopism i katalogów. Materiały zgromadzone w ramach zbiorów cyfrowych takich instytucji jak między innymi Universitätsbibliothek w Heidelbergu, Bibliothek des Belvedere w Wiedniu, Biblioteki Internet Archive czy Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu zawierają wiele cennych informacji.

W kontekście recepcji sztuki Polaków podczas wystaw Secesji istotna jest również sama przynależność polskich artystów do grona członków zwyczajnych ugrupowania¹¹. Jak zauważyła Dorota Kudelska, Polacy zawsze byli drugą pod względem liczebności grupą twórców w tym kręgu, zaraz po Austriakach¹². Artyści polscy niezaprzeczalnie stanowili zatem integralną część tego międzynarodowego środowiska wystawienniczego, i to od samego początku jego funkcjonowania. Jak bowiem zaznaczył Roman Taborski, Polacy znajdowali się w składzie członkowskim już w roku 1897, a wśród członków założycieli byli Julian Fałat i Kazimierz Pochwański, choć ten ostatni prędko opuścił szeregi stowarzyszenia¹³.

Próba chronologicznej analizy udziału Polaków w wystawach na podstawie materiałów źródłowych

Początki wystawiennictwa Stowarzyszenia Secesji Wiedeńskiej wiążą się nierozdzielnie z nieistniejącym już dzisiaj budynkiem Domu Towarzystwa Ogrodniczego (Gartenbauegebäude) przy Parkring 12 (il. 2), w którym to 26 marca 1898 roku została otwarta inauguracyjna wystawa grupy. Stowarzyszenie, założone rok wcześniej, nie posiadało jeszcze własnej siedziby, wykorzystało zatem tę przestrzeń, złożoną z kilku połączonych ze sobą sal, dostosowując ją do własnych celów wystawienniczych. Jednakże już w latach 1897–1898 wzniesiono według projektu Josepha Marii Olbricha przy Karlsplatz (Friedrichstraße 12) gmach, który stał się miejscem kolejnych wystaw Secesji, organizowanych tu nieprzerwanie od jesieni 1898 roku.

Już od inauguracyjnej wystawy Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, odbywającej się od 26 marca do 15 czerwca 1898 roku, Polacy wystawiali swoje dzieła. Jako członkowie stowarzyszenia tworzyli stosunkowo liczną grupę, która w niezmiennym składzie przetrwała do dziesiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej¹⁴. Wśród dziesięciorga artystów byli przede wszystkim przedstawiciele

11 Secesja do r. 1918 dzieliła swoich członków na dwie grupy – członków zwyczajnych (O. M. – Ordentlich Mitglied) oraz członków korespondencyjnych, czyli honorowych (C. M. – Correspondierend Mitglied). Do grona członków zwyczajnych należeli głównie Austriacy i przedstawiciele innych narodowości funkcjonujących w granicach Austro-Węgier, a co za tym idzie także twórcy polscy. Grupę członków korespondencyjnych czy honorowych tworzyli artyści zagraniczni. Grono polskich członków zasilali przede wszystkim twórcy z kręgu towarzystwa „Sztuka” i środowiska krakowskiego. Co istotne podczas wystaw Secesji swoje prace eksponowali nie tylko sami jej członkowie, lecz także artyści występujący w charakterze gości.

12 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 130.

13 R. Taborski, *Wypiański – Wiedeń – „Secesja”*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, Kraków 2001, s. 93.

14 *Katalog der 1. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, (Wiedeń, 26 III – 15 VI 1898), Wien 1898, s. 9.

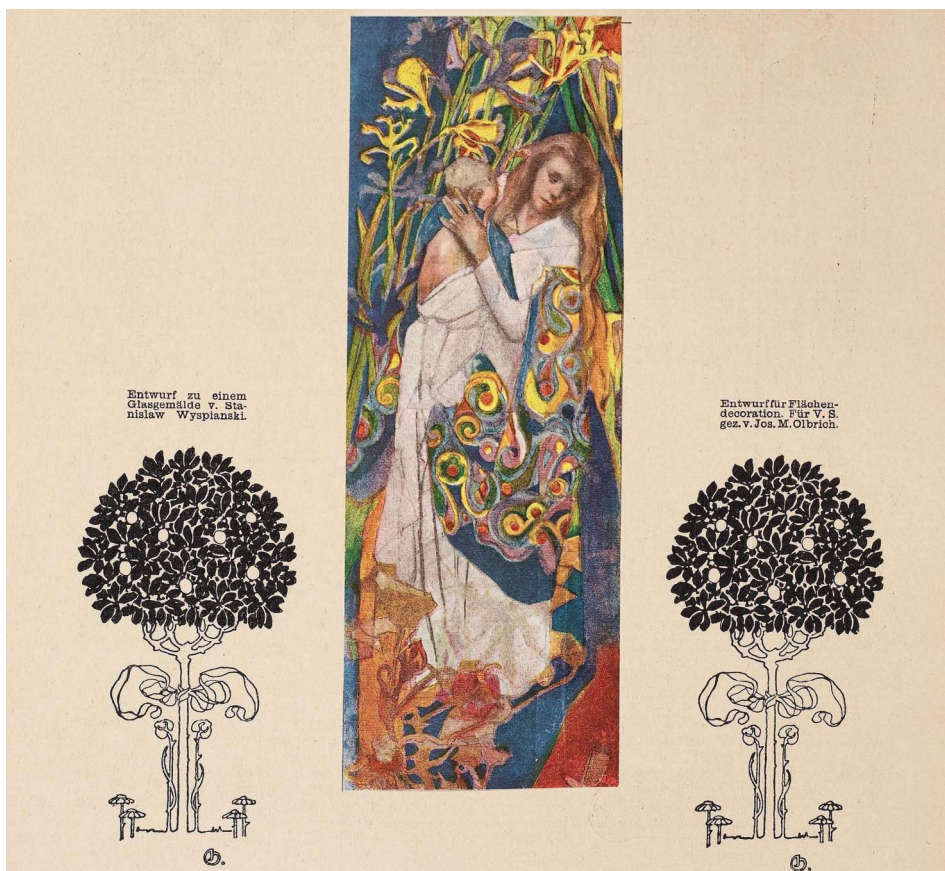


Wien I.

Parkring, Gartenbaugesellschaft.

J. Kaiser Wiedelmann

2



Entwurf zu einem
Glasgemälde v. Sta-
nisław Wyspiański.

Entwurf für Fliesen-
decoration. Für V. S.
gez. v. Jos. M. Olbrich.

3

środowiska krakowskiego – wykładowcy tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych – Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Członkami Secesji byli też tacy malarze jak Stanisław Wyspiański czy Włodzimierz Tetmajer. W tym kontekście przywołać należy również przebywającego w Paryżu Wacława Szymanowskiego oraz lwowianina Stanisława Dębickiego. Co ciekawe, ten ostatni, mimo że pozostawał członkiem ugrupowania do roku 1918, nie zaprezentował na wystawach Secesji ani jednej pracy. Także podczas pierwszego pokazu nie wszyscy członkowie wystawili swoje dzieła. Na ekspozycji nie pojawiły się wówczas prace Tetmajera, Szymanowskiego oraz Malczewskiego. Łącznie na inauguracyjnej wystawie Secesji zaprezentowano 25 zróżnicowanych tematycznie i stylistycznie dzieł artystów polskich. Wyspiański pokazał między innymi *Polonię*

2. August Weber, Dom Towarzystwa Ogrodniczego (Gartenbaugesellschaft) w Wiedniu, 1863. Pocztówka ze zbiorów Wien Museum, ok. 1900, nr inw. 167810

3. Stanisław Wyspiański, *Caritas*, 1893–1894. Wg „Ver Sacrum”, 1, 1898, nr 7, s. 2



4. Widok na salę pierwszą podczas pierwszej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1898. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, sygn. Pk 2539, 2

i *Caritas* (il. 3) – pastelowe projekty witraży dla katedry lwowskiej, wykonane w latach 1893–1894 (*Polonia* w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) oraz powstałe w roku 1897 trzy rysunki z cyklu ilustracji do *Iliady* Homera – *Aurorę* (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Apolla na Olimpie* i *Duchy bohaterów* (oba dzieła znajdują się obecnie w kolekcjach prywatnych). W przypadku wystawionego portretu dziecka można jedynie snuć domysły, czy był on tożsamy z kompozycją opublikowaną w roku wystawy w siódmym zeszycie programowego czasopisma Secesji jako „Studie für Fresco”. Pozostali artyści zaprezentowali liczne pejzaże i portrety. Zdecydowanie należy tu wyróżnić dwie prace Mehoffera – *Muzę* o symbolistycznym charakterze (1897, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz najprawdopodobniej *Śpiewaczkę* (1896, Lwowska Galeria Sztuki), do których to pozowała artystce jego szwagierka Wanda Janakowska. Należy przypuszczać, że to właśnie *Śpiewaczkę*, reproduktowanej na łamach „Ver Sacrum”, poświęcił cały akapit w swojej recenzji pierwszej wystawy Hermann Bahr, pisząc o tej pracy jako o „portrecie duszy” i porównując ją z wizerunkami tworzonymi przez Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera¹⁵. Na uwagę zasługuje również niezidentyfikowany pejzaż zimowy pędzla Józefa Chełmońskiego, który wziął udział w wystawie w charakterze gościa, oraz wizerunek Chrystusa namalowany przez Wyczółkowskiego, widoczny także na jednej z dwóch archiwalnych fotografii w Österreichische Nationalbibliothek (sygn. Pk 2539, 2) przedstawiających salę pierwszą (il. 4). Dzieło ustawiono w jednym z narożników pomieszczenia, na ornamentalnym cokole, pośród mebli, rzeźb i roślin. Pomimo nie najlepszej jakości odbitki przypuszczać można, że widoczny na zdjęciu obraz to olejna wersja często powtarzającego się w twórczości Wyczółkowskiego motywu – wizerunku Krucyfiksu Królowej Jadwigi z katedry na Wawelu, namalowana w roku 1896, a przechowywana obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Na innej fotografii pochodzącej z tego samego źródła (sygn. 124999 E) dostrzec można obraz Wyczółkowskiego opisany jako „Herrnporträt”, będący autoportretem artysty z roku 1897 (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). Jak podawała „Neue Freie Presse”,

¹⁵ H. Bahr, *Secession*, Wien 1900, s. 30.



5

omawianą wystawę 4 kwietnia 1898 roku oglądał sam cesarz Franciszek Józef I, który zwrócił uwagę na dzieła Stanisława Wyspiańskiego oraz Józefa Mehoffera i pochwalił je¹⁶. Rysunek autorstwa Rudolfa Bachera przechowywany w Wien Museum przy Karlsplatz ukazuje właśnie to wydarzenie (il. 5). Autor przedstawił cesarza stojącego w pierwszej sali gmachu ekspozycyjnego, z widocznym w tle wzmiankowanym już *Chrystusem* Leona Wyczółkowskiego.

Również podczas następnej wystawy, zorganizowanej jeszcze pod koniec tego samego roku, zaprezentowano liczne dzieła sztuki polskiej. Pięciu członków stowarzyszenia wystawiło kilkanaście pejzaży i portretów, wśród których znalazł się między innymi jeden ze szkiców do panoramy *Napoleon nad Berezyną* Fałata, wykonany zapewne podczas prac nad tą monumentalną kompozycją, powstałą w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku we współpracy z Wojciechem Kossakiem. Pokazano także *Rozmowę* Mehoffera z roku 1896, a ściślej jedną z dwóch wersji znajdującą się obecnie w kolekcji Lwowskiej Galerii Sztuki. Konstanty Laszczka wystawił wówczas gipsowy biust portretowy przedstawiający poetę Wacława Rolicz-Liedera, a Wacław Szymanowski rzeźbę zatytułowaną *Kariatydy* (1896, Muzeum Narodowe w Krakowie). Jak wynika z listy zamieszczonej na łamach czasopisma „Ver Sacrum”, wśród prezentowanych na wystawie prac, które znalazły nabywców, były trzy obrazy Axentowicza: *Głowa dziewczynki z laurem*, *Studium głowy* i *Głowa dziewczynki* oraz dwa pejzaże Stanisławskiego: *Abendstimmung* i *Osty*¹⁷. Rok 1898 był dla wystawiających z Secesją Polaków okresem udanym, co odzwierciedlają także chętnie wykorzystywane wówczas na kartach „Ver Sacrum” reprodukcje ich prac.

Po bardzo pomyślnym debiucie polskich artystów kolejne cztery wystawy odbyły się bez ich udziału. Na trzeciej, czwartej oraz piątej wystawie prezentowano różnorodne dzieła przypadkowo dobranych twórców, natomiast szósta była poświęcona sztuce japońskiej. Istotne informacje dotyczące tego okresu można znaleźć w sprawozdaniach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Mowa tu o polskiej

5. Rudolf Bacher, Cesarz Franciszek Józef zwiedzający pierwszą wystawę Secesji Wiedeńskiej w Domu Towarzystwa Ogrodniczego, 1898. Fot. ze zbiorów Wien Museum, nr inw. 66223, cc0, wg <<https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/39888/>>

16 R. Taborski, *Wyspiański – Wiedeń – „Secesja”*, s. 94.

17 *Liste der verkauften Werke*, „Ver Sacrum”, 2, 1899, nr 1, s. 33.



6. Widok na salę pierwszą podczas ósmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1900. Wg *Katalog der x. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien 1901*, s. 31

dobnie jak na poprzednich, zaprezentowano stosunkowo niewiele polskich prac. W przestrzeni wystawienniczej znalazło się zaledwie 12 obrazów autorstwa Polaków – Juliana Fałata i Józefa Mehoffera. Ten drugi wystawił głównie kartony do witraży wykonane dla katedry św. Mikołaja we Fryburgu – po dwie części kompozycji *Matka Boska Zwycięska* (il. 6) i *Męczennicy* (1897–1899, Muzeum Narodowe w Krakowie). Szymanowski zaprezentował cztery trudne do zidentyfikowania dzisiaj prace, spośród których sprzedał trzy – *Plagę*, *Tragarza* oraz *Fauna i bachantkę*, jako jedyny polski artysta znajdując nabywców dla swoich dzieł²⁰.

Polacy nie wzięli udziału w dziewiątej wystawie. Ich prace pojawiły się dopiero na kolejnej, jubileuszowej ekspozycji, zorganizowanej wiosną 1901 roku. Bolesław Biegas zaprezentował tym razem pięć swoich rzeźb, w tym kompozycję *Początek świata*, ustawioną osobno w reprezentacyjnym miejscu, jakim był główny hol wejściowy gmachu. Na fotografii reprodukowanej w roku 1901 na łamach dziewiątego numeru „Ver Sacrum” widać dwie kolejne kompozycje artysty, ustawione po obu stronach przejścia pomiędzy salami. Są to *Rozmowa myśli* i *Koniec świata* (il. 7). Prace rzeźbiarza jako jedne z nielicznych dzieł polskich wzbudziły wówczas duże

ekspozycji, która miała zostać zorganizowana późną jesienią 1899 roku w ramach piątej wystawy i zajmować cały pawilon, aczkolwiek z winy Polaków nie doszła do skutku¹⁸. Jak pisała dalej w swoim artykule Kudelska, w latach 1901–1907 pomysł tego rodzaju przedsięwzięcia wciąż powracał, ostatecznie nie doczekał się jednak realizacji¹⁹. Powodem miała być niechęć zarządu Secesji Wiedeńskiej, zawiedzionego wcześniejszą niekonsekwencją strony polskiej, która nie zapewniła odpowiedniej liczby prac, wysuwając przy tym wygórowane roszczenia finansowe.

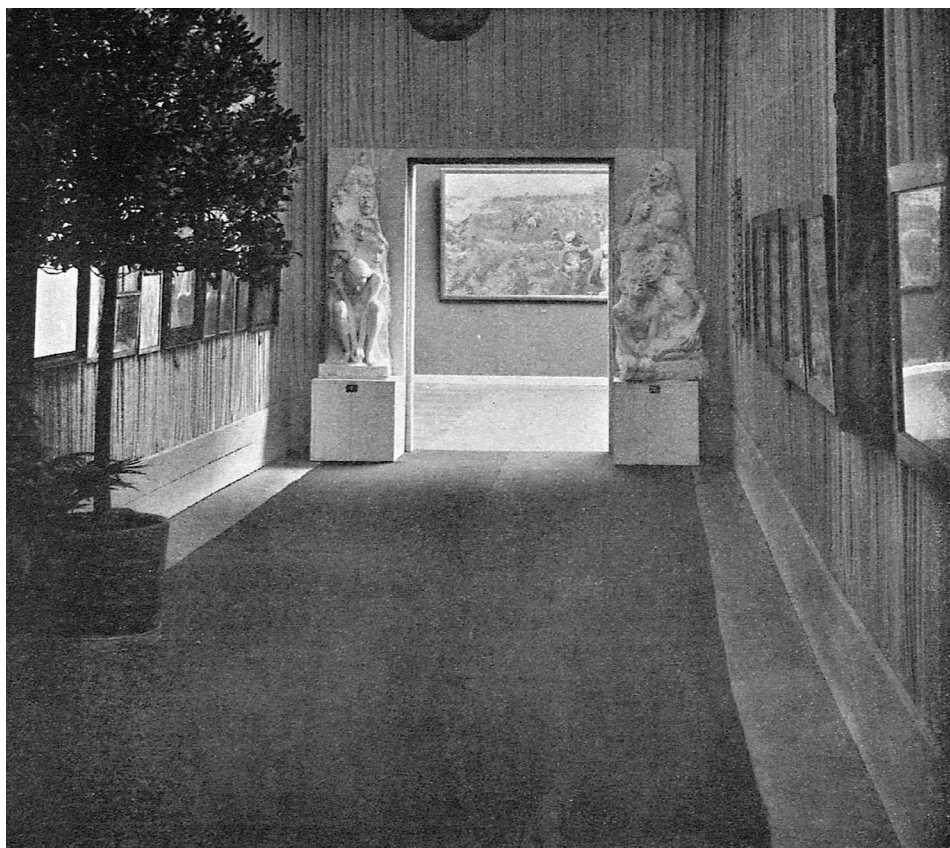
Prace polskich twórców pojawiły się ponownie dopiero podczas siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, trwającej od marca do maja 1900 roku. Fałat, Stanisławski i Axentowicz zaprezentowali łącznie dziewięć obrazów i rycin, a Bolesław Biegas nadesłał jedną ze swoich rzeźb zatytułowaną *Dawid*. Biorąc pod uwagę reprodukowane w tym samym roku na łamach „Ver Sacrum” dzieła, przypuszczać należy, że wśród prac malarskich wystawiono *Krzyże na pustkowiu* (kolekcja prywatna) oraz *Zmrok* (1900, Muzeum Narodowe w Krakowie) Stanisławskiego. Druga z prac pojawiła się na ekspozycji również w wersji graficznej, obok innych rycin artysty.

Na jesiennej wystawie roku 1900, również mającej charakter ekspozycji zbiorowej, po-

18 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 131.

19 Ibidem, s. 132–134.

20 *Liste der verkauften Werke*, s. 64.



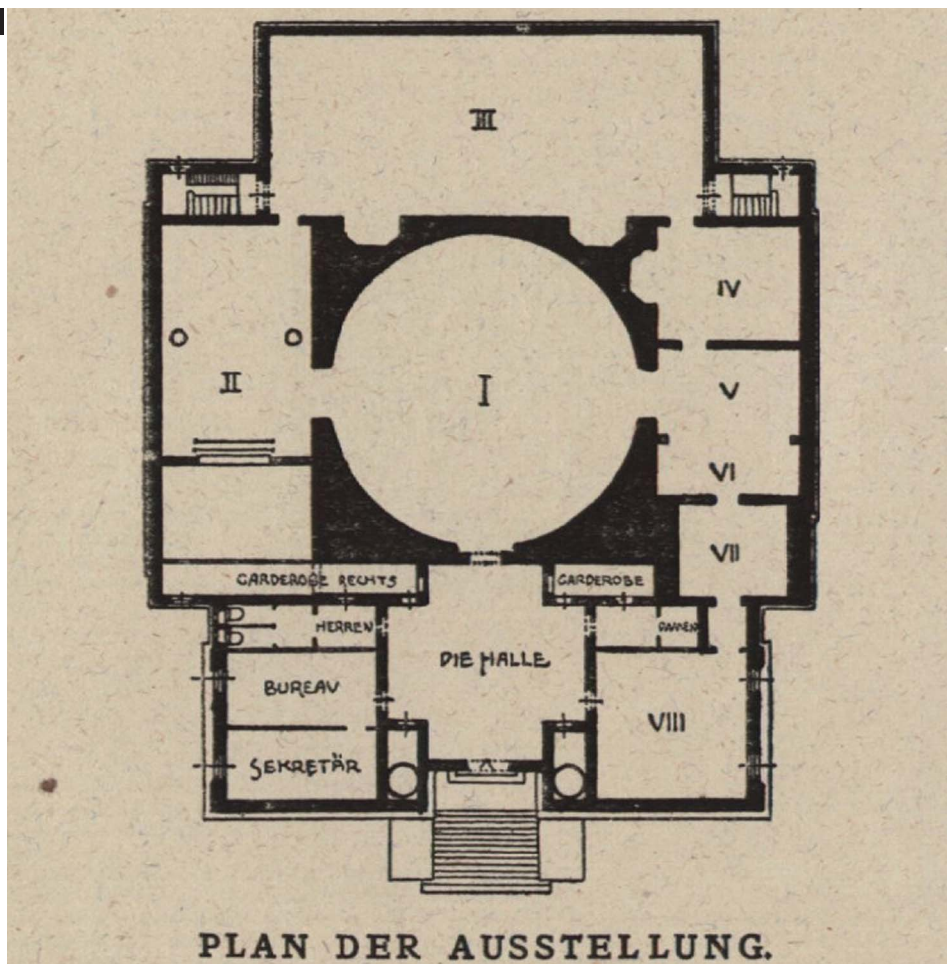
zainteresowanie Ludwiga Hevesiego. Krytyk widział w nich połączenie indywidualnego stylu artysty, w którym dostrzec można reminiscencje tendencji charakterystycznych dla ówczesnej sztuki polskiej, oraz ewidentnych wpływów Augusta Rodina²¹. Nic w tym dziwnego, bowiem Biegas znakomicie kompilował w strukturze swych dzieł wiodące wówczas w rzeźbie europejskiej tendencje formalne i ideowe – symbolizm i secesję. Po raz pierwszy swoje prace – dwa płótna o tematyce ludowej – pokazał na wiedeńskiej ekspozycji Włodzimierz Tetmajer, który będąc członkiem stowarzyszenia od samego początku istnienia Secesji, nie uczestniczył dotychczas w jej wystawach. Tytuły obrazów mogą świadczyć o tym, że zaprezentowano wówczas kompozycję obrazującą epizod z legendy o Piaście i jedną ze scen święcenia pokarmów w Bronowicach. Ponadto wystawiono 12 innych dzieł, których twórcami byli Axentowicz, Mehoffer, Stanisławski i Szymanowski. Po zakończeniu pokazu zakupiono *Pastelową głowę* Axentowicza, *Pejzaż polski* Stanisławskiego i rzeźbę *Kosiarz* Szymanowskiego²².

Podczas późniejszych wystaw sztuka polska znów cieszyła się znacznie mniejszym zainteresowaniem. Jedenasta ekspozycja została w całości poświęcona jednemu artyście – Johannowi Victorowi Krämerowi. W tym czasie, w roku 1901, Secesja zyskała nowego członka pochodzenia polskiego. Do jej grona dołączył Bolesław Biegas, wystawiający dotychczas w charakterze gościa. Podczas jesiennej, ostatniej wystawy tego roku jedyny polski akcent stanowiły dwa brązy Wacława Szymanowskiego. Tym razem była to inna wersja prezentowanego już wcześniej motywu z „kariatydami”, określana w literaturze jako *Kariatydy III*, wykonana zapewne w roku 1901

21 L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, s. 320.

22 *Liste der verkauften Werke*, s. 209.

7. Widok na salę pierwszą podczas dziesiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1901. Wg „Ver Sacrum”, 4, 1901, nr 9, s. 156



8. Plan piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg *xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, Wien 1902

lub przed tą datą²³. Wspomniana kompozycja stanowiła później główny element nagrobka Anny i Erazma Jerzmanowskich wzniesionego na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Drugą eksponowaną wówczas rzeźbą artysty była jedna z wersji *Macierzyństwa*. Wystawa ta dedykowana była w szczególności artystom z terenów Europy Północnej – Skandynawii i Rosji, co w pewien sposób usprawiedliwia tak ubogą reprezentację Polaków. Sytuacja powtórzyła się podczas trzynastej ekspozycji, dostępnej dla publiczności w lutym i marcu 1902 roku, kiedy to z dorobku polskich artystów zaprezentowano jedynie dwie prace rzeźbiarskie Bolesława Biegasa – *Świat* oraz *Księżę życia*. Na czternastej wystawie Secesji, poświęconej tym razem Ludwikowi van Beethovenowi, nie uwzględniono żadnych dzieł polskich.

Dopiero podczas piętnastej wystawy stowarzyszenia, trwającej od listopada do grudnia 1902 roku, doceniono i wyeksponowano dzieła sztuki polskiej. Największa z sal gmachu (sala trzecia), mieszcząca się na tyłach budynku, została przeznaczona właśnie dla twórców reprezentujących Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” (il. 8). Stanowili oni niemalże połowę wystawiających. Łącznie 24 polskich artystów zaprezentowało wówczas 49 obrazów i rysunków, 18 rzeźb oraz 2 przykłady tkaniny artystycznej. Aranżację sali przeznaczoną wyłącznie dla Polaków stworzył Karol Tichy²⁴, który dodatkowo pokazał wówczas kompozycję *Elegia* (ok. 1900,

23 *Wacław Szymanowski 1859–1930* (kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, VI–VII 1981), oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, s. 77.

24 *xv. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov.–Dez. 1902*, (kat. wyst.), Wien 1902, s. 26.



9



10

Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje dzieła zaprezentowała większość polskich członków Secesji, w tym liczni przedstawiciele środowiska krakowskiego, jak Konstanty Laszczka czy Wojciech Weiss, twórcy warszawscy reprezentowani między innymi przez Józefa Pankiewicza i Józefa Chelmońskiego, a także artyści związani z innymi ośrodkami, choćby przebywająca w Paryżu Olga Boznańska. Fotografie reprodukowane na łamach wiedeńskiego periodyku „Ver Sacrum” (il. 9) oraz polskiego tygodnika „Kraj” (il. 10) są dziś jedynymi źródłami ikonograficznymi ukazującymi przestrzeń wystawy z polskimi eksponatami. Wzdłuż najdłuższej ściany sali ustawiono wielkoformatowe, ujęte w ramy projekty witraży Stanisława Wyspiańskiego dla katedry na Wawelu wykonane w latach 1900–1902 (Muzeum Narodowe w Krakowie). Centralnie ukazana została postać *Kazimierza Wielkiego* flankowana przez dwie terakoty autorstwa Szymanowskiego, obie zatytułowane *Tryton*, które zreprodukowano także w dwudziestym trzecim numerze „Ver Sacrum”

9. Widok na salę trzecią podczas piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902. Wg „Ver Sacrum”, 5, 1902, nr 22, s. 324

10. Widok na salę trzecią podczas piętnastej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1902. Wg „Kraj” [dodatek „Sztuka i Życie”], 1902, nr 46, s. 483

z tego samego roku. Obok prezentowany był kolejny projekt Wyspiańskiego – *Święty Stanisław*. Należy przypuszczać, że trzecie dzieło z tej grupy – *Henryka Pobożnego*, umieszczono analogicznie, na lewo od *Kazimierza Wielkiego* i towarzyszących mu terakot. Na tej samej ścianie, pomiędzy uchwyconymi na zdjęciach kompozycjami Wyspiańskiego, widoczne są jeszcze prace Stanisławskiego – cztery studia pejzażowe w niewielkich formatach oraz *Wschód księżycy* (ok. 1900, Belvedere w Wiedniu, dzieło przejęte z Kunsthistorisches Museum). Prace tego mistrza krajobrazu symbolicznego były flankowane przez dwa pastele Axentowicza – *Pod brzemieniem nieszczęścia* (ok. 1900, Lwowska Galeria Sztuki) oraz portret kobiety, w którym został wykorzystany motyw błękitnej wazy. Kolejna, krótsza ściana posiadała centralną dominantę w postaci namalowanej przez Ferdynanda Ruszczyca w roku 1898 olejnej pracy *Ziemia* (Muzeum Narodowe w Warszawie). Obraz otoczony był portretowymi biustami autorstwa Laszczki, umieszczonymi na wysokich postumentach (był wśród nich m.in. portret Leona Wyczółkowskiego), a dokładnie pod nim zawisła akwarela Fałata *Pociąg przeszedł* z roku 1901. Obok znalazł się również *Portret rodziców* Wojciecha Weissa (1899, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie). Kolejna, dłuższa ściana z dwiema prostokątnymi wnękami była miejscem ekspozycji licznych obrazów i rzeźb, spośród których warto przywołać popiersia wykonane przez Laszczkę (m.in. marmurowy portret Marii Fałatowej zakupiony do zbiorów Moderne Galerie – obecnie Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu oraz podobiznę Feliksa „Mangghi” Jasińskiego), a także dzieła Szymanowskiego (gipsowy wizerunek Gabrieli Szymanowskiej z Turnerów czy brązową wersję *Macierzyństwa*). Ważne miejsce zajmowały w tej części ekspozycji pejzaże – namalowany w roku wystawy *Widok Plant krakowskich* Edwarda Trojanowskiego (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz trzy prace Chełmońskiego – *Kuropaty na śniegu* (1895, Muzeum Narodowe w Warszawie), *W kościele* (1887, obraz zaginiony) i *Na folwarku* (1875, Muzeum Narodowe w Krakowie). Na uwagę zasługują też wykonane przez Antoninę Sikorską z Czernichowa kilimy o tematyce ludowej i kompozycji inspirowanej techniką wycinanek. Poza kadrami omawianych fotografii znalazło się jeszcze tak wybitne dzieło jak secesyjno-symboliczny *Dziwny ogród* Józefa Mehoffera (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie), stanowiące kwintesencję polskiego malarstwa modernistycznego. Aranżację pomieszczenia dopełniały ustawiony w centrum komplet mebli projektu wiedeńczyka Hansa Vollmera oraz usytuowana na postumencie brązowa rzeźba Szymanowskiego *Mickiewicz po Improwizacji* (1898–1902, Muzeum Narodowe w Krakowie), do której to artysta zamieścił w katalogu wystawy krótki opis tematu i symboliki.

Polska prasa odnotowała spektakularny sukces, jaki odnieśli Polacy podczas piętnastej wystawy. Sprzedali w Wiedniu wiele dzieł, a co najważniejsze zebrali bardzo pozytywne recenzje od tamtejszych krytyków²⁵. Głos w dyskusji zabrali między innymi Berta Zuckerkandl, Ludwig Hevesi czy Franz Servaes. Zuckerkandl mocno podkreśliła silne zakorzenienie w dawnej, chwalebnej tradycji narodu, determinującej powstanie tak znakomitej sztuki, która z jednej strony wkroczyła zdaniem krytyczki na nowe tory, z drugiej zaś zachowywała i pielęgnowała najważniejsze elementy narodowej kultury i przeszłości²⁶. Piętnasta wystawa Secesji Wiedeńskiej i ogromny sukces Polaków prezentujących na niej swoje dzieła niewątpliwie stały się

25 *Notatki artystyczne*, „Życie i Sztuka”, 2, 1902, nr 51, s. 542–544.

26 B. Zuckerkandl, *Wiener Kunst-Ausstellungen*, „Die Kunst für Alle”, 18, 1903, nr 7, s. 168.

dla Zuckerkandl impulsem, który skłonił ją do zainteresowania się sztuką polską. Jeszcze w tym samym roku ukazał się artykuł krytyczki – *Von neuer polnischer Kunst*, w którym podjęła ponownie wątek twórczości Polaków, rozwijając poruszone już uprzednio zagadnienia. Artyści polscy mieli jej zdaniem zdecydowanie wyróżnić się na tle innych jako zwarta grupa o narodowym charakterze. Według Zuckerkandl poruszali oni problemy współczesnego im świata, a oprócz narodowej stylistyki reprezentowali również ogólnoeuropejskie tendencje²⁷. Artykuł ten, opatrzony licznymi reprodukcjami, jest w kontekście rekonstrukcji omawianej wystawy niezmiernie ważny. Przede wszystkim pozwala na identyfikację prac umieszczonych poza kadrami wzmiankowanych fotografii, a także dzieł trudnych do rozpoznania na odbitkach o stosunkowo niskiej jakości. Na tej podstawie należy przywołać jeszcze dzieła Wyspiańskiego – *Główkę Helenki* z 1900 roku, która nie jest jednak tożsama z żadną z wersji przechowywanych obecnie w muzeach Krakowa i Warszawy, oraz *Autoportret*, namalowany wcześniej niż analogiczna kompozycja z roku 1903 znajdująca się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Warto wspomnieć również o obrazach, których miejsce przechowywania nie jest dzisiaj znane, a zatem o pejzażu z Poronina Fałata z roku 1902 oraz *Pieśni wiosennej* Malczewskiego. Nie sposób nie przywołać tutaj także kompozycji *Młyn* Ruszczyca (1898, Muzeum Narodowe w Krakowie), *Cyganki* Stanisława Maślowskiego (ok. 1877, praca zniszczona podczas drugiej wojny światowej) oraz dwóch dzieł Wyczółkowskiego – *Autoportretu z Konstantym Laszczką* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie) i *Portretu Laszczki* (1901–1902, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie).

Wystawa została równie obszernie omówiona w artykule Hevesiego *Weiteres aus der Sezession*, opublikowanym 22 listopada 1902 roku, niedługo po otwarciu ekspozycji. Jego wypowiedzi towarzyszył niezwykle emocjonalny ton. Krytyk wyeksponował niezaprzeczną odmienną Polaków, którzy na tle pozostałych narodów „oddychają innym powietrzem...”²⁸. Ich sztuka, mocno osadzona w przeszłości, stanowiła ucieleśnienie melancholii, żalu, nadziei, pewnego rodzaju smutku oraz ciągłego powrotu do przeszłości. To jednak tworzyło, jak uważał Hevesi, „krajobraz ich samych”. „Krajobraz” ten, rozpościerający się w metaforyczny sposób w przestrzeni sali polskiej, tworzył swoistą ścieżkę zwiedzania – „aleję westchnień”, określoną z francuskiego jako „grande poussée de tristesse”, co można tłumaczyć jako „potężną eksplozję smutku”. Sformułowania te świadczą o wyjątkowej klasie artystycznej prezentowanych prac, osadzonych w klimacie epoki przepojonej symbolizmem i egzystencjalnymi rozterkami.

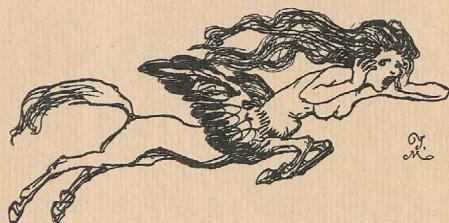
Koniec roku 1902 był dla sztuki polskiej wyjątkowy z wielu względów. Oprócz spektakularnego sukcesu ekspozycyjnego kontekst polski zarysował się także bardzo wyraźnie w czasopiśmie „Ver Sacrum”. Jego ostatni, dwudziesty czwarty zeszyt został w całości poświęcony Józefowi Mehofferowi i zawierał 16 reprodukcji studiów rysunkowych wykonanych przez tego artystę (il. 11). Okładkę wydawnictwa ozdobił ekspresyjno-symbolistyczny wizerunek pół pegaza, pół kobiety.

Po tych wydarzeniach ponownie nastąpił okres stagnacji. Szesnasta wystawa stowarzyszenia, odbywająca się od stycznia do lutego 1903 roku, poświęcona została w głównej mierze sztuce impresjonistów i postimpresjonistów. Podczas wiosennego pokazu odbywającego się w tym samym roku zaprezentowano tylko jedno dzieło

27 Eadem, *Von neuer polnischer Kunst*, „Die Kunst für Alle”, 18, 1903, nr 12, s. 280.

28 L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, s. 402.

MITTEILUNGEN DER VEREINIGUNG
BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS



1902 HEFT 24
VER SACRUM

11. Okładka czasopisma „Ver Sacrum” z rysunkiem Józefa Mehoffera. Wg „Ver Sacrum”, 5, 1902, nr 24

Jana Stanisławskiego, a także portrety autorstwa Teodora Axentowicza – wizerunek prezydenta Krakowa Józefa Friedleina (Pałac Wielopolskich w Krakowie) oraz *Rusinka* – jedna z wersji kompozycji tego autora znanej pod tytułem *Na Gromniczną*. Tylko jedną rzeźbę wystawił Konstanty Laszczka. Na tej samej wystawie po raz ostatni zaprezentował swoją twórczość Stanisław Wyspiański, pokazując głównie pastele o tematyce dziecięcej, w tym *Dziewczynkę z wazonem z kwiatami* z roku 1902 (Muzeum Narodowe w Krakowie). Józef Mehoffer z kolei wystawił między innymi znaną pracę o charakterze orientalizującym, zatytułowaną *Europa jubilans* z roku 1905 (Lwowska Galeria Sztuki). Łącznie pojawiło się wówczas w Wiedniu 21 polskich dzieł. Szczególnie zainteresowanie krytyków wzbudziły prace *Europa jubilans*, pastele Wyspiańskiego oraz wizerunek ukraińskiej dziewczyny pędzla Axentowicza, czemu dały wyraz w swoich wypowiedziach z tego czasu Berta Zuckerkandl³⁰ i Sara Amelia Levetus³¹.

Następną wystawę, otwartą w listopadzie 1905 roku, stowarzyszenie poświęciło w całości sztuce sakralnej. Niektóre partie gmachu pod względem układu i formy architektonicznej przypominały przestrzenie charakterystyczne dla obiektów sakralnych, co wykorzystano, aranżując ekspozycję. Zebrano na niej dzieła licznych twórców podejmujących tematykę religijną. Pomimo że wielu artystów polskich tego czasu koncentrowało swoją uwagę na tej właśnie sferze, zaprezentowano prace tylko jednego z nich, w zasadzie najwybitniejszego i najbardziej uznanego w Europie, czyli Józefa Mehoffera. Wybór jego dzieł stanowił trafny przegląd dotychczasowego dorobku artysty, z uwzględnieniem nawet tych prac, które powstały w roku wystawy. Już w holu głównym pawilonu pojawiły się dwa malowidła wykonane

polskiego artysty – rzeźbę autorstwa Bolesława Biegasa. Na dwóch kolejnych ekspozycjach, w tym podczas osiemnastej wystawy, której głównym tematem były prace Gustawa Klimta, zabrakło przykładów sztuki polskiej. Jej skromną reprezentację podczas dwudziestej ekspozycji, trwającej w marcu i kwietniu 1904 roku, stanowiły jedynie trzy dzieła Józefa Mehoffera, zauważone przez Ludwika Hevesiego²⁹. Znalazły się wśród nich, powstały w tym samym roku, niezachowany projekt witrażu *Vita somnium breve* oraz dwa studia portretowe, w tym jedno ukazujące żonę artysty.

W większej liczbie prace Polaków pojawiły się dopiero na dwudziestej trzeciej wystawie w roku 1905. Oprócz dzieł członków Secesji pokazano wówczas obrazy Wojciecha Weissa (m.in. *Tadzia z zabawkami*, 1902, kolekcja prywatna), Ludwika Misky'ego i Stefana Filipkiewicza – ten ostatni od tej pory często wystawiał swoje prace na pokazach. Na wspomnianej ekspozycji pojawiły się również górskie pejzaże Leona Wyczółkowskiego, nastrojowe widoki pędzla

29 Ibidem, s. 466–467.

30 B. Zuckerkandl, *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession*, „Die Kunst für Alle”, 20, 1905, nr 1, s. 444.

31 S.A. Levetus, *The twenty-third Exhibition of the Vienna Secession*, „The Studio”, 36, 1905, nr 47, s. 58–60.

na tynku, spośród których dziś można jednoznacznie identyfikować *Zachwycone anioły* z roku 1901 (Muzeum Narodowe w Krakowie), niezrealizowaną kompozycję do skarbcza katedry na Wawelu. Pozostałe dzieła twórcy zostały wyeksponowane w sali pierwszej. Znalazły się tam liczne kartony do witraży dla katedr we Fryburgu i na Wawelu, dla kaplicy zamkowej w Baranowie Sandomierskim, kaplicy grobowej rodziny Grauerów w Opawie czy kościoła św. Elżbiety w Jutrosinie. Pokazano także kartony do polichromii wykonane dla katedry w Płocku – przekrój świątyni (1901, Muzeum Mazowieckie w Płocku) oraz *Anioła* (1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Pojawił się również watek malowideł w skarbcu katedry na Wawelu pod postacią kartonów: *Anioły z gwiazdami* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie), *Archanioł Gabriel* i *Archanioł Michał* (1901, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz *Węże wśród róż* (1901, Muzeum Narodowe w Krakowie) – ostatnia praca była projektem dekoracji glifów okiennych.

Recenzując tę wystawę, Hevesi wyraził ubolewanie z powodu zbyt małego rozgłosu towarzyszącego pracom Mehoffera, które uważał za wspaniałe zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i formalnym³². Krytyk okazał ogromny podziw dla twórczości tego malarza i – co najistotniejsze – wskazał go jako zdecydowanego lidera wśród artystów zajmujących się malarstwem monumentalnym. Na poparcie swoich tez Hevesi przywołał dzieła, na podstawie których przyznał twórcy tak wysoką pozycję. Były to kartony do witraży katedry we Fryburgu, projekty dla katedry w Płocku z wizerunkiem *Anioła* na czele oraz projekty polichromii do skarbcza katedry na Wawelu. Pisząc o tych ostatnich, pozwolił sobie dodatkowo na ewidentną aluzję w stronę, jak ich określił, filistrów nierozumiejących sedna prawdziwej sztuki. Świadczy to o pobrzmiewających wciąż echach sporu Józefa Mehoffera z Karolem Lanckorońskim, najwidoczniej szeroko komentowanego w kręgu wiedeńskim. W czternastym numerze czasopisma „Ver Sacrum” w roku 1903 ukazał się obszerny tekst autorstwa Mehoffera, będący reakcją na zarzuty Lanckorońskiego wobec formy i treści polichromii skarbcza katedry na Wawelu³³. Hevesi, jak wynika z jego wypowiedzi, stał się zatem obok Berty Zuckerkandl kolejnym obrońcą sztuki Polaka. Wspomniana krytyczka także bowiem poparła Mehoffera i jego twórczość w artykule opublikowanym rok wcześniej na łamach „Die Kunst für Alle”³⁴.

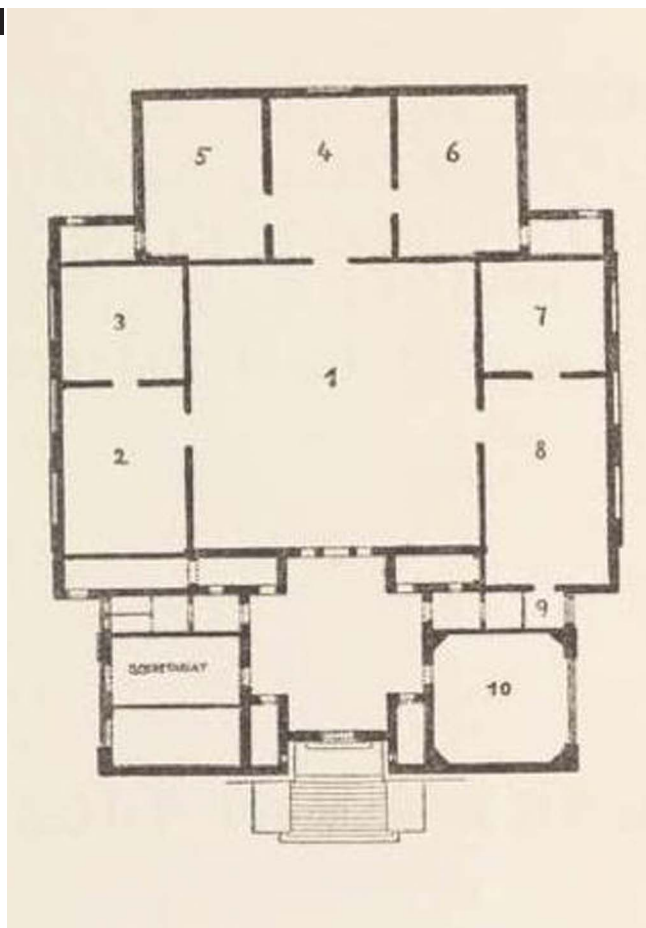
Tuż po dwudziestej piątej ekspozycji, poświęconej monachijskiemu Towarzystwu Artystów Die Scholle, na wiosennym pokazie Secesji, trwającym od marca do maja 1906 roku, powrócił watek polski. Artyści polscy wystąpili wówczas jeszcze liczniej niż na wspomnianej już wystawie z roku 1902 – 31 twórców zaprezentowało łącznie 135 dzieł, zarówno obrazów, jak i rysunków, rycin, rzeźb, a także haftów. O ówczesnej randze sztuki polskiej świadczy z jednej strony liczba eksponowanych prac, z drugiej zaś skala przestrzeni przeznaczonych na ich ekspozycję. Towarzystwo „Sztuka” otrzymało bowiem do zaaranżowania aż trzy sale (czwartą, piątą i szóstą), za których wystrój odpowiedzialni byli Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc oraz Karol Frycz³⁵. Podobnie jak podczas piętnastej ekspozycji pomieszczenia

32 L. Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, s. 340.

33 J. Mehoffer, *Glossen über die Kunst. Antwort auf den Brief des Grafen Lanckoroński in Angelegenheit der Restaurierung der Kathedrale auf dem Wawel*, „Ver Sacrum”, 6, 1903, nr 14, s. 245–261.

34 B. Zuckerkandl, *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, „Die Kunst für Alle”, 19, 1904, nr 2, s. 48–52.

35 XXVI. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906*, (kat. wyst.), Wien 1906, s. 22.



12. Plan dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg *xxvi. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, März–Mai 1906*, Wien 1906, s. 2

oddane do dyspozycji Polakom mieściły się na tyłach gmachu (il. 12). Ponadto prace polskich artystów zdominowały salę trzecią, nieprzeznaczoną oficjalnie dla ugrupowania. Ich dzieła znalazły się także w dwóch innych pomieszczeniach budynku. Grono wystawiających objęło wielu artystów krakowskich, warszawskich oraz nielicznych twórców z Zakopanego, Lwowa i Paryża. Wyjątkowo wiele obiektów pokazali Jan Stanisławski, Józef Pankiewicz, Władysław Ślewiński oraz Leon Wyczółkowski. Na ekspozycji były prezentowane liczne ryciny i rysunki, które nigdy dotąd nie stanowiły tak znacznej części eksponatów. Szczególnie wiele akwafort z widokami z Francji i Italii pokazał Pankiewicz. Istotną rolę odegrali wówczas także debiutujący członkowie Grupy Pięciu – Mieczysław Jakimowicz, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, Leopold Gottlieb oraz Vlastimil Hofmann, którzy pokazali prace o nowatorskim charakterze. Według przekazów z epoki wystawa odniosła spory sukces komercyjny, którego potwierdzeniem była wartość sprzedanych dzieł, szacowana na około 10 tys. koron³⁶.

W zbiorach Österreichische Nationalbibliothek zachowały się trzy fotografie, które pozwalają na częściową rekonstrukcję aranżacji niektórych sal gmachu Secesji podczas wspomnianej wystawy. Pierwsza z nich (sygn. 124963 C) ukazuje salę drugą oraz eksponowany w tym pomieszczeniu *Morgenstimmung* – jeden z dwóch obrazów Samuela Hirszenberga, wiszący jako drugi od prawej. Kolejne dwie fotografie (sygn. 124968 C, 124961 E) przedstawiają widok na salę czwartą, w której prezentowano wyłącznie dzieła Polaków (il. 13, 14). Znalazł się tam niezidentyfikowany dzisiaj *Portret mężczyzny* autorstwa Olgi Boznańskiej, pięć pejzaży Stanisławskiego, portret malarza Samuela Hirszenberga z roku 1905, także pędzla Boznańskiej (Lwowska Galeria Sztuki), powstały w roku 1896 nokturn Pankiewicza *Łabędzie w Ogrodzie Saskim nocą* (Muzeum Narodowe w Krakowie), *Portret żony (Na letnim mieszkaniu)* Józefa Mehoffera z roku 1904 (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz niezidentyfikowane *Wnętrze kościelne* Józefa Czajkowskiego. Na kolejnej ścianie zawisły: jedna z wersji *Morza* Ślewińskiego oraz namalowany w roku 1906 sporych rozmiarów obraz Chełmońskiego – *Modlitwa przed bitwą pod Raclawicami* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), flankowany ustawionymi na wysokich postumentach męskimi biustami portretowymi autorstwa kolejno Konstantego Laszczki (portret Tadeusza Żuka-Skarszewskiego z ok. 1901) i Stanisława Kazimierza Ostrowskiego (portret Tadeusza Micińskiego). Józef Mehoffer oprócz portretu małżonki zaprezentował na wystawie także między innymi kompozycję o tematyce mitologicznej *Pegaz i muzy* z roku 1904, którą zakupiła wówczas Moderne Galerie w Wiedniu, oraz portret dziewczyny znany w epoce pod tytułem *Helcia*.

³⁶ D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 133.



Tę także liczną reprezentację artystów polskich podczas wystawy trafnie określił krytyk Karl Michael Kuzmány, porównując ją w swojej recenzji do „falangi”, jaką miała tworzyć zwarta grupa Polaków³⁷. Prace członków Towarzystwa „Sztuka” opisywał jako zróżnicowane – niektóre postrzegał jako pełne namiętności, w innych doceniał emanujące z nich spokój, smutek i melancholię. Jego zdaniem w polskich dziełach był również silnie obecny pierwiastek narodowy. Reprodukcje zamieszczone we wspomnianym artykule oraz towarzyszące innym tekstom z tego samego czasu pozwalają stwierdzić, że na ekspozycji pokazano także pastele Teodora Axentowicza – *Cyganki* i *Portret damy w czarnej sukni* (1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu) oraz *Bajkę zimową* Ferdynanda Ruszczyca (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie).

37 K.M. Kuzmány, *Die Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession*, „Die Kunst für Alle”, 21, 1906, nr 17, s. 393.

13. Widok sali czwartej podczas dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124968 c

14. Widok sali czwartej podczas dwudziestej szóstej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. Moritz Nähr, ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124961 E



15. Widok sali drugiej podczas dwudziestej siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124958 c

Po odniesionym sukcesie, już zimą 1906 roku, w ramach dwudziestej siódmej wystawy znowu prezentowano wiele prac polskich twórców. Dodatkowo grupa członków Secesji powiększyła się o trzech Polaków: Konstantego Laszczkę, Władysława Ślewińskiego oraz Wojciecha Weissa. Swoją dominację zaznaczyli przede wszystkim Stefan Filipkiewicz oraz wymieniony już Ślewiński. Jak można zaobserwować na archiwalnym zdjęciu sali drugiej (Österreichische Nationalbibliothek, sygn. 124958 c), prace tego ostatniego artysty zostały wyeksponowane na jednej ze ścian, gdzie utworzono z nich przemyślaną, symetryczną kompozycję. Znalazły się tam bowiem zbliżone tematycznie dwie pary dzieł o podobnych formatach: *Róże* i *Słoneczniki* oraz *Wzburzone morze* i *Spokojne morze*, a także praca *Die Messe*, znana jako *W kościele*, umieszczona w samym centrum (il. 15). Na zachowanym kadrze zaobserwować można jedynie ramy kolejnych sześciu obrazów Ślewińskiego umieszczonych na ścianie po prawej stronie. Co ciekawe, również w sali czwartej znalazło się wiele polskich dzieł, widocznych na innej fotografii (Österreichische Nationalbibliothek, sygn. 124960 c) (il. 16). Były to: *Słoneczny zimowy poranek* Stefana Filipkiewicza, czyli jedna z wersji pejzażu zimowego z potokiem, eksponowana jako drugie dzieło od lewej, praca Julina Fałata ukazująca częsty w twórczości tego malarza motyw starego kościoła jako obiekt piąty oraz *Wiejski kościół w Poroninie* Filipkiewicza na skraju, po prawej.

Wraz z pierwszą wystawą roku 1907 nastąpiły istotne z perspektywy polskiej zmiany w składzie stowarzyszenia. Z szeregów Secesji Wiedeńskiej wykreślono zmarłego Jana Stanisławskiego. Ugrupowanie zyskało w zamian nowego członka – Stefana Filipkiewicza. Na ekspozycji nie prezentowano wówczas polskiej sztuki, pokaz był bowiem poświęcony wyłącznie artystom z kręgu Secesji Monachijskiej.

Kolejne wystawy także charakteryzowały się stosunkowo ubogą reprezentacją artystów polskich. Podczas dwudziestej dziewiątej ekspozycji, trwającej od marca do maja 1907 roku, wystawiono zaledwie pięć prac Polaków – Mehoffera i Axentowicza. Na następnym pokazie, otwartym w listopadzie 1907 roku i dostępnym aż



do kwietnia kolejnego roku, również prezentowano niewielką liczbę polskich dzieł. Wystawiono ich wówczas zaledwie osiem. Były to obrazy Stefana Filipkiewicza, Vlastimila Hofmanna i Władysława Ślewińskiego. Ponadto znów nastąpiło uszczuplenie grupy członków Secesji, z której wykreślony został Stanisław Wyspiański, co podobnie jak w przypadku Stanisławskiego wynikało ze śmierci artysty (1907).

Bardzo istotnym wydarzeniem tego czasu była publikacja artykułu Sary Amelii Levetus poświęconego sztuce polskiej i stanowiącego kolejne świadectwo zainteresowania, jak także znaczącej wiedzy w owym temacie. Tekst zatytułowany *Notes of Some Polish Artists of To-day* z roku 1907 był przejawem dużej świadomości autorki i zrozumienia przez nią uwarunkowań politycznych, kulturowych i społecznych, w jakich funkcjonowało polskie środowisko artystyczne (il. 17). Jak zaznaczył Andrzej Szczerski, Levetus, podobnie zresztą jak Berta Zuckerandl, odwiedziła Kraków, co znajduje potwierdzenie w jej wypowiedziach³⁸. Krytyczka zakładała bowiem, że tylko indywidualny kontakt z artystami i osobiste zaznajomienie się z ich środowiskiem pozwala na wypracowanie właściwych metod badawczych i pełne zrozumienie ich twórczości, które owocuje wyciągnięciem właściwych wniosków³⁹. Sztukę polską rozpatrywała w ściśle politycznym kontekście. Bezpośrednio odwoływała się do zaborów i formalnego braku państwowości, która jednak miała trwać w świadomości i duchowości Polaków.

Późniejsze dwie wystawy odbyły się bez udziału polskich twórców. Dodatkowo konflikt wewnętrzny, do jakiego doszło w łonie stowarzyszenia między należącymi do niego Polakami a zarządem, wywołany ignorowaniem polskich twórców podczas wystaw, doprowadził pod koniec 1908 roku do odejścia z szeregów ugrupowania aż sześciu artystów (Juliana Fałata, Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego, Teodora

16. Widok sali czwartej podczas dwudziestej siódmej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1906. Fot. ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1906, sygn. 124960 c

38 A. Szczerski, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 318.

39 A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of To-day*, „The Studio”, 41, 1907, nr 172, s. 115.

Some Polish Artists of To-day

Manchurian border, where the Great Wall ends in the Yellow Sea, it is pierced by the northern railway, and so these things have come about ; you can get from London to Pekin in a few days now, but there is a price to pay for passing through that Wall that cannot be settled with Russian roubles.

An impression is abroad that anything will go down with the visiting foreign devil, who must be tolerated for the sake of his gold, and tons of costly rubbish are disposed of to the buyer of small discrimination, who sees nothing but the highest art in all things Oriental, and places his orders wholesale at the showy emporiums of the Treaty Ports.

Failing a knowledge of, or the time to search for, the hidden genuine treasure, there is more profit to be found in roaming about the native bazaars, groping in dark and dusty corners of tiny shops, and ransacking the accumulated oddments that form the stock-in-trade of the obscure native pedlar, who receives with complacency a tenth of the price demanded and makes no charge for admission to the world of magic and enchantment where Aladdin still lives and has his being.

In such ways one may store up a host of weirdest memories that touch the imagination as lightly as the hinted contact of a moth's wing on the cheek, and come and go with the elusive aroma of a vanishing morning dream. For it is all a strange, half-real dream, this probing into the back centuries, and it is there to be dreamed by all who care to shun the everyday common-places of the East where the touch of the Western hand has brushed away the bloom ; a dream to be embalmed in its native spices, to endure for all time against ignoble decay when more garish surroundings once more importune the mind.

And the small and inconsiderable treasure and priceless fabric alike become Magician's Lamp or Magic Carpet to waft the

imagination at will back among scenes that are lived over again—under the mellow influence of an old recollection, gradually blending into the myth and mystery of a people's inscrutable past.

INGLIS SHELDON-WILLIAMS.

NOTES ON SOME POLISH ARTISTS OF TO-DAY.

To properly understand modern Polish art one must study it in the land itself, and have personal acquaintance with the artists. The Poles have suffered much as a nation, and the sorrow they have endured has not failed to leave its mark on their art. I speak of them as a nation, because the spirit of nationality is very strong in the Pole, whether he owes political allegiance to Russia, Germany, or Austria.

In these notes I propose to speak only of some of the leading artists belonging to Galicia or Austrian Poland. This does not imply that the artists of one political division of the country hold aloof from those of others ; such is far from being the case, for the society of artists founded some ten



"AN UNCOMMON GARDEN"

BY JOSEF VON MEHOFFER

115

17. Strona z artykułu Amelii Sary Levetus *Notes of Some Polish Artists of To-day* opublikowanego w 1907 r. na łamach „The Studio”. Wg A.S. Levetus, *Notes of Some Polish Artists of To-day*, „The Studio”, 41, 1907, nr 172, s. 115

Axentowicza, Wojciecha Weissa i Konstantego Laszczki)⁴⁰. Sytuacja ta wynikała również z chęci polskich artystów, by wystawiać swoje dzieła na ekspozycjach organizowanych przez konkurencyjne wiedeńskie ugrupowanie Hagenbund, czego zabraniał statut Secesji, wykluczający udział członków stowarzyszenia w wystawach innych miejskich towarzystw artystycznych na terenie Wiednia⁴¹. Powstała w składzie członkowskim luka nie została zapełniona, bowiem do Secesji dołączył jedynie Vlastimil Hofmann.

Dopiero podczas trzydziestej trzeciej wystawy Secesji Wiedeńskiej, otwartej w marcu 1909 roku, eksponowano nieco więcej różnorodnych prac Polaków. Sztukę polską reprezentowali młodzi artyści, których twórczość w większości przypadków cieszyła się dopiero rosnącą popularnością na wystawach. Do tego grona zaliczali

40 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 135–136.

41 Ibidem, s. 135.

się między innymi Stefan Filipkiewicz, Vlastimil Hofmann czy Alfons Karpiński, czyli utalentowani uczniowie i spadkobiercy artystycznej spuścizny Jana Stanisławskiego. Pokazano łącznie 21 polskich dzieł, głównie autorstwa artystów nienależących do Secesji, takich jak Abraham Neumann, Artur Markowicz czy Jan Rembowski. Zachowana w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek fotografia (sygn. 124939 E) ukazuje nieoprawioną jeszcze pracę *Madonna* Vlastimila Hofmanna, określoną w katalogu jako *Madonna, Abend*. Zdjęcie wykonano zapewne podczas montażu wystawy, a wybór tego dzieła sugeruje zainteresowanie, jakim musiało się cieszyć.

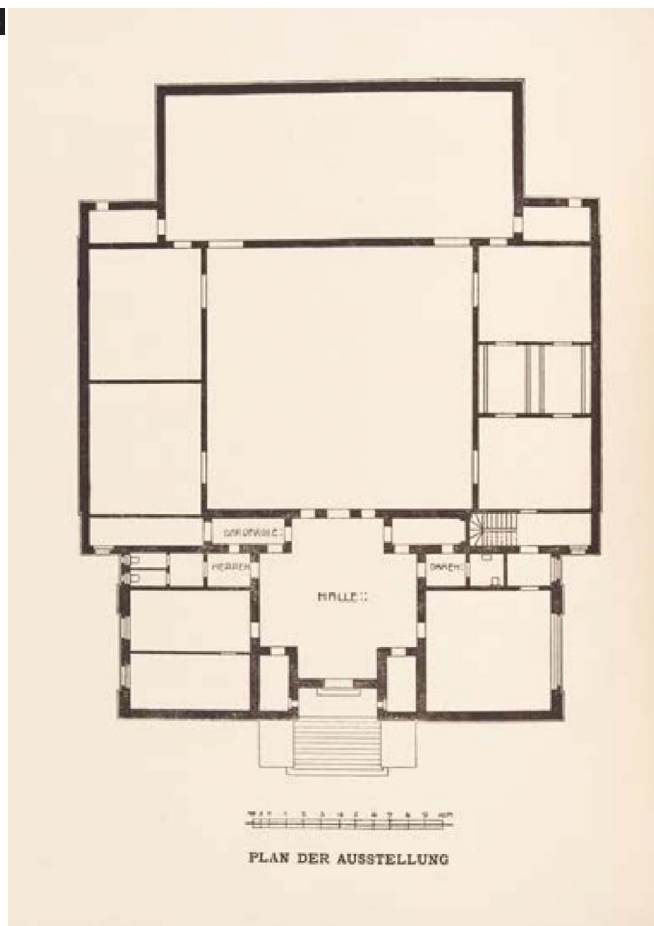
Po trzydziestej czwartej ekspozycji, dedykowanej twórczości Josefa Engelharta, Secesja zorganizowała na początku roku 1910 pokaz poświęcony grupie sześciu artystów, wśród których zaszczytne miejsce przypadło jednemu z polskich członków stowarzyszenia – Władysławowi Ślewińskiemu. Jego prace zestawione zostały w obrębie dwóch sal ekspozycyjnych z rzeźbami Ivana Meštrovića, twórcy pochodzenia chorwackiego, który odpowiedzialny był także za projekt szaty graficznej okładki katalogu i plakatu wystawy (il. 18). Ślewiński zaprezentował wówczas 22 obrazy. Trudno dziś jednoznacznie zidentyfikować poszczególne kompozycje, przede wszystkim z racji na ich umowne tytuły i obecność motywów często powtarzających się w twórczości malarza. W katalogu pojawiło się jednak kilka reprodukcji, dzięki którym można rozpoznać konkretne dzieła Ślewińskiego. I tak pośród martwych natur wyróżnić należy tę z głową niedźwiedzia (1907, Lwowska Galeria Sztuki), a w szeregu wizerunków kobiecych nastrojowy akt, którego obecne miejsce przechowywania pozostaje jednak nieznane. Warto również zwrócić uwagę na wystawione przez twórcę w Wiedniu pejzaże. Znalazły się wśród nich widoki z Kazimierza Dolnego nad Wisłą, między innymi *Uliczka w Kazimierzu* (1909, Muzeum Narodowe w Warszawie), niezidentyfikowane krajobrazy morskie z Bretanii czy jedyny pejzaż górski, ukazujący Zakopane w zimowej szacie, a powstały w roku 1896 (kolekcja prywatna).

Na trzydziestej szóstej wystawie, otwartej w kwietniu 1910 roku, zgromadzono dzieła siedmiu polskich twórców. Swoje obrazy o różnorodnej tematyce wystawili Władysław Jarocki, Artur Markowicz, Maria Płonowska, Jan Talaga, Alfons Karpiński, Stefan Filipkiewicz i Vlastimil Hofmann.

Kolejną interesującą inicjatywą Secesji okazała się trzydziesta siódma wystawa, odbywająca się jeszcze pod koniec tego samego roku. Ekspozycja poświęcona była sztuce tworzonej przez kobiety i zatytułowana została „Die Kunst der Frau”. Na wystawie zebrano dzieła sztuki dawnej i współczesnej. Reprezentantką tej drugiej kategorii, a jednocześnie jedyną Polką, była Olga Boznańska, wystawiająca niezidentyfikowany dziś, acz reprodukowany w katalogu *Portret kobiety*. Pomimo że na wystawie pojawiło się tylko to jedno polskie dzieło malarskie, zwróciło ono uwagę Karla



18. Ivan Meštrović, plakat trzynastego piętej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1910, National Gallery of Australia w Parkes, nr inw. 114566. Wg <https://tinyurl.com/22jdna3f>



19. Plan trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej. Wg xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, Wien 1911, s. 12

wynika z krótkiej wzmianki zamieszczonej na początku listopada 1911 roku na łamach „Krakowskiego Miesięcznika Artystycznego”, w wystawie tej miał brać udział jeszcze inny malarz – Włodzimierz Tetmajer, a Secesja planowała oddać artystom polskim cały gmach ekspozycyjny⁴³. Z niewiadomych przyczyn ostatecznie zmieniono te zamiary. Wyboru prac obu wspomnianych twórców dokonali w Krakowie Josef Engelhart i Friedrich König, a za aranżację przestrzeni w Wiedniu odpowiedzialny był już sam Szymanowski⁴⁴. Jak zaznaczyła Kudelska, wystawa zorganizowana została dzięki staraniom tego rzeźbiarza oraz Juliana Makarewicza, krakowskiego artysty, profesora Akademii Sztuk Pięknych i konserwatora zabytków⁴⁵.

Łącznie zaprezentowano na ekspozycji 40 obrazów oraz 34 prace rzeźbiarskie (modele, projekt i ukończone rzeźby). Na wystawie znalazły się dzieła Malczewskiego o symbolistycznej wymowie, między innymi *Wiosna*. *Krajobraz z Tobiaszem* z roku 1904, namalowane w latach 1895–1897 *Błędne koło*, powstała w okresie 1890–1894 *Melancholia* (wszystkie trzy prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu), jedna z wersji *Śmierci Ellenai* oraz liczne pejzaże i portrety członków rodziny malarza. Wśród nich były również dzieła, których identyfikację umożliwiają dziś zamieszczone w katalogu wystawy reprodukcje – portret syna Rafała z roku 1901 (kolekcja prywatna), wizerunek siostry Bronisławy z roku 1904 (Muzeum Narodowe

Michaela Kuzmány'ego⁴². Ponadto w tym okresie zaszły znaczące zmiany w składzie stowarzyszenia, które zyskało trzech nowych członków: Władysława Jarockiego, Alfonsa Karpińskiego i Jana Talagę, którzy już wcześniej prezentowali swoją twórczość na wystawach Secesji.

Na trzydziestej ósmej ekspozycji z roku 1911 znów pokazano prace różnorodnych artystów, w tym dzieła wspomnianych już uprzednio twórców oraz innych polskich malarzy, takich jak Angelika Czarnowska czy Stanisław Kamocki, przyjęty do Secesji pod koniec roku 1911. Najwięcej prac zaprezentował Abraham Neumann. Pokazano siedem jego pejzaży i martwych natur, które – podobnie jak wiele innych dzieł z tego czasu – trudno dziś jednoznacznie zidentyfikować.

Kolejnym pokazem z silnym akcentem polskim była trzydziesta dziewiąta ekspozycja, trwająca od listopada 1911 do stycznia następnego roku. Dwie sale parteru zlokalizowane po lewej stronie zostały w całości poświęcone duetowi artystycznemu, który tworzyli Jacek Malczewski i Wacław Szymanowski (il. 19). Jak

42 K.M. Kuzmány, *Die Kunst der Frau*, „Die Kunst für Alle”, 26, 1911, nr 9, s. 201.

43 L., *Kronika Wystaw. Z Wiednia*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, 1, 1911, nr 9, s. 104.

44 xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien, Nov. 1911 – Jänner 1912*, (kat. wyst.), Wien 1911, s. 13.

45 D. Kudelska, *Malczewski i Wiedeń – nowe ustalenia*, „Roczniki Humanistyczne”, 65, 2017, nr 4, s. 56.



w Poznaniu) czy namalowany w roku 1905 portret żony Marii, zakupiony od artysty po wystawie, a przechowywany obecnie w zbiorach Belwederu wiedeńskiego. Szymanowski wystawił między innymi wykonany w roku 1911 model kompozycji *Pochód na Wawel* wraz z modelami poszczególnych jej fragmentów, model pomnika Chopina, rzeźbę *Król Olch*, a także *Mickiewicza po Improwizacji*, pokazywanego już w Wiedniu w roku 1902. Artysta stworzył krótkie opisy formy, treści i symboliki eksponowanych dzieł, które zamieszczone zostały w katalogu wystawy. Dodatkowo przestrzeń sali dziewiątej, zlokalizowanej na pierwszym piętrze gmachu, zajmował projekt *Pochodu na Wawel*, najprawdopodobniej rysunkowy, wkomponowany w architekturę Zamku Królewskiego na Wawelu i być może tożsamy z zamieszczoną w katalogu reprodukcją.

Również i z tej wystawy zachowała się w zbiorach wiedeńskich fotografia (sygn. 124935 E). Zdjęcie to przedstawia pierwszą salę wystawienniczą, w której ustawiony został wykonany przez Wacława Szymanowskiego w skali 1:2 drewniany model warszawskiego pomnika Chopina, wokół którego rozmieszczono na postumentach liczne gipsowe i brązowe modele fragmentów wzmiankowanego już *Pochodu na Wawel* oraz rzeźby *Portret Jacka Malczewskiego* i *Król Olch* (il. 20). Oprócz prac rzeźbiarskich na fotografii widoczne są także dwa obrazy Jacka Malczewskiego. To samo zdjęcie opublikowano na łamach czterdziestego szóstego numeru „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1911. Znalazły się tam jeszcze dwie inne fotografie. Pierwsza z nich ukazuje widok sali drugiej z dwoma gipsami Szymanowskiego – *Macierzyństwem* oraz flankowanym przez zasadzone w doniczkach drzewka *Pomnikiem nagrobnym* w otoczeniu obrazów Malczewskiego, wśród których można rozpoznać między innymi *Artystę i muzykę* (1898, kolekcja prywatna) oraz kolejny portret siostry, tym razem Heleny (il. 21). Drugie zdjęcie przedstawia natomiast salę pierwszą z widokiem na brązowy model *Pochodu na Wawel* usytuowany na drewnianym postumencie architektonicznym imitującym arkadowe przejście pomiędzy katedrą a zamkiem wawelskim w Krakowie, zaprojektowane przez polskiego

20. Widok sali pierwszej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Fot. Moritz Nähr, ze zbiorów Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, 1911, sygn. 124935 E



21. Widok sali drugiej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Wg „Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, nr 46, s. 916

22. Widok sali pierwszej podczas trzydziestej dziewiątej wystawy Secesji Wiedeńskiej, 1911–1912. Wg „Tygodnik Ilustrowany”, 52, 1911, nr 46, s. 917

konserwatora zabytków kierującego restauracją Wawelu – Zygmunta Hendla⁴⁶. Pozostałe eksponowane tam modele gipsowe to wizerunek Juliusza Słowackiego, *Portret doktora K.* oraz *Bolesław Śmiały*, czyli oryginalnej wielkości studium do przywołanej wyżej kompozycji (il. 22).

Trzydziesta dziewiąta wystawa była niewątpliwie ostatnim pokazem Secesji, podczas którego Polacy tak mocno zaznaczyli swoją obecność. Prace polskie, a przede wszystkim rzeźby Szymanowskiego, wzbudziły bardzo duże zainteresowanie publiczności i krytyków, czego dowodem są liczne recenzje z epoki publikowane zarówno w prasie polskojęzycznej, jak i obcej. Szeroko komentowano samą koncepcję lokalizacji *Pochodu na Wawel*. Do dyskusji włączyli się liczni uznani badacze i myśliciele. Wielu z nich sprzeciwiało się realizacji projektu w przewidywanym

46 xxxix. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, s. 16.

miejscu, podkreślając, że wymagałaby zbyt dużej ingerencji w zabytkową strukturę zamku wawelskiego. Takie stanowisko przyjął choćby Max Dvořak, jeden z kluczowych przedstawicieli wiedeńskiej szkoły konserwatorskiej. Odnoszono się również do formy samych dzieł, w tym obrazów Malczewskiego, które budziły kontrowersje i obok pochwał wywoływały uwagi krytyczne. Mieszane odczucia wobec tych prac wyrażał między innymi Franz Servaes w obszernym artykule opublikowanym na łamach czasopisma „Die Kunstwelt” w roku 1912⁴⁷.

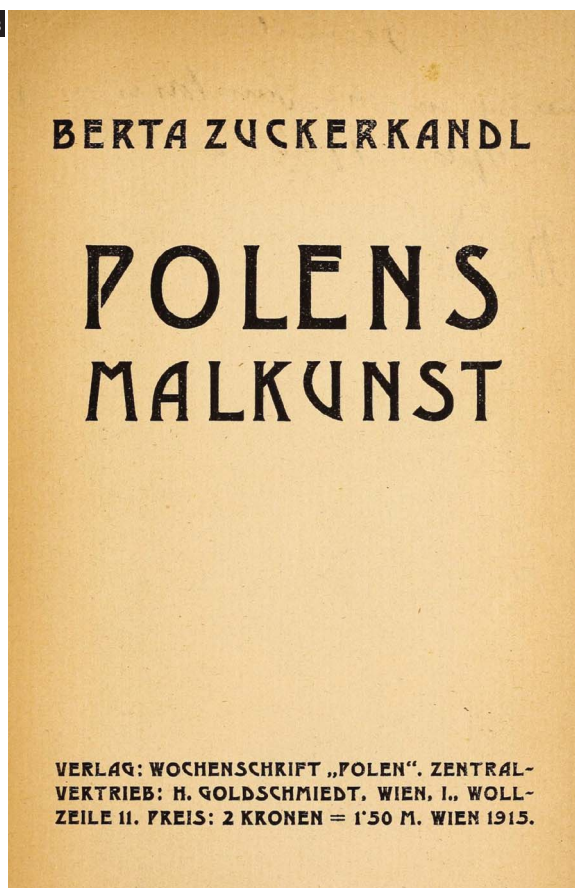
Problem z zachowaniem ciągłości rekonstrukcji kolejnych wystaw Secesji Wiedeńskiej pojawia się przy próbie odtworzenia czterdziestej ekspozycji, której katalog nie zachował się lub w ogóle nie został opublikowany. Zastanawiający wydaje się również fakt, że okres pomiędzy trzydziestą dziewiątą i czterdziestą wystawą trwał zaledwie około miesiąca. Trudno sobie wyobrazić zorganizowanie pokazu w tak krótkim czasie. Najprawdopodobniej zatem ekspozycja z nieznanymi bliżej powodów miała znacznie mniejszą skalę niż poprzednie lub w ogóle nie została otwarta.

Bez przeszkód można przeanalizować kolejną, czterdziestą pierwszą ekspozycję, na której oprócz twórczości polskich członków Secesji pojawiło się sporo dzieł innych Polaków, takich jak Władysław Dunin czy Władysław Skoczylas. Najwięcej prac pokazali Stefan Filipkiewicz, Stanisław Kamocki oraz Władysław Jarocki. Obraz tego ostatniego zatytułowany *Wiejski kościółek w Karpatach* został podczas wiedeńskiej wystawy sfotografowany, a odbitka zdjęcia zachowała się w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek (sygn. 124934 E). Jarocki zaprezentował wówczas także *Autoportret*, na którym ukazał siebie jako narciarza (1909, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Łącznie zaprezentowano 29 obrazów olejnych i rysunków, a ekspozycję można było oglądać stosunkowo długo – od marca do lipca 1912 roku. Ten właśnie rok Secesja Wiedeńska zamknęła wystawą monograficzną dwóch artystów – Rudolfa von Alta oraz jego ojca Jacoba.

Rok 1913 zaowocował trzema nowymi wystawami, począwszy od czterdziestej trzeciej, otwartej w styczniu, poprzez następną, trwającą od marca do lipca, a skończywszy na ostatniej, z listopada. Artyści polscy uświetnili swoją obecnością wszystkie wspomniane ekspozycje, na których zestawiano najróżniejsze prace. Liczba dzieł prezentowanych przez Polaków w żadnym wypadku nie przekroczyła jednak 15. Tematyka tych prac oscylowała głównie wokół motywów ludowych. Kamocki i Filipkiewicz wystawili tatrzańskie kompozycje z Zakopanego i Poronina, a Jarocki pokazywał obrazy silnie inspirowane folklorem huculskim, jak choćby *Huculi w Karpatach* z roku 1910 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Oprócz kilku członków Secesji w gronie wystawiających znaleźli się także mniej znani malarze, między innymi Stanisław Gałek, Mieczysław Jakimowicz czy Witold Rzegociński.

Kolejną, specjalną inicjatywą ugrupowania była organizacja ekspozycji prac artystów młodego pokolenia – „Junge Künstler Österreichs”, otwartej w styczniu 1914 roku. Troje Polaków wystawiło wówczas łącznie osiem prac, w większości portretów. Byli to Maria Melania Mutermilch, znana jako Mela Muter, i Leopold Gottlieb związani z paryskim środowiskiem artystycznym. Towarzyszył im także krakowski malarz Mieczysław Trzciniński. Następną, czterdziestą siódmą wystawą, trwającą od marca do lipca 1914 roku, ponownie miała charakter przeglądowy.

47 F. Servaes, *Die Herbstausstellung der Wiener Sezession*, „Die Kunstwelt”, 1, 1912, nr 4, s. 302.



23. Strona tytułowa publikacji Berty Zuckerkanndl *Polens Malkunst* wydanej w r. 1915 w Wiedniu

Zaprezentowano wówczas niewiele, bo zaledwie dzieł obrazów polskich członków Secesji: Władysława Jarockiego, Stanisława Kamockiego i Vlastimila Hofmanna, głównie płócien o tematyce ludowej osadzonej w górskim krajobrazie.

Wybuch pierwszej wojny światowej 28 lipca 1914 roku gwałtownie przerwał ciągłość wystaw Secesji Wiedeńskiej. Kolejna, czterdziesta ósma ekspozycja odbyła się dopiero we wrześniu 1917 roku i trwała do listopada. Prezentowano na niej 19 polskich prac – Jarocki wystawił głównie pejzaże z okolic Poronina, Filipkiewicz pokazał liczne malarskie przedstawienia krajobrazów i martwych natur, a Hofmann między innymi *Autoportret*, na którym przedstawił się w towarzystwie kobiety i kościotrupa ubranego w wojskowy mundur, co znakomicie odzwierciedlało nastrój lat wojennych. W archiwach Österreichische Nationalbibliothek zachowało się zdjęcie akwareli *Dudziarz* Jarockiego (sygn. 427.951-B), wykonane być może w czasie aranżowania wystawy lub już po jej otwarciu.

Niewątpliwie w tym czasie wydarzeniem najistotniejszym z polskiej perspektywy było ukazanie się publikacji Berty Zuckerkanndl. Książka *Polens Malkunst*

z roku 1915 stanowiła zbiór artykułów publikowanych wcześniej w tygodniku legionistów „Polen” (il. 23). Anna Baranowa rozpatrywała tę pracę w powiązaniu z trwającą w momencie wydania zbioru wystawą sztuki polskiej zorganizowaną w Künstlerhaus⁴⁸. Zuckerkanndl dokonała bardzo wnikliwego oglądu twórczości polskich artystów, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa, co zaakcentowane zostało już w samym tytule publikacji. Na jej kartach pojawiło się wiele odwołań do historii, kultury, literatury, a także kwestii politycznych, które stanowiły integralną część dziejów sztuki polskiej i znacząco wpłynęły na jej rozwój. Jak zaznaczyła Baranowa, te właśnie odwołania pozwalają na stwierdzenie, iż Zuckerkanndl odbyła podróż do Krakowa i osobiście zaznajomiła się z opisywaną sztuką⁴⁹. Notabene już na pierwszych stronach książki dokonała niezwykle śmiałego porównania, określając Kraków mianem „Florencji Wschodu”⁵⁰.

Następny pokaz stowarzyszenia miał miejsce dopiero w marcu 1918 roku. Tym razem jednak nie uwzględniono żadnych prac Polaków. Jedynie na pięćdziesiątej, jubileuszowej wystawie, otwartej w kwietniu 1918 roku, pokazano trzy obrazy Vlastimila Hofmanna. W przypadku pięćdziesiątej pierwszej ekspozycji ponownie brakuje katalogu, co skłania do zadania pytania o to, czy faktycznie się odbyła.

Pięćdziesiąta druga wystawa stowarzyszenia była pierwszym pokazem Secesji Wiedeńskiej zorganizowanym po pierwszej wojnie światowej, a jednocześnie ostatnim, w którym wzięli udział Polacy jako członkowie ugrupowania. Na trwającej

48 A. Baranowa, *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkanndl*, w: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. eadem, Kraków 2001, s. 75.

49 Ibidem, s. 74.

50 B. Zuckerkanndl, *Polens Malkunst*, Wien 1915, s. 3.

od grudnia 1918 do stycznia 1919 roku prezentacji pojawiło się tylko jedno dzieło polskiego artysty – obraz autorstwa Hofmanna.

Od katalogu pięćdziesiątej trzeciej wystawy Secesji w strukturze stowarzyszenia funkcjonowała już tylko lista członków zwyczajnych, wśród których obecni byli praktycznie sami wiedeńscy. Było to wynikiem przemian geograficzno-politycznych, które nastąpiły po pierwszej wojnie światowej, przede wszystkim rozpadu Cesarstwa Austro-Węgier. Efektem zmian statutowych ogłoszonych pod koniec roku 1918 było uregulowanie kwestii dotyczących struktury stowarzyszenia – status członka Secesji mogli odtąd uzyskać jedynie artyści mieszkający w Austrii⁵¹. Jak zaznaczyła Dorota Kudelska, od tego momentu Polacy wystawiali swoje prace na wystawach Secesji niezwykle rzadko, zawsze występując w charakterze gości, częściej natomiast ich twórczość była prezentowana w ramach ekspozycji Hagenbundu, objętego mniej rygorystycznymi obostrzeniami w kwestii członkostwa⁵².

Ze względu na sporadyczną obecność dzieł polskich twórców na ekspozycjach stowarzyszenia po roku 1918 na szczególną uwagę z perspektywy poruszanych w niniejszym tekście zagadnień zasługuje jedynie dziewięćdziesiąta ósma wystawa, trwająca od 18 lutego do 9 kwietnia 1928 roku. Był to bowiem pierwszy i jedyny pokaz w całości poświęcony sztuce polskiej, o czym świadczy zresztą sam tytuł „Polnische Kunst”. Mimo że próby organizacji takiej wystawy podejmowano jeszcze przed pierwszą wojną światową, przedsięwzięcie to udało się zrealizować dopiero w czasach II RP. Na ekspozycji prezentowano dzieła dawnych członków Secesji, artystów, którzy wystawiali swoje prace na pokazach stowarzyszenia w latach 1898–1919, a także zupełnie nowych twórców. W tej ostatniej grupie znaleźli się artyści, którzy w okresie omówionym szczegółowo powyżej jeszcze nie wystawiali lub ich prace pojawiały się na wystawach sporadycznie. Podczas wspomnianego pokazu prezentowali oni stylistykę odmienną od młodopolskiej, bliższą sztuce awangardy i art déco. Byli to między innymi wystawiający już uprzednio Xawery Dunikowski i Jan Szczepkowski, a także Zofia Stryjeńska, Edward Wittig, Eugeniusz Zak, August Zamojski i Felicjan Szczęsny Kowarski. Łącznie swoje prace wystawiło 50 malarzy i rzeźbiarzy z Polski. Istotną część ekspozycji stanowiła prezentacja wyrobów trzech pracowni zajmujących się wytwarzaniem kilimów. Pokazano dzieła 11 artystów współpracujących ze spółdzielniami „Ład” z Warszawy i „Kilim” z Krakowa oraz z zakopiańskimi Warsztatami Kilimiarskimi.

Wnioski końcowe – artyści polscy i ich miejsce w środowisku

Secesji Wiedeńskiej

Analiza wystaw Secesji Wiedeńskiej z lat 1898–1919 i prezentowanych w ramach tych pokazów dzieł sztuki polskiej przynosi jeden zasadniczy wniosek. Polacy niezaprzeczalnie stanowili wówczas część wiedeńskiego środowiska wystawienniczego. Wysoki poziom artystyczny ich prac był często dostrzegany przez tamtejszą krytykę. Wielokrotnie twórcy polscy i ich sztuka ulegali także w kręgu Secesji marginalizacji, lecz wynikało to zdecydowanie z kwestii polityczno-ekonomicznych. Podejmując temat polskich artystów eksponujących swoje dzieła podczas wystaw stowarzyszenia, należy brać pod uwagę przede wszystkim twórców z krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, których prace prezentowano najczęściej. Za sprawą

51 D. Kudelska, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki”*, s. 137.

52 Ibidem.

nowoczesnej formy dzieła Polaków znakomicie wpisywały się w nurt europejskiej moderny przełomu XIX i XX stulecia. Ich ikonografia i symbolika były natomiast wyrazem polskości i silnego zakorzenienia w tradycji. Tego „ducha narodu” wielokrotnie podkreślali krytycy piszący o sztuce polskiej. Aspekt odkrywania w niej na nowo kultury ludowej i odnajdywania wartości, które zatracone zostały w środowiskach miejskich, z perspektywy czasu podkreśliła natomiast Elizabeth Clegg⁵³. Także i według niej Polacy łączyli w swoich dziełach elementy narodowe, wyraźnie identyfikujące ich twórczość, z motywami właściwymi dla międzynarodowej sztuki europejskiej⁵⁴. Ten specyficzny dualizm sztuki polskiej determinował sukcesy odnoszone przez polskich artystów na wielokulturowej arenie Wiednia. Z jednej strony tamtejsza publika miała do czynienia ze skrajną manifestacją polskości, z drugiej natomiast mogła podziwiać *œuvre* w pełni wpisujące się w modernistyczne prądy dominujące wówczas na Starym Kontynencie. Symbolizm, secesja, impresjonizm i ekspresjonizm łączyły się z elementami realizmu. Polacy poprzez sztukę przybliżali obcym odbiorcom swój nieistniejący formalnie kraj. Ich partycypacja w wystawach Wiener Secession i obecność na międzynarodowej scenie artystycznej wpisywały się w znacznie szerszy kontekst polityczno-artystyczny. Z jednej strony dawały możliwość zaprezentowania własnego dorobku plastycznego, z drugiej zaś stanowiły próbę zbiorowej manifestacji odrębności etnicznej w czasach zaborów, kiedy Polska nie funkcjonowała na mapach Europy jako niepodległe państwo. Wspomniani wyżej artyści kładli w swojej twórczości nacisk na ukazanie piękna krajobrazu naturalnego oraz kulturowej odrębności polskiego ludu, który przedstawiali na tle natury i w relacji z nią. W swoich dziełach wielokrotnie podejmowali wątki polityczne, nawiązując do skomplikowanej historii kraju. Jednocześnie odwoływali się bezpośrednio do panujących w Europie na przełomie XIX i XX stulecia nastrojów dekadentyzmu, płynnie łącząc to podejście z realizacją założeń sztuki modernistycznej. ●

53 E. Clegg, *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890–1920*, New Heaven–London 2006, s. 102.

54 Ibidem.