

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Literaturoznawstwa

Katarzyna Świdnicka

Nr albumu 137060

**Berta Zuckerkandl o sztuce polskiej. Przekład i opracowanie
wybranych tekstów**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Ewy Grzesiuk

Lublin 2023

Spis treści

Wstęp	1
Rozdział 1. Cel pracy	3
Rozdział 2. Stan badań.....	6
Rozdział 3. Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig – czyli słowo biograficzne.....	12
3.1. „Ich verstehe nicht viel von Bildern” – Berta Zuckermandl jako krytyk sztuki	23
Rozdział 4. Tło kulturowe tekstów Berty Zuckermandl.....	33
Rozdział 5. Przykłady tekstów Berty Zuckermandl.....	49
Aneks	307
Niezidentyfikowane dzieła sztuki	307
Zakończenie	310
Streszczenie	314
Bibliografia	316

Wstęp

Podczas poszukiwań pola badawczego natknęłam się na artykuł Anny Baranowej, która pisała o krytykach wiedeńskich, Hermannie Barze, Ludwigu Hevesim i Bercie Zuckerkandl. W pracy wspominała ona m. in o zebraniu i wydaniu w języku polskim tekstów Zuckerkandl. Zainspirowało mnie to do podjęcia wyzwania i zmierzenia się z tematem, tym bardziej, że istniała luka badawcza.

W miarę upływu czasu dowiadywałam się coraz więcej o Bercie Zuckerkandl. Ponadto jawiła mi się ona jako wybitna postać ówczesnego świata, którą należy ocalić od zapomnienia i przybliżyć polskiemu czytelnikowi. Zuckerkandl miała się różnych zajęć, więc tym bardziej jej życiorys pozostaje niezwykle ciekawy. Mimo że przyszło jej żyć w czasach politycznej zawieruchy walczyła o artystów, sztukę i Austrię. Niestety nie dane było jej zobaczyć Austrii ponownie. Dane jej było żyć także na przełomie wieków XIX i XX, a to właśnie ten czas jest tak interesujący ze względu na wszechdobylski rozwój wielu dziedzin.

[...] „Stark sein” [...], głosił wpis w pamiętniku jej wnuka z 1935 roku. Myślę, że siła towarzyszyła jej w każdym przedsięwzięciu. Salony artystyczne, która prowadziła, skupiały niezliczone rzesze wielkich osobistości kultury, sztuki, architektury, literatury, medycyny. Nazwiska te do dziś budzą zainteresowanie. Wnuk Zuckerkandl zbierał autografy od gości. Można je podziwiać do dziś. Budynek, w którym mieszkała przy Nusswaldgasse 22 w wiedeńskim Döblingu można obejrzeć również dzisiaj, tak samo jak pałac Lieben-Auspitz, którego pierwsze piętro zajmuje kawiarnia istniejąca po dziś dzień, a ponad nią znajdował się salon Zuckerkandl. Berta Zuckerkandl stanowiła łącznik pomiędzy kulturami, między Austrią a Francją. Dzięki niej na deskach teatru wiedeńskiego przedstawiano dzieła francuskich pisarzy.

Interesujący wydał mi się również fakt, iż pisała ona o polskiej sztuce i polskich artystach, jak m.in. Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański, czy Józef Chełmoński, by wymienić tylko ich trzech.

Zuckerkandl znana jest austriackim kręgom sztuki, lecz na gruncie polskim informacji o niej jest niezwykle mało. Pochyliła się nad nią najobszerniej Roman Taborski w *Polacy w Wiedniu*, gdzie przedstawia jej ojca Moritza Szepsa, ją samą, ale także wiele innych osób (Polaków) mających powiązania z Wiedniem.

W związku z powyższym postanowiłam zebrać felietony, które Berta Zuckerkandl pisała o polskich artystach i polskiej sztuce, dokonać przekładu i ukazać je na tle ówczesnego tła kulturowego. Zależało mi na tym, bo polski czytelnik poznał Bertę Zuckerkandl, jej działalność, jak również twórczość. Praca jest interdyscyplinarna, ponieważ łączy dwie dziedziny: literaturoznawstwo i historię sztuki. W tym miejscu zaznaczam, iż nie jestem z wykształcenia historykiem sztuki, lecz germanistą.

Każdy tekst został wzbogacony o indeks z podstawowymi informacjami o obrazach, by czytelnik miał możliwość obejrzenia dzieła sztuki, które opisuje Zuckerkandl. Niestety nie wszystkie udało się odnaleźć, zostały one przedstawione w aneksie.

Rozdział 1. Cel pracy

Celem przedłożonej pracy jest przekład i opracowanie wybranych tekstów Berty Zuckerkandl – felietonów i krytyk publikowanych w prasie i monografii *Polens Malkunst* pierwotnie opublikowanej w 1915 roku we fragmentach w tygodniku *Polen*, poświęconych polskiej sztuce i polskim artystom na tle kulturowym epoki, pod kątem przedstawienia koncepcji artystycznych tam zawartych. Ów tygodnik wydawał w Wiedniu Naczelny Komitet Narodowy. Podstawową kwestią był przekład z języka niemieckiego na język polski. Refleksje nad polską sztuką pojawiają się także u innego krytyka tamtych czasów Ludwiga Hevesiego. Hevesi poświęcił zagadnieniu polskiej sztuki miejsce w *Acht Jahre Sezession: Kritik – Polemik – Chronik*¹. Pochyliła się on niejednokrotnie nad tymi samymi artystami, co Zuckerkandl.

Metoda

Z uwagi na potencjalnych czytelników niniejszej rozprawy literaturoznawców i historyków sztuki skupiam się przede wszystkim na aspektach związanych z historią literatury i historią sztuki, istotnych dla czasów, w jakich żyła Berta Zuckerkandl. Podczas przekładu skupiałam się na wierności semantycznej, jednocześnie mając świadomość, że dokonuję przekładu tekstów kultury i jestem uczestnikiem komunikacji interkulturowej między czytelnikiem współczesnym a epoką modernizmu wiedeńskiego, którą kształtowały różne prądy. Prądy te t. j. filozoficzno-antropologiczne, psychologiczne i estetyczne opierały się na introspekcji i zgłębiały ludzką duszę w różnych aspektach.

Struktura

Główna część pracy została podzielona na pięć rozdziałów oraz aneks. Rozdział pierwszy opisuje cel pracy, metodę, strukturę i wyjaśnia kryterium wyboru felietonów. W rozdziale drugim przedstawiono stan badań w literaturze austriackiej i polskiej. W rozdziale trzecim zostały nakreślone aspekty biograficzne Berty Zuckerkandl, niekiedy detalicznie, ponieważ brak jest tego typu informacji w literaturze polskiej. Ponadto skupiono się tutaj na przedstawieniu Zuckerkandl i jej roli jako krytyczki sztuki, uwzględniając

¹ Hevesi L., *Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik*, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien 1906.

felietony, gdzie wybrzmiały poglądy jej samej. W rozdziale czwartym omówiono tło kulturowe dla pojawiających się artystycznych koncepcji takich jak japonizm, koncepcje estetyczne Lippsa, Gesamtkunstwerk, stanowiące punkt wyjścia dla tekstów Zuckerkandl wraz z odpowiadającymi temu konkretnymi miejscami w tekście. Rozdział piąty stanowi najobszerniejszą część, ponieważ obejmuje przekłady wymienionych niżej tekstów wraz z biogramami pojawiających się artystów i pojęć. Aneks zawiera spis obrazów niezidentyfikowanych, czyli takich, których autorce nie udało się odnaleźć i przedstawić bliższych informacji.

Wybór tekstów

Dokonuję przekładu następujących tekstów: *Von neuer polnischer Kunst* opublikowane na łamach *Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur* – 15.03.1903, *Wiener Kunst-Ausstellungen (Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur* – 1.01.1903), *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht? (Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur* – 15.10.1903), *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Secession (Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur* – 1.07.1905), *Jung-Polen* (z wiosny 1906 roku) opublikowany w zbiorze *Zeitkunst: Wien 1901–1907*, a także artykuły zawarte w monografii *Polens Malkunst*², które pierwotnie były publikowane w tygodniku *Polen. Wochenschrift für polnische Interessen*. O tygodniku pisze Garlicka w „Organizacja pracy akcji prasowej ...”³.

Cechą charakterystyczną niniejszych tekstów są bezpośrednie nawiązania autorki do sztuki polskiej i polskich artystów, stąd na nie padł wybór autorki niniejszej pracy. Zuckerkandl odwiedza wystawy: IV Hagenbundu z 1902 roku, Künstlerhausu, Secesji (XV z 1902, XXIII z 1905).

Na wystawach tych wystawiali swoje dzieła polscy artyści. Istotne jest, że zorganizowano dla nich (artystów Towarzystwa Artystów Polskich) dwie wystawy. Jedna z nich miała miejsce w 1906 roku w Secesji, natomiast druga odbyła się w 1908 roku w Hagenbundzie⁴.

Zuckerkandl przedstawia wybranych artystów i analizuje ich dzieła. Czasem tylko wspomina o mającej miejsce wystawie, tak jak tej w Hagenbundzie z 1908 roku. Istotną

² Zuckerkandl B., *Polens Malkunst*, Verlag: Wochenschrift „Polen”, Wien 1915.

³ Garlicka A., Organizacja akcji prasowej Naczelnego Komitetu Narodowego [W:] *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego*, nr 2, t. 3, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 86-144, s. 104.

⁴ Kudelska D., Malczewski i Wiedeń – Nowe ustalenia [W:] *Roczniki Humanistyczne*, t. LXV, zeszyt 4, 2017, s. 49-85.

kwestię stanowi fakt, że krytyczka nie skupia się na rozpatrywaniu wszystkich dzieł i artystów, lecz dokonuje wyboru według sobie znanego kryterium. Do owych wniosków dochodzi czytelnik po lekturze tekstów i porównaniu ich z katalogami omawianych wystaw. Podczas lektury tekstów uderza czytelnika niezwykła erudycja autorki. Zuckerkandl orientuje się w obcej literaturze, zwłaszcza francuskiej i zestawia ją z dziełami polskich artystów i dopatruje się analogii dla opisywanych zjawisk w dziełach polskich artystów. Jednym z przykładów może być porównanie dzieła Chełmońskiego *Modlitwa przed bitwą* z *Klęską Zoli*, czy czerwień kwiatów Ślewińskiego z *Kwiatami zła* Baudelaire'a. Oprócz takich analogii i porównań Zuckerkandl stosuje odniesienia intertekstualne wplatając cytaty z różnych dzieł.

W czasopismach, z których pochodzą wybrane przeze mnie teksty Zuckerkandl, czytelnik miał możliwość obejrzeć reprodukcje niektórych dzieł, natomiast na potrzeby pracy został wykonany indeks wszystkich odnalezionych dzieł wraz z podstawowymi o nich informacjami. Mimo dołożonych starań autorce nie udało się zidentyfikować wszystkich dzieł i informacji o nich. Dzieła te zostały zebrane w aneksie.

W związku z brakiem przekładów twórczości Berty Zuckerkandl postanowiłam przełożyć jej teksty z języka niemieckiego na język polski i opatrzyć je aparatem krytycznym, a są to teksty istotne dla polskiej sztuki przełomu wieku XIX i XX. Autorka, z wykształcenia germanistka, zdaje sobie sprawę, że istnieją niedociągnięcia, które jest w stanie zauważyć historyk sztuki, dlatego w tym miejscu za nie przeprasza.

Składam podziękowania Panu Thomasowi Trenklerowi, Panu Randolowi Schoenbergowi, Panu Gregorowi Collinsowi, Panu Peterowi Schernhuberowi, Panu Reinerowi Frimmelowi, Pani Orze Ahimeir, Pani Ruth Pleyer, Pani Marie-Therese Arnbom, Pani Gertrude Enderle-Burcel, Pani Theresi Klugsberger, Pani Christinie Seidl z Austriackiej Biblioteki Narodowej, Pani Ilse Korotin z Instytutu Nauki i Sztuki w Wiedniu oraz Pani Anne-Marie O'Connor autorce książki *Złota Dama*. Żadna z powyżej wymienionych osób nie pozostawiła moich wiadomości bez odpowiedzi.

Rozdział 2. Stan badań

W polskiej literaturze bardzo niewiele jest wzmianek traktujących o twórczości Berty Zuckerkandl jak i o niej samej. Niestety brak jest przekładów tekstów na język polski, co stanowi lukę badawczą zarówno dla literaturoznawców jak i historyków sztuki.

Roman Taborski wspomina o Zuckerkandl i jej twórczości dotyczącej polskiej sztuki i polskich artystów w *Polacy w Wiedniu* na stronie 161 w rozdziale *Zasłużeni Wiedeńczycy z polsko-żydowsko-austriackiego pogranicza*.⁵ Autor przedstawił życiorys jej ojca, jego wykształcenie, opis pracy i przyjaźń z arcyksięciem Rudolfem i ją samą, czyli to, czym się zajmowała, a także wspominał o twórczości dotyczącej polskiej sztuki. Ponadto wymienia dzieła Zuckerkandl.

Anna Baranowa w artykule *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl* opublikowanym w *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* pochyła się nad wymienionymi postaciami czyli Ludwigu Hevesim i jego twórczości, Hermannie Bahrze, Bercie Zuckerkandl, polskich artystach, Secesji, wspomina o braku przekładu na język polski twórczości Zuckerkandl i postuluje o niego.⁶

Krótką informacją o pisarce jest także zawarta w przełożonym na język polski artykule Günthera Wytrzensa zatytułowanym *Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego* na stronie 137.⁷ Niemiecki odpowiednik powyższego artykułu został opublikowany w *Slawische literaturen – Österreichische Literatur(en)*.⁸ Autor krótko opisuje postać Zuckerkandl, charakteryzując jej działalność i wymieniając niektóre z jej prac.

Sylwetkę Zuckerkandl jako kobiety działającej społecznie i kulturalnie przypomina Hurnikowa w *Ruch kobiecy w Austrii na przełomie XIX i XX wieku. Uwarunkowania społeczne i kulturowe*. Przełom wieków cechuje zmieniająca się rola kobiet, tak też Zuckerkandl wykazywała się na różnych polach swej działalności. Jednym z miejsc były właśnie salony. Zuckerkandl żyła wśród pokolenia, który istotnie tworzyło i wpływało na kulturę tamtego czasu. Przełom XX i XX wieku to czas, w którym Europę, ale i monarchię ogarniały nowe prądy estetyczne, natomiast pisarka stała ma strażą ich rozpowszechnianiu.⁹

⁵ Taborski R., *Polacy w Wiedniu*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 161.

⁶ Baranowa A., *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl* [W:] *Stulecie Artystów Polskich „Sztuka”*, Kraków 2001, s. 65-77.

⁷ Wytrzens G., *Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego* [W:] *Pamiętnik Literacki*, z. 2, 1973, s. 131-146.

⁸ Wytrzens G., *Wien in Leben und Werk von Stanisław Wyspiański* [W:] *Slawische Literaturen – Österreichische Literatur(en)*, Band 12, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2009, s. 249-267.

⁹ Hurnikowa E., *Ruch kobiecy w Austrii na przełomie XIX i XX wieku. Uwarunkowania społeczne i kulturowe* [W:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Temida 2, Białystok 2019, s. 319-324.

W literaturze austriackiej informacji jest o wiele więcej. Owa literatura daje wgląd w detaliczne niekiedy informacje o życiu krytyczki. Począwszy od dzieła Gertrude Enderle-Burcel *Berta Zuckermandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938*, gdzie autorka opisuje życiorys pisarki, Gottfrieda Kunwalda i edycję listownej wymiany między nimi. Listy ukazują Zuckermandl nie tylko jako wpływową kobietę swoich czasów, lecz także jako osobę zmagającą się z różnymi problemami, tj. finansowymi, które zagrażały jej egzystencji. Książka jest podzielna na wstęp wprowadzający do edycji, omawiający rozmiary i zawartość korespondencji. Następnie opisana została biografia Zuckermandl, podzielona na różne podrozdziały takie jak: dom rodzinny, dzieciństwo i młodość, Emil Zuckermandl, prace dziennikarskie do czasu I. wojny światowej, misja pokojowa z 1917 roku, prace dziennikarskie wczesnych lat dwudziestych, przekłady jako pośrednictwo między kulturami, salon, salon w czasie międzywojennym i jego koniec, problemy finansowe, ucieczka i emigracji Zuckermandl kolejno Enderle-Burcel przedstawia sylwetkę Gottfrieda Kunwalda. Ostatnią i najobszerniejszą część publikacji stanowi edycja listów. Cennym uzupełnieniem jest spis listów i załącznik z biografiami.

Kolejną książką jest *Berta Zuckermandl – Flucht! Von Bourges nach Algier im Sommer 1940* autorstwa Theresi Klugsberger i Ruth Pleyer. Autorki opisują tam ucieczkę Zuckermandl z Francji do Algierii, a także dołączają rękopis opisujący jej losy i listy do rodziny.¹⁰ Publikacja dostarcza czytelnikowi informacji o losach tułaczki, życiu i rodzinie w Wiedniu czy wsparciu udzielanemu przez nią Gustawowi Klimtowi.

Losy dziennikarskie i analizę krytyk artystycznych opisuje Stefanie Obermeier w pracy magisterskiej o tytule *Die journalistischen Anfänge von Berta Zuckermandl. Eine Untersuchung ihrer Kunstkritiken von 1894 bis 1902*. Autorka pracy przedstawia informacje biograficzne, wpływy innych na życie krytyczki (ojciec, Georges Clemenceau, Albert Ilg, Hermann Bahr). Wśród analizowanych gazet i czasopism znalazły się: *Wiener Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit*, *Dokumente der Frauen*, *Ver Sacrum*, *Wiener Rundschau* i *Die Kunst für Alle*. Autorka zebrała portrety artystów, o których pisała Zuckermandl, ale także teksty z różnych dziedzin obejmujące taką problematykę jak: refleksje nad rolą kobiety, opisy damskiej garderoby czy nowoczesnego obrazu miasta.

¹⁰ Klugsberger T., Pleyer R., *Berta Zuckermandl – Flucht! Von Bourges nach Algier im Sommer 1940*, Czernin Verlag, Wien 2018.

Kolejną pracą jest praca doktorska Renate Redl *Berta Zuckermandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik*.¹¹ Praca jest interesująca nie tylko ze względu na treść, lecz także z tego względu, że autorka miała możliwość spotkania się z rodziną Bertę Zuckermandl, czyli synem Fritzem Zuckermandlem i jego żoną Trude Zuckermandl-Stekel, którzy pomagali autorce omawianej pracy, a także udostępnili jej spuściznę krytyczki. Redl rozpoczyna swoją pracę od informacji biograficznych. Następnie opisuje lata przewrotu 1894-1914, salon, kontakty między Austrią a Francją, szeroko rozumianą sztukę (w tym m.in. krytyki artystyczne, założenie Secesji, aferę Klimta). W pracy nie zabrakło także przedstawienia publicystyki wojennej, opisu walki o Austrię czy analizy wywiadów z politykami.

Artykuł autorstwa Andrei Winklbauer poświęcony Zuckermandl *Wien muss der Kunst erobert werden. Berta Zuckermandl als Kunstkritikerin um 1900* został zawarty w *Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum*.¹² Winklbauer skupiła się na ukazaniu sytuacji kobiet około 1900 roku w dziennikarstwie, a jednocześnie na przeciwstawieniu pozycji Zuckermandl, która to pochodziła ze środowiska dziennikarskiego (jej ojciec był dziennikarzem). Autorka wspomniała też o krytykującym Zuckermandl Karlu Krausie, a także o tekstach, w których poruszała tematy dyletantyzmu i krytykujące historyzm.

W *Veruntreute Geschichte* w rozdziale *Tante Berta, die Hofrätin* Milana Dubrovica mowa jest o salonach i o samej Zuckermandl.¹³ Dubrovic wskazuje tutaj na tradycję prowadzenia salonów, które pełniły rolę dystyngowanych centrów społeczeństwa. Wśród nich wymienia salon Bertę Zuckermandl.

Tematykę salonu dziennikarki podejmuje także Gesa von Essen w rozdziale *Hier ist noch Europa! – Berta Zuckermandls Wiener Salon w Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*.¹⁴ Autorka przedstawia ów salon jako miejsce międzynarodowych spotkań. Salon łączył Austrię, którą tak Zuckermandl kochała i Francję. Nie zabrakło również miejsca na ukazanie twórczości literackiej i przekładów, jakich krytyczka dokonywała. Ponadto von Essen opisała zasługi Zuckermandl w dziedzinie literatury. Zuckermandl tłumaczyła dzieła z języka francuskiego na język niemiecki. Jej celem

¹¹ Redl R., *Berta Zuckermandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik*, Wien 1978.

¹² Winklbauer A., *Wien muss der Kunst erobert werden. Berta Zuckermandl als Kunstkritikerin um 1900* [W:] *Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum*, wyd. Kohlauer-Fritz G., Krohn W., 2007, s.120-128.

¹³ Dubrovic M., *Tante Bertha, die Hofrätin* [W:] *Veruntreute Geschichte*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1985, s. 169-178.

¹⁴ Von Essen G., *Hier ist noch Europa! – Berta Zuckermandls Wiener Salon* [W:] *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, hrsg. Simanowski R., Turk H., Schmidt T., Band 6, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, s. 190-213.

podczas I wojny światowej było pogodzenie zwaśnionych narodów. Wiele z nich ukazało się nakładem wydawnictwa Zsolnay. Dzieła te wystawiono w Wiedniu. Ponadto Zuckerkandl również w Niemczech próbowała pertraktacji celem wystawiania francuskich dzieł, a także próbowała pozyskiwać wydawców dla francuskich autorów. Podobnie czyniła z austriackimi autorami, starając się, by te pokazać także we Francji.

Kulturę salonu na przełomie wieków opisuje także Deborah Holmes w rozdziale zatytułowanym *Nichts weniger als die Erneuerung der Weiblichkeit w Hilde Spiel und der literarische Salon*¹⁵. Holmes przybliży tradycję salonów, wymienia znane kobiety je prowadzące, ponadto przypomina, że rozwój salonu przybierał na sile, następnie wskazuje na późniejsze ich wyparcie (przejęcie roli) przez kawiarnie. Charakteryzuje Almę Mahler-Werfel, Bertę Zuckerkandl i Eugenie Schwarzwald, przytaczając przy tym wspomnienie Hilde Spiel o Schwarzwald. Przybliży czytelnikowi działalność wymienionych kobiet i profil ich salonów.

Isabella Ackerl również wspomina salony w tym Zuckerkandl w *Wiener Salonkultur und die Jahrhundertwende. Ein Versuch* w dziele *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*¹⁶. Ackerl opisuje kulturę salonu końca XIX wieku i ich rolę. Autorka przedstawia salony Pauline Metternich, Berty Zuckerkandl, Almy Mahler-Werfel, Eugenii Schwarzwald.

Kolejno o Zuckerkandl pisze Bettina Spoerri *Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig. Die jüdische Journalistin Berta Zuckerkandl-Szepe und ihr Wiener Salon* w: *'Not an Essence but a Positioning': German-Jewish Women Writers (1900-1938)*¹⁷. Spoerri już na wstępie swoich rozważań podkreśla niesłuszne zapomnienie Berty Zuckerkandl, przedstawia jej działalność jako organizatorki życia artystycznego, jej walkę o Austrię i smutny koniec jej nadziei.

Helga Peham w swojej książce *Die Salonnieren und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution* również przybliży temat salonów i kobiet, które je prowadziły¹⁸. Wśród nich wymienia m.in. Bertę Zuckerkandl, Almę Mahler-Werfel, Josephine von Wertheimstein czy Fanny von Arnstein. Autorka podkreśla osobę Zuckerkandl jako najbardziej znaczącą kobietę prowadzącą salonu, gdzie zawierano różne kontakty, jak

¹⁵ Holmes D., *Nichts weniger als die Erneuerung der Weiblichkeit* [W:] Hilde Spiel und der literarische Salon, Studienverlag, Innsbruck 2011, s.15-34.

¹⁶ Ackerl I., *Wiener Salonkultur und die Jahrhundertwende. Ein Versuch* [W:] *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Band 46, Böhlau Verlag, Wien 1993, s. 694-709.

¹⁷ Spoerri B., *Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig* [W:] *'Not an Essence but a Positioning': German-Jewish Women Writers (1900-1938)*, München 2009, s. 165-180.

¹⁸ Peham H., *Berta Zuckerkandl* [W:] *Die Salonnieren und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Styria premium, Wien 2013, s. 190-225.

przyjaźnie, czy małżeństwa. Nie pominięto kwestii politycznych, małżeństwa siostry, dzięki której Zuckerkandl miała kontakty z Francją, odwiedzających gości (naukowców, artystów), szczegółów z życia gości (np. Arthura Schnitzlera) czy powstania Secesji.

Inną publikacją przybliżającą sylwetkę Zuckerkandl jest artykuł pod tytułem *Berta Zuckerkandl – Hebamme der Wiener Moderne* napisany przez Ulrike Steinhäusl i zawarty w *Apropos Avantgarde: neue Einblicke nach einhundert Jahren*¹⁹. Steinhäusl przedstawia zasługi Zuckerkandl dla austriackiej sceny kulturalnej, włączając prywatną jak i zawodową pomoc licznym artystom. Autorka wspomina także udział krytyczki w powstaniu instytucji kulturalnych takich jak Festiwal w Salzburgu, Secesji, czy wspieranie Warsztatów Wiedeńskich.

W *Das alles war ich: Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne* o Zuckerkandl (*Berta Zuckerkandl oder die Kunst weiblicher Diplomatie*) pisze Olaf Herling²⁰. Autor przedstawia różne aspekty z życia Zuckerkandl, jak np. prowadzenie salonów, aktywność dyplomatyczną, pracę translatorską, aferę Klimta czy jej starania polityczne.

Innym źródłem informacji jest dzieło Michaela Schultego *Berta Zuckerkandl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomatin*²¹. Książka podzielona jest na dwie części zatytułowane: pierwsza z nich nosi tytuł: *Zeitenwende*, natomiast druga: *Götterdämmerung*. Autor opisał salony kobiet je prowadzących, biografię Moritza Szepsa, opis rodziny krytyczki, artystów z jej otoczenia, tło historyczne.

Nad życiem Zuckerkandl pochylił się także Lucian O. Meysels *In meinem Salon ist Österreich: Berta Zuckerkandl und ihre Zeit*²². Książka jest podzielona na 30 zatytułowanych rozdziałów. Punktem wyjścia rozważań autora jest historia Austrii. Meysels unaocznia sytuację polityczną dotyczącą Europy Środkowej. Opisuje rodzinę Zuckerkandl (żydowskich intelektualistów) jako cieszącą się poważaniem. Swą opowieść autor przeplata kwestiami politycznymi. Opisuje wkroczenie Zuckerkandl w świat spotkań z ówczesnymi politykami, wydarzenia kulturalne, salony, rozwój literatury epoki *Młodego Wiednia*, światową wystawę sztuki w Paryżu czy kryzysy historyczne.

¹⁹ Steinhäusl U., *Berta Zuckerkandl – Hebamme der Wiener Moderne* [W:] *Apropos Avantgarde: neue Einblicke nach einhundert Jahren*, Frank & Timme, Berlin 212, s. 81-97.

²⁰ Herling O., *Berta Zuckerkandl oder die Kunst weiblicher Diplomatie* [W:] *Das alles war ich: Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, hrsg. von Frauke Severit, Böhlau Verlag, Wien 1998, s. 53-74.

²¹ Schulte M., *Berta Zuckerkandl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomatin*, Atrium Verlag, Zürich 2006.

²² Meysels O. Lucian, *In meinem Salon ist Österreich: Berta Zuckerkandl und ihre Zeit*, Herold Verlag, München 1984.

Autor żadnej z wyżej wymienionych prac nie wspomina twórczości Berty Zuckerkandl w kontekście sztuki polskiej i polskich artystów, co stanowi niewątpliwie istotny brak w literaturze.

Rozdział 3. Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig – czyli słowo biograficzne

*Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig*²³ – pisała w swoich wspomnieniach *Österreich intim: Erinnerungen 1892 bis 1942*²⁴ Berta Zuckermandl. Nie minęła się z prawdą wypowiadając owe słowa, ponieważ jej salony były odwiedzane przez różne osobistości ze świata kultury, literatury, czy polityki. Na wspomnianej kanapie zasiadali np. Egon Friedell, Julius Bauer, Paul Painlevé, Franz Werfel, Comte Clauzel, René Lenormand, Wilhelm Desauer, Franz Theodor Csokor, Albert Einstein, Colette, by wymienić tych kilka nazwisk. Wgląd w rejestr gości przytacza dziennikarz Thomas Trenkler w swojej książce zatytułowanej *Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel*. Thomas Trenkler przeprowadził wywiad 14 i 15 maja 2011 roku w Palo Alto z Emile Zuckermandlem, wnukiem Berty. Wywiad ukazał się w powyżej wymienionej publikacji²⁵. Pamiętniki Emile Zuckermandla zostały zdigitalizowane i można je obejrzeć na stronie internetowej Austriackiej Biblioteki Narodowej w Wiedniu²⁶. Źródła te stanowią niezwykle i materialny ślad minionego czasu, a także ukazują współczesność Berty Zuckermandl i innych znanych osobistości.

Berta Zuckermandl, urodzona w Wiedniu w roku 1864 była córką magnata prasowego pochodzenia żydowskiego Moritza Szepsa i Amalie Schlesinger, pochodzącej z Nowego Miasta nad Wagiem na Słowacji²⁷. Dzień urodzin Zuckermandl przypada na 12 lub 13 kwietnia, o czym informują Gertrude Enderle-Burcel i Stefanie Obermeir²⁸. Dnia 12 kwietnia 1934 roku ukazał się w *Neue Freie Presse* artykuł z okazji jej 70 urodzin, jednakże adresatka

²³ „Na moim szeszlangu Austria ożywa”.

²⁴ Zuckermandl B., *Österreich intim: Erinnerungen 1892 bis 1842*, Amalthea Verlag, Wien 2013, s. 223.

²⁵ Trenkler T., *Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel*, Czernin Verlag, Wien 2013, s.79-102.

²⁶ https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52459&order=1&view=SINGLE.

https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52458&order=1&view=SINGLE.

https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52527&order=1&view=SINGLE. [dostęp: 3.12.2022]

²⁷ Informację o pochodzeniu Amalie Schlesinger otrzymałam dzięki uprzejmości Pana Erica Randola Schoenberga. Pan Schoenberg jest prawnikiem, adwokatem i zajmuje się sprawami związanymi z rabunkami dzieł sztuki dokonanych przez nazistów. Jest wnukiem Arnolda Schönberga, ze strony ojca i Ericha Zeisla, ze strony matki – kompozytorów. Schoenberg reprezentował Marię Altmann w procesie o odzyskanie zrabowanych jej rodzinie przez nazistów dzieł, m.in. portretu Adeli Bloch-Bauer autorstwa Gustava Klimta. Historię walki Altmann z państwem austriackim opisuje Sandmann w *Der gestohlene Klimt: Wie sich Maria Altmann die Goldene Adele zurückholte*. Jego działania zostały ukazane w filmie „Kobieta ze złota” (*Woman in Gold*).

²⁸ Berta Zuckermandl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 14.

Obermeir S., *Die journalistischen Anfänge von Berta Zuckermandl. Eine Untersuchung ihrer Kunstkritiken von 1894 bis 1902*, s. 6-7.

nie należała do osób chcących hucznie świętować²⁹. Ponadto swoje oburzenie z powodu ukazania się artykułu wyraża także Gottfried Kunwald w liście z dnia 12 kwietnia 1934 roku, który to przytacza Enderle-Burcel³⁰.

Ojciec Zuckerkandl przybył do Wiednia ze wschodniej Galicji, gdzie się urodził. We Lwowie studiował chemię i medycynę w Wiedniu, które to studia przerwał, by następnie w roku 1858 rozpocząć pracę jako dziennikarz. Po kilku latach stał się zamożnym człowiekiem. Natomiast Amalie prowadziła cieszący się popularnością i chętnie odwiedzany przez intelektualistów i artystów salon³¹. Matka Berty zajmowała się również szydełkowaniem, które to zajęcie pomogło jej przetrwać trudny czas po śmierci męża. Wykonywała torebki z czarnego jedwabiu z wszytymi złotymi perłami. Później, gdy otrzymała od Berty i jej męża perły i szklane paciorki z tzw. szkła weneckiego przywiezione z Wenecji z Murano, Amalie ozdabiała torebki, abażury i łańcuszki. W krótkim czasie nazywano ją w Wiedniu perłową wróżką³². W roku 1911 wystawiono jej prace na wystawie w Rzymie. Po jej śmierci prace Amalie kupił francuski projektant mody Paul Poiret³³.

Berta Zuckerkandl obserwowała pracę ojca, stała się jego sekretarką i posłańcem dostarczającym artykuły napisane przez księcia Rudolfa, które to Szeps anonimowo publikował. Wcześniej wkroczyła także w świat polityki, poznając przy tym osobistości tamtych czasów. Około roku 1883 poznała Georges'a Clemenceau, późniejszego premiera Francji. Ponadto krąg polityczny jej ojca składał się z takich osób jak: Ernest Renan, Jean-Martin-Charcot, Jules Ferry i Léon Gambetta³⁴.

Dzięki rodzinie wraz z rodzeństwem uzyskała dobre wykształcenie. Jako przedstawicielkę inteligencji nauczali ją nauczyciele domowi, z uwagi na fakt, że nie wolno było dziewczętom uczęszczać do gimnazjum czy na uniwersytet. Wpływ na jej naukowy rozwój mieli: ojciec, Albert Ilg³⁵ (historyk sztuki), Georges Clemenceau (przybliżył jej

²⁹ Neue Freie Presse, 12.April.1934, s. 6 (<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19340412&seite=6&zoom=33>) [dostęp 7.02.2023].

³⁰ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel., Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 141.

³¹ Tamże, s. 14-17.

³² Meysels O. Lucian, In meinem Salon ist Österreich: Berta Zuckerkandl und ihre Zeit, Herold Verlag, München 1984, s. 125.

³³ Beer N., Das Leben und Wirken des Journalisten Moriz Szeps (1834-1902) – Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Judentums im 19. Jahrhundert, Wien 2013, s. 137

³⁴ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel., Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 17.

³⁵ Albert Ilg (1847-1896) historyk sztuki. Studiował germanistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Wiedeńskim. W roku 1871 pełnił funkcję oficjała (urzędnika) Austriackiego Muzeum Sztuki i Rzemiosła. Dzięki niemu barok zyskał poważanie obok innych epok w historii sztuki. W latach 1885-1894 wydawał druki ulotne zatytułowane „Gegen den Strom”. W drukach tych publikowali swoje krytyczne prace członkowie założonego przez Ilga stowarzyszenia literacko-artystycznego. Do tego kręgu należeli krytycy sztuki, adwokaci, urzędnicy

impresjonistów) oraz mąż Emil Zuckerkandl³⁶. Clemenceau pokazywał Zuckerkandl awangardowe paryskie galerie. Dziennikarka darzyła miłością impresjonistów przez całe życie. Inicjowała ona także kontakty między artystami paryskimi i wiedeńskimi³⁷. Jak pisze Peham Bertę i jej siostrę Sophie nauczali także członkowie redakcji Szepsa, jednakże autorka nie wymienia nazwisk nauczycieli³⁸.

W roku 1883 Berta Szeps poznała profesora anatomii Emila Zuckerkandla. Ich spotkanie miało miejsce w domu rodzinnym dziennikarki podczas wydawanego przyjęcia. Pierwsze wrażenie wspominała tak:

„Tak też Zuckerkandl po raz pierwszy, przy okazji przyjęcia na cześć Coguelina przekroczył próg naszego domu. Nagle widzę dziwną postać. Młody mężczyzna, którego twarz była nad wyraz szlachetna i piękna w swej formie. Jego sylwetkę luźno otaczał frak większy o jakieś trzy rozmiary. Rękawy zwisały przysłaniając dłonie, wyglądało to komicznie” – (tłumaczenie autorki)³⁹.

Trzy lata później w pałacu przy Liechtensteinstraße para pobrała się. W roku 1895 małżeństwu Zuckerkandlów urodził się syn Fritz⁴⁰.

Gazeta była dla Zuckerkandl miejscem, gdzie tematy dyskusji prowadzonych w jej salonach mogły zyskać szersze grono odbiorców. Po śmierci księcia Rudolfa w roku 1889 polityka ustępując miejsca sztuce i życiu kulturalnemu. Zuckerkandl była redaktorką rubryki kulturalnej *Wiener Allgemeine Zeitung* i *Neues Wiener Journal*, pisała także dla *Ver Sacrum*, czasopisma Secesji Wiedeńskiej. W roku 1908 został opublikowany wybór jej artykułów zatytułowany *Zeitkunst Wien 1901-1907*. Wstawiała się za młodymi artystami, założycielami Secesji⁴¹.

We wczesnych latach dwudziestych, po I wojnie światowej powróciła Zuckerkandl do tekstów politycznych. Kultura i sztuka zeszły na dalszy plan, jednak mimo to pisała o wystawach międzynarodowych, teatrze francuskim, architekturze wiedeńskiej, czy festiwalu

zajmujący się pisaniem poezji i artyści. Por. Ilg Albert. W: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, Bd. 3 (Lfg. 1, 1961), s. 27.

³⁶ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 18.

³⁷ Peham H., *Die Salonièren und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Styria premium, Wien 2013, s. 198.

³⁸ Tamże, s. 193.

³⁹ Zuckerkandl B., *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1939, s.78.

„So betrat denn Zuckerkandl bei der Coquelin-Soirée zum erstenmal unser Haus. [...] Ich sehe plötzlich eine seltsame Figur. Ein junger Mann, dessen Gesicht auffallend edel und schön geschnitten war. Aber seine Gestalt umschlotterte ein Frack dreimal zu groß! Die Ärmel hingen über die Hände herunter, es sah grotesk aus”

⁴⁰ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 19-20.

⁴¹ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 21-22.

w Salzburgu. W roku 1923 została zwolniona z *Wiener Allgemeine Zeitung*, jednakże pisała dalej dla *Wiener Tag*, *Volkszeitung* i *Neues Wiener Journal*. Schulte w *Berta Zuckermandl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomantin* podaje przyczynę. Były to czasy kryzysu powojennego i właściciel zdecydował się na sprzedaż gazety, z czym wiązało się zwolnienie Zuckermandl. Rozstano się z nią 1.01.1923 roku⁴².

Zuckermandl stała się komentatorką polityki zagranicznej Austrii. Poruszała tematy dotyczące polityki francuskiej, angielskiego socjalizmu i związków zawodowych. Od roku 1924 przeprowadzała wywiady ze znaczącymi politykami tamtych czasów, m.in. z sowieckim ambasadorem w Paryżu Leonidem Krassinem, angielskim premierem Ramsayem Mac Donaldem, Philipem Snowdenem, Lordem Richardem Haldane⁴³.

Inną działalnością, jaką parała się Zuckermandl, były dokonywane w latach dwudziestych przekłady literatury francuskiej. Przełożyła dzieła takich autorów jak np.: Jean Anouilh, Jean Giradoux, Henri-René Lenormand, Paul G  rally, Eduard Bourdet, Amiel Denys, Leopold Marchand, Jean Sarment⁴⁴. Dzięki tej pracy stworzyła kulturalny pomost między Austri   a Francj  , ponieważ t  maczone przez nią sztuki wystawiano na scenach obu państw. Za swoją działalnośc na rzecz tej wymiany kulturalnej otrzymała w roku 1929 order Legii Honorowej. Jednak   z powodu   wiatowego kryzysu gospodarczego zlece  n było coraz mniej i wpływało to na jej trudną sytuacj   finansową. W roku 1937 otrzymała inne zlecenie od agenta w Paryżu o nazwisku Karganski, o czym poinformowała swojego wnuka w liście z 19 października, mianowicie przekład *Spowiedzi*, a także rozdział z nieopublikowanej powieści *Wojna i pokój* autorstwa Lwa Tołstoja. Emil miał nikomu nie mówiąc o tym fakcie, w przeciwnym razie Zuckermandl nie otrzymałaby od niemieckich zleceniodawców wynagrodzenia. Krytyczka stanowiła także dla niektórych autorów wsparcie w nawiązaniu kontaktów w założonym w roku 1923 wydawnictwie Zsolnay Verlag⁴⁵. T  maczenia i funkcja agentki literatury w wydawnictwie stały się g  wn   osią jej pracy zawodowej⁴⁶. Jej prac   dokumentuje korespondencja z wydawnictwem Zsolnay⁴⁷.

⁴² Schulte M., *Berta Zuckermandl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomatin*, Atrium Verlag, Zürich 2006, s. 184.

⁴³ *Berta Zuckermandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018 Tam  e, s. 23-24.

⁴⁴ Berg, Wittgenstein. *Zuckermandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2018, s. 278.

⁴⁵ *Berta Zuckermandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 24-26. Chodziło o Lwa Tołstoja.

⁴⁶ Berg, Wittgenstein. *Zuckermandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2018, s. 277.

⁴⁷ Tamże, s. 282.

Salony Berty Zuckerkandl

Zuckerkandl prowadziła dwa salony: w latach 1888-1917 przy Nußwaldgasse w dzielnicy Döbling oraz przy Oppolzergasse 6 od roku 1917⁴⁸. W pamiętniku *Ich erlebte 50 Jahre der Weltgeschichte* tak wspominała salon mieszczący się przy Nußwaldgasse: „Wkrótce nasz dom stał się centrum dla grupy przyjaciół; artystów, naukowców, muzyków, Od mojej najwcześniejszej młodości byłam przyzwyczajona, by podejmować gości. Czyniłam to często w niekonwencjonalny sposób, ale bardzo chętnie i często odwiedzano nasz ‚wymarzony dom’. Odkryliśmy także inny urok tego miejsca: wielkie orzechy w naszym ogrodzie. To były (potwierdzono historycznie) te same drzewa, po których siedział kiedyś Beethoven i komponował symfonie”⁴⁹.

Drugi z salonów tak zapisał się w pamięci Helene von Nostitz w *Aus dem alten Europa*: „Jak mam opisać czarująco błyskotliwą atmosferę salonu Berty Zuckerkandl, który to w zupełnie inny sposób niż pozostałe wpisywał się w barwny obraz Wiednia? Nie miała ona nic wspólnego z tymi marzycielskimi, nieco zakurzonymi pałacami, które z powagą spoglądały na uliczkę. Była pełna barw i gracji, silnie odczuwająca to, co nowe. Przyjaciółka Klimta i Mahlera, pionierka Warsztatów Wiedeńskich. We wnętrzu zaprojektowanym w subtelnych tonacjach przez Hoffmanna sprawiała wrażenie egzotycznego kwiatu. Jej rude włosy płonęły nad kolorowymi haftami i batikami, a jej ciemnobrązowe oczy skrzyły wewnętrznym ogniem. Przeważnie można ją było zastać siedzącą na długim szezlongu, otoczoną przez młodych malarzy, poetów i muzyków, którzy zawsze czuli się u niej dobrze, ponieważ panowała tam spokojna, łagodna atmosfera. Coś wolnego, nierzeczywistego, nieobciążającego błogo ją obejmowało” – (tłumaczenie autorki)⁵⁰.

⁴⁸ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 28.

⁴⁹ Zuckerkandl B., *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1939, s. 164. „Bald war unser Haus das Zentrum einer Gruppe von Freunden; Künstlern, Wissenschaftlern, Musikern. Seit meiner frühesten Jugend war ich gewohnt gewesen, Gäste zu empfangen. Ich tat dies in einer oft unkonventionellem Art, aber man kam gerne und oft in unser „Traumhaus“. Wir entdeckten auch eine andere Anziehungskraft: die großen Nußbäume in unserem Garten. Es waren (historisch festgestellt) dieselben Bäume, unter welchen Beethoven einst saß und Symphonien schrieb”.

⁵⁰ Nostitz H. von, *Aus dem alten Europa*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1950, s. 88.

„Wie soll ich die so reizvoll bewegliche Atmosphäre des Salons von Berta Zuckerkandl beschreiben, die in ganz anderer Art zu diesem bunten Bild von Wien gehört. Sie hatte nichts mit den verträumten, etwas zerstaubten Palais zu tun, die auf die Gasse ernst herniederschauen. Sie war ganz Farbe und Grazie, neu, das Neue stark empfindend. Eine Freundin von Klimt und Mahler, eine Vorkämpferin der Wiener Werkstätten. Wie eine exotische Blume wirkte sie in ihrem feinfarbigem Interieur von Hoffmann. Ihr rotes Haar glühte über buntgestickten Stoffen und Batiks, und ihre dunkelbraunen Augen funkelten von innerem Feuer. Meist fand man sie auf ihrem langen Diwan sitzend, umgeben von jungen Malern, Dichtern und Musikern, die sich immer wohl bei ihr fühlten, weil eine lösende, schwingende Luft dort wehte. Etwas Freies, Unwirkliches, nie Beschwerendes umgab sie wohlthuend”.

Salon Zuckerkandl był miejscem, gdzie spotykało się wielu muzyków, malarzy, pisarzy, naukowców czy polityków. Z uwagi na polityczną aktywność Zuckerkandl polityka była tam stale obecna. Jej salony przetrwały upadek kultury salonu związany z I wojną światową, jednakże w latach trzydziestych dotknęły Zuckerkandl zadłużenie i zubożenie, czemu daje wyraz w listach do Gottfrieda Kunwalda. Jak pisze Enderle-Burcel salon Zuckerkandl różnił się od salonu Almy Mahler-Werfel znanej z antysemickich wypowiedzi, która to gościła w latach trzydziestych członków Heimwehry, a także członków organizacji paramilitarnych, narodowo-niemieckich i narodowo-socjalistycznych (Wehrbände)⁵¹.

Wypowiedzi Almy Mahler przypomina Herling w *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne* w rozdziale *Berta Zuckerkandl oder die Kunst weiblicher Diplomatie* na stronie 63: „Widział Pan tego Gropiusa? Przystojny, wysoki mężczyzna, który rasowo do mnie pasował. Wcześniej zakochiwali się we mnie zawsze mali żydzi, jak ten Mahler. Jestem stworzona po prostu dla jednych i drugich” – (tłumaczenie autorki)⁵².

Antysemityzm Almy podejmuje także Anne Marie O'Connor w książce *Złota Dama. Niezwykła opowieść o arcydziele Gustava Klimta, portrecie Adeli Bloch-Bauer*: „Nagle z tłumy wynurzyły się dwie znajome postaci: Alma Mahler i Franz Werfel! Emile był zaskoczony tak samo jak oni. Przywitali się ciepło. Werfel był Żydem, więc musieli uciekać. Emile opowiedział, jak zgubili się z Bertą. Werfel słuchał i patrzył na tysiące ludzi będących w takiej samej sytuacji. Łzy napłynęły mu do oczu. Alma, zmęczona i zirytowana warknęła: „Dlaczego nie możesz zapomnieć o swojej żydowskiej miłości bliźniego?””. Autorka, jako źródło informacji podaje wywiad z Emilem Zuckerkandlem (wnukiem). Opisywane wydarzenie miało miejsce w 1940 roku⁵³.

Mimo tego Zuckerkandl nie krytykowała Almy Mahler-Werfel, a w jej książce adresowej z czasów emigracji w Algierii można znaleźć adres Almy⁵⁴.

⁵¹ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 27-29.

⁵² Herling O., Berta Zuckerkandl oder die Kunst weiblicher Diplomatie, hrsg. Von Frauke Severit, Böhlau Verlag, Wien 1998, s. 63.

„Haben Sie den Gropius einmal gesehen? Ein schöner, großer Mann, der rassistisch zu mir gepaßt hat. Sonst haben sich immer kleine Juden in mich verliebt, wie der Mahler. Ich bin eben für beides”.

⁵³ O'Connor M., Złota Dama. Niezwykła opowieść o arcydziele Gustava Klimta, portrecie Adeli Bloch-Bauer, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2012, s. 230-231.

⁵⁴ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 29.

Zuckerkindl miała także swój udział w powstaniu takich instytucji jak wiedeński modernizm, Secesja Wiedeńska, Wiener Werkstätte (Warsztaty wiedeńskie), czy Festiwal w Salzburgu⁵⁵.

Zuckerkindl zaangażowała się w obronę Alfreda Dreyfusa, który to w roku 1894 został niesłusznie posądzony o przekazywanie informacji niemieckiemu attaché⁵⁶. Krąg polityczny skupiony wokół Zuckerkindl zmieniał się w zależności od sytuacji na świecie. Przed I wojną światową bliskie stosunki Zuckerkindl utrzymywała z Georges'em Clemenceau. Dzięki gościom z Francji, a także małżeństwu Sophie (siostra Zuckerkindl poślubiła brata wspomnianego Georges'a – Paula Clemenceau) salon stał się fenomenem międzynarodowym. Salony Sophie (prowadzony w Paryżu) i Berty łączyła żywa wymiana myśli⁵⁷.

Spotkania przy Oppolzergasse w niedzielne popołudnia trwały do wczesnych lat trzydziestych. Odbýwały się w pokoju bibliotecznym. Centrum pokoju stanowiło dzieło Warsztatów Wiedeńskich, czyli obszerna kanapa opisywana w wyżej wymienionym dziele Berty Zuckerkindl⁵⁸. Tutaj spotykali się politycy przeciwnych opcji Julius Tandler⁵⁹ i Ignaz Seipel⁶⁰. Jej salon w czasie międzywojnia stanowił miejsce neutralne, ale też miejsce sporów politycznych. W czasie międzywojennym Zuckerkindl odwiedzały następujące osoby: pisarze Franz Werfel i Arthur Schnitzler, reżyser Max Reinhard, Helene Thimig (aktorka), Ida Roland (aktorka), Tilla Durieux (aktorka), Maria Ley (tancerka), Alexander Moissi (aktor), Oskar Kokoschka (malarz), Anton Hanak (rzeźbiarz), Anton Wildgans (pisarz), Franz Herterich (dyrektor Burgtheater), Erwin Piscator (dyrektor teatru i reżyser), Oscar Fried (dyrygent i kompozytor), Egon Wellesz, Paul Zsolnay (wydawca), Colette (pisarka), Heinrich Mann (pisarz), Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi (założyciel ruchu paneuropejskiego)⁶¹.

⁵⁵ Tamże, s. 29.

⁵⁶ Tamże, s. 29.

⁵⁷ Tamże, s. 29-30.

⁵⁸ Zuckerkindl B., *Österreich intim: Erinnerungen 1892 bis 1842*, Amalthea Verlag, Wien 2013, s. 223. Należy dodać, iż wspomnienia Zuckerkindl „uzależnionej od telefonu”, jak sama o sobie mawiała, stanowią świadectwo wydarzeń minionej epoki i rozmów, jakie podejmowała z gośćmi swoich salonów.

⁵⁹ Julius Tandler (1869-1936) lekarz, anatom, polityk. W roku 1895 był asystentem Emila Zuckerkindla (męża). Podczas swojej kariery politycznej, rozpoczętej po I wojnie światowej, był inicjatorem różnych projektów humanitarnych. Stał na czele społecznego projektu zwanego „Rotes Wien” i zakładał różne instytucje takie jak domy dziecka, sierocińce i instytuty o charakterze doradczym i opiekuńczym.

⁶⁰ Ignaz Seipel (1876-1932) polityk i teolog. W latach 1887-1895 uczył się w liceum, następnie uczęszczał do seminarium duchownego. W roku 1895 studiował na Uniwersytecie Wiedeńskim na kierunku teologicznym. W roku 1920 sprawował funkcję kanclerza republiki.

⁶¹ Berta Zuckerkindl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 28-31.

<https://www.deutsche-biographie.de/sfzW5922.html>. [dostęp 15.05.2023]

<https://www.deutsche-biographie.de/sfz57766.html#ndbcontent>. [dostęp 15.05.2023]

W salonie Zuckerkandl odczytywano także dzieła, np. Hugo von Hofmannstahla *Großes Salzburger Welttheater*⁶².

Upadek salonu Zuckerkandl następował powoli w początkach lat trzydziestych. Z uwagi na problemy finansowe nie mogła już prowadzić spotkań w salonie. Sytuację tę opisywał Gottfried Kunwald w liście do Charlesa Rista w 1935 roku⁶³. Próżno szukać wzmianek o sytuacji finansowej w tekstach biograficznych. Na początku lat trzydziestych Zuckerkandl popadła w zadłużenie, które w 1938 roku zagrażało jej egzystencji. Już od roku 1933 brakowało jej pieniędzy za przekłady, do tego dochodziła także trudna sytuacja finansowa jej syna związana z sanatorium Purkersdorf⁶⁴, jak też prywatne długi. Pieniądze otrzymywała Zuckerkandl od Kunwalda, a także Paula Clemenceau, jednakże nieustanne prośby o pieniądze doprowadziły w roku 1937 do rozłamu⁶⁵.

Przed Anslussem Zuckerkandl nie jest już osobą o wielkim wpływie. Wielcy goście jej salonu już odeszli, a ona sama mierzy się z problemami finansowymi, myślami samobójczymi, zastanawia się nad rezygnacją z zajmowanego mieszkania i przeniesieniem się do domu starości⁶⁶. W liście z dnia 1.07.1937 roku zaadresowanym do Gottfrieda Kunwalda Zuckerkandl daje wyraz swojej rezygnacji: „Chciałabym przenieść się do jednego z tych domów starości, które są jednak dla takiej kobiety jak ja koszmarem, ale tylko one pozwoliłyby mi wegetować z tak niskim uposażeniem. Wiem jedno, że to wszystko znaczy dla mnie śmierć. Ale z tego względu, że zakazał mi Pan przyspieszyć ten proces, wybieram tę ukrytą formę samobójstwa” – (tłumaczenie autorki)⁶⁷.

Fragment listu odzwierciedla mizerne położenie Zuckerkandl, jej stan psychiczny i desperację, w wyniku której rozważała w tamtym czasie tak poważne kroki. W tym samym liście Zuckerkandl opowiedziała także Kunwaldowi o stosunku Paula Clemenceau wobec niej: „Mój szwagier, jak mi się wydaje, nabrał wobec mnie niechęci, która wyrażała się cały czas w docinkach i kąśliwych uwagach. Cztery dni temu ta niewyjaśniona nienawiść

⁶² Por. Redl R., Berta Zuckerkandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik, Wien 1978, s. 43.

⁶³ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 32.

⁶⁴ Byłe sanatorium Victora Zuckerkandla w stylu secesyjnym wybudowane w latach 1904-1905 przez architekta Josefa Hoffmanna. W sanatorium spotykali się znani tamtych czasów: Mahler, Hofmannstahl, Schönberg, Schnitzler. Po śmierci Zuckerkandla sanatorium zarządzał m.in. Fritz Zuckerkandl.

⁶⁵ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 32-33.

⁶⁶ Tamże., s. 34.

⁶⁷ Tamże., s. 306.

„Ich will in eines der Altersheime zu ziehen die allerdings grauenhaft für die eine Frau wie ich sind, die mir aber einzig und allein gestatten werden mit der kleinen Pension zu vegetieren. Ich weiß es ist für so gut wie Tod. Aber da Sie mir verboten haben nachzuhelfen, so wähle ich halt diese versteckte Art des Selbstmordes”.

wybuchła otwarcie. Przy stole zapytał mnie, kiedy dzieci przyjeżdżają do l'Aubraie? (On wysyła im pieniądze na podróż). Kiedy odrzekłam, że pod koniec lipca... zapytał mnie: Aha, to Ty też chcesz przyjechać? Nie i jeszcze raz nie. Akceptuję tylko tę trójkę (Trude, Fritz i Emila) Ale Ciebie nie. Z trudem wydobyłam się z siebie tylko słowa: Paul, dlaczego stałeś się tak okrutny wobec mnie? Długo trwał ciężki spazm szkodzący mojemu sercu” – (tłumaczenie autorki)⁶⁸.

Kolejny fragment ukazuje, jak zmieniły się relacje między Clemenceau i Zuckerkandl, kiedy to Clemenceau otwarcie protestuje przeciwko obecności pisarki w l'Aubraie i manifestuje jawną wobec niej niechęć.

Jej nadzieje na zbliżenie stosunków politycznych między Austrią a Francją maleją wraz ze śmiercią jej przyjaciela Paula Painlevé. Nieustannie jest aktywna politycznie, zależy jej na utrzymaniu niezależności Austrii, a w roku 1933 udaje jej się nawiązać kontakt z Engelbertem Dollfußem, któremu przekazywała wiadomości z Paryża. Walczyła także o umowę drzewną i dwustronną umowę handlową między Austrią i Francją⁶⁹.

W roku 1938 po Anschlussie z powodu fanatyzmu rasowego musiała uciekać – jak wielu Austriaków żydowskiego pochodzenia – przed narodowymi socjalistami. Pomógł jej w tym francuski pisarz i przyjaciel Paul Géraudy, a także Paul Clemenceau dzięki dostarczeniu francuskiej wizy⁷⁰. Wnuk Emile wspomniał, iż wizę Clemenceau uzyskał u francuskiego ministra w Berlinie. Podróż pociągem Arlberg-Express w kierunku Paryża wspominał tak: „To było pożegnanie. Szczególnie dla mojej babci. Gdy z pociągu zobaczyła Salzburg i twierdzę Hohensalzburg, moja babcia powiedziała: »Nigdy więcej tego nie zobaczę«. I w tym również miała rację – (tłumaczenie autorki)⁷¹.

Stałym miejscem zamieszkania Zuckerkandl od końca marca 1938 roku był Paryż, gdzie kontynuowała swoją działalność polityczną. Dzięki jej pomysłom austriaccy politycy na

⁶⁸ Tamże, s. 305.

Wypowiedź Paula Clémenceau została przełożona z języka niemieckiego według zapisu w Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938. Patrz s. 305.

„[...] Mein Schwager scheint gegen mich eine Abneigung gefaßt zu haben, die sich schon die ganze Zeit über in Sticheleien und bissigen Bemerkungen äußerte. Nun ist vor vier Tagen dieser mir unerklärliche Haß ganz offen ausgebrochen. Bei Tisch frug mich Paul wann die Kinder nach l'Aubraie kämen? (Er schickt ihnen das Reisegeld). Als ich erwiderte gegen Ende Juli..... frug er mich an: „Ah tu compte venir a l'Aubraie? Non, non ! Je veux bien les trois (Trude, Fritz und Bubi). Mai toi non!“ Ich brachte nur mühsam die Worte hervor: „Paul pourquoi est tu si cruel envers moi“ dann stürzte ich weg. Ein schwerer Weinkampf der meinem Herzen viel Schaden brachte dauerte lange”.

⁶⁹ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel., Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 34-35.

⁷⁰ Tamże, s. 37.

⁷¹ Trenkler T., Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel, Czernin Verlag, Wien 2013, s. 89. „Es war ein Abschied. Besonders für meine Großmutter. Als man aus dem Zug Salzburg und die Festung Hohensalzburg sah, sagte meine Großmutter: »Das werde ich nie wieder sehen.« Und auch damit hat sie recht gehabt”.

uchodźstwie opracowali plan dla niepowiązanego z partią „Office Autrichien”, które po klęsce austriackiego rządu miało stworzyć zagraniczną opozycję z farmakologiem Richardem Wasicky’em na czele. Zuckerkandl była także członkinią rady Centralnego Zrzeszenia Austriackich Emigrantów. Następnie w roku 1939 wspólnie z Sigmundem Freudem, Alfredem Polgarem i Franzem Werflem napisała apel, by Austriacy żyjący na obczyźnie dołączali do rady⁷².

Emile Zuckerkandl w rozmowie z Thomasem Trenklerem wspominał w wywiadzie dzień ogłoszenia ustawy o włączeniu do Rzeszy Austrii jako Marchii Wschodniej (Ostmark): „Panie Profesorze, przypomina Pan sobie dzień 13 marca? Ciężko zapomnieć. Urodziłem się w 1922 roku, miałem prawie 16 lat. Przypominam sobie niemieckie samoloty, który nadleciały w ogromnej ilości. Poszedłem pod bramy sanatorium Purkersdorf i widziałem wkraczające oddziały. Widziałam stojącego Hitlera, przejeżdżającego w swoim samochodzie. Marsze nazistów były tak deprymujące. Ludzie krzyczeli: » Jeden Naród, jedna Rzesza, jeden Wódz« To było przerażające. Moja babcia nie odważyła się wrócić do swojego mieszkania. Spędziła te dni w Purkersdorf. Ale nie była zaskoczona. Przedtem była w Paryżu i wróciła bardzo zaniepokojona. Oczekiwała czegoś takiego. Często była pesymistką – i wtedy również była. I miała rację” – (tłumaczenie autorki)⁷³.

Latem 1940 roku Zuckerkandl opuściła Paryż, w celu spotkania się ze swoim synem Fritzem w Bourges. Fritz Zuckerkandl opuścił ojczyznę w roku 1935, w roku 1938 otrzymał obywatelstwo francuskie dzięki spokrewnieniu z rodziną Clemenceau, natomiast w roku 1940 służył w armii francuskiej. Następnie dnia 16 czerwca 1940 zadania rządu zostały przejęte przez Pétaina, ponadto rozpoczął on układy rozejmowe z niemieckim okupantem, czego następstwem była ucieczka rodziny Zuckerkandlów. Podczas swojej drugiej ucieczki, do Maroka, Zuckerkandl opisywała w pamiętniku swoje przeżycia. Jesienią 1940 roku rodzina, czyli Fritz Zuckerkandl, Trude (synowa) oraz wnuk spotkali się w Algierze⁷⁴. Owych

⁷² Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 37.

⁷³ Trenkler T., Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel, Czernin Verlag, Wien 2013, s. 82-83.

„Herr Professor, können Sie sich an den 13. März erinnern? Schwer zu vergessen! Ich bin 1922 geboren, ich war fast 16 Jahre alt. Ich erinnere mich an die deutschen Flugzeuge, die in großer Zahl eingeflogen sind. Ich bin zum Tor des Sanatoriums Purkersdorf gegangen und sah die einmarschierenden Truppen. Und ich sah Adolf Hitler stehend in seinem Auto vorbeifahren. Die Nazi-Aufmärsche waren so deprimierend. Die Leute haben geschrien: »Ein Volk, ein Reich, ein Führer!« Es war grauenhaft. Meine Großmutter Berta wagte nicht mehr, in ihre Wohnung zurückzukehren. Sie verbrachte diese Tage in Purkersdorf. Aber sie war nicht überrascht. Sie war zuvor in Paris gewesen und sehr beunruhigt zurückgekommen. Sie hatte so etwas erwartet. Sie war oft pessimistisch – sie war es auch damals. Und hatte recht gehabt”.

⁷⁴ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938”, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 37-38.

zeszytów było dwa, jednakże jeden z nich Emil zgubił: „Jeden z zeszytów w niepojęty sposób zgubiłem, ale ten drugi istnieje” – (tłumaczenie autorki)⁷⁵.

W Algierze powstało także drugie dzieło Zuckerkandl *Großes Österreich und große Österreicher*, jednakże docelowy tytuł brzmiał *Österreich intim* i zostało opublikowane dopiero w roku 1979. Zapis rozdziału został opublikowany już w czerwcu 1945 w Ameryce⁷⁶.

Berta Zuckerkandl wróciła w roku 1945 na pokładzie samolotu wojskowego do Paryża, gdzie zmarła 16 października 1945 i tam została pochowana⁷⁷. Spoczywa na cmentarzu Père Lachaise⁷⁸.

⁷⁵ Trenkler T., *Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel*, Czernin Verlag, Wien 2013, s. 92. „[...] Berta beschrieb ihre Flucht in zwei Heften. Eines der Hefte habe ich in unbegreiflicher Weise verloren, das andere aber existiert”.

⁷⁶ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: *Briefwechsel 1928-1938*”, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 39.

⁷⁷ Tamże, s. 39.

⁷⁸ Klugsberger T., Pleyer R., *Berta Zuckerkandl – Flucht! Von Bourges nach Algier im Sommer 1940*, Czernin Verlag, Wien 2018, s. 106.

3.1. „Ich verstehe nicht viel von Bildern” – Berta Zuckermandl jako krytyk sztuki

„Nie znam się na obrazach. Ale obraz Rembrandta poruszyły mnie do głębi” – tak pisała czternastoletnia Berta Szeps, 13 kwietnia 1878 w swoim pamiętniku *Ich erlebte fünfzig Jahre der Weltgeschichte*⁷⁹. To właśnie tutaj Zuckermandl wspomina Georges’a Clemenceau, dzięki któremu poznała sztukę: „Georges’owi Clemenceau zawdzięczam wprowadzenie w dziedzinę sztuki. W czasach, kiedy impresjonistów wyszydzano, nauczył mnie rozumieć ich wspaniałą rewolucję patrzenia i postrzegania. Zawdzięczam mu także przeżycie sztuki Dalekiego Wschodu; sam miał jej bogate zbiory”⁸⁰.

Retrospektywnie Zuckermandl opisuje atmosferę sztuki i mecenatu sztuki, jaka panowała w domu jej ojca i w jakiej ona dorastała. W pamiętniku poświęciła miejsce swojemu ojcu i Albertowi Ilgowi, swojemu nauczycielowi. Swoją opowieść o ojcu i nauczycielu wspominała tak:

„Mój ojciec wspierał wielu artystów i na wielu się poznał, zanim ich doceniono. Moritz Szeps był pozytywnie nastawiony wobec wszelkich rewolucji w sztuce i wobec każdego nowego nurtu i ruchu. Tak też było na przykład, gdy Albert Ilg, profesor historii sztuki opublikował broszurę „Barok”, w której dowodził, że w Austrii barokowi przynależy pierwszeństwo przed renesansem, bowiem styl barokowy najwięcej zdradza z najgłębszej istoty Austrii, z jej duszy i ducha. Opinia ta oburzyła dogłębnie wszystkich najczcigodniejszych profesorów historii sztuki. Potraktowali ją jako bluźnierstwo wobec renesansu. Mój ojciec stanął w jego obronie. Ilg, owo typowe ucieleśnienie austriackiego „rewolucyjnie nastawionego radcy dworu”, zaczął gromadzić wokół siebie niewielką grupę, która nadała sobie nazwę „Pod prąd”. Grupa ta zainicjowała potem ruchy, które wywarły wpływ na sztukę w całej Europie. Sophie i ja przyłączyłyśmy się do tej grupy. Miałyśmy przecież we krwi piękne dążenie do wolności odziedziczone po naszych rodzicach. Ilg został moim nauczycielem. Jeszcze powrócę do niego samego i do odkrytego na nowo przez niego baroku”⁸¹.

⁷⁹ Zuckermandl B., *Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte*, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1939, s.13.

⁸⁰ Tamże, s. 80.

„Ich verdanke Georges Clemenceau die Einführung in das Gebiet der Kunst. Von ihm geführt, zu einer Zeit, in der die Impressionisten noch verhöhnt wurden, lehrte er mich ihre herrliche Revolution des Schauens verstehen. Ihm danke ich auch das Erlebnis ostasiatischer Kunst; er hatte eine ausgedehnte Sammlung angelegt”.

⁸¹ Tamże, s. 112.

„Mein Vater hat viele Künstler gefördert und viele erkannt, ehe ihnen Gerechtigkeit wurde. Moritz Szeps war den Revolutionen in der Kunst und jeder neuen Bewegung aufmunternd gesinnt. So war es zum Beispiel, als Albert Ilg, Professor der Kunstgeschichte, eine Broschüre „Die Barocke” veröffentlichte, in der er ausführte, daß

Zainteresowanie ojca kwestiami sztuki, ale także kwestiami nauki przybrało bardzo wymierny kształt: w roku 1900 założył on czasopismo *Das Wissen für Alle*: „Mój ojciec miał oprócz charakterystycznego dla siebie wycucia propagandy publicystycznej wycucie elementarnej potrzeby rozpowszechniania wiedzy. W roku 1900 założył tygodnik, który nazwał „Wiedza dla wszystkich”, i było to czasopismo stworzone na całkiem nowych zasadach, które miało służyć realizacji ideałów społecznych i nadmiernie obciążonym pracą ludziom dać możliwość udziału w duchowych osiągnięciach ludzkości”⁸². Zuckerkandl poczucie misji wyniosła z domu.

Po raz kolejny w pamiętniku Zuckerkandl wspomina Georges’a Clemenceau, z którym w czasie jego pobytu w Wiedniu odwiedzała galerie sztuki: „Dokładnie wiedziałam. dokąd jedziemy, i nie pytając wydałam polecenie dorożkarzowi: ‘Do galerii Liechtensteinów’. To był zawsze pierwszy przystanek”.⁸³ Następnie Zuckerkandl opisuje kolejne etapy wędrowki po muzeach: „Chwilę potem byliśmy w Muzeum Historii Sztuki. Także tutaj idziemy od razu do Rembrandta, do portretu jego syna Tytusa [...] Potem krótkie skupienie przed Breughlem [...] I na koniec czuły rzut oka na Jowisza i Io Corregia”.⁸⁴

Zuckerkandl określa także moment dla niej przełomowy jako dziennikarki, która jest przekonana o istocie roli sztuki w życiu człowieka. Ów moment stanowiła Światowa Wystawa Sztuki w Paryżu z 1900 roku. Wówczas spędzała na lato w posiadłości L’Aubraie Paula Clemenceau. Zuckerkandl opisuje zwiedzane wystawy, natomiast Georges Clemenceau oprowadzający ją po galeriach komentuje dzieła i artystów, przedstawiając swoje poglądy: „Pejzaże Corota, którym zawdzięcza on sławę, są moim zdaniem najmniej istotną częścią

der Barocke in Österreich weitaus der Vorrang vor der Renaissance gebühre, weil der Barockstil von Österreichs innerstem Wesen, von seiner Seele und seinem Geist am meisten aussagt. Darüber waren nun alle hochlöblichen Professoren der Kunstgeschichte entsetzt. Sie betrachten es als Blasphemie gegen die Renaissance. Mein Vater trat für ihn ein. Ilg, diese typische Figur des österreichischen „revolutionären Hofrats“, begann nun eine kleine Gruppe um sich zu sammeln, die sich „Gegen den Strom“ nannte. Von dieser Gruppe gingen dann Bewegungen aus, die die ganze europäische Kunst beeinflussten. Sophie und ich schlossen sich selbstverständlich dieser Gruppe an. Hatten wir doch unserer Eltern schönes Freiheitserbe im Blut. Ilg wurde mein Lehrer. Ich werde zu ihm und der von ihm entdeckten „Barocke zurückkehren“.

⁸² Tamże, s. 168.

„Mein Vater hatte mit dem ihm eigenen genialen Blick für publizistische Propaganda diese elementare Bewegung aufgegriffen. Er gründete im Jahre 1900 eine Wochenschrift, die er „Das Wissen für Alle“ nannte, eine auf ganz neuen Grundlagen aufgebaute Zeitung, die sozialen Idealen dienen sollte und den mit Arbeit überlasteten Menschen die Möglichkeit bot, an den geistigen Errungenschaften der Menschheit teilzunehmen“.

⁸³ Tamże, s. 170.

[...] Ich wußte so genau, wohin die Fahrt ging, daß ich ohne zu fragen dem Kutscher die Weisung gab.: „In die Liechtensteingalerie“. Das war stets die erste Station.

⁸⁴ Tamże, s. 170.

„Gleich darauf befanden wir uns im Kunsthistorischen Museum. Auch hier geht es direkt zu Rembrandt, zu dem Porträt seines Sohnes Titus.[...] Dann hielt er eine kurze Andacht vor Brueghel, [...]. Und zuletzt wurde Corregios Io ein zärtlicher Blick geschenkt“.

jego dzieł. Swoją wielkość osiągnął on dopiero jako malarz kobiet”⁸⁵. Clemenceau zwraca także uwagę na dwa źródła impresjonistów. Po pierwsze mówi o kontynuacji narodowej sztuki, podając przykład Moneta i Pissaro, którzy w Londynie oglądali dzieła Turnera, który to z kolei czerpał z Claude Lorrain’a. Lorrain natomiast uważany był za twórcę klasycystycznego. Clemenceau wyraża przy tym swoje zdumienie: „[...] Że mistrz jak Claude Lorrain zaliczany do klasycystów może być określany jako przodek impresjonistów”⁸⁶. Jako drugie źródło wskazuje odkrycie japońskiej sztuki drzeworytu⁸⁷.

Wrażenia Zuckerkandl z Paryża z Wystawy Światowej stały się impulsem do nadania im formy literackiej: „Jakże miałyby mi wystarczyć po tych wszystkich wrażeniach artystycznych, jakie przeżyłam w Paryżu, by dalej wieść życie osoby delektującej się sztuką, życie odbiorcy sztuki. Porwał mnie nurt nowego widzenia i postrzegania, nurt nowego odczuwania. Zaczęłam moim odczuciom nadawać formę pisarską”⁸⁸.

Wiedząc, że Berta Zuckerkandl jest mentorką artystów i zna artystów francuskich, i jest otwarta na nowe prądy w sztuce, grupa młodych ludzi, których tutaj nie wymienia z nazwiska, pojawia się w jej salonie: „Przyszli do mnie młodzi artyści: Musi Pani – tak mówili – wziąć w tym udział. Dzięki kontaktom we Francji jest Pani inicjatorką tego ruchu, który ma obudzić Wiedeń ze snu. Wiemy, że jest Pani zaprzyjaźniona z Carrière’m i Rodin’em. Jako pionierka może Pani wyświadczyć naszej sprawie cenne przysługi”⁸⁹.

Siedziba Secesji początkowo była obiektem żartów Wiedeńczyków. Jej zwieńczenie w postaci złotej kopuły odbierano jako zbyt nowoczesne. Jednakże napisem widniejącym u szczytu, głoszącym „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” (Czasom ich sztukę, sztuce jej wolność), którym Zuckerkandl, jak sama pisała, była zachwycona i zaangażowała się z zapalem i ze świadomością, że Austria może mieć własną sztukę: „Porwana przez to hasło rzuciłam się w nurt walki. Chodziło o to, by bronić czystej kultury austriackiej, która przyznawała się z dumą do wszystkich narodów, które były zjednoczone pod flagą Austrii.

⁸⁵ Tamże, s. 172.

„Corot’s Landschaften, welchen er seinen Ruhm verdankt, sind meiner Meinung nach der geringere Teil seiner Kunstwerke. Seine ganze Größe erreicht er erst als Maler der Frauen”.

⁸⁶ Tamże, s. 173.

„[...] daß ein Klassizist eingereichter Meister wie Claude Lorrain Ohne der impressionistischen Auflöser sein kann”.

⁸⁷ Tamże, s. 174.

⁸⁸ Tamże, s. 176.

„Wie sollte es mir genügen, nach all diesen neuen künstlerischen Eindrücken, die ich in Paris gewonnen hatte, das Leben einer Genießenden, einer Zuschauerin zu führen. Der Sturm neuen Schauens, neuen Fühlens riß mich fort. Ich begann meinen Empfinden schriftstellerische Form zu geben”.

⁸⁹ Tamże, s. 176.

„Junge Künstler traten an mich heran: , Sie müssen (sagten sie mir) mittun. Sie sind durch Ihre Beziehungen mit Frankreich Vorkämpferin einer Bewegung, die Wien aus seinem Schlaf rütteln soll. Wie wissen, daß Sie mit Carrière, mit Rodin befreundet sind. Sie können unserer Sache wertvolle Pionierdienste leisten” ’.

Bowiem przymiotnik ‘niemiecki’ nie oznaczał ‘austriacki’. Austria była dumna ze swej wielości, z której wykrystalizowała się w genialny sposób jedność”⁹⁰.

W walce tej broń stanowiło pióro, a miejscem była gazeta *Wiener Allgemeine Zeitung*. Jak podkreśla, mimo iż była osobą początkującą, otrzymała od wydawcy wolność i rubrykę poświęconą krytyce sztuki, której nazwę jednak zmieniła na „Kunst und Kultur”.⁹¹

Część tekstów z *Wiener Allgemeine Zeitung* opublikowała potem, o czym wspomina w pamiętniku, w roku 1907 w zbiorze zatytułowanym *Sztuka czasów współczesnych (Zeitkunst)*, które wstępem opatrzył Ludwig Hevesi: „Był to w historii sztuki i historii prądów intelektualnych moment rzadki; mogłam działać jako wierna pomocnica. Chciałam zatrzymać ten moment na dłużej, gdy w roku 1907 wydałam niewielki zbiorek moich polemik nadając mu tytuł „Sztuka czasów współczesnych”. Ludwig Hevesi napisał wstęp.”⁹². Zuckerkandl pisała, iż to co cytuję w niniejszym dziele nie pokazuje jej zarozumiałości, lecz jej celem jest ukazanie burzliwej atmosfery epoki, w której powstawała sztuka austriacka.

Sztuka, również sztuka stosowana – jako rzemiosło artystyczne, leżała na sercu Zuckerkandl. Potwierdza to także zapis w pamiętniku, gdzie krytyczka dzieli się swoim zamiarem udania się w podróż do Szwajcarii, by rozreklamować ideę Warsztatów Wiedeńskich: „Chcę udać się do Szwajcarii z misją propagującą Warsztaty Wiedeńskie. Byłam ze Szwajcarią tak ściśle związana, że rząd mi uwierzy – mogę także podać jako powód, że muszę poddać się operacji w Bernie”⁹³.

Zuckerkandl w roli „wiernej pomocnicy” w służbie sztuki

W swoich felietonach Berta Zuckerkandl skupiała się na tematycznym przedstawieniu codziennych wydarzeń dotyczących sztuki, ich przebiegu, czy tendencjach panujących w monarchii, Niemczech i Paryżu. W felietonie *In eigener Sache* autorka zdecydowanie

⁹⁰ Tamże, s. 176-177.

„Hingerissen von diesem Losungswort stürzte ich mich in den Kampf. Es galt rein österreichische Kultur zu verteidigen, die sich stolz zu den Völkern bekannte, welche unter Österreichs Fahne vereint waren. Denn allein „deutsch“ sein hieß nicht, österreichisch zu sein. Österreich war stolz auf seine Vielart, die sich zu genialer Einart krystallisiert hatte”.

⁹¹ Tamże, s. 177-178.

⁹² Tamże, s. 178.

„Es war ein in der Kunst- und Geistesgeschichte seltener Augenblick; man durfte gläubiger Helfer am Werk sein. Ich wollte ihn festhalten, als ich im Jahre 1907 eine kleine Sammlung meiner Streitschriften unter dem Titel „Zeitkunst“ herausgab. Ludwig Hevesi schrieb das Vorwort”.

⁹³ Tamże, s. 218.

„Ich will versuchen, für die Wiener Werkstätte eine Propagandafahrt in die Schweiz zu unternehmen. Ich war mit ihr so eng verbunden, daß die Regierung mir vollen Glauben schenken wird – auch kann ich noch angeben, daß ich meiner Operation wegen nach Bern fahren muß”.

skłania się ku niezależności krytyków sztuki wobec zrzeszeń twórców. Twórcy domagają się od autorów rubryk o sztuce, by ci szczegółowo opisywali odbywające się wystawy i zamieszczali informacje opisujące każdego artystę. Zuckerkandl podkreśla, że przy opisie każdej wystawy jej zadaniem nie jest „tworzenie katalogu” dla potencjalnych kupców, zawierającego szczegółowe informacje o rozmieszczeniu dzieł w pomieszczeniach wystawowych czy przypisywanie każdego dzieła do jakiegoś nurtu w sztuce.

Autorka zatem unikała tworzenia katalogu, omawiania gatunków sztuki, rozkładu wystawy, lecz zależało jej na wykorzystaniu danego wydarzenia, by podjąć próbę opisania ówczesnej kultury mieszczańskiej i sztuki⁹⁴. Wyraz swoim poglądom dała w artykule *In eigener Sache* opublikowanym w *Wiener Allgemeine Zeitung* z dnia 13 stycznia 1912 roku w swojej rubryce *Kunst und Kultur*⁹⁵.

Niezależność od kwestii pozaartystycznych

Jak pisze Redl, Zuckerkandl zależało na takim wychowaniu reakcyjnie nastawionego mieszczanina-filistra, by uwrażliwić go na powstającą właśnie nową kulturę, w której dominującą rolę odgrywa sztuka obejmując wszystkie dziedziny życia. Autorka chciała wywierać wpływ na gust i sposób jego życia⁹⁶. W niniejszym felietonie⁹⁷ Zuckerkandl podkreśliła zarzut artystów, jaki jest kierowany w stronę krytyki sztuki, którzy to są zdania, iż każde ich artystyczne wystąpienie należy omówić. Krytyczka nie zgadza się z tym postulatem, a felietonom w takim tonie zarzuca kłamstwo: „To znaczy, oni postrzegają jako obowiązek krytyki, by omawiać każdą publiczną wystawę i nakreślić publiczności obraz jej istoty. Rzeczywiście, faktem stał się zwyczaj przedstawiania w każdym detalu każdego najbardziej banalnego nagromadzenia malarstwa, rzeźby i sztuki i sztuk pokrewnych, stało się to zwyczajowym prawem artystów, publiczności i wydawców gazet. Taka rubryka poświęcona sztuce żyje konwencjonalnym kłamstwem. Ponieważ nie daje tego, co dać powinna”⁹⁸.

⁹⁴ Por. Redl R., Berta Zuckerkandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik, Wien 1978, s. 66-67.

⁹⁵ Zuckerkandl B., In eigener Sache [W:] *Wiener Allgemeine Zeitung*, nr 10131, 13. Jänner 1912, s. 3-4.

⁹⁶ Por. Redl R., Berta Zuckerkandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik, Wien 1978, s. 67.

⁹⁷ Zuckerkandl B., In eigener Sache [W:] *Wiener Allgemeine Zeitung*, nr 10131, 13. Jänner 1912.

⁹⁸ Tamże., s. 3.

„[...] Das heißt, sie betrachten es als eine Pflicht der Kritik, jede ihrer öffentlichen Schaulustungen zu besprechen und über Art und Wesen ihrer Vorführungen dem Publikum ein Bild zu entwerfen. Tatsächlich ist auch die Gepflogenheit, jeder banalsten Anhäufung von Malerei, Plastik und deren Nebenkünsten die detaillierteste Schilderung gewidmet zu sehen, zu einem ersessenen Gewohnheitsrecht von Künstlern, Publikum

Autorka podkreśla konieczność obecności doświadczenia we wszystkim, czego celem jest artystyczny wyraz, a także celu w sztuce⁹⁹. Była także zdania, że krytyk sztuki jest uprawniony i zobowiązany do tego, by konwencji wystawienniczej nadać wyższy poziom. Dzięki temu sam walczy o wartość swojego człowieczeństwa i swoje zadanie. Zuckerkandl dzieli się z czytelnikiem: „Czymże innym powinna być prawda zawarta w krytyce, jak nie rzeczową analizą subiektywnego odczuwania, pojmowaniem i informowaniem o tym pojmowaniu objawień ludzkiej woli tworzenia?”¹⁰⁰

Zuckerkandl przedstawia również pozytywną koncepcję krytyki sztuki, która posiada własną formę artystyczną i jest powiązana z różnymi zasadami prezentacji, a także ze zmiennymi nastrojami środowiska. Zuckerkandl krytkowała fakt, że setki felietonów poświęconych sztuce prezentują sobą czasami sprawną konstrukcję tekstu, ale też kłamstwo, czy brak umiejętności, to w konfrontacji z takimi krytykami, skąd czytelnik czy widz ma brać świeżość odczuwania czy gotowość do przyjęcia dzieła, czy dzieła jeszcze bardziej wytwornego, i w jaki sposób krytyk ma połączyć to, co niespójne w całość, czyli nadać formę literacką. Zuckerkandl kontynuowała swój wywód stwierdzeniem, że każdy, kto zajmuje się krytyką sztuki cierpi z powodu konwencji wystawienniczej i tego, czego żąda rubryka gazety. Mówi, że każdy krytyk radzi sobie na swój sposób, próbując pogodzić się ze swoim sumieniem.¹⁰¹ Krytyczka zwraca uwagę, że niektórzy krytycy oceniają w jednakowy sposób wszystkie wystawy, występując przeciwko wszystkim. Dokonują analizy każdej sali, rozdzielając na części, wymieniają każdy numer. Z kolei inni krytycy, ci, którzy mają wyczucie sztuki próbują wyjaśniać publiczności różnice, lecz nie chcąc nikogo obrazić, osiągają liberalną obojętność. Kolejno konkretyzuje swoją osobę jak krytyka, włączając siebie do kręgu radykałów, niezłomnych i absolutnych, którzy swoją pracę rozpoczynają od całości i nie zwracają uwagi na stosowaną fizjonomię wystawy, dając wyraz swojemu krytycznemu odczuciu¹⁰².

Następnie Zuckerkandl zdaje się kierować myśl ku przyszłości, stwierdzając, że takie obecnie istniejące zamieszanie w dziedzinie krytyki sztuki nie ulegnie poprawie, a wręcz pogorszy się. Przyczyn upatruje w rosnącej liczbie produkcji i stowarzyszeń artystycznych, których celem jest wsparcie i ochrona jednostek. Zuckerkandl postuluje także reformy

und Zeitungsherausgebern geworden. Solche Kunstrubrik lebt von konventionellen Lüge. Denn sie gibt nicht, was allein sie geben dürfte”.

⁹⁹ Tamże, s. 3.

¹⁰⁰ Tamże, s. 3.

„Denn was sollte Wahrheit einer Kritik anders sein, als die sachliche Zergliederung eines subjektiven Erfühlens, das Begreifen und das Mitteilen solchen Erfassens von Offenbarungen menschlichen Kunstwillens?”

¹⁰¹ Tamże, s. 3.

¹⁰² Tamże., s. 3.

w krytyce sztuki. Krytyczka jest zdania, że rubryka traktująca o sztuce powinna wyzwolić się z konwencjonalnego kłamstwa dotyczącego równości, a także wprowadzić porządek formalny felietonów o sztuce. Ponadto powinien nastąpić podział między wydarzeniami dotyczącymi wyłącznie sztuki, a wydarzeniami o charakterze komercyjnym. Autorka wyraża myśl, że obowiązkiem prasy jest zapewnienie artyście wsparcia materialnego¹⁰³.

Zuckerlandl dodaje, że zapowiedź wystawy czy informacje o jej zawartości nie są pracą intelektualną, lecz sprawozdaniem, jednakże krytyk sztuki zmuszony jest do takiej pracy, by mógł w ogóle opublikować swoją rubrykę. Stąd też jedną formą wypowiedzi o wydarzeniach artystycznych powinien być „kalendarz artystyczny”, który jedynie wymienia w sposób chronologiczny wydarzenia i nie stanowi przyczynku do ubogacenia widza ani do rozwoju sztuki. Krytyczne rozważanie, jak mówi, może być zachowane tylko dla wystaw i przedstawień na wysokim poziomie, czyli jest drugą formą wypowiedzi o sztuce na łamach gazet – właściwą krytyką sztuki¹⁰⁴.

Następnie postuluje o więcej prawdy. Mówi o stowarzyszeniach, łatwo dostosowujących się do wymogów rynku i mających lojalną publiczność, którą określa mianem filistrów. Komedią nazywa udawanie przed nimi prawdziwej sztuki, a zwyczaj ten narzucany krytyce sztuki nazywa niesprawiedliwością, którą to popełniają artyści względem krytyków sztuki. Na koniec autorka oświadcza, że powyższe przemyślenia są wynikiem odwiedzenia 26. wystawy Künstlerhausu¹⁰⁵.

W felietonie *Eine Bilanz* opublikowanym w *Wiener Allgemeine Zeitung* pisze Zuckerlandl o swojej roli jako krytyka sztuki: „Chodzi mi o ustalenie relacji, w jakiej znajduje się część tzw. pośredników będących pomiędzy twórcami sztuką i odbiorcami sztuki, a którzy opowiadają się za sztuką współczesną, a tymi, którzy ją podziwiają” – (tłumaczenie autorki)¹⁰⁶. A jest to relacja, w jakiej znajduje się ona sama.

Zastanawiając się nad własnym warsztatem Zuckerlandl składa następującą deklarację, jakie formy publicystycznego wyrazu będzie wybierała: „Nie poprzez rozwlekłe artykuły, poprzez pouczenia czy spostrzeżenia. Nie, tylko poprzez krótką wskazówkę na niektóre wydarzenia, które rozgrywają się w świecie. Przedstawić fragment refleksji, wytknąć śmieszność, zaniedbania, wandalizm lub wskazać na ładny początek; następnie znowu pokazać jak to się robi gdzie indziej. Miłośnikowi syntezy sztuki, kolekcjonerowi

¹⁰³ Tamże, s. 4.

¹⁰⁴ Tamże, s. 4

¹⁰⁵ Tamże, s. 4.

¹⁰⁶ Zuckerlandl B., *Eine Bilanz* [W:] *Wiener Allgemeine Zeitung*, nr 10344, 28.09.1912, s. 3.

„Es soll um die Feststellung des Verhältnisses gehen, in dem ein Teil der sogenannten Vermittler zwischen Schaffenden und Genießenden für Zeitkunst steht”.

opowiedzieć o zmieniającym się posiadaniu dzieł sztuki, o sposobie ich wystawiania, o ich cenie; tworzącemu artyście opowiedzieć o losie, o działalności wyznających takie same ideały artystów z całego świata” – (tłumaczenie autorki)¹⁰⁷.

W felietonie *Stil – Entwicklung* Zuckerkandl snuje refleksję na temat sensu krytyki sztuki: „Zadaniem krytyki nie jest ulepszające lub pouczające oddziaływanie na tworzącego sztukę. Zadaniem krytyki jest uchwycenie sensu i celu postępu, wyjaśnianie ich i podążanie za ich przemianą”¹⁰⁸.

Krytyczka zastanawia się nad treścią felietonu i stawia prowokacyjne pytanie w *Die Entwicklung des Kunstgewerbes. Zur Winterausstellung*: „Czy felieton ma być niczym innym jak bedekerem dla kupujących, jedynie prostą tablicą ułatwiającą orientację wygodnej, leniwej publiczności, która rzeczy warte obejrzenia najchętniej zobaczyłaby oznaczone gwiazdką?”¹⁰⁹. Krytyczka nie stawia na równi felietonu i katalogu wystawy. Zuckerkandl podkreśla, że to właśnie katalog omawia każde dzieło sztuki, impuls, któremu dzieło zawdzięcza powstanie czy nazwisko twórcy. Ponadto, jak mówi, katalog charakteryzuje się obiektywizmem, w przeciwieństwie do krytyki, która jest wyrazem subiektywizmu. Jej zdaniem krytyk jest uprawniony do wydawania subiektywnych sądów, nawet jeśli przy tym pominie rzeczy ważne. Krytyk ocenia kierując się własnym gustem i często ignoruje to, co nie uważa za kongenialne¹¹⁰.

Za ważniejsze krytyczka uważa skierowanie uwagi publiczności na szerszy kontekst: „Dużo ważniejsze wydaje mi się kierowanie zmysłu publiczności na to, co powszechne. By podkreślać znaczenie zjawisk. Jaki przyczyny zdeterminowały dzisiejszą formę rzemiosła artystycznego, które widzimy podczas zimowej wystawy w muzeum? To jest pytanie, na które odpowiedź przyczyniłaby się do edukacji i oświecenia mas”. Według niej takie

¹⁰⁷ Zuckerkandl B., *Kunst und Cultur* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 8037, 1.01.1905, s. 3.

„Nicht durch langathmige Artikel, durch Belehrungen und Betrachtungen. Nein, nur durch den kurzen Hinweis auf manche Ereignisse, die sich in der Welt abspielen. Da den Auszug einer weitläufigen Gedankenarbeit bringen, dort eine Lächerlichkeit, ein Versäumnis, einen Vandalismus annageln oder aber auf ein schönes Beginnen hinweisen; dann wieder zeigen wie es anderswo gemacht wird. Dem Freund vergangener Kunstsynthesen, dem Sammler erzählen von Besitzwechsel bedeutender Kunstwerke, von ihrer Ausstellungsart, von ihrem Preis; dem schaffenden Künstler Nachricht bringen vom Schicksal, dem Wirken der ihm in gleichen Kunstideal verbundenen Kunstgenossen aus aller Herren Länder”.

¹⁰⁸ Zuckerkandl B., *Stil – Entwicklung* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 6529, 8.12.1899, s. 6.

„Die Aufgabe der Kritik ist es nicht, verbessernd und belehrend auf die Schaffenden wirken zu wollen. Die Aufgabe der Kritik ist, Sinn und Zweck einer Bewegung zu erfassen, sie zu erläutern und ihren Wandel klärend zu verfolgen”

¹⁰⁹ Zuckerkandl B., *Die Entwicklung des Kunstgewerbes. Zur Winterausstellung* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 6214, 18.11.1898, s. 2.

„Soll und darf ein Kunstbericht nichts Anderes sein, als ein „Bädeker für Kauflustige” Einfach eine Orientierungstafel für ein bequemes, träges Publicum, welches Besichtigungswerthes gerne mit einem Sternchen bezeichnet sieht?”

¹¹⁰ Tamże, s. 2.

postępowanie ma większą rację bytu, ponieważ będzie przyczyną rozwoju wiedzy u zwiedzających¹¹¹. Zadaniem krytyka sztuki jest przygotowanie publiczności, by ta mogła obcować ze sztuką.

Redl podkreśla, iż tworzenie katalogu wystawy, wymienianie wszystkich dzieł skazane byłoby na porażkę. Dziennikarka zreformowała swoją rubrykę krytyki sztuki, a więc dokonywała podziału tekstów na mające charakter informacyjny o wystawach komercyjnych (kalendarz), oraz teksty, które były jej zdaniem rzeczywistymi krytykami wystaw. W kalendarzu umieszczała informacje o wystawach, które nie przyczyniały się do rozwoju wiedzy o sztuce, jej odczuwania i rozwoju sztuki¹¹².

Powyższy system pracy Zuckerkandl utrzymywała przez niecały rok. Jak zaznacza Redl, Zuckerkandl uważała siebie za radykalnego krytyka sztuki, co oznaczało dla niej nie tylko zaangażowanie na rzecz nowej sztuki, lecz także rozumienie sztuki wyprzedzającej czas, w którym żyła. Ponadto jej zadaniem było także pisanie na przekór publiczności, gdy ta oponowała przeciwko sztuce takich artystów jak: Gustav Klimt czy Oskar Kokoschka¹¹³.

Autorka koncentruje się nad charakterystyką języka używanego przez Zuckerkandl. Opisuując sztukę dziennikarka stosuje obrazowy język, barwne przymiotniki i metafory celem stymulacji wyobraźni czytelnika. Uwidaczniają się w jej pracy wyrażenia prawie literackie, co ma związek z upodobaniem do impresjonizmu oraz wpływu pisarzy „Młodego Wiednia”. Bardzo często posługuje się obrazami pochodzącymi ze świata literatury i muzyki. Dziennikarka dokonuje porównania zarówno koloru jak i linii z tonami i melodiami. Ulubionym impresjonistycznym środkiem Zuckerkandl jest synestezja, która to spełniała oczekiwania dziennikarki wobec nowej sztuki, czyli połączenia oddziaływania wielu zmysłów w Gesamtkunstwerku (syntezie sztuk)¹¹⁴.

Następnie Redl podkreśla rolę stosowanych przez Zuckerkandl metafor: „Metafory językowe miały skutecznie podkreślać ton uczuć, które chciała przekazać. Obrazy jak „dźwięki barw”, „meliczne piękno” albo harmonia barwnych akordów są frazami często przez nią używanymi [...]” – (tłumaczenie autorki)¹¹⁵.

¹¹¹ Tamże, s. 2.

„Viel wichtiger scheint mir, den Sinn des Publicums auf das Allgemeine zu lenken. Das Bedeutsame der Erscheinungen zu betonen. Welche Ursachen haben die jetzige Form des Kunstgewerbes, so wie es uns in der Winteraustellung des Museums entgegentritt, bestimmt? Dies ist die Frage, deren Beantwortung viel zur Bildung, zur Aufklärung der Menge beitragen würde”.

¹¹² Por. Redl R., Berta Zuckerkandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik, Wien 1978, s. 70.

¹¹³ Por. Tamże, s. 71.

¹¹⁴ Por. Tamże, s. 99-101.

¹¹⁵ Tamże, s. 101.

Ponadto jak sama mówiła, na co wskazuje Redl, to co odczuwa artysta w muzyce, malarz odczuwa kolorem i linią. Autorka akcentuje użycie metafor, które to Zuckerkandl zapożycza z różnych dziedzin takich jak: technika, gospodarka, czy przemysł, będących symbolem postępu. Według Redl stanowi to próbę dopasowania stylistycznie do osiągnięć, jakie niósł wiek XX. Powyższych metafor używa ona w nowoczesnych postulatach sztuki, natomiast w estetycznym opisie posługuje się obrazami z dziedzin: muzyki, literatury i natury. Podobieństwa z literaturą *Młodego Wiednia* wyrażają się w zastosowaniu krótkich zdań¹¹⁶.

„Farbbilder sollten den Gefühlston, den sie vermitteln wollte, wirkungsvoll unterstreichen. Bilder wie ‚Farbenklänge‘, ‚liedhafte Schönheit‘ oder Harmonie des Farbenakordes werden von ihr oft verwendet [...]”.

¹¹⁶ Tamże, s.101-103.

Rozdział 4. Tło kulturowe tekstów Berty Zuckerkandl

Czas po wieku osiemnastym charakteryzuje się dążeniem, by otworzyć się na innych i siebie. Gdy powstała estetyka Baumgartena zmieniło się postrzeganie człowieka jako tylko i wyłącznie istoty rozumnej. Zaczęto dostrzegać, iż całość człowieka stanowi zarówno poznanie rozumowe jak i zmysłowe („der ganze Mensch”)¹¹⁷. Baumgarten starał się zachęcać artystów (skupiał się przede wszystkim na pisarzach), wykorzystując emocje, by lepiej postrzegali oni świat i człowieka, a co za tym idzie i wpływali na rozwój duchowy człowieka. Idea ta zniknęła niemal na cały wiek, jednakże powróciła w drugiej połowie XIX wieku zarówno w formie naukowej, jak i estetycznej.

Interesujące odkrycia opisuje Eric Kandel, współczesny neurolog i neurobiolog w *Das Zeitalter der Erkenntnis: Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute* i przedstawia powiązania między sztuką i nauką. Jak zauważa cechą charakterystyczną dla epoki Wiednia 1900 roku było zerwanie z przeszłością na rzecz odnalezienia nowych form wyrazu w takich dziedzinach jak sztuka, architektura, psychologia, literatura czy muzyka¹¹⁸. Autor zwraca uwagę na biologiczne aspekty w sztuce np. Klimta, czyli stosowanie przez niego symboli płodności, koncentruje się na tym, jak postrzegana jest sztuka przez widza i jak widz na nią reaguje¹¹⁹. Kandel pisze również o przedstawianiu przez artystów psychiki w sztuce, a także o tym, jak ukazywano uczucia, koncentrując się na twarzy, dłoniach, ciele i kolorze.

Kandel skupił się na sztuce i artystach Wiednia z przełomu wieków XIX i XX: Gustavie Klimcie, Oskarze Kokoschce i Egonie Schiele, opisał neuropsychologiczne tajniki powstawania i postrzegania dzieł sztuki, opisał atmosferę, jaka była udziałem twórców i krytyków sztuki na przełomie wieków w Wiedniu. Jednym z miejsc wymiany myśli między różnymi dyscyplinami wiedzy i sztuki był salon Berty Zuckerkandl. Gustav Klimt uczył się biologii u męża Zuckerkandl. Ona sama również interesowała się tą dziedziną wiedzy i przyjaźniła się z kręgiem osób współpracujących z jej mężem. Prowadzone w jej salonie wykłady z anatomii czy biologii (prof. Zuckerkandl zapraszał profesorów dyscyplin medycznych) były inspiracją zarówno dla artystów, jak i dla samej damy salonowej. Wkład w

¹¹⁷ Por. Grzesiuk E., *Das Faszinosum Mensch. Das Interesse am Menschen im Nexus von Philosophie, Ästhetik und Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

Por. Grzesiuk E., *Die Sprache Leidenschaften. Georg Friedrich Meiers Theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt als emotional-ästhetischer Leitfaden für ›Schöne Geister‹* [W:] *Roczniki Humanistyczne*, t. 69, zeszyt 5, s. 9-30.

¹¹⁸ Kandel E., *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, Pantheon Verlag, München 2018, s. 26.

¹¹⁹ Tamże, s. 15-23.

powstanie niniejszego dzieła Kandela miał wnuk Berty Zuckerkandl – biolog Emil Zuckerkandl. Kandel, na zaproszenie Zuckerkandla, odwiedził go w jego domu w Palo Alto i miał możliwość zapoznania się z pamiątkami po jego babci¹²⁰.

Kandel przywołuje przykład sztuki Kokoschki, który swym portretem nadawał aurę ekspresjonistyczną i równocześnie psychoanalityczną. Artysta podkreślał, że prawda w sztuce wyraża się w rozpoznaniu wewnętrznej rzeczywistości. Kokoschka był pod wrażeniem wynalezienia aparatu Rentgena, znał psychoanalityczne dzieła Freuda, a to dawało mu do myślenia, że celem poszukiwań prawdy, musi zagłębić się w ludzkie ciało. To z kolei pozwoli mu ukazywać życie wewnętrzne postaci, na czym mu zależało. Dzięki wykorzystaniu wyrazu twarzy, dłoni prezentował stan uczuciowy danej postaci. W portretach skupiał się na dłoniach, ponieważ jego zdaniem wyrażały one uczucia. W jego twórczości istotna jest kwestia koloru. Czerwoną linią obrysowywał twarz, co oznaczało przebieg żył i tętnic. Ukazywał w swoich portretach nie tylko stany malowanej postaci, ale także swoje¹²¹.

Kandel pokazuje na przykładzie sztuki Schielego, jak oddziałuje obraz na widza i jak postrzegane jest zniekształcone ciało. Osoby oglądające dzieła wiedeńskiego modernizmu nie rzadko czuły zgorszenie, ze względu na wywoływanie silnych emocji. Jak podkreśla autor stan emocjonalny innej osoby nie jest niezależny od naszego, ponieważ sami ulegamy stanowi danej osoby. Autor tak wyjaśniał emocje wywoływane w widzu przez twórczość Schielego: „Jeśli ktoś podświadomie naśladuje wykrzywioną postawę ciała na autoportrecie Schielego, wnika w prywatny świat uczuć Schielego, ponieważ jego ciało staje się sceną, na której objawiają się przedstawione przez Schielego emocje. Schiele portretując wykrzywione postawy i ukazując uczucia, prowokuje również naszą zdolność wczuwania się. Dla wrażliwych widzów przyglądanie się portretowi Schielego czy Kokoschki jest nie tylko aktem postrzegania, lecz intensywnym emocjonalnym doświadczeniem” – (tłumaczenie autorki)¹²².

Kandel wypowiada się także o kolorze i jego wpływie na emocjonalną reakcję. Oddziaływanie koloru uzależnione jest od nastroju oglądającego dzieło, ponadto dla każdego

¹²⁰ Tamże, s. 37, 52-55.

¹²¹ Tamże, s. 158-181.

¹²² Tamże, s. 396.

„Wenn jemand die verzernte Körperhaltung eines Selbstporträts von Schiele unbewusst nachahmt, ist er in Schieles private Gefühlswelt eingedrungen, denn der Körper des Betrachters ist die Bühne, auf der sich die von Schiele dargestellten Emotionen offenbaren. Indem Schiele seinen Körper in verzernten Haltungen porträtiert, um seine Gefühle darzustellen, fordert er auch unser Einfühlungsvermögen heraus. Für sensible Betrachter ist das Anschauen eines Porträts von Schiele oder Kokoschka nicht nur Akt der Wahrnehmung, sondern ebenso eine intensive emotionale Erfahrung”.

może oznaczać coś innego. Wieloznaczność koloru polega na tym, że wywoływane reakcje różnią się u różnych osób lub nawet tej samej osoby¹²³.

Dialog sztuki i nauki, którego korzeni dopatrujemy się w epoce Fin de Siècle'u rozpoczął się od wymiany poglądów pomiędzy artystami epoki a przedstawicielami szkoły medycznej z Wiednia. Dyskutowano na temat nieświadomych procesów duchowych. Następnie rozważano relacje zachodzące między sztuką a psychologią kognitywną. Ostatnim etapem, rozpoczętym przed 20 laty, jest próba wyjaśnienia emocjonalnych reakcji widza na dzieło sztuki. Naukowa myśl wpływała na twórczość artystów, którzy pozostawali w kontakcie z naukowcami, biologami i lekarzami. Wymienić można tutaj Gustava Klimta, Oskara Kokoschkę i Egon Schielego. Każdy z nich próbował w swojej twórczości ukazywać nieświadome, instynktowne dążenia portretowanych bohaterów w indywidualny sposób. Wykorzystywali oni przy tym różne przedstawienia dłoni, twarzy i całego ciała. W latach 30. XX wieku ich program artystyczny rozwinął się za sprawą docentów wiedeńskiej szkoły historii sztuki, będących zdania, że artyści moderny nie muszą odzwierciedlać piękna, lecz nowe prawdy. Powstał grunt, przygotowany przez wiedeńską szkołę historii sztuki i Zygmunta Freuda, pod psychologię sztuki, skupiającą się na odbiorcy dzieła sztuki¹²⁴.

Wiedeń przełomu wieków XIX i XX próbował połączyć sfery wewnętrzną i zewnętrzną, ciało i duszę, fasadę i architekturę wewnątrz¹²⁵. Hermann Bahr w *Die Moderne* ustosunkowywał się: „Nie pozostaje nam nic innego, jak to, co zewnętrzne uczynić wewnętrznym, byśmy dłużej nie byli obcymi, lecz nabyli własność, [...] błogosławieństwo, które nas wypełni, pochodzi z zewnątrz, jest darem od życia. Musimy się tylko otworzyć” – (tłumaczenie autorki)¹²⁶.

W Wiedniu przełomu wieków przekonanie o pozbawieniu szans politycznych, ekonomicznych i społecznych dążeniach ku zmianom doprowadziło do ucieczki w kulturę i introwersję. Charakterystyczne dla tego czasu są autorefleksja, uczuciowość, zainteresowanie chorobami umysłowymi, stanami duszy odbiegającymi od normy, afektami i różnymi skłonnościami. Lubowano się w poddawaniu się nieświadomości, upajano się

¹²³ Tamże, s. 397.

¹²⁴ Tamże, s. 12-14.

¹²⁵ Por. Metzger R. (red.) *Wien um 1900*, Taschen, Köln 2018, s. 17.

¹²⁶ Wunberg G. (red.) *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart 2020, s. 190.

„Wir haben nichts als das Außen zum Innen machen, daß wir nicht länger Fremdlinge sind, sondern Eigentum erwerben, [...] der Segen, der uns erfüllen wird, kommt von außen, ein Geschenk des Lebens. Wir brauchen uns nur zu öffnen”.

fantazjami o ojcobójstwie, kazirodczymi czy światem marzeń sennych (oniryzm zainspirowany przez Freuda)¹²⁷.

Idea dzieła synkretycznego – Gesamtkunstwerk

Ów wewnętrzny świat wymagał stworzenia nowej rzeczywistości i powstał rewolucyjny kulturowo program „Gesamtkunstwerk”¹²⁸. W założeniu artysta powinien móc tworzyć w wolności i nie odzwierciedlać naturalistycznie empirycznej rzeczywistości. Ponadto artysta sam związany jest z materiałem i celem, autonomią twórczego procesu i logiką formy. Sztuka próbowała w sposób autonomiczny zwracać uwagę na immanentną formę dzieła sztuki, a także poprzez syntezę tego co ukształtowane w społeczeństwie nadawać brakujący sens¹²⁹. W idei dzieła synkretycznego granice między poszczególnymi dyscyplinami rozmywały się i przenikały¹³⁰.

Idea *Gesamtkunstwerku*, jak pisze Baranowa w *Wagner, Gesamtkunstwerk i modernišci* wywodziła się od Richarda Wagnera. Jej celem było zjednoczenie sztuk, co więcej miało się to dokonać w zreformowanym teatrze. Według niego należało przekroczyć ramy teatru i opery. Miał temu posłużyć dramat muzyczny, dzięki któremu można było docierać do człowieka. Widz poddawany był pobudzeniu intelektualnemu, oddziaływano na jego psychikę. Niestety opery artysty do momentu powstania teatru w Bayreuth nie cieszyły się zbyt dużym powodzeniem. Stanisław Wyspiański będący pod wpływem fascynacji Wagnerem, kontynuował jego ideę¹³¹. Jednym z niewielu obrońców Wagnera był ojciec Berty Zuckerkandl – Moritz Szeps. W wydawanym przez siebie *Neue Wiener Tagblatt* publikował polemiki z krytykami, ukazujące się w *Neue Freie Presse*. Ponadto zaprzyjaźnił się z Wagnerem¹³².

Berta Zuckerkandl, jak zapisała w swoim pamiętniku, miała możliwość podziwiania wraz z rodziną opery *Parsifal* w Bayreuth. Rodzina Szeps została zaproszona przez Richarda

¹²⁷ Wien um 1900 Kunst und Kultur, Christian Brandstätter Verlag, Wien 1985, s. 427.

¹²⁸ Tamże, s. 427.

¹²⁹ Tamże, s. 427.

¹³⁰ Tamże, s. XIV.

¹³¹ Baranowa A., Wagner, Gesamtkunstwerk i modernišci. W kręgu utopii języka uniwersalnego [W:] Roczniki Humanistyczne, t. 46, nr 4, Kraków 1998, s. 89-111.

¹³² Sitte C., Schriften zu Städtebau und Architektur, Böhlau Verlag, Köln 2010, s. 12.

Beer N., Das Leben und Wirken des Journalisten Moriz Szeps (1834-1902) – Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Judentums im 19. Jahrhundert, Wien 2013, s. 53-58.

Wagnera do Bayreuth, jak również do Wahnfried. Miało to miejsce w roku 1882. Prawdopodobnie z uwagi na przychylne opinie ojca Berty, rodzina otrzymała zaproszenie¹³³. Swoje odczucia dotyczące wydarzenia w Bayreuth opisała tak: „Atmosfera Bayreuth jest niesamowita. Sophie i ja wstrzymujemy oddech, tak jak byśmy musiały chodzić na paluszkach. Wczorajsze przedstawienie było wspaniałe. Wagner i jego żona Cosima siedzieli w łoży. Publiczność wstała i pokłoniła się przed nim, jakby był królem”¹³⁴.

Japonizm

Istotna z punktu widzenia epoki jest inspiracja motywami japońskimi. Zuckerkandl nazywa Chełmońskiego w obrazie z 1902 roku „Japończykiem”: „Hier ist er Japaner durch die intime Naturfühlung und deren virtuoser Uebersetzung in konzentrierten Kunstaussdruck”. Mowa tutaj o śnieżnym obrazie¹³⁵. Zainteresowanie Japonią związane jest z historycznymi wydarzeniami w Wiedniu, co miało miejsce po światowej wystawie z 1873 roku, a także Völkerschauen z 1896. Peter Altenberg napisał książkę o tytule *Ashantée*¹³⁶, gdzie opisuje swoje doświadczenia.

Fascynacja sztuką Dalekiego Wschodu w sztuce nie była zjawiskiem nowym, a sięgano po jej motyw już w XVII i XVIII wieku. Do tej pory czerpano z motywów chińskich, natomiast wiek XIX zainteresował się Japonią. Z uwagi na powstałe stosunki handlowe do Europy i Stanów Zjednoczonych dociera wiele japońskich dzieł, które budzą zachwyt. W Anglii, Francji, Włoszech i Polsce moda na chińszczyznę i japońszczyznę zatacza coraz szersze kręgi, zbiera się chińską porcelanę i japońskie drzeworyty, powstają firmy importujące towary. W Polsce popularyzował i kolekcjonował tę sztukę działający w Krakowie Feliks Jasieński. Jego zbiory stanowiły inspirację dla artystów. Dochodziło nawet do sytuacji, w których zamiast pieniędzmi, płacił artystom za ich obrazy drzeworytami japońskimi. W związku z tym dzieła te rozpowszechniały się wśród pracowni Krakowa¹³⁷.

¹³³ Beer N., Das Leben und Wirken des Journalisten Moriz Szeps (1834-1902) – Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Judentums im 19. Jahrhundert, Wien 2013, s. 58.

¹³⁴ Zuckerkandl B., Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1939, s. 111. „Die Atmosphäre von Bayreuth ist überwältigend. Sophie und ich halten den Atem an und es ist uns, als müßten wir immer auf Fußspitzen gehen ...Die gestrige Aufführung war großartig. Wagner und Frau Cosima saßen in einer Loge. Das Publikum stand auf und verneigte sich vor ihnen, als wäre er ein König”.

¹³⁵ Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst* [W:] Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Heft 18, 1902-1903, s. 276, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0295/image. [dostęp 26.05.2021]

¹³⁶ Tretter S., Weinhäupl P. (red.) Gustav Klimt. Emilie Flöge – Reform der Mode. Inspiration der Kunst, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2016, s. 75.

¹³⁷ Wallis M., Secesja, Arkady, Warszawa 1967, s. 202-203.

Zuckerlandl zachwyciła się zbiorem azjatyckich eksponatów Georges'a Clemenceau. To właśnie on przy podczas ich pierwszego spotkania nauczył ją przygotowywania herbaty. Owe eksponaty zbierał także mąż Zuckerlandl – Emil¹³⁸. Wspomniane figurki mieściły się w witrynie Zuckerlandlów przy Nusswaldgasse. Uwiecznione zostały one na obrazie Carla Molla¹³⁹.

W połowie XIX Japonia odwiedzana jest przez wielu artystów, dzieła przenikają na zachód, przez co później japońska kultura staje się coraz bardziej widoczna w sztuce secesji¹⁴⁰.

Psychologiczne podstawy aktu tworzenia i aktu recepcji

Einfühlung czyli wczuwanie w stany psychiczne drugiego człowieka, to teoria psychologiczna stworzona przez niemieckiego psychologa Theodora Lippsa (1851-1914) niemieckiego psychologa. Zagadnienie empatii rozważali pod koniec XIX wieku zarówno filozofowie jak i psychologowie. Twórcą angielskiego terminu *empathy* jest Edward Bradford Titchener. Titchener tłumacząc dzieło Lippsa na język angielski zaproponował jako ekwiwalent terminu *empathy* i dzięki Titchenerowi termin ten się rozpowszechnił w większości języków świata. Gulin w artykule *Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii* przedstawia jej mechanizm. Człowiek może wczuć się w stan psychiczny drugiego poprzez obserwację twarzy lub gestów, pod warunkiem, że rozpozna i określi gesty. Możliwe jest to dzięki uprzedniemu doświadczeniu tego samego, co przeżywa dana osoba. Autor artykułu przedstawia kilka rodzajów empatii w koncepcji Lippsa. Jedną z nich jest empatia nastrojowa, która związana jest z obserwacją dzieła sztuki¹⁴¹. Gulin opisuje jak powstaje nastrój podczas koncentracji widza na obrazie: „Człowiek przez kontakt z obrazem koncentruje się na nim, odbierając jego strukturę barw. Powstaje zatem przeżycie sprowadzające się do ujęcia nastroju”¹⁴².

Podczas lektury tekstów Zuckerlandl odnosi się wrażenie, że autorka doskonale orientowała się w teoretycznej literaturze dotyczącej procesu twórczego i recepcji dzieła

¹³⁸ Berg. Wittgenstein. Zuckerlandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2018, s. 216.

¹³⁹ Tamże, s. 225.

¹⁴⁰ Wallis M., Secesja, Arkady, Warszawa 1967, s. 202-203.

¹⁴¹ Gulin W., Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii [W:] Forum Psychologiczne, t. 2. nr 1, Bydgoszcz 1997, s. 26-29.

¹⁴² Tamże, s. 30.

sztuki. Freud stworzył podstawy psychoanalizy, natomiast Theodor Lipps nową wizję estetyki w oparciu właśnie o psychologię.

W dziele *Grundlegung der Ästhetik* Lipps na wstępie definiuje pojęcie estetyki. Autor pisze, że estetyka jest nauką o pięknie i brzydocie. Słowo „schön” odnosi on do obiektu, który wyzwała w podmiocie uczucie „Schönheitsgefühl”, odczucie czy poczucie piękna. Pięknem z kolei nazywa zdolność obiektu do wywoływania określonego działania estetycznego¹⁴³. Owo oddziaływanie odczuć opisuje estetyka, którą Lipps określa mianem dyscypliny psychologicznej, konkretniej mówiąc psychologii stosowanej.¹⁴⁴

Lipps koncentruje się na dziele sztuki, mówiąc, że „wychodzi ono z duszy artysty, jego artystycznych sił, jego artystycznego uczucia”. Uczucie to stanowi łącznik między artystą a odbiorcą. Ponadto siły twórcze artysty równają się siłom przyjemności odbiorcy. Odczuwanie przyjemności nazywa autor formą odtwarzania¹⁴⁵.

Lipps rozpoczyna od opisu uczucia przyjemności i niechęci (Lust i Unlust)¹⁴⁶. Mówi, że wszelkie odczucia, włączając w to także zmysłowe, wywoływane są przez bodźce fizjologiczne lub psychiczne. Proces ten nazywa percepcją. Podkreśla jednak, że te wywołane odczucia nie są jeszcze własnością duszy („Eigentum der Seele”). Zadaniem duszy, początkowo, jest ich uporządkowanie, zauważenie, a następnie włączenie w kontekst życia jednostki. Ów proces określa Lipps mianem apercepcji. Apercepcja stanowi realizację odczucia, postrzegania i wyobrażenia¹⁴⁷.

Zagadnieniu „Einfühlung” poświęca autor rozważania w rozdziale drugim „Der Mensch und die Naturdinge (Człowiek i fenomeny natury)”. Uwagę skierowuje także na ludzkie ciało, które uważa za piękne i upatruje się w nim estetycznej wartości¹⁴⁸. Pisze, że w człowieku uczucia manifestują się poprzez ruchy rąk jak i całej sylwetki. Skupia się na zmyśle wzroku, który to intelektualnie zdolny jest do rozumienia oglądanej formy. Podaje przy tym przykłady odnoszące się do postrzegania uczucia, wyjaśniając: „Te zmiany dotyczące formy same w sobie nie mają nic wspólnego z dumą. Ale dla mnie oznaczają dumę. Oczywiście jest, że nie miałyby one dla mnie tego znaczenia, gdybym nie wiedział co oznacza słowo duma. Pojęcie oka zyskuje na znaczeniu, gdy łączę z nim uczucie dumy, które znam z własnego doświadczenia”¹⁴⁹.

¹⁴³ Lipps T., *Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1923, s. 1.

¹⁴⁴ Tamże, s. 1.

¹⁴⁵ Tamże, s. 5.

¹⁴⁶ Tamże, s. 8.

¹⁴⁷ Tamże, s. 10-11.

¹⁴⁸ Tamże, s. 103.

¹⁴⁹ Tamże, s. 106-108.

Opisując proces przekładania uczuć na materialne formy dzieła sztuki Lipps omawia również, między innymi, linie i ich oddziaływanie na odbiorcę sztuki w swoim dziele *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*¹⁵⁰, poza tym mówi o liniach jako nośnikach ruchu, natomiast o oddziaływaniu barw pisze w *Grundlegung der Ästhetik*¹⁵¹. Kwestię prostych linii, a także linii ornamentальной porusza Lipps w osiemnastym rozdziale *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*¹⁵². Linie stają się żywe, wówczas gdy następują po sobie w rytmicznych zmianach. Powstają wtedy liniowe szeregi łańcuchów i girland. Następnie, gdy te opadają w dół z następujących po sobie punktów tworzą symbol. Linie oddają ruch i stany uczuciowe przedstawianej postaci. Odbiorca wczuwając się w dzieło śledzi przebieg linii i jest w stanie odczytać zawarty w nim ładunek emocjonalny¹⁵³.

Autor wyjaśnia kwestię źródeł ornamentu. Lipps podkreśla, iż może on być zaczerpnięty z różnych sfer np. roślinnej czy ludzkiej. Ów ludzki ornament określa szczególnym, ponieważ oddają one rzeczywistość: „Te ornamenty oddają coś rzeczywistego. Są one obrazowymi ornamentami lub należą do specyficznego języka obrazowania technicznego dzieła sztuki” – (tłumaczenie autorki)¹⁵⁴.

Sztabiński w artykule *Empatia w sztuce – dawniej i dziś* wskazuje, że zainteresowanie owym zjawiskiem miało miejsce w głównej mierze na terenie Niemiec przełomu XIX i XX wieku. Empatia ogrywała rolę podczas oceniania dzieła sztuki i poznawania ludzi. Sztabiński, powołując się na Vischera, przedstawia dwa rodzaje widzenia, t. j. widzenie pasywne i aktywne. W widzeniu pasywnym obserwujący nie wkłada w nie wysiłku, jest to proces nieświadomy. Z kolei widzenie aktywne jest świadome. Według Vischera uważne przyglądanie się oznacza tyle samo co dotykanie. Podczas śledzenia linii wzrokiem, dokonuje się to samo, jakbyśmy używali do tego dłoni. Podobne zjawisko zachodzi podczas obserwacji przedmiotów ułożonych w bliższej i dalszej przestrzeni. Odbiór za pomocą zmysłów to nie tylko wzrok, ponieważ aktywują się także inne części ciała. W związku z powyższym można wyróżnić wrażenia bezpośrednie i takie, które opierają się na bardziej skomplikowanych

„Diese Formverschiebungen haben an sich mit Stolz nichts zu tun. Aber sie bedeuten mir Stolz. Natürlich wurden sie diese Bedeutung für mich nicht haben könne, wenn ich nicht dasjenige, was das Wort „Stolz“ besagt, aus mir selbst kannte. Das Auge gewinnt die fragliche Bedeutung, indem ich daran die mir aus meinem eigenen Erleben bekannte Regung des Stolzes knüpfte”.

¹⁵⁰ Lipps T., *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1906.

¹⁵¹ Lipps T., *Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1923.

¹⁵² Lipps T., *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1906, s. 445.

¹⁵³ Tamże, s. 445.

¹⁵⁴ Tamże, s. 587.

„Solche Ornamente geben Wirkliches wieder. Sie sind Bildornamente oder gehören der spezifischen Bildersprache des technischen Kunstwerkes an”.

reakcjach, np. podczas aktywacji mięśni. Autor podaje przykład obserwacji linii horyzontalnej, która umiejscowiona jest na wysokości wzroku i dlatego obserwator odczuwa przyjemność. Analogicznie jest w odbiorze regularnych form będących w zgodzie z ukształtowaniem ciała człowieka. Do zasady tej odnosi się także zjawisko synestezji, a więc tego, jakie efekty wywołuje kolor. Owe efekty przekłada się na wrażenia charakterystyczne dla innych zmysłów. Kolor może być m.in, jak podaje autor, ciepły, zimny, bądź cichy.¹⁵⁵

W artykule *Teoria estetycznego wczucia według Teodora Lippsa* Rybickiego autor dokonuje prezentacji łączonej z Lippsem koncepcji przeżyć estetycznych. Rybicki ukazuje źródło u Herdera, a następnie rozwijane przez niemieckich filozofów przyrody epoki romantyzmu. Autor stara się wyjaśnić wczucie według Lippsa, pisząc, że jest to proces psychiczny, podczas którego dochodzi wówczas w podmiocie do uświadomienia stanów uczuciowych. Ich wyrazem są objawy zmysłowe. Podaje przykład percypowania linii: „Oglądanie linii ukośnej wiąże się z doznaniem wewnętrznego „podnoszenia” lub „opadania, przy liniach pionowych – „prostowania się”, a wobec krzywizny – „ugięcia”. Naśladowanie polega więc na powiązaniu sfery emocjonalnej z charakterystyczną cechą percypowanego wyglądu”¹⁵⁶.

Rybicki podaje, że Lipps różnicuje między wczuciem praktycznym a estetycznym. Wczucie praktyczne charakteryzuje się dążeniem podmiotu do poznania uczuciowego, natomiast wczucie estetyczne to przeżywanie wartości estetycznej¹⁵⁷.

Przemiany

W wymienionym pamiętniku Zuckerkandl opisywała także przemiany mentalnościowe społeczeństwa. Pisała następująco: „Cały świat ogarnęła fala transcendentalnej tęsknoty. Tak jakby racjonalizm wieku XIX, tak jakby ogarniający wszystko rozwój nauk ścisłych, tak jakby teoria Darwina wywołała w ludziach nagle swoistą reakcję – obudzenie sprzecznego wobec nich nurtu dawno zanikłych źródeł. Ta tęsknota przybiera wszakże materialne formy”¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Sztabiński G., *Empatia w sztuce – dawniej i dziś* [W:] *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 94.

¹⁵⁶ Rybicki J., *Teoria estetycznego „wczucia” według Teodora Lippsa* [W:] *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, Lublin 1976, s. 338.

¹⁵⁷ Tamże, s. 340.

¹⁵⁸ Tamże, s. 102.

„Die ganze Welt hat eine Welle transzendentalen Sehnsens erfaßt. Als ob der Rationalismus des XIX. Jahrhunderts, als ob der alles beherrschende Aufschwung exakter Wissenschaften, als ob Darwins Lehre in den

Wspomnienia Bertę Zuckerkandl są niewyczerpanym źródłem informacji o powstających tendencjach w kulturze i sztuce i o ludziach je tworzących. Autorka zachowała w pamięci m.in. Hermanna Bahra i jego zasługi dla literatury *Młodego Wiednia* i sztuki, określając go 'prorokiem tego przebudzenia wiosny' („Prophet dieses Frühlingserwachens”)¹⁵⁹. Pisała o nim tak: „Był połączeniem ducha twórczego z encyklopedycznym. Jego hasło brzmiało: „Wskrzesić austriacką kulturę jako najpiękniejszy kształt niemieckiego ducha. [...] Bahr studiował dwa lub trzy lata na Sorbonie w Paryżu. Było to w czasach francuskiego impresjonizmu, będącego tak heroicznym czasem dla sztuki. Przeżył on tak wspaniałą walkę, którą prowadzili Manet, Renoir, Monet, Degas, Lautrec, Cézanne, Gauguin i Van Gogh, cały krąg tych odkrywców światła i powietrza; przeżył jego [impresjonizmu] zwycięstwo. Widział Rodina przy pracy, był pod wpływem uroku Zoli, odkrył początki Prousta”¹⁶⁰.

Dzięki temu, iż na własne oczy mógł zobaczyć zachodzące przemiany kulturowe, zdobyta wiedza przełożyła się na powstanie literackiego ugrupowania *Młodego Wiednia*: „Przebudzony, prowadzony i wzbogacony przez kulturę Zachodu powrócił Bahr pod koniec lat osiemdziesiątych do Wiednia, zafascynowany dwoma największymi przeżyciami duchowymi: impresjonizmem i powieścią rosyjską. Niebawem miały się objawić jego wpływy. Niewielka grupa młodych pisarzy uznała Bahra za duchowego przywódcę. I powstało ugrupowanie *Młody Wiedeń*¹⁶¹. Zuckerkandl podkreślała zasługi Hugo von Hofmannstahla dla światowej literatury, który w wieku niespełna 17 lat napisał swój dramat zatytułowany *Wczoraj (Gestern)* i tym samym podarował nieutraconą wartość. Następnie wspominała Arthura Schnitzlera i jego *Miłości (Liebelei)*, a także Richarda Beer-Hofmanna. Dzięki *Kołysance Miriam (Mirjams Schlaflied)* Beer-Hofmann stał się lirykiem europejskim. Peter Altenberg stojący na równi z Verlaine’em ubogacił ten elitarny krąg swoją bohemą¹⁶².

Menschen plötzlich eine Reaktion, eine Gegenströmung versunkener Quellen aufrauschen ließe. Allerdings nimmt dieses Sehnes noch recht materielle Formen an”.

¹⁵⁹ Tamże, s. 156.

¹⁶⁰ Tamże, s. 156.

„Er war die Vereinigung eines schöpferischen mit einem enzyklopädischen Geist. Sein Losungswort lautete: Österreichische Kultur als des Deutschtums schönste Blüte auferstehen zu lassen. [...] Bahr studierte zwei oder drei Jahre lang in Paris an der Sorbonne. Es war in der für die Kunst so heroischen Zeit des französischen Impressionismus. Er erlebte den wunderbaren Kampf, den Manet, Renoir, Monet, Degas, Lautrec, Cézanne, Gauguin und Van Gogh, der ganze Kreis dieser Licht- und Luftentdecker, führten; er erlebte den Sieg. Er sah Rodin am Werk, er stand im Banne Zolas, er entdeckte Proust in seinen Anfängen”.

¹⁶¹ Tamże, s. 156.

„So von westlicher Kultur erweckt, geführt, bereichert, kehrte Hermann Bahr Ende der 80er Jahre nach Wien zurück, berauscht von zwei der größten geistigen Erlebnisse: dem Impressionismus und dem russischen Roman. Bald sollte sein Einfluß in Erscheinung treten. Eine kleine Gruppe junger Schriftsteller ließ sich von Bahr führen. „Jung-Wien” erstand”.

¹⁶² Tamże, s. 156-157.

Zuckermandl opisywała także osobistości kręgu medycznego, jak np. przyjaciela i profesora Wagnera-Jauregga, profesora Steinacha. Osoby te spotykała w instytucie swojego męża. Poznanego w Instytucie Anatomii Freuda wspominała tak: „Przy jednym z biurków siedział, pochylony nad mikroskopem młody uczonek, którego miłe, delikatne, uduchowione oblicze rzuciło mi się w oczy. Doktor Freud, przedstawił mi go Zuckermandl. Obwieszczenie przez Zygmunta Freuda istnienia światów podświadomości: nieba, czyśćca i piekła, jakie każdy człowiek nosi w sobie, nadało XX wiekowi niepowtarzalne oblicze, a nauce otworzyło ogromne pole badawcze”¹⁶³.

Ciekawy aspektem związany z Zuckermandl i dotyczącym społeczeństwa jest fakt, że mąż krytyczki powołał na swoją asystentkę kobietę, Gertrud Bien. To właśnie dzięki mężowi kobiety otrzymały możliwość przyjęcia na studia medyczne. Bien (pediatra) była później jedną z najbardziej znanych lekarek wiedeńskich¹⁶⁴.

Zuckermandl wyrażała zainteresowanie także różnymi kwestiami społecznymi: „Innym problemem żywo mnie interesującym było kształcenie społeczeństwa: społeczny, socjalistyczny ruch, który z wielką siłą próbował moralnie przebudować XX wiek”¹⁶⁵.

Krytyczka wspominała także o założeniu Volksheimu. Był to prawdopodobnie pierwszy instytut w Europie zajmujący się edukacją stanów niższych i robotników, a Zuckermandl czynnie się zaangażowała w jego działalność: „Do zniknięcia Austrii dnia 13 marca 1938 roku Volksheim ze swoją serią wykładów, swoimi kursami, bibliotekami stanowił centrum ambitnych intelektualnych energii tego uzdolnionego ludu”¹⁶⁶.

Analiza tekstów

W wymienionych tekstach Berty Zuckermandl pojawia się wiele artystycznych koncepcji dominujących w epoce wiedeńskiego modernizmu, mających swoje odzwierciedlenie

¹⁶³ Tamże, s. 158-159.

„An einem der Arbeitstische saß über das Mikroskop gebeugt ein junger Gelehrter, dessen feines, zartes, vergeistigtes Antlitz mir auffiel. „Doktor Freud“, stellte ihn mir Zuckermandl vor. Sigmund Freuds Verkündigung einer Unterwelt unseres Bewußtseins, eines Himmels, eines Fegefeuers und einer Hölle, die jeder Mensch in sich trägt, hat dem XX. Jahrhundert sein unwiederholbares Antlitz geprägt und der Wissenschaft ein ungeheures Gebiet aufgetan”.

¹⁶⁴ Tamże, s. 167.

¹⁶⁵ Tamże, s. 167.

„Das andere Problem, das mich lebhaft interessierte, war das Volksbildungswerk: eine soziale, nicht sozialistische, Bewegung, die mit großer Kraft daranging, das beginnende XX. Jahrhundert moralisch zu unterbauen”.

¹⁶⁶ Tamże, s. 167-168.

„Bis zu dem Verschwinden Österreichs am 13. März 1938, war das Volksheim mit seinen Vortragsserien, seinen Lehrkursen, seinen Büchereien der Mittelpunkt strebsamer geistiger Energien eines hochbegabten Volkes”.

w warstwie językowej jej twórczości, czyli opisie dzieł i artystów. Określają one sposób postrzegania przez Zuckerkandl dzieła sztuki, a także jego recepcję. Autorka podczas dokonywania opisów stosuje różne środki retoryczne i stylistyczne jak np. barwną metaforę czy synestezję, które to stanowią językową formę wyrazu dla skomplikowanego procesu wczuwania się w dzieło. Jednym ze środków retorycznych jest ekfrazja. Autorka barwnie opisuje dzieło sztuki zestawiając je z innym dziełem, niekoniecznie malarskim, a literackim wykorzystując odniesienia intertekstualne.

Dzieło Chłemońskiego *Modlitwa przed bitwą* przywodzi na myśl Zuckerkandl *Klęskę* Zoli: „So hat Zola im „Débâcle” die Masse, die sich opfert, uns unmittelbar vor Augen gerückt, während sein Napoleon und dessen Generale wie ein Schattenbild durch das Buch huschen”¹⁶⁷.

Kolejnym przykładem takiego zjawiska jest zestawienie *Anemonów* Władysława Ślewińskiego z *Kwiatami zła* Baudelaire’a. Według autorki dwa najniżej położone na obrazie czerwone kwiaty cechuje diaboliczność: „Die Anemonen drücken mehr aus als sonst Blumen. Das Rot der zwei untersten hat im Akzent etwas Diabolisches. Leid und Blasphemie und Sehnsucht nach Reinstem vermählt, wie in den *Fleurs du mal* von Baudelaire”¹⁶⁸. Tutaj również mamy do czynienia z ekfrazą.

W artykule *Wiener Kunst-Ausstellungen*¹⁶⁹ podczas omawiania XV. wystawy secesyjnej, gdzie swoje prace wystawiało Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, tak pisze Zuckerkandl o dziele Chłemońskiego *Na folwarku*: [...] und weist die impressionistische Kraft des Manet auf”. Następnie zwraca uwagę na *Kuropatwy*: „Der Künstler hat aber dann den Impressionismus überwunden und manches Problem durchgearbeitet, bis er zu der virtuellen Zusammenfassung von Natur und Seele gelangte, die seinem Hauptbild, der Schneelandschaft [...], einen so subtilen Reiz gibt”¹⁷⁰. Wspomniane dzieło jest według autorki nadaje ton melancholijnemu nastrojowi panującemu w sali wystawowej. Ponadto ożywia ona owe obrazy, ponieważ, jak mówi, widzi ich westchnienia.

Kolejno analizuje zjawy Wyspiańskiego: „Wyspiański’s Gestalten muten an wie düstere Heldengesänge. Sie sind mehr Poeten als Malerwerk”. Zuckerkandl podkreśla, że owe dzieło nie jest dziełem tylko i wyłącznie malarza, lecz również poety. W tym miejscu mamy do czynienia z syntezą sztuk (Gesamtkunstwerk). Stanisława Wyspiańskiego natomiast uważa

¹⁶⁷ Zuckerkandl B., *Jung-Polen* [W:] *Zeitkunst* Wien 1901-1907, Hugo Heller & Cie, Wien und Leipzig 1908, s. 144.

¹⁶⁸ Tamże, s. 145.

¹⁶⁹ Zuckerkandl B., *Wiener Kunst-Ausstellungen*, Heft 7, 1903, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0181/image. [dostęp: 12.04.2021]

¹⁷⁰ Tamże, s. 166.

za jednego z największych polskich poetów. Nie omieszczała podkreślić także sukcesu dzieła literackiego, czyli *Wesela*, które wystawiono w roku 1901. Inspiracją do powstania zjaw królów był, jak pisze Zuckerkandl, impuls ojczyźniany pomieszany z gwałtownością poetycką, co dzięki odczuwaniu przełożyło się na namalowanie trzech królów polskich. Zuckerkandl obserwując autoportret artysty dochodzi także do wniosku, że wyziera z niego rozdarta chora dusza i jaśniejący duch¹⁷¹.

Z kolei w dziele *Ziemia Ruszczyca* dochodzi do głosu wizja jedności natury z niezachwianym zdarzeniem jednostkowym. W *Ziemi* dokonuje się personifikacja Matki Ziemi symbolizującej kraj: „Rusczye[!] symbolisiert in der Scholle, in der heiligen Mutter Erde das Land, welches Mickiewicz besungen, für welches er litt, für welches er kämpfte”¹⁷². Podkreśla także fakt, że artyści „mit feiner Empfindung” wybrali ów obraz na tło pomnika Mickiewicza dłuta Szymanowskiego.

Następnie przechodzi do opisu Wielkiej Improwizacji z III. części *Dziadów* opisując poetę w następujący sposób: „Ein vom Schmerz Erdrückter liegt leblos hingestreckt, die im Kampf erstarrte Hand hat die Kampfgeste der Empörung festgehalten. Zwei nackte Gestalten beugen sich über des Dichters Haupt, Mitleid, Liebe, sie wecken ihn zu weiterem Schaffen. Hier ist ein Erlebnis zum Symbol gestaltet”. Przeżycia poety stają się tutaj symbolem¹⁷³.

Następnie zatrzymuje się przy dziełach Kalckreuth’a¹⁷⁴, których nie wymienia, lecz zwraca na nie uwagę, mówiąc, że materiałem na tworzenie jest dla artysty przeżywanie codzienności. Odczucia wewnętrzne artysty przekładają się na kolor oraz linię: „Ihm ist alles Erleben der Täglichkeit Bildnisstoff. Ein Innenmensch durch und durch, übersetzt er am liebevollsten persönliche, seinem Dasein unmittelbar nahestehende Empfindungen in Farbe und Linie”¹⁷⁵. Jego dzieła odzwierciedlają to, co sam widzi i czuje. Nieistotny jest dla niego efekt obrazu.

Opisując „wiersz z kamienia”, takim pojęciem posługuje się autorka, czyli pomnik Rodenbacha wykonany przez Minnego, Zuckerkandl przedstawia proces towarzyszący artyście w wykonaniu dzieła, który musiał wczuć się w świat Rodenbacha, w jego myśli, sny, by jak najwierniej przedstawić poświęcony mu pomnik.

Tekst *Jung-Polen* rozpoczyna z kolei personifikacją: „Man hat ihnen alles genommen. Das Recht auf Vaterland, die Freiheit der Selbstbestimmung, die nationale

¹⁷¹ Tamże, s.167.

¹⁷² Tamże, s. 167.

¹⁷³ Tamże, s. 168.

¹⁷⁴ Tamże, s.168.

¹⁷⁵ Tamże, s. 168.

Einheit. Man hat sie zerstückelt, viviseziert und die armen zuckenden, blutenden Glieder einzeln aufgepfropft auf fremde Körper, von welchen jeder einzelne seine eigenen organischen Bestimmungen hat und seinen eigensten Rhythmus des Blutkreislaufes. Sie sollten drei divergierende Kulturen annehmen, dreierlei Zivilisationsprozessen unterworfen werden und hier österreichisch, dort russisch, da deutsch empfinden, kristallisieren, gestalten”¹⁷⁶. Tym wymownym opisem autorka nawiązuje do trzech zaborów.

W *Wiosennej Piosence* Malczewskiego Zuckerkandl widzi „kroczącą śmierć”: „Dort wird gepflügt, die Pflugschar leitet ein schönes Weib, ihr voran jedoch, den Gaul am Zügel haltend, schreitet der Tod”¹⁷⁷.

Bardzo często autorka używa słowa *Empfindung*, czyli odczuwanie: „Aber wenn sie Franzosen durch den Stil sind, so sind sie Polen in ihrer Empfindung”¹⁷⁸. W tym samym tekście (*Von neuer polnischer Kunst*) Zuckerkandl odwołuje się także do linii, zwracając uwagę na dzieło *Na folwarku* Józefa Chełmońskiego: „Die bäumenden, stoßenden, widerstrebenden Pferde haben bereits jene fluktuierende, aphoristische Linienführung, welche erst viel später Besnard in seinen „lila Pferden” meisterte”¹⁷⁹.

Do nastroju i silnego prowadzenia linii odwołuje się Zuckerkandl przy *W kościele*: „Der herrliche Farbenglanz dieser kirchlichen Volksscene ist nicht Hauptzweck, nicht die Hauptwirkung. Als entscheidendes Moment tritt die großzügige einigende Stimmung hervor, die die in Ehrfurcht erschauernde Menge durchbebt. In packender, kraftvoller Linienführung zeigt Chelmonski die Vehemenz des Vorganges”¹⁸⁰.

Autorka ponownie wskazuje na dzieło Wyspiańskiego, czyli zjawy królów, ukazując psychologiczne aspekty: „Keiner soll wie er die charakteristischen Figuren des Volkes schildern, keiner wie er psychologische Eigenart deuten können”¹⁸¹.

Na odczuwanie powołuje się także w *Autoportrecie* artysty, gdzie podkreśla silne modelowanie czoła, przenikające spojrzenie i zarys ust, co przekłada się na zamiar artysty, by ukazać zawiłe, wrażliwe życie: „[...] zeigt wohl durch die energische Stirnmodellierung, durch den weich-traurigen Zug des Mundes das komplizierte Empfindungsleben dieses Eigenen”¹⁸².

¹⁷⁶ Zuckerkandl B., *Jung-Polen*, [W:] *Zeitkunst* Wien 1901-1907, Hugo Heller & Wien und Lepizig 1908, s. 140.

¹⁷⁷ Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst*, [W:] *Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Heft 18, 1902-1903 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0295/image, s. 279. [dostęp 15.04.2021]

¹⁷⁸ Tamże, s. 275.

¹⁷⁹ Tamże, s. 275.

¹⁸⁰ Tamże, s. 276.

¹⁸¹ Tamże, s. 276.

¹⁸² Tamże, s. 276.

Do linii Zuckerkandl odwołuje się także pisząc o Ferdynandzie Ruszczycu: „Als zweiten möchten wir Ferdinand Ruszczyk nennen. Ihm wandelt jeder Pulschlag, jeder Atemzug sich in Farbe und Linie, so sehr, so unbedingt empfindet er bildlich”¹⁸³. Kolor i linia odzwierciedlają przeżycia wewnętrzne. O liniach wspomina także przy *Bajce zimowej*: „Aber ihre Zweige heben sich wir schützenden Arme und in einem schönen Wohllaut der Linie wölben sie sich gegeneinander, als wär’s der Eingang zum Dome”¹⁸⁴. Jak pisze autorka, sceneria mogłaby być tłem dla Maeterlincka.

Ziemia Ruszczyca ukazuje patetyzm w posługiwaniu się przez niego linią i kolorem: „Eindringlich und pathetisch in Linie und Farbe ist dies Gemälde eine Vision der alles bestimmenden Natureinheit, des unverrückbaren Geschehens”¹⁸⁵. Artysta chcąc wyrazić potęgę natury zastosował wspominaną linię i kolor.

U Fałata, jak pisze krytyczka, odczuwa natura. Zuckerkandl przywołuje obraz *W Tatrach*, pisząc: „[...] zeigt bildlich die gleichen Qualitäten einer massigen, koloristisch sehr stark empfindenden Natur”¹⁸⁶.

Po raz kolejny, bowiem u Axentowicza, tak jak i u Wyspiańskiego, Zuckerkandl odnajduje procesy psychologiczne. Axentowicz widzi je w częściach ciała kobiet – głowach. Zuckerkandl nie pomija także linii: „Die zwei schwarzen Gestalten sind in die helle Landschaft sehr suggestiv eingefügt. Voll einfacher Schlichtheit ist die Trauer der armen Weinenden wiedergegeben, und hier wirken die weichen Linie, die anmutsvollen Biegungen der Mädchenköpfe natürlich und lieblich”¹⁸⁷.

Istotną kwestią są motywy zwierzęce stosowane w malarstwie przez artystów secesyjnych. Przykład stanowi tutaj *Dziwny ogród* Mehoffera. Artysta wprowadza do obrazu ważkę nienaturalnych rozmiarów¹⁸⁸. Mimo wirtuozerii przedstawienia *Dziwnego ogrodu* bije od niego zimno: „Trotz aller Virtuosität, mit der sie gezeigt, läßt ins die Scenerie doch innerlich kalt”¹⁸⁹.

Tekst *Von neuer polnischer Kunst* również przedstawia omawianego powyżej Mickiewicza, czyli pomnik wykonany przez Szymanowskiego. Symbol tęsknoty polskiego

¹⁸³ Zuckerkandl B., *Jung-Polen*, [W:] Zeitkunst Wien 1901-1907, Hugo Heller & Wien und Lepizig 1908, s. 144.

¹⁸⁴ Tamże, s. 145.

¹⁸⁵ Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst*, [W:] Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Heft 18, 1902-1903, s. 276, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0295/image. [dostęp 22.05.2021]

¹⁸⁶ Tamże, s. 279.

¹⁸⁷ Tamże, s. 279.

¹⁸⁸ Hurnikowa E., W kręgu wiedeńskiej moderny. Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Częstochowie, Częstochowa 2000, s. 141.

¹⁸⁹ Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst*, [W:] Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Heft 18, 1902-1903, s. 280, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0295/image. [dostęp 22.05.2021]

narodu stanowi tutaj zaciśnięta dłoń Mickiewicza: „[...] mit der ausdrucksvoll zusammengekrampften Hand ist eine höchst eindrucksvolle Verkörperung des geistigen und seelischen Sehnsens der polnischen Nation”¹⁹⁰.

Krytyczka wspomina także twórczość Błotnickiego i Laszczki, którzy dokonują indywidualizacji odczuć i ukazują typy uczuć. Podkreśla tym samym, że owa twórczość wykracza poza ramę portretu.: „So ist Blotnicki's Paderewski-Büste sehr lebendig; so hat Laszczka in der pikanten reizvollen Frau, in der primitiv strengen und herben Bäuerin und in dem hart modellierten Männerkopf eine Reihe von Empfindungen individualisiert, die weit über das Porträt hinausgehend als Gefühlstypen wirken können”¹⁹¹.

Biegas jest według autorki przykładem artysty, potrafiącym za pomocą linii wywoływać różne kombinacje myśli: „Eine philosophische oder poetische Idee sucht er stets seinen Bildungen zugrunde zu legen. Er weiß auch durch eine Symbolik der Liniensprache interessante Gedankenkombinationen auszulösen”¹⁹².

W twórczości Ślewińskiego także odwołuje się do ornamentalnego odczuwania linii: „Von hier aus ist die Richtung seines Schaffens bestimmt. Der intensive Ton der färbigen Wirkung und das ornamentale Empfinden der Linie”¹⁹³.

Zuckerlandl oprócz dzieł malarskich wspomina także rzeźby. Przykładem takiego dzieła jest pomnik wykonany przez Schimkowitza, gdzie autorka zwraca uwagę na linie: „[...] seinem Grabmalstein eine höchst einfache und wirksame Linie abbringt”¹⁹⁴.

Kolejnym przykładem linii jest *Baba Metznera*: „Und die große einheitliche Linie, welche von den Füßen über den gebogenen Rücken bis zu dem sich bergenden Kopf verläuft, gibt ein großes ruhiges Ornament [...]”¹⁹⁵.

Powyższe fragmenty potwierdzają, jak koncepcje estetyczne manifestowały się w twórczości Berty Zuckerlandl. Nie sposób oddzielić epoki, w jakiej żyła od jej twórczości. Jej felietony ukazują pełen barw ówczesny świat.

¹⁹⁰ Tamże, s. 280.

¹⁹¹ Tamże, s. 280.

¹⁹² Tamże, s. 280.

¹⁹³ Zuckerlandl B., *Jung-Polen* [W:] *Zeitkunst* Wien 1901-1907, Hugo Heller & Wien und Leipzig 1908, s. 145.

¹⁹⁴ Zuckerlandl B., *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession* [W:] *Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Heft 20, 1904-1905 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0476/image,info, s. 448. [dostęp 22.05.2021]

¹⁹⁵ Tamże, s. 448.

Rozdział 5. Przekłady tekstów Berty Zuckerkandl

1. „Wiener Kunst-Ausstellungen”¹⁹⁶ – „Wiedeńskie wystawy sztuki”

s. 165

Wcześniej niż zazwyczaj rozpoczął się sezon sztuki w Wiedniu. Już w październiku¹⁹⁷ „Hagenbund”¹⁹⁸ otworzył swe podwoje, by zaoferować czeskiemu stowarzyszeniu „Manes” gościnny dom.

Nowocześni w najlepszym tego słowa znaczeniu są ci młodzi Czesi w sztuce. Nie należą oni do industrialnych niszczycieli, których wypowiedzi stały się modnymi enuncjacjami sztuki. Szczerze, prawdziwie i w czystym dążeniu do nowego tworzenia kultury próbują iść drogami, które wskazała najpierw tworzącym artystom Francja. Wielokształtny jest sposób, w jaki ci artyści pojmują życie i na jakie nastroje je przekładają. Tam jest przede wszystkim UPRKA¹⁹⁹, malarz chłopstwa. Czysto zmysłowa natura i soczysta rodzima natura. W jego dziełach odzwierciedla się głęboko w tradycji zakorzenione życie czeskiego chłopstwa. Jego wielki Tryptyk *Madonna z Dzieciątkiem Jezus*²⁰⁰, wokół którego w głębokim skupieniu klęczą mieszkańcy wsi, przypomina poprzez pewien rodzaj naiwnego ludowego umieszczenia postaci, poprzez uwiecznienie ludowego wyrazu, poprzez charakterystykę nastroju tętniące życiem sceny jak u Carpaccia²⁰¹. Jak naiwna jest intuicja (odczuwanie) Uprki, tak skomplikowane i duchowo ożywione są dzieła KUPKI. Tajemnica, coś co od wieków niezgłębione, kusi go, by tworzyć kształty sfinksów, by oddawać fantastyczne, smutne i bolesne alegorie. Również w ironii, satyrze wyraża się ta melancholia jego koncepcji życia. Z ironicznym uśmiechem piętnuje on nasz porządek świata, jak w satyrze na kapitalizm. SVABINSKY²⁰² poprzez oddziaływanie na widza dzięki kolorowym rysunkom wykonanym piórkiem i pociągniętymi farbami akwarelowymi osiąga energię oddziaływania

¹⁹⁶ Zuckerkandl B., *Wiener Kunst-Ausstellungen*, [W:] „Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, Heft 7, 1902-1903 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0181/image. [dostęp 16.07.2022]

¹⁹⁷ Katalog wystawy można obejrzeć pod adresem: <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer!/toc/1411477732019/47/-/>. [dostęp 16.06.2022]

¹⁹⁸ Hagenbund – towarzystwo artystów założone w 1899 roku. Pierwotnie nazwany „Künstlerbund Hagen der Genossenschaft der bildender Künstler Wiens”.

¹⁹⁹ Joža Uprka (ur. 26.10.1861) rytownik i malarz pochodzenia czeskiego. Studiował na akademii w Pradze i Monachium. Przedstawiał krajinę i ludzi Moraw.

²⁰⁰ Tryptyk *Madonna z Dzieciątkiem Jezus* – obraz powstały w 1902 roku.

²⁰¹ Vittore Carpaccio (1450/60-1525/26) artysta malarz pochodzący z Wenecji. Carpaccio wyróżniał się umiejętnością dojrzenia detali życia codziennego w Wenecji. Na przełomie XV i XVI wieku artysta uchodził za czołowego weneckiego malarza.

²⁰² Max Švabinský (1873-1962) twórczość artysty obfitowała w realizm plenerowy, symbolizm oraz secesję. Oprócz rysunku i malarstwa zajmował się także akwafortą i mezzotintą. Piastował stanowisko profesora Akademii Praskiej, na które mianowany został w roku 1910. Natomiast w roku 1945 został ustanowiony artystą narodowym.

na widza dzięki wyrazistym fizjonomiom postaci. Portrety *Czytającej kobiety* i *Starego mężczyzny* oddają ciepło i pełnię życia; ale również jego krajobrazy są wspaniale ujęte, namalowane z troską o szczegóły. W pejzażach Czesi szczególnie rozwijają skłonność do nastrojowych, melodramatycznych wibracji. HUDEZCEK²⁰³ i SLAVICEK²⁰⁴ przedstawiają przede wszystkim swoje indywidualnie postrzegane fragmenty natury z delikatnym malarskim uczuciem (odczuwaniem). Jak do tej pory z wszystkich tych obrazów przemawia harmonijna słodycz, łagodność; tylko nie powinno się w dalszym ciągu nadmiernie forsować tych akcentów, w przeciwnym razie elegia stanie się panegirkiem.

Z rzeźb wystawiono dzieła BILKA²⁰⁵ Hus²⁰⁶ i jego *Robotników*, tak jak SUCHARDY²⁰⁷ pomnik Palacký'ego²⁰⁸, są to dzieła, które przez nikogo nie będą postrzegane z odczuciem obojętności. W sumie mamy tutaj do czynienia ze szczerym pragnieniem tworzenia, widzimy ducha sztuki stroniącego od karierowiczostwa. Drogi, którymi podąża stowarzyszenie „Manes”, prowadzą przez autentyczną szczerość do wyrażania twórczych mocy.

Jesienna wystawa w Künstlerhaus²⁰⁹ (Domu Artysty) zniża się stopniowo do rangi jedynie swego rodzaju wypełniacza numeru. Całkiem obojętnie, poddając się całkowicie

²⁰³ Antonín Hudeček (1872-1941) studiował na praskiej Akademii Sztuk Plastycznych. Po dwóch latach pracy w Monachium dołączył do artystów, którzy ugruntowali czeski impresjonizm. W pierwszej fazie swojej twórczości malował letnie nastroje i noce księżycowe wykorzystując subtelny puentylizm, ale także liryczne wnętrza postaci, krajobrazy, stawne brzegi z kąpiącymi się. Faza druga twórczości artysty to czas po włoskiej podróży. Artysta przedstawiał wtedy jeziora, morza, które charakteryzuje mocniejsze prowadzenie pędzla.

²⁰⁴ Antonín Slaviček (1870-1910) malarz urodzony w Pradze. Prace, jakie wystawiał to przede wszystkim krajobrazy np. w wiedeńskiej galerii Miethke oraz ze stowarzyszeniem artystów Manes w Künstlerhaus. Był członkiem wspomnianego stowarzyszenia Manes. Zaprezentował się także na wystawie światowej w roku 1904, która miała miejsce w St. Louis. W latach 1903-1906 w swoich obrazach dążył do interpretacji odczuwanego motywu poprzez barwne plamy. Kolejno próbował oddawać nastrojowość swojej ojczyzny. W późnych obrazach artysty widać impresjonizm. Z powodu choroby w 1909 roku zarzucił malarstwo plenerowe na rzecz martwej natury.

²⁰⁵ Franz Bílek (1862-1941) rzeźbiarz i grafik, studiował w praskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jego twórczości przewijają się motywy mistyczo-religijne.

²⁰⁶ Pomnik upamiętniający postać Jana Husa. Dzieło artysty znajduje się w parku Husa w mieście Tabor Czechach. Rzeźba została wykonana z brązu i odpowiada naturalnej posturze przedstawianej postaci. Jan Hus (utożsamia proroka) stoi na cokole wykonanym z granitu, na którym widnieje napis „płomień zmierzające w kierunku prawdy”.

²⁰⁷ Stanislav Sucharda (1866-1916) rzeźbiarz pochodzący z rodziny artystycznej. Studiował w Szkole Technicznej oraz praskiej szkole rzemiosła artystycznego, w której też nauczał. Styl artysty ewoluował od realizmu Myslbeka i tematów krążących wokół narodu, wpływu Rodina, kubizmu aż do nowych form wyrazu. Jego głównym dziełem był pomnik wykonany dla Františka Palacký'ego. Wykonał także pomnik wspomnianego wcześniej Jana Husa.

²⁰⁸ Pomnik Palacký – znajduje się w Pradze. Upamiętnia on postać Františka Palacký'ego, historyka i polityka.

²⁰⁹ Künstlerhaus – pierwszy samodzielnie wzniesiony przez artystów dom wystawowy i dom stowarzyszenia artystów, otwarty 1 września 1868 roku. Według ówczesnych doniesień Künstlerhaus był pałacem sztuki umiejscowionym w parku przy brzegu wiedeńskiej rzeki. Oprócz powyżej wymienionych funkcji było to także miejsce spotkań towarzyskich, uroczystości artystów, a także Gschnasfeste (odbywały się w każdym karnawale). Pierwsza uroczystość zainaugurowana wystawą miała miejsce 15 kwietnia 1869. W latach 1947-1949 utworzono w Künstlerhausie także kino. Instytucja ta, czyli Stowarzyszenie Artystów Plastyków powstało jako połączenie

przypadkowi kierownictwo stowarzyszenia wystawia wszystko razem, co akurat rynek sztuki oferuje z banalnych dzieł. Tak tym razem kolekcję wiedenianów²¹⁰, które reprezentowały bardziej lokalny koloryt niż tendencje artystyczne, i które właściwie dalekie są od wyrażania tendencji sztuki współczesnej. Zaraz obok wystawiony jest kolosalny obraz SASCHY SCHNEIDERA²¹¹ *Wokół prawdy*²¹², i całkowicie bez względu na filozoficznie abstrakcyjny rodzaj tego dzieła powieszono w tej samej sali realistyczno-naturalistyczny zbiór portretów malarza MAXA KONERA²¹³. Następują jeszcze kolekcje obrazów monachijskiego marszanda, które zawierają niekiedy dobre obrazy, ale pokazują nam oczywiście wybór dzieł dokonany z punktu widzenia marszanda sprzedającego dzieła sztuki, kilka obrazów z atelier wiedeńskich artystów, mały zbiór malarza z Dürnstein EMILA STRECKERA²¹⁴ i wystawa starych ilustracji²¹⁵ zmarłego następcy tronu Rudolfa *Austriacka Monarchia w słowie i obrazie*²¹⁶.

Pośród tego pozbawionego blasku nastroju pracy rozlega się nagle okrzyk młodzieży. „Związek młodzieży”²¹⁷ wynajął trzy małe pokoiki w Künstlerhaus i stworzył tam swój dom. „Związek młodzieży” także jest swoistą Secesją. Należał do Hagenbundu, wystąpił jednak wskutek waśni przed otwarciem tego stowarzyszenia. Ta maleńka „Secesyjka” ma całkowicie świeże i rezolutne siły, a ich twórczość wyrosła z osiągnięć ducha nowoczesnej sztuki.

s. 166

Albrecht-Dürer-Verein i Eintracht. Artyści, zanim powstał Künstlerhaus artyści przebywali w lokalu „Zum blauen Strauß” stowarzyszenia Dürera przy Laimgrube. Jednak później pozycja spółdzielni została znacznie osłabiona przez inne powstające stowarzyszenia w tym secesję.

²¹⁰ Kolekcja Wiedenianów – spis dostępny na stronach 587-732 pod adresem: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wawra1925_10_21/0057. [dostęp 17.08.2022]

Viennensia (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wawra1925_10_21/0043) nr 428-586 [dostęp 18.08.2022]

²¹¹ Sascha Schneider (21.09.1870 St. Petersburg-18.09.1927) Wzmianka o Saschy Schneiderze pada w dziele Stanisława Witkiewicza zatytułowanym *Pożegnanie jesieni*.

²¹² *Wokół prawdy* – artysta rozpoczął pracę na tym dziełem bez otrzymania zlecenia. Monumentalny obraz dotarł do szerokiego grona odbiorców jak i przyniósł uznanie. Dzieło zostało wystawione na wystawie w Düsseldorfie, co zostało wspomniane w artykule zatytułowanym Die Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf na łamach czasopisma Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Plastik, Architektur na stronie 534.

²¹³ Max Johann Bernhard Koner (17.07.1854-7.07.1900) malarz urodzony w Berlinie. Studiował na akademii w Berlinie. W trakcie studiów podróżował do Włoch, Paryża i Tyrolu owocowały malarstwem krajobrazowym. W czasie swojego debiutu mającego miejsce w 1880 roku podczas wystawy w Berlinie zwrócił się ku malarstwu portretowemu, z którego uczynił swoją specjalność.

²¹⁴ Emil Ludwig Strecker (1841-1924) malarz i rzeźbiarz urodzony w Dreźnie. W latach 1875-1881 był członkiem Künstlerhaus, kolejno natomiast Hagenbundu od roku 1900. Swoją warsztat malarski rozwijał we Włoszech. Po przeprowadzce artysty do Dürnstein malował krajobrazy, dla których inspirację stanowiły Wachau i Dürnstein.

²¹⁵ Ilustracje z poszczególnych tomów można obejrzeć pod adresem: (https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Kronprinzenwerk) [dostęp 19.08.2022]

²¹⁶ W tym miejscu (<https://austria-forum.org/web-books/kategorie/kronprinzenwerk/deutsch>) można przeczytać tomy *Monarchia austrowęgierska w słowie i obrazie* autorstwa księcia Rudolfa. [dostęp 18.08.2022]

²¹⁷ Jungbund – stowarzyszenie artystów założone przez Carla Hollitzera.

Być może uda się „Związkowi młodzieży” zapuścić w „Domu Artysty” mocne korzenie, świeża zieleń wyszłaby na dobre staremu pniu.

Również piętnasta wystawa Secesji²¹⁸ nie ukazuje tym razem ekskluzywnej elitarności, z jaką do tej pory przedstawiała ona publiczności swoje programy artystyczne. Zaproponowała ona niezwykle dużo i niezwykle wysmienitych dzieł. Ale tym razem wbrew swym zwyczajom nie wraziła ona silnie i konsekwentnie swych przekonania.

Nowe koncepcja sztuki pomnikowej dokonana przez MINNE'EGO²¹⁹, odrębna prezentacja sztuki Polaków, i wyczerpująca charakterystyka osobowości KALCKREUTHA'A²²⁰ są trzema motywami przewodnimi, które miały w pełni i całkowicie wybrzmieć. Niestety ich rytm został zaburzony przez rozmaite dzieła marginalne. W swoim rodzaju stara kolekcja składająca się z niewielu i niedobrych dzieł LEIBL'A²²¹, kokietujące zewnętrzną formą rzeźby SAINT-MARCEAUX²²², szkockie miniatury, angielska biżuteria, austriackie rzemiosło artystyczne kierują myśli patrzącego w najróżniejsze kierunki i przesłaniają całość tego co istotne.

Przestrzenie całkowicie odseparowane od reszty wystawy polskie Stowarzyszenie „Sztuka” daje przejrzysty obraz swojej twórczości. Polscy artyści głęboko przeniknęli w życie i odczuwanie swojego narodu, w tkanki i moce ojczystej ziemi. Dzięki powolnemu i ciągłemu rozwojowi przepracowali oni ewolutywne momenty współczesnej przemiany stylu, poprzez poznanie i tworzenie dotarli do wyżyn sztuki, jaką może posiadać naród nasyceny starą kulturą.

Widać to od razu w dziełach CHEŁMOŃSKIEGO, że jego nadzwyczajna umiejętność jest wynikiem długiej, twórczej i inwencyjnej pracy. On nie zebrał po prostu tego, co było wysiłkiem innych, dzięki darowi szybkiego przystosowywania się nie potrzebował formuł, jakie poprzednicy współczesnych stworzyli własną krwią. Obraz zatytułowany *Na folwarku*, pochodzi z roku 1875 i wyraża impresjonistyczną siłę Maneta. Artysta jednak przezwyciężył

²¹⁸ Katalog dostępny pod adresem: <https://archive.org/details/frick-31072002489906> oraz na stronie <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/toc/1413884320733/3/-/>. [dostęp 20.08.2021]

²¹⁹ George Minne (1866-1941) zajmował się rzeźbą secesyjną. Pochodził z Belgii.

²²⁰ Leopold Kalckreuth (1855-1928) malarz i grafik. W swojej twórczości skupiał się na przedstawianiu pojedynczej postaci w krajobrazie, życia na wsi, osób opuszczonych, starych i straconych, dziecięce zachowania, Arbeiter, patrycjuszy, uczonych, prywatności. Potrafił ukazywać istotę człowieka i podporządkować temu odpowiedni środek malarski, co sprawiało, że owe przedstawienie przechodziło w powszechność.

²²¹ Wilhelm Leibl (1844-1900) malarz. W rozwoju artystycznym można u niego wyróżnić trzy fazy. Początkowo Leibl tworzy oryginalne dzieła, natomiast później w czasie Akademii w Monachium powstają prace świadczące o jego mistrzostwie. W Monachium artysta zajmuje się malarstwem tonicznym. Z upływem czasu Leibl przedstawia także motywy chłopskie, jak również odnajdujemy u niego elementy impresjonizmu.

²²² Charles René de Saint-Marceaux (23.09.1845-23.04.1915) rzeźbiarz urodzony w Reims. Zmarł w Paryżu.

impresjonizm²²³ i przepracował niektóre problemy aż dotarł do wirtuozowskiego zespolenia natury i duszy, która jemu głównemu obrazowi, śnieżnemu krajobrazowi zatytułowanemu *Kuropatwy*²²⁴, dodaje subtelny powabu.

Delikatnie zróżnicowana, tchnąca melancholią śnieżna pokrywa, która powleka obraz cichym powiewem, daje podstawowy ton całemu nastrojowi sali. Całkowicie zanurzone w jasnej szarości ściany, na których następując po sobie wiszą obrazy zdradzające niemal całą melancholię. Cicha melancholia albo lęk, jaki wywołują tchnienia zjaw, rezygnacja czy też dramatyczna walka, wszystko to brzmi jak spajające westchnienia przedstawionej natury.

Postaci WYSPIAŃSKIEGO przypominają ponure postaci z epopei. Są dziełem bardziej poetyckim niż malarskim. Ten artysta jest jednym z największych poetów swojego narodu. Wystawiany w ubiegłym roku dramat *Wesele* osiągnął ogromny sukces. Gorący ojczyźniany impuls, poetycka gwałtowność, z jaką historii cierpień Polski nadał formę dramatu, wywoływała głęboko idące wibracje. Kierując się głębią tych odczuć artysta namalował figury trzech królów polskich, które stanowiły projekt do jego wielkich witraży. Zjawy²²⁵

s. 167

świętego Stanisława²²⁶, Henryka Pobożnego²²⁷ i Kazimierza Wielkiego²²⁸ pojawiają się w oknach i nieruchomymi, smutnymi oczami spoglądają na ich stary zamek królewski, na

²²³ Podczas pobytu we Francji Chełmoński zapoznał się z nowymi zagadnieniami takimi jak plener, światło i barwy, co związane było z impresjonizmem. Połączenie panteizmu, żywiołów i elementów natury charakteryzuje wczesny symbolizm.

²²⁴ *Kuropatwy* – dzieło należy do nurtu pejzażowego, który to został zapoczątkowany obrazem *Dropie* powstałym w Paryżu. Ptaki należały wtedy do często, oprócz innych, pojawiających się u Chełmońskiego motywów. Jak pisze Roman Zrębowski w *Malarstwo polskiego modernizmu* Juszczaka *Kuropatwy* idealnie realizują zjawisko realizmu. (Juszczak) Chełmoński w *Kuropatwach* odwoływał się go japońskiej grafiki i animalistów, jak głosiła recenzja napisana przez Franza Servaesa opublikowana w *Neue Freie Presse* z 1902 roku. Recenzję przywołuje Masłowski w *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego* na stronie 338.

²²⁵ Zjawy Wyspiańskiego to zwieńczenie twórczości malarskiej odwołującej się do przebudzenia celem powrotu do walki niepodległościowej. Moment ten odznacza się pojawieniem się cech ekspresyjnych czy deformacyjnych. Owa koncepcja przedstawienia królów jako duchów to odradzanie się ducha.

²²⁶ Święty Stanisław – postać została ukazana przez artystę jako zjawia odzwierciedlająca śmierć męczennika oraz rzucenie anatemy względem króla Bolesława Szczodrego. Święty wystaje z rozpadającej się trumny. Z prawej strony widoczna jest gromnica. Wyspiański w powyższym przedstawieniu, posługując się motywami trumny, kławy i relikwiarza, zobrazował ową kławę nękającą naród w ciągu wieków.

Interpretacje witraża odnoszą się do dramatu pióra Wyspiańskiego zatytułowanego „Bolesław Śmiały”, gdzie na króla zostaje rzucona klątwa, jednakże dotyczy ona i króla i narodu. Ponadto możliwe jest także odwołanie do rapsodu o tym samym tytule, nad którym artysta pracował, równocześnie tworząc projekt witraża.

²²⁷ Henryk Pobożny – został przedstawiony jako śmiertelnie zraniony podczas bitwy pod Legnicą. Książę umiera na koniu, z głową opadającą ku tyłowi. Miejsce, gdzie zadano mu ranę włócznią, dotyczy ręką. Płaszcz powiewający wokół Henryka jest symbolem trującego dymu użytego podczas bitwy przez Tatarów. Wspominaną bitwę opisywał Jan Długosz, a artyście prawdopodobnie był on znany. O Henryku Pobożnym pisał Wyspiański w rapsodzie o tytule „Henryk Pobożny”.

²²⁸ Kazimierz Wielki – inspiracją dla Wyspiańskiego do stworzenia projektu witraża było odkrycie szczątków króla, ponowne otwarcie grobu króla, a także obraz pędzla Matejki i jego rysunki ukazujące czaszkę.

Wawel! Także i z samego autoportretu²²⁹ artysty wyziera rozdarta chora dusza i gorejący jasnym płomieniem duch.

Nokturny²³⁰ PANKIEWICZA²³¹ i SZCZYGLIŃSKIEGO²³², i miniaturowe pejzaże STANISŁAWSKIEGO²³³ chcemy wymienić jako dzieła szczególnie nastrojowe. Dążenie ku wielkości wyróżnia RUSZCZYCA²³⁴. Jego obraz *Ziemia* ukazuje wizję jedności natury i nieuchronnych zdarzeń. Chłopi i zwierzęta ciągnące pług ukazują się jako członki jej potężnego ciała, zespolone z żelazną konsekwencją dla realizacji wspólnego celu.

Ruszczyca²³⁵ w symbolu ornej ziemi, w świętej matce ziemi przedstawia naród, który Mickiewicz opiewał, za który cierpiał, za który walczył. I dlatego polscy artyści z delikatnym wyczuciem

s. 167

właśnie ten obraz wybrali jako tło dla wystawionego w środku sali pomnika Mickiewicza dłuta rzeźbiarza SZYMANOWSKIEGO²³⁶.

Przytłoczony bólem leży rozpostarty bez życia, ręka zeszywniała w skurczu uwidoczniła gesty walki i oburzenia. Dwie nagie postaci pochylają się nad głową, współczucie i miłość, pobudzają go do dalszego tworzenia. Tutaj ukształtowano przeżycie tak, by stało się symbolem. Poeta załamał się, kiedy pisał swoją sławną „Improwizację”²³⁷, obezwładniony uczuciami, omdlały, i tak został odnaleziony przez przyjaciół. „Przeklinam Cię Boże”, tak pisał Mickiewicz w przepojonym niecznośnym bólem wierszu, „i wyrywam Ci

Król został przedstawiony w formie szkieletu z koroną, berłem, strzępami płaszcza i pasem, z przedstawieniem miast, którymi wzmocnił państwo. Za ten projekt Wyspiański został uhonorowany nagrodą Akademii Umiejętności w roku 1905.

²²⁹ Autoportret Wyspiańskiego Niejasne jest, który z autoportretów artysty miała na myśli Berta Zuckerkandl. Można je obejrzeć pod adresem: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wyp_Autoportrety.htm. [dostęp 15.09.2022]

²³⁰ Nokturny czyli dzieła malarskie, w których wyróżnia się ciemne tło, technikę światłocienia, pejzaże nocne.

²³¹ Józef Pankiewicz (1866-1940) uczył się w Klasie Rysunkowej, uczęszczał na Akademię w Petersburgu. Twórczość artysty w latach 1892-1903 dzieli się na trzy etapy obejmujące następującą tematykę: warszawskie nokturny, nocne przedstawienia parków i portrety. Lata 1892-1893 to czas, w którym Pankiewicz tworzy spójne dzieła względem tematu i formy. Charakteryzują się one statycznym ujęciem, rozmytymi konturami, a także grą światła i cienia. Jego miejskie pejzaże określa się mianem wewnętrznych, czyli odzwierciedlających stany wewnętrzne.

²³² Henryk Szczygliński (Zuckerkandl pisze Szczypliński).

²³³ Jan Stanisławski (1860-1907) malował miniatury, które pojawiły się około 1885 roku, zajmował się pejzażami, scenami rodzajowymi, portretami. Jego twórczość oddaje zainteresowanie ukraińskim terenem, przedstawiał pola, niebo i chmury. Pierwszy plan jego obrazów zajmowała roślinność tj. sosny, czy kwiaty, natomiast dalej artysta sytował architekturę. Kozakowska-Zaucha w Jan Stanisławski wskazuje, iż dzięki artyście powstała „Sztuka” i zdobyła znaczenie równe Secesji. Od 1898 roku stał się członkiem wiedeńskiego stowarzyszenia Secesji.

²³⁴ Zuckerkandl błędnie zapisała nazwisko. Zamiast Ruszczyca zastosowała zapis Ruszczyca.

²³⁵ Jak wyżej.

²³⁶ Wacław Szymanowski (1859-1930) malarz, rzeźbiarz. Do roku 1895 trudnił się malarstwem, natomiast rzeźba pojawiła się w jego twórczości w 1895, kiedy to Szymanowski wyjechał do Paryża.

²³⁷ Improwizacja z III. części Dziadów.

władzę z rąk”. Moc poety i twórczy i jego impuls nie zostały jednak wyrażone z analogiczną siłą przy nadawaniu im przez rzeźbiarza formy. Pomimo tego musimy ten pomnik uważać za dzieło intymnie odczuwanej, delikatnie zniuansowanej rzeźby.

Niektóre dzieła być może powinniśmy jeszcze omówić, ale niektóre nazwiska musimy opuścić ze względu na brak miejsca*. Jednakże nazwiska są nieważne. Decydująca jest całość. A nazwa „Sztuka”²³⁸ sama w sobie, którą nadało sobie stowarzyszenie, tłumaczy w najbardziej dosadny sposób swoją najgłębszą istotę.

Centralne pomieszczenie wystawy, sala okrągła jest wyrazem współgrania form. Stoi tutaj kolosalny marmur MINNEGO i rozwija się tutaj obraz twórczości KALCKREUTH’A. Dwadzieścia trzy dzieła artysty naświetlają ze wszystkich stron jego własny styl. Materiałem do tworzenia jest dla niego przeżywanie codzienności. Człowiek na wskroś skupiony na swoim wnętrzu przekłada z upodobaniem na kolory i linie osobiste odczucia, tworzące w bezpośredni sposób jego jestestwo. Ten samym sobą wypełniony świat, ta sensu stricto rozkoszująca się życiem natura, która zdaje się opowiadać tylko o jej własnym życiu, tworzy nieświadomie to, co powszechne i ogólnoludzkie.

Jeśli nawet sceny z portu hamburskiego są oddawane tak malowniczo, a pewne nastroje natury znajdują tak delikatny przekład, to jednak dzieło artysty wydaje się nam największe wtedy, kiedy przedstawia rodzime motywy. Jako malarz w swojej posiadłości, jako portrecista swojej żony, swoich dzieci, jako narrator wszystkich owych prostych zdarzeń, które ozdabiają łagodnie mijające życie, a jego odczucia ukazują się najwyraźniej wtedy, kiedy bezgranicznie manifestuje on swoją osobowość.

Tylko to, co ma on do powiedzenia, przepelnia artystę KALCKREUTH’A. Jak on to mówi, ma to dla niego drugorzędne znaczenie. Nie podąża on za trendami w malarstwie nastawionym na efekt. Namalował on fragment życia, tak jak widział i odczuwał, bez zmierzania do pełni efektu, bez brania pod uwagę efektu obrazu. Jego odczuwanie jest jego dziełem!

Rzeźba MINNEGO, pomnik poety RODENBACHA²³⁹ jest próbą rozwiązania pewnych postulatów, jakie kultura sztuki zaczyna stawiać temu szczególnemu rodzajowi sztuki, jakim jest sztuka tworzenia pomników. Coraz silniejsza jest świadomość, że nasza maniera tworzenia stojących postaci jest naturalistyczną brutalnością, że sposób, w jaki wielkich ludzi wydobywa się z mroków zapomnienia jest nieodrzeczny. Artyści czują

²³⁸ Autorka podaje dwie wersje językowe: polską i niemiecką.

²³⁹ <https://www.akg-images.de/archive/Entwurf-fur-das-Denkmal-fur-Georges-Rodenbach-2UMEBM2PIKXD.html>. [dostęp 15.09.2021]

śmieszność lęklwie kopiowanej podobizny natury, która przemienia nasze miasta w monstrialne panoptika²⁴⁰. Czy nie ma zatem innego sposobu na zachowanie tego, co ulotne, na uwiecznienie tego, co przemija? Czy nie ma bardziej owianego tajemnicą, bardziej szlachetnego symbolu pamięci, niż mniej lub bardziej udany portret?

Kiedy MINNE otrzymał zlecenie od przyjaciół uwiecznianego Rodenbacha, by postawić poecie pomnik, powstała w nim myśl, by wspomnienie o tej pięknej duszy uwiecznić poprzez kamienną symbolikę. Artysta nie pytał o to, nie troszczył się, jak wyglądał ten, którego wspomnienie miał uwiecznić. Co było jego dziełem życia? W imię jakich ideałów walczyła jego dusza? Tylko o to pytał. Wczuł się on w dzieła poety, przyjął świat jego myśli, śnił jego snem. Rodenbach niczego tak nie kochał jak zamarłe, zatopione w grobowej ciszy miasto Brugie. By to miasto uczynić miejscem pielgrzymki dla ludzi, którzy będą mogli odczuwać piękno pełnej harmonii, w ten „wiersz z kamienia” tchnąć duszę, z jego romantycznymi wizjami obudzić z drzemki przeszłość, to była jego gorąca tęsknota. Brugia²⁴¹, la morte miała powstać z martwych poprzez sugestywną siłę jego poetyckiej wizji.

I tak dla MINNEGO było jasne, że jako znak pamięci o Rodenbachu mógłby symbolizować tylko zmartwychwstanie kochanej gorącą miłością Brugii. Znany jest styl artysty, który wyrósł z głębokiego związku, istniejącego między jego odczuwaniem a tradycjami sztuki jego kraju. Nawiązuje on do cichych i prawdziwych postaci, do syntetycznie modelowanych kształtów, które wkomponowane w katedry gotyckich miast, nietknięte zmianami czasów poświadczają wspaniałą jedność, która kiedyś powstała między wytworami architektury i sztuk plastycznych. Asymilacja tej jedności jako nienaruszalnej podstawy jego twórczości jest tym charakterystycznym momentem, który musimy brać pod uwagę oceniając twórczy zamiar Minnego przyświecający przy tworzeniu rzeźb.

I ten moment występuje z wielką siłą przy tworzeniu pomnika Rodenbacha. Z płytą cokołu uformowaną na kształt grobu połączony tektonicznie jest biały, nieruchomy całun, który okrywa kobiecy kształt. Płótno opadło z górnej części ciała, ponieważ zmarła podnosi się powoli z grobu. Potężne ciało, którego kark zaznaczony szlachetną i odważną linią podtrzymuje głowę z dumnym, zmęczonym wyrazem twarzy. Podparta na lewym ramieniu odgania dłonią sen z powiek, prawe ramię jest widoczne jedynie do łokcia. Zwisa ono luźno osłonięte całunem. W niewielu szerokich liniach wyrzeźbił Minne tę postać. Wydobywszy się z kamienia znika ona ponownie w warstwach marmuru i tworzy z cokołem i właściwym pomnikiem silnie jednolitą i stylistyczną linię.

²⁴⁰ Zbiór rzeczy osobliwych.

²⁴¹ Rodenbach G., Bruges-la-Morte, Bruxelles: Éditions Labor, 1988.

Postać przypominającą sfinksa należy podziwiać nie tylko jako czyste dzieło sztuki, ma on również wielkie znaczenie w sensie kulturowo-estetycznym. Wskazuje sztuce pomnikowej nowe drogi.

Secesja szczyci się tym, że z delikatnym zrozumieniem wywołuje myślowe przewartościowania w naszym odczuwaniu kultury i poprzez wystawianie takich wyprzedzających swój czas dzieł prowadzi ku poznaniu rzeczy wyższych.

Indeks obrazów

1) Joža Uprka – Tryptyk *Madonna z Dzieciątkiem Jezus*



242

Obraz znajduje się w Galerii Narodowej w Pradze.

Wymiary: 112 cm x 224, 5 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1902²⁴³

2) Franz Bilek – pomnik Jana Husa



244

²⁴² https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3919. [15.09.2022]

²⁴³ Tamże.

²⁴⁴ <https://pamatkovykatolog.cz/pomnik-mistra-jana-husa-19196201>. [dostęp 15.09.2021]

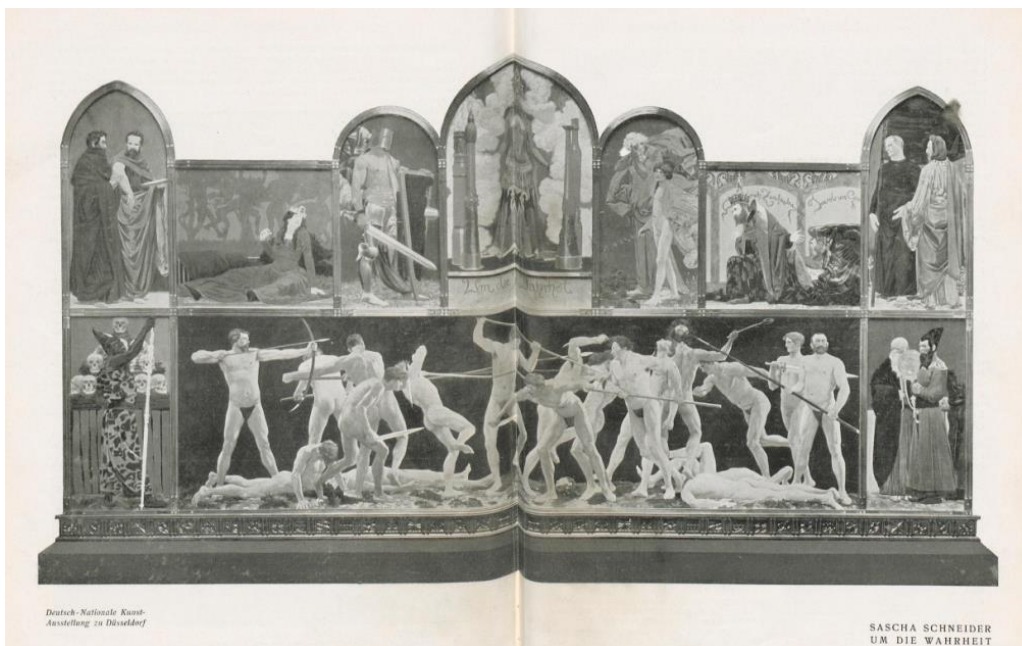
3) Stanislav Sucharda – Pomník Palacký



245

Pomník znajduje się w Pradze.

4) Sascha Schneider – *Wokół prawdy*



246

²⁴⁵ <https://pamatkovykatalog.cz/pomnik-frantiska-palackeho-15432867>. [dostęp 15.09.2021]

²⁴⁶ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0565/image.info>. [dostęp 15.09.2021]

5) Józef Chełmoński – *Kuropatwy*



247

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wymiary: 123cm x 199 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1891²⁴⁸

²⁴⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Kuropatwy.jpg>. [dostęp 15.09.2021]

²⁴⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_6.htm. [dostęp 15.09.2021]

6) Stanisław Wyspiański – Kartony do witraży narodowych świętych i królów polskich na Wawelu

a) Henryk Pobożny



Karton znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie²⁵⁰.

Rozmiary: 436x148

Technika: pastel

Rok powstania: 1900-1902²⁵¹

²⁴⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Henryk_Pobozny.jpg. [dostęp 15.09.2021]

²⁵⁰ <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX075&mode=2>. [dostęp 15.09.2021]

²⁵¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm. [dostęp 15.09.2021]

b) Święty Stanisław



252

Karton znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie²⁵³.

Rozmiary: 436x148

Technika: pastel

Rok powstania: 1900-1902²⁵⁴

²⁵² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Sw_Stanislaw.jpg. [dostęp 15.09.2021]

²⁵³ <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX077>. [dostęp 15.09.2021]

²⁵⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm. [dostęp 15.09.2021]

c) Kazimierz Wielki



255

Karton znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.²⁵⁶

Rozmiary: 436x148

Technika: pastel

Rok powstania: 1900-1902²⁵⁷

²⁵⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Kazimierz_Wielki.jpg. [dostęp 15.09.2021]

²⁵⁶ <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX079>. [dostęp 15.09.2021]

²⁵⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm. [dostęp 15.09.2021]

7) Georges Minne – pomnik dla Rodenbacha



Pomnik znajduje się w Musée des Beaux Arts²⁵⁹.

Wymiary: a) wysokość 51 cm, b) szerokość 81 cm c) głębokość 30 cm

Rok powstania: 1899

²⁵⁸ <https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQJLW0MAYG&SMLS=1&RW=1536&RH=713#/SearchResult&VBID=2UMESQJLW0MAYG&SMLS=1&RW=1536&RH=713&POPUPPN=6&POPUPIID=2UMEBM2PIKXD> [dostęp 15.09.2021]

²⁵⁹ Tamże.

2. „Von neuer polnischer Kunst”²⁶⁰ – „O nowej sztuce polskiej”²⁶¹

str. 275

Towarzystwo „Sztuka”²⁶², które dąży do wewnętrznych, pozbawionych frazesów i poważnych rozwiązań dla nowoczesnego odczuwania sztuki, daje dzisiaj dobitny, pełny i żywy obraz wszystkich energii, jakie poruszają współczesnych artystów polskich.

Ich sztuka jest jednocześnie międzynarodowa i narodowa. Przyswoili oni sobie wszystkie osiągnięcia francuskiego impresjonizmu²⁶³. Przejęli oni wszystkie problemy, jakie rozwiązała wielka sztuka Francuzów, wszelkie innowacje ich techniki. Ale tak jak są *Francuzami* poprzez ten styl, tak *Polakami* są w swoim odczuwaniu.

Wielka, krwawa i smutna historia Polski jest niewyczerpanym tematem wszystkich form sztuki, wszystkich emanacji ducha polskich poetów, malarzy i rzeźbiarzy. Jednak nie tak jak za czasów Matejki prawdziwy proces, rodzajowe przedstawienie historycznego momentu musi zachowywać pamięć o utraconej ojczyźnie. Natura jest spowita w melancholijny woal, ludzie są zanurzeni w melancholijnej żałobie, prostej codzienności nadawany jest wyższy poziom interpretacji zmysłowej poprzez patos cicho wibrującego bólu. Rzeczywistość ukazujących procesów polscy artyści współcześni zastępują symboliką nastroju.

O tym, że rozwój sztuk pięknych Polaków nie był tak jak u Czechów pośpieszny, pozbawiony tradycji i dlatego pod względem logicznym nie zawsze szczerzy świadczą w dobitny sposób dzieła JÓZEFA CHEŁMOŃSKIEGO²⁶⁴. Jest on czczonym mistrzem i przewodnikiem. Nie bez powodu. Jako młody mężczyzna przybył do Paryża i przedzierał się tam przez swoje pierwsze walki jako plenerzysta. Nie powinno się go nazywać adeptem,

²⁶⁰ Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst* [W:] „Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, Heft 18, 1902-1903 https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0295/image [dostęp 16.09.2021]

²⁶¹ Katalog XV. Wystawy secesji dostępny również pod adresem: <https://secession.nyarc.org/items/show/45>. [dostęp 16.09.2021]

²⁶² Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” zostało założone w 1897 roku. Jego inicjatorami byli Józef Chełmoński i Jan Stanisławski. Celem „Sztuki” były działania na rzecz rozślawienia polskiej kultury plastycznej. Miało się to dokonywać poprzez organizację wystaw, a także reprezentowanie polskiej sztuki za granicą. Towarzystwa nie charakteryzował żaden program artystyczny. Artyści opowiadali się za „nową sztuką” i nie chcieli docierać na szeroko pojętych mas.

²⁶³ Pojęciem impresjonizmu określa się kierunek sztuki głównie w odniesieniu do malarstwa. Kierunek ten w głównej mierze rozwijał się we XIX. wiecznej Francji. Cechą charakterystyczną impresjonizmu był pleneryzm. Malowano z natury i próbowano ukazać rzeczywistość pod wpływem zmieniających się np. pór roku, czy dnia.

²⁶⁴ Józef Chełmoński (1849-1914) uczył się w warszawskim gimnazjum, tamże też studiował jak i u Gersona, czy akademii w Monachium. Należał do „Szkoły monachijskiej”. Ukraińskie podróże przekładały się u artysty na nastrojowe krajobrazy, na których przedstawiał np. ptaki. Ponadto ukazywał także połączenie świata przyrody z życiem chłopów.

naśladowcą, lecz współpracownikiem i sojusznikiem Maneta. Obraz *Na folwarku*²⁶⁵ (zob. powyżej) powstał na początku lat 70. Pewne i żywe w zarysach są postaci właściciela majątku, jego żony i masztalerza. Konie narowiste, wierzgające i stawiające opór namalowane są owym zmiennym i aforystycznym prowadzeniem linii, jakie wiele lat później Besnard²⁶⁶ doprowadzi do doskonałości w swoich *Liliowych koniach*. A bezkresna dal równiny z delikatnie zaróżowionym woalem chłodnej obniżającej się wieczornej mgły pokazuje całkowicie sztukę różnicowania *początkującego* mistrza impresjonizmu. Dziesięć lat później Chełmoński znowu uciekł z Paryża w samotność swoich stepów, których on, samotnik, ekscentryk już więcej nie opuścił.

Str. 276

Dzieło *W kościele*²⁶⁷ (powstałe w 1882) pochodzi z tego drugiego okresu. Ksiądz, podnosząc monstrancję, rozpoczyna modlitwę, a fanatycznie pobożny tłum rzuca się na kolana, nisko pochyla się ku ziemi. Tutaj mistrz stał się głębszy, bardziej uduchowiony. Wspaniały blask barw tej sceny ukazującej lud w kościele nie jest głównym celem, najważniejszym skutkiem. Jako decydujący moment zaznacza się wspaniały, jednoczący nastrój, jakim tchną zgromadzeni przepełnieni głęboką czcią. W fascynującym i silnym prowadzeniu linii Chełmoński pokazuje gwałtowność tego procesu. Ostatnim etapem rozwoju artysty można nazwać obraz *Śnieżny*²⁶⁸ z 1892 roku. Tutaj jest on Japończykiem poprzez intymne współodczuwanie natury i jej wirtuozowskiemu przełożeniu na skoncentrowany wyraz sztuki. W Chełmońskim najdobitniej krystalizuje się ciężka, uczciwa praca, indywidualne zdobycie się na zmianę stylu, jakie charakteryzuje polskich artystów i jest im właściwe.

²⁶⁵ Obraz *Na folwarku* należy do dzieł poruszających tematykę ukraińską, które powstawały w latach 1873-1886. Owa tematyka u Chełmońskiego obejmowała między innymi sceny z życia szlachty, czego przykład stanowi niniejszy obraz. Dzieło powstało w 1875 roku.

Scena na obrazie przedstawia życie ziemianstwa. Chełmoński doskonale obserwował, co przełożyło się na oddanie szczegółów takich jak szerokie dłonie, wąsy dziedzica, czy siwe włosy.

²⁶⁶ Albert Besnard (1849-1934) zajmował się malarstwem i grafiką. Studiował w Paryżu i Rzymie. Tworzył w przeważającej mierze portrety kobiet, ale także akty. Malował sceny rodzajowe i alegorie.

²⁶⁷ *W kościele* to przykład obrazu kolejnego etapu twórczości Józefa Chełmońskiego powstałego w 1887 roku. Etap ten rozpoczął rok 1886 i stanowił nawiązanie do dzieł artysty z roku 1870. Wyróżniamy w nim nurt realistyczny zajmujący się tematyką chłopską. Masłowski o obrazie pisał następująco: „*W kościele*, gdzie wszystkie figury wystawiły na widza swoje cirkumferencje. Obraz to całkiem świeży, młody, dojrzały po raz pierwszy i z wielką odwagą rzucony na płótno. Widzimy tutaj wnętrza kościelne w czasie podniesienia, chwyczone od chóru – gromadę przewspaniałych kiecek, sukman, chorągwi, ławek, dymów kadzidlanych w pełnym ekspresji malarskim barokowym układzie – naturalnym – naturalistycznym i romantycznym zarazem”.

²⁶⁸ *Krajobraz zimowy* z 1901 roku można zobaczyć u Masłowskiego w *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego* na stronie 159.

Specyficzną, trudną do zdefiniowania osobowością jest WYSPIAŃSKI²⁶⁹. Poeta i artysta z Bożej łaski²⁷⁰, wie jak podkreślić najgłębsze akcenty sztuki narodowej. Właśnie tak jak w swoim poetyckim dziele *Wesele* przywołuje wszystkich minionych wielkich polskiego narodu, podobnie jak ukazał na przeznaczonych dla Wawelu²⁷¹ witrażach duchy narodowych świętych i polskich królów jako mroczne wspomnienie. Artysta nie tworzy tylko jako przywołujący do życia wielką, martwą przeszłość. Nikt tak jak on nie potrafi nakreślić charakterystycznych postaci z ludu, nikt tak jak on nie potrafi zinterpretować jego psychologicznej osobiowości. Jego autoportret poprzez energiczne modelowanie czoła, przenikające spojrzenie i miękkie, smutne rysy ust ukazuje skomplikowane życie emocjonalne tego artysty. W najwyższym stopniu czarująca, przedstawiona z powabną miękkością francuskiego mistrza XVIII wieku jest *Główka dziewczynki*²⁷². Jest to w kwiecie wieku dziecięca istota o różowym licu.

Jak zawsze w przypadku narodów głęboko zakorzenionych w ojczyźnie tak również i w Polsce malarstwo krajobrazowe jest szczególnie pielęgnowane i rozwijane. We fragmencie natury szukają oni przede wszystkim wartości nastrojowych. Smutek bez sentymentalizmu lub słodczy jest nutą dominującą. Najsilniejszą i najbardziej dramatyczną indywidualnością jest RUSZCZYC²⁷³. Zauważa się to w mrocznym, niespokojnym obrazie, który artysta nazwał *Ziemia*²⁷⁴. Czarny pagórek pola, masywna forma zaprzęgniętych do

²⁶⁹ Stanisław Wyspiański przyszedł na świat w roku 1869, zmarł w 1907. Był artystą przełomu wieków i jednym z założycieli Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W jego twórczości pojawiały się tematy symboliczno-patriotyczne i mitologiczno-ludowe. U artysty widać także zachwyt nad twarzami dzieci.

²⁷⁰ Nie jest to określenie pejoratywne w kontekście tekstu.

²⁷¹ Katedry na Wawelu. Projekty witraży Stanisława Wyspiańskiego do katedry wawelskiej stanowiły punkt kulminacyjny wizji symbolistycznej. Owa wizja rozwijała się po śmierci Jana Matejki z ostatniej fazy malarstwa historycznego, którego przykładem są sarkofagi z kaplicy wawelskiej. Inspirację dla witraży stanowił obraz Matejki zatytułowany *Otwarcie grobu Kazimierza Wielkiego*.

²⁷² W *Główce dziewczynki* daje się zauważyć przejście, gdzie ostre linie zamieniają się w płaszczyznę. Motyw główki dzieci jest u artysty bardzo częsty. Obraz przedstawia główkę córki Heleny Wyspiańskiej. Brak u tych przedstawień dzieci wszelkiego rodzaju przekształceń, lecz zachowuje w ich przedstawieniach naturalność, bez pozowania. Portrety swoich dzieci artysta wykonywał wielokrotnie, bardzo często je powtarzał. Portrety te są subtelne, oddające uczucia postaci, nastrojowe. Jeden z kilku omawianych portretów posiada w swoich zbiorach Muzeum Narodowe w Krakowie.

²⁷³ Ferdynand Ruszczyc (1870-1936) artysta określany jest mianem „malarza żywiołów”. Artysta oddawał się rysunkowi, grafice oraz scenografii. Najbardziej owocne twórczo były dla Ruszczyca rodzinne strony – Bohdanów. Hevesi opisując jedną z wystaw secesyjnych, oprócz zachwyty nad Polakami, pisał m.in. o Ruszczycu jako „grande poussée de tristess” odwołując się do *Ziemi*. Jak pisze Krzysztofowicz-Kozakowska fascynacja przyrodą, naturą owocowały przedstawianiem żywiołów.

²⁷⁴ Obraz *Ziemia* pozbawiony jest horyzontu, perspektywy, wody i roślinności. Przedstawiona jest na nim ciemna ziemia, którą od przestrzeni powietrznej oddziela wypukłość stoku. Przestrzeń powietrzna wypełniona jest obłokami. Przed oczyma widz ma na obrazie woły, zaprzęg i człowieka. Jak pisze Popowski w „Malarstwo polskiego modernizmu” ów motyw wywołuje ogromne wrażenie artystyczne, jednak jest ono straszne. Ziemia jest tutaj przedstawiona jako potężnym żywiołem, natomiast człowiek jest tutaj małą istotą wykonującą swoją pracę. Przyroda na tym obrazie zostaje bardzo realistycznie odtworzona, nie ma tutaj intensywnych kolor, lecz ciemny ton. Popowski podkreśla, iż malarz ukazała ziemię taką, jaką odczuwał. Pejzaż ten przyniósł artyście popularność. W obrazie tym, jak mówi Piątkowski w *Malarstwo polskiego modernizmu* ukazuje duszę

pluga wspinających się do góry i sapiących z wysiłku zwierząt, ledwo zaznaczający się kształt służącego ziemi człowieka objęte są zmierzchającym się ciężkim od chmur niebem. Dobitny w swym wyrazie i patetyczny pod względem linii i kolorystyki obraz jest wizją wszechogarniającą jedność natury, niezachwianego biegu zdarzeń. Wyraża on wiele ze światopoglądu Milleta.

Tak samo przemawiający barwą, silny i cechujący się rozmachem tak w kompozycji jak i kresce jest obraz *Śluza*²⁷⁵. Wszystko jest tutaj tak proste, tak pozbawione zagłębiania się w detale, tak dążące do tego, co istotne. A jednak po mistrzowsku przedstawiona jest fizyczność młynów pokrytych mchem, listowia i płynącej wartkim strumieniem wody.

str. 279

FAŁAT²⁷⁶ również szuka silnych akcentów natury. Pędzący ku dalekiej równinie pociąg²⁷⁷ zostawia za sobą białą, ciężko opadającą na ziemię chmurę białego dymu. Ciągące się po niebie chmury, rozwiewająca się para budują jasne, fantastyczne plamy światła, które odcinają się barwnie od ciemniejącego, masywnego zabarwienia pozbawionej malowniczości ziemi. W *Tatrach* obrazowo pokazuje te same jakości masywnej, kolorystycznej, bardzo silnie odczuwającej natury. W rozmyciu konturów można tutaj rozpoznać wpływ malarzy z Worpswede²⁷⁸.

Ruszczyca i jest to też przykład malarstwa nieznanego wcześniej w Polsce. Artysta prezentuje całkowicie odmienną twórczość od innych pejzażystów, u których motywami są m.in.: lasy, góry, swojskie krajobrazy. Artystę charakteryzuje odmienne stanowisko i dążenie do ukazywania siły, jaką dysponuje żywiołowa przyroda. *Ziemia* jest plastycznym wyrazem powieści Emila Zoli o tytule „La terre”. Chłoniowski zwraca uwagę na zawarty w obrazie przekaz biblijny, który bardzo rzadko wyraża się tak dobitnie w dziele malarskim, mianowicie „W pocie czoła pracować będziesz na chleb swój”. Przedstawione żywioły, czyli niebo i ziemia to potężne byty, z którymi zмага się człowiek (konceptcja młodopolska). Obraz jest pesymistyczny, symboliczny, pełen patosu i ekspresji, czyli tego, co miało wpływ na kształt kultury młodopolskiej. Podobnych treści można się także doszukać w poezji, mianowicie utworze Leopolda Staffa *Szara splekana ziemia*, a także w filmie, ponieważ dzieło artysty zainspirowało także Andrzeja Wajdę w filmie *Popiół i diament*.

O *Ziemi* Ruszczyca wspominał także Haake w artykule *Symbolika i geologia Przyczynek do badań nad motywem ziemi w twórczości Ferdynanda Ruszczyca*. Autor przytacza także fragment tekstu Zuckerkandl w języku polskim. Ów fragment wspomina także Krzysztofowicz-Kozakowska w *Ferdynand Ruszczyk na stronie 21*.

²⁷⁵ Obraz *Śluza* – następująca nazwa dzieła pojawia się także w katalogu wystawy. Ruszczyca bardzo często przedstawiał wodę, która miała symbolizować przemijanie i duszę. Młyny w jego twórczości gościły w latach 1897-1898, które to odzwierciedlały Bohdanów i Doukniewicze. Obraz powstały w 1898 roku przedstawia oświetlony mały młyński budynek oraz wodę. Jasna woda kontrastuje z szarym wieczorem.

²⁷⁶ Julian Fałat (1853-1929), artysta wykorzystuje w swojej twórczości płamę. Dzięki temu jego prace sprawiają wrażenie, jakby artysta przenosił naturę na płótno.

²⁷⁷ Reprodukcję owego obrazu można zobaczyć pod adresem: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1087005>. [dostęp 16.09.2021]

²⁷⁸ Worpswede – kolonia młodych malarzy osiadłych w pobliżu Bremy. W ich sztuce pojawiała się życie chłopskie i natura. Podczas spotkań czytano wiersze, teksty pisane prozą a także dyskutowano na temat kwestii estetycznych. Grupa nie składała się tylko i wyłącznie z malarzy, należeli do niej wszyscy artyści, którzy tworzyli.

Lirykiem i marzycielem jest JAN STANISŁAWSKI²⁷⁹. Nad wyraz cudownie potrafi oddać migoczący woal księżycy (*Wschód księżycy*)²⁸⁰ i delikatne kontury srebrzyście osnutych księżycową poświatą drzew.

Niewielkim nakładem środków malarskich artysta próbuje zatrzymać impresję. Kilka decydujących punktów, rozmywający się horyzont wystarczają mu, by osiągnąć zamierzone oddziaływanie na widza. W jego barwnych melodiach wyraża się dusza.

AXENTOWICZ²⁸¹ również kocha duchowe procesy. Szuka on ich nie we fragmentach natury, lecz w pełnych słodczy kobiecych głowach. Nie zawsze umie poradzić sobie z utrzymaniem granicy między słodkim a słodkawym. O ile kolorystycznie pociągający jest jego obraz *Niebieska waza*, to jednak epatuje on swoistą manierą. Głowa dziewczyny jest bowiem w typie „ukoronowanej piękności”. O wiele wyżej plasuje się drugi obraz artysty *W najgłębszym smutku*²⁸². Dwie czarne postaci są bardzo sugestywnie wkomponowane w jasny krajobraz. Z zupełną prostotą oddany jest tutaj smutek biednych płaczących kobiet, oddziałują tutaj miękkie linie, a także naturalne i urocze pochYLENIA głów dziewcząt.

Śmiało ujęta i nad wyraz charakterystyczna jest postać cyganki Masłowskiego²⁸³. W ogóle priorytet w polskiej sztuce stanowi oddawanie charakteru postaci. Pokazują to obrazy atelier artysty, które chętnie maluje WYCZÓŁKOWSKI²⁸⁴. *Podwójny portret*²⁸⁵ należy do najbardziej żywych dowodów na postrzeganie indywidualności. W przedstawionych typach artystów skrywa się humor i silna wola. Obraz rzeźbiarza wyraża powagę i zastanowienie w momencie rozważań nad artystyczną koncepcją.

²⁷⁹ Jan Stanisławski (1860-1907) tworzył pejzaże, w jego dziełach widać wpływ impresjonizmu.

²⁸⁰ *Wschód księżycy* obraz znajduje się w galerii Belweder w Wiedniu, jednakże nie jest wystawiony.

²⁸¹ Teodor Axentowicz (1858-1938) sławę przyniosły mu m.in. portrety, najbardziej znany polski pastelista.

²⁸² Reprodukacja: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Images/Nieszczescie_2.jpg. [dostęp 16.09.2021]

²⁸³ Stanisław Stefan Zygmunt Ludgard Masłowski (3.12.1853-31.05.1926) zajmował się malarstwem, ilustracją i krytyką artystyczną. Uczył się w klasie rysunkowej Wojciecha Gersona. Odbywał liczne podróże malarskie w plener do Ukrainy, Włoch, Paryża, Tunisu, a także w Polsce (np. Zakopane). Należał do Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka. Prace Masłowskiego eksponowane były na wystawach krajowych i zagranicznych. W czasie podróży ukraińskich tworzył studia pejzażu i zwierząt, a w trakcie pobytu w Warszawie skierował się ku tematyce cygańskiej, czego wyrazem jest *Cyganka* (akwarela i własność B. Wydźgi). Artystę interesowały także konie.

²⁸⁴ Leon Wyczółkowski (1852-1936) wśród jego zainteresowań wyróżnia się malarstwo historyczne, plener, fantastykę.

²⁸⁵ *Podwójny portret* – portret przedstawia Leona Wyczółkowskiego i Konstantego Laszczkę, który powstał jako rewanż, ponieważ wcześniej w roku 1901 Laszczka stworzył popiersie Wyczółkowskiego – swojego przyjaciela. Omawiamy portret odnosi się właśnie do tej rzeźby. Artyści zostali uwiecznieni w kapeluszach, za nimi znajduje się atelier pełne różnych przedmiotów.

MALCZEWSKI²⁸⁶ również przybliży portret malarza, jednak w dziwnie fantastycznym symbolicznym otoczeniu. *Wiosenna piosenka* tak zatytułowany jest obraz, ukazujący nam mężczyznę w malarskim kitlu, który wesoło, ale jednak w zamyśleniu uśmiecha się i spogląda przed siebie. Obok niego stoi Pan i gra na flecie pasterskim. W tle znajduje się łąka, gospodarstwo rolne i pole. Ktoś tam orze, piękna kobieta prowadzi pług, jednakże przed nią trzymając szkapę za uzdę, kroczy śmierć. Sens *Wiosennej piosenki* nie jest wprawdzie jasny, jednak poruszający, pod względem malarskim doskonale skomponowany obraz można zaaprobować jako sztukę fantastyczną.

Sztuką fantastyczną o najdziwniejszej formie jest również *Dziwny ogród*²⁸⁷ MEHOFFERA²⁸⁸. Jeszcze przed laty, kiedy Secesja Wiedeńska otworzyła swoją pierwszą wystawę, Mehoffer wzbudził sensację plastyczną, pełną życia i realistyczną *Carmen*²⁸⁹. Następnie znano go jako tego, który opanował do perfekcji sztukę portretu. Teraz nagle zmienia charakter, charakter, który kontrastuje z miękkimi mollowymi akordami polskiej sztuki nastrojowej. *Dziwny ogród* zanurzony jest w najbujniejszej zieleni;

s. 280

girlandy kwiatów oplatają drzewa owocowe. Połyskując i świecąc przemykają promienie słońca. W tej orgii szczęśliwości natury kroczy pewna dama w pełnej niebieskości toalecie, wiejska gospodyni w nasyconym czerwieniu kostiumie i nagi chłopczyk. Nad tym całym czarem szybuje ogromna, złota bajkowa ważka. Absolutnie naturalistyczny obraz plenerowy z symbolicznymi dodatkami może wywoływać interesujące, ale niezbyt dojrzałe i artystycznie

²⁸⁶ Jacek Malczewski (1854-1929) w malarstwie artysty wyróżnia się trzy etapy: realizm, malarstwo nastrojowe i symbolizm, podejmował tematy symboliczno-patriotyczne, mitologiczne i ludowe, członek Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Sylwetkę i twórczość Malczewskiego przedstawia w obszernym dziele Dorota Kudelska.

Por. Kudelska D., Dukt pędzla i pisma: biografia intelektualna Jacka Malczewskiego, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008.

²⁸⁷ *Dziwny ogród* przedstawia sad, w którym drzewa jabłoni górują nad przechadzającą się kobietą ubraną w elegancką suknię. Obok kobiety znajduje się mały nagi chłopczyk z malwami w rękach. Na drugim planie umiejscowiona została dziewczyna w stroju ludowym. Ponad postaciami, równo z koronami drzew, widać ogromną ważkę. O wyjątkowym charakterze obrazu stanowią głębokie barwy. Ciało chłopca jest skonstrastowane z zieloną łąką, natomiast kolor sukni kobiety komponuje się z zielonym ogrodem. Owa kobieta z *Dziwnego ogrodu* to żona artysty, czyli Jadwiga z Janakowskich. Pozostałe postaci to syn pary i jego opiekunka. Obraz jest plastycznym przedstawieniem wakacji rodziny Mehofferów spędzanych na podkrakowskiej wsi Sielec. Nierzeczywistym elementem jest ważka wprowadzająca do dzieła tajemniczość. Pierwsze wystawienie dzieła miało miejsce w Wiedniu 1902 roku.

²⁸⁸ Józef Mehoffer (1868-1946) członek Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Artysta obcował z Janem Matejką, co przełożyło się na jego zainteresowanie sztuką monumentalną.

²⁸⁹ Grafika, mimo iż skromna w twórczości artysty, zajmuje jednak istotne miejsce. Wspomniany cykl tworzą akwaforty o różnych rozmiarach 12x6,2 cm – 24x18 cm. Grafiki przedstawiają Rosario Guerrero – aktorkę i tancerkę hiszpańskiego pochodzenia. Mehoffer i jego żona Jadwiga przyglądali się występowi Guerrero w Monachium 1905 roku. Zarówno Mehofferowa jak i Mehoffer byli pod wrażeniem strojów tancerki.

spójne wrażenie. Pomimo całej wirtuozerii, którą ukazuje, sceneria sprawia wrażenie wewnętrźnie zimnej.

Nie tylko malarze osiągnęli wspaniałą, pewną, sztukę Francuzów, która opanowała materiał. Plastycy również uczyli się ich sztuki. SZYMANOWSKI²⁹⁰ nauczył się przy Rodinie²⁹¹ odczuwać wdzięk płynnej linii. Jego pomnik Mickiewicza²⁹², mistrzowski odlew z brązu, budzi dzięki patetycznej formie przedstawienia żywe zainteresowanie. Ogarnięty bólem poeta, kiedy pisał *Boską klątwę*, pada zemdlony. Zemdlonego poetę czule wspierają przyjaciele. Proces ten, pozbawiony anegdotycznej interpretacji ukazał Szymanowski w formie dramatyczno-symbolicznej. Bardzo piękny jest pomysł – jak geniusze współczucia, miłości wspierają poetę. On sam w swoim odrętwieniu, z pełną wyrazu zaciśniętą dłonią jest pełnym najwyższego wyrazu imponującym ucieleśnieniem duchowej i intelektualnej tęsknoty polskiej nacji.

Całkiem szczególne wyczucie formy okazują plastycy w rzeźbie. Tak żywe jest popiersie Paderewskiego²⁹³ autorstwa Błotnickiego²⁹⁴; dlatego LASZCZKA²⁹⁵ ponętnej i uroczej kobiecie, w prymitywnie silnej i surowej chłopce, i w silnie wymodelowanej męskiej głowie zindywidualizował szereg odczuć, które wychodząc daleko poza portret mogą oddziaływać jako typy uczuć. Klęcząca postać SZYMANOWSKIEGO ma grację figurek z Tanagry²⁹⁶, a w DUNIKOWSKIM²⁹⁷ po swobodnym rozmachu, z jakim rzeźbiarz traktuje

²⁹⁰ Wacław Szymanowski (1859-1930) malarz, rzeźbiarz. Do roku 1895 trudnił się malarstwem, natomiast rzeźba pojawiła się w jego twórczości w 1895, kiedy to Szymanowski wyjechał do Paryża.

²⁹¹ Auguste Rodin (1840-1917) – przedstawiciel francuskiego malarstwa i rzeźby. Z artystą poznanym dzięki siostrze w roku 1887 łączyła Zuckerkandl przyjaźń. Rodinowi poświęciła część w swoich wspomnieniach *Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942* i napisała między innymi następująco: „Rodins Empfinden kristallisiert Form, Geste, Seele – Körper, Glieder, Rhythmus, Ausdruck als Geheimnis des unübersehbaren Räderwerks des kompliziertesten aller Mechanismen: des Menschen”. Meysels w *In meinem Salon ist Österreich*. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit pisał, iż Rodin był dla Zuckerkandl nie tylko największym rzeźbiarzem, ale również filozofem i myślicielem.

²⁹² Pomnik Mickiewicza z brązu Wacława Szymanowskiego to przykład rzeźby utrzymanej w stylu secesyjnym. Dzieło charakteryzuje dramatyzm, asymetria i ekspresja. Poza Mickiewicza podkreśla trud, jakiego doświadcza artysta przy tworzeniu poezji. Źródłem mocy poety jest nadprzyrodzone natchnienie.

²⁹³ Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) popiersie wykonane około 1902 roku z gipsu techniką odlewniczą.

²⁹⁴ Tadeusz Błotnicki (8.10.1858-23.03.1928) urodzony we Lwowie rzeźbiarz. Uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie oraz Akademii wiedeńskiej. Pracował nad pomnikami Mickiewicza. Interesował się teatrem, co przełożyło się na twórczość rzeźbiarską. Kluczową rolę w jego twórczości odgrywały portrety, a także wykonania pomników reprezentantów różnych dziedzin m.in. kultury. Rzadziej tworzył dzieła o tematyce rodzajowej i kompozycje alegoryczne. Jego dzieła dekorowały także krakowskie i lwowskie kamienice. Należał do Stowarzyszenia Artystów Polskich w Krakowie.

²⁹⁵ Konstanty Laszczka (1865-1956) członek Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, rzeźbiarz, ceramik, sprawował funkcję kierownika katedry rzeźby, był profesorem zwyczajnym, a także rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, współzałożyciel TAP.

²⁹⁶ Mianem tanagryjskich figurek określano greckie statuetki, które zostały odkryte w 1870 roku na nekropolii w Tanagrze. Owe figurki przedstawiały najczęściej kobiety, młode i eleganckie postaci w różnych ustawieniach ciała.

²⁹⁷ Ksawery Dunikowski (1876-1964) trudnił się rzeźbą i malarstwem.

swój model, można rozpoznać rzeźbiarza impresjonistycznego, który wykraczając poza granice swej sztuki dąży do wiernego uchwycenia ²⁹⁸ ulotnego zjawiska.

BOLESŁAW BIEGAS²⁹⁹ należy do tak zwanych artystów intelektualnych. Dla niego rzeźba nie jest celem samym w sobie, on nigdy nie znajdzie w czystej formie aktu swojej satysfakcji. W swoich dziełach próbuje brać za ich ośnowę jakąś ideę filozoficzną lub poetycką. Próbuje także wywołać interesujące kombinacje myśli poprzez symbolikę języka linii. Taka jest także egipska stylizacja cielesnej formy stanowiąca jedność istoty-zjawiska dla figury, którą nazywa *Księgą życia*³⁰⁰, dobrana w charakterystyczny dla niego i błyskotliwy sposób. *Noc*³⁰¹, strapiona, podobna śmierci istota, po której wspina się rozglądając się badawczo posępny kolejny dzień, jako przedstawienie pewnej idei oddziałuje swoim dramatyzmem. Tyle że z fantastyczną wizją nie współgra formalna moc tego projektu. To, co rzeźbiarz chciał wyrazić i to co ujrzał oczyma duszy powinno znaleźć przełożenie na większą umiejętność plastycznej kreacji.

W ostatecznym rozrachunku widzimy w „Sztuce” artystów przy pracy, którzy są przyzwyczajeni do stawiania sobie wysokich wymagań. Są świadomi swojej narodowej specyfiki, ale wykraczają poza cechy sztuki rodzimej i dążą do wyższych wartości ogólnych.

B. Zuckerkandl

²⁹⁸ Portret (odlew) Henryka Szczyglińskiego wykonany z brązu. Jest to dzieło powstałe za czasów studiów autora czyli Ksawerego Dunikowskiego w Akademii Sztuki Pięknych w Krakowie. Rzeźba charakteryzuje się nonszalancką postawą i ubiorem. Cechy takie jak m. in. fryzura czy fontaż u szyi wskazują na osobę należącą do świata artystów.

²⁹⁹ Bolesław Biegas (1877-1954) zajmował się rzeźbą, malarstwem. Pisał także dramaty. Należał do secesji.

³⁰⁰ *Księga życia* – dzieło powstałe w 1903 roku. Rzeźba o wymiarach 163 cm x 73 cm x 63 cm wykonana z gipsu techniką odlewniczą. O *Księdze życia* mowa jest w Rzeźba i malarstwo – Bolesław Biegas. Autor pisze o *Księdze życia* następująco: „[...] a jego Księga życia daje mu prawo stanąć w poczcie najpierwszych rzeźbiarzy. Czy potrafi kto inny w kilku prostych liniach stworzyć taką głowę, która w swoim wyrazie chłonie najgłębszy ból, najpotężniejszą myśl, takie dwie ogromne dłonie, mogące wstrząsnąć zdawałoby się całe mocarstwa, rozbić granitowe skały. Smutek, jaki wlał Biegas w tę postać »Księgi życia«, świadczy o głębokości uczuć samego rzeźbiarza”. Inna data powstania dzieła została zamieszczona w przytaczanym źródle – 1899.

³⁰¹ *Noc* – dzieło powstałe w 1901 roku. Rzeźba o wymiarach 87 cm x 53 cm x 35 cm wykonana z gipsu techniką odlewniczą. Autor Rzeźby i malarstwa – Bolesław Biegas tak pisze o dziele: „W postaci Nocy symbolizowany niezwykle spokój, powieki jakby snem czarodziejskim przymknięte, ale odczuwa się trwogę obudzenia z tych snów tajemniczych. Ta wizja Biegasa obrazuje mocny, ostry rytm silnego nastroju”.

Indeks obrazów

1) Józef Chełmoński – *Na folwarku*



302

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 85x143

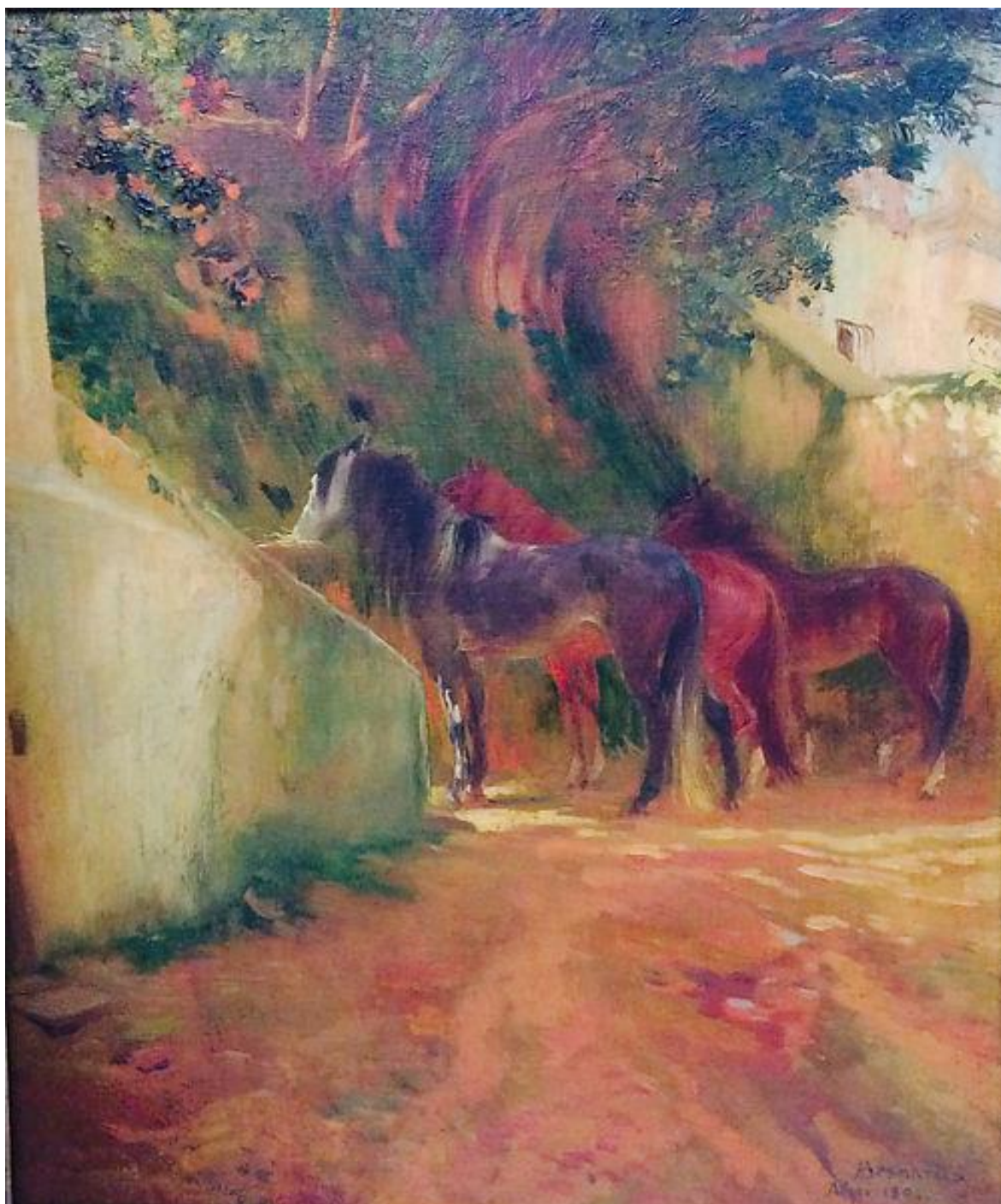
Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1875³⁰³

³⁰² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Na_folwarku.jpg. [dostęp 18.09.2021]

³⁰³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_2.htm. [dostęp 18.09.2021]

2) Paul Besnard – *Liliowe konie*



³⁰⁴

Obraz znajduje się w depozycie w Paryżu.

Rozmiary: 61,3x51,1

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1894³⁰⁵

³⁰⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489626>. [dostęp 18.09.2021]

³⁰⁵ Tamże.

3) Józef Chełmoński –

a) *W kościele*



306

Według informacji Galerii Malarstwa Polskiego Zaścianek obraz zaginął.

Rozmiary: 81x104

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1887³⁰⁷ (1882 taką datę podaje Zuckerkandl)

b) Masłowski w *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego* podaje nazwę *Krajobraz zimowy* z 1901 roku. Tam też można obejrzeć obraz. Strony, na których zamieszczone są dzieła nie są numerowane.

³⁰⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/W_kosciele.jpg. [18.09.2021]

³⁰⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_5.htm. [18.09.2021]

4) Stanisław Wyspiański –

a) *Autoportret*



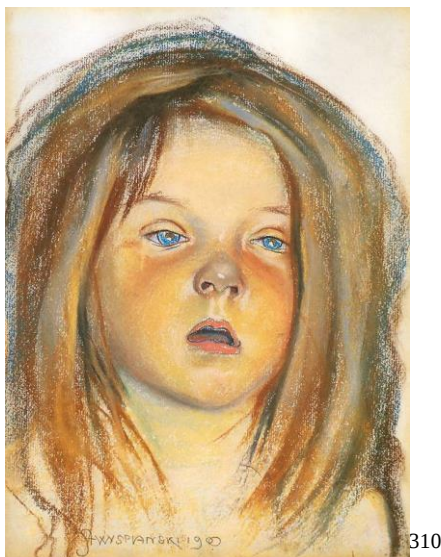
Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 46x64

Technika: pastel

Rok powstania: 1903³⁰⁹

b) *Główka dziewczynki*



Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 32,5x25

Technika: pastel

Rok powstania: 1900³¹¹

³⁰⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Autoportret_1903.jpg. [18.09.2021]

³⁰⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Autoportrety.htm. [18.09.2021]

³¹⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Helenka.jpg>. [18.09/2021]

5) Ferdynand Ruszczyc – *Ziemia*

a)



312

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 164x219

Technika: olej na płótnie

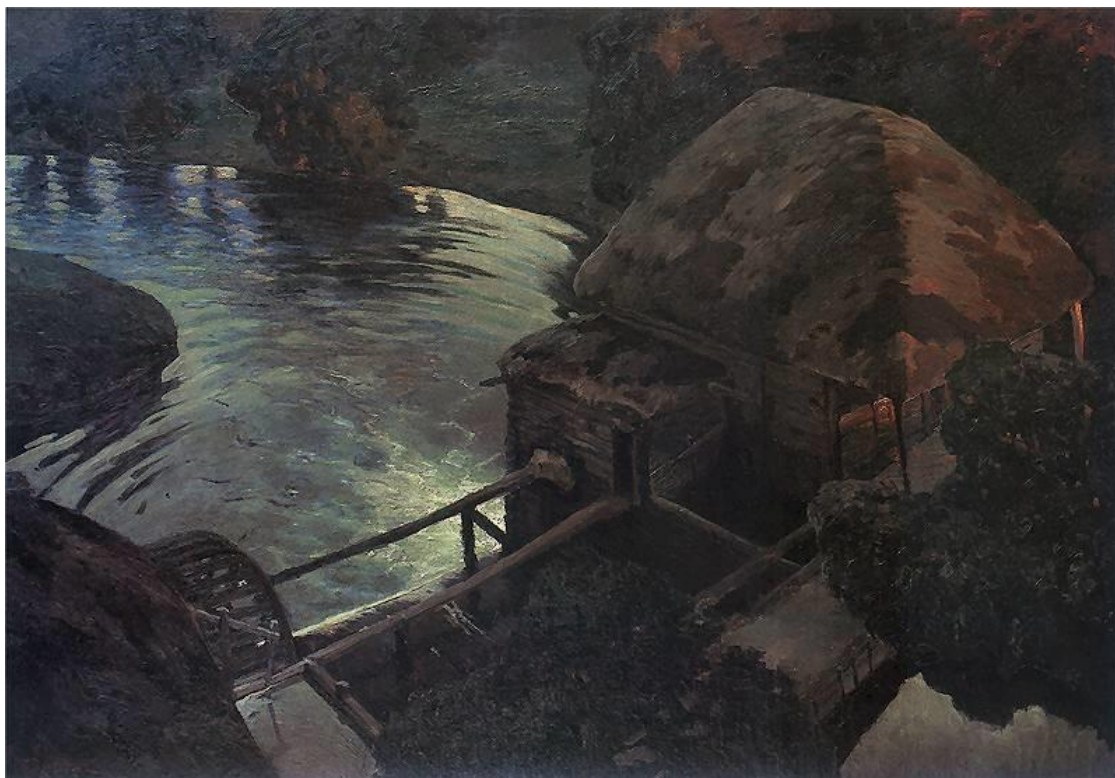
Rok powstania: 1898³¹³

³¹¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Wysp_Dzieci_2.htm. [dostęp 18.09.2021]

³¹² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyc/Images/Ziemia.jpg>. [dostęp 18.09.2021]

³¹³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyc/Ruszczyc_2.htm. [dostęp 18.09.2021]

b) *Śluza*



314

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 112x162

Technika: olej na płótnie

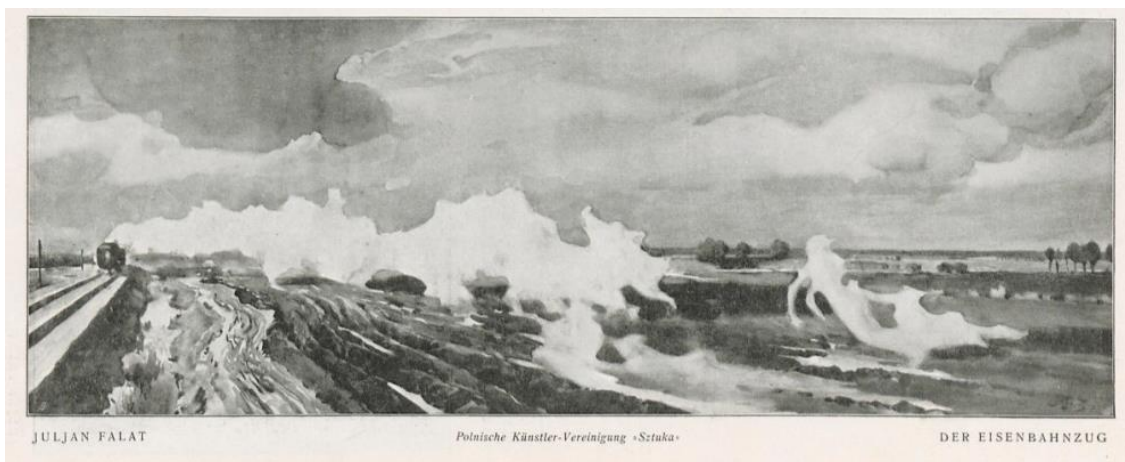
Rok powstania: 1898³¹⁵

³¹⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Mlyn_noca.jpg. [dostęp 18.09.2021]

³¹⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_2.htm. [18.09.2021]

6) Julian Fałat –

a) *Pędzący pociąg*



316

b) *W Tatrach*



317

³¹⁶ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0303/image,info. [dostęp 19.09.2021]

³¹⁷ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0304. [dostęp 19.09.2021]

7) Jan Stanisławski – *Wschód księżycy*



318

Obraz znajduje się w Galerii Belweder w Wiedniu.

Rozmiary: 85x152

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: około 1900³¹⁹

8) Teodor Axentowicz –

a) *Niebieska waza*



320

³¹⁸ <https://sammlung.belvedere.at/objects/6265/mondaufgang?>. [dostęp 19.09.2021]

³¹⁹ Tamże.

b) *W najgłębszym smutku*³²¹



322

Obraz znajduje się we Lwowskiej Galerii Sztuki.

Rozmiary: 81,8 x 65,5

Technika: pastel

Rok powstania: nieznany³²³

9) Stanisław Masłowski – *Cyganka*



324

³²⁰ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0298/image,info. [dostęp 19.09.2021]

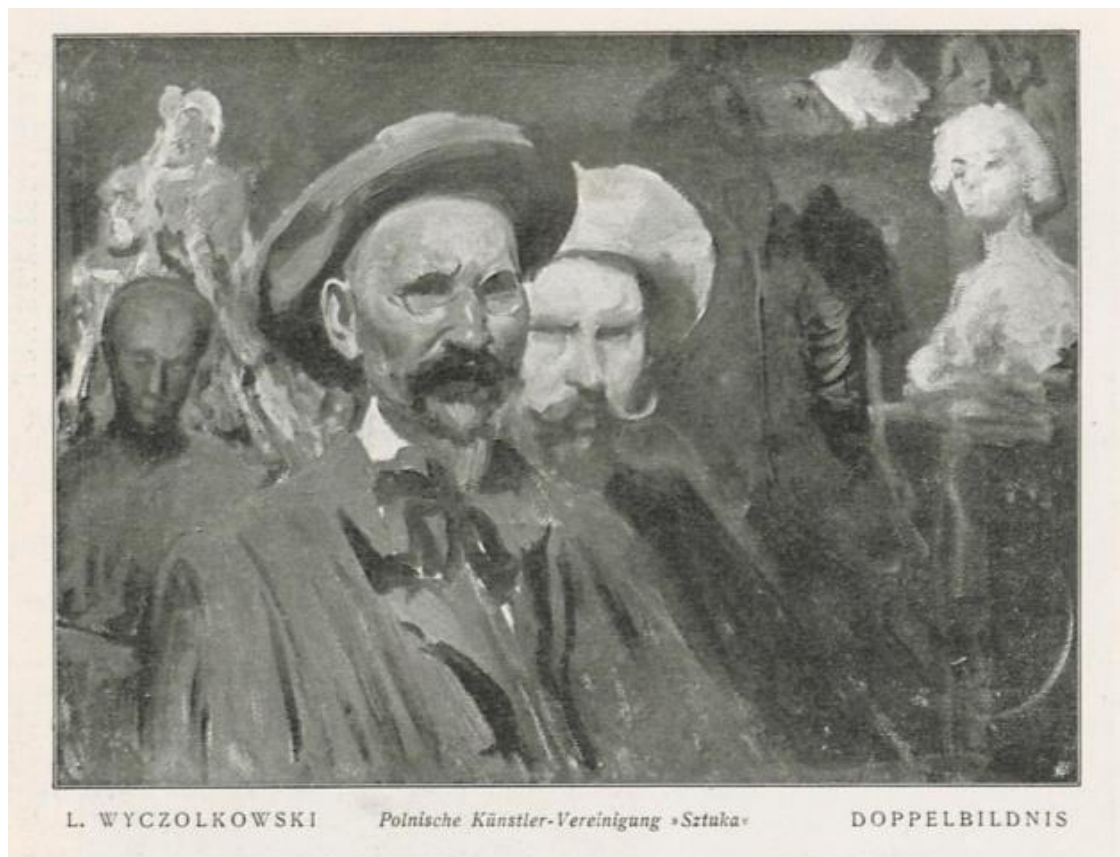
³²¹ Galeria malarstwa polskiego Zaścianek podaje inną nazwę dzieła: *Pod brzemieniem nieszczęścia*.

³²² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Images/Nieszczescie_2.jpg. [dostęp 19.09.2021]

³²³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Axentowicz_4.htm. [dostęp 19.09.2021]

10) Leon Wyczółkowski –

a) *Podwójny portret*



325

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 70 x 944

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: ok. 1901³²⁶

³²⁴ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0315/image,info. [dostęp 19.09.2021]

³²⁵ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0302. [dostęp 19.09.2021]

³²⁶ <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX009>. [dostęp 19.09.2021]

b) Rzeźbiarz³²⁷



Obraz znajduje się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1901-1902³²⁹

³²⁷ Galeria malarstwa polskiego Zaścianek podaje inny tytuł dzieła: *Portret Konstantego Laszczki* [dostęp 19.09.2021]

³²⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyczolkowski/Images/Konstanty_Laszczka.jpg. [dostęp 19.09.2021]

³²⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyczolkowski/Wyczolkowski_7.htm. [dostęp 19.09.2021]

11) Jacek Malczewski – *Wiosenna piosenka*



JACEK MALCZEWSKI

EIN FRÜHLINGSLIED 330

³³⁰ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0296/image. [dostęp 19.09.2021]

12) Józef Mehoffer –

a) *Dziwny ogród*



331

Obraz znajduje się Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wymiary: 217x208

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1903³³²

³³¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Dziwny_ogrod.jpg. [dostęp 19.09.2021]

³³² <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509305>. [dostęp 19.09.2021]

b) *Tancerka Guerrero* – jeden z przykładów szkicu



333

³³³ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/713947>. [dostęp 19.09.2021]

12) Wacław Szymanowski – pomnik Mickiewicza



334

Rzeźba powstała w latach 1898-1902 techniką odlewniczą z brązu.

Wysokość dzieła to: 110,5 cm, szerokość – 89,5cm³³⁵

³³⁴ <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/315603>. [dostęp 19.09.2021]

³³⁵ Tamże.

13) Tadeusz Błotnicki – *Popiersie Paderewskiego*



TH. BLOTNICKI, PADEREWSKI-BÜSTE 336



337

Popiersie znajduje się w Muzeum Łazienek Królewskich w Warszawie.

Wymiary: 55cm x 30 cm

Technika: odlew

Rok wykonania: około 1902³³⁸

³³⁶ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0308. [dostęp 19.09.2021]

³³⁷ <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-1103>. [dostęp 19.09.2021]

³³⁸ Tamże.

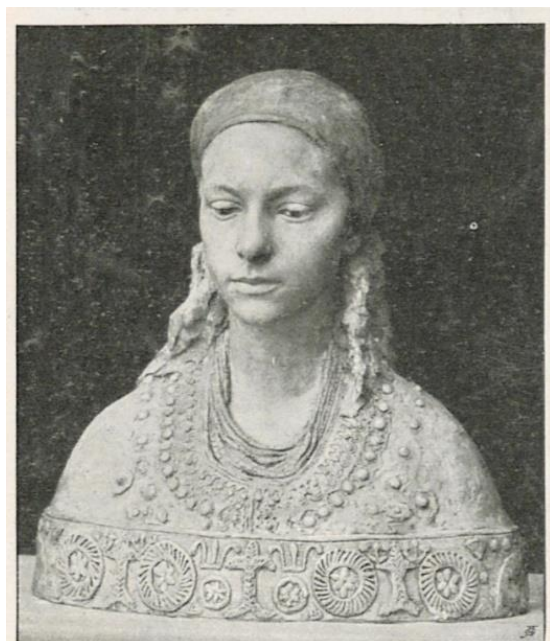
14) Konstanty Laszczka –

a) *Popiersie*



KONSTANTY LASZCZKA BILDNISBÜSTE 339

b) *Chłopka*



KONSTANTY LASZCZKA EINE BÄUERIN 340

³³⁹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0300. [dostęp 19.09.2021]

³⁴⁰ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0302. [dostęp 19.09.2021]

c) *Popiersie*



341

15) Wacław Szymanowski – *Kłęcząca postać*

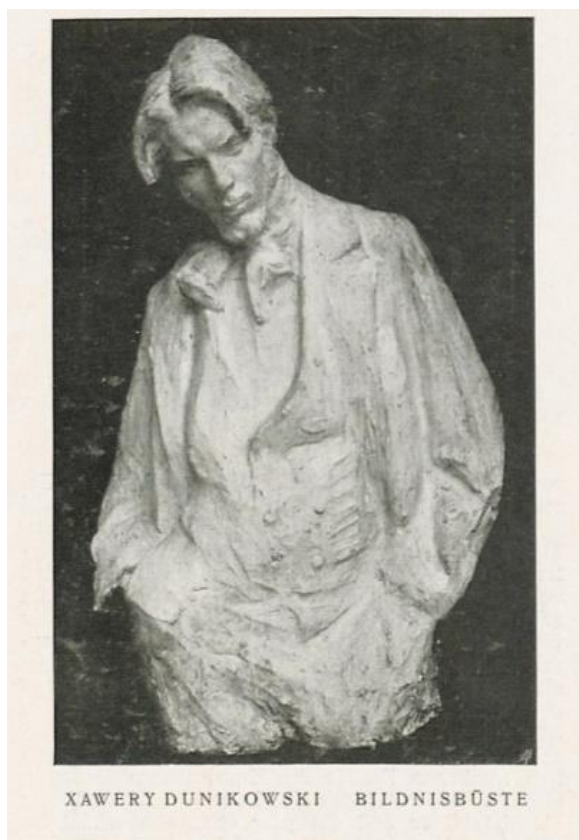


342

³⁴¹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0304. [dostęp 19.09.2021]

³⁴² https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0308/image,info. [dostęp 19.09.2021]

16) Ksawery Dunikowski – *Portret Henryka Szczyglińskiego*



343

Rzeźba znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Wymiary: 100 cm x 65 cm x 34 cm

Technika: odlew w brązie

Rok powstania: 1898³⁴⁴

³⁴³ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0314. [dostęp 19.09.2021]

³⁴⁴ <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX038>. [dostęp 19.09.2021]

17) Bolesław Biegas –

a) *Księga życia*



B. BIEGAS DAS BUCH DES LEBENS 345

Rzeźba znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

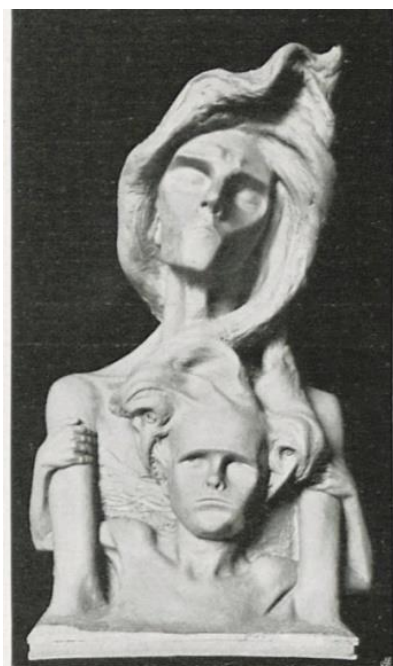
Wymiary: 163 cm x 73cm x 63 cm

Rok powstania: 1903³⁴⁶

³⁴⁵ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0313. [dostęp 19.09.2021]

³⁴⁶ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1400066>. [dostęp 19.09.2021]

b) *Noc*



B. BIEGAS DIE NACHT 347

Rzeźba znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wymiary: 87cm x 53 cm x 35 cm

Rok powstania: 1901³⁴⁸

³⁴⁷ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0313. [dostęp 19.09.2021]

³⁴⁸ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1400067>. [dostęp 19.09.2021]

3. „Hat ein Kunst-Mäcen das Veto Recht?” – „Czy mecenas ma prawo veta?”³⁴⁹

Wiedeń. Czy mecenas sztuki ma prawo veta? To pytanie jest obecnie w austriackim świecie sztuki żywo dyskutowane. Okazję ku temu daje całkiem jednostkowe wydarzenie. Wspaniałemu polskiemu artyście Józefowi von Mehofferowi, który został zaangażowany do prac restauracyjnych na Wawelu, zostały wydane przez duchowieństwo Płocka znaczące zlecenia. Zostało mu powierzone odmalowanie katedry w Płocku³⁵⁰, kościelne, monumentalne dzieło. I szkice tego odpowiedzialnego zajęcia zostały przedstawione mianowanemu Jury, sprawdzone i przyjęte do realizacji. Na jednej z ostatnich wystaw Wiedeńskiej Secesji można było właśnie te szkice zobaczyć, jako że artysta poświęcił tej pracy dwa lata swego życia. Nagle jeden z najbardziej uznanych austriackich mecenasów sztuki uznał za stosowne, by poddać w liście otwartym ostrej krytyce uczestnictwo Mehoffera w pracach restauracyjnych na Wawelu³⁵¹ i demonstrować przeciw pracom artysty.

Hrabia Lanckoroński³⁵² skorzystał z nadanego sobie prawo veta i jak wielki jest wpływ »uznanego« znawcy sztuki, tak głęboko zakorzeniony jest respekt przed tym sterylnym brzmiącym jak slogan pojęciem powszechności, że nawet Jury przestrasza się, i obłąkane wycofuje swoją decyzję. Zlecenie, jakie otrzymał krakowski malarz Józef Mehoffer, by odmalować katedrę w Płocku, zostało wycofane wskutek wystąpienia hrabiego. Hrabia Lanckoroński zawsze przejawiał intensywne zainteresowania sztuką. Wydał znaczne środki na nabywanie znaczących kolekcji. Ani antyk, ani renesans i wiek XVIII nie pozostały mu obce. Te świadectwa rozkwitu minionych kultur w przeszłości były wystawione z wielką starannością. W kwestiach restauracyjnych również prezentował stanowisko ich zachowywania, a sprzeciwiał się ich uzupełnianiu. Czy z tego powodu może czuć się wybranym i uprawnionym do suwerennego i samodzielnego określania istoty teraźniejszej

³⁴⁹ Zuckerkandl B., *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto Recht?* [W:] „Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur, Heft 19, 1903-1904, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1903_1904/0061/image [dostęp 21.02.2020]

³⁵⁰ Projekt Mehoffera, który został przez niego opracowany w 1901 roku, po aprobacie sądu konkursowego został zakwalifikowany do wykonania. Pomysł artysty był nowatorski, ponieważ zrezygnował on z tworzenia geometrii na rzecz motywów ludowych jak np. kwiaty. Niestety w wyniku krytycznego głosu Lanckorońskiego, jaki dotyczył polichromii wawelskiego skarbcza, projekt nie doczekał się realizacji.

³⁵¹ Pierwsze projekty malarskie skarbcza powstały w 1900 roku. Początkowo artysta zajął się wykonaniem malowideł na sklepieniu. Niestety nie doszło do ukończenia prac, ponieważ Lanckoroński skrytykował Mehoffera w „Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu”. Mehoffer próbował się bronić w liście „Uwagi o sztuce” lecz nie osiągnęło to zamierzonego skutku. Z projektami artysty można zapoznać się w Józef Mehoffer. *Opus magnum*.

³⁵² Karol Lanckoroński (1848-1933) pełnił zaszczytne funkcje w Wiedniu, między innymi Wielkiego Ochmistrza dworu cesarza. Interesował się sztuką, w związku tym był mecenasem, a także kolekcjonerem. Dzięki temu, że był częścią najwyższej władzy sprawował opiekę nad zabytkami i ich konserwacją. Mimo że całe życie mieszkał w Wiedniu nie przeszkodziło mu to w byciu Polakiem. Ciekawostkę stanowi fakt, iż Lanckoroński przyczynił się do powstania przekładów „Pana Tadeusza” i „Dziadów” na język niemiecki.

sztuki? Czy typ kolekcjonera jest tożsamy z typem protektora żywej sztuki? Kim jest tak właściwie mecenas sztuki? To pojęcie w powstało w czasach, gdy wybitne politycznie osobowości z wyższych sfer, które były bogate, wpływowe i nadawały ton rozwojowi swojego kraju, swojego miasta, wkładały w to dumę i ambicję, by wspierać sztukę swoich czasów, dawać jej pożywkę i doprowadzać do jej intensywnego rozwoju. Wtedy istniała również jakaś przeszłość sztuki, istniała jakaś tradycja. Cuda antyku zostały wtedy ponownie odkryte i uznano ich wspaniałość. Jednak mecenasom renesansu nie przyszło na myśl, by chcieć narzucić artystom ten »styl« jako jedyny. Im bardziej narodowy, im bardziej pierwotny, im bardziej brutalnie własna osobowość przekładała się na sztukę, tym bardziej ofiarowywano jej troskę i okazywano podziw. Nie nauczywszy się tego, jak torować indywidualne drogi sztuce współczesnej, mecenas sztuki w dziewiętnastym wieku wynaleźli dogmat nieomyślności dla sztuki minionych czasów, mianowali się jej kapłanami i udzielili sobie prawa weta, gdyby przyszło sztuce na myśl wyzwolić się z utartych form i poszukać nowych dróg. Zamiast tak jak wielcy renesansu wspierać sztukę swojego czasu, próbują tę sztukę stłamsić. Czują się tylko jako potomkowie i zapominają, że też staną się przodkami. Kolekcjonerowi może jak najbardziej brakować zrozumienia dla żywego tworzenia sztuki. Tak, na ogół widzimy, że niemal cała austriacka arystokracja jest tutaj dowodem na to, że skutkiem instynktu kolekcjonera staje się odziedziczona przychylność dla dzieł sztuki powstałych w przeszłości i całkowite niezrozumienie dla spontanicznie powstających dzieł sztuki współczesnej. Jeśli w tych kręgach nabywane lub zamawiane są dzieła sztuki współczesnej, to tylko te, które pod względem formy utrzymane są całkowicie w tradycyjnych granicach niewolniczego przekazu. I doszło do tego tylko z tego względu, że hrabia Lanckoroński posiada wiedzę o historii sztuki i może przyznać swym skłonnościom konserwatorskim największą swobodę działania, że on i jemu współcześni uwierzyli, że został wybrany i uprawniony do ingerowania w dalszy rozwój sztuki i przekreślania jej tendencji ewolucyjnych. Koncepcje Mehoffera wyrosły z głębokiego związku między jego narodowym odczuwaniem a odczuwaniem polskich mistrzów minionych czasów. Artysta jednak wzgardza robieniem tanich ustępstw, które zapewniłyby jego dziełom ogólne uznanie. Niezłomnie daje on wyraz i formę swojemu odczuciu, które przeczuwa wyprzedzająco wrażliwość emocjonalną jako etykę naszej tworzącej się kultury. Hrabia Lanckoroński potępia jednak te tendencje ewolucyjne i jest wystarczająco wpływowy, aby je powstrzymać. Katedra w Płocku zostanie prawdopodobnie pomalowana według „sprawdzonego wzoru”. A niech teraz artysta głęboko zraniony co do oceny swojej twórczości dochodzi swoich praw. Mecenat XIX wieku stał się karykaturą. W wieku XX pojawiają się artyści, którzy jak ich

koledzy z Cinquecento³⁵³ i nie chylą się i nie płaszcą przed wielkimi i potężnymi. Nawet jeśli Józef Mehoffer jest mocno dotknięty brakiem zamówień, nie traci odwagi z powodu swoich przekonań. I wyraża je właśnie w odpowiedzi na list otwarty hrabiego Lanckorońskiego, z którego najbardziej dobitne fragmenty podano niżej. Mehoffer pisze:

„Rzeczywiście nikt chętnie nie wstępuje na tę arenę oskarżeń i nieprzyjemnych polemik» - mówi hr. Lanckoroński, i na list jego w sprawie restauracji Wawelu odpowiedzi nie ogłaszałbym, gdyby nie to, że list ten w społeczeństwie niepewnym siebie i tem bojaźliwszem, że o katedrę na Wawelu chodzi, wywołał niekorzystne skutki, dające się już uczuć dotkliwie. [...] I w tem leży wprost zgubne znaczenie tego listu, który pracy artystycznej, i tak w trudnych warunkach prowadzonej, bardzo zacieśnił granice i wszelkiemu śmielszemu ruchowi podcina nogi.

W odpowiedzi mej zdecydowałem się wyraźnie mówić *pro domo mea*: i o sztuce i o sobie – inaczej być nie może, bo kwestye są palące i aktualne, hr. Lanckoroński pisze na mocy tego, co widział i czytał, ja przedewszystkiem na mocy tego, co zrobiłem i czego doświadczyłem.

Nim przejdę do samego listu i zdań tam wypowiedzianych, chcę w paru słowach dać obraz stosunku, w jakim się sztuka nasza do społeczeństwa znajduje. Na tle tego obrazu niejedna uwaga wyraźniejszą będzie.

W położeniu naszym, polskiem, jest dużo rzeczy wprost nienormalnych. Jedną z nich jest nasza kultura niezupełna, »nie nasza« od pół wieku więcej może obca, niż nawet wtedy, kiedy francuskie madrygały prawiono. Objawia się ona w typowym »kulturalnym Polaku« lepszego towarzystwa, który uśmiecha się i twarz rozjaśnia, kiedy trafi na swego, drugiego takiego, jak on. Poczynają sobie udzielać wzajemnie wrażeń, wspomnień z tych lepszych, górnych chwil, przeżytych w Rzymie, we Florencji, prowadzić tę błyszczącą rozmowę, w której kolejno mienią się nazwiska stolic Europy, z ich kulturą, stosunkami towarzyskimi, z ich teatrami, artystami i pisarzami.

I sztuka nasza z konieczności musi stroić minki do tych właśnie rafinowanych smakoszków wrażeń, grzecznych i dobrze wychowanych – i nie może być polską, nawskroś polską tyle, ileby chciała i umiała. Nie może dobić się wreszcie świeżością swą, jednością, siłą elementarną w niej leżącą, tego stanowiska, jakiego dobiła się naprzykład literatura rosyjska, przy której nasze grzeczne powieści bledną. [...]

Zważywszy więc te rzeczywiście ciężkie warunki moralne, wśród których żyje sztuka u nas, możemy zaznaczyć stanowczo, że list hr. Lanckorońskiego, napisany apodyktycznie mimo skromnych zastrzeżeń, umieszczonych na czele, jak zresztą u nas zwykle, ile razy mówi się o sztuce, powinienby mieć rzeczywiście zalety bezwzględnej słuszności. [...]

W liście swym powiedział hr. Lanckoroński wiele słusznych rzeczy, czytając ma się ochotę zawołać: brawo, zwłaszcza, że w tym wypadku odnoszą się one do katedry i do zaprowadzonych tam inowacyi. Stawia on zasadę tego »*bon sens*», którego u nas brak często, jak wyżej wspomniałem. Mówi przedewszystkiem o pseudostylach, o fałszowanych romańszczyznach i gotykach, o życiu starych gmachów i śladach, które na nich przeżyte wieki pozostawiają, o tem, że ślady te, jak zmarszczki na twarzach ludzkich cierpieniem wyryte, czcią otoczyć należy. Obok tego znajduje hr. Lanckoroński słowa uznania dla sztuki polskiej idącej naprzód, jako dla objawu narodowej żywotności »nie do zgębienia«.

Zdawałoby się, że z dwóch takich premis tylko mocne podparcie ręką wyjdzie w rezultacie i zachęta. Ale hr. Lanckoroński nagle skręca na miejscu, i odmawia prawa bytu w katedrze dekoracyom malarskim, wykonanym choćby nawet przez ludzi zdolnych, ale nie umiejących dostroić się do poważnej atmosfery tych murów. Hr. Lanckoroński mówiąc to, przewiduje nawet zarzuty niekonsekwencji i naprzód przygotowuje dwie odpowiedzi; obie na dziwnie mylnych podstawach i jakby na kardynalnym nieporozumieniu ze sztuką naszej epoki i jej ideałami oparte.

³⁵³ Cinquecento – twórcy koncentrowali się na przedstawieniu ludzkiego ciała, lecz potężniejszego w proporcjach, masywniejszego, co odróżniało ich od Quattrocenta. Idealne zobrazowanie to pełne kształty kobiet i mężczyzn, a nawet starców. Cinquecento pełne jest artystycznego rozwoju, jednakże nie zawsze zharmonizowane i jednolite. Artyści kontynuowali zamierzenia wieku XV, ale także zaprzeczali im.

A więc pierwsze: my dzisiaj tak jesteśmy świadomi przeszłości sztuki, taki jest w nas eklektyzm, że jesteśmy pozbawieni naiwności minionych epok, które wierzyły w swoją sztukę, jedyną prawdziwą. Wskutek tego świadomość nasza nie pozwala nam stawiać dzieł nowych pozbawionych wszelkich tradycji, obok tamtych wszystkich, aż do końca XVIII w.

Otóż na to odpowiadam, że nasz obecny eklektyzm jest już nieco wątpliwy; chyba, że tak nazwiemy uszanowanie dla sztuki przeszłych epok, które jest u nas ogromne i dzisiaj może większe niż kiedykolwiek. Eklektyzmem w architekturze nazwałbym sztukę XIX w., w której wszystko uznawano tak dalece, że naśladowano bez opamiętania. Wytworzył się też zupełnie osobny gatunek wiedzy, polegający na pochwyeniu jak największej ilości przepisów danego stylu. Znaństwo też przestało być wynikiem zdolności odczucia rzeczy pięknych, popartej odpowiednim wykształceniem, a stało się własnością wtajemniczonych, często bardziej rutynowanych ludzi, niż sami twórcy. Myślę, że te czasy eklektyzmu szczęśliwie minęły, że naiwność minionych epok w nas powstaje, a ponieważ różnice zawsze jakieś być muszą, nas właśnie odznacza szacunek i uznanie piękna epok przeszłych. [...]

Sztuka zresztą nie odróżnia eksperymentów i dzieł już z założenia swego udanych, w praktyce w tych dwóch wypadkach tak zwane eksperymenta wypadną lepiej. Tak przynajmniej powiada historia sztuki, wskazując na arcydzieła które wszystkie były eksperymentami, dokonywanymi w trudzie i przeciwnościach.

U nas tymczasem przezornie sztuki żywotnej nie dopuści się do służby publicznej, przekładając szablon, który już wszystkie kąty świata powycierał – bo ten »pewny«, tego »bać się nie trzeba«.

Sam pamiętam że z żalem robiłem pierwsze wielkie kartony witrażowe do Fryburga w Szwajcarii, w które weszło dużo energii, w każdym z nas mającej swe granice. Żałowałem, że nie mogę mieć pola pracy w kraju; wtedy jednak uważano mnie za wprost niebezpiecznego człowieka.

Hrabia Lanckoroński sądzi, że te nowoczesne malowania w starej Katedrze wyglądają jak wygodne meble angielskie w jednej z sal Alhambry, albo chiński, choćby pierwszorzędnny wazon na ołtarzu kościoła św. Marka. O Alhambrze po angielsku meblowanej nie mówimy, bo to absurd, którego nikt chyba nie urzeczywistni. – Co do mnie, prędzej pomyślę nawet o wazonie z chińskiej porcelany na ołtarzu św. Marka, któryby tam, przywiozłszy go z drugiego końca świata, dobrą intencją wiedzioną ręka umieściła, prędzej zresztą zgodzi się, jak ośmielę się przypomnieć, z tym samym kościołem starożytna Quadryga na nim ustawiona, lub dywan wschodni przez Sobieskiego z pod Wiednia przywieziony, ze sklepieniem gotyckim nad nim wiszącym – niż się zgodzi w umyśle moim ten wprost niedołącznie zrobiony kardynał Oleśnicki, podobny do starej przebranej kobiety, otoczony najbanalniejszym rzeczywiście pseudogotyckim ornamentem; taki na pierwszym lepszym »gotyckim« nagrobku cmentarnym się znajdzie. A może hr. Lanckorońskiego ucieszyły te oklepiane motywa granatu, po za Oleśnickim na tle kotary umieszczone, które w Katedrze naszej w niedalekim sąsiedztwie mają autentyczne płyty brązowe Vischera?

[...]

Hr. Lanckoroński pragnąc wielkiego uszanowania dla przeszłości, żąda nie mniej nie więcej, tylko ludzi nie obdarzonych dużymi zdolnościami – bo to szkodzi. Ma to być według niego coś podobnego, jak restaurowanie starych obrazów, gdzie nie twórczy talent, ale zręczność i wykształcenie techniczne rozstrzyga. To naprawdę zdanie brzemienne skutkami. Ja zaś sądzę, że przecież całkiem czem innym jest zdejmowanie splekanych i czerniałych werniksów, przeklejanie zbutwiałych obrazów na nowe płótna – analogicznie zaś dalej – łatanie i cerowanie rozpadających się dywanów i haftów – czem innym zaś restauracja Katedry.

Wszakże ten gmach przez wieki żył i nie przeżył się – ludzie dotąd czucie z nim mają i nie zeszedł do rzędu pomników martwych jak amfiteatry i ruiny rzymskie czy greckie, które rzeczywiście już, tylko podtrzymywać można.

[...]

Spółczeństwo ma także pewne swoje prawa i gdyby naturalnym biegiem rzeczy nie było w stanie nic do historii tego gmachu dodać, gdyby nie wyraziło co samo czuje i myśli, to przecież nie byłoby normalne i o żywotności jego nie świadczyłoby dobrze. [...]

Katedra na Wawelu ma tajemnicę nadzwyczajną w sobie, tajemnicę malowniczości i uroku polskiego kościoła. Takich wnętrzy, jak w Polsce, nie ma nigdzie, takiego wnętrza,

jak to między ołtarzem, ogromnym barokowym, płytą grobową kardynała Fryderyka, tronem biskupim i kaplicą św. Stanisława, takich stał, jak te, któreśmy widywali pokryte wypłowiałymi aksamitami i jedwabiami złoto lamowanymi – nie znajdzie.

Na szczęście nie usunięto tumby św. Stanisława i katedra została jeszcze tym jednym w Polsce królewskim kościołem, panteonem sław polskich, przemawiającym niesłuchanie do fantazyi, jako gmach niezwykajny, mieszczący w sobie drugi, złocisty, ze srebrną trumną. Ten urok wnętrza jest tak potężny, że on dzisiaj jeszcze mimo wymuskania ratuje katedrę.

Ten urok to była rzecz wielka, którą trzeba było u m i e ć uszanować i na to trzeba przedewszystkiem talentu – odczucia artystycznego, które wie, co cenić, i jak to utrzymać.

[...]

I dlatego przy końcu tych uwag stawiam zasadę wprost przeciwną, że z książki nikt się restaurować dzieł przeszłości, że trzeba odczuć i uszanować przeszłość i mieć talent [...]³⁵⁴.

Nawiązując do ostatniej dyskusji na ten temat w pewnej tutejszej gazecie, nastąpiło połączenie omówienia kwestii restauracji Wawelu i prac dla Płocka, hrabia Lanckoroński wprawdzie wyjaśnił, że nie zaatakował fresków w katedrze Mehoffera w Płocku - ponieważ ich nie znał –: możliwości, że wskutek jego pisma Mehofferowi zostało cofnięte zlecenie, hrabia nie zaprzecza. Według informacji Mehoffera tak się właśnie stało i dlatego sprostowanie hrabiego nie może niczego zmienić w merytorycznej treści zawartych tutaj wywodów.

B. Z.

³⁵⁴ Mehoffer J., Uwagi o sztuce. Odpowiedz na list hr. Karola Lanckorońskiego w sprawie restauracji katedry na Wawelu, Kraków 1903.

Tekst dostępny także pod adresem: <https://polona.pl/item-view/ff231513-7a4a-48ea-ac97-4e7720459899?page=8>. [dostęp 19.02.2020]. Zuckerkandl zawarła w swoim artykule fragmenty przekładu listu Mehoffera na język niemiecki. Powyżej podano wersję oryginalną.

4. „Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession”³⁵⁵ – „Dwudziesta trzecia wystawa Wiedeńskiej Secesji”

Nie da się zaprzeczyć, że w wiedeńskiej Secesji panują dwa prądy, że w miarę upływu czasu utworzyły się dwie grupy, które ostro hołdują przeciwnym sobie artystycznym zasadom. Jest grupa stylistów i grupa realistów. Jedni postrzegają „sztukę” jako jedność, jako wielki dekoracyjny kontekst projektów architektonicznych, malarsko-rzeźbiarskich i zakresu sztuk stosowanych; inni nie chcą nic słyszeć o podporządkowaniu, harmonizowaniu dzieła sztuki z całością. Obraz lub rzeźba zdaje im się być istotnym celem samym w sobie. We wcześniejszych latach byli tylko styliści, albo powiedzmy wprost, grupa Klimta³⁵⁶ decydowała o charakterze wystaw. MOLL³⁵⁷, HOFFMANN³⁵⁸, MOSER³⁵⁹, BERNATZIK³⁶⁰, ROLLER³⁶¹ przedstawiali program wystaw i przedstawień z ogromnym tłem pojęciowym i wyznaczali dalekosiężne perspektywy kulturalne. Taką niezwykle interesującą próbą była wystawa poświęcona Beethovenowi³⁶², próbą stworzenia nowych zastosowań architektonicznych i plastycznych w celach dekoracyjnych, a także ponownego ożywienia fresku. Wystawa sztuki rzemieślniczej połączyła istotę sztuki Mackintosha³⁶³ z pokrewnymi trendami modernizmu wiedeńskiego. Przegląd impresjonizmu był pouczającym

³⁵⁵ Zuckerkandl B., *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession*, Heft 20, 1904-1905, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0476. [dostęp 17.07.2020]

Pod adresem: <https://archive.org/details/frick-31072002471557/page/n3/mode/2up?view=theater> [dostęp 17.07.2020] dostępny jest katalog omawianej wystawy.

³⁵⁶ Grupa Klimta – odłączyła się od Secesji w roku 1905. Siedziba Secesji powstała według planów Olbricha w 1898 roku. Budynek stanowił ośrodek wiedeńskiej awangardy na przełomie wieków, jednak nie pełnił już znaczącej roli po wystąpieniu grupy Klimta. Artyści skupieni wokół artysty borykali się z problemami braku miejsca dla ich stowarzyszenia, a także miejsca, gdzie mogłyby odbywać się wystawy. W 1906 roku powstał założony przez Klimta „Österreichischer Künstlerbund”, jednakże nigdy nie odegrał znaczącej roli.

³⁵⁷ Carl Moll (23.04.1861-12/13.04.1945) był jednym z założycieli Secesji Wiedeńskiej. W roku 1905 wraz z grupą Klimta wystąpił z Secesji. Bardzo często wystawiał tam swoje prace.

³⁵⁸ Josef Hoffmann (15.12.1870-7.05.1956) architekt, członek Wiedeńskiej Secesji. Wraz z Kolomanem Moserem, Fritzem Waerndorferem założył Warsztaty Wiedeńskie.

³⁵⁹ Koloman Moser (30.03.1868-18.10.1918) współzałożyciel Warsztatów Wiedeńskich. Projektował *Ver Sacrum* i wystawy Secesji. Tworzył projekty mebli, tekstyliów, szkła, a także innych przedmiotów codziennego użytku. Zajmował się malarstwem, grafiką, ilustratorstwem.

³⁶⁰ Wilhelm Bernatzik (18.05.1853-25.11.1906) malarz, będący od roku 1880 członkiem stowarzyszenia Künstlerhaus. Uchodził za wspaniałego malarza rodzimych krajobrazów. Był współzałożycielem Secesji, na której czele stał w latach 1902/1903. Opuścił Secesję wraz z innymi artystami w roku 1905.

³⁶¹ Alfred Roller (2.10.1864-21.06.1935) zajmował się malarstwem, grafiką i zdobnictwem. Był jedną ze znaczących postaci przełomu wieków w Wiedniu, która zajmowała się scenografią współpracując z Gustavem Mahlerem i Maxem Reinhardtem. Stał na czele Secesji. Był redaktorem „Ver Sacrum”. Wspólnie z Mahlerem przyczynił się do uwolnienia teatru muzycznego z okowów realizmu i późnego historyzmu. Wraz z Hugo von Hoffmannstahlem miał swój udział jako założyciel Salzburger Festspiele.

³⁶² Pod adresem: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413881594079/1/LOG_0000/ [dostęp 17.07.2020] można obejrzeć katalog XIV wystawy Secesji, której częścią był fryz Beethovena dłuta Klimta. Trzydziestopięciometrowy Fryz Beethovena, który stworzył Gustav Klimt stanowił powyższej wystawy. Ów katalog przedstawia także tematykę fryzu.

³⁶³ Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) architekt, projektował wnętrza i meble. Członek szkockiej Secesji o nazwie „Czwórka”, ponieważ tworzył ją razem z innymi czterema artystami z Glasgow.

wspomnieniem o jednym z napawających dumą momentów rozwoju malarstwa; przedstawienie przekroju całej twórczości Klimta, jednego z najbardziej stylowych i szlachetnych przykładów, w jakim fragment twórczości jednej z rzadkich indywidualności, mógł dotrzeć do świadomości publicznej. Jedna z wystaw Austriaków miała następujący program: skonstrastować jednostkę z ograniczoną przestrzenią, inna próbowała skonstrastować akt, przedstawienie postaci, z modnym komfortem szkicu pejzażowego. Zawsze powstawał jakiś wyższy punkt widzenia, wspólna myśl zawsze była impulsem dla konkretnych form wyrazu.

W tym roku tylko realiści doszli do głosu i pospieszyli się z zaprezentowaniem swoich poglądów na temat wystaw. Powrócili oni do co nieco zapomnianego trendu *l'art pour l'art*. Podkreślali oni we wszystkich trzech wystawach w trakcie roku zasadę, by pokazywać możliwie dobre efekty obcej lub rodzimej sztuki w możliwie dobrych zestawieniach. A stało się tak, ponieważ poprzedzająca wystawa rzeźb nie wytyczyła jasnych ram ani dla kierunku ani dla walczących ze sobą przeciwieństw, lecz przedstawiła przypadkowe zestawienia nowoczesnych produkcji. To, co każdy dzień przynosił twórczości jednostki, o tym opowiedziała nam w tym roku Secesja Wiedeńska, jednak nie powiedziała nic o tym, jak jednostka zachowuje się wobec całości.

s. 442

Zatem i tutaj chcemy pokazać barwną rewię wielu bardzo dobrych obrazów, jakie zdobią wystawę wiosenną. Są tutaj zarówno przedstawienia figuralne, jak też czysto krajobrazowe dzieła najwyższej próby. Na początek obraz pełen prostoty i skupienia *Wytchnienie*³⁶⁴ pędzla JÄGERA³⁶⁵. Na zboczu góry poprzecinanej zapadliskami siedzi zmęczona wspinaczką chłopka z dzieciątkiem przy piersi. Oczywisty i niezbędny akt życia wkomponowuje się harmonijnie w rytm cicho oddychającej natury. Ostrożnie, z wyrazem zupełnego samozapomnienia, jakie mają tylko kobiety karmiące, matka spogląda na dziecko. Obraz podzielony jest tylko na kilka małych silnie zaznaczonych płaszczyzn. Pokryta mchem skała, wijąca się naprzód ścieżka prowadząca w górę, ciche, białe kłęby chmur na ciemnoniebieskim horyzoncie, a w nie wkomponowane jest z wyczuciem oddychające życie. Artystę zawsze cześci jego wielka powaga. I zakup tego dzieła przez fundację Hörmanna cześci jego dzieło. Niedaleko stąd widzimy delikatny obraz kobiety³⁶⁶. Namalował go LIST³⁶⁷.

³⁶⁴ Obraz *Wytchnienie* nie jest wystawiony.

³⁶⁵ Franz Wilhelm Jäger (1861-1928) tworzył w głównej mierze krajobrazy, akty, obraz przedstawiające zwierzęta i plakaty. W latach 1901-1905 należał do wiedeńskiej secesji.

³⁶⁶ Obr.az dostępny pod adresem: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/195201-bild-in-weiss-schwarz/>. [dostęp 18.07.2020]

Portret, który opowiada historię. A więc portret przeżyć wewnętrznych. Blondwłosa kobieta spogląda z powabną melancholią rozmyślając, jakby zasłuchana w samą siebie. Cała w bieli z odrobiną czerni, blond głowa oprawiona czarnym kapeluszem, biel kanapy, o którą się opiera, ograniczona jedynie wąskim czarnym drewnianym obramowaniem, całkowicie białe migoczące drżące tło, które ją okala, zamknięte tylko dzięki cienkim czarnym ramom. Całość wygląda jak nekrolog po zmarłym szczęściu. Malownicze są barwy stopniowane z wyczuciem, pod względem formalnym i rytmicznym, bardzo dobrze zaznaczony przebieg linii. Tak bardzo kontrastując z cichą melancholią tematyki, ze ściany beztrzęsliwie się malarski żart Polaka MEHOFFERA. *Europa jubilans*³⁶⁸ nazywa artysta tę błyskotliwą scenę rodzajową. Uśmiechająca się pokojówka siedzi na miękkiej sofie. Pomieszczenie wypełniają japońskie zabytki. Nie trzeba dopatrywać się sensu w widocznie czysto kolorystycznej intencji. Malarz chciał zbliżyć się do istoty rzeczy.

s. 444

Smok z brązu, żelazna zbroja, małe figurki z fajansu i trzy złote figurki Buddy kontrastujące z błyszczącymi brokatami są wspaniale ukazane w swej materialnej istocie. To powinno wystarczyć. U innego Polaka, AXENTOWICZA widzimy studium *ruskiej wiejskiej dziewczyny*³⁶⁹, które oddaje interesujący typ narodowy. Mistrzowskie jest *Dziecko z doniczką kwiatów*³⁷⁰ malarza-poety WYSPIAŃSKIEGO. Jest to pewien moment wybrany z szeregu obrazów dziecięcych, jakie mistrz namalował dla siebie jako fryz swej sypialni. Wiadomo, że Wyspiański wielokrotnie zajmował się wielkimi kartonami do kościelnych witraży. Dlatego zachował w swojej technice ścisłe ograniczenia płaszczyzn, wyraźne zaznaczenia konturu jak w technice witrażu. We wspaniałej ornamentyce rysunku uwiecznił powabne ruchy niewinnych motywów dziecięcych. Inaczej rzecz ma się w przypadku dziecięcych portretów WEISSA³⁷¹. Tutaj chce on oddać *tylko* impresję; pełno tam realizmu dziecięcego pokoju. Bawiące się dzieciątko, które łączy ze swoim drewnianym konikiem po prostu intymna nić

³⁶⁷ Wilhelm List (22.11.1864-9.02.1918) przedstawiciel secesjonistycznego malarstwa. Członek Künstlerhausu, Wiedeńskiej Secesji i grupy Klimta. Jego twórczość jest szerzej nieznana i zapomniana.

³⁶⁸ *Europa jubilans* – dzieło jest przykładem oddziaływania na artystów sztuki Dalekiego Wschodu. W ich dziełach liczne są przedstawienia postaci kobiecych przyodzianych w kimono. Obraz artysta ukazał w sposób prześmiewczy Europę w postaci nieobyczajnej pokojówki usadowionej pośród japońskich dzieł.

³⁶⁹ Malował często sceny ludowe. Obraz, o którym mowa można zobaczyć w Galizien seine kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung na stronie 11, a także pod adresem: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1080922>. [dostęp 19.07.2020]

³⁷⁰ *Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami*. Pastelowe dzieło Wyspiańskiego powstało w roku 1902. Ów portret przedstawia córkę artysty. Dziewczynka zajmuje miejsce przy stole, na którym znajduje się dzbanek z kwiatami.

³⁷¹ *Tadzio z zabawkami* – obraz przedstawia małego chłopczyka z jasnymi włosami usytuowanego przy stole. Dziecko ma na sobie niebieską sukienkę. Obok widać opiekunkę, która obserwuje bawiącego się chłopczyka. Obraz był w posiadaniu profesora Mieczysława Gładysza z Krakowa.

porozumienia, i jak zwykle z obojętnością doglądająca go opiekunka – są to namalowane szybkim pędzlem dobrze ujęte sceny z życia codziennego. Bardzo silnie skoncentrowany malarsko w głównych akcentach, ale nie tworzący całości, z wielkimi pustymi miejscami, zaprojektowany widocznie na zbyt dużym płótnie – takim jest obraz *Próżność*³⁷² FRIEDRICHA³⁷³. Jest to bardzo dobry akt kobiecy – w nim samym chodziło zapewne tylko o grę światła na żywym, delikatnie zaróżowionym ciele, o wydobywanie perłowych tonów na jędrnej białej skórze. Ale pomimo tego w pozie kobiety, w detalach otoczenia obecna jest zbytnia słodycz, która całkowicie nie leży w istocie Friedricha. Natura i życie mają w zwyczaju wyrażać więcej, niż ma to miejsce w tym przypadku. KÖNIG³⁷⁴ natomiast oferuje niespodziankę. Malarz spokojnych, słonecznych nastrojowych pejzaży występuje w dekoracyjnym stylistycznym odzieniu i przedstawia obraz *Uwięziona*³⁷⁵. Od tła niebiesko-białej glazury odcinają się siedzące w kucki postaci spętanej niewolnicy i stróża. Ona siedzi z opuszczoną głową, pogrążona w bezradności wyczekując swojego losu, on spogląda z nieruchomym i tępym obliczem skierowanym w próżnię, monotennie i zwierzęco posłuszny pełniąc swoją powinność. Ponura cisza opada na zupełnie nagie dwa kształty, a wielkie milczenie wypełnia pomieszczenie. Oddano w tej wizji wiele z poddania się i nieuchronności losu. Wesoły i wiele znaczący, jak tylko może być prawdziwa baśń, jest początkowy z serii³⁷⁶ obrazów o śpiącej królewnie, który namalował LIEBENWEIN³⁷⁷. *Rycerz czekający na wiadomość* pochyla się z konia ku parobkowi, który wskaże mu drogę do zamku Śpiącej Królewny. A to, co jeszcze dodatkowo ma on do opowiedzenia, da się zauważyć po nerwowo przysłuchującym się księciu. Widoczne pole w pełnej krasie żniw, ale na górze na wysokiej skale widać drzemiący zamek otoczony pnącymi się różami. Po wstępie pełnym spokojnej baśniowości następuje naturalny przepełniający widza baśniowy czar.

³⁷² *Próżność* – obraz pochodzący z Galerii Wertheim w Berlinie. Na obrazie Friedrich przedstawia rudowłosą, nagą kobietę. Kobieta podziwia swoją osobę w lustrze, a na jej kolanach sadowi się małpa.

³⁷³ Otto Friedrich (2.07.1862-11.04.1937) studiował na Akademii Wiedeńskiej oraz Monachijskiej. Podczas życia w Paryżu przedsięwziął różne zagraniczne podróże m. in. do Hiszpanii. Był jednym z założycieli Wiedeńskiej Secesji, gdzie wystawiał także swoje prace. W roku 1900 był także członkiem redakcji *Ver Sacrum*. Zajmował się malarstwem historycznym, lecz w momencie gdy z niego zrezygnował zwrócił się ku malarstwu krajobrazowemu, rodzajowemu oraz portretowemu.

³⁷⁴ Friedrich König (1857-1941) – malarz, grafik i rzemieślnik uczęszczający do Szkoły Rzemiosła Artystycznego, a także wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Należał do Secesji Wiedeńskiej.

³⁷⁵ Obraz *Uwięziona* można zobaczyć pod adresem: https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F2048128%2F461999&repid=1. [dostęp 18.07.2020] i tutaj: https://mandadb.hu/tetel/461999/Friedrich_Konig_muveinek_reprodukcioi. [dostęp 18.07.2020]

³⁷⁶ Cykl *Śpiąca Królewna* powstawał w latach 1904/1905. Wraz z innymi bajkowymi cyklami były wystawiane w wiedeńskiej secesji, a także sprzedawane. Z uwagi na ten fakt nie są one dostępne w oryginale.

³⁷⁷ Maximilian Liebenwein (1869-1926) członek wiedeńskiej secesji, w której regularnie wystawiane były jego prace.

A teraz za wyjątkiem świeżego portretu chłopca LEVIER'A³⁷⁸ tematyka figuralnych przedstawień zdaje się być właściwie wyczerpana, a swoich praw domagają się krajobrazy. Te są oczywiście w sztuce nowoczesnej bardzo dużych rozmiarów, a więc nic dziwnego, że jest wiele o nich do powiedzenia. Korowód pejzaży otwiera MOLL. W ostatnich latach stał się dojrzały, z własnym charakterem i każde jego dzieło można powitać z radością. Jego obydwie motywy z okolicy Kahlenbergu, gdzie się osiedlił, są prawdziwymi i właściwymi przekładami poetyckimi natury i jej nastrojów. Błogie uproszczenie i napawającą radością jasność wiele zawdzięcza Moll studium drzeworytu, któremu się intensywnie poświęcił. Tak samo trzeba przyznać NOWACKOWI³⁷⁹, że ma za sobą sumienny rozwój. Wcześniej był on całkowicie impresjonistą, często w bezwzględny i gwałtowny sposób, tak tym razem w swojej miejskiej weducie³⁸⁰

s. 447

Znaim pokazuje piękny umiar, porządek obejmujący całość, który zdaje się mieć znamiona stylu. Położone u stóp góry miasto, zwieńczone katedrą jest poprządkane zieleniejącymi plamami, paskami, punktami. Jednak bryły w morzu domów ulegają, jak już powiedziałam, wspólnemu jednolitemu porządkowi, który świadczy o dążeniu do jedności, czego nie da się nie dostrzec. ENGELHARDT³⁸¹ nie nadał panoramie śniegu i lodu, jaka z masywu Rax³⁸² roztacza się przed naszymi oczami, cech monumentalizmu, który jest nieodłącznym elementem świata lodowców. I całkowicie świadomie. Pojawia się złudzenie ruchu fal tam, gdzie właściwie wszystko jest jednak zastygłe w bezruchu. Poprzez grę niebieskiego cienia na lodzie i śniegu malarz osiąga wrażenie ruchu, oddechu, życia, przemykającego niepokoju, jakiego nie wyraża wielkość duszy lodowca, jednak oddaje malownicze niuanse procesów atmosferycznych.

Dobrze reprezentowani są niektórzy Austriacy z „Rzeszy”. Tak HÄNISCH³⁸³, który ponownie jeden ze swoich krajobrazów nakreślił z całym temperamentem, jaki jest nieodłącznym elementem jego pędzla. Niespokojna impresja. Białe, gęste, dramatyczne

³⁷⁸ Adolfo Levier (1873-1953) włoski malarz. Debiutował w 1901 roku w Monachium w Szklanym Pałacu.

³⁷⁹ Johann Nowack (10.07.1866-7.08.1918) uczył się w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Wiedniu. Zajmował się malarstwem i architekturą wnętrz.

³⁸⁰ Pojęciem *weduta* określamy rysunek, obraz, który przedstawia widok miasta.

³⁸¹ Josef Engelhardt (19.08.1864-19.12.1941) studiował w Technicznej Szkole Wyższej i malarstwo na Akademii w Wiedniu. Swoje prace po raz pierwszy wystawił w Künstlerhausie w roku 1888 i były to typowe dla niego dzieła czyli życie ludowe Wiednia i przedstawiające zwyczaje. Był członkiem Künstlerhausu.

³⁸² Obraz można zobaczyć pod adresem: <https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/222-die-rax/>. Obraz datowany jest na 1905 rok.

³⁸³ Alois Hänisch (1866-1937) uczył się w wiedeńskiej Szkole Rzemiosła Artystycznego. Malował krajobrazy z bawarskiego płaskowyżu. Członek Secesji Wiedeńskiej.

nagromadzenie chmur i poważne, ciemne dramatyczne formy drzew. Potem HÖLZEL³⁸⁴ z Dachau. Występując w roli kogoś więcej niż swojej własnej, utrzymując się ciągle w tonacji szarości swojej szkoły. *Przejście kolejowe w okolicach Dachau* przedstawia rozciągającą się łukiem część mostu nad lśniąca rzeką, z szarą zaporą, szarą kamienną budowlą, szarą wodą. W tle miasto w niknącej szarości. To wszystko wymodelowane delikatnymi żółtymi i liliowymi tonami, światłem i cieniem, nadaje obrazowi piękne ciepło. SCHMOLL VON EISENWERTH³⁸⁵ z Monachium przedstawia interesujący portret kobiety i nad wyraz delikatny pejzaż przypominający gobelin z XVIII wieku³⁸⁶. Ta *Jazda konna przez las*³⁸⁷ w swoich jasnych jesiennych barwach, z zimnym słońcem, nagim ścierniskiem, bladym horyzontem, nad którym krążą kruki, silnie oddaje nastrój pożegnania, do którego dwa zmęczone konie, ociężały jeździec stanowią cudowne uzupełnienie. SCHERERA³⁸⁸ *Na wrzosowisku*³⁸⁹ i *Krowa*³⁹⁰ przedstawiają

s. 448

okazałe egzemplarze zwierząt. Szczególnie obraz pastwiska górskiego ze świeżym spojrzeniem na świat gór, który beczelnie stojącej i przeżuwającej tam bujną trawę krowie sprawia ogromną radość. LEISTIKOW³⁹¹ występował w tym periodyku w słowie i obrazie tak często, że w zupełności wystarczy, kiedy wskażemy na przedstawienia jego krajobrazów *Okolice Meranu* i *Góry Tyrolu zimą*. Tak samo pokrótce wspominamy bardzo delikatną w swym rysunku akwafortę *Arlekin* KOLBA³⁹², którego przekaz zawarty w obrazie nie jest łatwy do interpretacji bez odniesienia do treści programowych. *Czarne jezioro* WYCZÓŁKOWSKIEGO jest przedstawieniem dantejskiej wizji pejzażu z charakterystycznymi bujnymi pastelowymi kreskami. Czarno-czerwone skalne podnóże przypominające zastygłą w płynnym ruchu falę ognia, tworzy zagłębienie, w którym spoczywa pozbawione trosk zielono-czarne ciemne oko. Jest to czarne jezioro, którego ból samotności artysta daje odczuć w poetycki sposób.

³⁸⁴ Adolf Hölzel (1853-1934) studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Napisał tekst *Über Formen und Massenvertheilung im Bilde* na łamach *Ver Sacrum* (Heft 15, 1901, 246-254).

³⁸⁵ Karl Schmoll von Eisenwerth (1852-1936) zajmował się malarstwem, grafiką, designem. Związany z Secesją Wiedeńską. Tworzył portrety, krajobrazy przedstawiające motywy symbolistyczne.

³⁸⁶ Na stronie 461 przedstawiony jest inny obraz, mianowicie *Motiv aus Kargan* Franza Hohenbergera, a nie jak pisze Zuckerkandl obraz Schmolla von Eisenwertha.

³⁸⁷ *Jazda konna przez las*.

³⁸⁸ Scherera nie ma w katalogu wystawy XXIII.

³⁸⁹ *Na wrzosowisku* obrazu po tym tytułem nie ma na podanej stronie w tekście Zuckerkandl.

³⁹⁰ *Krowa* przedstawiona jest na stronie 453 niniejszego tekstu, jednakże przy dziele występuje nazwisko innego artysty niż opisuje Zuckerkandl.

³⁹¹ Walter Leistikow (1865-1908) malarz krajobrazów około berlińskich, dzięki któremu Berlin stał się wiodącym niemieckim miastem sztuki.

³⁹² Alois Kolb (1875-1942) malarz i rytownik, pobierający nauki w Monachium, w szkole artystycznej. W latach 1897-1900 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.

Bardzo dobre są tutaj rzeźby. Tutaj droga do stylu jest bardzo podkreślona. Na początek o SCHIMKOWITZU³⁹³, który swojemu grobowcowi³⁹⁴ nadał prostą, lecz oddziałującą na widza symboliczną linię. Jest to stela z marmuru pochodzącego z Unterbergu, której podstawę stanowi prosta forma cokołu, która stopniowo przechodzi w wysoką łączącą się ze sobą parę skrzydeł. Młodzieniec, do którego popiersia należy para skrzydeł wznosi swą głowę, podnosi złączone w modlitewnym geście dłonie. Gdyby artysta przełożył czystą surowość architektonicznego kształtu kamienia także na jego figurę, wtedy dzieło stałoby się jednym z najlepszych. Tak oto przeszkadza brak organicznego związku między stylem monumentu a miękką stylistyką figury. Pomimo wszystko piękne osiągnięcie. W każdym calu stylistą, który kosztem przedstawienia budowy ciała dotarł do kwintesencji linii jest METZNER³⁹⁵. Chętnie pracuje on w kamieniu z Savonnière, z silnym szorstkim materiałem, wyrażającym męską siłę. W nim jest on w stanie najlepiej oddawać swoje ogromne powierzchnie i istotę organizmów. *Baba* – siedząca z podciągniętymi kolanami postać, opierająca głowę o kolana jest kwintesencją istotnych form, decydujących ruchów. A wielka jednolita linia, jaka biegnie od stóp przez wygięte w łuk plecy aż do kryjącej się w ramionach głowy, stanowi wielki spokojny ornament, który daje się harmonijnie wkomponować w architektoniczne masy. Jeszcze niewielką samodzielność, ale zdumiewającą obiektywną wiedzę objawia całkiem młody artysta, uczeń Hellmera³⁹⁶, HUGO KÜHNELT³⁹⁷. Jego siedzący w kucki kobiecy akt z marmuru³⁹⁸ pochodzącego z Untersbergu

s. 449

wynika z inspiracji Klingerem, rzeźbiarz osiągnął dojrzałość naśladowując Lederera. Ale mimo to miłość do odczuwania natury, wiedza o ludzkim ciele i jego przedstawienie jest całkiem zdumiewające. Jeśli młody artysta odważy się wyrazić *samego siebie*, wtedy będzie się opłacało, by nadstawić ucha. Bardzo interesująca jest praca LUKSCHA³⁹⁹ *Siedzący w kucki*

³⁹³ Othmar Schimkowitz (1864-1947) rzeźbiarz, członek Secesji Wiedeńskiej i Künstlerhausu.

³⁹⁴ Nagrobek stworzony dla ojca Artura Kaana na Cmentarzu Centralnym. Jest to neoklasycystyczna stela z brązu i nasadą z palmety znajdującej się na szczycie.

³⁹⁵ Franz Metzner (18.11.1870-24.03.1919) do jego pierwszych sukcesów należało stworzenie porcelanowych przedmiotów dla manufaktury porcelany w Berlinie. Piastował stanowisko profesora Szkoły Rzemiosła w Wiedniu. Swoje dzieła wystawiał w Secesji.

³⁹⁶ Edmund von Hellmer (12.11.1850-9.03.1935) rzeźbiarz uczęszczający do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Brał udział w konkursie na pomnik Grillparzera. W 1877 roku wykonywał *Teologię i Filozofię* dla Uniwersytetu Wiedeńskiego. Pracował także nad szczytem budynku parlamentu. W roku 1882 wykonał pomnik wspominający oblężenie tureckie znajdujący się w wieży świętego Szczepana. Wśród jego licznych prac znalazł się także pomnik Strauša.

³⁹⁷ Hugo Kühnelt (1877-1914) rzeźbiarz, któremu popularność przyniosły wystawy w Secesji Wiedeńskiej i Künstlerhausie. Członkiem Künstlerhausu był od roku 1912.

³⁹⁸ Dzieło *Tęskniący* wykonane jest z marmuru, w posiadaniu prywatnym.

³⁹⁹ Richard Luksch (1872-1936) rzeźbiarz i członek Secesji Wiedeńskiej.

*Hindus*⁴⁰⁰ i pełna wyrazu głowa *Wędrowcy*⁴⁰¹ w brązie. MESTROVIC⁴⁰² próbował nadać mijającemu światopoglądowi plastyczny wyraz. Jego nazwane *Timor dei*⁴⁰³ dzieło przedstawia lamentującą, przepelnioną lękiem przed nieszczęściem, pochylającą się i niestawiającą oporu ludzkość. Nad grupą poplątanych ludzkich ciał opuszcza się, jakby chcąc bezlitośnie zdeptać sumienie, stopa Boga. U urodzonego w Spalato artysty, który wzrastał wśród przesądnej bigoterii, widoczny jest nastrój czasów ciemnego średniowiecza, gdy strach przed nieuchronną zagładą świata ciemnił wszystkie umysły. W każdym razie dzieło MESTROVICA jest pracą interesującego, niezwykle myślącego artysty. Radosnym momentem tej wystawy jest z kolei coraz bardziej manifestujące się przewyciężenie kwestii techniki zewnętrznej. Tam gdzie jest to potrzebne, używa się puentylizmu, szpachlowania, kreskowania albo pracuje się dużymi plamami, a nie tak jak wcześniej, że techniczny problem stanowił inspirację dla obrazu. Teraz do obrazu dobierana jest najlepiej pasująca forma. Także publiczność właśnie nauczyła się, by nie dać się zbić z tropu przez dziwny przekaz i jego formę, przyzwyczajają się ponownie do czystego odbioru dzieła artystycznego. To są radosne efekty recepcji sztuki, która wchodzi w ciało i krew.

⁴⁰⁰ *Siedzący w kucki Hindus*.

⁴⁰¹ *Głowa wędrowca* – na XXIII. Wystawie Secesji zaprezentowano fragment dzieła.

⁴⁰² Ivan Meštrović (1883-1962) rzeźbiarz i architekt chorwackiego pochodzenia. Należał do Secesji Wiedeńskiej.

⁴⁰³ Dzieło artysty wzbudziło ogromne zainteresowanie przy okazji wystawy omawianej w niniejszym tekście Zuckerkandl.

Timor Dei wykonane z gipsu, powstało w 1904 roku w Wiedniu. Po raz pierwszy zostało wystawione w 1905 roku w Wiedniu. Dzieło jest przechowywane w Glyptotece Akademii Nauk i Sztuk w Chorwacji, tutaj: <http://gliptoteka.hazu.hr/en/collections/item/timor-dei,272.html>. Dzieło początkowo wykonane było z gipsu, jednakże uległo ono zniszczeniu, w związku z czym wykonano odlew z brązu. Oryginał i odlew (należy do kolekcji chorwackiej rzeźby) znajdują się w wyżej wymienionym miejscu.

Kluczowy aspekt *Timor Dei* stanowi śmierć. Artysta przedstawił wielką stopę, która rozgniata nagie ludzkie ciała. Ponadto podstawie pod boską stopą umiejscowieni zostali ludzie, których część żyje i przytrzymuje się stopy.

Indeks obrazów

1) Franz Wilhelm Jäger – *Wytchnienie*



404

Obraz znajduje się w wiedeńskim Belwederze.

Rozmiary: 160 cm x 180 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1905⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ <https://sammlung.belvedere.at/objects/6456/die-rast#mediaoverlay>. [dostęp 18.07.2020]

⁴⁰⁵ Tamże.

2) Wilhelm List – *Portret*



406

Obraz znajduje się w Muzeum miasta Wiednia.

Rozmiary: 136 cm x 118 cm

Technika: farba olejna, płótno

Rok powstania: 1904⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/195201-bild-in-weiss-schwarz/>. [dostęp 19.07.2020]

⁴⁰⁷ Tamże.

3) Józef Mehoffer – *Europa jubilans*



408

⁴⁰⁸ https://www.lwow.home.pl/galeria/Europa_jubilans.jpg. [dostęp 21.07.2020]

4) Teodor Axentowicz – *Rusinka*



THEODOR AXENTOWICZ

RUTHENIN

23. Ausstellung der Sezession in Wien

409

⁴⁰⁹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0491/image,info. [dostęp 19.07.2020]
Reprodukcję można zobaczyć pod adresem: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1080922>. [19.07.2020]

5) Stanisław Wyspiański – *Dziecko z doniczką kwiatów*



410

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 47,5 cm x 62,8 cm

Technika: pastel

Rok powstania: 1902⁴¹¹

⁴¹⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Dziewczynka_z_wazonem.jpg. [dostęp 19.07.2020]

⁴¹¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci_2.htm. [dostęp 19.07.2020]

6) Wojciech Weiss – *Portret dziecka*



Rozmiary: 50 x 65 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1902⁴¹³

⁴¹² https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0492. [dostęp 20.07.2020]

⁴¹³ Katalog wystawy Wojciecha Weissa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1962, s. 39.

7) Otto Friedrich – *Próżność*



23. Ausstellung der
Wiener Sezession ■

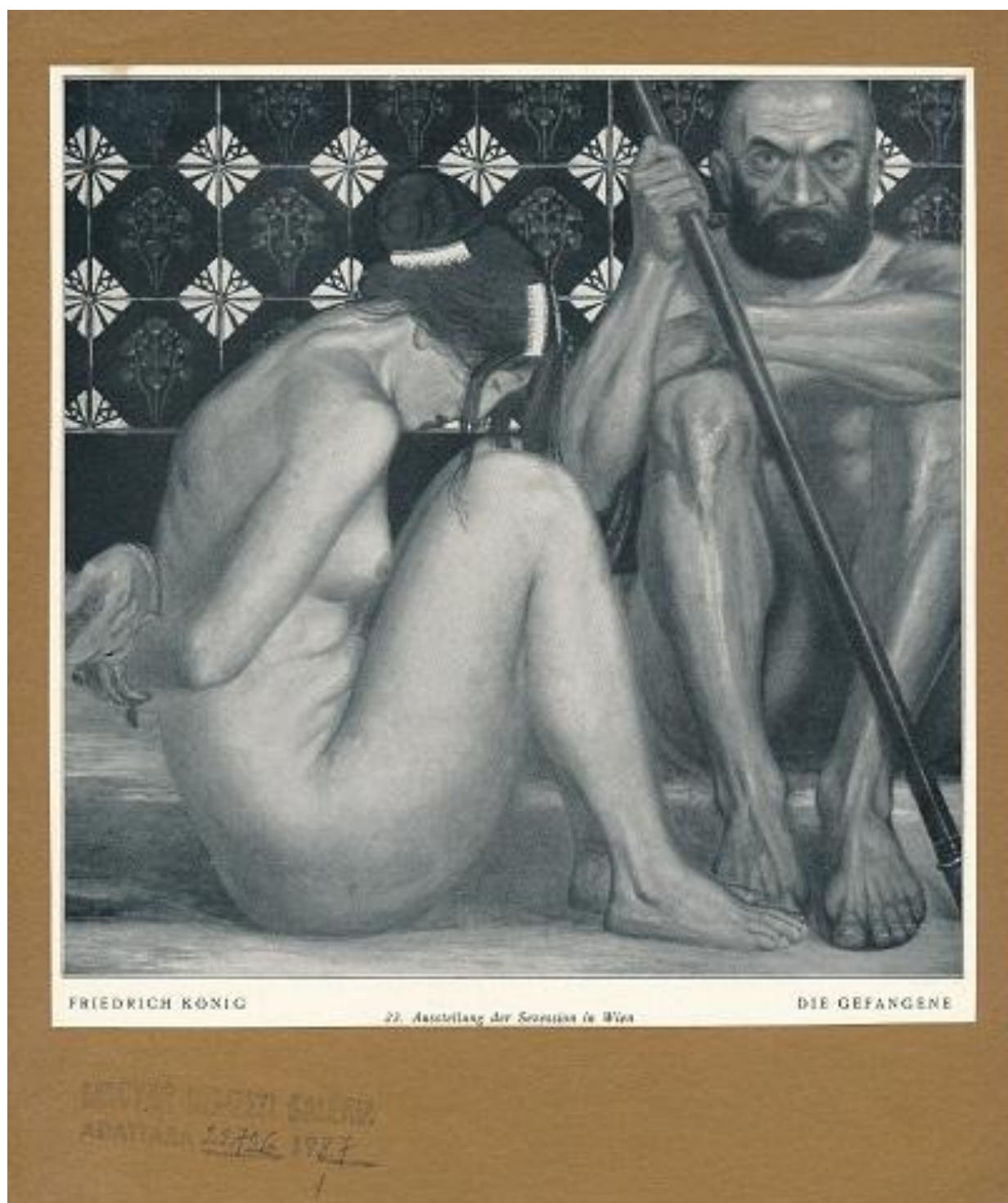
OTTO FRIEDRICH
■ ■ EITELKEIT ■ ■



414

⁴¹⁴ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0475. [dostęp 19.07.2020]

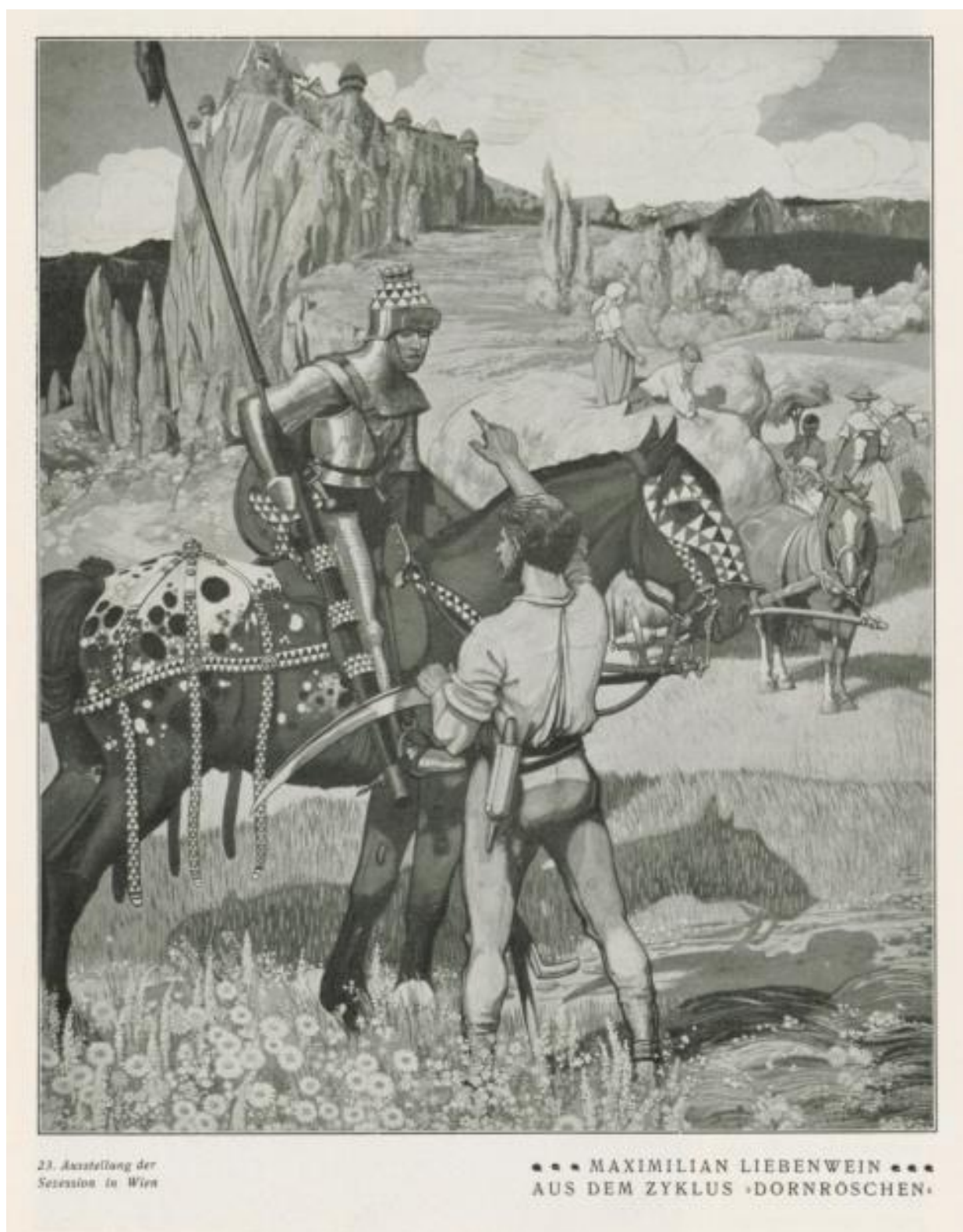
8) Friedrich König – *Uwięziona*



415

⁴¹⁵ https://mandadb.hu/tetel/461999/Friedrich_Konig_muveinek_reprodukcioi. [dostęp 20.07.2020]

9) Maximilian Liebenwein – *Rycerz czekający na wiadomość*



416

⁴¹⁶ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0493. [dostęp 20.07.2020]

10) Adolfo Levier – *Mój siostrzeniec*



ADOLF LEVIER

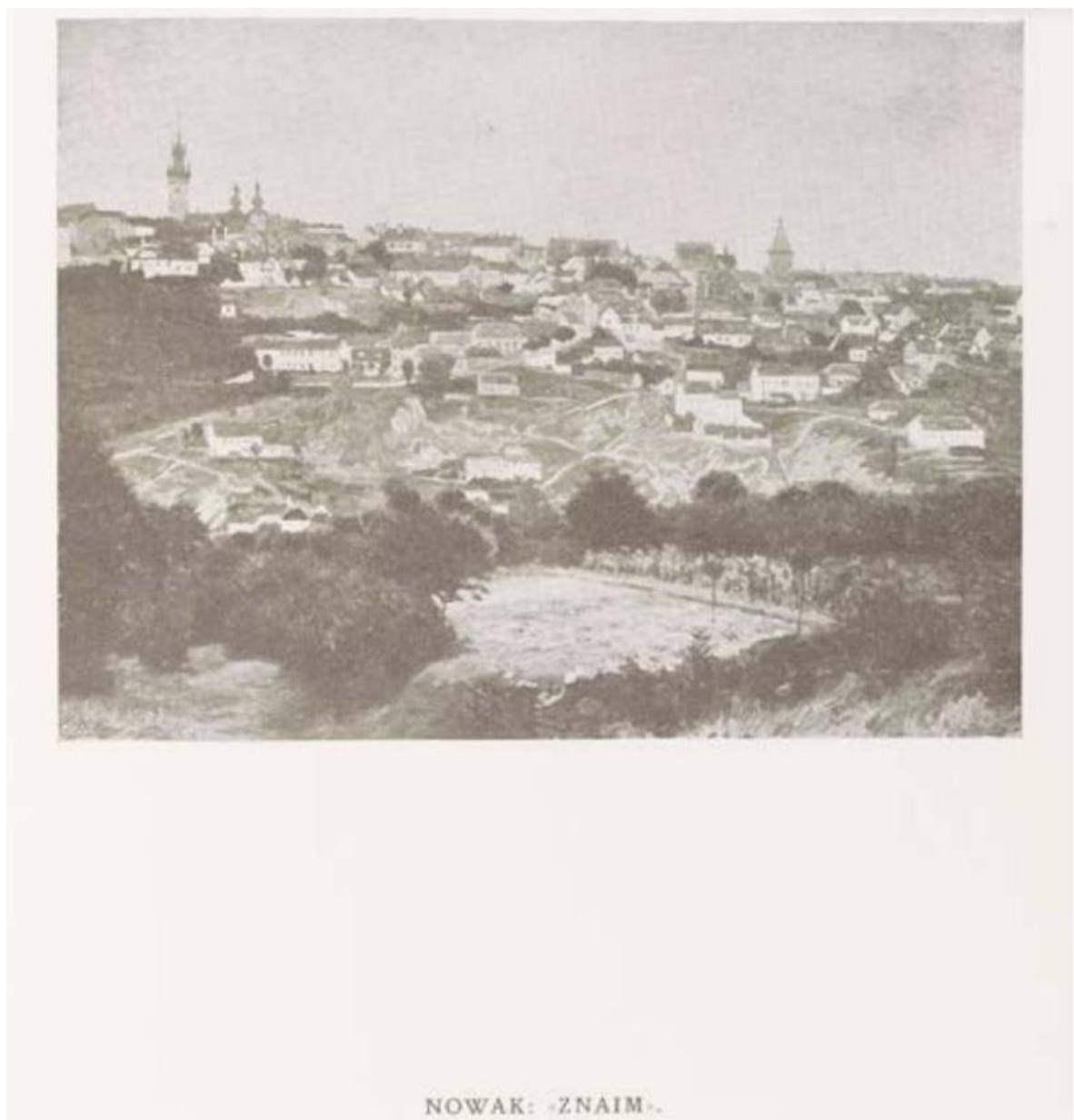
23. Ausstellung der Sezession in Wien

MEIN NEFFE

417

⁴¹⁷ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0479. [dostęp 20.07.2020]

11) Johann Nowack – *Znaim*



418

⁴¹⁸ Katalog XXIII. Wystawy Wiedeńskiej Secesji 1905.

12) Josef Engelhardt – *Panorama z masywu Rax*



419

Obraz znajduje się w muzeum w Wiedniu.

Data powstania: 1905

Rozmiar: 90,4x100,4

Technika: olej na płótnie⁴²⁰

⁴¹⁹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0487. [dostęp 21.07.2020]

⁴²⁰ <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/222-die-rax/>. [dostęp 21.07.2020]

13) Alois Hänisch – *Aleja*



421

⁴²¹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0477. [dostęp 21.07.2020] Należy nadmienić, iż obraz artysty na wystawie wygląda inaczej.

14) Adolf Hölzel – *Przejście kolejowe w okolicach Dachau*



ADOLF HOLZEL

23. Ausstellung der Sezession in Wien

BAHNUBERGANG BEI DACHAU

422

⁴²² https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0480. [22.07.2020]

15) Karl Schmoll von Eisenwerth –

a) *Portret*



423

b) W tym miejscu powinien pojawić się obraz, do którego jest odniesienie w tekście Zuckerkandl, czyli krajobraz ze strony 461 (jak pisze Zuckerkandl w tekście oryginalnym). Jednakże na wspomnianej stronie występuje inny obraz, przedstawiony poniżej:

⁴²³ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0492. [dostęp 21.07.2020]

c)



424

⁴²⁴ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0496. [dostęp 21.07.2020] Obraz był przedstawiany na omawianej wystawie.

d) *Jazda konna przez las*

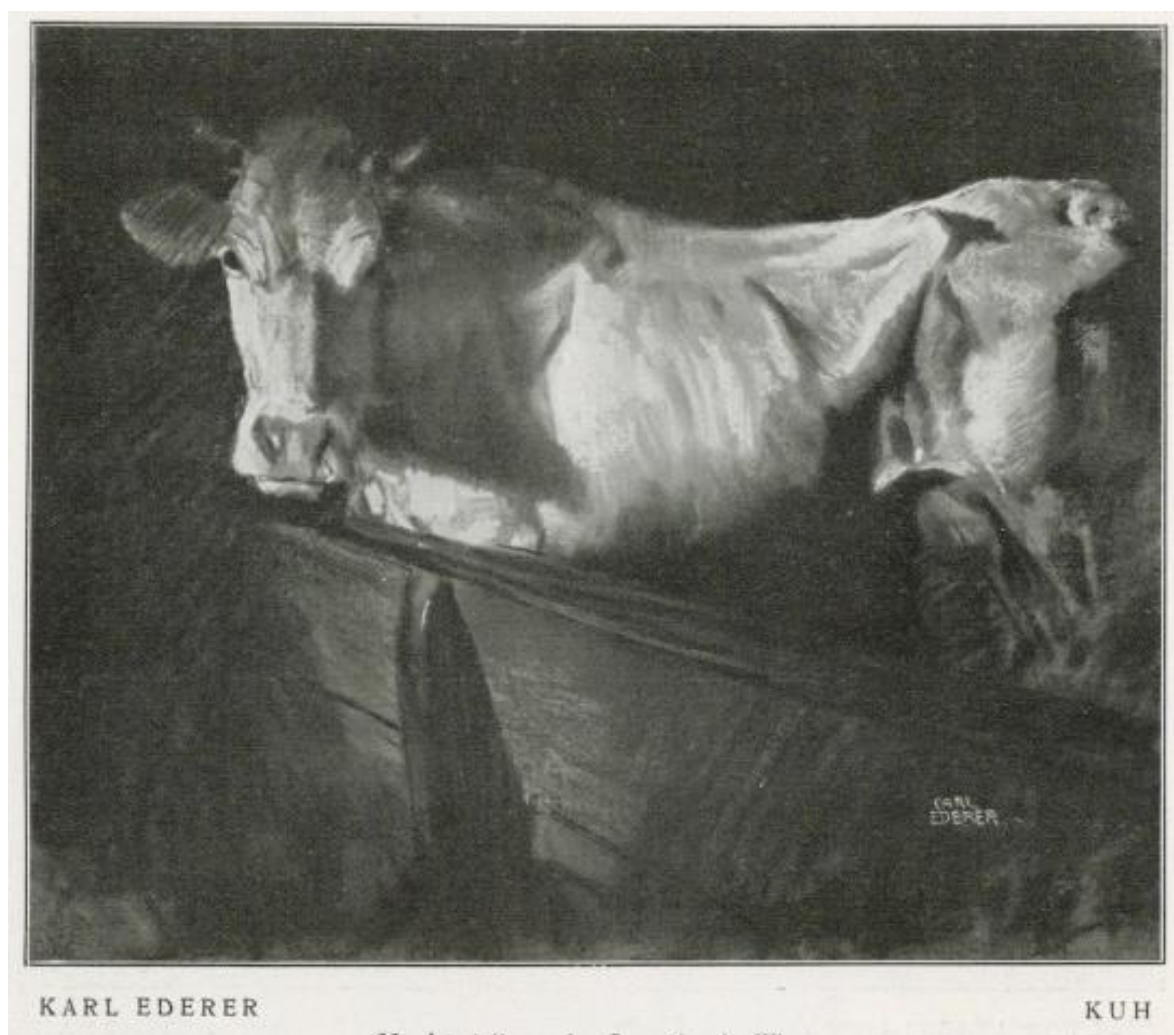


425

16) Nazwisko Scherer widnieje w tekście Zuckerkandl, natomiast na wystawie – Karl Ederer

⁴²⁵ <https://www.invaluable.com/auction-lot/karl-schmoll-von-eisenwerth-1879-1948-farbholzsch-455072-c-7004c65a23>. [dostęp 21.07.2020]

Krowa (poprawne nazwisko przypisane do obrazu, czyli Karl Ederer)

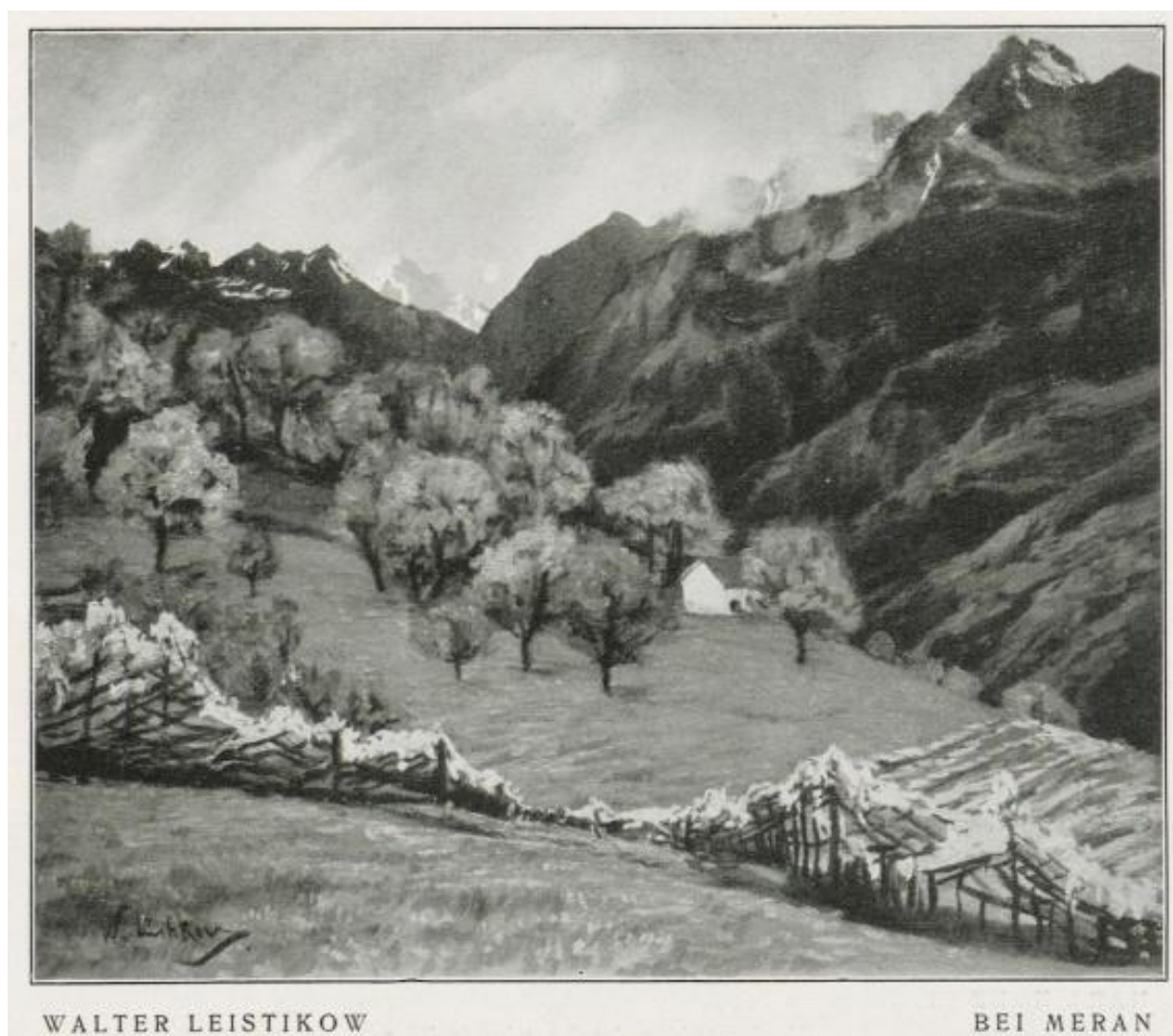


426

⁴²⁶ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0488. [dostęp 21.07.2020]

17) Walter Leistikow

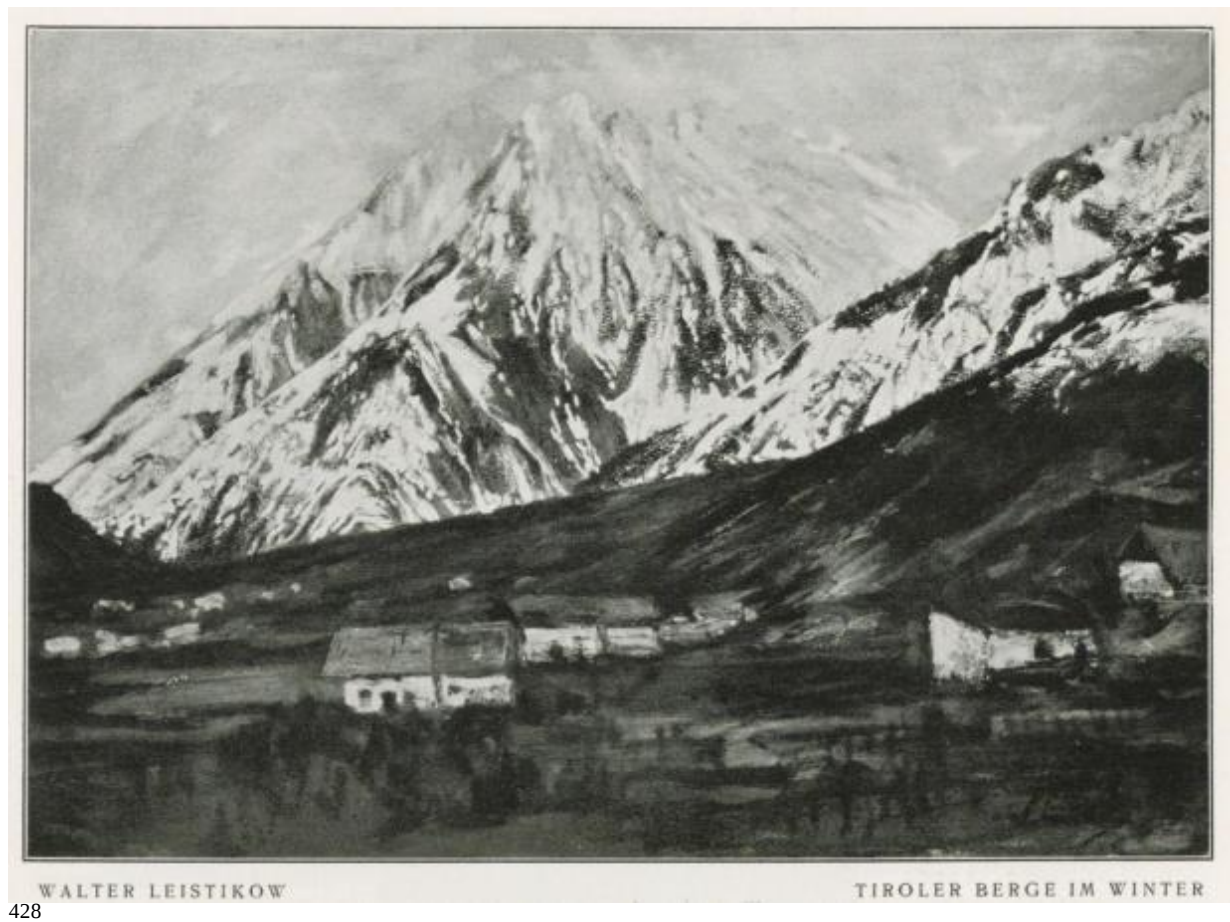
a) *Okolice Meranu*



427

⁴²⁷ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0489. [dostęp 21.07.2020]

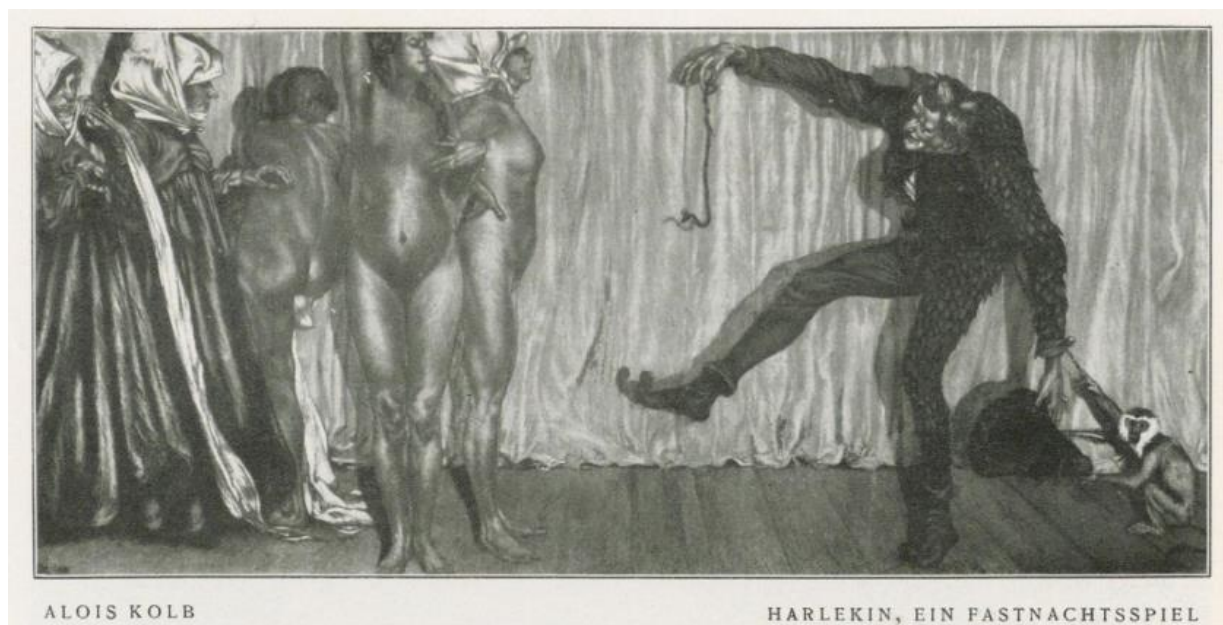
b) *Góry Tyrolu zimą*



428

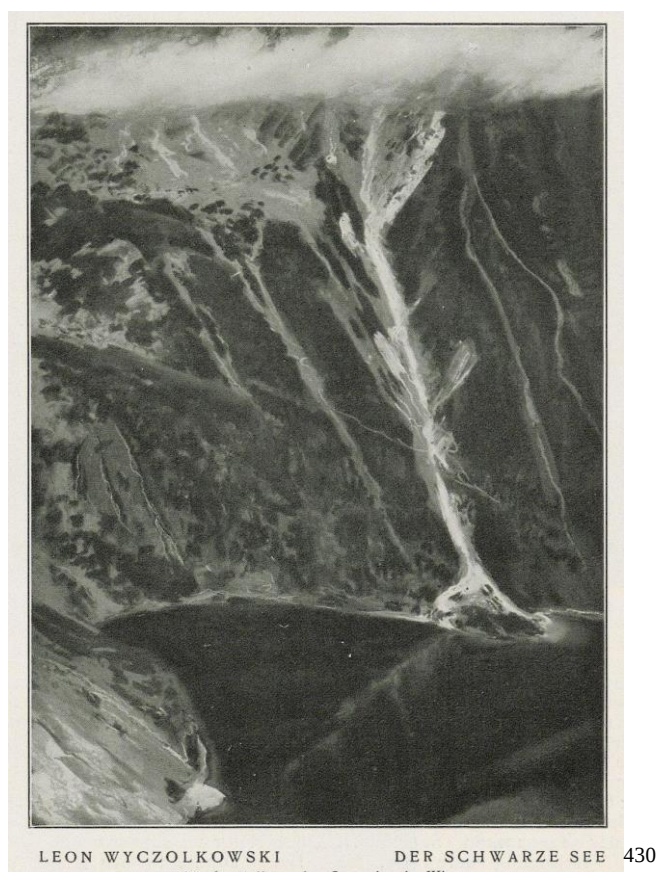
⁴²⁸ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0482. [dostęp 21.07.2020]

18) Alois Kolb – *Arlekin*



429

19) Leon Wyczółkowski – *Czarne jezioro*



430

⁴²⁹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0476. [dostęp 21.07.2020]

⁴³⁰ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0497/image,info. [dostęp 21.07.2020]

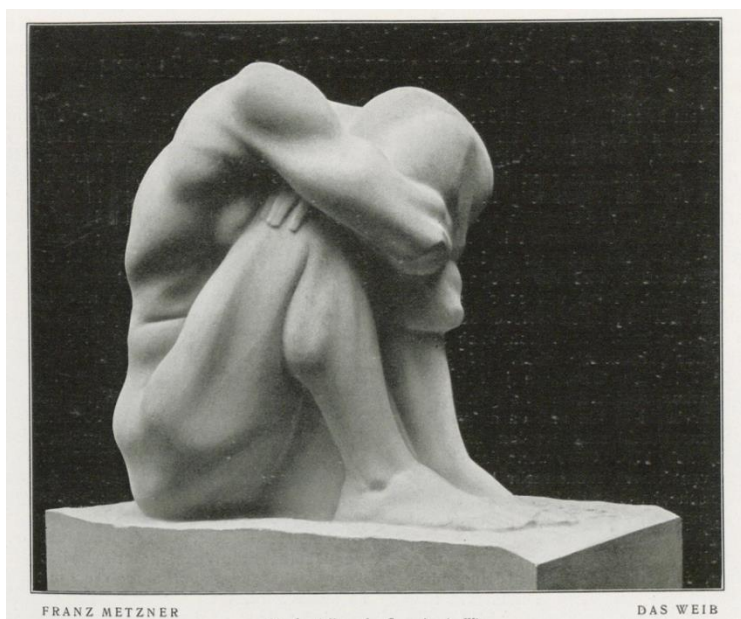
20) Othmar Schimkowitz – Nagrobek



431

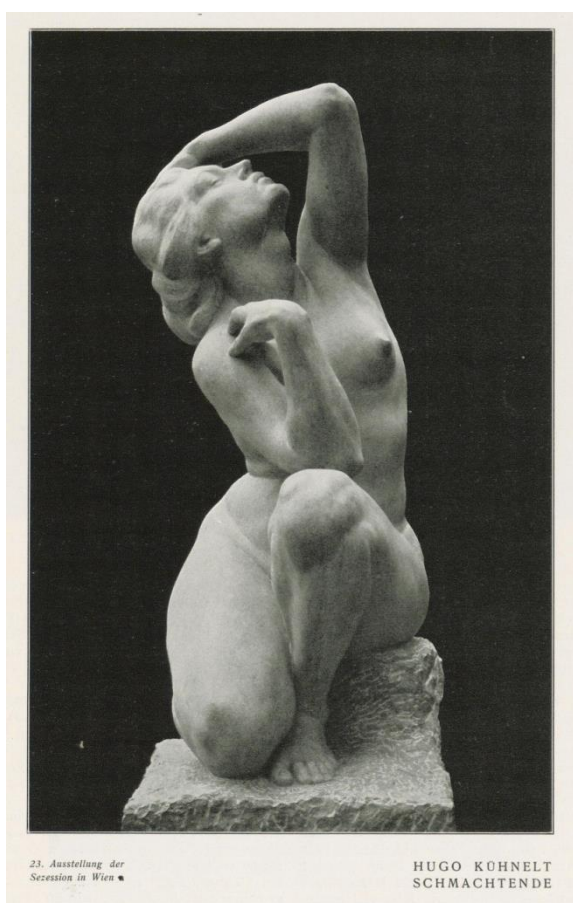
⁴³¹ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0483. [dostęp 21.07.2020]

21) Franz Metzner – *Baba*



432

22) Hugo Kühnelt – *Tęskniąca*



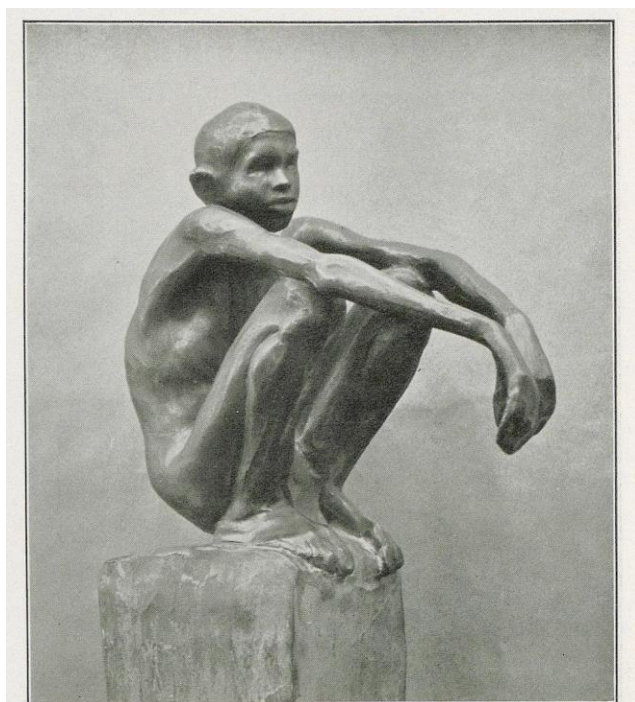
433

⁴³² https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0484. [dostęp 21.07.2020]

⁴³³ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0481. [dostęp 21.07.2020]

23) Richard Luksch

a) *Siedzący w kucki Hindus*

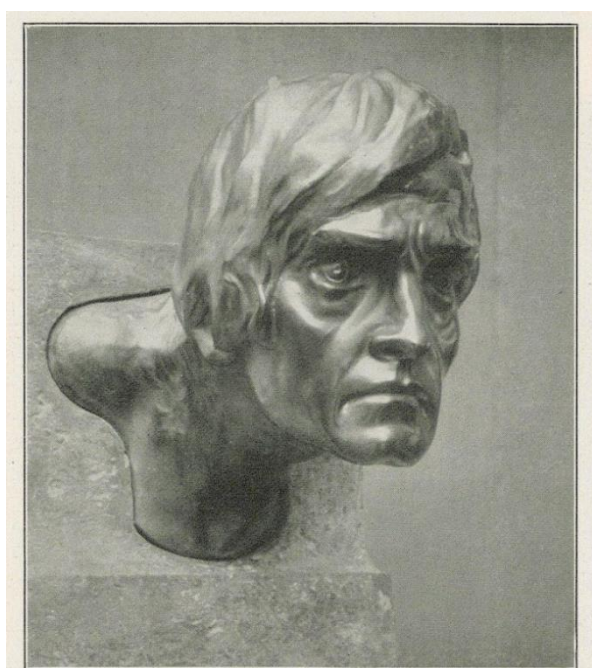


RICHARD LUKSCH

KAUERNDER HINDU

434

b) *Głowa wędrowcy*



RICHARD LUKSCH

KOPF DES „WANDERERS“

435

⁴³⁴ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0494. [dostęp 21.07.2020]

⁴³⁵ https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0499. [dostęp 21.07.2020]

24) Ivan Meštrović – *Timor Dei*



436

Dzieło znajduje się w Gliptotece Akademii Nauk i Sztuk w Chorwacji⁴³⁷.

Rozmiary: 200 cm x 145 cm x 120 cm

Technika: gips⁴³⁸

⁴³⁶ <https://hrcak.srce.hr/en/file/340214>, s. 246. [dostęp 22.07.2020]

⁴³⁷ <https://gliptoteka.hazu.hr/en/collections/item/timor-dei,272.html>. [dostęp 22.07.2020]

⁴³⁸ <https://hrcak.srce.hr/en/file/340214>, s. 246. [dostęp 22.07.2020]

5. „Jung-Polen” – „Młoda Polska”⁴³⁹

Wiosna 1906

Odebrano im wszystko. Prawo do ojczyzny, wolność samostanowienia, narodową jedność. Poćwiartowano ich, przeprowadzono wiwisekcję i biedne drgające, krwawiące członki pojedynczo przeszczepiono na obce ciała, z których każde z nich ma własne organiczne określenia i swój wyłączny rytm obiegu krwi. Miały one przyjąć trzy różniące się kultury, zostać poddane trojakim procesom cywilizacyjnym, mieli tutaj po austriacku, tam rosyjsku, i po niemiecku odczuwać, krystalizować i tworzyć. Ale powstał tylko polityczny twór – dzieło sztuki fasadowej odpowiadające momentowi, w którym zatrzymał się proces polityczno-historyczny. Tajemnicza moc pierwotna, która określa przytłumione duchowe wrzenie narodu z odwiecznymi prawami rządzącymi lśniącymi gwiazdami na niebie, uchroniła ideał kultury powstający z ludu, z matki-ziemi, z ojcowizny. Słupy graniczne wbito w ciało, ale nie podzieliły one ducha. Zjednoczona w silnym, równym, rytmicznym biciu serca, polska kultura wznosi swoją ojczyznę, dzieląc wszystkie tęsknoty tych czasów, przyjmując wszelkie zdobycze najnowszych trendów, by na ojczystym krośnie utkać z tych mocnych wątków narodowe runy.

Kraków, pradawne miasto z Wawelem, jest siedzibą intelektualnego wywyższenia polskiego narodu. I małe zrzeszenie artystów „Sztuka” jest centrum, w którym skupiają się wszystkie tworzące kulturę siły i z którego promieniują tworzące kulturę moce twórcze. Nie wszyscy artyści, którzy

str. 141

przynależą do tego związku, żyją w Krakowie, choć wielu pośród nich tam naucza i działa. Tu i tam, po rosyjskiej, po niemieckiej ziemi rozproszeni, pomimo tego utrzymują stały kontakt, wspierając się wzajemnie, zachęcając, i każdy pracuje uparcie, wytrwale i zdecydowanie nad jednością polskiej kultury. Nie jest to może przypadek, że są tacy malarze, którzy służą tak wielkiej misji. Jest jednak malarstwo, które przy kulturalno-artystycznym przekształceniu nowoczesności dokonało zasług pionierskich. Odebrało prowadzenie architektonice. Było pierwszym, które powstrzymało się przed służbą fetyszowi ekstatycznego stylu. Powróciło do natury, do prawdy, do przeżycia. I stworzyło warunki bytowe dla tworzącej się etyki.

⁴³⁹ Tekst ukazał się w zbiorze *Zeitkunst Wien 1901-1907*, Wien und Leipzig 1908, s. 140-146. Katalog XXVI. Wystawy Secesji 1906.

A to, co się ogólnie stało, jest w szczególnym obszarze sztuki narodowej zasługą „Sztuki”. Jej działania promieniują na wszystkie obszary duchowych wydarzeń; przede wszystkim dzięki pośredniczącej, jednoczącej, obejmującej wszystko sile genialnej natury. Wyspiański, poeta-malarz, jest tą osobowością, która niemal niewiarygodnie oddziałuje poprzez żywotną, nienasyconą chęć tworzenia. Jego impulsy napełniają silnym nurtem sztuki plastyczne i produkcję literacką; twórczo traktuje on związek sztuki i kultury, a życie samo w sobie w swoich różnorodnych dyferencjach próbuje wynieść do pozycji dzieła sztuki. Jako malarz wywołuje najgłębsze, najbardziej tęskne i fantastyczne odczucia, zastrzega on sobie poszukiwania formy w twórczości poetyckiej, by w wyczerpujący sposób ująć dążenia narodu, ideał dla walczących o kulturę narodową i syntetycznie wykorzystywać tendencje jego najbliższych sojuszników ze „Sztuki”. Ta tendencja wydaje się być cudownym wyrastającym od Mickiewicza słowem: „Jest w ludzie siła niespożyta”⁴⁴⁰. „Sztuka” znajduje się w obozie narodowego odrodzenia, które czerpie swoje siły z ludu. Idzie do wieśniaków, robotników,

str. 142

do ludzi prostych, którzy są bliżsi ziemi i których wychowanie wykraczające ponad narodowe ideały przyczynia się do wzbogacenia wartości ogólnoludzkich⁴⁴¹. Bezpośrednio z teorii przeniesione na praktykę, takie odczucie tworzy połączenia, jak te poety Rydla i malarza Tetmajera⁴⁴², którzy obaj poślubili gospodynie wiejskie. Z okazji uroczystości weselnej tego ostatniego Wyspiański napisał właśnie swoje *Wesele*, które powstało jako „okazjonalny dodatek”, właśnie dzisiaj należy już do najbardziej wartościowych dokumentów polskiej twórczości poetyckiej. Jest nadzwyczajnie bajeczne. Goście weselni pojawiają się parami i prowadzą dialog. Każdemu ukazuje się zjawą, która oznacza to, co najgłębsze i ostateczne, co zamieszkuje w jego duszy. Wszystkie typy polskiego społeczeństwa i polskiego narodu

⁴⁴⁰ Zuckerkandl pomyliła nazwiska. Chodziło o Kasprówicza i jego dzieło *Excelsior*. Utwór ten Kasprówicz napisał 16 września 1888 roku. Jak pisze Czachowski w „Pod piórem” *Excelsior* był wyznaniem wiary poety.

„Jest w ludzie siła niespożyta,
Zbawienie leży pod siermięgą.

Niby w popiele skra ukryta:

Choćby ostatnią płuc potęgą

Dmuchajmy w tę skrę bożą, aż łun spłonie wstęgą!

Jan Kasprówicz (1860-1926) poeta, zajmował się także tłumaczeniami oraz krytyką literacką i teatralną.

⁴⁴¹ Wieś, jej motyw wcześniej nie brany pod uwagę na przełomie XIX i XX wieku zyskuje na znaczeniu. Widoczne jest zjawisko folklorystyki. Całkowicie odmiennie Wyspiański widzi wieś i miasto, co przedstawia w „Weselu”. Ukazuje on duchowy stan ówczesnej Polski, a mianowicie pełne fałszu otwarcie społecznej elity na mieszkańców wsi. Z kolei mieszkańcy wsi nie są zainteresowani wstąpieniem w szeregi wspomnianych elit, lecz opowiadają się za zmianą, dzięki której ich potrzeby w końcu zostaną zauważone. O różnych obliczach wsi w polskiej kulturze i literaturze pisze Juszczyk w artykule „Między ideałem a rzeczywistością. Obraz wsi w polskiej literaturze i kulturze popularnej” [W:] *Obce/swoje: miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo „scriptum” Tomasz Sekunda, Kraków 2015, s. 12-27.

⁴⁴² Włodzimierz Tetmajer (1861-1923) uczęszczał na Akademię Sztuk Pięknych w Wiedniu.

przewijają się przed oczyma widza; jest to królewski przegląd stanu posiadania narodu, jaki może przedefiniować tylko przed duchowym okiem króla poezji.

Sztuka ta, grana w Krakowie⁴⁴³, dała asumpt do sceniczno-artystycznych eksperymentów, które były gorliwie prowadzone przez „Sztukę”. Bowiem również teatr jest bezpośrednio pod dominującym wpływem tego stowarzyszenia. Dyrektor musi przez sześć dni w tygodniu grać to, co podoba się publiczności i co przyniesie mu zarobek, a raz w tygodniu poświęcić wieczór awangardowej literaturze współczesnej lub jakiemuś rzadkiemu, trudnemu do wystawienia dziełu. Tak też Wyspiański przełożył nieprzemijające dzieło Mickiewicza: *Dziady* na przytłaczające upiorne wizje: bowiem na tej scenie ważą się od nowa eksperymenty, problemy, przewartościowania z najbardziej artystyczną bezwzględnością. Podporządkowuje się dyrektor, jak również i publiczność. Najbardziej dziwnym i rzadkim zjawiskiem w krakowskim życiu kulturalnym jest fakt, że mniejszość panuje tam nad większością. Nie inaczej niż w innych zakątkach szlachta i burżuazja zachowuje się nieprzychylnie wobec procesów dziejowych. Ale nie dzieje się nic, co większość pojmuje i widzi, lecz to, do czego dążą i wymuszają ci będący w mniejszości. „Sztuka”

s.143

samodzielnie, pomimo jej jednolitej, silnej woli, takiego stanu wyjątkowego mogłaby nigdy nie stworzyć, gdyby nie miała po swojej stronie potężnego sojusznika. Pierwsza, najbardziej wpływowa gazeta *Czas* ukazująca się w Polsce, w Krakowie jest na tym samym poziomie kulturalnym, co Stowarzyszenie Sztuka. Rzadkie, bezcenne szczęście przypada w udziale staraniom polskich artystów, że wiodący publicystyczny organ całkowicie i wytrwale oddaje się w służbę artystom i ich dążeniom. Pod względem politycznym zupełnie podzieleni, ponieważ wydawca *Czasu* należy do polskiej partii narodowo-konserwatywnej, to jednak myśl o narodowym uszlachetnieniu jednoczy artystę i dziennikarza poprzez wzmocnienie wartości kulturalnych i etycznych. Ręka w rękę szturmują oni twierdze ignorantów. We wszystkich kwestiach na temat urbanistyki miasta, utrzymania pomników, we wszystkich kwestiach dotyczących wspólnych interesów kulturalnych, we wszystkich wypowiedziach życia publicznego ton nadaje „Sztuka”, nadaje *Czas*. Władzę w Krakowie zdobyły intelektualizm, subtelne wyczucie artystyczne, odważny, przekonujący idealizm kulturowy. Ale Kraków jest syntezą polskiej inteligencji .

⁴⁴³ *Wesele* było także wystawiane na scenie wiedeńskiej por. Günther Wytrzens *Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, s. 144.

To jest życiowa atmosfera, w której „Sztuka” rozkwitała. I wydaje mi się konieczne, by wyróżnić na tym silnie intelektualnym tle pojedynczych artystów stowarzyszenia. Jednakże w obecnej chwili nie da się już rozdzielić sztuki od kultury. Pomimo tego myliłby się ten, który w dziełach „Sztuki” doszukiwałby się zabójczego dla sztuki momentu tworzenia tendencyjnego. Jako malarze dążą oni ku malarskim celom, a słowo Oskara Wilde’a: „Sztuka nigdy nie wyraża czegoś innego, jak samej siebie”⁴⁴⁴, mogłoby być spokojnie motywem ponad wejściem, które prowadzi do trzech małych pomieszczeń „Sztuki” w siedzibie Secesji Wiedeńskiej.

Dobiega nas melancholijny, przesywający, dumnie poskramiany akord molowy. Tak tworzą ludzie, którzy krwawią z rany Amfortasa⁴⁴⁵.

str. 144

Wszystko tchnie cichym smutkiem. Ludzie, którzy spoglądają ze swoich ram, natura w swoich ponurych albo przyjaznych kopiach, ciche izby, świadkowie codzienności, do których możemy zajrzeć. Ale urok tego smutku, to co czyni go nieuchronnie poważnym, co pozbawia go słodczy, przełamuje gorzka wstrzeźliwość. Współwybrzmiewa ona zawsze, a artysta próbuje przekraczać jej granice. Tak samo obraz starego Chełmońskiego: *Modlitwa przed bitwą*⁴⁴⁶, który zajmuje zaszczytne miejsce, przepełniony jest owym głębokim wzruszeniem, które, jak jest w tym przypadku, wyraża się ponadprzeciętnymi zdolnościami, bezpośrednio chwyta oglądającego za serce. Chełmoński był pierwszym polskim artystą, który jako przyjaciel i konkurent Maneta przyswoił sobie wszystkie zdobycze wielkiej sztuki francuskiej, aby potem poprzez siłę zdobytych przekonań stać się wolnym, i dać rozbrzmiewać głęboko i szeroko swoim narodowym nutom. O ile ton i malarski sposób obrazu wydają się trochę zimne i surowe, to dzięki właściwościom materiału posiadającym malarski charakter zostają one, co wskazuje grupa proporców, zrównoważone. I jak błyskotliwie kompozycyjnie wyrażona jest owa dominacja ludu ponad starszyzną! Każdy z modlących się jest tak czule, tak serdecznie naszkicowany i namalowany. To są walczący. Jednak w tle na grzbiecie wzgórza namalowani są przywódcy, sztabowcy tylko jako postaci o rozmytych konturach, które w nieruchomym zarysie pewnie i z dystansem wypatrują poranka. Podobnie Zola ukazał na pierwszym planie w *Dèbâcle*⁴⁴⁷ masę, która się poświęca,

⁴⁴⁴ Ów cytat widnieje w katalogu: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528101301576/25/LOG_0013/. [dostęp 14.05.2023]

⁴⁴⁵ Zwrot rana Amfortasa czyli wyrzuty sumienia pochodzi z eposu Wolframa von Eschenbacha zatytułowanego *Parsywal*. Z rękopisami i zdigitalizowanymi wersjami dzieła można zapoznać się pod adresem: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/search?query=all%3AParzival> [dostęp: 21.03.2023].

⁴⁴⁶ *Modlitwa przed bitwą* – Muzeum Narodowe Wrocław.

⁴⁴⁷ Zola E., Klęska, Drukiem A. Pajewskiego, cz. 1, Warszawa 1892.

podczas gdy Napoleon i jego generałowie przemykają przez powieść niczym cienie. Jako kolejnego z malarzy chcemy wymienić Ferdynanda Ruszczyca. U niego w kolor i linię zmienia się każde uderzenie pulsu, każde tchnienie tak bardzo, że z pewnością odczuwa on obrazami. Przed trzema laty widziano tutaj *Matkę Ziemię*, potężną rolę rozdartą przez pług.

s. 145

Fragment natury, za którym skrył się symbol. Tym razem symbol w jego dziełach pojawia się na pierwszym planie i wyrażany jest przez stylizowane odzwierciedlenie natury. Gdzie kiedykolwiek widziało oko w naturze ogromny grzbiet fali, taki jak na obrazie *Nec mergitur*⁴⁴⁸? Falę, tak wysoko wypiętrzoną, tak wezbraną przez pędzącą siłę ogromnego napięcia? Ucałowana przez firmament, na którego ciemnym tle tańczą gwiazdy lśniące kolorami, których nigdy wcześniej nie nosiły na swym firmamencie. Gra tęczy złożona z gwiazd. Statek z bajecznej krainy przedziera się niewzruszenie przez te cuda morskiej nocy ku dalekiemu, wiecznemu celowi. Co chce tu wyrazić artysta, wkrótce odgadniemy, ale istotą tego obrazu pozostaje malownicza siła przekazu czysto malowniczej wizji. Tak jak w *Bajce zimowej*⁴⁴⁹, której nastrój jest spokojny.

Wokół małej czarnej sadzawki, dla której Ruszczyca wybrał najbardziej intensywną czerń swojej palety, stoją nieruchome białe drzewa. Ale ich gałęzie podnoszą się niczym chroniące ramiona i w pięknej harmonii linii, które wyciągają się ku sobie, jak gdyby było to wejście do katedry. W takiej dekoracji mógłby być odgrywany Maeterlinck⁴⁵⁰. Kolorystą takim jak Ruszczyca jest także Władysław Ślewiński⁴⁵¹. Jego autoportret⁴⁵² ukazuje podstarzałego, schorowanego, ubranego po chłopsku mężczyznę. Ślewiński bardzo późno zajął się sztuką, po tym jak wiele lat spędził z Gauguin'em⁴⁵³ w Paryżu. A to nadało kierunek jego twórczości. Intensywny ton barw oddziałujących z jego obraz i ornamentalne wyczucie

Zola E., Kłeska, Drukiem A. Pajewskiego, cz. 2, Warszawa 1892.

⁴⁴⁸ Statek z obrazu Ruszczyca, jak pisze Malinowski w „O genezie symbolizmu w sztuce polskiej i jego rosyjskich odniesieniach”, jest symbolem nieśmiertelnej idei wolnej Polski.

⁴⁴⁹ *Bajka zimowa* – obraz powstały na Litwie w 1904 roku. Pejzażysta Ruszczyca czerpał z natury. W niniejszym dziele przedstawił część lasu pokrytego przez szadź. Staw i polana nabierają cech tajemniczych i baśniowych. Artysta wykorzystał proste i faliste linie, barwy (biel i srebro), które to chętnie wykorzystywała secesja. O pracy nad obrazem pisał także w pamiętniku. Biel kontrastuje tutaj z czarnym jeziorem.

⁴⁵⁰ Maurice Maeterlinck (1862-1949) poeta i dramaturg. Postać i twórczość Maeterlincka przedstawia Sehning w Maeterlinck als Philosoph und Dichter.

⁴⁵¹ Władysław Ślewiński (1854-1918) sztuką zajął się dzięki Gauguin'owi. Obaj odbywali podróże do Bretanii. W twórczości Ślewińskiego brak jest inspiracji pochodzących z literatury. Inspirację stanowiły m.in. kwiaty, ludzkie postaci, morze.

⁴⁵² *Autoportret* – (Autoportret w słomkowym kapeluszu) datowany na około 1894 rok. Owe dzieło jest nawiązaniem do autoportretów, jakie tworzył Van Gogh. Jego cechą jest wyostrenie rysów twarzy. Portret pozbawiony jest szczegółów. Trójwymiarowość ukazana jest w twarzy, której oczy przyciągają widza. Ślewiński pozbawił swój portret wszelkich uduśnian, zachował prostotę.

⁴⁵³ Ślewiński, w wyniku zetknięcia się ze sztuką Paula Gauguin'a tworzył pełne melancholii portrety mieszkanki Bretanii. Ponadto w portretach przedstawiających mężczyzn i autoportretach ukazywał cechy psychologiczne.

linii. W *Astrach*⁴⁵⁴ nie ma ani jednego zbędnego pociągnięcia pędzlem. Wszystko jest właściwie niezachwiane na swoim miejscu, koniecznie w każdym szczególe, nasycone spokojnym bezpieczeństwem harmonii. *Zawilce*⁴⁵⁵ wyrażają zazwyczaj więcej niż zwykle wyrażają kwiaty. Czerwień dwóch kwiatów znajdujących się najniżej ma w sobie coś diabolicznego. Cierpienie połączone z bluźnierstwem i tęsknotą z czystością, tak jak w *Fleurs du mal* Baudelaire’a.⁴⁵⁶ Lirykiem jest Jan Stanisławski, który za pomocą odrobiny księżycy, odrobiny kwiatów,

str. 146

z odrobiną lasu, kawałeczkiem łąki snuje cudownie miłosne rymy; rymy, które trafiają w serce jak owe stare pieśni, które śpiewa lud, gdy kobiety przędą.

Tak wielu byłoby jeszcze do scharakteryzowania: o Fałacie, Boznańskiej⁴⁵⁷ Pankiewicz, Fryczu⁴⁵⁸, graficzno-dekoracyjnym talencie Wyczółkowskiego, Weissie⁴⁵⁹ i rzeźbiarzach Laszczce i Ostrowskim⁴⁶⁰ chcielibyśmy jeszcze chętnie opowiedzieć. A szczególnie o jedynym świeżym tonie durowym w harmonii mollowej, Józefie Mehofferze, o jego przedstawieniach wewnątrz w barwach ziemi i poświęcić więcej miejsca żywo poruszających się po nich kobietach. Później chcemy nadrobić zaległości wobec każdego z nich, a teraz tylko przy pożegnaniu przesyłamy wszystkim dążącym ku pięknu ostatnie, lecz nie pozbawione zazdrości pozdrowienie.

Bo to, co tutaj „Sztuka” utrzymuje na małą skalę, do tego Secesja kiedyś dążyła w wielkim stylu. A jej rozpad był jednak dowodem, że konieczny idealny związek wszystkich intelektualistów, wszystkich nazywających się artystami zawiódł; dowodem, że Wiedeń, że Austria nie była dojrzała, by podążać za prowadzeniem wiodących, silnych, świadomych kreatorów wartości. Ale to, czego ludzie, którzy posiadają jednolite państwo, którzy oddychają w maszynie dużego miasta, nie mogli osiągnąć, przypadło w udziale owym,

⁴⁵⁴ Astry. Istnieje wątpliwość, jakie kwiaty miała na myśli Zuckerkandl. Pod poniższymi adresami można je obejrzeć: https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/569,astry,1, [dostęp 23.07.2020] http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Slewinski_2.htm, <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX344>. [dostęp 23.07.2020]

⁴⁵⁵ *Zawilce* (*Anemony*). Prawdopodobnie ten obraz pod adresem: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Anemony_w_wazonie.jpg.

⁴⁵⁶ Baudelaire K., Kwiaty grzechu z portretem i życiorysem autora, tłum. A. M-ski, A. Lange, Nakład Hieronima Cohna, Warszawa 1894.

⁴⁵⁷ Olga Boznańska (1865-1940) artystka polsko-francuska. Twórczość Boznańskiej uzależniona była od pobytów w miastach takich jak Monachium i Paryż. Na jej twórczość mieli wpływ różni artyści, w związku z czym zajmowały ją np. portrety. Zarówno ją jak i Wyspiańskiego interesowały twarze dzieci.

⁴⁵⁸ Karol Frycz (1877-1963) studiował w Szkole Rzemiosła Artystycznego w Wiedniu, gdzie uczył się u Alfreda Rollera.

⁴⁵⁹ Wojciech Weiss (1875-1950) członek Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Wywodził się ze środowiska krakowskiego. Uczył się rysunku w Szkole Sztuk Pięknych.

⁴⁶⁰ Władysław Ostrowski (1878-1942) uczył się u Gersona w Warszawie, w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Paryżu (Académie Julian). Jego twórczość stanowią w przeważającej mierze portret i pejzaż.

których nie łączy razem żaden zewnętrzny związek, którzy zostali narodowo rozdarci i których działalność rozgrywa się w mieście dziesiątek tysięcy dusz.

Kraków stanowi centrum kultury – a Polska ma swoją wolność – ponieważ ma własną sztukę!

Indeks obrazów

1) Józef Chełmoński – *Modlitwa przed bitwą*



⁴⁶¹

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Rozmiary: 172 cm x 244 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1906⁴⁶²

⁴⁶¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Modlitwa_przed_bitwa.jpg. [dostęp 25.07.2020]

⁴⁶² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_8.htm. [dostęp 25.07.2020]

2) Ferdynand Ruszczyc

a) *Ziemia*



463

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 164 cm x 219 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1898⁴⁶⁴

⁴⁶³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyc/Images/Ziemia.jpg>. [dostęp 25.07.2020]

⁴⁶⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyc/Ruszczyc_2.htm. [dostęp 25.07.2020]

b) *Nec mergitur*



465

Obraz znajduje się w Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie.

Rozmiary: 204 cm x 221 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1904-1905⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Nec_mergitur.jpg. [dostęp 26.07.2020]

⁴⁶⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_5.htm. [dostęp 26.07.2020]

c) *Bajka zimowa*



467

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 132 cm x 159 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1904⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Bajka_zimowa.jpg. [dostęp 26.07.2020]

⁴⁶⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_4.htm. [dostęp 26.07.2020]

3) Władysław Ślewiński

a) *Autoportret*



Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 60 cm x 45 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: około 1894⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Autoportret_1894.jpg. [dostęp 26.07.2020]

⁴⁷⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Index.htm>. [dostęp 26.07.2020]

a) *Astry*



471

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 46 cm x 33 cm

Technika: olej, płótno

Rok powstania: datowany na około 1903⁴⁷²

⁴⁷¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Astry_1903.jpg. [dostęp 27.07.2020]

⁴⁷² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Slewinski_2.htm. [dostęp 27.07.2020]

b) *Anemony (Zawilce)*



473

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 59,5 cm x 46,5 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1904⁴⁷⁴

⁴⁷³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Anemony_w_wazonie.jpg. [dostęp 27.07.2020]

⁴⁷⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Slewinski_2.htm. [dostęp 27.07.2020]

6. Polens Malkunst – Malarstwo polskie

I/ str. 3-8

s. 3

Kraków można by w pewnym sensie nazwać Florencją Wschodu. Tak samo jak architektura tego cudownego miasta jest wyrazem trwających stulecia walk o panowanie, o wolność, o własne prawa; tak jak jego dumny herb, czerwona lilia, jest symbolem wywalczonej krwi niezależności, tak Kraków również nosi na swym obliczu szlachectwo głębokiej dumy narodowej. Miasto leżące u stóp wawelskiego zamku jest również w najprawdziwszym znaczeniu kulturalnym dokumentem politycznych zamiętań. O ile rozumiemy politykę właśnie w jej wyższym, lepszym aspekcie niż ten dominujący w Europie aspekt polityki jako gier parlamentarnych i dyplomatycznych. Walka z wrogiem zewnętrznym; walki wewnątrzpartyjne; zmagania kast w strukturze społecznej, a przede wszystkim nieokiełznana, niezdyscyplinowana samowola osobowości; krótkie, gwałtowne bicie serca pozbawionej spokoju „przeżywającej” wspólnoty skrytykowały się w przemijaniu epok w twór niezrównanego rodzaju.

Ciągle zmieniające się, ale zawsze intensywnie odczuwane nurty obcych prądów w sztuce rozpoczęły się w czasach romańskich dzięki sprowadzonemu przez KAZIMIERZA I. z LÜTTICH⁴⁷⁵ zakonowi benedyktyńskiemu.

s. 4

Polski gotyk jest ściśle związany z gotykiem niemieckim; polski renesans ze sztuką włoską. Jednak pomimo tego nie można wyciągać wniosków z szybkiego i łagodnego sposobu dostosowywania się do tego, że istniały skłonności eklektyczne. Znany antropolog powiedział niegdyś, że owe narody, których rozwój był punktem skrzyżnym różnych kultur i które pomimo tego pozostały wystarczająco silne, by zachować pierwotną siłę i specyfikę posiadają najbardziej czarujące kobiety i najbardziej zmysłową sztukę. I rzeczywiście każda silna fala nowych przemian kulturowych, jaka zalewała Europę, zachowała w Polsce szczególne zabarwienie dzięki głębi ducha tego ludu. Najpierw i aż do właściwego, rozpoczynającego się nie wcześniej niż w XIX wieku rozwoju malarstwa narodowego, to właśnie architektura była nośnikiem symboliki tego patetyczno-tragicznego narodu, niezależnie od tego czy dała się zainspirować impulsom niemieckim czy też włoskim. Tajemnicza siła, z jaką Wawel oddziałuje na wyobraźnię, respekt, jaki przepełnia każdego

⁴⁷⁵ Dzieje klasztoru benedyktyńskiego rekonstruuje Labuda w Szkicach historycznych XI wieku: początki klasztoru benedyktynów w Tyńcu, s. 23-64.

Polaka, gdy nań spogląda, przemawia za wspólnotą, w której od samego początku polskiej historii kultury rozbrzmiewał język duszy i język form architektonicznych. I jeśli ktoś kiedykolwiek chciałby mówić o polskiej sztuce, nawet w najnowocześniejszej formie, ten nie znajdzie żadnego innego początku jak tylko Zamek Wawelski.

s. 5

Bowiem jego losy są dla narodu polskiego symbolem wszelkiej jego wielkości, wszelkiej miłości, wszelkiej nadziei; w nim spoczywa cała boleść, cała duma, cała wiara narodu. Trwająca od dekady walka o restaurację podupadłej, niegdyś promieniejącej blaskiem siedziby królów, po tym jak była prowadzona z namiętnym oddaniem przez polskich artystów, stanowi ważną fazę w rozwoju polskiego malarstwa współczesnego.

Bowiem nie chodziło tylko i wyłącznie o rekonstrukcję historyczną; lecz o ponowne odzyskanie właśnie tych charakterystycznych wartości narodowych, które to właśnie sprawiły, że wielki dziedziniec Wawelu stał się zagadkowym tworem renesansu. Chodziło o to, by owo nastawienie), jakie sztuka współczesna przyjęła wobec problemów ochrony zabytków, przeciwstawić stanowisku konserwatywno-akademickiemu. Było to właśnie około roku 1914, kiedy to dojrzała kwestia renowacji Płocka i Wawelu, a Kraków jako centrum intelektualistów w Polsce stał się centralnym punktem silnego idealizmu kulturowego. Mniejszość panowała przez krótką chwilę nad większością. Rzadki, zawsze twórczy stan. I dlatego możliwe, że w tej samej chwili, gdy w Wiedniu

s. 6

mogła być wystawiana jeszcze groteska, zwana „Walka o Wielką Bramę kościoła św. Szczepana”, w Krakowie kwestia ochrony zabytków wzniosła się właśnie do owej dojrzałości i godności wyobrażenia, jakie odpowiada wyrażaniu czci, jaką oddaje sztuka nowoczesna sztuce dawnej. Próbowano utrzymać Wawel takim, jakim stał się na przestrzeni stuleci i zachować tę niezwykłą niespójność monumentalnej budowli, która powstała dzięki twórczo naiwnemu wyrażaniu ducha czasów. Dlatego chciano utrzymać to, co jeszcze stanowiło podparcie; unikano każdej „imitacji” rozpadłych elementów konstrukcji i próbowano ponownie naprawić wandalizm wcześniejszych rekonstrukcji. Już z okazji owych prac, które podjęte zostały w katedrze, która sąsiaduje z Wawelem, można było spostrzec głębokie zaangażowanie, z jakim polski lud śledził wykonywaną z pietyzmem odbudowę swego symbolu.

Gotycki Wawel, którego budowę rozpoczął WŁADYSŁAW ŁOKIETEK, a którą potem kontynuował KAZIMIERZ WIELKI, o którym mówi się „zastał Polskę drewnianą, zostawił murowaną”, i którą ukończył WŁADYSŁAW JAGIEŁŁO; ta najstarsza część

przeżyła tylko w położonym nieopodal północno-wschodnim zakątku nazywanym „KURZĄ STOPĄ”

s. 7

i w wieży Lubrańskiej⁴⁷⁶. Pożoga w roku 1499 spopielila potężny zamek pozostawiając niewielkie resztki. Był to czas, kiedy to już nowy styl wypierał stary. I z popiołów gotyckiego Wawelu powstała budowla renesansowa, dla której części na skutek dramatycznych wypadków zabrakło ręki artysty, który nadałby im logiczny układ. Król ZYGMUNT STARY i jego następca ZYGMUNT AUGUST ukończyli tę osobliwą budowlę, której niezwykle piękno tworzy imponujący, wysoki na dwa piętra arkadowy dziedziniec.

O ten dziedziniec i jego odbudowę toczyła się walka, która prowadzona była przez przywódców kulturalnego odnowienia Polski, w szczególności przez WYSPIAŃSKIEGO i jego krąg. Mimo ostrych sprzeciwów udało się również wyodrębnić z narosłych idei przedobrzania pierwotne idee architektoniczne. Aż do drugiego piętra typowe łuki arkad nadają dziedzińcowi jego fizjonomię. Jednak nagle wznoszą się cienkie, nazbyt szczupłe, szczególnie zaprojektowane kolumny, które jak wzniesione ramiona podpierają wystającą znad krużganek konstrukcję dachu. Właśnie o te kolumny, które posiadają nigdzie nie znaną i nigdzie wcześniej nie stosowaną formę – którą zatem w jakiś sposób należy przypisać szczególnym polskim wpływom – chodziło najbardziej.

s. 8

Ponieważ do czasu, kiedy Wawel przemieniono w koszary, zabudowano przestrzeń pomiędzy tymi kolumnami prymitywnym murem. Wydobycie kolumn z tego ukrycia było również dlatego artystycznie ważne, ponieważ osobliwie podzielone płaszczyzny ścian zaznaczają przebieg kryjących się za nimi krużganków.

Okna i drzwi wychodzą na nie, a mają glify z kamienia ozdobione płataniną motywów renesansowych, gotyckich, a także tatarskich i orientalnych. Dzięki temu sposób ten typ budowli staje się unikatem, tajemnicą połączenia sztuki tego ludu ze sztuką obcą. Jak na galicyjskich tak dziwnych starych budowlach drewnianych, które właśnie stosują motyw kolumny w zmieniających się wariantach, wiąże się tutaj kwestia cudownej reminiscencji dawnych kultur. Sztuka ludowa Polski, która jest archaiczna w liniach, bogata w mistycznych tonacjach barwnych i wydobywa się ciągle i na nowo z głębi pierwocin jej duszy. Również tutaj w dumnym blasku wystawnego renesansu szemrzą jej źródła. Jak ściśle połączyła się

⁴⁷⁶ Mowa jest o baszcie Lubrance, znanej też pod inną nazwą czyli baszcie Senatorskiej. Píše o niej Stępień w *Badania i konserwacja Baszty Lubranki*, Studia Waweliana 2007, t. XIII, s. 5-40.

ona z prawdziwą sztuką absolutnie narodową, ukażemy tutaj opisując ostatnią fazę malarstwa polskiego.

II/ 9-14

s. 9

Dziwne zrządzenie losu chce, by właśnie ta entuzjastycznie chroniona przez polskich artystów pamięć o czasie świetnie rozwijającego się renesansu oznaczała faktyczny początek powolnego rozwoju narodowego malarstwa polskiego. Rok 1518 był pod względem politycznym niezbyt szczęśliwy w skutkach. Ale w kwestii kulturalnej w historii Polski przypisuje mu się wielkie znaczenie. Był to rok, w którym stojący u progu wieku król ZYGMUNT STARY, zmęczony życiem wdowca, wstąpił w drugi związek małżeński. Poślubił BONĘ SFORZA, dumną Włoszkę, której bieg życia naznaczony był przez liczne namiętności i dramaty. Ale tak jak w przypadku innych książąt włoskich, tak i jej namiętnością była miłość i mecenat sztuk. Była ona również pionierką i zwolenniczką modernizmu, jak to przed dziesięcioma laty zwykło się mawiać „secesjonistką”. W cichej walce, którą toczył rozwijający się renesans przeciwko gotykowi BONA SFORZA dawała przykład. Ona i jej małżonek ZYGMUNT pozwolili na to, by Wawel w architektonicznej szacie renesansu odrodził się na nowo. Humanizm

s. 10

zagościł ze swoją szlachetną swiątą rycerzy sztuki i kultury. A królowa otoczyła się wędrującymi przez Europę artystami wszelkich sztuk. Jednak szczególnie przyciągała malarzy i próbowała udomowić niektóre „ptaki wędrowne”. Za jej przykładem podążali magnaci i mniejsza szlachta. Obyczajem stało się wysyłanie młodych szlachciców dla ich najwyższego i ostatecznego udoskonalenia na uniwersytety w Padwie czy Bolonii. Ci młodzieńcy uzyskiwali tam nie tylko umiejętności i wiedzę o kulturze. Ważniejsze było to, że przywozili z powrotem głęboką potrzebę otaczania się sztuką, emanowania wykształceniem estetycznym. I tak w Polsce stało się zwyczajem wyższych sfer, by sprowadzać artystów, którzy kształtowaliby estetyczną stronę. Pośród nich można wymienić Tomasza DOLABELLĘ⁴⁷⁷ jako tego artystę, który w roku 1600 został powołany na dwór Zygmunta III

⁴⁷⁷ Tomasz Dolabella – urodzony około 1570 roku, zmarł w roku 1650. Był pochodzenia włoskiego. Do Krakowa został sprowadzony przez Zygmunta III. Celem dekoracji wawelskiego wnętrza, które uległo zniszczeniu w pożarze w roku 1595. Zajmował się malowaniem portretów rodziny królewskiej, alegorii, a także scen z historii Dzięki ukształtowaniu weneckiemu mógł pokazać w Polsce sztukę artystów takich jak np. Tintoretto czy Tycjan. Ponadto uczył ukazywania wielkich scen, posługiwania się kolorem weneckim, światłocieniem i ruchem. Artysta o dużym znaczeniu dla polskiej sztuki. Długi czas spędzony przez Dolabelłę w Polsce zaowocował tym, iż duża część jego twórczości pozostała w granicach Polski., tworząc szkołę. Ponadto

i który uchodzi za prekursora całej polskiej sztuki malarskiej. Bowiem mimo tego, że najstarsze początki sztuki polskiej, kulturę Piastów i pierwszych Jagiellonów należy przypisać wpływom niemieckim, szczególnie manifestującym się w ilustrowanych miniaturach na pergaminie, z których niektóre są prawdziwymi arcydziełami; chociaż również później, w XV wieku, w Krakowie powstał cech malarzy, tworzący dzieła prymitywizmu religijnego wzorowane na mistrzach z Kolonii czy mistrzach staroflamandzkich,

s. 11

to o kontynuacji i stopniowym wzroście polskiego ducha w malarstwie nie może być jeszcze mowy. mistrzów. Dolabella nie był geniuszem na miarę epoki, nie był nikim więcej jak zręcznym epigonem wiodących mistrzów Włoch. Ale jego dziełem było dziełem było to, że stworzył w Krakowie pierwszą szkołę malarstwa. Że zebrał wokół siebie uczniów, a wśród nich także wielu Polaków. O ile początkowo wykorzystywał tylko obce motywy ze swojej ojczyzny, to inspiracje, których był źródłem, były że tak powiem, natury dworskiej – podobnie było z jego następcą, którego trzeba wymienić na drugim miejscu, włoskim malarzem BACCIARELLIM⁴⁷⁸, któremu było dane to, by sztukę obcą stopniowo przenikał duch kraju, w którym działał. Było to skutkiem logicznej energii procesów historycznych, a nie świadomie realizowanego przez BACCIARELLEGO programu. Stało się tak, ponieważ zlecenia, jakie otrzymywał od dworu, szlachty, ale także patrycjuszy, były to albo portrety, albo przedstawienia pojedynczych istotnych momentów z historii Polski. Już wtedy całkowicie muzyka krajobrazu wpływała na rytm linii, który nabierał cech narodowych. I tak zagraniczni malarze byli zmuszeni, pozostając w obcym kraju, tworzyć i polonizować się.

s.12

BACCIARELLI, urodzony w Rzymie 1731 roku, przybył do Polski w roku 1753. W roku 1765 August III powołał go do Warszawy i nadał mu w 1768 polskie szlachectwo. Zmarł w roku 1818 po latach pracy na stanowisku profesora Akademii Malarstwa w Warszawie. Poglądy jego i jego następców są mieszkanką zagranicznego stylu przeniesionego na motywy narodowe. Niemal w tym samym czasie został wysłany do

pobyt w Polsce pozwolił mu na spolonizowanie się i przebudowanie stylu i dostosowanie go do ówczesnych klientów. Dzięki temu artyście Polska zapoznała się ze sztuką wenecką dotyczącą manieryzmu i wczesnego baroku. Ilustrował istotne wydarzenia zwycięskich bitew czy życie dynastii. Utrzymywał kontakty z Zamoyskimi, mecenasami sztuki. Dolabella zajmował wysoką pozycję wśród włoskich malarzy tworzących w Polsce w XVII wieku. Jednakże jego działalność nie zamykała się tylko i wyłącznie w Krakowie. Artysta nie ograniczał się także do pracy na dworze. Po śmierci Dolabelli jego uczniowie i naśladowcy rozpowszechniali jego sztukę, co przelożyło się na ogromne znaczenie jego twórczości dla sztuki polskiej.

⁴⁷⁸ Marcello Bacciarelli – przyszedł na świat w Rzymie w roku 1731 i to właśnie tam uczył się sztuki malarskiej. W roku 1753 znalazł się w Dreźnie dzięki powołaniu przez Augusta III. Tworzył także w Wiedniu u Marii Teresy, portretując cesarską rodzinę. Gdy August III. zmarł Bacciarelli przybył do Warszawy i został w Polsce. Zmarł w 1818 roku.

Warszawy jako saski, a że ten sam król panował w obydwu krajach, więc również jako polski malarz dworski BERNARDO BELLOTTO⁴⁷⁹ do Warszawy, zwany CANALETTO, gdzie pozostał już do śmierci. Właśnie Wiedeń posiada dzięki temu błyskotliwemu malarzowi według fizjonomikę swych wspaniałych zabytków kultury. Podobne dzieła malował BELLOTTO w Polsce, jednak prawie się nie zachowały⁴⁸⁰.

Odtąd następują w barwnym korowodzie malarze, których nazwiska są ważne w kontekście europejskim, którzy jednak mają związek z wewnętrznym rozwojem polskiej sztuki tylko w tym wcześniej zaznaczonym kontekście – mianowicie wybierający polskie motywy – i kontynuujący prawdziwą, dobrą tradycję rzemiosła. Tak jest z LAMPIM⁴⁸¹ i GRASSIM⁴⁸², z LESEUR'EM⁴⁸³, który zmienił swoje nazwisko na Lezerowicz, z pastelistą MARTEAU⁴⁸⁴, z VIGÉE-LEBRUN⁴⁸⁵.

s.13

Lampi, który długo pozostaje w Warszawie, maluje tam jeden z najważniejszych aktów polskiej historii, Sejm Wielki (1787-1791), to znaczy Konstytucję 3 Maja. Ten obraz trafia

⁴⁷⁹ Bernardo Bellotto zw. Canaletto – urodził się w Wenecji w roku 1720. Malował widoki weneckie, wiedeńskie, saskie i polskie. W latach 1758-1760 malował wiedeńskie widoki placów ulic, ale także austriackich zamków i ogrodów. Artysta zajmował także stanowisko malarza w Dreźnie. Jego pierwszym polskim krajobrazem była *Elekcja króla Stanisława pod Wolą* z roku 1764 roku. Dzieło można podziwiać w Galerii Narodowej w Berlinie, подарowane jako dar przez hrabiego Atanazego Raczyńskiego. Bellotto od roku 1768 przebywał w Warszawie, gdzie tworzył warszawskie widoki i pozostał tu aż do śmierci w roku 1780. Mycielski podkreśla w 100 lat dziejów malarstwa polskiego brak dzieł Bellotto na pierwszej polskiej wystawie malarstwa, mającej miejsce we Lwowie. W jego twórczości znajdziemy sceny rodzajowe, ukazywał on np. powstanie kościuszkowskie.

⁴⁸⁰ Bellotto stworzył dzieła obejmujące widoki Warszawy. Artysta pracował nad dziełem około roku 1770 i stworzył 26 prac. Artysta ukazuje przez swoje widokowe charakter miasta, jego architekturę, a także mieszkańców.

⁴⁸¹ Franciszek Lampi (1782-1852) spod jego pędzla wychodziło wiele krajobrazów, malował także dzieła religijne i portrety. Kształcił się w Akademii Wiedeńskiej. Odbýwał podróże przez Niemcy i Włochy, a osiadł w Warszawie. Podróże w różne zakątki Polski zaowocowały rozproszeniem po całym kraju. Zmarł w roku 1852 roku.

⁴⁸² Józef Grassi (1757-1805) pochodził z włoskiej rodziny artystów. Trafił do Warszawy dzięki zaproszeniu przez Stanisława Augusta, i spędził tu 10 lat. Miejszem jego stałego osiedlenia było Drezno, gdzie sprawował także funkcję profesora Akademii. W Dreźnie malował postaci kobiece. Zmarł tamże w 1838 roku. Mycielski charakteryzuje Grassiego jako artystę potrafiącego spojrzeć do wnętrza osoby ukazywanej. Ponadto osoby te dopasowywał do otoczenia, co budowało pewien nastrój.

⁴⁸³ Wincenty de Leseur urodził się w Warszawie w 1745 roku, zmarł w 1813 tamże. Na dworze Stanisława Augusta malował miniatury. Artysta był uczniem Bacciarellego. Dzięki naukom pobieranym od Bacciarellego (delikatność i bladozłoty kolor) Leseur stał się najbardziej sławny, jeśli chodzi o malowanie miniatur.

⁴⁸⁴ Ludwik Marteau (1715-1804) był przedstawicielem francuskiego malarstwa portretowego w Polsce. Mycielski podkreśla brak faktów dotyczących życia tego artysty. Jak pisze Mycielski Marteau był mieszkańcem Warszawy, a dokładniej Zamku Królewskiego. Zajmował się m.in. malowaniem portretów króla Stanisława Augusta czy postaci ówczesnej epoki. Trudno jest, jak podkreśla Mycielski, odnaleźć dzieła artysty, ponieważ ich nie podpisywał. W związku z tym ciężko jest ustalić ich autentyczność.

⁴⁸⁵ Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842) malarka pochodząca z Francji. Malowała portrety Marii Antoniny, a także była ulubioną portrecistką królowej. Przedstawieniami królowej zajmowała się od roku 1779. Ciekawy jest fakt, że le Brun nigdy nie odwiedziła Polski, jednak malowała polskie osobistości takie jak król August Stanisław Poniatowski, którego przedstawiła także w swoich wspomnieniach. Pisała także o Polkach, które spotykała w Wiedniu podczas bali organizowanych przez księżną Czartoryską.

w czuły punkt wszelakiego rzemiosła artystycznego. Żaden malarz, żaden rzeźbiarz nie pozostaje temu obojętny. Tutaj wibruje ów ton polskiej ekstazy narodowej, która będzie się wzmacniać coraz głębiej, coraz potężniej. Grassi, który został powołany na dwór ostatniego polskiego króla STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO, maluje jego portret, i maluje również KOŚCIUSZKĘ⁴⁸⁶. Wśród Polaków WALL⁴⁸⁷, REICHAN⁴⁸⁸ i WOJNIAKOWSKI⁴⁸⁹, ostatni ma szczęście do szczególnych modeli. Portretuje Napoleona I, księcia Józefa Poniatowskiego, który poległ w bitwie pod Lipskiem i króla Fryderyka Augusta Sasa. Z tego barwnego towarzystwa, częściowo zagranicznego, częściowo spolonizowanego, częściowo polskich malarzy, wybijają się jeszcze Niemcy GUSTAV TAUBERT⁴⁹⁰, DOMINIK ESTREICHER⁴⁹¹, JOHANN KOPF⁴⁹², JOHANN KAMSETZER⁴⁹³ i FERDYNAND PITSCHMANN⁴⁹⁴. Wśród licznych dyletantów artystyczne znaczenie można dziś przypisać miniaturzystce TARNOWSKIEJ⁴⁹⁵ i malarzowi miniatur KOSIŃSKIEMU⁴⁹⁶. O wiele bardziej wiernie reaguje w Krakowie malarz MICHAŁ STACHOWICZ⁴⁹⁷, który wprawdzie artystycznie nieznający, to jednak jest uważnym

⁴⁸⁶ Poniżej jeden z portretów autorstwa Grassiego:
https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/576,portret_tadeusza_kosciuszki,4?s_a=j. [dostęp 19.10.2020]

Istotnym dokonaniem Grassiego dla sztuki polskiej był portret Kościuszki. Artysta przedstawił Kościuszkę z długimi włosami, głową skierowaną w lewą stronę, odzianego w mundur generała.

⁴⁸⁷ Józef Wall (ok. 1754- po roku 1795) urodził się w Warszawie. Nauki pobierał u Bacciarellego. Kopiował wiele obrazów pochodzących z XVII. i XVIII. wieku dla Stanisława Augusta. Zajmował się przedstawianiem kompozycji religijnych, scen z mitologii i historii.

⁴⁸⁸ Józef Reichan (1762-1822) jego nauczycielem w dziedzinie malarstwa był Bacciarelli. Tworzył portrety i obrazy o tematyce religijnej. Był gościem Czartoryskich w Puławach. Zajmował się malowaniem nastrojowych portretów, które często powstawały na tle pejzażu, scen mitologicznych, a także studiów wieśniaków, do których inspirację stanowiły prawdopodobnie szkice Norblina.

⁴⁸⁹ Kazimierz Wojniakowski (1772-1812) uczył się u Bacciarellego, do którego to posłał go ksiądz Sebastian Sierakowski. Wojniakowski wykazywał się dużym talentem, w związku z czym otrzymywał od króla różne prace i zlecenia wykonania portretów. Mycielski przywołuje nad wyraz istotną pracę Sejm Czteroletni w dniu 3 maja 1791 roku, biorąc pod uwagę młody wiek artysty (19 lat). Dzieło jest pełne autentycznych portretów postaci owego czasu. Mycielski określa Wojniakowskiego jako najzdolniejszego malarza z Polski epoki stanisławowskiej. Sławę przyniosło mu tworzenie portretów Kościuszki, i tak wśród jego prac znalazły się przedstawienia np. Sapiechów. Mycielski twierdzi, iż Wojniakowski zasługuje na miano jedyne go autora portretów Księstwa Warszawskiego. Malował także sceny z parku i pejzaże. Reprezentował sentymentalizm.

⁴⁹⁰ Gustav Taubert (1755-1839) fachu malarskiego i rysunkowego uczył się od swojego ojca. W Warszawie tworzył miniatury i rysunkowe sepie dla króla Stanisława Augusta. Jemu współcześni chwalili rysunki artysty i pastele.

⁴⁹¹ Dominik Estreicher (Oesterreicher) (1750-1809) tworzył kompozycje odwołujące się do antyku.

⁴⁹² Johann Kopff (1763-1832) tworzył na kości słoniowej, a także obrazy o tematyce mitologicznej i historycznej.

⁴⁹³ Johann Christian Kam(m)setzer (Jan Kamsetzer) (1753-1795) architekt. Uczestniczył w tworzeniu Pałacu w Łazienkach.

⁴⁹⁴ Ferdynand Pitschmann – Zuckerkandl prawdopodobnie pomyliła artystów.

⁴⁹⁵ Waleria Tarnowska (1782-1849) malowała miniatury (w Rzymie i Warszawie), które to doprowadziła do doskonałości. Mycielski 64. Kopiowała portrety, ale portretowała też swoją rodzinę.

⁴⁹⁶ Józef Kosiński (1753-1821) malował miniatury i akwarelowe portrety.

⁴⁹⁷ Michał Stachowicz (1768-1825) w swoich dziełach zawierał sceny dotyczące powstania kościuszkowskiego i czasu napoleońskiego. Zajmował się także scenami ludowymi i portretami. Malowane przez niego sceny

obserwatorem ludu i życia krakowskich życia ulic. Przez to należy go raczej zaliczać do inicjatorów polskiego malarstwa, jak często wymienianego SMUGLEWICZA⁴⁹⁸, ucznia RAFAELA MENGSA⁴⁹⁹, którego styl eklektyczny ten próbował unarodowić, niezbyt udolnie go naśladowując.

ludowe stanowiły początek krakowskiego malarstwa rodzajowego. Jest autorem dwóch cykli obrazów, jednak się one nie zachowały. Cykle te to historyczny i współczesny. Ponadto Stachowicz przedstawiał także portrety krakowskich postaci, Warszawę, pejzaże Polski, sceny rodzajowe i wnętrza krakowskich kopalni. Artysta stworzył także niezachowany cykl *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

⁴⁹⁸ Franciszek Smuglewicz (1745-1784) zajmował się malarstwem historycznym (np. powstanie kościuszkowskie), alegoriami, odwoływał się do antyku, malował portrety, pejzaże, sceny rodzajowe, sceny ludowe.

⁴⁹⁹ Rafael Mengs (1728-1779) malarz historyczny. Malował portrety, dzieła religijne, freski.

Każda z wielkich epoki sztuki inicjowana jest przez jakąś rewolucję światopoglądową. Ścisły związek pomiędzy filozofią, literaturą i sztukami pięknymi daje się rozpoznać dopiero w retrospekcji, jako jakaś rewolucyjna siła, która nadaje piętno wizji jakiejś epoki. Pojedynczy geniusz może wprowadzić tworzyć arcydzieła, które jednakże stojąc poza ową wspólnotą panującego nurtu myślowego, nie są niczym innym, jak samotnymi przeblyskami wielkości, których przeznaczeniem jest nieśmiertelność. W przeciwnym razie powstawanie nowych energii kulturowych jest zawsze dziełem synkretycznym – syntezą sztuk danej epoki historycznej. A jedną z najszlachetniejszych radości rozkoszującego się sztuką jest ustalenie związków duchowych, intelektualnych i zmysłowych ewolucji. Tylko dzięki takiemu sposobowi historycznego pojmowania kultury, tylko dzięki syntetycznemu spojrzeniu na wielkie epoki można zrozumieć ten fakt, że w Polsce wiodący francuski malarz był tym, który podjął decydujący krok ku wyzwoleniu polskiego malarstwa spod wpływów dominującej cudzoziemczyzny. Samodzielnie w pierwszej fazie swojego życia czerpiąc jeszcze z Watteau⁵⁰⁰ i jego kręgu artysta dotarł w drugiej fazie

swojego żywota do dokonanego przez ROUSSEAU oddania się człowieczeństwu i naturze. Asymilując w swym umyśle istotę natury i prostoty zdobył te motywy dla zmysłowego ich przedstawienia w malarstwie.

Tak pierwszym, który w duszy Polski budzi miłość dla odzwierciedlenia jej własnych przeżyć i narodowej formy był Jean Pierre Norblin de la Gourdain⁵⁰¹ (1745 do 1830).

Dlatego koniec końców rozwój zarówno realistycznej jak i idealistycznej narodowej sztuki w Polsce zależy od owej ogromnej przemiany moralnych przekonań i społecznego przewartościowania, które przygotowała Republika Francuska. Nie można zapominać, że we Francji, kiedy BEAUMARCHAIS⁵⁰² dla trzeciego stanu dzięki swojemu *Figaro*⁵⁰³ zdobył świat, prawie jednocześnie zrodził się malarz, któremu motywy bogatej sztuki życia, jaką znał

⁵⁰⁰ Jean-Antoine Watteau (1684-1721) francuski malarz reprezentujący rokoko. Jego twórczość naznaczają wpływy flamandzkie i francuskie. Stworzył typ obrazu „fête galante”, na którym to przedstawione było towarzystwo usytuowane w pejzażu pełnym nastroju. Artysta jako pierwszy stał się rozpoznawalny dzięki tematyce scen miłosnych ukazujących w parkach. Watteau stał się także twórcą nowej kategorii malarstwa określanego terminem „peintre de fêtes galantes”. Ów termin powstał dla malarza.

⁵⁰¹ Jean Pierre de la Norblin (1745-1830) był pochodzenia francuskiego. Sprowadzony do Polski i zatrudniony przez Czartoryskiego. Zajmował się tematyką dworską, dziełami dekoracyjnymi, ale także grafiką.

⁵⁰² Pierre Beaumarchais (1732-1799) komediopisarz.

⁵⁰³ *Wesele Figara* – komedia ukończona w 1781 roku, a wystawiona w 1784, o której wystawienie walczył autor przeciwko zakazowi królewskiemu. Komedia stanowiła krytykę warstwy społecznej stojącej obok króla Ludwika XVI.

tylko wiek XVIII, już niewiele mówiły. CHARDIN⁵⁰⁴ odkrył dla palety życie mieszczanina i obraz ulicy, które do tej pory rację artystycznego bytu miały w Holandii. Tam spoglądali zarówno CHARDIN jak i NORBLIN. Szczególnie u Norblina czuć wpływ REMBRANDTA⁵⁰⁵. W jego kręgach występowali ludzie i rzeczy, które do tej pory były niewidoczne dla jego oka.

s.17

Malował on polskich chłopów, Żydów i ruch uliczny. Zamiast wytwornej bladości tonów WATTEAU musiał sięgać do prawdziwości koloru, który tak silnie emanuje z ludowego stroju. Zamiast powabnej pozy ujawniły się gesty bezpośredniego odczuwania. Trzydzieści jeden lat, od 1771 do 1804 roku pozostawał NORBLIN, który został powołany przez CZARTORYSKIEGO jako nauczyciel rysunku jego dzieci, w Polsce. Muzeum Czartoryskich⁵⁰⁶ posiada jego wybitne dzieła. Wraz z wdziękiem subtelnie obserwowanych detali i problemów ze światłem, które rozwiązuje w twórczy sposób, jego dzieła mają wartość bycia idealnym narzędziem przekazu. Z NORBLINEM de la GOURDAINE czas cudzoziemczyzny zmierza ku końcowi; czas importowanej i spolonizowanej sztuki; huczny, błyszczący czas rozkwitu; częściej apoteozy władzy na dworze Augusta i Poniatońskiego. I z NORBLINEM de la GOURDAINE obudziła się nowa wizja sztuki, która wywodzi się z duszy narodu. Nadanie tej wizji najwyższego wyrazu jest wielką zasługą francuskiego mistrza. Był on początkiem i końcem. Rozbił on i zniszczył pozbawione treści formy. Siał on świeży siew. ORŁOWSKI i PŁOŃSKI, jego uczniowie, są mistrzami, którzy właśnie wywodzą się z ojczyznianej gleby.

⁵⁰⁴ Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) francuski artysta malujący martwą naturę i sceny rodzajowe. Należał do mistrzów przedstawiających sceny rodzajowe.

⁵⁰⁵ Harmensz van Rijn Rembrandt (1606-1669) zajmował się malarstwem, rytownictwem i rysunkiem. Interesował się tematyką religijną i mitologiczną. W swoich kompozycjach przedstawiał starszych ludzi jako filozofów, tworzył portrety swoje i rodziny. Największą fascynacją artysty były tematy biblijne. Mistrzostwo osiągnął w grafice i rysunku.

⁵⁰⁶ W Krakowie i Puławach.

Nie chodzi mi o to, być dać pełny zarys rozwoju sztuk pięknych, kolumnę dat i nazwisk. Ma tutaj zostać umówione same wydarzenia prowadzące do tworzenia sztuki, ten nurt i podnurt etycznych, historycznych i kulturalnych przemian, które od 1791 doprowadziły do Napoleona i przez koalicyjne i niemieckie wojny wyzwolenicze do owej epoki, która pod nazwą „romantyzmu” przyczyniła się do zakończenia w całej Europie klasycznego stylu cesarstwa Napoleona. To właśnie dla Polski decydujący czas narodowo-artystycznego przebudzenia. Ingerencja Napoleona we wszystkie prawa narodów wywołała jako reakcję rozgorzenie uczuć narodowych. Jednak dla Polski był to czas bezpośredniego działania: ze wszystkich narodów Europy Polacy byli jedynym narodem, któremu Napoleon połuźnił okowy i któremu jego upadek wykuł je ponownie. W rezultacie duchowym zgadzały się jednak akcja i reakcja czasów napoleońskich; każdy naród wyznaczył wyraźne i stałe granice swego charakteru, swoich obyczajów, swej pamięci i swych nadziei. zacisnął mocno granice swojego charakteru, swoich obyczajów, swoich wspomnień i swoich nadziei. Uczucia kosmopolityczne XVIII wieku zmieniły w miłosne uczucie względem charakteru ojczyzny.

Właśnie dla Polaków romantyzm jest decydującą fazą ich artystyczno-narodowego przebudzenia. Kiedy podstawowe uczucie europejskiego romantyzmu można zgodnie określić jako antykosmopolityzm; kiedy namiętny powrót do własnego sposobu bycia był decydujący dla nadchodzącej indywidualistyczno-narodowej epoki twórczości poetyckiej, tak wiele było zbaczających z drogi, nie podążających w pełni za wspólnymi duchowymi prądami. Anglicy oddalili się np. od schematu romantyzmu poprzez ich ograniczony rodzaj charakteru narodowego. Podczas gdy w Europie nadchodziła epoka gwałtownych przemian, która bierze początek z tęsknoty za rycerskimi ideałami średniowiecza, by potem zostać poprowadzoną przez mężów stanu innymi drogi, by prowadzić do zniewolenia każdej woli wolności, budzące się uczucie tożsamości narodowej wyspiarskiego narodu przynosi inne owoce. Nie było wśród poetów angielskich takich, którzy nie posiadaliby zmysłu politycznego. Zamiast problemów estetycznych, czy filozoficznych, czy naukowych, którymi zajmują się poeci niemieccy czy francuscy, poezja angielska wywołuje dzięki problemom politycznym namiętne oddanie się duchowe. BYRON i SHELLEY⁵⁰⁷ występowali jako obrońcy ludów zniewolonych i uciśnionych.

⁵⁰⁷ Percy Bysshe Shelley (4.08.1792-7.12.1822) poeta, student Oxfordu. Twórca powieści *Zastrozzi*. Życiorys i twórczość przypomina Helene Richter w Percy Bysshe Shelley.

Należy wspomnieć tutaj także o greckiej wojnie wyzwolenczej.

Te procesy wykazują dziwną analogię z charakterem, który przyjął romantyzm w Polsce. Odkryła ona również jako pierwsza fundamentalny odruch jej serca dla narodu, dla natury, dla nieposkromionej indywidualności. Również w Polsce odnajduje się ta namiętna cecha narodu dopiero na tym tle siły dla swego rozkwitu. Ponieważ kultura i sztuka są nierozzerwalnie zjednoczone z tkanką ludowego marzenia o wolności. A poeci polityczni, parający się poezją politycy; polityczni malarze i malujący patrioci – to znaczy piewcy przyszłości i przeszłości prowadzą polską sztukę ku intensywnemu, realnemu bytowi.

Właśnie tworzenie specyficznych i czysto polskich relacji, tak boleśnie zatrzymany bieg jej historycznego rozwoju wniósł ze sobą to, że tutaj dla dalszej budowy kultury powstały całkowicie specyficzne i oryginalne rodzime podstawy, które oczywiście nadały szczególne cechy również późniejszemu życiu narodu. Przede wszystkim *jedno* wydarzenie kreśli początek sięgającego do dziś nieprzerwanego duchowego bogactwa, które – niezależnie od tego, co się stanie – Polacy, jak się zdaje, nie mogą utracić. Jest może w historii

wszystkich czasów jedyny moment, że upadek państwowości jakiegoś narodu nadaje siłom tego narodu ekstatyczną moc. Że właśnie w tym czasie swojego politycznego upadku mógł zebrać się do wielkiego politycznego czynu, który – wystarczająco tragiczny – zdecydowanie nigdy nie jest po to, by przynosić realne owoce, ale pomimo to posiada znaczenie dla odradzania się idei. Wielkim politycznym i duchowym testamentem upadającego państwa polskiego zostanie ten akt – nazwany Wielką Konstytucją 3 Maja 1791 roku. Zniszczyła ona do tej pory obowiązujący porządek państwa, złamała autokratyzm szlachty. I jeśli w praktyce ta konstytucja pojawiła się w upadającym państwie zbyt późno, by odzyskać to państwo, które na skutek działań arystokratycznej oligarchii, na skutek jej bezwzględnych fantastycznych wyobrażeń i jej walk wewnętrznych ostatecznie było zgubione – to powstanie moralne tego ludu oznacza przecież początek jego duchowego wyzwolenia. Konstytucja oznacza urzeczywistniające się braterstwo pana i sługi; oznacza pierwszy krok w kierunku emancypacji mieszczaństwa, do objęcia chłopów ochroną prawną. Tak oto Konstytucja Majowa wyprzedziła ideowo nowy podział bardziej sprawiedliwego porządku społecznego, jaki powstał o wiele dziesięcioleci później. Tak, intelektualny związek tego czynu woli, tego testamentu umierającego państwa i tej

s. 22

obietnicy budzącej się ludowej wspólnoty – polega na nieprzerwanej linii wciąż powtarzających się walk wolnościowych aż do wielkiego momentu, który jest dany czasom nam współczesnym. Czas upadku i przemijania przemieniają się dzięki przeżyciom duchowego jednoczenia wszystkich warstw narodu w czasy powstawania, a właśnie dzięki temu stają się zarzewiem polskiej duchowości, polskiej sztuki. Konstytucja Majowa nie mogła zapobiec upadkowi państwa polskiego, ale położyła kamień węgielny pod uszlachetnienie Polski.

W tym czasie spuściznę francuskiego mistrza NORBLINA de la GOURDAINE dziedziczą Michał PŁOŃSKI⁵⁰⁸ i Aleksander ORŁOWSKI⁵⁰⁹, który został nazwany prekursorem polskiej sztuki narodowej. O dziele Michała PŁOŃSKIEGO nie ma zbyt wiele do powiedzenia. Był on wspaniałym rysownikiem, pełnym pomysłów i temperamentu. Ale żaden nowy styl sztuki, żaden nowy problem nie cechuje ogromnej ilości jego rysunków. Ponieważ Holandia i Paryż – ale przede wszystkim Holandia – były źródłem jego stylu. Jako syn bogatych rodziców urodzony w Warszawie w roku 1782, bardzo wcześnie, bo już jako mały chłopiec pokazał przebłyśki talentu i już w młodych latach zaopiekował się nim NORBLIN, by wkrótce wychować sobie współpracownika. Jednak PŁOŃSKI jest niespokojną istotą, zainteresowaną bohemą, który w wieku 17 lat, opuszczając mistrza i ojczyznę wyrusza naprzeciw przygodzie. Żyje on w Holandii z ludem i ze sztuką tego ludu. Z REMBRANDTA czerpie wiedzę i markę jego rylca. W roku 1806 przenosi się do Paryża, publikuje album ze studiami z Holandii⁵¹⁰, który wywołuje sensację. Ponownie spotyka się tam ze swoim mistrzem NORBLINEM, i przez moment wydaje się,

że PŁOŃSKI zdomowi się we Francji na stałe. Ale jego demon, wewnętrzny niepokój gna go ponownie ku ojczyźnie. Zubożały, naznaczony obłąkaniem, które tak wcześnie zgasiło jego życie, artysta przygotowuje się do drogi i postanawia iść do Warszawy na piechotę. W roku 1810, po uciążliwych marszach przybywa tam jako żebrak okryty łachmanami. Po dwakroć tragiczny Odyseusz. Ponieważ jako walczący, błądzący, wędrowiec i tęskniący, który nie może spoglądać na żadne wielkie czyny, na żadne wielkie dokonania, powraca do ojczyzny. Tam w jego rodzinnym mieście odradza się jego talent. Powstaje szereg akwareli i portretów, które być może zapowiadają głębszy narodowy rozwój Płońskiego⁵¹¹. Jednakże

⁵⁰⁸ Michał Płoński (1782-1812) uczył się u Norblina. Jego najpiękniejsze dzieła powstały w Holandii.

⁵⁰⁹ Aleksander Orłowski (1777-1832) kształcił się pod okiem Norblina. W jego wczesnej twórczości ukierunkowanej przez wspomnianego malarza tworzył sceny batalistyczne, zajmował się rysunkami rodzajowymi i pejzażowymi, widokami miejskimi, powstaniem kościuszkowskim, czy portretami. Kolejno zajmował się także tematyką napoleońską. Bliski znajomy Adama Mickiewicza i wspominany w Panu Tadeuszu.

⁵¹⁰ Album liczący 19 rycin powstał, gdy artysta przeniósł się do Paryża. Tytuł brzmi: „Recueil de 19 planches, études des figures dessinées d’après nature à Amsterdam en 1702 (sic!) et gravées spirituellement à l’eau forte par M. Plonski (sic) à Paris. Chez Jean éditeur, rue St. Jean de Beauvais Nr. 10”. Owe ryciny były własnością ks. Adama Sapiehy. Wystawiono je (14) na wystawie we Lwowie. Mycielski dodaje, iż dzieło zostało wykonane przez artystą niczym ręką Rembrandta, z uwagi na przyswojenie przez niego umiejętności rysunkowych. Jedną z prac Płońskiego z powyższego albumu można zobaczyć w Muzeum Narodowym w Krakowie: <https://zbiorzy.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/108583>. [dostęp 15.09.2020]

⁵¹¹ O akwarelowych portretach wspomina Jerzy Mycielski w *100 lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860* na stronach 188-192.

wybuchł obłęd – i życie, które obiecywało blask, zgasło nie dawszy mu osiągnąć dojrzałego wieku męskiego.

O ile tutaj artysta osiągnął przemijające zarysy swego istnienia, to współczesnemu mu Aleksandrowi ORŁOWSKIEGMU było dane w pełni kosztować życie aż do końca. Pomimo tego pozostał on również człowiekiem niespełnionym. ORŁOWSKI jest postacią tragiczną. Chociaż w każdym wymiarze swej istoty był Polakiem i pozostał nim do swojego ostatniego oddechu, uchodził jednak za politycznego renegata. Powodem tego było to, iż jego drugą ojczyzną była Rosja. I w latach, kiedy Polska rozpaczliwie

s. 25

walczyła przeciwko rozbiorom, cieszył się on jako malarz nadworny Wielkiego Księcia KONSTANTEGO I i w Petersburgu względami ALEKSANDRA I jako dworski rysownik. To dziwne życie nie jest łatwo rozszyfrować. Być może Orłowski był ze swego charakteru pierwszym impresjonistą. Bowiem to dana chwila decydowała za niego: ulegał jedynie chwili. Profesor Mycielski w swoim fundamentalnym dziele (*100 lat polskiego malarstwa od 1760 do 1880*) nazywa ORŁOWSKIEGO iście polską naturą, która posiadała wszelkie zalety i wszelkie wady Polaka, jakie stworzył kończący się wiek XVIII. Porywczy, osobiwy, skłonny do ekscesów a słabej woli, dobrotliwy człowiek, którego talent był nieskończenie silniejszy niż jego charakter. I poprzez to jego dzieło pozostało tylko improwizacją, impromptu biorącym swój początek u źródeł genialnego nastroju.

Aleksander ORŁOWSKI, urodzony w 1777 w Warszawie, ma swoją legendę. W wiejskiej gospodzie jego rodziców księżna Izabella CZARTORYSKA widzi na białych ścianach śmiało naszkicowane rysunki. Może myślała o początkach GIOTTA⁵¹² jako pasterza. Zdawało się, że geniusz przemawia do niej z fantazji chłopca. Wzięła go do Warszawy – do NORBLINA. Jednakże nie minęło dużo czasu i szesnastoletni młodzieniec opuszcza mistrza, by w 1793 roku rzucić się w wir wojen wolnościowych. Ranny, wraca

s. 26

i ledwo wyzdrowiawszy, staje się ponownie uczniem NORBLINA, a mianowicie jego współpracownikiem. Jednak życie znowu kusi przygodami. Ucieka, wstępuje do cyrku wędrownego i zdaje się być stracony dla sztuki. Czy to są właśnie obrazy, które tylko szybko przepływają mu przed oczami, które jego duchowi, jego ręce nadają jeszcze szybszą dojrzałość? Nagle ORŁOWSKI jest znowu w Warszawie, jest ponownie malarzem i w stosunkowo krótkim czasie (około 1800 roku) staje się znanym artystą. PONIATOWSKI

⁵¹² Giotto di Bondone (1267-1337) artysta florencki. Trudnił się malarstwem i architekturą. Twórca fresków znajdujących się w kaplicy w Padwie, a także tych przedstawiających życie świętego Franciszka.

przyciąga go do siebie; kocha on karykaturę, a ORŁOWSKI dostarcza mu w swoich obrazkach fajerwerki humoru. Jeden dukat za jeden rysunek to jego zapłata, a że jest on także zapalonym jeźdźcem, ma również przyzwolenie na codziennie pożyczanie książęcego konia. Ostatnie resztki kosmopolityzmu, który były typowe dla Norblina, zostały przez ORŁOWSKIEGO zniszczone. Zwykle tylko rysuje, wszystkie inne techniki wydają mu się zbyt mało finezyjne i prymitywne, by uwiecznić nagły pomysł. Rysuje lud we wszystkich jego typach: Żydów, a przede wszystkim ponownie żołnierzy. Nagle widzi także rzeczy, które przed nim przeoczyli malarze jego kraju. On jest odkrywcą polskiej wsi, jej atmosfery, jej ruchu, jej koloru. – A teraz dochodzą jeszcze kobiety. Domagają się portretów, żebrzą o nie. Jednak ORŁOWSKI nie zna przymusu. Nienawidzi zleceń. Sprzeciwia się temu, by na życzenie – być artystą.

s. 27

Jest bowiem artystą wedle swego własnego kaprysu. I ludzie szybko przyzwyczajają się do tego, że namaluje ich ORŁOWSKI – jeśli będą mieli szczęście. Jeśli model artyście odpowiada, albo ma on swój radosny dzień, albo swoją szczodłą godzinę. Nad polskich szlachciców i szlachcianki przedkłada często prostych ludzi i podarowuje im namalowany przez siebie portret. – Tak marnotrawi ten książę talentu pieniądze i dary jego zdolności.

Jak wiele przeżyć wyraża ten czas burzy i naporu! Jednak ORŁOWSKI ma dopiero 25 lat, kiedy opuszcza Warszawę i przenosi się do PETERSBURGA. Tam czekają go międzynarodowa sława, dworski blichtr, zaszczyty akademickie i szeroki krąg oddziaływania. Wielkopańskie życie będzie wiódł do samego końca. Jednak wkrótce wielki świat tłoczy się wokół artysty. Jako karykaturzysta, pod wpływem HOGARTHA⁵¹³, jako rysownik poprzez zaskakujący dar obserwacji, wybitnie, poprzez ujęcie charakteru, poprzez temperament zdolny do szybkiej inspiracji, przekracza swoją sławą granice kraju. Dzieła ORŁOWSKIEGO ceni się szczególnie w Anglii. Profesor Mycielski opisuje sposób, jak angielskim kapitanom, którzy w Kronsztadzie schodzili na ląd, zawsze przyjacielsko udawało się wyłudzać szkice i obrazy.

s. 28

Często występujący w zbiorach angielskich polski artysta zaliczany jest aż do czasów współczesnych do grona Rosjan. Temu złudnemu założeniu przeczy jednak głębia i namiętna wierność, której artysta dochowuje swojej ojczyźnie. Dochowuje nie tylko czysto ludzkiej wierności serca, lecz także wierność wizji i dłoni. Jego zmysł tworzenia nie utraci istoty

⁵¹³ William Hogarth (1697-1764) angielski przedstawiciel malarstwa i rytownictwa. Tworzył ilustracje książkowe, winiety, portrety grupowe, sceny rodzajowe, obrazy moralizatorskie.

swego ludu, linii polskiego krajobrazu, charakterystycznych ruchów jego kobiet, dzieci, mężczyzn i młodzieńców na korzyść obcego rytmu. Odkrył to wielki polski poeta i kochający pełną boleści misję swego narodu, Adam MICKIEWICZ, w splątanych sprzecznościach charakterystycznych dla osobowości ORŁOWSKIEGO. I oczyścił pamięć o nim, a nawet więcej – uwiecznił go. Bowiem w *Panu Tadeuszu* MICKIEWICZ wystawia mu pomnik – być może zafascynowany tragizmem jego natury, która rozrzutnie obchodząc się z darami losu, mimo wszystko w końcu stworzyła artystę, który, gdy umierał, nie pozostawił po sobie dzieła życia. „Nasz malarz ORŁOWSKI”, tak mniej więcej szła pieśń „ma zmysł SOPLICÓW”⁵¹⁴. Nie podoba się jemu nic – poza jego narodem. Tak to on, który żył bezpośrednio przy cesarzu jak w raju,

s. 29

jednak wiecznie tęsknił za ojczyzną. Zawsze młodość stawiała się żywa według jego wewnętrznej wizji, zawsze kochał ponad wszystko swoją Polskę, swój kraj; kochał tam niebo, ziemię, lasy....”

Że coś takiego w *Panu Tadeuszu* się zachowało – wskazuje to bardziej, niż genialne, ale niepowiązane ze sobą ulotne dzieła ORŁOWSKIEGO, na jego fundamentalne znaczenie dla rozwoju malarstwa polskiego.

⁵¹⁴ W oryginale: „Nasz malarz Orłowski – / Przerwała Telimena – miał gust Soplicowski./ (Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba,/ Że im oprócz Ojczyzny nic się nie podoba)./ Orłowski, który życie strawił w Peterburku,/ Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biórku),/ Mieszkał tuż przy Cesarzu, na dworze, jak w raju,/ A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po kraju!/ Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,/ Wystawiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy...”. Księga trzecia, Umizgi.

ORŁOWSKI zmarł w 1830 roku. I jeśli chciałoby dopatrywać się w samej ciągłości dat nieustannego rozwoju malarstwa polskiego, to powinienam była zacząć poprawnie i logicznie takim zdaniem: Do przejęcia dziedzictwa ORŁOWSKIEGO dojrzał już jego następca Piotr MICHAŁOWSKI⁵¹⁵ (1800-1855). Ale powtórzę: ożywających, rozgałęziających się, przenikających się i nawzajem się wypierających, wydarzeń które tworzą epokę, a następnie się redukują, nie da się opisać przy pomocy cyfr. Rzeczy, które posiadają moc twórczą moc antycypacji; zdarzenia, które ją hamują; kaprysy losu, które niweczą nadzieje; zrządzania losu, które obdarzają łaską, że odpowiedni człowiek w odpowiednim miejscu może odegrać swoją rolę – to są zawile wątki kształtującego się obrazu kultury. ORŁOWSKI zmarł w roku 1830, i to dzięki powrotowi MICHAŁOWSKIEGO w 1835 roku z zagranicy sztuka narodowa zdobyła dalszą możliwość wyrazu, a nie dzięki paralelnie biegnącej prawdzie wewnętrznej przemiany.

s. 31

NORBLIN, PŁOŃSKI i ORŁOWSKI w zasadzie nie mieli bezpośredniego następcy. Nie było artysty, który bezpośrednio z ich rąk przejąłby pochodnię. Jak zawsze w Polsce każda idea artystyczna i duchowa jest najściślej związana ze zdarzeniami historycznymi, w ten oto sposób smutne zniweczenie wszystkich nadziei, upadek polskiego powstania w 1831 roku i koniec Polski Kongresowej mogło oddziaływać nie inaczej jak wyniszczająco na wczesne załążki sztuki narodowej. Patrząc z zewnątrz, już na praktycznym obszarze mecenatu państwa nad sztuką nastąpiło wyraźne pogorszenie. Ponieważ zniesienie fakultetów sztuk pięknych nastąpiło zarówno w Wilnie, jak i w Warszawie, Kraków pozostał jedyną uczelnią, na której można było studiować te dyscypliny. Wynikająca z tego niemożność utrzymania we własnym państwie etatów dla nauczycieli tych dyscyplin zmusiła młodzież, która stopniowo przyciągana przez NORBLINA zaczęła tworzyć wspólnotę sztuki, do emigracji z Polski. Jednak nie samo zamknięcie Akademii, które jak to widać po pięćdziesięciu latach – nie można porównywać w zakresie wartości artystycznych z dawną metodą kształcenia u mistrza w jego pracowni, bardziej ograniczyło sztukę malarstwa młodych artystów, niż wynikająca z sytuacji politycznej fala emigracji młodego pokolenia.

s. 32

A to znaczyło, że został utracony związek z atmosferą, z krajobrazem, z istotą narodu, z duszą tego kraju. Ten dopływ świeżej krwi, bez którego nie może obywać się prawdziwa sztuka, ustał.

⁵¹⁵ Piotr Michałowski (1800-1855) czołowy malarz epoki romantyzmu.

Nastąpił czas pustki, konwencjonalny, pozbawiony znaczenia, bez charakteru, chciałoby się niemal powiedzieć, epoka stylu państwowego. W krakowskiej szkole malarstwa uczył profesor Adalbert Kornel STATTLER⁵¹⁶, który zreorganizował szkołę akademicką, jednak nie wykraczając poza szablonowe wyobrażenia. Żył przez pewien czas w Rzymie – okoliczność, która tylko przez to uzyskuje znaczenie, że spotkał tam 32-letniego MICKIEWICZA i namalował jego wizerunek. Ale w Polsce pod zaborem rosyjskim nadal trwa od wielu lat ciężki ucisk wywierany przez system cara Mikołaja, gnębiący każdą próbę tworzenia sztuki narodowej. Dopiero w roku 1840 horyzont się odrobinę przejaśnił i w 1845 roku ponownie przyłączono Szkołę Sztuk Pięknych do uniwersytetu w Warszawie, która działała do roku 1866. Kto uczył w tej szkole? Tylko: nazwiska – nic poza nimi. HADZIEWICZ⁵¹⁷; KAMIŃSKI⁵¹⁸; PIWARSKI⁵¹⁹; ZALESKI⁵²⁰; BRESLAUER⁵²¹ między innymi akademicy, z których istnieniem nie wiąże się żadne kreatywne wyobrażenie artystyczne. Artyści, którzy mieli talent, ducha, temperament i moc tworzenia, ciągnęli do Paryża. I tam

s. 33

właściwie rozkwitała polska sztuka emigrantów, ale tylko jako imitacja sztuki francuskiej i jej światopoglądu. I to w wyraźnym kontraście do poezji i literatury, które właśnie w czasach emigracji wzniosły się na wyżyny doskonałości.

Czy tylko i wyłącznie los narodu spowodował ten upadek odradzającej się sztuki narodowej? Sądzę, że wpłynęły na to tutaj także powody natury bardziej ogólnej. Jeśli NORBLIN, tkwiąc korzeniami jeszcze w XVIII wieku odczuwał jedność wszystkich pięknych monumentalnych i dekoracyjnych sztuk jako żywą tradycję; jeśli ORŁOWSKI jeszcze posiadał stylistyczny fundament wielkiego związku, jaki idea napoleońska nadała wyraz kulturze Europy, to zbliżał się teraz upadek stylów opartych o sztywne zasady, jaki wiekowi dziewiętnastemu w historii sztuki nadał piętno wieku w najwyższym stopniu krytycznego. Wielka Rewolucja Francuska stworzyła mieszczaństwo. Ale tylko w jej wczesnej fazie próbowała zdobyć dla tej nowej godności formę wyrazu. Zła wróżka podłożyła nowemu stanowi tragiczny w skutkach dar do kołyski: parweniuszostwo. Styl empire z dalszym przekształcaniem idącym w kierunku biedermeiera były pierwszymi stylami

⁵¹⁶ Adalbert Kornel Stattler (1800-1882). W latach 1815-1820 kształcił się w szkole krakowskiej. Był krakowskim profesorem malarstwa.

⁵¹⁷ Rafał Hadziewicz (1806-1886) profesor warszawski, malował portrety, sceny z biblii i obrazy ołtarzowe.

⁵¹⁸ Kamiński – autorce nie udało się ustalić bliższych informacji.

⁵¹⁹ Jan Feliks Piwarski (1794-1859) profesor warszawski szkoły malarskiej do 1848 roku.

⁵²⁰ Marcin Zaleski (1796-1877) profesor szkoły warszawskiej, malarz-pejzażysta odzwierciedlający w swoich pracach Warszawę.

⁵²¹ Christian Breslauer (1845-1860) pejzażysta, profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

zdobytej wolności, która stan trzeci wzniosła do roli mocarstwa światowego. Jednakże już GOETHE powiedział w roku 1830 podczas rozmowy z ECKERMANNEM⁵²²: „Że ludzie zaczynają teraz urządzać się gotycko – tego nie mogę wcale pochwalić. Jest to jakiś rodzaj maskarady, która na dłuższą metę w żadnym razie nie czyni dobrze, lecz na człowieka, który się tym zajmuje, musi mieć niekorzystny wpływ. Ponieważ coś takiego stoi w sprzeczności z żywym dniem, w którym jesteśmy osadzeni.”

⁵²² Pełna wypowiedź Goethego w oryginale: „In einem Hause", sagte Goethe, „wo so viele Zimmer sind, daß man einige derselben leer stehen läßt, und im ganzen Jahre vielleicht nur drei-, viermal hineinkommt, mag eine solche Liebhaberei hingehen und man mag auch ein gotisches Zimmer haben, sowie ich es ganz hübsch finde, daß Madame Panckoucke in Paris ein chinesisches hat. Allein sein Wohnzimmer mit so fremder und veralteter Umgebung auszustaffieren, kann ich gar nicht loben. Es ist immer eine Art von Maskerade, die auf die Länge in keiner Hinsicht wohlthun kann, vielmehr auf den Menschen, der sich damit befaßt, einen nachteiligen Einfluß haben muß. Denn so etwas steht im Widerspruch mit dem lebendigen Tage, in welchen wir gesetzt sind, und wie es aus einer leeren und hohlen Gesinnungs- und Denkungsweise hervorgeht, so wird es darin bestärken. Es mag wohl einer an einem lustigen Winterabend als Türke zur Maskerade gehen, allein was würden wir von einem Menschen halten, der ein ganzes Jahr sich in einer solchen Maske zeigen wollte? Wir würden von ihm denken, daß er entweder schon verrückt sei, oder daß er doch die größte Anlage habe, es sehr bald zu werden . . ." Eckermann J., P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, 1907, s. 374-375.

Czas naśladownictwa nastąpił w momencie, kiedy mieszczaństwo zatraciło się w imitowaniu arystokratów. Miało to miejsce wraz z początkiem romantyzmu, który z powodów etycznych w sztukach pięknych również sięgał do maskarady, do średniowiecznie wystylizowanego stylu życia. Tutaj należy szukać załamania, które tworzy głęboką przepaść w sztuce i kulturze pomiędzy światem wczorajszym i światem dzisiejszym. Malarstwo straciło owe bezpieczeństwo architektonicznego wypełniania przestrzeni, która do tej pory była bazą jego kwitnącej egzystencji. Doszły do tego przemiany techniczne i gospodarcze. A zapomnienie rozpostarło swój gęsty wola nie tylko nad stylami poprzedniej epoki, lecz także nad dziedzictwem tysiącletniej sztuki. Tylko sami Francuzi mogli, mimo zaniku architektoniczno-dekoratywnego wyczucia, jakie wraz ze schyłkiem rokoka zredukowało malarstwo do sztuki sztalugowej i odebrało mu panowanie nad rozległymi płaszczyznami ścian; tylko Francuzi mogli obronić nieprzerwaną siłę rozwoju portretu, krajobrazu, obrazu historycznego i malarstwa rodzajowego.

Siła, która począwszy od CLAUDE LORRAINE'A⁵²³ aż do impresjonizmu i jego skutków otacza szacunkiem tradycję rewolucyjną tradycyjnych rewolucji wywołanych przez mistrzów. Ale poza tym bankructwo kultury zniszczyło we Francji jak i w całej Europie każde wspomnienie wszelkiej prawdziwości i godności tworzenia. Nieporównywalne spustoszenie pozbawiło pojedyncze gatunki sztuki równowagi, jakie wcześniej dawały im związki z innymi sztukami i wyraźny przekład rzeczywistych i nie zafałszowanych potrzeb życiowych. Budowle monumentalne i domy mieszkalne, wnętrza i meble, sprzęt i ozdoby – krótko, każda rzecz, która służyła bytowi, była opanowana przez swego pokroju sfalsyfikowane warunki życiowe sfalsyfikowanych form. Sztuka zaczęła oznaczać życiowe kłamstwo, zamiast jak dawniej podążanie ku wyższym wartościom życiowym. Społeczeństwo straciło zmysł dostosowywania się do słowa „kultura”. Nie odczuwano już tej dezorganizacji w swym życiu i w swych obyczajach.

O ile początkowo klasycyzm oznaczał w sztuce pięknej powrót do pełnej formy, do symetrii, do jedności stylistycznej, o tyle dosyć szybko skierował się na drogi wiodące ku

⁵²³ Claude Lorrain (1600-1682) malarz pochodzący z Francji. Malował pejzaże z Zatoki Neapolitańskiej. Rozgłos zdobył dzięki doskonaleniu sztuki pejzażu. W przedstawieniach krajobrazowych starożytnego Rzymu starał się oddać jego spokojny charakterystyczny nastrój Złotego Wieku. W swojej twórczości operował światłem.

pustkowi. Forma stała się nieruchoma, zapomniała o swoim pochodzeniu – o naturze. Teoretyczne, oddalone od życia pojmowanie sztuki ograbiło wkrótce

s. 37

malarstwo z każdej zmysłowości. Gdy rozpoczęła się reakcja na posagową trzeźwość kompozycji w malarstwie, to również ona miała charakter duchowy, a nie była wypływającą z materii sztuki malarskiej zmysłową wizją, jaka przerwałaby lodowatą nudę namalowanego świata z gipsu. Bowiem to Nazareńczycy⁵²⁴ byli tymi, którzy byli łącznikiem ze sztuką romantyzmu. I jeśli romantyzm przepływa silnym nurtem przez literaturę światową, to w malarstwie stanowi łagodnie szemrzący strumyk. Malarstwo nie wie, co począć z nowym bólem duszy i ducha. Bowiem dla niego zmarł wielki bożek Pan. Do życia i natury nie prowadzi tego malarstwa żadna droga.

⁵²⁴ Nazareńczycy – owym mianem określano niemieckich malarzy z początku XIX wieku. Reprezentowali pogląd, iż celem sztuki jest służba religii i moralności, co zmieniło się począwszy od wieku XVI, kiedy to skłaniano się ku malarstwu artystycznemu.

To powszechne zachwianie fundamentów sztuki, niewątpliwie nie pozostawało bez wpływu na lokalny los polskiego malarstwa. Tym szczęśliwej należy wychwalać przypadek, który udaremnił całkowite zerwanie jeszcze i tak delikatnej tradycji i że uchronił przed zanikiem tę młodą tradycję, która w czasach największego zubożenia stała się obietnicą na przyszłość. Piotr MICHAŁOWSKI jest pierwszym polskim malarzem, który nie tylko jak Orłowski odczuwa przynależność do ojczyzny, lecz także przekłada na obraz przeżycia z tej epoki historycznej, jaka bezpośrednio dotknęła Polskę, i przedstawia wyobraźnię swego narodu. A więc on jest pierwszy w aż do dziś następującym szeregu „malarzy politycznych”, których działanie nigdy nie spłynęło się do „tendencji”, ponieważ dawali pierwszeństwo swojej sztuce. MICHAŁOWSKI był przede wszystkim artystą. Własne człowieczeństwo odczuwał jako tak ściśle powiązane z każdym oddechem swego narodu, że jego powikłane losy przekładały się mu na linie i barwy, wyrazy i gesty. Tak też się stało, że wielki bohater, któremu Polska w jej mniemaniu tyle zawdzięczała, że ideał dążącego do wolności ludu polskiego, że NAPOLEON,

albo raczej epopeja napoleońska znajduje dzięki MICHAŁOWSKIEMU jej najdoskonalszy wyraz. Tak jak w literaturze najpierw przewyciężony musiał być pseudoklasycyzm, by potem romantyzm dokonał niemal transfiguracji postaci Napoleona, tak zaznaczył się realizm jako najwyższy stopień romantyzmu w malarstwie MICHAŁOWSKIEGO po roku 1830. Ofiarując współczesnym niesamowitą ilustrowaną księgę pewnej epoki, zawarł w niej jest pewne antycypacje przyszłej sztuki. Jego realizm był fundamentem, na którym miała powstać niebawem szkoła idealistyczna, która – gdy zamilkli polscy poeci romantyzmu – wysokie tony pieśni miłości do ojczyzny przetransponowała na odcienie barw i dzięki rytmom linii dała jej rozbrzmieć na nowo.

Piotr MICHAŁOWSKI znany jest szerszym kręgom dopiero od retrospektywnej wystawy we Lwowie (1894)⁵²⁵. Ten artysta, który nawet w międzynarodowej retrospektywie zostałby zaliczony do najlepszych, uchodził w kraju za utalentowanego dyletanta tylko

⁵²⁵ Wystawa została otwarta 5.06.1894 roku w pobliżu Parku Stryjskiego. Wśród gości wystawy oprócz Polaków znalazł się także cesarz Franciszek Józef I. Purchla w artykule „W stulecie powszechnej wystawy krajowej we Lwowie 1894 roku” wskazuje na traktowanie jej przez historyków sztuki po macoszemu z uwagi na jej znaczenie i przełom, jaki za sobą niosła, co przełożyło się na chęć jej przypomnienia przez Międzynarodowe Centrum Kultury.

O wystawie we Lwowie z 1894 roku można przeczytać w przewodniku pod adresem: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/54/edition/51/content>. [dostęp 15.10.2020]

dlatego, że wyprzedzał epokę o jakieś 50 lat. Nie potrafiono zrozumieć, że człowiek, który wykonywał przeróżne zajęcia w przeróżnych kolejach życia, mógł traktować malarstwo jako coś innego, niż sposób na spędzanie czasu. Piotr MICHAŁOWSKI był wielkim posiadaczem dóbr ziemskich, ziemianinem, najlepszego,

s. 40

szlachetnego rodzaju. Był on także doskonałym urzędnikiem administracji, który w Polsce Kongresowej (1830) w komisji spraw wewnętrznych i finansów, szczególnie w górnictwie, podejmował ważne decyzje. W Getyndze jako student energicznie zajmował się filologią klasyczną; a w ostatnim etapie swojego życia był *grand seigneur*. Świat już dawno zapomniał o tych typach uniwersalnych, o tych polihistorach, którzy byli inżynierami, poetami, malarzami, architektami i nawet kondotierami i których bycie artystą przenikało na wskroś, przenikało 'całego człowieka'. MICHAŁOWSKI jest takim typem człowieka renesansu. Kiedy to przebywał przez kilka lat w Paryżu, by studiować malarstwo u CHARLETA⁵²⁶, przerósł on wkrótce wprawdzie doskonałego, lecz z ograniczoną wyobraźnią człowieka. Jego oryginalność, jego mistrzostwo rysunku, jego samoświadome zachowanie przyczyniły się do tego, że już w mieście światła stał się znaną osobistością, i sam BALZAC uznał jego twórczość za godną uwiecznienia w *Komedii ludzkiej*⁵²⁷.

Stało się tak, ponieważ rok 1835 oznaczał powrót artysty, jego ostateczne osiedlenie się w ojczyźnie i istotny aspekt dla dalszego rozwoju polskiego malarstwa. Tak jak MICKIEWICZ w *Panu Tadeuszu* wystawił Napoleonowi niezapomniany pomnik,

s. 41

tak też MICHAŁOWSKI na nowo powołał do życia *grande armée*⁵²⁸ z takim rozmachem, z taką ostrością, mocą kreowania charakterów, jaka – co jesteśmy w stanie dzisiaj rozpoznać – miała w sobie moc legend. Tak jak portrety, jak jeźdźcy, kirasjerzy i ułani, jak sceny batalistyczne i rodzajowe za linią frontu, jak wszystko to jest mistrzowsko kreowane przy pomocy cudownej prostoty ukazując syntezę danego zjawiska, tak sztuka Michałowskiego zdaje się mieć swój najgłębszy i niepohamowany wyraz w oddawaniu dramatycznie przedstawionego życia zwierząt, a przede wszystkim koni. Tutaj wyraża się ścisły związek jego istoty z mitem czasu i ideałami poezji. Bowiem w służących realnym celom scenach batalistycznych kampanii napoleońskiej, w dotychczas nieznanych przedstawieniach kawalerii, odgrywa ważną rolę w rozwijającym się dramacie szlachetny koń. Stał się figurą

⁵²⁶ Nicolas-Touissant Charlet – Michałowski dzięki pobytowi u Charleta nauczył się warsztatu malarskiego.

⁵²⁷ Balzac H., *Komedia ludzka*, t.1, Imprint sp.z o.o, 2010.

⁵²⁸ Michałowski zajmował się przedstawieniem bitwy toczącej się w Wąwozie Somosierra, a także wizerunkami Napoleona. Obraz ukazuje oddział próbujący się dostać w górę wąwozu.

bohaterską. Jako wierny towarzysz, jako odważny wojownik, jako atakująca, uciekająca lub umierająca istota rozpoczął wzbudzać fantazję ludzi i ich głęboką miłość. Powracający do ojczyzny walczący opowiadali cuda o tym wiernym towarzyszu, o jego niemal ludzkim poświęceniu i oddaniu. Antropomorfizm koni przemierzających

s. 42

Europę i rozkopujących jej ziemię kopytami i które postrzegano jako odczuwających sojuszników, przeszedł z duszy narodowej w napoleońską legendę i rozkwitającą z niej sztukę. Byron śpiewa im bohaterskie pieśni. A jedna z najpiękniejszych polskich pieśni żołnierskich, jakie wówczas powstały, mówi o żołnierzu, który z tęsknoty i wyczerpania spada z wiernego konia, ale mimo to osiąga częściowy spokój śmierci leżąc przy koniu, który kopytami wykopuje mu grób⁵²⁹.

Niewielu wielkich malarzy romantyzmu ukazywało temperament, tragizm, odczuwanie zdarzeń w wibrujących życiem obrazach koni. Ich mistrzem w tym aspekcie jest Francuz GÉRICAULT⁵³⁰. To ten przedwcześnie zmarły wspomniały malarz, którego sława, jaką zdobył w latach młodości, przyćmiła samego DELACROIX. A właśnie jego przywołuje na myśl sposób, w jaki MICHAŁOWSKI malował ruchy, wyraz, postawę, charakter najróżniejszych ras koni z bardzo szczegółową znajomością i genialną intuicją

⁵²⁹ Prawdopodobnie chodzi o piosenkę *Jak to na wojence* w wariantcie czwartym.

„Jak to na wojence ładnie./bis
Kiedy ułan z konia spadnie./bis
Koledzy go nie żałują,
jeszcze końmi potratują.
Rotmistrz trumnę zrobić każe,
Sierżant z listy go wymaże.
A za jego trudy, prace,
Zagrają hejnał trębacz.
A za jego służby lata,
Zagra trąbka tratatata.
A za jego walki, znoje,
Wystrzelą mu trzy naboje.
Śpij kolego w tym grobie,
Niech się Polska przyśni tobie.
Starsza siostra brata miała
Na wojenkę go wysłała.
Minął roczek i półtora,
Wojsko polskie wraca z pola.
Ach witajcie waćpanowie.
Daleko tam brat na wojnie.
Leży on przy strumieniu,
Trzyma głowę na kamieniu.
Konik jego koło niego.
Grzebie nóżką żałuje go.
Już wygrzebał po kolana,
Chce pochować swego pana”.

⁵³⁰ Théodore Géricault (1791-1824) malarz i grafik francuskiego pochodzenia, a także reprezentant romantyzmu.

pełnej przepychu wolności konturu. Dramatyczno-duchowy moment, jaki osiąga on poprzez harmonizowanie ruchu zwierzęcia z krajobrazem i horyzontem jest wsparte przy pomocy niezwyklej znajomości fizjologii koni.

s. 43

To, w jakiś sposób zdobywa się taką wiedzę, można zrozumieć dopiero wtedy, gdy zwróci się uwagę na doświadczenia MICHAŁOWSKIEGO jako szlachcica mającego posiadłość ziemską. Nigdy nie posiadał, nigdy nie nabył, nigdy nie sprzedał konia, którego wcześniej nie naszkicował i którego rysunków nie włączyłby do swoich zbiorów. Tak powstał materiał, który służył artyście przy przedstawianiu ulubionej materii – polskich pól, polskich zagród, koni i jeźdźców zrosniętych razem w nierozdzielną całość ucieleśniających wytrwałą gotowość polskich legionów do walki pod przywództwem Napoleona. MICHAŁOWSKI przedstawiwszy w ten sposób ideę napoleońską i nadawszy jej w sztuce właśnie taki wyraz, stworzył wielkie dzieło również pod względem ideowo-narodowym. A jego sztuka, pomimo zakorzenienia jeszcze w realizmie promieniuje już blaskiem zapowiadającym przyszłość. Jego sceny batalistyczne opowiadają o przelanej krwi polskich Legionów, co płynęła nie tylko za własną wolność, lecz także za wolność świata. I jako dzieło życia chciał namalować „BITWĘ POD SOMOSIERRĄ”, w której Polacy wykazali się wręcz legendarnym bohaterstwem, ale nie było mu dane dokończyć tego dzieła.

Tutaj słyszalny jest szum tej wielkiej fali idealizmu, która mając swój początek w literaturze, już niebawem ogarnie malarstwo polskie.

s. 44

MICHAŁOWSKI pozbierał te kamienie, z których JAN MATEJKO mógł zbudować świątynię, która od tej pory stała się schronieniem dla malarstwa polskiego.

s. 45

MICHAŁOWSKI nie był jednak sam. Nawet jeśli było niewielu artystów nie odgrywających wielkiej roli, to byli oni zarzewiem przemian, ich skromna misja służyła wielkiemu celowi. Ich zadaniem było utrzymanie poziomu. Do zachowania zdobyczy i osiągnięć, do dodawania nowych elementów, a przede wszystkim do tego, by nie dać podupaść rzemiosłu artysty, do tego wszystkiego nie potrzeba – niezależnie od epoki – roztaczających blichtr, lecz potrzeba uczciwych, oddanych sztuce artystów. W tej grupie realistów, którzy jak pracowici zbieracze kłosów, zbierali detale codziennego życia w mieście i na wsi, którzy stworzyli leksykon nastrojów, gestów, człowieczeństwa i sposobów przedstawiania natury, z których stopniowo powstawał narodowy skarbiec poznania tego, co nadejdzie, w tej grupie najbliższy MICHAŁOWSKIEMU jako artyście jest Juliusz KOSSAK⁵³¹ (1824-1899). Jego technika najswobodniejsza jest w akwareli. Rozkwitający barwami, pełen temperamentu w oddaniu ruchu i jego rytmu – jest on także w najwyższym stopniu doskonały jako twórca oddanych z całą namiętnością scen batalistycznych. Jednak jego dzieła zdają się być bliższe nam współczesnym spoglądającym wstecz, bowiem przedstawiona na nich ziemia przesyła bardziej donośne i gorące matczyne pozdrowienie. To, co jako cecha polskości wysowało się

s. 46

w oblicze krajobrazu, w istotę ludzi i zwierząt, żyje w zmienności zjawisk, którym to prawdziwie ukazywanym wizjom rodzimej wsi pozwala zmartwychwstać.

Nagle można odczuć ciepło, żarliwą miłość do szczegółu w przedstawieniach łąk i drzew, światła i cienia, chmur i powietrza, które udzielają się namiętnie ruchom i gestom wieśniaków i świata ich zwierząt. Pieśń nad pieśniami natury, którą WORDSWORTH⁵³² wyśpiewał jako pierwszy, co nadało mu piętno żarliwego odkrywcy ideału piękna życia na wsi, wywołało w siostrzanej sztuce poezji lirycznej – malarstwie niespodziewaną pełnię mocy twórczych. Ten angielski romantyk usystematyzował, że tak powiem, zew wolności ROUSSEAU, by wyzwolić oczyszczające błogosławieństwo natury. Wydarł szalejącemu morzu małą wyspę delikatnej, spokojnej szczęśliwości z chaosu formującego się światopoglądu i nauczył ludzi

⁵³¹ Juliusz Kossak (1824-1899) twórczość Kossaka bierze swój początek w szlacheckim nurcie *biedermeieru*. Nurt ten związany był z dziełami literackimi takimi jak gawędy i powieści Rzewuskiego, *Mohort Pola* czy *pamiętniki Paska*. Ów nurt był przeciwieństwem życia w miastach, ponieważ zachowywał normy przeszłości. Artysta tworzył sceny rodzajowe, kompozycje o charakterze historycznym i historyczno-rodzajowym. Głównymi tematami byli u niego koń i jeździec. Jego malarstwo stanowiło dla polskiego narodu pokrzepienie niczym trylogia Sienkiewicza.

⁵³² Wiliam Wordsworth (1770-1850) poeta angielski. W roku 1793 opublikował swoje kluczowe dzieła: *An Evening Walk* i *Descriptive Sketches*. O twórczości, życiu i podróżach pisze Stephen Hebron w *William Wordsworth*.

tę, że wierna prawda natury zawiera w sobie cudowną nowość w skali świata. Tak CONSTABLE⁵³³ w ścisłym związku z poetyckim przedstawianiem nocy księżycowej, wschodu słońca, burzy i żaru południa jest największym pejzażystą w Anglii i bezpośrednim inicjatorem wspaniałej francuskiej szkoły malarstwa krajobrazowego Fontainebleau⁵³⁴. Równoczesność jest tajemnicą wszystkich decydujących

s. 47

zmian w stylu. I często w odległych krajach manifestują się symptomy, których nie da się wywieść z tego samego źródła. Jest to rzadkie wspaniałe potwierdzenie organicznego rozwoju duszy świata.

Tak również Juliusz KOSSAK, samouk, którego drogi nie powstrzymała żadna akademicka rutyna; którego poglądem było po prostu przeżywanie i poznanie samego siebie, odkrył w naturze owo twórcze tworzywo dla swych obrazów. Formę wypracował sam, tę formę silną co do charakteru, której specyficzne cechy to twórczy zapal i uchwycenie ruchu. KOSSAK jako kolorysta jest szlachetny, ale nie tworzy jedynie za pomocą koloru. Podstawą jest zarys, naszkicowana forma. Jego dzieło, tak jak je tworzył dzięki rzadko spotykanej prawdzie odczuwania, jest ogniwem łączącym je z budzącą się naturą, z polską ziemią, którą dopiero za dwa dziesięciolecia artyści zaczęli przedstawiać w sposób świadomy i wolny.

Jako malarz jeźdźców, polowań i bitew za Juliuszem KOSSAKIEM podąża bardzo wiernie w następnym pokoleniu Wojciech KOSSAK⁵³⁵ (urodzony w roku 1857). Spośród malarzy, których działalność częściowo zbiega się z twórczością MATEJKI i GROTTGERA i których można nazwać pionierami, można wymienić kilku. Po pierwsze SZERMĘTOWSKI⁵³⁶

s. 48

⁵³³ John Constable (1776-1837) należał do grona najwybitniejszych malarzy pejzaży. Malował rodzinne strony Suffolk, Hampstead. Bliskie jego sercu były krajobrazy wiejskie i zjawiska atmosfery, toteż innowacyjnie ukazywał owe zjawiska. Szkice jego prac powstawały w plenerze, które następnie artysta kończył w pracowni. Tworzył także określane przez siebie mianem sześciostopowce, cieszące się uznaniem bardziej niż prace ukończone.

⁵³⁴ Fontainebleau – szkoła ta zrzeszała artystów dekorujących pałac w Fontainebleau w XVI wieku. Pracowali tam artyści włoscy, flamandzcy i francuscy, którzy to stworzyli manieryzm.

⁵³⁵ Wojciech Kossak (1856-1942) uczył się w Krakowie i Monachium. Debiutował w Paryżu w roku 1878. Malował na dworze cesarza Wilhelma II. W swojej twórczości ukazywał wojny napoleońskie, narodowych bohaterów i powstanie listopadowe. Przedstawiał historię, batalistykę polską, pruską i austriacką, polowania i portrety. Sławę przyniosły mu panoramy.

⁵³⁶ Józef Sermętowski (1833-1876) jego twórczość obejmuje dwa etapy. Pierwszy z nich to przedstawianie miast i zabytków, a następnie tematyka pracy, małe miasteczka, sceny obrzędów na wsiach, ukazywanie kontrastów w społeczeństwie.

(1833-1876), malarz pejzaży zachwycającego rodzaju, który jak Alexander KOTSIS⁵³⁷ (1836-1877) zapoczątkował tradycję przenikania natury, która później znalazła narodowy wyraz u CHEŁMOŃSKIEGO. Również kolorysta CHLEBOWSKI⁵³⁸ (1835-1865) wprowadził do polskiego malarstwa wartości mające na celu jego rozwój. Ponieważ należy on do owej międzynarodowej grupy „Orientalistów”, którym DELACROIX dzięki podróży do Maroka ukazał kolorystykę krajobrazu rozżarzonego słońcem, a dzięki temu poszerzyli oni paletę o tony, które wcześniej nieznane, przygotowały późniejsze przewartościowania w paletcie barw.

Jednym z najbardziej popularnych malarzy, choć u początków jego twórczości mało charakterystyczny z polskiego punktu widzenia, jest Henryk RODAKOWSKI⁵³⁹, uczeń COGNIETA⁵⁴⁰ w Paryżu. Należąc do francuskiej szkoły, stał się jednak właściwym twórcą nowoczesnego polskiego portretu. Jego sławę inicjuje odznaczony w roku 1852 w Salonie Paryskim portret polskiego generała Henryka DEMBIŃSKIEGO⁵⁴¹. Jego dzieło da się jednakże ocenić, jeśli zna się je nie tylko z jego tak zwanej oficjalnej strony, lecz także jeśli widziało się te jego portrety, które namalował rodzinie. Przypomina on pod tym względem psychologicznym EUGÈNA CARRIÈRE⁵⁴², kiedy to również on pozwalał sobie na to, by istoty,

s. 49

które były bliskie jemu sercu, wyrażać głębiej, dużo swobodniej i żarliwiej. Matka, żona i siostra są wyznaniem i dokumentem przekazu wartości ludzkich. Te obrazy, nawet jeśli dzieło RODAKOWSKIEGO stało się dziełem bez głębszych treści, będą zawsze należały do tych dzieł, które przemawiają do widza.

⁵³⁷ Aleksander Kotsis (1836-1877) na swoich obrazach przedstawiał życie podkrakowskiej ludności. U Kotsisa można odnaleźć także tematykę żydowską i cygańską. Zuckerkandl zapisała błędnie Kolsis.

⁵³⁸ Stanisław Chlebowski (1835-1884) zajmował się malarstwem historycznym, malarstwem Wschodu. Malował sułtana Abdula Azisa w Konstantynopolu. Po powrocie do Paryża tworzył obrazy ze scenami rodzajowymi, scenami z haremu czy batalistyczne.

⁵³⁹ Henryk Rodakowski (1823-1894) malował między innymi portrety. Za swoją twórczość otrzymywał różne nagrody, tj. za „Portret generała Henryka Dembińskiego złoty medal”, czy krzyż kawalerski od Franciszka Józefa. (słownik 341-347). W swojej twórczości zawierał elementy romantyczne.

⁵⁴⁰ Léon Cogniet (1794-1880) malarz, tworzył dzieła historyczne i portrety. Zajmował się także litografią.

⁵⁴¹ Generał Henryk Dembiński był dowódcą powstań listopadowego i węgierskiego zakończonymi przegraną. Jest to reprezentacyjny portret generała ukazanego na tle namiotu, za którym znajduje się pole bitewne. Samotny Dembiński jest alegorią Polaka, bohaterem romantycznym pogrążonym w samotności. Dzięki obrazowi Rodakowski zdobył złoty medal, co przełożyło się na jego międzynarodowy sukces. Obraz ten powstał w roku 1852.

⁵⁴² Eugene Carrière (1849-1906) malarz pochodzenia francuskiego. Tworzył portrety, sceny umiejscowione we wnętrzach, sceny religijne. Zajmowało go także przedstawianie macierzyństwa.

Leon KAPLIŃSKI⁵⁴³ jest malarzem rodzajowym, i to tego niemalarskiego rodzaju na sposób malarzy literatów. Zygmunt KRASIŃSKI, który dzięki ARY'EMU SCHEFFEROWI⁵⁴⁴ zachwyił Paryż, miał wpływ na całą jego twórczość. Nie tylko jako ilustrator, ale także jako malarz wykorzystywał sceny z poezji KRASIŃSKIEGO. Jednym z najbardziej znanych owych obrazów jest obraz powstały na podstawie eposu *Przedświt*⁵⁴⁵. Przedstawia przemianę ukochanej, z którą poeta płynie nocą po jeziorze Como, w boską postać ojczyzny.

To ścisłe połączenie rodzimej historii, która zaszczipiana jako poezja w sercach ludu, by stąd znów doświadczać jej w obrazie zmysłowego przekazu, nie jest w żadnym narodzie (być może z wyjątkiem Finów) tak wyraziste, jak u Polaków, to z tego powodu zachowują namiętną wierność malarstwu historycznemu. Urodzony już w Warszawie Wojciech GERSON⁵⁴⁶ (1831) maluje obraz z historii Piastów⁵⁴⁷, który mógłby uchodzić za wstęp

s. 50

do pocztu postaci historycznych, które stworzył MATEJKO. I pewnym sensie malarstwem historycznym zajmuje się także Aleksander GRYGLEWSKI⁵⁴⁸ (1833-1979). Właściwie jest on malarzem starego Krakowa i jego wspaniałych wnętrz kościelnych. Malował, mając zaledwie 25 lat, polichromie w nawie kościoła Mariackiego w Krakowie, a sam MATEJKO domalował tutaj postaci figuralne⁵⁴⁹. I tutaj daje się zauważyć niszczącą sztukę tendencja malarstwa historycznego u jego początków: dążenie do osiągnięcia wykształcenia naukowo-archeologicznego. Jednak dowodem na to, że istnieli mistrzowie, którzy mimo wyuczonych detali pozostali czysto malarscy, jest Józef BRANDT⁵⁵⁰ (urodzony w roku 1841), który właściwie ukazywał treści bardziej obyczajowo-historyczne niż czystą historię. W każdym razie ci ostatnio wspomniani artyści budzili miłość i wyczucie dla wspaniałych ram, w których odgrywały się dramaty historii Polski. O prawie wszystkich tych artystach (którzy

⁵⁴³ Leon Kapliński (1826-1873) podejmował tematy historyczne i współczesne. Jego twórczość pozostawała pod wpływem wątków literackich np. Mickiewicza. Czerpał także z polityki, Słowackiego czy Krasińskiego. Artystę zajmowały także portrety.

⁵⁴⁴ Ary Scheffer (1795-1858) artysta pochodzenia holenderskiego zajmujący się malarstwem, rytownictwem i ilustracją. Odwoływał się do motywów literackich i religijnych. Scheffer malował także portrety.

⁵⁴⁵ Krasiński Z., *Przedświt*, Warszawa 1908.

⁵⁴⁶ Wojciech Gerson (1831-1901) w jego twórczości widoczna jest tematyka rodzajowa i pejzaż. Zainteresowanie tematyką historyczną rozpoczyna się u niego od powstania styczniowego.

⁵⁴⁷ Zuckerkandl nie określa bliżej malowidła.

⁵⁴⁸ Aleksander Gryglewski (1833-1879) malował polską architekturę np. krakowską, gdańską, miasta i zabytki.

⁵⁴⁹ Obraz można obejrzeć pod adresem: <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Index.htm>. [12.10.2020]

⁵⁵⁰ Józef Brandt (1841-1915) lata 1861-1862 to czas tworzenia przez Brandta akwarel i rysunków odnoszących się do poematów i powieści m.in. Henryka Rzewuskiego. Przedstawiał także Kozaków, historię XVII wieku i polowania. Między dziełami Brandta a trylogią Sienkiewicza istnieje wyraźna analogia polegająca na istocie przedstawień.

tylko przypadkowo są wybrani z jednego szeregu podobnie tworzących) mówi MYCIELSKI⁵⁵¹, że „malują oni historię Polski obcym pędzlem”. I przepowiednia KLACZKI⁵⁵² – nigdy będzie samodzielnego oryginalnego płynącego z własnego źródła polskiego malarstwa – być może wpływała z tej wiedzy o tworzącym się stylu Polaków już to w oparciu o Francję, już to o Wiedeń czy Monachium. Jednak niektóre aspekty przeoczył, s. 51

a niektórych nie przewidział. Przeoczył wspaniałego, jak meteor rozbłyskującego i błędnego artystę Maksa GIERYMSKIEGO⁵⁵³ (1846-1874), który w przepychu najszlachetniejszych uczuć tworzył zagadkowe, emanujące wewnętrznym żarem obrazy, które w przypadku portretu przypominają TINTORETTO⁵⁵⁴. I nie przewidział dojrzałości MATEJKI. Ponieważ to na jego przykładzie miała się spełnić wbrew przepowiedni KLACZKI sentencja SŁOWACKIEGO⁵⁵⁵, że „polskie malarstwo dzięki mocy, temperamentowi i przepychowi barw zapewni sobie w historii sztuki Europy wspaniałe miejsce”.

⁵⁵¹ Jerzy Mycielski (1856-1928) historyk sztuki. Szerzej sylwetkę Mycielskiego przedstawia Jan K. Ostrowski w *Jerzy Mycielski jako historyk sztuki*.

⁵⁵² Julian Klaczko (1825-1906) krytyk literacki.

⁵⁵³ Maksymilian Gierymski (1846-1874) malował sceny ukraińskie, sceny batalistyczne, sceny z literatury romantycznej, pejzaże, sceny z powstania styczniowego, tematy wojskowe.

⁵⁵⁴ Jacopo Tintoretto (1518-1594) nazywał się Jacopo Robusti, natomiast Tintoretto jest przydomkiem od zawodu ojca. O życiu Tintoretto istnieje niewiele informacji. Życie spędził on w Wenecji, a miasto to posiada najwięcej jego dzieł. Tworzył obrazy religijne, mitologiczne, a także portrety.

⁵⁵⁵ Por. Dorota Kudelska, Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne, Lublin 1997.

s. 52

Cierpliwość jest drugą odwagą – mówi piękne hiszpańskie przysłowie. I tę odwagę posiadało żmudne stawanie się polskiego malarstwa! Jak oszczędny jest jednak wysiew talentów w realistycznej fazie romantyzmu w malarstwie. Jak niewielkie są jego możliwości, jak ograniczony jego oddźwięk. Fraza „Inter arma silent musae” pozostaje dla Polski do 1830 roku samospełniającą się przepowiednią. Na płaszczyźnie literatury panuje pseudoklasycyzm, by dopiero około połowy roku 1820 zostać wypartym przez romantyzm. Idealizm, to znaczy wielka epoka polskiej poezji, szybko zajął jego miejsce, tutaj dopiero ogrom napoleońskich przeżyć, które przysporzyły Polsce wielkich wstrząsów duchowych znajdują właściwy wyraz. Po roku 1831 nadszedł, można by powiedzieć, czas pieśni heroicznych. Wszystko, co do tej pory żywo zachowało się w narodzie jako mit; wszystko, co jako bezpośrednia przeszłość przyczyniło się do rozbłyśnięcia fantazji młodego pokolenia; wszystko, co teraźniejszość skazała na upadek, smutek, beznadzieję; i wszystko, co jako

s. 53

niezniszczalne dobro, jako mesjańska wiara dawała trwałą siłę biciu serca polskiego narodu – zostało wyzwolone przez największych polskich poetów epoki: Adama MICKIEWICZA, Juliusza SŁOWACKIEGO i Zygmunta KRASIŃSKIEGO. Co kiedykolwiek w Polsce jako sztuka walczyło i walczy o możliwości wyrazu, ci poeci ochronili. Cennymi naczyniami są ich dzieła, napełnione najszlachetniejszymi sokami patriotycznego poświęcenia i żaru pamiętania. Są oni niewyczerpanym źródłem dla wszystkich tworzących, są wiecznie odradzającym się źródłem dla ich mocy twórczych. W innym miejscu (zobacz tygodnik *Polen*) przedstawiono już dogłębną analizę dzieł tej polskiej trójcy poetów i wskazano na źródła moralnego przekazu ich dzieł. Cudem jest to, czego dokonali. Od nich pochodziło ponowne umysłowe narodzenie narodu, który politycznie został wykreślony z szeregu samodzielnie działających narodów. Królestwo upadło, a oni wzniesli narodowi inne królestwo, przeciw któremu żadne siły zewnętrzne nie były w stanie nic począć. Oddali oni narodowi ponownie wiarę w dawną doskonałość, kroczyli roztaczając blask, okryci królewskimi snami o wielkiej przeszłości, ale ich oblicze było skierowane zwycięsko ku wschodzącej ziemi obiecanej. Nie jako beczynni marzyciele, którzy toną w pieśni,

s. 54

lecz zawsze jako przywódcy pełni siły, którzy nigdy nie stracili z oczu rzeczywistości politycznych kwestii władzy i ponownego odrodzenia królestwa. Jak krwawiące stygmaty

noszą ich dzieła wyryte idee mesjańskie. Polska jako Mesjasz narodów walczących o wolność, która musi kroczyć przez głębokie cierpienie, by dotrzeć do większej doskonałości, a potem wskazywać drogę innym narodom. Jak światło Grała żarzy się tutaj mistycyzm, który tak często prowadził na manowce melancholijnego egoizmu i zabobonnej bezsilności. Wielki jest czyn poetów, którzy dzięki głośnemu larum przywrócili przygnębionemu, zdezorientowanemu, pozbawionemu nadziei narodzie opamiętanie i wiarę. Uratowali kulturę, którą los i historyczna bezlitosność skazały na upadek i zagładę.

Ten patos najwyższej ekstazy patriotyzmu ucichł, kiedy umilkli ci trzej poeci, i do połowy roku 1860 nie znaleźli się żadni spadkobiercy, żadni kontynuatorzy, by tworzyć to niezwykle zadanie, dzieła sztuki, które jako wizje wykraczają poza wszelkie formy życia, by przez to budzić rzeczywistości, które miałyby przygotować nowy stabilny grunt dla istnienia narodu. Około roku 1860 życiowe dzieło mistrzów poezji dokonało się. Lira wypadła z ich rąk. I lata

s. 55

posuchy skazały na pewien czas moc ideałów na obumarcie. Po powstaniu w 1863 roku nadeszła jedna z najsmutniejszych epok w życiu polskiego narodu. Czas pozytywizmu: upokorzenie materialnymi zasadami istnienia, rezygnacji. Czas pozbawiony sztuki, bowiem obojętny wobec sztuki. Gdyby nawet nie stał się on dominujący, jeśli jego niebezpieczeństwo zostałyby szybko zażegnane, a bohaterowie rozbłyskający blaskiem przynieśliby nową sztukę zmagającemu się narodowi, tak należy dziękować wyjątkowości polskiego narodu, która nie stworzyła wielkiego artysty, który nie byłby w tym poświęceniu także wielkim patriotą. Twórczość artystów jest tam równoznaczna z głęboką świadomością wypełniania świętego obowiązku odtworzenia poprzez twórczość jedności narodowej. I dlatego doszło do tego, że gdy MICKIEWICZ, SŁOWACKI i KRASIŃSKI zamilkli i żaden dźwięk dzwonów nie niósł narodowi przesłania odwagi, pamięci i nadziei, powstał jeden mistrz, który niosąc przed sobą swą paletę jak tarczę, swój pędzel jak miecz, zastąpił zmarłych mistrzów i stanął do walki.

Jan MATEJKO⁵⁵⁶ (1838-1893) podążał za głosem czasu, gdy został malarzem historycznym. Właściwie od DAVIDA⁵⁵⁷ i GROSA⁵⁵⁸ aż po DELACROIX dzięki zwycięskiej wyprawie zbrojnej Napoleona dążenie do malarskiego przedstawiania motywów historycznych nie przestało zajmować artystów wszystkich krajów. Ale to bezpośrednio przeżywane i namiętne życie, które nadawało koloryt dziełom malarzy, jakie powstały pośród wojennej pożogi, już minęło, a z początkiem lat czterdziestych powstał akademicko-naukowy styl przedstawiania na obrazie historii światowej. Paryż posiadał przeciwko tej truciznie odtrutkę w dynamiczno-twórczych przedstawieniach DELACROIX'A, które ten ponowny odkrywca koloru, jaki ukazywały historyczne procesy lub motywy z dzieł poetyckich przedstawiał z duchowym przejściem. Ale w Anglii, a szczególnie w Niemczech, gdzie Monachium wiodło prym, dopiero przez KAULBACHA⁵⁵⁹, a potem przez PILOTY'EGO⁵⁶⁰ zapanował pusty patos gestów, szat i zabytkowych przedmiotów pozbieranych dzięki wykształceniu historycznemu. Gorąca fala współczucia wielkich romantyków cichła i nastała moda na przedstawianie motywów napawających niepokojem i lękiem.

s. 57

Historyczne malarstwo katastroficzne nauczane było w słynnej SZKOLE PILOTY'EGO. Tak, że jej przeciwnik, oddychający bajkowym powietrzem MORIZ von SCHWIND⁵⁶¹, kiedy pewnego razu spotkał PILOTY'EGO w Monachium, zawołał ku niemu: Serwus, Panie Kolego; co za nieszczęście namaluje Pan tego roku?

Tu był początek drogi JANA MATEJKI. Ale te zewnętrzne daty są w jego przypadku fałszywe. Bo jeśli nawet przebywał on w Monachium, by studiować malarstwo, to właściwie pochodzi z Paryża i od DELACROIX'A. W gwałtownych pociągnięciach pędzla MATEJKI, w mocy jaką wyrażają przedstawienia ruchu, w dzikim wewnętrznym poruszeniu, jakie udziela się każdemu gestowi i jakie kulminuje w dramatyzmie przedstawianych scen, jest MATEJKO także mistrzem wiecznie żywego, bowiem uduchowionego i przedstawianego

⁵⁵⁶ Jan Matejko (1838-1893) przedstawiciel Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Artysta był najbardziej znanym i cenionym malarzem XIX wieku.

⁵⁵⁷ Jacques Louis David (1748-18250) francuski malarz reprezentujący neoklasycyzm. W swojej pracy opiewał takie cnoty jak stoicyzm czy uczciwość. Bardzo wiernie odtwarzał epokę. Malował na dworze Napoleona.

⁵⁵⁸ Antoine-Jean Gros (1771-1835) francuski malarz tworzący dzieła odzwierciedlające pochwałę wojennych czynów Napoleona.

⁵⁵⁹ Wilhelm von Kaulbach (1849-1873) piastował stanowiska profesora Akademii w Monachium, przedstawiciel Nazareńczyków.

⁵⁶⁰ Carl von Piloty (1826-1886) niemiecki malarz, kształcący się w Paryżu i Antwerpii. Od 1856 roku piastował stanowisko profesora monachijskiej akademii. Przedstawiciel malarstwa historycznego na dużym formacie i z bogactwem szczegółów.

⁵⁶¹ Moritz von Schwind (1804-1871) malarz, rysownik, ilustrator. Zajmował się grafikami i freskami.

ciągle na nowo malarstwa historycznego. Również jego oddziaływanie pozostaje niezakłócone mimo zmiany malarskiego światopoglądu, ponieważ on tak jak i DELACROIX budził z materii koloru misterium ducha. I jeśli MEIER-GRAEFE⁵⁶² mówi o DELACROIX: „Francuz dostrzega w nim patos francuski, ten niesamowity język rasy, który w jego czasach był zrozumiały dla każdego wielkiego ducha, i który obecnie zapewnia mu to dzisiaj rzadko spotykane miejsce honorowe, bycia jednocześnie popularnym i wielkim” – tak można bezpośrednio przenieść te słowa na MATEJKĘ. Bowiem również z ową, poświęconą MICKIEWICZOWI

s. 58

miłością graniczącą z głębokim szacunkiem porównywalna jest miłość Polski do dzieła mistrza. Bowiem również on przeżywa dogłębnie swój naród i upiększa go. I tak dąży do niczego innego w owej zimnej epoce pozbawionej narodowości malarskiego przekładu światowej historii, jak do wizji ściśle nakreślonych ludowych momentów, które oznaczały wywyższenie i upadek jego ojczyzny.

Jego *Sejm* oddziaływał jak uderzenie fanfar. Od tego momentu każde następne objawienie narodowego przeżywania Polski stawało się objawieniem nowego heroizmu barw. *Unia Lubelska*⁵⁶³, *Rosyjscy wysłannicy Stefana Batorego*, *Bitwa pod Grunwaldem*, *wspaniały Hold Pruski* i wiele innych momentów, które przez patriotę MATEJKĘ zostały rzucone w lud jako gorące wezwania do walki, przesłania z przeszłości, wizje nadziei i otuchy, żyją nadal życiem sztuki, wyzwolonym z historii, przepojone równą gwałtownością wielkiego temperamentu. Symfonie pędzącej czerwieni, przeraźliwie rozdzierającej żółci: kolory, które noszą żalobę, które się weselą, które szlochają i rozkazują, – oddają symbolikę wszystkiego, co człowiecze; są namiętnością, która niemal frenetycznie przenosi się na gesty. Ponieważ MATEJKO nie maluje ustawianych póz, lecz

s. 59

ruchy, które wydobyte są z ksiąg natury, by z genialną intuicją złączyć je w dramatyzm przedstawianych scen. W sposób błyskawiczny odczuwa on związek między wrażeniem i wyrazem. Zna on człowieczeństwo – ukazuje wszystkie jego rejestry; i pokazuje jego wszystkie stany emocjonalne.

Czy nie jest zatem rzeczą naturalną, że ten syntetyk historii narodu również pod względem psychologicznym cudownie ujął jednostkę na jego tle? I w portrecie stworzył

⁵⁶² Julius Meier-Graefe (1867-1935) studiował w Berlinie. W 1893 roku założył czasopismo *PAN*, a w 1897 *Dekorative Kunst*. Prowadził wykłady, pisał o artystach np. Dostojewskim.

⁵⁶³ Obraz wystawiano w Wiedniu w roku 1869, a także na wystawie światowej w mającej miejsce w 1873.

postaci, które posiadają to głębokie poznanie istoty ludzkiej, w jakim celowali dawni mistrzowie? Autoportret Matejki, który można było obejrzeć na ostatniej polskiej wystawie w Wiedniu, ukazuje artystę u szczytu możliwości twórczych; pokazuje tętniące życie, heroizm polskiej wiary mesjańskiej, ciepłą, kwitnącą zmysłowość wyobrażeń i płynącą z siły moralnej energię twórczego tworzenia.

Nie chcę tutaj ani wymieniać dzieł, ani szkicować etapów rozwoju, czy też końca kariery mistrza. Są to kwestie, które należą do historii sztuki. Na tym, co dla MATEJKI stanowi energię, siłę napędową i siłę zachowującą, jako element współdecydujący o rozwoju malarstwa polskiego, dzięki wartościom jego mistrzostwa i jego godności – tylko na tym chcę się skupić. Misja artysty, by stać się nauczycielem i mędrcelem swego narodu, uwiła i włożyła mu na głowę promienisty wieniec.

s. 60

I młodzież znalazła tutaj po raz pierwszy ogromną podporę dla swojej tęsknoty, by stworzyć polską szkołę kształcącą artystów malarzy. Bez MATEJKI – WYSPIAŃSKI byłby nie do pomyślenia. A na tym przykładzie widzimy, jak tworzy się fundament tradycji, widzimy, jak tworzą się ścisłe relacje, jakie są gwarancją rozwoju i rozkwitu malarstwa narodowego.

s. 61

Jan MATEJKO jest artystą zaangażowanym; heroldem wydarzeń; jest wielkim epikiem, który pozwala narodowi na nowo przeżywać historię swoich bohaterów. Ale jeśli jako idealista przekształca rzeczywistość w monument, to daleki jego dziełu jest element, którym przepojona była poezja polska: wymiar nadprzyrodzony. Dopiero współczesny mu sojusznik Artur GROTTGER⁵⁶⁴ (1837-1867) wnosi do polskiego malarstwa przeżycie liryczne, a jego uduchowanie podniesione jest do rangi symbolu. Ukształtował cechę immanentną dla narodu polskiego, którą jest egzaltowane cierpienie, tęskna melancholia, nastrój nokturnu, refleksyjne, ciągle odnawiające się oczekiwanie i wiecznie powtarzające się rozczarowanie, jakie może wybrzmiewa do końca tylko u SZOPENA. W Polsce bez wątpienia istnieją malarze, którzy są więksi w swojej sztuce niż GROTTGER. Ale nie ma żadnego, jak on – którego człowieczeństwo może uchodzić za tak absolutnie idealny typ polskiego narodu; i którego dzieło tak bardzo jest esencją tego człowieczeństwa.

Już jego życie pokazuje zewnętrzny rys rozdarcia, oddania,

s. 62

ofiary, niespokojnej przemiany i niezłomnego uporu w dążeniu do celu, który tak bardzo odzwierciedlał ową wewnętrzną niezłomność, którą naznaczone było pokolenie po roku 1848. Od tego momentu aż do czasów po Powstaniu Styczniowym (1863) przeżywało młode pokolenie Polaków upokorzenie, prześladowanie, upadek. Nie widziano niczego innego jak krew i łzy. Tutaj pozostał jednostce wybór: albo żyć własnym życiem w zgorzknieniu i separacji, albo rozgorzeć w nieskończonej uniwersalnej miłości. Ta miłość była geniuszem GROTTGERA. Dzięki niej w młodości patrzył na świat radośnie i swawolnie. Chroniony i prowadzony przez rodziców, którzy próbowali odczuwać sztukę, naturę, ojczyznę jako jedność, otrzymał od nich ten swój idealizm. I skłonność do przepychu, kultury i piękna. Spokojne i dobrotliwe były wczesne lata chłopca, a potem nastąpiły nagle surowe i gorzkie lata młodości. GROTTGER poznał biedę, troskę o swoich bliskich. Głód. Na Akademii Wiedeńskiej jako uczeń MEYERA⁵⁶⁵, BLAASA⁵⁶⁶, GEIGERA⁵⁶⁷ i RUBENA⁵⁶⁸ zarabia na

⁵⁶⁴ Artur Grottger (1837-1867) malował cykle, wydarzenia obejmujące lata 1861-1864, zajmował się tematyką historyczną i literacką, studiami rodzajowymi, pejzażami i portretami.

⁵⁶⁵ Zuckerkandl błędnie zapisała nazwisko. Chodzi o Karla Mayera.

Karl Mayer (1810-1876) malarz. Student Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. W swojej twórczości poświęcał się tematowi historycznym, rodzajowym i religijnym. W 1852 roku otrzymał powołanie na stanowisko profesora Akademii, gdzie do 1875 roku prowadził szkołę malarską.

swój chleb. Jest ilustratorem i portretuje z delikatną, nerwową i duchową kreską życie ulicy. Odwzorowuje gesty eleganckiej damy w salonie modystek, bądź w salonie krawieckim; charakteryzuje rodzaje pojazdów – wóz drabiniasty, dorożkę pocztową, ekwipaż, powóz. W tych pośpiesznych szkicach, które przekazują wiele

s. 63

z atmosfery tych czasów, GROTTGER przypomina rysunki GUYSA⁵⁶⁹, dokumenty z czasów BALZACA. I od czasu do czasu te przedstawienia tętniących życiem szybko przemijających dni przerywane są konturami kobiecych twarzy. Choć GROTTGER w swej istocie zdaje się być niestały, bowiem nie było tak nierównego jeśli chodzi o poziom, zmiennego artysty jak on, to był jednak od pierwszego pociągnięcia pędzlem wierny radości, jaka towarzyszyła mu przy kolekcjonowaniu typów kobiecych. Charakterystyczne jest to, że będąc już w cieniu śmierci jego dwa ostatnie dzieła były skargą i ostrzeżeniem przed wojną i przed Fryne. Cierpienie i piękno! Główne motywy jego twórczości. Jak rycerz Toggenburg⁵⁷⁰ idealizuje on każdą ładną dziewczynę, każdą interesującą kobietę, która przecina jego drogę. Również autoportrety – które zdradzają cieszącego się przyszłością, często lekko ironizującego, z gracją, zawsze eleganckiego marzyciela. I tak temperamentny artysta rysuje w tym samym czasie dzikie bitwy, wypady Tatarów, ataki Kozaków, które jeszcze wzorem Juliusza KOSSAKA są pełne gwałtownego gniewu.

Jednakże do tej pory Artur GROTTGER nie odnalazł samego siebie. Pojmuje on życie jako realista, tak jak przedstawia się ono jego oczom. Ten realizm przynosi mu pełnię wyobrażenia,

s. 64

wiedzę o formie i istocie kształtów, która mu niebawem pozwoli ugruntować rozpoczynający się okres transcendentálny w jego twórczości na stabilnym fundamencie rzemiosła malarskiego. Kiedy z końcem roku 1858 GROTTGER ulega wpływom Moriza SCHWINDA

⁵⁶⁶ Karl von Blaas (1815-1894) malarz kształcący się w Monachium. Tworzył freski i portrety, a także realizował zamówienia wiedeńskiej arystokracji. Malował krajobrazy przedstawiające motywy włoskie oraz sceny rodzajowe. W latach 1897-91 należał do Künstlerhausu.

⁵⁶⁷ Peter Johann Nepomuk Geiger (1805-1880) studiował rzeźbę na wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zajmował się wykonywaniem odlewów gipsowych i obrazowym snycerstwem. Wykonywał także fajki w kształcie piany morskiej. Zajmował się także ilustracją i akwarelą. Od roku 1843 był członkiem Künstlerhausu.

⁵⁶⁸ Christian Ruben (1805-1875) malarz. W latach 1852-1872 pełnił funkcję dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

⁵⁶⁹ Constantin Guys (1805-1892) tworzył liczne rysunkowe reportaże z uwagi na podróże m. in. po Włoszech. Po osiedleniu się w Paryżu rysował, ukazując życie wyższych sfer paryskich.

⁵⁷⁰ Zuckerkandl nawiązuje tutaj do ballady zatytułowanej *Ritter Toggenburg* autorstwa Fryderyka Schillera, ballady o niespełnionej miłości. Rycerz wyrusza na krucjatę i gdy wraca, dowiaduje się, że jego ukochana wstąpiła do klasztoru. Osiada w jego pobliżu jako pustelnik i zadowala się tym, że od czasu do czasu z dala ukazuje mu się ukochana. Zmarł patrząc w okno z twarzą zwróconą ku klasztorowi.

w Monachium, wyzwala się wewnętrznie dzięki tego mistrza pojmowaniu sztuki ludu i zaczyna rozumieć bajki, legendy, symbole i mity jako zagadki istnienia świata, wtedy zmienia się ów nieco podekscytowany narrator w idealistę, który uznał nie tylko piękno życia, lecz także estetykę absolutnej harmonii ciał za jedyną formę sztuki pędzla i rysika. Rysunek z roku 1858 *Cierniowa ścieżka artysty* i akwarela *Życie bohatera* nadają uroczysty początek właściwemu dziełu życia GROTTGERA – dziełu narodowego wywyższenia poprzez zmysłowy symbol. Jednakże z powodu wrażliwej natury artysty jego rozwój naznaczony był niepowodzeniami. I tak w tym czasie powstaje, kiedy zaczyna on podejmować swój styl, szereg najzimniejszych, najbardziej ekstremalnych *Piloty*^{ad}; powstają historyczne sceny rodzajowe w akademicko-klasycystycznej manierze teatru dworskiego. Dopiero nieustanny łańcuch lat wojennych i powstań od 1859 do 1866 roku rozpalają umiejętności poety i malarza ku ekstazie. Kroczy on w *Dolinie leż*⁵⁷¹,

s. 65

i ta wilgotno-słona atmosfera wydaje się być dla jego organizmu warunkiem życia. Wprawdzie tutaj rozpoczyna się jego wzrastanie, ukazuje się rozkwit jego kochającej duszy, której wczesna śmierć każe zapłonąć hektycznym blaskiem. Teraz nie rysuje on już więcej podobizn obojętnej codzienności. Tragedia wdowy i sieroty odżywa dzięki jego rysikowi. Sceny aktów przedstawiają odczłowieczenie wojny. Zrozpaczone kobiety odpierają pobór ich mężczyzn⁵⁷². W ciemnych kuźniach polscy legioniści czuwają nad bijącymi z pośpiechem młotami, które rozżarzają ich miecze⁵⁷³. Błąkające się wokół kobiety przeszukują lasy w poszukiwaniu drogich im zwłok. Kaleki wlokące się bez ducha po ulicach. Wszystkie bóle, wszystkie przeżycia, które ponownie dają naszym oczom wyraz zdumienia, który właściwy jest tylko cierpiącemu człowiekowi, są tutaj poukładane niemal chronologicznie. Dzisiaj te obrazy stają się aktualne. Jednak tylko treściowo. Bowiem ich styl żyje tradycją klasycystycznego romantyzmu. Tradycją, która dominuje w stylu tych dzieł, które również dzisiaj uchodzą za najgłębsze wyznania duszy artysty.

⁵⁷¹ Cykl *Wojna*.

⁵⁷² Cykl *Polonia – Pobór w nocy*.

⁵⁷³ Cykl *Polonia – Kucie kos*.

s. 66

Cztery cykle opowiadają o niesamowitych przeżyciach. Są to serie wizji wydobytych z tych bezpośrednio przeżywaney rzeczywistości. To, czego malarz w swej prawdziwej istocie nie powinien czynić: przedstawianie następujących po sobie zjawisk, połączenie poezji i rysunku, krótko mówiąc nie unaocznianie, lecz interpretacja zdarzeń, to właśnie stanowi podstawy estetyczne naszkicowanych rysikiem znaków najszlachetniejszej marki. Jest to tendencja, jest to sztuka protestu, którą tutaj GROTTGER rzuca w świat. Ponieważ chciał on przed Europą roztoczyć te okropne cierpienia, które poprzedzają polskie powstanie z roku 1863 i z późniejszych wojen. Chciał wzniecić odrazę, zasiał w sercach współczucie i przez to nałożyć cugle biegowi historii. Tym, co jednak cyklom GROTTGERA odbiera tę niższą wartość, charakterystyczną dla dzieł wpisujących się w jakąś tendencję i wynosi je ponad zagrożenia płynące z przedstawiania aktualnych zdarzeń politycznych, jest jego przemiana w ponadosobową powszechność. Artysta wycierpiał to wszystko. Swoich bliskich widział padających w walce przeciwko rosyjskiej tyranii, albo wlokących się w kierunku Syberii. Poprzez swoją biedę

s. 67

rozpoznał on biedę swojej ojczyzny.

Tak na początek powstał cykl obrazów *Warszawa*⁵⁷⁴ w burzliwym czasie poprzedzającym powstanie w roku 1863, w którym żandarm i policja mieli wolną rękę w odnowionym systemie przez cara Mikołaja pod wodzą ALEKSANDRA II. Warszawski biskup FIJAŁKOWSKI⁵⁷⁵ zmarł wtedy nagle, a ta śmierć stała się wydarzeniem narodowym. Bowiem działania Rosjan zmierzające do tłumienia polskiej świadomości skierowane były także przeciw kościołowi i jego pasterzom. Bez uprzednich uzgodnień, bez tajemnych znaków w dniu pogrzebu stawiły się tysiące ludzi. –Kroczyli przed trumną bez słowa i ponuro uformowani w kondukt. Grottger narysował trzech rabinów jako jeden z najbardziej patetycznych rysunków cyklu, którzy kroczą w kierunku konduktu, jako ci niosący cierpienie ojczyzny. Fanatyczny żyd; żyd profetyczny; żyd filozoficzny – głęboko rozpoznawał on typy ludzkie. Następnie w drugim rysunku przewijają się trzej mężczyźni, którzy zjednoczeni niosą

⁵⁷⁴ Pierwszy i drugi cykl *Warszawa* (*Warszawa I.* 1861), *Warszawa II.* 1862 – cykle te przedstawiały odbywające się manifestacje w 1861 roku jak i powstanie styczniowe. Artysta skupił się na przedstawieniu ludzi, by w ten sposób ukazać piętno wydarzeń. Motywem przewodnim wspomnianego cyklu była zbezczeszczona świątynia. Cykl *Warszawa II* przedstawiał po raz pierwszy widok na zaśnieżony Sybir wraz z polską mogiłą.

⁵⁷⁵ Antoni Melchior Fijałkowski (3.01.1778-5.10.1861) był arcybiskupem i metropolitą w Warszawie. Fijałkowski dbał o działalność charytatywną, stawał w obronie kościoła, troszczył się o umocnienie duchowe wiernych.

sztandar. Szlachcic, mieszczanin, chłop. Trzy stany, które w narodowej jedności trzymały wysoko polską flagę. Odczuwa się tutaj napomnienie, wskazówkę przewodnika; artyści, którzy dysponując rozeznanie i wiedzą, próbuje pokazać ludowi przykłady ideowych inspiracji.

Jednak smutek, jaki rozpościera się nad *Warszawą*

s. 68

ustępuje w następnym cyklu posępności. Właściwie w *Polonii*⁵⁷⁶ zachowane jest wspomnienie o powstaniu z 1863 roku, które wyraźnie potępiła rzeczowa krytyka historyków. Jako żałośnie nieprzygotowaną i źle zorganizowaną próbę protestu przeciw władzy. Jednak GROTTGER „rozpoznał ważniejszą formę prawdy”, która pozwala artyście odczuwać wyższą sprawiedliwość historii. I pozwoliła zdecydowanie zabrznieć tragicznemu motywowi beznadziei już w symbolicznym rysunku, który zapoczątkowuje cykl. Beznadziejność jako najwyższe napięcie energii; jako symbol najwyższego napięcia, świadomość nadaremnej ofiary, poznanie niemożności zwycięstwa – to były uczucia, jakie odczuwała polska młodzież. Ich powstanie stało – by użyć słów Heinego – pod znakiem: „Walczyłem bez nadziei, że zwyciężę”⁵⁷⁷. Z ogromnym zachwytem przedstawiono tutaj narodowy dogmat Polaków, który nakazuje, że każde pokolenie ma obowiązek przemiany snu o wyzwoleniu w żywą rzeczywistość. Jest to heroizm rezygnacji, jakiemu fantazja GROTTGERA użycza skrzydeł. „Na próżno! – na próżno!” mówią odważnie, nieprzeniknione, wyrażające smutek rysy mężczyzn i młodzieńców, kobiet i dziewcząt, którym nie dane jest przeżycie sukcesu ich czynów, którym pozostaje służba idei i poświęcenie dla niej życia.

s. 69

Trzeci cykl – *Lituania*⁵⁷⁸ – nawiązuje do *Polonii*. Również tutaj obecna jest rzeczywistość cierpienia. Tylko zawołowana w miękka, oddychającą czułością naturę. Dopiero w roku, który miał być GROTTGERA ostatnim, stworzył artysta przebywający w Paryżu swój czwarty cykl i nazwał go: *Wojna*⁵⁷⁹. Jeśli chodzi o motyw dotarł on tutaj ponad granice narodowej spójności i jego gorejące serce rozumiało całą nędzę ludzkości. Ten rozpaczliwy lament i oskarżenie jest wyznaniem dla świata; jest potępieniem szaleństwa zabijania; jest wstrząsającym wyznaniem uwalniającej się duszy; jest ostatnią wolą; modlitwą.

⁵⁷⁶ Cykl *Polonia* (1863) cykl ten charakteryzuje utrata polskości, którą to stanowił kościół i dom rodzinny.

⁵⁷⁷ Słowa pochodzą z Romanzero Heinricha Heinego.

Heine H., *Sämtliche Werke*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1865, s. 284.

⁵⁷⁸ Właśc. *Lithuania*.

⁵⁷⁹ Cykl *Wojna* nie jest związany z polską historią, lecz odwołuje się do dzieła Dantego, czyli *Boskiej Komedii*.

s. 70

Jednak liryk szuka także chwil odprężenia. Znajduje je w naturze i przy kobietach. Owa wilgotna gęstwina puszczy z błędnymi ognikami (z cyklu *Lithuania*), nad którą śmierć – nie do rozpoznania – rozpościera się woalem z mgły, ten motyw dzięki SCHWINDOWI dotarł do Polski. Ale odczuwanie i atmosfera biorą początek w polskiej ziemi, są przepełnione jej tchnieniem. Czarny pagórek, na którym jak ciemna sylwetka stoi młodzieniec z założonymi rękami, oblicze – posągowe i nieruchome – skierowane ku rozległemu, zagrażającemu ciemnością horyzontowi, jest symbolicznym wyrazem wzniosłej natury, jaka zostaje tu powiązana z duchowymi odczuciami młodzieży polskiej. Są to pieśni, które GROTTGER stworzył ze swojego wielkiego bólu. Tutaj i w swoich portretach jest malarsko bardziej wolny, w czystszy sposób jest on artystą swojej sztuki, niż w owych cyklach, które są bardziej śpiewem przepełnionym dostojeństwem, niż wyrazem ciała i odczuciem formy. Podróż do Wenecji, w którą udał się GROTTGER w roku 1864 w towarzystwie hrabiego PALFFY'EGO⁵⁸⁰, dodała jego sztuce portretowej ciepła i głębi. Przez liczne kopie według starych mistrzów zgłębia on

s. 71

tajemnice warsztatu. Wytworne społeczeństwo próbowało, kiedy wrócił on do Polski, to uszanować. I powstają portrety (między innymi bardzo interesujący portret LENAUA⁵⁸¹, z którym GROTTGER jest tak istotowo spokrewniony), charakterystyczny, wytworny, jeśli również bez owej twórczej oryginalności, z którą MATEJKO człowieka, którego malował, dosłownie stwarza. Najpiękniejsze są portrety, w których jest charakterystyczny nastrój kolorów zimnej żółci i błękitu, na których maluje dziewczęta i kobiety pobudzające jego lekko rozpaloną fantazję. Niezbędne towarzysзки jego wczesnej radosnej młodości; jego później zwracającej się ku ofierze dojrzewającej duszy; jego hymnicznego rozwoju i jego gasnącego pożegnania z życiem, towarzyszą jak nadobna wiosna jego krótkiemu życiu. Czuje się jego zakochanie, zawsze i wszędzie. Zawsze od nowa próbuje rozwiązać zagadkę oblicza surowego, albo oddanego, albo wstydlwego, albo odważnego – tego jedyne go ze wszystkich. COROT⁵⁸² malował podobne portrety kobiet, zdradzające większy warsztat niż krajobrazy,

⁵⁸⁰ Janosz Palffy – magnat pochodzenia węgierskiego. Nabywca cyklu *Polonia* Grottgera.

⁵⁸¹ Niemsch von Strehlenau (pseudonim Nikolaus Lenau) (1802-1850) niemiecki poeta. W roku 1828 po raz pierwszy opublikował swoje wiersze.

Wspomniany portret przedstawia popiersie poety trzymającego w dłoni napis gło szący: „Abschied aus Galizien”. Wykonany został za pomocą kredki. Portret należał do Jana Bołoz Antoniewicza.

⁵⁸² Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) artysta tworzący krajobrazy podparyskich okolic, pejzaże z włoskiej podróży, z motywami mitologicznymi, portrety, przedstawienia kobiet.

które przyniosły mu sławę. Kobiety pasywne. Stworzenia łagodne, których spokój jest jednak oddechem pomiędzy dwoma afektami. Jest pauzą, która oddziela właśnie przebrzmiały ruch od tego, który ma nastąpić. Takie są również kobiety GROTTGERA:

s. 72

refleksyjne, zasłuchane w siebie, ale gotowe do nowych przeżyć. Może każda oznaczała dla niego piękną obietnicę początku; i każda słodką melancholię końca.

Istnieją głębokie związki Grottgera z poezją Słowackiego. Eruptywny rodzaj jego twórczości oddawał za pomocą pędzla i rysiku to, co poeta wyrażał myślą ujętą w wers. Legendę smutku narodu, jego protestu i wiecznej nadziei.

Pewna epoka dobiegła końca. Jedyne do tej pory ważny problem narodowo-polityczny, jaki dominował w kulturze i sztuce Polski zszedł na dalszy plan i „idealne żądania”, które podbiły światową scenę zaczęły mieć również decydujące znaczenie dla Polski. Kwestia społeczna dzięki MARXOWI stała się energią napędową. Pojawili się nowi ludzie. Nowe oczy rozpoznały ją i jej charakter. Jeśli SŁOWACKIEGO można było nazwać zwiastunem nowoczesnej poezji, tak utrata wszystkich nadziei w Polsce po roku 1863 oznaczała jednak chwilę otrzeźwienia i duchowego marazmu. Ale tak jak Wielka Rewolucja stworzyła nowe obszary dla ducha, praw i etyki gospodarczej, tak wdzierало się także światło nadziei, dzięki której ludzie zaczęli na nowo walczyć o lepszy los w rzeczywistości, której duchowość stała się mroczna i jałowa. Bohaterstwo poetów pierwszego okresu, z którego narodził się w malarstwie styl historyczno-epicki należał już do przeszłości. I dawały o sobie znać

s. 74

pierwsze zwiastuny nowej wiary, nowej równości. Maria KONOPNICKA i Jan KASPROWICZ jak stwierdził Eduard Goldscheider⁵⁸³ byli pierwszymi w Polsce, którzy dali wyraz „tej wielkiej rewolucji serc przeciw niesprawiedliwości”. Są oni czcicielami nowego porządku świata, który poszukuje jeszcze nigdy nie odczuwanego rytmu dla niewyczerpanej pieśni miłości. Gdy w Europie wschodzącego industrializmu robotnik jako bohater tych czasów i praca jako nowy tragiczny problem wkroczyli na swą ścieżkę, to w Polsce empatia społeczna skierowała się ku stanowi chłopskiemu. Ku synom tej ziemi odpracowującym pańszczyznę. Teraz poezja prowadzi swoją młodszą siostrę - malarstwo do właściwego źródła jej istnienia. Prowadzi ją począwszy od społecznej nędzy do ludzi, którzy pozyskują swoją siłę z ziemi i swoje siły ofiarowują ziemi, i poprzez nich prowadzi malarstwo – ku naturze. Do analizy malarskiej, do optycznego studium obrazu, który ma obudzić zasady nowego stylu.

Dwaj wielcy artyści francuscy inicjują w Polsce zmartwychwstanie impresjonizmu. Mówię zmartwychwstanie, ponieważ impresjonizm istniał w pewnych momentach każdej wielkiej epoki malarskiej. Byli holenderscy impresjoniści (czy REMBRANDT nie jest największym z nich i z wszystkich następnych?;

⁵⁸³ Edward Goldscheider – żydowski dziennikarz, działający dla polskiej polonii w Wiedniu w czasie dwudziestolecia międzywojennego, piszący m.in. omówienia występów teatru ze Lwowa we *Fremdenblatt*. Jego sylwetkę wspomina Taborski w *Polacy w Wiedniu* na stronach 165-166.

s. 75

istniał impresjonizm włoskiego renesansu, starych mistrzów niemieckich, Hiszpanów. Ale tak świadomym, tak jasnym pod względem naukowym, tak rewolucyjnym i z taką śmiałością niszczącym stare formy, tak jak impresjonizm, który pojawił się współcześnie, nie był żaden z nich. MANETA⁵⁸⁴ i MILLETA⁵⁸⁵, myślę, trzeba określić jako decydujących dla rozwoju stylu impresjonistycznego w Polsce. Pierwszy z nich nadał czysto malarskiemu aspektowi nastrojowy ton. MILLET jednak jest przodkiem owego dziwnego ruchu, który pod koniec XIX stulecia objął polskich artystów, i który powstał ze słów MICKIEWICZA: „Jest w prostym ludzie siła niespożyta”⁵⁸⁶, ruch ten, bliski ziemi, ciągnął ich ogromnie ku chłopstwu.

Również MANET nie był prekursorem. Miał przed sobą DELACROIX, DAUMIERA⁵⁸⁷ i COURBETA⁵⁸⁸. Pierwszy nadał kolorowi śmiałość, ponowne własne życie malarskiej emocji; drugi odnalazł monumentalne uproszczenie linii, a trzeci przedstawił po raz pierwszy od długiego czasu swoje – niezawołowane „co widzę” w przedstawianiu natury. To były wyzwajające momenty dla MANETA i wkrótce wokół niego powstaje krąg malarzy, którzy odważnie i bez warunków rozkoszują się z nim wspianą przygodą.

W tym rewolucyjnym czynie, którego kiedyś dokonali REMBRANDT, RUBENS⁵⁸⁹,
s. 76

TYCJAN⁵⁹⁰: roszcząc sobie prawo do uchwycenia chwili, brał udział pracując w bliskiej współpracy z MANETEM również Józef CHEŁMOŃSKI (1850-1914). Długo żył on w Paryżu i stał się, co tyczy się rzemiosła, czystej krwi Francuzem. To znaczy, CHEŁMOŃSKI był właśnie tym, który przyniósł ze sobą przełom impresjonizmu, był w pierwszej linii malarzem, dopiero w drugiej linii polskim patriotą. On również w swej młodości walczył w walkach wyzwoleniczych, ale te dotyczyły jego sztuki. Emile ZOLA jako

⁵⁸⁴ Édouard Manet (1832-1883) przedstawiciel malarstwa i grafiki, wokół którego gromadziła się paryska awangarda. Malował portrety, martwą naturę, ponadto tworzył akwaforty, litografie czy ilustracje do książek.

⁵⁸⁵ Jean-François Millet (1814-1875) artysta reprezentujący realizm, zajmujący się malarstwem i grafiką. Jego twórczość obejmowała portrety, pejzaże, sceny wiejskie. Skupiał się na przedstawieniach pracy mieszkańców wsi, a także na zespoleniu natury i człowieka.

⁵⁸⁶ Zuckerkandl pomyliła poetów. Cytat pochodzi od wspomnianego przez nią Kasprowicza. Zob. Stanisław Pigoń: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, Warszawa 1984, s. 715. Patrz także s. 118.

⁵⁸⁷ Honoré Daumier (1808-1879) uprawiał grafikę, malarstwo i rzeźbę. Znany jest z tworzenia karykatur i rysunków o zabarwieniu satyrycznym. Malarstwo Daumiera ukazywało sceny rodzajowe, zdarzenia rewolucyjne, alegorie, a także odniesienia do literatury i teatru.

⁵⁸⁸ Gustave Courbet (1819-1877) malarz francuski i reprezentant XIX-wiecznego realizmu. Malował autoportrety, portrety, pejzaże, widoki i akty. Przyczynił się do rozwoju realizmu europejskiego.

⁵⁸⁹ Peter Paul Rubens (1577-1640) malarz pochodzenia flamandzkiego. Wielka postać sztuki barokowej. Malował portrety, sceny religijne i pejzaże, do których miłość poczuł u schyłku swego życia.

⁵⁹⁰ Tycjan (1488-1576) malarz reprezentujący szkołę wenecką. Malował obrazy o tematyce religijnej, mitologicznej oraz portrety.

krytyk *L'Evenementu* (późniejszego *Le Figaro*) stanął po stronie młodych rewolucjonistów. A przeżycie tego intensywnego, śmiałego czasu, który poprzez dzieła CHEŁMOŃSKIEGO również w Polsce przyniósł malarstwu rozpoznanie jego prawdziwej misji, jest charakterystycznie ujęte w owym znanym artykule, który skutkowało zwolnieniem ZOLI jako krytyka. Interesujące jest, by dzisiaj ponownie przeczytać ten artykuł⁵⁹¹, który pod koniec w alegorycznym sformułowaniu wybrzmiewa profetycznie. ZOLA mówi „Doszło do tego, że Édouard MANET spotkał pewnego dnia grupę chłopców z ulicy i spowodował zbiegowisko, które mnie zatrzymało, podczas gdy ja zaciekawiony, choć niezainteresowany zwolniłem kroku. Spisałem, co się działo, tak dobrze, albo tak źle jak mogłem; nie przyznałem racji ulicznym chłopcom, próbowałem wyrwać artystę z ich rąk i pokierować w bezpieczniejsze miejsce.

s. 77

Stali tam policjanci – przepraszam: krytycy sztuki – zapewnili mnie, że ten człowiek zostałby ukamienowany, ponieważ splamił świątynię piękna. Odrzekłem im, że moim zdaniem zostały właśnie wyznaczone miejsca, na których w przyszłości w Luwrze zawisną *Olympia*⁵⁹² i *Śniadanie na trawie*⁵⁹³. Nie zrozumieliśmy się i wycofałem się, ponieważ uliczni chłopcy zaczęli mnie obserwować dzikim wzrokiem”.

Był to czas, z którego CHEŁMOŃSKI wyszedł jako przywódca nowoczesnej polskiej sztuki malarskiej.

⁵⁹¹ E. Zola, *J'Accuse... !*, *L'Aurore* 1898, nr 87, s. 1.

⁵⁹² Dzieło można obejrzeć pod adresem: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>. [dostęp 18.11.2020]

⁵⁹³ Dzieło można obejrzeć pod adresem: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. [dostęp 18.11.2020]

s. 78

Decydujące dla rozwoju Józefa CHEŁMOŃSKIEGO, który pozwolił mu dojrzeć do lidera nowoczesnej sztuki malarskiej Polski jest to, że w swojej pierwszej fazie, prowadzony przez wybitnego, na wskroś narodowego artystę, głęboko i mocno przyswoił sobie tradycję narodowego odczuwania sztuki i atmosferę rodzimej natury. W tym tkwi siła nowego dogmatu, jaki MANET i jego krąg ogłosili światu, i jaki porwał młodego artystę, gdy ten przebywał długie lata w Paryżu, na orbitę impresjonizmu, ale dokonał właściwie tylko tego, że młodemu malarzowi dał silną duchowość i wirtuozerię wszystkich środków wyrazu tej szkoły francuskiej. Tak też w drugiej i trzeciej fazie swej twórczości, gdy już powrócił do ojczyzny, w Józefie CHEŁMOŃSKIM dokonała się synteza, która stworzyła z niego artystę narodowego i specjalistę międzynarodowego.

Jednak mistrzem, któremu zawdzięcza niezapomniane wrażenia z lat nauki jest Wojciech GERSON (1831-1901). CHEŁMOŃSKI w krótkiej notce wspomnieniowej sam nazywa go prekursorem, którego twórczość

s. 79

po roku 1850 spotkała się z absolutnym niezrozumieniem. Prawda, z jaką notował on już grę światła i cieniowanie atmosfery była sprzeczna z każdą konwencją malarską. Niewielu wiedziało, jak on, jak oddać charakter drzew, z których formą zmagał się w licznych studiach. Jakość rysunku była dla artysty ważniejsza niż wszystko inne. Sztuka grecka i dzieło LEONARDA da VINCI zdawały mu się być doskonałe pod względem czystości linii. A tę czystość ujęcia formy przedstawianych treści przeniósł GERSON na CHEŁMOŃSKIEGO. W to bardzo nieakademicki, wolny sposób, że, wdzięczny uczeń mówi o swoim mistrzu: „Zawsze ukazywał nam naturę jako jedyny materiał twórczy. Sławił starych mistrzów, ale nie pozwalał naśladować ich stylu, lecz – tak jak sam czynił – nakazywał bezpośrednio studiować naturę”.

Jako jednego z wolnych od tendencji czy symboliki artystów chciałabym scharakteryzować CHEŁMOŃSKIEGO. Jak kiedyś dla Piotra MICHAŁOWSKIEGO, z którym łączą go pewne cechy duchowego pokrewieństwa, tak i dla niego życie szlachcica – właściciela majątku ziemskiego jest sferą jego malarskiego doświadczenia. On sam czuje się jak część natury, której nigdy nie przedstawia jako obserwator, lecz jako ją przeżywający. Jest panteistą, tak jak był nim MICHAŁOWSKI. Ale między

s. 80

niekonsekwentną, dyletancką istotą swego poprzednika a jego własnym pogłębionym artystycznie istnieniem leży nowy świat. Idealizm MATEJKI i GROTTGERA, ekstatyczna skłonność ku poezji SŁOWACKIEGO były również niezatartymi wspomnieniami dla tych polskich artystów, których trzeba nazwać realistami. I jeśli motywy, jakie wybrali, były dalekie od wszystkich stylizacji historycznych czy poetyckich; jeśli oni również uprzedzając znaną wypowiedź Oskara WILDE'A twierdzili: „Sztuka nigdy nie wyraża czegoś innego, jak siebie samą”, tak to owo wolne od wszelkich przesłanek, czysto optyczne przeżycie, jakiego domagały się naturalizm i impresjonizm, nigdy nie zadomowiło się w Polsce. Artyści nie mogą uciec przed swoim losem. Są właśnie zawsze jakoś historyczni i symboliczni – nawet jeśli wydaje im się, że są wolni od każdego ideowego zamiaru. I tak również Józef CHEŁMOŃSKI jest właściwie wizjonerem. Wszystko, co maluje, wyrosło z ojczystej uświęconej ziemi. Wszystko przemienia się w jego orlim ostro ogarniającym zjawisko oku w gwałtowne odczuwanie. I nawet jeśli nie budzi zmarłych; nawet jeśli oddaje drzewo, kwiat, zwierzę, niebo i ludzi bez ich alegoryzowania jako czyste przeżycie formy i koloru, to jednak pobrzmiewa ów nastrój,

s. 81

który Wacław SZYMANOWSKI nazywa „UNE GRANDE POUSSÉE DE TRISTESSE”. Nikt w Polsce i mało kto w całej artystycznej Europie nie połączył tak porywających momentów ruchu, tak nieskończenie dużo prawdy z wyrazem ducha, jak ten artysta, którego dzieło z małymi wyjątkami pochodzi z natury i życia ludu. Trawa drży, a rytm ten jest silny i współgra z cichymi powiewami wiatru. Burza jesiennego wieczoru dręczy wijące się w dzikich kontorsjach drzewa. Kwiaty wibrują na swoich łodygach ku gorącemu słońcu. A wieczorne nastroje w głośniejszej ciszy skradającej się nocy są tak pełne niespokojnych sekretów, jak cichy szept snu nocy letniej. Ruch! To żywioł, dzięki któremu każdy wyraz woli staje się przeżyciem, a który CHEŁMOŃSKI przedkłada ponad każdy inny problem malarski. Dlatego często powtarzane przez niego w różnych wariacjach niepomysłowanie pędzące zaprzęgi koni są tak charakterystycznymi wypowiedziami mistrza, który zawsze przede wszystkim w obrazie świata chce zmysłowo zrealizować pędzącą energię „e pur si muove”⁵⁹⁴. Patrząc złymi, przekrwionymi oczami, z rozwianymi grzywami, z wysoko uniesionymi

⁵⁹⁴ E pur si muove – „A jednak się porusza” według legendy Galileusz miał wypowiedzieć owe słowa, a także wyrzec się głoszonego poglądu, jakoby ziemia się poruszała, do czego zmusiła go Inkwizycja.

kopytami, parskając chrapami, konie w zaprzęgu gnają jak furie, jakby wyrwały się woźnicy, ku oglądającemu obraz⁵⁹⁵. A ten zdaje się ulegać sile dynamizmu obrazu.

We wczesnym dziele CHEŁMOŃSKIEGO w *Modlitwie przed bitwą* mimo zimnego tonu, który jeszcze dodaje obrazowi surowości, sylwetki modlących się wyrażają głębokie wzruszenie. I w jednym z późniejszych dzieł mistrza ponownie są modlący się, którzy w namiętnej ofierze korzą się przed Najświętszym Sakramentem. Jeśli chciano by w bogatej różnorodności twórczości CHEŁMOŃSKIEGO wyszukać i uwidocznić charakterystyczną cechę jego malarstwa, to należałoby nazwać ją „impetem”. U początków tej długiej i błogosławionej kariery artysty właśnie ów malowany z impetem kontur wypełniał się stopniowo coraz bardziej zmysłowymi przedstawieniami i coraz bardziej ciepłymi i dźwięcznymi barwami. Ludwik HEVESI odczuwał dzieła CHEŁMOŃSKIEGO, mimo nabytej techniki we Francji, jako silny wyraz polskiego malarstwa, powiedział na swój błyskotliwy sposób: „On pracuje prawie po parysku tak, jakby z zagraniczną precyzją bronił rodzimego ogniska”.

⁵⁹⁵ Mowa o obrazie *Czwórka* Chełmońskiego. Chełmoński bardzo dokładnie przedstawiał ruch zwierząt, co stanowi o niezwykłym kunszcie artysty w tej dziedzinie.

s. 83

Jeśli nawet CHEŁMOŃSKI był naturalistą, którego mistyczne odczucia przemawiały przez natchnienie przedstawionej przez niego materii; poprzez intensywność, z jaką malarska wizja ujawnia tajemny proces organicznych impulsów ruchu, tak jemu współczesny Jacek MALCZEWSKI (urodzony w roku 1855) jako pierwszy w Polsce próbował oddać równowagę, naturalistyczną wierność i symboliczną wizję jako jedność obrazu. Jacek MALCZEWSKI ożywia siły ziemi, duszę rzeczy i ukrywane nieuświadomiane sobie przez ludzi moce wstydlivych myśli. Przedstawia naturę i ożywia ją zjawiskami, które uczłowieczają jej istotę lub raczej ją uduchowiają. Przedstawia człowieka i rzutuje wokół jego portretu spoczywające w nim żądze i marzenia w alegoryczno-zmysłowym ucieleśnieniu. Jak BÖCKLIN⁵⁹⁶ pozwala igrac światu i istnieniu, terażniejszości centaurów, nimf wodnych, satyrom i bóstwom morskim, ponieważ one go otaczały jako żywe siły natury, tak również MALCZEWSKI ukierunkował swoje malarstwo na przyoblekanie żywiołów lub mocy nadających kierunek woli w kształty fantazji. Ale między

s. 84

niemieckim mistrzem, który żyjąc we Włoszech, ofiarował się kultowi włoskiej natury tak dalece, że wywoływał tylko te duchy, pochodzące z czasów antycznych, a dla polskiego mistyka ważny jest niemożliwy do pogodzenia teren, nazwany ojczyzną. Jacek MALCZEWSKI pod tym pojęciem rozumie – tylko ojczyznę. Zna on tylko słońce, które świeci ponad polskimi lasami, bagnami, ponad polskimi polami i wioskami. I dlatego przeżywa on również intensywnie wielkie i pomniejsze duchy natury tylko w narodowych granicach, jako wyobrażenia fantazji tego narodu. Satyr, jaki stoi przed młodym pasterzem i gra na flecie, należy to tego rodzimego dworu chłopskiego, należy do polskiego pasterza – jest duchem jego ciała. Przekomarzający się leśny bożek z rogami, jaki z niecierpliwością spogląda w zamyślane, ciche, smucące się oblicze starca – przemawia nadziejami i rozpaczą, jakie obydwaj czerpią z tej ziemi. A ten jak Homer szukający po omacku ekstatyczny starzec, krocący przez falujący łąk zboża, idzie jakby błogosławił matkę-ziemię.

Ale Jacek MALCZEWSKI nie rozpoczynał kariery jako realistyczny mistyk, lecz jako realista. Jest on strasznym oskarżycielem, którego *Etapy*⁵⁹⁷ stały się sławne i przedstawiają los wysłanej na Syberię studenckiej młodzieży. Krwawe, straszne,

⁵⁹⁶ Arnold Böcklin (1827-1901) niemiecki malarz. Malował idylle i tworzył maski z kamienia.

⁵⁹⁷ *Etapy* Malczewskiego stanowiły nawiązanie do twórczości Grottgera, jednakże obrazy artysty powstawały we wnętrzach. Obrazy obejmują lata 1877-1885 oraz 1889-1896. Wyróżniamy dwa typy, a pierwszy z nich to:

gniewne obrazy, w których zdradza się właśnie przyszły psycholog. Nieubłagany znawca człowieka i nowoczesny analityk, którego portrety przyjmowały później niemal sztywność wyrzeźbionych masek. Owych zagadkowo żywotnych lecz milczących masek, które zamykają w sobie wiedzę i negację. Jak daleko jest ta instynktowna, wspaniale nieposkromiona, często ciemna fantastyka oddalona od konwencji polegającej jeszcze na ideale grottgerowskiej symboliki. Tutaj MALCZEWSKI ogłasza nowoczesny, subiektywny kierunek sztuki poezji i malarstwa z całą jej zawilocią i tragiczną walką o poznanie samego siebie w osobliwych dziełach niezwyklej natury. Nie zawsze udaje się artyście omijanie raf alegorii figuralno-literackich. Jednak w najbardziej charakterystycznych punktach kulminacyjnych jego twórczości MALCZEWSKIEMU wychodzą spod pędzla jakości malarskie niedotknięte słabością myśli. płyną w tym kierunku. Tutaj jego zmysłowa i duchowa demoniczność jednoczą się w całość.

Na etapie 1883, Nocleg na etapie 1885, Zesłanie studentów 1884, Złożenie do trumny, Na etapie 1890, Modlitwa na etapie 1890, Śmierć na etapie 1891-1895. Drugi typ przedstawia zesłanie: W Sybirze 1878-1880, Niedziela w kopalni 1876-1882, Dwa pokolenia 1884-1885, Czytanie listów na Syberii 1884, Dwa pokolenia 1884-1885, Sybiracy 1891, Wygnańcy 1893, W chacie 1890, Modlitwa ostatnich 1889, Wigilia na Syberii 1892. Dzieła dotyczyły spraw narodowych (idealistycznych).

Dziwne jest, że mimo wielkiej ludowości MATEJKI i pomimo wręcz pełnego czci podziwu, jakim się cieszył również jako nauczyciel, jego styl przestał istnieć razem z nim. Znalazł on naśladowcę, ale aż do Wyspiańskiego nie było żadnego następcy w sensie żywo przeżywanej tradycji. Natomiast artystyczne dziedzictwo GROTTGERA oddziaływało żywo i tak jak MALCZEWSKI mimo jego nowego sposobu wyrazu, jako mistyk i idealista pochodzi on od GROTTGERA, tak więc również dzieło szlachetnego poetyckiego PRUSZKOWSKIEGO⁵⁹⁸ (1846-1896) wywodzi się od niego. Jego *Syberia*⁵⁹⁹ nosi znamię potężnego wstrząsu. Jednak później miłość i ból przemienia się w tęsknotę za nierzeczywistością. Ucieka on do baśni. Tryptyk *Zaczarowane skrzypce*⁶⁰⁰ jest taką historią wróżach i elfach, których symbolika wskazuje na przemianę w dopiero mającą nastąpić zmianę stylu. PRUSZKOWSKI wprowadza do malarstwa element dekoracyjny. Jego *Wizja*⁶⁰¹, która jak skłębiony pochod ludzkich cieni składający się z tysiąca kolorowych plam barwnych, które z Chrystusem przedstawionym jako mieniący się barwami obłok płynący nad

s. 87

ciemnoniebieskim jeziorem, ten obraz wyraża już nowoczesne odczuwanie kwestii oddziaływania na widza barwnych płaszczyzn. W sposób pokrewny idzie za nim WYCZÓŁKOWSKI (1852) dzięki początkom głębokiego realizmu przedstawiania natury przemieniającego się w stylizację tej natury dzięki dekoratywnej syntezie wznoszącą ją na wyższy poziom.

Jeszcze powinnam wymienić innych prekursorów lub inicjujących epokę, którzy właściwie są decydujący dla każdego późniejszego stylu narodowego malarstwa polskiego. Jednak tutaj ocenić można drogę i cel tylko na podstawie ważnych wydarzeń. Już rozpoczyna się niepokój tęsknoty walczącej o subiektywną wolność wyrazu, by przeniknąć wszystkie formy poezji i sztuki piękne. Dają się dostrzegać załączki „przedwiośnia” pewnej rewolucji artystycznej,

⁵⁹⁸ Witold Pruszkowski (1846-1896) student Akademii w Monachium. Fascynowały go dzieła Słowackiego. Malarz symbolizmu.

⁵⁹⁹ *Pochód na Sybir* – Pruszkowski przedstawił na obrazie zesłańców, którzy znikają w zamieci na otwartej przestrzeni. W oddali utrwalone zostały krzyże ukazujące groby zmarłych, ale także kres ich drogi.

⁶⁰⁰ Tryptyk *Zaczarowane skrzypce* jest dziełem nieukończonym. Pruszkowski wyraża tutaj postawę wędrującego poszukującego ideału artysty, jednakże zakończonej niepowodzeniem.. Malinowski w *Malarstwo polskie XIX wieku* podaje tytuł *Zaczarowane skrzypki*. Pruszkowski, tak jak i wielu innych artystów, ukazywało w swojej twórczości biedne, lecz utalentowane artystycznie dzieci. Tło dzieła Pruszkowskiego stanowi łąka. Owe dzieło charakteryzuje prostota, wysoko przedstawiony odcinający się za pomocą światła słonecznego horyzont, co wskazuje na monumentalizm i symbolizm.

⁶⁰¹ *Wizja* ukazuje Matkę Boską jako opiekunkę prowadzącą naród. Powstał na podstawie poematu *Przedświt* Krasińskiego. Kolory mające znaczenie symboliczne odzwierciedlają uczucia wyzwalane przez poemat.

nakazującej władze przeciwstawianie się osobowości twórcy publiczności, wzmacnianie indywidualności w jej trwaniu, odtworzenie sztuki na nowo jako jedności i stworzenie ze specjalistów poszczególnych dziedzin malarskich twórców obejmujących wartości ogólnoludzkie i służących życiu; i w końcu wzniesienie rynku sztuki na poziom artystyczny i chronienie idei godności twórców – taki był emanujący mocą i odważny program rozkwitających w dziesięcioleciu od roku 1890 różnych „Secesji”.

s. 88

Duchowe poruszenie, jakie wywołały w sztukach pięknych owe „secesje”, było potężnym krokiem w rozwoju kultury mającym znaczenie nie tylko estetyczne, ale i etyczne. Moralność, obyczajowość światopoglądu, który zamiast panującego kultu pozoru, imitacji, historyczno-akademickiej półoficjalności chciał podjąć próbę odzyskania „czasom ich sztuki, a sztuce jej wolność” stworzyła mniejszość ludzi stanowiących elitę, których moc oddziaływania niekoniecznie wyrażała się bezpośrednio jako nakaz (do dzisiaj tego nie mogą czynić), i którzy pozostaną prekursorami, pionierami lepszej, bardziej nieskazitelnej i godnej kultury wyrazu. Pierwszy krok się udał. Artysta stał się wolny. Publiczność musiała nauczyć się znosić wyrażaną bezceremonialnie osobowość twórcy; przynajmniej respektować daleko ponad sięgające śmiałe artystyczne próby; a także krytyka musiała doświadczyć tego, że znany jej dotychczas akademicki, dlatego martwy sposób przekazu nie da się pogodzić z formami artystycznego przeżycia będącego cechą nowych stylów. Intuicyjne poznanie powszechnych związków pomiędzy momentami inicjującymi rozwój, które odczuwaniu kultury i sztuki w Europie nadały

s. 89

charakterystyczną jedność, stało się zadaniem dla twórczej, a nie pouczającej krytyki. Polscy artyści, których tradycją jest utrzymywanie ścisłych związków z formami przeżywania prezentowanymi przez nowe style we Francji, byli najbardziej odważnymi, entuzjastycznymi wyznawcami nowych trendów. Jeśli nawet przejmowali od Francuzów odzyskaną prawdę, bezpośredniość postrzegania natury i jej malarski wyraz oddawany dzięki czysto subiektywnej jakości temperamentu twórcy, to w późniejszym okresie kreatywnie rozwijając te przesłanki rozpoczynającej się ewolucji, jako wczuwający się w „Gesamtkunstwerk” wyprzedzili swych wcześniejszych prekursorów. Zgłębienie istoty ideału (w oparciu o malarsko bezpośrednie i prawdziwe poznanie natury i osiągnięcie prawdziwości przedstawianych treści we wszystkich rodzajach sztuk) – ukazało polskiej sztuce tę samą drogę, jaką pokonali „Młodzi Austriacy” pod wodzą Gustava KLIMTA. Malarze stali się ludźmi swoich atelier. Opanowali struktury, wiedzieli jak stać się jednością z rytmem architektury i realizowali wielką zasadę sztuk pięknych – funkcję dekoracyjną. Tak też pod koniec XIX wieku artysta pracujący przy sztalugach stał się obejmującym całość, służącym ze świadomą pokorą synkretycznemu stylowi artystą odczuwającym i zdobiącym przestrzeń – jak i płaszczyzny.

Decydująca w ostateczności jest jednak jedynie osobowość. Czy to natury historycznej, naukowej czy artystycznej. I tak również w Polsce ten ruch, który służy dziełu synkretycznemu („Gesamtkunstwerk”) realizującemu ideał wyniesienia życia na wyższy poziom, miał o wiele bardziej doskonały i jednolity kształt niż w innych krajach dzięki wielkiemu fenomenowi WYSPIAŃSKIEGO – poety-malarza, którego geniusz przez moment zaiste urzeczywistnił syntezę sztuk.

Jednak zanim skoncentrujemy się na charakterystyce tego artysty, należy przeanalizować atmosferę, w jakie zaistniał. KRAKÓW, pradowe miasto ze wzgórzem wawelskim, jest siedzibą rewolucji intelektualnej narodu polskiego. I kiedy nowoczesne, młode pokolenie artystów wyprzedzające swój czas założyło tam stowarzyszenie „SZTUKA”, tak stało się ono wkrótce również soczewką skupiającą wszelkie siły kulturotwórcze. Nie wszyscy artyści, który należeli do tego związku (i należą)*, żyją w Krakowie. Tu i tam rozproszeni, czy to na rosyjskiej, czy to na niemieckiej ziemi, byli pomimo tego w zażyłym kontakcie, wspierając się wzajemnie, zachęcając i każdy w swoim kręgu pracując z dogmatyczną, upartą konsekwencją na rzecz stworzenia jednolitej polskiej kultury.

* Ta charakterystyka odnosi się do czasów aż do śmierci WYSPIAŃSKIEGO.

To, co nadawało szczególnego charakteru tej duchowej rewolucji było głębokie odczuwanie, jakie myślicieli i artystów przyciągało do ludu. Intelektualna Młoda Polska odnalazła w nieprzebranej sile ludzi prostych, prymitywnych prawdę i godność, po których spodziewała się silnej reakcji przeciw zakradającemu się dekadenskiemu sceptycyzmowi. Wizja odnowy, odrodzenia dzięki naiwnej, bliskiej ziemi wiejskiej dziewczicy jawiła się tej arystokracji ducha. I zaczęła się owa dziwna era małżeństw młodych polskich artystów z dziewczętami z wiosek. Malarz TETMAJER poślubił chłopkę; poeta RYDEL podążył jego przykładem i te wydarzenia dały impuls ku największemu dziełu poetyckiemu WYSPIAŃSKIEGO *Wesele*. Ale także również bezpośrednie duchowe angażowanie się spadkobierców krajowych przemysłowców w kontynuowanie dawnych tradycji dało polskiej sztuce głębszy ton narodowy. Prawda poetyckiego odczuwania natury; niewzruszona pewność narodowej stylizacji; podświadome wyrażanie się pod postacią symboli nastrojów i przeżyć, jakie były udziałem tak praprzodków jak i wnuków, nadały sztuce twórców ludowych czar artystycznej prostoty. Architektura drewniana Zakopanego, kilimy⁶⁰², majoliki⁶⁰³, homespuny⁶⁰⁴ tkane

⁶⁰² Kilim – rodzaj staropolskiej tkaniny o dwu stronach. Spełniała funkcję dekoracyjną lub użytkową.

⁶⁰³ Majolika – pojęciem tym określa się fajans, którego wyrób datuje się na XV, XVIII wiek.

przez pasterzy, lodeny podszyte futrem albo skórzane kurtki – one wszystkie noszą w sobie ten sam znak szacownej, prawom materii instynktownie służącej fantazji i harmonii czystego niewyczerpanego zawsze nowego przepychu barw. Przy tym rewolucjoniści sztuki chcieli połączyć wątki tworzenia czysto polskiej kultury. I rzeczywiście zaleźli tutaj dźwięki, znaleźli linie z niespotykanej i zachowanej czystej radości kolorów i ozdób. Do tej pory nazbyt poetycko-refleksyjny charakter polskiego malarstwa otrzymuje tylko przez to nowoodkryte źródło ludowej zmysłowości niezbędny kompromis.

⁶⁰⁴ Homespun – nazwa ta pochodzi z języka angielskiego. Jest to rodzaj miękkiej, grubej tkaniny z wełny. Tkanina ta posiada różne sploty.

Tak „SZTUKA” stworzyła obóz odrodzenia narodowego, które z narodu czerpie swoją siłę. I rzadkim, dziwnym momentem w pierwszej fazie „SZTUKI” było to, że krakowskie życie kulturalne otrzymało swój charakter dzięki mniejszości. W większości arystokracja i burżuazja były również tam reakcyjnie nastawione wobec tego nowego prądu w sztuce. Ale nie działo się to, co pojmowała ta większość i czego żądała, lecz to, do czego dążyli i co wymuszali ci będący w mniejszości. Większość poddała się dyktatowi niewielkiej grupki silnych twórczych idealistów, najlepszych z polskiej nacji. Przyswoili oni sobie wszystkie kwestie kultury duchowej i emocjonalnej. Przeprowadzona została przez nich wielka walka o RESTAURACJĘ WAWELU, o renowację Katedry w PŁOCKU⁶⁰⁵. Poetycka siła wizji, jaka od czasów MICKIEWICZA nie rozbłysnęła takim samym blaskiem, została przez nich rozpalona; odrodzenie teatru dramatycznego miało miejsce pod ich bezpośrednim wpływem. Eksperymenty scenograficzne, które poczyniła „SZTUKA” nie ustępowały dziełu MAHLERA⁶⁰⁶ - ROLLERA

i REINHARDTA⁶⁰⁷. Młodzi artyści preforsowali to, żeby dyrektor tylko sześć dni w tygodniu mógł grać sztuki aprobowane przez publiczność i przynoszące zyski. Raz w tygodniu musiał jednak poświęcić jeden wieczór literaturze najnowszej lub zazwyczaj trudno dającym się przedstawić na scenie i rzadko granym dramatom. Wówczas WYSPIAŃSKI, którego dramaturgiczny geniusz osiągnął szczyty artyzmu, przełożył na obraz sceniczny przytłaczające upiorne wizje poematu MICKIEWICZA *Dziady*; tam na scenie podjęte zostały od nowa próby, problemy, przewartościowania z całkowitą bezwzględną pychą przekonań artystycznych. I stało się coś dziwnego; zgadza się dyrektor, zgadza się publiczność. Na krótki wprowadzić czas, ale wystarczający, by stworzyć podwaliny dla przyszłości, by wola ducha, jak i absolutnego dyktatu artystycznego osiągnęła pełnię władzy.

To jest ta atmosfera życia w Krakowie, w której rozkwitali WYSPIAŃSKI i „SZTUKA”. Jednak do tego ideowego wyjaśnienia tego dziwnego fenomenu, że mniejszość

⁶⁰⁵ Józef Mehoffer został zaproszony do konkursu wraz z innymi artystami i projekt tegoż przyjęto do realizacji. W roku 1902 Mehoffer podróżował do Płocka, jednakże wszystko zmieniło się z uwagi na skrytykowanie artysty przez Lanckorońskiego (o sporze mowa jest w artykule *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto Recht?*). W wyniku zaistniałej sytuacji doszło do rozwiązania umowy w roku 1903.

⁶⁰⁶ Gustav Mahler (1860-1911) kompozytor i dyrygent. W latach 1897-1907 zajmował stanowisko dyrektora Opery Wiedeńskiej. Żył i pracował także w Stanach Zjednoczonych.

⁶⁰⁷ Max Reinhardt (1873-1943) właściwie nazywał się Maximilian Goldmann. Aktor, grający w Teatrze Niemieckim (Deutsches Theater) od 1894 roku w Berlinie, ale stał także na jego czele. Był współzałożycielem Salzburger Festspiele i wybitnym reżyserem.

artystyczna staje się pod względem polityki kulturalnej dominującą stroną, należy dodać jeszcze jeden fakt. W roku 1895 mianowany został Julian⁶⁰⁸ FAŁAT (urodzony 1853) na dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był on jednym

s. 95

z pierwszych polskich impresjonistów, który próbował po prostu przenieść na płótno naturę, taką, jaka się jawi w danym momencie i taką, jaką w tym momencie postrzega oko. Żadna przypowieść, żadna wizja, żadna baśń lub reminiscencje legend nie stanowiły osnowy jego dzieł. Ale niewielu jest takich, którzy posiadają zażyłość z naturą, jak ten artysta, który w swojej wczesnej młodości miał zostać geodetą i zwykł przemierzać lasy i pola. I który jako zapalony myśliwy nauczył się podchodzić zwierzynę i badać naturę. Do jego szybkiego, wnikliwego, mającemu na celu tylko oddziaływanie plamą przedstawieniu motywów, które zbierał on podczas swoich wędrówek, najlepiej dopasowała się technika akwarelowa, niż czasochłonne majstrowanie farbami olejnymi. FAŁAT przydał blasku swoim farbom wodnym traktowanym jako technika podrzędna i nadał im oddziaływanie najsilniejsze z możliwych. Właściwie nauczył się wszystkiego sam. Poprzez to, że żywemu postrzeganiu oczu towarzyszył także duch, którego poruszająca wrażliwość łamała wszelkie ograniczające konwencje malarskie. Tak ciągnęło go po krótkim czasie nauki w Monachium (u miedziorytnika RAABEGO⁶⁰⁹ (1879-1880) w dalekie strony. Objeździł Włochy, Hiszpanię i w końcu w roku 1884 zdecydował się na podróż dookoła świata⁶¹⁰. Widział niebo wszystkich krajów, znał dźwięki ich nocy

s. 96

i barwę ich dni. Kiedy jednak wrócił do Krakowa, okazało się, że wszystkie doświadczenia i cała wiedza, jego, malarza, przybliżyły go jeszcze ściślej do rozpoznania czaru ojczyzny; że jednak człowiek dzięki tym mądrym i subtelnym spostrzeżeniom osiągnął rzadko spotykaną wolność poglądu na świat. Nauczył się traktować, to co nadejdzie, jako twórczą zasadę rozwoju nowych trendów w sztuce.

Tak też FAŁAT był wybranym przez los człowiekiem, którego wola utorowała drogę nowemu nurtowi w polskiej kulturze. I był pierwszym, który odważył się w Europie

⁶⁰⁸ Zuckerkandl zapisała imię Juliusz.

⁶⁰⁹ Johann Leonhard Raab (1825-1899) miedziorytnik, rytownik. Miedziorytnictwa i malarstwa uczył się w Monachium. W roku 1866 otrzymał powołanie na profesora sztuki miedziorytnictwa na Akademii Monachijskiej.

⁶¹⁰ Podróż tę odbył Fałat w roku 1885 z Edwardem Simmlerem. Był jednym z pierwszych artystów europejskich, którzy podróżowali do Japonii. Kraj ten i jego mieszkańców darzył szczególną miłością. Później już w Polsce czerpał z drzeworytów japońskich w swoich scenach myśliwskich. Swoje podróże artysta opisywał w pamiętniku, tam także wyrażał swój zachwyt nad Japonią, gdzie pobyt porównywał do „rozkosznego snu”. Zob. Fałat J., Pamiętniki, Warszawa 1935, s. 134.

przepędzić reakcję. Co BERLIN i MONACHIUM osiągnęły dopiero przed kilkoma laty, a w Paryżu, jak i w Wiedniu nigdy nie będzie osiągalne – to Julian⁶¹¹ FAŁAT zdobył dla polskiej sztuki już w roku 1897. Wtedy ruch „Secesji” był młody, a jeszcze młodsze były w Polsce talenty, które unikając konserwatywnych torów kształcenia artystycznego, obrały sobie za hasła prawo do indywidualności i prawo do osobowości. Pomimo tego nowy dyrektor nie wahał się podjąć zadania odmłodzenia akademii wraz z tymi patrzącymi w przyszłość młodymi ludźmi. Starszych wysłał na emerytury. Powołał WYSPIAŃSKIEGO, powołał MEHOFFERA, STANISŁWASKIEGO i jeszcze kilku innych.

s. 97

Umieścił ich w sercu oficjalnego instytutu państwowego. I przez to w oczach publiczności nagle stali się godni salonów. Słowo „Akademia” przesłaniało wszystkie obawy. I młodym profesorom przypadło w udziale to, co było udziałem tylko doświadczonych zasłużonych urzędników sztuki. Zlecono im renowację kościołów, zamków, a nawet dekorację budynków urzędowych. Przypominam sobie z wystawy, jaką „SZTUKA” pokazała w „Hagenbundzie” w 1908⁶¹² roku, następujące numery katalogowe:

Nr 91. Józef MEHOFFER: ujarzmienie żywiołów; panneau dekoracyjne⁶¹³ dla Sali posiedzeń Izby Handlowej i Rzemieślniczej w Krakowie⁶¹⁴.

Nr 99. Projekt witraży do Katedry w Krakowie.

Nr 100. Projekt malatury ormiańskiej Katedry we Lwowie⁶¹⁵.

Nr 272. Stanisław WYSPIAŃSKI. System kopernikański⁶¹⁶. Projekt dekoracyjnego wyposażenia Domu Lekarza w Krakowie.

⁶¹¹ Zuckerkandl zapisał imię Juliusz.

⁶¹² Niniejsza wystawa odbiła się echem w prasie Monachium, Londynu, czy Paryża. W *Slawische Literaturen – Österreichische Literatur(en)* w rozdziale zatytułowanym *Wien in Leben und Werk von Stanisław Wyspiański* wspomina o niej Günther Wytrzens na stronie 258.

⁶¹³ Pannau – element dekoracyjny w epoce baroku i rokoka. Ozdobny element jest obramowany, natomiast w środku znajduje się malowidło.

⁶¹⁴ Izba Handlowa i Rzemieślnicza w Krakowie – siedziba Izby czyli Dom pod Globusem powstał w latach 1904-1906. Nad jego planami czuwali Tadeusz Stryjeński oraz Franciszek Mączyński. Polichromia ukazująca węzowy motyw projektu Mehoffera nawiązywała do syntezy sztuk (*Gesamtkunstwerk*). Centrum ściany zajmowało *Poskromienie żywiołów*.

⁶¹⁵ Ormiańska katedra – malatura została zlecona Mehofferowi w roku 1906 przez arcybiskupa Józefa Teodorowicza. Celem wykonania owego zadania zgłębiał sztukę wczesnochrześcijańską i armeńską, a także podróżował do Włoch. Dzięki pogłębianiu wiedzy projekt polichromii artysty został zaaprobowany w 1907 roku. Następnie zmieniono koncepcję z uwagi na fundatora, w związku z czym musiał powstać inny projekt ze względu na inną technikę. W roku 1910 zorganizowano konkurs na malaturę miał miejsce konkurs, jednakże nie wybrano żadnego projektu. Rok później doszło do podpisania umowy z Mehofferem. Zadaniem artysty było wykonanie kartonów, a także sprawowanie pieczy nad dekoracją mozaiki. Pierwsza Wojna Światowa zniweczyła plany dekoracyjne katedry.

⁶¹⁶ System Kopernika – dokładniej System słoneczny Kopernika. *Apollo* jest witrażem wykonanym przez Stanisława Wyspiańskiego. Ów witraż posiada dwie nazwy, ponieważ sam artysta w dwojaki sposób tytułował swoje dzieło. Wyspiański przedstawił Apolla z opuszczoną głową w otoczeniu planet. *Apollo* na witrażu to

Nr 275. Święta Salomea. Witraż w Kościele Franciszkańskim⁶¹⁷

Nr 273-294 Panneau do dekoracyjnych zdobień Kościoła Franciszkańskiego w Krakowie⁶¹⁸

I tak było dalej. Zlecenie za zleceniem. Nie bez walki, nie bez bolesnych rozczarowań osiągnęto te sukcesy. Niektórzy, niczym mecenas polskich sztuk, potężni mężowie, próbowali tak jak w innych krajach

s. 98

budować barykady fałszywej tradycji. Ale nie trwało długo i oni również zaczęli ustępować poważnym i wysoko sięgającym dążeniom nowej generacji. Ten artystyczny przełom, który porwał za sobą państwo, kościół i kręgi towarzyskie rozgrywał się w odległości tylko siedmiu godzin jazdy koleją od Wiednia. Od Wiednia, miasta skandali ze sztuką w tle i protestów, które wybuchały inspirowane złośliwością, wtedy, gdy w niewielkim stopniu i najbardziej bojaźliwy sposób dzieła nowych czasów były uwzględniane przez wiodące kręgi. Miasto, które do dzisiaj dla mistrza, którego czci świat, nie znalazło żadnego miejsca; dla którego państwo nie ma gotowego monumentalnego zlecenia; i który, jeśli nie byłoby to szczęściem dla Akademii, zostałby powołany na szczyt jako ten wskazujący drogę; miasto, w którym sam Gustav KLIMT na szlachetnym szczycie dumnego osamotnienia tworzy swoje mistrzowskie dzieła dla sławy austriackiej historii sztuki.

Jedność nowego stylu nie była jednak tym czynnikiem, który nadał piętno stowarzyszeniu młodopolskich malarzy. Wręcz przeciwnie. Wolność w różnorodności malarskich środków wyrazu wykraczała daleko poza granicę wytyczoną przez impresjonizm. To porozumienie dokonywało się we wspólnocie ideałów kulturalnych, które miały dać ludowi polskiemu asumpt do nowego wzlotu. Tak też grupa entuzjastycznie nastawionych artystów

s. 99

za której centrum należy uważać WYSPIAŃSKIEGO, jest interesująca dzięki różnorodności, a silna dzięki równości. Pojęcie „ojczyzniany” jest jednak w tej fazie rozwoju dominującym

młodzieniec przytwierdzony do liry i znajdujący się pośrodku układu słonecznego. Artysta odzwierciedlił także spersonifikowane planety, jak np. Jowisz, Saturn, czy Ziemia znajdująca się na dole, poza układem. Dynamizm dzieła podkreśla Wyspiański poprzez zastosowanie ciemniejszych barw i jaśniejszych. O Apollo pisała między innymi Krystyna Czerni w artykule: Witraż *Apollo* Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie.

⁶¹⁷ *Święta Salomea* witraż – artysta bardzo lubił kwiaty, a motyw ten najbardziej widoczny w witrażach franciszkańskich. W przedstawieniu wspominanego witraża Wyspiański zastosował wokół postaci kaczęce i lilie.

⁶¹⁸ Z dziełami Wyspiańskiego można zapoznać się pod adresem: https://franciszkanska.pl/historia_fr/wybrane_zabytki/. [dostęp 13.05.2023]

rysem, jest fundamentem wszelkich duchowych inspiracji i zmysłowych wizji. Dopiero na tym fundamencie buduje się dzieło malarza. Nowocześni polscy malarze nie są żadnymi symbolistami w sensie dawnej GRUPY ROSE-CROIX⁶¹⁹. Oni są raczej realistami wymarzonej teraźniejszości. Wyszukują sobie przeważnie rodzime motywy – naturę, chłopów, wieś, kwiaty, przedmioty codziennego użytku. Ale w podświadomości artysty przy przedstawieniu tych motywów pobrzmiewa jednak nieprzerwana myśl: „Ojczyzna – stracona – którą można odzyskać!” Ten nastrój mallowy, w bardziej lirycznym lub tragicznym zabarwieniu, przewija się niemal bez wyjątku w dziełach STANISŁAWSKIEGO, AXENTOWICZA, WEISSA, DĘBICKIEGO⁶²⁰, PODKOWIŃSKIEGO⁶²¹, RUSZCZYCA, ŚLEWIŃSKIEGO, PANKIEWICZA, FRYCZA, WYCZÓŁKOWSKIEGO i kilku innych. WYSPIAŃSKI, ale i MEHOFFER jeśli chodzi o dzieła dekoracyjne i monumentalne kontynuatorami wielkiej tradycji, jaką tworzył MATEJKO.

⁶¹⁹ Salon de la Rose-Croix – zrzeszał artystów w Paryżu w latach 1892-1897 pod przewodnictwem Josephina Péladana. Grupa wywodziła się od średniowiecznej sekty różokrzyżowców, która odrodziła się u schyłku XIX wieku. Wydarzenia w ramach salonów cieszyły się wielką popularnością i stanowiły pomoc z ucieczki przed ponurą rzeczywistością wojen i innych trudnych ówczesnych sytuacji.

⁶²⁰ Stanisław Dębicki (1866-1924) tworzył portrety odnoszące się do realizmu monachijskiego. W jego twórczości portretowej odnaleźć można wpływ impresjonizmu. Ponadto portrety powstałe około 1900 roku bogate są w linie podobne do tych secesyjnych i plamy barw o charakterze dekoracyjnym. Dębicki malował także pozbawione kształtów i szczegółów pejzaże. Artystę interesowało także malarstwo dekoracyjne i ilustracja.

⁶²¹ Władysław Podkowiński (1866-1895) początek twórczości artysty wskazuje na powiązania z *Wędrowcem*. Można u niego także dostrzec impresjonizm i symbolizm. Po wpływie inspiracji Monetem maluje on pejzaże i plenerowe portrety.

s. 100

Jan STANISŁAWSKI (1860-1908) nigdy nie dążył do czegoś innego niż aforystycznego uwieczniania delikatnych, radosnych, czy sielankowych nastrojów natury w obrazkach, które ledwo przekraczały rozmiar małego szkicu. A jednak był on wraz z Wyspiańskim duszą stowarzyszenia. PUVIS de CHAVANNES⁶²² powiedział kiedyś, że prawdziwym zadaniem malarstwa jest ożywianie ścian. Obok tego powinno się co najwyżej malować obrazy takie, które byłyby nie większe niż powierzchnia dłoni. Te ekstremalne ujęcia malarstwa charakteryzują obydwu liderów „SZTUKI”, i tak jak te dwie osobowości przedstawiają się w swym malarstwie jako antypody, to głęboko powiązane ze sobą były ich działania dla idei wewnątrz stowarzyszenia.

Urodzony na Ukrainie STANISŁAWSKI, stworzył dzięki swojej namiętnej czułości wypełnionej miniaturowymi wersjami pojmowania natury, zachwycające obrazy chwil najgłębszego, lirycznego odczucia. Polskiemu krajobrazowi nadał rapsodyczny rytm muzyki Szopena. I w niej dopatrzył się typu absolutnie doskonałego. Za pomocą odrobiny księżycy,

s. 101
niewielkiej ilości kwiatów, odrobiny lasu, kawałeczka łąki snuje on wspaniałe wersy; które trafiają w serce, jak owe stare pieśni, które śpiewa lud, kiedy kobiety przędą⁶²³.

Obok niego stoi Ferdynand RUSZCZYC. Również on odczuwa naturę jako motyw przepojony duchowością. Jest ona dla niego tematem wielu wariacji, które on zabarwia raz dramatycznie, raz symbolicznie. Każde uderzenie pulsu, każdy oddech przemienia mu się w kolor i linię, tak silnie, tak daleko, że odczuwa on obrazami⁶²⁴. Jest on kolorystą brązu – fioleto – bieli – czerni i zieleni. Tworzy akordy, które należą się tylko jemu, rzadko spotykanej wrażliwości jego palety. Jego *Matka Ziemia* – rozległe, rozorane pługiem pola, osłonięte jeszcze potężniejszym ciężkim od chmur niebem – jest chyba jednym z najpopularniejszych obrazów polskiej sztuki malarskiej. Uwiecznia on również momenty innego rodzaju rodzimej sztuki. On, który wie, jak dokonać przeistoczenia tej dramatycznie doświadczonej polskiej ziemi, udziela nam czarownych lekcji o ojczyźnie. Ze swojego starego, położonego w okolicach Warszawy zameczku maluje on izby oddychające

⁶²² Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) zajmował się malarstwem sztalugowym i ściennym.

⁶²³ Za pomocą promienia księżycy, niewielkiej ilości kwiatów, odrobiny lasu, kawałeczka łąki snuje on wspaniałe wersy; które trafiają w serce, jak owe stare pieśni, które śpiewa lud, kiedy kobiety przędą – takie zdanie pojawia się także w artykule *Jung Polen* na stronach 145-146.

⁶²⁴ Każde uderzenie pulsu, każdy oddech przemienia mu się w kolor i linię, tak silnie, tak daleko, że odczuwa on obrazami – takie zdanie pojawia się także w artykule *Jung Polen* na stronie 144.

przedmiotami, którym nadaje cechy ludzkie. Lub sam wiejski zameczek w tak charakterystycznym polskim klasycyzmie wczesnego empire, okryty czerwonawą ozdobą winogronowego listowia, a także niezwykłą martwą naturę, utkaną z białawego muru i białych drzwi.

s. 102

Kolorystą tak jak RUSZCZYC jest WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI⁶²⁵. Przyjaciel i towarzysz GAUGIN'A, kierunek jego twórczości był naznaczony tym przeżyciem. Ornamentalne wycucie linii i harmonijna tonacja kolorów, której pozwala on symbolicznie przemawiać. W jego obrazach znajdują się diaboliczne i czyste kwiaty, które mogą wyrażać bluźnierstwo lub czystość poprzez intensywność swojej istoty. PANKIEWICZ również jest znakomitym malarzem martwej natury, którą wirtuozyjnie budzi z chińskiego błękitu i portrecistą znającym ludzkie wnętrze. AXENTOWICZ, który na początku jak wirtuozyjny pastelista pięknych kobiet później tworzy interesujące poruszające sceny z życia ludu; W. WEIß uwiecznia żywe, naiwne i jeszcze entuzjastyczne młode polskie dziewczęta z całym ich temperamentem; WYCZÓŁKOWSKIEGO, DĘBIŃSKIEGO, FRYCZA, Wlastimila HOFMANNA⁶²⁶, JAROCKIEGO⁶²⁷, KAMOCKIEGO⁶²⁸ należałoby jeszcze bliżej scharakteryzować, gdyby pozwoliłoby na to miejsce. Wszyscy ci artyści obejmują w swej twórczości wielki kompleks nowoczesnych problemów malarskich, które stały się dobrem narodowym. I jeśli ponadto ich dzieła posiadają ewidentne cechy narodowe, to jednak zachowany jest w nich umiar, jaki SCHOPENHAUER uznaje za obowiązujący tylko wtedy,

s. 103

kiedy mówi: „W dziele sztuki istota narodowa jest jedynie ozdobą, jest bodźcem dla indywidualnej różnorodności, a nie przeszkodą”.

⁶²⁵ Kolorystą tak jak Ruszczyc jest Władysław Ślewiński – takie zdanie pojawia się także w artykule *Jung Polen* na stronie 145.

⁶²⁶ Wlastimil Hofmann – należał do Secesji (ur. 1881) uczył się w Akademii w Krakowie, u Malczewskiego, a także w „Ecole de beaux arts”. Tak jak Malczewski, od którego artysta przejął różne elementy np. postacie ze skrzydłami, reprezentował szkołę symboliczną. Hofmann odznaczał się wytrwałością w podejściu do swoich prac, przykład stanowi między innymi Madonna, powstająca w wielu wersjach. Artysta tworzył także portrety, gdzie ujawniała się w nim psychologiczna natura. W swoim malarstwie lokował także elementy religijne.

⁶²⁷ Władysław Jarocki – należał do Secesji (ur. 1879) przedstawiciel naturalizmu. W twórczości koncentrował się na przedstawianiu polskiej ziemi i ludu, tworzył portrety. Przedstawiał Huculi, górali podhalańskich czy rybaków. Skupiał się także na litografii, rytownictwie. Jarocki malował Podhale i Poronin, co więcej należał do najwybitniejszych artystów przedstawiających wspomniane miejsca. Twórczość artysty ściśle łączy się z Janem Kasprówiczem.

⁶²⁸ Stanisław Kamocki (1875-1944) należał do Secesji. W latach 1891-1900 uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczył się u Jana Stanisławskiego. Zajmował się malarstwem, rysunkiem i grafiką (litografią). Kamocki projektował także meble, które można było oglądać podczas Wystawy Sztuki Polskiej prezentowanej we Lwowie. Interesował się pejzażem.

Józef MEHOFFER należy z WYSPIAŃSKIM (jak już wspomniałam) do uczniów MATEJKI. O ile pojęcie ucznia w jego szlachetnym sensie oznacza rozwijanie się jako kontynuator, a nie tylko pozostawanie strzegącym tradycji mistrza. Stanowczy impet koloru, jak i skłonność do monumentalizmu stało się częścią dziedzictwa MEHOFFERA. Jednak kiedy MATEJKO, zgodnie z ideałami czasów, które malarstwo monumentalne pojmowały jako powiększony obraz sztalugowy i tworzyły swe historyczne kompozycje niezależnie od ram architektonicznych, tak obudziła się w MEHOFFERZE, po jego początkach jako portrecista, malarz rodzajowy i martwej natury, tęsknota za przestrzenią, którą narzuca obraz; tęsknota za większą płaszczyzną, za murami, jakie architektura wznosi sztuce malarskiej ku ozdobie. Freski, rozkwit koloru i formy na bieli ścian kościołów i pałaców wydawały się młodemu artyście zawierać jedyną drogocenną jedność wizji malarskiej. Kiedy został on również jako uczeń BONNATA⁶²⁹ wprowadzony w Paryżu w tajniki szczegółu z mikroskopijną dokładnością,

s. 104

to uważał te studia jedynie za dobrą szkołę rysunku. W rzeczywistości MEHOFFER pomimo swej młodości spędzonej z rozmachem, już w Paryżu uchodził za nadzwyczajnego rysownika i dobrze zapowiadającego się kolorystę. Następnie w Krakowie zapłonął jego talent w atmosferze żaru, jaki gorzał w i wokół WYSPIAŃSKIEGO. Wspaniałe, poprzez szlachetny charakter swojej architektury miasto oferowało artyście nie tylko przykład, lecz także śmiałość do własnego przedsięwzięcia. Zagłębił się on w studia techniki fresku i wynalazł nową i specjalną technikę, u nas zupełnie nieznaną. Wszędzie, a szczególnie w Austrii, takie fantazje pozostałyby fatamorganą na pustyni sztuki. Malarz, który się do tego przygotowuje, by móc się wyszaleć dekoracyjnie w szerokich, wysokich pomieszczeniach mistrzów minionego czasu – jaka byłaby to wesoła donkiszoteria dla mieszkańców miasta nad modrym Dunajem. Jednak nie bez powodu Zamek Wawelski panuje nad rozpostartym u jego stóp Krakowem będącym symbolem odnawiającej się woli tworzenia dziedziczonej po wcześniejszych pokoleniach. Teraźniejszość, jaka stopniowo budziła się ponownie do świadomości własnego tworzenia formy doszła również tam do głosu. Zlecenia, szkice i projekty wykonane w wielkim stylu (które zostały zrealizowane oczywiście po części po walkach, po części w zmienionej formie) największego

s. 105

⁶²⁹ Léon Bonnat (1833-1922) początkowo malował obrazy o tematyce religijnej, a następnie poświęcił się realistycznym portretom. Owe portrety pozwoliły mu zyskanie popularności, majątkości, a także kolekcjonowanie sztuki.

stylu dały młodemu artyście spektrum działania, jakiego, może od czasów DELACROIX'A nie było dane przeżyć żadnemu nowoczesnemu artyście. Izba Handlowa i Rzemieślnicza w Krakowie zleca MEHOFFEROWI ozdobienie freskami nie tylko sali posiedzeń. Zleca mu całkowitą aranżację wnętrza, żeby mógł on zorganizować jednolite tło dla stworzonych przez niego obrazów. Katedra ormiańska we Lwowie została w pełnym znaczeniu tego słowa od góry do dołu pokryta dekoracyjną fantazją artysty. Tak samo ozdabia on Kościół Mariacki w Krakowie. Również poza Polską – w szwajcarskim Fryburgu – pokonuje międzynarodową konkurencję, która wzięła udział w konkursie rozpisany przez miasto. Rozpoczyna się niemalże pławienie się w bizantyjskim przepychu, w połyskujących złotem i czerwieniejących ogniem płaszczyznach. I wspomina się o owej pierwszej dalekiej epoce wczesnego średniowiecza, kiedy to bizantyjscy mnisi zamieszkali w Polsce i podarowali tamtejszej kulturze jej istotę. Krew z tamtej krwi płynie w żyłach MEHOFFERA. Jednak ta technika charakteryzuje jego styl dosyć jednostronnie. Nawet jeśli blask kolorów i pogmatwana, przypominająca wzory kobierców ornamentyka wskazuje na styl Bizancjum, to jednak wizje świętych, bohaterów, grzeszników i królowych, których postaci komponują się jak w kalejdoskopie w feerię motywów kwietnych, chmur,

s. 106

słońce i gwiazdy, nie należą w żadnym stopniu do kanonu utartych niematerialnych postaci stylu chrześcijaństwa rzymskiego. Z ludu artysta czerpie absolutnie realne figury, które jak naiwne zjawiska codzienności nagle pojawiają się w marzeniach sennych baśni i legend. Żadne dzieło nowoczesnego polskiego malarstwa nie jest tak jak dzieło MEHOFFERA, tak przeniknięte nowym przeżywaniem dawnych sztuk ludowych. I żaden artysta tak jak on nie próbował zjednoczyć zdrowej silnej rzeczywistości z fantazją, które były jej istotowo pokrewne. Przeszłość i teraźniejszość, prawda i sen, rzeczywistość i symbolika są tutaj jedynym odczuciem – jednym z niepodzielnych poglądów.

s. 107

W historycznym domu, w tak zwanym DOMU DŁUGOSZA⁶³⁰ u stóp Wawelu urodził się w roku 1861 Stanisław WYSPIAŃSKI. Długosz⁶³¹ był wychowawcą synów królewskich i historiografem w owych dalekich czasach, kiedy to jeszcze rzeczywiście istnieli polscy królowie. W tym wielkim okrytym cieniem przeszłości domu wychowuje się chłopiec. Wszystkie ślady wspomnień, jakie skrywa jego rodzinne miasto, wypełniają jego fantazję nieustannie krążącą wokół historii Polski. Skoro tylko młodzieniec próbuje przedstawiać swoje wrażenia za pomocą ołówka, rysuje on bezustannie na tysiącach kartek Zamek Wawelski. Utrwala go na obrazie, jednocześnie staje się on dla jego ducha przestrzenią miejscem akcji dramatycznych wizji. Bowiem dosyć wcześnie zapowiadają się u Wyspiańskiego rozterki, lub raczej zapowiada się bogactwo jego twórczego ducha, który pozwolił mu każde przeżycie odzwierciedlać w obrazie, a także w wieloznaczącym słowie. Już wtedy jest w nim poczucie braku granic, owa niepokojąca ekspansja dążenia do twórczego kształtowania, które jego twórczości nadaje cechy protestu przeciw jasnym, stałym, nieubłagany i ustalonym granicom

s. 108

dzielących sztuki, jakie wytyczył LESSING w *Laokonie*⁶³².

Wydać się początkowo, że WYSPIAŃSKI jako uczeń MATEJKI, którego on z oddaniem czcił, który sam w młodości ze wzruszeniem rozpoznaje przyszłego mistrza, chce się całkowicie podporządkować malarstwu. Nie tylko uczy się tego, co podsuwa mu rzeczywistość. Sztuka malarska wszystkich narodów; każda technika, która kiedyś została sprawdzona i wyćwiczona; normy i prawa płaszczyzny i form przestrzennych plastyki (których uczy się jako rzeźbiarz) zajmują tego niespokojnego ducha. Jednak wkrótce przenosi się na niematerialne ewokacje, wyswobadza się z kajdan materii i poprzez słowo rozpoczyna chęć formowania prawdy – męczącej go, zachwycającej, prawdy jednoczącej przeszłość i przyszłość. Poeta, krytyk, eseista (pisze on dzieło o *Hamlecie*) odczuwa nagle silny pociąg ku teatrowi. Tutaj zbiegną się wszystkie granice, staną się obrazem i myślą, rytmem linii i brzemieniem słów staną się dla WYSPIAŃSKIEGO niepodzielnym przeżyciem.

⁶³⁰ Dom Długosza znajdował się w pobliżu Wawelu przy ulicy Kanonicznej. Píše o nim szerzej Bąkowski w Dom Jana Długosza. Miejsce śmierci Długosza.

⁶³¹ Jan Długosz (1415-1480) – polski historyk.

⁶³² Zuckerkandl mówi o Laokonie czyli o granicach malarstwa i poezji Lessinga. Por. Lessing G. E., Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1870.

Paryż przyjął go łaskawie z tymi wszystkimi labiryntami jego artystycznych poszukiwań. Kilka lat prowadzi on tam życie artysty Montmartre'u. Ale bohema przyjemności nie wodzi go na

s. 109

pokuszenie. Rozwój WYSPIAŃSKIEGO szedł tutaj swoją dojrzałą drogą. Nigdy pasja i gwałtowność tworzenia nie były pozbawione u niego hamulca, tak jak w tych czasach. Dzień i noc, noc i dzień spędza przy pracy. Niektóre właśnie zdradzające rękę mistrza obrazy tam powstają, i dramaty, które przemieniały się często w dwadzieścia cztery godziny ze szkicu w formę odlewu z brązu. Tam rozpoczynał się stan „samopalenia” – ta ofiara świadomie złożona przez mistrza, ofiara, która bezlitośnie podporządkowuje ciało duchowi. W tym stanie twórczego wzmożenia dzieło MILLETA wywarło na WYSPIAŃSKIEGO decydujący wpływ. MILLET dzięki niemal religijnemu, tkwiącemu w nim odczuwaniu natury wzniosł monument prostoty zrosniętego z niebem i ziemią chłopstwa. Nie było ideału tworzenia bardziej zgodnego z duchową inklinacją WYSPIAŃSKIEGO. Ideał ten znalazł także dopełnienie i pogłębienie poprzez działanie drugiego francuskiego artysty EUGÈNE'A CARRIÈRE, który nie miał z nim na pozór większego związku, to jednak pod względem etycznym był mu bliski. Ewangelię współczucia, miłości bliźniego, przeistaczającą moc łez, ofiary, bólu i śmierci wydobyl ten kształtujący duszę twórcę z ciemnego woalu mgieł. I głębia wyrazu jego istoty jest

s. 110

właśnie patetyczna jak rytm zarysu MILLETA.

Gdy tylko WYSPIAŃSKI przepracował w Paryżu wszystkie problemy impresjonistyczne – co doprowadziło go do wytworzenia własnego stylu tak błyskotliwie operującego skróceniem perspektywy w jego krajobrazach, tak przywiózł on jednak, wracając do Krakowa, wiedzę o samym sobie, która wskazała mu inne cele. Zaczął dążyć do mocy tworzenia wyrażającej stany ducha. Poprzez siłę tego uczucia należy nazwać go prekursorem ekspresjonistów. Ekspresjonizm polega na tym, by całe życie sprowadzić do najprostszej, najzwęższej formy. Miękka, zaokrąglona, przeważnie w jednym pociągnięciu pędzla osadzona pełna linia konturu poświęcających się, pochylających się albo żarzaco unoszących się ku górze, zawsze tęsknie poruszonych kształtów, które tworzy WYSPIAŃSKI, jest przepełniona jako nośnik intensywnych wartości uczuć wyjątkową siłą. Przez takie uduchowienie i koncentrowanie wszystkich oddziaływań obrazu na najwyższe wywołanie wyrażenia uczucia artysta wykazuje pewne analogie do prymitywistów szkoły staroniemieckiej. Czym dla tamtych artystów, dla ich dzieł przepojonych uczuciem

przeżywania świata była wiara, to zastąpił Wyspiańskiemu fanatyzm, z jakim próbował kontynuować misję zainicjowaną przez Mickiewicza i Matejkę. Misja

s. 111

BY PONOWNIE WZBUDZIĆ W SWOIM NARODZIE WIARĘ MESJAŃSKĄ w wyższym, doskonalszym, pozbawionym obciążeń kształcie na nowo powstającej i jednoczącej się ojczyzny.

s. 112

Czy to był dla polskich artystów i myślicieli stan zbyt bliskiej nazbyt intensywniej recepcji rzeczywistości; czy też zagrożenie, by na skutek niezapośredniczonego impulsu, który w niejasny sposób realizuje się w dziele, dotrzeć do tego, by pozostawić z boku ów dystans, jaki winien zachować artysta wobec procesów, by ochronić choć odrobinę ponadczasowości związanej ściśle z czasem rozwoju – w każdym razie – WYSPIAŃSKI czuje inspirację, by wobec sentymentalnego romantyzmu swego narodu, któremu nie chciał się poddać, szukać przeciwwagi w tradycji greckiej. Nie miało to żadnego związku z akademickim pojęciem wykształcenia akademickiego. Bóstwa i bohaterowie tego najbardziej rozsądnego, również w stosunku do państwa i religii zrównoważonego narodu, mocno go przyciągały: pewnego narodu, którego styl życia był nakreślony monumentalnym istnieniem rzeczywistości, że budował świątynię, której stopnie stworzone zostały według dwójakiej miary. Miary dla kroków ludzi i drugiej miary – dla kroków bóstw. Oczywiście otaczają tutaj fantazję artysty, pewności poznania, które piętrzą się w wysokiej świadomości w kierunku ukończonego ludowego rozwoju,

s. 113

jaki kiedykolwiek był udziałem pewnego narodu. Tutaj WYSPIAŃSKI, przywódca narodu i wieszcz, odnalazł kierunkowskaz, będący zapowiedzią przyszłych dróg ku doskonalszemu humanizmowi. I jednoczy mu się zamek Greków, w którym ucieleśnia się greckość i zamek Polski, który przedstawia symbol polskiego zjednoczenia kultury; AKROPOL i WAWEL jednoczą heroiczny dla niego swój heroiczny tragizm. Tak oto istotę WYSPIAŃSKIEGO można określać jako jego GRECKOŚĆ i POLSKOŚĆ. – Jednak nigdy nie wpadło do głowy zupełnie niekonwencjonalnemu artyście, by bezmyślnie podążać za antykiem. Tworzy on swoje ILUSTRACJE DO *ILIADY*⁶³³ z taką samowolą, że typ ogarniętego gniewem Achillesa z pewnością nie da się znaleźć w żadnym muzeum pośród figur gipsowych; i ostatnim dramatem mistrza, którego dusza umierając szuka jeszcze Grecji, jest *POWRÓT ODYSEUSZA*⁶³⁴, który dziwnie kończy się ucieczką Odyseusza. Ucieczka przed na nowo rozpoczynającym się życiem – z tymi, którzy stali się obcy.

⁶³³ Ilustracje wykonywał Wyspiański na prośbę Lucjana Rydla, który to zajmował się tłumaczeniem dla Tygodnia Ilustrowanego. Rydel prosił o cztery ilustracje, natomiast Wyspiański wykonał ich jedenaście. Ilustracje do *Iliady* można obejrzeć pod adresem : http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Iliada.htm [dostęp 16.12.2022], a także opisuje je katalog Jak meteor: Stanisław Wyspiański (1869-1907): artyście w setną rocznicę śmierci.

⁶³⁴ Wyspiański S., *Powrót Odysa: dramat w 3 aktach*, Kraków 1907.

WYSPIAŃSKI pochodzący z ludu złamanego przez ciężki los i swój los ciężko znoszącego ludu, łatwo stworzył bliską i bezpośrednią relację wobec dramatu greckiego, dramatu losu. Jednak ponownie tutaj tak duży przykład z przeszłości nie jest w stanie ograniczyć oryginalności i czasowego uwarunkowania swojej koncepcji.

s. 114

Ten twórca – stojąc na progu XX wieku – nie może pojmować i odczuwać losu jako siły działającej poza i ponad człowiekiem. Poszukuje on fatum w duszy swoich bohaterów. Straszna i nieuchronna władza, jakiej ulegają jednostka, rodzina, naród, nie bierze swojego początku od nastroju bóstw i boskiego wyroku. Predestynacja wydaje się WYSPIAŃSKIEMU niczym innym jak przymusem, który nakazuje ludziom żyć właściwie według ukrytych w najgłębszej istocie spoczywających praw. Tak WYSPIAŃSKI przenika, wychodząc jako poeta od antycznego dramatu w zagadkowy świat psychologii; i przenika jako malarz konteksty, jakie łączą ukryte odczuwanie i wyraźne gesty. Rozpoczyna malowniczo opanowywać ową sztukę, o CARRIÈRE powiedział: „Nie znam żadnego podziału na ciało i duszę – ponieważ gest nie jest niczym innym jak widocznym przekazem woli”.

Kończące się stulecie było dla intelektualnej młodzieży Krakowa czasem duchowej anarchii. Wszystko poddawano w wątpliwość i odrzucano. Każdy czyn uznawano za bezużyteczny; pozbawione sensu poświęcenie dla ogółu albo pracy dla przyszłości. Demoralizujące zmęczenie, którego paraliżująca trucizna destylowana jest ze zniechęcenia i cynizmu; sceptycyzm tworzenia, który określamy przeważnie mianem dekadentyzmu, ogarnia także Młodą Polskę. W tej krytycznej chwili powrócił na krótkie lata Stanisław PRZBYSZEWSKI⁶³⁵, z urodzenia polski, ale właściwie tylko w Niemczech działający, pisarz żyjący w Berlinie i Monachium. Był tam sojusznikiem obozu naturalistów. Miał także ścisłe związki ze STRINDBERGIEM⁶³⁶. Chociaż jako egocentryk głosił bezwzględne przeżywanie wszystkich popędów, a przez to zaraził dusze młodej generacji nieczułością, jego przyjazd ważny był w tym sensie, jaki Gauguin nazywa w swoim artystycznym testamencie *NOA-NOA*⁶³⁷ następująco: „Okna muszą zostać wybite – licząc się z ryzykiem, zacięcia się w place do krwi.”

PRZBYSZEWSKI wykonał te prace wybijania okien. Że ten wichur, który miał przewiać zakurzone izby, przynosił wieści od wyższych, dalszych, bardziej idealnych światów, nie pomniejsza to cennego czynu tego człowieka w tamtej chwili. Sceptyk ten dzięki wpływowi jego rodzimego miasta zmienia swoje nastawienie. Czuje on potrzebę, przewartościowania, jakie współprzeżył na obczyźnie jako erę rozwoju światowej literatury, by przenieść ją jako Polak na nowo rozkwitającą polską kulturę. Jest to czas, kiedy Wyspiański powraca z Paryża. Analityk duszy, który obwieszcza brutalne wyżycie się „Ja” i analityk duszy, który zabiera się do dania przykładu żarliwej ofiary swojemu pokoleniu, spotykają się we wspólnej tęsknocie, by stworzyć godne formy bycia artystą. I jednoczą się. Zakładają czasopismo, które jest decydujące dla dróg rozwoju owej grupy (ta charakteryzowana przeze mnie we wcześniej przedstawionym stanie kręgu „SZTUKI”). Tak jak wcześniej *VER SACRUM*, to jedyne artystyczne wyznanie żarliwej wiary w sztukę przez Gustava KLIMTA, Józefa HOFFMANNA i Kolo MOSERA było współdecydujące,

⁶³⁵ Stanisław Przybyszewski (1868-1927) pisarz. Utrzymywał kontakty z Hermannem Bahrem, co przyczyniło się do publikacji jego tekstów w *Die Zeit*.

⁶³⁶ Johan August Strindberg (1849-1912) studiował na uniwersytecie w Uppsali i Instytucie Technologicznym na kierunku chemia. Pisał listy z licznymi detalami, które wpłynęły na jego popularność, a także ukazywały Strindberga jako osobę zwierającą się i przedstawiającą intymność. Tworzył dramaty, nowele, opowiadania, współpracował z gazetą, dla której pisał artykuły traktujące o społeczeństwie i sztuce.

⁶³⁷ Gauguin P., *Noa noa*, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1908.

s. 117

nie tylko dla tendencji stylu pierwszej, prawdziwej „Secesji Wiedeńskiej”, lecz także dla procesów tworzenia się stylów w całej Europie. Tutaj ważne są kwestie estetyczne dotyczące kształtu czcionek, stopki redakcyjnej, nagłówków, szpalt, które WYSPIAŃSKIEGO interesują na równi z treścią. Tutaj rozpoczyna się jego praca, by żywotnym cechom rzeczy na nowo nadać owo współbrzmienie z treściami duchowymi, które w niegodny sposób zagubił wiek XIX. WYSPIAŃSKI staje się dekoratorem w znaczeniu starych mistrzów. Otrzymuje on zlecenie na stworzenie architektury wnętrza i wyposażenia krakowskiego Domu Lekarza. Od dachu aż po piwnicę artysta próbuje nadać stylistyczną spójność całości właściwie dzięki jeszcze prymitywnemu, niewykształconemu stylistycznie ‘czasowi Burzy i Naporu’. Maluje freski, rysuje drewnianą dekorację paneli; projektuje formy mebli, oświetlenie; próbuje znaleźć dla wszystkiego cel, dla każdego ornamentu artystycznie prawidłową linię. Ten rodzaj propagandy, by wprowadzić sztukę do życia codziennego jako czynnik etyczny, odpowiada w najgłębszym sensie jego świętym przekonaniom. Bowiem WYSPIAŃSKI w rzeczywistości cierpi dla możliwości wyrażania wobec ludzi swojego gorącego i namiętnego człowieczeństwa poprzez sztukę. W czasach biblijnych byłby może prorokiem;

s. 118

za czasów Chrystusa apostołem lub męczennikiem. Ofiara i oddanie! Przeżywać wiarę z elementarną siłą i wiarę budzić z żarliwością – to były filary, na jakich spoczywała dusza WYSPIAŃSKIEGO. VAN GOGH⁶³⁸ wyraził takie samo odczuwanie w jednym ze swoich wspaniałych listów⁶³⁹, w którym mówi: „Chrystus był największym artystą, ponieważ stworzył nieśmiertelnych ludzi, żadne dzieła sztuki. Ponieważ jego słowa, którymi on jako *grand seigneur* wzgardzał, by je zapisać, lepiej niż marmur i obrazy były w stanie wyrzucić ogromną siłę na innych, ponieważ wiedział, że one pozostaną, gdy dawno przeminie kształt świata, w którym żył”.

Tak WYSPIAŃSKI próbował co najmniej dzięki intensywnemu, bowiem uniwersalnemu przekazowi objąć panowanie nad narodem. Mówiąc we wszystkich językach sztuki, przemawia do niego. Gdy osiągnął apogeum swych mocy twórczych i poznania, wtedy rozpoczęła się tragedia erupcyjnej twórczości. Teraz powstaje „wielki czyn słowa”, powstaje

⁶³⁸ Vincent van Gogh (1853-1890) malarz urodzony w Belgii. W jego pracach bardzo często odzwierciedlona jest przyroda, na co wpływa miały spacerzy artysty i obserwacje. Jak pisze autorka artykułu van Gogh nie kopiował w swoim malarstwie natury. Jego celem było odtwarzanie życia.

⁶³⁹ O liście i van Gogh pisze Meier-Graefe w Vincent van Gogh. Mit vierzig Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes na stronie 47-48.

spektakl *Wesele*; dzieło, jakie dla Polski ma znaczenie nie do zdefiniowania. Jest to nie jako spowiedzią całego narodu, karcącym olśnieniem, jest jak napominający znak Boskiego nakazu.

s. 119

To dzieło skrywa tak głębokie poznanie czysto narodowych i również wiecznie ludzkich namiętności, że symbolikę polskiego życia podejmuje w sposób wyczerpujący. Jego kształty i jego wersy są właśnie utrwalone we wszystkich warstwach społeczeństwa – są żywą własnością tak szlachcica jak i robotnika. Ocena tego dramatu jest konieczna, by dotrzeć do punktów kulminacyjnych jego malarstwa. Bowiem tylko artysta, którego duchowe wizje mają taką moc zaklęcia, że wiodące postaci historii Polski ujął jako energie działające również w teraźniejszości, mogące wyznaczać ideały dla tej teraźniejszości – tylko taki artysta był w stanie stworzyć freski przypominające wspinające się języki ognia i witraże dla katedry. *ŚWIĘTA SALOMEA* (tutaj jest mowa tylko o wielkim kolorowym kartonie kościoła Mariackiego w Krakowie, przy realizacji zostały wymuszone przykre koncesje) – królowa, która przez życie pełne blasku i walki dojrzewa do wyrzeczenia i w jednej chwili zostaje powołana na świętą, odrzuca królewską koronę niczym uciążliwy dodatek jest koncepcją dramaturga malarstwa monumentalnego. Ponadczasowa przestrzeń, w jakiej unosi się postać, jakiej stworzenia pozazdrościć można niewielu malarzom (KLIMT posiada w jeszcze wyższym stopniu niemal filozoficzno-

s. 120

transcendentalny poziom wizji przestrzeni) jest nowym dziełem w szeregu stylu historyczno-narodowego malarstwa. Jedność wyrazu, który łączy stan duszy Salomei i ruch jej ciała wynika całkowicie z ekspresjonistycznej siły nowoczesnego światopoglądu. Żarliwość i wyrzeczenie w obliczu zakonnic i palce jej dłoni splecione ze sobą w strasznym skurczu walki o wyzwolenie, można powiedzieć; jęczące dłonie odsłaniają ową prawdę zmysłowego objawienia, które jest w stanie wyrazić tylko wielki artysta.

Wszystkie dzieła z ostatniego gwałtownego „czasu samopalenia” WYSPIAŃSKIEGO dążą do dekoracyjno-monumentalnego zjawiska. Jego życie było tak krótkie, tak jak dla niewielu malarzy osiągalne było jednak szczęście będące jego udziałem. Otrzymuje on zlecenia, w jakich mógł objawić swoją moc twórczą. Wysokie ściany kościołów pokrywał wizjami swojej fantazji. Stał się twórcą fresków polskich katedr, i artystą rzemieślnikiem, który ich wysokie witraże, nawy i chóry wypełniał niesamowicie bliskimi postaciami zaczerpniętymi i z rzeczywistości i ze sfery duchowej. Ten styl, którego cecha charakterystyczna – istotowa prawda postaci – jest zapisywana zawsze mocnym konturem (tak pędzlem, jak i piórem), a mimo to daje im unosić się jak we śnie lub mistycznej ekstazie – ten styl musi być uważany za połączenie momentu idealistycznego, który w Grottgerze miał swój początek, z monumentalnością historyczno-narodową, której pierwszym mistrzem był Matejko. A te kierunki nawzajem się przenikają. Zmysł Wyspiańskiego wypływający z istoty jego czasów;

s. 122

głęboka problematyka świata jego odczuć; przeżycie impresjonizmu i analiza duszy; rozpoczynająca się w Europie moc odnowy kultury pozwalają pojąć artyście idealizm i monumentalność w całkiem innym sensie; jako najwyższy wyraz wartości charakterystycznej, na wskroś odczuwanej i doświadczanej i uduchowionej rzeczywistości.

Kościół i teatr – w tych dwóch światach urzeczywistniał WYSPIAŃSKI swoją fantazję. I jeśli żyły tylko przez chwilę, tak obrazy jego scenicznej sztuki były jednak równowartościowe z tymi pozostającymi świadectwami jego tworzenia. Wyżej niż dzieło należy postawić człowieczeństwo WYSPIAŃSKIEGO. I najpiękniejszym spektaklem, jaki stworzył, jest widok jego szlachetnej, żarliwej i rozrzućnej duszy, która przyjęła na siebie jeden trud i jedną wolę: by wskazywać narodowi drogi poprzez wizje myśli i obrazu dalekiej jeszcze doskonałości.

Tak też WYSPIAŃSKIEGO jeszcze za życia otaczał nimb symbolu, a jego wczesna śmierć okryła smutkiem nie tylko intelektualistów, lecz również cały naród. Pogrzeb WYSPIAŃSKIEGO stał się manifestacją współczucia, smutku i wdzięczności, jaka była kiedykolwiek udziałem niewielu artystów mu współczesnych.

s. 123

Wtedy artyści „SZTUKI”, jeszcze bezpośrednio pod wpływem swego bólu po tej stracie, opowiedzieli mi, jaki przebieg miały te uroczystości. Myślę, że krótki zarys historii malarstwa

młodopolskiego nie będzie miał lepszego zwieńczenia, że przekażę tutaj zapiski ówczesnych wspomnień. Zawierają one bowiem charakterystyczną cechę, która daje tej sztuce narodowej odradzającą się moc. Respekt i cześć dla twórczości, która łączy twórców i odbiorców sztuki połączonych w tęsknocie, nadziei i cierpieniu własnego narodu.

GOETHE mówi to:

Co jest święte? to, co łączy wiele dusz,
Nawet jeśli łączy lekko, jak sitowie wianek⁶⁴⁰.

Artysta nienawidził pustych gestów, wyblakłych zwyczajów, form pozbawionych treści. A komercyjne opłaty za czynności kościelne były dla niego okropnością. Dlatego, gdy zmarł WYSPIAŃSKI, przedstawiciele „SZTUKI” poszli do władz lokalnych, do władz państwa i władz kościelnych. „Dajcie nam” – prosili – „urządzić pogrzeb WYSPIAŃSKIEGO według jego, według naszego

s. 124

zamysłu. Wskażcie nam kryptę, w której zostanie wystawiona jego trumna, byśmy mogli ozdobić ją w stylu, jaki ukochał.” – I rzeczywiście, kościół oddano do dyspozycji artystom. Trzy dni pracowali, tłum uczniów akademii pracował nieustannie. Według rysunku MEHOFFERA trumna została wykonana z najlepszego dębu wyrosłego w rozległych lasach ojczyzny. Przed katafalkiem ponad stopniami krypty rozpościerał się niejako królewski płaszcz purpurowy aksamit, na którym leżały złote wieńce. Ściana za katafalkiem przypominała morze płomieni, w uformowanych z gliny, pokrytych złotą farbą kulach paliły się ustawione w piramidy tysiące świec. Nie było widać żadnych kwiatów, żadnej zieleni, tylko na białej marmurowej balustradzie spoczywały ogromne bukiety białych nieśmiertelników.

Takiej oprawy katafalku życzyłby sobie sam WYSPIAŃSKI. Również żadnej funeralnej pompy. Na wozie drabiniastym okrytym czarnym suknem zostało wzniesione wysokie rusztowanie – tak wysokie, że powodujące zawrót głowy. Na samej górze spoczywała trumna. Konie prowadzili za uzdy ubrani w długie czarne płaszcze mężczyźni.

⁶⁴⁰ Fragment wiersza Goethego: „[...]Was ist heilig? Das ist's, was viele Seelen zusammen Bindet; bünd es auch nur leicht, wie die Binse den Kranz.
Was ist das Heiligste? Das, was heut und ewig die Geister,
Tiefer und tiefer gefühlt, immer nur einiger macht.”

Goethe, J. W., *Herbst* [W:] Gedichte: Ausgabe letzter Hand 1827, hrsg. Siegfried Seidel, Berlin 1960, s. 242.
Na stronie 239 znajduje się wiersz *Herbst*, z którego pochodzą przywoływane słowa.

Trzystu studentów otwierało kondukt niosąc pochodnie. Ciszy nie zmąciła żadna rozmowa, żadna muzyka. Tylko kantata, którą WYSPIAŃSKI samodzielnie ułożył, rozbrzmiała tam, gdy artysta

s. 125

wynoszony był ze swojego domu. Kiedy to spuszczano trumnę, stary, królewski dzwon Zygmunta na Wawelu wydał trzy ciężkie głuche tony. Dzwon Wawelski miał obwieścić Krajanom, że składają króla do grobu...

Indeks obrazów

Należy podkreślić, iż nie w każdym tekście Zuckerkandl dokonuje omówienia obrazów.

Tekst nr 5

1) Michał Płoński – Album ze studiami z Holandii

Jedna z prac:

a)



641

⁶⁴¹ <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/108583>. [dostęp 19.11.2022]

Tekst nr 8

1) Piotr Michałowski – *Somosierra*



642

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 81 cm x 65,5 cm

Technika: olej na płótnie

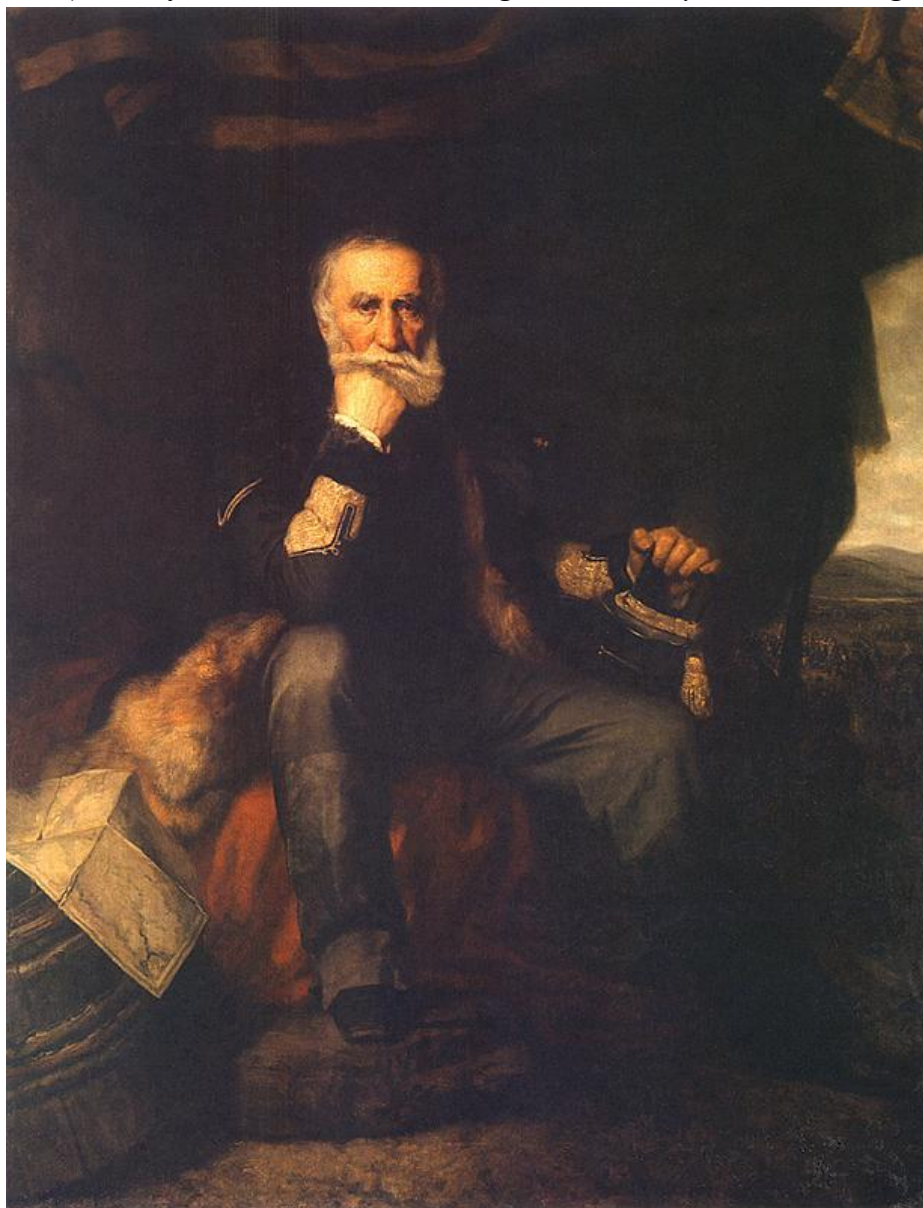
Rok powstania: około 1837⁶⁴³

⁶⁴² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Michalowski/Images/Somosierra.jpg>. [dostęp 14.10.2022]
<https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/442221>. [dostęp 16.09.2021]

⁶⁴³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Michalowski/Michalowski_3.htm. [dostęp 17.08.2022]

Tekst nr 9

1) Henryk Rodakowski – *Portret generała Henryka Dembińskiego*



644

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 178 cm x 139 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1852⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Rodakowski/Images/General_Dembinski.jpg. [dostęp 14.06.2021]
<https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/316799>. [dostęp 16.06.2021]

⁶⁴⁵ <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/316799>. [dostęp 16.06.2021]

2) Aleksander Gryglewski – stary Kraków i wnętrza kościelne

Wnętrza (znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie) przedstawiają następujące dzieła:



646

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1858

Rozmiary: 82,5 cm x 65, 5 cm⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Images/Wnetrze_kosciola_NMP.jpg. [9.05.2023]

⁶⁴⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Index.htm>. [dostęp 9.05.2023]



648

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1867

Rozmiary: 86 cm x 69,5 cm⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Images/Kosciol_Mariacki_2.jpg. [9.05.2023]

⁶⁴⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Index.htm>. [dostęp 9.05.2023]

Tekst nr 11

1) Jan Matejko –

a) *Unia Lubelska*



650

Obraz znajduje się w Muzeum Okręgowym w Lublinie.

Rozmiary: 298cm x 512 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1869⁶⁵¹

⁶⁵⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Unia_Lubelska.jpg. [dostęp 14.04.2023]

<https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510243>. [dostęp 14.04.2023]

⁶⁵¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Unia.htm>. [dostęp 14.04.2023]

c) *Bitwa pod Grunwaldem*



652

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 426 cm 987 cm

Technika: olej na płótnie

Rok powstania: 1878⁶⁵³

d) *Hold pruski*



654

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiar: 388x785 cm

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1882⁶⁵⁵

c) *Autoportret Matejki* (Zuckerkancl nie podaje konkretnie, o które dzieło chodzi.)

⁶⁵² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Grunwald.jpg>. [15.04.2022]

⁶⁵³ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509927>. [15.04.2022]

⁶⁵⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Hold_pruski.jpg. [5.05.2023]

⁶⁵⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Matejko_07.htm. [5.05.2023]



656

Obraz znajduje się w Muzeum w Krakowie.

Rozmiary: 24 cm x 23,7 cm

Technika: olej na desce mahoniowej

Rok powstania: 1887⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Autoportret_87.jpg. [18.04.2021]

⁶⁵⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Matejko_15.htm. [18.04.2021]

Istnieje jeszcze jeden portret:



658

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rozmiary: 160 cm x 110 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1892⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509853>. [18.04.2021]

⁶⁵⁹ Tamże.

Tekst nr 12

- 1) Artur Grottger –
- a) Cykl *Wojna* (*Dolina Łez*)



660

⁶⁶⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna01.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Pójdz za mną przez padół płaczu*



661



662

⁶⁶¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna02.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Kometa*

⁶⁶² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna03.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Losowanie rekrutów*



663



664

⁶⁶³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna04.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Pożegnanie*
⁶⁶⁴ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna05.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Pożoga*



665



666

⁶⁶⁵ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna06.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Głód*

⁶⁶⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna07.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Zdrada i kara*



667



668

⁶⁶⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna08.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Ludzie czy szakale?*
⁶⁶⁸ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna09.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Już tylko nędza*



669



670

⁶⁶⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna10.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Świątokradztwo*

⁶⁷⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna11.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Ludzkości, rodzice Kaina*

Tekst nr 13

- 1) Artur Grottger –
- a) Cykl *Warszawa*
- I



671

⁶⁷¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_1.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Błogosławieństwo*



672



673

⁶⁷² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_2.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Lud w kościele*

⁶⁷³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_3.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Chłop i szlachta*



674



675

⁶⁷⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_4.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Żydzi warszawscy*
⁶⁷⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_5.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Pierwsza ofiara*



676

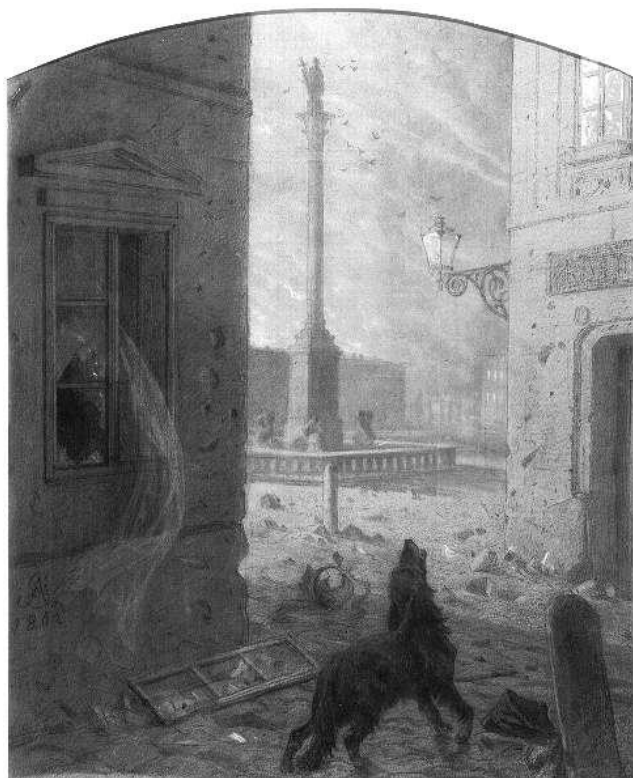


677

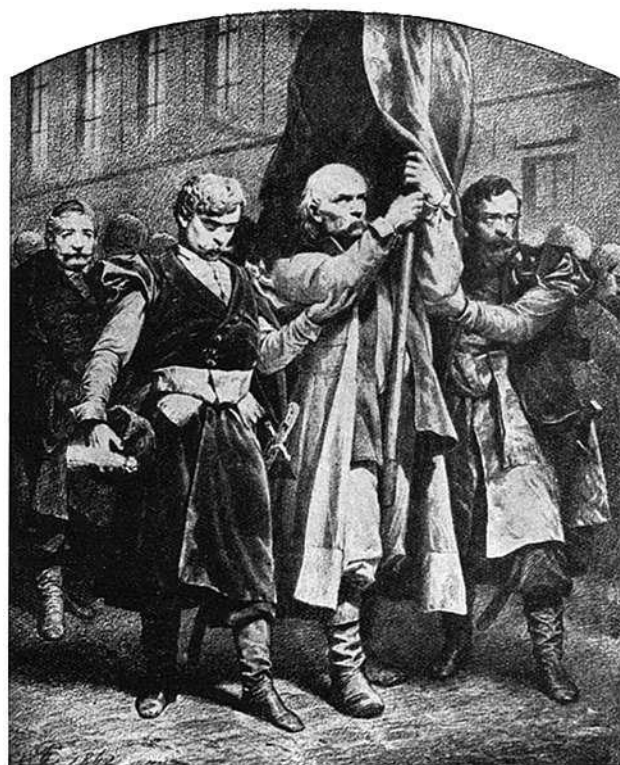
⁶⁷⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_6.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Wdowa*

⁶⁷⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_7.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Zamknięcie kościołów*

b) *Warszawa II*



678



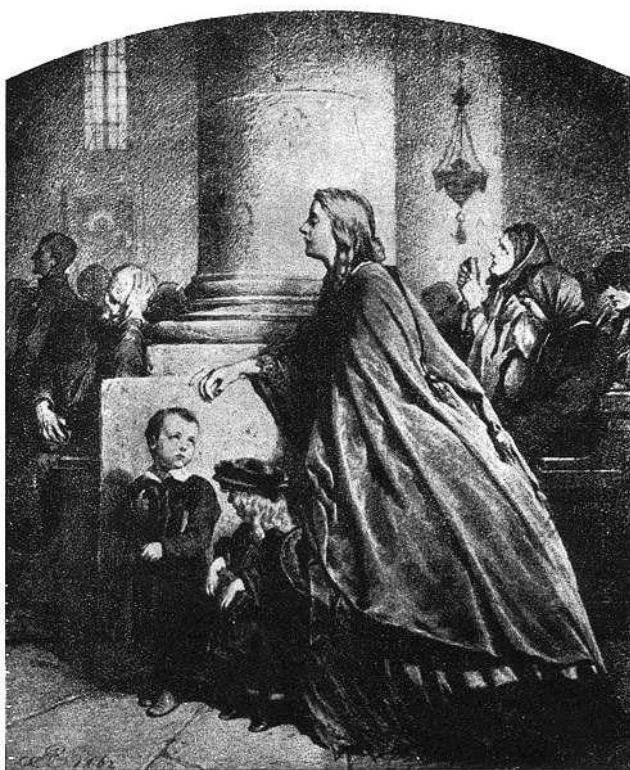
679

⁶⁷⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_1.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Plac Zamkowy*

⁶⁷⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_2.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Chłop i szlachta*



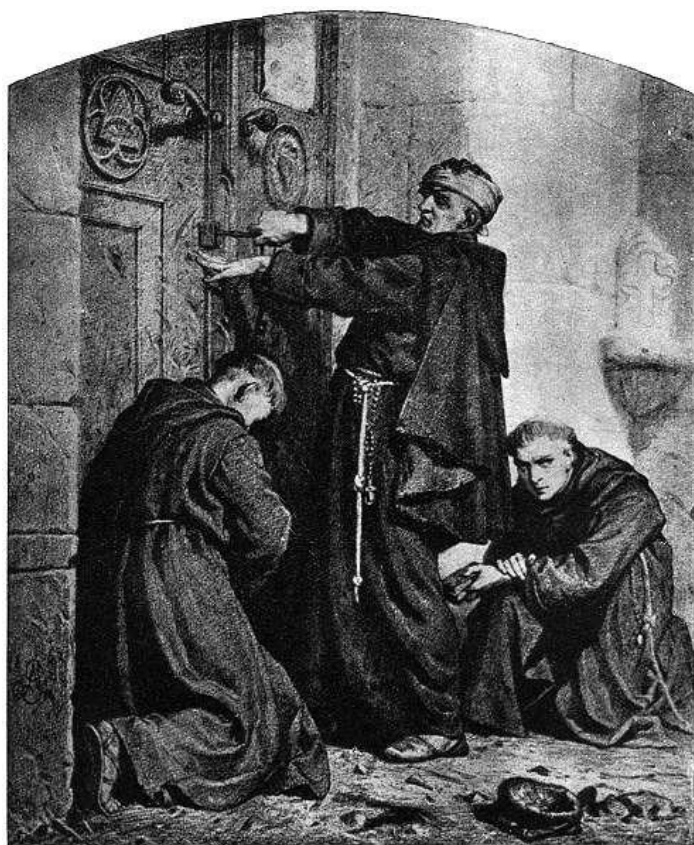
680



681

⁶⁸⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_3.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Lud w kościele*

⁶⁸¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_4.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Wdowa*



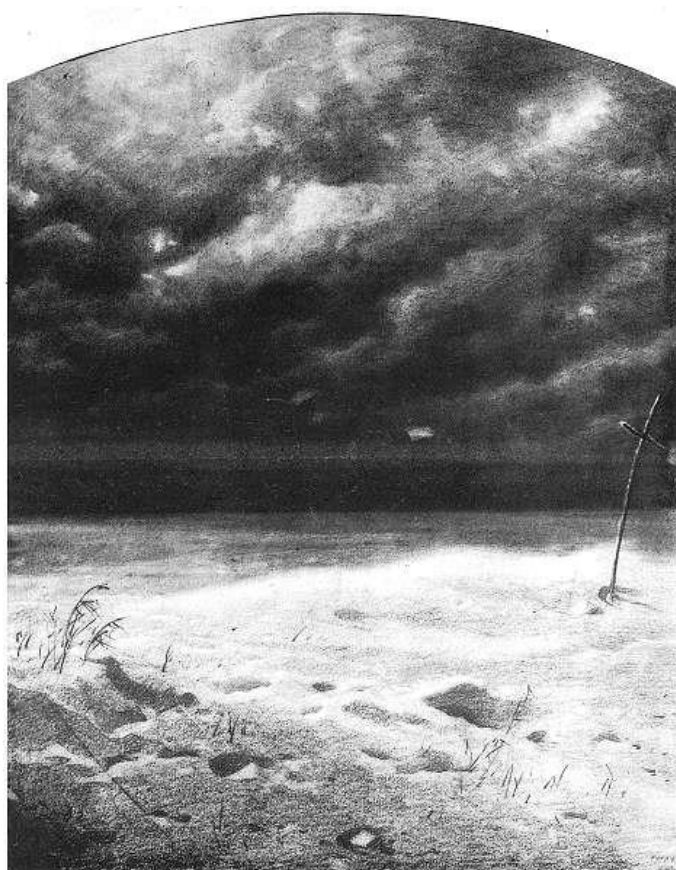
682



683

⁶⁸² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_5.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Zamknięcie kościołów*

⁶⁸³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_6.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Więzienie księdza*



684

c) Cykl *Polonia*



685

⁶⁸⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_7.jpg. [dostęp 12.02.2021] *Sybir*

⁶⁸⁵ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol1.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Karta tytułowa*



686



687

⁶⁸⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol2.jpg>. [12.02.2021] *Branka*

⁶⁸⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol3.jpg>. [12.02.2021] *Kucie kos*



688



689

⁶⁸⁸ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol4.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Bitwa*

⁶⁸⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol5.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Schronisko*



690



691

⁶⁹⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol6.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Obrona dworu*

⁶⁹¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol7.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Po odejściu wroga*



692



693

⁶⁹² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol8.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Żałobne wieści*

⁶⁹³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol9.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Na pobojowisku*

d) Cykl *Lithuania*

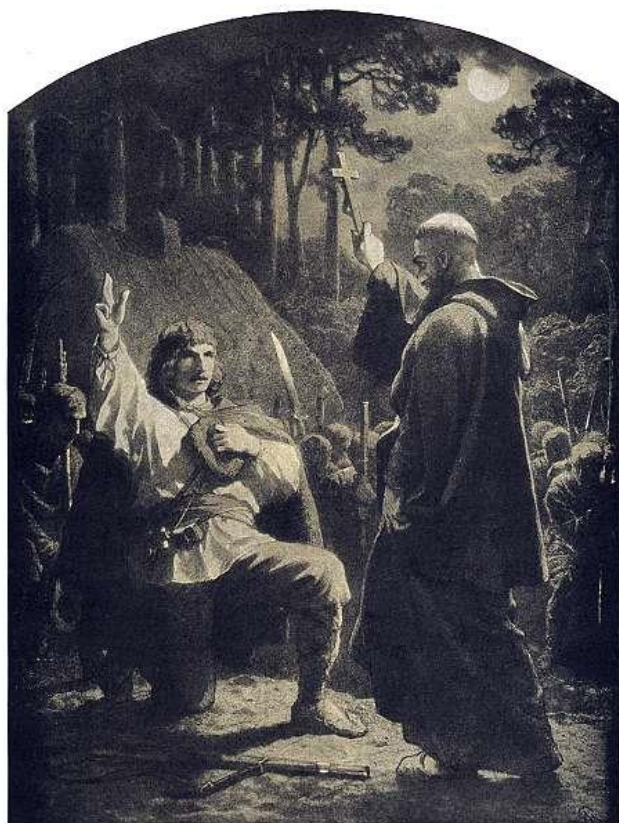


694



695

⁶⁹⁴ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit1.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Puszcza*



696



697

⁶⁹⁵ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit2.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Znak*

⁶⁹⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit3.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Przysięga*



698



699

⁶⁹⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit4.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Bój*

⁶⁹⁸ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit5.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Duch*

⁶⁹⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit6.jpg>. [dostęp 12.02.2021] *Widzenie*

Tekst nr 15

1) Eduard Manet – *Olympia*



700

Obraz znajduje się w Muzeum d'Orsay w Paryżu.

Rozmiary: 130,5 cm x 191 cm

Technika: olej, płótno

Data powstania: 1863⁷⁰¹

2) Eduard Manet – *Śniadanie w trawie*



702

Obraz znajduje się w Muzeum d'Orsay w Paryżu.

Rozmiary: 207 cm x 265 cm

Technika: olej, płótno

Data powstania: 1863⁷⁰³

⁷⁰⁰ <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>. [dostęp 15.03.2021]

⁷⁰¹ Tamże.

⁷⁰² <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. [dostęp 15.03.2021]

Tekst nr 16

1) Józef Chełmoński

a) *Czwórka*



704

Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 275 cm x 660 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1881⁷⁰⁵

a) Modlitwa przed bitwą (patrz indeks obrazów do tekstu *Jung-Polen*)

⁷⁰³ Tamże.

⁷⁰⁴ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Czworka.jpg>. [dostęp 15.03.2021]

<https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/330685>. [dostęp 15.03.2021]

⁷⁰⁵ <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/330685>. [dostęp 15.03.2021]

Tekst nr 17

- 1) Jacek Malczewski – (Nie ma pewności, czy jest to właściwy obraz)



706

Obraz jest własnością prywatną.

Rozmiary: 32 cm x 40 cm

Technika: olej

Rok powstania: 1905⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Pastuszek_i_Chimera_1.jpg. [dostęp 16.03.2021]

⁷⁰⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_7.htm. [dostęp 16.03.2021]

a) *Etapy*



⁷⁰⁸

Dzieło zatytułowane *Niedziela w kopalni*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

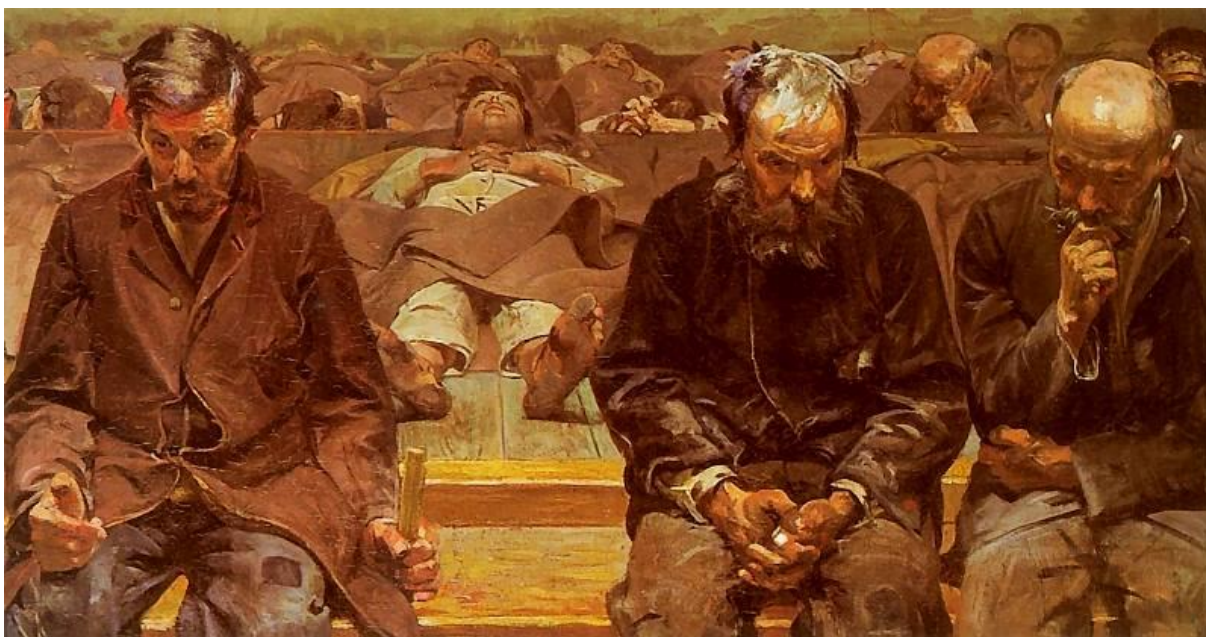
Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1882

Rozmiary: 118cm x 180 cm⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Niedziela_w_kopalni.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷⁰⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm. [dostęp 7.05.2023]



⁷¹⁰

Dzieło o tytule *Na etapie*, jest własnością prywatną.

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1890-1892

Rozmiary: 37 cm x 66 cm⁷¹¹

⁷¹⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Na_etapie_2.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷¹¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm. [dostęp 7.05.2023]



712

Dzieło o tytule *Sybiracy*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1890

Rozmiary: 65 cm x 48 cm⁷¹³

⁷¹² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Na_etapie.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷¹³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm. [dostęp 7.05.2023]



714

Dzieło zatytułowane *Śmierć na etapie*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1891

Rozmiary: 53 cm x 101 cm⁷¹⁵

⁷¹⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Smierc_na_etapie.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷¹⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm. [dostęp 7.05.2023]



716

Dzieło zatytułowane *Sybiracy*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: olej, tektura

Rok powstania: 1891

Rozmiary: 18 cm x 31 cm⁷¹⁷

⁷¹⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Sybiracy.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷¹⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm. [dostęp 7.05.2023]



718

Dzieło zatytułowane *Wigilia na Syberii*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: olej, płótno

Rok powstania: 1892

Rozmiary: 81 cm x 126 cm⁷¹⁹

⁷¹⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Wigilia_na_Syberii.jpg. [dostęp 7.05.2023]

⁷¹⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm. [dostęp 7.05.2023]

Tekst nr 18

1) Witold Pruszkowski – *Sybir*



720

Obraz znajduje się we Lwowskiej Galerii Sztuki.

Rozmiary: 115 cm x 183 cm

Technika: olej, płótno

Data powstania: około 1893⁷²¹

⁷²⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Images/Na_zeslanie.jpg. [dostęp 16.10.2022]

⁷²¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Pruszkowski_W_2.htm. [dostęp 16.10.2022]

b) Tryptyk *Zaczarowane skrzypce*



c) *Wizja*

Obraz znajduje się w Poznaniu (jak pisze Chlebowska w *Idą, idą wszystkie mary – malarska wizja Przedświt* pędzla Witolda Pruszkowskiego⁷²³).

⁷²² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Images/Pastuszek.jpg. [17.06.2022]

⁷²³ Chlebowska E., *Idą, idą wszystkie mary – malarska wizja Przedświt* pędzla Witolda Pruszkowskiego [W:] *Quart*, nr 1(39), 2016.

Tekst nr 20

- 1) Józef Mehoffer –
 - a) Panneau dla Sali Posiedzeń Izby Handlowej i Przemysłowej w Krakowie



724

Przykład plafonu datowanego na 1905 lub 1906 rok znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Wymiary dzieła: 74,5x44,5 cm

Technika: węgiel na papierze⁷²⁵

⁷²⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Rajskie_ptaki.jpg. [3.04.2023]

⁷²⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_polichromie.htm. [3.04.2023]

b) Projekt witrażu Katedry w Krakowie



726

Dzieło jest projektem witrażu zatytułowanego *Chrystus Frasobliwy*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rok powstania: 1909

Technika: akwarela i tusz na papierze

Wymiary: 708x178cm⁷²⁷

⁷²⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Chrystus_Frasobliwy.jpg. [dostęp 3.04.2023]

⁷²⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 3.04.2023]



728

Dzieło jest projektem do witraża zatytułowanego *Sancta Virgo*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rok powstania: 1909

Technika: akwarela i tusz na papierze

Wymiary: 650x187 cm⁷²⁹

⁷²⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sancta_Virgo.jpg. [dostęp 3.04.2023]

⁷²⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 3.04.2023]



730

Projekt witraża zatytułowanego *Geniusz cierpienia II*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Rok powstania: 1911

Technika: akwarela i tusz na papierze

Wymiary: 525x145⁷³¹

⁷³⁰ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757357>. [dostęp 3.04.2023]

⁷³¹ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757357>. [dostęp 3.04.2023]



732

Dzieło przedstawia karton do witraża zatytułowanego *Św. Kazimierz*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

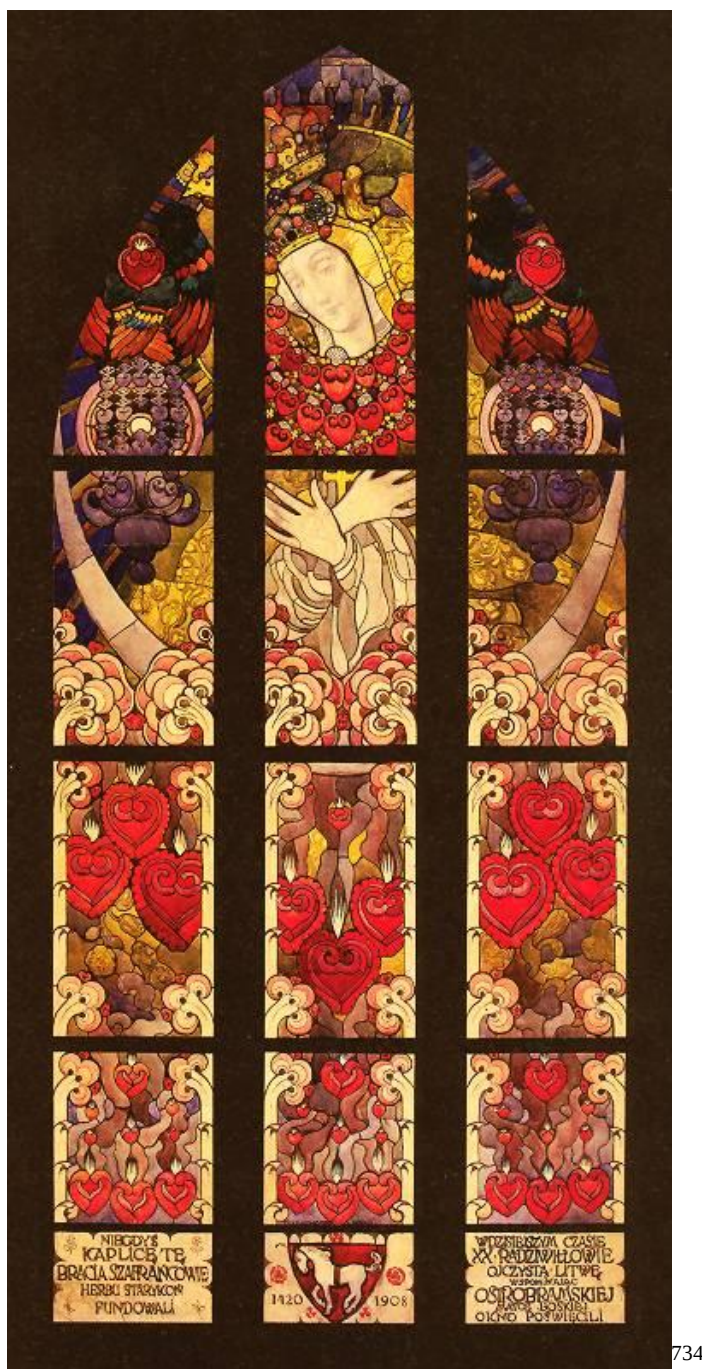
Rok powstania: 1905-1915

Technika: akwarela i tusz na papierze

Wymiary: 502x184,5⁷³³

⁷³² <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757359>. [dostęp 3.04.2023]

⁷³³ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757359>. [dostęp 3.04.2023]



734

Dzieło jest projektem witraża i przedstawia obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

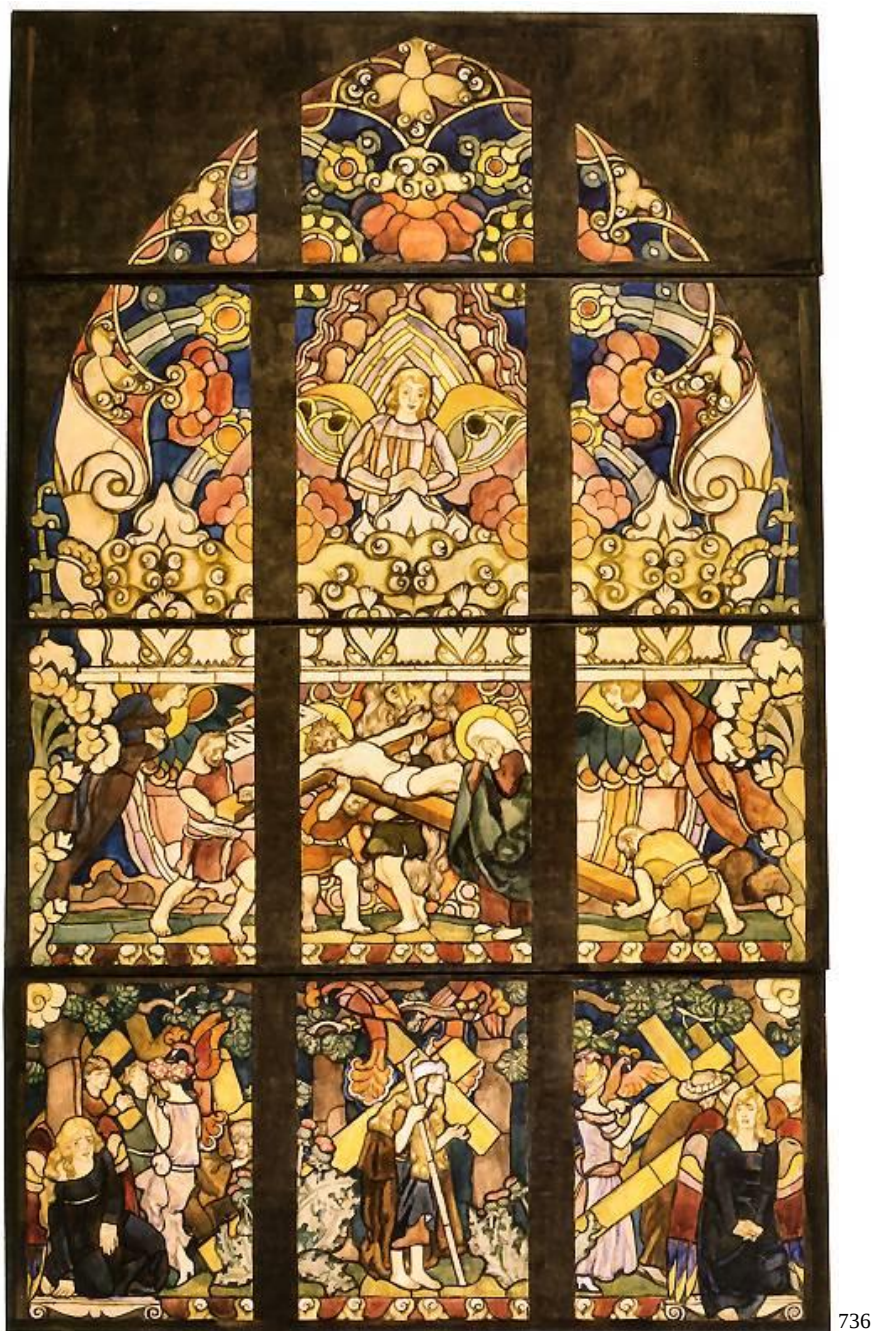
Rok powstania: 1908

Technika: akwarela i tusz na papierze

Wymiary: 708x178 cm⁷³⁵

⁷³⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/MB_Ostrobramska.jpg. [dostęp 3.04.2023]

⁷³⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 3.04.2023]



736

Dzieło przedstawia karton do witraża zatytułowanego *Ukrzyżowanie*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

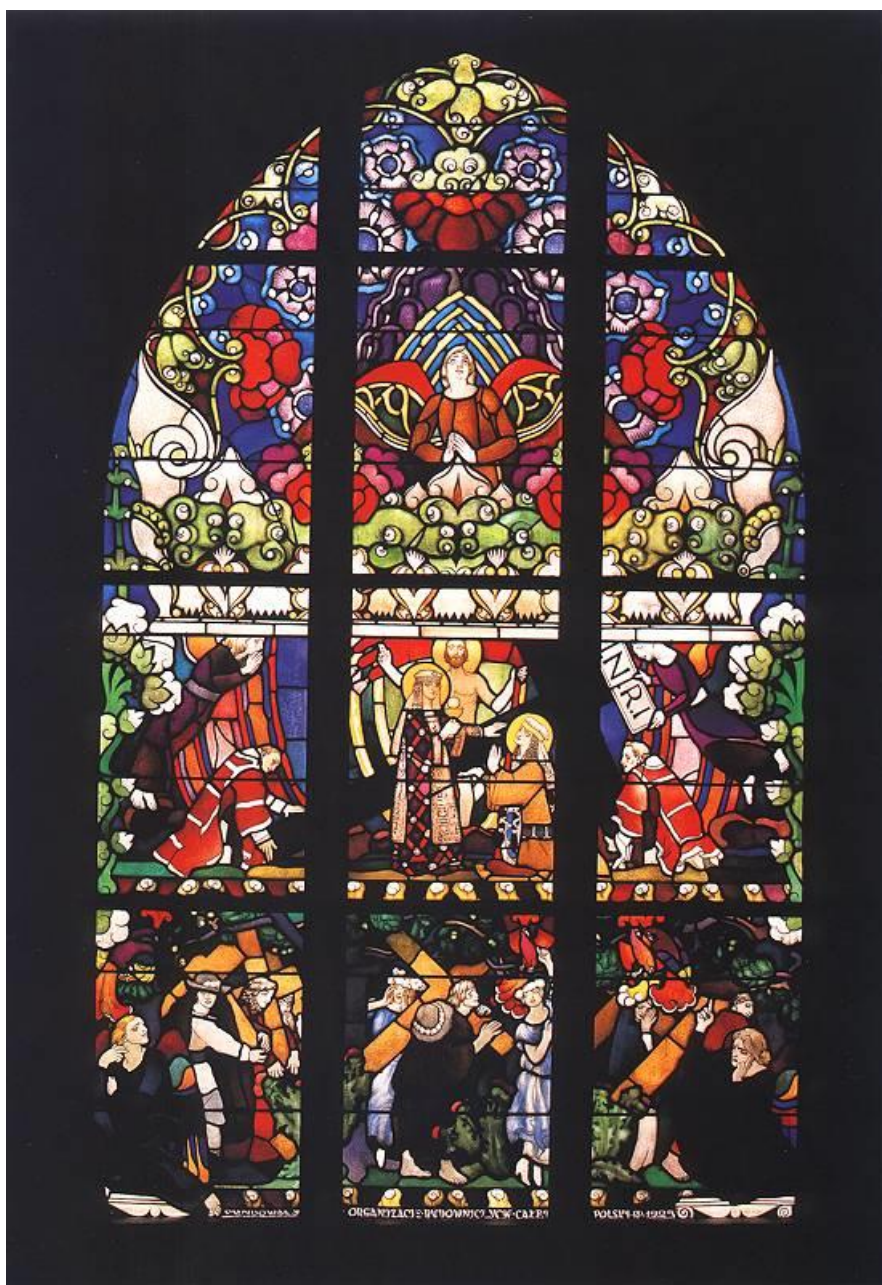
Rok powstania: 1923-1924

Technika: akwarela na papierze przytwierdzonym do płótna

Wymiary: 363x223⁷³⁷

⁷³⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Ukrzyzowanie.jpg>. [dostęp 3.04.2023]

⁷³⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_4.htm. [dostęp 4.04.2023]



738

Witraż o tytule *Dzieje Krzyża Świętego*, znajduje się w Kaplicy Świętokrzyskiej (Katedra wawelska).

Rok powstania: 1904-1924⁷³⁹

Opisu witraży dokonuje Zeńczak w rozdziałach *Witraże w nawach katedry na Wawelu 1904-1917*, *Malowidła ściennie i witraż w Kaplicy Szafranców przy Katedrze na Wawelu 1906-1908* oraz *Witraże w Kaplicy Świętokrzyskiej przy Katedrze na Wawelu 1904-1905, 1923-1925* na stronach 171-189⁷⁴⁰.

⁷³⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Dzieje_Krzyza_Sw.jpg. [dostęp 4.04.2023]

⁷³⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_4.htm. [dostęp 4.04.2023]

⁷⁴⁰ Zeńczak A., Józef Mehoffer. Opus Magnum, Muzeum Narodowe, Kraków 2000, s. 171-189.

c) Malatura katedry Ormiańskiej



741

Dzieło przedstawia mozaikę.

⁷⁴¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Mozaika.jpg>. [dostęp 4.04.2023]



742

Projekt znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

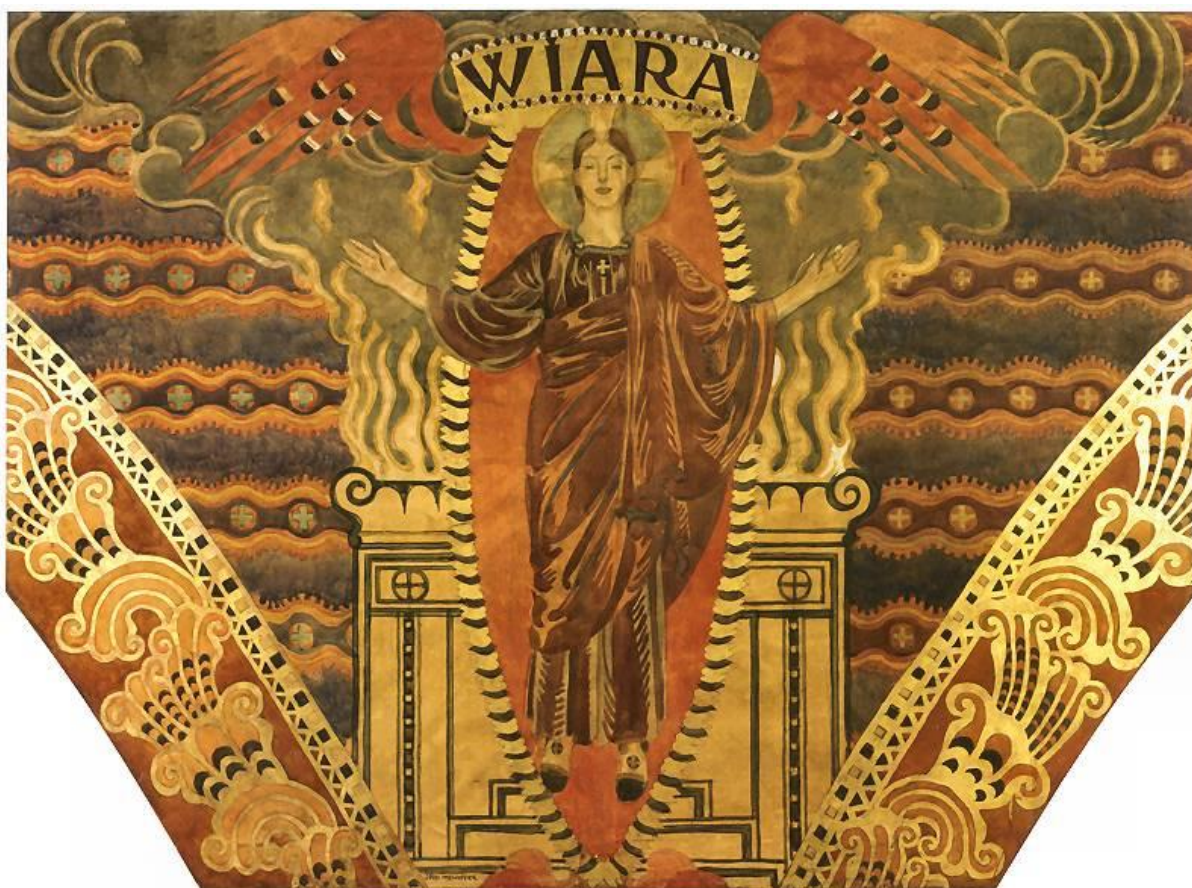
Rok powstania: 1907

Technika: gwasz na papierze

Wymiary: 66x72 cm⁷⁴³

⁷⁴² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Dekoracja_katedry.jpg. [dostęp 4.04.2023]

⁷⁴³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_polichromie.htm. [dostęp 4.04.2023]



744

Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1912-1913

Technika: akwarela na papierze przytwierdzonym do płótna

Wymiary: 150x278 cm⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wiara_2.jpg. [dostęp 4.04.2023]

⁷⁴⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_polichromie.htm. [dostęp 4.04.2023]

2) Stanisław Wyspiański –

a) System Kopernika



Witraż znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rozmiary: 343cm x na 146 cm

Technika: pastel

Data powstania: 1904⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo.jpg>. [dostęp 16.07.2022]

⁷⁴⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_3.htm. [dostęp 16.07.2022]

b) *Święta Salomea*



748

Witraż dla kościoła Ojców Franciszkanów w Krakowie.

Rok powstania: w latach 1897-1904⁷⁴⁹

⁷⁴⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bl_Salomea.jpg. [dostęp 18.07.2022]

⁷⁴⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm. [dostęp 18.07.2022]

c) Panneau – Kościół Franciszkanów w Krakowie



750

Projekt przedstawia babkę lancetową⁷⁵¹ i znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

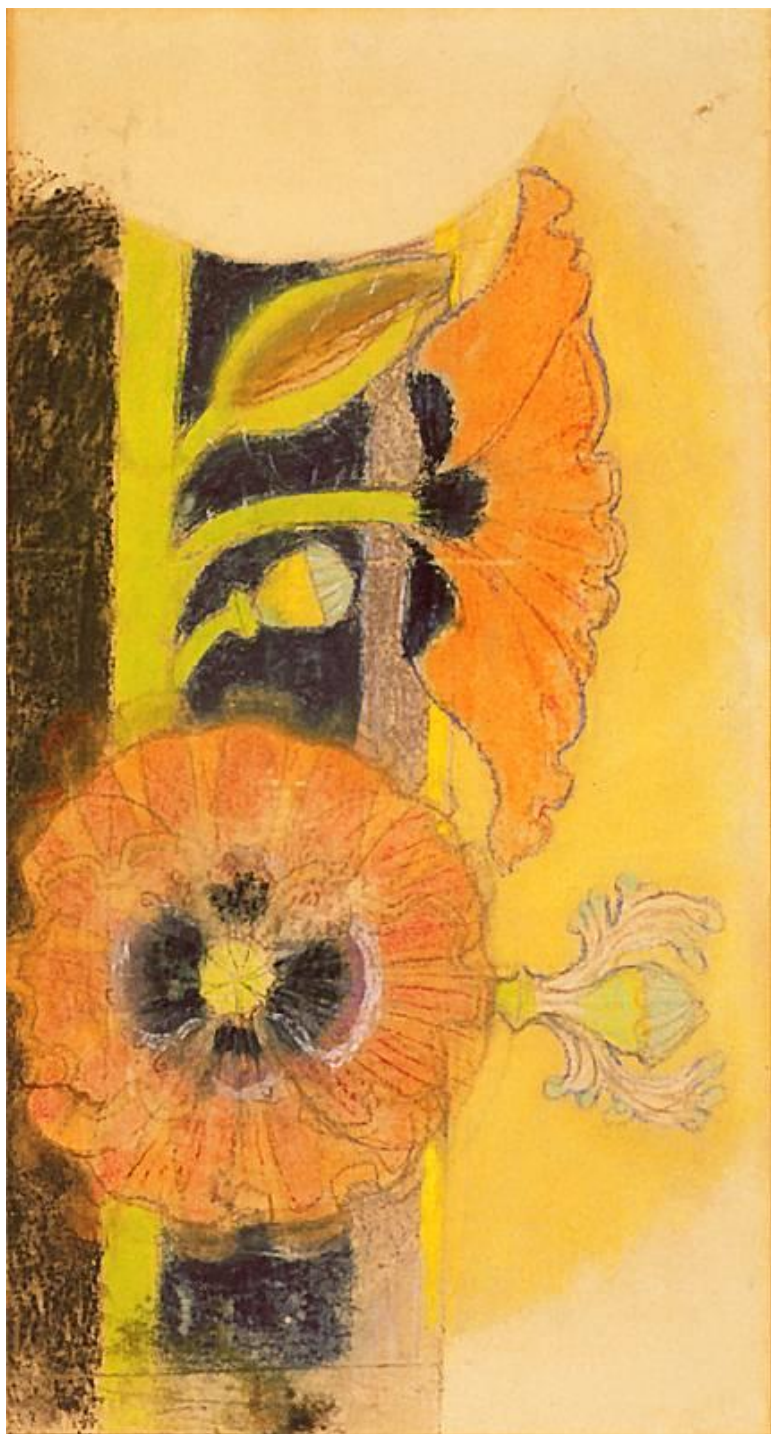
Technika: pastel

Rok powstania: 1895-1896

Rozmiary: 132cm x 88,5 cm⁷⁵²

⁷⁵⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Babka_lancetowata.jpg. [13.05.2023]

⁷⁵¹ Jest to mniszek lekarski. Na stronie galerii istotnie wystąpił błąd.



753

Projekt przedstawia mak, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1895-1897

Rozmiary: 75 cm x 44 cm⁷⁵⁴

⁷⁵² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁵³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Mak.jpg>. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁵⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]



755

Projekt przedstawia kwiat śliwy i znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rozmiary: 95,5 cm x 72,5 cm⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Images/Kwiat_sliwy.jpg. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁵⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]



757

Projekt przedstawia nasturcje, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1895-1896

Rozmiary: 140 cm x 150 cm⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Images/Nasturcje.jpg>. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁵⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Wyp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]



759

Projekt przedstawia słoneczniki, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1895-1896

Rozmiary: 114,5 cm x 58 cm⁷⁶⁰

⁷⁵⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Sloneczniki.jpg>. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁶⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]



761

Projekt przedstawia róże, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1896

Rozmiary: 140 cm x 150cm⁷⁶²

⁷⁶¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Roze_2.jpg. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁶² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 13.05.2023]



763

Projekt zatytułowany *Vanitas*, znajduje się w Fundacji Raczyńskich w Poznaniu.

Technika: pastel

Rok powstania: 1895

Rozmiary: 60 cm x 46 cm⁷⁶⁴

⁷⁶³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Images/Vanitas.jpg>. [dostęp 13.05.2023]

⁷⁶⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wypianski/Wyp_Polichromie.htm. [dostęp 16.05.2023]



765

Fragment projektu *Madonna z Dzieciątkiem*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Technika: pastel

Rok powstania: 1895-1896

Rozmiary: 485 cm x 100 cm⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Madonna_z_Dzieciatkiem.jpg. [dostęp 16.05.2023]

⁷⁶⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 16.05.2023]



767

Szkic przedstawia zaginiony cykl zatytułowany *Cztery żywioły* (Ziemia, Woda, Ogień i Powietrze).

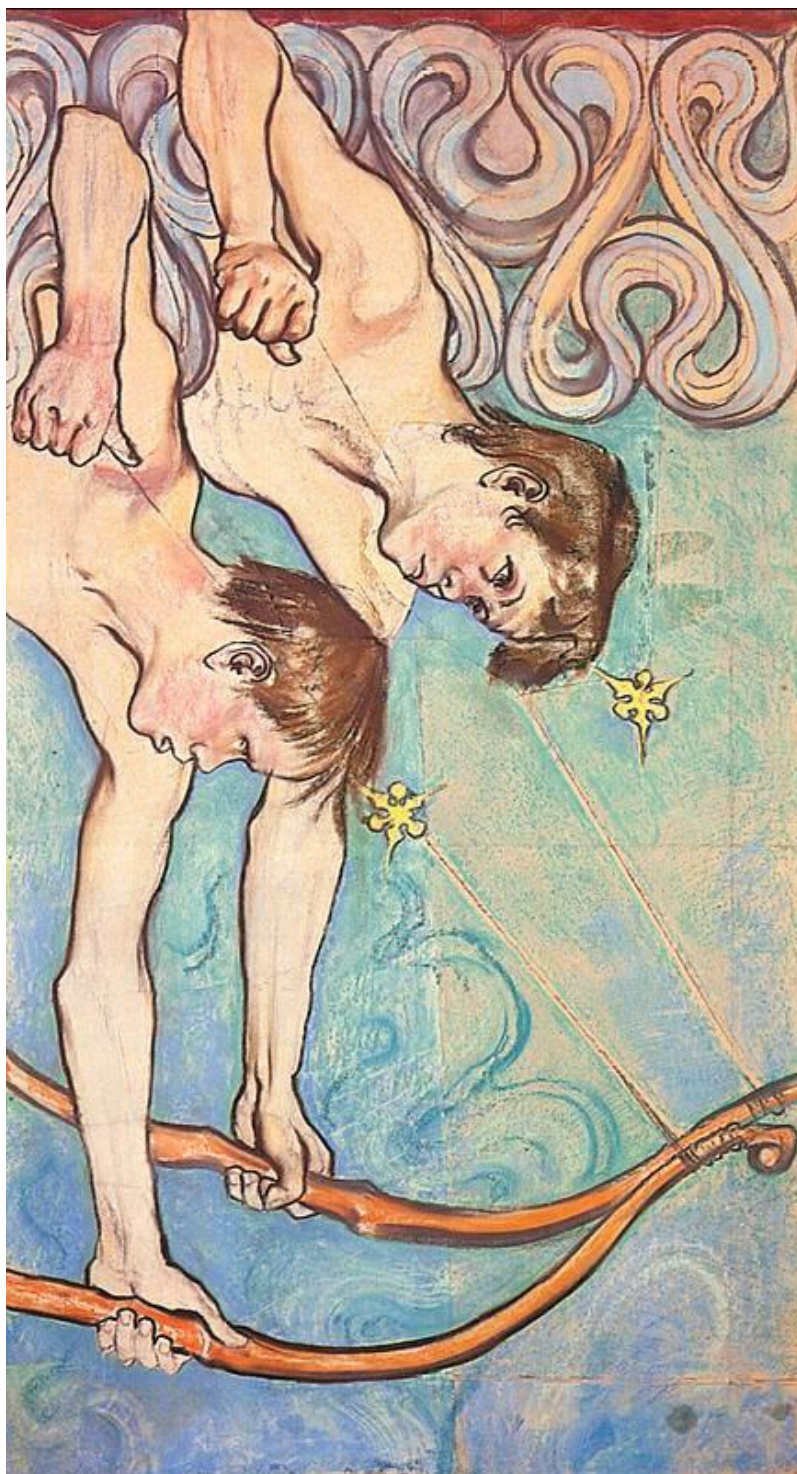
Technika: kredka

Rok powstania: 1895-1897

Rozmiary: Woda, Ogień i Powietrze: 71,5 cm x 14 cm, natomiast Ziemia ma następujące: 77,8 cm x 14,5 cm⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Zywioły.jpg>. [dostęp 16.05.2023]

⁷⁶⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 16.05.2023]



769

Projekt przedstawia *Bliznieta*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1896

Rozmiary: 77 cm x 142 cm⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bliznieta.jpg>. [dostęp 16.05.2023]

⁷⁷⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 16.05.2023]



Projekt przedstawia *Strącone anioły*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Technika: pastel

Rok powstania: 1896

Rozmiary: 294 cm x 77 cm⁷⁷²

⁷⁷¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Stracone_anioly.jpg. [dostęp 16.05.2023]

⁷⁷² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 17.05.2023]



⁷⁷³

Projekt przedstawia bratki, będące własnością prywatną.

Technika: pastel

Rok powstania: 1903

Rozmiary: 150 cm x 154, 5 cm⁷⁷⁴

⁷⁷³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bratki.jpg>. [dostęp 17.05.2023]

⁷⁷⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 17.05.2023]



Powyższe dzieło jest repliką.

Technika: wykonane za pomocą tempery i pasteli

Rok powstania: 1904

Rozmiary: 185 cm x 97 cm⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Caritas_2.jpg. [dostęp 17.05.2023]

⁷⁷⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm. [dostęp 15.04.2023]

Tekst nr 21

- 1) Ferdynand Ruszczyc – *Ziemia* (patrz. s. 55)
- 2) Mehoffer – witraże dla katedry we Fryburgu



777

Karton (św. Piotr, św. Jan) wykonany do witraża znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1896

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 683x158,2 cm⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Piotr_sw_Jan.jpg. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁷⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_1.htm. [dostęp 15.04.2023]



779

Karton przedstawiający św. Jakuba Starszego i św. Andrzeja, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1896

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 678x157,5 cm⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Jakub_sw_Andrzej.jpg. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁸⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_1.htm. [dostęp 15.04.2023]



781

Karton przedstawiający Ojczyznę wykonany do witraża zatytułowanego *Matka Boska Zwycięska*, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1897

Technika: akwarela, gwasz papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 681,5x173,7 cm⁷⁸²

⁷⁸¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Ojczyzna.jpg>. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁸² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_1.htm. [dostęp 15.04.2023]



783

Karton Wojownicy wykonany do witraża zatytułowanego *Matka Boska Zwycięska* znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1897

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 687x172,7 cm⁷⁸⁴

⁷⁸³ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wojownicy.jpg>. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁸⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_1.htm. [dostęp 15.04.2023]



785

Karton przedstawiający świętych: Sebastiana i Maurycego do witraża zatytułowanego *Męczennicy*, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1899

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 681x166 cm⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Sebastian_sw_Maurycy.jpg. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁸⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_2.htm. [dostęp 15.04.2023]



787

Karton przedstawiający święte: Katarzynę i Barbarę do witraża zatytułowanego *Męczennicy*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1899

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 680x168 cm⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Katarzyna_sw_Barbara.jpg. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁸⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_2.htm. [dostęp 15.04.2023]



789

Karton (Wiara) przedstawiający witraż zatytułowany *Najświętszy sakrament*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1900

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 680,5x161,3 cm⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wiara.jpg>. [dostęp 15.04.2023]

⁷⁹⁰ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_2.htm. [dostęp 16.04.2023]



791

Karton (Kościół) przedstawiający witraż *Najświętszy Sakrament*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1900

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 678,5x163 cm⁷⁹²

⁷⁹¹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Kosciol.jpg>. [dostęp 16.04.2023]

⁷⁹² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_2.htm. [dostęp 16.04.2023]



793

Karton przedstawiający pokłon trzech Króli (strona lewa) oraz świętą Rodzinę (strona prawa), znajduje się Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1904

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 684,5x 155,3 cm oraz 690,2x156 cm⁷⁹⁴

⁷⁹³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Hold_3_Kroli.jpg. [dostęp 16.04.2023]

⁷⁹⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 16.04.2023]



795

Karton (*Święci i Święte*) przedstawiający świętych: Jerzego i Michała, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Rok powstania: 1909

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 680x154,5 cm⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Jerzy_sw_Michal.jpg. [dostęp 16.04.2023]

⁷⁹⁶ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 17.04.2023]



797

Karton przedstawiający witraż (*Święci i święte*) święte: Anna i Maria Magdalena, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

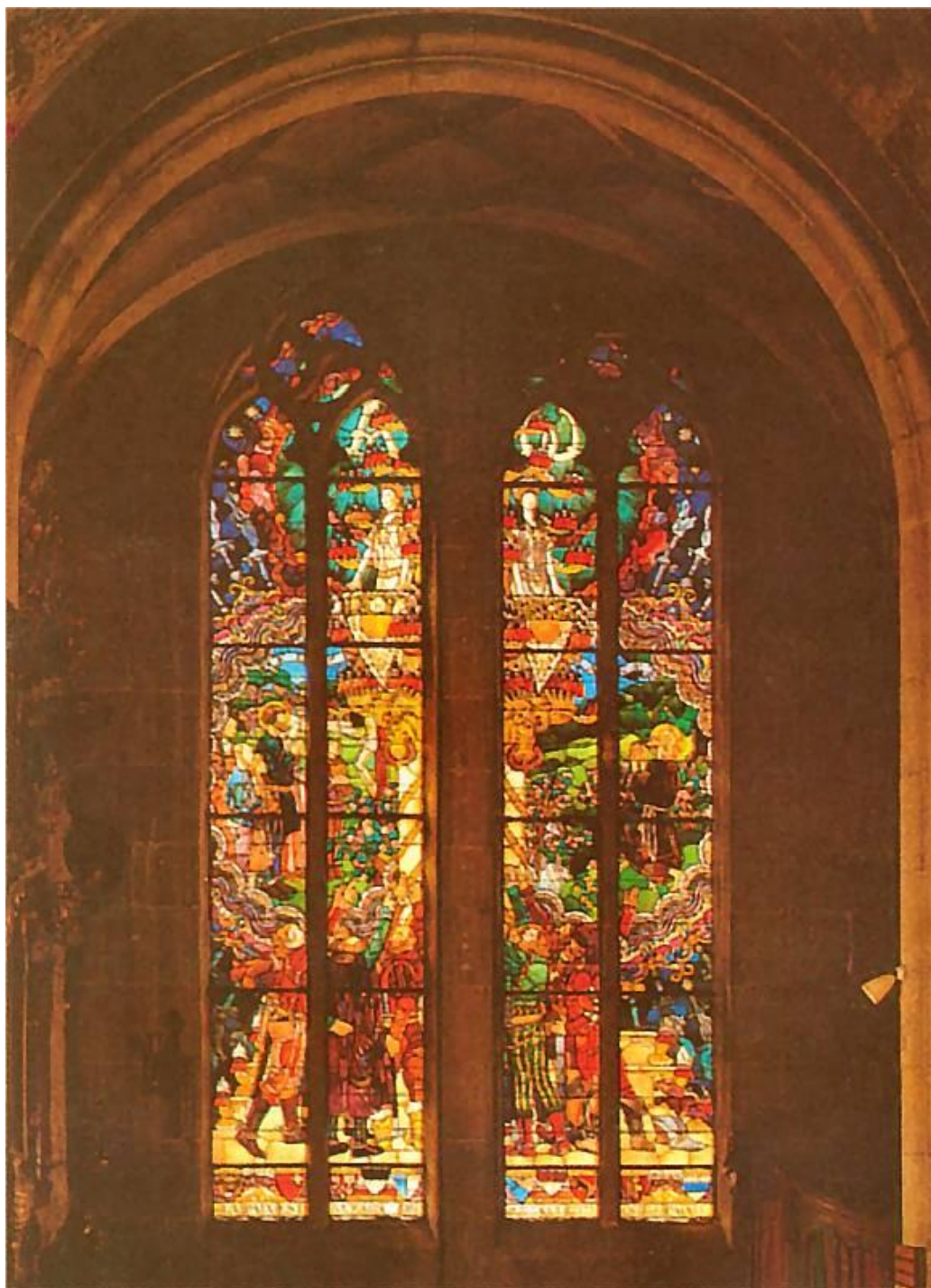
Rok powstania: 1909

Technika: akwarela, gwasz, papier przytwierdzony do płótna

Wymiary: 680x154,5 cm⁷⁹⁸

⁷⁹⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Anna_sw_Maria_Magd.jpg. [dostęp 17.04.2023]

⁷⁹⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 17.04.2023]



799

Witraż przedstawiający błogosławionego Mikołaja z Flüe.

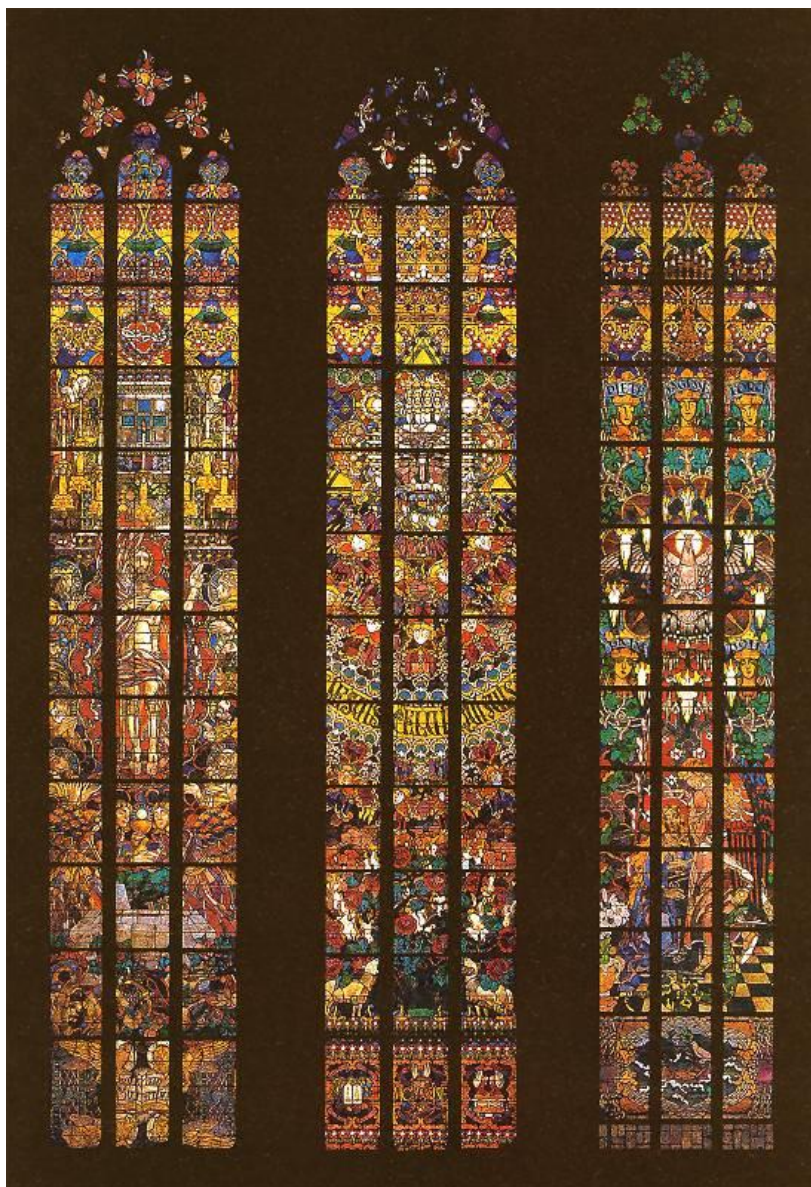
Należy zaznaczyć, iż powyższy witraż według opisu w *Józef Mehoffer. Opus Magnum* ma następujące nazwy: lewy Flüe, natomiast prawy Ranft.⁸⁰⁰

Rok powstania: 1915-1919⁸⁰¹

⁷⁹⁹ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Mikolaj%20z%20Flue.jpg>. [dostęp 17.04.2023]

⁸⁰⁰ Opus magnum 137

⁸⁰¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm. [dostęp 17.04.2023]



802

Witraż przedstawiający Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego.

Rok powstania: 1918-1926⁸⁰³

Wśród witraży fryburskich znalazły się także następujące: święty Szczepan, święty Wawrzyniec, święty Marcin, święty Klaudiusz, Fryburg kościelny oraz świecki. Opisu dokonuje Wapiennik-Kossowicz w rozdziale zatytułowanym *Witraże w Katedrze św. Mikołaja we Fryburgu 1895-1936 w Józef Mehoffer. Opus Magnum* na stronach 107-148.⁸⁰⁴

⁸⁰² http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Bog_Ojciec.jpg. [dostęp 17.04.2023]

⁸⁰³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_4.htm. [dostęp 17.04.2023]

⁸⁰⁴ Wapiennik-Kossowicz J., *Witraże w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu 1895-1936* [W:] Józef Mehoffer. *Opus magnum*, Muzeum Narodowe, Kraków 2000, s. 107-148.

Tekst nr 23

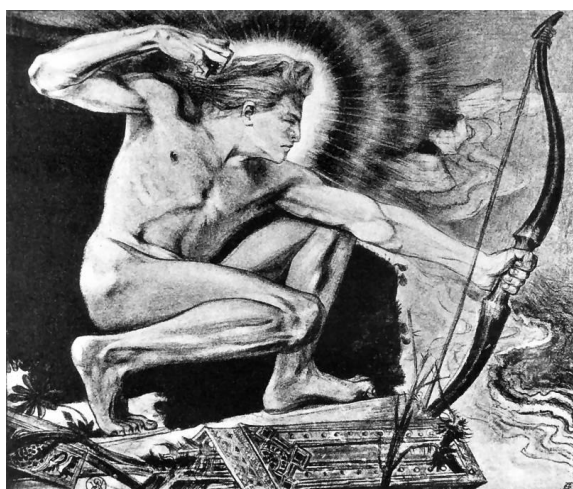
1) Stanisław Wyspiański – ilustracje do *Iliady*



805



806



807

⁸⁰⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Gniew_Pelide_ponosi.jpg. [dostęp 16.06.2022]
Gniew Pelidę ponosi

⁸⁰⁶ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Hermes.jpg>. [dostęp 16.06.2022] *Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu*

⁸⁰⁷ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_razi.jpg. [dostęp 16.06.2022] *Apollo razi grotami pomoru*



808



809

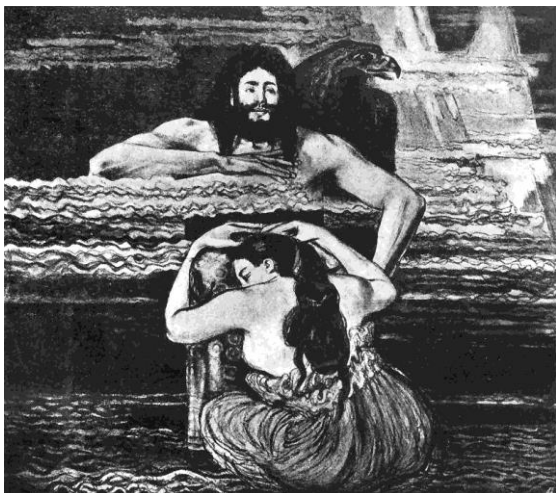


810

⁸⁰⁸ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Agamemnon_powstaje.jpg. [dostęp 16.06.2022]
Agamemnon powstaje na Achillesa i Menelaosa

⁸⁰⁹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Achilles_i_Pallas.jpg. [dostęp 16.06.2022] *Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała*

⁸¹⁰ <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Thetis.jpg>. [dostęp 16.06.2022] *Thetis z fal wynurza się ku synowi*



811



812

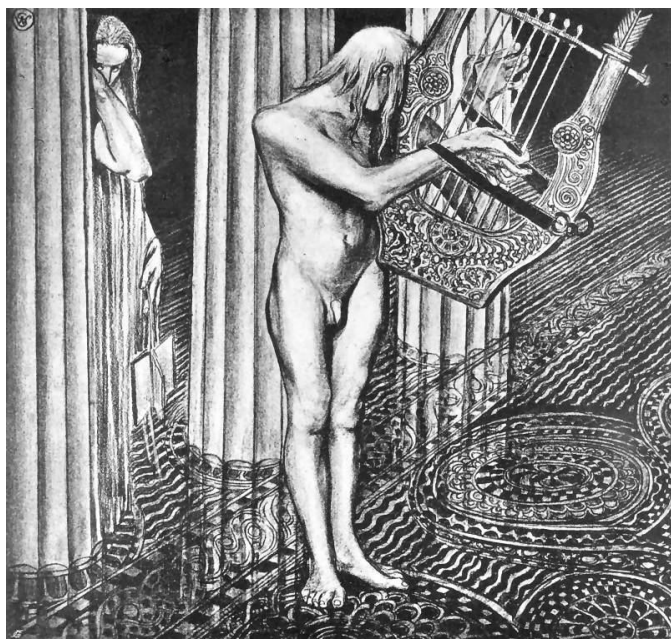
⁸¹¹ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Zeus_i_Thetis.jpg. [dostęp 17.06.2022] *Thetis u Zeusa*

⁸¹² <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Jutrzenka.jpg>. [dostęp 17.06.2022] *Jutrzenka, Phosphoros, Helios*

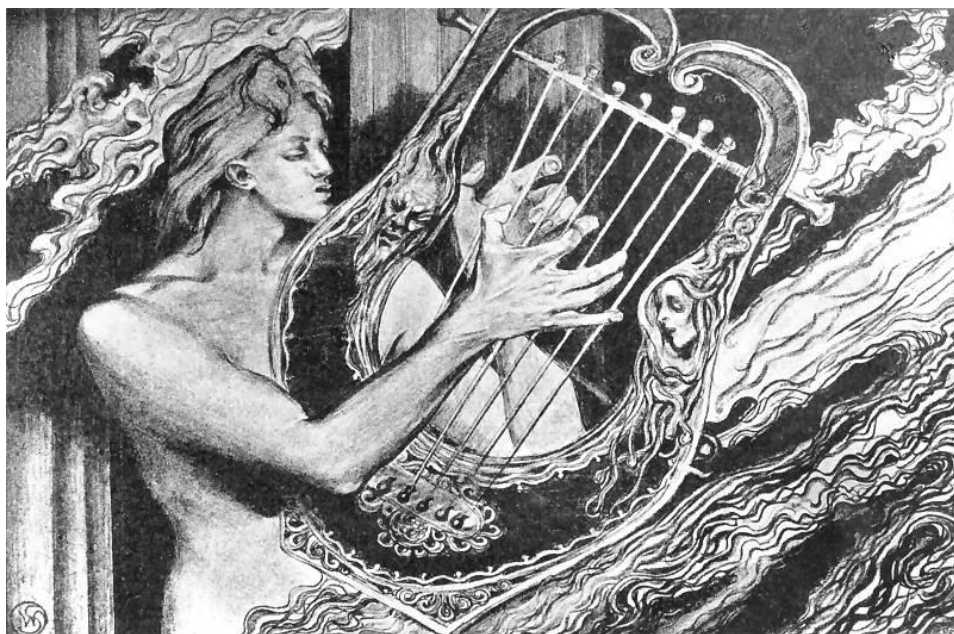


813

⁸¹³ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Jutrzenka_2.jpg. [dostęp 17.06.2022] *Popiersie Wenus*



814



815

⁸¹⁴ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_i_Melponena.jpg. [dostęp 17.06.2022]

Apollo grający na lutni

⁸¹⁵ http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_na_Olimpie.jpg. [dostęp 18.06.2022] *Apollo na Olimpie*

Aneks

Niezidentyfikowane dzieła sztuki

W tym rozdziale przedstawiono dzieła sztuki, których nie udało się zidentyfikować, tzn. nie zostały odnalezione bliższe informacje takie jak: miejsce przechowywania, rok powstania, technika czy wymiary.

Z artykułu zatytułowanego *Wiedeńskie wystawy sztuki* nie odnalezione zostały następujące dzieła:

- 1) Max Švabinský
 - a) *Czytająca kobieta*
 - b) *Stary mężczyzna*
- 2) Franz Bilek – *Robotnicy*
- 3) Sascha Schneider – *Wokół prawdy*

Z artykułu *O nowej polskiej sztuce*:

- 1) Julian Fałat
 - a) *Pędzący pociąg*
 - b) *W Tatrach*
- 2) Teodor Axentowicz
 - a) *Niebieska waza*
- 3) Stanisław Masłowski
 - a) *Cyganka*
- 4) Jacek Malczewski
 - a) *Wiosenna piosenka*
- 5) Konstanty Laszczka
 - a) *Popiersie*
 - b) *Chłopka*
 - c) *Popiersie mężczyzny*
- 6) Wacław Szymanowski
 - a) *Klęcząca postać*

Z artykułu 23. *Wystawa Wiedeńskiej Secesji*:

- 1) Teodor Axentowicz
 - a) *Rusinka*
- 2) Otto Friedrich
 - a) *Próżność*

- 3) Friedrich König
 - a) *Uwięziona*
- 4) Maximilian Liebenwein
 - a) *Rycerz czekając na wiadomość*
- 5) Adolfo Levier
 - a) *Mój siostrzeniec*
- 6) Johann Nowack
 - a) *Znaim*
- 7) Josef Engelhardt
 - a) *Panorama masywu Rax*
- 8) Alois Hänisch
 - a) *Aleja*
- 9) Adolf Hölzel
 - a) *Przejazd kolejowy w okolicach Dachau*
- 10) Karl Schmoll von Eisenwerth
 - a) *Portret*
 - b) *Jazda konna przez las*
- 11) Karl Ederer
 - a) *Krowa*
- 7) Walter Leistikow
 - a) *Okolice Meranu*
 - b) *Góry Tyrolu zimą*
- 8) Alois Kolb
 - a) *Arlekin*
- 9) Leon Wyczółkowski
 - a) *Czarne jezioro*
- 10) Othmar Schimkowitz
 - a) *Nagrobek*
- 11) Franz Metzner
 - a) *Baba*
- 12) Hugo Kühnelt
 - a) *Tęskniąca*
- 13) Richard Luksch
 - a) *Siedzący w kucki Hindus*

b) *Głowa Wędrowca*

Z *Malarskiej sztuki polskiej* nie zostały odnalezione następujące dzieła:

1) Franciszek Lampi

a) *Konstytucja 3. Maja*

2) Józef Grassi

a) *Portret Stanisław Augusta Poniatowskiego*

3) Kazimierz Wojniakowski

a) *Napoleon*

b) *Księżę Józef Poniatowski*

c) *Król Fryderyk Saksoński*

4) Michał Płoński

a) Album z rycinami

b) Akwarele i portrety

5) Wojciech Kornel Stattler

a) Obraz z Mickiewiczem⁸¹⁶

b) Ary Scheffer

a) obraz dotyczący eposu *Przedświt*

c) Wojciech Gerson

a) Malowidło dotyczące historii Piastów

d) Jan Matejko

a) *Rosyjscy wysłannicy Stefana Batorego*

e) Artur Grottger

a) *Cierniowa ścieżka artysty*

b) akwarela *Życie bohatera*

c) *Portret Lenau'a*

⁸¹⁶ Ustalono, iż obraz znajduje się w kaplicy biskupa Jakuba Zadzika. O wspomnianej kaplicy znajdującej się na Wawelu pisze Targosz w *Kaplica Biskupa Jakuba Zadzika w katedrze na Wawelu i jej architekt Sebastian Sala* w *Studia do Dziejów na Wawelu*, w tomie 5 na stronach 237-308.

Zakończenie

Celem mojej pracy doktorskiej było ukazanie twórczości, czyli wyboru tekstów poświęconych polskiej sztuce, wybitnej pisarki, dziennikarki i krytyczki sztuki przełomu XIX i XX wieku w Wiedniu Berty Zuckerkandl na tle kulturowym oraz przekład z języka niemieckiego na język polski.

Zuckerkandl nie jest znana szerokim kręgom w Polsce, była wprawdzie wspominana w polskiej literaturze, lecz brak analiz dotyczących jej dorobku stanowi istotną lukę w badaniach nad literaturą i kulturą przełomu wieków. Niestety niektóre z materiałów dotyczących jej osoby zaginęły w czasie ucieczki Zuckerkandl z Wiednia do Paryża podczas II wojny światowej. Do takich dokumentów należy teczka ze szkicami i akwarelami, pracami francuskich mistrzów malarstwa, podarowana jej przez Paula Poireta w roku 1912⁸¹⁷. W literaturze opisano, co pozostało w jej splądrowanym mieszkaniu na Oppolzergasse w Wiedniu, gdy właścicielka mieszkania Marianne Nechansky po raz pierwszy po wyzwoleniu w 1945 roku przekroczyła jego próg – puste butelki po winie, zostawione przez rosyjskich żołnierzy. Mieszkanie pisarki, zaraz po tym, jak je opuściła, zostało przejęte przez Niemców⁸¹⁸.

Podstawę niniejszej pracy stanowił wybór tekstów Berty Zuckerkandl. Z uwagi na szeroki kontekst twórczości autorka skupiła się na stronie polskiej, tzn. polskiej sztuce i polskich artystach. Teksty *Von neuer polnischer Kunst, Wiener Kunst-Ausstellungen, Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Secession, Jung-Polen*, a także artykuły zawarte w monografii *Polens Malkunst*.

Zuckerkandl była niezwykle postacią kultury i sztuki. W jej salonach spotykały się wielkie osobistości tamtych czasów, a ona organizowała życie kulturalne. Ślady tamtych czasów można ujrzeć również dzisiaj, chociażby we wspomnianych wcześniej pamiątkach jej wnuka. Z pamiątkami różnego rodzaju można obcować podczas kwerend w Austriackiej Bibliotece Narodowej, w Archiwum Literackim w Wiedniu.

Zuckerkandl dzięki wsparciu ojca i męża prężnie działała na różnych polach, takich jak literatura, sztuka, polityka, czy dyplomacja. Wykształcenie, talent dziennikarski jak i umiejętność przyciągania do siebie ludzi wyniosła z domu, co przekładało się na wszelkie aspekty jej życia.

⁸¹⁷ Fetz, B. (red.) Berg. Wittgenstein. Zuckerkandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2018, s. 265.

⁸¹⁸ Meysels Meysels O. Lucian, In meinem Salon ist Österreich: Berta Zuckerkandl und ihre Zeit, Herold Verlag, München 1984, s. 282.

Przyczyniła się do powstania Secesji, Warsztatów Wiedeńskich i Festiwalu w Salzburgu, wstawiała się za artystami, np. Klimtem⁸¹⁹ czy Mehoffferem. W roku 2022 ukazał się artykuł autorki dysertacji zatytułowany „Polemika Józefa Mehofffera z hrabią Karolem Lanckorońskim jako przedmiot refleksji estetycznej Berty Zuckerkandl” na łamach czasopisma *Heteroglossia – Studia kulturoznawczo-filologiczne*, traktujący o Józefie Mehoferze i jego sporze z Karolem Lanckorońskim dotyczącym restauracji Katedry Wawelskiej. Kolejne artykuły to: „Berta Zuckerkandl i krytyka artystyczna polskiej sztuki (na wybranych przykładach)” na łamach czasopisma *Ogrody Nauk i Sztuk*. Artykuł ukazał się w 2021 roku. Tegoż roku został opublikowany artykuł „Emigracyjne losy Berty Zuckerkandl” w monografii *Młodzi naukowcy 2.0* pod redakcją Jarosława Korpysy i Pauliny Niedźwiedzkiej-Rystwej.

Dzięki siostrze Sophie i jej mężowi Paulowi Clémenceau nawiązała kontakty z Francją i stała się pośrednikiem między kulturami. Pomagała pisarzom, by ich sztuki wystawiano na deskach teatru we Francji, a także w Austrii. W jej salonie po raz pierwszy odczytano dzieło Hugo von Hoffmanstahla. Działała także na polu politycznym i społecznym. Wraz ze swoim mężem walczyła o dopuszczenie kobiet na studia medyczne⁸²⁰. Przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem, a Emil Zuckerkandl powołał kobietę na swoją asystentkę.

Dzięki ojcu spotykała się ze znanymi ówczesnymi politykami i poznawała warsztat dziennikarski. Ojciec niewątpliwie miał ogromny wpływ na jej edukację, jak i matka, której salon podziwiała.

Teksty Zuckerkandl ukazują niezwykle kunszt dziennikarski i artystyczny, ale i rozległą wiedzę pisarki dotyczącą literatury polskiej i francuskiej. Jej rozeznanie w literaturze i sztuce budzi podziw czytelnika.

Istotnym elementem w niniejszej pracy było ukazanie warstwy językowej jej tekstów i konotacje kulturowe, ponieważ odzwierciedlają one artystyczną epokę tego czasu. Są świadectwem przemian, jakie zachodziły w epoce, a działo się bardzo wiele. Rozwój obejmował różne dziedziny, a wymiana myśli o najnowszych prądach w sztuce i zdobyczach nauk przyrodniczych i medycznych odbywała się w salonach czy kawiarniach literackich. Prace zarówno wspomnieniowe jak i prace artystyczne Berty Zuckerkandl odsłaniają miniony świat przełomu XIX/XX wieku i są jego materialnym dokumentem.

⁸¹⁹ Berta Zuckerkandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, hrsg. von Gertrude Enderle-Burcel, Böhlau Verlag, Wien 2018, s. 20.

⁸²⁰ Tamże, s. 20.

Każdy objęty przekładem tekst został uzupełniony o indeks obrazów, celem ukazania czytelnikowi omawianego przez krytyczkę dzieła. Ponadto, by ułatwić jego zrozumienie, zastosowano aparat krytyczny przedstawiający dzieła, artystów, a także wyjaśniający pojęcia. Z uwagi na niemożność odnalezienia wszystkich dzieł i bliższych o nich informacji zebrano je w aneksie.

W pracy zostały zawarte niekiedy detaliczne informacje dotyczące biografii Zuckerkandl np. o matce, ponieważ są one niedostępne w literaturze polskiej. Z uwagi na ten fakt autorka zdecydowała się o nich wspomnieć.

Felietony Zuckerkandl i monografia (Polens Malkunst) dostarczają rozległej wiedzy na temat epoki, w jakiej żyła, ale są także niezwykle ciekawym doświadczeniem językowym dla filologa germanisty. Można w nich odszukać słowa ze współczesnego punktu widzenia przestarzałe, ale także pochodzenia austriackiego. Teksty te pełne są barwnych metafor, które mogą nastroić do problemów przy przekładzie. Ponadto trzeba mieć na uwadze kontekst epoki, w jakiej powstały.

Teksty pióra Berty Zuckerkandl stanowią teksty kultury, a co za tym idzie dowodzą tego, iż tłumacz dokonuje przekładu kultury na kulturę. Zarówno polscy artyści, którzy wystawiali swoją twórczość na wiedeńskich wystawach jak i Zuckerkandl tworzyli ten sam krąg kulturowy, ponieważ żyli i tworzyli pod panowaniem cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa I. Przekładało się to na czerpanie inspiracji z tych samych źródeł, tak jak artyści austriaccy, czescy czy węgierscy. Berta Zuckerkandl darzyła polskich artystów ogromnym szacunkiem, o czym świadczą jej teksty. Jej twórczość potwierdza także rozległą wiedzę o historii Polski, a ona sama była zdania, podobnie jak Ludwig Hevesi (autor motto górującego nad siedzibą Secesji „Czasom ich sztukę, a sztuce wolność”), że sztuka ma swój początek w danym momencie dziejów. Na jej tle pochyliła się nad charakterystyką polskich twórców. Ceniła artystów Młodej Polski, a nade wszystko Stanisława Wyspiańskiego. Jego dzieła, według krytyczki, urzeczywistniały koncepcję dzieła synkretycznego – Gesamtkunstwerku. Ta holistyczna koncepcja dominowała w refleksji estetycznej XIX i XX wieku i stanowiła istotę dla Secesji Wiedeńskiej. Ideą Gesamtkunstwerku było tworzenie żywej sztuki, która towarzyszy człowiekowi w życiu codziennym i cechuje się wyższym, etycznym wymiarem.

Językowy świat Zuckerkandl jest niezwykle barwny: niejednokrotnie krytyczka nie stroni od patosu, dotyczy to w głównej mierze *Malarstwa polskiego*, podczas opisu emocji towarzyszących twórcom polskich reprezentujących różne okresy literackie. Innym razem

język jej przepelniony jest liryką, natomiast w sytuacjach dotyczących się Klimta czy Mehoffera reaguje ostro, ironizuje i stosuje sarkazm. I takim chciała go autorka dysertacji ukazać.

Berta Zuckerkandl to nieprzeciętna postać przełomu XIX i XX wieku w Wiedniu.

Streszczenie

Niniejsza dysertacja składa się z pięciu głównych części. We wstępie opisano postać Berty i wskazano lukę badawczą.

W rozdziale pierwszym autorka skoncentrowała się na opisaniu celu dysertacji, metodyki badań, struktury pracy i wyborze tekstów, stanowiących trzon przekładu z języka niemieckiego na język polski.

W rozdziale drugim został opisany stan badań w literaturze austriackiej i polskiej, oraz wskazano na występujące braki.

Rozdział trzeci stanowi próbę rekonstrukcji biografii Berty Zuckerkandl i przedstawienia jej roli jako krytyczki sztuki na podstawie napisanych przez krytyczkę felietonów.

Następnie zostało przedstawiono tło kulturowe, w oparciu o które powstawały felietony Zuckerkandl. Opisane zostały takie koncepcje estetyczne epoki jak Gesamtkunstwerk, Einfühlung, czy japonizm.

W ostatnim, najobszerniejszym rozdziale zawarto przekłady wybranych tekstów Berty Zuckerkandl z języka niemieckiego na język polski, opatrzone aparatem krytycznym, czyli wszelkimi potrzebnymi objaśnieniami, w tym biogramami artystów, celem przybliżenia ich czytelnikowi. Każdy przekład został wzbogacony o indeks dzieł artystów omawianych w tekstach.

Zestawienie dzieł niezidentyfikowanych, co do których autorka nie znalazła bliższych informacji, czy ich reprodukcji znajduje się w aneksie.

Streszczenie w języku angielskim

This dissertation consists of five main parts. The introduction describes the character of Berta and indicates a research gap.

In the first chapter, the author focused on describing the purpose of the dissertation, research methodology, structure of the work and the selection of texts constituting the core of the translation from German into Polish.

The second chapter describes the state of research in the Austrian and Polish literature and indicates the existing gaps.

The third chapter is an attempt to reconstruct Berta Zuckerkandl's biography and present her role as an art critic based on columns written by the critic.

Then, the cultural background on which Zuckerkandl's columns were created was presented. Such aesthetic concepts of the era as Gesamtkunstwerk, Einfühlung, and Japonism were described.

The last, most extensive chapter contains translations of selected texts by Berta Zuckerkandl from German into Polish, provided with a critical apparatus, i.e. all necessary explanations, including biographies of the artists, in order to make them more familiar to the reader. Each translation has been enriched with an index of works by artists discussed in the texts.

A list of unidentified works for which the author has not found further information or their reproductions can be found in the annex.

Bibliografia

Teksty źródłowe:

- 1) Zuckerkandl B., *Jung-Polen* [W:] „Zeitkunst Wien 1901-1907”, Hugo Heller & Cie, Wien und Leipzig 1908, s. 140-146.
- 2) Zuckerkandl B., *Wiener Kunst-Ausstellungen* [W:] „Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, Heft 7, 1902-1903, s. 165-169.
- 3) Zuckerkandl B., *Von neuer polnischer Kunst* [W:] „Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, Heft 18, 1902-1903, 275-280.
- 4) Zuckerkandl B., *Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession* [W:] „Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”, Heft 20, 1904-1905, s.441-449
- 5) Zuckerkandl B., *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto Recht?* [W:] „Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Architektur, Heft 19, 1903-1904, s. 49-52.
- 6) Zuckerkandl B., *Polens Malkunst*, Verlag: Wochenschrift „Polen”, Wien 1915.
- 7) Zuckerkandl B., *In eigener Sache* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 10131, 13. Jänner 1912, s. 3-4.
- 8) Zuckerkandl B., *Eine Bilanz* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 10344, 28.09.1912, s. 3-5.
- 9) Zuckerkandl B., *Kunstschau und Kunstscheu* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 9092, 18.07.1908, s.2-3.
- 10) Zuckerkandl B., *Kunst und Cultur* [W:] Wiener Allgemeine Zeitung, nr 8037, 1.01.1905, s. 3.

Katalogi wystaw:

- 1) Katalog IV. Wystawy Hagenbund październik-listopad 1902 <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/!toc/1411477732019/47/-/>.
- 2) Katalog XIV. Wystawy Secesji, https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413881594079/1/LOG_0000/.
- 3) Katalog XV. Wystawy Secesji listopad-grudzień 1902, <https://archive.org/details/frick-31072002489906>, <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/!toc/1413884320733/3/-/>, <https://secession.nyarc.org/items/show/45>.
- 4) Katalog XXIII. Wystawy Secesji marzec-maj 1905 <https://archive.org/details/frick-31072002471557/page/n3/mode/2up?view=theaterXXIII..>

- 5) Katalog XXVI. Wystawy Secesji marzec-maj 1906 <https://archive.org/details/frick-31072002472290/page/n5/mode/2up>.
- 6) Katalog Wystawy Sztuki Polskiej kwiecień-maj 1915 <https://polona.pl/preview/1dd15e40-337e-4d9e-86ea-082384533f1a>.
- 7) Katalog Wystawy Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” Hagenbund 1908 <https://cyfrowe.mnk.pl/dlibra/publication/18967/edition/18700/content>.
- 8) Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera, ułożył Marian Olszewski, Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, Lwów 1906.
- 9) Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Jak meteor: Stanisław Wyspiański (1869-1907): artyście w setną rocznicę śmierci, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.
- 10) Katalog wystawy Wojciecha Weissa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1962.

Literatura:

- 1) Ackerl I., „Wiener Salonkultur und die Jahrhundertwende. Ein Versuch” [W:] „Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen”, Band 46, Böhlau Verlag, Wien 1993, 694-709.
- 2) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. H. Vollmer, Band 33, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1939, s. 587. [Joža Uprka].
- 3) Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. H. Vollmer, Band 21, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1927, s. 263. [Max Johann Bernhard Koner].
- 4) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. H. Vollmer, Band 29, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1935, s. 324. [Charles René de Saint-Marceaux].
- 5) Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, hrsg. H. Vollmer, Band 3, Veb E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1956, s. 221. [Adolfo Levier].
- 6) Baranowa A., „Krytycy wiedeńscy o „Sztuce – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckermandl [W:] Stulecie Artystów Polskich „Sztuka”, Kraków 2001, s. 65-77.
- 7) Baranowa A., Wagner, Gesamtkunstwerk i moderności. W kręgu utopii języka uniwersalnego [W:] Roczniki Humanistyczne, t. 46, nr 4, Kraków 1998.
- 8) Beer N., Das Leben und Wirken des Journalisten Moriz Szeps (1834-1902) – Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Judentums im 19. Jahrhundert, Wien 2013.
- 9) Balzac H., Komedia ludzka, t.1, Imprint 2010.

- 10) Baudelaire K., Kwiaty grzechu z portretem i życiorysem autora, tłum. A. M-ski, A. Lange, Nakład Hieronima Cohna, Warszawa 1894 (<https://polona.pl/item/kwiaty-grzechu,OTk2MzE4/14/#info:metadata>).
- 11) Bałus W., Dziecko-tajemnica. Stanisława Wyspiańskiego „Dziewczynka przed dzbankiem z kwiatami”, „Teksty Drugie 2007, nr 6.
- 12) Bąkowski K., Dom Długosza, Nakładem Tow. Miłośników historii i zabytków Krakowskich, Kraków 1897.
- 13) Biegeleisen H., Rzeźba i malarstwo Bolesław Biegas, Warszawa 1915.
- 14) Bochenek-Franczkowa R., Wspomnienia Élisabeth Vigée Le Brun – autoportret na tle epoki przełomu Oświecenia [W:] Études sur le texte dédiées à Halina Grzmil-Tylutki, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2016, s. 281-291.
- 15) Carrol E., W., Eppur si muove: Legenda „Sprawy Galileusza” [W:] Roczniki filozoficzne, t. 57, nr 2, s. 25-39.
- 16) Chlebowska E., Idą, idą wszystkie mary – malarska wizja *Przedświtu* pędzla Witolda Pruszkowskiego [W:] „Quart”, nr 1(39), 2016.
- 17) Chlebowski Stanisław [W:] Słownik artystów polskich i obcych i w Polsce działających, t. I, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1971, s. 318.
- 18) Chrząszczewski J., Historia katedry ormiańskiej we Lwowie [W:] Biuletyn Towarzystwa Kulturalnego, nr 26/27, Kraków 2001, s. 27-34.
- 19) Czachowski K., Pod piórem, Wydawnictwo Księgarni Stefana Kamińskiego, Kraków 1947, s. 82-88.
- 20) Czeike F., Historisches Lexikon Wien, Band 3, Wien 2004.
- 21) Czerni K., Witraż „Apollo” Stanisława Wyspiańskiego dla Domu w Krakowie [W:] Folia Historiae Artium, t. 29, 1993, s. 129-150 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fha1993/0135>).
- 22) Dubrovic M., Tante Bertha, die Hofrätin [W:] Veruntreute Geschichte, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1985.
- 23) Dulewicz A., Encyklopedia sztuki francuskiej, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- 24) Dulewicz A., Encyklopedia sztuki: Austria, Niemcy, Szwajcaria, Warszawski Dom Wydawniczy, Warszawa 1993.
- 25) Eckermann J., P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Berlin und Leipzig 1907, s. 374-375.
- 26) Fałat J., Pamiętniki, Warszawa 1935.

- 27) Garlicka A., Organizacja akcji prasowej Naczelnego Komitetu Narodowego [W:] Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego, nr 2, t. 3, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk 1964.
- 28) Gauguin P., Noa noa, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin 1908.
- 29) Goethe, J. W., Herbst, [W:] Gedichte: Ausgabe letzter Hand 1827, hrsg. Siegfried Seidel, Berlin 1960, s. 239.
- 30) Grabovac J., Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur, Diplomarbeit, Wien 2010.
- 31) Griesser-Stermscheg M., Die Kunstgeschichte ergänzen: Buntmetall und elektrische Glühbirnen. Die Kirchengestaltung der Donaufelder Kirche im Zeichen des Wiener Sezessionismus, Böhlau Verlag Wien 2009.
- 32) Grzesiuk E., Das Faszinosum Mensch. Das Interesse am Menschen im Nexus von Philosophie, Ästhetik und Literatur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.
- 33) Grzesiuk E., Die Sprache Leidenschaften. Georg Friedrich Meiers Theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt als emotional-ästhetischer Leitfaden für ›Schöne Geister‹ [W:] Roczniki Humanistyczne, t. 69, zeszyt 5, s. 9-30, 2021.
- 34) Gulin W., Theodora Lippsa psychologiczna koncepcja empatii [W:] „Forum Psychologiczne”, t. 2. Nr 1, Bydgoszcz 1997.
- 35) Haake M., „Symbolika i geologia. Przyczynek do badań nad motywem ziemi w twórczości Ferdynanda Ruszczyca” [W:] „Quart”, nr 1 (47), 2018.
- 36) Hebron S., William Wordsworth, The British Library, Londyn 2000.
- 37) Heine H., Sämtliche Werke, Hoffmann und Campe, Hamburg 1865.
- 38) Herling O., Berta Zuckermandl oder die Kunst weiblicher Diplomatie, hrsg. Frauke Severit, Böhlau Verlag, Wien 1998.
- 39) Hurnikowa E., Ruch kobiecy w Austrii na przełomie XIX i XX wieku. Uwarunkowania społeczne i kulturowe [W:] Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet, Temida 2, Białystok 2019, s. 319-330.
- 40) Hurnikowa, E., W kręgu wiedeńskiej moderny: Z zagadnień polsko-austriackich powinowactw literacko-kulturowych, Częstochowa 2000.
- 41) Hevesi L., Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik, Verlagsbuchhandlung Carl Konegen, Wien 1906, s. 402.
- 42) Holmes D., Nichts weniger als die Erneuerung der Weiblichkeit [W:] Hilde Spiel und der literarische Salon, Studienverlag, Innsbruck 2011.

- 43) Homespun [W:] Leksykon Włókiennictwa, Warszawa 2006, s. 116.
- 44) Metzger R. (red.), Wien um 1900, Taschen, Köln 2018.
- 45) Kokorz G., Mitterbauer H. (red.), Übergänge und Verflechtungen: Kulturelle Transfers in Europa, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2004.
- 46) Tretter S., Weinhäupl P. (red.), Gustav Klimt. Emilie Flöge – Reform der Mode Inspiration der Kunst, Christian Brandstätter Verlag, Wien 2016.
- 47) Enderle-Burcel, G. (red.), Berta Zuckerandl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938, Böhlau Verlag, Wien 2018.
- 48) Wunberg G. (red.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, Musik zwischen 1890 und 1910, Reclam Stuttgart-Leipzig 2020.
- 49) Juszczak A., Między a rzeczywistością. Obraz wsi w polskiej literaturze i kulturze popularnej [W:] Obce/swoje: miasto i wieś w literaturze i kulturze ukraińskiej XX i XXI wieku, Wydawnictwo „scriptum” Tomasz Sekunda, Kraków 2015, s. 12-27.
- 50) Juszczak W., Malarstwo polskiego modernizmu, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- 51) Kandel E., Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute, Pantheon Verlag, München 2018.
- 52) Kilim [W:] Słownik terminologiczny sztuk pięknych, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 183.
- 53) Klugsberger T., Pleyer R., Berta Zuckerandl – Flucht! Von Bourges nach Algier im Sommer 1940, Czernin Verlag, Wien 2018.
- 54) Kozakowska-Zaucha U., Jan Stanisławski, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2006.
- 55) Kozicki W., Władysław Jaroński. Monografie artystyczne, t. XVI, Kraków 1928.
- 56) Krahmer K., Julius Meier-Graefe. Ein Leben für die Kunst, Wallstein Verlag, Göttingen 2021.
- 57) Krasiński Z., Przedświt, Warszawa 1908.
- 58) Krzysztofowicz-Kozakowska S., Ferdynand Ruszczyc, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2007.
- 59) Kudelska D., Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1997.
- 60) Kudelska D., Dukt pędzla i pisma: biografia intelektualna Jacka Malczewskiego, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008.

- 61) Kudelska D., Malczewski i Wiedeń – Nowe ustalenia [W:] *Roczniki Humanistyczne*, t. LXV, zeszyt 4, 2017, s. 49-85.
- 62) Labuda G., Szkice historyczne XI wieku: początku klasztoru benedyktynów w Tyńcu [W:] *Studia źródłoznawcze* 1994, nr 35, s. 23-64.
- 63) Lagercrantz O., August Strindberg, przeł. Kasińska., E. A., Łanowski Z., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- 64) Lessing G. E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1870.
- 65) Lipps T., *Grundlegung der Ästhetik*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig 1923.
- 66) Lipps T., *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1906.
- 67) Loth R., Jan Kasprówicz [W:] *Nowy Korbut. Bibliografia Literatury Polskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. 19-20.
- 68) Majolika [W:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 245.
- 69) *Malarstwo polskie: Manierizm, Barok*, Auriga Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1971.
- 70) *Malarstwo polskie: Oświecenie, klasycyzm, romantyzm*, Auriga Oficyna Wydawnicza Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe w Warszawie, 1976.
- 71) Malinowski J., *Julian Fałat*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987.
- 72) Malinowski J., *Malarstwo polskie XIX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003.
- 73) Malinowski J., O genezie symbolizmu w sztuce polskiej i jego rosyjskich odniesieniach [W:] *„Sztuka Europy Wschodniej”*, t. 1, 2013, s. 401-413.
- 74) Masłowski M., *Malarski żywot Józefa Chełmońskiego*, Bellona Spółka Akcyjna, Warszawa 2014.
- 75) Mayer M., *Die erträumte Kunst Pierre Puvis de Chavannes. Eine Studie zum Verhältnis von Forschung und Kunstkritik im Angesicht einer Malerei zwischen Staffelei-und Wandbild*, Dissertation, Würzburg 2018.
- 76) Meier-Graefe J., *Vincent van Gogh. Mit vierzig Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes*, R. Piper & Co. Verlag, München 1918.
- 77) Meysels O., *Lucian, In meinem Salon ist Österreich: Berta Zuckerandl und ihre Zeit*, Herold Verlag, München 1984.
- 78) Menches S., *Nähere Betrachtungen zu Leben und Werk von Maximilian Liebenwein (1896-1926) im Zeitraum 1895-1914”*, Diplomarbeit, Wien 2007.

- 79) Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2005/2007.
- 80) Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, Stanisław Kamocki (1875-1944), grudzień 1997-marzec 1998.
- 81) Mycielski J., 100 lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860: Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894, Kraków 1898.
- 82) Nitecki P., *Biskupi kościoła w Polsce w latach 965-1999*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000, s. 98.
- 83) Nostitz von H., *Aus dem alten Europa*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1950.
- 84) Obermeir S., *Die journalistischen Anfänge von Berta Zuckerndl. Eine Untersuchung ihrer Kunstkritiken von 1894 bis 1902*.
- 85) O'Connor M., *Złota Dama. Niezwykła opowieść o arcydziele Gustava Klimta, portrecie Adeli Bloch-Bauer*”, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2012.
- 86) Oprac. Bojarska-Syrek J., *Wyspiański witraże*, Arkady, Warszawa 1983.
- 87) Oprac. Bojarska-Syrek J., *Wyspiański pasteles*, Arkady, Warszawa 1980.
- 88) Oppenauer M., *Der Salon Zuckerndl im Kontext von Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit: populärwissenschaftliche Aspekte der Wiener Salonkultur um 1900*, Verlag Bibliothek am Provinz, Weitra 2012.
- 89) Osborne H., Chilvers I., *Oksfordzki Leksykon Sztuki*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 2002.
- 90) Ostrowski K. Jan, Jerzy Mycielski jako historyk sztuki [W:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, t. 15, nr 19, 1990, s. 37-50.
- 91) Ostrowski Władysław [W:] *Słownik artystów polskich i obcych i w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.)*, t. VI, Instytut Sztuki Polskiej i Akademii Nauk, Warszawa 1998.
- 92) Panneau [W:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 300.
- 93) Potocki A., *Grottger*, Nakład i własność księgarni H. Altenberga, Lwów 1931.
- 94) Pigoń S., *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, Warszawa 1984. s. 715.
- 95) Piotrowski A., Józef Chełmoński [W:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa, Kraków, Gdańsk 1971, s. 314-316.

- 96) Peham H., *Die Salonièren und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Styria premium, Wien 2013.
- 97) Przeł. Boy-Żeleński T., *Beaumarchais Cyrulik Sewilski*, Biblioteka Boya, Warszawa 1932.
- 98) Prokesch W., *Wlastimil Hofmann*, drukiem J. Czerneckiego, Kraków 1919.
- 99) Bergmann S., (red.) *Galizien: seine kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung*, Buchdruckerei „Industrie”, Wien 1913.
- 100) Redl R., *Berta Zuckerkandl und die Wiener Gesellschaft. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Gesellschaftskritik*, Wien 1978.
- 101) Richter H., *Percy Bysshe Shelley*, Verlag von Emil Felber, Weimar, 1898.
- 102) Rodenbach G., *Bruges-la-Morte*, Bruxelles: Éditions Labor, 1988.
- 103) Rybicki J., *Teoria estetycznego „wczucia” według Teodora Lippsa [W:] Annales Universitatis Mariae Cric-Skłodowska*, Lublin 1976.
- 104) Ryszkiewicz A., *Henryk Rodakowski [W:] Polski słownik biograficzny, zeszyt 129, T. XXXI/2, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław- Warszawa-Kraków-Gdańsk- Łódź 1988, s. 341-347.*
- 105) Rzepińska M., *Malarstwo Cinquecenta*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1976.
- 106) Sandmann E., *Der gestohlene Klimt: Wie sich Maria Altmann die Goldene Adele zurückholte*, Insel Verlag, Berlin 2016.
- 107) Schulte M., *Berta Zuckerkandl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomatin*, Atrium Verlag, Zürich 2006.
- 108) Sehring L., *Maeterlinck als Philosoph und Dichter*, Verlag von Hermann Seeman Nachfolger, Berlin und Leipzig 1908.
- 109) Sitte C., *Schriften zu Städtebau und Architektur*, Böhlau Verlag, Köln 2010.
- 110) Sosnowska M., *Niezwykłe życie Vincenta van Gogha [W:] Człowiek w Kulturze, nr 24, 2014.*
- 111) Spoerri B., *Auf meinem Diwan wird Österreich lebendig. Die jüdische Journalistin Berta Zuckerkandl-Szepe und ihr Wiener Salon [W:] w 'Not an Essence but a Positioning': German-Jewish Women Writers (1900-1938), Verlagsbuchhandlung, München 2009, s. 165-179.*
- 112) Starck Ch., *Sascha Schneider: Ein Künstler des deutschen Symbolismus*, Tectum Wissenschaftsverlag, Marburg 2016.

- 113) Steinhäusl U., Berta Zuckermandl – Hebamme der Wiener Moderne [W:] *Apropos Avantgarde: neue Einblicke nach einhundert Jahren*, Frank & Timme, Berlin 2012, s. 81-97.
- 114) Stępień P., *Badania i konserwacja baszty Lubranki* [W:] „*Studia Waweliana*”, t. XIII, 2007, s. 5-40.
- 115) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 159, [impresjonizm].
- 116) *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 186-188. [Tadeusz Błotnicki].
- 117) *Słownik artystów polskich i obcych działających w Polsce. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, Polska Akademia Nauk, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1993, s. 398-406. [Stanisław Stefan Zygmunt Ludgard Masłowski].
- 118) Sztabiński G., *Empatia w sztuce – dawniej i dziś* [W: *Acta Artis. Studia ofiarowane profesor Wandzie Nowakowskiej*], Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- 119) Kulesza R., (red.) *Słownik kultury antycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- 120) *Symbolizm w malarstwie polskim 1890-1914*, Arkady, Warszawa 1997.
- 121) Taborski R., *Polacy w Wiedniu*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1992.
- 122) Targosz K., *Kaplica biskupa Jakuba Zadzikę w katedrze na Wawelu i jej architekt* Sebastian Sala [W:] „*Studia do Dziejów na Wawelu*”, t. 5, 1991.
- 123) Trenkler T., *Das Zeitalter der Verluste: Gespräche über ein dunkles Kapitel*, Czernin Verlag, Wien 2013.
- 124) Essen G von., *Hier ist noch Europa! – Berta Zuckermandls Wiener Salon* [W:] *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, hrsg. Simanowski R., Turk H., Schmidt T., Band 6, Wallstein Verlag, Göttingen 1999.
- 125) Wallis M., *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967.
- 126) *Wien um 1900 Kunst und Kultur*, Christian Brandstätter Verlag, Wien 1985.
- 127) Winklbauer A., *Wien muss der Kunst erobert werden. Berta Zuckermandl als Kunstkritikerin um 1900* [W:] *Beste aller Frauen. Weibliche Dimensionen im Judentum*, wyd. Kohlauer-Fritz G., Krohn W., 2007.
- 128) Wyspiański S., *Powrót Odysa: dramat w 3 aktach*, Kraków 1907.

- 129) Wytrzens G., Wiedeń w życiu i twórczości Stanisława Wyspiańskiego [W:] Pamiętnik Literacki, z. 2, 1973. S. 131-146.
- 130) Wytrzens G., Wien in Leben und Werk von Stanisław Wyspiański [W:] Slawische Literaturen – Österreichische Literatur(en), Band 12, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2009, s. 249-267.
- 131) Zarych E., Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 357-385.
- 132) Zeńczak A., Dekoracja i wyposażenie Sali posiedzeń w gmachu Izby Handlowej i Przemysłowej w Krakowie 1905-1907 [W:] Józef Mehoffer Opus Magnum, Muzeum Narodowe w Krakowie 2000, s. 219-221.
- 133) Zeńczak A., Tancerka – Rosario Guerrero w grafikach i rysunkach Józefa Mehoffera z lat 1905-1907, Muzeum Narodowe w Krakowie 2013.
- 134) Zola E., Klęska, Drukiem A. Pajewskiego, cz. 1, Warszawa 1892.
- 135) Zola E., Klęska, Drukiem A. Pajewskiego, cz. 2, Warszawa 1892.
- 136) Zola E., J'Accuse...!, L'Aurore 1898, nr 87, s.1.
- 137) Zuckerkandl B., Österreich intim: Erinnerungen 1892 bis 1842, Amalthea Verlag, Wien 2013.
- 138) Zuckerkandl B., Ich erlebte fünfzig Jahre Weltgeschichte, Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1939.
- 139) Berg. Wittgenstein. Zuckerkandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2018.

Źródła internetowe:

- 1) Edmund von Hellmer [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959, s. 264-265. (https://www.biographien.ac.at/oeb1_2/264.pdf).
- 2) https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_3919 (Tryptyk *Madonna z Dzieciątkiem Jezus*).
- 3) <https://www.muzeum-km.cz/svabinsky.php>.
- 4) https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_H/Hudecek_Antonin_1872_1941.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Hudecek*.
- 5) Gruber Ch., Morávek J., Antonín Slaviček [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 12, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2005, s. 350-351. (https://www.biographien.ac.at/oeb1_12/351.pdf)

- 6) Thieme-Becker O., Franz Bilek [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 1, Wien 1994, s. 84.
(https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bilek_Franz_1872_1941.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Bilek*).
- 7) <https://pamatkovykatalog.cz/pomnik-mistra-jana-husa-19196201>.
- 8) Thieme-Becker O., Stanislav Sucharda [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon Band 14, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2015, s. 26-27.
(https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S_42/Sucharda_Stanislav_1866_1916.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Sucharda*).
- 9) <https://pamatkovykatalog.cz/pomnik-frantiska-palackeho-15432867>.
- 10) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wawra1925_10_21/0043 Viennensia nr 428-586
- 11) Clemen P., Die Deutsch-Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf [W:] „Die Kunst für alle: Malerei, Graphik, Plastik, Architektur”, Heft 17, 1902, s. 543.
(<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0562/image,info>).
- 12) Winter G., Emil Strecker [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 13, Wien 2010.
(https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Strecker_Emil_1841_1924.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Emil%20Strecker).
- 13) https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Kronprinzenwerk.
- 14) <https://www.kabarettarchiv.at/Biografie-Carl-Leopold-Hollitzer>.
- 15) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz39569.html> (Leopold Kalckreuth).
- 16) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz49941.html#ndbcontent> (Wilhelm Leibl).
- 17) <https://zbiory.mnk.pl/pl/katalog/58702> (*Bajka zimowa*).
- 18) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX077> (*Święty Stanisław*).
- 19) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_3.htm.
- 20) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX079> (*Kazimierz Wielki*).
- 21) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Autoportrety.htm.
- 22) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Anemony_w_wazonie.jpg.
- 23) https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezbapokaz/569,astry,1.
- 24) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Slewinski_2.htm.
- 25) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX344> (*Astry*).

- 26) <https://www.akg-images.de/archive/Entwurf-fur-das-Denkmal-fur-Georges-Rodenbach-2UMEBM2PIKXD.html>.
- 27) <https://sjp.pwn.pl/sjp/panoptikum;2570495.html>.
- 28) <https://pamatkovykatolog.cz/pomnik-frantiska-palackeho-15432867>.
- 29) <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0565/image> (*Wokół prawdy*).
- 30) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Kuropatwy.jpg>.
- 31) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_6.htm.
- 32) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Henryk_Pobozny.jpg.
- 33) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX075&mode=2> (*Henryk Pobożny*).
- 34) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm.
- 35) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Sw_Stanislaw.jpg.
- 36) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm.
- 37) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Kazimierz_Wielki.jpg.
- 38) <https://www.akg-images.de/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2UMESQJLW0MAYG&SMLS=1&RW=1536&RH=713#/SearchResult&VBID=2UMESQJLW0MAYG&SMLS=1&RW=1536&RH=713&POPUPPN=6&POPUPIID=2UMEBM2PIKXD>. (Pomnik dla Rodenbacha).
- 39) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU415>. (*Na folwarku*).
- 40) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/761627>. (*Główka Helenki*).
- 41) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509523>. (*Ziemia*).
- 42) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1087005>. (*Pędzący pociąg*).
- 43) <https://www.worpswede-museen.de/kolonie-kuenstler/worpswede-gestern-bis-heute.html>.
- 44) <https://sammlung.belvedere.at/objects/6265/mondaufgang?>.
- 45) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX009>. (*Autoportret Wyczółkowski*).
- 46) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509305>. (*Dziwny ogród*).
- 47) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/315603>. (pomnik Mickiewicza).
- 48) <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/katalog/obiekty/lkr-1103>. (*Popiersie Paderewskiego*).
- 49) <http://muzeumlaszczka.pl/pl/zyciorys/>.
- 50) <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX038>. (*Portret Henryka Szczyglińskiego*).
- 51) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1400066>. (*Księga życia*).

- 52) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1400067>. (*Noc*).
- 53) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Na_folwarku.jpg.
- 54) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489626>. (*Liliowe konie*).
- 55) <https://fineartamerica.com/featured/horses-paul--albert-besnard-french-paris-1849-1934-paris-paul-albert-besnard.html>.
- 56) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/W_kosciele.jpg.
- 57) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_5.htm.
- 58) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Autoportret_1903.jpg.
- 59) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Helenka.jpg>.
- 60) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci_2.htm.
- 61) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Ziemia.jpg>.
- 62) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_2.htm.
- 63) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Mlyn_noca.jpg.
- 64) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_2.htm.
- 65) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0303/image,info. (*Pędzący pociąg*).
- 66) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0304. (*Popiersie mężczyzny*).
- 67) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0298/image,info. (*Niebieska waza*).
- 68) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Axentowicz/Images/Nieszczescie_2.jpg.
- 69) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0315/image,info. (*Cyganka*).
- 70) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0302. (*Podwójny portret*).
- 71) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyczolkowski/Images/Konstanty_Laszcza.jpg.
- 72) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyczolkowski/Wyczolkowski_7.htm.
- 73) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0296/image. (*Wiosenna piosenka*).
- 74) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Dziwny_ogrod.jpg.
- 75) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0308. (*Kłęcząca postać*).
- 76) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0300. (*Popiersie*).
- 77) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0308/image,info. (*Popiersie Paderewskiego*).
- 78) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0314. (*Portret Henryka Szczyglińskiego*).
- 79) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0313. (*Noc, Księga życia*).

- 80) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1400066>. (*Księga życia*).
- 81) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Modlitwa_przed_bitwa.jpg.
- 82) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Chelmonski_8.htm.
- 83) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Ziemia.jpg>.
- 84) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_2.htm.
- 85) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Nec_mergitur.jpg.
- 86) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_5.htm.
- 87) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Images/Bajka_zimowa.jpg.
- 88) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Ruszczyk/Ruszczyk_4.htm.
- 89) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Autoportret_1894.jpg.
- 90) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Index.htm>.
- 91) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Slewinski/Images/Astry_1903.jpg.
- 92) <https://sammlung.belvedere.at/objects/6456/die-rast?>.
- 93) <https://sammlung.belvedere.at/people/916/franz-wilhelm-jager/objects>.
- 94) <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/195201-bild-in-weiss-schwarz/>.
- 95) <https://lwow.home.pl/galeria/galeria.html>.
- 96) <https://www.christies.com/lot/lot-5889394/?intObjectID=5889394>. (*Próżność*).
- 97) Krasa F., Friedrich König [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 4, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, s. 34 (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Koenig_Friedrich_1857_1941.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Friedrich%20K%F6nig).
- 98) https://mandadb.hu/tetel/461999/Friedrich_Konig_muveinek_reprodukcioi. (*Uwięziona*).
- 99) <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/222-die-rax/>.
- 100) Alois Hänisch [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 2, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959, s. 137. (https://www.biographien.ac.at/oeb1_2/137.pdf).
- 101) Karl Schmoll von Eisenwerth [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 10, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1994, s. 342-343. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schmoll-Eisenwerth_Karl_1879_1948.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Eisenwerth).
- 102) <https://www.invaluable.com/auction-lot/karl-schmoll-von-eisenwerth-1879-1948-farbholzsch-455072-c-7004c65a23#>. (*Jazda konna przez las*).

- 103) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50067.html#ndbcontent>. (Walter Leistikow).
- 104) Alois Kolb [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 4, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, s. 74. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kolb_Alois_1875_1942.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Alois%20Kolb).
- 105) Pötzl-Malikova M., Othmar Schimkowitz [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 10, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999, s. 140. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schimkowitz_Othmar_1864_1947.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Othmar%20Schimkowitz).
- 106) Hugo Kühnelt [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 4, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, s. 324. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kuehnelt_Hugo_1877_1914.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Hugo%20K%20FChnelt).
- 107) Richard Luksch [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Band 5, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1993, s. 367. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Luksch_Richard-Joseph_1872_1936.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Luksch%20Richard).
- 108) <http://gliptoteka.hazu.hr/en/collections/item/timor-dei,272.html>. (*Timor Dei*).
- 109) <https://hrcak.srce.hr/index.php/en/clanak/340849>.
- 110) Kraševac I., Pierwsze trzy dzieła sztuki z zbiorach Galerii Nowoczesnej Towarzystwa Artystycznego [W:] „Czasopismo Instytutu Historii Sztuki”, nr 43, 2019, s. 246.
- 111) <https://sammlung.belvedere.at/objects/6456/die-rast#mediaoverlay>.
- 112) https://www.lwow.home.pl/galeria/Europa_jubilans.jpg.
- 113) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0491/image,info. (*Rusinka*).
- 114) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/1080922>. (*Rusinka*).
- 115) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Dziewczynka_z_wazonem.jpg.
- 116) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci_2.htm.
- 117) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0492. (*Portret dziecka*).
- 118) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0475. (*Próżność*).

- 119) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0493. (*Rycerz czekający na wiadomość*).
- 120) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0479. (*Mój siostrzeniec*).
- 121) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0487. (*Panorama z masywu Rax*).
- 122) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0477. (*Aleja*).
- 123) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0480. (Przejazd kolejowy w okolicach Dachau).
- 124) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0496. (*Motyw z Kagan*).
- 125) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0488. (*Krowa*).
- 126) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0489. (*Okolice Meranu*).
- 127) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0482. (*Góry Tyrol zimą*).
- 128) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0476. (*Arlekin*).
- 129) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0497/image,info. (Czarne jezioro).
- 130) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0483. (*Nagrobek*).
- 131) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0484. (*Baba*).
- 132) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0481. (*Akt kobiecy*).
- 133) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0494. (*Siedzący w kucki Hindus*).
- 134) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1904_1905/0499. (*Głowa wędrowcy*).
- 135) <https://gliptoteka.hazu.hr/en/collections/item/timor-dei,272.html>.
- 136) https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/576,portret_tadeusza_kosciuszki,4?s_a=j.
- 137) Ruszczycówna J., Portrety polskie Józefa Grassiego [W:] Biuletyn Historii Sztuki, 1954 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bhs1954/0292>).
- 138) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz82188.html#adbcontent>. (Gustav Taubert).
- 139) https://www.deutsche-biographie.de/gnd118783270.html#ndbcontent_leben. (Rafael Mengs).
- 140) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/108583>. (jedna z prac Płońskiego pochodząca z albumu ze studiami z Holandii).
- 141) <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/54/edition/51/content>. (Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej).

- 142) Purchla J., W stulecie powszechnej wystawy krajowej we Lwowie 1894 roku [W:] „Cracovia Leopoldis”, nr 2, Kraków 1995 s. 6-7.
- 143) Léon Cogniet [W:] Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 7, Verlag von E.A. Seemann, Leipzig 1912, 176-177.
- 144) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Index.htm>.
- 145) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz10853.html#ndbcontent>. (Moritz von Schwind).
- 146) https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Blaas_Karl_1815_1894.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Karl%20von%20Blaas.
- 147) Peter Johann Nepomuk Geiger [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 1, Wien 1994, s. 418. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Geiger_Peter-Johann-Nep_1805_1880.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Peter%20Johann%20Nepomuk%20Geiger).
- 148) Christian Ruben [W:] Österreichisches Biografisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 9, Wien 1988, s. 308. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Ruben_Christian_1805_1875.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Christian%20Ruben).
- 149) <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118571508.html#ndbcontent>. (Nikolaus Lenau).
- 150) Nikolaus Lenau [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 7, Wien 1978, s. 121-122. (<https://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>).
- 151) <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>.
- 152) <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. (*Śniadanie w trawie*).
- 153) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz4955.html#ndbcontent>. (Arnold Böcklin).
- 154) Gustav Mahler [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 5, Wien 1993, s. 411-412. (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_M/Mahler_Gustav_1860_1911.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Gustav%20Mahler).
- 155) Max Reinhardt [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 9, Wien 1984, s. 43-45.

- (https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Reinhardt_Max_1873_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Max%20Reinhardt).
- 156) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz75435.html#adbcontent>. (Johann Leonhard Raab).
- 157) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Iliada.htm.
- 158) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Michalowski/Images/Somosierra.jpg>.
- 159) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/442221>. (Somosierra).
- 160) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Michalowski/Michalowski_3.htm.
- 161) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Rodakowski/Images/General_Dembinski.jpg.
- 162) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/316799>. (*Portret generała Henryka Dembińskiego*).
- 163) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Unia_Lubelska.jpg.
- 164) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510243>. (*Unia Lubelska*).
- 165) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Unia.htm>.
- 166) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Grunwald.jpg>.
- 167) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509927>. (*Bitwa pod Grunwaldem*).
- 168) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Autoportret_87.jpg.
- 169) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Matejko_15.htm.
- 170) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/509853>. (*Autoportret Matejko*).
- 171) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Pastuszek_i_Chimera_1.jpg.
- 172) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna01.jpg>. *Pójdź za mną przez padół płaczu.*
- 173) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna02.jpg>. *Kometa.*
- 174) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna03.jpg>. *Losowanie rekrutów.*
- 175) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna04.jpg>. *Pożegnanie.*
- 176) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna05.jpg>. *Pożoga.*
- 177) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna06.jpg>. *Głód.*
- 178) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna07.jpg>. *Zdrada i kara.*
- 179) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna08.jpg>. *Ludzie czy szakale?.*
- 180) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna09.jpg>. *Już tylko nędza.*

- 181) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna10.jpg>.
Świętokradztwo.
- 182) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wojna11.jpg>. *Ludzkości,
rodzie Kaina.*
- 183) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_1.jpg.
Błogosławieństwo.
- 184) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_2.jpg. *Lud w kościele.*
- 185) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_3.jpg. *Chłop
i szlachta.*
- 186) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_4.jpg. *Żydzi
warszawscy.*
- 187) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_5.jpg. *Pierwsza
ofiara.*
- 188) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_6.jpg. *Wdowa.*
- 189) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_7.jpg. *Zamknięcie
kościółów.*
- 190) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_1.jpg. *Plac Zamkowy.*
- 191) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_2.jpg. *Chłop
i szlachta.*
- 192) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_3.jpg. *Lud w kościele.*
- 193) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_4.jpg. *Wdowa.*
- 194) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_5.jpg. *Zamknięcie
kościółów.*
- 195) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_6.jpg. *Więzienie
księdza.*
- 196) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa2_7.jpg. *Sybir.*
- 197) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol1.jpg>. *Karta tytułowa.*
- 198) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol2.jpg>. *Branka.*
- 199) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol3.jpg>. *Kucie kos.*
- 200) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol4.jpg>. *Bitwa.*
- 201) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol5.jpg>. *Schronisko.*
- 202) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol6.jpg>. *Obrona dworu.*
- 203) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol7.jpg>. *Po odejściu wroga.*
- 204) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol8.jpg>. *Żałobne wieści.*

- 205) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol9.jpg>. *Na pobojuwisku.*
- 206) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit1.jpg>. *Puszcza.*
- 207) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit2.jpg>. *Znak.*
- 208) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit3.jpg>. *Przysięga.*
- 209) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit4.jpg>. *Bój.*
- 210) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit5.jpg>. *Duch.*
- 211) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Lit6.jpg>. *Widzenie.*
- 212) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Czworka.jpg>.
- 213) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/330685>. *Czwórka.*
- 214) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Images/Na_zeslanie.jpg.
- 215) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Pruszkowski_W_2.htm.
- 216) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Pruszkowski_W/Images/Pastuszek.jpg.
- 217) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo.jpg>.
- 218) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bl_Salomea.jpg.
- 219) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_2.htm.
- 220) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_7.htm.
- 221) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm.
- 222) <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania?phrase=Wyspia%25C5%2584ski&page=6>.
- 223) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Gniew_Pelide_ponosi.jpg.
Gniew Pelidę ponosi.
- 224) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Hermes.jpg>. *Hermes*
wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu.
- 225) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_razi.jpg. *Apollo*
razi grotami pomoru.
- 226) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Agamemnon_powstaje.jpg.
Agamemnon powstaje na Achillesa i Menelaosa.
- 227) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Achilles_i_Pallas.jpg.
Achilles, którego Pallas za włosy wstrzymała.
- 228) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Thetis.jpg>. *Thetis z fal*
wynurza się ku synowi.
- 229) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Zeus_i_Thetis.jpg. *Thetis*
u Zeusa.

- 230) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Jutrzenka.jpg>. *Jutrzenka, Phosphoros, Helios.*
- 231) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Jutrzenka_2.jpg. *Popiersie Wenus.*
- 232) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_i_Melponena.jpg. *Apollo grający na lutni.*
- 233) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Apollo_na_Olimpie.jpg. *Apollo na Olimpie.*
- 234) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/713947>. *Tancerka Guerrero* przykład.
- 235) https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52459&order=1&view= SINGLE. (pamiętniki Emila Zuckerkandla).
- 236) https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52458&order=1&view= SINGLE. (pamiętniki Emile Zuckerkandl).
- 237) https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DOD_52527&order=1&view= SINGLE. (pamiętniki Emile Zuckerkandl).
- 238) Hölzel A., Über Formen und Massenvertheilung im Bilde [W:] „Ver Sacrum, Heft 15, 1901, 246-254.
- 239) https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Jak_to_na_wojence/tekst.
- 240) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Rajskie_ptaki.jpg.
- 241) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_polichromie.htm.
- 242) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Mozaika.jpg>.
- 243) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Dekoracja_katedry.jpg.
- 244) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_polichromie.htm.
- 245) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wiara_2.jpg.
- 246) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Piotr_sw_Jan.jpg.
- 247) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_1.htm.
- 248) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Jakub_sw_Andrzej.jpg.
- 249) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Ojczyzna.jpg>.
- 250) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wojownicy.jpg>.
- 251) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Sebastian_sw_Maurycy.jpg.
- 252) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_2.htm.
- 253) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Katarzyna_sw_Barbara.jpg.

- 254) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Wiara.jpg>.
- 255) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Kosciol.jpg>.
- 256) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Hold_3_Kroli.jpg.
- 257) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_3.htm.
- 258) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Jerzy_sw_Michal.jpg.
- 259) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sw_Anna_sw_Maria_Magd.jpg.
- 260) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Bog_Ojciec.jpg.
- 261) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Mehoffer_witraze_4.htm.
- 262) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Mikolaj%20z%20Flue.jpg>.
- 263) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Chrystus_Frasobliwy.jpg.
- 264) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/Sancta_Virgo.jpg.
- 265) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757357>. (*Geniusz cierpienia II*).
- 266) <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/757359>. (*Święty Kazimierz*).
- 267) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Mehoffer/Images/MB_Ostrobramska.jpg.
- 268) <https://www.digitale-sammlungen.de/en/search?query=all%3AParzival>.
- 269) <https://familytreewebinars.com/speaker/randol-schoenberg/>.
- 270) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Hold_pruski.jpg.
- 271) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Matejko_07.htm.
- 272) https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wawra1925_10_21/0057.
- 273) <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0565/image,info>.
- 274) https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F2048128%2F461999&repid=1.
- 275) https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_N/Novak_Johann_1866_1918.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Johann%20Nowack.
- 276) https://franciszkanska.pl/historia_fr/wybrane_zabytki/.
- 277) <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn17/dixon-reviews-mystical-symbolism-the-salon-de-la-rosecroix-in-paris-1892-1897>.
- 278) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Babka_lancetowata.jpg.
- 279) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Polichromie.htm.
- 280) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Mak.jpg>.
- 281) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Kwiat_sliwy.jpg.
- 282) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Nasturcje.jpg>.
- 283) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Sloneczniki.jpg>.

- 284) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Roze_2.jpg.
- 285) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Vanitas.jpg>.
- 286) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Madonna_z_Dzieciatkiem.jpg.
- 287) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Zywioly.jpg>.
- 288) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bliznieta.jpg>.
- 289) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Stracone_anioly.jpg.
- 290) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Bratki.jpg>.
- 291) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Images/Caritas_2.jpg.
- 292) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Images/Wnetrze_kosciola_NMP.jpg.
- 293) <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Index.htm>.
- 294) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Gryglewski/Images/Kosciol_Mariacki_2.jpg.
- 295) <https://polona.pl/item-view/ff231513-7a4a-48ea-ac97-4e7720459899?page=8>.
- 296) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Niedziela_w_kopalni.jpg.
- 297) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Index.htm.
- 298) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Na_etapie_2.jpg.
- 299) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm.
- 300) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Na_etapie.jpg.
- 301) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Smierc_na_etapie.jpg.
- 302) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_2.htm.
- 303) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Sybiracy.jpg.
- 304) http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Images/Wigilia_na_Syberii.jpg.
- 305) https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1528101301576/25/LOG_0013/.
- 306) Albert Ilg [W:] Österreichisches Biografisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, 1961, s. 27. (https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_I/Ilg_Albert_1847_1896.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Albert%20Ilg)
- 307) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz36305.html#ndbcontent>. (Albert Ilg).
- 308) <https://www.britannica.com/biography/Benoit-Constant-Coquelin>.
- 309) <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118620657.html#ndbcontent>. (Julius Tandler).

- 310) Ignaz Seipel [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 12, Wien 2002, s. 142-143.
(https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Seipel_Ignaz_1876_1932.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Ignaz%20Seipel)
- 311) <https://www.deutsche-biographie.de/sfzW5922.html>. (Anton Wildgans)
- 312) <https://www.deutsche-biographie.de/sfz57766.html#ndbcontent>. (Heinrich Mann)
- 313) <https://www.purkersdorf-online.at/kultur/sanatorium/arisierung.php3>.
- 314) <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19340412&seite=6&zoom=33>
- 315) <http://www.zeno.org/Meyers-1905/K/meyers-1905-017-0041>. (Ptak Rock)
- 316) Karl Mayer [W:] Österreichisches Biographisches Lexikon, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 5, Wien 1972 , s. 434.
(<https://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>)