

Karolina Prymlewicz

Instytut Sztuki PAN,
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

„Krzesło do siedzenia”

O secesyjnej sztuce stosowanej w karykaturze niemieckiej

Przedmiotem niniejszego szkicu są karykaturalne przedstawienia secesyjnej sztuki stosowanej, pochodzące z niemieckich czasopism satyrycznych z 1899 i 1914 roku. Autorzy tych kompozycji podejmują problem estetyki i funkcjonalności sztuki użytkowej. Szczególnie interesuje mnie krytyczny aspekt tych przedstawień oraz kontekst kultury popularnej.

Krytyka sztuk dekoracyjnych pojawia się w prasie przy okazji organizacji wystaw światowych, począwszy od 1851 roku. Wówczas publikuje się artykuły na temat międzynarodowej konkurencji, oceniające jakość produkcji i gust¹. W Niemczech przełomu wieków forma przedmiotów codziennego użytku miała być przejawem piękna, ale też wyrazem światopoglądu (*Weltanschauung*), i stanowić część tożsamości narodowej. Porządek (*Ordnung*) zaś w dziedzinie estetyki miał odpowiadać organizacji w sferze moralnej i politycznej². System edukacji artystycznej i prasa stały się narzędziem propagandy w latach 90. XIX wieku. Ważną rolę w kształtowaniu gustu w odniesieniu do sztuki stosowanej odgrywały czasopisma „Kunstwart”, „Dekorative Kunst” i „Deutsche Kunst und Dekoration”³. Trzeba jednak pamiętać, że prasa popularna wyprzedzała niekiedy tę specjalistyczną w propagowaniu nowych idei⁴. Jednocześnie analiza treści publikowanych karykatur świadczy o tym, że autorzy znali bieżące polemiki i dyskusje na ten temat.

Rysunek *Der Neue Styl* Wilhelma Adolpha Wellnera zamieszczony w „Lustige Blätter” w 1899 roku (il. 1) przedstawia

wnętrze wypełnione meblami i sprzętami w stylu *art nouveau*. Integralną jego część stanowi tekst⁵, będący fikcyjną historią. To kartka z pamiętnika człowieka, który postradał zmysły przez niemieckie rzemiosło artystyczne. Wspomina, że udał się na wystawę sztuki, żeby kupić meble w najnowocześniejszym stylu. Znajdowały się tam m.in. „krzesła z ludzkich ciał”, meble ozdobione fantazyjnymi ornamentami. Mieszkanie tak urządzone było niczym „baśniowa przestrzeń Stucka”, „sceniczny sen Maeterlincka” czy „wiersz Arno Holza”, jednak nie można było w nim mieszkać. Krzesło dosłownie nie dało się użytkować. Nie sposób było odróżnić od siebie mebli czy sprzętów, np. dzbanka do kawy od lampy, łóżka od stołu, stołu od fortepianu, drzwi od zegara, szafy od drzwi, ponieważ wszystkie te rzeczy miały takie same ozdoby. Te pomyłki doprowadziły do pomieszania zmysłów, „logika zgubiła się wśród zakrętasów i wici”. W rezultacie przychodziły mu do głowy osobliwe myśli: chciał czytać stół w jadalni czy ubierać krzesła, niczym ludzkie istoty. Z szaleństwa mężczyzna umiera: „Ich sterbe an unserem Kunstgewerbe”.

Tekst sugeruje chorobliwość stylu *art nouveau*, akcentuje niefunkcjonalność secesyjnych mebli, halucynogenność form, dziwaczność naturalistyczno-symbolicznego zdobnictwa. Cechy te zostały skojarzone z twórczością konkretnych artystów. Nie dziwi jednak przywołanie atmosfery wierszy Holza, łączącego w swojej poezji naturalistyczny opis z onirycznymi, często fantastycznymi wizjami. Nie jest też zaskakujące nawiązanie do twórczości Stucka, tym bardziej że w latach 1897–1898 w Monachium powstała jego willa z wnętrzami i wyposażeniem własnego projektu. Poza tym aranżacje wnętrza na wystawach

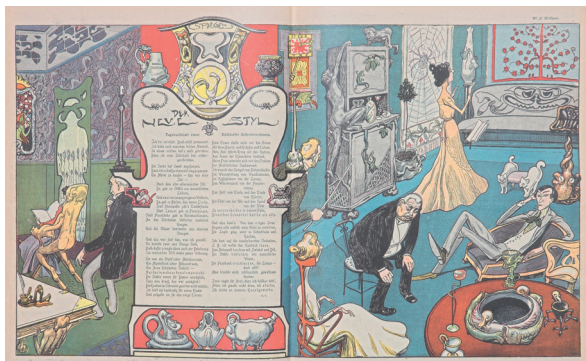
¹ J.-F. Barrielle, J.-F. Boisset, T. Castieau, A. Dion-Tenenbaum, P. Loze, O. Nouvel, *Les styles français*, Flammarion, Paris 1998, s. 308.

² M. Jarzombek, *The Discourses of a Bourgeois Utopia, 1904–1908, and the Founding of the Werkbund*, [w:] *Imagining Modern German Culture: 1889–1910*, ed. by F. Forster-Hahn, „Studies in the History of Art”, 53, Symposium Papers XXXI, National Gallery of Art, Washington 1996, s. 128–129.

³ J. V. Maciuka, *Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897–1907*, „German Studies Review” 1998, Nr. 2, s. 287.

⁴ M. Jarzombek, *The Discourses...*, s. 131.

⁵ Inicjały K.T. pod tekstem wskazują autorkę: Kory Elisabeth Rosenbaum, ps. Kory Towska (1868–1930). Pisarka, w latach 1896–1900 redaktorka czasopisma „Lustige Blätter”. *Deutsche biographische Enzyklopädie* (DBE), Bd. 8, hrsg. von W. Killy, München 1998, s. 391.



Il. 1. Wilhelm Adolph Wellner, *Der Neue Styl*; za: „Lustige Blätter” 1899, Nr. 17, s. 8–9

sztuki promowały ideę *Gesamtkunstwerk* (np. VII Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium w 1897 roku)⁶.

Nie wszystkie meble przedstawione przez Wellnera są zupełną fantazją. Widoczne z lewej krzesło, którego oparcie podtrzymuje naga kobieta, czy stół, którego blat w postaci książki wspierają kobiece postacie, są parodiami mebli François-Rupertta Carabina (1862–1932). Mamy więc do czynienia z karykaturą sztuki proveniencji francuskiej. Chodzi przede wszystkim o mariaż naturalizmu z symbolizmem, cechę charakterystyczną twórczości Carabina, łączącego rzemiosło z rzeźbą. Wzmianka o „czytaniu stołu” przez bohatera karykatury może kojarzyć się też z prezentowanymi na wystawach w Niemczech *meubles parlants* oraz *verrieres parlantes* Gallégo.

Łudzący oko naturalizm i hermetyczne, symboliczne treści sztuki spowodowały, że do krytyki artystycznej i społeczno-kulturowej weszła retoryka zdrowia i choroby. Max Nordau w książce *Entartung* z 1893 roku zdefiniował fin de siècle jako francuską chorobliwą modę, która zatruwa resztę Europy. Zdaniem Nordau, Francuzi projektują stan własnej duszy na zewnątrz, implikują czasom współczesnym cechy starcze. Mówią o końcu wieku, podczas gdy powinni raczej mówić o końcu „rasy”. Przy czym za rasę Nordau uważał „elitę” wielkomiejskiej społeczności, pozostali są „zdrowi”⁷. Literaci reprezentujący symbolizm mają według Nordau cechy zwyrodniałych i słabych duchem, charakteryzuje ich próżność i silna uczuciowość, ich myśl jest niezrozumiała i nielogiczna, lekceważą wiedzę pozytywną, upodobili sobie fantazjowanie. Erudycja tych

⁶ W. O. Harrod, *Bruno Paul's Typenmöbel, the German Werkbund, and Pragmatic Modernism, 1908–1918*, „Studies in the Decorative Arts” 2002, no. 2, s. 33–57.

⁷ Korzystałam z wydania francuskiego: M. Nordau, *Dégénérescence*, t. 1, éd. F. Alcan, Paris 1894, s. 5.

ignorantów jest pozorna, to graciarnia dowolnie dobieranych cytatów z różnych źródeł filozoficznych i literackich⁸. Z kolei dekadenci to egoiści, jednostki aspołeczne, uniemożliwiające sprawne funkcjonowanie organizmu państwa. Konsekwencją dekadentyzmu jest zatem anarchia i upadek wspólnoty⁹.

Eklektyzm *art nouveau* – połączenie tradycji rokoka, dekadentckiej ekstrawagancji, idei „sztuki dla sztuki” i symbolizmu¹⁰ – prowokował krytykę nie tylko piszących, ale też karykaturzystów. Wydaje się, że krytyka „irracjonalnych” secesyjnych dekoracji jest analogiczna do krytyki zdobnictwa rokokowego. Publikacja Charlesa Nicolasa Cochina Młodszego „*Supplications aux Orfèvres* [...] [1754] ma postać ironicznego apelu o niewprowadzanie zbyt szokujących odstępstw od zasad rozumu, skierowanego do złotników i innych projektantów. [...] Czy dekorując buteleczkę na oliwę ornamentem w formie karczocha lub kawałka naturalnej wielkości selera, złotnik byłby łaskaw nie dodawać tam zająca nie większego niż palec?”¹¹.

Francuski gust, francuski *génie national*, przejawiał się też od dawna w zamiłowaniu do bibelotów. Powstające w Paryżu od lat 20. XIX wieku wielkie magazyny, oferujące obfitość dóbr różnego rodzaju, wywołały modę na ich zbieranie¹². Z tekstu późniejszego, bo z 1910 roku z „*La Revue Bleue*”, dowiadujemy się, że celem aranżacji wnętrz jest podkreślenie indywidualnego charakteru przedmiotów, a dla kolekcjonerów rzeczy pięknych, rzadkich i cennych za modelowy zbiór służy muzeum lub galeria¹³.

W „*Lustige Blätter*” z 1899 roku (Nr. 12, s. 5) znajdujemy rysunek satyryczny Maximiliana Vanselowa dotyczący berlińskich galerii sztuki *Die Berliner Kunst-Salons*. Zostały tu wymienione Salon Schulte, Salon Cassirer oraz Salon Keller und Reiner. Wnętrze tego ostatniego widzimy jako wypełnione meblami o fantazyjnych formach. Salon Cassirer, a za nim Salon Keller und Reiner były dekorowane przez Henry’ego van de Veldego¹⁴.

⁸ *Ibidem*, t. 1, s. 180–181.

⁹ *Ibidem*, t. 2, s. 106–107.

¹⁰ *The Elements of Design. The Development of Design and Stylistic Elements from the Renaissance to the Postmodern Era*, gen. ed. N. Riley, consultant ed. P. Bayer, London 2003, s. 300.

¹¹ E. H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Universitas, Kraków 2009, s. 21.

¹² J.-F. Barrielle, J.-F. Boisset, T. Castieau, A. Dion-Tenenbaum, P. Loze, O. Nouvel, op. cit., s. 306, 317.

¹³ N. Troy, *Toward a Redefinition of Tradition in French Design, 1895–1914*, „Design Issues” 1984, no. 2, s. 64.

¹⁴ P. Pater, *The Berlin Secession. Modernism and its enemies in imperial Germany*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1980,

W tym samym roczniku „Lustige Blätter” (il. 2) zamieszczono karykaturę Wijnanda Ottona Jana Nieuwenkampa będącą parodią stylu van de Veldego. Rysunek przedstawia ekstrawagancko urządzone sypialnię, a w podpisie nazwisko artysty zostało zniekształcone: „Ein ganzmodernes Schlafzimmer (Entwurf von Van der Blöde)”. Przy czym „blöde” (głupi, niedorzeczny) znów wskazuje na dziwaczność projektów. Ponoć sam cesarz Wilhelm II „na widok mebla van de Veldego dostał, jak się wyraził »choroby morskiej« – tak mu zaszkodziła dynamika linii”¹⁵.

Belgijski architekt sam jednak krytykował nadużywanie i błędne stosowanie ornamentu i jednoznacznie bronił funkcjonalności sprzętów: „Zapomniano, iż istotą i celem przedmiotu codziennego użytku jest co innego niż dopasowywanie się do jakiegoś kwiatu lub do nagiej kobiety”. Antidotum na modę paryską, jak sam przyznawał, okazały się wzory angielskie, które „posiadały raczej negatywne piękno. Były piękne [...] swoim systematycznym ogołoceniem z ornamentów [...]”. Pod wpływem sztuki angielskiej nastąpiło swoiste ozdrowienie: „Byliśmy więc w końcu szczęśliwi, było nam dobrze – jak chorym powracającym do zdrowia – gdy odnaleźliśmy pierwotny kształt krzesła, fotela i szafy. [...] zbłąkanie tak głęboko napiętnowało dusze ludzi, że siadali oni na sprzętach podobnych bardziej do rajy z marzeń na jawie, aniżeli do fotela, tyle bowiem było na nich przeróżnych rzeczy – drzew, zwierząt, owoców, wraz z nagimi człowieczkami i kobieciatkami. [...] Obudził się nasz rozsądek i pojęliśmy logikę wyglądu rzeczy”¹⁶.

W podobnym tonie wypowiadał się wcześniej Adolf Loos, pisząc o rzekomo nowoczesnych przedmiotach: „[...] nie mają nic wspólnego z naszymi czasami. Pełno w nich powiązań z abstrakcją, pełno w nich symboli i wspomnień, są one średniowieczne”. Przykład średniowieczności znalazł na monachijskiej ekspozycji (1898): „W Monachium pokazano stojak na parasole, który jest najlepszym przykładem tego, co mówiłem o nawiązywaniu, o średniowieczności w przedmiotach codziennego użytku. Gdyby Grek lub Anglik otrzymał zadanie zaprojektowania takiego stojaka na parasole, to pomyślałby przede wszystkim o stworzeniu odpowiedniego miejsca na parasole. [...] Inaczej postępuje [...] przeciętny Niemiec. [...] Najważniej-



Il. 2. Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp, *Ein ganzmodernes Schlafzimmer*, za: „Lustige Blätter” 1899, Nr. 40, s. 3

szym wydaje mu się wskazanie – przy pomocy plastycznej dekoracji – związku przedmiotu z deszczową pogodą”¹⁷.

Niemieckie teksty krytyczne z pierwszej dekady XX wieku przynoszą treści dyskredytujące już secesję. Otóż „zdrowa zasada prostoty” zostaje przeciwstawiona „roślinnej przesadzie” i „koszmarowi sennemu” Jugendstilu. Pojawia się zapewnienie, że obecność van de Veldego w Berlinie była krótkotrwała, krytycy odcinają się od tego „proroka linii”. Prostota i celowość definiują charakter nowej niemieckiej architektury i wnętrzarstwa¹⁸. W licznych tekstach z tego okresu rządzi retoryka zdrowia i choroby w odniesieniu do społeczeństwa niemieckiego, jego tożsamości kulturowej i sztuki. W monumentalnej publikacji *Moderne Kultur* (Stuttgart 1907), obok takich zagadnień, jak właściwy sposób jedzenia czy kultura wyglądu zewnętrznego, znajdujemy artykuł Karla Schefflera, który pochwalił w nim czołowych twórców Werkbundu (w tym van de Veldego) za walkę z brakiem kultury (*Unkultur*) i dążenie do stworzenia otoczenia pełnego harmonii, elegancji, prostoty i czystości stylistycznej (*Stilreinheit*). Jak zauważył Mark Jarzombek, sztuka (*Kunst*) była nierozzerwalnie złączona z życiem, a synonimem było dla niej pojęcie *Lebenskunst*, które jednak nie oznaczało indywidualnej ekspresji, a raczej indywidualny wyraz ducha kultury¹⁹.

Rysunek Maurice’a Radigueta z „Le Rire” z 1900 roku (il. 3) można potraktować jako francuską, niepozabawioną autoironii, ale też nacjonalistycznej zjadliwości, krytykę sztuki

s. 70–71.

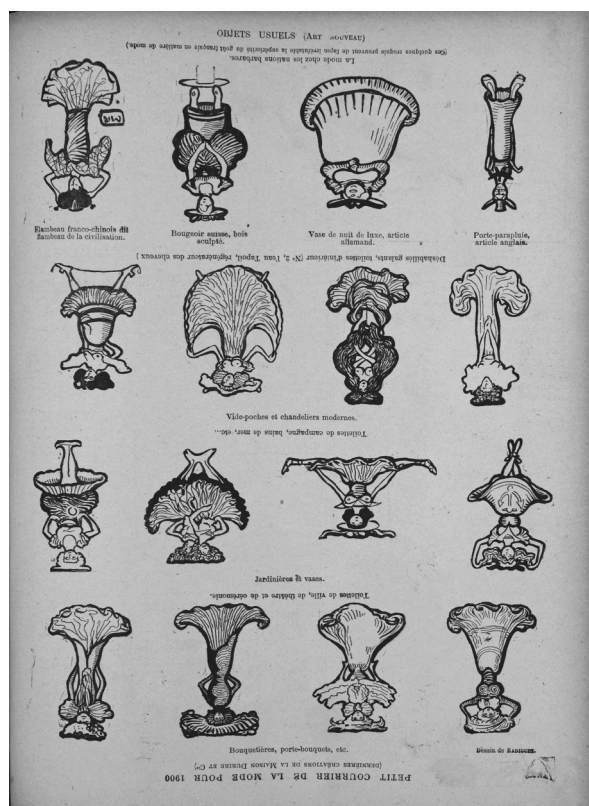
¹⁵ G. Fahr-Becker, *Secesja*, przeł. B. Ostrowska, Könemann, Köln 2000, s. 255.

¹⁶ H. van de Velde, *Ornament jako symbol* [1901], [w:] *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac. i wstępem opatrzyła E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, passim.

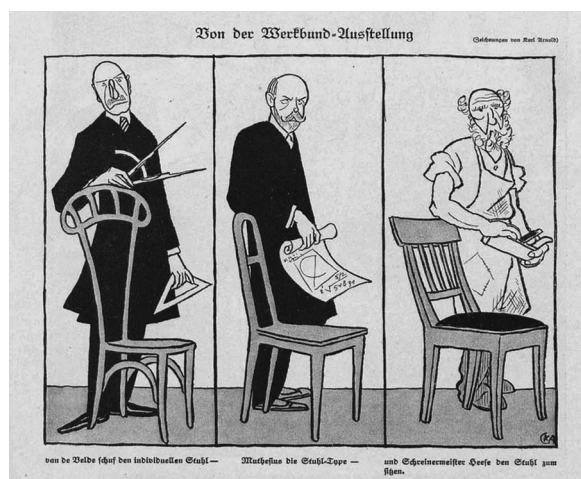
¹⁷ A. Loos, *Przegląd artystycznego rzemiosła* [1898], [w:] *Moderniści o sztuce...*, s. 527–532.

¹⁸ M. Jarzombek, *The Discourses...*, s. 133.

¹⁹ Idem, *The „Kunstgewerbe”, the „Werkbund”, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1994, no. 1, s. 7–19.



Il. 3. Maurice Radiguet, *Objets usuels (Art Nouveau) / Petit courrier de la mode pour 1900*; za: „Le Rire” 1900, n° 299



Il. 4. Karl Arnold, *Von der Werkbund-Ausstellung*; za: „Simplicissimus” 1914, Nr. 18, s. 285

obcej, w tym niemieckiej. To obrotowa kompozycja: przegląd secesyjnych przedmiotów użytkowych – *Objets usuels (Art Nouveau)* po odwróceniu zamienia się w przewodnik po modzie roku 1900 – *Petit courrier de la mode pour 1900*. Analogicznie luksusowy nocnik produkcji niemieckiej („Vase de nuit de luxe, article allemand”) staje się przykładem mody kobiecej obowiązującej w „dzikich krajach” („La mode chez les nations barbares. Ces quelques croquis prouvent de façon irréfutable la supériorité du goût français en matière de la mode”).

Karykaturzyści mniej lub bardziej bezpośrednio przekonywali o wyższości własnej narodowej sztuki nad obcą. Karykatura Wellnera potwierdza, że idea *Lebenskunst* stała w opozycji do dekadentckiego hasła „sztuki dla sztuki”. Zbieranina bibelotów, rzeczy bezużytecznych bądź niefunkcjonalnych, o przyporządkowanych im formach, była zaprzeczeniem przejrzystej kompozycji wnętrza i prostoty form mebli i sprzętów, które miały wyrażać ducha i kształtować zdrowe społeczeństwo niemieckie. Wspomniana zasada prostoty i celowości przenosi akcent na nowe problemy, uchwycone przez innego karykaturzystę kilkanaście lat później.

Karykatura Karla Arnolda *Von der Werkbund-Ausstellung*, opublikowana w „Simplicissimusie” w 1914 roku (il. 4), przed-

stawia trzy postacie: van de Veldego ze „zindywidualizowanym” projektem krzesła (*der individuelle Stuhl*), Hermanna Muthesiusa z typem krzesła (*die Stuhl-Type*) oraz stolarza z krzesłem „do siedzenia” (*Stuhl zum sitzen*). Rysunek odnosi się do wystawy Werkbundu w Kolonii w 1914 roku, której towarzyszyła dyskusja między van de Veldem i zwolennikami zindywidualizowanego stylu a Muthesiusem i entuzjastami ujednoczonych form, standaryzacji i produkcji maszynowej.

Prezentowane przez Muthesiusa krzesło jest nawiązaniem do projektów Bruno Paula. Jego *Typenmöbel*, wprowadzony do produkcji w 1908 roku przez monachijskie warsztaty, miał być prosty, praktyczny i niedrogi, pomyślany jako mebel dla klasy średniej²⁰. Należy tu jednocześnie przypomnieć, że Paul był jednym z najznakomitszych rysowników „Simplicissimusa”, pisma stylotwórczego, mimo swojego satyrycznego charakteru.

Sam Hermann Muthesius pełnił funkcję attaché pruskiego Ministerstwa Handlu w Anglii w latach 1896–1903. Sporządził raporty na temat tamtejszej architektury, przemysłu i edukacji artystycznej, czego owocem był esej *Stilarchitektur und Baukunst* (1902), w którym autor przedstawił zasady realistycznego, obiektywnego projektowania pod hasłem rzeczowości (*Sachlichkeit*) i celowości (*Zweckmässigkeit*)²¹. W tekstach z początku wieku Muthesius śledził zmiany w dziedzinie rzemiosła artystycznego w Niemczech i wskazywał kierunek rozwoju. Przypominał o początkowym kopiowaniu wzorów historycznych i stopniowym przechodzeniu od „zdobienia” do „tworzenia” przedmiotów. Wreszcie „artysta-twórca przedmiotu”

²⁰ W. O. Harrod, op. cit., s. 34.

²¹ J. V. Maciuka, op. cit., s. 286, 288.

przekształcił się w twórcę wnętrza, gdyż: „Nowy kierunek [...] obejmuje całość, czyli: pokój mieszkalny. [...] Stółek, jako taki, jest już niczym, bo należy do urządzonego pokoju [...]”. „Dzieło wychowawcze, jakiego jeszcze trzeba dokonać w Niemczech w kierunku prostoty, jest olbrzymie. Podstawy tego wychowania spoczywają właśnie w nowej sztuce stosowanej [...]”. „Rzeczowość – to pierwszy warunek zdrowych objawów pełnego tężyzny współczesnego życia. Bez rzeczowości nie ma postępu [...]”. Podkreślał też, że „logiczne rzeczowe myślenie, świadomość własnego „ja” i dążenie do harmonii twórczej – to są podstawowe warunki stylu”²².

Sachlichkeit wejdzie na długo do słownika teorii sztuki i kultury niemieckiej. Sam Karl Arnold podejmie ten temat w karykaturze *Sachlichkeit* w 1928 roku²³.

Powróćmy na koniec do karykatury z 1914 roku i ostatniego jej bohatera – stolarza z „krzesłem do siedzenia”. Postać ta przypomina tytułowego siodlarza z eseju Loosa²⁴. Tekst opowiada o „dobrym mistrzu”, który chciał zasięgnąć rady u twórców secesji, żeby pracować nowoczesnie. „Profesor”, wygłosiwszy mowę o „sztuce w rzemiośle”, „indywidualności”, „nowoczesności”, ocenił pracę mistrza negatywnie, odmawiając rzemieślnikowi fantazji. Kiedy siodlarz wrócił, żeby obejrzeć zaprojektowane przez profesora i jego uczniów siodła, powiedział: „Panie profesorze! Gdybym tak mało wiedział o jeździe

konnej, o koniu, o skórze i o robocie, jak pan, też miałbym fantazję”.

Przywołane wyżej karykatury można traktować moim zdaniem jako wizualny odpowiednik prowadzonego na łamach prasy – fachowej i popularnej – dyskursu. To sprawia, że karykatura podejmująca temat twórczości artystycznej sytuuje się na pograniczu sztuki i krytyki.

“A Chair to Sit On”. On Jugendstil Applied Art in German Cartoons

(summary)

This article analyses and interprets two cartoons from German satirical magazines: W.A. Wellner's "Der Neue Styl" from "Lustige Blätter" of 1899 and K. Arnold's "Von der Werkbund-Austellung" from "Simplicissimus" of 1914.

The first cartoon shows an interior filled with *Art Nouveau* furniture; the second refers to a Deutscher Werkbund exhibition in Cologne in 1914, and to the debate between H. Muthesius and H. van de Velde.

In both cases, the cartoonists assume the role of critics of phenomena in contemporary art, commenting on the aesthetic and functionality of applied art. The former illustration criticises the formal extravagance and symbolist character of Jugendstil ornamental motifs. The latter confronts the ideas of "individuality" and "modernity" with the commonsensical approach of simple artisans.

In my article, I concentrate first and foremost on the phenomenon of "criticism" of functional art in cartoon art: the character of such criticism, and the popular-culture context (satirical press) in which those cartoons were printed.

²² H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, przeł. J. Warchałowski, Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Kraków 1909, passim.

²³ *Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift München 1896–1944, Haus der Kunst München 19. November 1977 bis 15. Januar 1978*, kat. wyst., München 1977, s. 392.

²⁴ A. Loos, *Siodlarz* [1900], [w:] *Moderniści o sztuce...*, s. 532–533. Tekst *Der Sattlermeister* został opublikowany również w numerze 3 berlińskiego „Der Sturm” w 1910 r.