

Związki sztuki polskiej z Wiedniem (intensywne co najmniej od lat 80. XIX wieku) są traktowane w literaturze przedmiotu i ogólnych omówieniach jako ważne i oczywiste, jednak stan badań nie potwierdza tego stanu rzeczy. Tekstów analitycznych dotyczących obecności polskich artystów w Wiedniu jest niewiele, choć oczywiście można znaleźć wzmianki w omówieniach twórczości poszczególnych artystów¹. Stosunkowo najczęściej pisano o związku Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” z Secesją².

* Niniejszy tekst poszerza krąg zagadnień omówionych w: D. Kudelska, *An Undervalued Place of often Unwelcome Painters. Polish Art in the Hagenbund*, [w:] *A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, trans. R. Stockman, J. Geins, ed. by A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci, Wien 2014, s. 307–317.

¹ Jest to szczególnie widoczne w zestawieniu z bardzo dużym ostatnio postępem badań szczegółowych i omówień głównych nurtów aktywności „polskich paryżan”. Oczywiście, jeśli chodzi o oba centra sztuki, mamy jeszcze wiele do zrobienia – ale Wiedeń jest wyraźnie zmarginalizowany. Dość powiedzieć, że nie mamy nawet spisu polskich studentów wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych i Kunstgewerbeschule, brakuje opracowania współpracy naszych artystów z takimi instytucjami, jak: Künstlerhaus, Galerie Miethke & Wawra (jest wymieniana tylko w opracowaniach twórczości Grottgera – pierwsza prezentacja i publikacja cyklów powstańczych) i Kunstsalon Pisko (wzmiankowany tylko przy okazji wystawy Grupy Pięciu), nie mówiąc już o opracowaniu podstawowych informacji o artystach, którzy po I wojnie światowej pozostali w stolicy Austrii.

² Zob.: F. Kleim, *Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, [w:] *„Sztuka” 1897–1922*, red. J. Bukowski, S. Filipkowski, I. Pieńkowski, Altenberg & Gubrynowicz i Syn, Lwów [1922], s. I–XXII; *Sztuka w kręgu Sztuki: Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”* [kat. wyst.], red. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1995; J. Cavanaugh, *The „Sztuka” Society*, [w:] idem, *Out Looking in Early Modern Polish Art, 1890–1918*, Berkeley 2000, s. 59–76; A. Baranowa, *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckermandl*, [w:] *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, Universitas, Kraków 2001, s. 65–77; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *„Sztuka” – Wiener Secession – „Manes”. The European Art Triangle*, „Artibus et Historiae” 2006, no. 53, s. 218–259; R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki” z wiedeńską „Secesją”*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 4, s. 19–27; tenże, *Malarze*, [w:] tegoż, *Polacy w Wiedniu*, Universitas, Kraków 2001, s. 141–157; K. Estreicher, *O współpracy „Sztuki” i „Secesji”*, mps wykładu wygłoszonego w TPSP w Kra-

W niniejszym tekście przedstawię splot okoliczności związanych ze współpracą artystów polskich z Secesją Wiedeńską i Hagenbundem w latach 1898–1914. Przy czym, z racji niewielkiej ilości danych w opracowaniach³, położę akcent na współpracę z Hagenbundem i dlatego przesunę nieco granicę chronologiczną, wzmiankując o charakterze tej współpracy w okresie międzywojnia. Wówczas właśnie dzięki Künstlerbund Hagen polska sztuka była, *via* Wiedeń, obecna w europejskim obiegu w znacznie większym stopniu niż dzięki Secesji – tu bowiem nie było jej niemal wcale. Współpraca polskich artystów z obiema grupami w ogólnym zarysie układała się podobnie; można ją podzielić na trzy etapy: początkowo twórcy indywidualnie decydowali się na wystawianie swoich prac, potem grupowe wystawy organizowała „Sztuka” (do 1918 roku), po czym znów indywidualnie podejmowano decyzje o współpracy. Dokładniejsza analiza pozwala jednak zróżnicować charakter tych działań, które stały się intensywniejsze po 1905 roku⁴.

Jak wiadomo, Julian Fałat i Kazimierz Pochwański należeli do ścisłego grona założycieli Secesji Wiedeńskiej, w pierwszym katalogu wymieniono dziesięciu *ordentliche Mitglieder*,

kowie [1975], s. 7 nlb., [w:] Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [w opracowaniu].

³ Mimo zapowiedzi równoważnego traktowania obu grup, autorzy poświęcają Hagenbundowi zaledwie kilka akapitów: H. Bizans, *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 1980, z. 68, s. 29–41, wersja angielska: *Polish Artist at the Vienna „Secession” and the „Hagenbund”*, „Canadian-American Slavic Studies”, Spring–Summer 1987, no. 1–2; J. Cavanaugh, op. cit. Z kolei w pierwszym katalogu wystawy poświęconej tej grupie informacje o „Sztuce” są szczątkowe: *Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900–1938*, hrsg. von G. T. Natter, Burgerland 1993.

⁴ Na temat artystycznych zmian, które wyraźnie zyskują nowy impuls właśnie po roku 1905, zob.: J. Malinowski, *Koniec wieku czy początek epoki – wprowadzenie*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Wyd. Interdyscyplinarne-go Koła Naukowego Doktorantów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2006, s. 5–9, tu podstawowa bibliografia przedmiotu.

a w roku 1911 już dwudziestu. Polscy artyści byli najliczniejszą po Austriakach grupą członków rzeczywistych. Pisano o nich w „Ver Sacrum”, na łamach tego periodyku publikowano także ich artykuły (Mehoffer) i reprodukowano obrazy (w pierwszym numerze obraz Malczewskiego, a później Wyspiańskiego, Stanisławskiego i in.). Polacy byli aktywni indywidualnie od pierwszej wystawy Secesji Wiedeńskiej (Józef Mehoffer, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański). Zdumiewający akces zachowawczego artystycznie Pochwalskiego, polskiego profesora wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, do tego grona reformatorów bywa określany jako pomyłka. Pytanie – czyja? Malarza czy tych, którzy go do tego grona reformatorów zaprosili? Sądzę, że obustronna, a źródłem chęci ich artystycznego współdziałania była zapewne wielokrotna współpraca Pochwalskiego z Klimtem w komisjach artystycznych Künstlerhausu⁵.

Oczywiście to, że miejscem prezentacji prac była siedziba Gesellschaft bildender Künstler Österreichs – przed utworzeniem Secesji – prestiżowe miejsce oficjalnych wystaw sztuki współczesnej, nie sprzyjało rewolucjom formalnym w sztuce. Jednak nie było całkowicie zamknięte na nowe nurty, czego dowodem jest to, że przed odłączeniem się Vereinigung bildender Künstler Österreichs prezentowali tam dzieła niemal wszyscy artyści europejscy, a niektórzy pojawili się później na pierwszych wystawach Secesji, i to bez gwałtownej zmiany stylu. Dotyczy to zarówno twórców z Austro-Węgier (w tym polskich), jak i z innych krajów. W Künstlerhausie w latach 80. i 90. z powodzeniem wystawiali i dostawali nagrody m.in. Gustav Klimt, Carl Moll, Auguste Rodin, Fernand Khnopff, Olga Boznańska, Max oraz Aleksander Giermyscy i oczywiście cała rzesza malarzy o wiele mniej zdolnych. Gruntowne zmiany form w Secesji (i wiedeńskich sojuszy artystycznych) to okres sporów po roku 1901, ale, jak się wydaje, radykalne pęknięcie i odrzucenie wiedeńskiego Künstlerhausu przez ówczesnych „poszukujących” nowoczesnych nastąpiło po wyjściu z Secesji „Grupy Klimta” – czyli po roku 1905. Mniej więcej w tym czasie artyści nienastawieni komercyjnie, a tym bardziej ci skłonni do eksperymentów, przenieśli się do Künstlerbund Hagen, grupy, która od powstania w 1899 roku była konkurencyjna wobec Secesji. Hagenbundowcy mieli mniejsze dochody, skromniejszą siedzibę (jedynie dzierżawili budynek przerobiony z hali targo-

wej przy Zedlitzgasse 6); zgadzali się na aktywny udział kobiet, choć nie od razu na prawach członków rzeczywistych. Secesja ostrzej pilnowała swej pozycji, dyscyplinując członków, by nie wystawiali na terenie Wiednia w innych miejscach, groziło to bowiem skreśleniem z listy członków tego prestiżowego stowarzyszenia (przypominano formalnie o statucie i ostrzegano, również Polaków, w prywatnie stanych listach⁶).

Jak już wspomniałam, polscy artyści początkowo wystawiali w Secesji indywidualnie. Pierwsza zbiorowa wystawa Towarzystwa Artystów Polskich (TAP) „Sztuka” została otwarta dopiero zimą 1902 roku⁷. Najliczniejsze były portrety i pejzaże, ale szczególnie podobały się projekty ekspresjonistycznych wawelskich witraży Wyspiańskiego, które zebrały najlepsze recenzje (Kazimierz Wielki, Św. Stanisław, Henryk Pobożny)⁸. Ekspozycja cieszyła się dużym powodzeniem, dlatego TAP dostało następną propozycję wystawy, tym razem w całym budynku. Było to wyróżnienie, ale Polacy nie zdążyli przygotować prezentacji na czas. W kolejnych latach stale powtarzały się w „Sztuce” problemy z organizacją wystaw – szczególnie zagranicznych, przy czym bynajmniej nie chodziło tylko o pieniądze. Jak można sądzić z wypisów Estreichera, najwięcej kontrowersji wzbudzał sposób wyboru dzieł do ekspozycji i ustalanie kolejności wystaw, co powodowało odsunięcie się od współpracy wielu członków – długotrwałe (Malczewski) lub krótsze (Tetmajer, Chelmoński i in.)⁹. W młodszym pokoleniu powstała wyraźna opozycja przeciw dominacji wyborów Stanisławskiego – stąd

⁶ Statut Secesji opublikowano już w katalogu pierwszej wystawy: *Katalog der I. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1899, s. 13–22; na temat wiedeńskiego stowarzyszenia zob. R. Weissenberger, *Die Wiener Secession. Die Dokumentation*, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, Wien–München 1971.

Informacje o listach od Secesji zamieszczono w księdze *Protokoły posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka*. Zob. K. Estreicher, *Wypisy z księgi „Protokołów posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka”*, [w:] Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, mps, k. 1–157 [w opracowaniu], s. 89–93.

⁷ *XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. November–Dezember 1902*, s. 23–31. Wprawdzie w dużej, ale tylko jednej sali 23 artystów pokazało 77 obrazów i rzeźb.

⁸ F. Servaes bardzo je chwalił, proponował urządzenie artyście osobnej wystawy, co nie doszło do skutku (FS, *Secession*, „Neue Freie Presse” 1902, Nr. 13 729, s. 4). Ten rodzaj napięcia dostrzeżono także w portretach Wyspiańskiego, o czym świadczy wybór reprodukcji do pierwszego numeru „Ver Sacrum” (S. Wyspiański, *Studium für fresco*, „Ver Sacrum” 1898, Jg. 1, H. 7, s. 25). Przedstawiona dziewczynka jest scharakteryzowana przez silną ekspresję rysunkowego konturu. Zwraca uwagę nienaturalny układ palców jej dłoni o charakterystycznie rozcapierzonych palcach (wcześniej niż u Schielego), co dodatkowo podkreśla trzymany przez nią cyrkiel.

⁹ K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*

⁵ W. Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, Bd. 1: *Die Künstlergenossenschaft in ihrer Historischen Entwicklung und die ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, Wien 2003, s. 143–144.

inicjatywa Grupy Pięciu¹⁰. Przez nieustające kontrowersje i, jak sądzę, niezrozumienie współczesnych procesów zmian na rynku sztuki kilkakrotnie sami członkowie postulowali rozwiązanie Towarzystwa¹¹. Wiedeńskie i krakowskie spory artystyczne wewnątrz grup, między nimi i artystami spoza organizacji nakładały się zatem w czasie. Ich interferencje były oczywiste i kształtowały też konteksty polskich ekspozycji w Wiedniu. Zarząd TAP, świadomy tych relacji i własnych ograniczeń organizacyjnych¹², zalecał, by indywidualne pokazy członków „Sztuki” w Secesji Wiedeńskiej były w miarę możliwości urządzone w jednej sali, co miało służyć podtrzymaniu w Wiedniu pamięci o polskim stowarzyszeniu. Strategia ta była rzeczywiście realizowana.

Kolejna wystawa TAP „Sztuka” w Secesji (w sąsiedztwie Grupy Pięciu akcentującej swoją niezależność artystyczną w osobnej sali) odbyła się w 1906 roku¹³. Podobnie jak poprzednia, miała ona charakter przekrojowy. Zainteresowanie prasy i publiczności także było duże, dlatego nieco później, jak wynika z *Księgi protokołów „Sztuki”*, planowano kolejną prezentację przy Friedrichstraße 12. Tym razem, m.in. z powodu przesuwania daty przez polską stronę i zmieniania warunków organizacji przez Secesję, narastały nieporozumienia i wystawa nie doszła do skutku, a strona polska twierdziła nawet, że stało się tak z winy Secesji. Niemale znaczenie miało też poczucie niekorzystnego dla „Sztuki” rozporządzania finansami¹⁴. W tej sytuacji, dzięki bliżej nieokreślonym kontaktom prywatnym z Hagenbundem, jesienią 1907 roku przedstawiono propozycję urządzenia wystawy w hali przy Zedlitzgasse 6, która została przyjęta¹⁵.

Wcześniej grono polskich artystów wystawiających w Hagenbundzie indywidualnie było nieliczne. W roku 1904 jako

¹⁰ M. Geron, *Grupa Pięciu (1905–1908)*, [w:] *Sztuka lat 1905–1923...*, s. 10–17.

¹¹ W trakcie zebrań, podczas których dyskutowano sprawę wystaw w Hagenbundzie, samorozwiązanie „Sztuki” postulowali Wyczółkowski, Pankiewicz i Laszcza (ponieważ towarzystwo wykonało już swoje zadanie – spowodowało, że jakość polskiej sztuki na wystawach zdecydowanie się poprawiła). Przeciw tej propozycji byli Mehoffer, Frycz i Kamocki, wstrzymali się od głosu Tichy i Czajkowski. Siłę wspólnoty działania, jak można sądzić z protokołów, najbardziej doceniali Stanisławski, Ruszczyk i Mehoffer. K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*, s. 89–94.

¹² Nie nadążano z przygotowaniem zarówno wystaw krajowych, jak i zagranicznych (zaproszenia nadsyłano zarówno z Künstlervereinen, jak i od europejskich secesjonistów, m.in. z Berlina, Brukseli, Rygi).

¹³ XXVI. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession. März–Mai 1906*, Wien 1906. W czterech pomieszczeniach 30 polskich artystów wystawiło 132 obiekty (malarstwo, grafika, rzeźba i rzemiosło artystyczne).

¹⁴ K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*, s. 78.

¹⁵ Ibidem, s. 78, 89.

pierwsza polska artystka (i długo jedyna kobieta) w Künstlerbund wystawiła swe prace ceniona w Wiedniu malarka Irma Duczynska¹⁶. Malowała ona sceny rodzajowe, symboliczne, głównie jednak portrety, których styl wyraźnie się zmieniał (duże uznanie zyskała wielokrotnie wystawiana *Harmonia*¹⁷). Po przeprowadzce artystki do Monachium większego znaczenia w jej twórczości nabrała rzeźba.

Duczynska zaczynała od konwencjonalnych ujęć dość sztywno stojących lub siedzących kobiet w eleganckich strojach z przełomu wieków. W Hagenbundzie pokazywała już jednak starannie zakomponowane płótna cechujące się dekoracyjną geometryzacją – jak *Portret męski*¹⁸. Jest to spokojny dialog z modernizmem, na co wskazuje często w Wiedniu podejmowany temat postaci w fotelu. Płytka przestrzeń artystka zagospodarowała masywnymi meblami, których prostokątne formy punktuje opisana w kwadracie, duża ślimacznica poręczy fotela, kończąca lekturę obrazu w prawym dolnym rogu. Niektóre portrety Duczynskiej, już od 1910 roku, przedstawiają na pierwszym planie sztywno ustawione modele, obwiedzione mocnym konturem jak później w *Neue Sachlichkeit (Portret chłopców*¹⁹).

Dopiero trzy lata po Duczynskiej w Hagenbundzie pojawili się Kazimierz Sichulski (1906), następnie Henryk Uziembło (1907), Jan Bulas i Artur Markowicz (1907). Od 1909 do 1918 roku poza wymienionymi artystami wystawiali tu jeszcze: Jerzy/Georg Merkel, Damazy Kotowski, Józef Krasnowolski i Stefan Filipkiewicz. W znacznej części byli to twórcy młodszy (urodzeni tuż przed lub po 1870 roku) od tych, którzy zaczynali współpracę z Secesją Wiedeńską. Spośród nich o Irmie Duczynskiej wiadomo najmniej, a jej kontakty intelektualne i artystyczne są tyleż nieznanne, co interesujące. Dość powiedzieć, że do jej bliższych znajomych należeli Aby i Max Warburg oraz Ludwig von Ficker. Sytuacja Duczynskiej jest dość szczególna – Austriacy

¹⁶ I. Duczynska (właściwie Dutzynska; 1869 Lwów–1932 Wiesneck) – malarka, graficzka i rzeźbiarka, wnuczka znanego w Wiedniu akwarelisty Edwarda Duczynskiego; prowadziła w Wiedniu prywatną szkołę artystyczną dla kobiet. Jej twórczość jest w Polsce właściwie nieznaną. Zob. *Polski słownik biograficzny*, t. 5, s. 444–445; *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 108; U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 10, Leipzig 1914, s. 49.

¹⁷ Zob. *Seconda Esposizione Internazionale D'arte. Della Sezesione. Catalogo illustrato*, Roma 1914, Sala Internazionale, poz. 19, il. nlb.

¹⁸ *Portret męski*, miejsce przechowywania nieznanne, dagerotyp Österreichische Nationalbibliothek.

¹⁹ *Portret chłopców*, miejsce przechowywania nieznanne, dagerotyp Österreichische Nationalbibliothek.

traktują ją jako artystkę polską, a Roman Taborski (pamiętając o jej biogramach w PSB i SAP) wykluczył ją z grona twórców mających cokolwiek wspólnego z polską kulturą²⁰. Tymczasem artystka na pewno przyjeżdżała do Lwowa (skąd pochodziła jej rodzina) i przysyłała swoje obrazy i rzeźby na wystawy TPSP w Krakowie. Sądzę, że choćby dlatego to badacze naszej historii sztuki powinni opisać jej losy i twórczość, zwracając szczególną uwagę na niezwykle spotkania i sploty kultury polskiej i austriackiej w Wiedniu, także trudne do rozpoznania²¹.

W 1907 roku najpierw „Wydział Sztuki prywatnie zwrócił się do Hagenbundu, skąd również prywatnie doniesiono, że urządzenie wystawy polskiej tamże w zasadzie byłoby możliwym”²². Oficjalne rozmowy prowadzili prezesi Ferdynand Ruszczyc i Joseph Urban. Wiedeń zaproponował zagospodarowanie całego budynku, przy czym „wszystkie koszty transportu i urządzenia miał ponieść [Hagenbund – przyp. D. K.] z pieniędzy własnych”²³. Ostatecznie „Sztuka” uzyskała wsparcie finansowe z Ministerstwa Oświaty (3 tys. koron), w czym skutecznie poparł ją Hagenbund. TAP było już wówczas znane nie tylko z wystaw wspólnych i pokazów poszczególnych członków w wielu galeriach w Wiedniu, ale też z ekspozycji poza Austrią (St. Louis, Düsseldorf, Lipsk, Drezno, Monachium). Pozwalało to komisji Hagenbundu przewidzieć poziom artystyczny i ocenić sprawność w aranżacji ekspozycji, co było ważną kwestią, ponieważ planowano bardzo dużą wystawę. Przybycie do Wiednia oficjalnej delegacji z Krakowa (Ferdynand Ruszczyc – prezes, Teodor Axentowicz – wiceprezes, Karol Frycz – sekretarz oraz Józef Pankiewicz) i trwające jakiś czas przygotowania wzbudziły zainteresowanie środowiska. Tym bardziej że jeszcze w czasie trwania tych prac zarząd Hagenbundu zwrócił się do „Sztuki” z propozycją wzięcia udziału w kolejnej, planowanej także na 1908 rok, ważnej wystawie jubileuszowej, wspólnej dla Hagenbundu, czeskiego Manesu i „Sztuki”. Wywołało to reakcję Secesji – wspomniane listowne przypomnienie Polakom o statutowym wymogu lojalności, co niewątpliwie miało powstrzymać nową współpracę. W odpowiedzi (23 marca 1908 roku)

nadmieniono, że „już raz Secesja uniemożliwiła projektowaną polską wystawę w Wiedniu, że zainteresowani (pp. Axentowicz, Fałat, Laszcza, Weiss i Wyczółkowski) jeszcze na wiosnę zeszłego roku w liście do Secesji oświadczyli, że z okazji projektowanej wystawy w Hagenbundzie gotowi są na ewentualne wystąpienie z Secesji, co też istotnie nastąpiło”²⁴.

Decyzję o udziale w pierwszej wystawie „Sztuki” w Hagenbundzie, którą otwarto 6 stycznia 1908 roku, podjęto zatem w polskim stowarzyszeniu z rozmysłem, ze świadomością konsekwencji dla wspólnych i indywidualnych losów artystów. Pokazano wówczas 358 dzieł 43 autorów (malarstwo, rzeźba, grafika – w tym plakaty)²⁵. Przedstawiono bardzo szerokie spektrum polskiej sztuki współczesnej (z lat 1900–1907), także prac artystów niebędących członkami stowarzyszenia. Niektóre dzieła prezentowano już wcześniej na wystawach Secesji, ale przeważającą większość pokazywano po raz pierwszy. Nadeszły one z Krakowa, Lwowa, Zakopanego, Warszawy i mniejszych miejscowości, a także z Paryża (Olga Boznańska, Eugeniusz Zak – malarstwo; Anastazy Lepla, Stanisław Ostrowski, Jan Szczepkowski, Edward Wittig – rzeźba) i z Rzymu (Henryk Glićenstein – rzeźba). Pokazano też dzieła dwu zmarłych w roku 1907 luminary polskiej sztuki, znanych dobrze publiczności wiedeńskiej – Jana Stanisławskiego i Stanisława Wyspiańskiego (t uwzględniono także dzieła sprzed 1900 roku). Ponieważ w katalogu zastosowano alfabetyczny układ nazwisk, a nie porządek układu w salach, nie sposób ustalić, jak rozmieszczono obiekty i jaki był scenariusz ekspozycji.

Druga wystawa „Sztuki” w hali przy Zedlitzgasse 6 w 1908 roku (wspólna z Hagenbundem i grupą Manes²⁶) nie była już

²⁴ K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*, s. 93; F. Kleim, op. cit., s. XVII. Informacji o wystąpieniu z Secesji wszystkich wymienionych już wiosną 1907 r. nie potwierdza elektroniczny przewodnik po archiwum Secesji (brak informacji o numerze inw.; płyta CD – *in situ*). Według tego zapisu tylko Axentowicz, Fałat, Laszcza i Mehoffer zrezygnowali w 1908 r. (brak daty dziennej).

²⁵ *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka” in Hagenbund* [kat. wyst.], Wien MCMVIII. Projekt wnętrza – J. Czajkowski (poza salą Wyspiańskiego – artysta zaprojektował ją jeszcze przed śmiercią); komisja kwalifikacyjna: T. Axentowicz, K. Frycz, J. Pankiewicz; projekt katalogu i plakatu wg S. Wyspiańskiego.

O otwarciu wystawy zob. [Rubryka: *Theater, Kunst, Musik*], „Stehlpost” 1908, Nr. 35, s. 8. Za wskazanie tego tekstu dziękuję Kerstin Jesse – Curator Assistant Collection 20th Century w Österreichische Museum Belvedere w Wiedniu; list Zofii Rosner do Tadeusza Estreichera (Wiedeń, 8.II.1908 r.), [w:] Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie [w opracowaniu], za informację dziękuję pani Annie Joniak.

²⁶ *Ausstellung Hagenbund. Kaiser-Huldigungs-Ausstellung* [Wien, 1.04–1.10.1908]; odpowiedzialni za salę polską: F. Ruszczyc, T. Axentowicz. Piętnastu artystów pokazało 24 dzieła, w tym 2 rzeźby; sztuki użytkowej i grafiki nie było wcale.

²⁰ R. Taborski, *O współpracy...*, s. 20, przyp. 2.

²¹ Na uwagę zasługują też inni artyści z tego środowiska, którzy nie przyjechali do Polski po 1918 r. Znowu w przeciwieństwie do „polskich paryżan”, „polscy wiedeńscy” zostali poza kręgiem zainteresowania badaczy, podobnie jak losy pozostałych tam artystycznych poloników (z wyłączeniem kolekcji Lanckorońskich).

²² K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*, s. 89 (zapis z 26.06.1907 r.); nie udało mi się ustalić, kto w tej sprawie pośredniczył.

²³ O organizacji wystawy zob.: K. Estreicher, *Wypisy z księgi...*, s. 95–97; F. Kleim, op. cit., s. XIV–XVI.

tak duża ze względu na podział miejsca (tym bardziej że w centralnej sali eksponowano popiersie cesarza Franciszka Józefa). Dlatego Ruszczyk i Axentowicz tym razem wybrali wyłącznie dzieła członków TAP. Co ważne, mimo bardzo bliskich terminów obu wystaw w Hagenbundzie dzieła się nie powtarzały. Na wystawie jubileuszowej także było dużo pejzaży, które, podobnie jak liczne portrety, stylistycznie prezentowały umiarkowaną nowoczesność i nie skłaniały się ku awangardzie. Była to nie tylko ostatnia grupowa wystawa TAP „Sztuka” w Hagenbundzie, ale też ostatnia oficjalna, duża wspólna wystawa polskiej sztuki w Wiedniu przed I wojną światową. Na uwagę zasługuje fakt, że Kazimierz Sichulski i Henryk Uziembło powiesili wówczas swoje obrazy w części Hagenbundu, a nie z rodzimą „Sztuką”. Obaj artyści konsekwentnie nie wystawiali w Secesji.

Na pierwszej zimowej wystawie „Sztuki” w Zedlitzhalle w 1908 roku były zauważalne różne tendencje stylistyczne. Silnie odznaczał się nurt zakorzeniony we francuskiej tradycji sublimowania formy przez fakturę obrazów²⁷. Było to najwyraźniej widoczne, choć w skrajnie różny sposób, u Józefa Pankiewicza i Olgi Boznańskiej. Pejzaże Pankiewicza mają mięsistą materię plam zakrywających podłoże. Boznańska przeciwnie, coraz bardziej ujmuje materii farb jako masy niosącej kolor. W dużej retrospektywie Jana Stanisławskiego znajdowały się zarówno starsze rozświetlone pejzaże o rozedrganej postimpresjonistycznej fakturze, jak i późniejsze, o innym charakterze ekspresji wydobytej przez grubo kładzione szerokie jednolite plamy kolorów „prosto z tuby”. Jakkolwiek ranga Stanisławskiego jako pejzażysty była bardzo wysoka, to niewielu spośród rzeszy jego uczniów dorównywało mu twórczym talentem. Znana była jego niechęć do malarstwa symbolicznego (może nawet figuratywnego) i zaniedbywanie „malarzkiej kuchni”. Za jego życia kształtowana pod tym kątem polityka wystawiennicza „Sztuki” budziła protesty wielu artystów. O ile jednak miał on bezpośredni wpływ na pokazy w Secesji, o tyle na te w Hagenbundzie już nie. Być może dlatego, patrząc na nie z dzisiejszej perspektywy, można powiedzieć, że mimo siły nurtu pejzażowego skupionego na wrażeniowo chwytanym nastroju, znaczna część pokazanych wówczas dzieł wpisywała się w inny nurt sztuki. Była to druga odsłona symbolizmu (ca 1900–1914, choć nie można tu mówić o ostrych cezurach)²⁸, zjawisko charaktery-

styczne dla Europy Środkowej, w nowy sposób wykorzystujące techniki iluzjonistyczne (w odróżnieniu od nurtu Gauguina eksperymentującego na dużą skalę z malarską chemią)²⁹.

Siłę zainteresowania formą tego nurtu na wystawach „Sztuki” w Hagenbundzie, w porównaniu z wcześniejszymi wystawami w Secesji, widać w przemyślanym doborze dzieł artystów żyjących, jak również w retrospektywie Stanisława Wyspiańskiego. Na okładkę katalogu wystawy „Sztuki” w Hagenbundzie wybrano portretowe ujęcie bezimiennej dziewczynki o innym charakterze ekspresji, bliskie trudnej treści *Wnętrza* Maeterlincka³⁰. Nakładające się sensory odbioru buduje tu kombinacja takich elementów, jak: perspektywa i rodzaj kadru, zderzenie jakości szarego pakowego papieru i wysublimowanego tematu, pozorna czytelność podziałów kadru z niedookreślonymi relacjami przestrzennymi. W tym ujęciu istotna niejednoznaczność patrzenia, przyglądania się, równoczesność oglądania i bycia obiektem obserwacji jest właściwym przedmiotem namysłu. Nieprzypadkowo ta intrygująca litografia znalazła się na okładce katalogu pierwszej wystawy TAP w Künstlerbund Hagen, przypomina ona o iluzyjności sztuki, o niemożności przenikania przez niewidzialne granice wnętrza i zewnątrz cudzej przestrzeni – dosłownie (fizycznie) i metaforycznie (duchowo).

Dla Hagenbundu wybrano też inny niż wcześniej w Secesji projekt witraża Wyspiańskiego – *System kopernikański* (*Apollo* – 1904), co dobitnie świadczy o przesunięciu w stronę innej estetyki. Odrzucono witraże wawelskie uwikłane w pol-

zystencji, pytania o jej sens, o filozoficzne horyzonty religii, o splot seksualności poddanej konwencji z podświadomością. Jednak w fazie pierwszej (lata 80. i 90. XIX w.) treści te przywoływano przez historie mitologiczne, fantastyczne postaci, zagadkowe znaki i egzotyczne symbole religijne. O zmianach rozumienia pojęcia symbolizmu i różnicach metodologicznych w historii sztuki zob. A. Morawińska, *Wstęp*, [w:] *Symbolizm w malarstwie polskim 1890–1914*, Warszawa 1997, s. 7–20.

²⁹ Tematy operują tu współczesnymi, często banalnymi motywami, artyści posługują się tradycyjnymi gatunkami (portret, pejzaż, scena rodzajowa), ale nowoczesnie upraszczają opisy przedmiotów, zmieniają ich skalę i odrzucają tradycyjne perspektywy ujęć motywów. Wystudiowany kadr manifestacyjnie ujawnia swą siłę, którą dawniej przysłaniała narracja, zmusza do myślenia (*Gedankenmalerei*). Tu zaskakujące cięcia w większym stopniu każą pamiętać o tym, czego nie widać, a subiektywne spojrzenie często ogląda cudzą prywatność. Skupiony wzrok izoluje i wyostrza widzenie przedmiotów, a mimo to wskazuje na ich sytuacyjną niepewność. O fazach symbolizmu francuskiego zob. R. Heller, *Concerning Symbolism and the Structure of Surface*, „Art Journal” 1985, vol. 45, no. 2 (Summer), s. 146–153.

³⁰ Omawiana litografia to wariacja na temat plakatu Wyspiańskiego anonsującego odczyt Stanisława Przybyszewskiego i wystawienie dramatu w Krakowie. Zob. T. Gryglewicz, *Wnętrze. Interpretacja plakatu Stanisława Wyspiańskiego do dramatu Maurycego Maeterlincka*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CCCCLXXIX, „Prace z Historii Sztuki” 1977, z. 14, s. 89–104.

²⁷ Trzeba podkreślić, że wiedeńska krytyka, spostrzegłszy bliski związek polskiej sztuki z postimpresjonizmem francuskim, wyraźnie zaznaczała jej specyficzną, rozpoznawalną redakcję. Zob. m.in. L. Hevesi, *Acht Jahre Secession*, Wien 1906, s. 403.

²⁸ W obu fazach w centrum uwagi były duchowe aspekty ludzkiej eg-

ską historię. Późniejszy *Apollo* operuje uproszczonymi formami, dużymi jak na witraż taflami szkieł, bardzo ograniczoną gamą kolorów i tonową zmianą ich odcieni. Artysta subtelnie łączy przesłanie uniwersalne o porządku ludzkim i kosmicznym w duchu teozofii z autobiografizmem, ze świadomością bliskiej śmierci³¹. Znany w Wiedniu z okien we Fryburgu Józef Mehoffer prezentował wówczas bardziej zachowawcze niż Wyspiański, historyzujące formy jak w projektach witraży do katedry wawelskiej. W rzeźbie, dość licznie prezentowanej na pierwszej wystawie 1908 roku w Hagenbundzie, także widoczny był podział na wcześniejszą secesyjną jeszcze stylistykę wychodzącą od impresjonistycznej rzeźby Rodina (*Paryska dorożka* Henryka Gliensteina) i syntetyczny już styl dzieł Xawerego Dunikowskiego, który zwrócił uwagę krytyki figurami ciężarnych kobiet. Monumentalna powaga tych statycznych, masywnie jednolitych brył była skrajnie odmienna od charakterystyki tego tematu przedstawionej kilka lat wcześniej w skandalizujących dziełach Klimta. Mocnym akcentem było także wolne od wpływów Rodina, operujące gładkimi, geometrycznymi płaszczyznami *Tchnienie*. Uwagę zwracały też popiersia portretowe Konstantego Laszczki i Henryka Kuny oraz prezentujące nowoczesną wersję klasycyzmu niewielkie rzeźby Edwarda Wittiga.

Wśród obrazów eksponowanych na obu omawianych wystawach „Sztuki” w Hagenbundzie jak zwykle było wiele tradycyjnych portretów, ale też indywidualne ujęcia anonimowych postaci z ludu na tle pejzażu. Stylistycznie w znacznej części były to modne już w latach 90. XIX wieku sceny z życia Huculów³², ale osłabło zainteresowanie szczegółami bajecznie kolorowych strojów i świątecznych obyczajów. Spojrzenie etnografa ustąpiło miejsca skupieniu uwagi na pojedynczych osobach, czasem wyizolowanych z grupy, pokazanych z bliska. Mimo to szczegóły wzorów tkanin i haftów nie są już detalicznie opisane, są sprowadzone do niemal jednolitych plam kontrastowych kolorów o wyraźnie określonych granicach (jak w *Huculce* Sichulskiego, 1906)³³. Podob-

ne zmiany widać w prezentowanych obrazach Władysława Jarockiego.

Pejzaże, jeśli nie były podporządkowane gęsto malowanym, niewielkim formatom Stanisławskiego, także miały nową, specyficzną redakcję. Ferdynand Ruszczyc zaprezentował dzieła, które poprzez specyficzne kadry opowiadają o subiektywności spojrzenia. Tak jak w *Bladym słońcu* (wł. prywatna), gdzie ograniczenie widoku ujawnia niepewność wiedzy nie tylko o domu, ale przede wszystkim o jego mieszkańcach. Podobną intensywność spojrzenia, dostrzeżoną przez większość recenzentów, ukazał Kazimierz Sichulski w *Rybach* (Fundacja Raczyńskich przy MN w Poznaniu). Kompozycja kłóci się z wieloma przyzwyczajeniami widza – mimo pozornej prostoty nie jest oczywista. Sprzeczność między „wiedzą” a „widzeniem” powoduje dysonans poznawczy, co jest charakterystyczne dla wspomnianej drugiej odsłony symbolizmu – całość zwraca uwagę nieoczywistością tego, co jest ważniejsze: materia realnego świata czy jego odbicie. Dominuje podkreślana już niejednoznaczność, iluzoryczność pewności widzenia opisana za pomocą gry między budową geometryczną a przedmiotową warstwą obrazu³⁴.

Prezentacje TAP „Sztuka” w Hagenbundzie umożliwiły nawiązanie nowych kontaktów artystycznych. Siedmiu ich uczestników pokazywało tu swoje dzieła także później. Byli to Julian Fałat, Józef Mehoffer, Ferdynand Ruszczyc i Fryderyk Pautsch (mający wpływ na młodzież, w różnych okresach profesorowie i rektorzy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych), Jakob Glasner, Gustaw Gwozdecki i Henryk Uziębło. Ten ostatni wystawiał zazwyczaj nastrojowe pejzaże, ale najciekawsza artystycznie część jego twórczości to sztuka użytkowa – projekty wnętrz, malatury ścienne oraz witraże także gościli w Zedlitzhalle. Pokazywał wiele pastelowych projektów okien oraz gotowe witraże, jak np. *Przedwiośnie* wiosną 1909 roku. Ten nowoczesny

³¹ Zob. K. Nowakowska-Sito, *Apollo – System Kopernika. Studium o witrażu Wyspiańskiego*, „Folia Historiae Artium” 1993, t. 29, s. 151–168.

³² T. Gryglewicz, *Tendencje regionalistyczno-narodowościowe w śród-kowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, „Folia Historiae Artium” 1992, t. 28, s. 113–148; A. Jankowska-Marzec, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

³³ H. Bizans łączy tę zmianę z nowym podejściem do „ludowego” tematu, który nie jest już tak silnie łączony z patriotyzmem, lecz ma charakter bukoliczny (idem, op. cit., s. 40). Wskazane zmiany stylistyczne są istotne, jednak zespolenie ludowości z patriotyzmem wymaga pogłębionej analizy, i to nie tylko w polskim kontekście. Stereotypy dotyczą nie tyle przedstawiania, ile

interpretowania tego tematu (zgodnie z paradygmatem romantycznym), dla tego trzeba zastosować inne narzędzia badawcze, np. metodę kolonializmu E. Saida „przeredagowaną” odpowiednio dla Europy Centralnej, tak jak w: M. Haja, *Zwischen Traum und Wirklichkeit. Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert*, [w:] *Orientalische Reise: Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, hrsg. von E. Mayr-Oehring, E. Doppler, Vienna 2003, s. 30–63; O. Hessky, *The Orient on the doorstep – Austrian artist in Hungary*, [w:] *Orient & Occident. Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. by A. Husslein-Arco, S. Grabner, Wien 2012, s. 119, 126.

³⁴ Podwójnego statusu ontologicznego nie mają tu bowiem tylko tytułowe ryby. Pływają pod powierzchnią wody, istnieją tylko „realnie”, choć, paradoksalnie, nie podlegają złudzie odbicia. Tego, że obraz jest starannie przemyślany, dowodzi widok po odwróceniu go o 180°. Wówczas obserwujemy świat spod wody, w której zanurzona jest i poręcz, i jej odbicie z poprzedniej wersji. Tylko ryby tak samo podpływają pod powierzchnię.

witraż był reprodukowany w katalogu wystawy³⁵. Podobną stylistykę prezentowały też wystawiane w Hagenbundzie witraże Sichulskiego³⁶.

Po I wojnie światowej wiedeńskie galerie stały się już zagranicznym rynkiem sztuki także dla twórców z dawnej Galicji. W Secesji zmiany polityczne szły w parze ze zmianami organizacyjnymi, co działało na niekorzyść dla aktywności artystów z Polski (która właśnie odzyskała niepodległość). Jesienią 1918 roku zarząd Secesji wystosował do polskich członków rzeczywistych urzędowe pisma, grzecznie w nich informując, że na mocy rozporządzeń rządowych i statutu do stowarzyszenia mogą należeć wyłącznie artyści zamieszkał na terenie Austrii³⁷. Od tego czasu polscy artyści indywidualnie pojawiali się rzadko³⁸, a grupowo – poza jedną oficjalną wystawą w 1928 roku – wcale³⁹.

W znacznie bardziej otwartym, nastawionym na kontakty zewnętrzne środowisku Hagenbundu w latach 20. i 30. artyści z Polski i innych krajów Europy nie tylko wystawiali, ale nadal byli pełnoprawnymi członkami stowarzyszenia. Potwierdzają to aktualizowane listy w katalogach wystaw. Pojawiają się w nich także artyści, którzy po I wojnie już w Hagenbundzie nie wystawiali, ale z jakichś powodów dbali o podtrzymanie kontaktu ze stowarzyszeniem: Teodor Axentowicz, Julian Fałat, Józef Krasnowolski, Józef Mehoffer, Włodzimierz Tetmajer, Leon Wyczółkowski.

Niektórzy wystawiający, jak Jakob Löw, osadzeni w Wiedniu jeszcze przed wojną, nie ruszali się stąd po zmianie granic, inni zaś, np. Leopold Gottlieb, wyjeżdżali do Polski, wracali tu i ostatecznie przenosili się do Paryża. Jeszcze inni, jak Jerzy/Georg Merkel i jego żona Louiza Merkel-Romeé, w różnych okresach przebyli drogę w odwrotnym kierunku – zrezygnowali z Paryża i innych miast, ostatecznie wybrali Wiedeń i Hagenbund jako miejsce artystycznego osiedlenia. Oprócz wymienionych artystów z Polski obrazy nadal nadsyłali: Jakob Glasner, Vlastimil Hofman, Karl Lamparski (określany jako artysta pol-

sko-austriacki), Fryderyk Pautsch, Kazimierz Sichulski, Henryk Uziembło.

W międzywojniu wystawiali tu swoje prace głównie polscy Żydzi, równocześnie stale obecni na wystawach w kraju, regularnie przysyłali też obrazy z Paryża. Byli to m.in. wspomniani już Merklowie, Jakob Glasner, Jakob Löw, Henryk Glicenstein i najwybitniejszy z nich, Leopold Gottlieb, który po raz pierwszy zaprezentował swoje prace w Hagenbundzie na jesiennej wystawie grafiki w 1924 roku. Był on już wówczas artystą dojrzałym, znanym w Europie i w Jeruzolimie, od razu został zauważony przez krytykę. Stylistycznie stopniowo przechodził od młodopolskiego nastroju dusznej melancholii, przez realistyczne ujęcia z wyraźnym rysem wczesnego wiedeńskiego ekspresjonizmu⁴⁰, aż po portrety należące do ostatniej fazy jego twórczości malarskiej, z okresu białego, określanego też jako czas „nowego klasycyzmu” i „powrotu do porządku”. O uznaniu środowiska wiedeńskiego dla twórczości Gottlieba świadczy wystawa grafiki i rysunku, jaką zadedykowali mu tutejsi twórcy po jego przedwczesnej śmierci, czego nie odnotowuje nawet monografia Artura Tanikowskiego⁴¹.

Leopold Gottlieb i Jerzy/Georg Merkel, którzy równolegle byli związani z dwiema kulturami plastycznymi, zawieźli do Paryża malarstwo rozważające różne sensy związku z naturą, intensywnie skupioną obserwację emocji poprzez cielesność. Stamtąd przywozili do Wiednia rozważania o przewadze formy, malarskie wyciszenie powtarzalnych rytuałów o nabistowskich korzeniach. Hala przy Zedlitzgasse 6 była bardzo ważną przestrzenią artystycznych dyskusji o europejskim zasięgu.

Wraz z dojściem Hitlera do władzy atmosfera w Wiedniu zaczęła się zagęszczać. Po aneksji Austrii jednym z pierwszych posunięć nowej władzy w odniesieniu do kultury było zdelegalizowanie i zamknięcie Hagenbundu. Secesja przetrwała i w jakiś sposób koegzystowała z hitlerowcami, co dokumentują liczne fotografie.

³⁵ Przedwiośnie wykonano w krakowskim Zakładzie Witraży S. Żeleńskiego, gdzie Uziembło był kierownikiem artystycznym.

³⁶ J. Smirnow, *Witraże Kazimierza Sichulskiego (Lwów – Stare Sioło – Tarnopol)*, [w:] *Teka Komisji Polsko-Ukraińskiego Związku Kulturalnego*, Lublin 2007, s. 65–76, http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TZwiaz2/Smirnow_1.pdf, dostęp: 15.06.2014.

³⁷ Zob. D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla, Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, KUL, Lublin 2008.

³⁸ Wyjątkowo pokazano dzieła Leopolda Gottlieba (*LVII. Ausstellung der Wiener Secession, April–Juli 1920*).

³⁹ *XCVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst. 18. Februar bis 9. April 1928*. Na temat tej wystawy zob. D. Kudelska, op. cit.

⁴⁰ Zob. A. Roessler, [Wstęp], *Kollektiv Ausstellung Krakauer Kunstlerbund Grupa V. Bildhauer Lewandowski*, Kunstsalon Pisco, Wien 1908, s. 3–9; nie jest przypadkiem, że Roessler był później protagonistą Schielego – zob. A. Tanikowski, *Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło*, Kraków 2011, s. 26–27.

⁴¹ 69. *Ausstellung. Graphik Gedächtniskolektion Leopold Gottlieb*, Jänner 1935. W bibliotece wiedeńskiego Belvederu znajduje się jedynie zniszczony maszynopis katalogu. Oprócz dzieł Gottlieba (29 grafik i rysunków) wystąpiło kilkudziesięciu artystów, m.in. Frantz Lerch, Anton Peschka, Felix A. Harta, Alfred Loeb, małżeństwo Merklów (w sumie 261 prac).

Polish artists at Vienna exhibitions around the year 1900

(summary)

Relations between the Polish culture of the late nineteenth century and Vienna in various fields of art history are raised many times – as obvious. In vain, however, the literature search for information relating to a broader perspective than biographical mention of signing up for one of the Viennese art schools or the participation of the artist in the exhibition. The research that I conducted so far, allow for

a more accurate sketch map of the activity of Polish artists (individual and group) in a dynamically changing art scene around 1900.

Kraków sharp disputes concerning the TPSP, TAP Art, Group Five and other strategies associated with the presentation of the works of Polish artists in the Künstlerhaus, Secession, Hagenbund and elsewhere in Vienna.

The basis of considerations, among others, are previously unknown letters from the archives of the Vienna Secession, the exhibition catalogs and reviews in the Viennese press.