

ANNA BARANOWA

Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl

*Dla Profesora Mieczysława Porębskiego
– fundatora tych badań*

Krytyk „Czasu”, podpisujący się inicjałami A.P., w omówieniu Wystawy secesjonistów monachijskich w Sukiennicach z 24 marca 1897 roku donosił:

Dziś na porządku dziennym jest Secesja. Co to znaczy secesja? – Jest to wyzwolenie się z pewnych ciasnych formuł i stosunków, odrzucenie pewnych doktryn przestarzałych, które nie wszystkim pozwalają swobodnie się rozwijać. W chwili, gdy to piszę, w Wiedniu robi się secesja. „Wszystko, co jest dzielne, młode, żądne postępu, oddziela się od tego, co jest stare, zakamieniałe, uparte i zacofane...” piszą nam z Wiednia artyści austriaccy – dalej, że „czas nareszcie, aby te świeże powiewy zdrowego, wiosennego powietrza przeszły granicę austriacką i aby ten ożywczy powiew oczyścił zabagnione stosunki, w jakich wegetuje sztuka w stolicy Austrii”. Pod tymi słowami podpisują się nawet profesorowie Akademii Wiedeńskiej – jest i Pochwalski¹.

Recenzent krakowskiego dziennika był bardzo dobrze poinformowany, gdyż pierwsza publiczna informacja o założeniu „Vereinigung

¹ A.P., *Wystawa secesjonistów monachijskich w Sukiennicach*, „Czas” nr 68, 24 III 1897, s. 1.

Bildender Künstler Österreichs", zwanego „Wiener Secession” („Secesja wiedeńska”), ukazała się w prasie austriackiej w trzy dni później². Ludwig Hevesi, czołowy krytyk tej nowej artystycznej formacji w dniu 27 marca pisał, iż celem stowarzyszenia jest podniesienie poziomu sztuki w Wiedniu na poziom międzynarodowy, a tym samym spowodowanie, aby „Wiedeń – miasto sztuki, to niesłychanie małe miasteczko stało się wreszcie Wielkim Miastem, prawdziwie Nowym Wiedniem”³.

Jak wiadomo, w Krakowie grunt dla rozwoju nowej sztuki był bardzo dobrze przygotowany⁴. W tym małym mieście o aspiracjach artystycznej metropolii secesjonistyczna „Wystawa osobna obrazów i rzeźb” odbyła się już w maju, zapowiadając rychłe formalne utworzenie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Stanisław Wyspiański pod wpływem wystawy, która mogła uchodzić za pierwszy polski salon niezależnych⁵, pisał do przyjaciela z nieczęstym w jego listach entuzjazmem:

Mój kochany Lucku! Czy ty nie czujesz tego, mój kochany, że się na wielkie u nas w Sztuce zanosi odrodzenie, że się budzi wszystko i ogromnieje i wywalczyć nam może wiele⁶.

W Wiedniu na pierwszą wystawę „Secesji wiedeńskiej” trzeba było poczekać rok (otwarcie nastąpiło 25 marca 1898), co jednak zrozumiałe, ze względu na międzynarodowy zasięg i skalę tego przedsięwzięcia. Pierwsza wystawa „Wiener Secession”, która odbyła się w budynku K.K. Gatreubau-Gesellschaft przy Park-Ring 12⁷ wynikała konsekwentnie

² W odautorskim przypisie do przedruku artykułu Ludwiga Hevesiego *Die Wiener „Secession”* z 27 marca 1897 czytamy: „Dieser Aufsatz war die erste Mitteilung, die das Publikum über die Gründung erhielt” (w: L. Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897–Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, s. 1).

³ Tamże, loc. cit.

⁴ Z obszernej literatury na ten temat wart polecenia jest syntetyczny artykuł prof. Jacka Woźniakowskiego *Kraków: miasto stare, nowa sztuka*, w: *Kraków – dialog tradycji*, autor koncepcji i redaktor Z. Baran, Kraków 1991, s. 77–93 (pierwodruk francuski: *Cracovie: ville ancienne, art nouveau*, w: *Vienne, Budapest, Prague, ... Les hauts-lieux de la culture moderne de l' Europe Centrale au tournant du siècle*, sous la direction de M. Molnár et A. Reszler, Paris 1988, s. 85–97).

⁵ Stanisław Wyspiański w liście z 25 marca 1897 donosił z satysfakcją Lucjanowi Rydlowi: „(...) po prostu Salon, Stanisławski chodzi kontent i powtarza: »Champ-de-Mars, Champ-de-Mars«” (w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. II: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 470).

⁶ List z 8 lipca 1897. Tamże, s. 482

⁷ Słynny Pawilon Secesji jeszcze wtedy nie istniał – zostanie on zbudowany zaledwie w sześć miesięcy od otwarcia I Wystawy (inauguracja w listopadzie 1898). Patrz: L. Hevesi, *Das Haus der Secession*, w: tenże, *Acht Jahre Secession...*, s. 63–68 oraz uściślenia

z programu istniejącego już stowarzyszenia. W Krakowie strategia była odwrotna: powołanie do życia stowarzyszenia było następstwem spontanicznie zorganizowanej ekspozycji.

Tu uwaga natury metodologicznej: problemy formułowane w tym artykule dotyczą, z jednej strony, bujnie rozwijającej się ostatnio dyscypliny badawczej, jaką jest historia krytyki artystycznej, z drugiej zaś dyscypliny bardziej tradycyjnej – geografii artystycznej⁸. Podstawowe kategorie tejże dyscypliny oparte na dychotomii „centrum” / „peryferie” winny ulec przebudowie. Warto podkreślenia są postulaty badawcze prof. Piotra Piotrowskiego, który proponuje, aby zastąpić tę zhierarchizowaną *par excellence* opozycję „centrum” / „peryferie” pojęciem „ramy” (*frame*),

rozumianej jako strategia interpretacyjna nastawiona na kontekst, strategia, która w teorii i w praktyce badawczej może doprowadzić nie tyle do likwidacji napięcia „centrum / peryferie”, co do pozbawienia go hierarchicznego charakteru⁹.

W podobnym kierunku idą postulaty wiedeńskiego historyka kultury, prof. Moritza Csáky, który w wykładzie inauguracyjnym sesję ku czci Ludwiga Gumplowicza (Kraków 1995) mówił o pluralizmie moderny – nie tylko w sensie ideowo-artystycznym, bo to jest oczywiste, ale również w sensie geo-artystycznym¹⁰. Csáky w swoich rozprawach nauko-

na ten temat w: R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki” z wiedeńską „Secesją”*, w: tenże, *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków-Wrocław 1983, s. 165 (przyp. 9).

⁸ Dyscyplina ta wyjątkowo długo była omijana z powodu jej nadużycia przez badaczy związanych z narodowym socjalizmem. Upomniata się o nią – widząc w niej ważną szansę dla szeregu dziedzin humanistyki – m.in. Dobrochna Ratajczak (*Z problemów geografii teatru*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 219–224). Problematykę geografii artystycznej przedstawia syntetycznie Friedrich Möbius (*Von der Kunstgeographie zur kunstwissenschaftlichen Territorienforschung*, w: *Regionale, nationale und internationale Kunstprozesse*, Jena 1983, s. 21–42; artykuł ważny pod warunkiem pominięcia marksistowskiej nadbudowy metodologicznej). Zarys tej problematyki przedstawił ostatnio Janusz St. Kębliński (*Kilka uwag na temat badań tzw. geografii sztuki*, w: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, s. 25–42; artykuł zawiera szczegółową literaturę problemu, przede wszystkim jednak – zgodnie z tematem sesji – w odniesieniu do sztuki dawnej).

⁹ P. Piotrowski, *Genius loci w obliczu uniwersalizmu*. Materiały międzynarodowego sympozjum AICA *Genius loci i uniwersalizm*, Warszawa, październik 1997 (maszynopis). Patrz szerzej: tenże, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki” 1998, nr 3, s. 83–96

¹⁰ M. Csáky, *Pluralismus der Moderne*, wykład inauguracyjny sympozjum *Ludwig Gumplowicz – socjolog i myśliciel*, Kraków, Collegium Novum 19 czerwca 1995. Warto polecić w tym miejscu zbiór artykułów *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra*

wych zbudował w odniesieniu do Europy Środkowej dynamiczny model kulturowy, oparty na nieustannej wymianie wartości¹¹. Przywołuje on pojęcie Petera Burke'a „cultural contact zones”, a sam posługuje się bardzo trafnym określeniem „eine komplexe Lebenswelt”. Zwłaszcza obszar monarchii habsburskiej jest modelowym przykładem takiej „złożonej przestrzeni życiowej”. Słusznie podkreśla Csáky, iż wcześniej zwracano przede wszystkim uwagę na aspekt narodowy, co, będąc uproszczeniem, uniemożliwiało rekonstrukcję owego „wielowarstwowego systemu kulturowego”, jaki stanowiła monarchia¹².

Pluralizm w późnej monarchii habsburskiej był warunkiem *sine qua non* o jej istnienia. Można zaryzykować twierdzenie, że zasady programowe „Secesji wiedeńskiej” odbijały strukturę państwa. Oparte były – i to chyba z większym, niż w polityce powodzeniem na idei federalizmu. Jak podaje Günther Wytrzens, „według założeń programowych Secesji, reprezentującej austriacką zbiorowość, artystom niemiecko-austriackim, czeskim czy polskim przysługiwały równe prawa”¹³.

Artyści polscy występowali na wystawach „Wiener Secession” w podwójnej roli: jako jej członkowie rzeczywisci i jako członkowie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – pierwszej niezależnej organizacji artystycznej Polaków. Taka sytuacja przynosiła artystom pozbawionym własnego państwa sporo awantazy. Jak zwykle jednak nie brakło powodów do resentymentów. Roman Lewandowski z okazji pierwszej wystawy Secesji utyskiwał na łamach „Życia”, że obrazy Chełmońskiego, Mehoffera i Wyspiańskiego zostały zawieszane „w przepodłym świetle”, a *Chrystus* Wyczółkowskiego „wisi nad kasjerką – nie wiem tylko (dodaje ironicznie recenzent) – czy zawsze będzie to ta sama blondynka”. I konstatuje z zalem:

Niech nam się nie zdaje, że w Wiedniu na nas czekają i gwałtem proszą. Nie! Nas tutaj nie lubią, a jeżeli proszą, to potrzebują. Gdyby się ktoś był za-

i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997.

¹¹ Patrz: M. Csáky, *Pluralität. Bemerkungen zum „dichten System” der Zentraleuropäischen Region*, „Neohelikon” 1996, t. XXIII, z.1, s. 9–30.

¹² Przykładem nieadekwatności tej „narodowościowej” optyki jest publikacja *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914* (praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967), gdzie w ramach kalendarium wprowadzono podział na „plastykę w kraju” i „plastykę polską za granicą”. Z uwagi na rozbiory podział taki nie jest trafny (chyba że fakt rozbiorów zignorować, co jest anachronizmem). W latach 1890–1914 Wiedeń – dla przykładu – nie był dla Krakowa czy Lwowa „zagranicą”, podobnie jak Petersburg nie był „zagranicą” dla Warszawy, a Berlin dla Poznania.

¹³ G. Wytrzens, *Wiedeń w życiu i twórczości Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2, s. 135.

jął interesami grupy krakowskich malarzy, to z pewnością na korzyść by było wyszło. A tak Secesjoniści miejsce dali „obcym”, to znaczy po[za] Austrią urodzonym – swoim zaś, a za swoich uważają i nas (pochlebcy!), umieścili tam, gdzie się później miejsce znalazło¹⁴.

Nie było jednak aż tak źle, skoro prace Mehoffera i Wyspiańskiego znalazły uznanie Cesarza zwiedzającego w dniu 4 kwietnia 1898 roku wystawę¹⁵.

Pluralizm nie był li tylko zasadą strukturalną „Secesji wiedeńskiej”. Przejawiał się przede wszystkim poprzez otwarcie się na wielość propozycji artystycznych. Jednym z fundatorów tego programu był Ludwig Hevesi (1842/43?–1910), któremu wiedeńska moderna zawdzięczała swoją słynną dewizę: „Der Zeit ihre Kunst, / Der Kunst ihre Freiheit!” („Czasowi sztukę, / Sztuce wolność”)¹⁶. Ten wiedeńczyk żydowsko-węgierskiego pochodzenia reprezentował to, co najlepsze w żurnalistyce austriackiej metropolii: żywość obserwacji i polemiczne zaangażowanie, poparte pisarskim talentem. Gdy w 1906 roku ukazał się opasły tom jego krytyk z ośmiu lat istnienia „Secesji wiedeńskiej” (*Acht Jahre Secession*), recenzent londyńskiego „The Studio” pisał z estymą:

Zasługą autora było to, że wschodząca generacja wiedeńskich artystów mogła dowiedzieć się, co dzieje się w Anglii, Belgii, Francji, Holandii i gdzie indziej; za jego radą zaczęto zapraszać do Wiednia sztukę innych krajów. Od tamtego czasu po dziś dzień nie ma chyba w świecie, włączając w to Chiny i Japonię, żadnego znaczącego artysty, który by nie znalazł miejsca w murach „Secesji”¹⁷.

Hevesi zaliczał Polaków naturalnie do „swoich”. W monumentalnym i – wedle Ilony Sármany-Parsons – przełomowym dziele *Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*¹⁸, wydany w 1903 roku w Lipsku, nowa sztuka polska znalazła znaczący akapit obok sztuki czeskiej. Z ko-

¹⁴ [S.] R. Lewandowski, *Wiedeńska Secesja*, cz. IV, „Życie” 1898, nr 17, s. 198.

¹⁵ „Neue Freie Presse”, 5 IV 1898, s. 2 (wg: R. Taborski, op. cit., s. 153).

¹⁶ Patrz: O. Breicha, *Vorweg*, w: L. Hevesi, *Acht Jahre Secession...*, reprint: Klagenfurt 1984, s. VI. Otto Breicha, którego staraniem ukazał się reprint, postulował, aby Hevesiego – jako jedną z najważniejszych postaci środkowoeuropejskiego modernizmu – przywrócić do szerszej świadomości. Jego sylwetkę przypominała ostatnio w obszernym studium Ilona Sármany-Parsons (*Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae” 1990–92, t. XXXV, s. 3–28. Tam też wnikliwe rozważania o liberalizmie Hevesiego jako krytyka i jego historycznej roli jako jednego z fundatorów „Secesji wiedeńskiej” (s. 24–26).

¹⁷ *Reviews and Notices*, „The Studio”, 1906, vol. 37, s. 180.

¹⁸ Badaczka austriacka pisze: „Sein (...) bahnbrechendes Werk (...) war die erste reich illustrierte und aus dem Blickwinkel der modernen zeitgenössischen Stilexperimente geschriebene Zusammenfassung der Kunst Österreichs” (op. cit., s. 3).

nieczności omówienie to miało charakter szkicowy. Najwięcej miejsca poświęcił Hevesi Fałatowi, który zachwycił go malarskim rozmachem i perfekcjonizmem. Jako malarz scen zimowych został on postawiony wyżej od Norwegów¹⁹.

Obszerną i wnikliwą krytykę poświęcił Hevesi Polakom po głośnej wystawie „Sztuki” w gmachu Secesji w 1902 roku. W recenzji pod mało efektownym tytułem *Weiteres aus der Secession* z 22 listopada 1902 Hevesi, który był mistrzem tzw. *Tageskritik* (krytyki bieżącej)²⁰, znakomicie uchwycił charakter sztuki polskiej i syntetycznie przedstawił sylwetki wystawiających artystów. Sztukę Polaków odbierał jako całość zupełnie osobną: sala ich ekspozycji stanowiła dla niego odrębny pejzaż (*eine Landschaft für sich*). Jak pisał:

Wszyscy oni oddychają innym powietrzem, inaczej biegają ich myśli. Przeszłością są już zarażeni ich potomkowie, ową skłonnością, aby umarłe przenosić do życia, nadzieję zabarwiając smutkiem. Właściwa im jest, krótko mówiąc, tonacja historyczna. Każdemu i we wszystkim. W ich sali także obrazy i gipsy, brązy i rysunki tworzą rodzaj alei, alei westchnień, „grande poussée de tristesse”, jak się wyraził ich wybitny rzeźbiarz, Wacław Szymanowski, którego powalony na ziemię Mickiewicz, ów symbol patriotycznego, poetyckiego owładnięcia w dziwny sposób kontrastuje z nie mniej symbolicznym obrazem Ferdynanda Ruszczycy *Ziemia*. Wszyscy oni są poetami nastroju, także przy użyciu pędzla i modelującej ręki. Niektórzy zaś przędą dalej w słowach i wersach to, co zaczęło się na sztaludze²¹.

Hevesi, znany czytelnikom wiedeńskim z lekkich, często humorystycznych utworów literackich, swoje krytyki pisał z emfazą. Znakomicie wyczuwamy tu właściwe dla jego stylu zamiłowanie do gry słów i rytmicznych kadencji, do talmudycznego wręcz piętrzenia frazy. Jak pisał niedawno o metodzie Hevesiego Otto Breicha – „przy pozornej lekkości, wszystko przynależy tu do najcięższego pisarskiego rzemiosła”²².

Koryfeuszem krytyki wiedeńskiej tego czasu był jednak nie Hevesi – dziś w dużej mierze zapomniany – lecz Hermann Bahr (1863–1934), poeta, dramaturg i krytyk, którego współczesny monografista nazwał *der Man von Übermorgen*²³ – co można by przełożyć, używając określenia Zbigniewa

¹⁹ L. Hevesi, *Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1903, s. 313–314, 324–325.

²⁰ On sam definiuje to pojęcie we wstępie do zbioru *Acht Jahre Secession...*, s. VII–VIII [w reprimie: s. IX–X].

²¹ L. Hevesi, op. cit., s. 402–403 (tłum. własne).

²² O. Breicha, *Hevesis „Methode” (?)*, w: L. Hevesi, *Alt Kunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, reprint: Klagenfurt 1986, s. IX.

²³ D. Daviau, *Der Man von Übermorgen. Hermann Bahr 1863–1934*, Wien 1984.

Pronaszki, jako „człowiek wielkiego jutra”²⁴. Hevesi przerwał swoje niezwykle twórcze życie w roku 1910 samobójczym strzałem. Bahr, człowiek o ogromnej sile wewnętrznej i witalności miał czas, aby ugruntować swoją pozycję. Potrafił przezwyciężać sprzeczności. Zaczynał jako wielkoniemiecki nacjonalista w młodzieżowej, antysemitkiej grupie w rodzinnym Linzu²⁵. Od szowinizmu wyzwolił go Paryż: tam stał się republikaninem, zmienił opcję światopoglądowo-estetyczną. Dał wyraz tej nowej postawie w książce *Überwindung des Naturalismus*, wydanej w 1891 roku. Jego patronem był Maurice Barrès. Bahr sytuował się w aktywistycznym, nietzscheańskim nurcie modernizmu. Wydany w 1894 roku zbiór *Studien zur Kritik der Moderne* opatrzył mottem właśnie z Barrèsa:

Car il n'est qu'une chose
que je préfère à la beauté:
c'est le changement²⁶.

Nie jest przypadkiem, że w latach późniejszych stał się Hermann Bahr rzecznikiem i teoretykiem ekspresjonizmu.

O sztuce polskiej Bahr prawie że nie pisał. Swoją tom krytyk *Secession* wydał w 1900 roku, a więc na dwa lata przed ową głośną wystawą w pawilonie Secesji, która podbiła publiczność i krytykę wiedeńską. Niemniej w ważnym, programowym omówieniu I wystawy „Wiener Secession” z 1898 roku poświęcił cały akapit obrazowi Józefa Mehoffera, który znakomicie komponował się w jednej sali z intymistycznymi portretami kobiet amerykańskiego malarza mieszkającego w Paryżu, Johna W. Alexandra. Płótna jednego i drugiego kojarzyły się krytykowi z muzycznymi kompozycjami Whistlera. Mehoffer wystawił portret młodej kobiety, w którym krytyk zobaczył – a był to wówczas największy komplement – portret duszy. Jak pisał:

Dziewczyna jest tutaj przedstawiona w stanie najwyższego szczęścia, w momencie, w którym wydaje się, że stoi w centrum świata i wszystko schodzi na plan dalszy, by nie przeszkadzać w tym najczystszy wyrazie jej istoty. Grecy nazywali to: ἀκμὴν ἐξῆν, dotrzeć do najwyższego punktu. Polak przedstawił ów najwyższy punkt jestestwa. Jeżeli słowo „klasyczny” ma jeszcze jakiś sens, to musi być przywołane właśnie tutaj²⁷.

²⁴ Z. Pronaszko, *Przed wielkim jutrem*, „Rydwani”, styczeń–luty 1914.

²⁵ Patrz: D.G. Daviau, op. cit., s. 46–57 oraz J. Lachinger, *Lebenschronik*, w: *Herman Bahr – der Herr aus Linz. Eine Dokumentation...*, Kataloge des Stadtmuseums Linz Nr 39, Linz 1984, b.s.

²⁶ „Albowiem jest tylko jedna rzecz / którą przedkładałam nad piękno: / zmiana” (tłum. własne).

²⁷ H. Bahr, *Secession*, Wien 1900, s. 30 (tłum. własne; dziękuję dr hab. Wojciechowi Bałusowi za pomoc w odczytaniu greckiego wyrażenia).

Hermann Bahr współtworzył czołowy tygodnik wiedeński „Die Zeit”, który stał się trybuną wolnej myśli i wolnej sztuki. „Die Zeit” – o czym kiedyś pisał obszernie Tomasz Weiss – był prototypem dla krakowskiego „Życia” (Ludwik Szczepański kształcił się i zdobywał redaktorskie szlify właśnie w Wiedniu)²⁸. Na łamach wiedeńskiego pisma sporo pisano o polskiej polityce i polskiej sztuce, nie tylko tej z austriackiego zaboru. Jest dla mnie symboliczne, że pierwszy numer „Die Zeit”, który wyszedł 6 października 1894 roku, rozpoczynał się od artykułu *Polnische und parlamentarische Dreieinigkeit* o obradach sejmiku galicyjskiego, które zostały uznane za najważniejsze wydarzenie polityczne letniego sezonu. Polacy w Wiedniu musieli ze wzruszeniem czytać ten artykuł. Kolejne akapity rozpoczynały się od eksklamacji: „Polonia triumphans!”, „Polonia exsultans!”, „Noch ist Polen nicht verloren!”²⁹.

W tym niezwykle interesującym kręgu wiedeńskiej elity politycznej, intelektualnej i artystycznej szczególne miejsce zajmowała Berta Zuckerkandl (1864–1942), dziennikarka, krytyk sztuki, działaczka społeczna. Była córką Moritza Szepsa, założyciela wpływowego dziennika liberalnego „Neue Wiener Tagblatt”, przyjaciela arcyksięcia Rudolfa, który regularnie pisał dla niego publikowane pod pseudonimem teksty³⁰. Mężem Berty Szeps był natomiast Emil Zuckerkandl, wybitny anatom, profesor Uniwersytetu Wiedeńskiego. „W moim salonie jest cała Austria” – pisała bez najmniejszej przesady³¹. Spotykali się tam Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Johann Strauss, Artur Schnitzler, Otto Wagner, Alma i Gustaw Mahler, Gustaw Klimt, Arnold Schönberg, Sigmund Freud, Hugo von Hoffmanstahl, Stefan Zweig i wielu innych. To w salonie Zuckerkandlów na Nusswaldgasse ktoś rzucił po raz pierwszy ideę założenia Secesji wiedeńskiej³². Owa *grande dame* wiedeńskiej moderny była entuzjastką sprawy polskiej. Wyniosła to z domu, w którym

²⁸ T. Weiss, *Die krakauer Zeitschrift „Życie” und die österreichischen modernistischen Zeitschriften*, w: *Studia Austro-Polonica* 2, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. DLXXXII, „Prace Historyczne”, Kraków 1980, z. 68, s. 179–194.

²⁹ „Die Zeit” nr 1, 6 October 1894, s. 1.

³⁰ Patrz: K. Paupić, *Moritz Szeps. Werk, Persönlichkeit und Beziehungen zum Kaiserhaus*, Wien 1949 (maszynopis dysertacji doktorskiej); R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 160–161 (rozdz. 10: *Zastąpienie wiedeńscy z polsko-żydowsko-austriackiego pogranicza*).

³¹ Patrz: L.O. Meysels, *In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit*, Wien-München 1985; B. Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*, Frankfurt/M.–Berlin 1988.

³² Fakt ten podaje najbardziej miarodajny kronikarz „Wiener Secession”, Ludwig Hevesi (tenże, *Zum Geleit*, w: B. Zuckerkandl, *Zeitkunst. Wien 1901–1907*, Wien und Leipzig 1908, s. IX), natomiast sama Berta Zuckerkandl przedstawia nieco inną wersję tego „założycielskiego” momentu (*Österreich intim*, s. 35 i n.).

podobno mówiło się również po polsku (ojciec był zasymilowanym Żydem z Galicji)³³.

Berta Zuckerkandl w swoich szkicach o sztuce polskiej stale łączyła – w przeciwieństwie na przykład do Hevesiego – ocenę artysty z konkretnym kontekstem politycznym. Jej recenzje z wystaw wiedeńskich „Sztuki” i szersze omówienia polskiego malarstwa były niezmiennie zabarwione czynnikiem emocjonalnym, wolą walki. To zaangażowanie było trwałą cechą pisarstwa i postawy Berty Zuckerkandl. Jak pisał Ludwig Hevesi we wstępie do zbioru jej krytyk *Zeitkunst. Wien 1901–1907*: „była ona jednym z najlepszych towarzyszy broni w naszej walce o odnowę”³⁴.

Warto byłoby zebrać i wydać po polsku artykuły Berty Zuckerkandl o naszej sztuce. Powstałby spory tom: poczynawszy od tekstów w monachijskim piśmie „Die Kunst für Alle”³⁵, poprzez znaczący artykuł *Jung-Polen* z wiosny 1906, zamieszczony w zbiorze *Zeitkunst. Wien 1901–1907*, aż po obszerny przegląd całego polskiego malarstwa *Polens Malkunst* z 1915 roku.

Bardzo ciekawa jest jej obrona Józefa Mehoffera w konflikcie z Karolem hr. Lanckorońskim, który sprzeciwił się po wystawie w roku 1902 realizacji projektów artysty do katedry na Wawelu i w Płocku. Zuckerkandl – tak jak podjęła się wraz z Bahrem i Hevesim obrony Gustava Klimta w związku z odrzuceniem jego projektów do auli uniwersyteckiej³⁶ – tak i teraz chwyciła za polemiczny oręż. W dziale *Personal- und Atelier-Nachrichten* pisma „Die Kunst für Alle” zamieściła artykuł *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, w którym pisała bez ogródek, że „kolekcjonerowi może w zupełności brakować zrozumienia dla żywej twórczości artystycznej”³⁷. W artykule swoim zacytowała niemal in

³³ Informację tę przekazał mi w prywatnej rozmowie prof. Moritz Csáky. Potwierdza ją Roman Taborski (*Polacy w Wiedniu*, s. 161). Tam też najobszerniejsza w polskiej literaturze wzmianka o Bercie Szeps-Zuckerkandl (s. 161–162).

³⁴ L. Hevesi, *Zum Geleit*, w: B. Zuckerkandl, *Zeitkunst. Wien 1901–1907*, Wien und Leipzig 1908, s. VII. Cecha ta z innej strony sceny literacko-artystycznej wywołała zarzut partyjności. W piśmie „Die Kunst für Alle”, z którym Zuckerkandl wcześniej ściśle współpracowała, uznano ją za przedstawicielkę „skrajnej lewicy” wiedeńskiej, a książkę *Zeitkunst. Wien 1901–1907*, skrytykowano za nadmiar emfazy. (K. [uzmany?], *Neue Kunstdliteratur*, „Die Kunst für Alle”, 1909, t. XXIV, s. 150).

³⁵ Zwłaszcza artykuł *Von neuer polnischen Kunst*, „Die Kunst für Alle” 1903, t. XVIII, z. 12, s. 275–280 (liczne ilustracje aż do s. 295).

³⁶ Patrz: *Die Klimt-Affäre*, w: *Zeitkunst...*, s. 163–168.

³⁷ B.[erta] Z.[uckerkandl], *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, „Die Kunst” 1904, t. IX, s. 50 (przedruk z: „Die Kunst für Alle”, t. XIX, 15 Juni 1904). Ważnego głosu Berty Zuckerkandl w obronie Mehoffera nie uwzględniła w wyczerpującym skądinąd artykule Jadwiga Puciata-Pawlowska (*Sprawa polichromii Józefa Mehoffera w skarbcu Katedry*

extenso niemiecką wersję odpowiedzi Mehoffera na protest Karola hr. Lanckorońskiego w sprawie restauracji Katedry na Wawelu *Glossen über Kunst*, opublikowanej w „Ver Sacrum” z 1903 roku. Dzięki temu – jak wskazuje Hans Bisanz – polemika Mehoffera zyskała o wiele większy międzynarodowy rezonans³⁸. Trzeba tylko dodać, że Karol hr. Lanckoroński wstrzymując realizację projektów Mehoffera działał nie tylko jako mecenas sztuki, lecz użył w pierwszym rzędzie swej władzy jako najwyższy urzędnik cesarski odpowiedzialny za ochronę substancji zabytkowej w całej Przedlitawii³⁹.

Kiedy sięgamy do cyklu artykułów Berty Zuckerkanl *Polens Malkunst* publikowanego w dwudziestu pięciu odcinkach w tygodniku legionistów „Polen” z 1915 roku⁴⁰, uderza, jak świetnie znała ona polską historię i Kraków. Można przypuszczać, że była w Krakowie. Być może oprowadzał ją wspomniany w cyklu – jako jedyny ze współczesnych nie artystów – Jerzy Mycielski, który swoim entuzjazmem „porywał wszystkich, szczególnie cudzoziemców, począwszy od arcyksiążąt, gdy ich oprowadzał po Krakowie i w przeszłość polską wtajemniczał”⁴¹. Jeszcze bardziej prawdopodobne, że zetknęła się z prof. Mycielskim w wojennym Wiedniu, gdzie ten oddał się całkowicie pracy na rzecz Naczelnego Komitetu Narodowego, uwijając się „niestrudzenie – jak pisał Srokowski – po różnych wielkich pałacach wiedeńskich” i roznosząc „tam wszędzie swój czysty i ofiarny, jakkolwiek może nieco natarczywy entuzjazm dla sprawy legionowej i legionistów”⁴². Jego zapał musiał się spotkać z podobnym ze strony nieustająco wpływowej Berty Zuckerkanl, która już pierwszej wojennej jesieni upominała się o prawa dla polskich

Wawelskiej w świetle polemik i wypowiedzi artysty, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” „Acta Universitatis Nicolai Copernici” t. V, z. 52, 1974, s. 3–17).

³⁸ H. Bisanz, *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, w: *Studia Austro-Polonica* 2, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. DLXXXII, „Prace Historyczne”, Kraków 1980, z. 68, s. 37. Autor tego ważnego tekstu wprowadza w błąd, podając mylną datę publikacji artykułu B. Zuckerkanl („Die Kunst für Alle”, t. XIV, 1898/99 zamiast t. XIX, 1904). Mylnie też w związku z tym podaje, iż Zuckerkanl podjęła się obrony Klimta „3 Jahre später”.

³⁹ Patrz: R. Taborski, *Polacy w Wiedniu...*, s. 54.

⁴⁰ B. Zuckerkanl, *Polens Malkunst*, „Polen. Wochenschrift für polnische Interessen”, nr 18-26, 30 April-25 Juni 1915. Przedruk całości w osobnej publikacji pod tym samym tytułem (Wien 1915, s. 125).

⁴¹ M. Zdziechowski, *Stary Kraków*, w: tegoż, *W obliczu końca*, Wilno 1938 s. 354.

⁴² K. Srokowski, *N.K.N. Zarys historii Naczelnego Komitetu Narodowego*, Kraków 1923, s. 278. Patrz także: J. K. Ostrowski, *Jerzy Mycielski jako historyk sztuki*, w: *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982)*, pod red. L. Kalinowskiego, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. CMXXX, „Prace z Historii Sztuki”, z. 10, Warszawa-Kraków 1990, s. 40.

uchodźców⁴³. Spotkali się – wolno przypuszczać – przy okazji „Wystawy Sztuki Polskiej”, zorganizowanej wiosną 1915 roku w Künstlerhaus pod patronatem arcyksiężnej Zyty i arcyksięcia Karola Stefana z Żywca, z której dochód przeznaczony był „na rzecz rannych, chorych i niezdolnych do służby legionistów”⁴⁴. Jerzy hr. Mycielski stał na czele prezydium komitetu organizacyjnego wystawy. Natomiast szkic Berty Zuckerkandl o polskim malarstwie opublikowany w jej trakcie można traktować jako wprowadzenie i komentarz do tego wydarzenia⁴⁵.

Hermann Bahr powiedział kiedyś dziennikarzowi „Gazety Lwowskiej”, że w stosunkach między Wiedniem a Lwowem i Pragą – dodajmy: Krakowem – istnieje niewytłumaczalna przepaść, „zupełny brak komunikacji duchowej” i „najfałszywsze sądy”⁴⁶. Przypadek Berty Zuckerkandl – wielkiej przyjaciółki Polaków – zaprzecza temu stwierdzeniu w zupełności.

Gdy w 10 lat po odzyskaniu niepodległości znowu odbyła się prezentacja sztuki polskiej w gmachu „Secesji wiedeńskiej”, Mieczysław Treter mógł podkreślić zadomowienie artystów polskich w tym miejscu i docenić poparcie, jakiego doświadczała ona ze strony Wiednia – także na arenie międzynarodowej – w czasie, gdy nie istniało państwo polskie. „Miało to wielkie, nie tylko artystyczne znaczenie – pisał – Polska, która była wówczas wymazana z oficjalnej mapy politycznej, dawała znać o swoim istnieniu i swoim rozwoju kulturalnym jedynie za pośrednictwem osiągnięć artystycznych i naukowych. (...) Wdzięczna pamięć tych faktów w Polsce, zwłaszcza w świecie sztuki, nie zatarła się, pomimo wieloletniego zerwania stosunków, pomimo wszystkich historycznych wydarzeń”⁴⁷. Warto o tym pamiętać i dziś.

⁴³ „Wiener Allgemeine Zeitung” z 13 listopada 1914. Fragment artykułu o polskich uchodźcach w Wiedniu cytuje Lucian O. Meyseis (*In meinem Salon ist Österreich...*, s. 142), ale fałszywie go interpretuje, twierdząc, że autorka ma na myśli Żydów z Galicji Wschodniej, gdy tymczasem chodzi generalnie o uchodźców wojennych z ziem polskich.

⁴⁴ *Katalog Wystawy Sztuki Polskiej*, z przedmową J. Bołoz Antoniewicza, Wiedeń 1915, s. 2. Szerzej o tej wystawie pisze R. Taborski, *Wśród wiedeńskich poloników...*, s. 160–161.

⁴⁵ Patrz: R. Taborski, op. cit., s. 168.

⁴⁶ L. Sz-i [Szczepański?], *Z teatrów wiedeńskich. Notatki literacko-artystyczne*, „Gazeta Lwowska” nr 20, 26 I 1900, s. 3–4.

⁴⁷ M. Treter, *Vorwort*, w: *Polnische Kunst. XCVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 18. Februar bis 9. April 1928, s. 8 (tłumaczenie własne).

ANNA BARANOWA

Viennese Critics on „Sztuka” (Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl)

The creation in Vienna of the artistic society „Secession” reverberated in the Polish press with an instant echo. Already before the group’s formal registration, which took place on 27th March 1897, a well-informed critic of the *Czas* magazine conveyed the news of a revitalizing turn in the artistic situation of the Empire’s capital.

In Cracow, the ground for the new arts had been well prepared. Already in March there was an exhibition in the Cloth Hall entitled „Separate Exhibition of Painting and Sculpture,” and before the end of the year the „Sztuka” Polish Artists Society was formally registered. Thus, the achievements of Polish modernist were not only parallel to those of Viennese artists, but were part of the same movement.

The issues discussed in this paper concern, on the one hand, the subject which has been flourishing recently – the history of art criticism; on the other, a more traditional subject of study – the geography of art. The author of this paper shares the opinion of those who believe that the traditional categories within which the art geography operates need to be verified. The crucial concepts of „centre” and „periphery” should be deprived of their hierarchic character in favour of unbiased studies of context – the common „frame” of time and space.

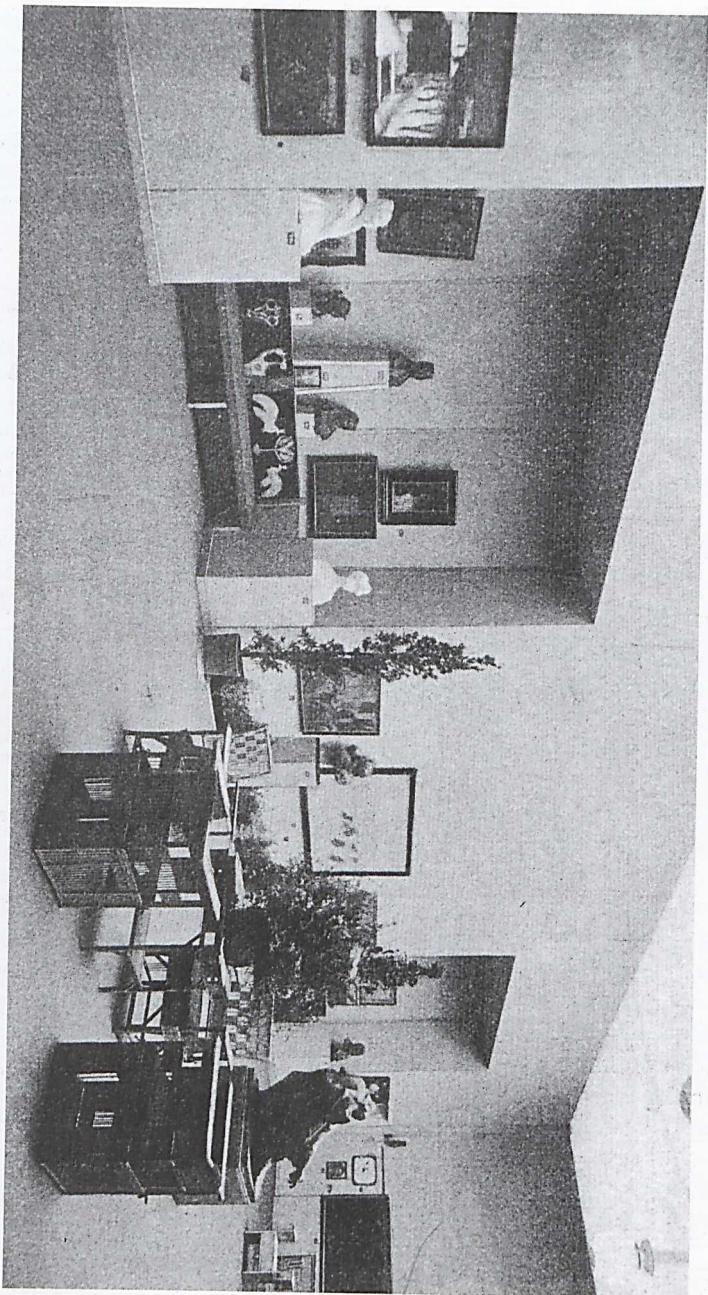
Polish artists were regular guests at the „Wiener Secession” exhibitions, playing a double role: that of exhibition participants and of members of „Sztuka”. Such a situation brought numerous advantages to artists deprived of an independent country of their own. The Poles could fully profit from the pluralistic rules which later became the basis for the existence of the Austro-Hungarian Monarchy.

Works by Polish artists and sculptors were frequently noticed and discussed by Viennese critics – especially by Ludwig Hevesi, Hermann Bahr and Berta

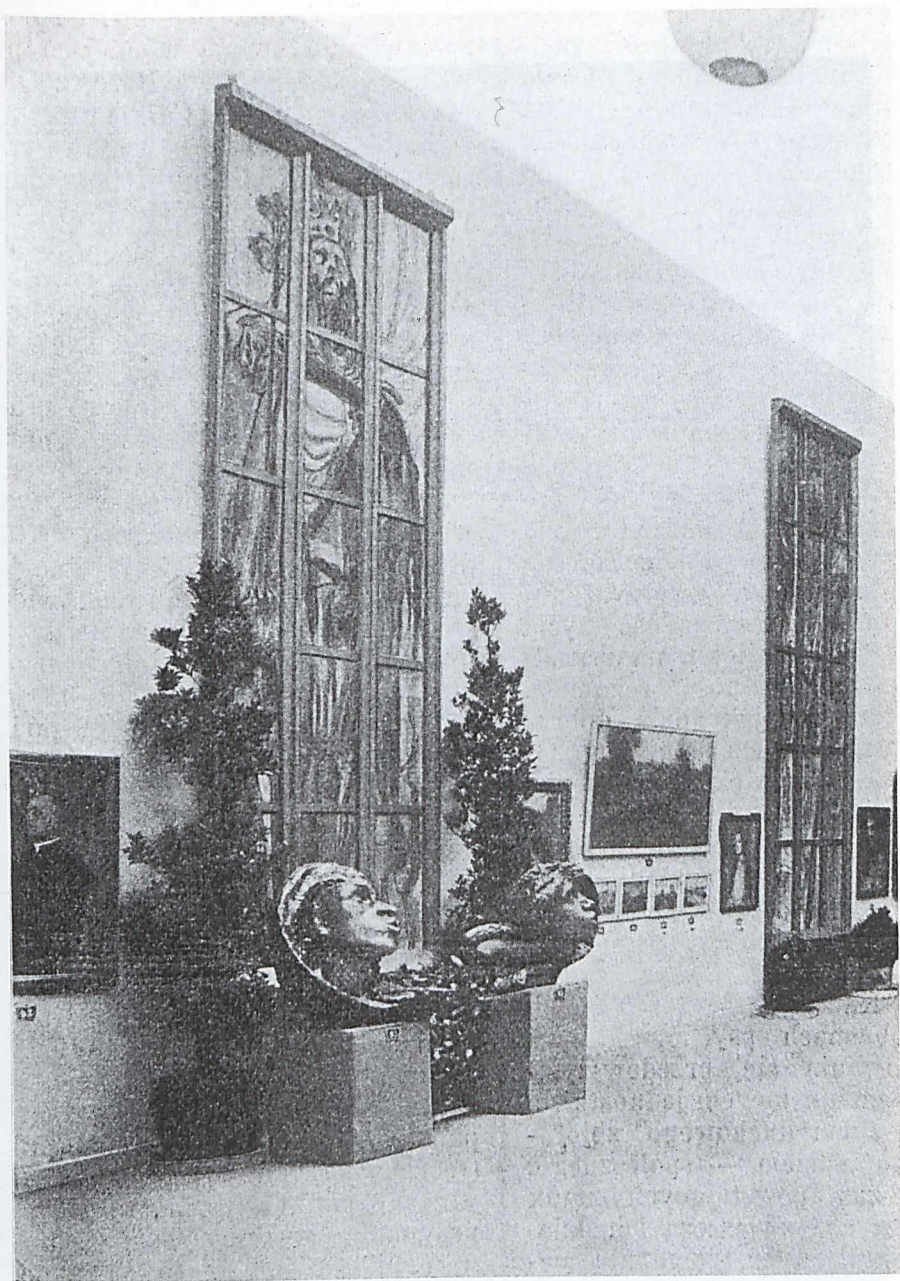
Zuckerkandl. Large exhibitions of Polish art (in 1902, 1908 and 1915), on the other hand, provided an opportunity to present the general situation of Polish art as well as of particular artists.

Doubtless, the presence of Polish art in Viennese Salons broadened the scope of its influence and reception, trespassing the borders of the Monarchy. When Polish art reached the prominent art periodicals of the era, such as *Gazette des Beaux Arts*, *Art et Decoration*, *The Studio*, *The Artist*, or *Kunsthandwerk*, this happened via Vienna.

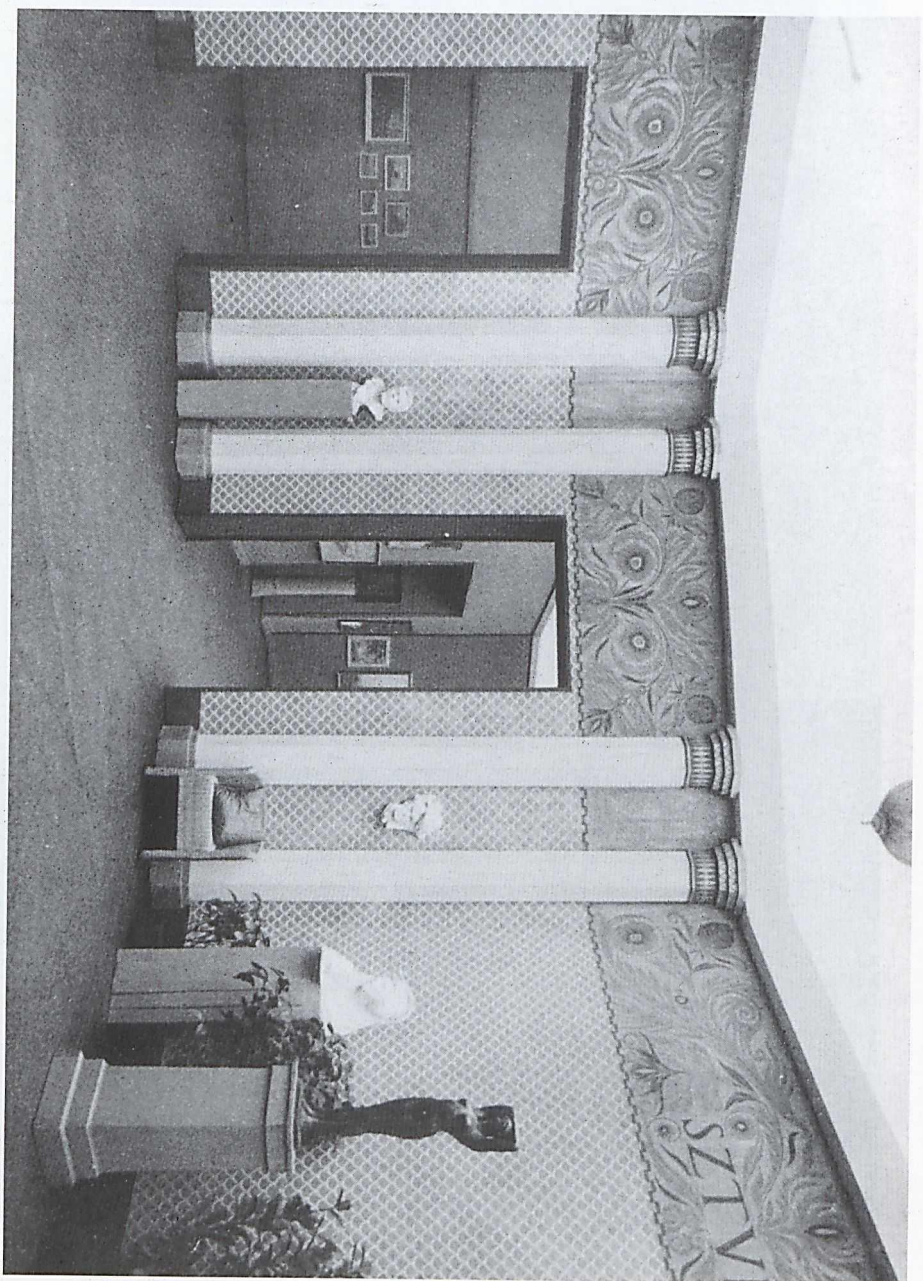
ILUSTRACJE



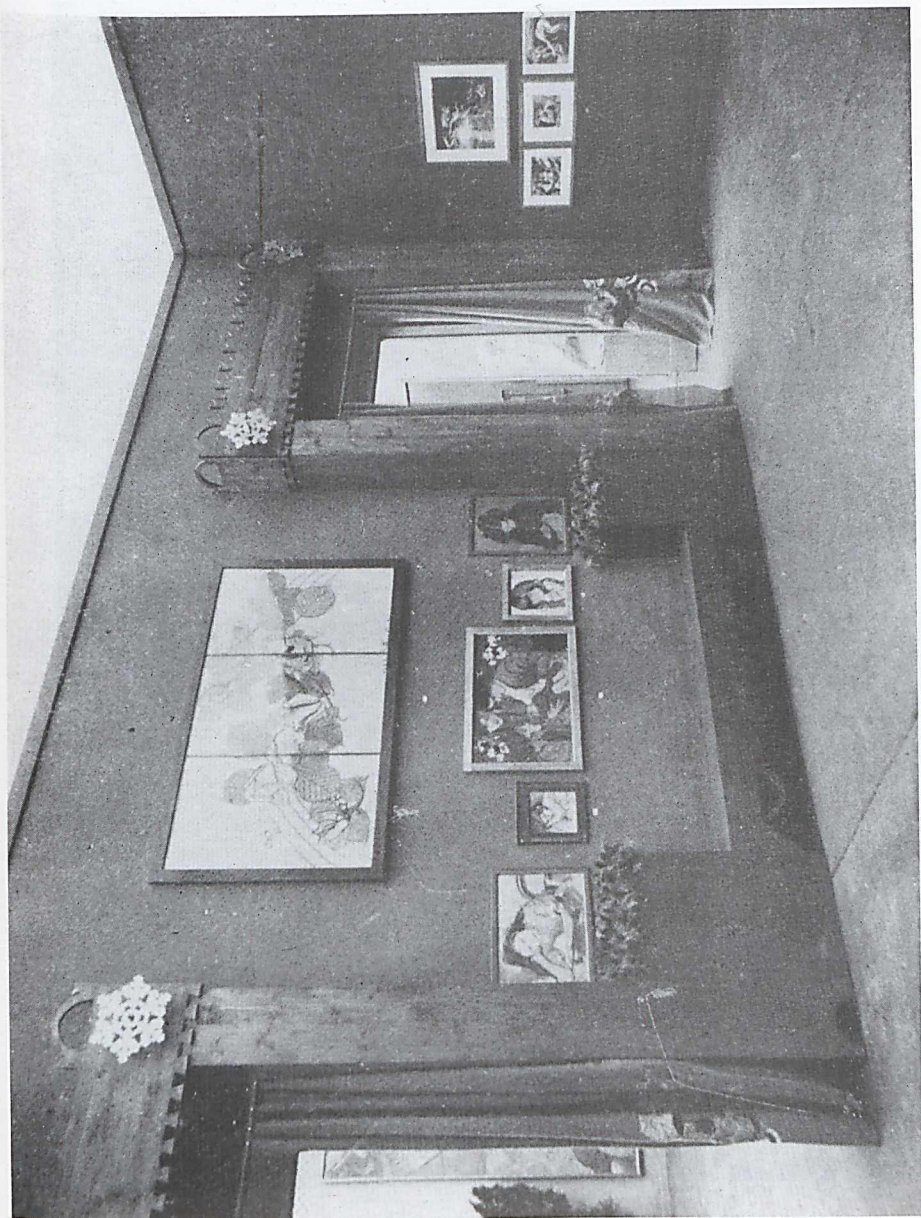
1. Sala „Sztuki” na wystawie „Secesji wiedeńskiej”, Wiedeń 1902. Źródło: „Kraj”, [dodatek „Sztuka i Życie”] 1902, nr 46, repr. A. Rzepecki



2. Projekty witraży Stanisława Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki* i *Św. Stanisław* na wystawie „Sztuki” w Wiedniu, 1902. Źródło: „Kraj” [dodatek „Sztuka i Życie”] 1902 nr 46, repr. A. Rzepecki

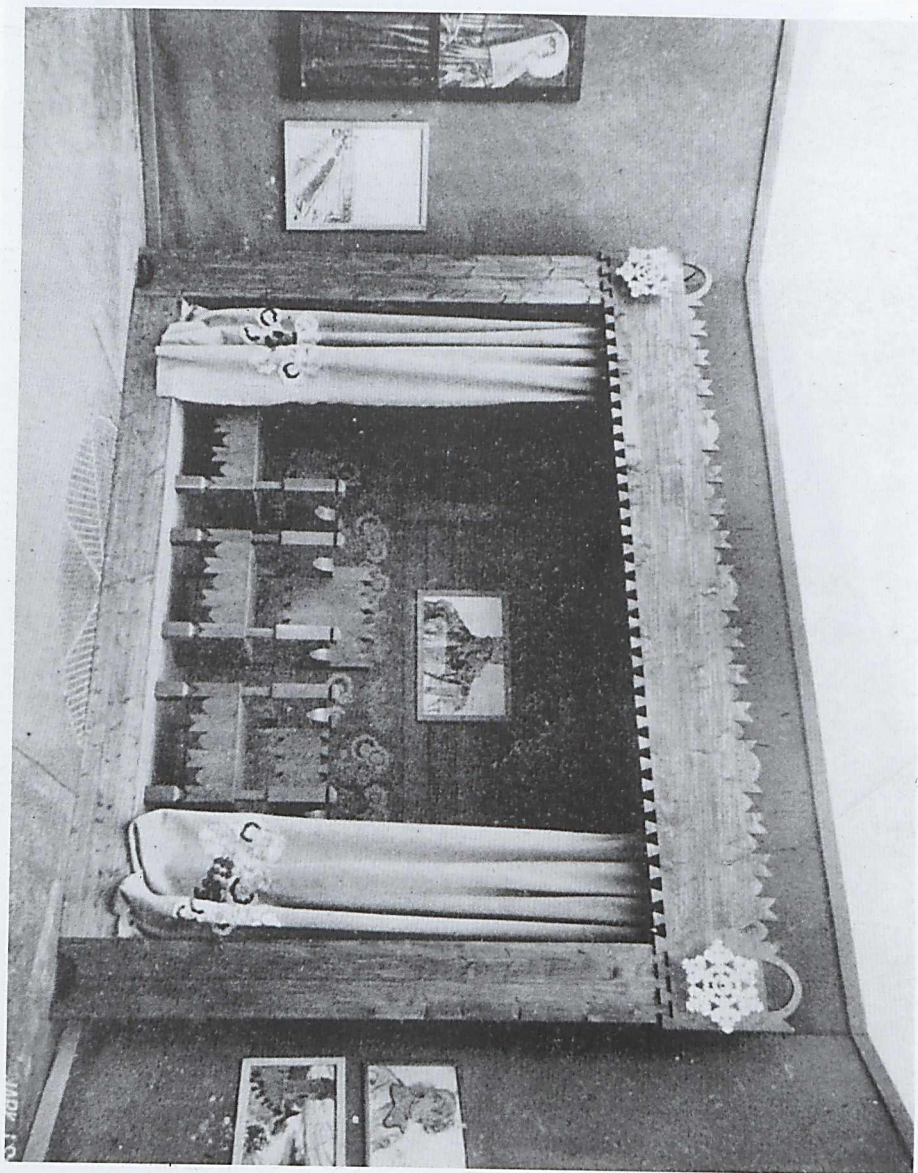


3. Fragment ekspozycji „Sztuki” w Hagenbund, Wiedeń 1908. Źródło: „Die Kunst für Alle” 1908, nr 13, repr. A. Rzepecki



4. Wystawa „Sztuki”, Wiedeń 1908. Źródło: *Katalog XVIII Wystawy „Sztuki”*, Kraków 1913-14, repr. A. Rzepecki

5. Wystawa „Sztuki”, Wiedeń 1908. Źródło: *Katalog XVIII Wystawy „Sztuki”, Kraków 1913-14*, repr. A. Rzepecki

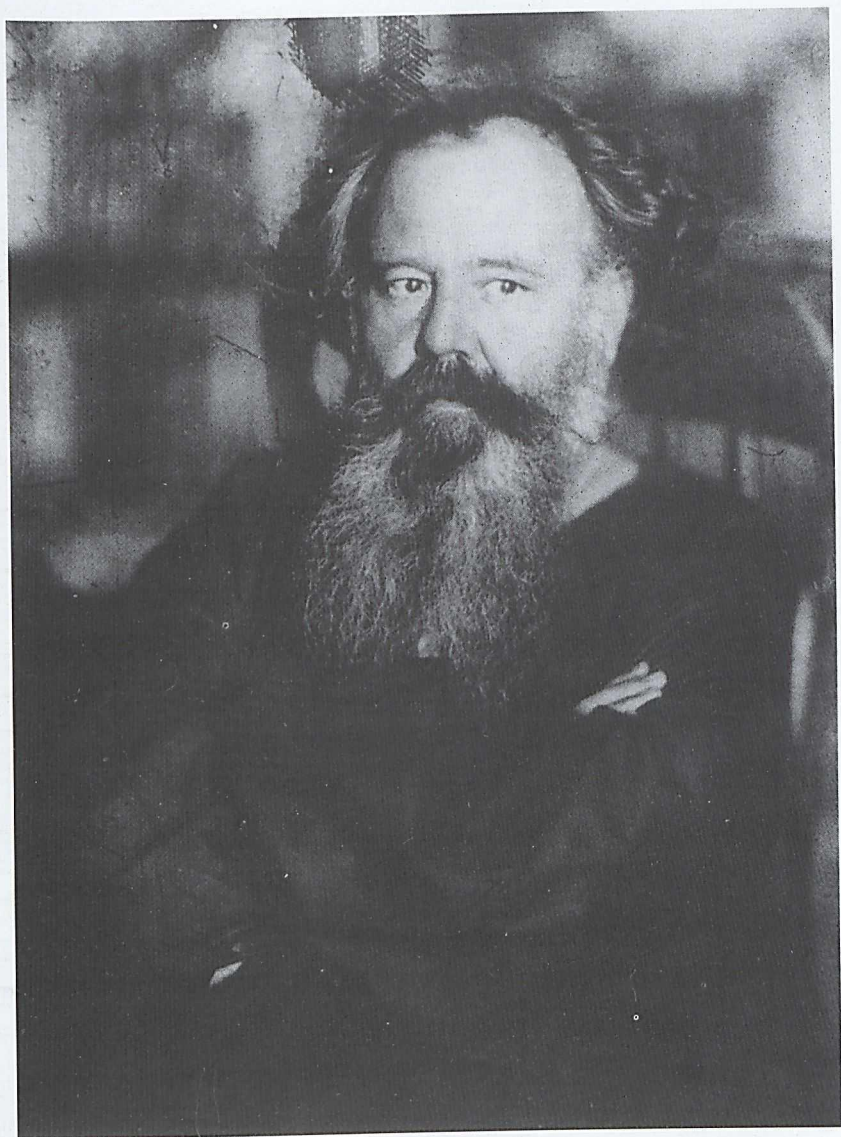




6. Fragment ekspozycji „Sztuki”, Wiedeń 1908. Źródło: *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, repr. A. Rzepecki



7. Ludwig Hevesi, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek



8. Hermann Bahr, 1909. Źródło: H. Bahr, *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904*, Ausgewählt und kommentiert von R. Farkas, Wien – Graz – Köln 1987, repr. A. Rzepecki



9. Berta Zuckerkandl, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek
Źródło: B. Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*,
Frankfurt/M–Berlin 1988

BERTA ZUCKERKANDL

POLENS MALKUNST



4105

Z ZH. 130 U
S. P. PROF. Dr.
JERZEGO
MYCIELSKIEGO

VERLAG: WOCHENSCHRIFT „POLEN“. ZENTRAL-
VERTRIEB: H. GOLDSCHMIEDT, WIEN, I., WOLL-
ZEILE 11. PREIS: 2 KRONEN = 1'50 M. WIEN 1915.