

PAINTING AND SCULPTURE IN POLAND AT THE TURN OF THE 19th CENTURY

INTRODUCTORY REMARKS

In 1857, Julian Klaczko¹ voiced the thesis that the fine arts would never be able to develop in Poland. "Northern peoples" – he stated – "were masters in the field of "thought and spirit" and not of "form and nature", hence their destiny was literature". "Slavs!" he called, "we are and can only be masters of the Word!"².

Klaczko's view was based on his observation of Polish Romanticism. At that time, while poetry was developing splendidly, painting, sculpture and architecture could not boast of comparable achievements. The situation began to change in the second half of the nineteenth century when, on the one hand, the role of the national bards was taken over in Kraków by the painter Jan Matejko, who, in 1878, was given the symbolic sceptre of the *interrex* as a sign of his sovereignty in Polish art, a sovereignty inherited from the great Romantic poets, and, on the other hand, the great realist-painters came to prominence in Warsaw.

In *Skarga's Sermon* [Kazanie Skargi], painted by Matejko in 1864, we see the king, senators and other dignitaries sitting or standing in the chancel of the Cathedral in Kraków. Father Piotr Skarga, a Jesuit, has his hands raised in the air and is situated in the right-hand half of the canvas. His words are being listened to by King Sigismund III Vasa, the Chancellor of the Kingdom, Jan Zamoyski, the old queen and the king's aunt, Anna Jagiellonka, and the leaders of the rebellion known as Zebrzydowski's sedition, which was to break out over a dozen years later than the event shown on the canvas: Janusz Radziwiłł, Stanisław Stadnicki and Mikołaj Zebrzydowski. The figure of Anna Jagiellonka suggests the way in which the weak Sigismund III had gained the throne, namely through his Jagiellonian connections (he was the son of the sister of the Swedish queen). Jan Zamoyski personifies the political virtues which are disappearing into the background. Standing next to each other, the arrogant leaders of the rebellion indicate the direction in which Polish history was systematically heading: towards anarchy and ultimate defeat, namely the fall of the independent kingdom in the eighteenth century. The painting, having as its theme Piotr Skarga's parliamentary sermon reviling the "lack of punishment for open sins", in reality tells us about the fate of the country, about the squandering of ancient values, the fall of royal authority and the revolts of the aristocracy, which led in the end to the partitions of Poland.

Although the perspective of the loss of independence is still distant, its connection with the person of Father Skarga was obvious for people in the nineteenth century. At that time, frequent reference was made to a fragment of the 3rd

GLEZNICĪBA UN TĒLNIECĪBA POLIJĀ 19. UN 20. GADSIMTU MIJĀ

IEVADS

Literatūras kritiķis un mākslas vēsturnieks Juliāns Klačko¹ 1857. gadā izteica pieņēmumu, ka tēlotāja māksla Polijā nekad nespēs attīstīties. "Ziemeļu tautas," – viņš apgalvoja, "ir meistari tādās nozarēs kā "doma un gars", bet "forma un daba" nav šo tautu stiprā puse, tādēļ viņu sūtība ir literatūra." "Esam slāvi," – viņš sludināja, "un varam būt tikai vārda meistari!"²

Juliāna Klačko pārliecība sakņojās poļu romantismā. Šajā laikā lieliski attīstījās dzeja, bet glezniecība, tēlniecība un arhitektūra nevarēja lepoties ar līdzīga līmeņa sasniegumiem. Izmaiņas sākās 19. gadsimta otrajā pusē, kad Krakovā poļu tautas pravieša lomā iejutās gleznotājs Jans Matejko, kuram 1878. gadā tika simboliski dāvāts *interrexa* scepteris par apliecinājumu viņa vadošajai lomai Polijas mākslā, ko viņš ir mantojis no izcilajiem romantisma dzejniekiem. Turpretī Varšavā uzmanību piesaistīja izcili gleznotāji-reālisti.

"Skargas sprediķis" – gleznā, kuru Jans Matejko uzgleznoja 1864. gadā, attēlota Krakovas katedrāle, kuras prezbitērijā sēž karalis, senatori un citi valstsvīri. Izcilais sprediķotājs – jezuitu priesteris Pjotrs Skarga ir redzams ar augšup paceltām rokām audekla labajā malā. Viņa vārdos ieklausās gan monarhs Zigmunts III Vaza, gan karalistes kanclers Jans Zamojskis, gan vecā karaliene Anna Jagelonka – Zigmunta tante. Arī nākamie tautas nemieru vadoņi – Janušs Radzivils, Staņislavs Stadnickis un Mikolajs Zebžidovskis – tā saucamais Zebžidovska dumpis, kurš notiks tikai vairākus gadus vēlāk pēc gleznā attēlotā notikuma, ir šeit. Annas Jagelonkas tēls netieši norāda uz to, kādā veidā nevarīgais Zigmunts III ieguvis troni – proti, esot rados ar Jageloniem (viņš bija vecās karalienes māsas – Zviedrijas valdnieces, dēls). Jans Zamojskis personificē politiskos tikumus, kuri paliek ēnā. Blakus stāvošie, augstprātīgie dumpja vadoņu tēli atklāj poļu vēstures virzību nākotnē – kad notiks seno vērtību nīcināšana, karaļa varas krišana un magnātu dumpji; kad pakāpeniski valsts tiks novesta pie anarhijas un galīgas sakāves – tās sabrukuma 18. gadsimtā. Tātad, glezna, kura vēsta par Pjotra Skargas sprediķi Sejmā viņam vērsties pret "skaidri redzamo grēku nesodāmību," atgādina par dzimtās zemes likteņiem.

Lai arī gleznā attēlotie notikumi un neatkarības zaudēšana pagaidām ir tālā nākotnē, 19. gadsimta cilvēkiem to saistība ar priesteru Skargas personību bija saprotama bez īpašiem komentāriem. Tolaik bieži tika citēts sprediķa III fragments, kurā teikts: "Zemes un lielās hercogistes, kas apvienojušās ar Polijas karalisti un saaugušās ar to kā vienots veselums, atdalīsies – saites pārtrūks jūsu nesaskaņu dēļ. Nevarēsiet ne vien ievēlēt sev karali, kurā rītēs jūsu asinis, bet zaudēsiet arī savu dzimteni un karalisti."³



Jan Matejko, *Father Skarga's Sermon* [Kazanie Skargi], 1864, Royal Castle in Warsaw
 Jans Matejko. *Skargas Sprediķis*. 1864. Varšavas Karaliskā pils

Sermon: "The lands and great principalities that made union with the Crown and grew into one body will fall off and must be torn apart for your discord... Not only will you be without a Lord of your own blood and of your own election, but also without a fatherland and your own kingdom"³.

Skarga's Sermon shows us that Matejko painted historiosophic paintings, i.e. those which presented a viewpoint on the essence of the history of Poland and the course of the historical process and not just facts in isolation. He based his convictions on the vision of history espoused by the so-called Kraków historical school and, above all, by Józef Szujski, a friend from his childhood days. The Kraków historians saw the reasons for Poland's fall not in the tangle of external situations but in the internal disintegration, the anarchy and the self-interest that dominated political life in the seventeenth and eighteenth centuries.

Matejko, through the strength of his personality, dominated the Kraków milieu of painters, as well as the School for Fine Arts, which he headed from 1873 until his death in 1893. In Warsaw, meanwhile, an increasingly strong position was starting to be held by the realist trend, concentrated around the "Wanderer" ["Wędrowiec"] periodical and created by artists educated mostly in Munich. The most important figure in the group of realists was the painter Stanisław Witkiewicz. He became famous, however, not so much because of his paintings but on account of his critical writing, published in the years 1884–1890 and then collected in 1891 in the book *Art and Criticism Among Us* [*Sztuka i krytyka u nas*]. In this publication, he opposed painting in the style of Matejko, considering that it was not the subject matter and the elevated content that decided about the quality of art but the method

Jana Matejko glezna "Skargas sprediķis" apliecina, ka mākslinieks savu sūtību saskatīja vēsturiski filozofisku gleznu radīšanā – proti, tādu, kuras pauž viedokli par Polijas vēstures būtību un vēsturiskā procesa norisi. Gleznāja pārliecība sakņojās tā saucamās Krakovas vēstures skolas mācībā, kuras piekritējs bija gleznotāja jaunības dienu draugs Juzefs Šuiskis. Krakovas vēsturnieki Polijas sabrukšanas iemeslus saskatīja nevis ārējo situāciju samezģlojumā, bet gan iekšējā sabrukumā, anarhijā, savtīgajās interesēs, kas bija pārņēmušas politiķu prātus 17. un 18. gadsimtā.

Jana Matejko spēcīgā personība dominēja Krakovas gleznotāju vidē, kā arī, nenoliedzami, atstāja iespaidu uz viņa audzēkņiem Mākslas skolā, kuru gleznotājs vadīja no 1873. gada līdz pat savai nāvei 1893. gadā. Savukārt, Varšavā aizvien vairāk nostiprinājās reālisma virziens sākot ar 19. gs. 70. gadiem. Tie bija mākslinieki, kuri pārsvarā bija ieguvuši izglītību Minhenē – viņi pulcējās laikraksta "Ceļinieks" ("Wędrowiec") paspārnē. Reālistu grupā Staņislavs Vitkevičs bija visietekmīgākais mākslinieks. Tomēr vispirms viņš iemantoja slavu nevis ar savām gleznām, bet gan ar kritiskiem rakstiem, kuri tika publicēti laikā no 1884. līdz 1890. gadam. Tie vēlāk tika apkopoti 1891. gadā izdotajā grāmatā "Mūsu māksla un kritika." Savos rakstos Staņislavs Vitkevičs oponentēja Jana Matejko viedoklim par glezniecību, uzskatot, ka par mākslas darba kvalitāti liecina nevis tēma un tā cēlais saturs, bet gan īstenošanas veids. "Matejko," – viņš rakstīja, "ir pilnībā atbrīvojies no perspektīvas, no krāsu harmonijas, no gaismēnu loģikas un pievērsies gandrīz tikai tēliem < ... > katra colla viņa gleznās ir piesātināta ar ideju."⁴ Kļuva populārs viņa teiciens: "Vai tas



Maksymilian Gierymski, *The Insurgents Picket* [*Pikieta powstańcza*], ca. 1871, National Museum in Warsaw
 Maksimiliāns Gerimskis, *Sacelšanās dalībnieku sardze*. Ap 1871. Varšavas Nacionālais muzejs

of its execution. "Matejko," he wrote, "disposed entirely of perspective and the harmony of colours and the logic of chiaroscuro and became affected almost entirely by shapes; (...) every inch of his (...) image is saturated with idea"⁴. He also became famous for his remark: "Whether it is Zamoyski at Byczyna, or Kaśka gathering turnips, neither in the former nor in the latter case will there be a single glint or a single shadow or reflection"⁵.

Thus the value of a work of art ought to be decided by purely painterly qualities. Witkiewicz defined these as the logic of chiaroscuro, the harmony of colours and the accuracy of shape. The critic was not, however, a propagator of "pure form". He wrote that artistic truth was decided by "retaining the logic of chiaroscuro, the harmony of colours and the accuracy of shape, but not only shape in the meaning of a repetition of the forms of things already known, but also in maintaining the truth of the relation between any given mass and the light illuminating it"⁶. In his view, a work of art was realistic when the subject or motif, drawn from the reality surrounding it, was executed on the canvas in accordance with artistic principles. Realism, therefore, was not to be a simple reflection of reality but a portrayal of it in the way in which it appeared to the painter. And since a painter in the first place sees compositional masses connected with each other, their colours and illuminations, it is these qualities that must decide about the artistic truth of the painting.

Polish realists, however, did not ignore patriotic motifs and subjects in their painting. *The Insurgents Picket* [*Pikieta powstańcza*] (about 1871) by Maksymilian Gierymski shows a scene from the uprising against Russia which began at the beginning of 1863 despite insufficient military preparation.

būtu Zamojskis pie Bičinas vai arī vienkāršu Jaužu Kate rāceņu laukā – ne vienā, ne arī otrā gadījumā tas neietekmēs ne saules spožumu, ne ēnas, ne gaismas atspīdumus."⁵

Pēc viņa domām, mākslas darba vērtību nosaka vienīgi darba gleznieciskās īpašības. Tomēr kritiķis nepiedēra pie "tīras formas" propagandētājiem. Viņš rakstīja, ka māksliniecisko patiesību apliecina "gaismēnu loģikas ievērošana, krāsu harmonija un formas precizitāte. Formas precizitāte nozīmē ne vien zināmo priekšmetu formu atkārtošānu, bet arī patiesu attiecību saglabāšanu starp kādu reālu priekšmetu un uz to krītošo gaismu."⁶ Viņa izpratnē mākslas darbs bija reālistisks tad, ja dzīves īstenībā smeltais temats vai motīvs tika atveidots uz audekla saskaņā ar mākslinieciskajiem principiem. Reālists nedrīkstēja nozīmēt vienīgi tiešu, burtisku realitātes atspoguļojumu – uz audekla bija jāattēlo tāda realitāte, kāda tā atklājās māksliniekam. Staņislavs Vitkevičs uzskatīja, ka gleznotājs vispirms redz savstarpēji saistītās kompozīcijas daļas, tajās iekļauto lietu un parādību krāsas, apgaismojumu – tieši šīs kvalitātes veido spriedumu par gleznas māksliniecisko patiesību.

Poļu reālisti savā glezniecībā tomēr neatteicās no patriotiskiem tematiem un motīviem. Maksimiliāna Gerimskā gleznā "Sacelšanās dalībnieku sardze" (1871) attēlota aina no 1863. gada tautas sacelšanās pret Krieviju, kura tika organizēta, neraugoties uz poļu armijas vājumu. Nevarēdami uzveikt Krievijas armiju klajā laukā, poļu karavīri veidoja partizāņu cīņas grupas, pielietoja negaidītu uzbrukumu taktiku un no ienaidnieka slēpās mežos.

Darbā "Sacelšanās dalībnieku sardze" attēlota līdzīga Mazovijas ainava. Uz tālumā ejoša smilšaina ceļa stāv vairāki jātnieki – sacelšanās dalībnieki, kuri sarunājas ar kļaidoni.

Not being able to defeat the Russian army in open battle, Polish soldiers conducted partisan activity and forays against the enemy, often hiding before it in forests. *The Insurgents Picquet* shows the distant, flat landscape of the Mazovia region. On a sandy road which stretches into the distance, there stand a few mounted insurgents talking with a vagrant. The limitless landscape, which for Romantics was the synonym for liberty and the Absolute, is changed into a space of uncertainty. The insurgents feel threatened. The numerous traces on the road testify to the passage of enemy forces. Glances into the distance are an attempt to identify the direction from which the enemy might approach. Deprived of a natural closure, the landscape suggests that the attack might come from every side. Gierymski does not present the battle. The realism of the scene is in the renunciation of temptations to create myths, an apology for heroism or national martyrism and in replacing them by a matter-of-fact relation of the dominant feeling of constant uncertainty.

However, the real "happy hour" (to use Maria Popręcka's phrase) was still to be enjoyed by Polish art at the turn of the nineteenth and twentieth centuries⁷.

A LESSON IN IMPRESSIONISM

The beginnings of changes in art at the end of the nineteenth century were connected in Poland – just as in the whole of Europe – with a lesson in Impressionism. In 1889, two contemporaries and friends, Józef Pankiewicz and Władysław Podkowiński, went to Paris, where they saw a Claude Monet retrospective and encountered the works of other Impressionists. In the following year, both artists returned to Warsaw. Once back in the country, Pankiewicz painted a series of landscapes around Kazimierz on the River Vistula, including, for example, *A Cart with Hay [Wóz z sianem]* (1890). Their essence consists in bringing the colouristic view of the world down to abstraction. The earth, trees, meadow plants, a cart loaded with hay and the people bustling around them are turned into colourful commas, uniformly covering the surface of the canvas. The objective layer of the work does not play any part here. What counts exclusively is the play of colours extracted by light on the level of the image.

Podkowiński, on the other hand, remained much more faithful to the realistic vision. In his works, a fragment of the landscape always remains legible, irrespective of whether it is a view of a pond with a village in the background or a fragment of a country garden or a decorative garden or even an urban landscape. In *A Stream among Trees [Strumień między drzewami]* (1893), the eponymous stream flows into a space partially enclosed by trees and partially fenced off by a fence running across the water. He creates in this way an interior which seems to be safe and familiar. The Impressionist technique extracts from the depicted nature some kind of softness and smoothness, emphasising in this way its accessibility and friendly character. Podkowiński creates variations on the old idyllic theme, known since ancient times, of a "pleasant place". It could be said that the artist harnessed his French acquisitions to the fulfilment of a new role, to the

Bezgalīgi plašā ainava, kura romantiķiem nozīmēja brīvības un Absolūta simbolu, šajā gleznā ir pārtapusi par nedrošības pilnu telpu – tajā nemiernieki jūtas apdraudēti. Daudzās pēdas uz ceļa liecina par ienaidnieka karaspēka neseno pārvietošanos. Sacelšanās dalībnieku skatieni ir vērsti tālumā – mēģinot saskatīt, no kurās pusēs uzbruks ienaidnieks. Ainavas kompozicionālais risinājums vedina domāt, ka uzbrukums var sākties no jebkuras debess puses. Mākslinieks nav attēlojis kauju. Gleznātās ainas patiesīgums izpaužas tādējādi, ka mākslinieks ir attiecies no kārdinājuma radīt mītu, tautas ciešanu un varonības slavinājuma – tas viss ir aizstāts ar lietišķu stāstījumu par baiļu un ilgstošas nedrošības sajūtu.

Tomēr – ja lietojam poļu mākslas zinātnieces Marijas Popšencas apzīmējumu – savu isto "laimes stundu" Polijas mākslas piedzīvoja 19. un 20. gadsimtu mijā.⁷

IMPRESIONISMA LEKCIJA

19. gadsimta beigās Polijā tāpat, kā visā Eiropā, izmaiņas mākslā vispirms saistījās ar impresionisma mācību apguvi. 1889. gadā divi vienaudži un draugi Juzefs Pankevičs un Vladislavs Podkoviņskis devās uz Parīzi. Te viņi apmeklēja Kloda Monē retrospekciju, iepazinās arī ar citu impresionistu darbiem. Pēc gada abi mākslinieki atgriezās Varšavā. Ieradies dzimtenē Juzefs Pankevičs uzgleznoja daudzas ainavas, kurās bija redzama Kazimiežas apkārtnē pie Vislas, piemēram, glezna "Siena vezums" (1890). Šajās ainavās mākslinieks ir radījis gandrīz abstrakcijai līdzīgu koloristisku pasaules redzējumu. Zeme, koki, pļavu augi, ar sienu piekrautie rati un cilvēki, kuri rosās tiem blakus – viss kļūst par krāsainām svītriņām, saplūstot un viendabīgi nosedzot audekla virsmu. Priekšmetiskajam līmenim šajā gleznā nav nekādas nozīmes – pats svarīgākais ir gaismas radītā krāsu spēle uz audekla.

Turpreti Vladislavs Podkoviņskis ir palicis daudz uzticīgāks reālistiskam redzējumam. Viņa darbos ainava paliek nolasāma – neatkarīgi no tā, vai attēlots diķa skats ar lauku ciemu fonā, košumdārza stūrītis, vai arī pilsētas ainava. Gleznā "Strauts starp kokiem" (1893) attēlots strauts, kas ieplūst daļēji ierobežotā vidē ar kokiem un žogu ūdenī. Tā tiek radīta telpa, kas šķiet droša un apdzīvota. Impresionisma tehnikas pielietojums izceļ šīs dabas stūrīša maigumu un samtainumu, tādējādi uzsverot šīs vietas atvērtību un draudzīgo noskaņojumu. Vladislavs Podkoviņskis rada variācijas par veco, kopš antikajiem laikiem zināmo idilliskās vietas tēmu. Varētu teikt, ka mākslinieks ir izmantojis franču mākslinieku sasniegumus, lai atsvaidzinātu reālismu un izvēlētajiem idilliskās ainavas fragmentiem piešķirtu mājīgu noskaņu vai arī, lai vienkārši pavērotu, kā krāsu saspēlē atrodama ne tikai acumirkļa saules gaismas ņirba, bet arī zināma materialitāte.

Kaut arī apzināti pārspilējot, mākslas zinātnieks Vieslavs Juščaks trāpīgi ir sacījis par impresionistiem raksturīgo uzticēšanos acij un tā sekām: "Un tad, kad māksla <...> pievērsās optiskās nepastāvības noslēpumam, <...> notika katastrofa. Jo <...> gleznas, kuras balstās vienīgi uz redzes iespaidiem, parāda deformētu realitāti, kas principiāli sveša naturālisma pamatpieņēmumiem. <...> Solis, kuram būtu

refreshing of realism and idyll, to giving selected fragments of the landscape a cosy character and finally to the observation which, in the colouristic game, finds not only the volatile effect of sunlight but also some substantiality.

Wiesław Juszczak accurately, albeit with conscious exaggeration, described the effects of the Impressionist entrustment to the eye: "And then, when art (...) reached for the secret (...) of optical changeability, there took place a catastrophe. Because (...) images constructed from purely visual impressions showed reality in a deformation that was not felt and that was foreign in principle to the premises of naturalism (...) The step intended to bring the painter much closer to nature, a step taken with the intention of becoming submissive and faithful, brought realisation about the existence of a new road, one on which art was moving away from the world of real concrete things"⁸. Pankiewicz's paintings from Kazimierz Dolny show the rightness of this diagnosis.

On the other hand, in Podkowiński's works there takes place a return to objectivity. The Impressionist sensualism becomes not the end but only a means. The lightened palette of colours and the divisionism serve to reveal the secrets of nature: reflection on a single plant or the desire to find happiness in the quiet of a garden. External reality ceases to be exclusively the supplier of visual stimuli. It has its own essence. This is the first step towards thinking in symbolist categories.

The Impressionist period in the case of Podkowiński and Pankiewicz finished quickly, since it was already over by the mid-1890s. Just as with many other Polish painters, it was a short episode or merely the inspiration for becoming liberated from academic rules. It then became widespread to lighten the palette and to draw the brush freely across the canvas.

JACEK MALCZEWSKI AND "OPEN SYMBOLISM"

The premise of realism was adhering to facts and limiting painterly visions only to that which was "tangible". Its followers turned, therefore, to such subjects as rural themes, showing the poverty of the Polish people and the lamentable conditions of life in the countryside. However, the Romantic note was never fully extinguished in Polish culture. It was revived by Witold Pruszkowski, who emerged from the realist premises. In *Water Nymphs [Rusalki]* (1877) we see canes along a shore weakly lit by the narrow crescent moon. Among the thick reeds we can see three emerging figures of girls, two in rustic costumes and one naked. Among them can be seen a mysterious light, whose origin is unknown. The scene is observed by a boy wearing a hat and hiding in the shadows. Seemingly, Pruszkowski's painting is a realistic scene of country girls bathing while being observed by a youngster. This is suggested by the realism of the costumes and the tangible materiality of the canes. But the moonlit night introduces a mood of mystery and danger, while the non-material light shining from the girls forces us to see in their figures supernatural creatures. In this way the realistic means of expression have been harnessed to perform another task: the painter is no longer ridiculing folk superstitions – after the fashion of the positivists – but is giving them a realistic

bijis pilnībā jāsatuvina gleznotājs ar dabu; solis, kurš tika sperts ar nodomu pakļauties dabai un palikt tai uzticīgam, jāva atskārst, ka eksistē jauns ceļš – tāds, pa kuru ejot, māksla attālinās no konkrētu priekšmetu pasaules."⁸

Juzefa Pankeviča gleznas ar Lejas Kazimežas skatiem apliecina šīs tēzes pareizību.

Turpreti Vladislava Podkoviņska darbos notiek atgriešanās pie priekšmetiskās glezniecības. Mirkļa iespaids, kas ir impresionisma glezniecības pamatā, kļūst nevis par mērķi, bet gan tikai par līdzekli. Gaišā krāsu palete un divizionisma tehnika kalpo dabas noslēpumu atklāšanai – pārdomām par kādu atsevišķu augu vai vēlmei atrast laimi dārza klusumā. Ārējā realitāte pārstāj būt vienīgā redzes rosinātāja – realitātei piemīt pašai sava būtība. Tas ir pirmais solis preti domāšanai simbolistiskās kategorijās.

Vladislava Podkoviņska un Juzefa Pankeviča impresionistiskais periods beidzas ātri – jau 19. gs. 90. gadu pirmajā pusē. Arī citiem poļu māksliniekiem tā bija vai nu īsa epizode viņu radošajā dzīvē vai arī vienīgi iedvesma, lai atbrīvotos no akadēmiskās mākslas likumiem – gaiša palete un brīvi otas triepieni kļūst par vispārēju parādību.

JACEKS MALČEVSKIS UN "NESLĒPTAIS SIMBOLISMS"

Reālisma pamatprincips bija precīza faktu ievērošana un glezniecisko izteiksmes līdzekļu ierobežošana līdz "taustāmam" līmenim. Mākslinieki-reālisti pievērsās arī lauku dzīves tēmatikai, parādot poļu tautas nabadzību un nožēlojamos dzīves apstākļus. Tomēr romantisma dzirksts poļu kultūrā nekad pilnībā neapdzisa – tos atjaunoja Vitolds Pruškovskis. Balstoties uz reālisma principiem, viņa gleznā "Nāras" (1877) redzam mēnesnīcas apspīdētas piekrastes niedres. No briksnāja iznirst trīs meiteņu tēli – divas ir tērpušās laucinieču apģērbos, bet viena ir kaila. Meiteņu vidū attēlots noslēpumains gaismas zibsnis. Pirmajā brīdī liekas, ka Vitolda Pruškovska glezna ir reālistiska, jo tajā parādīta meiteņu peldes aina, ko slepeni noskatās kāds pusaudzis platmalē. Taču mēnesnīca naktī uzbur noslēpumainības un draudošu briesmu noskaņojumu, bet nemateriālā gaisma, ko izstaro meitenes, liek uztvert viņas kā būtnes no citas pasaules. Reālistiskie izteiksmes līdzekļi te tiek lietoti ar jaunu uzdevumu – gleznotājs vairs neizsmej tautas māņticību, kā to darīja pozitīvisti, bet piešķir tai īstenības statusu, liekot saprast, ka pasauli nebeidzas vienīgi ar lietām, kuras var pārbaudīt ar aci un prātu.

Vitolds Pruškovskis savu darbu bija radījis, ietekmējoties no Arnolda Beklīna gleznas "Pāns niedrēs" (ir zināmas 1856–1857 un 1859 versijas), kurā naturālistiski attēlota grieķu dievība ar āža kājām pūšam stabuli krūmāju vidū. Arnolds Beklīns savā mākslā 19. gadsimta otrā pusē iedzīvināja romantisma ideālus – pirmām kārtām, emocionalitātes kategoriju, papildinot to ar reālisma paņēmieniem glezniecībā. Tādējādi tika likti pamati simbolismam glezniecībā – tādām simbolismam, kurš savu izpausmi atrada dīvainās un neparastās ainavās ar tajās naturālistiski iegleznotiem simboliskiem tēliem un mitoloģiskām būtnēm.



Witold Pruszkowski, *Water Nymphs [Rusalki]*, 1877, National Museum in Kraków
Vitolds Pruškovskis. Nāras. 1877. Krakovas Nacionālais muzejs

dimension and is suggesting that the world is not confined to that which can be examined by "eye and lens".

Among the sources for Pruszkowski's work was Arnold Böcklin's painting, *Pan among Canes* [*Pan im Schilf*] (two versions: from 1856–1857 and from 1859), presenting the naturalistically painted Greek god with his goat's hooves, playing his pan pipes among the vegetation. Böcklin transported Romantic ideals into the second half of the nineteenth century, above all the category of the romantic aura, but he enriched it with a very realistic painterly technique and in so doing laid the foundations for painterly symbolism, both that which would express itself in the strangeness and uncommonness of landscapes and that which introduced naturalistically portrayed symbolic figures and mythological creatures.

In Polish painting, symbolism with symbolic figures is automatically associated with the name of Jacek Malczewski. The first stage of the artist's creative work, however, was connected with an individual form of naturalism. Although the artist was already dealing with Polish national and martyrological themes, he did so in order to show the peculiarly "mundane" and blunt context of the sufferings and misfortunes. Thus, in *Death during a Siberian Rest* [*Śmierć na etapie*] (1891), the figure of the dying boy has been partially obscured by the figure of a man "doggedly scratching his louse-infested body". In this way, death has been stripped of its pathos. It is exclusively the result of the inhuman conditions in which the deportees were led to Siberia: dirt, disease and exhaustion.

In 1894 Malczewski painted *Melancholy* [*Melancholia*]. In this painting we can see the interior of a studio. In the foreground, in the bottom right-hand corner, there is a table with a painter's equipment, and along the diagonal in the background there stands a figure near some easels, facing away from us. The painter is not painting, but from the canvas, stretched on its frame, there flies out a procession of figures who are making for the window. They cannot, however, leave the room because they are "frightened" by a woman in black, standing outside and holding the window-frame. Among the figures lying down we recognise peasant soldiers armed with scythes with their blades upright, insurgents and Siberian deportees with manacles on their wrists. The painter's inscription, written on the reverse side, proclaims that the work presents *Prologue / (Vision) (The Last Century in Poland) (Tout un siècle)*. Malczewski has not created a naturalist image. He has painted a "vision". This is the vision of a Polish painter who, when sitting down to work, finds within his interior exclusively patriotic and martyrological subjects. The space of the studio is, therefore, the metaphorically depicted "content" of his soul. The artist cannot free himself from his obsession with serving the nation and "Polish melancholy" stands on guard (personified by the woman in black). The critic Stanisław Szreniawa-Rzecki wrote about this in the following way: "Bearing in mind perhaps the world's only illness caused by special historical conditions, the characteristic illness known as »Polish melancholy or rather Polish *Weltschmerz*«, we can obtain an excellent picture of the soul of the artist at that time"¹⁰.

Tomēr poļu glezniecībā simbolisms un simboliskie tēli visvairāk asociējas ar Jaceka Malčevska vārdu, lai gan būtu jāpiebilst, ka mākslinieka radošās darbības pirmajam posmam bija raksturīgs savdabīgs naturālisms. Mākslinieks jau tolaik bija pievērsies poļu tautas ciešanu tēmai – viņš to darīja tālab, lai savdabīgi un reizē pārliecināti parādītu ciešanu un nelaimīgu "ikdienišķo" kontekstu. Gleznā "Etapā" (1891) mirstošā jaunekļa figūru daļēji aizsedz vīrieša stāvs, kurš parādīts "nikni kasām savu utaino ķermeņi"¹⁰ – nāvei tādā veidā tika atņemts patoss, jo to bija izraisījuši vienīgi necilvēcīgie apstākļi, kuros ceļā uz Sibīriju atradās netīri, slimi un pārmocītie izsūtītie.

1894. gadā Jaceks Malčevskis uzgleznoja kompozīciju "Melanholijs", kurā parādīts mākslinieka darbnīcas interjers. Priekšplānā – gleznas labajā apakšējā stūrī attēlots galdīņš ar gleznošanas piederumiem, bet telpas dziļumā pa diagonāli parādīta vīrieša figūra pie molberta, pagriezusies ar muguru pret skatītāju. Tas ir mākslinieks, kas uz brīdi atrāvies no darba, taču no audekla, kurš uzvilts uz gleznas apakšrāmja, "izlido" virkne tēlu un traucas uz loga pusi. Tomēr tēli nespēj tikt ārā no telpas, jo viņus "atbaida" sieviete melnā tērpā, kura stāv ārpusē un pietur loga rāmi. Lidojošo tēlu vidū atpazīstam gan zemniekus – karavīrus, kas bruņojušies ar izkaptīm uz gariem kātiem, gan uz Sibīriju izsūtītos ar važās iekaltām rokām. Uzraksts mākslas darba aizmugurē vēsta, ka šajā darbā attēlots "Prologs. Vīzija. Pēdējie laiki Polijā". Jaceks Malčevskis nebija radījis naturālistisku gleznu. Tā ir "vīzija" – redzējums, ko radījis poļu gleznotājs, kas, ķeroties pie šī darba, savas sirds dāsnumu spēj radīt darbus vienīgi par patriotiskām un tautas ciešanu tēmām. Darbnīcas telpa ir metaforiski atklāts viņa dvēseles "saturis". Mākslinieks nespēj atbrīvoties no uzmācīgas idejas par kalpošanu savai tautai, taču to darīt liedz "poļu melanholijs" – to personificē sieviete melnajā tērpā. Kritiķis Staņislavs Šreņava-Žeckis par to rakstīja: "Ja būsim ņēmuši vērā, iespējams, vienīgo – īpašu vēsturisko apstākļu izraisīto tāda veida slimību pasaulē kā "poļu melanholijs", jeb poļu *Weltschmerz*, tad varēsim iegūt lielisku priekšstatu par mākslinieka dvēseles stāvokli."¹⁰

Jaceka Malčevska "Melanholijs" var uzskatīt par programmatisku darbu, kas iezīmē lūzuma momentu viņa daiļradē. No vienas puses, mākslinieks gleznā skaidri norāda uz tēmu loku, kurš nodarbina poļu mākslinieku, kas viņu nomāc un no kā viņš gribētu atbrīvoties. No otras puses, viņš demonstratīvi lauž savu iepriekšējo darbu naturālismu, jo tēlu virknei, kas piepilda audeklu, nav reāla rakstura – tie, lai arī gleznoti ļoti reālistiski, ir iztēles radīti.

Nākamajos gados mākslinieks radījis gleznas, kurās reālais savijas ar mitoloģiski pasakaino pasauli. Šie darbi ir ieturēti diezgan spilgtās krāsās un konstruēti, izmantojot asas, it kā metāliskas formas ar gaismēnu modelējumu figūru risinājumā. Tā armijas šinējos ietērptie fauni atrodas līdzās bērniem un pieaugušajiem; harpijas un himēras ar tīģeru astēm ir noliekušās pār pašu autoru vai arī sēž uz akas stiprinājuma; eņģelis ved mazo Toviju pāri laukiem Krakovas apkaimē, bet no saindētās akas nevar smelt tīru ūdeni; *Thanatos* – Nāve, kas pieņēmusi jaunas un raženas sievas izskatu, parādās lauku sētā vai aizver acis dzīves nogurdinātam

Melancholy can be regarded as a manifesto painting and a landmark for Malczewski. On the one hand, the artist clearly indicates in it the range of themes that are imposed on a Polish artist but which at the same time persecute him and from which he would, therefore, like to be liberated. On the other hand, however, he ostentatiously breaks through the naturalism of his works to date: the procession of figures filling the canvas does not have a real nature, since they are creations of the imagination, albeit very realistically depicted.

In the following years, there began to be created paintings in which the real world was intermingled with the world of mythology and fable. These paintings have colours which are quite bright and which are constructed from sharp forms, almost metallic, with large figures modelled with chiaroscuro. Fauns in military greatcoats accompany children and adults, harpies and chimeras with tigers' tails lean over Malczewski himself or are seated on the casing of a well, an angel leads the young Tobias around the fields outside Kraków, and from a poisoned well you cannot draw clean water. Thanatos, death in the figure of a young woman with a curvy shape, appears near a country dwelling or closes the eyes of an old man tired of life. Following Böcklin's example, Malczewski gives the Greek mythological figures a naturalistic look and includes them in the landscapes outside Kraków, so dear to him, and in the world of the people surrounding him. On the earth tread Biblical figures, such as Tobias and the angel from the Old Testament or Christ talking with a Samaritan woman. Folk tales take on new hues. Malczewski's symbolism embraces both national and universal, human matters. Everyone is affected by the mystery of death, which is seen by Malczewski as, in essence, a friendly liberator. In the paintings with the poisoned well, there resound echoes of tales about living water. The angel leads Tobias through the life to which we are all condemned. The painter creates images which are ostentatiously symbolic and whose reading is dependent on the accurate definition of the portrayed figures and creatures. Malczewski's symbolism has an open character – his works cannot be understood literally. In order to understand them, we need the key, we need to ascertain what the particular figures mean, who the harpies are, who the fauns are and who the angels are.

DECADENTISM

While Malczewski was creating images telling about Poland and the world in various aspects, from the inevitable necessity of death and the national liberation struggles to the various fateful events in the life of the artist, there appeared in the 1890s works which had an uncommonly gloomy and decadent meaning. This series was begun by the most famous painting by Władysław Podkowiński, *The Frenzy of Rapture* [*Szał uniesień*] (1894), a canvas sealing the artist's break with Impressionism. In a space that is difficult to define – in a chasm or abyss – there is a struggle between an enormous black horse and a naked woman on its back. The expression of ecstasy on her face and the degree of tender unity with the body of the animal leave no doubt that the painting has an erotic subtext. The work shows the ambiguous nature of

sirmgalvim. Sekodams Arnolda Beklīna paraugam, Jaceks Malčevskis piešķir mitoloģiskajiem tēliem reāla cilvēka izskatu un iekļauj tos mākslinieka iemīļotajā Krakovas apkārtnes ainavā un tuvu cilvēku vidū. Uz zemes ierodas Bībeles personāži – Tovijs ar eņģeli no Vecās Derības; Kristus sarunā ar samarieti. Tautas leģendas iemirdzas jaunās krāsās. Jaceka Malčevska simbolistiskā uztvere ir ļoti plaša, ietverot gan stāstus par tautas likteni, gan ikdienišķas lietas, gan vispārcilvēciskus jautājumus. Mākslinieka parāda, ka visus skar nāves noslēpums – īstenībā viņš uzskata nāvi par draudzīgi noskaņotu glābēju. Mākslinieks apzināti rada tādas simboliskas gleznas, kuru izpratne ir atkarīga no uzgleznoto tēlu pareizas un precīzas uztveres – "nolasišanas". Jaceka Malčevska simboliskai valodai piemīt neslēpts raksturs – viņa darbus nav iespējams uztvert burtiski. Lai tos saprastu, ir jāzina atslēga – jāsaprot atsevišķu figūru nozīme, atceroties, kas ir harpijas, fauni, eņģeļi.

DEKADENTISMS

Laikā, kad Jaceks Malčevskis radīja gleznas par Poliju un pasauli dažādos aspektos – sākot ar nāves neizbēgamības tēmu, tautas atbrīvošanās cīņām līdz vēstījumam par dažādiem atgadījumiem mākslinieka dzīvē – 19. gadsimta 90. gados parādījās virkne mākslas darbu, kam piemita ārkārtīgi drūms un depresīvs izteiksmes veids. Šo gleznu rindu ievada pati pazīstamākā – Vladislava Podkoviņska audekls "Sajūsmas ārprāts" (1894). Tas ir audekls, kas apliecina gleznotāja atteikšanos no impresionisma. Gleznā attēlota kāda grūti definējama telpa, bezdibenis vai zemes dziļes, kurp lielā ātrumā krīt milzīgs, melns rumaks ar kailu sievieti mugurā. Sievietes sejai piemītošā ekstāzes izteiksme un jutiekļās savienošāns ar dzīvnieka ķermeni intensitāte, neapšaubāmi, liecina par gleznas erotisko zemtekstu.

Mākslas darbs parāda mīlestības ekstāzes divējādo dabu. No vienas puses, tā ir realitātes sajūtas zaudēšana svētlaimē; no otras puses – tā ir seksuālā dziņa, miesaskāre. Staņislavs Pšibiševskis (1868–1927) – rakstnieks, "Jaunās Polijas" līderis, kas savas radošās sākumā bija saistīts ar Berlīnes radošo vidi, bet no 1898. gada kļuva par Krakovas laikraksta "Dzīve" redaktoru, publicēja rakstus, kuros rakstīja ar mākslas darba uztveri, kā arī dzimumu konflikta problēmām. Būdam pazīstams ar saviem sātaniskajiem uzskatiem, viņš izteica viedokli, ka "gleznā parādītā sieviete nav nedz cēla jaunava, nedz cienīga dāma vai Māte-Polija, bet gan iekāres objekts – būtne, kas pati tiecas pēc miesas baudām." Gleznā attēlotajam mežonīgajam rumakam ar balto aci tiešām piemīt kaut kas velniskīgs – šis tēls apliecina, ka sievietes erotisms nav nevainīgs, bet gan sātanisks un ved uz pazudināšanu vai ārprātu. Glezna atklāj sievietes dabas tumšo pusi, kā arī gadsimtu mijai raksturīgo pesimistisko pasaules skatījumu, jo tas, kam būtu jābūt priecīgam un radošam spēkam – mīlestībai, īstenībā ved uz pazudināšanu. Gleznā "Sajūsmas ārprāts" izpaužas mākslinieku-dekadentu nostāja, kuras būtību raksturo pesimistiska pārliecība par kultūras un civilizācijas norietu un jebkādu jaunu radošu ideju trūkumu.



Jacek Malczewski, *Melancholy [Melancholia]*, 1894, National Museum in Poznań
 Jaceks Malčevskis. *Melanholija*. 1894. Poznaņas Nacionālais muzejs

amorous passion: on the one hand being lost in sensual pleasures, and on the other hand the functioning of sexual drive, sexual urges, which was written about by Stanisław Przybyszewski,¹¹ a friend of Munch and Strindberg. In Malczewski's painting, the woman is not a noble virgin, a stately lady or a Polish Mother, but an object of desire and a creature capable of experiencing physical delights. The enormous horse with its whitened eye has something diabolical in it, which shows us that female eroticism is not innocent but satanic, leading towards perdition or madness. The painting reveals the dark side of a woman's nature and a pessimistic vision of the world that which should be joyous and creative (love) leads in essence to perdition. In *The Frenzy of Rapture* there emerges a decadent attitude whose core is the pessimistic conviction about the end of culture and civilisation, supported by the lack of any new creative ideas whatsoever.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

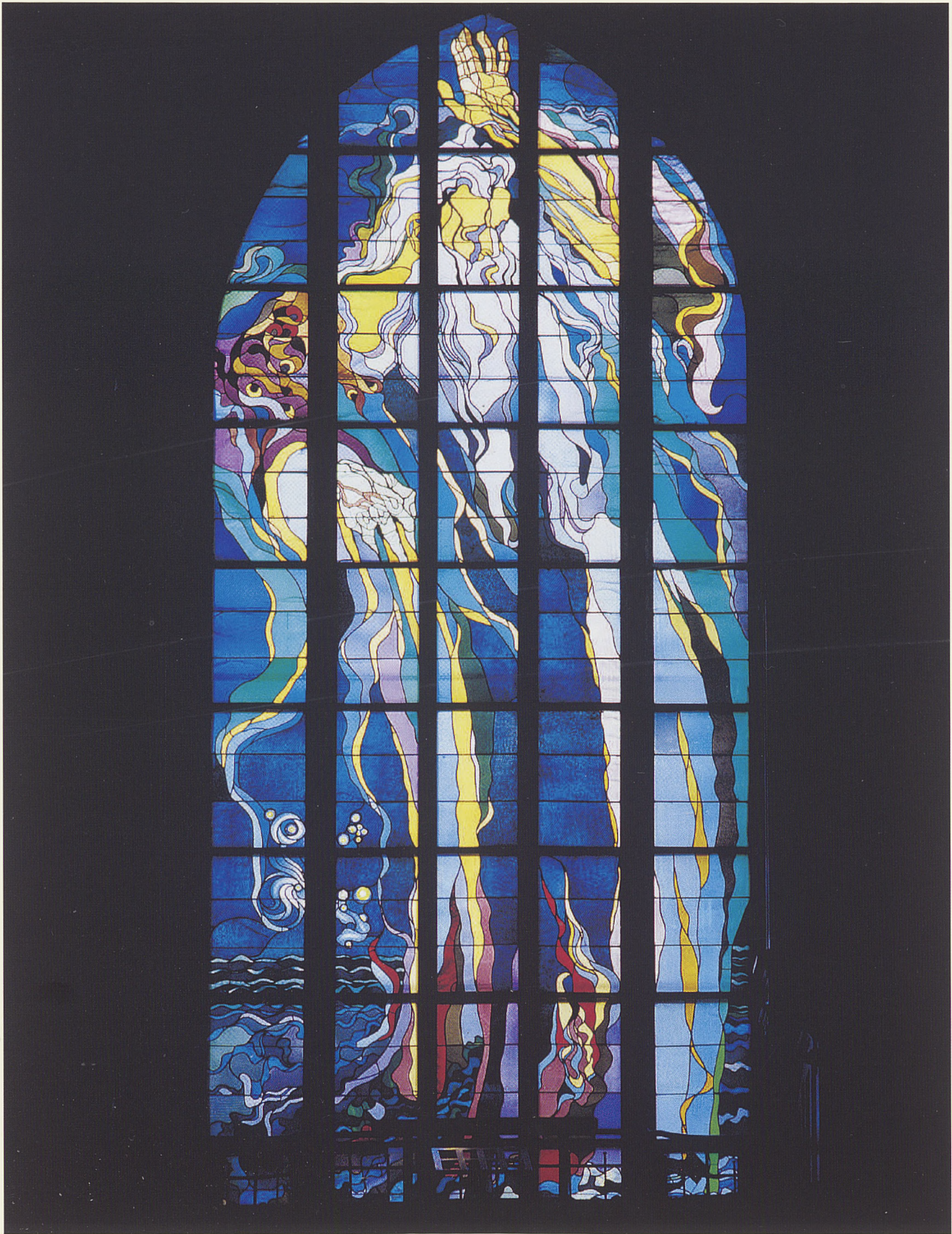
Decadentism was not the only or even the dominant trend in the period of Young Poland (1890–1918). It did not affect Stanisław Wyspiański, undoubtedly the greatest creative individuality of that time. He received his painterly education in the Kraków School for Fine Arts under the tutelage of Jan Matejko. He obtained his first serious artistic experiences while still a student at the school, when, on the application of the master, he participated with Józef Mehoffer in the restoration work in Church of St Mary's in Kraków. The years 1890–1894 were for the young artist a time for further education. At that time, Wyspiański made four journeys to France. The aim of the first visit was to broaden his knowledge of

STANISLAVS VISPIJAŅSKIS

Dekadentisms nebija nedz vienīgais, nedz dominējošais mākslas novirziens 19. un 20. gadsimtu mijā – "Jaunās Polijas" (1890–1918) periodā. Dekadences ietekmei nepakļāvās arī mākslinieks, literāts un kritiķis Staņislavs Vispjaņskis – neapšaubāmi, vislielākā tālaika radošā personība. Gleznotājs Staņislavs Vispjaņskis izglītību ieguva Krakovas Mākslas skolā mākslinieka Jana Matejko vadībā. Pirmā nopietnā mākslinieciskā pieredze tika iegūta vēl skola laikā, kad pēc Jana Matejko ieteikuma viņš kopā ar Juzefu Mehoferu piedalījās Sv. Jaunavas Marijas baznīcas restaurācijas un noformēšanas darbos Krakovā. 1890.–1894. gadi jaunajam māksliniekam bija tālākās izglītošanās laiki. Šajā periodā viņš četras reizes apmeklēja Franciju, lai padziļinātu zināšanas par viduslaiku mākslu, it sevišķi par gotiskajām katedrālēm un papildinātos Parīzes privātajās mākslas skolās. Mākslinieks regulāri apmeklēja arī jaunākās izstādes, teātri un daudz lasīja jaunāko literatūru.

Nenoliedzami, Staņislavam Vispjaņskim bija iedzimta krāsu izjūta un uztvere. To apliecina arī Francijas pirmā ceļojuma laikā rakstītās vēstules rakstniekam Lucjanam Ridlam, kurās katra redzētā gotiskā katedrāle vispirms aprakstīta kā krāsu pilna parādība. Tā viņš rakstīja no Amjēnas, ka "katedrāle kādreiz ir bijusi brīnišķīga – visa gaiša, dzeltenas gaismas liesmās. Pašas ēnas bija brīnumjaukā violetā krāsā. Spēcīgā krāsu kontrasta dēļ ēnas izcēla celtnes plastiskumu."¹¹

Iepazīšanās ar impresionistu gleznām vēl jo vairāk nostiprināja mākslinieka interesi un orientāciju uz krāsām. Taču Staņislavs Vispjaņskis noteikti redzēja ne tikai impresionistu veikumu. Viņa vēlākajiem darbiem ļoti tipiskā



Stanisław Wyspiański, *God Creating the World [Bóg stwarzający świat]*, 1895, stained glass window in the Franciscan Church in Kraków
Staņislavs Vispiņskis. *Dievs pasaules radīšanas brīdī*. 1895. Vitrāža Franciskāņu baznīcā Krakovā



Stanisław Wyspiański, *The Damnation of Fallen Angels* [*Strącenie aniołów*], 1895, paintings in the chancel of the Franciscan Church in Kraków
 Staņislavs Vispjāņskis. *Eņģeļu krišana*. 1895.
 Sienas gleznojums Franciskāņu baznīcas prezbitērijā Krakovā

medieval art, mainly Gothic cathedrals. Then he went to Paris to study in private painting schools. The artist encountered numerous monuments of architecture and sculpture in museums of ancient art and works of contemporary art presented at exhibitions. He also went regularly to the theatre and read modern literature.

Wyspiański's extraordinary sensitivity to colour was undoubtedly inborn. Evidence of this can be found in the letters sent by him during his first visit to France to Lucjan Rydel, where each of the cathedrals he visited is described first of all as a phenomenon of colour. He wrote from Amiens, "The cathedral was beautiful on one occasion, all bright and burning with yellow light – it emphasised the whole plasticity of the building with strong shadows – but strong through the contrast of hues because they were taken for themselves – they were a gorgeous shade of pale lilac"¹². His first-hand experience of Impressionist paintings merely set the seal on the artist's colouristic orientation. Wyspiański, however, must have seen not only the Impressionists. The expressive brush stroke so characteristic of his mature works and his attachment to contour were undoubtedly taken from his contacts with post-Impressionist painting: the expressionism of Vincent van Gogh and the synthetism of Paul Gauguin, known both directly and through Władysław Ślewiński, a close friend of Gauguin's and a member of the Pont-Aven group.



Stanisław Wyspiański, *King Casimir the Great* [*Kazimierz Wielki*], 1900–1902, design for the stained glass window, National Museum in Kraków
 Staņislavs Vispjāņskis. *Kazimirs Lielais*. 1900–1902. Vitrāžas projekts. Krakovas Nacionālais muzejs

On his return to Kraków, the artist had a great opportunity to present his talent. The refitting was going on of the Franciscan church, which had been reconstructed after being burned in the great fire in Kraków in 1850. The competition had been announced in 1894 for the painterly decoration of the shrine had not brought any satisfactory effects. Wyspiański was initially due to help the winners of the competition but it was his own design that was eventually accepted for realisation. The works were completed in the second half of 1895. They embraced the eastern part of the church, which was built on the plan of a Greek cross. Wyspiański's paintings cover the whole of the vaulting in the part of the church offered to him for decoration and almost all of the walls, with the exception of those surfaces on which were later to hang four great paintings by Władysław Rossowski, showing scenes from the history of the Franciscans. The walls of the building were divided into zones filled as follows: in the lower part with a square check pattern with superimposed, very flat motifs of flowers, among which we can recognise roses, pansies and nasturtiums while in the higher part, in the transept, with a strip of lilies, and at the beginning of the chancel with crowns and Piast dynasty eagles, while even higher with two strips filled with geometrical motifs made up of hearts, peacock's eyes and flames. The vaulting is covered with stars modelled on snowflakes and the western span has the "milky way", a recurring motif of wavy lines with stars interwoven among them.

The figural scenes are found exclusively in the chancel at the height of the choir platform, just in front of the windows illuminating this part of the church. They are, on the northern side, the Archangel Michael with his sword and, just below, *The Fall of the Angels*, and, on the southern side, there is an image of *Caritas*, below which is the Virgin Mary with the Infant Jesus.

Two years later, the Franciscans asked Wyspiański to construct the stained-glass windows. In the chancel, the artist designed St Francis receiving the stigmata and a Polish sister of the St Clare order, the Blessed Salomea (her figure, in accordance with the idea of the artist, was only executed after her death) as well as the elements of fire and water, presented in the shape of water flowers, crimson lilies and poppies. The most famous stained glass is located in the window above the western entrance and it was created during the restoration of the church after the fire of 1850. It depicts God creating the world.

The artist was undoubtedly referring in his polychrome to the decorations of the Church of St Mary's. This is testified to by the geometric parts of the paintings, using the motifs of square and rhomboid check patterns, plant ornaments and the imagining of the starry sky on the vaulting. There can be no doubt that the artist was a man deeply rooted in tradition. His references to the past were not, however, common and direct. Wyspiański never copied. His idea was to work in the spirit of a certain tradition, reinterpret it and exploit it creatively. In the church of the Franciscans he exploited, therefore, the principles of medieval polychrome but joined them with the Art Nouveau stylisation of flowers, the wavy line of the "milky way" and the fluid movement of accumulated flames

linijas ekspresivitāte un kontūrējums tika aizgūts no postimpresionisma glezniecības – no Vincenta van Goga ekspresionisma un Pola Gogēna sintētisma, ar kuru darbiem viņš iepazinās nepastarpināti, izmantojot Pontavēnas grupas dalībnieka – poļu mākslinieka Vladislava Sjevinska palīdzību.

Atgriezies Krakovā mākslinieks ieguva lielisku iespēju izpaust savu talantu. Tieši šajā laikā notika 1850. gada lielajā Krakovas ugunsgrēkā sadegušās un vēlāk pārbūvētās Franciskāņu baznīcas iekārtošana. 1894. gadā izsludinātais konkurss par baznīcas māksliniecisko dekorējumu nebija devis pozitīvus rezultātus. Sākotnēji bija plānots, ka Staņislavs Vispjaņskis vienīgi kļūs par palīgu konkursa uzvarētājiem, taču beigās tika akceptēts viņa paša projekts. Dekorēšanas darbi tika veikti 1895. gada otrajā pusē. Tie aptvēra baznīcas austrumu daļu, kur mākslinieka gleznojumi klāj visas velves un gandrīz visas sienas, izņemot laukumus, kur vēlāk novietoja četras lielas Vladislava Rosovska gleznas ar ainām no franciskāņu vēstures.

Atbilstoši projektam, celtnes sienas tika sadalītas vairākās zonās un apgleznotas. Apakšējā daļā tie bija rūtoti kvadrāti, kuros izkārtoti ļoti plakani risināti ziedu – rožu, atraitnīšu un krešu motīvi. Augstāk – šķērsjomā bija josla ar lilijām, bet prezbitērija sākumā – kroņi un Pjastu ērgļi. Vēl augstāk atradās nākamās divas joslas ar ģeometriskiem motīviem, veidotiem no sirdīm, pāva actiņām, liesmiņām. Velvēs tika izkārtotas zvaigznes ar sniegpārslu rakstu, bet rietumu posmā – "Piena ceļš" – motīvs ar viņņveidīgām līnijām ar tajās ritmiski izkārtotām zvaigznēm.

Figurālās ainas atrodas vienīgi prezbitērijā – koru paaugstinājuma līmenī, tūlīt pretī logiem, kas apgaismo šo baznīcas daļu. Ziemeļu pusē attēlots erceņģelis Miķelis ar zobenu, zemāk – "Eņģeļu krišana." Dienvidu pusē izvietota kompozīcija *Caritas*, bet zem tās – Sv. Marija ar bērniņu.

Divus gadus vēlāk franciskāņi atkal vērsās pie Staņislava Vispjaņska ar lūgumu izveidot vitrāžas. Mākslinieks piedāvājumu pieņēma. Viņa projekts paredzēja vitrāžas prezbitērija daļai, kur tika plānots izvietot divus tēlus – Sv. Francisku brīdī, kad tas iegūst stigmatus, kā arī polietes, Sv. Klāras ordeņa mūķenes Sv. Salomejas figūru (šī vitrāža, atbilstoši mākslinieka iecerei, tika īstenota jau pēc viņa nāves). Mākslinieks radīja vitrāžu projektus ar uguns un ūdens stihijām – tās ieguva ūdensrožu, kā arī koši sarkanu liliju un magoņu formas. Baznīcas restaurācijas laikā pēc 1850. gada ugunsgrēka tika izkalts logs virs rietumu ieejas. Te atrodas visslavenākā vitrāža, kurā attēlots Dievs pasaules radīšanas brīdī.

Mākslinieka polihromie gleznojumi ir saistāmi ar dekorējumu raksturu un detaļām Sv. Jaunavas Marijas baznīcā. Par to liecina gleznojumu kompozīciju ģeometriskais risinājums, kur izmantoti kvadrātveidīgi rūtīņu motīvi, augu ornamentī, kā arī zvaigžņotās debess atveidojums uz velves. Nav šaubu, ka mākslinieka darbs sakņojas dziļā tradīcijas izpratnē, taču viņa atsaucis uz pagātni tomēr nebija tik tiešas – Staņislavs Vispjaņskis nekad burtiski nekopēja, jo viņš varēja strādāt kādas tradīcijas garā, taču to radoši interpretējot. Tieši tādēļ



Stanisław Wyspiański, *A View from the Atelier Window* [*Widok z okna pracowni*], 1904–1905, National Museum in Warsaw
Staņislavs Vispjaņskis. *Skats pa darbnīcas logu*. 1904–1905. Varšavas Nacionālais muzejs

and hearts. His work, based on tradition, decidedly breaks away from it at the same time. Wyspiański breaks the existing "dogma" of sacral art which had been strictly executed to that time – *nil innoventur nisi quod traditum est* (there is nothing innovative that is not in accordance with tradition) – with reference to the formal level of the work.

From the beginning, Wyspiański had a crystallised idea as to what the decoration of the Franciscans' church should express. Even before starting the final designs for the wall paintings, he wrote to Lucjan Rydel: "I will name the two main compositions for the Franciscans, and these are: a garden of perfect happiness, where it is so delightful, so pleasant, so peaceful that such a place could never have existed on this earth and never will exist... a forest of doubt, struggles, difficulties, conflicts, obstacles where any stay would be terrible, horrifying"¹³. The opposition of good and evil, love and pride, was depicted in the scene of the fall of the rebellious angels and in the accompanying imagining of the guardian of justice, the Archangel Michael (evil, pride and the fight against them are traditionally located on the northern side) and in the personification of *Caritas* and the Virgin Mary with the Infant Jesus (good and charity are on the southern side). The idea of the garden of happiness transformed itself into the Franciscan idea of charity to the world as a divine creation, hence the profusion of plants on the walls, the elements in the windows of the chancel and the very presentation of the moment of the creation of nature in the western stained-glass window. The complement to the whole programme became the statues of Franciscan saints – the founder of the order and Salomea, who is buried in the church, also depicted among flowers and plants.

In 1895, there began the great restoration of the Cathedral in Kraków. The conservation works aroused great emotions, since they were dealing with a monument regarded as a great national holy of holies – the burial place of St Stanislaus (the so-called "altar of the fatherland") and a pantheon of great Poles (the coronation and burial church of Polish kings, where there also rested the earthly remains of such national heroes as Tadeusz Kościuszko, Prince Józef Poniatowski and the poet, Adam Mickiewicz). The Cathedral was regarded as a national relic. The dispute over the restoration raged, among other things, over the place reserved in the renovated shrine for new art. Stanislaw Wyspiański had after all, on his own initiative, designed in 1900–1902 a complex of stained-glass windows. They were to represent great figures from the history of Poland. Colourful cartoons were prepared for four windows and were to depict Wanda, St Stanislaus, Henry the Pious and Casimir the Great, while the others remained in the form of sketches. The windows were to be filled with single figures. According to the relations of friends, at the bottom were to be depicted historical scenes connected with each of the presented persons. The manner of showing the heroes was uncommon: the phenomenal figures were to be depicted with a dynamic colourful line. The artist had for nothing the sacral nature of the interior of Kraków Cathedral. For him this was above all a temple to Polish history, perceived by the way ambivalently: on the one hand, as a ruin covered

Franciskāņu baznīcā tika pielietoti viduslaiku polihromijas principi, apvienojot tos jūgendstilam raksturīgo ziedu stilizāciju, "Piena ceļa" viļņoto līniju, liesmiņu un sirsniņu plūstošo kustību. Viņa darba pamati meklējami tradīcijā un vienlaikus tie ļoti pārliecinoši no tās distancējas. Mākslinieks lauž līdzšinējo, stingri ievēroto sakrālās mākslas dogmu attiecībā uz darba formālo līmeni – *nil innoventur nisi quod traditum est* (nekā jauna, kas nebūtu saskaņā ar tradīciju).

Staņislavam Vispjaņskim jau no paša sākuma bija skaidri priekšstati par to, kā būtu jāizskatās Franciskāņu baznīcas dekorējumam. Vēl pirms sienu gleznojumu projekta izstrādāšanas viņš rakstīja rakstniekam Lucjanam Ridlam: "Minēšu divas galvenās kompozīcijas, kas domātas Franciskāņu baznīcai – proti, pilnīgs svētlaimes dārzs, kur ir tik daiļi, tik jauki, tik mierīgi, kā uz zemes nekad nav varējis būt un <...> šaubu, cīņu, darbu, pretrunu, šķēršļu mežs, kur uzturēties ir baisi, šausmīgi."¹²

Labā un sliktā, mīlestības un augstprātības pretnostatījums tiek attēlots sadumpojušos eņģeļu izraidīšanas ainā un virs tās augstāk izvietotajā taisnīguma sarga – erceņģeļa Miķeļa gleznojumā baznīcas ziemeļu pusē. Turpretī aina ar Mīlestības personifikāciju un Sv. Dievmāte ar bērnu rokās kā Labestība un Mīlestības apliecinājums izvietotas dienvidu pusē. Svētlaimes dārzs franciskāņiem pārtapa par Mīlestību uz Dieva radītu pasauli. To apliecina augu un noformējuma pārpilnība – arī ordeņa dibinātāji franciskāņi un baznīcā apglabātā Sv. Salomeja attēlota starp ziediem un augiem.

1895. gadā sākās Krakovas katedrāles lielā restaurācija, kas izraisīja daudz emociju, jo tas bija arhitektūras piemineklis, kurš tika uzskatīts par vienu no vislielākajiem tautas svētumiem. Te savulaik bija notikušas Polijas karaļu kronēšanas un te atrodas Sv. Staņislava kapa vieta – tā saucamais "Dzimtenes altāris." Te ir tautas varoņu – Tadeuša Kostjuško, hercoga Juzefa Poņatovska un dzejnieka Ādama Miķeviča atdusas vietas.

Viena no strīdīgajām tēmām debatēs par katedrāles resaturāciju bija arī jaunās mākslas vietu atjaunotajā dievnamā – Staņislavs Vispjaņskis laikā no 1900. līdz 1902. gadam pēc paša iniciatīvas bija projektējis baznīcai vitrāžu komplektu, paredzot katrā logā attēlot izcilas personības Polijas vēsturē.

Tika sagatavoti četru logu krāsaini maketi dabiskā lielumā – Vanda, Sv. Staņislavs, Henriks Pobožnijs un karalis Kazimirs Lielais. Pārējās vitrāžas palika skīču variantā. Tēlu risinājums bija pietiekami neparasts – tie tika akcentēti ar dinamisku, izteikti krāsainu līniju. Mākslinieks nemaz nerēķinājās ar Krakovas katedrāles sakrālo raksturu – viņam tā vispirms bija poļu vēstures svētnīca, kura varēja tikt uztverta divējādi. No vienas puses, tās bija ar gadsimtu putekļiem klātas drupas, kuras bremzē jebkuru tautas rīcību, gremdējot to atmiņās par smagām sakāvēm un spožām uzvarām. No otras puses, tā tika uztverta kā Akropole – vieta, no kuras varētu sākties valsts garīgā atdzimšana. Tādēļ mākslinieks parādīja Sv. Staņislavu, kura tēls atspoguļo sadursmi starp bīskapa morāles un karaļa Boļeslava Drosmīgā politiskajiem uzskatiem – pie karaļa zārka attēlotie Sv. Staņislava pīši vedina uz domām par karaļa negatīvo lomu Polijas vēsturē. Princi



Józef Mehoffer, *Strange Garden* [Dziwny ogród], 1902–1903, National Museum in Warsaw
Juzefs Mehofers. *Brīnišķais dārzs*. 1902–1903. Varšavas Nacionālais muzejs

with centuries of mould, dulling any kind of national action and shutting Poles away in the remembrance of defeats and great national victories from the past, and, on the other hand, as part of the Acropolis, a place from which there could actually emerge a renaissance of the country's spirit. St Stanislaus was for Wyspiański an element of the historical process in which there clashed the moral arguments of the bishop with the political arguments of King Boleslaus the Bold. Presenting the saint as a quivering figure chained to a coffin suggests the negative role he played in the history of Poland: for the artist, Boleslaus's misfortune (he killed the bishop for the excommunication imposed on the king because of his marital infidelity) was the beginning of the degeneration of the state instinct leading in consequence to the loss of independence, and the political renaissance of the nation could only take place after overcoming the legacy of Stanislaus. Prince Henry the Pious appears at the moment of his death in the battle of Legnickie Pole (1241) which, although lost, stemmed the advance of Tartar savages, thus saving Europe from being overrun by barbarians. Finally, King Casimir the Great was depicted in the form of a skeleton, just as he was discovered during the restoration of his tomb in 1869 (cf. the painting by Jan Matejko). The fact of the discovery of the remains of the great builder-king and renovator of the state at the time of the spiritual breakdown of the Poles after the defeat of the January Uprising was for Wyspiański significant and it was interpreted as a sign and a call for rebirth.

Wyspiański's designs were not accepted for realisation. Whereas with the Franciscans the artist had astonished the order with his formal innovation, in the Wawel windows he tried to break away from religious iconography by proposing works with a theme that was not only secular but was also – at least in a few cases – a blunt highlighting of the elements of death and decomposition. Such an artistic formula could never be accepted by any authority in the Catholic Church.

Apart from his monumental works, illustrations and typographical works, Wyspiański also created a series of paintings, usually in the pastel technique, in which he achieved unusual mastery. They are all characterised by an edgy and very expressive – even expressionistic – brush stroke, building a precise outline of the figure or object. A great feature of these works is their colour: bold, light but at the same time greatly sophisticated.

The first group of pastels is formed by portraits and self-portraits. With particular delight the artist observed children. He observed them when they were asleep, at moments of play but also at times of reflection. For Wyspiański, the child ceased to be a "doll" and became a self-contained being, a little impenetrable, with its own internal world. In any case, this is a feature of each of the artist's portraits. As Zdzisław Kępiński¹⁴ observed, "from the frame (...) there looks at us a person who is undoubtedly living and real – but what kind of person this is, we cannot find out. He remains himself only for himself, for us he is only an occurrence, a phenomenon"¹⁵.

At the turn of 1904–1905, Wyspiański was already very ill and for a long time he did not even leave his home. He

Henriku Pobożniju mākslinieks vēlējās parādīt viņa nāves brīdī – kaujā pie Legnicas (1241). Kā zināms, lai gan kaujā tika ciests zaudējums, tomēr sīvais poļu pretspars apturēja tatāru tālāku virzību un izglāba Eiropu no barbariem. Turpreti karalis Kazimirs Lielais tika parādīts kā skelets – tā, kā viņa pišļus atrada sarkofāga restaurācijas laikā 1869. gadā. Karaļa – celtnieka un valsts atjaunotāja mirstīgo atlieku atgūšana laikā, kad poļu tauta pārdzīvoja garīgo krīzi pēc 1863. gada janvāra sacelšanās apspiešanas, bija kā tautas gara atdzimšanas zīme un aicinājumu uz jaunu atmodu.

Mākslinieka projekti tomēr netika pieņemti realizēšanai, jo baznīcas pārstāvjus bija pārsteidzis viņa darbu saturiskais un formālais novatorisms.

Līdzās monumentāliem gleznojumiem, ilustrācijām un poligrāfiskiem darbiem Staņislavs Vispjaņskis radīja arī virkni gleznu pasteļu tehnikā, kuras apliecina viņa izcilo meistarību. Pastelēm raksturīga nervoza, ļoti ekspresīva līnija, kas palīdz radīt tēla vai priekšmeta precīzas aprises – tie izceļas arī ar skaidru, ļoti izsmalcinātu kolorītu.

Pirmo pasteļu grupu veido portreti un pašportreti. Ar sevišķu mīļumu un maigumu gleznotājs vēro bērnus dažādās viņu dzīves situācijās – aizmigušus, rotaļu un pārdomu brīžos. Mākslinieka uztverē bērns vairs nav "lelle", bet gan pilntiesīga būtne, lai arī nedaudz noslēpumaina un ar savu iekšējo pasauli – katrs mākslinieka radītais bērna portrets pauž šo attieksmi. Zdzislavs Kempjiņskis¹³ rakstīja, ka "no gleznām uz mums raugās cilvēks – noteikti paties, tomēr kāds ir šis cilvēks, mēs nevaram uzzināt. Savu patieso būtību viņš patur tikai sev – mums viņš ir parādība, fenomens."¹⁴

1904.–1905. gadu mijā Staņislavs Vispjaņskis ilgāku laiku negāja ārā no mājām, jo jau bija smagi slim. Tad viņš, sekojot impresionistu paraugam, uzgleznoja vairākus pasteļus – vienu un to pašu ainavu – skatu pa savas darbnīcas logu. Tas bija katru reizi citādos laika apstākļos tverts dzelzceļa uzbērums, lauki un kalnu masīvs ar Kostjuško piemiņas uzkalnu. Tomēr mākslinieks šai ainai piešķīra ko vairāk – tajā ir iedzīvināta nostalgija pēc brīvības. Šādus darbus radīja cilvēks, kam slimības vājums liedza pamest dzīvokli. Atgriešanās pie viena un tā paša motīva bija mākslinieka bezcerīgs mēģinājums izrauties ārpus noteiktajām robežām, ilgojoties pēc nesasniedzamās pasaules, prieka un dzīves pilnības.

Staņislavs Vispjaņskis bija neparasta, vispusīgi apdāvināta, patstāvīga personība. Viņš nekad nepieņēma svešus spriedumus un uz katru lietu, kā viņš pats rakstīja – "raudzījās citādi." Šāda attieksme izskaidro viņa savdabīgās ieceres, piemēram, vitrāžu projektam Vavelas Katedrālei. Turklāt kā māksliniekam viņam bija milzīgs temperaments, ko papildināja smalka krāsu izjūta. Staņislavu Vispjaņski arī nekad neapmierināja parādības virspusēja uztvere – viņš visur meklēja psiholoģisku, vēsturisku, reliģisku un metafizisku dziļumu.

produced at this time a series of pastels showing the view from the window of his studio. Following the path of the Impressionists, the artist often recorded the same landscape: a railway embankment, fields and the massif of hills with the Kościuszko Mound, each time under different weather conditions. This observation of changes was, however, complemented by something else. The images also included nostalgia for freedom. The returning to the same motif by a weakening man enclosed in his home was an attempt to escape beyond the boundaries of the window, a hopeless attempt, a specific record of longing for an unattainable world, for the joy and fullness of life.

Wyspiański was an uncommon phenomenon. Universally talented, he was at the same time a thoroughly independent personality. He did not accept others' judgements and he "looked differently" at every thing he himself wrote. From this came his individual artistic ideas, such as, for example, the idea for the stained-glass windows for Wawel Cathedral. As a painter, he had the temperament of an expressionist connected with a great colouristic feel. He did not stop on the surface of phenomena but searched for the depth in everything – whether it were psychological, historical, religious or metaphysical.

JÓZEF MEHOFFER AND DECORATIVE PAINTING

A friend of Wyspiański's from their youthful days, Józef Mehoffer had a completely different personality. Although he also painted easel paintings and designed works of a monumental scale, in all of them he aimed primarily to achieve decorative effects. Among examples of this are portraits of his wife depicted against a background of colourful patterns. Even in his most famous work, *Strange Garden* [*Dziwny ogród*] (1902–1903), before we notice the contrast between the family joy in the glow of the warming sun and the rapaciously twisted branches of dead trees directly above the child's head, our attention is attracted by the meticulously depicted meadow, the flamboyant dress worn by Jadwiga Mehoffer and the colourful garlands hanging from the branches.

In 1895, Józef Mehoffer won a competition to design the stained-glass windows for the Cathedral (then the Collegiate Church) of St Nicholas in Fribourg in Switzerland. During the next forty years he prepared the designs for nearly all the windows in this church. They show the Holy Trinity and holy figures against ornamental backgrounds. While Wyspiański was striving to simplify his compositions, Mehoffer was not synthesising form but breaking it up into small surfaces, giving the viewer the effect of shimmering colours and shapes of a decorative nature.

Begun by Matejko's decoration of St Mary's Church, the decoration of church interiors with paintings and stained-glass windows found its continuators in the Young Poland period, and not only in the persons of Wyspiański and Mehoffer. Windows and walls were covered with very colourful flowers, ornaments and – more rarely – figural scenes by a whole array of artists, among whom the most distinctive were Jan Bukowski and Włodzimierz Tetmajer.



Wojciech Weiss, *Self-Portrait with Masks* [*Autoportret z maskami*], 1900, National Museum in Kraków

Wojcehs Weiss. *Pašportrets ar maskām*. 1900. Krakovas Nacionālais muzejs

JUZEFŠ MEHOFERS UN DEKORATĪVĀ GLEZNICĪBA

Staņislava Višpjaņska jaunības draugs Juzefs Mehofers bija pavisam cita rakstura radoša personība ar tiekmi uz dekoratīviem efektiem. Tādi, piemēram, ir viņa sievas portreti, kuros sievietē attēlota uz spilgti raibu rakstu fona. Pat viņa visslavenākajā darbā "Brīnišķīgais dārzs" (1902–1903) – pirms pamanīšim kontrastu starp siltas, spožas saules apmirdzētu ģimenes prieku un pār bērnu agresīvi izliektajiem nokaltušo koku zariem – mūsu uzmanību piesaistīs visos sīkumos attēlotā pļava, Jadvīgas Mehoferas skaistais tērps un zaros iekārtās grezni krāsainās vītnes.

1895. gadā Juzefs Mehofers ieguva uzvaru konkursā par vitrāžu projektu Sv. Nikolaja katedrālei Šveices pilsētā Freiburgā. Turpmāko četrdesmit gadu laikā viņš izstrādāja projektus turpat visu logu vitrāžām šajā baznīcā, attēlojot Sv. Trīsvienību un daudzu svēto figūras uz ornamentāla fona. Ja Staņislavs Višpjaņskis centās vienkāršot savas kompozīcijas, tad Juzefs Mehofers formas nesintezēja, bet gan tās sadalīja sīkākos laukumos, panākdams krāsu mirgošanas efektu un piešķirot vitrāžām izteikti dekoratīvas iezīmes.

Gleznotāja Jana Matejko iesāktā Krakovas Sv. Jaunavas Marijas baznīcas noformēšanu turpināja ne tikai šie abi minētie mākslinieki. Te strādāja vesela mākslinieku plejāde, kuru vidū visvairāk izceļams Jana Bukovska un Vlodzimeža Tetmajera devums.



Józef Pankiewicz, *A Park in Duboj* [*Park w Duboju*], 1897, National Museum in Warsaw
 Juzefs Pankevičs. *Parks Dubojā*. 1897. Varšavas Nacionālais muzejs

BETWEEN DOUBT AND REBIRTH

In 1895, Julian Fałat became the director of the School for Fine Arts in Kraków. In the following years he effected a complete reform of the teaching side and replaced Matejko's history school with the spoils of Impressionism, painting in the open air and non-academic subjects of works. He employed new teachers, including Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Jacek Malczewski and Józef Mehoffer. The effect of Fałat's work was that the school gained the status of an academy in 1900.

One of the painters who survived the reforms at the Kraków school, completing his studies under the new conditions, was Wojciech Weiss. Even as a student he had become connected to the "Life" ["Życie"] periodical, which had attracted the followers of Stanisław Przybyszewski. Under the influence of the latter's attitudes he undertook in his early paintings a decadent existential subject matter. Painted in Paris, *Self-Portrait with Masks* [*Autoportret z maskami*] (1900) shows the young painter with an armful of theatrical masks in his clasped hands. Standing on the threshold of his career, the artist saw his self-definition as a choice of masks. Also, the surrounding life was composed of masks, it was a masquerade. He wrote in his memoirs, "Paris is

STARP ŠAUBĀM UN ATDZIMŠANU

1895. gadā gleznotājs Juliāns Faļats ieņēma Krakovas Mākslas skolas direktora amatu. Turpmākajos gados viņš realizēja mācību procesa reformu, Jana Matejko iedibinātās vēstures studijas aizvietojot ar impresionisma sasniegumu iepazīšanu, gleznošanu plenērā un citiem – neakadēmiskās mākslas darbu tematiem. Viņš uzaicināja strādāt jaunus pedagogus, to vidū bija Jans Staņislavskis, Leons Vičulkovskis, Jaceks Malčevskis un Juzefs Mehofers. Pateicoties Juliāna Faļata darbībai, Krakovas Mākslas skola 1900. gadā ieguva akadēmijas statusu.

Viens no pirmajiem gleznotājiem, kas piedzīvoja Krakovas skolas reformu un pabeidza studijas jaunajos apstākļos, bija Vojcehs Veiss. Vēl būdams Mākslas skolas students, viņš uzsāka sadarbību ar laikrakstu "Dzīve" ("Życie") ar kuru apvienojās decadences līdera Staņislava Pšibiševska piekritēji. Viņa uzskatu ietekmē mākslinieks Vojcehs Veiss savos agrīnajos darbos pievērsās dekadentu iecienītai eksistenciālisma tēmai. Parīzē radītajā "Pašportretā ar maskām" (1900) attēlots jauns gleznotājs, kas rokās tur teātra maskas. Mākslinieks it kā parāda, ka savas dzīves ceļa sākumā mākslinieks var izvēlēties jebkuru masku un identitāti. Taču arī dzīvē tiek lietotas maskas un tā vispār ir sava veida



Ferdynand Ruszczyk, *Earth [Ziemia]*, 1897, National Museum in Warsaw
 Ferdinands Ruščics. *Zeme*. 1897. Varšavas Nacionālais muzejs

boiling over within me. Thousands of the most varied races, passions and types. So the masks in my hands – a masquerade of emotions. In the foreground is the mask of a woman, but a devil-woman, who kills while giving delight”¹⁶. In Weiss’s later paintings there took place a significant change. The place of pessimism was taken over by the joy of living and decadentism was replaced by the “feast of spring”. This happened as early as *Spring [Wiosna]* (1898), where the naked figure of a boy with catkins in his hands becomes the embodiment of the youthful forces of nature reviving after winter.

After 1900 these joyful accents began to be ever more evident in Polish art. However, the tragic vision of the world can be seen in the paintings by Witold Wojtkiewicz, an artist who died at a very early age and whose creative output was limited to a very few years (1904–1909). The subjects of his works are children. They are not, however, the same children as for Wyspiański, but child-adults. Among the dolls and the ponies there take place real dramas and tragedies – partings, betrayals, death. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries it was discovered that there existed in childhood dark sides: the cruelty of this stage of life, its sexuality. Wojtkiewicz combined this discovery with an elementary contrast between that which is seemingly carefree and joyful

masku balle. “Manī kūšā Parīze,” – viņš rakstīja, “tūkstošiem rasu, kaislību un tipu. Visi ir masku varā – tā ir jūtu maskarāde. Darba priekšplānā ir sievietes maska. Tā ir sieviete – velniņš, kas sniedz baudu un nogalina.”¹⁵

Vēlākajās Vojecha Veisa gleznās redzam būtiskas pārmaiņas. Pesimismu nomaina dzīvesprieks, bet dekadentisms pārtop “pavasara svētkos”. To apliecina glezna “Pavasaris” (1898), kur attēlotā kaila jaunekļa figūra ar pūpoliem rokās kļūst par atdzimstošo dabas spēku iemiesojumu. Jāatzīmē, ka pēc 1900. gada Polijas mākslā atradīsim aizvien vairāk gleznu ar dzīvespriecīgu noskaņu.

Taču traģiskais pasaules redzējums piemīt arī Vitolda Vojtkeviča gleznām. Mākslinieks nomira ļoti jauns un viņa radošā darbība aptver tikai dažus gadus (1904–1909). Vitolda Vojtkeviča darbu galvenā tematika ir bērni, kuru tēlojumā ir pavisam citas noskaņas – salīdzinājumā ar Staņislava Vispjaņska skatījumu. Vitolds Vojtkievičs parāda bērnus – pieaugušos. Gleznās uz leļļu un šūpuļzirdziņu fona notiek īstas drāmas un traģēdijas – šķiršanās, nodevība, nāve. 19. un 20. gadsimtu mijā sabiedrība atklāja bērnības tumšās puses – šī dzīves perioda cietsirdību un seksualitāti. Mākslinieks savos darbos demonstrē, kas slēpjas aiz bezrūpīga, priecīga izskata. Mūsu pasaules absurda dziļums, ko viņa

and that which is mature and tragic, giving our world the dimensions of absurdity. The death, betrayal and parting played out in his paintings by children do not become frivolous; on the contrary, they provoke questions about the principles governing reality, about the fate which has been prepared for people – a fate already apparent in childish games.

SYMBOLIC LANDSCAPE

The most important feature of the Young Poland period was the discovery of the hallmarks of a deeper philosophical reality in all the areas of the world and human activity. A fruitful domain for a discoveries proved to be landscape. While for the realist landscape came down to a beautiful view or the scene for a certain event, now there was being sought in nature the essence of being and in atmospheric phenomena or the grandeur of the mountains and the sea coded signs of the Absolute.

The starting point for the symbolic view of landscape was usually mood. Thus, Pankiewicz, having discarded Impressionism, painted several nocturnes. *Park in Duboj* [*Park w Duboju*] (1897) shows a fragment of an irregular garden with a pond and a chapel, depicted at dusk. The contours of the objects become blurred in the twilight and the pond and the trees remain unmoved in the early evening calm, which emphasises their reflection in the water, undisturbed by a slightest wind. A landscape painted in this manner evokes in us the feeling of peace, leading to an unclear premonition that the world may be somewhat different from how we perceive it during the day and that in the early evening calm there appears before us something eternal.

Jan Stanislawski usually created small paintings of the surroundings of Kraków and Ukraine. What is striking in them is the Impressionistic vision of light and colour. In these paintings, however, the world does not melt away in a passing moment. In *Mullein* [*Dziewanna*], the solitary plant seems to endure in its substantiality. "Here, both the closest foreground, and the furthest background of the steppe, the distant row of huts closing off the low horizon, the great smooth plane of the sky – all of this, melted into one, opens up as if lazily, slowly onto the solitary shape of the common mullein, which in the light faded by the heat-wave demonstrates its heroic existence in a mysterious and hostile void"¹⁷.

In the paintings by Ferdynand Ruszczyk, great planes of colour build up areas of earth, sky or water. In *Earth* [*Ziemia*] (1897), the reduction of the world has been pushed so far that we can discern really only two elements: the dark plough-lands and the cloud-covered sky. The man working in the field finds himself on the boundary between these two spheres, which gives his efforts a cosmic dimension. The ploughing grows into a sacral activity, and at the same time a heroic one, and it becomes the quintessence of existing on the earth under the vault of heaven, between hardship and blessing, between the favour bestowed by nature and the danger of the destruction of crops.

The symbolism of landscapes was different from the "open" symbolism of Malczewski's works. Its essence was not the enclosing of meanings in significant figures or

gleznās izbauda bērni un lelles – tas viss vedina uzdot jautājumus par likumiem, kas valda pieaugušo dzīvē, stāsta par cilvēkiem nolemtu traģisku likteni un kas gūst savu atspoguļojumu jau bērnu spēlēs.

SIMBOLISKĀ AINAVA

"Jaunās Polijas" perioda mākslas būtiska iezīme bija vēlme parādīt dziļāku, filozofisku jēgu ikvienā pasaules vietā, malā un cilvēka katrā darbībā. Par šāda vēstījuma izpausmi kļuva ainava. Ja reālistiskā ainavā tika parādītas skaistas, pievilcīgas vietas vai arī ainava kalpoja par fonu kādam vēsturiskam vai dramatiskam notikumam, tad 20. gadsimta sākumā mākslinieki dabā sāka meklēt eksistences būtību, cenšoties dabas parādībās un vietu, kalnu vai jūru cildenumā fiksēt šifrētas zīmes par Absolūtā klātbūtni.

Simboliski tvertās ainavās par izejas punktu parasti kalpoja kāds noskaņojums. Tā Juzefs Pankevičs pēc aizraušanās ar impresionismu uzgleznoja dažas noktirnes – noskaņu gleznas. Viņa darbā "Parks Dubojā" (1897) iemūžināts dārza fragments ar diķi un kapliču puskrēslā. Priekšmetu kontūras izplūst vakara gaismā, vienīgi diķis un koki ir nekustīgi novakara klusumā, kuru vēl vairāk izceļ atspulgs ūdenī, ko nesaviļņo ne vismazākā vēja pūsma. Šādi uzgleznota ainava izraisa skatītājos iespaidu par rāmu mieru un nojausmu, ka pasaule varbūt ir citāda, nekā mēs to ik dienu ieraugām, jo novakara līdzsvarotībā atspoguļojas kaut kas mūžīgs.

Cits mākslinieks – Jans Staņislavskis parasti gleznoja nelielus darbus Krakovas apkaimē un Ukrainā. Viņa audeklos pārsteidz impresionistiskas gaismas un krāsu redzējums. Tomēr pasaule šajās glezņiņās neizzūd līdz ar aizejošo acumirkli. Gleznā "Saulsvecē" mākslinieks parāda vientuļu augu, kurš, liekas, eksistē savā nodabā. Stepe ir gan priekšplānā, gan arī tālāk, kur zemnieku māju rinda noslēdz zemo apvāršni un lielu, gludu debesjumu – viss sakausēts vienā veselumā un atklājas attiecībā pret saulsvēci it kā negribīgi, lēnām, taču zieds tveices aptumšotajā gaismā demonstrē savu varonīgo eksistenci noslēpumainā un naidīgā tukšumā.¹⁶

Savukārt, Ferdinanda Ruščica gleznās tvertie lieli krāsu laukumi veido zemi, debesis vai ūdeņus. Gleznā "Zeme" (1897) pasaule tiek noreducēta tik tālu, ka skatienam būtībā paveras būtībā tikas divas stihijas – tumšās zemes āres un mākoņiem aizvilkušās debesis. Cilvēks, kurš strādā uz lauka, kompozicionāli ir novietots uz robežlīnijas starp divām sfērām, tādējādi piešķirot viņa darbībai kosmisku lielumu. Lauka uzrašana pārvēršas par sakrālu darbību ar heroisku pieskaņu, kļūst par kvintesenci dzīvei – viss, kas notiek vienlaicīgi uz zemes un zem debesjuma, ir darbs un Dieva svētība.

Ainavās parādītais dabas simbolisms, protams, atšķirās no Jaceka Malčevska simbolisma, kur doma tika pausta ar nozīmīgu tēlu vai priekšmetu palīdzību. Ainavā simbolismu radīja intriģējošu elementu kopums un to sakarību atklāsmes. Tā parks vakarā, vientuļa smildziņa bezgalīgās stepes plašumos vai uzartais lauks uz debess fona ietver sevī domu par kādu nolemtību, neizbēgamību. Tā ir mazas radības – viena elementa pastāvēšana un sadursme ar bezgalību,



Waclaw Szymanowski, *Mickiewicz after Improvisation* [*Mickiewicz po improwizacji*], 1898, National Museum in Kraków
 Vaclavs Šimanovskis. *Mickevičs pēc improvizācijas*. 1898. Krakovas Nacionālais muzejs

objects. This symbolism grew out of the discovery of an intriguing tangle, enchanted in a defined view. A park in the evening, a solitary plant on an endless steppe or a ploughed field against the background of the sky contained within themselves elements of some necessity. The collision between a small creature and boundlessness, one power with another, or the mood of silence suggested that the world is not a haphazard combination of events and elements. What this tangle might indicate, however, which philosophy it indicated or whether it led to a personal God or a metaphysical Absolute, or indeed somewhere else, all of this depended on the individual equipment of the viewer. Symbolism was ambiguous because it only suggested a certain general vision which everyone could fill for himself with concrete contents as appropriate to his own world-view and experience. Only one thing was certain – reality would not allow itself to become exhausted in a positivistic observation of facts.

“PEASANT MANIA”

A phenomenon that was significant for Young Poland was also the interest in folk culture. Artists settled in the country,

viena varenuma saskarsme ar otru, kad klusuma klātbūtne liek apjaust, ka pasaulē nav nejaušu notikumu. Kādu nozīmi piešķirt šī notikuma raksturojumam mākslas darbā – tas bija atkarīgs no skatītāja sagatavotības, nonākot pie Dieva, metafiziskā Absolūta vai varbūt vēl kur citur. Ainavā simbolisms bija daudznozīmīgs, jo tas piedāvāja vienīgi vispārēju priekšstatu, ko katrs pats varēja piepildīt ar savu nozīmes izpratni, kurš atbilda vispārējam pasaules uzskatam un personīgai pieredzei. Bija tikai viens noteikums – dzīves īstenību nevarēja apgūt vienīgi ar pozitīvisku faktu vērošanu.

ZEMNIEKU DZĪVES IDEALIZĒŠANA

Interese arī par savas tautas kultūru bija ļoti raksturīga “Jaunās Polijas” loka mākslinieku iezīme. Mākslinieki nereti apmetās laukos, kur pēc ārzemju amata brāļu parauga – franču barbizoniešu, vācu grupas Vorpsvēdē, krievu Abramcevo – dibināja radošās nometnes. Pirmā tāda nometne radās Bronovičos pie Krakovas, kur strādāja gleznotāji Ludvigs Delavo, Vladimirs Tetmajers un rakstnieks Lucjans Ridls. Tieši te Vladimirs Tetmajers gleznoja zemniekus un skatus ar viņu dzīves paražām.



Wacław Szymanowski, *The Procession to Wawel* [Pochód na Wawel], 1912, National Museum in Kraków
 Vaclavs Šimanovskis. *Cājiens uz Vavelu*. 1912. Krakovas Nacionālais muzejs

where, following foreign models (the French Barbizon school, the German group from Worpswede, the Russian Abramcewo group) they established creative colonies. The first such colony appeared in Bronowice near Kraków. It was created by Ludwik de Laveaux, Włodzimierz Tetmajer and some writers, including Lucjan Rydel. Tetmajer painted peasants and country scenes and customs, concentrating on the folklore side. Young Poland also brought a fascination with the Tatra Mountains, which bore fruit with the concept of “Zakopane style” in architecture and artistic craftsmanship and also great interest in the Eastern Carpathians and the culture of the ethnic group called the Hutsuls [Huculi]. The colourful costumes of this latter group and their exotic customs became the source of painterly stimuli for Teodor Axentowicz and Kazimierz Sichulski.

SCULPTURE

Sculpture belonged to the most conservative arts in the nineteenth century. The academic figure, fully completed, with a usually allegorical meaning, was the fundamental form of artistic expression. Romanticism introduced contemporary subject matter and movement while realism brought social accents and a method of modelling faces and attire that was ever closer to reality. But it was only the appearance of Auguste Rodin in France that directed sculpture onto a new path. Rodin unveiled before the viewer the technique of the sculptor. Until then, the *bozzetto* – a preparatory sketch in clay modelled by the master with his own hands – had simply served the assistants to transfer the idea of the artist into bronze or marble. Rodin

Māksliniekus savaldzināja arī Tatri – turieses folkloras apguve, kā rezultātā radās *Zakopanes stila* koncepcija arhitektūrā un daiļamatniecībā. Bez tam 20. gadsimta sākumā daudziem māksliniekiem radās interese par Austrumkarpatiem un gucūlu kultūru. Šīs tautas krāsainie tērpi un tradīcijas kļuva par iedvesmas avotu Teodora Aksentoviča un Kazimira Sihuļska glezniecībai.

TĒLNIECĪBA

Tēlniecība bija viens no visvairāk attīstītajiem tēlotājas mākslas veidiem 19. gadsimtā, kad akadēmiski izstrādātai, pilnībā pabeigta figūra parasti tika piešķirta arī alegoriska nozīme. Romantisms tēlniecībā ieviesa laikmetīgu tematiku un kustību, turpretī reālisms – sabiedriski nozīmīgus akcentus, arī tādu seju un tērpu modelēšanas manieri, kas tuvinājās realitātei. Tomēr tikai līdz ar Ogista Rodēna darbību Francijā tēlniecība ieguva jaunu attīstības virzienu – viņš atklāja skatītājam tēlnieka darbnīcu. Līdz tam *bozzetto* – topošo darbu skices no māla, kuras meistars modelēja pašrocīgi, izmantoja un redzēja vienīgi palīgi, īstenojot mākslinieka ieceri bronžā vai marmorā. Ogists Rodēns izstādīja publikas apskatei gatavus dabus ar nelīdzenu, it kā nepabeigtu virsmu. Savulaik viņu bija savaldzinājuši Mikelandželo “Vergi” – viņš pārņēma itāļu renesanses meistara proponēto *non finito* principu savā radošajā darbā un uzskatīja par pabeigtām arī tādas skulptūras, kurās figūras tikai daļēji izcēlās no neapstrādāta akmens bloka. Tas viss atbilda impresionisma principiem par acumirkļa reprezentāciju



Konstanty Laszczka, *Distraught [Zrozpaczona]*, 1912, National Museum in Kraków
Konstantīns Laščka. *Izmisušā sievietē*. 1912. Krakovas Nacionālais muzejs

showed the public a completed work with a furrowed irregular surface. Fascinated by Michelangelo's *Prisoners*, he accepted for his own works the principle of *non finito*, treating as completed those figures half emerging from an unsculpted block of stone. This all harmonised with Impressionism, leading to the creation of sculptures as if grasped in a passing moment, full of chiaroscuro effects, possible thanks to the coarse texture and it also gave a starting point for symbolism, changing secretive only half-formed figures into mysterious phenomena.

In Poland, many sculptors at the turn of the nineteenth and twentieth centuries experienced a fascination with Rodin. Wacław Szymanowski in *Mickiewicz after Improvisation [Mickiewicz po improwizacji]* (1898) showed the fainting poet in a cascade of drapery of an undefined phenomenal nature, held up by two figures. His gigantic *Procession to Wawel [Pochód na Wawel]* (1912) was to be located on the ruins of the old royal kitchens as a procession of historical figures directing their way towards the Cathedral. Their phenomenal form gave them the appearance of spirits or sleeping figures, provoking a symbolic reading in the categories of national dreams or remembrances.

The second "Rodinist" sculptor was Konstanty Laszczka, the author of many portraits. The influences of Rodin, as well as Laszczka's fascination with his "Satan-Thinker" and the figures by the French sculptor emerging from blocks of stone, can be seen particularly in *Water Lover [Wodnik]* and *Distraught [Zrozpaczona]*.

skulpturālā tēlā un gaismēnu efektiem, kuru iespējams parādīt ar nelidzenu virsmas faktūru. Tāpat šāda virsmas apstrādes tehnika rosināja arī māksliniekus-simbolistus, kuri radīja daļēji izstrādātas skulptūras, kurās figūras atgādināja noslēpumainas, miklainas parādības.

19. un 20. gadsimtu mijā Polijā daudzi mākslinieki pakļāvās izcilā franču mākslinieka Ogista Rodēna ietekmei un valdzinājumam. To redzam Vaclava Šīmanovska veidotajā skulptūrā "Mickevičs pēc improvizācijas" (1898), kur nenoteiktas formas drapēriju kaskādē attēlots gībstošs dzejnieks, kuru pietur divas figūras. Šī paša mākslinieka radīto "Gājienu uz Vavelu" (1912) bija paredzēts uzstādīt uz senās karaļa pils kompleksā esošām virtuves drupām kā vēsturisko personāžu gājienu uz Krakovas katedrāli. Savdabīgā formu risinājuma dēļ visi tēli izskatījās kā garas un miegainas būtnes – tādēļ tos varēja uztvert arī kā simboliskus tautas sapņus vai atmiņas.

Otrs tēlnieks-rodēnists, vairāku portretu autors bija Konstantīns Laščka. Sevišķi viņa skulptūrās "Ūdensvīrs" un "Izmisušā sievietē" var saskatīt iedvesmošanos no Rodēna "Sātana-domātāja", kā arī no tiem franču tēlnieka darbiem, kuros tēli nav līdz galam izkalti no akmens bluķa.

Savukārt, Ksaverijs Dunikovskis atteicās no impresionistiskās manieres. Viņa "Sievietes mātes cerībās. (Sievietes-grūtnieces)" ir veidotas ar lielu vispārīnājumu un sintezējošu pieeju – līdzīgi skulptūrām, kuras grezno Krakovas Jeziūtu baznīcas portālu Kopernika ielā. Tēlnieks neatsacījās no simbolisma – sieviešu-grūtnieču tēli vedina domāt par

Xawery Dunikowski broke away from the Impressionist manner. His *Pregnant Women* [*Kobiety brzemiennie*] was modelled synthetically, just like the sculptures adorning the portal of the Jesuit church on Kopernika Street in Kraków. The sculptor did not break away from symbolism since the pregnant figures become a question about the fate of human beings, about the mystery of life, birth and femininity. On the other hand, the simplified block form led in the direction of avant-garde experiences, presaging the issues of twentieth-century art.

cilvēka likteni, par dzīvības noslēpumu, dzimšanu, sievišķību. Turpretī skulptūru vienkāršotās bluķveida formas liecina par avangardisku ievirzi, tādējādi piesakot 20. gadsimta mākslas problemātiku.

¹ Julian Klaczko (1825–1906), literary critic, art historian, political columnist, essayist. Well known for his negative attitude to the realist trend in Poland. Dealt mainly with the history of Italian art and Polish Romantic literature. In his publication, originally entitled *Causeries florentines* (1880), he discussed the creative work of outstanding artists of the Italian Renaissance.

² Klaczko 1961, p. 49.

³ Skarga 2003, p. 72.

⁴ Witkiewicz 1971, p. 305.

⁵ Ibidem, p. 52.

⁶ Ibidem, p. 356.

⁷ Poprzęcka 2000.

⁸ Juszcak 1979, p. 129.

⁹ Jakimowicz 1970, p. 102.

¹⁰ *Teksty o malarzach* 1976, p. 159.

¹¹ Stanisław Feliks Przybyszewski (1868–1927), writer, policy formulator of the Young Poland movement, initially connected with the Berlin artistic milieu, from 1898 the editor of the "Życie" periodical in Kraków, author of publications introducing the cult of art, elements of Satanism and the problem of gender conflict.

¹² *Listy Stanisława Wyspiańskiego* 1979, vol. I, p. 108.

¹³ Ibidem, p. 262.

¹⁴ Zdzisław Kępiński (1911–1978), art historian, Professor of the Higher School of Fine Arts and the Adam Mickiewicz University in Poznań, author of many publications both on the subject of the work of Wit Stwosż/Veit Stoß and on the art of the turn of the nineteenth and twentieth centuries, particularly those artists drawing inspiration from Impressionism.

¹⁵ Kępiński 1984, p. 97.

¹⁶ *Szkicownik Wojciecha Weissa* 1976, p. 24.

¹⁷ Juszcak 1979, p. 126.

¹ Juliāns Klačko (1825–1906) – literatūras kritiķis, mākslas vēsturnieks, esejiests. Pazīstams ar negatīviem uzskatiem par reālisma virzienu Polijā. Nodarbojās ar itāļu mākslas vēsturi un poļu romantisko literatūru. Viņa publikācija "Florences vakari" (1880) veltīta izcilu itāļu renesanses mākslinieku daiļradei.

² Klačko 1961, 49. lpp.

³ Skarga 2003, 72. lpp.

⁴ Vitkevičs 1971, 305. lpp.

⁵ Vitkevičs 1971, 52. lpp.

⁶ Vikevičs 1971, 356. lpp.

⁷ Popšencka 2000.

⁸ Juščaks 1979, 129. lpp.

⁹ Jakimovičs 1970, 102. lpp.

¹⁰ *Teksty o malarzach* 1976, 159. lpp.

¹¹ *Listy Stanisława Wyspiańskiego*, I daļa, 108. lpp.

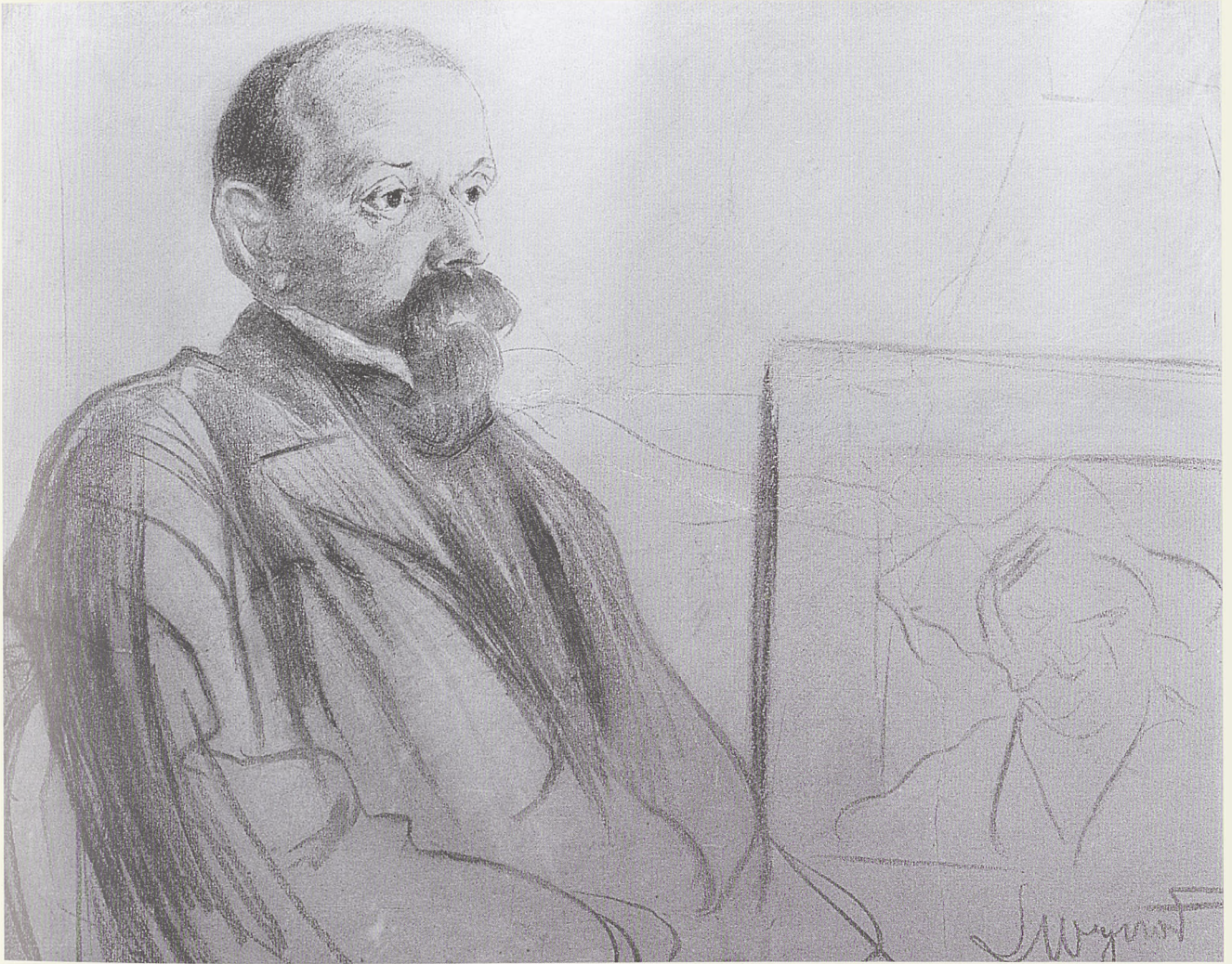
¹² *Listy Stanisława Wyspiańskiego*, I daļa, 262. lpp.

¹³ Zdzisłavs Kempjiņskis (1911–1978) – mākslas vēsturnieks. Valsts Mākslas Augstskolas un Ādama Mickeviča Universitātes profesors, daudzu publikāciju autors. Rakstījis par Vita Stvoša daiļradi, 19.–20. gs. mijas mākslu, kā arī par māksliniekiem, kuru iedvesmoja impresionisms.

¹⁴ Kempjiņskis 1984, 97. lpp.

¹⁵ *Szkicownik Wojciecha Weissa* 1976, 24. lpp.

¹⁶ Juščaks 1979, 126. lpp.



Leon Wyczółkowski, *Portrait of Jacek Malczewski. Study* [Szkic do portretu Jacka Malczewskiego], 1910 (?), drawing on paper. National Museum in Szczecin
Leons Vičulkovskis. *Jaceka Malčevska portrets. Skice*. Ap 1910 (?). Papirs, zīmējums. Ščecinas Nacionālais muzejs

BIBLIOGRAPHY: / IZMANTOTĀ LITERĀTŪRA:

- Jakimowicz 1970 / Jakimovičs 1970** = A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*, Warszawa 1970.
Juszczak 1977 / Juščaks 1977 = W. Juszczak, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.
Juszczak 1979 / Juščaks 1979 = W. Juszczak, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979.
Kępiński 1984 / Kempinškis 1984 = Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
Klaczko 1961 / Klačko 1961 = J. Klaczko, *Sztuka polska*, [in:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, prep.: Irena Jakimowicz, Anna Porębska, vol. II, Warszawa 1961, pp. 39-68.
Koniec wieku 1996 = *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, exhibition catalogue, ed. E. Charazińska, Ł. Kossowski, Warszawa 1996.
Krzysztofowicz-Kozakowska 2000 / Kšištofoviča-Kozakovska 2000 = S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 2000.
Listy Stanisława Wyspiańskiego 1979 = *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, prep.: Leon Płoszewski, Maria Rydlowa, parts I-II, Kraków 1979.
Poprzęcka 2000 / Popšencka 2000 = M. Poprzęcka, *Szczęśliwa godzina. Malarstwo polskie około roku 1900*, [in:] Maria Poprzęcka, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, pp. 237-256.
Skarga 2003 = P. Skarga, *Kazania Sejmowe*, prep. J. Tazbir, Wrocław 2003.
Szkicownik Wojciecha Weissa 1976 = *Szkicownik Wojciecha Weissa*, prep.: Aneri Irena Weissowa, Stanisław Weiss, Kraków 1976.
Teksty o malarzach 1976 = *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, prep. W. Juszczak, Wrocław 1976.
Witkiewicz 1971 / Vitkevičs 1971 = S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, [in:] idem, *Pisma zebrane*, vol 1 prep. J. Z. Jakubowski, M. Olszewski, Kraków 1971.