

DOROTA KUDELSKA

MALCZEWSKI I WIEDEŃ – NOWE USTALENIA *

Od czasu prac nad monografią autora *Introdukcji – Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* i jej znacznie zmienioną, miejscami uzupełnioną wersją *Malczewski. Obrazy i Słowa*, kompletując korespondencję i inne dokumenty artysty znalazłam nowe materiały odnoszące się do jego wiedeńskich relacji. Poszerza to perspektywę badawczą w odniesieniu do tamtejszego środowiska artystycznego. Ukazały się też nowe opracowania dotyczące pozycji i działalności Karola Lanckorońskiego¹. Najważniejsze tu uzupełnienia wnosi korespondencja artysty z Juliuszem Twardowskim² w sprawie pracowni na Praterze w latach 1900-1912 i na początku I wojny światowej oraz nieznaną dotąd dokumentacja fotograficzna XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, której trzonem był pokaz dzieł Malczewskiego i *Pochodu na Wawel* Wacława Szymanowskiego³.

Dr hab. DOROTA KUDELSKA, prof. KUL – Katedra Historii Sztuki Wczesnochrześcijańskiej i Tradycji Antycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: kudelska@kul.pl

* Artykuł powstał w ramach grantu 2011/01/B/HS2/05889: *Skompletowanie i opracowanie naukowe archiwaliów Jacka Malczewskiego*.

¹ D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008; TAŻ, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012; Lanckoroniana, t. 1-4, red. serii B. Dybaś, Wiedeń 2015.

² Siedem listów Jacka Malczewskiego do Juliusza Twardowskiego, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Archiwum Juliusza Twardowskiego (1900-1944), rkps 26, karty nieliczone.

Juliusz Twardowski (1874-1945), absolwent Teresianum, prawnik, wieloletni pracownik austriackiej administracji (Prokuratoria Skarbu, Ministerstwo Handlu, Ministerstwo Robót Publicznych: 1907-1910, Prezydium Rady Ministrów – komórka ds. Galicji: 1910-1917); formalnie pełnił urząd ministra bez teki w rządzie Ernsta Seidlera (1917-1918, po abdykacji ostatniego Habsburga). W dwudziestoleciu międzywojennym pracował dla rządu polskiego. W. ŁAZUGA, *Kalkulować... Polacy na szczytach c. k. monarchii*, Poznań 2013, s. 341, 377, 379, 386, 388-389.

³ XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, November 1911 - Jänner 1912, Wien 1911.

Ponieważ podstawowe ustalenia dotyczące wizyt Malczewskiego w Wiedniu i jego kontaktów z tamtejszymi instytucjami podałam w wyżej wymienionych monografiach, tu przedstawię je tylko pokrótce, jako ramę dla nowych ustaleń. Kontakty te zaczynają się w lipcu 1873 r. od wyjazdu na tamtejszą Wystawę Światową. Wyprawę zorganizował Piotr Hubal Dobrzański – mentor przyszłego artysty, tuż po jego rezygnacji z nauki w krakowskim Gimnazjum św. Jacka i przeniesieniu się do krakowskiej SSP. Dojechał do nich Julian Malczewski, i to jego listom do żony zawdzięczamy relację z wizyty. Z ogromnej wystawy zajmującej budynki i pawilony na terenie całego miasta wybierali sztukę, a szczególnie działy malarstwa – m.in. austriackiego i francuskiego (ok. 2 tys. obiektów artystycznych), „wyroby i płody Japonii i Brazylii, trochę Włoskich”⁴. Wiele o rozmachu tej wystawy mówi ówczesna prasa i *Officieller Kunst-Catalog*⁵. Japońska część ekspozycji cieszyła się tak dużym powodzeniem, że wydano dla niej specjalny katalog, z którego wynika, iż prezentowano malarstwo na tkaninie, drzeworyty, porcelanę i wachlarze, odlewy – jako przedmioty użytkowe i rzeźby. Wystawa, jako całość, zrobiła wrażenie na zwiedzających ją Polakach (m.in. na Maksymilianie Gierymskim i Leonie Wyczółkowskim, ale też na Gustawie Klimcie)⁶. Ówczesny odbiór sztuki przez Malczewskiego zapewne był jeszcze niedojrzały, ale z tego wyjazdu pozostał bardzo zadowolony, o czym wzmiankował w listach.

W czasie dwutygodniowego pobytu na Weltausstellung przyszły artysta mijał i zapewne odwiedzał reprezentacyjny budynek Künstlerhausu. Niejednokrotnie wędrował wraz z towarzyszami przez Karlsplatz, mieszkali niedaleko przy Salezianergasse, mijali go idąc w kierunku opery, do Hofburga i Kunsthistorisches Museum, także na stare miasto.

Ranga społeczna i rodzaj sztuki tam prezentowanej niewątpliwie były ważne dla Juliana Malczewskiego, wrażliwego na społeczny status artysty jako człowieka wyjątkowego, ale solidnego (nieburzącego moralnego porządku). Poję-

⁴ D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 524.

⁵ *Officieller Kunst-Catalog Welt Ausstellung 1873 in Wien*, Wien 1873; zob. też *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Rerausgegeben von Carl Lützwow, Leipzig 1875.

⁶ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała H. Stępień, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 96, 128, 135, 137; zob. też H. FUX, *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Wien 1973. Niezwykle interesujące refleksje o relacjach nowoczesnej sztuki wiedeńskiej i sztuki japońskiej (i szerzej: różnych odmian sztuki azjatyckiej) od roku 1870: *Gustav Klimt. In search of the „Total Artwork”*, ed. by J. Kallir, co-edited by A. Weidinger, [Exhib. cat. Hangaram Art Museum, Seoul Arts Center, South Korea, February 1- May 15, 2009], Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2009, tu: Alfred WEIDINGER, *Women and Nature in the work of Gustav Klimt*, s. 30-41.

cie prestiżu malarza wyznaczała dlań działalność i pozycja Jana Matejki. Niewątpliwie zaprowadził więc syna do Künstlerhausu, gdzie wystawiał twórca *Rejtana* i gdzie kupował odeń obrazy sam cesarz Franciszek Józef⁷. Wreszcie w budynku należącym do Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs wystawiało wielu znanych polskich malarzy ze środowiska monachijskiego starszego pokolenia i tych, którzy wyjechali z kraju po 1863 r. (m.in. Józef Brandt, Roman Kochanowski, Maksymilian Gierymski⁸). Künstlerhaus na pewno był w kręgu uwagi Malczewskich.

O kontaktach Malczewskiego z Wiedniem w latach osiemdziesiątych XIX wieku niewiele wiadomo. Z pewnością był w tym mieście w czasie wypraw i powrotów zza granicy (w 1880 r. z Marcelim Czartoryskim przejazdem do Wenecji; w 1884 r. z Karolem Lanckorońskim do Azji Mniejszej i w 1890 r. także z Lanckorońskim do Włoch). W 1895 r., w ramach pokazu kolekcji hrabiego Ignacego Milewskiego, obrazy Malczewskiego zawisły w najważniejszym wówczas wiedeńskim domu wystawowym o europejskiej skali zasięgu – w Künstlerhausie⁹. Ekspozycja cieszyła się popularnością i miała bardzo dobrą prasę, ale obrazów Malczewskiego nie zauważono, w przeciwieństwie do dzieł Aleksandra Gierymskiego¹⁰. Już od początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku w Künstlerhausie wystawiają indywidualnie koledzy Malczewskiego (Maurycy Gottlieb, Kazimierz Pochwalski, Wojciech Kossak, Olga Boznańska), uzyskują nagrody, co także odbijało się echem w krakowskiej prasie. Niewątpliwie toczyły się na ten temat rozmowy w środowisku, a Malczewski był twórcą o wielkich ambicjach zawodowych. Dlatego zagadkowy jest brak jakichkolwiek śladów/wzmianek o relacji artysty do Künstlerhausu w jego listach, dokumentach oraz we wspomnieniach o nim. Można oczywiście przyjąć, że jako dojrzały twórca

⁷ *Führer durch die Gemäldegalerie Neue Maister*, Bd. III.: *Gemälde moderner Maister. Aquarelle und Handszeichnungen*, A. Schaeffer, *Vorbemerkung*, Im Selbstverlage der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1907, s. 86-87, nr 176: Jan Matejko, *Der Reichstag zu Warschau Jahre 1773*.

⁸ D. KUDELSKA, *Polnischen Malern aus München im Gemäldeausstellungen im Wiener Künstlerhaus*, [w:] *Das Exotische Europa, Heimatsvisionen auf den Gemälden der polnischen Künstler in München im XIX. Jh.*, Hrsg. E. Ptaszyńska, Suwałki 2015, s. 69-77 (także polska wersja językowa).

⁹ *Katalog Ausstellung im Künstlerhause. 22. Dezember 1895*, [wstęp] dr. Cyprianus Bodenstern, I und II. *Gräfl. I. Milewski'sche Sammlung* [s. 3-9], Wien 1895.

¹⁰ Aleksander Gierymski debiutował w Wiedniu na wspomnianej Wystawie Światowej w 1873 r. Mieszkał tu blisko rok lecząc nerwy (1884), regularnie bywał w Künstlerhausie (gdzie wystawiał: 1884, 1890, 1894, 1895, 1896). Na wystawie Milewskiego dostrzegł go i bardzo wysoko ocenił Ludvig Hevesi, zapamiętał jego dzieła na tyle, że po latach włączył je do omówienia polskiego malarstwa w Austrii. L. HEVESI, *Österreichische Kunst im Neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1903, s. 313.

był ponad osobiste starania o wystawę w prestiżowym miejscu, że mu na tym nie zależało. Nie jest to jednak zadowalająca odpowiedź, choć na razie nie można udzielić innej. Malczewski pojawił się tu jeszcze na wystawie zbiorowej polskiej sztuki w roku 1915¹¹. Być może sprawę wyjaśni jeszcze dalsza kwerenda w ogromnym archiwum Künstlerhausu, który do końca lat dziewięćdziesiątych XIX wieku nie miał w Wiedniu żadnej konkurencji¹². Między innymi z buntu przeciw temu monopolowi Künstlerhausu w 1897 r. powstała Wiener Secession, której pierwsza wystawa trwała od marca do maja 1898 r., nieco później pojawił się Künstlerbund Hagen w Zedlitzhalle (1900). Wkrótce ważną rolę zaczęły odgrywać także Galeria Miethke (od 1906 r., czyli z początkiem dyrekcji Carla Molla) i Kunstsalon Pisko (1906). Poza Secesją, w żadnym z tych miejsc, mimo że wystawiali tam inni polscy artyści, dzieła Malczewskiego nigdy się nie pojawiły. A zapowiadało się tak dobrze... Jego ściślejsze związki ze środowiskiem artystycznym Wiednia zaczynają się jeszcze przed pierwszą wystawą Secesji, bo już w styczniu 1898. Reprodukacja obrazu Malczewskiego pojawia się w znakomicie wydawanym oficjalnym piśmie grupy – w „Ver Sacrum”. Ilustrowała artykuł programowy Ludviga Hevesiego zamieszczony w pierwszym zeszycie pisma. Czołowy krytyk wiedeński, jeden z teoretyków grupy, omawiał dzieła współczesnych artystów, w tym Kolomana Mosera i Gustava Klimta. Pisał o zadaniach nowej sztuki, jej nowych formach i symbolice pobudzającej emocje i intelekt odbiorców. Nie interpretował obrazu Malczewskiego *Polnischer Pegasus*, ale puentował ten ważny tekst¹³. W marcu Malczewski pojawia się w pierwszym katalogu (wraz z dziewięcioma innymi Polakami) wśród członków założycieli ugrupowania¹⁴. Wówczas jeszcze nie wystawia, ale obserwuje to, co dzieje się w słynnym pawilonie. Pisał gratulując pisma do Hevesiego, czytał oczywiście „Życie” pod redakcją Ludwika Szczepańskiego, regularnie donoszące o „nowoczesnych z Wiednia”, jako członek TAP „Sztuka” brał udział w zebraniach, gdzie – według protokołów – podnoszono kwestie wiedeńskich ekspozycji dzieł Polaków¹⁵.

¹¹ *Katalog der polnischen Kunstlerausstellung*, mit einem Vortwort von Prof.dr. J. v. Bołoz Antoniewicz, Wien – Künstlerhaus [11.April bis 10.Mai] 1915; Malczewski w cz. *Moderne Abteilung*, poz. 82-89.

¹² W. AICHELBURG, *Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, [w:] TEGOŻ, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001*, Band 1, Wien 2003.

¹³ L. HEVESI, *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, „Ver Sacrum” (Januar) 1898, z. 1, s. 8-11, il. s. 9; szczegółowe omówienie treści artykułu i korespondencji Malczewskiego z Wiener Secession: D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 527-531.

¹⁴ R. TABORSKI, *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków 1974, s. 188-189.

¹⁵ D. KUDELSKA, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki” – z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa Artystów Polskich*, „Annales UMCS”, sec. FF, 2016 [w druku].

Około roku 1900 sytuacja rodzinna Malczewskiego¹⁶ oraz dynamika wydarzeń w środowisku artystycznym skłoniły go zapewne do poszukiwania pracowni (a więc i mieszkania) w Wiedniu. Dotychczas działania te potwierdzało tylko wezwanie do uregulowania rachunku za lokal na Praterze z 28 sierpnia 1912¹⁷. Dokument dowodził, że wbrew opiniom mitologizującym naiwnie patriotyzm artysty, Malczewski był w stanie pracować za granicą. Jednak przywołane na wstępie nowe archiwalia – listy Juliusza Twardowskiego – wnoszą wiele nowych informacji, choć nie wyjaśniają całkowicie biegu wydarzeń. Nie wiadomo, w jaki sposób korespondenci nawiązali kontakt, może pośredniczył Lanckoroński (?), który w innych listach także pojawia się w kontekście tej pracowni.

W pierwszym z listów (23 stycznia 1900 r.), pisany zapewne z Krakowa, artysta cieszy się z otrzymanego od radcy zapewnienia, że pracownia na Praterze może być w przyszłości do jego dyspozycji (choć bliżej nie określa kiedy):

Przeczuwam, że Jego [Twardowskiego – D.K.] tylko staraniom zawdzięczać to będę mógł. [...] Więc jak mam się zachować wobec Jego dobroci, czyż wdzięczność moja wystarczy?¹⁸

Malczewski stara się o pracownię na Praterze, czyli w budynkach pozostałych po Wystawie Światowej z 1873 r., urządzonej w znacznej części na terenie dawnych cesarskich terenów łowieckich. Później okolice największego pawilonu wystawowego (tzw. Rotundy, spłonęła w 1937 r.) stały się ulubionym miejscem spacerów wiedeńczyków. Ze względu na liczne restauracje i tanią rozrywkę nazwano tę część kompleksu Wurstrater. Ale i sztuka wysoka miała w ogromnym parku swoje miejsce – Kunsthof. W tej części powystawowej mieściły się pawilony sztuki pozostające w gestii administracji rządowej (w 1875 r. Franciszek Józef uroczyście je otworzył). To tu pracownie wynajmowali dekoratorzy wnętrz, rzeźbiarze, malarze amatorzy i artyści z cenzusem oraz malarki z prywatnych szkół artystycznych¹⁹.

¹⁶ W grudniu 1899 r. artysta po raz pierwszy spędził święta Bożego Narodzenia samotnie. Było to skutkiem długotrwałego małżeńskiego kryzysu, w kolejnych latach relacje te się pogarszały. D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 189-190.

¹⁷ Tamże, s. 529-532.

¹⁸ J. Malczewski do Juliusza Twardowskiego, Dział Rękopisów Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Archiwum Juliusza Twardowskiego (1900-1944), rkps 26, karty nlb., [list 1] dat. 23.01.1900.

¹⁹ Tereny te oddał wiedeńczykom cesarz Józef II w 1766 r.; przed 1873 r. nie były dobrze skomunikowane z centrum miasta. *Arkadien und angenehme Feinde. Die Bildhaueratelier im Prater*, Hrsg. W. Würtinger, red. R. Hausleithner, Wien 2011.

Wiosną 1902 r. na XIV wystawie Secesji, tzw. *Beethoven Ausstellung*, pokazano *Fryz Beethovena* Klimta, co tu jest, choć pośrednio, istotne z dwu powodów. Po pierwsze – w styczniu 1903 r. Malczewski pod wpływem oburzenia na te nowe formy napisał do Lanckorońskiego list, wykładając swoje poglądy i przewidywania rozwoju sztuki²⁰. Po drugie – hrabia znany był z niechętnego stosunku do moderny, o czym świadczyło wiele jego wypowiedzi i działań, podzielił więc niechęć Malczewskiego. A było to bardzo ważne praktycznie, ponieważ był on członkiem rządowych komisji do spraw sztuki i doradzał przy państwowych zakupach dzieł sztuki²¹. Jego niechęć do Klimta miała, odsunięte nieco w czasie, negatywne konsekwencje dla Malczewskiego.

Mimo odrzucenia kierunku zmian estetycznych wiedeńskiego stowarzyszenia, Malczewski wziął udział w umówionej wcześniej XV wystawie w Secesji, gdzie prezentowało się licznie TAP „Sztuka”²². Miał wówczas dobrą passę, która zaczęła się wiosną 1903 r., kiedy przyjaciele i sympatycy, z Janem Bołozem Antoniewiczem na czele, zorganizowali mu pierwszą wystawę indywidualną we Lwowie (współdziałali Jerzy Mycielski, Konstanty M. Górski, wspierał Lanckoroński). Ekspozycja cieszyła się ogromnym powodzeniem, organizatorzy snuli plany wysłania jej dalej, za granicę. Informacja ta w kwietniu *via* prasa trafiła do publicznej wiadomości²³. Być może Malczewski osobiście złożył propozycję Wiener Secession, bowiem w sierpniu 1903 r. to on otrzymał odpowiedź odmowną od Feliciana Myrbacha (ówczesnego prezesa stowarzyszenia). Choć nie wiadomo, jakie warunki czasowe postawił artysta, to uzasadnienie odmowy koniecznością „reparacji w salach wystawy” dla każdego, kto zna ten niewielki, nowy wówczas, budynek, jest oczywistym dyplomatycznym wybiegiem. Nie podano przecież ewentualnej daty późniejszej. Miesiąc po liście Myrbacha Mal-

²⁰ Korespondencja była bezpośrednio związana z wydaniem i kolportażem broszury Lanckorońskiego *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu* (Wiedeń, grudzień 1902/ styczeń 1903), zob. D. KUDELSKA, *Dukt pędzla i pisma...*, s. 579-597.

²¹ Karol Lanckoroński należał do: kilku zespołów kuratorów muzealnych – k.k. Österreichisches Handelsmuseum i k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie; w Ministerstwie Wyznań i Oświaty do Kunstkommission (od 1900) i Kunstrat (od 1902). Swą pozycję w dziedzinie sztuki zawdzięczał też przyjaźni z ministrem Wilhelmem von Hartelem, za: K. JILEK, *Karol Lanckoroński i jego spuścizna rękopiśmienna w zbiorach Austriackiej Biblioteki Narodowej*, [w:] *Karol Lanckoroński i jego czasy. Varia*, (Lanckoroniana, t. 1), Wiedeń 2015, s. 14; J. WINIEWICZ-WOLSKA, *Karol Lanckoroński – „ostatni humanista wśród europejskiej arystokracji”*, <http://www.viennapan.org/index.php/badania/lanckoronski/o-karolu-lanckoronskim/biografia> [dostęp: 15.04.2016].

²² *XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien, Nov.-Dez. 1902, poz. 104.

²³ [Rubryka: *Kronika Powszechna*], *Nauka i literatura we Lwowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 18 (I półr.), s. 357-358.

czewski dowiedział się, że transport i urządzenie ekspozycji zadeklarował się opłacić Lanckoroński²⁴. Wobec przywołanych wyżej informacji o złych stosunkach hrabiego z Secesją można przypuszczać, że ten właśnie mecenas finansowy nie przysporzył tam Malczewskiemu przychylności. Mimo to artysta podjął się wkrótce ważnego zadania. Organizował wystawę TAP „Sztuka” na Wystawie Światowej w St. Louis, i korespondował w tej sprawie z Secesją²⁵.

Od końca 1904 r. do połowy 1906 Wojciech Kossak w listach do wspólnych znajomych troszczy się o Malczewskiego. Szuka dlań zamówień, zachęca go do wynajęcia w Wiedniu pracowni na Praterze (sam z takiej korzystał, wzmiankuje, że pomógł ją uzyskać Lanckoroński), najwyraźniej nie wie o wcześniejszych samodzielnych zabiegach kolegi²⁶. W latach 1905-1906 już także dla innych bliskich znajomych autora *Introdukcji* było jasne, że przeżywa on poważny, zagrażający życiu kryzys zdrowotny (skutki choroby wenerycznej i starannie ukrywana depresja). W liście Kossaka do Lanckorońskiego pojawia się wzmianka o tym, że Malczewski w listopadzie 1904 r. w Wiedniu pracował nad zaginionym dziś *Portretem Wilhelma Augusta von Hartela*²⁷. Znając zwyczaje artysty, można z dużym prawdopodobieństwem domniemać, że i tu zadbał o miejsce do pracy. Przecież gdziekolwiek jechał spodziewając się możliwości malowania, nawet na wypoczynek, dbał o wcześniejsze zorganizowanie pracowni.

Dalsza, znana korespondencja z Twardowskim (jak wynika z kontekstu, już jakiś czas trwała) datowana jest na styczeń 1911 r. Tu trzeba zaznaczyć, że

²⁴ Zob. M. PASZKIEWICZ (oprac.), *Listy Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego*, „Roczniki Historii Sztuki” 1990, t. XVIII, s. 246; D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 535-538.

²⁵ Pierwszą wersję ekspozycji przygotowali tzw. dekoratorzy, czyli artyści, którzy wkrótce potem zrezygnowali z członkostwa w Secesji jako Grupa Klimta. Preferowali malarstwo dekoracyjne, dwuwymiarowe, dążące do abstrakcji. W reprezentacji do St. Louis nie uwzględnili dzieł żadnego z kolegów tworzących w tradycyjnych nurtach sztuki, w składzie pierwszej reprezentacji znaleźli się wyłącznie artyści austriaccy. Ministerstwo Wyznań i Oświaty odrzuciło tę propozycję. Osobna sala „Sztuki” była nie tylko zorganizowana pod patronatem „Secesji” (finanse). Była jej reprezentacją w St. Louis, bo – jak można przypuścić – to „Wiedeń” ostatecznie kwalifikował dzieła na wystawę, a członkowie TAP „Sztuka” byli w znacznej liczbie także członkami Wiener Secession. Wobec tego nie można się zgodzić z jednoznacznym stwierdzeniem Anny Brzyski, że Secesja straciła wpływy i nie była reprezentowana na tej wystawie, sprawa nie jest tak jednoznaczna. Zob. A. BRZYSKI, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, Mánes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, „Centropa” 11(2011), nr 1, s. 4-16 (s. 13). Zob. też J. Malczewski do Wiener Secession, Wiedeń, Archiv der Secession, 25.4.6. / 6052, [w:] D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 536; *Gustav Klimt Dokumentation*, Hrsg. Ch.M. Nebehay, Wien 1969; S. PARTSCH, *Klimt. Życie i twórczość*, przekł. A. Kozak, Warszawa 1998 (1. ed. w j. niem. 1993), s. 86-107.

²⁶ W. Kossak do żony, [w:] W. KOSSAK, *Listy do żony i przyjaciół (1883-1942)*, wybór, oprac., wstęp, przypisy i indeksy K. Olszański, t. 1, Kraków 1985, poz. 682.

²⁷ W. Kossak do M. Eysmondowej, [w:] *Listy*, poz. 608 i W. Kossak do żony, poz. 640.

wcześniej artyści polscy mieli dwie duże wystawy jako TAP „Sztuka”: w roku 1906 w Wiener Secession i dwukrotnie w 1908 r. w Hagenbundzie²⁸. Na żadnej z nich nie było dzieł Malczewskiego, nie pokazywał też obrazów indywidualnie. Wiedeńską nieobecność w grupie TAP w 1906 r. można tłumaczyć zarówno wspomnianą bardzo złą kondycją zdrowotną artysty, jak i skłóceniem z TAP „Sztuka”. Absencji w 1908 r. nie można wyjaśnić, przynajmniej na razie, w żaden inny sposób niż tylko środowiskowymi rozgrywkami w Krakowie²⁹.

Rekonstrukcję dalszych wypadków związanych z wynajęciem wiedeńskiej pracowni przez Malczewskiego utrudnia jedenastoletnia przerwa w korespondencji między artystą a Twardowskim. We wspomnianym liście z 19 stycznia 1911 artysta pisał:

Spieszę z bardzo wielkim podziękowaniem, za Jego dobroć i łaskę dla mnie. JW Panu mam do zawdzięczenia iż pracownię w Praterze otrzymałem. I już płacę czynsz należny, mimo, że od wiosny dopiero będę z niej korzystał. Sądzę, że niedługo będę w Wiedniu, wtedy osobiście złożę JW Panu podziękowania. [...] ³⁰.

Nie wiadomo, kiedy malarz zaczął używać wynajętej już pracowni, czy dużo wcześniej – w grudniu 1911 r.? Czy miało to bezpośredni związek z przygotowaniem do dużego pokazu artysty na przełomie grudnia 1911 i stycznia 1912 r. w Wiener Secession?³¹ Wystawa ta obejmowała największą liczbę dzieł Malczewskiego pokazanych poza krajem (40). Zorganizowano ją z inicjatywy Wacława Szymanowskiego (także prezentującego wówczas rzeźby, m.in. *Pochód na Wawel*) i Juliana Makarewicza, który sfinansował wysyłkę dzieł artysty do Wiednia³². W trakcie ostatnich kwerend znalazłam w Archiwum Künstlerhausu

²⁸ O polskich artystach w Hagenbundzie: *An Undervalued Place of often Unwelcome Painters. Polish Art in the Hagenbund*, [w:] *A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, trans. R. Stockman, J. Geins [j. niemiecki na j. angielski], ed. A. Husslein-Arco, M. Boeckl, H. Krejci, Wien 2014, s. 307-317.

²⁹ W Wiedniu do tego czasu Hagenbund prezentował sztukę możliwą do zaakceptowania dla Malczewskiego, jako galeria stał się kontrowersyjny dopiero od lutego 1911 r. Pokazano wówczas słynną wystawę Neukunstgruppe, zorganizowaną przez Schielego i Kokoschkę. Tego „ekspresjonistycznego skandalu” artysta pewnie nie akceptował, jak wcześniej *Fryzu Beethovena*.

³⁰ J. Malczewski do Juliusza Twardowskiego, [list 2, dat. 19.01.1911].

³¹ XXXIX. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien, November 1911 - Jänner 1912; obrazy Malczewskiego nr: 6,8,10,13,14,24,28,30, 32,41,42,44-60, 62-73; il. obrazów Malczewskiego: nr 3. *Portret Siostry Artysty Bronisławy*, nr 5. *Portret hrabiego Wodzickiego*, nr 8. *Portret malarza B. [Bryniarskiego]*, nr 10. *Artysta i Sława*, nr 15. *Błędne Koło*. O krytyce prasowej wystawy: D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 538-539.

³² M.S. DOBROWOLSKI, *Wiosna Młodej Polski. Wspomnienia*, cz. V: *Jacek Malczewski*, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 54691/II, t. 5, s. 29-30.

teczkę z dokumentacją artysty zawierającą m.in. 19 fotografii obrazów, jedną naklejoną na karton reprodukcję z krakowskiego Zakładu Kriegera i fotograficzną *Carte de Visite* (fragment obrazu z muzą i chłopcem na tle dużej drabiny) z dedykacją: „Jacek Malczewski / á la / Ver Sacrum”³³ (il. 1-21).

Sfotografowane obrazy można podzielić na cztery grupy ze względu na to, czy są dziś znane oraz czy zostały z oferty wybrane na wystawę. Pierwsza część to dzieła znane i zawieszane wówczas w Secesji: *Der Frühling* [1904], *Der Künstler und der Ruhm* [1898], *Die Tochter des Künstlers* [n.d.], *Porträt des Grafen Wodzicki* [1911], *Verführung* [1904], *Die Schwester des Künstlers* [1904, Bronisława], *Das Gebet der Ellenai* [n.d.], *Selbsporträt* [n.d.]. Druga część dzieł jest znana, ale jej nie eksponowano (niewymienione w katalogu): *Christus & Samaritanerin* [1911], *Porträt Dr. Lepkowski, Samaritanaria* [– sic, 1910], *Dorfbrunnen* [1905], *Concert* [1911], *Der Blinde Faun* [1910]. Trzecia część to fotografie obrazów odnotowanych w katalogu omawianej wystawy, ale dziś niezlokalizowanych: *Der Geiger* [1905, nieznanany wariant portretu Stanisława Wójcickiego], *Die Schwester des Künstlers* [n.d., Helena] i dwa skrzydła z nieznanego dziś tryptyku *Chwała i Sztuka: Triptik – Gloria & Art I* [1911], *Triptik – Gloria & Art III* [1911] – w katalogu pod wspólnym tytułem *Triptychon*. Wreszcie ostatnia, czwarta grupa to fotografie obrazów (przedstawionych tylko w wysłanej ofercie, dziś nieznanne i niepokazane na omawianej wystawie: *Die Versuchung Christi* [1911]³⁴; *Persons I* [1904], niewymieniany i niereprodukowany nigdzie indziej). W katalogu reprodukowane są też znane dziś obrazy, których nie ma między zdjęciami w archiwalnej tezcze Malczewskiego *Der Sohn des Künstlers* [n.d.] i *Zauberkreis* [1890-1894].

Z zestawienia zidentyfikowanych tytułów w katalogu i omawianych fotografii wynika, że artysta standardowo przedstawił więcej obrazów w ofercie, niż przyjęto na ekspozycję – razem było ich minimum 50, a najprawdopodobniej więcej. Najstarszy obraz w tym zestawie to *Błędne Koło*, najwięcej dzieł (6) pochodzi z 1911 r., a więc z roku wystawy. Wśród reprodukowanych w katalo-

³³ Akta: *Jacek Malczewski*, Künstlerhaus Archiv, bez sygnatury, nlb. Fotografie, choć brak danych archiwalnych, są dokumentacją omawianej wystawy w Secesji. Przypadkowo znalazły się w obecnym miejscu. Po 1945 r. archiwalia Secesji i Künstlerhausu przez pewien czas składowano w gmachu przy Karlsplatz 5, dokumenty uległy wówczas przemieszeniu (informacja od Paula Rachlera, kustosa Künstlerhaus Archiv, dawniej pracownika Wiener Secession Archiv). Na odwrociach zdjęć widnieją napisy oł.: numery nieprzystające do katalogowych, tytuły obrazów w języku niemieckim/ angielskim, na niektórych datacja).

³⁴ Wymieniany w katalogach innych wystaw, repr. [w:] L. PINIŃSKI, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne” 1(1924/1925), s. 213.

gu obrazów olejnych tylko te Malczewskiego są figuralne. Większość ilustracji przedstawia pejzaże, ale nie ma tu żadnych jego pejzaży, a pokazał ich na omawianej wystawie kilka (wskazują na to tytuły, np. *Sommer, Herbst*).

Zadziwiające jest pominięcie w wyborze reprodukcji i w krytyce prasowej *Wiosny* (obecnie *Wiosna. Krajobraz z Tobiaszem*)³⁵. Zawieszono go w pierwszej, największej, a więc eksponowanej sali, w której prezentowano także rzeźby Wacława Szymanowskiego (bardzo krytycznie ocenione przez prasę). *Wiosna* i dziś zdumiewa radykalnością geometryzacji form i wyborem widoku pokazującego właściwie degradację krajobrazu, a nie urodę wiosny w rozkwicie. Dotąd nie było pewności, czy to płótno pokazano w Wiedniu, ale odnaleziona dokumentacja fotograficzna zdaje się nie pozostawiać wątpliwości³⁶. Nieobdarzenie go uwagą w 1904 r. w Secesji jest zadziwiające, tym bardziej że budowa tego płótna jest znaczącym punktem w rozwoju kompozycyjnym pejzażu syntetycznego (dekoracyjnego, jak go określa Alexander Klee³⁷). To nurt charakterystyczny dla pasa Europy Środkowej od Skandynawii, przez Niemcy po Austrię. Można dostrzec go także w malarstwie polskim i czeskim, jak sądzę, nie tylko dzięki przynależności państwowej, ważna jest tu asocjacja i wspólnota wyobraźni, operowanie podobną formą. Charakterystycznym zmianom w budowie krajobrazów malarskich towarzyszyły grafiki i teksty o tej tematyce w „Ver Sacrum”. Co istotne, jest to nurt wyraźnie odchodzący od impresjonizmu jako dominującej formy widzenia i interpretacji pejzażu³⁸.

³⁵ W katalogu omawianej wystawy nie ma przy tytule adnotacji *Privatbesitz*, więc obraz, zgodnie z tradycją miejsca, przeznaczono do sprzedaży. Nie zgadza się to z informacją w *Katalogu zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu* (gdzie płótno obecnie się znajduje), że od 1909 r. obraz był własnością Wiktora Wawreczko w Krakowie (*Malarstwo polskie 1766-19145*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005, poz. 661, bez wskazania źródła informacji).

³⁶ Dyskutowaliśmy o tym wielokrotnie z dr Agnieszką Ławniczakową, wydawało się nieprawdopodobne, żeby takiego obrazu nie posłał na tak ważną wystawę. Sądziłyśmy jednak, że gdyby to ta *Wiosna* (wiele płócien Malczewskiego nosiło ten tytuł) była w Wiedniu, musiałaby być dostrzeżona przez krytykę.

³⁷ A. KLEE, „Über Formen und Massenvertheilung im Bilde” und die Entwicklung einer ornamentalen, [w:] *Formalisierung der Landschaft*. Hölzel, Meditz, Moll u.a., [Ausstellung Katalog], Hrsg. A. Husslein-Arco, A. Klee, Wien 2013, s. 24-38.

³⁸ A. HÖLZEL, *Über Formen und Massenvertheilung im Bilde*, „Ver Sacrum” 4(1901), z. 15, s. 243-254; H. HENNEBERG, *Graphik*, „Ver Sacrum” 6(1903), z. 1, s. 349-359. Teoria i praktyka pejzażu wiąże się z eksperymentalną fotografią oraz z nowinkami chemicznymi w grafice (Henneberg prezentował to w „Wiener Photographische Blätter”: Hrsg. vom Camera-Club in Wien). *Gummidrucke von Hugo Henneberg, Wien, Heinrich Kühn, Innsbruck, und Hans Watzek, Wien*, Hrsg. F. Matthies-Masuren, Halle an der Saale 1902; *Hugo Henneberg 1863-1918* [Ausstellung Katalog Walfischgalerie], Hrsg. R. Minichbauer, Wien 2011, online: http://galerie-walfischgasse.com/publikationen/Hugo_Henneberg.pdf [dostęp: 10.03.2017].

Nie omawiano dotąd polskiego malarstwa pejzażowego w tym kontekście, a jest to ciekawa ścieżka (w literaturze przedmiotu dominują kwestie specyfiki narodo-geograficzno-patriotycznej). Tymczasem, nie wnikając tu w artystyczne kontakty i posługując się tylko kilkoma z licznych przykładów, można wskazać, że podobieństwo budowania przestrzeni między wyjątkowymi dla Stanisławskiego *Zagonami* (1897, MN w Krakowie), [*Drzeworytem pejzażowym*] Henneberga drukowanym w „Ver Sacrum” a omawianą *Wiosną* Malczewskiego jest oczywiste³⁹.

Po XXXIX wystawie Secesji Franz Dörnhöffer, dyrektor Moderne Galerie w Wiedniu, kupił od Malczewskiego bliżej nieokreślony *Portret z figurami alegorycznymi*⁴⁰. Odnalezione fotografie pozwalają przypuścić, że był to któryś z dwu identycznych kompozycyjnie wizerunków sióstr artysty. Malczewski przystał na propozycję Dörnhöffera, aby zamienić to płótno „na inną pracę”. Wysłał *Portret żony z faunami* (obecnie w Museum Belvedere), o niemal identycznej budowie co portrety Heleny Karczewskiej i Bronisławy Malczewskiej, zdecydowanie różna jest jednak jego jasna kolorystyka i niezwykła lekkość, delikatność pracy pędzla. Około połowy 1911 r. powstał też podobny warsztatowo *Niewierny Tomasz*, portretowe ujęcie Malczewskiego jako Jezusa i Vlastimila Hofmana jako apostoła. Według tego ostatniego była to odpowiedź mistrza na jego powątpiewanie w to, że Malczewski odniesie jeszcze w Wiedniu sukces. Tymczasem niedługo po otwarciu zimowej wystawy – jak donosiła polska prasa – zarząd „Secesji” przysłał artyście gratulacje z powodu sukcesu wystawy⁴¹.

³⁹ H. HENNEBERG, *Graphik*, s. 357, online: <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data//documents/dokumente/downloads/digitale-bibliothek/ver-sacrum/1903> [dostęp: 19.03.2017]. Istnieją wyraźne analogie między obrazami i litografiami Stanisławskiego a dziełami Henneberga. Widać to w rytmice linii i układzie mas kolorów oraz w innych sposobach redukcji realistycznych cech pejzaży do form umownych, dążących do granicy rozpoznawalności, jak choćby w nostalgicznych widokach z wodą (np. *Topole* i *Nach Sonnenuntergang*: autotypia wielokolorowa – półtonowa, w: „Photographisches Centralblatt” 1898, on line: <http://photoseed.com/collection/group/photographisches-centralblatt-1898> [dostęp: 19.03.2017]). Fotografie i grafiki tego słynnego także w Londynie i Nowym Jorku twórcy wiążą się czasem zaskakująco wyraźnie z innymi obrazami Polaków, np. *Ziemia Ruszczyca* (1898, MN w Warszawie) operuje podobnymi proporcjami mas, co [*Polowman*] Henneberga (Photograph 1890-1900, Gumbichromate print 1903, A. Stieglitz Collection, 1933, Acc. Nr. 33.43.413, online: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267830> [dostęp: 15.03.2017]). Wobec wielu wystaw i różnorodnych powtórzeń druków Henneberga oraz ich wznowień, nie zawsze można ułożyć obiekty chronologicznie. Jednak równie istotna jest paralelność wyboru scen, związków motywów, kadrów i stylistyki opisu widoków jako przejaw wspólnej topiki.

⁴⁰ Dyrekcja Moderne Galerie do J. Malczewskiego, Zbiory Specjalne Instytut Szuki PAN w Warszawie, rkps 54, k. 67-69; D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 537.

⁴¹ D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 760, Rubryka: *Z pałacu Sztuk Pięknych*: M.K., *Głosy prasy obcej o sztuce polskiej*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny” 1911, nr 10, s. 110-111.

W chronologicznej rekonstrukcji losów wiedeńskiej pracowni Malczewskiego pora przypomnieć wspomniany, jedyny opublikowany dotąd list w tej sprawie. 2 sierpnia 1912 r. wysłano urzędowe ponaglenie do zapłaty za zaległy rachunek od listopada 1911 r.⁴² Dokumenty Twardowskiego pozwalają w tej kwestii wiele uzupełnić. Malczewski w odpowiedzi urzędnikowi zapowiadał spłatę długu, tłumaczył, że spóźnienie w opłacie jednej raty spowodowało zaległości za kilka miesięcy i prosił o rachunek na 1 października 1912. Pisał:

Pracownię w Praterze dostałem tylko przez dobroć W Pana. Był czas, żem się nosił z myślą przeniesienia się do Wiednia i pracowania w Praterze.

Ale musiałem tego zaniechać – primo pokazało się, że pracownie malarskie w Praterze są niewygodne dla tego rodzaju wymagań jakie na nieszczęście za moją produkcją idą – brak światła, przestrzeni i możliwości malowania swobodnie na powietrzu.

Secundo przyszła potem profesura moja, a tego roku rektorat – i pracownia w Praterze stoi [sic] pustką. [...] Pracownię do 1 Października mogę zapłacić, a od 1. Października 1912 roku opuszczam ją jeżeli można.

Proszę JWPana o przysłanie mnie, raczej o polecenie przysłania mnie na 1 października 1912 całego rachunku ile w ogóle jestem winien jako czynsz, a zaraz to ureguluję i wyszedłszy z tej pracowni, którą choć nieznanemu JWPanu zawdzięczam, jeszcze raz dziękuję z serca całego. [...] ⁴³.

Można z tego wnioskować, że – po pierwsze – Malczewski zamykając sprawę pracowni nie znał jeszcze osobiście Twardowskiego, mimo wcześniejszych listownych zapewnień, że przyjdzie podziękować osobiście w czasie wiedeńskich pobytów.

Po drugie – artysta regularnie płacił za wynajęcie lokalu na Praterze przez jakiś bliżej nieokreślony czas. Trzeba jednak wskazać, że daty listów do urzędnika nakładają się na zmiany w jego trudnych zawodowych stosunkach z krakowską ASP⁴⁴. Pierwszy (z 23 stycznia 1900 r.) dowodzi, że starania w tej materii artysta zaczął jeszcze w trakcie pierwszego zatrudnienia w ASP, którą ostatecznie porzucił, bez uprzedzenia Grona Profesorów, w październiku 1900. Według korespondencji artysta myślał o tym co najmniej już od końca czerwca, zaś styczniowa data listu łączy ten zamiar z chęcią całkowitego uniezależnienia się od krakowskiego środowiska już na początku 1900 r. Zachodzi tu więc koincydencja z pierwszym listem do Twardowskiego w sprawie wynajęcia pracowni. Można więc sądzić, że atelier zostało wynajęte na początku roku 1900, ale nie wiadomo jednak na jak długo.

⁴² D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 539-540.

⁴³ J. Malczewski do J. Twardowskiego [list 3].

⁴⁴ Kwestie relacji Malczewskiego z ASP do 1918 r. zob.: D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 378-404.

Później kilkakrotnie podejmowano próby nakłonienia malarza do ponownego podjęcia pracy w akademii, ale odmawiał. Po reformie znów przyjął obowiązki profesora, co, według cytowanego listu, skłoniło go do myśli o opuszczeniu pracowni w Wiedniu. I tu uszczegółowienie dat nastęrcza jednak trudności, bo można wskazać kilka węzłów chronologicznych. Istotny jest tu 9 marca 1910 r., kiedy Grono Profesorów ASP jednogłośnie podjęło decyzję o wniosku do ministerstwa w sprawie zatrudnienia Malczewskiego jako profesora. Sądzę jednak, na podstawie poprzednich postępowań i wymagań Malczewskiego, że głosowanie musiało być z nim wcześniej uzgodnione, co może przesunąć tę datę nieco wstecz. Nauczony przykrymi doświadczeniami z ASP, artysta czekał z podjęciem decyzji o wykonywaniu obowiązków na oficjalne rządowe potwierdzenie, co nastąpiło 27 października 1911 r. Opieszałość formalności finansowych sprawiła, że zaczął pracę dopiero w drugim semestrze (w lutym 1912 r.), co też mogło być odpowiednim momentem pojawienia się wątpliwości co do sensu utrzymywania pracowni w Wiedniu⁴⁵.

Biorąc pod uwagę daty listów, można przyjąć kilka możliwości jej użytkowania. Pierwsza jest najmniej prawdopodobna: to samo atelier artysta miał w dyspozycji bez przerwy około 12 lat (19 stycznia 1900 – 1 października 1912). Druga możliwość: dysponował tym samym lokalem z jakąś przerwą. A może były to dwa różne lokale w ciągu tych lat? Przy czym określenie „mieć z dyspozycji” nie jest przecież równoznaczne z faktycznym korzystaniem z pomieszczenia. Z pewnością malarz wynajął pracownię na czas od początku 1911 r. (lub od grudnia 1910 – może w związku z 39. wystawą Secesji) do 1 października 1912 r. Nie opłacił jej w terminie, bo jeszcze w 1913 r. tłumaczy się Twardowskiemu z tych zaległości⁴⁶.

Czy było możliwe, żeby znajomi artyści nie wiedzieli o wiedeńskim atelier Malczewskiego? Skoro nie wiedział nawet dość wścibski Kossak – to tak. Istotne jest także to, że tę oficjalną korespondencję artysta prowadził w ciągu wielu lat wyłącznie osobiście, podczas gdy podobne sprawy w tych latach załatwiał w jego imieniu Piotr Dobrzański, będący wówczas sekretarzem artysty. Jak z powyższego wynika, Jacek Malczewski potrafił samodzielnie zadbać o codzienne sprawy, mimo że w powszechnej opinii uchodził za pięknoducha. Brał też pod uwagę pracę poza krajem.

⁴⁵ Od października 1896 do czerwca 1900, za dyrekcji Juliana Fałata, Malczewski po raz pierwszy pracował w ASP. W październiku 1910 r. stanowisko rektora objął Teodor Axentowicz, Malczewski przyjął odeń propozycję profesury, w latach akademickich 1912/1913 i 1913/1914 był rektorem uczelni. D. KUDELSKA, *Dukt pisma i pędzla...*, s. 378-405.

⁴⁶ J. Malczewski do J. Twardowskiego, [list 4, dat. 27.02.1913].

Rezygnację z Prateru motywuje dodatkowo, wskazując na „niewygodę”, brak światła oraz brak „przestrzeni i możliwości malowania swobodnie na powietrzu”. O ile pierwszą kwestię trudno dziś zweryfikować, to drugi zarzut jest jednak najprawdopodobniej formą wymówki. Prater słynął bowiem z miejsc plenerowych, część parku zajmowały niemal dzikie, podmokłe tereny. To dzięki widokom tych naddunajskich mokradeł Tina Blau wprowadziła na wiedeńskie wystawy stylistyczne eksperymenty postimpresjonizmu⁴⁷.

Po wybuchu I wojny światowej artysta żałował pewnie porzucenia Prateru. Jak wielu innych uciekł z Krakowa i przed frontem, i przed restrykcjami administracyjnymi. W Wiedniu chciał dowieść swojej lojalności wobec Austrii przed urzędnikiem na odpowiednio wysokim szczeblu. Na początku września 1914 r. artysta pisał do Twardowskiego z Charzewic:

Piszę ten list ze wsi gdzie się udałem, jako muz czcieliel, nie mający miejsca w tych czasach prawie nigdzie. I stąd piszę [...] że sprawa mojej pensyi już się inaczej przedstawia siłą wypadków. Przyjadę do Wiednia i tam w ministryum złożę przysięgę, Pan Radca mnie w tem pomoże. Czy dobrze?

Prosi też o możliwość przyjazdu z rodziną, informuje, że jeszcze zamierza pracować –

[...] by coś zostawić w sztuce. Pracownie w Krakowie mnie zabrano na szpitala. Może w Akademii Wiedeńskiej dadzą mnie prowizorycznie i pracownie i zajęcie na parę miesięcy.

Może drogi Pan porozmawiać z Ministrem oświaty – Panem [Teschem ?] – Lanckorońskim, może z Xiężną Maryą Lubomirską. Czy dobrze?

Niech mnie Pan Radca pomoże w tych ciężkich czasach i w nagrodę mojej pracy dotychczasowej, umożliwi wykonywać mój zawód jeszcze czas jakiś w ogóle krótki. [...]⁴⁸.

Na marginesie widnieje tu ołówkowy dopisek Twardowskiego: „Pochwal-ski”, co pozwala przypuszczać, że przyjęcie Malczewskiego akademickiej pracowni Kazimierza Pochwalskiego wyniknęło z pomysłu urzędnika, a niewyłącznie z uprzejmości gospodarza i przyjaźni artystów – jak dotychczas sądzono. Natychmiast po powrocie do Krakowa Malczewski wysłał Twardowskiemu krótkie, ale serdeczne podziękowania, ponieważ w Wiedniu go nie zastał⁴⁹.

⁴⁷ O wynajęciu pracowni na Praterze przez Tinę Blau i jej obrazach plenerowych: J.M. JOHNSON, *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette, Indiana 2012, s. 24-25, 232.

⁴⁸ J. Malczewski do J. Twardowskiego, [list 5, dat. 07.09.1914].

⁴⁹ J. Malczewski do J. Twardowskiego, [list 6, dat. 27.06.1915], papier z logo: C.K. ASP w Krakowie.

Ostatni list do Twardowskiego został wysłany z Lusławic, gdzie artysta spędzał święta z siostrami. To serdeczne podziękowanie za pamięć i świąteczne życzenia, kończące się słowami:

Tak mało w życiu spotyka człowieka – i prawdziwa przyjaźń i dobroć serdeczna – więc dzięki jeszcze raz. Szczerze wdzięczny i również kochający pamięcią Jacek Malczewski⁵⁰.

*

Przedstawione dokumenty i fotografie są wprawdzie niewielkim, ale jednak krokiem naprzód w ustaleniach dotyczących życia i twórczości Jacka Malczewskiego. Pozwalają w nieco innym świetle zobaczyć działania artysty poza Krakowem i krajowymi wystawami.

W szerszej perspektywie pracowniane doświadczenia Malczewskiego pokazują, jak wiele informacji można jeszcze znaleźć w wiedeńskich archiwach i jak ważne są tamtejsze kontakty dla budowania obrazu polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku.

BIBLIOGRAFIA

- XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, Nov.-Dez. 1902.
- XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien November 1911-Jänner 1912, Wien 1911.
- AICHELBURG WLADIMIR, Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, [w:] TEGOŹ, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001, Band 1, Wien 2003.
- Akta: Jacek Malczewski, Künstlerhaus Archiv, bez sygn., nlb.
- An Undervalued Place of often Unwelcome Painters. Polisch Art in the Hagenbund, [w:] A European Network of Modernism (1900 to 1938), trans. R. Stockman, J. Geins [j. niemiecki na j. angielski], ed. Agnes Husslein-Arco, Matthias Boekl, Harald Krejci, Wien 2014.
- Arkadien und angenehme Feinde. Die Bildhauerateliers im Prater, Hrsg. Werner Würtinger, Wien 2011.
- BRZYSKI ANNA, Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, Mánés: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups, „Centropa” 11(2011), nr 1, s. 4-16.

⁵⁰ J. Malczewski do J. Twardowskiego, [list 7, dat. 17.06.1925].

- DOBROWOLSKI M.S., *Wiosna Młodej Polski. Wspomnienia*, cz. V, Jacek Malczewski, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 54691/II, t. 5. Dyrekcja Moderne Galerie do J. Malczewskiego, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, rkps 54.
- FUX HERBERT, *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Wien 1973.
- Gummidrucke von Hugo Henneberg, Wien, Heinrich Kühn, Innsbruck, und Hans Watzek, Wien, Hrsg. Fritz Matthies-Masuren, Halle an der Saale 1902.
- Gustav Klimt Dokumentation, Hrsg. Christian M. Nebehay, Wien 1919.
- HENNEBERG HUGO, *Graphik*, „Ver Sacrum” 6(1903), z.1, s. 349-359 (bez tekstu).
- HENNEBERG HUGO, <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data//documents/dokumente/downloads/digitale-bibliothek/ver-sacrum/1903> [dostęp: 19.03.2017].
- HEVESI LUDVIG, *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, „Ver Sacrum” (Januar) 1898, z. 1.
- HEVESI LUDVIG, *Österreichische Kunst im Neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1903.
- HÖLZEL ADOLF, *Über Formen und Massenvertheilung im Bilde*, „Ver Sacrum” 4(1901), z. 15, s. 243-254.
- Hugo Henneberg 1863-1918 [Ausstellung Katalog Walfischgalerie], Hrsg. Rudolf Minichbauer, Wien 2011, online: http://galerie-walfischgasse.com/publikationen/Hugo_Henneberg.pdf [dostęp: 10.03.2017].
- J. Malczewski do Wiener Secession, Wiedeń, *Archiv der Secession*, 25.4.6. / 6052.
- JOHNSON JULIE M., *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette, Indiana, 2012.
- Karol Lanckoroński i jego spuścizna rękopiśmienna w zbiorach Austriackiej Biblioteki Narodowej, [w:] *Karol Lanckoroński i jego czasy. Varia*, (Lanckoroniana, t. 1, red. Anna Ziemiańska), Wiedeń 2015, s. 14.
- Katalog Ausstellung im Künstlerhause. 22. Dezember 1895, [wstęp] dr Cyprianus Bodenstein, I und II. Gräflich J. Milewski'sche Sammlung, Wien 1895.
- Katalog der polnischen Kunstlerausstellung, mit einem Vortwort von Prof. dr. Jan v. Bołoz Antoniewicz, Wien-Künstlerhaus [11. April bis 10. Mai] 1915.
- KLEE ALEXANDER, „Über Formen und Massenvertheilung im Bilde” und die Entwicklung einer ornamentalen, [w:] *Formaliesierung der Landschaft*. Hölzel, Meditz, Moll u.a., [Ausstellung Katalog], Hrsg. Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, Wien 2013, s. 24-38.
- KOSSAK WOJCIECH, *Listy do żony i przyjaciół (1883-1942)*, wybór, oprac., wstęp, przypisy i indeksy Kazimierz Olszański, t.1, Kraków 1985.

- KUDELSKA DOROTA, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- KUDELSKA DOROTA, *Polnischen Malern aus München im Gemäldeausstellungen im Wiener Künstlerhaus*, [w:] *Das Exotische Europa: Heimatsmotiven Künstler in München*, Hrsg. Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2015, s. 69-77 (także polska wersja językowa).
- KUDELSKA DOROTA, *Wiedeńskie kontakty „Sztuki” – z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa Artystów Polskich, „Annales UMCS”, sec. FF, 2016 [w druku]*.
- KUDELSKA DOROTA, *Malczewski. Obrazy i Słowa*, Warszawa 2012.
- Lanckoroniana*, t. 1-4, red. serii Bogusław Dybaś, Wiedeń 2015.
- Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog*, oprac. D. Suchocka, Poznań 2005.
- Officieller Kunst-Catalog Welt Ausstellung 1873 in Wien*, Wien 1873.
- PARTSCH SUSANNA, *Klimt. Życie i twórczość*, przekł. A. Kozak, Warszawa 1998 (1. ed. w j. niem. 1993).
- PASZKIEWICZ MIĘCZYŚLAW (oprac.), *Listy Jacka Malczewskiego do Karola Lanckorońskiego*, „*Roczniki Historii Sztuki*” 18(1990), s. 223-258.
- „*Photographisches Centralblatt*” 1898, on line: <http://photoseed.com/collection/group/photographisches-centralblatt-1898> [dostęp: 19.03.2017].
- PINIŃSKI LEON, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „*Sztuki Piękne*” 1(1924/1925), nr 5, s. 213.
- [*Rubryka: Kronika Powszechna*], *Nauka i literatura we Lwowie*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1903, nr 18 (I półr.), s. 357-358.
- Siedem listów Jacka Malczewskiego do Juliusza Twardowskiego*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, *Archiwum Juliusza Twardowskiego (1900-1944)*, rkps 26, karty nie-liczbowane.
- TABORSKI ROMAN, *Wśród wiedeńskich poloników*, Kraków 1974, s. 188-189.
- „*Wiener Fotografische Blätter*”, hrsg. vom Camera-Club in Wien.
- WINIEWICZ-WOLSKA JOANNA, *Karol Lanckoroński – „ostatni humanista wśród europejskiej arystokracji”*, <http://www.viennapan.org/index.php/badania/lanckoronski/o-karolu-lanckoronskim/biografia> [dostęp: 15.04.2016].
- Z pałacu Sztuk Pięknych: M.K.*, *Głosy prasy obcej o sztuce polskiej*, „*Krakowski Miesięcznik Artystyczny*” 1911, nr 10.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jacek Malczewski, *Der Frühling* [1904], Künstlerhaus Archive.
2. Jacek Malczewski, *Der Künstler und der Ruhm* [1898], Künstlerhaus Archive.
3. Jacek Malczewski, *Die Tochter des Künstlers* [n.d.], Künstlerhaus Archive.
4. Jacek Malczewski, *Porträt des Grafen Wodzicki* [1911], Künstlerhaus Archive.
5. Jacek Malczewski, *Verführung* [1904], Künstlerhaus Archive.
6. Jacek Malczewski, *Die Schwester des Künstlers* [1904, Bronisława], Künstlerhaus Archive.
7. Jacek Malczewski, *Das Gebet der Ellenai* [n.d.], Künstlerhaus Archive.
8. Jacek Malczewski, Selbstporträt [n.d.], Künstlerhaus Archive.
9. Jacek Malczewski, *Christus & Samaritanerin* [1911], Künstlerhaus Archive.
10. Jacek Malczewski, *Porträt Dr. Lepkowski, Samaritanaria* [1910].
11. Jacek Malczewski, *Dorfbrunnen* [1905], Künstlerhaus Archive.
12. Jacek Malczewski, *Concert* [1911], Künstlerhaus Archive.
13. Jacek Malczewski, *Der Blinde Faun* [1910], Künstlerhaus Archive.
14. Jacek Malczewski, *Der Geiger* [1905, nieznaný wariant portretu Stanisława Wójcickiego], Künstlerhaus Archive.
15. Jacek Malczewski, *Die Schwester des Künstlers* [n.d., Helena], Künstlerhaus Archive.
16. Jacek Malczewski, *Triptik – Gloria & Art I* [1911], część pierwsza tryptyku, Künstlerhaus Archive.
17. Jacek Malczewski, *Triptik – Gloria & Art III* [1911], część trzecia tryptyku, Künstlerhaus Archive.
18. Jacek Malczewski, *Die Versuchung Christi* [1911], Künstlerhaus Archive.
19. Jacek Malczewski, *Persons I* [1904], Künstlerhaus Archive.
20. Jacek Malczewski, *Carte de Visite* [n.d.], Künstlerhaus Archive.
21. Hugo Henneberg, *Graphik*, „Ver Sacrum” 6(1903), z. 1, s. 353, za: zgodą: Bibliothek Österreichische Galerie Belvedere, Digital Library: https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data//documents/dokumente/downloads/digitale-bibliothek/ver-sacrum/1903_versacrum_v06_72dpi.pdf.

MALCZEWSKI I WIEDŃ – NOWE USTALENIA

Streszczenie

W niniejszym artykule, oprócz dobrze znanych faktów z życia Jacka Malczewskiego dotyczących jego powiązań z instytucjami sztuki w Wiedniu, przedstawiono również nieznanne dotąd materiały archiwalne, w tym: 1. korespondencję pomiędzy artystą a Juliuszem Twardowskim (urzędnikiem ministerialnym) w sprawie dzierżawy pracowni w wiedeńskim Prater (listy zostały napisane w latach 1900-1913 oraz w roku 1925); 2. doku-

mentację fotograficzną (zdjęcia 19 obiektów, z lat 1890-1911) z wiedeńskiej XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, która zawierała 40 obrazów Malczewskiego oraz rzeźbę Wacława Szymanowskiego *Pochód na Wawel*. Rękopisy wskazują, że Malczewski posiadał zagranicą tajną pracownię i najpewniej to tam tworzył (było to albo w trakcie jednego długiego okresu, albo też dwóch okresów, trwających kilka lat). Fakt ów stoi w sprzeczności z bezkrytycznymi opiniami, iż Malczewski, będąc patriotą, nie mógł znieść rozłąki z ojczyzną.

Fotografie z datami i podpisami uzupełniają informacje z katalogu; pozwalają one na dopasowanie niejednoznacznych tytułów do zdjęć, a tym samym pomagają zidentyfikować obrazy pokazane na wystawie. Niektóre obrazy prezentowane na zdjęciach nie są do dziś znane, dlatego fotografie stanowią cenny materiał ikonograficzny. Dokumenty dowodzą na przykład, że obraz *Wiosna. Krajobraz z Tobiaszem* (1904) po raz pierwszy pokazano w Wiedniu. Co zaskakujące, syntetyczna forma malarstwa nie została uznana przez wiedeńskich krytyków. Tuż po I wojnie światowej Malczewski napisał list do przewodniczącego Secesji Wiedeńskiej, w którym podkreślał jak niekorzystnym zjawiskiem dla każdego z umęczonych i znękanym narodów była wojna, wyrażając tym samym nadzieję na współpracę w czasach pokoju pomiędzy artystami, którzy nie ulegają wpływom interesów narodowych ani polityki.

Słowa kluczowe: Jacek Malczewski; malarstwo polskie w Wiedniu; Wiener Secession; Secesja Wiedeńska.

JACEK MALCZEWSKI AND VIENNA – NEW FINDINGS

Summary

The article presents, apart from the well-known facts concerning Malczewski's connections with institutions and art in Vienna, the unknown archive materials, including: 1. letters exchanged between the artist and Juliusz Twardowski (a ministerial official) regarding the lease of a workshop at the Prater in Vienna (letters were written between 1900-1913 and in 1925); 2. photographic documentation (19 objects from the years 1890-1911) of the XXXIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession in Vienna that featured 40 paintings by Malczewski and the sculpture *The March To Wawel* by Wacław Szymanowski. The manuscripts indicate that Malczewski kept a secret atelier abroad and he most definitely worked there (it was either during one prolonged period, or two periods each lasting a few years). It contradicts the naïve opinions that Malczewski, being a patriot, could not stand separation from his homeland.

Photographs with dates and signatures complete the information from the catalogue; they allow for matching the ambiguous titles with photographs, and consequently help to identify the paintings shown at the exhibition. Some paintings presented in the photos are

not known today, therefore the photographs constitute valuable iconographic material. The documents prove, for instance, that the *Spring. Landscape with Tobias* (1904) was presented in Vienna. It is startling that the painting's synthetic form was not acknowledged by the critics in Vienna. Just after the World War I, Malczewski wrote a letter to the President of the Wiener Secession in which he stated that the war had not been beneficial to any of the martyred and agitated nations and he had hoped for cooperation between the artists in the time of peace that would not be shaped by national interests or politics.

Key words: Jacek Malczewski; Polish painting in Vienna; Wiener Secession; Vienna Secession.



1. Jacek Malczewski, *Der Frühling* [1904], Krünstlerhaus Archive



2. Jacek Malczewski, *Der Künstler und der Ruhm* [1898], Künstlerhaus Archive



3. Jacek Malczewski, *Die Tochter des Künstlers* [n.d.], Künstlerhaus Archive



4. Jacek Malczewski, *Porträt des Grafen Wodzicki* [1911], Künstlerhaus Archive



5. Jacek Malczewski, *Verführung* [1904], Künstlerhaus Archive



6. Jacek Malczewski, *Die Schwester des Künstlers* [1904, Bronisława],
Künstlerhaus Archive



7. Jacek Malczewski, *Das Gebet der Ellenai* [n.d.], Künstlerhaus Archive



8. Jacek Malczewski, Selbstporträt [n.d.], Künstlerhaus Archive



9. Jacek Malczewski, *Christus & Samaritanerin* [1911], Künstlerhaus Archive



10. Jacek Malczewski, *Porträt Dr. Lepkowski, Samaritanaria* [1910]



11. Jacek Malczewski, *Dorfbrunnen* [1905], Künstlerhaus Archive



12. Jacek Malczewski, *Concert* [1911], Künstlerhaus Archive



13. Jacek Malczewski, *Der Blinde Faun* [1910], Künstlerhaus Archive



14. Jacek Malczewski, *Der Geiger* [1905, nieznaný wariant portretu Stanisława Wójcickiego], Künstlerhaus Archive



15. Jacek Malczewski, *Die Schwester des Künstlers* [n.d., Helena],
Künstlerhaus Archive



16. Jacek Malczewski,
Triptik – Gloria & Art I [1911],
część pierwsza tryptyku,
Künstlerhaus Archive



17. Jacek Malczewski, *Triptik – Gloria & Art III* [1911],
część trzecia tryptyku, Künstlerhaus Archive



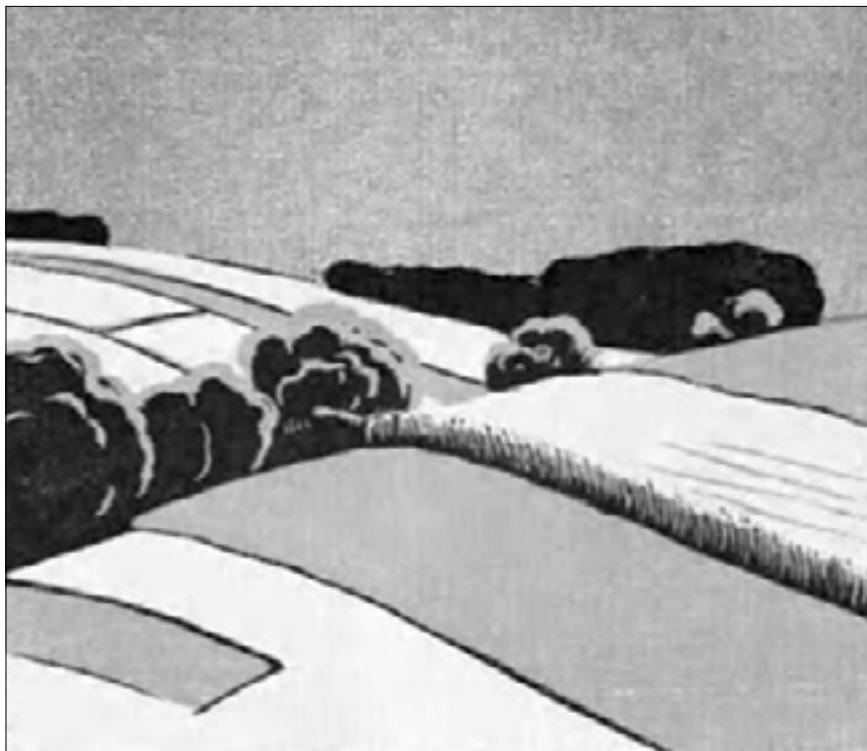
18. Jacek Malczewski, *Die Versuchung Christi* [1911], Künstlerhaus Archive



19. Jacek Malczewski, *Persons I* [1904], Künstlerhaus Archive



20. Jacek Malczewski, *Carte de Visite* [n.d.], Künstlerhaus Archive



21. Hugo Henneberg, *Graphik*, „Ver Sacrum” 6(1903), z. 1, s. 353,
za zgodą: Bibliothek Österreichische Galerie Belvedere