



1. Tadeusz Makowski, *14 lipca na wsi*, 1928, ol. pł., 84 × 104 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: *Tadeusz Makowski 1882-1932. Sonderausstellung in der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, listopad-grudzień 1936, Wien 1936, fig. 9

Tadeusz Makowski w Wiener Secession

Okoliczności wystawy w roku 1936

Dorota Kudelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

W opracowaniach naukowych poświęconych twórczości Tadeusza Makowskiego pokaz jego dzieł na 143. Wystawie Wiedeńskiej Secesji¹ wspominany jest enigmatycznie². Aby pokazać znaczenie artystyczne omawianego wydarzenia, trzeba naszkicować konteksty historyczne – antycypację na XX Biennale, współczesny wydarzeniom i nieco późniejszy. Takie spotkanie osób, dzieł i przekonań artystycznych, jakie miało miejsce w listopadzie i grudniu 1936 w zarośniętym już mocno bluszczem budynku Josepha Marii Olbricha, nie mogłoby się już przydarzyć zaledwie trzy miesiące później. 144. wystawa w marcu 1937 wprawdzie kontynuowała kilkuletnią tradycję tzw. wystaw sportowych, ale jako związana z olimpiadą w Berlinie (1936) miała już inny charakter – promowała nowego idealnego człowieka, reprezentanta Niemieckiej III Rzeszy³.

* * *

Polsko-włosko-austriackie konteksty ekspozycji przedstawiła Joanna Sosnowska, świetnie dokumentując kulisy peregrynacji tego pokazu zarówno w aspekcie relacji między artystami, jak i polskiej i włoskiej polityki kulturalnej o charakterze państwowym⁴.

Jak wiadomo, w podróży z Wenecji do Wiednia obrazy na niemal miesiąc przyjechały do Warszawy, gdzie pokazano je w Instytucie Propagandy Sztuki⁵. Ta pierwsza indywidualna prezentacja dzieł malarza w ojczyźnie była niewątpliwie ważnym wydarzeniem artystycznym. Wcześniej publiczność miała szansę zobaczyć na nielicznych wystawach pojedyncze płótna Makowskiego. W Wenecji z polskich zbiorów państwowych pochodziły tylko trzy dzieła autora *Skapca*, dlatego ekspozycja w pawilonie IPS-u oparta była niemal wyłącznie na dwu kolekcjach francuskich⁶. Jak zauważyła Sosnowska, powe-necki pokaz Makowskiego w kraju odpowiadał francuskiej idei zapo-



¹ Zob. *CXLIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Herbstausstellung* [kat. wystawy], Praesident A. Popp; Hängekommission: W. Frass, E. Huber, F. Kitt, Sekretär R. Lechner, November-Dezember 1936, „Der Augarten” 1936, nr 3. Jako osobna pozycja: *Tadeusz Makowski 1882–1932. Sonderausstellung in der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession* [kat. wystawy], November-Dezember 1936, Wien 1936; u dołu strony zapisano: „Ausstellung der Polnischen Regierung dr. Mieczysław Tretter Dozent an der J. Pilsudski-Universität, Warszawa, Director der Gesellschaft zur Förderung Polnischer Kunst im Auslande”. Wszystkie informacje w nawiasach kwadratowych są uzupełnieniami autorki. W niemieckojęzycznych tytułach katalogów brakujące dane wprowadzam w języku polskim.

² Zob. *Tadeusz Makowski (1882–1932). Malarstwo, rysunki, grafika* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. W. Jaworska, I. Jakimowicz, współpr. M. Kaczanowska, H. Wernik, Warszawa 1960, s. 7; W. Jaworska, *Tadeusz Makowski – życie i twórczość*, Wrocław 1964, s. 298; M. Heydel, *Tadeusz Makowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 267. Udziału M. Tretera w organizacji tej wystawy nie odnotowuje D. Wasilewska (*Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019).

³ Zob. *CXLIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession: Deutsche Baukunst / Deutsche Plastik am Reichsportfeld in Berlin*, [7 kwietnia – 17 maja 1937], Wien 1937. Była to oficjalna niemiecka reprezentacja III Rzeszy. Pokazano



2. Okładka „Der Augarten” 1936, nr 3. Fot. D. Kudelska



plany, zdjęcia architektury stadionu i otoczenia wioski olimpijskiej z 1936 r., obrazy i rzeźby związane ideami germańskiej potęgi (portrety Hitlera, przedstawienia wojowników, żołnierzy, masywnych kobiet, scen rodzinnych itd.). Ekspozycję „w ramach misji specjalnej” aranżował prezydent Secesji Alexander Popp.

⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, 1895-1999*, Warszawa 1999, s. 61-70. Zob. też *XX Esposizione Internazionale d'Arte 1936*, XIV. Catalogo, 1 giugno - 30 settembre 1936, Venezia 1936.

⁵ *Wystawa prac Tadeusza Makowskiego* [kat. wystawy], post. J. Sienkiewicz, październik 1936, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie (Królewska 13), Warszawa 1936.

⁶ Stąd pertraktacje wystawowe A. Maraini prowadził z Treterem (jako polskim komisarzem, pomysłodawcą pokazu Makowskiego) i z Société des Amis de Tadeusz Makowski, do którego także skierowano oficjalne zaproszenie do urządzenia ekspozycji. Dokument – zob. J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 68.

⁷ Zob. *XCVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession - Polnische Kunst* [kat. wystawy], luty-kwiecień 1928, Wien 1928.

⁸ O koncepcjach Tretera zob. J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 68.

⁹ Zob. *XCVII. Ausstellung...*, poz. 77 *Kinderstudie* *Öl; poz. 78 *Landschaft* *Öl.

znawania rodzimej publiczności z przedstawicielami artystycznymi danego państwa na wystawach międzynarodowych. Dodać tu można, że w miesiąc po Makowskim w IPS-ie miała miejsce druga ekspozycja z tego klucza. Pokazano rzeźby Augusta Zamoyskiego, także przedtem prezentowane na XX Biennale. W Wiedniu obrazom Makowskiego również towarzyszyły dzieła, które uprzednio wybrano do austriackiej części na Biennale.

Tadeusz Makowski wcześniej pojawił się w Wiener Secession na wystawie zorganizowanej przez Mieczysława Tretera w 1928 r. w ramach działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (dalej: TOSSPO)⁷. Był to pierwszy oficjalny pokaz w dawnej stolicy Monarchii po odzyskaniu niepodległości przez Polskę. Wybrano 191 dzieł – według klucza typowego dla ówczesnych poglądów Tretera, który preferował umiarkowaną nowoczesność formy z istotną rolą narodowej swojskości w postaci nawiązań do sztuki ludowej⁸. Choć trzeba przyznać, że we wstępie wzmiankował też o niereprezentowanych na wystawie grupach awangardowych (Blok i Praesens). Makowski pokazał wówczas tylko dwa obrazy; niestety nie znalazły się one wśród licznych katalogowych reprodukcji, nie zwróciły też uwagi wiedeńskiej krytyki. Ich tytuły, wielokrotnie powtarzające się wśród dzieł Makowskiego (*Studium dziecka* i *Pejzaż*) oraz brak informacji o wymiarach nie pozwalają na identyfikację⁹.

Wiedeńczycy mogli przeczytać o płótnach Makowskiego jeszcze w trakcie XX Biennale. Jego osobną salę dostrzegł bowiem dr Otto Demus, wówczas nieznaną jeszcze szerzej historię sztuki¹⁰. W sprawozdawczym artykule przedstawił kolejno wszystkie pawilony narodowe (sprawiedliwie poświęcając im po cztery-pięć linijek tekstu). O polskiej reprezentacji napisał:

przynosi [...] dobre rzeźby egipszującego Zamoyskiego, a także dwie wystawy specjalne malarstwa olejnego (Makowskiego i Pautscha) oraz grafiki, z których ta ostatnia ma szczególne znaczenie dla obcych, religijno-ludowych drzeworytów¹¹.

Być może egipskie skojarzenia wywołała masywność granitowych rzeźb, może chodziło o którąś *Wierek*?¹² Dwu wystaw malarstwa autor nie opatrzył żadną charakterystyką, ale trzeba zauważyć, że to właśnie Makowski i Pautsch zaistnieli w Wiedniu jeszcze w tym samym roku, choć w konkurencyjnych instytucjach¹³.

XX Biennale w Wenecji było ostatnim, na którym flirt z faszyzmem wieloletniego dyrektora całości ekspozycji – Antonio Marainiego, pozwolił jeszcze na pokaz sztuki o szerokim spektrum stylistycznym. Poza dziełami klasycyzującym lub propagującymi kulturę związaną z tradycją etnicznie osadzonych form uwzględniono także nurty o internacjonalistycznym charakterze. Zapewnienie finansowania instytucji i wydarzeń kulturalnych, sprawność zarządzania i pozostawienie swobody dyskusji nad kształtem międzynarodowych pokazów

fachowcom (dotąd przynajmniej oficjalnie) były dobrze widziane przez znaczną część Europy¹⁴. Te aspekty względnej swobody i udziału czynników państwowych miały znaczenie także na 143. Wystawie Secesji, gdzie pokazano Makowskiego. Fakt ów niewątpliwie dowodził docenienia polskiego artysty¹⁵. Prezydentem Wiener Secession był wówczas architekt Alexander Popp, który oficjalnie należał do Vaterländischen Front (Frontu Ojczyźnianego), określanego wtedy jako ruch patriotyczny, ale nie krył swoich faszystujących poglądów (jako członek nielegalnej w Austrii NSDAP)¹⁶. Jak sądzię, miało to znaczenie dla wyboru wydawcy katalogu wystawy.



¹⁰ **Otto Demus** (1902–1990) – uczeń Josefa Strzygowskiego i Juliusa von Schlossera. W 1936 r. Demus nie był jeszcze autorytetem naukowym jako bizantynista, specjalista od mozaik i konserwacji Bazyliki św. Marka w Wenecji. Jednak prowadził już tam badania i zapewne przy okazji pisał korespondencje artystyczne do wiedeńskiej prasy. Od 1939 r. wykładał poza Austrią, w 1960 r. wrócił na Uniwersytet Wiedeński i wraz z Otto Pächem sprawił, że tamtejsze środowisko naukowe nazywano „Mekką historii sztuki średniowiecznej”. Do końca życia był aktywny zawodowo, także w ukochanej Wenecji. Zob. **L. Sorensen, E. Crockett, Demus, Otto**, [w:] *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/demus> (data dostępu: 1.01.2023).

¹¹ **O. Demus**, *Die Internationale Kunstausstellung in Venedig. I. Die ausländischen Abteilungen*, „Freie Stimmen” 1936, nr 146 [2 czerwca]. O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady – D. K.

¹² **E. Ziemińska** na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Warszawie (*Zamoyski ocalony*, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/324> [data dostępu: 13.07.2023]) wskazuje kilka rzeźb, które prawdopodobnie znajdowały się w tym zbiorze.

¹³ Pautsch wystawiał na jesiennym pokazie Künstlerhausu (zob. *Katalog der Herbstausstellung mit Gedächtniskollektion im Künstlerhaus, I. Karlsplatz No. 5* [7 listopada – 20 grudnia 1936], Wien 1936. Pokazano wówczas także Lemberger Künstler. Zob. **W. Aichelburg**, *Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010*, [w:] *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*, Hrsg. **K. Harter**, t. 2, Wien 2011; dostępny tylko w wersji: *Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis> (data dostępu: 3.03.2023).

Wystawa ta nie wzbudziła dużego zainteresowania krytyki artystycznej. Pautscha wymieniano najczęściej jedynie z nazwiska – zob. m.in. **A. Roessler**, *Aus dem Kunstleben*, „Radio-Wien” 1936, H. 6 (November), s. 12; **F.**, *Die Herbstausstellung der Secession*, „Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)” 1936, nr 312 [12 grudnia], s. 12. W zestawieniu z Makowskim w Secesji recenzent „Das Interessante Blatt” zaznaczył, że w Künstlerhausie „także na pierwszy plan wysuwa się Polak, Friedrich Pautsch” (**Z.**, *Herbstausstellung in der Secession und in Künstlerhaus*, „Das Interessante Blatt” 1936, nr 47 [19 grudnia], s. 27). Tylko tryptyk *Zmartwychwstanie* oceniono skrajnie różnie: jako „ważne i niezwykle imponujące dzieło” (*Die Herbstausstellung im Künstlerhaus*, „Der Wiener Tag” 1936, nr 4815 [8 grudnia], s. 12) i jako obraz „polskiego epigona Rubensa” (**N.N.**, *Kunstchronik-kurzgefaßt* [rubryka], „Der Morgen. Wiener Montagblatt” 1936, nr 47 [23 grudnia], s. 11). O Lemberger Künstler, „zdolnych drzeworytnikach”, wzmiankowano bez nazwisk. Tymczasem Związek Lwowski Artystów Grafików pokazał ok. 250 prac. **M. Grońska** (*Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971, s. 264) pisze (nie podając źródła), że w Künstlerhausie „wiele prac zakupiono, między innymi do sławnych zbiorów wiedeńskiej Albertiny”: Marii Gabryel-Rużyckiej, Józefiny Kratochwila-Widymskiej, Ireny Nowakowskiej-Acedańskiej, Janiny Nowotnowej, Anieli Rafałowskiej-Wzorek, Zofii Stanisławskiej-Howorkowej, Ludwika Tyrowicza, Władysława Żurawskiego. **K. Kulpińska** (*Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzne i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017) w *Aneksie 2* (s. 688) dodaje do tych nazwisk udział A. Pawlikowskiej (to zapewne Aniela, funkcjonująca jako Lela).

¹⁴ O potrzebie zmiany paradygmatów badawczych w odniesieniu do włoskiego faszystów i kultury (co z pewnością można zastosować do analizy innych państw autorytarnych) pisała **M. Stone** (*Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, „Journal of Modern Italian Studies” 1999, nr 2). W założeniach metodologicznych w stosunku do Włoch, ale z dużo szerszym spektrum odniesień, autorka stwierdza, że po II wojnie światowej relacje faszystów i kultury postrzegano jako „czysto instrumentalne i funkcjonalne”, jako dążenie, którego „jedynym celem było scementowanie niechętniej reżimowi ludności”. W analizach operowano dychotomiami: „kolaboracja kontra niezgoda, sztuka kontra propaganda i faszystów kontra kultura”. Później badano, na jakich ścieżkach „kultura masowa spotkała się z kulturą elitarną”, jak „sponsoring faszystowski zmienił prezentację i kulturową rolę sztuk pięknych we Włoszech”, jak przystosował i „wykorzystał legitymację i zakorzenienie oferowane przez kulturę elitarną, jednocześnie rozszerzając jej zawartość i [populistycznie] poszerzając grono odbiorców” (*ibidem*, s. 185). Zaczęto szukać innych perspektyw. Uwagę Stone zwróciło to, że „kultura faszystowska była nieprecyzyjna i zmienna, [jako efekt] ciągłych negocjacji między celami dyktatury a gustami kulturowymi artystów i widzów”. Badaczka docenia też wagę rozwoju komercjalizacji sztuk pięknych (widoczną już od końca XIX w.), do której dodano nowe elementy. Burżuazja, a przede wszystkim stale rosnąca warstwa urzędnicza zyskiwały dostęp do symbolicznej sfery sztuki wysokiej, ekonomiczne udogodnienia dawały zaś dostęp do wyższych form rozrywki klasom niższym (przez rządowe indywidualne dopłaty do biletów kolejowych, wspieranie festiwali ulicznych itd. – szczególnie w okresie wakacyjnym). Stone pokazuje, że ewoluująca „pozornie niespójna forma mecenatu faszystowskiego” była jednym ze znaczących powodów szerokiego „zainteresowania faszystwem i centralizacją działań kulturalnych”. Powstawał bowiem swoisty „pluralizm estetyczny” oparty na ciągłej negocjacji między celami dyktatury a gustami kulturowymi artystów i widzów”, co było atrakcyjne także dla krytyki artystycznej i instytucji kulturalnych (*ibidem*, s. 184–187). W obrębie polskiej literatury na temat odniesień idei faszystowskich do rodzimej polityki kulturalnej lat 1920–1939 prócz przywołanej pozycji **J. Sosnowskiej** wymienić można opracowania **P. Strożka** (m.in. *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012) i **D. Wasilewskiej** (m.in. *Polska krytyka artystyczna lat 30. XX w. wobec faszystowskiego modelu sztuki państwowotwórczej i mecenatu artystycznego ówczesnej Italii*, „Quart” 2019, nr 2).

¹⁵ **J. Sienkiewicz** (postowie, [w:] *Wystawa prac...*, s. 11), podkreśla że równolegle z ekspozycją polskiego artysty odbędzie się pokaz dzieł Oskara Kokoschki, co jednak nie miało miejsca wówczas ani w Secesji, ani w żadnej innej galerii Wiednia.

¹⁶ **Alexander Popp** (1891–1947) – architekt i projektant mebli, uczeń i asystent Petera Behrensa. Wspólnie zbudowali modelową modernistyczną Tabak Fabrik w Linzu, Popp wznosił też hale produkcyjne dla Reichswerke Hermann Göring. W latach 1936–1938 był prezesem Wiener Secession. Zaraz po Anschlussie powołano go do tymczasowego zarządu Akademii Sztuk Pięknych (z Ferdinandem Andrim i Wilhelmem Dachauerem), w latach 1941–1945 był rektorem tej uczelni. Zob. **Alexander Popp**, [w:] *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, Hrsg. **Architekturzentrum Wien, Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung**, 2007: <http://www.architektenlexikon.at/de/472.htm> (data dostępu: 2.02.2023); **A. Bina**, *Peter Behrens und Alexander Popp – Biografie und Werk*, [w:] *Tabakfabrik Linz. Kunst, Architektur, Arbeitswelt* [kat. wystawy], [24 września 2010 – 23 stycznia 2011], Nordico Museum der Stadt Linz, Hrsg. **eadem, S. Fellner**, Linz 2010.

3. Z., *Herbstaustellung in der Secession und in Künstlerhaus*, „Das Interessante Blatt” 1936, nr 47 [19 grudnia], s. 27. Fot. D. Kudelska



¹⁷ Pismo „Der Augarten” powstało w śródowniku drukarni Augarten kupionej przez Stephana Szabo (należącego do Großdeutschen Volkspartei – Wielkoniemieckiej Partii Ludowej). Utworzył on wydawnictwo o tej samej nazwie (1932), a w 1934 r. założył omawiany miesięcznik (planowano też wieczory autorskie i ufundowanie nagrody za „Najlepszą Książkę Roku”, czego nie zrealizowano), który zbankrutował w sierpniu 1937. W styczniu 1938 wznowiono jego działalność, już jako prohitlerowską. W latach 1940–1943 wydawcą i redaktorem naczelnym „Der Augarten” był Joseph Weinberg – zdeklarowany nazista.

¹⁸ F. Czeike, *Verlag beim Augarten*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Verlag_beim_Augarten (data dostępu: 1.02.2023).

¹⁹ M. G. Hall, *Augarten-Verlag Stephan Szabo*, [w:] *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*, t. 1: *Geschichte des österreichischen Verlagswesens*. Wien, Böhlau 1985, http://verlagsgeschichte.murray-hall.com/?page_id=189 (data dostępu: 15.02.2023). Od 1938 r. z praktyki redakcji wynikało, że wybór niemieckojęzycznych Austriaków wykluczał Żydów oraz wychowanych w kulturze austriackiej innych „nie-Austriaków”, szczególnie Słowian, nawet tych mieszkających tam od dwóch-trzech pokoleń. Od 1918 r. stawiali się oni „die neuen Ausländer”; o prawnych konsekwencjach tego rozróżnienia zob. W. Aichelburg, *Die neuen Ausländer*, [w:] *150 Jahre...*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-neuen-auslaender-nach-1918> (data dostępu: 3.03.2023).

²⁰ Pokazano dwu obcokrajowców (27 płócien Makowskiego i pięć płócien Włocha Francesca Menzia) oraz dzieła Lilly Steiner, która wtedy już na stałe mieszkała w Paryżu. Mimo narastającego antysemityzmu wystawiło wielu austriackich Żydów i, antycypując bieg wypadków, artystów niebawem mających otrzymać zakaz wykonywania zawodu (tworzących narodowo „niewłaściwą” sztukę), osadzanych w obozach koncentracyjnych i uciekających przed reżimem za granicę (m.in. Franz Elsner, Sergius Pauser, Erich Schmidt, Lisel Solzer, Franz Zülow), jak i przyszłych zdeklarowanych nazistów lub osób intratnie z nimi współpracujących (m.in. Michael Drobil, Ernst Huber, Karl Rössing, Franz Sedlaczek, Ludwig Wieden), a także tych, o których późniejszych postawach niewiele się można dowiedzieć z oficjalnych życiorysów. Jeśli w Austrii w latach 1937–1945 pozwalano komuś wystawiać, piastować jakiegokolwiek stanowisko bądź pracować w szkolnictwie artystycznym bez akcesu do NSDAP, to było niemal pewne,

Tym razem nie ukazał się on jako osobny zeszyt, ale jako wewnętrzna część miesięcznika kulturalnego „Der Augarten”, co trudno uznać za oczywiste. Zważywszy na nieodległą przecież tradycję pieczołowitego przygotowywania edycji katalogów i zeszytów specjalnych Secesji, w pierwszych latach będących nawet dziełami sztuki graficznej, była to zmiana niekorzystna. Po 1918 r. taka forma publikacji katalogów zdarzała się też (i to częściej) konkurencyjnemu, biedniejszemu stowarzyszeniu Hagenbund. Być może i tu zdecydował brak funduszy, ale znaczący był też wybór pisma. Istniejący dopiero od 1934 r. miesięcznik „Der Augarten. Blätter für Literaturtum und Kunst aus Österreich”¹⁷ miał ambicje stania się periodykiem opiniotwórczym, ale nie był szczególnie wysoko notowany na rynku wydawniczym.

Osobny katalog Makowskiego także ujrzał światło dzienne w drukarni Stephana Szabo, a więc u ambitnego właściciela wspomnianej oficyny i pisma. Według Felixa Czeikego mimo tytułowego wskazania na kulturę Austrii od pierwszego numeru słownictwo miesięcznika „odzwierciedla postawę narodową. Najwyraźniej myśleli o całych Niemczech, wspólnocie języka i dlatego chcieli promować niemiecką literaturę i niemiecką sztukę w Austrii”¹⁸. Jednak Murray G. Hall niuansuje tę jednoznaczną ocenę znawcy historii Wiednia. Przypomina programową wypowiedź wydawcy *Antologii poezji austriackiej*, Josefa Pfandlera, opublikowaną na łamach „Der Augarten” [fig. 2] w listopadzie 1936, a więc w czasie trwania 143. Wystawy Secesji. Pfandler ma nadzieję na utrzymanie kulturowej odrębności. Zapowiada, że Austria, „wielokrotnie nazywana liryczną prowincją Niemców, odezwie się znowu własnym potężnym chórem [...] niesionym przez silne głosy małego kraju”¹⁹. Ten jeszcze niejednoznaczny charakter pisma w 1936 r. miał zapewne znaczenie dla ulokowania tam katalogu 149. Wystawy Secesji. Prezentowano na niej 242 dzieła 46 malarzy, nielicznych rzeźbiarzy i grafików, ze specjalnym pokazem 27 obrazów Makowskiego. W porównaniu ze wszystkimi wystawami międzywojnia w budynku Josepha Olbricha była to bardzo duża ekspozycja i po raz ostatni przed II wojną światową tak różnorodna stylistycznie²⁰. Staranność selekcji dzieł podkreślała też wiedeńska prasa, przy czym zawsze, nawet w zdawkowych wzmiankach o jesiennym wydarzeniu, podawano informację o interesującej osobnej wystawie Makowskiego²¹ [fig. 3].

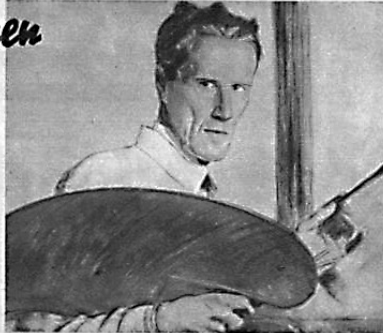
Omawiany katalog jest nietypowy także dlatego, że nie ma w nim zwyczajowego planu sal pozwalającego zorientować się w układzie przejść i zamyśle całości, sugestiach kierunku zwiedzania. Brakuje też wprowadzenia przedstawiającego koncepcję urządzenia ekspozycji. Teksty te pisał zazwyczaj komisarz wystawy lub prezydent grupy. Tym razem tylko część owych informacji „wyrzucono” na zewnątrz partii katalogowej, do dalszej części czasopisma. W niezbyt długim artykule Hermann R. Leber odnosił się także do Makowskiego²². W pierwszych zdaniach tekstu wspominał dawne zasługi stowarzyszenia:

Herbstausstellungen

in der SECESSION
und im KÜNSTLERHAUS



Aus der Sonderausstellung des polnischen Malers Tadeusz Makowski, eines überaus eigenwilligen Künstlers, in der Secession: „Der Geizhals“



Heinrich Krause: „Selbstbildnis“ (Secession)

Besonders interessant ist die diesmalige Herbstausstellung der Secession durch die Kollektion des im Jahre 1932 verstorbenen polnischen Malers Tadeusz Makowski, dessen Bilder, durch seine eigenwillige Art zu Malen und zu Sehen, tiefen Eindruck hinterlassen. Auch sonst wird wieder viel Gutes geboten. Josef Dobrowsky bemüht sich um das seelenvolle Porträt, Ernst Huber sucht das Psychologische der Landschaft nachzugestalten, ebenso Richard Harfinger. Sehr schön, vom malerisch-expressiven Standpunkt aus, die Arbeiten Heinrich Krauses, insbesondere sein „Selbstbildnis“ und auch die Blumenstücke, niveauvolle Ausdrucksstudien die verschiedenen Sportbilder. Starkes Talent verraten weiters die zeichnerischen Studien Lisl Cechs. Wertvoll die Bilder Viktor Franks, Zülows, Elsners, Pausers, Laskes und Dr. Sedlaceks. — Akademischer und daher auch nicht so in die Augen springend die Auswahl im Künstler-



Franz Elsner: „Bauernkinder“ (Secession)

haus. Auch hier steht ein Pole, Friedrich Pautsch, im Vordergrund. Teuren Toten wird mit den Kollektionen Leo Perlbergers, Franz Zelesnys und Karl Wolleks gedacht. Erfreulich die Arbeiten Leo Delitzs, Walter Gamberiths, Hans Hübbs und Robert Hofmanns. Den ersten Stock füllen Ausstellungen der Innsbrucker Künstlervereinigung „Der neue Bund“ und des Graphikerbundes in Lemberg.



Robert Hofmann: „Junges Mädchen“ (Künstlerhaus)



Hans Hübl: „Ausspähender Fischer“ (Künstlerhaus)

Bezugsgebühr mit wöchentlichem Postzusendung: Für Österreich und Deutschland: vierteljährig S 6.—, Einzelnummer 50 g. Für die Tschechoslowakei: vierteljährig Kč 27.—, Einzelnummer Kč 2.30. Für Polen: vierteljährig zloty 4.20, Einzelnummer große 70. Für Jugoslawien: vierteljährig Dinar 49.—, Einzelnummer Dinar 5.50. Für Rumänien: vierteljährig Lei 144.—, Einzelnummer Lei 12.—. Für Italien: vierteljährig Lire 21.90, Einzelnummer Lire 1.80. Für Ungarn: vierteljährig Pengo 4.80, Einzelnummer Pengo 50. Für Bulgarien: vierteljährig Leva 144.—, Einzelnummer Leva 12.— und für sonstige Ausland vierteljährig schwed. Francs 6.—.

Herausgeber, Eigentümer und Verleger: L. Platzer, Wien, III., Rüdengasse 11. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Alfred Zehner, Wien, III., Rüdengasse 11. — Druck: Eibenbühl Papierfabriken und Graphische Industrie A. G. (vormals: Franz Saska), Wien, III., Rüdengasse 11. — Papier: Welter Papierfabrik, Wels, O. O.

Handfrau am Tage - Gastfrau am Abend ...

Das schönste Kleid verfehlt seine Wirkung, wenn rote - ungepflegte Hände seine festliche Note zerstören. Gewiß Sie haben mehr zu tun, als nur auf Ihr Äußeres bedacht zu sein. Aber trotzdem können Sie verhindern, daß Ihre Hände durch Haushalt, Beruf und Sport ihre natürliche Anmut verlieren. Kaloderma-Gelee, das Spezialmittel zur Pflege der Hände, verhindert jedes Rot und Rauhwerden. Es erhält die



Hande zart und jung und macht auch bereits angegriffene Haut über Nacht wieder weich und geschmeidig. Verreiben Sie ein wenig Kaloderma-Gelee auf Handrücken, Gelenk- und Fin-

gern. Massieren und kneten Sie tüchtig eine Minute lang. Sie werden bemerken, daß bereits in dieser kurzen Zeit die Haut das Gelee vollständig in sich aufgesaugt hat und merklich glatter und elastischer geworden ist. Lassen Sie Kaloderma-Gelee über Nacht wirken und bewundern Sie den Erfolg! NB. Kaloderma-Gelee fettet nicht und ist daher besonders geeignet im Sommer. Es ist jedem Hausmittel noch überlegen.

KALODERMA Gelee
DAS SPEZIALMITTEL ZUR PFLEGE DER HÄNDE
In Tuben zu S. 70 und S. 1.20
ÖSTERREICHISCHES ERZEUGNIS

F. WOLFF & SOHN WIEN

RADIO

Modelle 1937
Besser u. billiger

Ein Meisterstück der Radiotechnik ist der neuentwickelte

3 Röhren-Europa-Super

ein 5 Kreis-Oktoden-Reflex-Super für Rundfunk und Schallplattenverstärkung mit herrlichem Ton, Kinderleicht zu bedienen, da nur mit zwei Drehknöpfen ausgestattet. — Die Volllicht-Stationen-Skala weist zirka 60 Stationen auf.

Prijs: Für Wechselstrom S 238.—
Für Gleichstrom u. d. Wechselstrom (Allstrom) S 256.—

Teilzahlung S. 25.— Angabe, Rest 15 Monatsraten.

Garantie für Haltbarkeit und Güte; bei Unzufriedenheit Geld retour.

Verlangen Sie sofort ein Bestellformular unter Berufung auf diese Zeitung von der seit 30 Jahren als streng reell bekannten Firma

Radio - Grammophon - Niederlage

Johann ARLETT

Wien, VII, Kirchengasse 15

Hab' BLONDHAAR

das Männer fasziniert!

Neue Shampoo-Kur
wascht mattes, bräunliches Blondhaar
2-4 SCHATTIERUNGEN HELLER

Blondinen denken daran! Schönes, wunderbar schimmerndes, gold-blondes Haar fasziniert fast jeden Mann - wenige nur können diesem Reiz widerstehen. Hüten Sie sich aber davor, Ihre Chancen zu verlieren und vielleicht dadurch die Liebe eines Mannes zu verlieren, daß Sie sich für schüchternes Blondhaar dunkel, matt und bräunlich werden lassen. Damit bilden Sie jenen jugendlichen verlockenden Charme ein, der echte Blondinen so beliebt macht. Natürliches blondes Haar ist viel zarter als dunkles Haar. Geben Sie ihm die Pflege, die es verdient und setzen Sie nicht Ihr Glück aufs Spiel, indem Sie das Geheimnis Ihres Sex-appeals - Ihr schönes goldblondes Haar vernachlässigen. Gebrauchen Sie Nordland - das Spezial-Shampoo Millionen echter Blondinen. Schon eine Wasche macht nachgedunkeltes, farbloses, selbst bräunliches Blondhaar 2-4 Schattierungen heller und verleiht das Nachdunkeln hellblondes Haar. Enthält weder Färbemittel noch Bestandteile oder schädliche Bleichmittel. Macht die Dauerwelle haltbarer.

NUR BLOND DAS SPEZIAL MITTEL FÜR BLONDINIEN



że twórca należał do Reichskunstkammer (Reichskammer der bildenden Künste – Izba Sztuk Pięknych Rzeszy). Wszystkie zawody, od architektów, przez antykwariuszy, do ogrodników i murarzy, miały tego rodzaju zrzeszenia. Była to cena, jaką decydowali się płacić także ci, którzy milcząc, nie zgadzali się z nazistami. Te informacje są najczęściej pomijane w biografjach ówczesnych twórców.

²¹ Zob. np. Z., *op. cit.*, s. 27; *Herbst-Ausstellung der Secession*, „Die Stunde” 1936, nr 4165 [13 listopada], s. 5; F., *op. cit.*, s. 12.

²² H. R. Leber, *Herbstaussstellung in der Secession*, „Der Augarten” 1936, nr 3 (November-Dezember).

Hermann R. Leber (1900–1974) – redaktor i wydawca (m.in. Heinricha Heinego). Nie był krytykiem sztuki, lecz regularnie współpracował z „Der Augarten”, pisząc o literaturze. Od 1946 r. pracował jako korespondent gazet zagranicznych w Wiedniu.

²³ *Ibidem*, s. 75.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Te zagadkowe przygotowania były pewnie zapowiedzią wspomnianej już 144. Wystawy Secesji, pokazującej oprawę artystyczną olimpiady w Berlinie wiosną 1937.

²⁷ Obaj wielokrotnie wystawiali z Polakami w Wiener Secession, a Harlfinger był w czasie I wojny światowej w Lublinie, członek rytyki stamtąd pokazał na pierwszej powojennej ekspozycji). Zob. D. Kudelska, *Lublin i artyści austriackiej Kunstgruppe w latach 1915–1918 – czyli wiedeńscy w Lublinie*, w: *eadem*, *Polskie wiedeniana artystyczne*, t. 1: *Przekroje i przybliżenia*, Lublin 2022, s. 255–382 (całość także w języku angielskim, s. 284–310).

²⁸ H. R. Leber, *op. cit.*, s. 75.

²⁹ **Oswald Roux** (1880–1961) – malarz, grafik i litograf, absolwent Akademii der bildenden Künste w Wiedniu, członek Hagenbundu i Secesji Wiedeńskiej, od 1939 Künstlerhausu. Brał udział w konkursie plastycznym z okazji Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. W 1939 r. (z Remigiusem Geylingiem), jako aktywny propagandzista narodowosocjalistyczny, zaprojektował paradę karnawałową. Zob. F. Czeike, *Oswald Roux*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Oswald_Roux (data dostępu: 10.02.2023); *Oswald Roux*, <https://www.olympedia.org/athletes/920077> (data dostępu: 10.02.2023).

³⁰ **Hans Pernter** (1887–1951) – polityk, urzędnik państwowy w Ministerstwie Pracy (od 1919), Oświaty (od 1922), w latach 1936–1938 (rząd Kurta von Schuschnigga) minister edukacji i sztuki. Po dojściu do władzy Arthura Seyssa (namiestnik Rzeszy

jako grupa, która w momencie swojego powstania była świadomie w opozycji do praktyki artystycznej i ówczesnego biznesu artystycznego, grupa, która miała bojowe cele nie tylko w formalnej sferze artystycznej, ale i etycznej, utrzymała tę postawę przez ponad dekadę²³.

Następnie autor konstatował, że tracąc ten pierwszy impet:

z biegiem czasu dzicy secesjoniści zbyt często stają się oswojonymi akademikami. Ale stowarzyszenie artystów, które bez nowych impulsów podąża tymi samymi, utartymi ścieżkami, jest skazane na stagnację, na ślepy zaulek. Przytrafiło się to wiedeńskiemu stowarzyszeniu po wojnie²⁴.

Teraz jednak, zdaniem Lebera, dzięki nowym członkom i prezesowi, prócz wystaw:

organizowano „wieczory literackie”, przywrócono wnętrzu budowli jej pierwotną formę, przeprowadzone będą [...] od dawna potrzebne prace konserwatorskie w budynku wystawowym i [w] jego otoczeniu²⁵.

Wszystko to dla planowanych zagranicznych „wystaw architektury” i pokazów „rzeźb architektonicznych”, które „wreszcie raz jeszcze dadzą Wiedniowi pojęcie o sztuce powstającej dziś w innych krajach”²⁶. Alexander Popp dał grupie „pewne przywództwo” i pozwolił „odzyskać pulsujące życie”. Bieżącą wystawę redaktor określił jako jedno z „najbardziej udanych [przedsięwzięć], jakie miały miejsce w Austrii w ostatnich latach”. Nie było bowiem ani „rażących eksperymentów”, ani „wypielegnowanych płócien, które unikają jakiegokolwiek intelektualnej debaty”. Leber widział także na wystawie różnorodność emocjonalną i wiele „problemów pokoleniowych”, a właściwy dobór obrazów pozwolił „utrzymać w ryzach przeciętność i bylejakość”. Poza te komplementujące ogólniki Leber wyszedł tylko raz – jako „osobowości artystyczne” wymienił dwu malarzy starszego pokolenia: Oskara Laskego i Richarda Harlfingera²⁷, oraz dwu młodszych, ale już dojrzałych twórców: Karla Rössinga i Petera Pálffy’ego²⁸.

Otwarcie wystawy było wyjątkowo uroczyste – ze względu na wysoką rangę gości, których witał wiceprzewodniczący Wiener Secession Oswald Roux²⁹. Przybyli: minister edukacji i kultury Austrii Hans Pernter³⁰, ambasador II Rzeczypospolitej Jan Gawroński³¹ i „komisarz polskiej wystawy rządowej” dr Mieczysław Treter³².

Można powiedzieć, iż poglądy ministra Perntera na zadania sztuki wobec państwa były takie jak Tretera. Miała ona przede wszystkim służyć patriotycznej zbiorowości. Polityk dodał, że wystawa w Secesji przynosi też pożytek Wiedniowi i „wzmacnia zaufanie do artystycznego rozwoju w Austrii”. Pokazane dzieła i zainteresowanie nimi dowodzą, według ministra, że „Entuzjazm i uznanie dla sztuki należą do podstawowych elementów austriackiego charakteru”³³. W notatkach

prasowych powtarzane są uwagi Pertnera o udowadnianiu przez sztukę międzynarodowej rangi kraju, który po 1918 r. „także coś znaczy”. Kończąc, „Minister gorąco pochwalił [...] kolekcję polskiego malarza Makowskiego”³⁴.

27 płócien polskiego malarza, pochodzących głównie z francuskich zbiorów prywatnych, wymieniono w identycznym porządku jak warszawskim katalogu IPS-u, ale w Wiedniu zaznaczono obrazy do sprzedaży. Spośród 13 dzieł w posiadaniu prywatnym bez określenia właścicieli 11 chciano zbyć; poza tym obrazy przysłali Jean Aron (3), R. [?] Hammer (3) i André Lejeune, Louis Leon Martin (1), André Pigelet (1), Société des Amis de Tadeusz Makowski (2) i Zbiory Państwowe w Warszawie (3). Obiekty najprawdopodobniej wisiały w porządku katalogowym³⁵, więc jedynym zamysłem ekspozycji był pokaz chronologiczny (płótna z lat 1918–1932 i bez daty).

We wstępie do katalogu Treter przedstawia polskiego malarza jako absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który początkowo znajdował się pod wpływem Jana Stanisławskiego i jego „specyficznie emocjonalnego impresjonizmu, pozbawionego wszelkich cech elementów intelektualnych, obcego programo-



w Austrii, później komisarz Rzeszy w Holandii) osadzony w obozach koncentracyjnych Dachau i Flossenbürg; uwolniony, w latach 1944–1945 działał w ruchu oporu, za co znowu go uwięziono – w obozie Mauthausen. Po II wojnie światowej reformował austriackie Ministerstwo Edukacji. Zob. R. Teichl, „Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)” 1936, nr 312 [12 listopada], s. 12; F. Czeike, *Hans Pertner*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hans_Pernter (data dostępu: 15.12.2022).

³¹ Jan Gawroński (1892–1983) – dyplomata II Rzeczypospolitej od 1919 r., pisarz. Od 1933 radca w Ambasadzie RP w Wiedniu, od 1934 do marca 1938 tamtejszy ambasador.

³² M.in. N. N., *Eröffnung in der Secession*, „Kleine Volks-Zeitung” 1936, nr 312 [12 listopada], s. 8; N. N., *Herbstausstellung bildender Künstler in Wien*, „Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)” 1936, nr 312 [12 listopada], s. 12; *Die Herbstausstellung bildender Künstler in Wien*, „Kärntner Tagblatt” 1936, nr 47 [13 listopada], s. 12.

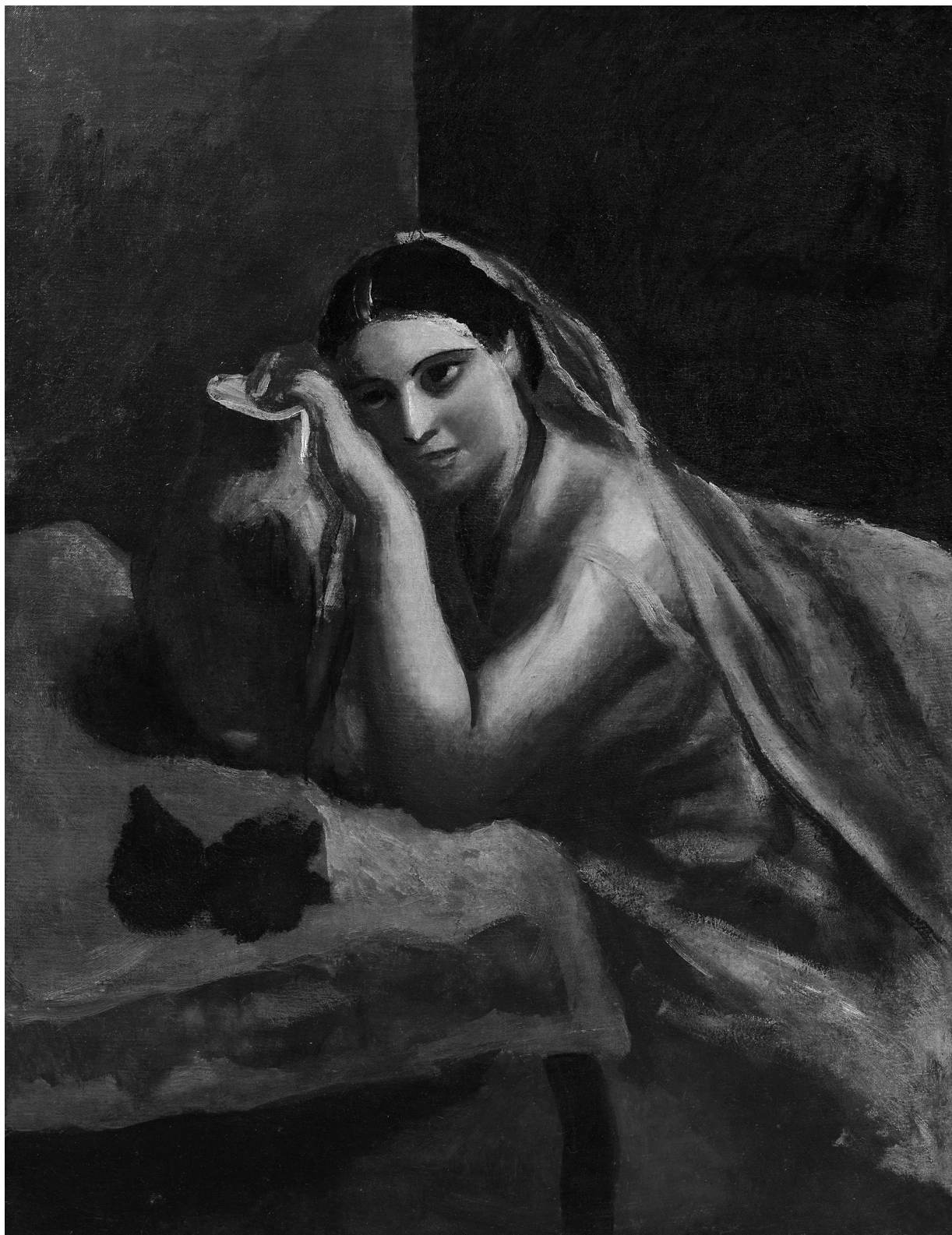
³³ N. N., *Eröffnung...*, s. 8

³⁴ F., *op. cit.*, s. 12.

³⁵ Dzieła do sprzedaży oznaczono gwiazdką i zaakcentowano, że kwestie finansowe należy załatwiać przez sekretariat Secesji. Ponieważ nie zachowały się żadne dokumenty, nie wiadomo, czy były jakieś oferty. Pokazano:

1. *Mädchen im Fenster*, s.a., 73 × 50 cm, *Oel.
2. *Landschaft*, s.a., 33 × 55 cm, *Oel.
3. *Schulkinder*, s.a., 81 × 54 cm, Oel.
4. *Knabe*, 1918, 52 × 40 cm, Oel, Coll. R. Hammer.
5. *Haus eines Holzhausers*, 33 × 55 cm, *Oel.
6. *Kinderkonzert*, 1922, 114 × 146 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
7. *Mädchenbildnis*, s.a., 61 × 46 cm, *Oel.
8. *Schulgang*, 1927, 130 × 97 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
9. *14 Juillet*, s.a., 81 × 100 cm, *Oel [fig. 1].
10. *Geflügelhof*, 1928, 81 × 100 cm, *Oel.
11. *Mahlzeit*, 1929, 81 × 100 cm, *Oel, Coll. André Pigelet, Paris.
12. *Fischfang*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
13. *Kinderfamilie*, 1929, 50 × 65 cm, Oel.
14. *Kinderfasching*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
15. *Maskerade*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
16. *Holzschuhmacher*, 1930, 100 × 81 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
17. *Weidmann*, 1930, 100 × 81 cm, Oel, Coll. André Lejeune, Paris.
18. *Kinder I*, 1930, 46 × 55 cm, Oel, Coll. Leon Martin, Paris.
19. *Kinder II*, 1930, 54 × 65, Oel, Coll. R. Hammer, Paris.
20. *Kind*, 1930, 65 × 46, Oel, Coll. R. Hammer, Paris.
21. *Pfeifenraucher*, 1931, 89 × 116 cm, *Oel.
22. *Glückwünsche*, 1931, 73 × 92 cm, *Oel.
23. *Fechter*, 1931, 100 × 81 cm, *Oel.
24. *Weinkneipe*, 1931, 41 × 54 cm, *Oel.
25. *Der Geizhals*, 1932, 116 × 89 cm, *Oel.
26. *An der Wiege*, 116 × 89 cm, *Oel, Coll. Société des Amis de Tadeusz Makowski, Paris.
27. *Selbstbildnis*, s.a., 46 × 38 cm, Oel, Coll. Société des Amis de Tadeusz Makowski, Paris.

Część tych obrazów można znaleźć na stronie: *Tadeusz Makowski*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tadeusz_Makowski (data dostępu: 13.07.2023).



4. Josef Dobrowsky, *Dziewczyna z dzbanem*, 1930, ol. pł., 126 × 96,5 cm, z nalepką Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession; Auktionshaus im Kinsky, 7 czerwca 2016. Fot. za: *CXLIII. Ausstellung der Vereinigung Bilden der Künstler Wiener Secession. Herbstausstellung* [kat. wystawy], Praesident A. Popp; Hängekommission: W. Frass, E. Huber, F. Kitt, Sekretär R. Lechner, November-Dezember 1936, „Der Augarten” 1936, nr 3, fig. 17

wemu teoretyzowaniu³⁶. Wzmianka o nauczycielu i krakowskiej akademii stanowią jedyne nawiązania do biografii artysty. Mimo że znaczna część prezentowanych dzieł Makowskiego pochodziła już z czasu kubizmo-dziecięcej stylistyki [fig. 1], na wystawie widoczna była różnorodność jego artystycznych poszukiwań. Tę kwestię Treter zupełnie pominął (choćby relację z Władysławem Ślewińskim – czy szerzej: z pejzażem Bretanii). Wskazał natomiast kubizm jako jednoznaczny i jednorodny plastycznie dominantę już od przybycia artysty do Paryża w 1908 r. (nie przywołał wszakże nazwiska żadnego z twórców tego nurtu). Pisał, że „Makowski chętnie poddał się surowej dyscyplinie, która ukształtowała wówczas założenia kubizmu”³⁷.

Zważywszy na kierunek nadawany przez Tretera promocji polskiej sztuki za granicą w ramach TOSSPO, aż tak wyraźny „niepolski” rozwój twórczości Makowskiego mógłby on uznać za niepożądany (choć po r. 1930 dopuszczał już odstępstwa od związku z ludowością³⁸). Poddanie się artystycznej sile jednoznacznie identyfikowanej jako francuska to przecież – innymi słowy – przykład słuszności obaw Jana Matejki: wyjeżdżając z kraju, Makowski „zarwał obczyzny”. Jak wszakże dalej pisze Treter, starannie w krótkim tekście dobierając słowa, Makowski przeszedł „tę trudną szkołę nie po to, by naśladować innych, ale by odnaleźć siebie na nowo, czyli zdobyć środki obrazowego wyrażania własnej treści duchowej”. To właśnie dzięki „głębokiej, prawdziwie słowiańskiej wrażliwości” zrównoważył „obcość” formy, zyskał swój styl³⁹. Twórczość Makowskiego nie dawała żadnych powodów, aby ją łączyć tylko czy nawet przede wszystkim z etniczną polskością (ludową bądź szlachecką), więc nie można było wprowadzić patriotycznych przymiotników. Stąd szerszy kwantyfikator – słowiańszczyzna, konwencjonalnie wiązana z liryzmem i łagodnością (skąd blisko do naiwności, czułości dla dzieci). Wcześniej w odniesieniu do Makowskiego zastosował ten klucz interpretacyjny Jerzy Sienkiewicz – w posłowie do katalogu wspomnianej wystawy IPS-u⁴⁰.

Austriaccy recenzenci nie identyfikowali właściwego źródła frazy „Sławianie, my lubim sielanki”⁴¹, ale chętnie, jak wytrychem, posługiwali się tym zapośredniczeniem Tretera. Bywało jednak, że niemieckojęzycz-



³⁶ M. Treter, *Tadeusz Makowski (1882–1932)*, [w:] *Tadeusz Makowski 1882–1932. Sonderausstellung...*, s. 4 nlb. Diametralnie odmienne zdanie co do wybitnie pozytywnego wpływu Stanisławskiego, a także Józefa Mehoffera, na twórczość Makowskiego miał L. Léon-Martin (wstęp, [w:] *Tadé Makowski 1882–1932* [kat. wystawy], Galerie Jeanne Castel w Paryżu, éd. *Société des Amis de Tadé Makowski*, Paris 1935, s. 3). Uważał on, że „zastygła w konserwatywnym” krakowska akademia powtarza „wątpliwą tradycję”. Żaden z profesorów nie był mistrzem dla Makowskiego, „który nigdy nie otrzymał [u nich] innej nauki niż układania kolorów na palecie i wykonywania mieszanek tonów elementarnych, co w skrócie nie wykracza poza ortografię [malarstwa]”.

³⁷ M. Treter, *op. cit.*, s. 5 nlb.

³⁸ Szczegółowo o zmianach i niuansowaniu poglądów Tretera zob. D. Wasilewska, *Mieczysław Treter...*; o większej elastyczności poglądów estetycznych krytyka w latach 30. XX w. – zob. *ibidem*, s. 335 n.

³⁹ M. Treter, *op. cit.*, s. 5 nlb.

⁴⁰ J. Sienkiewicz (*op. cit.*, s. 10–11), puentując porównanie twórczości Makowskiego i Marcela Gromaire'a zaznacza, że są to zupełnie różne indywidualności artystyczne, a „zestawienie ich uwydatnia polskość twórczości tego pierwszego.

Znamiennie i jasno tłumaczy się wówczas świat dziecka, dominujący w sztuce Makowskiego i nadający jej szczególne piętno sentymentu. Niewątpliwie nawiązuje się tutaj do atmosfery Krakowa, gdzie artysta [w młodości] zetknął się z hasłami otwierającymi nasz wiek pod znakiem *Stulecia dziecka* [Ellen Key]. Stanisław Wyspiański, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, później Wlastimil Hofman pracami swymi zaznaczyli tę ważką pozycję w malarstwie polskim. Makowski poszedł dalej. Świat dziecka był dla niego *decorum* malarskim, zabawką, marionetką w fantastycznej bajce dla starszych, świat ten miał dlań autonomiczną odrębność, rządony zaś był przez *psyche* dziecięcą. Prawa te Makowski respektował przez całe życie, a jego dobre serce uławiło mu wejście do nie tak łatwo dostępnego królestwa poezji dziwnej, poezji, którą roztoczył następnie przed naszymi oczyma i tutaj roztacza w bogactwie czaru wielkich zaciekawionych oczu dziecka i powagi tego tak od nas oddalonego życia”.

Krytyk widzi wyraźny związek sztuki Makowskiego z topiką polskiego malarstwa ok. r. 1900 i cechami rodzimej kultury, co łączy z późniejszym rozwojem formalnym obrazów artysty. Motyw dziecka/dzieciństwa stał się wyróżnikiem twórczości plastycznej Makowskiego, egzystencjalna uniwersalność tej tematyki uległa jednak w analizie Sienkiewicza zamianie w specyficznie polski element. Mimo tego spłyca analiza owa jest najlepszą spośród cytowanych tu polskich i francuskich tekstów o malarstwie Makowskiego. W najmniejszym stopniu opiera się na poetyckich metaforach zachwyty i uogólnień. Zawiera też bezwarunkowo pozytywną oceną całej twórczości malarza.

⁴¹ Zob. A. Mickiewicz, *Dziady, cz. III*, [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, fragm. fr. przeł. z rkpsu A. Górski, wyd. 6 (2 w tym oprac.), Warszawa 1982, s. 204 (scena VII: *Salon warszawski*) – Literat IV w dyskusji o tematach właściwych dla sztuki polskiej:

A mnie by się zdało,
Że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy;
Szkoda tylko, że nie jest polski, narodowy.
Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,
Trzody, cienie – Sławianie, my lubim sielanki.



⁴² Nie chodzi tylko o efekt przeprowadzek mieszkańców Galicji (zwanymi w Kongresie Galileuszami) do stolicy za czasów monarchii. Po r. 1918 wcale liczna była grupa osób, które nie zdecydowały się na wyjazd do Polski lub które po próbie zagospodarowania się w nowym kraju wybrały jednak mieszkanie w Wiedniu (proces ten przybrał na sile po tym, jak ustalono sposoby personalnych rozliczeń międzypaństwowych, np. odszkodowań dla inwalidów wojennych, wypłat emerytur itd.).

⁴³ F., *op. cit.*, s. 12.

⁴⁴ *Herbst-Ausstellung der Secession...*, s. 5.

⁴⁵ *Ibidem*; *Herbstausstellung der Secession*, „Österreichische Kunst” 1936, z. 12, s. 40.

⁴⁶ **Josef Dobrowsky** (1889–1964) – austriacki malarz (urodzony w Karlsbadzie, dzisiejszych Karlowych Warach); należał do Wiener Secession i do Prager Secession (od 1934). Informacje dotyczące artysty za: *Josef Dobrowsky Wahrnehmung und Farbe* [kat. wystawy], [17 września 2014 – 18 stycznia 2015], Belvedere Museum w Wiedniu, Hrsg. **A. Husslein-Arco**, Wien 2014. Ilustracje – zob. *Josef Dobrowsky*, <https://sammlung.belvedere.at/people/365/josef-dobrowsky/objects> (data dostępu: 15.02.2023).

ny tekst pisał ktoś, kto znał literackie tropy polskiej kultury. W ówczesnym Wiedniu nietrudno było bowiem spotkać przedwojennych absolwentów gimnazjów klasycznych z Galicji, gdzie swobodnie uczono także literatury w języku polskim⁴². Należał do nich recenzent „Neues Wiener Tagblatt” podpisany jako „F.”. Już na wstępie poinformował, że znał artystę osobiście, a sądząc z użytych określeń, z pewnością czytał też teksty z wcześniejszych katalogów wystaw Makowskiego (również francuskie). Znał też kierunki rozwoju polskiego malarstwa sprzed 1918 r. i nurty współczesne. Zanotował:

W skład kolekcji polskiego malarza Tadeusza Makowskiego (1882–1932) wchodziły tylko te prace artysty, w większości z ostatniego okresu jego twórczości, które eksponowane były w Pawilonie Polskim na XX Biennale w Wenecji. Malarz ten cieszy się wielkim szacunkiem wśród estetów swojej ojczyzny. Zbiory Państwowe w Warszawie zabezpieczyły jego główne dzieła w odpowiednim czasie, wielcy paryscy kolekcjonerzy doceniają jego pracę, a Paryż ma nawet własne Société des Amis de Tade Makowski. Znałem go, chwala mu za to, że był człowiekiem głębokiej, autentycznie słowiańskiej wrażliwości, urodzonym poetą, przyzwyczajonym do obcowania z przyrodą, kwiatami i muzyką, kimś, kto znalazł intymny związek z duszą dziecka⁴³.

Tylko anonimowy krytyk „Die Stunde” miał inne zdanie. Nawet nie wspominał o polskiej czy słowiańskiej duszy, natomiast podkreślał dominantę uniwersalizmu w twórczości Makowskiego – paradoksalnie, wynikającą z zakorzenienia w Paryżu. Ów „P. Stf.” pisał:

Makowski był u siebie w Paryżu, gdzie przyłączył się do kubistów – i tę podstawę na wystawie wiedeńskiej do dziś widać. [...] Jednak później, po wojnie, doszedł do własnego stylu, wolnego od wszelkichizmów, do całkowicie zinternalizowanej reprezentacji, która przemawia, ponieważ pozwala odczuwać ludzkie wartości poprzez wszystkie formy groteski. Z pewnością wyjątkowy talent artysty został utracony o wiele wcześniej⁴⁴.

W każdym z dłuższych omówień, choćby zdawkowo, zestawiano Makowskiego z Josefem Dobrowskim („dwu ciekawych malarzy”, „dwaj najważniejsi malarze”)⁴⁵. Jednak to tego drugiego powszechnie uznano za najwybitniejszą indywidualność malarską⁴⁶. Tak też sądził Richard Götz w artykule *Dobrowsky, Makowsky und... Die herbstausstellung der Secession*⁴⁷. Ten autor zna historię malarstwa, ma świetne pióro, ciekawe spojrzenie na sztukę, umie ją żywo przedstawić, fachowo argumentuje. Uzasadniając formę tytułowej frazy, podkreślającej fonetyczną wspólnotę, Götz pisze: „nazwiska brzmią pokrewnie, ale artyści są zasadniczo różni”, mimo to „tym dwu nazwiskom nadano pierwszeństwo przed resztą ekspozycji nie tylko dla dobrego brzmienia tytułu”. Stało się tak zwłaszcza dlatego, że:

nadają oni ton – choć tu właściwie mamy do czynienia z dwoma bardzo różnymi tonami – jaki pozostaje w pamięci, gdy ogólny obraz wystawy zaczyna przechodzić ze świeżego doświadczenia w ogólny katalog wszystkiego, co zostało zobaczone.

Kolejne obrazy naturalnie przechodzą jedne w drugie, a „oko krytyka sztuki powinno przecież wybierać, dla swojej pamięci [...], a nie tylko relacjonować, tylko wtedy będzie to oko żywe i widzące”. Tę cechę, ową zdolność oczu „żywych i widzących [...], wybierających”, powinni mieć także artyści, ponieważ jest to:

konieczne dla sztuki, jeśli nie chce ona zastygnąć w kulturową maskę. Co więcej, każda sztuka, która domaga się tego, co narodowe, musi stać się maską kulturową, zamiast być tylko jednym z jej wyrazów, a na pewno jednym z najbardziej wysublimowanych.

Obaj artyści spełniają ten warunek – filtrują rzeczywistość we właściwie im sposoby i tak dochodzą do przekazów uniwersalnych – a przez to są interesujący artystycznie. Drugą wspólną cechą bohaterów omawianego artykułu jest to, że:

mają korzenie w malarstwie francuskim, nawet jeśli w zupełnie innych kierunkach: dzisiejszy Austriak sięga w XIX wiek, do Géricault i Delacroix, a żyjący jeszcze cztery lata temu Polak w wiek XX – do kubistów. Tak, myślę, że warto dziś sugerować, że istnieją nie tylko narodowe, ale i europejskie wspólności artystyczne.

Zatem, co ważne w ówczesnym trudnym „dziś” buzujących już narodowych wrogości, obaj artyści budują uniwersalizm w swoich różnych przecież obrazach – przez malarską refleksję i praktykę o francuskich korzeniach⁴⁸. Taka postawa była w latach 30. XX w. postponowana przez polityki kulturalne wszystkich autorytarnych już państw Europy. Oczywiście prócz Francji, gdzie to wskazanie było dowodem własnego panowania również w kulturze (z akcentem dominacji wpisanym też w automatyzm anektowania artystów innych nacji, jacy działali w Paryżu, do grona Francuzów – o ile zdobyli sławę⁴⁹). Do odnotowanej przez krytyków uniwersalnej wspólnoty poszukiwań Makowskiego i Dobrowsky’ego warto dodać informację, że obaj artyści twórczo interesowali się także sztuką Pietera Bruegla starszego. Żadnego z nich nie zajmowała „naszość” – ani w tematach i ich stylistyce (np. ludowej), ani tym bardziej w deklaracjach ideowo-artystycznych⁵⁰. Dlatego wyeksponowanie dzieł obu tych malarzy to szczęśliwy zbieg okoliczności – pozwoliło unocznąć znaczenie i Austriaka Dobrowsky’ego, i Makowskiego, „którego Polacy uważają za tak reprezentatywnego, że w swoim pawilonie na Biennale pokazali całą kolekcję jego późnych prac”.

Götz konsekwentnie buduje porównanie między dorobkami artystów na płaszczyźnie czysto malarskiej. Bada, jaką formę rozwoju



⁴⁷ R. Götz, *Dobrowsky, Makowsky und... Die Herbstausstellung der Secession*, „Der Wiener Tag” 1936, nr z 8 grudnia, s. 11. Wszystkie cytaty pochodzą z tej strony. Richard Götz (1874–1954) – niemiecki malarz, autor tekstów o sztuce, wydawca, jeden z najważniejszych kolekcjonerów sztuki współczesnej, szczególnie francuskiej. Zob. J. Borchert, *Richard Goetz (1874–1954)*, [w:] *idem, Adolf Wüster (1888–1972)*, <https://www.adolfwuester.de/k/C3%BCnstler/k/C3%BCnstlerkollegen/richard-goetz> (data dostępu: 15.02.2023).

⁴⁸ W omawianym kontekście łączące obu artystów podkreślanie prymatu formy o paryskich korzeniach wpisuje się w rozważania A. Chmielewskiej (*Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019, s. 170, 171) o wskazywaniu takiej uniwersalności kodów sztuki jako poszukiwaniu centrum i „aktualizacji kodu peryferii”.

⁴⁹ Dopiero od niedawna w muzealnych podpisach po nazwisku podawane są informacje biorące pod uwagę miejsce urodzenia, np. „Pablo Picasso, artysta hiszpański tworzący we Francji”. Trudno orzec, czy na pewno w każdym przypadku miałyby to sens ze względu na wolę twórców – cóż bowiem zrobić z takimi, którzy twierdzili, że mają prawo wybrać sobie, do jakiej kultury chcą należeć, bez względu na to, gdzie się urodzili i wychowali? Jak w myśl takiej konwencji podpisać portret Josepha Rotha? Zwłaszcza wiedząc, jak umarł...

⁵⁰ Nie wiadomo jednak, jak Dobrowsky ustosunkował się do umieszczenia jego obrazów na osławionej monachijskiej „Große Deutsche Kunstausstellung”.

warsztatu przyjęli, i zdaje się sprawdzać jego siłę wobec atrakcyjności ekspresji narracji. Pisze:

Tadeusz Makowski, który urodził się w Krakowie [właśc. w Oświęcimiu – red.], od 1908 roku mieszkał w Paryżu i zmarł tam w 1932 roku w wieku zaledwie 50 lat, nie był bynajmniej takim świętym, nawet jeśli chcielibyśmy widzieć w jego obrazach coś więcej niż „tylko groteskowe fantazje”, jak wynika z analizy towarzyszącego mu tu rodaka [Tretera, autora wstępu do katalogu, który był na wernisażu – D. K.].

Obrazy Makowskiego ocenia Götz następująco:

są to bardzo ciekawe i do pewnego stopnia oryginalne przejawy osobowości malarza poszukującego, który doszedł do swojego stylu okrężną drogą przez impresjonizm, kubizm i francuski surrealizm. A styl ten to styl prymitywizmu, który przeszedł, nawet jeśli nie do końca świadomie, przez wiele mediów.

Z użyciem tych rozmaitych stylistyk malarskich:

odwiedzane są tu same dzieci albo świat widziany dziecięcymi oczami, rozebrany na niemal geometryczne kompleksy, zamknięty w twardych konturach, wypełniony miękko-białymi kolorami, zakłety w maskach. Tak, o to chodzi, wydaje się, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż z magią, więcej niż z „gryzmołami”, ale sformułujmy to delikatniej i bardziej godnie wobec wtórnej (drugorzędnej) pobożnej intencji malarza: więcej tu mamy literatury niż malarstwa jako takiego.

W stylistyce dalszej części artykułu uderza siła przekonania o znaczeniu wartości formy artystycznej Dobrowsky'ego [fig. 4]:

Z drugiej strony, co za malarska łapa w naszym Dobrowskim! Jaka natura, nie w sensie naturalizmu, ale jaka natura malarska, oczywiście jeśli mam na myśli istotę malarstwa. Wszystko rodzi się tu tylko z koloru i żyje tylko dzięki niemu. Nawet światło zdaje się mu podlegać dzięki szlachetnemu wyrafinowaniu, z jakim rozłożone są tu masy światła i cienia i jak zmienione są kolory lokalne.

Zdaniem krytyka czysto estetyczna przyjemność obcowania z tymi dziełami polega na dominującej wszystkie inne elementy kompozycji sile plamy barwnej:

Poczucie koloru jest elementem konstytutywnym tych obrazów, jest tym, w czym wyraża się magia malarskiej osobowości, a nie tylko estetyczny racjonalizm – ponieważ obrazy te mówią jego [tj. Makowskiego] ustami, to są też milczące tam, gdzie on milczy. Ale z jakim impetem przemawiają do nas takie obrazy jak *Młoda kobieta w czerwonej bluzce* [*Junge Frau in roter*

Bluze] i *Styryjska wieś w zimie* [*Steirisches Dorf im Winter*], czy też *Młoda kobieta z dzbanem* [*Junge Frau mit Krug*, fig. 4], którą jednak przewyższa pastelowe powtórzenie motywu⁵¹.

Götz uważa, że Austriacy powinni uczyć się od Polaków, jak oddawać hołd swemu wielkiemu artyście (choć niekoniecznie, „wynosząc go pod niebiosa, nazywając świętym Franciszkiem malarstwa” – jak czyniono z Makowskim). Powinni tę naukę zastosować do Dobrowsky’ego, tym bardziej że, jak stwierdza w puencie tej części artykułu, *summa summarum* Makowski „ma oczywiście mniejsze znaczenie” artystyczne.

Cytowany już „F.” w „*Neues Wienes Tagblatt*” porównywał twórczość obu malarzy w podobnym duchu. O Makowskim pisał:

Nazywano go nawet „nowoczesnym Breughlem” [Louis Léon-Martin – D. K.], „realistą marzeń” [Salmon? – D. K.], ba, pewien panegiryk pozdrowiał go nawet jako „świętego Franciszka malarstwa” [Louis Léon-Martin – D. K.]. We wstępie do katalogu czytamy: „Kto patrzy na obrazy Makowskiego i widzi w nich tylko groteskową fantazję i nic więcej – naprawdę niewiele widzi” [Treter – D. K.]. Niestety, można się obawiać, że wielu, nawet jeśli są szczerymi, prawdziwymi wyznawcami, może w tych obrazach niewiele więcej zobaczyć⁵².

Ta krytyczna ocena twórczości Makowskiego, celnie punktująca jednostronność tekstów wielbicieli artysty – i francuskich, i rodzimych – przypomina odosobnioną argumentację Romana Zrębowicza po wystawie w IPS-ie, która poprzedziła pokaz wiedeński⁵³. Nie wiadomo, jak by się rozwinęło malarstwo Makowskiego, ale w ostatniej fazie twórczości nieco skostniało formalnie. „F.” wyżej cenił twórczość Dobrowsky’ego i był przekonany, że organizatorzy ekspozycji sądzili podobnie, skoro znaczną część obrazów austriackiego malarza ułożono w centrum przestrzeni przyrównanej do najistotniejszych francuskich salonów malarskich. Zrębowicz pisał:

Duże centralne pomieszczenie jest rodzajem „Salle Carrée”⁵⁴ lub „Tribuna”, ponieważ zawiera najlepszych z najlepszych, najsilniejszych z silnych. Tu Josef Dobrowsky pokazuje cudowne portrety kobiet o najintensywniejszej kolorystyce i największej swobodzie pędzla, pełne cieni. Także domki, doniczki. Są pejzaże spod jego wprawnej ręki⁵⁵.

Ani uczestnicy wernisażu 143. Wystawy Secesji – organizatorzy, przecinający wstęgę otwarcia, ani artyści i obrazy wiszące obok siebie, później już nie mogli spotkać się we wspólnej przestrzeni ekspozycyjnej. 12 marca 1938 skatalizował zmiany w austriackich biografiach. Jedni niedługo potem stali się ważnymi politycznie osobami i/lub zarobili wielkie pieniądze, innych zabito bądź skazano na banicję lub pobyt w obozach koncentracyjnych, większość jakoś



⁵¹ *Młodej kobiety w czerwonej bluzce* i *Młodej kobiety z dzbanem* nie zidentyfikowałam, a zimowe wiejskie widoki powtarzają się wielokrotnie.

⁵² F., *op. cit.*, s. 12. Za pomoc w przekładzie ostatniego zdania dziękuję prof. Ewie Grzesiuk.

⁵³ R. Zrębowicz (*Paleta pośmiertna*, „Tygodnik Literacki” 1936, nr 44, s. 831–832) podkreślał powtarzającą się schematyczność poetyzujących ocen twórczości Makowskiego, brak analitycznych zestawień. Pisał: „Pośmiertna sława Makowskiego jest już niemal skryształizowana. Wielki kompozytor, pierwszorzędny kolorysta, przebogata i pełna sentymentu inwencja, kapitalny rysownik, człowiek o głębokim sercu św. Franciszka z Asyżu – oto mniej i więcej główne rysy, jakie ustalają się na masce pośmiertnej śp. Tadeusza Makowskiego. Fakt pośmiertnego uznania – radosny, bo rzadki – wart podkreślenia”. Jednak „w tym tak skomplikowanym procesie krystalizowania lansuje [się] niepożądane parantezy, analogie czy porównania. A taką właśnie jest rotacja sławy po śmierci Tadeusza Makowskiego.

Kto widział wystawę ze zborów Gromaire’a u Bernheima na rue de la Boétie i porównał ją z obrazami Makowskiego, dla tego nie wydają się dziwne moje powyższe uwagi, a raczej niepokojące i pełne przemilczeń norwidowskich. Osobiście radziłbym w tych sprawach porównawczych umiar, ostrożność i wybór innej taktyki, może skromniejszej, mniej narzucającej się, ale za to odpowiadającej bardziej „prawdzie” niż „poezji”. Zrębowicz zachęcał do porównania spuścizny Makowskiego z dziełami współczesnych mu artystów z „3e Exposition du Groupe: Dobreuil, Goërg, Gromaire, Makowski, Pascin, Per Krohg – peintures et dessins” (9–21 marca 1925, Galerie B. Weill w Paryżu) i z wystawy Marcela Gromaire’a wraz z pracami grafików francuskich: „Dubreuil, Frélaut, Goërg, Gromaire, Laboureur”, listopad – grudzień 1936, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie 1936). Znakomitą większość artykułu poświęcił Zygmuntovi Waliszewskiemu. To, wraz z zaleceniem ostrożności i umiaru w pochwałach autora *Skąpca*, wobec braku rzetelnej analizy porównawczej tego dorobku, pozwala sądzić, że szala znaczenia artystycznego przechyliła się według tego krytyka na stronę Waliszewskiego.

⁵⁴ Jak wiadomo, Salon Carré to symboliczne centralne pomieszczenie Luwru, gdzie pod szklanym dachem tradycyjnie wystawiano dzieła sztuki współczesnej w ramach paryskich Salonów (1725–1848). W Luwrze jako muzeum (od 1849) eksponuje się tu najcenniejsze przykłady włoskiego malarstwa renesansowego.

⁵⁵ F., *op. cit.*, s. 12.



⁵⁶ Na jesiennej wystawie Secesji w 1936 r. Franz Sedlacek (ideowiec NSDAP, przyszły ochotnik do Wehrmachtu) pokazał swoje charakterystyczne obrazy, przykłady modelowe dla pawilonu sztuki zdegenerowanej, które jednak zaliczono do *Große Deutsche Kunst*. Malarz mógł także w czasie wojny wystawiać podobne dzieła w przestrzeni publicznej. Natomiast Sergius Pauser nieprzyjemnie się zdziwił, że Hitler osobiście wyrzucił jego płótna z wystawy „prawdziwej sztuki”. Poza tym, nie zapisawszy się do NSDAP, starał się w 1943 r. o profesurę w wiedeńskiej akademii i nie tylko jej nie uzyskał, ale wręcz skazano go na roboty w kopalni za niewłaściwe poglądy. Objął to stanowisko po wojnie. Przykłady przewrotności losu można by mnożyć.

⁵⁷ Niewykluczone, iż ekspozycja ta była jakimś wariantem dwu wystaw z tego samego roku, o identycznych tytułach: „Ausstellung polnischer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts” (Poczdam 1949) i „Seznam výstav: Polské malířství 19. i 20. století. Umělecká Beseda” (Praga 1949).

⁵⁸ Był to drugi polski akcent kulturalny w bardzo krótkim czasie, w październiku 1949, z okazji 100-lecia śmierci Fryderyka Chopina, w Agathon-Galerie urządzono bowiem cieszącą się dużym powodzeniem wśród wiedeńczyków wystawę „Polnische Chopin-Ausstellung mit Sonderschau. Chopin und Wien in der Agathon-Galerie”. Tej ekspozycji towarzyszył jej katalog (z adnotacją nie do sprzedaży); niestety, próżno szukać w wiedeńskich bibliotekach podobnej broszury związanej z „wyłącznie retrospektywną” prezentacją polskiego malarstwa, co oczywiście utrudnia pracę badawczą.

⁵⁹ **Leopold Wolfgang Rochowski** (1888–1961) – dziennikarz, pisarz, poeta, właściciel wydawnictwa Agathon i Agathon-Galerie (od 1946). Publikował bardzo wiele książek z zakresu historii sztuki – zarówno naukowych, jak i popularyzatorskich. Zob. **P. Bogner**, *Leopold Wolfgang Rochowski i Galeria Agathon*, [w:] „Displaced”: *Paul Celan in Wien, 1947–1948*, Hrsg. **P. Goßens**, Frankfurt am Main 2001 (książka towarzysząca wystawie „Displaced. Paul Celan in Wien, 1947–1948”, 14 grudnia 2001 – 24 lutego 2002, Jüdischen Museum w Wiedniu). Za zeskanowanie i przystanie tego tekstu dziękuję Barbarze Grzelak z Bibliothek Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien.

odnajdywała się w nazistowskiej rzeczywistości (ukrywając poglądy, żyli aktywnie zawodowo lub na uboczu, czasem z dokumentem zabraniającym malowania). Obrazy także (nawet wcześniej) znalazły się w zupełnie różnych przestrzeniach fizycznych i ideowych – w salach Das Entertete Kunst i Große Deutsche Kunstausstellung. Przy czym dialogi i podziały przebiegały i przenikały się w nie zawsze przewidywalny sposób⁵⁶.

Wystawa dzieł Tadeusza Makowskiego w 1936 r. pełniła w Wiener Secession rolę ambasadora artystycznej wspólnoty – nie tylko dlatego, że wagę jej otwarcia podkreślała obecność reprezentantów rządów. W sensie geograficznym przywołała na myśl Paryż, Wenecję i Polskę, a gdzieś w tle, historycznie – również galicyjski Kraków, w Wiedniu dla wielu stanowiący jeszcze żywe wspomnienie. Artystycznie obrazy Makowskiego wymykały się kwalifikacji narodowej (mimo katalogowych starań interpretacyjnych Mieczysława Tretera). Kilku krytyków austriackich doceniło tę cechę – jako zaletę w odniesieniu do wspólnoty artystycznej i uniwersalności doświadczeń egzystencjalnych. Prace te przyjęto więcej niż życzliwie, co nie znaczy, że bezkrytycznie. Przy czym ocenie podlegały i same dzieła, i sposób pisania o nich przez polskich autorów (a pośrednio także przez zaprzyjaźnionych z malarzem krytyków francuskich). Warto poznać ów zewnętrzny osąd, rozważyć dyskusję nawet po latach, nie poprzestawać na tym, że my „lubim sielanki”...

Postscriptum

Po raz kolejny dzieła Tadeusza Makowskiego (nie wiadomo, ile i które) pokazano w Wiedniu w listopadzie 1949. Tej wystawy nie odnotowuje polska literatura przedmiotu⁵⁷. Z prasy austriackiej można wnioskować, że Polskie Przedstawicielstwo Dyplomatyczne zorganizowało „Ausstellung polnischer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts” (otwartą w Agathon-Galerie 2 listopada, zamkniętą przed 27 grudnia)⁵⁸.

Właścicielem Agathon-Galerie i *spiritus movens* wszystkich tamtejszych wydarzeń artystycznych był Leopold Wilhelm Rochowski, postać niezwykle barwna i ważna w życiu kulturalnym Wiednia w międzywojniu, a także po 1945 roku⁵⁹. Galeria – o dość dużej powierzchni wystawowej – znajdowała się przy Opernring 19, czyli w bardzo prestiżowym miejscu na artystycznej mapie podzielonego po wojnie „miasta szpiegów”. Tamtejszym ekspozycjom towarzyszyły zawsze dodatkowe wydarzenia kulturalne – koncerty, spotkania z publicznością, darmowe oprowadzania z wykładem historyka sztuki. Tak też było w omawianym przypadku.

Z Polski przysłano 75 obrazów – recenzje wymieniają Olę Boznańską, Antoniego Brodowskiego, Józefa Chełmońskiego, Tytusa Czyżewskiego, Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, Artura Grottgera, Franciszka Kostrzewskiego, Aleksandra Kotsisa, Konrada Krzyżanowskiego, Władysława Krzyżanowskiego, Tadeusza Makowskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Matejkę, Józefa Pankiewicza,

Władysława Podkowińskiego, Henryka Rodakowskiego, Władysława Ślewińskiego, Witolda Wojtkiewicza i Stanisława Wyspiańskiego (z pewnością nie jest to pełna lista). Informacje o wystawie są bardzo nierówne merytorycznie. W odniesieniu do takich artystów, jak Wyspiański, Malczewski czy Grottger opinie są nawet skrajnie różne.

Według dotychczasowej kwerendy wzmianka o Tadeuszu Makowskim pojawia się tylko raz, w sąsiedztwie Władysława Ślewińskiego, który – jak po wszystkich wiedeńskich ekspozycjach (a było ich kilka, o co artysta zabiegał) – otrzymał życzliwą krytykę. W puencie tekstu „S. W.” napisał: „Ze współczesnych najsilniej oddziałuje *Szewc* Tadeusza Makowskiego – to wspaniałe malarstwo ekspresyjne”⁶⁰.

Oczywiście wyjęty z kontekstu cytat wiele lub zgoła nic nie wnosi do wiedzy o recepcji twórczości artysty, ale zarówno bezpośredni związek tej wystawy z kształtowaniem zagranicznej polityki kulturalnej u zarania PRL-u, jak i ranga pokazu w środowisku kulturalnym Wiednia świadczą o tym, że warto się owym wydarzeniem zająć badawczo. To jednak wymaga dalszych kwerend i analiz.



⁶⁰ S. W., *Hundert Jahre polnische Malerei Ausstellung in der Agathon-Galerie*, „Wiener Kurier” 1949, nr z 2 grudnia, s. 4.

Słowa kluczowe

Tadeusz Makowski, Wiener Secession, Mieczysław Treter, recepcja polskiej sztuki, Biennale Weneckie

Keywords

Tadeusz Makowski, Wiener Secession, Mieczysław Treter, reception of Polish art, Venice Biennale

References

1. **Bina Andrea**, *Tabakfabrik Linz. Peter Behrens und Alexander Popp – Biografie und Werk*, [w:] *Kunst, Architektur, Arbeitswelt* [kat. wystawy], 24 września 2010 – 23 stycznia 2011, Nordico Museum der Stadt Linz, Hrsg. eadem, S. Fellner, Linz 2010.
2. **Bogner Peter**, *Leopold Wolfgang Rochowanski i Galeria Agathon*, [w:] „Displaced” : *Paul Celan in Wien, 1947–1948*, Hrsg. P. Goßens, Frankfurt am Main 2001 (książka towarzysząca wystawie „Displaced. Paul Celan in Wien, 1947–1948”, 14 grudnia 2001 – 24 lutego 2002, Jüdischen Museum w Wiedniu).
3. **Chmielewska Agnieszka**, *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019.
4. **Grońska Maria**, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971.
5. **Heydel Maria**, *Tadeusz Makowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993.
6. **Kudelska Dorota**, *Polskie wiedeniana artystyczne*, t. 1: *Przekroje i przybliżenia*, Lublin 2022.
7. **Kulpińska Katarzyna**, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017.
8. **Leber Hermann R.**, *Herbstausstellung in der Secession*, „Der Augarten” 1936, nr 3.
9. **Mickiewicz Adam**, *Dziady cz. III*, [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pi-goń, fragm. fr. przeł. z rkpsu A. Górski, wyd. 6 (2 w tym oprac.), Warszawa 1982.



⁶¹ N. Samotyhowa, *Sztuki plastyczne. Salon...*, s. 14.

⁶² Pozytywną recenzję Samotyhowa napisała m.in. na temat Salonu Jesiennego w IPS: *Salon listopadowy, „Kobieta Współczesna”* 1930, nr 52.

10. **Sosnowska Joanna**, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, 1895–1999*, Warszawa 1999.
11. **Stone Maria**, *Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, „Journal of Modern Italian Studies” 1999, nr 2.
12. **Strożek Przemysław**, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012.
13. **Wasilewska Diana**, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego*, Kraków 2019.
14. **Wasilewska Diana**, *Polska krytyka artystyczna lat 30. XX w. wobec faszystowskiego modelu sztuki państwowotwórczej i mecenatu artystycznego ówczesnej Italii*, „Quart” 2019, nr 2.

Dr. habil. Dorota Kudelska, Prof. at KUL, dorota.kudelska@kul.pl, ORCID: 0000-0002-3408-2812

Graduate of Polish studies at Adam Mickiewicz University in Poznań and art history at the Catholic University of Lublin. She defended her doctoral dissertation, *Juliusz Słowacki a sztuki plastyczne* (Juliusz Słowacki and the visual arts), written under the supervision of Professor Andrzej Ryszkiewicz, at the Catholic University of Lublin; her habilitation, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (The ductus of writing and brush. Intellectual biography of Jacek Malczewski) – at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. She works at the Institute of Art Sciences of the Catholic University of Lublin. She collaborated with the Österreichische Galerie Belvedere grant team: *Hagenbund: An International Network (1900–1938)* and was awarded the Grant Belvedere/21er Haus CIR2015 there. She is currently conducting research on the relationship between Polish art and the artistic community of Vienna (ca. 1860–1939). She managed an NCN grant, which will result in book studies and an online database under a common title *Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938* (Polish artists in Vienna: education and participation in exhibitions 1726–1938): Vol. 1: Anna Straszewska, *Akademie der bildenden Künste*; Vol. 2: Dorota Kudelska, *Kunstgewerbeschule*; Vol. 3: eadem, *Wiener Secession*, Vol. 4: eadem, *Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko* (published by the Scientific Society of the Catholic University of Lublin, editing nearing completion).

Summary

DOROTA KUDELSKA (The John Paul II Catholic University of Lublin) / Tadeusz Makowski in the Wiener Secession. Background of the 1936 exhibition

The presentation of Tadeusz Makowski's works at the 143rd Exhibition of the Wiener Secession in the winter of 1936 has so far not drawn closer attention from researchers. However, the circumstances of this display, the way it was exhibited and the artistic relationship of Makowski's work at the time were part of the broader context of the connections between art and politics. These, in turn, were already clearly leaning towards various fascist nationalisms throughout Europe. Almost all reviews highly praised the works of Makowski and Josef Dobrowsky – as a counterweight to this phenomenon. The work of both artists was seen as far from national ideological entanglements, which was treated as an already rare value (Dobrowsky, however, was given artistic priority). The assessment of Viennese criticism discussed in the article deserves attention in view of referring only to Polish and French opinions about Makowski's paintings. It is all the more interesting because several reviews are characterized by insight and criticism both about the paintings and about the exclusively approving way Polish and Parisian authors wrote about them.

The text also recalls Makowski's participation in two later Viennese exhibitions, often overlooked in artist's bios.