

## Michał Strachowski: Wyspiański – Wiedeń – Modernizm

Wyspiański opowiedział się po stronie tych, którzy chcieli tworzyć zupełnie nową sztukę dla rodzącego się właśnie stulecia, odmienną od zbanalizowanych wzorców. Chciał nie tylko poprawić swoich wiedeńskich kolegów, symbolicznie zmierzyć się z nimi na ich własnym polu i stworzyć jedno z pierwszych prawdziwie nowoczesnych wnętrz w całej Galicji, które nie będzie jedynie naśladownictwem wiedeńskich wzorów, lecz będzie miało dystynktywnie lokalny charakter – pisze Michał Strachowski.

*„Mimo wszystko, co przeciw temu przemawia, Cekania była chyba jednak krajem wymarzonym dla geniuszy. I prawdopodobnie właśnie dlatego zginęła” [1].*

Robert Musil  
*Człowiek bez właściwości*

*„Z moim losem wiele losów się splata,  
Wszystkie snuje w nieładzie istnienie,  
Mam w nim większą część niż tego życia*

*Smukły płomień albo wąska lira” [2].*

Hugo von Hofmannstahl

*Tak, niektórzy...*

Po długim okresie starań, w południe 2 marca 1905 r., otwarty został gmach krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego [3]. Wystrój wnętrz oraz meble do nowopowstałego budynku zaprojektował Stanisław Wyspiański (il. 1-7). Już nazajutrz, na łamach „Nowej Reformy”, ukazało się sprawozdanie z uroczystości, którego autor tak opisywał rezultaty pracy artysty:

„Sala posiedzeń pomalowana na kolor wiśniowy, przedstawia się poważnie i stylowo. Górą jej biegnie fryz z pelargonij, a ten sam motyw powtarza się na portyerach, wykonanych robotą kilimową. Trybuna prelegentów, krzesła i zewnętrzna dekoracja sali i galeryi trzymaną jest w tonie wiśniowym, krzesła, projektowane w stylu secesyi, ciemno-pąsowe z mosiężnymi ozdobami. Do sali odczytowej przytyka z jednej strony czytelnia z drugiej biblioteka, obok zaś mieści się pokój bilardowy. Osobna salka przeznaczoną jest na posiedzenia zarządu. Zarówno w tej sali, jak w czytelnicy, bibliotece i sali bilardowej pomieszczono ciężkie oryginalne meble drewniane, wykonane według rysunków Wyspiańskiego, malowane na kolor ciemno-zielony” [4].

Równie szybko, gdyż tego samego dnia, na ową relację zareagował – we właściwy sobie zjadliwy i apodyktyczny sposób – Wyspiański, publikując w „Czasie” wiersz *Wyuczono papugę wyrazów o sztuce*:

„Wyuczono papugę wyrazów o sztuce,  
przyznać trzeba, że łatwość miała w tej nauce;  
więc gdy wyraz »secesja« wymawiać pojęła,  
witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła.  
Więc styl mój krzesił z lekarskiego domu  
nazwała »secesyjny« – płynnie i bez sromu.  
Czekać trzeba cierpliwie, aż po pewnym czasie  
nowy frazes papudze w pamięć wbić znów da się.  
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie odmieni,  
frazes jednak wystarczy, by MYŚL diabli wzięni” [5].

Z dzisiejszej perspektywy odpowiedź ta zdaje się przesadna, lecz w epoce była ze wszech miar zrozumiała. W ówczesnym polskim piśmiennictwie termin secesja nie był ani jednoznaczny, ani neutralny. Często używano go jako synonimu wszelkiego rodzaju nowinkarstwa, a czasem wręcz zepsucia gustów [6]. Za ilustrację może tu posłużyć cytat z *Pałuby*, w którym Karol Irzykowski, opisując zmagania jednego z powieściowych bohaterów o nowy styl w architekturze, tak przedstawia wyobrażenia o owym stylu:

„Wiedziano, że gmach ma być w stylu secesyi, a już sama ta nazwa świadczyła o zbrodni: kto budował w stylu secesyi, musiał być przez to samo socyalistą, anarchistą, ateistą,

apostata, nie był nawet Polakiem, ani go matka Polka nie karmiła” [7].

Jak w krzywym zwierciadle, w powieściowym zdaniu odbijają się emocje publiczności tamtego czasu wobec „pierwszego nowoczesnego stylu” [8]. Na domiar złego, masowa produkcja, w przypadku Galicji często pochodząca z Wiednia, zbanalizowała formy, motywy i ikonografię secesyjną. Jak inaczej mógł zareagować Wyspiański niż wierszowaną filipiką? Po raz kolejny jego intencje zostały odczytane opacznie. (Złośliwy komentator mógłby powiedzieć, że nie powinno to zaskakiwać kogoś, skoro ostentacyjnie odmawiał komentarzy do własnej – często zawilej, niejasnej oraz przeładowanej odniesieniami – twórczości). Owo przypuszczenie potwierdzałyby komentarz Leonarda Lepszego z „Przeglądu Powszechnego”, w którym można przeczytać:

„Oburzają się nasi artyści-malarze najnowszego kierunku i ich recenzenci, patrzący wyłącznie ich oczyma, a powtarzający pochwycone ich tylko opinie, na termin »secesya«, wynaleziony i przyjęty początkowo właśnie przez artystów samych w chwili, gdy wzięli rozbrat z dawnym światem form artystycznych, gdy nowa myśl zapaliła się w ich głowach i skierowała na nowe niebywałe drogi. Wyspiański wierszem satyry – wyśmiał i wydrwił to miano. A przecież o cóż się rozchodzi? Nie o rzecz samą, lecz denominację, nie o młode dziecko, lecz o jego imię [...] Nazwa przynosi im może na razie materyalną szkodę, więc okoliczność ta czyni sprawę zrozumiałą. Ale dla zrozumienia nowego kierunku określenie »secesya« przyjęło się, ono zamyka w sobie utarte pojęcie i mimo wszelkich protestów rodziców chrzestnych tj. artystów samych niewątpliwie utrzyma się, bo już dziś stało się własnością szerokich mas” [9].

Zdawałoby się, że sprawa została rozstrzygnięta: chodziło o kontrowersję zrodzoną z zanadto swobodnego użycia nieprecyzyjnego terminu. Wiersz nie jest li tylko wyrazem emocji Wyspiańskiego. Znamienne jest podkreślenie słowa „myśl” z ostatniego wersu utworu przez zapisanie go kapitalikami. Chodzi więc o głębsze nieporozumienie, o przykrycie przez „frazes” pewnej koncepcji. Wyjaśnienie jej dalece przekroczyłoby ramy tego szkicu. Chciałbym się zastanowić nad inną kwestią: czemu autor „Nowej Reformy” stwierdził, że Wyspiański zaprojektował krzesła w „stylu secesyjny”? I czy istnieje jakieś inne określenie, które lepiej opisywałoby owe meble, którym mógłby chcieć się posłużyć artysta?

Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, to na pierwszy rzut oka nie ma w nich przecież niczego, co przywoływałoby oczywiste skojarzenia z „secesyjnością” – żadnych linii krzywych, asymetrii czy kobiecych sylwetek. Wszystko we wnętrzach Towarzystwa Lekarskiego poddane zostało rygorowi geometryzacji i repetycji. Nawet rośliny przypominają o swoim „nienaturalnym” rodowodzie: kute metalowe kasztanowce i haftowane wełniane pelargonie. Aby odpowiedzieć na postawione wyżej pytanie, należy przyjrzeć się temu, co skrywa termin, którego użycie tak rozwścieczyło Wyspiańskiego.

### **Secesyjny, czyli jaki?**

Historia przyznała rację Leonardowi Lepszemu – secesja na dobre stała się „własnością szerokich mas”. Powszechnie używa się go także w badaniach nad sztuką na określenie szeregu tendencji obecnych w grafice, sztukach użytkowych i architekturze ostatniej dekady XIX i pierwszej XX stulecia. Współcześnie rozróżniamy dwa główne nurty secesji: francusko-belgijski i austriacko-niemiecki. Ten pierwszy

charakteryzował się użyciem giętkiej linii i motywów roślinnych, kojarzących się z nieprzewidywalnością życia biologicznego, zaś drugi wykorzystywał linie proste i geometryzację, ewokującą powściągliwość i uporządkowanie kultury [10]. Pierwszy zrodził się w Brukseli i Paryżu pod koniec XIX i stamtąd rozszerzył się na całą Europę, a nawet poza jej granice. Zaś drugi powstał w Wiedniu w pierwszych kilku latach XX w. i stamtąd rozprzestrzenił się na obszar, którego *lingua franca* była niemczyzna. Oczywiście, rozróżnienia te nie są ostre, ponieważ granice wyznaczone przez rozmaite geografie artystyczne łatwo się zacierały w epoce [11]. W dodatku różne odmiany secesji łączyły się z innymi tendencjami, jak historyzm czy inspiracje ludowością, czego liczne przykłady można znaleźć i w Galicji [12]. A co więcej, lokalne odmiany secesji nie dają się sprowadzić do bycia zaledwie wariantami „międzynarodowego stylu”, co dobrze pokazują realizacje Ödöna Lechnera [13] czy Antonio Gaudiego (il. 8-9). Chodzi raczej o pewną generalizację czynioną *ex post* [14].

W niepamięć poszły dawne spory i oceny, czego przyczyną były zmiany zachodzące w kulturze europejskiej XX w. Po okresie lekceważenia, a następnie zapomnienia secesja została zrehabilitowana w połowie ubiegłego stulecia, a kojarzący się z nią twórcy znów zaczęli cieszyć się wielką sławą [15]. Więcej, rozpoznano w niej jedno ze źródeł nowoczesności [16].

Tyle o samym stylu. W tym miejscu należy się przyjrzeć słowu używanemu na jego określenie. W polszczyźnie przyjęło się używać terminu, który jakkolwiek źródło ma w łacinie, to odnosi się do języka niemieckiego. Podobnie jak w przypadku wielu innych języków państw sukcesyjnych Austro-Węgier polska secesja wskazuje na oddziaływanie konkretnego centrum artystycznego, którym był Wiedeń [17]. Mówiąc

inaczej, etymologia – mimo upływu czasu – wciąż wskazuje na pamięć o oddziaływaniu Wiednia na kulturę Europy Środkowej około roku 1900 [18].

Z tej perspektywy staje się jasne, że określenie użyte przez dziennikarza „Nowej Reformy” mogły sugerować galicyjskiej publiczności, bacznie przyglądającej się życiu cesarskiej stolicy [19], iż projekty Wyspiańskiego są pokrewne geometrycznej secesji wiedeńskiej. Słuszność tego podejrzenia potwierdzałyby słowa z artykułu Bronisława Olszewskiego z lwowskiego „Słowa Polskiego”, gdzie można przeczytać, co następuje:

„Dom lekarski jako budynek nie przedstawia najmniejszego interesu estetycznego. I jeszcze niemiecka secesja w ramach drzwi i okien, w meblach. Dostając takie warunki, trudno spojrzeć w jednolicie pojętą całość. Wyspiański musiał się więc ograniczyć, ścieśnić na szczegóły. [...] Sala zebrań daje dekoracyjną harmonię czerwoności. Ściany barwy poziomkowej, stosowne kilimy, rzeczy drewniane (więc odrzwia, meble, łóżka) naśladownictwo mahoni. – Zgoda bardzo doskonała; ale nie wierzę, aby Wyspiański zadysponował te meble i ozdoby drzwi z ogromnie niedołącznym mosiężnym ornamentem. [...] Czytelnia prosta, aż do bezbarwności, tylko koło ze stylizowanych róż i liście na suficie i schodki na galeryę znowu secesyjnie udekorowane” [20].

Olszewski mógł nie wiedzieć, że meble były w pełni autorskim projektem Wyspiańskiego, lecz bezbłędnie wychwycił proveniencję ich stylu – w 1905 r. „niemiecka secesja” była synonimem wiedeńskości.

Inną – choć przewrotną – wskazówką, że istotnie tak się sprawy miały mogą być wspomnienia Adolfa Nowaczyńskiego. Znany ze skłonności do konfabulacji pisarz stwierdzał [21], że „niektóre słowa, jak np. *Stimmung*, secesja, *Weltschmerz*, *Übermensch*, dekadent, »meble stylowe«, cała... zakopiańszczyzna, były w stanie doprowadzić [Wyspiańskiego] do przemiłej pasji i sypania jadowitościami” [22]. Dalej zaś pisał:

„Ponieważ [Wyspiański] sam najwcześniej wyzwolił się z gimnazjalnych powijaków *deutscher Bildung*, pierwszy skąpał w krynicznej kulturze romańskiej i zanurzył w studjach francuskich katedr i francuskich klasyków, przeto, oczyszczony i bierzmowany, w otoczeniu tępił bezlitośnie ciągoty germańskie, skandynawskie, berlińskie, wiedeńskie” [23].

Ktoś mógłby tutaj zaprotestować i stwierdzić, że przytoczone wyżej fragmenty *Pamfletów* zaprzeczają wszystkiemu, co zostało dotąd powiedziane. Można jednak przeczytać wspomnienia Nowaczyńskiego wbrew jego intencjom. Wszak nie od dziś postrzega się Wyspiańskiego jako artystę wpisującego się w nurt secesji [24]. Widzi się w nim także uważnego czytelnika Nietzschego [25]. A nawet pobieżny ogląd spuścizny plastycznej autora *Wesela* wskazuje, że fascynacje sztuką ludową Podhala nie były mu obce. Czy należałoby zatem odwrócić znaczenia i w miejsce zaprzeczenia widzieć potwierdzenie? Niekoniecznie – w zaprzeczeniach i potępieniach wystarczy dostrzec w nich próbę ukrycia przez Wyspiańskiego, może nawet przed samym sobą, źródeł inspiracji. Cóż mogłoby być bardziej dotkliwego dla kogoś, kto tak podkreślał własną odrębność niż demaskacja źródeł? Nie byłaby to nowa sytuacja. Wyspiański odżegnywał się przecież od

zainteresowania sztuką japońską, co nie przeszkadza badaczom widzieć w nim jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiego japonizmu [26]. Nie obce były też artyście „ciągoty skandynawskie i berlińskie”, o czym pisałem w *Konstelacjach I* oraz *Konstelacjach II*. Nasuwa się prosty wniosek: artystę irytowała nie tyle mylność skojarzenia z secesją jako taką, co trafność skojarzenia z jej wiedeńską odmianą.

Wciąż jednak wytłumaczenie zdaje się niepełne, zwodniczo łatwe. Wyspiański wcale nie ukrywał związków z Wiedniem. Interesował się życiem kulturalny imperialnej stolicy od młodości, o czym świadczy jego korespondencja; był członkiem tamtejszej Secesji i kilkakrotnie wystawiał swoje prace w jej gmachu (1898, 1902, 1905); przyjął także z aprobatą starania Juliana Nowaka o urządzenie swojej indywidualnej wystawy w gmachu przy Friedrichstraße 12; a co więcej, wydawał również – jeśli wierzyć Karlowi Kuzmanyemu – instrukcje co do urządzenia własnej sali na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Hagenbundzie w roku cesarskiego jubileuszu [27]. Prenumerował także ukazującą się w Wiedniu prasę artystyczną [28]. Czy tak postępuje ktoś, kto za wszelką cenę chciałby się odciąć od skojarzeń ze „stylem secesyjnym”? I czy krakowska publiczność – częstokroć rekrutująca się wykształconego oraz bywałego w Wiedniu mieszczaństwa – nie dostrzegłaby owych powinowactw?

Oznaczałoby to, że Wyspiański nie mógł się pogodzić z uproszczeniem, które niosło ze sobą określenie z „Nowej Reformy”, sugerujące naśladownictwo, czyli wtórność, gdy paralele były jasne, wręcz ostentacyjne. Sednem problemu nie był brak precyzji czy demaskacja,

lecz nieprzystawalność starych wyobrażeń do nowych realiów („gdy [papuga] wyraz »secessja« wymawiać pojęła, // witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła”).

### **Forma nowoczesności**

Nawet dla „nieuzbrojonego oka” jest jasne, że meble z Towarzystwa Lekarskiego nie przystają ani do tendencji projektowych panujących w świecie francuskojęzycznym, których symbolem może być twórczość Louisa Majorelle’a (il. 24), ani do wcześniejszych trendów wiedeńskich (il. 27). Nie były mu jednak one obce, jak pokazuje rysunek szafy z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie (il. 28). Z jakiegoś powodu nie wybrał stylistyki floralnej secesji, a poszedł ścieżką wytyczoną przez Ottona Wagnera i Josefa Hoffmanna.

Wypiański wykazuje się podobną predylekcją do surowości i kubicznych form, co drugi z wymienionych twórców (il. 9, 10, 15). Nieprzypadkowo, jak się zdaje, do zdobienia mebli wykorzystuje płaski, silnie zgeometryzowany i wielokrotnie powtórzony ornament, na podobieństwo Hoffmanna (il. 16-17). A podkreślanie konstrukcji mebla oraz wydobywanie jej dekoracyjnych możliwości nasuwa skojarzenia z projektami Wagnera dla Biura depeš „Die Zeit” (il. 11-14). Także w sposobie opracowania metalowych abażurów w gmachu Towarzystwa Lekarskiego można się dopatrzeć inspiracji i rozwinięcia idei Wagnera (il. 18-19). Pewne analogie można znaleźć z powstającymi równoległe wnętrzami Jože Plečnika (il. 25), który działał podówczas w Wiedniu [29], czy z projektami Ottona Prutschera (il. 26), zaczynającego dopiero swoją karierę [30]. Niedaleko jest również Wypiańskiemu od uczniów Hoffmanna: Hansa Scharfena i Karla Witzmanna (il. 29).

Jasna jest również wspólnota inspiracji: japońszczyzna [31] oraz twórczość „czwórki z Glasgow”, przede wszystkim Charlesem Rennie Mackintoshem i Margaret MacDonald Mackintosh (il. 22). Skąd Wyspiański mógł znać te obiekty? Choćby z ówczesnej prasy artystycznej. Wystarczyło sięgnąć po „Ver Sacrum” (il. 20-21), „Das Interieur”, „Deutsche Kunst und Dekoration”, „Innen-Dekoration” czy „Hohe Werte”. Pisma te były przecież dostępne w Krakowie [32].

Część z nich mógł jednak widzieć na własne oczy. W artykule, który ukazał się 19 lutego 1904 r. na łamach „Kuryera Codziennego”, Zenon Parvi, krewny artysty, informował:

„Ubiegłej, pogodnej, prawie wiosennej niedzieli udałem się w odwiedzinę do autora *Wesela*. Dzięki bliskim stosunkom łączącym mnie z poetą i jego rodziną, zostałem wpuszczony do jego pracowni, gdzie zastałem ogromne zmiany. Przedewszystkiem została zmieniona dekoracja pracowni. Ściany, dawniej w banalny malowane deseń, powleczone zostały jedną, ciemno-niebieską barwą, a takiegoż koloru firanki zaciągnięte zostały na półki z książkami, tak, że nic nie mąci już wzroku tonącego w tej szafirowej przestrzeni. Pod jedną ze ścian stanął długi z desek zbity stół, okryty szkarłatną materyą, takąż materyą obity jest ogromny starożytny fotel przed stołem, na poręczach którego zwieszają się huculskie gunie wzorzyste i serdaki. [...] Równocześnie niestrudzony malarz i poeta projektuje rysunek umeblowania do budować się mającego w Krakowie Domu Towarzystwa lekarskiego, a krzesła

i stoły podług jego wzoru, nadzwyczaj osobliwe, nieprzypominające żadnego »stylu«, wykonywają już stolarze krakowscy”[33].

Wypiański zdecydował się przemaalować mieszkanie gdzieś między połową 1903 r. a początkiem następnego [34]. Nie sposób nie zauważyć chronologicznej zbieżności z odbywającą się między marcem a majem 1903 r. XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, gdzie w sali projektu Kolomana Mosera wisiał obraz Carla Molla [35], przedstawiający żonę artysty we wnętrzu ich mieszkania (il. 23). Z łatwością wychwycić można na nim większość elementów z opisu Parwiego: ściany pokryte gładkim, jednolitym odcieniem niebieskości (rzecz wtedy niezwykła), proste firanki, meble „nadzwyczaj osobliwe, nieprzypominające żadnego »stylu«”, nie wspominając o „ogromnym starożytnym fotelu”. Z dużym prawdopodobieństwem można zatem założyć, że słynna „szafirowa pracownia” powstała pod wrażeniem wiedeńskiej wystawy.

Wypiański nie byłby sobą, gdyby nie poprawił i rozwinął pomysłów Hoffmanna i Mosera. Czego innego można się spodziewać po kimś, kto poprawiał Szekspira? Nie tylko zdecydował się pokryć ściany jednolitym kolorem, ale całe pomieszczenie, włączając w to kotary, które w ten sposób szczelnie odgradzały twórcę od mogących go rozproszyć książek. Propozycja urządzenia wewnątrz Towarzystwa Lekarskiego dała Wypiańskiemu możliwość rozwinięcia tego pomysłu, m.in. przez aluzje do sztuki ludowej, pozwalające osadzić nowe tendencje w lokalnym kontekście [36], a przede wszystkim wskazać, że są one efektem dłuższego procesu rozwoju form [37]. A co najważniejsze – nareszcie mógł się „wypowiedzieć” publicznie.

Wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie o preferowane przez autora *Wesela* określenie własnej twórczości. Sprawę może rozjaśnić krótki cytat z artykułu Władysława Ekielskiego, w którym architekt przygotowywany z Wyspiańskim plan zabudowy wzgórza zamkowego w Krakowie: „Wyznać musimy, że na wprowadzenie modernizmu na Wawel brakło nam odwagi, co naturalnie nie przesądza, że i on z chwilą, kiedy przestanie być polem prób i doświadczeń, uzyska wszelkie prawa” [38]. Oprócz właściwego epoce przekonania, że to, co nowe nie musi się przeciwstawiać tradycji, a wręcz, że z czasem może stać się jej częścią, zwraca uwagę użycie słowa modernizm na określenie architektury przełomu wieków. I jakkolwiek nie wiadomo czy Wyspiański się nim posługiwał (artykuł został opublikowany po jego śmierci), to uprawnione jest założenie, że odzwierciedlał przekonania artysty.

Innymi słowy – przy założeniu, że mamy do czynienia z wiernym przekazem – oznacza to, iż Wyspiański myślał o sobie, jako o twórcy modernistycznym, a nie secesyjnym. W konsekwencji oznaczałoby to, że opowiedział się po stronie tych, którzy chcieli tworzyć zupełnie nową sztukę dla rodzącego się właśnie stulecia, odmienną od zbanalizowanych wzorców [39]. Chciał nie tylko poprawić swoich wiedeńskich kolegów, symbolicznie zmierzyć się z nimi na ich własnym polu i stworzyć jedno z pierwszych prawdziwie nowoczesnych wnętrz w całej Galicji, które nie będzie jedynie naśladownictwem wiedeńskich wzorów, lecz będzie miało dystynktywnie lokalny charakter. Miało być to miejsce wzorcowe pod każdym względem [40]. Zaś krakowskiej publiczności miałyby uzmysławiać skalę możliwości twórczych Wyspiańskiego [41]. Czyniłoby to z autora *Wesela* jednego z patronów

polskich zmagania z modernizacją, a tych wszystkich, którzy przyznają się do polskiej nowoczesności, *nolens volens*, dziedzicami kultury Wiednia około roku 1900.

\*

\*            \*

Artykuł stanowi rozwinięcie tez zawartych w artykule *Secesjonista. Stanisław Wyspiański jako projektant wnętrz i mebli*, który ukazał się w tomie *W Wiedniu, Paryżu i Monachium... Artyści poza granicami (XIX i XX w.)* pod redakcją Doroty Kudelskiej (TN KUL, Lublin 2020, s. 25-36). Wykorzystałem także fragmenty mojej pracy doktorskiej pod roboczym tytułem *W poszukiwaniu Arché. O wybranych aspektach twórczości malarskiej, scenograficznej i wzorniczej Stanisława Wyspiańskiego*, którą piszę pod opieką naukową prof. Doroty Kudelskiej w Szkole Doktorskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

*Michał Strachowski*

### **Przypisy:**

[1] R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zelter (tłum.) PIW, Warszawa 1971, t. I, s. 41.

[2] H. von Hofmannsthal, *Tak, niektórzy...*, w: Tenże, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, P. Hertz (tłum. i oprac.), Próby, Warszawa 2023, s. 6.

[3] Więcej o samym Towarzystwie Lekarskim i jego siedzibie: *Towarzystwo Lekarskie Krakowskie – księga jubileuszowa*, I. Gościński, A.B. Skotnicki (red.), Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2006

[4] N.N. [Władysław Prokesch], *Otwarcie domu Towarzystwa lekarskiego w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1905, nr 51, s. 51-52.

[5] S. Wyspiański, *Wyuczono papugę wyrazów o sztuce*, w: *Dzieła zebrane*, L. Płoszewski (red), WL, Kraków 1961, t. XI, s. 174.

[6] Por. K. Czarnecki, *O secesji w piśmiennictwie polskim do roku 1939*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 1991, nr 14, s. 19-48.

[7] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Maryi Dunin*, Księgarnia Polska B. Połoniecki – E. Wende, Lwów – Warszawa 1903, s. 266.

[8] Łatwo dziś, po rewolucji modernistycznej XX w., o tym zapomnieć, ale architekci oraz projektanci secesyjni próbowali dzięki możliwościom, jakie dawała nowoczesna technologia i materiały, odpowiedzieć na wyzwania czasu: industrializację, urbanizację, społeczną atomizację, czy zmianę relacji człowiek – świat przyrody.

Więcej: M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984; P. Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, A. Borowiecki (tłum.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

[9] L. Lepszy, *Przegląd artystyczny*, „Przegląd Powszechny”, 1905, t. LXXXVI, s. 441-442.

[10] Podział na to, co biologiczne i kulturowe, choć ma długą tradycję, w tym przypadku opieram na rozróżnieniu Herberta Reada, dla którego oznaczał on dwie komplementarne postawy wobec życia. Por. H. Read, *Sens sztuki*, K. Tarnowska-Konarek (tłum.), Wiedza Powszechna, Warszawa 1994. Pierwodruk: H. Read, *The Meaning of Art*, Faber & Faber, London 1931.

[11] Więcej o *Kunstgeographie* i jej adekwatności w badaniach nad sztuką: Th. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2004.

[12] We Lwowie nowe tendencje secesyjne mieszały się z inspiracjami sztuką huculską (J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1996, s. 64-65).

[13] Ödön Lechner (1845 Peszt – 1914 Budapeszt) – architekt bawarskiego pochodzenia, twórca węgierskiego „stylu narodowego”.

[14] Choć secesja to swoisty *umbrella term*, to trudno zgodzić się z opinią Mieczysława Wallisa, iż można nim objąć także ruch *Arts & Crafts* czy szkołę Chicagowską (M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984, s. 26-35). Należałoby raczej mówić o odpowiednikach tendencji europejskich, wykorzystujących podobne motywy (linie krzywe i motywy roślinne), lecz wyrastających z innych źródeł i mających różne aspiracje. Niemniej to przez kraje anglosaskie przepływały inspiracje „nową sztuką użytkową” i „nową architekturą” w inne rejony świata, czego przykładem może być określanie we Włoszech secesji mianem *stile Liberty*. Nazwa wzięła się od londyńskiego sklepu sir Arthura Lasenby’ego *Liberty*, specjalizującego się w handlu najnowszą sztuką użytkową.

[15] Trafnie tę zmianę opisywał jeden z jej świadków Mieczysław Wallis. Por. Tenże, *Przemiany w poglądach na secesję*, w: *Sztuka około 1900*, H. Urbańska (red.), PWN, Warszawa 1969, s. 9-38.

[16] Owych „korzeni modernizmu” zaczęto szukać np. wśród twórców wiedeńskich, jak Josef Hoffmann. Por. *Wege der Moderne: Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, C. Thun-Hohenstein, M. Boeckl, C. Witt-Dörring (red.), Birkhäuser, Basel 2015; *Josef Hoffmann, 1870-1956: Progress Through Beauty: The Guide to His Oeuvre*, C. Thun-Hohenstein, M. Boeckl, R. Franz, C. Witt-Dörring (red.), MAK – Birkhäuser, Vienna – Basel 2021.

[17] W austriackim niemieckim – na zmianę z *Jugendstil* – na określenie secesji używa się *Sezession* lub *Sezessionstil*, w czeskim *secese*, w słowackim *secesia*, w chorwackim *secesija*, a w węgierskim

*szecesszió*. Wyjątkiem jest słoweński, w którym podobnie jak we francuskim, portugalskim oraz angielskim stosuje się termin *Art Nouveau*. Z kolei w rosyjskim zamiennie mówi się o *stil modern* i *nowyj stil*. Zaś w hiszpańskim używa się terminu *modernismo*. Więcej o terminologii w piśmiennictwie poświęconym secesji: M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984, s. 14-16.

[18] Mianem Europy Środkowej – za Tomaszem Gryglewiczem oraz Andrzejem Szczerskim – określam teren oddziaływania języka niemieckiego. Por. T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej, 1900-1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, WUJ, Kraków 1992, s. 14-19; A. Szczerski, *Historia sztuki według profesora Tomasza Gryglewicza*, w: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, J. Ostrowski, A. Szczerski, M. Walczak, M. Zgórnjak (red.), Universitas Jagellonica Cracoviensis, Kraków 2022, s. 24

[19] Stopień zainteresowania Wiedniem wśród Krakowian dobrze zawartość „Życia” sprzed czasów, gdy kierownictwo pismem objął Stanisław Przybyszewski. Więcej: D. Wolski, *Obraz Wiednia w krakowskim czasopiśmie „Życie” (1897 - 1899)*, praca magisterska, Universität Wien, Wien 2012.

[20] B. Olszewski, *Z życia artystycznego w Krakowie. (Kilka luźnych objawów)*, „Słowo Polskie” 1905, nr 314 (wydanie popołudniowe), s. 1.

[21] Leon Płoszewski stwierdzał w komentarzu do fragmentu wspomnień Nowaczyńskiego zamieszczonych w Wyspiańskim w oczach współczesnych: „Autor daje się ponieść pióru, beztrąsko opisuje fakty

rzekome, feruje bezpodstawne opinie” (WL, Kraków 1971, t. I, s. 598). Z dzisiejszej perspektywy można by dodać, że byłby to kolejny przykład pracy pamięci, która z czasem nakłada na siebie wspomnienia z różnych okresów, podkreśla znaczenia jednych – zazwyczaj tych negatywnych – względem drugich czy wprost je zmienia.

[22] A. Nowaczyński, *Pamflety*, Nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1930, s. 152.

[23] Tamże, s. 155.

[24] M. Wallis, *Secesja*, s. 15-16.

[25] Por. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Instytut Wydawniczy. Biblioteka Polska, Warszawa 1922, s. 85-86; A. Łempicka, *Nietzscheizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1958, t. 49, nr 3, s. 37-66; J. Skuczyński, „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego: *Dziady poetów i Nietzscheańskie misterium sztuki* w: *Wyspiański*, Z. Lisowski (red.), Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Oddział w Siedlcach, Siedlce 2001, s. 47-86; D. Kielak, *Nietzscheańskie konteksty „Wesela”*, w: *Wyspiański*, Z. Lisowski (red.), Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Oddział w Siedlcach, Siedlce 2001, s. 233-259.

[26] W liście do Lucjana Rydla z 19 stycznia 1897 r., mającym świadczyć o dystansie Wyspiańskiego do fascynacji japońszczyzną obecnych na przełomie XIX i XX w., można przeczytać: „Muzeów tych japońskich i chińskich nie zwiedzałem wcale i nigdy ich zwiedzać nie będę, bo to są rzeczy za którymi gonią inni malarze co muszą kopiować modę i

których na nowe rzeczy nie stać. Gdybym ja sobie chciał pakować do głowy wszystko toby mi czasu nie starczyło żebym sam co zrobił. Ja już dziś wiem co mam zrobić i czego chce i pragnę”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1979, t. I, s. 421, list 83. Dyskusyjną kwestią pozostaje to, na ile mówimy o literackiej kreacji (korespondencja autora *Wesela* nie była przecież od niej wolna), a na ile zapisem stanowiska z konkretnego momentu w życiu artysty. Niewykluczone, że jest to także forma automistyfikacji. Równie uprawnione jest przypuszczenie, że istotnie Wyspiański celowo nie szukał inspiracji sztuką Chin i Japonii, lecz odbierał je intuicyjnie, przez obserwację i oddziaływanie sztuki mu współczesnej.

[27] O stosunku Wyspiańskiego do Wiednia piszę więcej w rozdziale *Wiedeń. Stolica sztuki*, zamieszczonym w aneksie do dysertacji doktorskiej.

[28] Por. H. Marcinkowska, *Katalog księgozbioru Stanisława Wyspiańskiego w Bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie*, w: *Wyspiański. Nieznany*, Ł. Gaweł, M. Laskowska (red.), MNK, Kraków 2019, s. 238-268.

[29] Jože Plečnik (1872 Laibach, ob. Ljubljana – 1957 Tamże) – urbanista architekt, projektant mebli i grafik.

[30] Otto Prutscher (1880 Wiedeń – 1949 Tamże) – architekt i twórca sztuki użytkowej.

[31] Więcej, m.in.: *Japonisme in Vienna*, J. Wieninger, A. Mabuchi (red.), Tokyo Shimbun, Tokyo 1994.

[32] Jak wspominał Ferdynand Hoesick, „Ver Sacrum”, podobnie jak wiele innych pism artystycznych, czytywany był także w „Paonie”, którego stałym bywalcem był Wyspiański (F. Hoesick, *Z życia naszych dekadentów. „Nonszalancki paon” w Krakowie*, „Świat” 1901, nr 15, s. 371). A jak pokazuje zachowany w Muzeum Narodowym w Krakowie księgozbiór artysty, prenumerował „Ver Sacrum” i „Hohe Werte”, o czym y (nr inw. MNK BIBLIOTEKA – W 362, MNK BIBLIOTEKA – W 362). Najnowsze periodyki o architekturze i sztukach użytkowych subskrybowała biblioteka Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie (A. Wójcik, *The Society for Polish Applied Art versus the Vienna Workshops – an attempt at comparison. Stylistic analogies in furniture and interior design*, „Rocznik Historii Sztuki” 2019, nr XLIV, s. 130). Z racji bliskich związków z TPSS Wyspiański mógł na bieżąco śledzić najnowsze publikacje o nowoczesnym projektowaniu (por. A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2022).

[33] Z. Parvi, *U Wyspiańskiego*, „Kuryer Codzienny” 1904, nr 52, s. 1.

[34] Szczegółowo chronologię przedstawiła Justyna Bajda: Taż, *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2023, s. 289-295.

[35] C. Moll, *Mein Wohnzimmer*, w: XVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien. März – Mai 1903, [Secession, Wien 1903], s. 29, poz. kat. 50.

[36] Zaznaczyć trzeba, że do tych samych motywów ze sztuki ludowej mieszkańców łuku Karpat odwoływali się zarówno twórcy galicyjscy, jak i z innych krajów koronnych cesarstwa oraz królestwa Węgier. Zjawisko to ma wiele rozmaitych przyczyn, od poszukiwania „pierwotności” i „autentyczności” kultury rzekomo przechowywanych przez ludy tamtych terenów, aż po polityczne – uzasadnienie roszczeń do danego terenu przez „etniczne pokrewieństwo”.

[37] W gmachu Towarzystwa Lekarskiego Wyspiański poszedł o krok, a wręcz kilka kroków dalej niż w „szafirowej pracowni”. Uzupełnił wnętrze o stylizowane motywy ludowe i nowoczesną dekorację, której przykładem może być balustrada w klatce schodowej, gdzie uproszczone, zgeometryzowane metalowe kwiaty kasztanowca „kierowały się” ku spętanemu solarnemu bóstwu – Apollinowi. Pomijając skomplikowany program ikonograficzny, należy zwrócić uwagę na samą formę kwiatów i liści kasztanowca, która antycypuje pewne elementy stylu Gaudiego, jak ciążenie ku abstrakcji, co można zauważyć w opracowaniu fasady *Casa Milà*.

[38] W. Ekielski, S. Wyspiański, *Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu*, w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, L. Płoszewski (red.), WL, Kraków 1966, t. XIV, s. 194.

[39] Nawet tworzona w tym samym czasie kasetka z dekoracją w lilie, a więc posługująca się bardzo popularnym w końcu XIX w. motywem, została opracowana na nowy sposób, sugerujący nie tylko inspiracje japońskimi, szkołą z Glasgow, ale także znajomość produkcji Warsztatów Wiedeńskich. Więcej o kasecie: A. Piskorz, *Kasetka Stanisława Wyspiańskiego z motywami lilii w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Opuscula Musealia”, 2018, t. 25, s. 227-244.

[40] Owa lokalność miała też stymulować lokalną wytwórczość: „Niemał wszystko, co się w domu Towarzystwa znajduje wykonano u nas, na miejscu i wykonano bardzo dobrze. Można zatem śmiało twierdzić, że niema rzeczy takwysoko artystycznie stojących, którychby u nas doskonale zrobić nie zdołano. W ten sposób dom Towarzystwa Lekarskiego przyczynia się do rozwiązania kwestyi stworzenia naszego własnego przemysłu” (J. Nowak, *Dom Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie*, „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb., szp. 55).

[41] Wprost stwierdził to inicjator całego przedsięwzięcia, prezes Towarzystwa Lekarskiego, a prywatnie przyjaciel Wyspiańskiego, Julian Nowak: „Wnętrze naszego domu stworzone wielkim talentem Wyspiańskiego jest właściwie próbą przedsięwziętą na małą skalę, oby przy nadarzającej się sposobności nie omieszkało się postarać, by potężny jego duch mógł i w tym kierunku roz'winąć skrzydła do pełnego lotu” (Tenże, *Dom Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie*, „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb., szp. 55).

## Spis ilustracji

1. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Sala posiedzeń prezydium i stół referenta*, 1904-1905, źródło: „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, szp. 61-62.

2. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Wyjście na galerię*, 1904-1905, źródło „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, szp. 58.

3. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Detal galerii*, 1904-1905, źródło: „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, szp. 55-56.

4. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Drzwi do Sali*, 1904-1905, źródło: „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, szp. 53-54.

5. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Świecznik*, 1904-1905, źródło: „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, tabl. 21.

6. Stanisław Wyspiański, *Dom Towarzystwa Lekarskiego. Balustrada*, 1904-1905, źródło: „Architekt” 1905, z. 4, s. nlb, tabl. 21

7. Antonio Gaudí, *Casa Milà (La Pedrera)*, Barcelona, 1906-1912, źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Casa\\_Mil%C3%A0%2C\\_gener](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Casa_Mil%C3%A0%2C_gener) [dostęp: 24 lipca 2025 r.].

8. Ödön Lechner, *Kościół św. Elżbiety (Niebieski kościół)*, Pressburg (ob. Bratysława), 1907-1913, źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Blue\\_Church%2C\\_Bratislava\\_](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Blue_Church%2C_Bratislava_) [dostęp: 24 lipca 2025 r.].
9. Josef Hoffmann, *Meble do jadalni w mieszkaniu Gustava Pollaka*, ca 1901, źródło: „Innen-Dekoration” 1902, z. 5, s. nlb.
10. Josef Hoffmann, *Przedpokój w mieszkaniu Gustava Pollaka*, ca 1901, źródło: „Innen-Dekoration” 1902, z. 5, s. nlb.
11. Otto Wagner, *Szafa ścienna z biura depeszy* „Die Zeit”, 1902, źródło: „Das Interieur” 1903, r. 4, s. 76.
12. Otto Wagner, *Siedzisko z biura depeszy* „Die Zeit”, 1902, źródło: „Das Interieur” 1903, r. 4, s. 76.
13. Otto Wagner, *Fotel z biura depeszy* „Die Zeit”. Widok z przodu, 1902, źródło: „Das Interieur” 1903, r. 4, s. 77.
14. Otto Wagner, *Fotel z biura depeszy* „Die Zeit”. Widok od boku, 1902, źródło: „Das Interieur” 1903, r. 4, s. 77.
15. Josef Hoffmann, *Przedpokój w mieszkaniu Johanny i Johannes Salzerów*, 1902, źródło: „Das Interieur” 1903, nr 4, s. 2.

16. Josef Hoffmann, *Pokój w mieszkaniu Gustava Pollaka*, 1902, źródło: „Innen-Dekoration” 1902, nr 5, s. 133.

17. Josef Hoffmann, *Pokój w mieszkaniu Gustava Pollaka*, 1902, źródło: „Innen-Dekoration” 1902, nr 5, s. 134.

18. Otto Wagner, Sala depeszy „Die Zeit”, 1902, źródło: „Deutsche Kunst und Dekoration” 1902-1903, t. 11, s. nlb.

19. Otto Wagner, Sala depeszy „Die Zeit”, 1902, źródło: „Deutsche Kunst und Dekoration” 1902-1903, t. 11, s. 118

20. Josef Hoffmann, *Aranżacja Sali na V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, 1899, źródło: „Ver Sacrum” 1900, z. 2, s. 20.

21. Otto Wagner, *Inicjał artkułu „Die Kunst im Gewerbe”*, źródło: „Ver Sacrum” 1900, z. 2, s. 21.

22. *Sala Charlesa R. Mackintosha i Margaret Macdonald Mackintosh na VIII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, źródło: „Ver Sacrum” 1900, z. 24, s. 384.

23. Carl Moll, *Anna Moll przy sekretarzyku*, 1903 olej na płótnie, 1350 × 890 mm, Wien Museum, nr inw.: 100703.

24. Louis Majorelle, *Salon w domu własnym architekta*, Nancy, 1902, źródło:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa\\_Majorelle\\_Salon.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Majorelle_Salon.JPG)  
[dostęp 23 lipca 2025].

25. Jože Plečnik, *Poczekalnia w gabinecie dr Pehama*, Wiedeń, 1905, źródło: „Das Interieur” 1906, r. 7, s. nlb.

26. Otto Prutscher, *Meble sypialniane*, 1904, źródło: „Das Interieur” 1904, r. 5, s. 12.

27. Josef Hoffmann, *Gablota z pomieszczenia redakcji „Ver Sacrum”*, 1898, źródło: „Dekorative Kunst” 1898, r. 2, s. 203.

28. Stanisław Wyspiański, *Projekt szafy*, ca 1904, ołówek na papierze, 210 × 171 mm, MNK, nr inw. MNK III-r.a-4841.

29. Hans Scharfen, *Projekt siedzisk z bocznymi gablotami*, 1903, : „Das Interieur” 1903, r. 4, s. nlb., tabl. 21-22.

30. Karl Witzmann, *Projekt salonu*, 1902, źródło: „Das Interieur” 1902, r. 3, s. nlb., tabl. 5.