

**BERTA ZUCKERKANDL I KRYTYKA ARTYSTYCZNA POLSKIEJ SZTUKI  
(NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)**

**Katarzyna Świdnicka**

Szkoła Doktorska KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Al. Raławickie 14, 20 – 950 Lublin

E-mail: [katarzynaswidnicka499@wp.pl](mailto:katarzynaswidnicka499@wp.pl)

ORCID: <https://orcid.org/000-0001-6115-3076>

**ABSTRAKT**

**Cel badań.** Celem badań jest przedstawienie poglądów Berty Zuckerkandl dotyczących polskiej sztuki w jej tekstach prasowych.

**Metoda badań.** Metodami użytymi podczas badań są te właściwe dla dyscypliny literaturoznawstwa, historii sztuki, metoda „skoposu”, aparatu tłumacza.

**Wyniki badań.** Rozeznanie w tekstach B. Zuckerkandl o sztuce polskiej nie jest wystarczające. Teksty nie zostały przetłumaczone i zanalizowane.

**Wnioski.** B. Zuckerkandl jako jedyna z wielkich krytyków artystycznych swojego czasu poświęciła wiele miejsca sztuce polskiej. Jej znajomość sztuki, artystów i kultury polskiej jest niezwykle szeroka. Wynosi ona sztukę polską, stawia na równi z innymi artystami i analizuje ich dzieła.

**Słowa kluczowe:** B. Zuckerkandl, sztuka polska, krytyka B. Zuckerkandl, malarstwo polskie

**Berta Zuckerkandl and artistic criticism of Polish art (on selected examples)**

**ABSTRACT**

**Aim.** The aim of the research is to present Berta Zuckerkandl's views on Polish art as expressed in her press texts.

**Methods.** The methods used during the research are those specific to the discipline of literary studies, art history, the Skopos theory, and the translator's device.

**Results.** Our knowledge of B. Zuckerkandl's texts on Polish art is insufficient. The texts have not been translated and analyzed.

**Conclusions.** B. Zuckerkandl was the only one of the great art critics of her time to devote so much space to Polish art. Her knowledge of Polish art, artists and culture is unusually broad. She extols Polish art, puts it on an equal footing with other artists, and analyzes its works.

**Key words:** B. Zuckerkandl, Polish art, criticism of Zuckerkandl, Polish painting



### ŚWIAT SALONÓW BERTY ZUCKERKANDL

B. Zuckerkandl przyszła na świat 13 kwietnia 1864 roku w Wiedniu, zmarła 16 października 1945 roku w Paryżu (Enderle-Burcel, 2018). Była córką Moriza Szepsa – znanego, pochodzącego ze wschodniej Galicji, dziennikarza i przyjaciela Księcia Rudolfa.

W latach 1888-1917 prowadziła salon na Nusswaldgasse w 19. dzielnicy Wiednia Döbling, następnie po 1917 roku w 1. dzielnicy Innere Stadt na Oppolzergasse nad Café Landtmann. Salony były miejscem spotkań wielu znanych osobistości tamtego czasu. Wgląd w salony artystyczne oferują między innymi np. Isabela Ackerl, która opisała zjawisko kultury salonu wiedeńskiego na przełomie XIX/XX wieku (Nautz, Vahrenkamp, 1993). Michael Schulte, oprócz salonu, zwrócił uwagę na działalność dziennikarską i dyplomatyczną Zuckerkandl (Schulte, 2006). O salonie pisał Markus Oppenauer, który analizował jego fenomen w kontekście nauki, polityki i opinii publicznej (Oppenauer, 2012). Peham dokonała charakterystyki i przeglądu salonu wiedeńskiego i kobiet je prowadzących (Peham, 2013). Do artystycznego kręgu spotkań B. Zuckerkandl należeli m. in: Hermann Bahr, Stefan Zweig, Peter Altenberg, Gustav Klimt, Gustav Mahler, Oskar Kokoschka. Dzięki międzynarodowemu charakterowi pojawiali się tam także goście z Francji (Maurice Ravel, Auguste Rodin) (Enderle-Burcel, 2018).

### CZY B. ZUCKERKANDL POSŁUGIWAŁA SIĘ JĘZYKIEM POLSKIM?

Warty podkreślenia jest fakt, iż prawdopodobnie B. Zuckerkandl posługiwała się językiem polskim i była w Krakowie, na co wskazuje Anna Baranowa w swoim artykule zatytułowanym *Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkandl* (Baranowa, 2001). Jednak A. Baranowa nie podaje źródeł dla swoich przypuszczeń, powołuje się tylko na rozmowę z profesorem Moritzem Csaky`m.

B. Zuckerkandl brała udział w powstaniu ważnych instytucji wiedeńskiego modernizmu takich jak: Wiedeńska Secesja czy Warsztaty Wiedeńskie (Enderle-Burcel).

Krytyce polskiej sztuki i twórczości polskich artystów poświęcone zostały m.in następujące artykuły: *Von neuer polnischer Kunst, Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?*, *Wiener Kunst Ausstellungen* czy *Jung-Polen*. Wszystkie teksty oprócz *Jung-Polen* (zawarty w zbiorze *Zeitkunst Wien 1901-1907*, do którego wstęp napisał Ludwig Hevesi) B. Zuckerkandl opublikowała na łamach monachijskiego czasopisma „Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur”. Istotny fakt stanowi brak przekładów na język polski i analiz krytyk Zuckerkandl poświęconych sztuce polskiej.

### VON NEUER POLNISCHER KUNST – XV. WYSTAWA W SECESJI

Pierwszym artystą, którego dzieła, w artykule *Von neuer polnischer Kunst*, analizuje B. Zuckerkandl jest Józef Chełmoński, biorąc tym samym na warsztat artystów z ugrupowania Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”. Dzieła oglądała B. Zuckerkandl podczas XV. Wystawy „Sztuki” w Secesji w sali numer trzy, odbywającej się na przełomie listopada i grudnia 1902 roku. Na uwagę zasługuje fakt, iż nie wszystkie dzieła doczekały się analizy krytyczki w jej artykule (*Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, 1902).

Podkreśla ona fakt, że rozwój sztuki jest logicznie uporządkowany i tą cechą kontrastuje ona ze sztuką Czechów, co przedstawia twórczość wymienionego artysty. Nazywa go „sojusznikiem Maneta”. Opisując obraz B. Zuckerkandl skupia się kolorystyce i zabiegach technicznych, jakie składają się na efekt końcowy, żywo przemawiający do widza. Obraz zatytułowany *Na folwarku* powstały w 1875 roku charakteryzuje się pewnymi i żywymi konturami przedstawionych osób czyli właściciela majątku, kobiety i masztalerza. Pociągając pędzlem aforystycznie i zmiennie artysta oddał na obrazie zwierzęta w ruchu. Krytyczka wskazuje na zróżnicowanie sztuki Chełmońskiego, który jest początkującym impresjonistą. Owe zróżnicowanie widzi ona w ukazaniu dali i obniżającej się wieczornej mgły (Zuckerkandl, 1903).

Kolejno przedstawia obraz *W kościele* pochodzący z 1882 roku, gdzie J. Chełmoński odkrywa przed oglądającymi swoją bardziej uduchowioną naturę. Artysta przedstawia tutaj nastrój złączonych w modlitwie ludzi padających na kolana, którzy pogrążeni są w ogromnym fanatyzmie religijnym. Proces ten ukazany jest za pomocą silnie prowadzonej linii. Blask kościelnej sceny nie jest tu najważniejszy (Zuckerkandl, 1903). Główną rolę gra tutaj nastrój, który tworzą zgromadzeni.

Trudność dla B. Zuckerkandl stanowi scharakteryzowanie Stanisława Wyspiańskiego, którego określa jako „artystę z Bożej Łaski”, podkreślając tym stwierdzeniem geniusz artysty. Wskazuje przy tym na przedstawienie wielkich historycznych postaci polskiego narodu ukazane w *Weselu*, a także w witrażach na Wawelu, na których polscy królowie zostali przedstawieni jako duchy. B. Zuckerkandl pisze, iż S. Wyspiański nie tworzy jako ten, który przywołuje wielką przyszłość, lecz tylko artysta rangi S. Wyspiańskiego jest w stanie przedstawiać i dokonać psychologicznej analizy ludu tak trafnie jak on sam (Zuckerkandl, 1903). Mamy tutaj do czynienia z synestezją. Dzieło S. Wyspiańskiego ma po części cechy dzieła synkretycznego (połączenie poezji, dramatu ze sztukami plastycznymi). Koncepcję tę poruszyła Anna Baranowa w artykule *Wagner, Gesamtkunstwerk i modernści. W kręgu utopii języka uniwersalnego*. Wskazywała ona na pochodzenie pojęcia Gesamtkunstwerk (synteza sztuk), które to odnosi się do Wagnera. Autorka wspominała także S. Wyspiańskiego jako pielęgnującego wagnerowskie idee. S. Wyspiański skupiał w swojej osobie różne artystyczne funkcje, takie jak np.: poeta, malarz, dramaturg, czy scenograf. Jego dramaty, *Wesele*, odznaczały się również takimi cechami jak muzyczność, co także szerzej przedstawia A. Baranowa (Baranowa, 1998). Ideę dzieła całościowego omawiała także Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka. Przypatruje się ona m.in koncepcji wagnerowskiej i próbuje redefiniować to pojęcie. B. Zuckerkandl podkreśla chłopomanię tego czasu (o czym będzie jeszcze mowa) i witalizm.

W autoportrecie artysty krytyczka doszukała się życia przepełnionego wrażliwością, pełnego komplikacji, które zostały urzeczywistnione poprzez energiczne modelowanie czoła, usta swoim zarysem wyrażające smutek, a także przenikliwe spojrzenie. Te cechy składają się na skomplikowane wnętrze artysty.

„Główkę dziewczynki” jako – jak pisze B. Zuckerkandl – różową, kwitnącą, dziecięcą istotę, oddaje Wyspiański niczym francuski XVIII-wieczny mistrz, z powabem, pełną wrażliwością (Zuckerkandl, 1903). B. Zuckerkandl docenia w dziełach S. Wyspiańskiego zdolność artysty do przedstawiania stanów wewnętrznych przedstawianych postaci.

B. Zuckerkandl zwraca uwagę także na malarstwo krajobrazowe, które jej zdaniem „pielegnowane jest przez narody głęboko zakorzenione w ojczyźnie”. Dla owych narodów istotne jest odnalezienie w naturze nastrojowych wartości. Tym, co dominuje w obrazach jest smutek pozbawiony sentymentu i słodkości. Przykładem takiego artysty wyrazistego i charakteryzującego się indywidualnością jest Ferdynand Ruszczyc. W *Ziemi*, mrocznym, niespokojnym dziele dopatruje się B. Zuckerkandl swiatopoglądu Milleta. Wizja jedności natury określona jest tutaj poprzez patetyczną linię i kolorystykę, co nadaje mu dobitności i wzniosłości (Zuckerkandl, 1903).

Obraz zatytułowany *Śluza* również charakteryzuje się takim kolorystycznym, silnym w linii i kompozycji jak *Ziemia*, wydźwiękiem. Mimo pozbawienia obrazu detali cechy fizyczne m.in. młyna pokrytego mchem, zostały oddane w mistrzowski sposób (Zuckerkandl, 1903).

Następnie uwagę autorki przyciąga obraz *Kolej* Juliana Fałata. Artysta kontrastuje jasne chmury i wydobywającą się parę z pędzącego pociągu, tworzącą plamy świetlne z ciemnym zabarwieniem pozbawionej wszelkiej malowniczości ziemi. Skontrastowana jest tutaj technika i natura. Natomiast w dziele *W Tatrach* widoczny jest jej zdaniem wpływ malarzy z Worswede, o czym świadczą rozmyte kontury przedstawianych elementów krajobrazu górskiego (Zuckerkandl, 1903). Ujawnia się tutaj erudycja B. Zuckerkandl, mającej rozeznanie, poza sztuką austriacką i francuską, również w sztuce niemieckiej.

Jana Stanisławskiego B. Zuckerkandl określa mianem liryka i marzyciela. Artysta próbuje oddać mgłę i delikatne zarysy drzew skąpanych w srebrze poświaty księżycy. Nie potrzebuje on wielkich środków malarskich celem utrzymania wrażenia. Wystarczy mu tylko lekko rozmywający się horyzont, by oddziaływać obrazem (Zuckerkandl, 1903).

Duchowe procesy interesują także Teodora Axentowicza. Jednak artysta przedstawia je na podstawie kobiecych głów. Obraz *Niebieska waza* choć pociąga kolorem, oddziałuje pewną manierą, co zarzuca mu B. Zuckerkandl. Typ kobiety tutaj przedstawianej autorka określa mianem „ukoronowanej piękności”. W *najgłębszym smutku* natomiast odznacza się prostotą w ukazaniu postaci. Jasne tło kontrastuje z ciemnymi kształtami kobiet. Oddziałują tutaj miękkie linie oraz pełnie uroku i naturalności pochylenia głów bohaterki obrazu (Zuckerkandl, 1903).

Wizerunek *Cyganki* na obrazie Stanisława Masłowskiego przedstawiony jest śmiało i nad wyraz charakterystycznie, by wychwycić różnorodne cechy danej postaci. Zuckerkandl podkreśla, iż w polskim malarstwie wyrażanie nadawania charakteru postaci należy do priorytetów (Zuckerkandl, 1903).

Wyczółkowski z kolei – mówi B. Zuckerkandl – lubuje się w portretach malowanych w atelier. *Podwójny portret* przedstawia „podwójnego” Leona Wyczółkowskiego. Ów portret, jak pisze B. Zuckerkandl, jest dowodem na ukazanie cech indywidualnych. Tak sportretowany typ artysty skrywa humor i silną wolę. Natomiast z wizerunku *Rzeźbiarza* (Konstanty Laszczyka) emanuje powaga, zamyślenie, refleksja (Zuckerkandl, 1903).

Jacek Malczewski w *Wiosennej piosence*, w symbolicznym otoczeniu, ilustruje postać mężczyzny-malarza o radosnej twarzy, spoglądającego przed siebie, na tle pola, łąki, i gospodarstwa. Towarzyszy mu Pan grający na fujarce. W tle wyziera śmierć,

przed kobietą prowadzącą za lejce konia. Zestawienie motywów realnych i symbolicznych trochę zdumiewa krytyczkę, która podkreśla, że sens obrazu nie jest jasny, jednak może on uchodzić za sztukę fantastyczną (Zuckerkanl, 1903).

Równie zaskakujące połączenie natury i symbolu widoczne jest w *Dziwnym ogrodzie*, który jest przykładem sztuki fantastycznej. Przed laty, wspomina B. Zuckerkanl, podczas pierwszej otwartej przez wiedeńską Secesję wystawy, Józef Mehoffer budził zainteresowanie poprzez plastyczne, pełne życia i realizmu przedstawienie *Carmen*, następnie był tym, który opanował sztukę portretu, potem przeszedł do silnego kontrastowania. *Dziwny ogród* – plenerowy obraz opleciony jest bujną zielenią, pełen kwiatów i drzew, po którym kroczą trzy postaci: kobieta, nagi chłopczyk, a w tle wiejska gospodyni. Obraz ten, według B. Zuckerkanl, dzięki kompozycji i kolorystyce, a także zestawieniu elementów realnej natury i nierzeczywistych może wywoływać zainteresowanie, ale w odbiorcy wywołuje przede wszystkim chłód (Zuckerkanl, 1903).

B. Zuckerkanl poddaje analizie nie tylko artystów-malarzy, koncentruje się także na plastykach. Pierwszym z nich jest Szymanowski, który wykonał pomnik Adama Mickiewicza z brązu. Poeta został przedstawiony w dramatycznej, symbolicznej formie, a jego odrętwienie, zaciśnięta dłoń ucieleśnia duchową tęsknotę polskiego narodu (Zuckerkanl, 1903).

Popiersie Ignacego Jana Paderewskiego wykonane przez Tadeusza Błotnickiego jest żywe, natomiast Konstanty Laszcza w pełnej powabu kobiecie i prymitywnej chłopce i w silnym modelowaniu głowy mężczyzny dokonuje zindywidualizowania odczuć. Przekraczają one granice portretu i oddziałują jako typy uczuć (Zuckerkanl, 1903).

W dziele Wacława Szymanowskiego krytyczka dopatruje się gracji, jaką miały figury znalezione w Tanagrze w roku 1874, które oddawały kobiecie wdzięk i piękno. (Kulesza, 2012). Impresjonistycznego rzeźbiarza u Ksawerego Dunikowskiego rozpoznać można po jego modelu, z którym obchodzi się w sposób zwinny i swobodny. Rzeźbiarz przekracza granice uprawianej przez siebie sztuki i próbuje uchwycić ulotność zjawiska (Zuckerkanl, 1903).

Bolesław Biegas to artysta intelektualny, u którego podstawę stanowi filozofia lub poezja. Dzięki symbolicznym liniom jest w stanie wywołać interesujące skojarzenia. Dzieło *Księga życia*, stylizowane na egipską rzeźbę stanowi podsumowującą jedność wyrazu dla przedstawianej figury. *Noc* tego artysty to przedstawienie bardzo dramatyczne. Noc w swej istocie podobna do śmierci jest tłem, na którym „rozciąga się” nadchodzący dzień, to fantastyczna wizja, za którą mieści się formalna siła tworzenia. Zuckerkanl krytykuje w tej rzeźbie rozdźwięk pomiędzy ideą a wykonaniem. Wspomniana siła tworzenia pozostaje w tyle za wizją artysty (Zuckerkanl, 1903).

Swój wywód B. Zuckerkanl podsumowuje stwierdzeniem, że choć artyści „Sztuki” stawiają sobie wysokie wymagania, mają świadomość sztuki narodowej, to jednak ta nie uniemożliwia im przekraczania jej granic (Zuckerkanl, 1903).

#### WIENER-KUNSTAUSSTELLUNGEN

W artykule *Wiener-Kunstaussstellungen* B. Zuckerkanl opisuje tę samą wystawę dla innego numeru czasopisma i podkreśla niezwykłość pracy Józefa Chełmońskiego, która to jest procesem długim i twórczym. Ponownie przygląda się obrazowi artysty *Na folwarku*. W obrazie dochodzi do głosu siła Éduarda Maneta, po czym

artysta przezwycięża pojawiające się problemy i w *Kuropatwach* następuje scalenie duszy z naturą. Powabę *Kuropatwom* dodaje właśnie owa jedność duszy i natury (Zuckerkanl, 1903).

Postaci na niezrealizowanych witrażach S. Wyspiańskiego (Święty Stanisław, Henryk Pobożny, Kazimierz Wielki) przedstawił on jako duchy o smutnym, tępych spojrzaniu. B. Zuckerkanl pisze, że postaci te przypominają wielkich bohaterów występujących w ponurych pieśniach (Zuckerkanl, 1903).

Następnie krytyczka bierze pod lupę nokturny Józefa Pankiewicza, Henryka Szczyglińskiego i krajobrazy (małe) Jana Stanisławskiego, określając je jako szczególnie nastrojowe przedstawienia natury, jednakże nie podaje tytułów dzieł, jakie ma na myśli (Zuckerkanl, 1903). Nokturn jest pojęciem odnoszącym się do muzyki, jednakże nie ma pewności co do jego pierwszeństwa pojawienia się w danej dziedzinie. Elżbieta Zarych w artykule *Nocna rozmowa – nokturn w muzyce, literaturze i malarstwie romantyzmu* dokonuje szerokiej analizy tego zjawiska, pochylając się nad muzyką, literaturą, malarstwem i wskazując na jego genezę oraz typy (Zarych, 2015).

F. Ruszczyk w obrazie *Ziemia* symbolizuje wychwalany przez A. Mickiewicza naród, za który także poeta cierpiał. Obraz ten stanowi tło dla wspomnianego już wcześniej pomnika przedstawiającego A. Mickiewicza. Dzieło przedstawia załamane po napisaniu *Wielkiej Improwizacji* poetę. Ogarnięta bólem postać i zeszywniałe ręce ukazują gest walki i oburzenia. Na pomoc artyście przychodzą dwie nagie postaci pobudzając go do tworzenia. B. Zuckerkanl dokonuje ich interpretacji. Symbolizują one współczucie i miłość (Zuckerkanl, 1903). Szał twórczy niewątpliwie odnosi się tutaj do poglądów Horacego, który był stanowczo przeciwny poecie owładniętemu manią. W owej koncepcji rozum odgrywał główną rolę, artysta stawał się istotą ponadziemską, prawie na równi z bogami. Horacy rozważał to, co składa się na poezję i doszedł do wniosku, że istotny jest zarówno talent, jak i sztuka (Zawadzki, 2006).

### **JUNG-POLEN**

W kolejnym z artykułów, jaki został tu omówiony, opublikowanym w 1906 roku który znalazł się w zbiorze *Zeitkunst Wien 1901-1907* B. Zuckerkanl przedstawia między innymi sylwetkę S. Wyspiańskiego. Omówienie dzieł sztuki z 26. wystawy 1906 roku (Wiener Secession, 1906) poprzedza krytyczka długą refleksją o losie Polaków, którym wszystko odebrano, między innymi prawo do własnej ojczyzny. Do głosu dochodzą także jej zainteresowania polityczne i rozeznanie w sytuacji Polaków. Naród podzielony między trzy kultury: austriacką, rosyjską i niemiecką, tworzy swoją sztukę pod zaborami, tworzy swoją tożsamość narodową. B. Zuckerkanl podkreśliła także rolę sztuki i zrzeszenia artystów „Sztuka”, które to było miejscem, gdzie rodziła się kultura, a członkowie-artyści, mimo innego miejsca zamieszkania niż Kraków, wspierali się wzajemnie i pracowali na wspólny cel, jakim była „jedność polskiej kultury”. Krytyczka wspomina chłopomanię, co przełożyło się na zwrot ku motywom i treściom narodowym oraz ludowym. Artysty ze „Sztuki” odnajdywali siłę w ludzie, którego to wychowanie – niekoncentrujące się tylko na ideałach narodowych – miało na celu ubogacenia tego, co ludzkie. Działo się to nie tylko w teorii, lecz i w praktyce, czego dowodami są małżeństwa Rydla i Tetmajera z kobietami pochodzącymi z terenów wiejskich.

Dla S. Wyspiańskiego jako artysty B. Zuckerkandl jest pełna podziwu. Określa go mianem osoby o nienasyconej gotowości do tworzenia, – idzie on ścieżką literacką, ale także plastyczną. Do związku sztuki i kultury podchodzi twórczo – podkreśla B. Zuckerkandl. Wyspiański to artysta, która przekształca nawet proste codzienne życie we wszelkich swych przejawach w dzieło sztuki. Swoimi malarskimi umiejętnościami porusza do głębi, wywołując odczucia – nawet te przepełnione tęsknotą i fantastyką (Zuckerkandl, 1906).

J. Chełmoński próbuje w *Modlitwie przed bitwą* przekroczyć, zdaniem krytyczki, wstrzemięźliwość, która przełamuje smutek. Obraz J. Chełmońskiego to dzieło przepełnione wzruszeniem, chwytające za serce za sprawą ogromnego warsztatu malarza. Krytyczka twierdzi, że artysta jest pierwszym, który przyswoił sobie zdobycze rozwoju sztuki francuskiej i dzięki nabytym doświadczeniom stał się wolnym, a także mógł głębiej wyrażać swoją narodowość. Technika i jakość obrazu równoważą tutaj surowy sposób malowania i tonację, w jakiej utrzymane jest dzieło. Każda modląca się postać została przedstawiona z czułością i serdecznością – bohaterowie dzieła są tymi, którzy walczą. W tle widnieją kontury członków sztabu generalnego, których przedstawienie pozbawione jest właściwości. B. Zuckerkandl dokonuje zestawienia dzieła J. Chełmońskiego z powieścią Émile Zoli *Dèbâcle*, ponieważ i on przedstawił walczących jako tych poświęcających swe życie, natomiast Napoleon stanowi tylko tło (Zuckerkandl, 1906).

Obok J. Chełmońskiego wymienia B. Zuckerkandl także F. Ruszczyca, wskazując na to, że u niego każde tchnienie, uderzenie serca zmienia się w linię. Jest to tak intensywny proces, jak gdyby odczuwał on obrazy – pisze B. Zuckerkandl. Krytyczka wspomina także wystawianą przed trzema laty *Matkę Ziemię* i ukazaną część natury, za którą skrywa się symbol. Obecnie symbol u Chełmońskiego wysuwa się na plan pierwszy. Gdy artysta próbuje z pamięci przedstawić naturę, właśnie owa stylizacja wyraża symbol (Zuckerkandl, 1906).

W dziele *Nec mergitur* do głosu dochodzi malarska wizja artysty i jej siła. Mamy tutaj ogromną falę stykającą się z niebem pełnym gwiazd, którą przemierza bajkowy statek. To samo tyczy się spokojnej i nastrojowej *Bajki zimowej*. Dla czerni sadzawki F. Ruszczyca zastosował czysty czarny kolor ze swojej palety. Wygięte gałęzie drzew tworzą tutaj jakby wejście do katedry. Sceneria ta byłaby według B. Zuckerkandl dekoracją dla odegrania Maeterlincka (Zuckerkandl, 1906).

Władysław Ślewiński, podobnie jak F. Ruszczyca nie stroni od kolorów. Artysta przedstawił siebie jako starszego, chorowitego mężczyznę w chłopskim ubraniu. Twórcze obcowanie z Gauguin'em wyraźnie naznaczyło kierunek malarskich dokonań. Charakteryzuje ją intensywny ton, oddziaływanie kolorem i ornamentalna linia. W *Astrach* żadne umieszczenie kreski nie jest przypadkowe, panuje spokój i harmonia. *Anemony* to nie tylko kwiaty, to wyraz czegoś diabolicznego. Diaboliczność tyczy się dwóch najniższej położonych kwiatów. Cierpienie, bluźnierstwo i tęsknota zaślubione są – jak określa to B. Zuckerkandl czemuś najczystszzemu. Krytyczka odwołuje się do tomu poezji Baudelaire'a *Fleurs du mal* (Zuckerkandl, 1906).

J. Stanisławskiego określa jako liryka, który za pomocą księżycy, kwiatów i lasu potrafi tworzyć rymy trafiające jak pieśni prosto w serce.

Artystów takich jak Julian Fałat, Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, Karol Frycz, Leon Wyczółkowski, Wojciech Weiss, Władysław Ostrowski autorka wymienia i podkreśla, że zasługują na scharakteryzowanie i przedstawienie jak ci powyżsi.

Przy końcu wybrzmiewa stwierdzenie, iż to co tworzy stowarzyszenie „Sztuka” jest tym, do czego dążyła Secesja. B. Zuckerkandl zaznacza jednak, że jej rozpad był spowodowanym tym, iż wszyscy nazywali się artystami. Ani Wiedeń ani Austria nie były gotowe na podążanie za jednym prowadzącym. Natomiast artyści „Sztuki” żyjący w podzielonym narodzie, pozbawieni spójności byli w stanie zjednoczyć się artystycznie (Zuckerkandl, 1906).

#### *HAT EIN KUNST-MÄCEN DAS VETO-RECHT ?*

B. Zuckerkandl podejmowała się także obrony artystów. Do takich osób należał np. Józef Mehoffer. Przyczyną napisania artykułu przez B. Zuckerkandl był spór wynikły między Józefem Mehofferem a Karolem Lanckorońskim, dotyczący nieodpowiednich form sztuki zastosowanych przez J. Mehoffera w Skarbcu Katedry Wawelskiej. Artysta przedstawia swoje poglądy w *Uwagach o sztuce: Odpowiedź na list hr. Karola Lanckorońskiego w sprawie restauracji Katedry na Wawelu* (Mehoffer, 1903), co stanowi odpowiedź hrabiemu, K. Lanckoroński zaś odpowiedział w *Nieco o nowych robotach w Katedrze na Wawelu* (Lanckoroński, 1903).

W artykule *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht?* (zawarte są tutaj także fragmenty odpowiedzi J. Mehoffera) B. Zuckerkandl przedstawia swoje stanowisko w sprawie i już na początku tekstu wybrzmiewa jej pytanie, czy mecenas ma prawo weta? Podkreśla ona jednocześnie żywą dyskusję mającą miejsce w sztuce austriackiej, której przyczyną stało się wycofanie zlecenia wydanego artyście na odmalowanie katedry w Płocku, wskutek sprzeciwu K. Lanckorońskiego (Zuckerkandl, 1903).

B. Zuckerkandl ostro zareagowała, pytając, czy kolekcjoner jest tożsamy z protektorem sztuki i kim w ogóle jest mecenas sztuki. Zdaniem krytyczki kolekcjoner nie do końca rozumie tworzenie żywej sztuki. Zwraca ona uwagę na nieustępliwość Mehoffera, która miałyby służyć temu, by jego dzieła zostały uznane a także na odwagę do manifestowania swoich przekonań, mimo utraty zamówień (Zuckerkandl, 1903).

B. Zuckerkandl w swoich artykułach wykazuje się ogromną erudycją, co widoczne jest w każdym analizowanym powyżej tekście. Na podkreślenie zasługuje także fakt znajomości polskiej literatury, czemu B. Zuckerkandl daje wyraz w artykule *Jung-Polen*, gdzie wspomina zabory, w jakich przyszło żyć polskiemu narodowi, a także twórczość literacką S. Wyspiańskiego a konkretnie *Wesele*. Wskazuje to na zorientowanie w sytuacji politycznej Polaków. Krytyczka nie stroni także od pochwał na rzecz artysty.

Autorka nie ogranicza się tylko do malarzy, lecz pochyla się także nad rzeźbiarzami, nazywając B. Biegasa „artystą intelektualnym”. Odkrycia archeologiczne również nie pozostają jej obce, ponieważ przyrównuje jedno z dzieł K. Dunikowskiego do figurki tanagryjskiej.

Teksty charakteryzują się stałymi cechami takimi jak: rozbudowane metafory, nurt witalizmu, kwestie Gesamtkunstwerku. Odnajdujemy także, przy jej analizie dzieł malarskich, odwołania do literatury francuskiej, czyli np. zestawienie jednego z obrazów W. Ślewińskiego z *Fleurs de mal* Baudelaire’a. Takie wyszczególnienia



B. Zuckerkan্দl są dowodem na obycie z literaturą zagraniczną i umiejętnością ukazania cech wspólnych między literaturą a sztuką.

Należy zaznaczyć, że śledzi ona na bieżąco artystyczne wydarzenia i daje im wyraz. Ponadto wykorzystuje synestezję wiążąc ze sobą różne doznania zmysłowe. Nie pozostaje bierna także w przypadku rozstrzygania artystycznych sporów, co widoczne jest na podstawie konfliktu J. Mehoffera i K. Lanckorońskiego.

Wiedza B. Zuckerkan্দl stanowczo wykraczała poza obszar jej rodzimego otoczenia.

#### BIBLIOGRAFIA

- [1] Ackerl, I. (1993). Wiener Salonkultur um die Jahrhundertwende. Ein Versuch. W: *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag
- [2] Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, (1902). *XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*. Pobrane z <https://archive.org/details/frick-31072002489906/page/n23/mode/2up>, s. 26-31
- [3] Baranowa, A. (1998). *Wagner, Gesamtkunstwerk i modernści*. W *kręgu utopii języka uniwersalnego*. Roczniki humanistyczne, 4, 89-121. Pobrane z: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhhsz1998/0091>
- [4] Baranowa, A. (2001). Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerkan্দl. W: A. Baranowa (red.), *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (ss. 65-77). Kraków: Universitas
- [5] Enderle-Burcel, G. (2018). *Berta Zuckerkan্দl – Gottfried Kunwald: Briefwechsel 1928-1938*. Wien: Böhlau Verlag.
- [6] Kulesza, R. (2012). *Słownik kultury antycznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- [7] Lanckoroński, K. (1903). *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, (5-25). Pobrane z <https://polona.pl/item/nieco-o-nowych-robotach-w-katedrze-na-wawelu,NzI1NTEwNjQ/4/#info:metadata>.
- [8] Mehoffer, J. (1903). *Uwagi o sztuce: Odpowiedź na list hr. Karola Lanckorońskiego w sprawie restauracji Katedry na Wawelu*, s. 3-16. Pobrane z: <https://polona.pl/item/uwagi-o-sztuce-odpowiedz-na-list-hr-karola-lanckorońskiego-w-sprawie-restauracji,NzI1NTE4Mjg/6/#info:metadata>, dnia (2020, 05, 27).
- [9] Miłobędzka-Gieysztor, E. (1995). *W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk*. *Kultura współczesna: Teoria – Interpretacje – Krytyka*, 3-4, 1-27. Pobrane z: [https://www.nck.pl/wydawnictwo/kultura-wspolczesna/archiwum/kw\\_no\\_99164,v,spis\\_tresci#](https://www.nck.pl/wydawnictwo/kultura-wspolczesna/archiwum/kw_no_99164,v,spis_tresci#)
- [10] Nautz, J., Vahrenkamp, R. i Ackerl, I. (1993). *Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*. Wien: Böhlau Verlag
- [11] Oppenauer, M. (2012). *Der Salon Zuckerkan্দl im Kontext von Wissenschaft, Politik und Öffentlichkeit: populärwissenschaftliche Aspekte der Wiener Salonkultur um 1900*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.
- [12] Peham, H. (2013). *Die Salonièren und die Salons in Wien*. Wien: Styria Premium.
- [13] Schulte, M. (2006). *Berta Zuckerkan্দl: Saloniere, Journalistin, Geheimdiplomatin*. Zürich: Atrium Verlag
- [14] Secession, W. (1906). *XXVI. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*. Pobrane z <https://archive.org/details/frick-31072002472290/page/n7/mode/2up>, s. 22-32.
- [15] Zawadzki K, R. (2006). *Racjonalne i nieracjonalne zasady poezji u Horacego i Arystotelesa*. *Collectanea Philologica*, 9, 155-167. Pobrane z [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Collectanea\\_Philologica/Collectanea\\_Philologica-r2006-t9/Collectanea\\_Philologica-r2006-t9-s155-167/Collectanea\\_Philologica-r2006-t9-s155-167.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r2006-t9/Collectanea_Philologica-r2006-t9-s155-167/Collectanea_Philologica-r2006-t9-s155-167.pdf).
- [16] Zuckerkan্দl, B. (1903). *Hat ein Kunst-Mäcen das Veto-Recht? Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*. München, (2), 49-52.
- [17] Zuckerkan্দl, B. (1903). *Von neuer polnischer Kunst. Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*. München, (12), 275- 280.
- [18] Zuckerkan্দl, B. (1903). *Wiener Kunst-Ausstellungen. Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*. München, (7), 165-169.
- [19] Zuckerkan্দl, B. (1908). *Zeitkunst Wien 1901-1907*. Wien und Leipzig: Hugo Heller & Cie.
- [20] Zuckerkan্দl, B. (1908). *Jung- Polen*. W: B. Zuckerkan্দl (red.), *Zeitkunst Wien 1901-1907* (ss. 140-146). Wiedeń-Lipsk: Hugo Heller & Cie.