

Czarnecki, Kazimierz

O secesji w piśmiennictwie polskim do roku 1939

Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku 14, 19-48

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kazimierz Czarnecki

O secesji w piśmiennictwie polskim do roku 1939

Wielu panów posmutniało, nie mogąc już pisać „fin de siècle”, i tym słowem tłumaczyć rozumnie wszystkiego, czego nie rozumieją.

(Adolf Nowaczyński, *Malpie zwierciadło*, 1902)

„Ta mania porywania wyrażen nowych, zwłaszcza cudzoziemskich, brzęczenia wyrazami, które wydają się dlatego lepszymi, treściwzszymi, iż są obce; mania odpowiadająca łatwości, z jaką uczymy się wszystkich języków, zapowietrza nasze artykuły społeczne, literackie i artystyczne [...] Dość zresztą dzisiaj wziąć do ręki którykolwiek artykuł o sztuce lub literaturze, żeby stanąć w zdumieniu wobec tego kankana, jakiego teraz w naszej estetyce tańczą: plainairyzm, impresjonizm, dekadentyzm, symbolizm... [...] A jak dziwne koleje przechodzi jeden i ten sam wyraz, zanim się spotka u nas z rzeczą, do której należy” — tak ubolewał Stanisław Witkiewicz w 1891 r.¹ Cytat ten można by odnieść również do sytuacji z lat późniejszych, uzupełniając go tylko innymi neologizmami, jak m. in.: „fin de siècle”, „neoromantyzm”, „Młoda Polska”, „idealizm”, „nowa sztuka”, „modernizm”, „secesja”. „Żyjemy — pisał Antoni Lange, mając na myśli głównie poezję — w okresie prądów tak różnorodnych, że żaden z nich panującym być nie może”². Do podobnych wniosków, ale na podstawie sztuk plastycznych, doszedł Michał Mutermilch: „Gdy błądząc po wystawach i muzeach współczesnych przyglądamy się wytworom sztuki z doby bieżącej, próżno szukamy rysów znamienych, które kierunkowi jakimkolwiek dawałyby przewagę wśród masy ścierających się między sobą prądów. Przyszły historyk sztuki [...] będzie w kłopotcie, jakim mianem ochrzcić

¹ S. Witkiewicz, *Impresjonizm*, „Kurier Warszawski” 1891, nr 353; przedruk w: S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. I–IV. Pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. I: *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1971, s. 121, 122.

² A. Lange, *O poezji współczesnej*, „Głos” 1896, nr 6.

współczesny nam okres w rozwoju sztuki. Realizm, idealizm, symbolizm itd. poplątały się do tego stopnia, że już nie wiadomo, co i gdzie góruje”³.

Przytoczone wyżej terminy pochodzą z epoki i – chociaż nie stanowią pełnej listy – należą do najczęściej używanych, zarówno przez ówczesną krytykę literacką, jak i piszących o sztukach plastycznych. Mimo odbywających się czasami protestów i wyjaśnień bardziej wyrobionych krytyków, a także samych artystów, większość różnych nazw używano wymiennie. Wyglądało to w ten sposób, że w zależności od emocjonalnego nastawienia lub upodobań piszącego, dane dzieło czy zespół dzieł mógł otrzymać epitety: „secesja”, „modernizm”, „nowa sztuka” albo zostać zakwalifikowanym do charakterystycznych dla okresu: symbolizmu, dekadentyzmu, neoromantyzmu, idealizmu, Młodej Polski itd. Później badacze epoki ostatniego przełomu stuleci próbowali uporządkować narosłe pojęcia i terminy. Wskazywano nazwy charakterystyczne bądź dla literatury, bądź dla sztuk plastycznych i architektury. Zajęto się genezą, znaczeniem i dziejami niektórych terminów⁴. Starano się przeforsować jedną z nazw na określenie całej epoki i ustalić kilka jej głównych nurtów. Padały też nowe propozycje w zakresie nazewnictwa⁵. Wywody uczonych bynajmniej jednak nie rozstrzygnęły definitywnie tego problemu. Nadal prawie każda nowa publikacja o sztuce ok. 1900 r. zaczyna się od uściślenia terminologii. Wystawy muzealne zaś pokazują, jak ciągle jedno i to samo dzieło raz jest traktowane jako secesyjne, innym znów razem jako modernistyczne, młodopolskie, ekspresjonistyczne, symbolistyczne itp.⁶

Każdy z wymienionych tu terminów ma swoją historię, w której można wskazać na jego narodziny, prześledzić recepcję nazwy i konteksty, w jakich ją stosowano, przedstawić wreszcie przemiany w poglądach na dany kierunek. W szkicu niniejszym – nie pretendującym do wyczerpania tematu – chciano przede wszystkim ukazać różnice w rozumieniu przez ówczesnych zjawisk w sztuce ukrytych pod nazwą „secesja”.

Określenie „secesja” pojawia się w pismach polskich już od 1892 r. w związku z założeniem w Monachium Verein Bildender Künstler München – Sezession oraz z udziałem artystów polskich w wystawach organizowanych

³ M. Mutermilch, *Malarstwo i rzeźba*. Salon Zachęty. Salon Krywulta, „Prawda” 1899, nr 2, s. 22.

⁴ Por. np.: H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. I: *Młoda Polska*, Warszawa 1965, s. 7–51; przedruk w: K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 291–339.

⁵ Por. np.: K. Wyka, op. cit.; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963; T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963; W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965; tenże, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977; M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974; A. Gradowska, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1984.

⁶ Widać to wyraźnie np. w wystawach stałych i objazdowych Muzeum Mazowieckiego w Płocku. Przy wywoławczym tytule „Secesja” pokazuje się prawie wszystko, co na przełomie XIX i XX w. wyprodukowano. Ale i przedziały czasowe są tu dość płynne, gdyż daty niektórych obiektów sięgają daleko w okres międzywojenny.

przez to stowarzyszenie⁷. Początkowo nie było jednak powodów, aby słowo to w języku polskim miało spopularyzować się i wejść w obieg stałych terminów używanych na oznaczenie pewnych zjawisk w sztuce. Przełom w jego recepcji nastąpił dopiero w roku 1897 po zorganizowaniu w Wiedniu Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Sezession, zwanego u nas powszechnie Secesją Wiedeńską.

Wkrótce potem zawiązuje się w Krakowie Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, nazywane — za przykładem Wiednia — „krakowską secesją” lub „gronem polskich secesjonistów”⁸. Niektórzy członkowie „Sztuki”, poza corocznymi wystawami w Krakowie, biorą udział w wystawach Secesji Wiedeńskiej⁹, co dodatkowo pasuje ich na miano „secesjonistów”. Pod koniec roku ukazuje się tu tygodnik literacko-artystyczny „Życie”. Pismo otwarte na wszelkie nowości w sztuce, w zakresie zdobnictwa książkowego opanowane zostało przez zwolenników nowego stylu. Ton w tym zakresie nadawały mu secesyjne winiety, m.in. Maurycego Liliena i Teofila Terleckiego, a później dopiero szata stworzona przez Stanisława Wyspiańskiego. W wyniku zapotrzebowania na ozdoby oraz rozpisywanych konkursów na winiętę tytułową pisma dopływ secesyjnych rysunków, przypominających pomysły artystów obcych, musiał być duży, gdyż redakcja uznała za stosowne opublikowanie takiej reprimendy: „Szan. Pan rysujesz te same leżące fauny, satyry, nimfy, syreny i ornamentacyjne listwy, jakieśmy widzieli na dziesiątkach wystaw niemieckich, jakie co tydzień widzujemy w monachijskiej «Jugend» [...], «Życie» nie myśli wcale kroczyć wydeptanym torem «Jugend»”¹⁰.

Do spopularyzowania nowego stylu przyczyniła się też *Jednodniówka monachijska* (Kraków — Gebethner 1897), wydana przez młodzież polską studiującą w bawarskich Atenach. Uderzały w niej przede wszystkim secesyjne rysunki zdobnicze Teofila Terleckiego, Otolii Kraszewskiej, Józefa Czajkowskiego, Feliksa Wyrzywalskiego. Wcześniej szeroko reklamował ją — także poza Krakowem — secesyjny plakat Terleckiego, nazwany przez Pawła Ettingera w 1905 r. „pierwszym nowoczesnym afiszem polskim”¹¹. Ale nie tylko zwolennicy nowego stylu mogli czuć się usatysfakcjonowani tym wydawnictwem, bo oto np. autor obszernej recenzji na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” wychwalał jedynie utwory tradycyjne, których tam również nie brakowało¹².

⁷ Por.: „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 143, s. 194–196; nr 144, s. 214–215; „Kurier Warszawski” 1893, nr 280, s. 2; W. Szymanowski, „Secesja” w *Monachium*, „Tydzień” 1893, nr 42, s. 332–334; *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*. Praca zbior. pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 18, 23.

⁸ „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 27, s. 315.

⁹ O tym częste wzmianki w prasie polskiej, por.: *Polskie życie artystyczne...*, op. cit., passim.

¹⁰ „Życie” 1897, nr 1, s. 12.

¹¹ P. Ettinger, *Afisz artystyczny obcy i polski*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. V, szp. 13.

¹² J. I. B., *Jednodniówka monachijska*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1898, nr 15, s. 170–174.

Równocześnie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, będącej świeżo po reformie, z takimi nauczycielami, jak m.in. Axentowicz, Laszczka, Mehoffer, Wyczółkowski, „panował — według określenia jednego z ówczesnych uczniów — wszechwładnie duch secesji wiedeńskiej”¹³.

Do Warszawy — w szerszym może wymiarze niż do Krakowa — sztuka nowa trafiła głównie za pośrednictwem Salonu Aleksandra Krywulca. Krytyka i publiczność niejednokrotnie określały wystawy tu organizowane mianem „secesyjnych”¹⁴. Malarz Leopold Wasilkowski już w 1898 r. pisał o nich: „Dziś kierunek ten przeżył się. Uprawianym jest obecnie przez chmary naśladowców, które odarłszy go z zalet, wytworzyły nieprzyjemną nową formę tandety artystycznej. Stylizowane dziewice, lilie, ciernie, anioły i szatany, szczególnie wyrabiane *à la Monachium*, obrażają już smak artystyczny i domagają się gwałtownie miotły, jako nieczystości w świątyni Apolina”¹⁵. W tym samym czasie jedno z najbardziej poczytnych czasopism — „Tygodnik Ilustrowany” — święciło wiosną numerem specjalnym suto zdobionym winietami secesyjnymi: Józefa Czajkowskiego, Eugeniusza Dąbrowskiego, Teofila Terleckiego i Feliksa Wygrzywalskiego. Redakcja pisma przy tej okazji z dumą donosiła: „Pragnęliśmy przedstawić w nim jeden z odłamów współczesnej twórczości artystycznej, dać wyraz tego modernizmu, który w ostatnich czasach zrobił silny przełom w pojęciach o sztuce. Pragnęliśmy zaznaczyć, że jesteśmy dalecy od wszelkiej rutyny, że chcemy dać miejsce szerokie świeżym powiewom sztuki europejskiej [...]. W ogóle wszystkie prace tych artystów, jako całość, noszą wybitne cechy modernizmu. Szukanie harmonii w asymetrii linii, kładzenie nacisku na pierwiastek ornamentacyjny, zupełna swoboda w kompozycji charakteryzują młodych naszych malarzów”¹⁶.

Lata 1897—1898 przyniosły więc — początkowo tylko w Krakowie i Warszawie — gwałtowny napływ nowego stylu. Od razu też, wśród kilku różnych nazw, zjawily się terminy: „secesja”, „secesjoniści”, „secesjonizm”, „styl secesyjny”. Ponieważ były one, jak zresztą samo to zjawisko w sztuce, dla większości niezrozumiałe, tym bardziej stawały się odpowiedniejsze. Gdy zaczęto nimi określać wszystko, co zrywało z dotychczasowym zwyczajem, co w sztuce nie było uświęcone tradycją lub co w niej chciano wyszydzić — krytycy przy omawianiu wystaw niejednokrotnie musieli zająć się także samą nazwą i jej zasadnością. Oprócz krytyków zawodowych wypowiedali się na ten temat malarze, poeci, politycy, historycy sztuki i nawet ci, którzy na co dzień nie parali się pisarstwem. Ich stosunek do secesji oraz rozumienie jej nazwy i założeń całego kierunku były nieraz krańcowo odmienne.

¹³ T. Niesiołowski, *Wspomnienie*, Warszawa 1963, s. 37.

¹⁴ Por.: M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulca (1880—1906)*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, X, 1966, s. 333, 334, 339.

¹⁵ L. Wasilkowski, *Z wystawy Krywulca*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 44, s. 864.

¹⁶ „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 23, s. 443.

Najwcześniejsze słowo „secesja” występuje u nas w kontekście zgodnym ze swą etymologią (łac. *secessio* = oddzielenie się), oznaczając odłączenie się części artystów z dawnego ugrupowania i założenie nowego towarzystwa. Nastąpiło to, jak już wspomniano, najpierw w Monachium w 1892 r. W sprawozdaniu o tym Czesław Jankowski pisze o konflikcie między artystami „starymi” i „młodymi”. Pierwsi „są przedstawicielami wychodzącej już z mody tradycji w malarstwie”, drudzy, „nazywani secesjonistami, walczą w imię tzw. modernizmu w sztuce”¹⁷. W podobnym duchu ruch w Monachium opisywał w roku następnym malarz i rzeźbiarz — Wacław Szymanowski¹⁸.

W pierwszych relacjach dostrzegano wyraźnie różnicę między modernizmem i secesją. Podkreślał to mocno również rzeźbiarz Stanisław R. Lewandowski, gdy pisał o ukonstytuowaniu się Secesji Wiedeńskiej w 1897 r.: „Moderniści zwrócili się do szukania duszy nie tylko w człowieku, lecz w całej, nie wyczerpanej w motywach naturze [...] Inna rzecz z «Secesjami». Nie chcę wymieniać kilku pism naszych, w których «secesjonistów» stawiają na równi z impresjonistami, plenerzystami, wibrystami itp. Jest to śmieszne z tego powodu, że secesja nic nie ma wspólnego z techniką malarską, a secesjonistą może być każdy ślusarz, występujący ze stowarzyszenia cechowego dlatego, ponieważ większość była przeciw jego dowodom, że klucz powinien otwierać zamek nie w lewą, lecz w prawą stronę! We wszystkich ogniskach sztuki były rozdwojenia w stowarzyszeniach. Ci, którzy w mniejszości ustąpili, są secesjonistami związku w Paryżu, Monachium albo Wiedniu. Oni nie stworzyli samego «modernizmu», lecz otworzyli mu gościnne przytułki, w których godnie i pożytecznie może się rozwijać”¹⁹.

W odniesieniu do wydarzeń w polskim życiu artystycznym, krytyka nie bardzo miała co nazywać secesją w znaczeniu powyższym. Nie było przecież ugrupowań, z których odłączaliby się młodzi zbuntowani artyści. Zaczęto więc początkowo określać tak nowo powstałe w Krakowie Towarzystwo Artystów „Sztuka”; nazwa wprawdzie nie przyjęła się trwale, ale termin stawał się bardziej uniwersalny. Szerzej jeszcze pojmował go hrabia Wojciech Dzieduszycki — minister dla Galicji, przy tym historyk sztuki i pisarz — który w osobnym artykule z 1901 r. zjawisko secesji w sztuce tłumaczył jako fenomen nawrotny w dziejach kultury. Uważał, że młodzi zawsze zrywają się do stworzenia czegoś nowego, co potem staje się uznane, a oni sami początkowo potępiani, w końcu zostają okrzyknięci klasykami. „A wtedy, że ideał dogorywa, czas już na nowe ideały; wtedy jakaś nastaje secesja. Nazywała się romantyzmem temu lat sto, albo blisko sto; teraz szuka nazwy; mieni się być dekadentyzmem, impresjonizmem, symbolizmem. Sprzykrzyły się sumienne

¹⁷ Cz. Jankowski, *Pogadanki artystyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 143, s. 195.

¹⁸ „Kurier Warszawski” 1893, nr 280, s. 2; „Tydzień” 1893, nr 42, s. 332–334.

¹⁹ S. R. Lewandowski, *Modernizm w sztuce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 21, s. 412.

studia pozbawione polotu i fantazji, pozbawione pięknej linii i barwy [...] Sprzykrzył się naturalizm, który zapanował, gdy wyczerpała się siła romantycznej szkoły”²⁰.

Secesją zatem można też było nazwać różne działania, oczywiście mniejszości, prowadzące do zerwania z tradycją i otwarcia bram tendencjom nowatorskim. Niekiedy termin próbowały zapożyczyć – w takim właśnie ogólniejszym rozumieniu – pokrewne dziedziny. W teatrze na przykład tzw. nadsцени, czyli pewnego rodzaju kabarety artystyczne (wówczas nowość), okrzyknięto mianem „teatru secesji”²¹, a propozycje zmian w kształtowaniu ogrodów określono „secesją w ogrodnictwie”²².

Po pewnym czasie jakby zapomniano o tym szerszym kontekście i znów wrócono do etymologii słowa i genezy samego zjawiska w sztuce. Gdy w roku 1908 powstało w Warszawie ugrupowanie „Odlam”, część krytyków od razu skojarzyła je z secesją²³. Recenzent „Kuriera Warszawskiego”, wytykając przy okazji anachronizm takiej nazwy, pisał: „Właściwie «Odlam» to niby tyle, co na polskie przetłumaczona «secesja», rodzi się tedy pytanie: od czego mianowicie uczyniono secesję? co stanowi pień główny, od którego odłamała się gałąź i zapragnęła własnej, niezależnej egzystencji? Określenie podobne miało swego czasu uzasadnienie racjonalne, kiedy na Zachodzie, w wielkich środowiskach artystycznych, grupy rzutniejszych i bardziej samodzielnych twórców w imię zmanifestowania swobodniejszych w sztuce prądów odrywały się od większości mającej przywilej na salon oficjalny i urządziły na własną rękę oddzielne wystawy”²⁴.

2

Wystąpienia młodych artystów w osobnych ugrupowaniach odbywały się na ogół pod hasłem obrony nowej sztuki, sztuki tworzonej zresztą przez nich samych, dla rozwoju której żądali odpowiednich warunków i swobody propagowania. Było więc rzeczą naturalną, że ta ich twórczość, łatwa do rozpoznania w swych powierzchownych cechach, operująca charakterystycznymi motywami, również nazwana została „secesyjną”. Znaczna część piszących wspominała lub rozpatrywała ją jako „nowy styl”, używając wymiennie i takich wyrazów, jak: „nowy ruch”, „nowy prąd”, „nowy nurt”. Secesja jako nowy styl w sztuce (pojęcie traktowane wówczas nieraz bardzo szeroko) witany, jeśli nawet nie zawsze entuzjastycznie, to w każdym razie przychylnie i z chęcią zrozumienia głównych jego założeń, miała od początku swoich

²⁰ W. Dzieduszycki, *Secessya*, w: „Zakopianka”. *Jednodniówka* wydana na rzecz stow. uczącej się młodzieży polskiej „Pomoc Bratnia” w Zakopanem, Zakopane 1901, s. 25.

²¹ A. Dobrowolski, *Teatr secesji*, „Kurier Teatralny” 1901, nr 23 i 24.

²² W. Wojciechowski, *Secesja w ogrodnictwie*, „Świat” 1906, nr 47, s. 14.

²³ S. Popowski, *Wystawa „Odlamu”*, „Sfinks” 1908, t. II, s. 330; W. Trojanowski, *Wystawa artystyczna grupy „Odlam”*, „Prawda” 1909, nr 19, s. 11.

²⁴ „Kurier Warszawski” 1908, nr 103, s. 8.

zwolenników, wyznawców i teoretyków. Większość z nich godziła się też, lub była gotowa z pewnymi zastrzeżeniami, przystać na jej nazwę.

Jan August Kisielewski w dramacie *Ostatnie spotkanie*, pisanym przed 1899 r., na początku daje takie objaśnienie: „Salonik młodych państwa Rolewskich, urządzony przyjemnie. Jest styl — ten styl, niestety, właściwie nie mający nazwy innej — jest styl. Stylowa zbieranina stylizowanych mebelków, drobiazgów, przyczepionych, nałożonych, narzuconych — jednym słowem: secesja”²⁵. Pogląd taki nie był w epoce odosobniony. Wielu, wypowiadając się o secesji, z której wyłonił się zdecydowanie określony styl, uważało samą nazwę za chwilową, stosowaną zastępczo z braku na razie innej, bardziej odpowiedniej. Tadeusz Jaroszyński w 1902 r. pisał: „Powstają meble o kształtach dziwnych, sprzęty o liniach falistych w pewnej znamiennej rytmice, o barwach w skali przyciemnionej, nikłej i niepewnej. Nazywa się to już powszechnie stylem angielskim, modernistycznym i najdziwaczniej w świecie — secesją; a secesja ta zdobywa sobie coraz szersze kręgi zwolenników, mimo swych najfantastyczniejszych ekstrawagancji i staje się obowiązująca w dziedzinie mody”²⁶. Podobnie skonstatował dwa lata później poeta i krytyk Stanisław Womela: „Za hasłem Anglików wzięli się także niemieccy artyści do uszlachetnienia form i przyozdobienia przedmiotów codziennego użytku [...] I tak z dodaniem techniki dekoracyjnej Japończyków powstało to, co zazwyczaj kryje się pod niejasną nazwą secesji, pojmowanej jako styl. Styl ten jednak nie jest główną zasługą secesji; jest nią zerwanie z szablonem, wyswobodzenie twórczości do tego, żeby nowe formy dla nowych potrzeb stwarzała”²⁷.

Stosunkowo dużo artykułów o nowym stylu opublikowano w prasie polskiej w 1900 r. Bezpośrednią przyczyną była najpierw Wystawa Dekoracyjna w Warszawie z secesyjnymi wyrobami, projektowanymi m.in. przez Apolonia Kędzierskiego, Leona Kaufmana, Bronisławę Poświkową, Alicję Nowińską. Z uznaniem powitał ją Michał Mutermilch, który tak rozpoczynał swoją recenzję: „W Belgii, Anglii, Francji i wreszcie w Niemczech powiał prąd nowy. Precz z bałwochwalczością dla starożytności! Trzeba stworzyć nowy styl, styl *moderne*, styl końca wieku. I styl ten powstał [...] Objął całe życie domowe: poczynając od malowideł ściennych o silnie podznaczonych konturach, obliczonych na efekt większych odległości, a kończąc na najdrobniejszych przedmiotach użytku domowego”²⁸. Za najważniejsze w pracach naszych artystów uznał na koniec chęć i widoczne już ślady wyzwania się z naśladownictwa cudzych wzorów.

Znacznie szerzej i jeszcze bardziej entuzjastycznie zagadnienia nowego ruchu omówił przy tej okazji Cezary Jellenta. W artykule zatytułowanym *Duch*

²⁵ J. A. Kisielewski, *Dramaty*, oprac. Roman Taborski, Wrocław 1969, s. 161.

²⁶ T. Jaroszyński, *Wystawa krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 803.

²⁷ S. Womela, *Z warsztatów sztuki stosowanej*, „Tydzień” 1904, nr 1, s. 1–2.

²⁸ M. Mutermilch, *Wystawa dekoracyjna*, „Prawda” 1900, nr 11, s. 130.

nowego zdobnictwa czytamy m.in.: „Powstała twórczość, której można nadać nazwę na pozór kryjącą w sobie sprzeczność: czystej sztuki dekoracyjnej. Jest to prawdziwa, rzetelna secesja. Secesja jest według mnie nie tylko objawem niezawisłości od urzędownie uznanego smaku, od panowania akademii, ale ponadto odszczepieństwem ducha kompozytorskiego, który chce wyzwolić swą siłę nie tylko za pomocą uroczystych kapłańskich form pełnej sztuki, lecz i za pomocą swobodnych wybuchów i kaskad”²⁹. Artyści wypowiadający się szczerze i swobodnie, bez skrepowania tradycją, „rzucają śmiało całe melodie linii i barw, przedziwne orgie zagadkowych figur i kształtów, oszalamiające powikłania, w których nie masz ani krzty zdrowego rozsądku i zdawkowej logiki, ale z których wieje czar, indywidualność, świeżość, rozchylenie się nowych pąków na drzewie sztuki, wieczna Młodość (Jugend) i Święta wiosna (Ver sacrum)”³⁰. Dalej autor zauważa, że styl stąd narodził się nie powinien ograniczać się tylko do wyraźnych konturów, które każdy może łatwo naśladować. „Styl nowy, jeżeli chce być czymś odmiennym, wyższym i lepszym niż każdy ze stu innych minionych stylów, nie powinien zasadać się na jakichś upatrzonych osobliwościach rysunku lub motywach linii, lecz na niczym nie ograniczonej swobodzie wrażeń i wzruszeń. Jego znamię, jego piętno, to rozmach, subtelność, majsterstwo, zapomnienie o formułkach i trupich re-sztkach klasycyzmu, a przede wszystkim wybujałe, egzaltowane ukochanie twórczego estetyzmu natury, którą nauczył się podziwiać jak artystę i szafarza najpiękniejszych, najgłębszych, najbardziej olbrzymich, zdumiewających i niespodzianych układów barw i kształtów. Fantazja, która na czas realizmu poszła spać, teraz zbudziła się na nowo i bez żadnego fałszywego wstydu wre i kipi, majaczy na jawie i histerycznie kocha się w naturze, w rozległych krajobrazach, w bezmiarach. Obmierzała jej dokładność modelowania i szczegółów, więc zadowala się grubymi konturami, obrzydła symetria i prawidłowość, więc lubuje się w liniach lekkich, połotnych, szybujących, drżących na tle obrazu, jak wąż wiać winogronowa na powietrzu. Kto ma oczy i czucie, odnajdzie w niej łatwo całą swawolę indywidualizmu, całą skrajność pragnień nowych, intensywnych, całą zmysłową orgię czystych i silnych kolorów”³¹.

Ważniejszym jeszcze bodźcem do podjęcia rozważań o nowym stylu stała się Wystawa Powszechna w Paryżu, na której sztuka zdominowana została przez formy secesyjne. Wśród piszących o wystawie na pierwszym miejscu trzeba postawić publicystę i działacza politycznego Juliana Marchlewskiego. W serii artykułów, zamieszczanych nie tylko w prasie polskiej, odniósł się z wielką nadzieją do nowego kierunku, popierając niemal wszystkie główne jego założenia. „Dziś rozpoczął się nowy renesans — pisał w «Ateneum» — sztuka nie chce być li tylko czynnikiem odświeżającym, wkracza tam, gdzie wyrabiają przedmioty codziennego użycia, chce zdobyć cały świat nowy [...]

²⁹ C. Jellenta, *Duch nowego zdobnictwa*, „Głos” 1900, nr 10, s. 157.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Dziś artysta sam staje przy warsztacie, bierze udział w produkcji”³². Podkreśla dalej zasługi Morrisa i prerafaelitów w przewyciężaniu skłonności do stylów historycznych. Zachwyca się całym ruchem zmierzającym do odrodzenia rzemiosła. Za upowszechnianie nowej sztuki wysoko ocenia zasługi Binga. Meble projektowane przez takich artystów francuskich, jak Georges de Feure, Eugène Gaillard, Emile Gallé uważa za arcydzieła, podobnie jak szkła tego ostatniego i Amerykanina Louisa Tiffany’ego. Dostrzega też różnice między wyrobami Francuzów i secesjonistów wiedeńskich. Początkowo kierunek posługujący się głównie linią i dekoracją ze świata flory i fauny nazywa ogólnie modernizmem. Ale w 1901 r. w „Die Neue Zeit” pisze już o nim jako o secesji, tak tłumacząc przy okazji pewne niedociągnięcia: „Wprawdzie i artyści nie zawsze są świadomi swoich zadań. Niektóre z secesyjnych mebli — to rzeczy zupełnie osobliwe i co najmniej równie nielogiczne jak tak zwane stylowe. Zwłaszcza pomiędzy niemieckimi artystami zdarzają się tacy, którzy siłą się przede wszystkim na oryginalność i dlatego posuwają się do form dziwacznych. Jest to jakby młode wino, które fermentując wylewa się poza brzegi”³³.

Drugim, który opowiedział się całkowicie po stronie nowej sztuki, był historyk, powieściopisarz i satyryk — Kazimierz Chłędowski. W swych *Pamiętnikach* z lat 1897—1901, poza ogólnym omówieniem Wystawy Powszechnej, poświęcił znaczne passusy biżuterii wyrabianej przez René Lalique’a i ceramice z wytwórni Sèvres, chwając je przede wszystkim za nowe formy³⁴.

Secesja miała zwolenników i w latach następnych. Zachwycała się nią Jadwiga Warska, która w „Głosie” warszawskim z 1902 r. omawiała szeroko sytuację w sztuce monachijskiej. „Secesyjny ruch artystyczny — donosiła na początku — doszedłszy do najpiękniejszych rezultatów w sztuce stosowanej, wycisnąwszy silne piętno na sztuce coraz silniej wkracza do architektury. W ciągu ostatnich dwóch lat stanęło w Monachium sporo domów secesyjnych. Niestety, jest to tylko secesja nalepiana z wierzchu, gdyż o zmianach linii architektonicznych, przynajmniej dla domów mieszkalnych, mowy jeszcze nie ma. Podczas gdy wnętrza naszych mieszkań możemy już teraz ozdobić od mebli i tapet aż do najdrobniejszych sprzączek w kapryśnie wygięte linie i nowe pomysły dekoracyjne, na zewnątrz domy nasze długo jeszcze zapewne zachowają swój zasadniczy styl — banalny koszarowy charakter”³⁵.

Nie zawsze jednak oczekiwano od nowego kierunku tak gruntownych zmian, zwłaszcza w architekturze. Po ukończeniu domu przy ul. Żurawiej 4 w Warszawie, według projektu Ludwika Panczakiewicza, recenzent „Przeгляdu Technicznego”, kryjący się pod inicjałami L.P., podziwiał właśnie jego umiar. „Elewacja — pisał — zaprojektowana w duchu nowoczesnej secesji traktowanej poważnie, bez silenia się na konieczną oryginalność, czym i u nas

³² Cyt. za: J. Marchlewski, *O sztuce. Artykuły, polemiki oraz listy*, Warszawa 1957, s. 134.

³³ Ibidem, s. 193.

³⁴ K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. II, Wrocław 1951, s. 319 i in.

³⁵ J. Warska, *Ze sztuki monachijskiej*, „Głos” 1902, nr 3, s. 42.

w ostatnich czasach po części zdyskredytowano ten wielce żywotny kierunek”³⁶.

Zjawisko secesji szeroko omawiał wspomniany już Tadeusz Jaroszyński. Z okazji wystawy Polskiej Sztuki Stosowanej, działalność tego ugrupowania tłumaczył (na łamach „Biblioteki Warszawskiej” z 1908 r.) w kontekście nowych europejskich tendencji, widząc w wyrobach artystów tu zrzeszonych duże wpływy secesji. A oto co pisał o samej nazwie: „Modernizm, secesja, nowa sztuka, czy jak kto chce nazwać te dostrzegalne w twórczości dzisiejszej objawy, staje się niewątpliwie. Dano impuls. Chodzi tylko o to, ażeby ruch nie osłabł w natężeniu, a wątpić nie należy o jego przyszłości”³⁷. I dalej: „Już dziś nauczyliśmy się rozpoznawać niektóre szczególniejsze formy, znamienne wygięcia linii i w ogóle cały sposób dekoracji, jako nową sztukę — secesję, «modern styl». Słowa te [...] są niezmiernie znaczące. Dla jednych będzie to uosobienie dobrego smaku, subtelności, wytworności, postępu, młodości, dla innych synonimem dziwactwa, śmieszności i blagi. Słowa te zastąpiły będące do niedawna w użyciu «fin de siècle», które odnosiły się do wszystkiego, co nie było zupełnie zwyczajne i pospolite, zupełnie po mieszczańsku normalne”³⁸. Jaroszyński, jak widać, nie preferował żadnej z nazw, pod każdym z wymienionych terminów rozumiał nowy styl, którego cechy potrafił dokładnie uchwycić. Jako jego zwolennik starał się tłumaczyć nawet pewne nadużycia objawiające się w przesadnej dekoracji, co najczęściej ówczesni przeciwnicy tego stylu wytykali.

W obronie ruchu secesyjnego — ale w okresie, kiedy resztki jego nawet u nas dogorywały — wystąpił Tadeusz Mokłowski. „Wyzwolenie się z resztek klasycystycznego konwencjonalizmu — pisał w «Słowie Polskim» — z włoskiego akademizmu, a dążenie do stworzenia nowych, dotąd nieznanых wyrazów życia we wszystkich jego przejawach to przecie nie «secesja», ale całkiem normalny przebieg dalszego rozwoju sztuki. I nie ma po co utyskiwać, «że styl ten [secesja] urodzony na dalekim (?) Zachodzie (chyba nie w San Francisco?) przychodzi do nas nie jako wyraz aspiracji, lecz jako chwilowa moda». Właśnie zadaniem nowoczesnego prądu kulturalnego jest ożywienie obumarłych aspiracji i posiłkowanie ich znacznie rozszerzonym zakresem pojęć estetycznych. Oddziaływanie jego w takiej formie na naszą twórczość artystyczną nie tylko nie będzie przeszkodą do formowania się stylu narodowego, lecz przeciwnie, twórczym czynnikiem, który z dziedzictwa przeszłości to wszystko do życia powoła, co żyć zdolne i życia godne”³⁹.

³⁶ „Przegląd Techniczny” 1907, nr 47, s. 573.

³⁷ T. Jaroszyński, *Polska Sztuka Stosowana*, „Biblioteka Warszawska” 1908, t. I, z. 3, s. 550; przedruk w nieco zmienionej wersji pt. *Sztuka Stosowana w: T. Jaroszyński, Jak patrzeć na dzieła sztuki*, Warszawa 1911, s. 195–225.

³⁸ Ibidem, s. 553.

³⁹ T. Mokłowski, *Secesja czy modernizm?*, „Słowo Polskie” 1911, nr 582, s. 8. Niektóre aluzje zawarte w tym artykule odnoszą się do broszury L. Benedyktowicza, por. przyp. 56.

Secesja od początku miała też licznych przeciwników, którzy na łamach prasy i w osobnych broszurach zaciekle ją atakowali. Jedni uważali ów styl za wypaczony, fałszywy, dziwaczny, pozbawiony logiki, inni odmawiali secesji jakiegokolwiek stylowości, określając ją jako obcy trend czy twór wypaczonej, dekadencjonalnej wyobraźni, nie mający ze sztuką wiele wspólnego. Już w 1899 r. architekt Szymon Widawer opisując Pawilon Secesji w Wiedniu (dzieło J. M. Olbricha) stwierdził: „Chociaż zwolennicy «secesji» mienia się apostołami prawdy, nie mogą jednakże dopatrzeć się jej w opisanej budowlu [...] Przy oglądaniu tych utworów dziwacznej chorobliwej fantazji mimo woli nasuwa mi się refleksja, czyliżby nie lepiej było, aby młodzi zapaleńcy, zamiast zrywać tak zupełnie i bezwarunkowo z tradycją, starali się wprzód lepiej poznać i zgłębić tajemnicę prawdy i piękna, zawarte we wzorach pozostawionych przez naszych poprzedników”⁴⁰.

O secesji wypowiedzieli się pejoratywnie niektórzy pisarze i poeci. Wśród nich czasami nawet ci, którzy uważani byli za przywódców modernizmu popierających nowe prądy w sztuce. Na przykład Stanisław Przybyszewski nazwał secesję „miałą i oślizłą, jej oddziaływanu przypisując zwyrodnienie smaku w Polsce”⁴¹, Włodzimierz Tetmajer zaś określił ją w 1901 r. jako „nudny, manieryczny, oklepany styl”⁴². Wymowny wydźwięk ma też opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1902 r. anonimowy wiersz pt. *Secesja*⁴³:

Szukacie nowych dla piękna wzorów,
Wy, poprawiacze Natury!
Zamiast odwiecznych prostoty tworów
Sztuczne tworzyć kontury...

Nie ten horyzont nowy odkrywa,
Kto na nieszczerłość się sadzi...
W sztuce — ta tylko droga prawdziwa,
Która do prawdy prowadzi.

W tymże roku generał Paweł Chrzanowski zamieścił w „Wędrowcu” cykl 14 artykułów pod znamienym tytułem: *Pramacierz secesji. Szkice o sztuce chińsko-japońskiej*. Autor sądząc, że geneza secesji tkwi głównie na Dalekim Wschodzie, ograniczył się niemal wyłącznie do rozważań o sztuce i kulturze rasy żółtej, by dopiero w ostatnich zdaniach dojść do następującej konkluzji: „Secesja upatrzyła w niesymetrycznej harmonii i poetycznych, wymarzonych,

⁴⁰ S. Widawer, *Kilka słów o „secesji” w architekturze*, „Przegląd Techniczny” 1899, nr 32, s. 527–528.

⁴¹ J. Puciata-Pawłowska, *Krakowskie środowisko artystyczne w latach studiów Tymona Niesiołowskiego*, Bydgoski Rocznik Muzealny, I, 1969, s. 58.

⁴² W. Tetmajer, *Polski styl*, „Ilustracja Polska” 1901, nr 1, s. 10.

⁴³ „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 5, s. 86.

fantastycznych liniach i barwach sztuki japońskiej najodpowiedniejsze szaty dla swoich nadziemskich, chorowitych halucynacji — lecz prawdziwej treści sztuki japońskiej, niewymuszonego opiewania zarówno istniejącego, jak i wymarzonego, wykochanego *piękna natury*, chyba nawet i secesjoniści nie dostrzegli, bo do tego trzeba zdrowego, miłosnego obcowania z naturą, przejęcia się jej pięknem, zakochania się i szczerzej wiary w niego, do czego adepci sztuki europejskiej w obecnej niezdrowej, dekadencjonalnej atmosferze naszego otoczenia, chyba nieprędko dojdą⁴⁴.

Charakterystycznym rysem sztuki polskiej przełomu XIX i XX w. było silne zafascynowanie rękodziełem i zdobnictwem ludowym. Najpełniejszy wyraz znalazło ono w założonym w 1901 r. Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana, którego główny protagonista Jerzy Warchałowski pragnął, aby „z głębi duszy ludowej” wydobyty został styl polski⁴⁵. Artyści i teoretycy tu skupieni niemal programowo występowali przeciw secesji. Wytworzyło to dość paradoksalną sytuację, bowiem teoria okazała się daleka od praktyki. W swej pracy artystycznej często nie potrafili oni wyzwolić się ze zwalczanego przez siebie stylu, a ich wyroby pokazywane na wystawach już ówczesna krytyka niejednokrotnie klasyfikowała jako czysto secesyjne⁴⁶.

Jeden z inicjatorów Towarzystwa, Edward Trojanowski, w 1902 r. pisał: „Otoczmy się [...] jak największymi masami tej zdrowej ludowej twórczości, stwórzmy sobie nową atmosferę do oddychania dla naszych artystycznych płuc [...]. Nie starajmy się za bardzo uszlachetniać tej sztuki ludowej nim ją pogłębimy dostatecznie, bo w wieku XVIII uszlachetniano również naturę ze zgubnym skutkiem, uszlachetniają ją też i dzisiejsi wiedeńscy secesjoniści i potworzyli karykaturalne figlasy”⁴⁷.

Harmonijne powiązania zdobnictwa z formą w sztuce ludowej stawiał za wzór do naśladowania również Tomasz Pajzderski — architekt i profesor sztuki stosowanej w SSP w Warszawie — gdy pisał o rodzącym się nowym stylu po pełnym nieporozumień przejściowym okresie secesji: „Dziś nowa sztuka wyswobadza się z debiutanckich przywar i z dyletantyzmu o artystycznych pozorach nie znającego rzemiosła i jego wymagań, nie liczącego się z logiką i prawami używalności. Odrzucić naturalnie należy cały ten potop modernistycznej, «secesjonistycznej» tandety, która rynki obecnie zalewa: ona nic a nic z nową sztuką nie ma wspólnego; powstaje poza [...] obrębem prawdziwej sztuki i bezimiennie marny, efemeryczny swój żywot pędzi”⁴⁸.

Wpływ sztuki ludowej zaznaczył się może najmocniej w grafice użytkowej. W propagowaniu tzw. ozdób swojskich duże zasługi, obok Towarzystwa

⁴⁴ P. Chrzanowski, *Pramacierz secesji. Szkice o sztuce chińsko-japońskiej*, „Wędrowiec” 1902, nr 14, s. 274.

⁴⁵ J. Warchałowski, *Katalog nowożytnych tkanin i wyrobów ceramicznych*, Kraków 1905, s. 41.

⁴⁶ Np. T. Jaroszyński, por. przyp. 37.

⁴⁷ E. Trojanowski, *Sztuka i lud*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 42, s. 826–827.

⁴⁸ T. Pajzderski, *Nowy styl*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 13, s. 222.

Polska Sztuka Stosowana, miało pismo „Poradnik Graficzny”, które patronowało wielu poczynaniom prowadzącym do zerwania z secesją i podniesienia poziomu szaty drukarskiej opierając się na wzorach ludowych. Ale i na łamach tego czasopisma roilo się od winiet secesyjnych. A oto jak z okazji wystawy drukarskiej w 1905 r. poeta i prozaik Franciszek Mirandola przedstawiał w „Poradniku” sytuację i dotychczasowe osiągnięcia w tej dziedzinie sztuki: „Czem przed laty kilku jeszcze była polska książka, czem polska reprodukcja? Drugorzędnym wytworem niemieckim [...] Wszelka «secesja», bez względu na najprostsze zasady logiki i poczucie piękna, stała się kanonem obowiązującym, poza którym zbawienia nie było [...] Pionierem nowoczesnej sztuki dekoratywnej w Niemczech stał się Antoni Seder [...] Podobnie jak w latach pięćdziesiątych w Anglii prerafaelici, porzucił salę wykładową i wraz z uczniami wyruszył w świat otwarty. Spotkał się tam z naturą, na którą dawno już przestano zważać i – ze sztuką ludową. Tak powstała niemiecka szkoła nowa. Widząc jak powstała, pojmujemy cały bezsens kopiowania «secesji» [...] Idźmy w naturę naszą i do ludu naszego. Oto co można było głosić u nas daremnie jeszcze przed kilku laty, kiedy to księga mądrości drukarskiej zaczynała się od słów: Na początku była secesja”⁴⁹.

Mimo prężnej działalności zwolenników sztuki ludowej i budowy opartego na niej stylu narodowego, wpływy secesji nie słabły i w latach późniejszych. Ciągle miała wielu zwolenników, a przy tym, rozpowszechniana masowo przez produkcję przemysłową, coraz bardziej rzucała się w oczy. Wspomniany wcześniej Jerzy Warchałowski jeszcze w 1908 r. niezmiennie na nią utyskiwał. „Płynie echo – pisał z okazji wystawy Polskiej Sztuki Stosowanej – a para robi swoje roznosząc nową modę, wpływ silniejszej kultury, wspanialszych zdobyczy, szczęśliwszych pomysłów, ale co gorsze, utrwała jednocześnie panowanie artystycznego frazesu – «Modern style», «l’art nouveau», «Jugendstil» i «secesja», skryształizowane w tysiącokrotnie spaczonyj falistej linii Van de Valdego, z Belgii przez Niemcy, okrążając Europę, przenikają i do nas i tu panują niepodzielnie od Warszawy do Pacanowa”⁵⁰.

Reakcja przeciw secesji nastąpiła i na polu architektury. Właściwie trwała przez cały okres jej rozwoju, nasilając się tylko w latach późniejszych. „Architektura nasza [...] w tak zwanej secesji uczy wymownymi przykłady, jak właśnie budowli stroić nie należy” – stwierdzał w 1903 r. Teofil Lembke⁵¹. A jak sobie wyobrażano strojenie owych budowli w satyrze kabaretu „Zielony Balonik”, wystarczy przeczytać wiersz do ilustracji Karola Frycza na temat przebudowy Wawelu w stylu secesyjnym niby przez Jana Zawiejskiego⁵²:

⁴⁹ F. Mirandola, *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. I, szp. 5–6.

⁵⁰ J. Warchałowski, *Polska Sztuka Stosowana*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 6, s. 106.

⁵¹ T. Lembke, *Warszawa się stroi*, „Przegląd Tygodniowy” 1903, nr 4, s. 43.

⁵² Zenon (Z. Pruszyński), *Jama Michalikowa, lokal „Zielonego Balonika”*, Kraków 1930, s. 37–38.

Z secesyjnych ramek

Secesyjny zamek

Lśni bogato i pstrokato

Jak lubi Zawiejski

Przystawki i murki

Na filarach dziurki

Tak to umie i rozumie

Architekta miejski

Wiedeńskie kawiarnie

Zielone latarnie

A imbryki — majstersztyki

Lśnią na bastionie

[...]

Poważniej do tego zagadnienia podszedł Stefan Fayans w 1908 r.; odgraniczając secesję od modernizmu, uznał ją za bezwartościową dla architektury. „Jak w każdym zresztą nowym kierunku w dziedzinach innych — pisał — tak i [w dziedzinie] sztuki naszej pominąć należy karykatury budowlane, zwane aczkolwiek również modernistycznymi, wnoszące jednak swymi jaskrawymi barwami i zaiście secesyjnymi kształtami rozdzwięk do harmonijnego architektonicznego obrazu ulic miejskich. Gmachów takich znajduje się obecnie w każdym mieście bardzo wiele, a objaśnić to należy tym, iż są one utworami przeważnie miernych modernistów lubujących się w chorobliwie powykrzywianych liniach i w absurdach architektonicznych, nie mających ze «stylem» nic wspólnego. Nie dziw więc, iż szersze masy publiczności miejskiej, z zakorzenionym przez przyzwyczajenie pojęciem o piękności lub o racji bytu pewnych tylko określonych kształtów i szczegółów, niezdolne są odróżnić prawdziwie wartościowych budowli w stylu nowoczesnym od przeważnie nieudolnych wytworów fantazji dekadencckiej, nadając wszystkim, bez względu na ich artystyczną wartość, uogólniające miano «secesyjnych»”⁵³.

Bardziej tolerancyjny okazał się jego kolega redakcyjny Stanisław Portner. Wprawdzie negatywnie odniósł się do końcowych efektów secesji, ale przyznał, że „w ciągu krótkiego swego żywota zdążyła [...] rzucić zdrowy posiew nowych idei, z których zrodziła się triumfująca dziś sztuka indywidualistyczna; z drugiej strony jednak nieużytki jej rozpadły się w bagno, które stało się rozsądnikiem niezwalczonej do niedawna epidemii banalnej stylizacji”⁵⁴.

Warto może jeszcze przytoczyć opinię Adama Wolmana, również współpracownika „Przeglądu Technicznego”, który w 1911 r. jakby z ulgą donosił: „Secesja rozlała się szerokim korytem po świecie całym, szpecąc niejedną dzielnicę, zakątki malownicze, place stylowe [...] Czas reklamy, błagą wabiącej secesji minął jak powódź deszczowa. Okres, obejmujący najnowszą architek-

⁵³ S. Fayans, *Zarys kierunku w nowoczesnej architekturze (1900—1907)*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 1, s. 18.

⁵⁴ S. Portner, *Budownictwo i sztuka na wystawach w Monachium, Darmstadtzie i Sztutgarcie (1908)*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 50, s. 609.

turę, zaznacza się wyraźnie fizjognomią narodową. Kosmopolityczna, wszędzie jednakowo banalne mająca oblicze, secesja znika”⁵⁵.

Wśród publikacji piętnujących secesję odrębne miejsce zajmuje broszura Ludomira Benedyktowicza, zatytułowana: *Rodowód secesji w malarstwie i rzeźbie — jej kwiaty i owoce na naszej grzędzie*⁵⁶. Autor tego pamfletu — powstaniec, krytyk, poeta i malarz (kaleka bez rąk) — był nieprzejednanym wrogiem secesji, do której zaliczał niemal wszystkie nowe prądy w sztuce. Jego zamiarem było więc ośmieszenie ideałów i twórczości przeważnie młodych artystów. Czy jednak w pełni mu się to udało? Utwór utrzymany jest wprawdzie w charakterze satyrycznym, ale razi w nim zbyt duża napastliwość, przesadny sarkazm, zaskakująco odrażające porównania, a przy tym dają się wyczuć osobiste animozje, gorycz i rozczarowanie z powodu niedoceny własnych wysiłków na polu sztuki. Cały wywód zamknięty został w czterech kolejnych rozdziałach, noszących na pierwszy rzut oka poważnie brzmiące tytuły: *Rodowód, Secesja w zakresie formy, Secesja w treści, Oryginalność secesyjna i jej stosunek do sztuki przeszłej i zapowiadanej*.

Rodowód secesji Benedyktowicz wyprowadził w ten sposób: „Matką najmłodszej sztuki po pędzlu i dłucie w Europie jest «Karykatura», a ojcem «Japoński Kontur»” (s. 5). Karykatura wniosła „do królestwa sztuki wszystkie dziwactwa wykoszlawionych, zwyrodniałych lub potwornych form i pozbawiony wszelkiej prawdy w naturze, znaczony barwnymi plamami koloryt” (s. 6). Japoński Kontur zaś przyozdobił to „w jedwabne sznury [...] o ruchach końskiej pijawki lub zarzucanego przez oprawcę psu na szyję stryczka, o ruchach wprawiających w stan szału i uniesienia nowoczesnych malarzy” (s. 6). Dalej autor gani za nieudolność rysunkową i rozpowszechnianie potworności podziwianych wówczas artystów: Redona, Wiertza, a przede wszystkim Boecklina, u którego postać Trytona na jednym z obrazów wzorowana jest „na podobieństwo rozdętej żaby [...] o ruchu tak trywialnym, że mógłby on obrazić estetyczny instynkt najordynarniejszego parobka” (s. 10).

Jeśli chodzi o formę w dziełach sztuki secesyjnej to według Benedyktowicza cechuje ją maksymalna pobieżność dochodząca nieraz do całkowitego jej zaniku. „Już nie to co śmiesz, ale to co straszy i odpycha dreszczem wstępu i odrazy, stanowi w zakresie formy całą wewnętrzną siłę żywota” (s. 11). A wyrazem tej siły są m.in.: „Kościste ręce więdźmy, rozczochrana głowa furii, wybiegłe na wierzch oczy upiora, szczerzące się szyderczym śmiechem zęby kościotrupa” (s. 12). Smutne według autora mogą stąd wyniknąć konsekwencje, ponieważ „zgroza przejmuje, gdy się pomyśli, w jakim duchu wyrobią się pojęcia i smak estetyczny przyszłego społeczeństwa [...] i jaką rasę ludzi z biegiem czasu wydadzą matki polskie wpatrzone na każdym kroku w potworne formy idących w tym duchu arcydzieł” (s. 12). Formę zawsze też

⁵⁵ A. Wolman, *Sztuka i naród*, „Przegląd Techniczny” 1911, nr 48, s. 623.

⁵⁶ L. Benedyktowicz, *Rodowód secesji w malarstwie i rzeźbie — jej kwiaty i owoce na naszej grzędzie*, Kraków 1905.

obowiązkowo określa „nudny i jednostajny kontur japoński” powodujący „chorobliwą manierę” nawet w pejzażu, który „przedstawia często płataninę linii, przypominającą tak charakterystyczne zwoje konserwowanego w spiry图斯ie solitera” (s. 13).

W następnym rozdziale autor ubolewa, że secesja naśladowując japońską sztukę stosowaną zniszczyła cały dawny polski dorobek artystyczny, bo „o jakie wspomnienia może potraścić widok japońskich gratów, parawanów, dzbanków i tacek, panoszących się w domach naszych?” (s. 18). A najgorsze jest to, że „sterroryzowała nie tylko świecką sferę społeczeństwa, ale i nasze duchowieństwo i wkroczyła [...] do naszych katedr i kościołów, co jest najcięższą krzywdą wyrządzoną [...] narodowi. A tej herezji estetycznej nie przebaczy im nigdy potomność i historia” (s. 20). W zakresie portretu zaś secesjonistom „nie chodzi o podobieństwo rysów, ani o proporcję kształtów, ani o wyraz, który by był odbiciem duszy, ale o to, aby portretowana osobistość wyglądała jak najbardziej secesyjnie, to znaczy, aby miała w wyrazie swego oblicza coś z upióra, a w układzie historii wykręconych konwulsyjnie kształtów” (s. 21). Wszyscy artyści zafascynowani secesją „wyrażają swoje myśli i uczucia za pomocą nieuchwytnych symbolów, stanowiących w każdym dziele sztuki jakąś zagadkę, której nikt nie tylko zrozumieć i rozwiązać, ale nawet odczuć i odśpiewać nie może [...] W tych symbolach zamyka się cała czczość duchowa nowoczesnej sztuki i literatury w Europie” (s. 21).

Ostatni rozdział Benedyktowicz tak rozpoczął: „Genesis secesyjnej oryginalności w malarstwie i rzeźbie bierze swój początek w ruchu rewolucyjnym, jaki oświadczył Europę od Wschodu w postaci rosyjskiego nihilizmu, a w środku i na Zachodzie w otwartych dążeniach socjalnej demokracji, obok których czai się z ukrycia anarchia uzbrojona w sztylet skrytobójcy” (s. 24). Ruch ten udzielił się również sztuce i literaturze, czego przykładem u nas miały być teorie Stanisława Witkiewicza, które obok impresjonizmu i japonizmu autor uznał za najbardziej zgubne w sztuce polskiej. „Malowidła Tooropa i rzeźby naszego Dunikowskiego to dwa najsłabsze objawy takiego upadku sztuki, jakiego przykładu nie dostarczają nam jej dzieje od stworzenia świata. A z tego tłumu nowoczesnych utworów przeziara stale i niezmiennie wstrętą karykatura, ubrana w strzępy impresjonistycznych farbowań, wnosząca do sztuki wykoszlawienie tych przedziwnych form” (s. 28). Z całej działalności secesjonistów na uwagę autora zasługują tylko ich zainteresowania sztuką ludową, na kanwie której chcieli stworzyć styl narodowy. „Skrętnie, starannie i troskliwie wyszukiwane i gromadzone przez secesjonistów wzory i okazy tej sztuki stanowią jedyną i niepoślednią w artystycznej ich działalności zasługę” (s. 33). „Wyznaję szczerze, że z tego co dotychczas na tym polu nagromadzono, mogłoby w istocie coś się narodzić, coś powstać, dałoby się coś wysnuć, ale równocześnie widzę aż nadto wyraźnie, że ten posiew [...] skazany jest z góry na zagłuszenie przez rozplenione i zakorzenione zbyt głęboko chwasty japońskie” (s. 34).

Broszura Benedyktowicza, wbrew chyba oczekiwaniom samego autora, nie

zyskała dużego rozgłosu ani nie wywołała zacieklej dyskusji. Zbyt szerokie rozumienie terminu „secesja”, całkowite wykpienie zdobywcy, które w sztuce europejskiej uważane były za niewątpliwe osiągnięcia — jak np. odrodzenie rzemiosła artystycznego, nowy sposób obrazowania pod wpływem sztuki japońskiej — stało się prawdopodobnie przyczyną, że nie poparli jej nawet przeciwnicy stylu secesyjnego. Dwie zaś recenzje zamieszczone w krakowskim „Czasie” ukazują wystarczająco, jak zareagowała na tę pozycję warstwa ludzi związanych z kulturą.

Pierwszy podjął się omówienia broszury historyk sztuki Stanisław Tomkiewicz. Z charakterystyczną dla siebie delikatnością uznał ją za bardzo dyskusyjną, a niektóre wywody za oryginalne, chociaż nie zawsze trafne. Ale stanowczo nie zgadzał się z poglądem autora na temat sztuki japońskiej i jej rzekomej szkodliwości na twórczość obecną. „Malarstwo japońskie — replikował — ma pewne pierwiastki ogólnoludzkie, a przez to prawdziwie zdrowe i wszystkim rasom przydatne. Do nich należy swoboda w kompozycji, zwłaszcza pejzażu, i szczerść barw. Przez te dwa czynniki sztuka japońska oddziaływała właśnie zbawiennie na malarstwo europejskie drugiej poł. XIX w. uwalniając je od konwencjonalizmu w układzie obrazów, w kolorystyce i oświetleniu, usuwając akademizm kompozycji i tzw. brunatny sos, będące wytworem szkół malarskich Zachodu. Wpływ ten zbliżył sztukę naszą do ożywionego źródła przyrody, nauczył nas cenić żywość i szczerść kolorytu, wykształcił i usamowolnił nasz wzrok. Są to nabytki rzetelne, uznane przez artystów i miłośników sztuki całej Europy, a zatem i nasza sztuka odrzucić ich nie może i nie powinna, jeżeli nie ma stać się mumią i skamieniałością”⁵⁷.

Następna recenzja podpisana została kryptonimem „n”. Autor jej z kolei odniósł się negatywnie do wszystkich twierdzeń Benedyktowicza. A o nadużywaniu przez niego słowa „secesja” pisał: „Jest to doprawdy upokarzająca rzecz, jak zakorzenił się w swoim czasie u nas, zwłaszcza w sferach mniej inteligentnych, ten bezmyślny znaczek, który w dziedzinie sztuki absolutnie nic nie mówi — jak posługiwano się nim zarówno na oznaczenie fryzury, obrazu, mebla i flirtu. Obecnie zaczął już przechodzić, szczęściem, na niepodzielną własność reporterii. W broszurze Benedyktowicza służy jeszcze wciąż z uporem na oznaczenie sztuki współczesnej”⁵⁸.

4

Dla wielu termin „secesja” kojarzył się nie tyle z określonym stylem czy kierunkiem w sztuce, co z pewną postawą, którą można by nazwać „nihilistyczną”. Miała ona prowadzić do upadku wszelkich norm w życiu społecznym i kulturalnym, w sztuce zaś powodować chaos i dezorientację. Wspomniany wyżej malarz Ludomir Benedyktowicz uważał, że secesjoniści są zdolni do

⁵⁷ „Czas” z 8 IV 1905, wycinek w Tece Warchałowskiego, Biblioteka ASP w Krakowie, nr 20028.

⁵⁸ „Czas” z 12 IV 1905, ibidem.

najgorszych czynów, natomiast Wojciech Kossak w listach do żony zwierzał się z nachodzących go wątpliwości podczas malowania, dodając: „od czasu secesji nic już nie wiem”⁵⁹.

Opinię o kamuflowaniu pod szyldem secesji destrukcyjnych czynników wpływających na twórczość artystyczną podtrzymywali też niektórzy krytycy sztuki. W „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” w 1901 r. pisano: „Secesja jest jednym z tych haseł, pod którymi bywają dopuszczone nadużycia. Słaby rysunek dekoracyjny, dziwny koloryt i dziwniejsze jeszcze pomysły usiłują pokryć wady artystyczne — nazwą, etykietą o tyle obszerną, o ile nic ściśle nie wyrażającą”⁶⁰. Podobnie wyraziła się w roku następnym Helena Ceysingerówna: „Takie wyrazy, jak secesja, modernizm itp. używane przez kompetentnych i niekompetentnych, zamiast naprawdę określać coś, wprowadzają w pojęcia ludzkie pewien chaos. Ostatecznie przeciętna publiczność przez secesję w malarstwie rozumie to wszystko, co dziwnym jest, sprzecznym z ustalonymi upodobaniami i poglądami na piękno, na sztukę”⁶¹.

Reakcja owej „przeciętnej publiczności” na słowo „secesja” znalazła odbicie także w kilku utworach literackich. Karol Irzykowski w powieści *Paluba*, powstałej około 1899 r., opisuje sytuację, w której bohater przekonany przez architekta godzi się na wybudowanie sobie pałacu w stylu secesyjnym. Na wieść o tym wśród jego sąsiadów zapanowała konsternacja, bowiem „już sama ta nazwa świadczyła o zbrodni: kto budował w stylu secesji, musiał być przez to samo socjalistą, anarchistą, ateistą, apostatą, nie był nawet Polakiem ani go matka Polka nie karmiła”⁶².

Próbie obrony „nowej sztuki” i jej czołowych reprezentantów podjęła w *Obrączce* Emma Jeleńska. Obóz „młodych” reprezentują tu Przybyszewski, Przesmycki, Wyspiański, Kasprówic, ich przeciwnikami są ksiądz Tomasz i hrabia Stanisław Tarnowski. Powieść m.in. ukazuje, jak opacznie sądzono nowy kierunek, któremu często hołdowały, może nieświadomie, nawet kobiety z tzw. wyższych sfer. Mimo to arystokracji i duchowieństwu wystarczyło, aby ks. Tomasz po przeczytaniu jakiegoś utworu orzekł lakonicznie: secesja, „a wtedy rzucano się wszystko: «secesja, dekadentyzm, modernizm, rozwichrzenie, zepsucie, niemoralność, przybyszewszczyzna, skażenie obyczajów, skażenie języka, zaparcie się tradycji, nieuszanowanie świętości itd.»”⁶³.

Typ „secesjonistki” — jako kobiety na ogół wątlej o smutnym obliczu, melancholijnej, znudzonej otoczeniem, wyzwolonej, niekiedy parającej się po amatorsku sztuką, lub popierającej feminizm — rozpowszechniły i utrwaliły

⁵⁹ List z 12 I 1905, cyt. za: K. Olszański, *Wojciech Kossak*, Wrocław 1982, s. 26.

⁶⁰ „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 29, s. 341.

⁶¹ H. C. (eysingerówna), *Malarstwo i rzeźba*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1902, nr 25, s. 293.

⁶² K. Irzykowski, *Paluba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 241.

⁶³ E. Jeleńska, *Obrączka*, Warszawa 1907, s. 210. Por. też: J. Dynak, *Nasi dekadenci. Literackie konterfekty Przybyszewskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, Pod. red. T. Bujnickiego i J. Illga, Katowice 1983, s. 126.

w świadomości społecznej ówczesne pisma humorystyczno-satyryczne. Jej męskim odpowiednikiem bywał tam „dekadent” o zniewieściałym wyglądzie i nonszalanckim sposobie zachowania⁶⁴. Taką parę przedstawił również Adolf Nowaczyński w satyrze *Gladiolus tavernalis*, gdzie o ekscentrycznej bohaterce mówi się, że jest „secesjonistką i wariatką znudzoną gniazdem rodzinnym aż do ostateczności”⁶⁵.

Najlepszym odzwierciedleniem i podsumowaniem takiego rozumienia terminu „secesja”, jaki w tym punkcie próbujemy przedstawić, jest recenzja z wystawy wiedeńskiej, którą zamieścił warszawski „Świat” w 1909 r. Autor podpisany „R. T-i” na postawione przez siebie pytanie, co oznacza secesja, odpowiada: „Określić ściśle, tym bardziej naukowo, niepodobna. W architekturze, umeblowaniu i fryzurze głowy – jest secesja czymś, co spokojnemu obywatelowi odbiera sen i wytrąca go z równowagi. W życiu towarzyskim secesja oznacza ekscentryka, który np. do fraka weźmie bardzo zielony krawat, albo też – we wszystkim są krańcowości – grzebieniem i mydłem posługuje się w okolicznościach tylko nadwyjątkowych. Będzie tym mocniej secesyjnie, jeśli dywan uważa za spluwaczkę, a firankę za chustkę do nosa. Stąd czciele (i czcielki) wszelkiej secesji nazywają chętnie tych, którzy zasad podobnych nie uznają – mydlarzami. W literaturze przechodziła secesja przez różnorodne fazy i mody, aż w najnowszym przejawie ostatnim jej słowem jest po prostu pornografia. Mówi się na nią w tym wypadku: szczerłość. Trochę inaczej w sztuce, przy zachowaniu jednak pewnej analogii [...] W skład secesjonizmu wchodzi właściwie wszystko, co wychodzi poza ramy zwykłych pojęć. Pomiędzy secesjonistami znajdujemy takich, którzy nie uznawali sądu wszelkich jury urzędowych i takich, którzy pod żaden zdrowy sąd się nie biorą. Stąd różnorodność, czasem bardzo ciekawa, czasami jednak zupełnie karykaturalna. Talent istotny, ale ekscentryczny; obok zupełna mierność, posługująca się nazwą, jako maską. Z biegiem jednak czasu, w kulturalnych centrach sztuki, rozróżnić z konieczności musiano między tym, co mogło uchodzić za secesjonizm, ale utalentowany, a tym, co pod tą lub inną firmą było tylko usprawiedliwionym porywem”⁶⁶. Dalej recenzent przechodzi do omówienia najlepszych według niego prac polskich artystów, do których zalicza *Madonnę* Vlastimila Hoffmana i *Dziwne oczy* Mieczysława Jakimowicza: „Hoffman ma w sobie niewątpliwie charakter secesyjny. Mieści się on w tej umyślnej naiwności, w gwałtem szukanej chłopszczyźnie i w tym sposobie malowania, który celowo i z rozmysłem zatracić chce cechy kulturalności i wykwintu, a zbliżyć się koniecznie ku prymitywom [...] *Dziwne oczy* Jakimowicza byłyby zwykłym i dobrym portretem, gdyby malarz, zapewne przez kaprys secesjonis-

⁶⁴ Kilka rysunków o tej tematyce reprodukował „Tygodnik Ilustrowany” w 1905 r. (pochodziły z wystawy pt. *Humor w sztuce*). Por. też: H. Górska, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, rozdz.: *Karykatura Młodej Polski*.

⁶⁵ A. Nowaczyński, *Malpie zwierciadło. Satyry*, Kraków 1902, s. 215.

⁶⁶ R. T-i., *Secesja. Z powodu ostatniej wystawy Secesji Wiedeńskiej*, „Świat” 1909, nr 37, s. 4.

tyczny, nie owiał go mgłą jakąś, nie nadał całości jakiegoś półtonu tajemniczości, spośród którego świecą oczy «secesyjnym» blaskiem»⁶⁷.

5

Tak różnorodne sposoby posługiwania się terminem „secesja” musiały doprowadzić do zdecydowanej reakcji przeciw samej nazwie. Już w dotychczas przytoczonych wypowiedziach widać było, że wielu — również artystów — nie akceptowało powyższego określenia — szczególnie w odniesieniu do sztuki polskiej. Ta niechęć do słowa „secesja” wpływała u nas prawdopodobnie jeszcze z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że kierunkowi temu przypisywano zbyt duże uzależnienie od sztuki japońskiej; po drugie — często utożsamiano go tylko ze stylem wiedeńskim.

Na przykład Michał Mutermilch uważał, że styl secesji zrodził się z tego, „co teraz jest w Japonii”⁶⁸; według Stanisława Womeli Japonia dała secesji całą „technikę dekoracji”⁶⁹; Tadeusz Jaroszyński podkreślał z naciskiem, że „mistrzynią dla kształtującego się obecnie stylu była sztuka japońska”⁷⁰; Paweł Chrzanowski i Ludomir Benedyktowicz zaś widzieli w secesji zaledwie nędzną kopię kultury Wschodu⁷¹.

Podobnie w drugim przypadku. Malarz Edward Trojanowski⁷² i krytyk Jan Kleczyński⁷³, gdy pisali o secesji, brali pod uwagę tylko odmianę wiedeńską nowego stylu, zarzucając mu zresztą przerafinowanie, nadmiar dekoracji i zbanalizowanie motywów. Dodać trzeba, że opinia taka była wówczas powszechna. Pod nazwą „secesja wiedeńska” rozumiano przede wszystkim najgorszą i najbardziej płytką odmianę tego kierunku, nie dostrzegając w nim cech oryginalnych, które później zostały odpowiednio uwypuklone i docenione (np. upodobanie do linii prostych i brył geometrycznych). Trudno więc dziwić się komentarzowi, jaki zamieścił „Tygodnik Ilustrowany” w 1905 r. do ilustracji przedstawiającej secesyjny pokój jadalny według projektu Josefa Hoffmanna; brzmi on następująco: „Pomysł Hoffmanna, choć Wiedeńczyka, nosi jednak na sobie słabe tylko ślady secesji wiedeńskiej, bo zamiast bezmyślnie powykręcanych linii wiedeńskich, widzimy tu konsekwentnie i pomysłowo rozwinięty jeden motyw, opierający się na zdecydowanych konturach”⁷⁴.

O rozpowszechnianie złego smaku pod szyldem „secesji” obwiniał Wiedeń także Zenon Przesmycki. Ale nie to tylko było powodem jego odrazy do nazwy, którą tak ostro potępiał na łamach „Chimery” w 1901 r. „Dziś, gdy

⁶⁷ Ibidem, s. 6.

⁶⁸ „Prawda” 1900, nr 11, s. 130.

⁶⁹ „Tydzień” 1904, nr 1, s. 1.

⁷⁰ „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 41, s. 803.

⁷¹ Por. przyp. 44 i 56.

⁷² „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 42, s. 826.

⁷³ „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 20, s. 395.

⁷⁴ „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 15, s. 278.

termin stracił pierwotne znaczenie — pisał — i wytarzał się po wszystkich rynsztokach tynglowych i kawiarnianych, gdy zerwały się wszystkie nici wiążące go ze sztuką twórczą, gdy rozlała się powódź bezdusznych szablonów i komunałów, stanowiących razem tzw. «styl» (oh!) secesyjny, «secesja», dzięki prasie, stała się w Warszawie prawdziwą obsesją. Gdzie się ruszyć, pełno jej wszędzie. Nikt dobrze nie wie, co ona ma znaczyć, ale wszyscy o niej mówią, wszyscy się nią zajmują. Nakleja się tę etykietę na prawo i na lewo, identyfikuje się za jej pomocą sztukę i sztuczki, szczerą indywidualność i szablonowe efekciarstwo, twórczość istotną i sposobiki handlarskie, prawdziwe wartości i mizerie ostateczne”⁷⁵.

Przesmycki z zasady występował przeciw obiegowym hasłom i frazesom przymierzanym do sztuki, krytykował nie tylko „secesję”, ale również tak popularne wówczas określenia, jak „modernizm” i „styl swojski”. Ale nie znaczy to bynajmniej, że był przeciwnikiem nowych prądów, że nie popierał artystów nawet najbardziej secesyjnych. Przeciwnie, już dawno okrzyknięto go liderem tych właśnie kierunków, których nazwę zwalczał. A sama szata graficzna kierowanej przez niego „Chimery” dowodzi, że nowy styl w pełni odpowiadał jego upodobaniom. Wcale mu też nie przeszkadzało, że proweniencja niektórych winiet zdobiących pismo dałaby się bez trudu wyprowadzić z Wiednia.

Analogicznie było z uznanym dziś za czołowego artystę secesji — Stanisławem Wyspiańskim. Miał on, jak wspomina Adolf Nowaczyński, wyjątkowe antypatie do kilku słów: „Stimmung, secesja [...], dekadent, meble stylowe, cała... zakopiańszczyzna, były w stanie doprowadzić go do przemiłej pasji i sypania jadowitościami”⁷⁶. Dlatego gdy projektowane przez niego wnętrza Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie określono jako „secesyjne”, zareagował na to złośliwą fraszką⁷⁷:

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 krzesel z lekarskiego domu
nazwała „secesyjnym” — 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 wzieni.

Atak na rozpowszechnioną już nazwę nie stanowił zagrożenia dla jej popularności, zwłaszcza że krytycy nie proponowali żadnego terminu zastępczego. Z wszystkich zaś nazw, jakie pojawiały się na przełomie XIX i XX w., określenie „secesja” miało największy rezonans społeczny. Stosunkowo najtraf-

⁷⁵ Z. Przesmycki, *Nadsceny*, „Chimera” 1901, z. 7/8, s. 301.

⁷⁶ A. Nowaczyński, *Pamflety*, Warszawa 1930, s. 152.

⁷⁷ „Czas” 1905, nr 51, cyt. za: M. Wallis, *Secesja*, op. cit., s. 15.

niej używano go też na oznaczenie tych zjawisk w sztuce, według których i dziś rozpoznajemy ten styl. Zrozumiał to już w 1905 r. krytyk i historyk sztuki Leonard Lepszy, formułując replikę Wyspiańskiemu i innym oponentom odnośnie do nomenklatury w sztuce: „Oburzają się — czytamy w «Przeglądzie Uniwersalnym» — nasi artyści malarze najnowszego kierunku i ich recenzenci, patrzący wyłącznie ich oczyma, a powtarzający pochwycone ich tylko opinie, na termin «secesja», 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 [...] A przecież o cóż chodzi? nie o rzecz samą, lecz denominację, nie o młode dziecko, lecz o jego imię. Zbyt to kwestia zdaniem naszym podrzędna, by kruszyć o nią kopię, by się nią zajmować obszerniej. Tu jednak powiedzmy z naciskiem: że artyści protestujący nie dają natomiast żadnej nazwy, bo jej nie pragną. Nazwa przynosi im może na razie materialną szkodę, więc okoliczność ta czyni sprawę zrozumiałą. Ale dla zrozumienia nowego kierunku określenie «secesja» przyjęło się, ono zamyka w sobie utarte pojęcia i mimo wszelkich protestów rodziców chrzestnych, tj. artystów samych, niewątpliwie utrzyma się, bo już dziś stało się własnością szerokich mas”⁷⁸.

6

W okresie międzywojennym stosunek do secesji w Polsce pozostał nadal ambiwalentny. Wypowiedzi na ten temat było jednak znacznie mniej i nie odznaczały się one taką rozbieżnością jak przed 1914 r. Najczęściej pojawiały się tylko na marginesie innych tematów lub szerszych opracowań syntetycznych sztuki polskiej. Ogólnie rzecz biorąc, zarówno wśród artystów i krytyków, jak i w obiegowych sądach, przeważały opinie negatywne.

Krytycznie do secesji odnieśli się w tym czasie nawet ci twórcy, którzy wcześniej ulegali jej wpływowi. Tak było na przykład ze Stanisławem Noakowskim. W 1926 r., przy omawianiu działalności architektonicznej Jana Heuricha, pisał: „Przełom między wiekami XIX i XX był świadkiem powstania nowych prądów w architekturze, z których wyłania się początkowo tak zwana secesja, styl przykry, *ad hoc* na chłodno wymęczony, który przekwitł szybko bez echa żadnego”. Cechował go „fałsz w samym założeniu, brak logiki konstrukcyjnej i przesada ozdób, z innego tylko podwórka nabranych”⁷⁹.

Termin „secesja” występował nieraz jako kryterium ujemnych wartości w sztuce. W tym znaczeniu użył go Tadeusz Cieślewski (syn), gdy oceniał twórczość Félixa Vallotona: „O rytmie kompozycji Vallotona decyduje linia krzywa, raczej płynna, w tym może, pozornie, pewne mankamenty estetyczne zwane secesją (tak bardzo przykre np. w linii Ensora)”⁸⁰. Z kolei Władysław

⁷⁸ L. Lepszy, *Przegląd artystyczny. Secesja*, „Przegląd Uniwersalny” 1905, z. VI, s. 441–442.

⁷⁹ Cyt. za: M. Wallis, *O nowy stosunek do secesji*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 3, s. 243.

⁸⁰ T. Cieślewski (syn), *Felix Valloton — drzeworytnik*, „Sztuki Piękne” 1934, R. X, s. 246.

Strzeмиński przy innej okazji zarzucał Cieślowskiemu, że w swych pismach i pracach graficznych hołduje secesji. „Świadomie używam kilkakrotnie wyrazu <<secesja>> – odpowiadał Cieślowskiemu na jego artykuł pt. *O sztukę, w której się duch tłumaczy* – Na ogół się ma krótką pamięć. Nie każdy pamięta, jak wyglądała ta niegdyś tak okrzyczana secesja. I dlatego byłoby bardzo wymownym porównać alegorie kosmiczne w grafice p. Cieślowskiego chociażby np. z kosmiczną metafizyką gwiazd i symbolów w grafice <<Chimery>>. Przedawniony kompleks nieprzetrawionej w swoim czasie secesji... Secesja, zmanierowane odgałęzienie wpływów, wywartych przez dekoracyjność Gauguina... Lecz po co mówić o tworzeniu narodowej sztuki polskiej tam, gdzie się w rzeczywistości broni secesji? [...] Zdobycze wiedzy malarskiej, wzbogacenie zawartości wzrokowej cechuje każdą następną epokę w stosunku do poprzedniej. I dlatego, gdy za punkt wyjścia dla współczesnej twórczości polskiej usiłuje się przemyścić od dawna przewyciężoną tandetę secesyjną – na to żaden artysta świadomy swoich obowiązków wobec kultury nie może się zgodzić”⁸¹.

Strzeмиński, artysta związany z awangardą, wielokrotnie w swoich pismach przywoływał secesję, stawiając ją zawsze za przykład największego rozkładu w sztuce⁸². W jednym z artykułów z 1936 r. pisał, że secesja „była karykaturalnym wypaczeniem założeń impresjonizmu”, a jej wpływ na twórczość naszych artystów trzeba uznać za poniżenie dla sztuki polskiej⁸³. W innym miejscu stwierdził, że zhańbione przez secesję malarstwo „wydobywa się i odradza dzięki wysiłkom bohaterskim pierwszych okresów kubizmu”⁸⁴.

W 1937 r., z okazji wystawy pośmiertnej Franciszka Siedleckiego, Nela Samotyhowa, dostrzegając w jego twórczości duże wpływy secesji i symbolizmu, próbowała za to obwiniać atmosferę minionej epoki: „Rzeczywistość polska jest wtedy zła i trudna – pisała – jest upokarzająca. Protest i odgradzanie się – to dwie drogi leżące przed głęboko oburzonymi. Zamykanie się w regionach ducha, przebywanie w wieży z kości słoniowej – było postawą wielu u nas ludzi na przełomie dwóch wieków. Z zawiłościami duchowymi szła w parze niemoc czynu. W sztukach plastycznych nerwowa, wyszukanie chorobliwa linia, mgliste, mdławe barwy, smukłe, wydłużone kształty są odpowiednikiem neurasteniczności i niepokoju szarpiącego dusze. SECESJA kładzie swe piętno nawet na twórczości Wyspiańskiego, w niej załamała się Biegas”⁸⁵.

Warto przytoczyć jeszcze odpowiedni ustęp ze wspomnień Pii Górskiej. Wprawdzie wypowiedź była drukowana dopiero w latach pięćdziesiątych, ale

⁸¹ W. Strzeмиński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 197.

⁸² Ibidem, s. 15, 63, 125, 197, 229, 271, 278.

⁸³ Ibidem, s. 278.

⁸⁴ Ibidem, s. 125.

⁸⁵ N. Samotyhowa, *Franciszek Siedlecki na tle swojej epoki* (według felietonu wygłoszonego w radiu), „Praca Obywatelska” 1937, nr 12, s. 8.

malarka dojrzewała w czasach Młodej Polski, a twórczość swą ukształtowała w okresie międzywojennym; dlatego jej opinię o secesji można uznać za charakterystyczną zarówno dla lat po-, jak i przedwojennych. W rozdziale *Nowe wrażenia i nowi ludzie 1897–1900* czytamy: „Nadchodziła epoka, w której zaczął panoszyć się w naszej plastyce styl rodem z Wiednia, noszący zapomnianą już dziś nazwę secesji. My, żyjący obecnie wśród budujących się domów o prostej architektonicznej linii i otoczeni sprzętami bez zbędnych ozdóbek, nie możemy się nadziwić brzydocie tego kierunku [...] Myślę, że przeciętny gust publiczności nie był może nigdy tak gruntownie popsuty jak na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego stulecia. Dotychczas stoją mi w oczach okropne, a tak wówczas modne cacka, puzderka, przyciski, «poetyczne» kobiece figurki o nieskończenie długich i zawsze falujących włosach, malowane na atłasie poduszki i parawany”⁸⁶. Dodajmy na marginesie, że gdy Górska to pisała, w wielu krajach Europy Zachodniej rehabilitacja secesji stała się faktem dokonany⁸⁷.

W pierwszych opracowaniach historii sztuki polskiej autorzy, próbując spojrzeć obiektywniej na osiągnięcia secesji, nie potrafili jednak wyzwolić się całkowicie od opinii obiegowych, urabianych jeszcze przez część krytyki młodopolskiej. Dlatego ich pozornie bezstronny stosunek wypływał, należy przypuszczać, bardziej z obowiązku obiektywizmu, jaki powinien cechować autora, niż z autentycznego przekonania. Bardzo lakoniczne wzmianki o secesji — nieproporcjonalne do innych omawianych tu problemów — pozwalają sądzić, że piszącym chodziło o świadome deprecjonowanie wpływu tego kierunku na sztukę polską.

W 1924 r. Michał Walicki i Juliusz Starzyński pisząc *Dzieje sztuki polskiej* uważali, że secesja była „szczerą w dążeniu, aczkolwiek niezbyt szczęśliwą w wynikach próbą wyzwolenia się z więzów naturalizmu i przejścia do nowych założeń dekoracyjnych”⁸⁸. Ale wpływy jej ograniczyli niemal tylko do samej architektury. „Po obejmującym prawie całą drugą połowę XIX w. okresie eklektyzmu i historyzmu, zwłaszcza w sztuce architektonicznej, zabijającym wszelką inwencję twórczą i wszelką osobowość — następuje panowanie tzw. secesji. Zasługą tego kierunku było niezwykle ostre zerwanie z wszelkim historyzmem, pchnięcie architektury na drogę śmiałych poszukiwań indywidualnego wyrazu. Na rezultatach secesji fatalnie jednak zaważył brak wewnętrznej tektoniki i skoordynowania oraz zgubna przewaga malarskości”⁸⁹.

Feliks Kopera zaś w *Dziejach malarstwa w Polsce* uznał koniec XIX w. za okres „zupełnego rozprężenia zasad w sztuce i najbardziej wybujałej ekstrawa-

⁸⁶ P. Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 140, 143.

⁸⁷ Por.: M. Wallis, *Secesja*, op. cit., rozdz. *Rehabilitacja*.

⁸⁸ M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, w: R. Hamann, *Historia sztuki*, Warszawa 1924, s. 1152.

⁸⁹ Ibidem, s. 1163.

gancji, która znalazła zaraz swoich teoretyków”⁹⁰. Nastąpiły też wówczas — według autora — próby odrodzenia sztuki poprzez podniesienie poziomu rzemiosła i przemysłu artystycznego. „Secesja wiedeńska pod tym względem położyła podwaliny pod uszlachetnienie sztuki stosowanej i podniesienie jej do poziomu czystej sztuki. Bliższe poznanie się ze sztuką japońską oddziało na ten kierunek. A także z japońskiej sztuki przejęto kapryśne gięcie linii. Secesja oddziałała wyraźnie na malarstwo przez to, że wymagała powrotu do zadań dekoracyjnych, opartych na silnie zdecydowanej linii i wyraźnej barwnej plamie. Była to zarazem reakcja przeciw mglistości form i zatraceniu konturów”⁹¹.

Mimo ogólnej niechęci lub niezdecydowania wobec secesji w latach międzywojennych (niemal programowo zwalczało ją też wiele nowych ugrupowań artystycznych w Polsce), w tym czasie odezwało się kilka głosów bardziej dla niej łaskawych. W 1928 r. Józef Czajkowski w programowym wykładzie inauguracyjnym (później wydrukowanym) otwarcia Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie powiedział: „Od chwili, kiedy zrozumiano, że [...] ukochanie form przeszłości nie może nam zasłaniać ciągle nowych nieograniczonych możliwości przyszłości, obudziła się żywiołowa chęć własnej twórczości, opartej o nową psychikę i nowe potrzeby wieku [...] Początkowo trzeba było jednak przejść przez okres ciężkich walk i prób. Była to tzw. «Secesja». Charakteryzowały ten okres wybujały indywidualizm, wyróżnienie się od przeszłości za każdą cenę, jako reakcja po ohydnej przeszłości. Okres ten, dziś niesłusznie zupełnie wyszydzany, był okresem uzdrowienia. Secesja zadała cios śmiertelny tzw. «stylom». Powstała nowa sztuka, która bardzo szybko zrzuciła z siebie przesadne cechy secesji i zrozumiała nowe potrzeby i nowe warunki życia”⁹².

W 1934 r. Mieczysław Wallis w artykule *Wyspiański — plastyk* wysunął optymistyczne przypuszczenie, że secesja jako kierunek „kiedyś, z odpowiedniego oddalenia, będzie [...] oceniony sprawiedliwiej niż dzisiaj”⁹³.

Piękny hołd secesji złożyła w 1933 r. poetka Maria Pawlikowska-Jasnorzewska wierszem pod tytułem *Secesja* (wydrukowanym w tomiku *Śpiąca zaloga*), w którym trafnie zaakcentowała zarówno klimat epoki, jak i swoisty urok popularnych wówczas motywów w sztuce⁹⁴:

Chmury zniszczone

W niebios obszarze,

⁹⁰ F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce, cz. 3: Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, s. 500.

⁹¹ Ibidem, s. 501.

⁹² J. Czajkowski, *Cele i zadania szkoły*, w: *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, Warszawa 1928, s. 24–26.

⁹³ M. Wallis, *Wyspiański — plastyk*, „Droga” 1934, XIII, s. 300.

⁹⁴ Cyt. za: J. Woźniakowski, *Trzy przypisy (głos w dyskusji)*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji...*, Warszawa 1969, s. 277.

Wód emanacje,
Wodne upiory...
Ze skrzydeł ważki
Ciągłą kolory,
Tonącej z cicha
Przy nenufarze.
I tworzą profil
Głowy dalekiej,
Co dymy włosów
Ściele w niebiosach...
Kształt ten wyniosły
Z brunatnej rzeki,
Gdzie leży panna
Miedzianowłosa.
I jej pięknnością,
Snem jej ponurym,
Nasiąkły wody,
Wezbrane chmury...

7

Od jakiegoś czasu Płock kojarzy się niekiedy z secesją, a dzieje się to za sprawą Muzeum Mazowieckiego, które od prawie dwudziestu lat usilnie zbiera i upowszechnia sztukę przełomu XIX i XX w. Warto więc może przy tej okazji przyjrzeć się, jak w Płocku przyjęto „nową sztukę”, jaka była na nią reakcja w okresie, kiedy w dużych ośrodkach artystycznych odnosiła największe triumfy, oraz w latach międzywojennych, kiedy echa jej już dawno przebrzmiały.

Kazimierz Askanas w swej książce *Sztuka Płocka*⁹⁵ pisze, że secesja wkroczyła do Płocka w grudniu 1901 r. wraz z nadesłaniem przez Mehoffera projektu polichromii wnętrza katedry, a dopiero później pojawiły się próby malarstwa impresjonistycznego. Następnie zerwanie umowy z Mehofferem miało wywołać w Płocku ożywioną dyskusję o nowych kierunkach w sztuce, dzieląc miejscową „elitę intelektualną” na zwolenników i przeciwników secesji (s. 234). W rozdziale o architekturze autor twierdzi, że pierwszym budynkiem secesyjnym w Płocku był wzniesiony w 1914 r. dom bliźniaczy przy ulicy Pięknej 1–3, kamienicę zaś przy ulicy Tumskiej 8 wymienia dopiero na trzecim miejscu, nie podając daty jej powstania (s. 256–257).

Nie wiadomo, skąd Kazimierz Askanas zaczerpnął powyższe informacje (a także kilka innych, nieraz wzajemnie się wykluczających), gdyż nie podaje w tym miejscu żadnych odnośników do przypisów umieszczonych na końcu książki. Według obecnego stanu wiedzy, niestety, twierdzenia autora *Sztuki Płocka* nie znajdują pokrycia w źródłach. Dają się natomiast wysunąć inne supozycje, mianowicie: ani secesja, ani impresjonizm przed 1914 r. nie „wkroczyły” do Płocka w takiej postaci, aby mogły wywołać jakąkolwiek dyskusję, czy choćby zostać dostrzeżonymi przez prasę lokalną.

⁹⁵ K. Askanas, *Sztuka Płocka*, wyd. 2, Płock 1985.

W sprawę polichromii katedry, a szczególnie w narastający konflikt między kurią a Mehofferem, wierni i prasa płocka nie zostali wystarczająco wtajemniczeni. Po zerwaniu umowy z artystą „Echa Płockie i Łomżyńskie” miały tylko tyle do powiedzenia: „Słyszymy, że zamierzone pierwotnie pomalowanie kościoła wewnątrz polichromią zostaje zaniechane, może na zawsze. Z naszej strony najzupełniej się z tym zgadzamy”⁹⁶. Zastąpienie Mehoffera Władysławem Drapiewskim prasa miejscowa przemilczała. Dopiero w trakcie malowania zaczęto wypisywać peany na cześć polichromii Drapiewskiego. Pochwały te były potrzebne przede wszystkim wiernym, składającym na ten cel ofiary pieniężne, ponieważ prasa ogólnopolska ostro potępiła kurię za rezygnację z projektu Mehoffera i zlecenie prac drugorzędnemu malarzowi⁹⁷. Stanowiska kurii w szerszych wypowiedziach próbowali też bronić ci księża, którzy bliżej zajmowali się sztuką. Kustosz Tomasz Kowalewski w sprawozdaniu z dotychczas wykonanych prac w katedrze, usprawiedliwiając wysokie koszty, dodawał: „Drogo... bo drogo... Ale kto widział polichromię w katedrze na Wawelu Tetmajera, Wyspiańskiego, a zwłaszcza Mehoffera w Skarbcu, porówna ceny i wykonanie, ten przyzna, że nie przepłaciliśmy, a posiadamy rzecz wysoce artystyczną [...] Nowomodna secesja nie znalazła tu przystępu”⁹⁸. Usprawiedliwieniu niewysokich lotów polichromii Drapiewskiego miał również służyć obszerny artykuł prałata Ignacego Lasockiego. Autor jednak dość mętnie i naiwnie przeprowadził swój wywód, sprowadzając go do tego, że „nowomodne malowanie, przekolorowe i wszechstronnie rozwichrzone”, nie nadaje się do ozdabiania kościołów⁹⁹.

We wszystkich wypowiedziach płockich nie spotykamy żadnych dyskusji o secesji, modernizmie ani o innych prądach w sztuce. Poza tym po roku 1903 nie tylko nie omawiano, ale nawet nie wspomniano o nie zrealizowanym projekcie Mehoffera, a jedynym wówczas w Płocku pismem, które odważyło się skrytykować prace Drapiewskiego w katedrze, był „Płocczanin” z 1907 r. W artykule *W imię piękna* czytamy: „Dziś dopiero ze smutkiem otwierają się oczy, jak strasznie zeszpeconym będzie wnętrze tej starej, wspaniałej katedry”¹⁰⁰. Ponieważ i tu brak wzmianki o konkursowym projekcie Mehoffera oraz jakichkolwiek rozważań o sztuce współczesnej, nie wiadomo, czy pismo to reprezentowało jakąś orientację estetyczną, czy tylko z przekory zaatakowało stanowisko kleru. Podobna sytuacja wystąpiła w 1910 r., gdy ukończono najbardziej okazały budynek secesyjny w Płocku – tzw. dom Górnickiego na ulicy Tumskiej 8. „Głos Płocki” zamieszczając o tym informację nie wspominał

⁹⁶ „Echa Płockie i Łomżyńskie” 1903, nr 31, s. 1.

⁹⁷ Por. K. Czarniecki, *Płockie życie artystyczne w latach 1900–1939*, Płock 1990.

⁹⁸ T. Kowalewski, *Sprawozdanie kustosa katedry płockiej*, Płock 1906, s. 1–2.

⁹⁹ I. Lasocki, „*Suum cuique*”. *Uwag parę o restauracji i malowaniu katedry płockiej, oraz w ogóle o polichromii u nas kościelnej*, „Miesięcznik Pasternski Płocki” 1910, nr 5, s. 101–113 i osobna odbitka.

¹⁰⁰ „Płocczanin” 1907, nr 31, s. 2.

ani o secesji, ani o żadnym stylu, a tylko ograniczył się do lakonicznej wzmianki: „Rysunek frontu odbija się bardzo korzystnie od domów sąsiednich budowanych wulgarnie [...] Piękny dosyć jest ten dom od frontu, ale ciasny, wysoko zbudowany dziedziniec nie wróży nic dobrego”¹⁰¹.

O atmosferze kulturalnej Płocka tego okresu jedna z lokalnych gazet w 1906 r. pisała: „Zwykła małomiasteczkowa proza z charakterystyczną cechą monotonii, senna, z rozleniwionym ruchem przechodnią [...] O sztuce, literaturze cicho”¹⁰². I rzeczywiście, poza jedną wystawą w 1913 r., do pierwszej wojny światowej niewiele wydarzeń można odnotować w życiu artystycznym miasta. Wprawdzie przewinęło się tu około dziesięciu malarzy, ale ich działalność ograniczała się głównie do zadań pozaartystycznych. Płocczanie, pozbawieni bliższego kontaktu ze sztuką współczesną, wykazywali nieraz w tym zakresie całkowitą dezorientację. Ich ignorancję zapamiętał i opisał po latach w swoim *Pamiętniku* Marian Trzebiński: „Gdy byłem w Płocku na studiach [malarskich w 1913 r. — K. Cz.] i zostałem tam zaproszony na obiad, postawiono przy moim nakryciu butelkę wódki i duży kieliszek. Zacząłem tłumaczyć, że wcale nie piję, że sława pijacka artystów jest zmyślona i przesadzona, ale moje wywody jakoś nie bardzo trafiały do przekonania, a jedna z pań powiedziała z przekąsem: «Przybyszewski pije, a dobrze maluje». Było to podczas panowania «nagiej duszy» Przybyszewskiego, którego sława dotarła aż do Płocka”¹⁰³.

Ożywienie życia artystycznego nastąpiło w Płocku dopiero w latach międzywojennych, a najpełniejszy wyraz znalazło w założonym w 1931 r. Klubie Artystycznym Płocczan. Jak termin „secesja” po wielu latach od swego narodzenia funkcjonował jeszcze w tym środowisku, widać to w satyrze Stanisława Kostaneckiego, opublikowanej z okazji pięciolecia Klubu. Kostanecki, podkreślając humorystycznie zasługi prezesa Kazimierza Mayznera, pisał m.in.: „Już od lat pięciu Pan Prezes lata za sztuką, jak ogon za kotem! Trud to niemały, zważywszy, że w mieście naszym nie sztuka prawdziwa, ale secesja się panoszy”¹⁰⁴.

¹⁰¹ „Głos Płocki” 1910, nr 68, s. 1.

¹⁰² „Płocczanin” 1906, nr 1, s. 2.

¹⁰³ M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, Wrocław 1958, s. 9.

¹⁰⁴ S. Kostanecki, *Jubileusz w Klubie wiadomym. Satyra sceniczna*, „Głos Mazowiecki” 1936, nr 32, s. 3.

On Secession (Art Nouveau) in Polish Literature till 1939

At the end of the 19th century in Polish criticism, referring both to the literature and art, began to appear various terms, often of foreign origin. To define almost any new phenomenon, tendency or trend in art, different names were used interchangeably causing great misunderstanding among the literary and art public. Some of these terms, however, became firmly rooted in critical terminology and last up till now. One of these terms which resulted in the greatest controversies in the Polish public opinion was the term "Secession" (Art Nouveau). From the very beginning it had its adherents and opponents who understood and interpreted it differently.

Most frequently this word was used in contexts being in agreement with its etymology (Latin: *secessio* = the separation). So the word "Secession" was used to call a group of young artists who were trying to break with tradition of art. Some critics quickly accepted stylistic features of this new art and became its great adherents. Secession as a new art style was conceived by critics as profound transformation leading to creative freedom and renaissance of all art branches.

Many opponents of the Secession attacked it strongly. Some regarded this style as deformed, bizarre and without logic; others denied Secession any respect as a new style and defined it as a foreign tendency and a creation of deformed, decadent imagination. In their opinion Secession had little to do with real art. Even those artists, writers, poets, painters and critics who are now thought to be its eminent representatives used to say bad things about Secession. Such a special case was the painter Ludomir Benedyktowicz who, in 1905, wrote a pamphlet in the form of a special book in which he madly attacked everything connected then with Secession.

For many of them the term "Secession" meant not the specified style or trend in art but mainly the special attitude towards life than can be called a "nihilistic" one. Such an attitude was to lead to a decline of all standards in social and cultural life and in art — to result in chaos and confusion. Secession was most often accused of eccentricity, pornography and breaking off established views on beauty and art.

Various meanings given to the term "Secession" led to the firm reaction against the name itself. Many people did not accept this term, especially as far as Polish art was concerned, because for them it was, first of all, the trend imported from Vienna and mostly dependent on Japanese art. Attacking that term its critics, however, did not generally offer another one, so this term was more and more popular and, finally, was accepted in the Polish language.

In the interwar period in Poland the attitude towards Secession was still ambivalent. The statements on this subject, however, were fewer and fewer; their divergence diminished. But in general, most artists, critics and the so-called public opinion, maintained their negative opinion of Secession.

Zusammenfassung

Sezession in der polnischen Literatur bis 1939

Gegen Ende des XIX. Jahrhunderts begannen in der polnischen Literatur und Kunstkritik neue Fachbegriffe, meist ausländischer Herkunft zu erscheinen. Zur Bezeichnung jeder neuen Erscheinung, Richtung oder Strömung in der Kunst benutzte man wechselbar verschiedene Namen, was unter die Empfänger Verwirrung brachte. Einige dieser Bezeichnungen haben sich jedoch eingewurzelt und sind bis heute erhalten. Eine von ihnen, welche die meisten Auseinandersetzungen in der Meinung des polnischen Publikums hervorgerufen hatte, war die Bezeichnung „Sezession“. Vom Anfang an hatte sie ihre Anhänger und Gegner, die sie ganz verschieden verstanden und erklärten.

Zuerst trat dieses Wort im Kontext aus, der konform mit seiner Ethymologie war (lat. *secessio* = Trennung). So nannte man die Handlungen junger Künstler, die mit den Traditionen in der Kunst zu brechen versuchten. Manche Kritiker entdeckten sehr schnell die Stilmerkmale der neuen Kunst und wurden zu ihren feurigen Anhängern. In der Sezession als einem neuen Stil sah man gründliche Umgestaltungen, die zur Schöpferfreiheit und Renaissance aller Kunstzweigen führten.

Vom Anfang an hatte die Sezession auch viele Gegner, die sie verbissen stürmten. Die einen hielten sie für einen verfallenen sonderbaren Stil ohne Logik; die anderen sahen in der Sezession überhaupt kein Stilisieren und bestimmten sie als einen fremden Trend, einen Geschöpf der verfallenen, dekadenten Einbildungskraft, der mit der Kunst nichts zu tun hat. Über die Sezession äußerten sich manchmal pejorativ sogar diese Schriftsteller, Dichter, Maler und Kritiker, die wir heute für ihre bedeutenden Vertreter halten. Ein besonderer Fall ist der Maler Ludomir Benedyktowicz, der 1909 ein Pamphlet geschrieben hatte, in dem er alles, was mit der Sezession verbunden war, verbissen attackierte.

Für viele knüpfte sich der Namen „Sezession“ nicht an den bestimmten Stil oder Kunstrichtung, sondern an eine gewisse Haltung, die man als „nihilistisch“ bezeichnen kann. Sie sollte zum Verfall aller Normen im gesellschaftlichen und kulturellen Leben führen, und in der Kunst dagegen den Chaos und Verwirrung verursachen. Am meisten beschuldigte man sie der Exzentrität, der Pornographie und der vorhandenen Anschauungen von der Schönheit und der Kunst.

Der mannigfaltige Gebrauch des Wortes „Sezession“ führte zu einer entschiedenen Reaktion gegen diese Bezeichnung. Viele akzeptierten diesen Namen nicht, vor allem im Zusammenhang mit der polnischen Kunst, indem sie darin ein Wiener Produkt und Unterwerfung der japanischen Kunst sahen. Dieser Bezeichnung entgegentretend, schlug man aber keine andere vor, und deswegen verbreitete sie sich immer mehr und wurzelte in die polnische Sprache ein.

In der Zwischenkriegszeit blieb das Verhältnis zur Sezession in Polen ambivalent. Es gab aber viel weniger Äußerungen zu diesem Thema und sie waren nicht so divergent. Im allgemeinen überwogen die negativen Meinungen, sowohl unter den Kritikern und Künstlern, als auch in den umlaufenden Urteilen.

Sezession in der polnischen Literatur bis 1939

Gegen Ende des XIX Jahrhunderts begannen in der polnischen Literatur und Kunstkritik neue Fachbegriffe, meist ausländischer Herkunft zu erscheinen. Zur Bezeichnung jeder neuen Erscheinung, Richtung oder Strömung in der Kunst brauchte man wechselnde, verschiedene Namen, was unter die Empfänger Verwirrung brachte. Einige dieser Bezeichnungen haben sich jedoch eingewurzelt und sind bis heute erhalten. Eine von ihnen, welche die meisten Auseinandersetzungen in der Meinung des polnischen Publikums hervorgerufen hatte, war die Bezeichnung „Sezession“. Vom Anfang an hatte sie ihre Anhänger und Gegner, die sie ganz verschieden verstanden und erklärten.