

LENKŲ DAILININKŲ DRAUGIJOS „SZTUKA“ PARODA VILNIUJE –
NAUJO STILIAUS DAILĖS SALONAS

1903 m. balandį Ferdinando Ruščico iniciatyva Vilniuje pirmąkart buvo organizuota paroda elitinės krokuviškės Lenkų dailininkų draugijos „Sztuka“, su kuria jis buvo susijęs nuo 1900 m.

Krokuviškių paroda, surengta secesiniame parodų paviljone Bernardinų sode, vadintame *Gaj* (liet. giraitė), buvo įrengta Ruščico; jos eksponavimas tapo lūžio tašku Lenkijos parodų istorijoje. Architektonikos požiūriu netinkamą plotą salės erdvę jis padalijo į tris dalis stulpais: į žemas, siauras šonines navas ir aukštą vidurinę, kurią uždengė kabančiomis lubomis, panašiomis į šviesų baldakimą. „„Sztuką“ p. Ruščicas puikiai patalpino apšvietimo požiūriu. [...] Viskas didžiulėje salėje, iš viršaus apšviestoje per originalią uždangą, puikiai atrodo tamsiai žalia-me fone“¹.

Ruščicas, tapytojas, ryškus pleneristas, sukūrė išpūdingą parodos koncepciją, atskleidžiančią taip vertinamus jo tapyboje erdvę ir „orą“. Pakabintas baltas banguojantis audinys kontrastavo su tamsia sienų žaluma ir ant jų pritvirtintais paveikslais, išdėstytais viena ištisa eile, išskyrus mažesnes vieną virš kitos esančias kompozicijas; tapo akivaizdžios pastangos derinti paveikslus tarpusavyje. Atskirą ekspozicijos sieną, užbaigiančią parodų salę, menininkas skyrė trimis monumentaliesiems vitražams, kuriems sukūrė drapiruoto audinio foną.

Ši vilniškė „Sztukos“ paroda išsiskyrė nauja ekspozicijos erdvės organizavimo forma, besiremiančia konkrečia architektonikos koncepcija, traktuojančia parodą kaip vientisą projektą tiek ekspozicijos salės sutvarkymo, tiek paveikslų išdėstymo požiūriu. Apgalvota, tvarkinga, rūpestinga paveikslų pateikimo forma ir jų tarpusavio ryšys, siekiai išskirti pavienius objektus ryškiai atsiribojo nuo XIX a. perkrautų, „tirštų“, „sunkių“ parodų tradicijos, grįstos *horror vacui* principais.

Nauja Vilniaus parodos ekspozicijos forma, nebuvo pirmas parodinis „Sztukos“ eksperimentas. Būsimų ekspozicijos sanklodos permainų pranašu tapo pirmas, dar neformalus būsimos draugijos „Sztuka“ dailininkų pasirodymas 1897 m. Krokuvoje, vadintas „ypatinga paroda“, apie kurią Stanisławas Wyspiańskis pasakė Józefui Mehofferiui: „Na, pagaliau padori paroda“². XIX a. ekspozicinėms erdvėms būdingą vyraujančią parodų atmosferą – tvankumą, perkrovimą nurungė naujas meno kūrinių pateikimo stilius; panaudotos molbertus arba postamentus pridengiančios aksominės draperijos, ant kurių buvo pastatyti paveikslai; intymumo ir kameriškumo aplinką, būdingą miestiskam salonui, papildė ekspozicijos salės vidury pastatyta apskrita kanapa.

Tolesnių parodos eksperimentų pranašu tapo 1898 m. balandžio 7 d. Lenkų dailininkų draugijos „Sztuka“ valdybos posėdžio įrašas apie Krokuvoje rengiamą

„Sztukos“ parodą 1898 m. gegužę: „Wyspiańskis ir Axentowiczius turi imtis planuoti parodos afišą, interjero sutvarkymą ir ekspozicijos dekoravimą“³.

Naujos parodinės erdvės organizavimo koncepcijos demonstracija buvo Lenkų dailininkų draugijos „Sztuka“ paroda Vienoje 1902 m. rudenį „Secesiono“ salėje. Į ją „ėjo visa Viena“; sulaukta puikių atsiliepimų tiek dėl aukšto rodytų kūrinių lygio, tiek dėl parodos įrengimo. Jos autorius Karolis Fryczas kaip papildomus parodinius elementus išnaudojo dekoratyvinius augalus, iš kurių kilo ir monumentalūs vitražų projektai, ir skulptūros. Fryczas taip pat pritaikė paveikslų kabinimo principą frizine juosta, viena eile, sukabindamas virš jų tik nedidelius Jano Stanisławskio peizažus; esminių tapo pavienių kūrinių tarpusavio sąveikavimas. Parodinė erdvė buvo papildyta baldų komplektu, imituojančiu salono nuotaiką.

Praslinkus metams po vilniškės „Sztukos“ parodos 1904 m. pavasarį pradėta rengtis pirmam savarankiškam „Sztukos“ pasirodymui tarptautinėje arenoje – bendrai parodai St. Louise, organizuotai Luizianos prijungimo prie Jungtinių Amerikos Valstijų šimtmečio proga, kurios projektas patikėtas Teodorui Axentowiczui. Ekspozicijos salės dekoraciją jis traktavo kaip monumentalią saloną; virš portalo, įremino sunkiomis portjeromis, sukūrė spalvingą frizą, sudarytą iš kaštono lapų, įkomponavo pano su stilizuotomis pelėdomis; parodų salės vidurį užėmė baldų komplektas. Panašus gėlių frizo motyvas, žinomas iš Axentowicziaus projektų St. Louise, puošė „Sztukos“ salę Diuseldorfo parodoje 1904 m.

Axentowicziaus ekspozicijos įrengimo tąsa, efektingai pristatyta parodose St. Louise ir Diuseldorfe, tapo Jaunosios Lenkijos parodų istorijoje garsiąs vadinamosios „Seklyčios“ („Świętlica“) dekoracija Krokuvos Dailės bičiulių draugijos rūmuose, įrengta Wyspiańskio jubiliejinei draugijos parodai 1904 m. Draugijos valdybos posėdyje 1904 m. liepos 15 d. pažymėta: „„Sztukos“ draugijos atskiros salės dekoravimas toje parodoje patikėtas St. Wyspiańskui ir tam tikslui skirta 300 kronų iš „Sztukos“ draugijos fondų“⁴. Dailininkas sukūrė Piastų laikų interjerą, primenantį dramos „Boleslovas Drąsysis“ scenografijos projektą, eksponuotą Krokuvoje 1903 m. Nedideliam „Seklyčios“ interjerui Wyspiańskis nutapė palubėje besivejančią frizą iš raudonų pelargonijų žiedų – „krokuviukų“; tokie pat buvo išsiuvinėti ir ant durų pakabintose storos gelumbės užuolaidose. Viršutinę masyvių medinių durų aprėminimų dalį puošė iš metalo išpjautos plokščios snaigių formos rozetės; salę gaubianti buazerija priminė liaudiškų skrynių dekoru ornamentus. Pagrindiniu Wyspiańskio „Seklyčios“ akcentu, puikiai derančiu su sienų dekoracija, buvo trys monumentalūs krėslai, taip pat suolas, puoštas „dantukų“ motyvais, irgi liaudiškos kilmės. Antonis Choloniewskis žurnalo „Kraj“ skiltyse 1904 m. rašė: „Žvalgomės čia, paklusdami [...] išpūdžiui, panašiam į tą, kurį pajuntame, atsidūrę pirmą kartą nežinomoje koplyčioje [...]. Seklyčia įrengta vien pilkais tonais. Pilkos spalvės sienos ir kilimas, kuriuo ištisai išklotos grindys, ir portjeros, pakabintos prie durų, ir buazerija, mirganti aplinkui [...] ir krėslai, tašyti iš medžio, kurie vadinami „sostais“, ir suolai [...]. Visa tai sukomponavo, sutvarkė ir įvardijo, pasinaudojęs liau-

dies išsireikšimais, Wyspiański⁵. „Seklyčios“ erdvę Wyspiański traktavo kaip architektonišką visumą, ne tiek parodų salės, kiek monumentalios erdvės, tarsi erdvaus salono; tai tapo naujo parodų stiliaus, paplitusio pirmiausia Lenkų dailininkų draugijos „Sztuka“ aplinkoje, požymiu. Wyspiański projektas įtvirtino naują parodų erdvės architektonikos stilių, traktuojant interjerą kaip eksponavimo vietą „grynajai dailėi“, kurios fone pristatoma „taikomoji dailė“. Esminis priekaištas tas, kad monumentali „Seklyčios“ erdvė, jos vientisas stilius neatitiko salėje eksponuojamų darbų charakterio, nustelbė „grynąją dailę“, kuri tapo nepastebima ir neesmine Wyspiański projekte.

Parodinės erdvės sutvarkymo koncepcija, pradėta „Sztukos“ parodose Vienoje 1902 m. ir Vilniuje 1903 m., vėliau įtvirtinta ekspozicijose St. Louise, Diuseldorfe, taip pat Krokuvoje 1904 m., pateikė dailės salonų įrengimą, puošą ne tik dailės kūrinių, bet ir pakabintomis lubomis iš subtilių audinių, portjeromis, lambrekėmis, tapytais frizais, baldais, kilimais ir sodais su puošnių gėlių krūmais. Ne mažiau svarbus tapo paveikslų eksponavimas išilgai viena linija. Nauja parodinės erdvės kūrimo forma, artimesnė rafinuotam salonui, o ne ištaigingai muziejaus salei, tapo *fin de siècle* epochos parodų įrengimo vizitine kortele, ypač akivaizdžia dailininkų draugijos „Sztuka“ aplinkoje.

Tas pačias koncepcijas 1905 m. palaikė „Sztukos“ ekspozicijos Miunchene autorius Mehofferis, „išpopuliarinės dekoravimą, laikytą savitu stiliumi“⁶; stiklinį stogą pridengė baltu šydu su aplikacijomis drugelių ir rožių motyvais, skleidžiančiu švelnią šviesą, slopinančiu alyvinę sienų apmušalų spalvą. Sukomponavo frizą, puošą stilizuotu liaudiškų karpinių ornamentu, kurio sudėtingesnę versiją pritaikė ant staktos; virš durų, vedančių į vengrų salę, patalpino supraportą „Pegasas ir mūzos“⁷; virš „auksinių stulpų“ pakabino du savo projektuotus kilimus su drugelių ir jurginų (ar rožių) motyvais, priderintais prie kone ažūrinės pagrindinio įėjimo į parodos salę gebenių apkalos ir portjerų; salės vidurį puošė keturi uosiniai foteliai, taip pat suprojektuoti Mehofferio, padaryti Zabžos stalių dirbtuvėse⁸. Specifinę to interjero nuotaiką papildė dekoratyviniai augalai: „Daugiau čia nei kur kitur žalmos, gebenės vyniojasi ant auksinių stulpų; tarp jų paslaptinai atrodo Laszczkos darbo kaukė“⁹. Tokiu būdu atsirado kūrinys, įrengtas „su rafinuotu skoniu [...], vieno tono, harmoningai suderintas su aplinkos puošyba“, savo nuotaika primenanti žaliuojančią verandą¹⁰.

1906 m. Londono „Sztukos“ parodą, vėl įrengtą Axentowicziaus, pajavairino aukso spalvos sienos, Lenkų taikomosios dailės draugijos kilimai ir gėlių puokštės.

Tarp kitų dviejų „Sztukos“ parodų Vienoje – 1906 m. ekspozicija „Secesionui“ pastate, įrengta pagal Stanisławskio, Ruščico ir Fryczo projektą, nors buvo „visais požiūriais sėkminga“¹¹, netapo naujos parodų pateikimo formos pavyzdžiu, priešingai nei „Sztuka“ pasirodymas, organizuotas 1908 m. opoziciniame „Secesionui“ Hagenbundo pastate, kai ekspozicijos įrengimą pasiūlė Józefas Czajkowski. Vestibiulyje kaip foną paveikslams sukomponavo raštuotą audinį (ar apmušalus), sa-

vo ornamentais panašų į Slucko juostų dekorą, taip pat frizą, puoštą gėlėmis ir pavo plunksnomis; atskiroje salėje su Wyspiańskiego darbų rinkiniu Czajkowski pritaikė eksponavimą, akivaizdžiai primenantį 1904 m. Dailės bičiulių draugijos rūmų Krokuvėje „Seklyčios“ interjerą: suprojektavo medines durų staktas, kampuose sutvirtintas metalinėmis rozetėmis, laikančiomis pakabintas siuvinėtas portjeras, o trims monumentaliems Wyspiańskiego sostams suteikė teatro rekvizito funkciją, pastatydamas juos ant siuvinėtomis portjeromis kiek pridengtos stilizuotos scenos. Ludwigas Hevesi patvirtino, kad „ta salė yra architektoniškas, tačiau kartu ir poetiškas visumos centras [...]“. Tai Wyspiańskiego poema, puiki, graži jo minčių spalvomis ir linijomis simfonija¹².

Kuklesnio pobūdžio buvo „Sztukos“ parodos ekspozicija Prahoje 1910 m., pagrindinis kompozicijos elementas buvo gėlės ir augalai, kaip ir „Sztukos“ salėje tarptautinėje Venecijos bienalėje 1914 m., įrengtoje Axentowicziaus, dekoruotoje spalvotais audiniais (ar apmušalais), tapusiais fonu paveikslams.

Panašiai ir vietinės „Sztukos“ parodos, organizuotos tais pačiais metais, buvo įrengiamos kruopščiai, o jų eksponavimas patikėtas patiems dailininkams; tai patvirtina 1904 m. liepos 21 d. įrašas „Sztukos“ draugijos ataskaitose: „Skyrius patarė sekretoriui kreiptis į Ruščicą Varšuvoje ir prašyti, kad užsiimtų „Sztukos“ draugijos salių dekoravimu Varšuvos parodoje“¹³. Salonus dekoravo baldais, kilimais, portjeromis, gėlių vazonais ir puokštėmis, taip daryta Krokuvėje 1909 ir 1910, Varšuvoje – 1912 m., Poznanėje – 1913 m.

„Sztukos“ paroda Vilniuje, suprojektuota Ruščico, kelia mintį apie naujos ekspozicijos formą, kuri pasirodė XIX–XX a. sandūroje ne tik „Sztukos“ rate, bet ir grupių, veikusių Vienoje ir Prahoje, parodose *Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wiener Sezession)* ir *Spolek Výtvarných Umelcu Mánes*; buvo grupės, kurios kartu su „Sztuka“ vadovavosi skirtingomis organizacinėmis programomis, tačiau tarpusavyje bendravo, stebėjo vienos kitas ir dalyvavo bendrose parodose.

Anuomet statyti rūmai, svajonių tvirtovės, meno šventovės skatino dailininkus, architektus ir projektuotojus atmesti ligtolines „sunkias“, perkrautas, „tirštas“ ekspozicijas, būdingas XIX a. pabaigos parodų įrengimui. Tad XIX–XX a. sandūra atnešė Vienos „Secesionui“, Krokuvos „Sztukai“ ir Prahos „Mánesui“ esmines permainas, kurių genezės galima ieškoti 1856 m. Oweno Jones apibrėžime, taip pat teorinėse Johno Ruskinio ir Williamo Morriso formuluotėse bei XIX a. paskutinio trečdaly Vienos iškilmėse, jubiliejuose, proginėse teatralizuotose puotose, tarp kurių išpūdingiausias buvo karališkosios poros sidabrinis jubiliejus 1879 m.¹⁴ Panašaus stiliaus dekoracijos lydėjo Pranciškaus Juozapo vizitą Galicijoje 1880 m., kuomet rotušės, rūmų, geležinkelio stočių interjerai tapdavo savotiškais botanikos sodais. Naujo parodos įrengimo stiliaus pagrindu tapo vientiso projektavimo koncepcija.

Naują eksponavimo formą jau 1898 m. pasiūlė Vienos „Secesionas“ savo pirmoje parodoje, kurią įrengė tokios architektūros įžymybės, kaip Josefas Maria

Olbrichas, Josefas Hoffmannas, Otto Wagneris, Kolo Moseris, Leopoldas Baueris, Jože Plečnikas, naujo parodų stiliaus autoriai, panaudoję draperijas, stiklą, baldus, girliandas, taip pat naują paveikslų kabinimo būdą. Tą naują Vienos parodų veidą pastebėjo ir Krokuvos žurnalo „Życie“ skiltyse komentavo Romanas Lewandowski: „Secesionas įrengė savo „modern“ patalpą. Ne salės, o kambariai, gražūs ir estetiškai išdažyti, su supraportais, modernių gėlių ir ornamentų frizais, tarnauja dailės kūrinių naudai [...], gėlės, žydinčios vazonuose, o virš jų plafonai iš gazo ir tiulio, kabantys tulpių ir didžiulių rožių taurėmis. Vaikščioji kilimais, vienės spalvės su sienų puošmenomis, čia ir visur vietoj paveikslų matai puikius austus kilimus, tik su moderniu ornamentu ir stilizuotomis gėlėmis. Prie įėjimo – dvi didžiulės kolonos, užsibaigiančios gyvų laurų kapiteliais, susijungiančiais su gyvų kamelijų perdangomis, sudarančiomis savotišką supraportą [...]. Kitaip sakant, šventovė naujiems kūriniams įrengta su iki tol Vienoje nematyta ištaiga, kupinu estetiškumo jausmu ir potraukiu į architektoniką“¹⁵.

Parodos, organizuotos Vienos „Secesiono“, Prahos „Máneso“, Krokuvos „Sztukos“ draugijų dailininkų, įkvėpusios naują ekspozicijų stilių – skęstančių žalumoje salonų ir verandų, salių, puoštų tapytais frizais, kilimais, portjeromis, baldais – iš esmės skyrėsi nuo Ruščico parodų koncepcijos, kuris siekė sukurti skaidrią parodos erdvę, tarnaujančią meno kūriniams, o papildomi elementai – kaip pakabintas stogas, nulemiantis apšvietimo kokybę, drapiruotas audinys, panaudotas kaip fonas paveikslams, tamsiai žalios sienos – turėjo tarnauti geram *œuvre* suvokimui; šviesa ir erdvė jiems pakluso. Ruščico sukurta ekspozicija tapo funkcionali naujo stiliaus salonu.

Vertė Lijana Natalevičienė

¹ H. Uziembło, O „Sztuce“ i ze sztuki w Wilnie, *Tygodnik Ilustrowany*, 1903, Nr. 23.

² F. Klein, Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, *Sztuka 1897–1922*, Kraków, 1922, s. III.

³ *Sprawozdania Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“* [rankr.].

⁴ Ibid.

⁵ A. Chołoniewski, Na wyżynach sztuki. Krakowska Wystawa jubileuszowa, *Kraj*, 1904, Nr. 10. *Sprawozdania...*

⁷ Eskizas yra *Osterreichische Galerie* Vienoje, pagal: A. Zeńczak, Aranżacja sali wystawowej Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“ – Glaspalast w Monachium 1904–1905, *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2000, s. 217, 218.

⁸ *Sprawozdania...*

⁹ M. Denstl, Sztuka polska w Monachium, *Tygodnik Ilustrowany*, 1905, II, Nr. 28, s. 526.

¹⁰ A. Zeńczak, op. cit., s. 217.

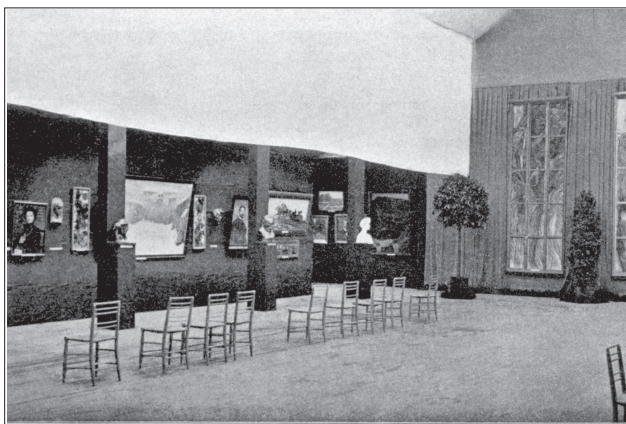
¹¹ *Sprawozdania...*

¹² L. Hevesi, *Acht Jahre Secession (Marz 1897–Juni 1905)*. Kritik-Polemik-Chronik, Wien, 1906.

¹³ *Sprawozdania...*

¹⁴ S. Forshuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien, 1991, S. 9.

¹⁵ R. Lewandowski, Wiedeńska secesja, *Życie*, 1898, Nr. 14, s. 164.



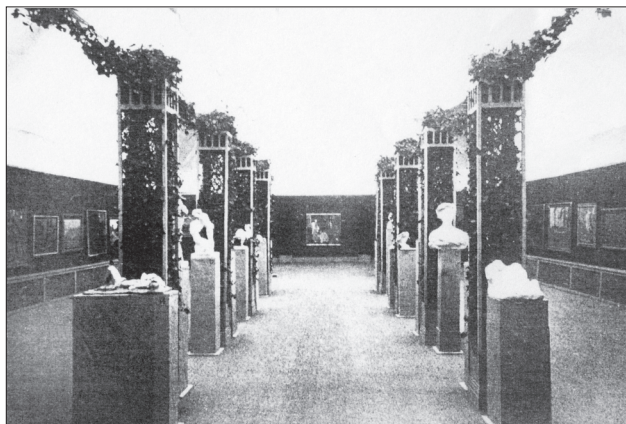
„Ars/Sztukos“ paroda
Vilniuje 1903.

Wystawa „Sztuki“
w Wilnie. 1903.



XVI „Secesiono“
paroda Vienoje 1903.

XVI wystawa „Secesji
Wiedeńskiej“. 1903.

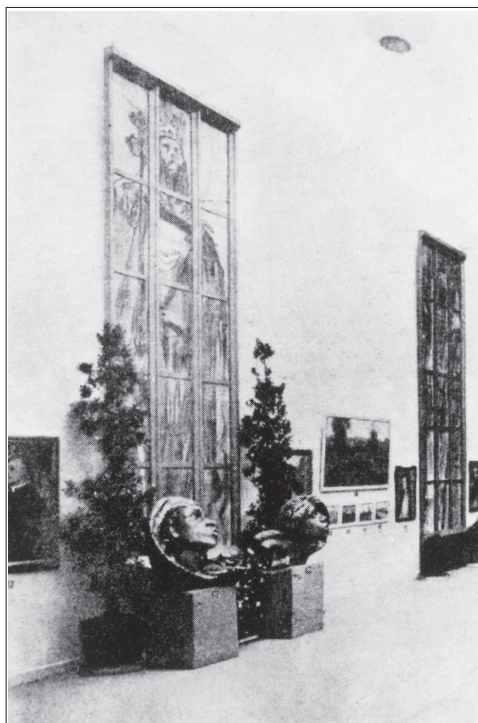


XXI čekų „Mánes“
draugijos paroda
Prahoje 1906–7.

XXI wystawa czeskiego
towarzystwa „Mánes“
w Pradze 1906–7.

„Sztukos” paroda
Vienos „Secesione”
1902.

Wystawa „Sztuki” w
„Secesji Wiedeńskiej”
1902.



„Sztukos” paroda
Krokuvoje 1897.

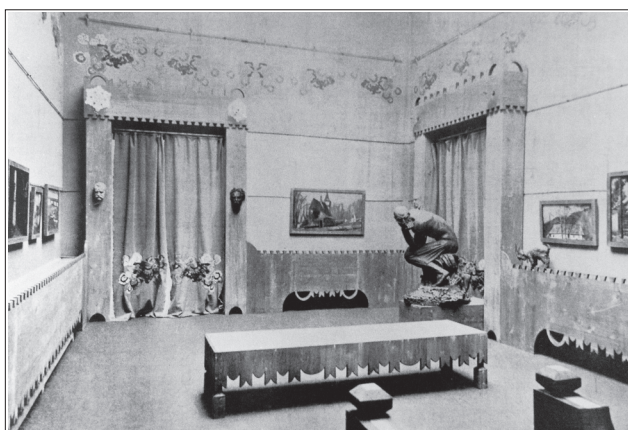
Wystawa „Sztuki”
w Krakowie 1897.





„Sztukos“ paroda
Wienoje 1908.

Wystawa „Sztuki“
w Wiedniu 1908.



„Sztukos“ paroda
Krokuwoje 1904.
St. Wyspiańskio
ekspozycja.

Wystawa „Sztuki“
w Krakowie 1904.
Ekspozycja
St. Wyspiańskiego.

WILEŃSKA WYSTAWA TOWARZYSTWA ARTYSTÓW POLSKICH
„SZTUKA” SALONEM SZTUKI W NOWYM STYLU

W kwietniu 1903 roku – z inicjatywy Ferdynanda Ruszczyca zorganizowana została pierwsza w Wilnie wystawa krakowskiego, elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którym to ugrupowaniem związany był od 1900 roku.

Krakowska wystawa urządzona w skromnym salonie powystawowym w ogrodzie pobernardyńskim w Wilnie, zwanym Gajem, została przygotowana w całości przez Ferdynanda Ruszczyca. Aranżacja ekspozycji stała się dziełem przełomowym w historii polskiego wystawiennictwa. Niewdzięczną architektonicznie, rozległą halę podzielił na trzy przestrzenie oddzielone od siebie filarami: na niskie, wąskie nawy boczne i wysoką nawę środkową, którą zamknął nadwieszonym stropem, podobnym do jasnego namiotu. „Wystawę „Sztuki” szczęśliwie udało się ulokować w pięknym z zewnątrz, secesyjnie efektownym pawilonie przemysłowo-wystawowym – w Gaju malowniczym, obramionym czarownie górami i Wilejką [...]. „Sztukę” p. Ruszczyca rozmieścił doskonale pod względem oświetlenia [...]. Wszystko w ogromnej hali, unormowanej w świetle górnym przez oryginalny namiot, doskonale się przedstawia na tle ciemnozielonym”¹.

Ruszczyca, malarz, zdeklarowany plenerysta stworzył efektowną koncepcję aranżacji wystawienniczej. Również tutaj potrafił wykorzystać tak cenione w jego malarstwie – przestrzeń i „powietrze”. Odważnie nadwieszona biała, falista tkanina kontrastowała z ciemną zielenią ścian. Wyraźna stała się dbałość o wzajemne komponowanie się obrazów, które wisiały w jednym rzędzie, natomiast mniejsze kompozycje, wyjątkowo, zostały „nadwieszonymi” nad sobą. Odrębną ścianę ekspozycyjną, zamykającą halę wystawową, przeznaczył Ruszczyca na pokaz trzech monumentalnych witraży, dla których stworzył tło w formie udrapowanej tkaniny.

Szczególną zasługą wileńskiej wystawy „Sztuki” autorstwa Ruszczyca stała się nowa forma aranżacji przestrzeni wystawienniczej, polegająca na wyraźnym podporządkowaniu konkretnej koncepcji architektonicznej, traktującej wystawę jako całość projektu, zarówno w sposobie aranżacji sali ekspozycyjnej, jak i rozmieszczenia obrazów. Przemysłane, staranne rozmieszczenie obrazów i ich współzależność, dbałość o prezentację poszczególnych obiektów wyraźnie zrywały z dziewiętnastowieczną tradycją „przeładowanych”, „gęstych”, „ciężkich” wystaw, podporządkowanych zasadzie horror vacui.

Pokaz wileński, proponujący nową formę ekspozycji, nie był w historii wystawiennictwa kręgu „Sztuki” pierwszym eksperymentem wystawienniczym. Zapowiedzią mających nastąpić zmian w formie architektury ekspozycji stał się pierwszy, jeszcze nie formalny pokaz artystów przyszłego towarzystwa „Sztuka”, zwany „wystawą osobną”, o której Stanisław Wyspiański miał powiedzieć do Józefa

Mehoffera: „No, nareszcie porządna wystawa”². Pomimo zagęszczenia właściwego dla wnętrz ekspozycyjnych XIX wieku, wprowadzono tutaj nowy styl prezentacji dzieł sztuki. Zastosowano przykryte draperią aksamitną sztalugi, bądź postumenty, na których umieszczone zostały obrazy; atmosferę intymności i kameralności, bliską mieszczańskiemu salonowi uzupełniała umieszczona pośrodku sali wystawowej okrągła kanapa.

Zapowiedzią dalszych eksperymentów wystawienniczych stał się zapis z posiedzenia Zarządu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w dniu 7 kwietnia 1898 roku, dotyczący przygotowania kolejnej, krakowskiej wystawy „Sztuki” w maju 1898 roku. Informowano w nim, iż: „Wyspiański i Axentowicz zająć się mają obmyśleniem afisza i zewnętrznego urządzenia i dekoracji wystawy”³.

Kolejną demonstracją nowej koncepcji aranżacji przestrzeni wystawienniczej była ekspozycja Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Wiedniu, jesienią 1902 roku, w salach wiedeńskiej Secesji. Wystawa, na którą „chodził cały Wiedeń”, zyskała znakomite opinie zarówno dzięki wysokiemu poziomowi ekspozowanych prac, jak i dzięki jej architekturze autorstwa Karola Frycza. Jako dodatkowy element wystawienniczy wykorzystał on krzewy ozdobne, z których wylaniały się, zarówno monumentalne projekty witraży, jak i rzeźby. Frycz zastosował również zasadę wieszania obrazów w formie fryzu, w jednym rzędzie, nadwieszając jedynie małe obrazy Jana Stanisławskiego; istotne było również wzajemne współistnienie poszczególnych obiektów. Przestrzeń wystawiennicza uzupełniona została kompletem mebli, co stwarzało namiastkę wystroju salonu.

Rok po wystawie „Sztuki” w Wilnie, zaprojektowanej przez Ruszczyca, wiosną 1904 roku rozpoczęto przygotowania do pierwszego samodzielnego pokazu „Sztuki” na arenie międzynarodowej – na Wystawie Powszechnej w St. Louis, zorganizowanej z okazji setnej rocznicy przyłączenia Luizjany do Stanów Zjednoczonych. Jej projekt powierzono Teodorowi Axentowiczowi, który uwzględnił dekorację sali ekspozycyjnej w formie monumentalnego salonu; wprowadził wielobarwny fryz złożony z liści kasztanowca, nad portalem flankowanym ciężkimi kotarami umieścił paneau ze stylizowanymi postaciami sów; środek sali wystawowej zajmował komplet mebli.

Podobny motyw fryzu kwiatowego, znanego z projektów Axentowicza w St. Louis, zdobił salę krakowskiej „Sztuki” na wystawie Towarzystwa w Düsseldorfie w 1904 roku. Kontynuacją aranżacji Axentowicza, efektownie przedstawionej na wystawie w St. Louis oraz ekspozycji w Düsseldorfie, stała się głośna w historii polskiego, młodopolskiego wystawiennictwa dekoracja tak zwanej „Świątlicy” w krakowskim Pałacu Sztuki, przygotowana przez Wyspiańskiego na Wystawę Jubileuszową Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1904 roku. Na posiedzeniu Zarządu Towarzystwa odnotowano w dniu 15 lipca 1904 roku: „udekorowanie sali osobnej Towarzystwa „Sztuka” na tejże wystawie powierzono St. Wyspiańskiemu i przeznaczono na ten cel sumę 300 koron, z funduszy Towarzystwa „Sztuka”⁴.

Artysta zrealizował wówczas koncepcję piastowskiego wnętrza, nawiązującego do projektu scenograficznego dramatu „Bolesław Śmiały”, wystawionego w Krakowie w 1903 roku. Do niewielkiego wnętrza świetlicy wprowadził Wyspiański motyw biegnącego pod sufitem malowanego fryzu z czerwonych kwiatów pelargonii – „krakowiaków”, które powtórzone zostały w formie haftów, na zawieszonych w drzwiach kotarach z grubego sukna. Górne naroża masywnych drewnianych obramień drzwiowych zdobiły płaskie, wycięte w metalu na kształt płatków śniegowych rozety; obiegająca salę boazeria przypominała formą ornamentu dekoracji skrzyń ludowych. Głównym akcentem „Świetlicy” autorstwa Wyspiańskiego, znakomicie korespondującym z dekoracją ścian były trzy drewniane monumentalne trony – siedziska oraz ława, zdobione „zębatymi” motywami, również o ludowej proveniencji. Antoni Chołojewski na łamach „Kraju” zanotował w 1904 roku: „Rozglądamy się tu, ulegając [...] wrażeniu podobnemu do tego, jakiego doświadczamy znalazłszy się pierwszy raz w nieznanej kaplicy [...] Cała świetlica jest urządzona w tonacji popielatej. Popielata jest barwa ścian i kobierca, którym wyścielona jest cała podłoga, i kotary zwieszanej u drzwi, i boazerii biegnącej dokoła, która się nazywa po polsku przystawą, i foteli ciosanych z drzewa, które nazywają się siedziskami, i ławy [...]. Wszystko to skomponował, urządził i nazwał, posługując się wyrażeniami ludowymi, Wyspiański”⁵. Wyspiański potraktował przestrzeń świetlicy jako całość architektoniczną, nie tyle sali wystawowej, ile monumentalnego wnętrza, niemal wielkiego salonu, co stało się zapowiedzią nowego stylu wystawienniczego ugruntowanego przede wszystkim w środowisku Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Projekt Wyspiańskiego utwierdził także nowy styl aranżacji wystaw, traktujących wnętrze jako miejsce równoczesnego eksponowania „sztuki czystej” i „sztuki użytkowej”, traktowanej jako jej tło. Istotna zdaje się być uwaga, iż w przypadku monumentalnej aranżacji „Świetlicy”, jej jednolity styl, odbiegający od charakteru eksponowanych w sali prac, spowodował całkowite zdominowanie „sztuki czystej”, która stała się nie widoczna i nie istotna przy dziele Wyspiańskiego.

Ta zapowiedziana na wystawach „Sztuki” w Wiedniu w 1902 roku i w Wilnie w 1903 roku, a następnie ugruntowana na ekspozycjach w St. Louis, w Düsseldorfie oraz w Krakowie w 1904 roku koncepcja architektury wystawienniczej proponowała aranżowanie nowych salonów artystycznych, pojętych jako wnętrza zdobione nie tylko dziełami sztuki, lecz także nadwieszonymi stropami z delikatnych tkanin, kotarami, lambrekinami, malowanymi fryzami, meblami, dywanami, a także ogrodami z krzewami ozdobnymi i kwiatami. Niemniej istotna stała się zasada uporządkowania eksponowanych obrazów wzdłuż jednej linii. Ta nowa forma kreowania przestrzeni wystawienniczej, bliższej wytwornemu salonowi, niż bogatemu wnętrzu muzealnemu, stała się wizytówką architektury wystaw epoki *fin de siècle*, szczególnie w kręgu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.

Do tych też koncepcji nawiązał w 1905 roku Mehoffer, autor ekspozycji Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Monachium, który „przeprowadził de-

korację utrzymaną w stylu swojskim⁶. Szklany strop (światlik) przysłonił białym velum z aplikacjami o motywach motyli i róż, rozpraszającym łagodne światło rozjaśniające oliwkową barwę obić ściennych; wprowadził fryz zdobiony stylizowanym ornamentem nawiązującym do ludowych wycinanek, którego bogatszą wersję wprowadził na nadproża; nad drzwiami prowadzącymi do sali węgierskiej umieścił supraportę „Pegaz i muzy”⁷; nad „złocistymi filarami” zawiesił dwa, własnego projektu kilimy z motywami motyli i georginii (bądź róż) dostrojone do niemal ażurowej, wypełnionej bluszczem obudowy głównego wejścia na salę wystawową oraz portierey; środek sali ozdobiły cztery fotele z drewna jesionowego, również projektu Mehoffera, wykonane w zakładzie stolarskim Zabży⁸. Specyficzny nastrój tego wnętrza uzupełniały krzewy ozdobne: „Więcej tu niż gdzie indziej zieleni, bluszcz snuje się po złocistych filarach; spośród niego wygląda tajemniczo charakterystyczna maska, dzieło Laszczki”⁹. Powstało w ten sposób dzieło zaaranżowane „z wykwinnym smakiem [...] w dostrojoną do jednego tonu i zharmonizowaną z dekoracyjnym otoczeniem całość”, przypominające nastrojem wykwinną werandę¹⁰. Z kolei londyńską wystawę „Sztuki” w 1906 roku, ponownie aranżowaną przez Axentowicza, urozmaiciły złote w tonacji ściany, kilimy Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana oraz bukiety kwiatów.

Pośród następnych dwóch wystaw wiedeńskich „Sztuki”, ekspozycja w gmachu Secesji w 1906 roku, która była „pod każdym względem sukcesem”¹¹, nie stała się pokazem nowej formy architektury wystawienniczej, choć zaprojektowana była przez Stanisławskiego, Ruszczyca i Frycza. Inaczej było w przypadku pokazu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1908 roku w gmachu opozycyjnego do Secesji Hagenbundu, kiedy to interesującą aranżację zaproponował Józef Czajkowski, wprowadzając w westybulu jako tło dla obrazów wzorzystą tkaninę (bądź tapetę) o ornamentyce zbliżonej do motywów dekoracyjnych pasów słuckich oraz fryz zdobiony kwiatami i pawimi piórami. W odrębnej sali, gdzie eksponowano prace Wyspiańskiego, Józef Czajkowski zastosował architekturę wystawy wyraźnie nawiązującą do aranżacji „Świątlicy” krakowskiego Pałacu Sztuki w 1904 roku, wprowadzając drewniane zdobione odrzwia spięte w narożnikach metalowymi rozetami, w których zawieszono zostały haftowane kotary, a trzy monumentalne siedziska-trony Wyspiańskiego sprowadził Czajkowski do roli rekwizytów teatralnych, ukazując je na nieco przysłoniętej haftowanymi kotarami, wystylizowanej scenie. Ludwíg Hevesi stwierdził, iż: „ta sala jest architektonicznym – ale zarazem poetyckim centrum całości [...]. Jest poematem Wyspiańskiego, przepyszną, uroczą symfonią jego myśli w barwach i liniach”¹².

Skromniejszy charakter miała architektura wystawiennicza między innymi pokazu „Sztuki” w Pradze w 1910 roku, kiedy to podstawowym elementem aranżacji stały się kwiaty i krzewy ozdobne oraz sala „Sztuki” na międzynarodowym Biennale w Wenecji w 1914 roku, autorstwa Axentowicza, ozdobiona barwnymi tkaninami (bądź tapetami) stanowiącymi tło dla obrazów.

Podobnie też krajowe wystawy „Sztuki”, organizowane w tych samych latach, aranżowane były szczególnie starannie, a ich przygotowywanie zlecano samym artystom, co potwierdza między innymi zapis w sprawozdaniach Towarzystwa „Sztuka” z dnia 21 lipca 1904 roku informujący, iż: „Wydział polecił sekretarzowi zwrócić się do Ruszczyca w Warszawie z prośbą, żeby się zajął udekorowaniem sal Towarzystwa „Sztuka” na wystawie warszawskiej”¹³. Aranżowano salony dekorowane meblami, kilimami, kotarami, donicami z krzewami ozdobnymi, bukietami kwiatów, jak to miało miejsce w Krakowie w 1909 i 1910, w Warszawie w 1912 roku, w Poznaniu w 1913 roku. W krakowskim Pałacu Sztuki jeszcze w 1911 roku „Światlice” zdobił fryz z pelargoniami Wyspiańskiego.

Wileńska wystawa „Sztuki” zaprojektowana przez Ruszczyca prowokuje do refleksji na temat nowej formy ekspozycji, która pojawiła się na przełomie XIX i XX w. nie tylko w kręgu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, lecz także w środowiskach analogicznych ugrupowań czynnych między innymi w Europie Środkowej, w Wiedniu, czy w Pradze, zwłaszcza w kręgu Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Wiener Secession i Spolek Výtvarných Umelcu Mánes. Były to ugrupowania, które wzajemnie się kontaktowały, obserwowały i uczestniczyły we wspólnych wystawach.

Stawiane wówczas pałace, „fortece dumy marzeń”, świątynie sztuki obliżwały artystów, architektów i projektantów wystaw do odrzucenia dotychczasowych „ciężkich”, „przeladowanych”, „gęstych” ekspozycji, właściwych dla wystaw aranżowanych w ostatnich latach XIX wieku. Tak więc przełom XIX i XX wieku przyniósł w wystawiennictwie wiedeńskiej Secesji, krakowskiej „Sztuki” i praskiego „Mánesu” istotne zmiany. Ich genezy doszukiwać się można między innymi w teoretycznych sformułowaniach Johna Ruskina i Williama Morrisa oraz w atmosferze Wiednia trzeciej dekady XIX wieku – tamtejszych uroczystości, jubileuszy, bali, wydarzeń teatralnych, spośród których najwspanialszy był srebrny jubileusz pary cesarskiej w 1879 roku¹⁴. Podobne w stylu dekoracje towarzyszyły trasie wizytacji Galicji przez Franciszka Józefa w 1880 roku, kiedy to wnętrza ratuszy, place, dworce kolejowe zamieniły się w swoiste ogrody botaniczne. Dla nowego stylu wystawiennictwa istotna stała się koncepcja całościowego projektowania.

Nową formę wystawienniczą zaproponowała już w 1898 roku wiedeńska Secesja podczas swej pierwszej wystawy, zrealizowanej przez wiedeńskie znakiemości architektoniczne, takie, jak: Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Otto Wagner, Kolo Moser, Leopold Bauer, Jože Plečnik, autorów nowego stylu wystawienniczego wykorzystującego draperie, szkło, meble, girlandy kwietne oraz nowy sposób zawieszania obrazów. To nowe oblicze wystaw wiedeńskich zauważył i skomentował na łamach krakowskiego „Życia” Roman Lewandowski: „Secesja urządziła swój lokal „modern”. Nie sale, ale pokoje, ładnie i estetycznie malowane, z supraportami, z fryzami modernistycznych kwiatów i ornamentów służą za przybytek dla dzieł sztuki [...] kwiaty kwitnące w licznych doniczkach, a ponad tym

plafony z gazy i tiulu, zwieszające się kielichami tulipanów olbrzymich i róż. Chodzisz po dywanach jednego koloru, jako ozdoby na ścianach, tu i ówdzie zamiast obrazów widzisz przepyszne tkane kobierce, tylko z modernistycznym ornamentem i stylizowanym kwiecikiem. Przy wejściu ogromne dwa filary zakończone kapitelami z żywych laurów i połączone belkowaniem z żywych kamelii tworzących pewnego rodzaju supraportę [...]. Słowem, cały przybytek dla nowych dzieł urządzono z przepychem niewidzianym dotąd w Wiedniu, a pełnym estetycznego zmysłu i architektonicznego zamięłowania¹⁵.

Wystawy organizowane przez artystów kręgu „Secesji wiedeńskiej”, praskiego „Mánesu”, krakowskiej „Sztuki” promujące nowy styl ekspozycji – tonących w zieleni wykwintnych salonów i werand, sal zdobnych malowanymi fryzami, dywanami, kotarami, meblami – zdecydowanie różniły się od koncepcji wystawieniowej Ruszczyca. Jego celem było zaaranżowanie klarownej przestrzeni ekspozycyjnej podporządkowanej dziełom sztuki, a wprowadzone dodatkowe elementy, jak nadwieszony strop decydujący o jakości światła, drapowana tkanina użyta jako tło dla obrazów, ciemnozielone ściany – służyć miały dobrej percepcji poszczególnych *oeuvres*. Im zostały podporządkowane światło i przestrzeń. Stworzona przez Ruszczyca ekspozycja stała się funkcjonalnym salonem w nowym stylu.

¹ H. Uziembło, O „Sztuce”, i ze sztuki w Wilnie, *Tygodnik Ilustrowany*, 1903, nr 23.

² F. Klein, Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, *Sztuka 1897–1922*, Kraków 1922, s. III.

³ Sprawozdania Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, rękopis w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

⁴ Sprawozdania, op. cit.

⁵ A. Chołoniewski, Na wyżynach sztuki. Krakowska Wystawa Jubileuszowa, *Kraj*, 1904, nr 10.

⁶ Sprawozdania, op. cit.

⁷ Szkic znajduje się w Österreichische Galerie w Wiedniu wg informacji: A. Zeńczak, Aranżacja sali wystawowej Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” – Glaspalast w Monachium 1904–1905, *Józef Mehoffer. Opus Magnum*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 2000, s. 217–218.

⁸ Sprawozdania, op. cit.

⁹ M. Dienstl, Sztuka polska w Monachium, *Tygodnik Ilustrowany*, 1905, nr 28, s. 526.

¹⁰ A. Zeńczak, op. cit., s. 217.

¹¹ Sprawozdania, op. cit.

¹² L. Hevesi, *Acht Jahre Secession (März 1897 – Juni 1905)*. Kritik-Polemik-Chronik, Wien, 1906.

¹³ Sprawozdania, op. cit.

¹⁴ S. Forshuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien, 1991, s. 9.

¹⁵ R. Lewandowski, Wiedeńska secesja, *Życie*, 1898, nr 14, s. 164.