Eliza Ptaszyńska

„DIE KRAFTPROBE" – „PRÓBA SIŁ" JUBILEUSZ 200-LECIA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W MONACHIUM

Jubileusz 850-lecia Monachium obchodzony w 2008 r. zbiegł się z rocznicą 200-lecia założenia w tym mieście Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zarówno miasto, jak i tamtejsze środowisko artystyczne długo i starannie przygotowywało się do nadchodzących uroczystości. Pamiętając o tradycji mecenatu Wittelsbachów, wszystkim projektom, które miały uświetnić podwójny jubileusz, nadano kulturalno-artystyczny charakter. Codziennie w wielu miejscach miasta otwierane były wystawy, organizowano spotkania, koncerty, warsztaty. Oferta była imponująca. Od maja do końca września w Monachium odbyły się 383 imprezy, w tym 87 wystaw (!), które historyków sztuki i miłośników malarstwa z pewnością najbardziej interesują.*

Akademia Sztuk Pięknych wraz z Haus der Kunst (Domem Sztuki) z rozmachem przygotowywały wystawę „Die Kraftprobe" („Próba sił"). Porządkowanie i poszukiwania archiwaliów oraz staranne kwerendy w zbiorach muzealnych i kolekcjonerskich w Europie trwały trzy lata i były prowadzone przez zespół badaczy i historyków sztuki nie tylko niemieckich. Wystawa jest efektem tej ogromnej pracy, w wyniku której uporządkowano i uzupełniono wiedzę o dwustuletnich dziejach akademii – ośrodka odgrywającego w XIX w. istotną rolę w rozwoju sztuki europejskiej.

Niezwykle ważne miejsce uczelnia ta zajmuje w dziejach malarstwa polskiego. Trudno myśleć o jego rozwoju w XIX w. w oderwaniu od Monachium – od akademii, licznych prywatnych pracowni, wystaw w Glaspalast, osoby księcia regenta. Wszystko to, co było wówczas charakterystyczne dla monachijskiego środowiska, miało swój rezonans w twórczości polskich artystów, warto więc bliżej przyjrzeć się tej uczelni.

Na wystawie „Próba sił" pokazano dzieje akademii od czasu jej powstania po współczesność. Sztuka polska wpisuje się natomiast w jej historię od roku 1828, gdy pierwsze polskie nazwisko pojawiło się w księdze immatrykulacyjnej, aż do pierwszej wojny światowej, której wybuch stanowi jednocześnie końcową cezurę naszej artystycznej obecności w stolicy Bawarii. Oczywiście Polacy nadal uczyli się, mieszkali, pracowali w Monachium. Nie tworzyli jednak już tak zwartej i licznej grupy, jak to było do 1914 roku. Zauważyli to także twórcy wystawy, którzy wybrali dzieła polskich artystów z tego okresu.

Tytuł wystawy ma znaczenie symboliczne; nawiązuje do obrazu Franza Defreggera, którego fragment promuje ekspozycję – umieszczony został na zaproszeniu, plakacie i banerze. Wybór ten – na obrazie artysta przedstawił grupę tyrolskich wieśniaków skupionych wokół młodzika mierzącego się z ciężarem głazu, który próbuje podnieść – nakazuje uważnie śledzić myśl kuratora ekspozycji. Wiejska scena rodzajowa symbolem malarstwa akademickiego? Co naprawdę kryje się za tym przedstawieniem? Co kryje się w stwierdzeniu „dorobek Akademii Sztuk Pięknych w Monachium"? Jakie malarstwo zaprezentowano w Domu Sztuki?

W pierwszej sali zawieszono obrazy będące wykładnią myśli przewodniej wystawy i wszystko to, co spotkamy dalej, w sposób symboliczny zostało w niej zapowiedziane. Problemy i zjawiska wiążące się z akademią, z ideałami i zasadami, którymi przez dwa stulecia się kierowała, mają swe odniesienia w tych kilku obrazach na pierwszej sali umieszczonych. Czy wszystkie znaczenia uda się widzowi odczytać? Czy bez przewodnictwa kuratora lub osób przez niego poinstruowanych da się właściwie odczytać ideę wystawy? Czy można oglądając ekspozycję zrozumieć istotę malarstwa powstającego w kręgu monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych? Czy sprowadzone z 18 krajów prace profesorów i uczniów uczelni są dla niej reprezentatywne? Trochę ponad sto

* Między innymi omówione lub wspomniane w niniejszym artykule wystawy: „Die Kraftprobe", Haus der Kunst, Prinzregentenstrasse 1, 30.05 – 31.08.2008. Kurator Leon Krempel; „Secession 1892-1914", Museum Villa Stuck, Prinzregentenstrasse 60, 5.06 – 14.09.2008. Kurator Horst Ludwig; „Sygnatura inaczej pisana. Obecność malarzy polskich w Monachium w świetle archiwaliów", Polskie Centrum Kultury, Prinzregentenstrasse 7, 2.07 – 06.08.2008. Kurator Eliza Ptaszyńska, współpraca Zbigniew Fałtynowicz.

1. Jan Matejko, *Stańczyk*, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie

1. Jan Matejko, *Stańczyk*, 1862, National Museum in Warsaw

2. Carl von Marr, *Biczownicy*, 1889

2. Carl von Marr, *Flagellants*, 1889

3. Gabriel von Max, *Małpa z cytryną*, ok. 1890

3. Gabriel von Max, *Monkey with a Lemon*, ca. 1890

dzieł, 89 artystów i dwieście lat historii – czy to wystarczy?

Ekspozycja została podzielona na dwie nierówne części: XIX-wieczną, zatytułowaną „Anziehung und Ausstrahlung" („Przyciąganie i promieniowanie") oraz XX-wieczną – „Leuchttürme und Irrlichter" („Latarnia morska i błędny ognik"). To znaczące tytuły.

Pierwsze stulecie istnienia akademii to czas jej niezwykle silnego oddziaływania na sztukę innych narodów. Do Monachium przybywali licznie młodzi artyści ze wschodniej, północnej i południowo-wschodniej Europy oraz Ameryki Północnej. Ta wielonarodowa rzesza studentów niosła głoszone tu idee do swych rodzinnych krajów. Wiek XX, przede wszystkim w wyniku historycznych zawirowań: obu wojen światowych, nazistowskiej dyktatury i studenckiej rewolty w 1968 r., to czas utraty owego prymatu, a także czas trudnego przebijania się do nowoczesności, mimo że wcześniej ową nowoczesność Monachium niejako antycypowało dzięki założonej w 1892 r. Secesji Monachijskiej (Münchner Secession) oraz powstałej w 1911 r. grupie awangardowej Der Blaue Reiter (Błękitny Jeździec). Nadszedł więc dla monachijskiej akademii okres wielkiej próby sił: zmagania się z nowym spojrzeniem na świat i sztukę. W tym sensie uczelnia wciąż pozostaje w, by tak rzec, walce „starego", które uosabia, z „nowym", które wciąż wokół niej i w niej samej się rodzi. Zaakcentowaniu tego problemu służą zapewne trzy rzeźby, albo, trafniej określając, instalacje współczesne – trzy surowe, szarobrunatne, duże konstrukcje: rewolwer, jakaś machina diabelska ze sznurami i stalowy krąg – umieszczone bezpośrednio na podłodze w salach, gdzie są obrazy Franza Defreggera, Karla Schorna, Karla Piloty'ego czy Karla Marra. To „zderzenie" tak różnych dzieł sztuki symbolizuje zmaganie artystów z tradycją, stałe wydobywanie się z jej ograniczeń, wykuwanie się „nowego" w „starym".

4. Franz von Defregger, *Próba sił*, 1898

4. Franz von Defregger, *Trial of Strength*, 1898

Część poświęcona XIX-wiecznemu malarstwu, zajmująca dziewięć przestronnych, wysokich sal, zdecydowanie przeważa nad drugą, pełną chaosu i zgiełku wytwarzanego przez kilka monitorów, na których obecni studenci pokazują swoją wizje uczelni.

Wystawę otwiera tytułowy obraz *Próba sił* Franza Defreggera z 1898 roku. Jest w tej decyzji wszystko, co można powiedzieć o sztuce powstającej wówczas w Monachium, a więc niebywała kariera artystyczna chłopskiego syna, który szukał najpierw szczęścia w Ameryce, aby jako dwudziestosześciolatek trafić do monachijskiej akademii, której profesorem był od 1878 do 1910 roku. Gdzie jeszcze możliwe były takie kariery? Chłopski syn profesorem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych! Szlacheckie „von" przed nazwiskiem i pogodne, czasem ckliwe, czasem zadzierżyste wiejskie sceny rodzajowe rozgrywające się w rodzinnym Tyrolu! A co z akademicką hierarchią tematów, w której wieśniacy ze swoim codziennym bytowaniem nie mieścili się. Nie mieścili się nigdzie – poza akademią w Monachium.

Na obwolucie katalogu wystawy pod słowem „akademia" wpisano motto: *...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus*. (*...żadnego ustalonego planu nauczania, żadnego ujednolicania*). Defregger jest doskonałym tego dowodem. Jak mocne były tradycje realizmu w akademii świadczy jednak rok powstania obrazu. Kilka lat wcześniej właśnie w Monachium narodziła się przecież europejska secesja, właśnie w Monachium, a dwa lata później nazwisko Wassily'ego Kandinsky'ego wpisano do księgi immatrykulacyjnej. Nic jednak w monachijskiej akademii nie było takie, jak gdzie indziej. Taki wniosek nasuwa się podczas oglądania wystawy.

Jak już wspomniałam, obrazy w pierwszej sali zapowiadają to wszystko, co wiemy o malarstwie akademii monachijskiej. Znalazły się w niej obrazy kilku kobiet: Marie Ellenrieder, Electrine von Freyberg, Emilie Linder, Elisabeth Ney, Barbary Popp i Louise Seidler. Namalowany w 1838 r. autoportret E. von Freyberg zadziwia nowoczesnością formy i samoświadomością malarki. Dynamicznej kompozycji przeciwstawiona jest pełna skupienia twarz kobiety o oczach skierowanych wprost na widza. Oddana staranie, bez widocznego śladu pędzla głowa wychyla się z zamaszyście, brawurowo niemal, malowanej prawie suchym włosiem sukni. Wywodząca się z artystycznej rodziny malarka była drugą kobietą (po Marii Ellenrieder) wpisaną do księgi immatrykulacyjnej akademii monachijskiej. Miała wówczas zaledwie 16 lat.

Męski portret Emilii Linder z około 1837 r. to doskonały warsztatowo psychologiczny wizerunek poety Clemensa von Brentano. Twórczość Louise Seidler pokazana została obrazem *Odyseusz i Syreny* o cechach właściwych nazareńczykom: motyw zaczerpnięty z mitologii, staranny rysunek, nasycone, głębokie, szlachetne barwy i pełne patosu gesty. Zarówno Seidler, jak i autorka innego obrazu, Barbara Popp, część swojego artystycznego doświadczenia zdobyły w Italii. *Powrót ojca z polowania* namalowany przez Barbarę Popp w 1838 r. jest zanurzony w tradycji włoskiej. Kompozycja, dążenie do idealnego piękna, rysunek, harmonia lokalnych barw i sposób potraktowania tła krajobrazowego wiążą artystkę z twórczością nazareńczyków, poszukujących źródeł sztuki pod włoskim niebem, ale rodzajowy temat i intymność przedstawionej sceny zapowiadają malarstwo, które niezadługo tak wspaniale rozwinie się nad Izarą. Także obraz *Maria z Dzieciątkiem w różanej tęczy* Marii Ellenrieder jest czytelnym znakiem nazareńskich korzeni akademii. Malarstwo religijne odgrywało w niej istotną rolę.

Trudno nie zastanawiać się nad tym, dlaczego pokazano tyle prac artystek na wystawie obrazującej osiągnięcia Akademii Sztuk Pięknych, w której, według powszechnego mniemania, kobiety studiować nie mogły. Zakaz ten jednak obowiązywał po 1840 roku. Wcześniej oraz po 1920 r. ta stworzona przez Wittelsbachów uczelnia dopuszczała kobiety do grona studentek.

Prawdopodobnie jedyną kobietą studiującą rzeźbę w akademii w Monachium była Elisabeth Ney, co więcej – była jedyną kobietą zapisaną w księgach pomiędzy rokiem 1841 a 1920. Nic dziwnego, że kurator wystawy zdecydował się pokazać jej pracę. Wybrał marmurowe

popiersie księcia Ludwiga II Bawarskiego z 1869 roku. Klasycystycznej w formie rzeźbie nie można odmówić cech realistycznych. Pełna, jeszcze na wpół dziecinna twarz młodego księcia otoczona jest rozwichrzonymi puklami włosów, a jedno z ramion przykrywa nie toga, ale szata o futrzanym kołnierzu. Niewątpliwie znaczenie ma też wybór sportretowanej postaci, przedstawiciela królewskiej rodziny. Malarstwo i rzeźba powstające w akademii spełniały między innymi funkcję sztuki reprezentacyjnej, oficjalnej.

W pierwszej sali zaprezentowano także obraz Duńczyka Jørgena Valentina Sonne. Jego praca *Ranek po bitwie pod Isted 25 czerwca 1850 roku* z 1876 r. jest przykładem malarstwa historycznego, odgrywającego w Monachium znaczną rolę. To po naukę tego malarstwa przyjeżdżali do stolicy Bawarii Polacy oraz młodzi artyści innych narodowości. Poza akademią rozwijało się realistyczne malarstwo rodzajowe, ale pod królewskim protektoratem kwitły tematy historyczne. Początkowo były to oczywiście wielkie kartony nazareńczyków, ukazujące sceny ze starożytnego Rzymu i Grecji. Później malarstwo historyczne nabrało innych cech na skutek przemian stylistycznych, ale także z powodu napływu profesorów i studentów z różnych stron Europy oraz pod wpływem budzenia się świadomości narodowej w wielu krajach. Tematy, traktowane realistycznie, dotyczyły konkretnych wydarzeń z dziejów danego kraju. Taki też jest obraz Jørgena Sonne. Podobnych płócien znajduje się na wystawie więcej, a każdy zwiedzający, niezależnie od narodowości, przywoła ponadto w pamięci autora „malowanych dziejów" swojego kraju, który kształcił się nad Izarą.

5. Wassily Kandinsky, *Cmentarz północny*, 1901

5. Vassily Kandinsky, *North Cemetery*, 1901

Oglądając pierwszą salę można zapomnieć o autorach poszczególnych obrazów i skupić się tylko na ich artystycznych i merytorycznych wartościach. Wszystkie są bowiem wykładnią idei malarstwa tworzonego w akademii. Świadczą o panujących w niej zasadach i celach nauczania, o dorobku estetycznym uczelni. Tak należy na nie patrzeć. Dają się odczytywać jak rebus, intelektualna zagadka. Za każdym z nich, oprócz wartości estetycznych, stoi jakiś problem, zjawisko historyczne, idea malarstwa rozwijającego się w akademii monachijskiej. Można by zaryzykować stwierdzenie, że zaprezentowano w tej sali wykładnię malarstwa powstałego w ciągu dwustu lat istnienia Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Twórczość współczesną reprezentuje ułożony na posadzce, dużych rozmiarów, pieczołowicie odtworzony rewolwer Olafa Metzela. Jego interpretację zostawiam każdemu zwiedzającemu, moja byłaby zbyt oczywista.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na rysunek zawieszony tuż przy wejściu: *Dyskusja artystów w Monachium* z 1817 roku. To dzieło Ludwiga Emila Grimma, brata znanych bajkopisarzy, który jako jeden z pierwszych zapisał się do akademii. W 1809 r. rozpoczął studia jako miedziorytnik. Niewielkich rozmiarów praca, rysowana piórkiem i ołówkiem, podmalowana pędzelkiem, przedstawia artystów, miłośników sztuki i krytyków zgromadzonych przed nagrodzonym przez akademię obrazem Josepha Antona Kocha. Grimm przedstawił nie tylko autentyczną sytuację, ale sportretował, z lekkim zacięciem karykaturalnym, czołowe postacie (w tym siebie) ówczesnej elity artystycznej raczkującej jeszcze akademii. Odniósł się też do jej programu nauczania, umieszczając w tle sceny kopie antycznych figur i pracujących przy sztalugach studentów.

W drugiej sali Haus der Kunst umieszczono to, czego można było na tej wystawie oczekiwać: wielkie kartony i kompozycje pierwszych profesorów akademii, nazareńczyków: Petera von Corneliusa, Juliusa Sznorr von Carolsfelda, Carla Schorna oraz Johanna Georga von Dillisa i Wilhelma von Kobella, nauczycieli tak później deprecjonowanego na uczelni pejzażu. Należne miejsce znaleźli także późniejsi profesorowie, tacy jak: Moritz von Schwind, Carl Piloty, Sandor Wagner

i Gyula Benczúr (obaj byli uczniami Piloty'ego) oraz Sandor von Liezen-Mayer. Sala imponuje rozmachem i malarską siłą zawieszonych w niej obrazów. Dzieła Carolsfelda czy Corneliusa nie dziwią żadnego historyka sztuki ani miłośnika malarstwa. Ale wystawione w ich sąsiedztwie niewielkich rozmiarów prace Dillisa i Kobella pozwalają uzmysłowić sobie niezwykłą różnorodność i swobodę twórczą panującą od pierwszych lat w akademii. Obok siebie mogli pracować w niej zdeklarowani nazareńczycy (z ich umiłowaniem wielkich formatów, suchej kreski, podniosłych tematów i pogardą dla koloru) oraz Dillis (pionier monachijskiego malarstwa pejzażowego, miłośnik natury, spontaniczny jej odtwórca, zwolennik malarstwa plenerowego) czy Kobell, twórca krajobrazów z rodzajowym sztafażem. Po jakimś czasie akademia usztywniła swój program, pozbywając się pracowni malarstwa pejzażowego i eksmitując je wraz z dziełami o tematyce rodzajowej poza obszar własnych zainteresowań. Przyglądając się *Hochstaufen koło Salzburga* z 1841 r., jego harmonii barw, od błękitu po granat i szare brązy, widząc dramatyzm syntetycznie przedstawionego krajobrazu, zdać sobie można sprawę, jak daleko odszedł Dillis od sentymentalnych, biedermeierowskich widoków podalpejskich właściwych ówczesnemu malarstwu monachijskiemu i zrozumieć siłę powstającego w późniejszym okresie w stolicy Bawarii malarstwa pejzażowego, do rozkwitu którego przyczynili się także Polacy. *Hochstaufen koło Salzburga* Dillisa oraz *Pejzaż z jeleniami* Kobella zawisły po obu stronach gigantycznego (572 x 827 cm) *Zatopienia grzeszników* Carla Schorna. Oparta na trójkącie kompozycja przedstawia ostatnie chwile przed zagładą. Ręce wzniesione ku niebu, omdlałe ciała, walkę o przetrwanie lub apatię. Tylko w pierwszej chwili obraz dominuje, po chwili, gdy widz staje przed niewielkim (25,8 x 34 cm) olejem Dillisa, zwycięża prawda uczuć i przedstawienia. W sali tej warto zwrócić uwagę na zaskakującą pracę Moritza von Schwinda. *Trzej śpiewający Geniusze* z 1838 r. – to karton do przygotowywanego przez autora fresku. Nietypowa jest technika i cechy formalne przedstawienia, w którym na purpurowym tle, jak wycięte z szablonu, znalazły się trzy postacie amorków. Kompozycja jest idealnie dwuwymiarowa i dwubarwna.

Polacy na tej sali powinni zwrócić uwagę na Karla Piloty'ego i Sandora Wagnera. Obaj byli mistrzami naszych „monachijczyków". Do pracowni pierwszego z nich szczególnie trudno było się dostać, jak pisał w swoich wspomnieniach Ludomir Benedyktowicz. Do jego uczniów zaliczano m.in. Matejkę, z pewnością z jego rad korzystali: Władysław Czachórski, Aleksander Gierymski, Józef Brandt. *Seni nad zwłokami Wallensteina* Karla Piloty'ego, zawieszony w Nowej Pinakotece, budził przed ponad stu laty powszechny podziw wśród przybywających do Monachium adeptów malarstwa. Tutaj, na wystawie, *Aleksander Wielki żegnający się przed śmiercią ze swoim wojskiem* – mimo że powieszony na wprost wchodzącego widza – ustępuje siłą wyrazu wiszącemu na bocznej ścianie obrazowi Gyula Benczúry *Chrzest Vajka*. Czyżby uczeń przerósł mistrza? Główne postacie przedstawienia, chrześcijański biskup i pogański władca węgierski, zajmują centralną część tej zrównoważonej, pełnej podniosłości kompozycji. Oświetlenie, sposób ustawienia postaci, kontrast kolorystyczny, purpura okrywająca na wpół obnażone ciało księcia i złoto płaszcza biskupiego wzmacniają treść przedstawienia. Dla wszystkich kochających przepych i materialność XIX-wiecznego akademizmu jest to obraz godny najwyższego podziwu. Wiszący na wprost *Chrztu Vajka* obraz Sandora Wagnera, *Ofiarna śmierć Titusza Dugovicsa* świadczy o uzależnieniu ucznia od dzieła nauczyciela, czyli Piloty'ego. Wielofiguralne, pełne dramatycznego patosu dzieło, o ciekawym, żeby nie powiedzieć przeintelektualizowanym układzie kompozycyjnym, wydaje się wtórne wobec wcześniej omówionych prac. Dla widza polskiego jest to jednak autor niezwykle ważny, gdyż to w jego pracowni uczyło się ponad sześćdziesięciu (!) naszych malarzy. Był najbardziej popularnym profesorem malarstwa historycznego wśród Polaków. Jedyny jego obraz na wystawie nie może dawać świadectwa jego talentowi i niewątpliwym umiejętnościom pedagogicznym.

Trzeba stwierdzić, że Węgrzy są na wystawie dobrze prezentowani. Byli po Niemcach najliczniejszą grupą narodową wśród studentów akademii. Wielu z nich z czasem awansowało na stanowiska profesorskie. Dowodem tego „profesorska" sala wystawy, gdzie wśród niemieckich nazwisk pojawiły się także węgierskie. Z malarstwa węgierskiego pokazano przede wszystkim historyczne i to rozwijające się w kręgu Piloty'ego, gdyż Gyula Benczúr, Bertalan Székely, Sándor Wagner i Sándor von Liezen-Mayer byli z nim właśnie związani. Wszyscy w swojej twórczości sięgali do przeszłości Węgier lub tematów literackich. Narodowe mity trafiły także na płótna Béli Ivanyi'ego Grünwalda, ale jego *Miecz Boga Wojny* z 1890 r. różnił się bardzo od wielofiguralnych, pełnych patosu i odznaczających się kolorystyką „dawnych mistrzów" prac niewiele starszych od niego kolegów. Jasne w kolorystyce płótno, przedstawiające półnagiego pastuszka jako Boga Wojny, przed którym wystrzela z ziemi srebrzysty miecz, jest tak charakterystycznym dla tej epoki realistycznym przedstawieniem treści symbolicznych. Wysoko umieszczony horyzont i płaska przestrzeń krajobrazu,

na którego pierwszym planie umieszczone są postacie przedstawienia, to cechy formalne, które trafiły także do obrazu Istvána Csóka, *Żeńcy*, przywołującego dalekie echa francuskiego realizmu z jego monumentalizacją pracujących ludzi.

Każdy z obrazów na sali węgierskiej stanowi wartość samą dla siebie. Za każdym nazwiskiem kryje się siła tego malarstwa. *Łuski kukurydzy* Simona Hollósy'ego czy *Burza na puszcie* Mihály'a Munkácsy'ego świadczą o talencie autorów i wysokim poziome sztuki węgierskiej drugiej połowy XIX wieku. Wielość tematów (historyczne, literackie, mitologiczne, rodzajowe) oraz różnorodność rozwiązań stylistycznych czyni je ciekawymi i godnymi podziwu. Przy okazji prezentacji twórczości węgierskiej, kurator wystawy pozwolił sobie na pewną grę z widzem. *Przesłuchanie* László Pataky'ego natychmiast wywołuje z pamięci obrazy Fritza von Uhdego. Autor podkreśla zresztą te związki w umieszczonym obok obrazu i w katalogu tekście. Zabieg ten, trzeba przyznać przemyślny i inteligentny, przypomina widzowi Uhdego, ale pozwala także poznać innego twórcę, który bohaterów swoich płócien, biednych ludzi, często pokazywał w kontekście scen religijnych, które w tradycji chrześcijańskiej stały się ikonami.

Polacy są na wystawie w Haus der Kunst równie silnie i wybornie reprezentowani. Nasze malarstwo może budzić i budzi szczery podziw. Jan Matejko, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Aleksander Gierymski, Władysław Czachórski, Alfred Wierusz-Kowalski – to nazwiska dla środowiska monachijskiego z pewnością ważne. Julian Fałat był w Monachium krótko, dwa razy zapisywał się na akademię, w sumie spędził tam nie więcej niż trzy lata. Daleko mu do kariery i autorytetu innych polskich monachijczyków. Wielkim zaskoczeniem – w dobrym sensie – jest obecność na wystawie aż pięciu prac... Zofii Stryjeńskiej.

Artystka zapisała się do akademii w 1911 r. pod nazwiskiem brata, a jej wyjazd do Monachium był w pewnym stopniu awanturniczy. Barwność postaci i rozpoznawalność jej sztuki dodają kolorytu naszej sali, podgrzewając jednocześnie temperaturę dyskusji. Trzeba bowiem powiedzieć, że dobór dzieł polskich malarzy wzbudza wśród odwiedzających wystawę rodaków kontrowersje.

Nie ulega jednak wątpliwości, że obrazy polskie zostały wybrane niezwykle starannie i ... trafnie. Władysława Czachórskiego *Chwila zadumy* to jeden z lepszych jego salonowych wizerunków pięknych, młodych kobiet. Obraz należał do prywatnych zbiorów księcia Luitpolda, który w kolekcji liczącej około 500 dzieł miał kilka prac polskich. Dziś *Chwila zadumy* znajduje się w polskiej kolekcji prywatnej. Jej wyważona kompozycja, harmonijna kolorystyka i właściwa Czachórskiemu uroda materii przyciągają wzrok widzów. To jedyna tego typu praca na wystawie, a przecież takie salonowe malarstwo było ucieleśnieniem sztuki akademickiej. Jana Matejkę reprezentuje *Stańczyk,* którego namalował w 1862 r., dwa lata po powrocie z Monachium. Płótno jest świadectwem talentu naszego narodowego mistrza. Autorzy wystawy trafnie podkreślili podwójną treść obrazu, odwołującego się poprzez wydarzenia z początku XVI w. do rozbiorów i XIX-wiecznej sytuacji politycznej Polski. *Stańczyk,* obraz historyczny, niosący w sobie istotne treści historiozoficzne, jest dziełem o wielkich wartościach malarskich i artystycznych. Zbudowany na przeciwieństwach (ruch i statyka, cień i światło, czerń i czerwień, pion i linie poziome, tłum i samotność, beztroska i refleksja), wysmakowany kolorystycznie, doskonały warsztatowo, budzi podziw dla dojrzałości artystycznej i talentu autora.

Józef Brandt, który spędził w Monachium ponad pięćdziesiąt lat życia i odniósł tam wielki sukces artystyczny, finansowy i towarzyski, zwykł swoje obrazy podpisywać sygnaturą opatrzoną dopiskiem „z Warszawy". Uczył się u Karla Piloty'ego, ale w swojej twórczości daleko odszedł od nauk mistrza. Pozostał przy tematyce historycznej, ale motywy z przeszłości Polski przedstawiał w swoistej rodzajowej i pełnej temperamentu interpretacji. *Wezwanie do boju* to reporterski, filmowy zapis sytuacji widzianej z perspektywy wnętrza stodoły, z której wezwani bojowym alarmem wojacy w jednej chwili pragną się wydostać. U wrót jarzących się słonecznym światłem kłębi się zwarty tumult jeźdźców i koni. Kontrasty świetlne, zamierzona szkicowość, silne skróty perspektywiczne, syntetyczny, szybki sposób malowania, kurz i pył, plamy światła i głębokie cienie oddają prawdę przedstawionej sceny i dają wyraz fantazji i wizyjności malarza.

Zestawiona z obrazem Brandta *Przerwa w polowaniu* Maksymiliana Gierymskiego z trudnością wytrzymuje sąsiedztwo. Trzeba rzeczywiście dużo uwagi, aby docenić urok tego niewielkiego „zopfa" (scenki przedstawiającej w XVIII-wiecznej dworskiej scenografii jeźdźców w lesie). Spokojna, statyczna scena, malowana w rozproszonym świetle pozbawionego słońca dnia, tylko najbardziej wytrwałym obserwatorom ukaże swój urok. Cóż, podczas otwarcia organizatorzy wystawy prosili o uważne jej „czytanie". Obraz Maksymiliana Gierymskiego z pewnością tego potrzebuje. Nieefektowny w kompozycji, kolorystyce i wybranym motywie jest doskonałym odzwierciedleniem realistycznych tendencji polskiego malarstwa drugiej połowy XIX w., a także niezbitym dowodem talentu ich prekursora.

Nokturn młodszego brata Maksymiliana, Aleksan-

6. Alfred Wierusz-Kowalski, *Wilk*, ok. 1880

6. Alfred Wierusz-Kowalski, *Wolf*, ca. 1880

dra Gierymskiego, przedstawiający *Plac Maksa-Józefa w Monachium nocą* także wymaga uwagi i cierpliwości w oglądaniu. Pogrążony w mroku plac rozjaśniają żarzące się słabo lampy gazowe i czerwona chusta na ramionach przechodzącej dziewczyny. Trzeba wielkiego kunsztu malarskiego, aby odtworzyć taką scenę, nadać jej nastrój, nie zgubić w cieniach szczegółów.

Pozornie nieefektowny, ale w rzeczywistości niezwykle artystycznie kunsztowny okazał się *Wilk* Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Zwrócił na niego uwagę także recenzent wystawy z „Süddeutsche Zeitung" Harald Eggebrecht. Poziomo wydłużony obraz przedstawia stojącego na pokrytym śladami śniegu samotnego wilka. Jego oczy żarzą się złowieszczym blaskiem w mroku zimowej nocy. Szara, monochromatyczna, z bardziej wyczuwalnymi niż widocznymi blaskami nikłego różu i błękitu, malowana szerokimi pociągnięciami pędzla praca odczytywana jest także jako wyraz osamotnienia w twardej walce o życie. Te symboliczne treści ukryte w obrazie nadają całej twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego inny wymiar. Znany przede wszystkim jako twórca obrazów przedstawiających napady wilków na sanie, weselne orszaki lub powolne przejazdy zaprzęgami, tutaj jawi się nie jako twórca szukający łatwych efektów, ale skłonny do głębokiej refleksji wyrafinowany kolorysta.

Ruiny zamku koło Czorsztyna, akwarela Juliana Fałata, to bliski już abstrakcji, nastrojowy, syntetycznie malowany pejzaż. W 1910 r., kiedy powstał obraz, jego autor dawno zapomniał o naukach pobieranych w Monachium, uczył się tam bowiem do 1880 r., ale doskonałym akwarelistą został właśnie dzięki pobytowi w stolicy Bawarii. Nie bez znaczenia dla jego malarstwa było też z pewnością znane mu monachijskie malarstwo pejzażowe, rozwijało się ono jednakże wówczas poza akademią, gdyż dopiero w latach 90. przywrócono na niej pracownię krajobrazu, zrazu nie wyznaczając żadnego na to stanowisko profesora.

Polską salę dopełnia pięć akwarel Zofii Stryjeńskiej z cyklu przedstawiającego *Zmartwychwstanie*, namalowanego w latach 1917 i 1918. Utrzymane są we właściwym artystce stylu, a raczej stylizacji. Realia przedstawień są na wskroś fantazyjne, mimo zachowania absolutnie realistycznych szczegółów. *Chrystus powstający z grobu* ubrany jest w sposób jako żywo przypominający rosyjski strój ludowy. W akwareli *Trzy Marie u grobu* jedna z nich okrywa się łowickim pasiakiem. Aniołowie w innej akwareli mają na głowach pióropusze z pawich piór. Siła fantazji, rozmach, bezgraniczna swoboda kompozycyjna, stylistyczna, ikonograficzna, którymi cechują się te prace, wywołują wielkie wrażenie. Trudno się oprzeć żarliwości artystki, nie tyle religijnej, co twórczej. Akwarele Stryjeńskiej na tle prezentowanych na wystawie historycznych gigantów uderzają świeżością i witalnością, jawią się jak szczere i naiwne wyznanie wiary.

Polskie obrazy zostały wybrane z wielką kulturą plastyczną i także od widzów wymagają pewnej dojrzałości estetycznej. Nie są to prace zewnętrznie efektowne. Nie epatują wielkością, dramatyzmem scen,

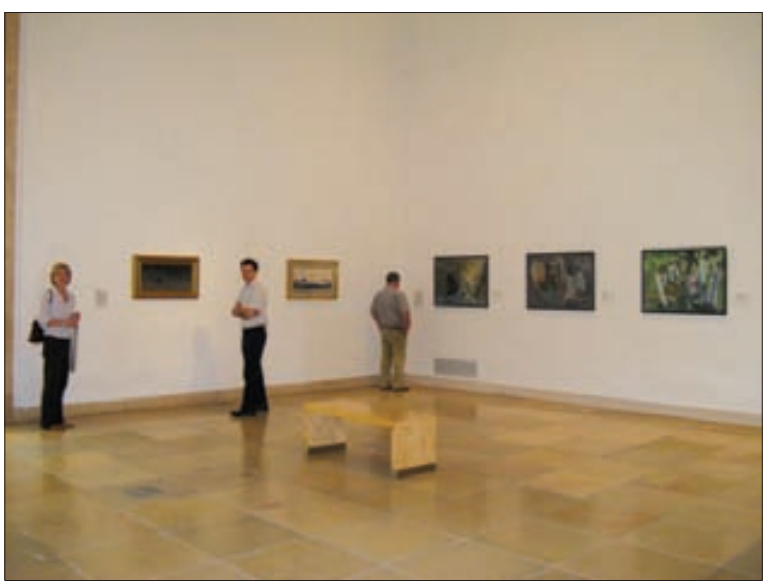
7. Widok ogólny na salę „profesorską" wystawy „Die Kraftprobe" z widocznym z prawej strony płótnem Carla Schorna *Zatopiemie grzeszników*, na środku sali rzeźba Karla Freda Dahmen'a, *An die geschundene Kreaturr (Udręczonemu stworzeniu)*, 1972/1974

7. General view of the "professors'" showroom at the "Die Kraftprobe" exhibition; to the right – canvas by Carl Schorn, *Drowning Sinners*, in the centre – sculpture by Karl Fred Dahmen, *An die geschundene Kreaturr (Tormented Creature)*, 1972/1974

podniosłością tematu. Chwytają ułamki życia i rzeczywistości – wizerunek zamyślonego błazna, fragment krajobrazu, wieczorną ulicę. Czyż jednak obrazy te nie mówią wystarczająco wiele o świecie, ludziach, artystach? Czy nie poruszają bardziej serc widzów, nie zatrzymują na dłużej w zachwyceniu niż spiętrzone w pompatycznych konwulsjach tłumy z innych płócien?

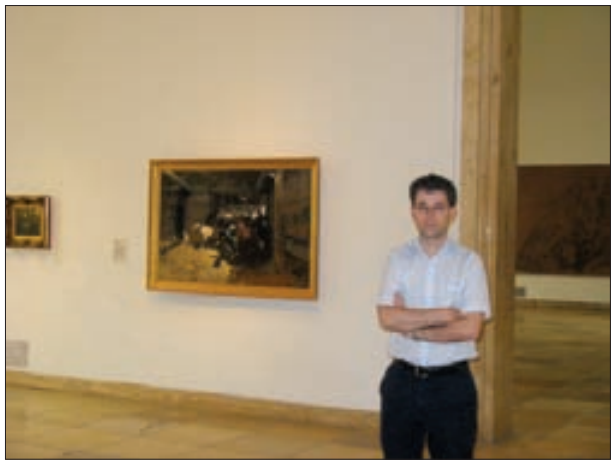
Na wystawie urządzono kilka innych sal narodowych: węgierską (o której już wspominałam), krajów południowo-słowiańskich i nadbałtyckich. Widać też wyodrębnioną grupę Amerykanów. Dominuje tu okrutna rejestracja narodowych klęsk i zwycięstw – płonące pola bitwy, zabici, pojmani, chwile przed lub po bitwie. Wiek XIX z powolnym wybijaniem się kolejnych narodów na niepodległość, z ich potrzebą budowania historycznej tożsamości, potrzebował malarstwa historycznego, a ono w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych było zawsze bardzo cenione. Różnie jednak bywało ze studentami, którzy przybywali do stolicy Bawarii. W dobrych latach, a taki był cały XIX w., do ksiąg immatrykulacyjnych wpisywano, zdarzało się, ponad dwieście nazwisk rocznie. Poziom ich przygotowania do studiów był jednak bardzo różny, co wynikało po prostu z odmiennych tradycji plastycznych i poziomu szkolnictwa artystycznego w krajach, z których pochodzili. Szczególnie widoczne jest to, co organizatorzy podkreślili podczas otwarcia wystawy, w sztuce Bułgarów. Poddani kilkusetletniej niewoli muzułmańskiej, odizolowani od kultury śródziemnomorskiej, dopiero dzięki kontaktom z Monachium włączyli się w nurt europejskiej sztuki. Nikolai Pavlovič, którego aż dziewięć prac pokazano w Haus der Kunst, zapisał się w 1856 r. jako pierwszy Bułgar do monachijskiej akademii. Jego obecność na wystawie to symbol tytułowego „promieniowania" („Ausstrahlung") uczelni. Młodzi artyści już w trakcie studiów wysyłali swoje prace na wystawy do kraju. Docierały tam też relacje o ich sukcesach, nagrodach, wytrwałej pracy w monachijskich atelier. Młodzi ludzie nad Izarą doskonalili swój warsztat, poznawali sztukę dawnych wieków i współczesnych sobie mistrzów. Zmieniali swoje artystyczne upodobania i ideały. Tak odmienieni wracali do kraju, zostając tam posłannikami „nowej" sztuki.

Polacy przyjeżdżali do Monachium dobrze przygotowani twardą, ale utalentowaną ręką Wojciecha Gersona lub Jana Matejki. Nic dziwnego, że z biegiem lat robili kariery w całej Europie. Antoniego Piotrowskiego bułgarski car zaprosił na swój dwór, czyniąc z artysty malarskiego kronikarza narodowych dziejów.



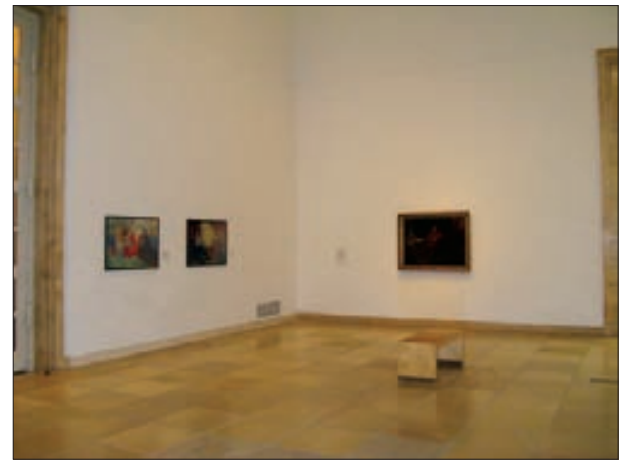
8. Widok ogólny na salę polską, w środku – kurator wystawy „Die Kraftprobe" dr Leon Krempel

8. General view of the Polish showroom, in the centre – Dr. Leon Krempel, curator of the "Die Kraftprobe" exhibition



9. Fragment sali polskiej z widocznym w tle obrazem Józefa Brandta, na pierwszym planie kurator wystawy, dr Leon Krempel

9. Fragment of the Polish showroom with painting by Józef Brandt in the background; in the foreground – Dr. Leon Krempel, curator of the exhibition



10. Fragment sali polskiej z widocznym w tle obrazem Jana Matejki i dwiema akwarelami Zofii Stryjeńskiej

10. Fragment of the Polish showroom with painting by Jan Matejko in the background and two water colours by Zofia Stryjeńska

Twórca sielskich scenek rodzajowych i wyciszonych przypomnień powstania styczniowego stał się nagle wielkoformatowym malarzem batalistą i to w formie w Polsce raczej nieznanej. Polskie malarstwo kochało zawsze konie i szabelkę, ale nie rzeź i pohańbione trupy. Podobną metamorfozę przeszedł Jaroslav Vešin – Czech, uczeń Brandta i naśladowca Alfreda Wierusza-Kowalskiego, pod bułgarskim protektoratem stał się także kronikarzem krwawych wydarzeń.

Po obejrzeniu kolejnych historycznych, powolnych patriotycznym powinnościom dzieł, z poczuciem ulgi zatrzymuje się nasz wzrok na takich obrazach, jak Słowaka Józefa Hanuli. Jego obraz *Na rodzinnej ziemi*, w którym wyczuwa się inspiracje francuskim realizmem, jest w swojej symbolicznej wymowie równie patriotyczny, a przyjemniejszy dla oka. Namalowany około 1908 r. wyraźnie odchodzi już od XIX-wiecznego realizmu na rzecz klasycyzującej i syntetyzującej formy.

W Haus der Kunst nie sposób ominąć największego z płócien: *Biczowników* Carla von Marra, które przede wszystkim zwraca uwagę rozmiarami (420 x 790 cm). Organizatorzy wystawy epatują także jego ponadstuletnią nieobecnością w Europie (w 1893 r. autor wysłał dzieło na światową wystawę do Chicago, gdzie zostało kupione przez prywatnego kolekcjonera), precyzją wykonania i długotrwałymi badaniami historycznymi oraz pracą nad kompozycją autora. Po pokazie *Biczowników* na wystawie w Glaspalast Marr zdobył w ciągu jednego dnia sławę wielkiego artysty. Obraz jest też dobrym przykładem monachijskich, lub ogólniej XIX-wiecznych, niezwykle dokładnie odzwierciedlanych, malowanych w wielkich rozmiarach scen historycznych. Tworzyli je także Piloty, Matejko, Siemiradzki.

Brzemię malarstwa historycznego i realizmu w pewnym momencie zaczęło ciążyć monachijskim artystom. Buntowano się przeciwko dyktatowi nie tylko akademii, ale i artystycznych stowarzyszeń. Szukano nowego. „Die Kraftprobe" co jakiś czas pokazuje inną twarz sztuki: jest to wyciszony, maleńki pejzaż Kobella; prowokująca do refleksji nad ludzką naturą, pięknie malowana, ale szpetna *Małpa z cytryną* Gabriela von Maxa, Czecha widzącego wokół siebie i *sacrum* w zwyczajności, i *profanum* we wzniosłości; portret malowany ręką Franza Lenbacha. W końcu pojawia się „nowe": *Akt młodego chłopca z rybą* Paula Höckera czy mroczny, tajemniczy, żarzący się pomarańczowym blaskiem *Zachód słońca nad morzem* Franza von Stucka. Akademia w owym czasie, w pierwszych latach XX w., miała jeszcze w sobie siłę przyciągania („Anziehung"). Wśród jej studentów znaleźli się Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc i inni, o których za kilka lat zrobi się głośno. *Cmentarz Północny* Kandinsky'ego odrealniony, bliski abstrakcji w powtarzalności krótkich i szerokich plam barwy, oraz pięcioczęściowy, nawiązujący do formy parawanu pejzaż Paula Klee wprowadzają widza w świat sztuki poszukującej, eksperymentującej i z treścią, i z formą, bezpowrotnie odchodzącej od funkcji mimetycznej.

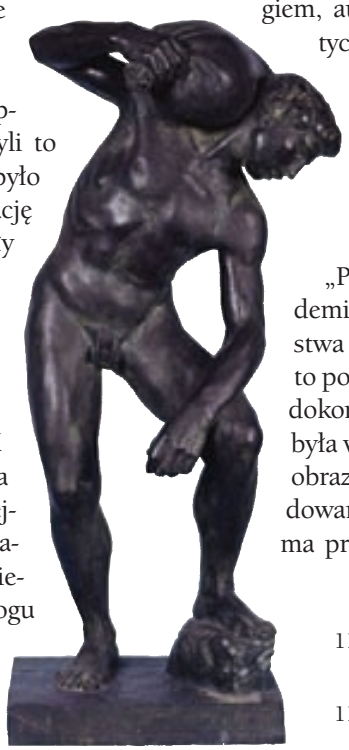
Autor wystawy nie pominął trudnego dla akademii czasu nazizmu. Pokazał *Akt* Adolfa Zieglera, rzeźbiarski *Portret Adolfa Hitlera* wykonany przez Bernharda

Bleekera oraz inne przykłady sztuki „słusznej ideologicznie".

Oglądając dalszy ciąg wystawy ma się wrażenie, że to był początek końca akademii. Organizatorzy zdają się sądzić to samo. Sztuka wyszła wówczas poza mury uczelni. Rozwijała się już nie w obrębie instytucji, nie pod uważnym i troskliwym okiem królewskich, a później państwowych mecenasów, a raczej w kontrze do nich. Tym bardziej, że akademii monachijskiej trudno było otrząsnąć się z brzemienia lat 30. i 40. XX wieku. Dopiero bunt młodzieży w 1968 r. przewietrzył jej mury.

Oczywiście Monachium nadal jest miastem sztuki. Czy jednak zwiedzając wspólną przestrzeń trzech sal poświęconych współczesności możemy być tego pewni? Chodzi się w zgiełku produkowanym przez kilka monitorów, na których wciąż odtwarzane są filmy przygotowane przez obecnych studentów: rewolta studencka z 1968 r., obraz mieszczańskiej rzeczywistości tamtych lat i młodzieńczy bunt. Hasła wypisywane na ścianach i te sprzed epoki, wykrzykiwane na mównicach. Wystawę symbolicznie kończą płonący stos z obrazu Karla Küffel *Bez tytułu* oraz *Obraz materialny* Güntera Förga, który okazuje się po dokładniejszym obejrzeniu czerwonym płótnem rozpiętym na blejtramie.

Akademia nigdy nie narzucała jednolitego stylu, nie podporządkowywała studentów jednej zasadzie artystycznej. Z pewnością miały na to wpływ jej początki, kiedy to powołano na pierwszych profesorów artystów, jakkolwiek wyznających w większości te same ideały, nazareńczyków, to przecież pochodzących z różnych środowisk akademickich: z Wiednia, Düsseldorfu, Lipska. Z upływem czasu coraz częściej byli to malarze obcej narodowości (wielu z nich było np. Węgrami). Nie bez wpływu na sytuację akademii i jej rolę w rozwoju sztuki miały malarstwo i rzeźba powstające poza jej ramami. W XIX w. chronił tę nieoficjalną twórczość protektorat Wittelsbachów poprzez system powołanych w tym celu stowarzyszeń artystycznych, organizowanych wystaw i zakupów. Od początku XX w. akademie w całej Europie straciły na znaczeniu i niewielu tak naprawdę przejmowało się warsztatem, zasadami nauczania, ideałami estetycznymi. Ta utrata kierunku widoczna jest chociażby w katalogu wystawy – uporządkowana część historyczna oraz błazenada i chaos wyzierające ze zdjęć obrazujących współczesność akademii.



Katalog to obszerna, starannie przygotowana i na wysokim poziomie wydana publikacja. Pokazuje obraz wystawy, ale też zawiera wiedzę szerszą o monachijskiej sztuce, przede wszystkim malarstwie, oraz instytucji, jaką była i jest akademia.

Miłośnicy malarstwa po obejrzeniu „Próby sił" w Haus der Kunst mieli okazję uzupełnić swą wiedzę na jeszcze dwóch wystawach. W Museum Villa Stuck czynna była od 5 czerwca do 14 września ekspozycja: „Monachijska secesja 1892-1914" („Die Münchner Secession 1892-1914"), a w Polskim Centrum Kultury od 2 lipca do 6 sierpnia – wystawa: „Sygnatura inaczej pisana. Obecność artystów polskich w Monachium w świetle archiwaliów" („Signatur – anders geschrieben. Anwesenheit polnischer Künstler in München im Lichte von Archivalien"). Obie ekspozycje uzupełniają obraz sztuki ukazanej w Haus der Kunst, z definicji przecież niepełny. Czasem powtórzy się jakieś nazwisko, przewinie się ten sam temat. Tylko obraz świata jest inny. Mniej historii i polityki, więcej zmysłowości, urody i zagadki życia.

W Museum Villa Stuck także nie zabrakło Polaków. Czynnie przystąpili do monachijskiej secesji już u jej zarania Wacław Szymanowski i Stanisław Grocholski, udzielało się i brało udział we wspólnych wystawach wielu innych: Otolia Kraszewska, Ksawery Siekierz, Olga Boznańska, Henryk Glicenstein. I to jego rzeźba, *Rzymski tragarz*, trafiła na wystawę. W publikacji towarzyszącej wystawie, bo trudno nazwać ją tylko katalogiem, autorzy esejów poświęconych problematyce monachijskiej secesji sporo miejsca poświęcili Wacławowi Szymanowskiemu i Zdzisławowi Suchodolskiemu.

* * *

„Próba sił" to ważny etap w historii Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i malarstwa monachijskiego, ale także polskiego. Jest to po dziesiątkach lat syntetyczna prezentacja dokonań jej profesorów i uczniów (pierwszą była wystawa w 1858 r.). Ukazuje ona pewien obraz środowiska, należy to stwierdzić zdecydowanie – obraz subiektywny. Odwiedzający ma prawo zapytać, dlaczego zabrakło na niej

11. Henryk Glicenstein, *Rzymski tragarz* na wystawie „Secession 1892-1914"

11. Henryk Glicenstein, *Roman Porter*, featured at the "Secession 1892-1914" exhibition

12. Richard Riemerschmid, *Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden* (*I zasadził Pan Bóg ogród w Edenie*), 1900 na wystawie "Secession 1892-1914"

12. Richard Riemerschmid, *Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden* (*And the Lord God planted a garden eastward in Eden*), 1900, featured at the "Secession 1892-1914" exhibition

np. Johanna Overbecka czy wielce zasłużonego dla instytucji Wilhelma Kaulbacha, co robi na niej zdecydowanie wtórny (!?) Jaroslav Vešin, albo... Zofia Stryjeńska (!?).

Dominującym wrażeniem podczas oglądania „Próby sił" było zaskoczenie. Spokojne obejrzenie wystawy, wczytanie się w umieszczone na niej objaśnienia, przejrzenie publikacji jej towarzyszącej, pozwala lepiej odczytać intencje kuratora, pójść śladem jego myśli i w detektywistyczny sposób rozszyfrować wszelkie jej zawiłości. „Próba sił" jest dziełem autorskim i zostawmy autorowi prawo do decyzji i wyboru. Każdy z pokazanych obrazów ma uzasadnienie swojej na wystawie obecności. Inny kurator zbudowałby inną „próbę sił". Inną, i nic więcej.

Wystawa budzi zaskoczenie świadomym podkreśleniem odmienności malarstwa związanego z akademią od tego, które powstawało poza jej murami. Terminy „malarstwo monachijskie" i „malarstwo akademii" okazały się bardzo od siebie odległe. Prezentowane na niej dzieła znanych artystów pokazują ich inne oblicze, np. Franz Roubaud, mistrz malowniczych wizerunków Czerkiesów, w Haus der Kunst występuje jako autor relacjonujący okrutną wojenną rzeź. Zaskakuje liczba artystek, ale czy w stosunku do studiujących kobiet ich reprezentacja na wystawie nie jest zbyt liczna? Zastanawia dominacja malarstwa historycznego. Oczywiście, z takiej tematyki akademia monachijska słynęła w całej Europie, malarstwo historyczne tkwiło na samym szczycie w hierarchii tematów, ale czy rzeczywiście w ciągu pierwszego stulecia funkcjonowania uczelni tak bardzo nie zostawiano na niej przestrzeni na inne zainteresowania? Zastanawia brak malarstwa oficjalnego, reprezentacyjnego. Gdzie portrety dynastii Wittelsbachów, dygnitarzy, sceny uroczystości, parad, wyjazdów? Gdzie tematyka religijna, mitologiczna? Każdy z przyjeżdżających na studia do Monachium młodych adeptów sztuki – z Polski, Węgier, Finlandii czy Ame-

13. Widok ogólny sali na wystawie „Sygnatura inaczej pisana", widoczne zdjęcie pracowni Alfreda Wierusza-Kowalskiego w Monachium sfotografowanej przez Carla Teufel'a

13. General view of the showroom at the "Signature written differently" exhibition, photograph of Alfred Wierusz-Kowalski's studio in Munich, taken by Carl Teufel

14. Wernisaż wystawy „Sygnatura inaczej pisana", 2.07.2008

14. Opening of the "Signature written differently" exhibition, 2 July 2008

(Fot. 1-6, 11-12 – dokumentacja wystawy „Die Kraftprobe"; 7-10 –E. Klaputh; 13-14 – J. Brzozowski)

ryki – wiózł ze sobą bagaż narodowych, historycznych ikon oraz swoich w związku z tym powinności. Akademia wówczas z takich „obciążeń" nie wyzwalała. Wszyscy na własny sposób z tymi mitami się zmagali. Atmosfera uczelni raczej je podsycała niż wygaszała. Nie było w niej wtedy miejsca na poszukiwania czy to tematyczne czy formalne. To na tej wystawie widać. Wiek XX przyniósł pogoń za nowością, odmiennością. Pogubił reguły i zasady warsztatowe. To też widać. Jest więc „Próba sił" także swoistą diagnozą sztuki na przestrzeni dwóch stuleci. Możemy tylko zadawać sobie pytanie, czy doskonałość warsztatowa i uszeregowane pod względem ważności tematy są mniej istotne dla rozwoju talentów artystycznych niż wynoszona na piedestały zasada swobody twórczej?

Oglądając „Próbę sił" ma się niestety przykre uczucie dysproporcji przestrzennej. Nawet gigantyczne kartony P. Cornelisua, J. Schnorr von Carolsfelda, czy obrazy M. Schwinda, lub K. Marra giną w tak monumentalnych salach, jakimi dysponuje Haus der Kunst. O tym, że w mniejszych i niższych salach lepiej odnalazłyby się pozostałe dzieła nie można wątpić. Poszczególne obrazy powieszone są na ścianach z pewną rozrzutnością miejsca. Ogląda się je dobrze, ale narzuca to pewien dystans i swoisty, analityczny ogląd. Trudno o klimat zachwytu dla piękna i podniosłości tematu. Nagromadzenie okrutnych scen bitewnych, dominacja plastycznych poszukiwań narodowych korzeni wprowadza dodatkowo chłód i intelektualne, a nie emocjonalne zaangażowanie. Mało który obraz zachwyci urodą lub wywoła wzruszenie, poruszy zmysły i serca. To można przeżyć tylko na sali polskiej! Sali, gdzie „historia malowana" jest także obecna, ale najważniejsze są uczucia, zastanowienie nad światem, piękno obrazu.

Nie wiem, ilu odwiedzających wyjdzie z Haus der Kunst rozczarowanych, ilu rozzłoszczonych, ilu zachwyconych lub po prostu zainteresowanych. Jeśli jednak będą chcieli o niej rozmawiać, doszukiwać się uzasadnienia dla doboru dzieł, spierać się o obecność głowy Hitlera, pytać o nieobecnych – to potrzebę organizacji tej wystawy trudno przecenić.

Eliza Ptaszyńska

"Die Kraftprobe" – "Trial of Strength". 200th Anniversary of the Academy of Fine Arts in Munich

In 2008 Munich celebrated the 850th anniversary of the town and the 200th anniversary of the local Academy of Fine Arts. In order to reach experts on the subject in assorted European countries an international scientific session on the history of nineteenth-century painting in Munich was held already in 2005. The accompanying exhibition entitled "Die Kraftprobe" ("Trial of strength") and presenting 200 years of the Academy's accomplishments, was shown at Hause der Kunst from 30 May to 31 August 2008 and crowned years of work and surveys carried out by its author, Dr. Leon Repel.

The show opened with a painting by Franz Defregger, aptly entitled *Die Kraftprobe* and depicting a Tyrolean youth testing his strength by lifting a boulder and surrounded by village observers. The genre portrayal and its ambiguous interpretations became, together with other compositions featured in the first showroom, an embodiment of all that which transpired in the art evolving during the two centuries of the Academy's existence. This confrontation of the forces of tradition and modernity involved academic recognition for historical painting and the thematic interests of the artists. It also reflected a clash of art undergoing a process of democratisation and its elevation, characteristic for academic currents. The *oeuvre* of artists connected with the Academy was echoed in the emergence of national identity and the historical genre, typical for the nineteenth century. This was the prime reason why young artists from Eastern, Central and Northern Europe decided to study in Munich.

The showroom opening the exposition displayed also works by several women, such as Maria Electrina von Freyberg, Louise Seidler, Elisabeth Ney, or Barbara Popp. All originate from the first stage in the development of the Academy when female students were permitted to attend courses (up to 1840).

The presentation of art created at the Academy of Fine Arts in Munich was initiated with a display held in the grand "professors" showroom and composed of works by Julius Schnorr von Carolsfeld, Peter von Cornelius, Carl Schnorn, Wilhelm von Kobell, Johann Georg von Dillis, Karl Piloty and his students as well as Gyula Benczúra and Alexander Wagner. The K. Piloty studio was the destination of many Poles, and Wagner taught some sixty Polish students. The exposition was comprised of national showrooms: Polish, Hungarian, Bulgarian, Baltic, etc. The conspicuous features of the Polish showroom included subtle themes, excellent workshop skills, sophisticated colouristic solutions, and the ambience or dynamics of particular works, such as *Stańczyk* by Jan Matejkio, five water colours from the *Resurrection* series by Zofia Stryjeńska or the compositions by Alfred Wierusz-Kowalski, Józef Brandt, Aleksander and Maksymilian Gierymski, Władysław Czachórski and Julian Fałat. The visitor was struck by the prevalence of the historical genre – paintings by Croatian, Slovenian, Bulgarian and Serbian artists as a rule portrayed the most dramatic and bloody fragments of their national history. All told, the exposition was dominated by nineteenth-century painting featured

under the slogan: "Attraction and radiation" ("Anziehung und Ausstralung"), although it also included canvases by Vassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, or Giorgio de Chirico, testifying that the Munich Academy welcomed the new artistic currents of the twentieth century. The organisers did not ignore the Nazi period, controversial in the history of the Academy, and featured a bronze head of Adolf Hitler by Bernhard Bleeker and other purely propaganda works.

Modern art was shown under the motto: "The lighthouse and *ignes fatui*" ("Leuchttürme und Irrlichter"), which evoked assorted quests and misleading paths.

The Munich exhibition provoked discussions: the selection of artists and works distant from the typical *emploi* of a given painter, a vast presentation of less well-known artists or those not as significant for the overall image of art developing at the Academy, as well as a joint display of twentieth-century installations and sculptures alongside nineteenth-century painting forced the visitor to carefully decipher its ideas. □