

DOROTA KUDELSKA
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI IM. JANA PAWŁA II

FRYDERYK PAUTSCH I JEGO OBRAZY W WIEDEŃSKIM HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM*

Opracowania dotyczące Fryderyka Pautscha koncentrują się na części jego twórczości związanej z huculszczyzną¹. Na marginesie pozostają jego wcale liczne i udane portrety i może mniej znaczące z dzisiejszej perspektywy, choć za życia artysty wystawiane i nagradzane, rysunki satyryczne. Poza głębszą refleksją naukową są także interesujące aspekty biografii artysty, która jest dobrym przykładem galicyjskich komplikacji w wyborach narodowych i kulturalnych przed I wojną światową, a także później, w wielonarodowej II Rzeczypospolitej. Opracowania pozostają jedynie na poziomie aprobatywnego stwierdzenia, że choć z czeskich rodziców (ojciec był austriackim urzędnikiem), zdecydował się być polskim artystą. Tymczasem można w tym kontekście postawić wiele pytań dotyczących życia i dzieła Pautscha².

FRYDERYK PAUTSCH I KRIEGSPRESSEQUARTIER

Jednym ze słabo rozpoznanych wątków w twórczości Pautscha jest także jego sztuka z lat 1914–1918. Należy ona do gigantycznego międzynarodowego zbioru dzieł artystów europejskich z czasu wojny, podczas której po raz ostatni w dziejach tworzono specjalne jednostki z poborowych wykształconych malarzy, rzeźbiarzy, architektów, filmowców i fotografów. W armii austriackiej i pruskiej, które miały niemal identyczne struktury (co okazało się ważne dla Pautscha), były to Kunstgruppe, będące częścią Kriegspressequartier – formacji odpowiadającej za szeroko rozumianą dokumentację i propagandę³. Powstające w tych ramach dzieła, oczywiście na bardzo różnym poziomie artystycznym, podzielić można na dwie podstawowe grupy.

* Niniejszy tekst powstał dzięki grantowi Museum Belvedere w Wiedniu: Belvedere/21er Haus Curator in Residence 2015.

¹ P. Łukasiewicz, *Fryderyk Pautsch 1877–1950*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1978; J.A. Nowobilski, *Fryderyk Pautsch – portrety*. Katalog wystawy, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, Kraków [2004]; A. Janekowska-Marzec, *Huculi w twórczości „Huculów” – Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego*, [w:] eadem, *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Huculów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków 2013, s. 136–217; R. Biernacka, *Pautsch Fryderyk*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, wersja internetowa: <http://ipsb.nina.gov.pl/index.php/a/fryderyk-pautsch> (dostęp: 3.01.2015); H. Kubaszewska, *Pautsch Fryderyk*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. VI, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 446–452.

² Niepodjęte zagadnienia: co zadecydowało o odsunięciu się Pautscha od kultury czeskiej? Jaki charakter miały jego plenerowe czeskie pejzaże? Jak odnajdywał się w kulturze austriackiej, czy szerzej niemieckojęzycznej? Jak funkcjonował we wrocławskiej Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe? Jak istniał w rzeczywistości artystycznej Künstlerbund Schlesien? Co skłoniło go do uczestniczenia w wieloletniej wystawie w wiedeńskim Künstlerhaus jeszcze w latach 30.? Te i inne pytania czekają na przyszłego monografistę.

³ K. Mayer, *Die Organisation des Kriegspressequartiers beim k.u.k AOK im Ersten Weltkrieg 1914–1918*, Wien 1963 – mpis rozprawy doktorskiej obronionej na Uniwersytecie Wiedeńskim (fakultet filozoficzny). Jest to praca *stricto* historyczna dotycząca organizacji, zmian dowodzenia i typów zadań Kriegspressequartier, w której skład wchodziły też inne jednostki niż Kunstkommando. Autor nie rozważa osobno kwestii artystycznych jako takich. Nieco więcej uwagi poświęca jedynie problemom dotyczącym architektoniczno-przestrzennej organizacji cmentarzy wojennych.

Pierwsze były spełnieniem obowiązku służbowego, z czego każdy żołnierz-artysta musiał się „rozliczyć” w sensie ilościowym, tematycznym (szeroko rozumiany związek z toczoną wojną) i finansowym. Prezentowane na wystawach wojennych obrazy były sprzedawane, ale nie wiadomo, czy/lub jaką część zysku z transakcji dostawał artysta⁴. Do drugiej grupy należały obrazy tworzone wyłącznie z własnej potrzeby, takie, których nie wystawiano na wspomnianych wystawach. Głównym ich motywem były pejzaże, a najczęściej załki miast (wówczas nie trzeba było dopełniać formalności związanych z uzyskaniem pozwolenia na wyjazd)⁵. Prace „nieobowiązkowe” wyróżniały się większą różnorodnością stylistyczną i wyższym poziomem artystycznym.

Sztuka była w czasie wojny wykorzystywana na wiele sposobów. Oficjalną ikonosferę na terenie Austro-Węgier, tak jak w Prusach i innych rejonach niemieckojęzycznego pasa Europy Środkowej (także w Szwajcarii), tworzyły wówczas cenzurowane wydawnictwa rządowe i wystawy wojenne prezentowane w większych miastach. Dochody z obu źródeł miały zasilać opiekę nad rannymi oraz organizację i utrzymanie wojennych cmentarzy. W tym celu wydawano też serie kart pocztowych (reprodukujących obrazy artystów z Kunstgruppe), artystyczną litografię i ilustrowane katalogi wystaw.

Różnie kształtowana propaganda miała docierać do wszystkich warstw społecznych, dlatego wsparcie państwowe otrzymywały też opracowania poświęcone relacji sztuki i wojen, pisane przez czołowych wówczas historyków sztuki, niewątpliwie przeznaczone dla bardziej wymagającej publiczności. Odnosiły się one zarówno do dzieł sztuki dawnej, jak i współczesnych, ale w różnym stopniu wpisywały się w nurt oficjalnej propagandy, czego przykładem są różnice między książką Maxa Dvořáka – *Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst* (1916) i Hansa Hildebrandta *Krieg und Kunst* (1916)⁶. Dvořák pisał o zainteresowaniu wojną i bronią najznacześniejszych twórców europejskich, poczynając od artystów renesansu, a skończywszy na Goi. Starannie unikał jednak współczesnych konkretów, pisał ogólnikami, choć wzmiankował oczywiście o słuszności austriackich racji wojskowych. Rozważaniom tym nie towarzyszyły żadne ilustracje. Z kolei książka Hildebrandta dotyczyła wyłącznie niemal współczesności i była opatrzona wieloma reprodukcjami, dobrej klasy drzeworytami. Na szczególną uwagę zasługują tu sceny ukazujące przemoc wobec ludności cywilnej. Na wystawach podobne ujęcia pokazywano dopiero w drugiej połowie 1917 r., a Pautsch przedstawił tę tematykę w rysunku opublikowanym we lwowskim „Szczutku” w roku 1918, w związku z wypadkami w zrewolucjonizowanej Rosji⁷. Nie był to bynajmniej rysunek typowy dla pisma satyrycznego.

Na zorganizowanej w 1918 r. w Wiedniu dużej wystawie reprodukcji bazujących na rysunkach i obrazach członków Kriegsperssequartier (były to klasyczne techniki graficzne, litografie i inne formy druku) nie pokazano żadnego dzieła polskiego artysty⁸.

Fryderyk Pautsch należy do tych Polaków służących w austriackiej armii, którzy nie byli legionowymi ochotnikami, znaleźli się na wojnie z poboru, bez możliwości wybrania czy wskazania przydziału. O ile twórczość legionistów jest opisana w polskiej literaturze przedmiotu, o tyle dorobek artystów, którzy zostali powołani do armii, nie doczekał się należnego miejsca w opracowaniach dotyczących historii sztuki⁹. Przy czym twórczość ta bynajmniej nie ustępuje artystycznie pracom artystów legionowych.

⁴ Ponieważ po 1918 r. wielu członków Kunstgruppe włączało obrazy wojenne do już cywilnych wystaw, można domniemać, że były/stały się one ich własnością. Pautsch przywiózł część swoich obrazów wojennych do Polski, stąd ich obecność w zbiorze jego dzieł w krakowskim Muzeum Diecezjalnym Kardynała Karola Wojtyły. Dane dotyczące tego zespołu nie są opublikowane, a uzyskanie informacji nie było możliwe. Ks. dr. J.A. Nowobilski, dyrektor muzeum, aktualnie pracuje nad wystawą i katalogiem obejmującym malarstwo Pautscha z lat 1914–1918.

⁵ Przykład takiego malarstwa zob. *Wojenna Warszawa 1915–1918 pędzlem Hansa Kohlscheina*. Katalog wystawy, Warszawa, Dom Spotkań z Historią, X–XI 2014, Warszawa 2014. Obrazy tego rodzaju, poza walorami artystycznymi, tworzą unikalną dokumentację wyglądu i nastrojów nieistniejących już dzielnic poszczególnych miast całej Europy, w większości widzianych, co ma znaczenie, przez artystów cudzoziemców. Artykuły o najważniejszych europejskich wystawach poświęconych I wojnie światowej zob. „Herito” 2014, nr 16.

⁶ M. Dvořák, *Eine illustrierte Kriegschronik vor hundert Jahren oder der Krieg und die Kunst* – jako osobny tom „Kriegs Almanach 1914–1916”, Wien 1916; H. Hildebrandt, *Krieg und Kunst*, München–Wien 1916 (liczy 340 stron). Publikacje te miały mniejszy zasięg i innych odbiorców niż wystawy wojenne organizowane zawsze w prestiżowych miejscach, szeroko reklamowane. Wystawy wojenne, na początku wojny jako Wystawy Przemysłowe, oferowały m.in. ekspozycje geograficzno-przyrodniczo-gospodarcze (plody rolne, zwierzęta, sprzęty i stroje ludowe, mapy i fotografie z różnych rejonów cesarstwa). Dział sztuki był podzielony na wystawę prac wojskowych, które nadsyłano z danej prowincji (bez osobnego katalogu) i wystawę Kriegs (z osobnym katalogiem).

⁷ Fryderyk Pautsch, *Rozstrzelanie braci Lutosałwskich*, „Szczutek”, 1, 1918, nr 17, s. 4–5. Zazwyczaj piszący o Pautschu pamiętają, że przedstawiał tu wojenną tematykę z satyrycznym zacięciem.

⁸ *Reproduktionenausstellung veranstaltet vom k.u.k. Kriegsperssequartier*, Künstlerhaus, Wien 1918. Pokazano klasyczne techniki graficzne, litografie i inne formy druku.

⁹ W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Fundacja Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999; W. Wygąnowska, *Krytycy wobec tematyki legionowej Jacka Malczew-*

Zagmatwaną historię wojskową Pautscha można w jakimś stopniu odtworzyć na podstawie dokumentów związanych z ustaleniem wysokości emerytury artysty znajdujących się w jego teczce personalnej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych¹⁰. Zaraz po poprawce matury, którą zdał w październiku 1897 r., przyszedł artysta odbył roczną służbę w wojsku austriackim (1 października 1897–30 września 1898) i zamierzał podjąć studia prawnicze¹¹. Dziesięć lat później, a więc po ukończeniu studiów w krakowskiej ASP, ożenieniu się i osiedleniu się we Lwowie, 15 lutego 1908 r. dostał Windmungskarte – zawiadomienie, że na wypadek wojny jest skierowany do służby w artylerii polowej 32. pułku w garnizonie lwowskim¹². W czasach pokoju nikt się takimi anonsami zapewne nie przejmował, ale sprzężenie wojskowej i cywilnej administracji monarchii austro-węgierskiej było duże, a w Prusach nawet większe. A to właśnie tam, w Breslau, osiadł Pautsch, przyjmując od Hansa Poelziga w 1912 r. propozycję objęcia posady nauczyciela w Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Było to duże wyróżnienie – Poelzig kompletował właśnie obsadę akademii; zapewniła ona uczelni drugie miejsce w Niemczech, po Bauhausie, w dziedzinie sztuk stosowanych. Nie zaniedbano tu także malarstwa. Wrocław stał się ważnym ośrodkiem ekspresjonizmu, a później Neue Sachlichkeit¹³. W dokumentach Pautscha napisano: „dekretem z dnia 29 stycznia 1912 [został on mianowany – D.K.] przez pruskie ministerstwo oświaty zwyczajnym nauczycielem w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Wrocławiu, a następnie zwyczajnym profesorem w tejże Akademii, dekretem powyższego ministerstwa z 9 stycznia 1913 uzyskał z chwilą nominacji po myśli niemieckiej ustawy obywatelstwo niemieckie”¹⁴.

Wybuch I wojny światowej zastał Pautscha we Wrocławiu. Jako obywatel Prus, dostał wezwanie do armii. Ponieważ jednak „prof. Fryderyk Pautsch był oficerem rezerwowym austriackim, na skutek podania wniesionego przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu do cesarza niemieckiego, uzyskał zezwolenie na odbycie służby wojskowej w czasie wojny w macierzystym lwowskim pułku 32. artylerii polnej, w którym odbył służbę wojskową od końca lipca 1914 do 1 października 1918”¹⁵.

Po przeniesieniu Pautscha na powrót do armii austriackiej przetrucano go w czasie działań wojennych co najmniej sześciokrotnie, nie licząc wyjazdów na przepustki. Z wojska został zwolniony 16 września 1918 r.¹⁶ Artysta „przez okres około jednego roku stacjonował w okopach nad rzeką Piawą, potem został przydzielony do tzw. Kriegspressequartier, gdzie, wraz z innymi malarzami, miał za zadanie sporządzanie dokumentacji dotyczącej działań i zniszczeń wojennych. Był na różnych frontach (w Galicji, na Bukowinie, w Serbii, Czarnogórze, Dalmacji, Włoszech i na Litwie)”¹⁷. Wojenna *Päsendstandbuch* pozwala do tych informacji dodać, że pod koniec wojny Pautsch wielokrotnie przebywał we Wrocławiu, co zapewne miało związek z jego powrotem do pracy w tamtejszej akademii, gdzie uczył do 1919 r., kiedy to przeniósł się do Poznania¹⁸.

Z katalogów austriackich wystaw wojennych wynika, że Pautsch bardzo aktywnie uczestniczył w tego rodzaju ekspozycjach. Niejednokrotnie jego obrazy stanowią nawet proporcjonalnie najliczniejszą grupę

skiego, „Biuletyn Historii Sztuki”, 56, 1994, nr 1–2, s. 43–55; e a d e m, *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Warszawa 1994. Rzadko wspomniany jest, uwzględniany w austriackich ekspozycjach wojskowych, Leonard Wintorowski (Winterowski), a Roman Gozdawa-Kawecki przypomniany jest niemal wyłącznie z powodu późniejszych polskich zasług wojskowych. A przecież na wystawy wojenne swoje obrazy wysyłali m.in. Alfons Karpiński, Henryk Uziębło, Władysław Jarocki. Stosunkowo najwięcej artystów, nie tylko malarzy legionistów przypominanych zostało w: *I będzie Polska... Legiony polskie w sztuce*. Katalog wystawy, Muzeum Wojska Polskiego, red. H. Piórkowska-Sulej, A. Jurkiewicz-Zejdowska i in., Warszawa 2014.

¹⁰ Teczka osobowa Fryderyka Pautscha: Pismo do Ministerstwa Skarbu w Warszawie Nr. D. I. 7453/ Em/35 dotyczące ustalenia wysokości emerytury, Kraków, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych. Dziękuję pani Joannie Grabowskiej, kierującej archiwum, za pomoc w opracowaniu dokumentów.

¹¹ Nie jest jasne, czy Pautsch wstąpił do tzw. służby rocznej na ochotnika, czy został wówczas powołany. Służba ta była w monarchii austro-węgierskiej dobrowolna, ale w praktyce, wobec częstego uchylania się poborowych, najczęściej była obowiązkowa: albo po maturze, albo po skończeniu studiów. Uzyskany stopień oficerski był pomocny w staraniach o pracę w administracji i wojsku, co w wypadku Pautscha, który zamierzał zostać prawnikiem, jest istotne.

¹² Teczka osobowa Fryderyka Pautscha, *op. cit.*

¹³ Hans Poelzig podniósł w 1911 r. dawną Königliche Kunst- und Gewerbeschule (funkcjonowała od 1791) do rangi Akademii (zamknięta specjalnym dekretem 1 kwietnia 1932).

¹⁴ Teczka osobowa Fryderyka Pautscha, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Wien, Heeresgeschichtliches Museum, rkps nlb, *Päsendstandbuch der Mitglieder der Kriegspressequartier: Pautsch Friedrich*.

¹⁷ Biernacka, *op. cit.* Trzeba jednak pamiętać, że nie wszystkich spotykał taki los. Na przykład Richard Hohenberger, przybywszy do Lublina już po zdobyciu miasta przez polskich legionistów i Austriaków, spokojnie przesiedział tu całą wojnę. Miał nawet dużą wystawę indywidualną (towarzyszyły jej koncerty orkiestry wojskowej grającej repertuar klasyczny).

¹⁸ *Päsendstandbuch*, *op. cit.*

dzieł jednego artysty¹⁹. Już na pierwszej prestiżowej wystawie, otwartej 2 października 1915 r. w wiedeńskim Künstlerhausie, pokazał 33 obrazy olejne (ogółem ekspozycja liczyła 473 obiekty), z których dwa zostały zreprodukowane w katalogu²⁰. W 1916 r., rekordowym pod względem wystaw wojennych, oprócz ekspozycji w Salzburgu Pautsch zaprezentował 15 obrazów w Grazu²¹, 18 w Zurychu, 26 na wiedeńskim Praterze, 31 w Bernie, 17 w Innsbrucku i 19 w Bregencji²². Na uwagę zasługuje pokaz w Bernie nie tylko dlatego, że jak na wojenne warunki Pautsch pokazał dużo obrazów, ale, że w podzielonej na dwie części wystawie: *Österreichischen Teil* i *Polnische Kunst* (co również odzwierciedlał układ wspólnego katalogu) artysta zaprezentował swe prace tylko w części austriackiej. Wytlumaczeniem nie jest zapewne jedynie to, że nie był on legionistą, ponieważ w polskiej części prezentowano także obrazy artystów niemających nic wspólnego z wojskiem, na przykład Jacka Malczewskiego. Podobnie jak Pautsch również Władysław Jarocki, z nieznanых powodów, uczestniczył w Bernie wyłącznie w części austriackiej. Nie był to pierwszy przypadek, kiedy obaj „Huculi”, jak ich nazywano, nie dołączyli do polskiej reprezentacji w ramach tej samej ekspozycji. Z oczywistych względów liczba wystaw wojennych stopniowo się zmniejszała, Pautsch jednak nadal wiele tworzył: w roku 1917 w Bozen pokazał 16 olejów, a w 1918, po raz ostatni w czasie wojny, znowu w wiedeńskim Künstlerhausie zaprezentował 15 prac, z czego dwie zamieszczono wśród ilustracji w katalogu²³.

W roku 1923 zaplanowano wydanie publikacji z reprodukcjami dzieł o tematyce związanej z I wojną światową zgromadzonych w Heeresgeschichtliches Museum. Ukazał się tylko jeden tom, skromnie ilustrowany i obejmujący niewielką część muzealnego zasobu. Nazwisko Pautscha opatrzone krótką informacją, że był na wielu frontach: rosyjskim, włoskim, serbskim i czarnogórskim, wśród ilustracji nie zamieszczono jego dzieł²⁴. Zapowiedziany drugi tom katalogu nigdy się nie ukazał. Ostatni raz przed 1939 r. obraz wojenny Pautscha wystawiono w Wiedniu na „Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914–1918” (w 1934). Była to jedna z dwu wersji *Die Toten von Mahala* (*Śmierć/Pogrzeb pod Mahala*) – praca wykonana na tekturze lub na desce (nie podano informacji o technice)²⁵.

Trudno określić liczbę obrazów wojennych Pautscha, nie można po prostu zsumować pozycji wymienianych w katalogach wystaw. Tytuły wskazują, że wiele dzieł artysta przesyłał z jednej wystawy na drugą, choć ta powtarzalność nie jest pewnym kryterium wykluczającym. W katalogach nie podawano wymiarów, czasem figurowało w nich nawet sześć pozycji o tym samym tytule (np. *Treinlager Czernio-*

¹⁹ Np. *Katalog der Kriegsbilderausstellung k.u.k. Armee-Oberkommando Kriegsperssequartier (Kunstgruppe)*, Künstlerhaus Salzburg (Oktober–November) 1916, poz. 11, 124–139.

²⁰ *Katalog Kriegsbildung Ausstellung des K.u.K. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien, 2. Oktober 1915, poz. 30, 79–110, il. poz. 30 – *Russischer Gefangener (Jeniec rosyjski)* i poz. 100 – *Der von den Russen niedergebrannte Ort Kulikow (Spalenie Kulikowa przez Rosjan)*.

²¹ Tu wyjątkowo określano artystów poprzez miasta; nie jest jasne, czy chodziło o wskazanie artystycznego związku, czy miejscowości, skąd przyszły obrazy, w wypadku Pautscha – Breslau może wskazywać na obie możliwości.

²² *Katalog der Ausstellung der Kriegsbilder des k.u.k. Kriegsperssequartiers*, Steiermärkischer Kunstverein, Gratz am 23. Februar–März 1916, poz. 1, 3, 10, 18, 22, 172 (A i B), 175 (A i B), 176 (A i B), 193, 197, 203, 207; *Katalog der Kriegsbilder-Ausstellung. Werke von Mitgliedern des k.u.k. Österreich. und Ungar. Kriegsperssequartiers*, im Wolfsberg, Zürich, II Bederstrasse 109, (16 Mai–9 Juni) 1916, poz. 35 a–i, 38, 44, 34 a, b, 37 a, b, 68, 36 a, b; *Katalog der Kunstausstellung des K.u.K. Kriegsperssequartiers*, Keisergarten im K.K. Prater, Wien (Mai–Oktober) 1916, poz. 29, 32, 37, 40, 300–309, 311–320; *Katalog der Kriegsbilder-Ausstellung des k.u.k. Österreich. und Ungar. Kriegsperssequartiers. Werke seiner Mitglieder*, Kunstsalon Ferd. Wyss, Bern-Kasino, Juli-August 1916, poz. 133(a–i), 134, 135, 136 (a, b), 137 (a, b), 138, 139 (a, b), 252–256, 257–264; *Katalog der Kriegsbilder-Ausstellung k.u.k. Armeeoberkommando Kriegsperssequartier*, Landhaus, Innsbruck, (Oktober) 1916, poz. 5, 6, 8, 9, 10, 24–26, 28, 30–33, 92, 127; *Katalog der Kriegsbilder-Ausstellung k.u.k. Armee-Oberkommando Kriegsperssequartier (Kunstgruppe)*, Bauhandwerkerschule Bregenz (17 Dezember–17 Januar) 1916–1917, poz. 118, 119, 120, 121–132, 137, 143, 150.

²³ *Katalog der Kriegsbilder-Ausstellung k.u.k. Armeeoberkommando Kriegsperssequartier*, Bürgersäle, Bozen (Januar) 1917, poz. 130–132, 139, 144, 137, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 165, 169, 171, 175, 178; *Katalog der Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien 1918, poz. 1 (s. 3), poz. 10, 12 (s. 4), poz. 35, 36 (il. *Truppenlager bei Igalo [Obóz wojskowy pod Igalo]*), 39, 42 (s. 6), poz. 44, 45, 47, 50, 52 (il. *Attacke bei Rokitno [Szarża pod Rokitną]*), poz. 53 (s. 7), poz. 264, 267 (s. 34).

²⁴ *Katalog der Kriegsbildergalerie des Österreichischen Heeresgeschichtsmuseum*, Teil I, Wien 1923, il. nlb.

²⁵ *Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914–1918*, unter dem Ehrenschutze des Herrn Bundespräsidenten Wilhelm Miklas, Veranstaltet von der Genossenschaft der Bildenden Künstler Wiens im Künstlerhaus, Wien 6 September–14 Oktober 1934 (verlängert bis 28. Oktober), 2. Aufl., Wien 1934. Fryderyk Pautsch *Die Toten von Mahala*, 1916, olej, tektura, 48 × 70 cm, sygn.: *F.Pautsch 916*, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, nr inw. 1949/15/KBI1063; Fryderyk Pautsch, *Die Toten von Mahala*, olej, deska, 71 × 49 cm, sygn.: *FPautsch*, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, nr inw. 1949/15/KBI6495. Obecnie ozdobą wystawy stałej poświęconej I wojnie światowej w Heeresgeschichtliches Museum jest *Portrait eines polnischen unbekanntem Legionsoffiziers*, olej, tektura, 77 × 55 cm, sygn.: *Legionärsoffizier / Dobronoutz. Bukowina / FPautsch 1915*, Heeresgeschichtliches Museum, Wien, nr inw. 1949/15/KBI1147.

witz²⁶). Niewątpliwie do każdej wystawy Pautsch dodawał też nowe prace, wykonane na pochodzących z wojskowego zaopatrzenia podłożach o standardowych formatach olejno, rzadziej temperą (podobne właściwości technologiczne ma bardzo wiele obrazów w Heeresgeschichtliches Museum).

TEMATY I FORMY

Jak każdy żołnierz, także Pautsch działał na zamówienie propagandy, tematy przedstawień były w znacznej części ujednoczone, jednak trudno znaleźć w jego pracach przykłady nachalnej agitacji politycznej. Podejmował tematykę opisującą żołnierskie życie na tyłach frontu, pokazywał konstruktywne działania wojska w terenie – budowę mostów²⁷, transport ciężarówkami, rozjazdy kolejowe, naprawę parowozów itd. Często malował także widoki biwakujących spokojnie żołnierzy – początkowo bez śladów zniszczeń w okolicy, jak *Lagerleben österreichischer Truppen in Igalo* (Życie obozowe austriackiego wojska pod Igalo)²⁸ (il. 1). Drugim stałym tematem podejmowanym przez wszystkich malarzy Kunstgruppe były przedstawienia tymczasowych przydrożnych cmentarzy polowych, z brzozowymi krzyżami.

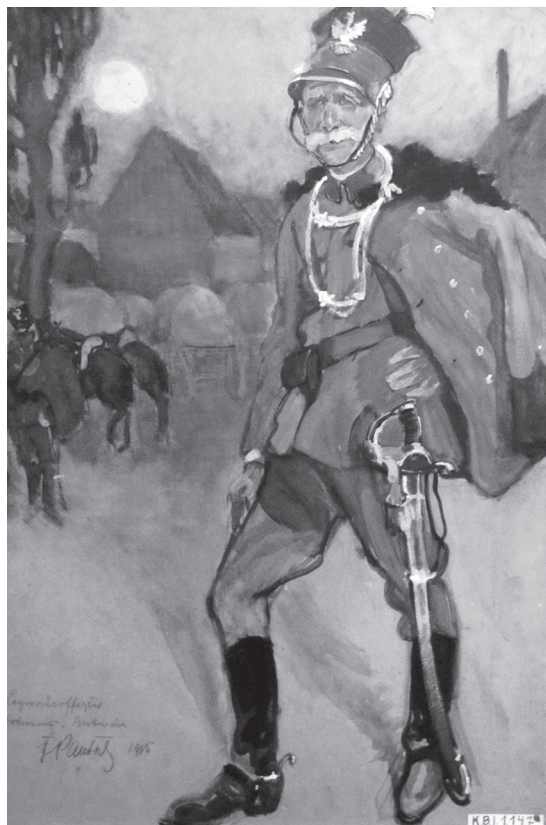


1. Fryderyk Pautsch, *Życie obozowe austriackiego wojska pod Igalo*, olej, tektura, 26 × 37 cm.
Wiedeń, Heeresgeschichtliches Museum. Fot. D. Kudelska

²⁶ *Katalog Kriegsbildung Ausstellung des k.u.k. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien, 2. Oktober 1915, poz. 103, 104, 106, 107, 109, 110.

²⁷ Zob. Fryderyk Pautsch, *Budowa mostu*, Narodowe Archiwum Cyfrowe: <http://audiovis.nac.gov.pl/obraz/125362/e7d5b-711f1923d616e4f5e9980d0c318/> (dostęp: 2.02.2015). Obraz jest źle datowany na rok 1936; pochodzi z czasów I wojny światowej, o czym świadczą zarówno fakty historyczne (ciężkie walki w tym rejonie w latach 1915–1916), jak i co najmniej sześć obrazów Pautscha o takim samym lub podobnym tytule wymienionych w katalogach wystaw wojennych.

²⁸ Fryderyk Pautsch, *Lagerleben österreichischer Truppen in Igalo*, olej, tektura, 26 × 37 cm, sygn.: *FPautsch 916*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, nr inw. 1968/15/BI34569. Reprodukacja [w:] *Katalog der Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien 1918, poz. 36, jako: *Truppenlager in Igalo*.



2. Fryderyk Pautsch, *Portret nieznanego oficera legionisty*, olej, tektura, 77 × 55 cm.
Wiedeń, Heeresgeschichtliches Museum. Fot. D. Kudelska

Wobec zagrożeń na froncie wszyscy uczestnicy konfliktu działali w sytuacjach ekstremalnych, co także znalazło odzwierciedlenie w znacznej części dzieł i dokumentacji tamtego czasu. Przedstawiano w zasadzie tę samą tematykę, choć trzeba zaznaczyć, że twórczość polskich artystów legionowych wyróżnia zadziwiający brak drastycznych scen męki rannych i świadectw okrutnych okaleczeń²⁹. Zanim na wystawach po 1915 r., po zaciętych walkach na froncie wschodnim i południowym, pojawiły się sceny mąk żołnierzy, które i tak były objęte cenzurą, coraz więcej obrazów przedstawiało gehennę setek koni, współtowarzyszy żołnierzy w bólu i strachu. Była to niewątpliwie kompensata fizycznych i psychicznych cierpień frontowców³⁰. Tendencję tę można zauważyć także u Pautscha. W katalogu z 1915 r. pojawia się tylko *Kadaver (Padlina)*, w późniejszych katalogach coraz częściej występuje tytuł *Pferdekadaver (Końska padlina)*. Ilustracje w katalogach – starannie przecież dobrane przez cenzurę – pokazują, że podobnie jak widoki rannych żołnierzy w sytuacji frontowej, pokazywanych już nie tylko w czasie bezpiecznego transportu do szpitala polowego, także i obrazy zabitych zwierząt stają się coraz bardziej drastyczne.

Przede wszystkim jednak na froncie i na tyłach powstały setki portretów towarzyszy z okopów i oficerów sztabowych. Zazwyczaj były to mniej lub bardziej wykończone rysunki, ale także niemal reprezentacyjne, przynajmniej jeśli chodzi o ustawienie modelu, jak w *Portrecie nieznanego oficera legionisty* Pautscha (il. 2). Artysta posługiwał się w takich ujęciach warsztatem realisty przepuszczonym przez delikatny filtr ekspresjonizmu, co niektóre z tych wizerunków wyróżnia z typowej masy wojennej produkcji artystycznej. Podobnie jak inni artyści często malował i rysował rosyjskich jeńców, zazwyczaj w bardzo podobnych ujęciach pojedynczo lub w kilkuosobowych grupkach w bliskim planie. Soldaci, w charakterystycznych wysokich „papachach” lub w zwykłych czapkach szeregowców, ukazani są w płyt-

²⁹ Chodzi tu także o rysunki i obrazy nieprzeznaczone na wystawy. Zagadnienie to było przedmiotem dyskusji na sesji zorganizowanej w IS PAN w Warszawie: *I wojna światowa – wpływ na sztukę i nauki humanistyczne. Bilans w stulecie wybuchu* (14–15 października 2014).

³⁰ Wątek ten wielokrotnie pojawiał się w ścieżce dźwiękowej wywiadów na wystawie „Mit Galicji” w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie (10 października 2014–8 marca 2015); podjął go także Steven Spielberg w filmie *Czas wojny* (2011), którego tematem jest właśnie wojenny los konia.



3. Fryderyk Pautsch, *Portret nieznanego rosyjskiego jeńca*,
olej, tektura, 49 × 32 cm,
Wiedeń, Heeresgeschichtliches Museum.
Fot. D. Kudelska



4. Fryderyk Pautsch, *Rosyjski jeńiec*.
Fot. wg *Katalog Kriegsbildung Ausstellung
des K.u K. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien,
2 Oktober 1915, il. poz. 30

kich popiersiach w lekkim skosie. Czasem artysta eksponował wschodnie, egzotyczne rysy modeli. Jeńcy zazwyczaj mają spokojne, skupione, ale nie zawsze smutne twarze, należą do szeregu anonimowych „typów ludzkich”, gdyby ich przedstawić w innych strojach mogliby być „postaciami z ludu”³¹ (il. 3–4). Pautsch plastycznie buduje te postaci w sposób wypracowany jeszcze przed wojną, przez, jak opisał to jeden z krytyków, „silne podkreślanie pewnych cech charakterystycznych ust, oczu, nosa i czoła, do czego doszedł artysta przez karykaturę, jakiej pewien czas się poświęcał”³². Jego portrety bezimiennych jeńców nigdy nie przedstawiają kalektwa, upokorzenia przegranej czy skrajnej wojennej nędzy. Także w starannie ustawionej grupie obozowej jednakowo zastygają w spokoju i jeńcy, i pilnujący ich strażnik z karabinem założonym na plecy³³. Można powiedzieć, że ta mnogość pojedynczych figur wyjętych z tłumu jeńców rozbija myślenie o wrogiej armii jako bezimiennej wojskowej frontowej masie.

Pautsch w zasadzie nie malował klasycznych motywów batalistycznych. Wyjątek, i to bardzo interesujący, stanowi *Szarża pod Rokitną*, nieomawiana w literaturze przedmiotu³⁴ (il. 5). Szwadron Zbigniewa Dunin-Wąsowicza 13 czerwca 1915 r. przerwał impas trwania w okopach i w ciągu 15 minut pokonał trzy linie obrony niezwykniętych dotąd Rosjan. Kompozycyjnie obraz nawiązuje wprost do *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Uwagę zwraca ulokowany w centrum biały koń mocno spięty w skoku ku widzowi. To jedyny koń w przedstawionej scenie, a przecież ukazane zostało natarcie ułanów. Jego biel przejmują szpady Polaków kierujących ostrza w stronę ukazanych przy dolnej krawędzi Rosjan. Matejkowski jest także zamysł wypełnienia powierzchni płótna bez przestrzeni, tu brak horyzontu, co znakomicie buduje wrażenie siły uderzenia. „Białe” szable, rytmizując plastycznie obraz, podkreślają wspólnotę ułanów,

³¹ Fryderyk Pautsch, *Portrait eines unbekanntenen gefangenen Russen*, olej, tektura, 50,5 × 36 cm, sygn.: *FPautsch*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, nr inw. 1945/15/KBI5827; *Portrait eines unbekanntenen gefangenen Russen*, olej, tektura, 49 × 32 cm, sygn.: *FPautsch*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, nr inw. 1949/15/KBI5826; *Portrait eines unbekanntenen gefangenen Russen*, olej, tektura, 51 × 38 cm, sygn.: *FPautsch*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, nr inw. 1949/15/KBI5830; *Portrait eines unbekanntenen gefangenen Russen*, olej, tektura, 49 × 30 cm, sygn.: *FPautsch 915*, Wien, Heeresgeschichtliches Museum, nr inw. 1972/15/BI35372; *Russischer Gefangener*, [w:] *Katalog Kriegsbildung Ausstellung des K.u K. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien 2 Oktober 1915, poz. 30, 79–110, il. poz. 30.

³² A. Schröder, *Wystawa Fryderyka Pautscha [we Lwowie]*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 21, cyt. za *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, wybrał, ułożył i przedmową opatrzył W. Juszcak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1976, s. 361.

³³ Zob. Fryderyk Pautsch, *Jeńcy*, Narodowe Archiwum Cyfrowe: <http://audiovis.nac.gov.pl/obraz/125371/e7d5b711f1923d616e-4f5e9980d0c318/> (dostęp: 2.02.2015). Najprawdopodobniej obraz jest źle datowany na rok 1936; przedstawia scenę z I wojny światowej, o czym świadczy umundurowanie.

³⁴ Nie wiadomo, czy obraz się zachował.



5. Fryderyk Pautsch, *Szarża pod Rokitną*.

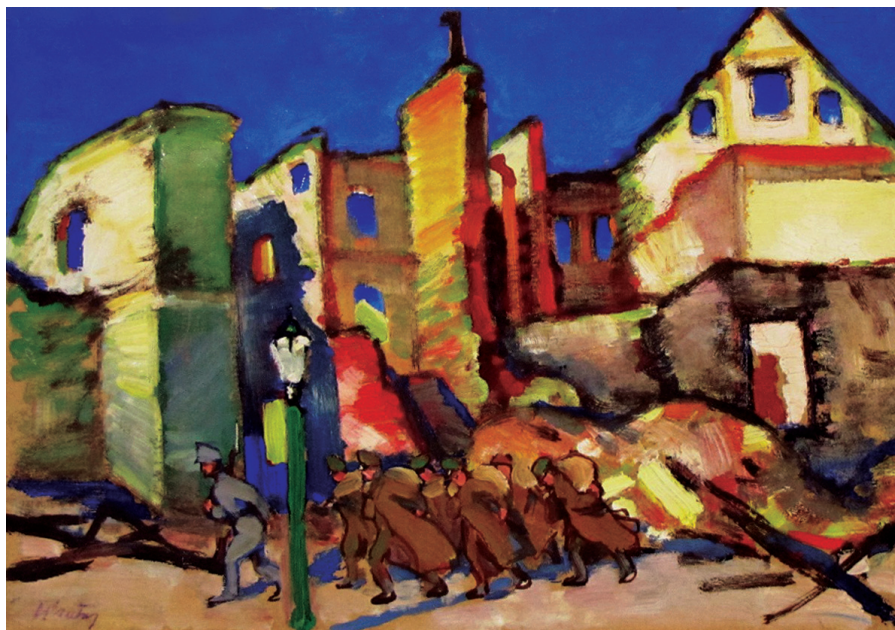
Fot. wg *Katalog der Kriegsbilderausstellung des k.u.k. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien 1918, s. 7, poz. 53

którzy spadają na wroga. Siłę centrum i ruch wirowy (w znaczeniu Arnheimowskim) równoważy, choć bynajmniej nie uspokaja, napięcie kierunkowe prowadzone z prawego górnego rogu ostro w dół w skos, ku lewemu narożnikowi. Ten odwrotny do standardowego czytania porządek także mocno akcentuje trud i gwałtowność walki. Cięcia kadru, ustawienie postaci i wektory ruchu sprawiają wrażenie wlewania się światła bitwy na stronę widza.

Nie wiadomo, czy obraz powstał zaraz po bitwie (kiedy jeszcze trudno było przewidzieć, jak potoczą się losy frontu), czy w jakiś czas później. Jednak jego obecność na wystawie w wiedeńskim Künstlerhaus w roku 1918 pozwala wskazać na inne jeszcze znacząco gorzkie symboliczne odniesienie do Grunwaldu. Podobnie jak tamto zwycięstwo, poświęcenie Polaków (przeżyło ich sześćdziesięciu czterech ułanów) nie zostało wykorzystane strategicznie w 1915 r. Przyszłość latem 1918 r. także napawała niepokojem.

Pautsch malował i takie obrazy, w których dramatyzm sceny pokazującej śmierć łączył z inaczej przekształconą, drapieżną formą. Odrzucał tu neutralność opisu właściwą dla „poetyki realizmu”, jaką wybrał dla scen przedstawiających jeńców czy budowlanych działań wojska. Ekspresyjnie zdeformowany jest *Wyrok w Małopolsce Wschodniej*³⁵. Przedstawiając chłopca w charakterystycznej białej koszuli, pomniejszonego w skali wobec olbrzymiej szubienicy, wraca do sposobów archaicznego zaznaczania tego, co jest ważniejsze, proporcje mają tu symboliczne znaczenie. Pozorna nieporadność warsztatowa ujawnia się też w przedstawieniu niewielkich klockowatych domków. Tę pozornie naiwnie przedstawioną rzeczywistość widzimy z wysoka, z bezpiecznego oddalenia od wojennej grozy (podobnie jak w wielu obrazach Oskara Laske prezentowanych na wystawach Kunstgruppe). Żłudna statyczność tej sceny nie ma nic wspólnego ze spokojem, to zastygła groza tuż przed śmiercią biedaka, którego życie niweczy wojenna machina. Absurdalne zarzuty o szpiegostwo – po wszystkich stronach frontu – były wówczas przekleństwem ludności cywilnej. Podobną stylistykę i siłę wyrazu ma *Oplakiwanie*, w którym malarz

³⁵ Fryderyk Pautsch, *Wyrok w Małopolsce Wschodniej*, Narodowe Archiwum Cyfrowe: <http://audiovis.nac.gov.pl/obraz/125352/e7d5b711f1923d616e4f5e9980d0c318/> (dostęp: 2.02.2015). Obraz jest źle datowany na rok 1936; pochodzi z czasów I wojny światowej, o czym świadczy kształt czapek wojskowych plutonu egzekucyjnego.



6. Fryderyk Pautsch, *Sześciu pojmanyh Rosjan*, olej, tektura, 25,5 × 37 cm.
Wiedeń, Heeresgeschichtliches Museum. Fot. D. Kudelska

scenie wojennej śmierci nadał charakter religijny, nawiązując do Piety³⁶. Pionowa belka szubienicy ze zwisającą pętlą kompozycyjnie jest bliska rzeźbie Chrystusa ukośnie odrywającej się od krzyża ponad zmarłym w ramionach kobiety.

Podobnie jak w obrazach przedwojennych³⁷ Pautsch połączył archaiczną brzydotę ujęcia z drastycznym tematem w *Śmierci pod Mahala*, którą namalował w wersji na tekturze i na desce. Charakterystyka miejsca, kształtów postaci, niemal karykaturalny opis wyglądu i zachowania wożącej trupy chudej szkapy, która akurat obwąchuje leżące ciało, połączył z tragedią śmierci i zagrożeniem nią jeszcze żywych ludzi. W obu wariantach równo ułożone trupy, stojących nad nimi żałobników i kondukt pogrzebowy z chorągiewami obejmuje ten sam sinoniebieski kolor. Nie przeważa go w odbiorze ani pomarańczowe koło zachodzącego słońca (obraz na tekturze), ani tym bardziej zimna żółć poświęty i ugry (na drewnianym panelu).

Trzeci, po realistycznym i ekspresjonistycznym, nurt stylistyczny obrazów wojennych Pautscha przedstawia obraz *Sześciu pojmanyh Rosjan*³⁸ (il. 6). Pierwszy kontakt z tym dziełem daje wrażenie bajecznej kolorowości i radosnego, maksymalnego nasycenia czystych barw podstawowych w pełnym świetle słonecznego dnia. Dopiero po chwili zwraca uwagę zapowiedziana w tytule treść: grupa jeńców pochylonych w lewo, z trudem maszerujących pod wiatr i pod słońce, co dodatkowo podkreśla wektor ruchu przeciwny do kierunku naturalnego czytania obrazu. Zastanawia tu wzmożona intensywność lazuru ślepych okien w ruinach, który jakby wygląda ku widzowi, ma własną energię. Nie jest jedynie kolorem powietrza, który widzielibyśmy, patrząc na niebo przez wyrwane okna (jest o ton bledsze). Tym bardziej nie jest to poblask odbitego od szyb światła. Regularne kształty ruin wykreślone są równym konturem i opisane przez żywą, wiosenną zieleń, która przecież nie jest po prostu barwą lokalną tynków. Nie przywodzą na myśl postrzępionych kikutów wypalonych murów z ranami czerwonej cegły. Jedynie niebieski cień w jednym z załomów resztek budynku jest amorficzną plamą o łagodnie zaokrąglonych brzegach. Trzeba chwilę popatrzeć, żeby przez feerię wesołych barw i równe krawędzie domów dostrzec, że to jednak zniszczone przez wojnę miasto.

³⁶ Fryderyk Pautsch, *Oplakiwanie*, Aukcje Artinfo: http://www.artinfo.pl/pl/katalog-aukcji/szukaj/?prange=100&sparams=category:0;name:Pautsch;price_from:1;price_to:2600000;auction_type:2;price_type:1,3,2;sale_condition:0;auction_house:0 (dostęp: 2.02.2015).

³⁷ Pisał o tym M. Tretter, *Przedmowa*, [w:] *Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha*, Lwów 1911, [w:] *Teksty o malarzach...*, s. 359.

³⁸ Wśród wymienionych w katalogach obrazów wojennych Pautscha nie znalazłam takiego tytułu, najprawdopodobniej został on nadany przez kuratora Heeresgeschichtliches Museum.



7. Fryderyk Pautsch, *Spalenie Kulikowa przez Rosjan*.

Fot. wg *Katalog Kriegsbildung Ausstellung des K.u K. Kriegsperssequartiers*, Künstlerhaus, Wien, 2 Oktober 1915, poz. 100

O ile można to stwierdzić na podstawie czarno-białej ilustracji, w jakimś stopniu podobnie scharakteryzowany jest też widok spalonego przez Rosjan Kulikowa – według literatury przedmiotu obraz zaginiony³⁹ (il. 7). W centrum, jakby w naturalnej niecce, wokół pustego placu o nieregularnym obrysie rozbito namioty, po lewej na masztach powiewają flagi (zapewne monarchii austro-węgierskiej). Horyzont zamykają domy i wysmukłe kikuty murów miasta. Całość jest przedstawiona z oddalenia, pod pogodnym niebem z licznymi cumulusami. Także ten widok nie przychodzi od razu na myśl okropności wojny. Uproszczone formy zagęszczają się po prawej stronie obrazu, gdzie można rozróżnić obwiedzione mocnym konturem figurki ludzi i koni. Kompozycja przestrzenna jest tu starannie przemyślana. W głąb, po powierzchni ziemi, prowadzą regularne układy trójkątów. Poczynając od starannie wytyczonego skrzyżowania dróg widzanego znad zarośli na pierwszym planie, dalej ich krawędzie można poprowadzić przez brzegi namiotów, granice powierzchni zajmowanej przez żołnierzy, dalej – znowu przez pobocze kolejnej drogi w pobliżu kościoła wyraziście zamykającego pole obrazu o prawej. W porządku pionowym trójkąty odnajdujemy we frontach namiotów, w bocznych fasadach górujących nad obozowiskiem parterowych domków przedmieścia, wreszcie w kształtach dwu szczytów domów na horyzoncie i ukośnym widoku fasady kościoła po prawej. Siła konturów także wprowadza tu porządek, choć nie całkiem równoważy obraz zniszczenia na dalekim, ostatnim planie. Można powiedzieć, że podobnie jak w świecie *Sześciu pojmanyh Rosjan*, malarska forma ujednocila to, co istnieje w czasie przedstawionym jako wojenna obozowa rzeczywistość i to, co już tylko przypomina o tym, że „było”.

Obrazy wojenne Pautscha zachowane w Heeresgeschichtliches Museum w Wiedniu i utrwalone jedynie na kartach starych wojennych katalogów wpisują się w formy i sposoby malarskiego myślenia, jakie artysta wypracował już przed I wojną światową. O ile jednak ujęcia realistyczne nie wyróżniają jego prac spośród dziesiątków powstających wówczas portretów i widoków wojennej rzeczywistości, o tyle eks-

³⁹ Biernacka, *op. cit.*

presjonistyczna deformacja kształtów w obrazach podobnych do dwu *Pogrzebów poległych pod Mahala* drapieżnie przypomina o brutalnej sile niszczenia dominującej nad ludzkim losem.

Rzeczywiście interesujące obrazy, w których artysta, rezygnując z obiektywności realizmu, dba o dialog z tradycją malarską, są trudne do określenia stylistycznego. Taka jest *Szarża pod Rokitną* doprowadzająca Matejkowską dynamikę do kinetyzmu. Taka jest też przewrotna i wyrafinowana uroda bajkowych kolorów wojennego świata, przez który wędruje *Sześciu pojmanyh Rosjan*. Przez aluzje plastyczne i czas wystawienia *Szarża* stawia pytania o sens walki, a *Sześciu pojmanyh Rosjan* kieruje myśl na nieuchronną przemijalność ludzkich poczynań i coroczne nadchodzenie wiosny w odwiecznym porządku. Buduje to dystans do własnego czasu, który rzadko kiedy przebiegał z obrazów wojennych.

ZAKOŃCZENIE:

ODNOŚNIE DO STANU BADAŃ NAD SZTUKĄ W CZASIE I WOJNY ŚWIATOWEJ

Kompleksowe opracowanie, czy choćby skatalogowanie obrazów z czasu I wojny światowej, nawet w skali jednego kraju, nastęcza duże trudności. Ujawniły to ostatnie wystawy w setną rocznicę „samobójstwa Europy”⁴⁰. W imponujących wydawnictwach znajdują się prawie wyłącznie reprodukcje fotografii z epoki, chociaż na wystawach gdzieś wisiły także obrazy⁴¹. W piśmiennictwie austriackim dotyczącym tej tematyki dominuje ujęcie przedstawiające sztukę „państwową”, co odzwierciedlają tytuły ekspozycji rocznicowych. Oczywiście w niewielkim stopniu odpowiada to nacjom zaangażowanym w konflikt i mającym swoich reprezentantów w Kriegespressequartier. Na wystawach Kriegespressequartier wszyscy byli traktowani równorzędnie, o czym świadczą katalogi. Od pierwszej retrospektywnej wystawy zorganizowanej w Austrii w 1923 r., w Heeresgeschichtliches Museum, przez następne, w latach 1934 i 1935, można zaobserwować stałą tendencję ilościowego redukcjonowania obecności artystów czeskich, węgierskich, słowackich czy polskich na rzecz artystów austriackich i tych, którzy będąc innej narodowości niż austriacka, pozostali w Austrii po 1918 r.

Po 1945 r. nie było zbiorowej, dużej wystawy malarstwa z czasu I wojny światowej. Pokazy obejmowały węższe ujęte tematy, na przykład lotnictwo, zespoły dotyczące konkretnych bitew – najczęściej nad Isonzo. Często nie towarzyszyły im żadne katalogi (dotyczy to Austrii, jak i innych państw). W obrębie sztuki austriackiej stosunkowo najlepiej opracowano rzeźbę portretową z lat 1914–1918⁴². Odpowiedniego tomu poświęconego malarstwu nie ma i, o ile mi wiadomo, prace tego rodzaju nie są prowadzone.

Wobec tego wciąż aktualne są postulaty zawarte w kilkustronicowym wstępie Liselotte Popelki do katalogu *Vom „Hurra” zum Leichfeld* (Od „hurra” do pola trupów/do ziemskiej kostnicy) z 1981 r.⁴³ Wskazuje ona zarówno potrzebę badań historycznych i inwentaryzacyjnych, jak i na konieczność zastanowienia się nad możliwymi obszarami badań problemowych (od stworzenia malarskiej geografii, przez podziały narodowościowe twórców), widzi konieczność refleksji nad tematyką i gatunkami, czy też odmianami malarstwa, które towarzyszyło Wielkiej Wojnie – bo nie były to tylko sceny ściśle z nią związane tematycznie. Popelka podkreśla konieczność prowadzenia skoordynowanych kwerend w poszczególnych państwach Europy. Niemal wszędzie bowiem, lepiej lub gorzej, zachowały się austriackie archiwa.

Może na początek warto skoncentrować międzynarodową wystawę obrazów wokół konkretnej miejscowości, gdzie toczyła się jakaś ważna taktycznie bitwa? Oczywiście przy niezbędnym założeniu, że zespół malarzy przypomni wielonarodowe przemieszanie żołnierzy, a tematyka i formy dzieł nie będą ograniczone tylko do repertuaru pokazywanego na wystawach wojennych.

⁴⁰ A. Chwałba, *Samobójstwo Europy. Wielka wojna 1914–1918*, Karków 2014.

⁴¹ Np. M.Ch. Ortner, *Die k.u.k. Armee im Ersten Weltkrieg: Uniformierung und Ausrüstung von 1914 bis 1918*, vol. I–II, Wien 2013.

⁴² I. Krumpöck, unter Mitarbeit von A. Zajic und B. Frodl, *Die Bildwerke im Heeresgeschichtliches Museum*, Wien 2004.

⁴³ L. Popelka, *Vom „Hurra” zum Leichfeld. Gemälde aus der Kriegsbildersammlung 1914–1918*. Ausstellungskatalog, Heeresgeschichtliches Museum, Wien 1981. W katalogu niewielkiej wystawy nie ma wzmianki o Pautschu, za to prezentację zaczyna zapoznany w Polsce Leonard Wintorowski.

FRYDERYK PAUTSCH AND HIS PAINTINGS AT THE MILITARY HISTORY MUSEUM IN VIENNA

Abstract

This article analyses the works of Fryderyk Pautsch (1877–1950) painted during the First World War. The artist served in a *Kunstgruppe* (art group) of the Austrian *Kriegspressequartier* – an organization responsible for documentation and propaganda. The artistic output of these units was shown in numerous war exhibitions in Vienna, Berlin, Zurich, and other cities. There Pautsch presented many works that were frequently reproduced in art catalogues. Today some of these paintings are in the Military History Museum in Vienna. Artists of the *Kunstgruppe* had to tackle “compulsory” subjects such as soldiers’ life behind the front lines, or views of the similarly organized field cemeteries, but they also painted other scenes. Initially mutilation and death were not depicted but with time the cruelty of war began to gradually emerge. Censorship meant that at first only paintings showing the ordeal of hundreds of horses, men’s companions in pain and fear, were allowed to be exhibited. Indeed in Pautsch’s work this undoubtedly represented a substitute for the physical and psychological suffering of soldiers. At the same time, the artist produced realistic (although somewhat expressionistic) portraits of his comrades from the Front and of the Russian prisoners of war. Pautsch’s war paintings in the Heeresgeschichtliches Museum, and those reproduced in war catalogues, are along the same lines of artistic thought that he developed before the war. Despite the fact that the realistic approach does not distinguish his output from that of dozens of contemporary portraits and views of wartime reality, the expressionist deformations remind us of the brute force of destruction dominating human life.