Marek Zgórniak

Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki M. Żmigrodzkiego

w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz et al., Kraków 2001, s. 439–452.
Tekst wygenerowany z komputera w r. 2020*

Krótki zarys historii sztuki Michała Żmigrodzkiego (1848–1919), napisany przed stu laty jako pokłosie wykładów autora na wyższych kursach dla kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie[1], posiada dziś głównie wartość historyczną, jako dokument poglądów, które już w chwili publikacji uchodziły za kontrowersyjne i anachroniczne.

Historykiem sztuki w nowoczesnym znaczeniu Żmigrodzki nie był; interesował się głównie historią, antropologią i zagadnieniami społecznymi. Na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie studiował jako wolny słuchacz w latach 1869–1871, uczęszczał na wykłady Józefa Łepkowskiego, Stanisława Tarnowskiego i Lucjana Siemieńskiego. Był też wiernym słuchaczem Józefa Szujskiego, który wtedy właśnie (w 1869) objął nowo utworzoną katedrę historii Polski. Stało się to świeżo po wydaniu Teki Stańczyka, za co studenci usiłowali bojkotem wykładów zmusić młodego profesora do ustąpienia z katedry. Jak później wspominał Żmigrodzki, mogło to bardzo łatwo nastąpić, bo przedmiot nie był obowiązkowy, „a Szujski wykładał okropnie". W miesiąc po otwarciu kursów Szujski wykładał niemal ciągle tylko dla Żmigrodzkiego i dwóch jego kolegów, którzy związali się słowem, że żadnej lekcji nie opuszczą[2]. Niedługo potem Szujski zatrudnił

*Usunięto pomyłkę w okolicach przypisu 22 i kilka literówek.

[1] M. Żmigrodzki, *Krótki zarys historii sztuki*, Kraków 1900–1901, 790 s.

[2] Idem, List z Suchej do L. Gadona, 28 X 1895. Biblioteka Czartoryskich, rkp. 7351 III. W literaturze nie znalazłem wzmianki na temat bojkotu wykładów Szujskiego. W. Smoleński pisał o miernych talentach pedagogicznych znanego historyka, ale autor ostatniej monografii kwestionuje te sugestie. Zob. H. S. Michalak, *Józef Szujski 1835–1883. Światopogląd i działanie*, Łódź 1987, s. 204.

Żmigrodzkiego do archiwalnych kwerend na rzecz komisji historycznej Akademii Umiejętności[3]. W r. 1871 Żmigrodzki wyjechał na studia do Monachium, skąd nadsyłał korespondencje do polskich czasopism, przestrzegając nasz kraj „przed grożącą mu klęską socjalizmu”[4]. Równocześnie rozwijał działalność naukową w zakresie antropologii i etnografii, które za wzorem swoich monachijskich profesorów (Messmera i J. Rankego) starał się łączyć z szerszym filozoficznym spojrzeniem. Joseph Messmer (1829–1879), z którym „przeżył 4 lata w najserdeczniejszym stosunku nauczyciela i ucznia”[5], wprowadził Żmigrodzkiego do niemieckiego Towarzystwa Antropologicznego, gdzie wygłosił on kilka odczytów, po części później opublikowanych[6]. W ostatnich czterech latach studiów w Monachium Żmigrodzki korzystał ze stypendium Władysława Czartoryskiego. W sierpniu 1878 przeniósł się do Paryża i przez rok pracował w archiwum Hôtelu Lambert (gdzie również mieszkał). Rozpoczął wtedy badania nad dziejami Uniwersytetu Wileńskiego w okresie kuratorii ks. Adama Czartoryskiego (1803–1824). Zatrudniony później jako guwerner u Konstantego Branickiego w Paryżu, miał okazję zwiedzić Francję, Hiszpanię i Włochy. W r. 1882 wrócił do kraju i objął posadę bibliotekarza Branickich w Suchej, równocześnie pracując naukowo. Po kilku latach ogłosił w Monachium pierwszą większą pracę z zakresu antropologii historycznej[7], a w r.

[3] Żmigrodzki pracował też w Krakowie dla ociemniałego już wtedy Wincentego Pola. Żmigrodzki, *Curriculum vitae*, 1888. Archiwum UJ, sygn. WF II 504. Dalsze informacje biograficzne podaję na podstawie tych archiwaliów, listów do Gadona z lat 1874–1904 (Bibl. Czart. rkp. 7351 III) oraz papierów Żmigrodzkiego w Bibliotece Jagiellońskiej (rkp. 7122–7137).

[4] Żmigrodzki, *Curriculum vitae*, loc. cit. Chodzi zwłaszcza o *Notatki z trzechletniego pobytu w Bawarii*, „Przegląd Polski”, 1874 i 1875.

[5] Idem, *Curriculum vitae.*

[6] „Correspondenz-Blatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte” i „Beiträge zur Erforschung der Urgeschichte Bayerns”, 1878.

[7] *Die Mutter bei den Völkern des arischen Stammes. Eine Anthropologisch historische Skizze als Beitrag zur Lösung der Frauenfrage*, München1886, 444 s. (rec.: „Revue critique d'histoire et de littérature” (Paris), nr 46, 1886; „Deutsche Revue” (Breslau), Juni 1888; „Archivio per lo studio delle tradizioni popolari” (Palermo),

1887 złożył na UJ podanie o dopuszczenie do egzaminów doktorskich na podstawie rozprawy o Uniwersytecie Wileńskim[8]. Została ona jednak zwrócona do uzupełnienia, ponieważ w tym samym roku ukazały się drukiem w Paryżu pamiętniki Adama Czartoryskiego, których Żmigrodzki nie zdążył wykorzystać. Już po kilku miesiącach złożył inną pracę (o wazach greckich), ocenioną pozytywnie – choć bez entuzjazmu – przez Łepkowskiego i Sokołowskiego. Przewód został jednak wstrzymany, ponieważ doktorant nie posiadał wymaganego świadectwa dojrzałości (z powodu represji po powstaniu styczniowym w rosyjskim gimnazjum w Żytomierzu przerwał swą edukację na rok przed maturą). Kilkuletnie zabiegi w sprawie doktoratu w Krakowie zakończyły się fiaskiem, zdesperowany Żmigrodzki złożył więc kolejną pracę na Uniwersytecie w Heidelbergu[9] i bez trudności uzyskał upragniony tytuł. W następnych latach starał się na Uniwersytecie Jagiellońskim o docenturę w zakresie archeologii przedhistorycznej (1903) oraz etnografii i etnologii (1907), ale bez powodzenia[10].

Nie doceniany w Krakowie, Żmigrodzki publikował swoje prace za granicą i uczestniczył w międzynarodowych kongresach antropologicznych, urządzanych m.in. podczas wystaw światowych w Paryżu (1889) i w Chicago (1893). Przy okazji próbował bronić spraw polskich: w Chicago np. walczył z carską propagandą; zdziałał niewiele, ale przynajmniej – jak wspominał – wydarł Rosjanom Siemiradzkiego[11]. Interesował się też kwestią kobiecą[12] i przez pewien czas był honorowym wiceprezesem dwóch organizacji kobiecych z siedzibą w Londynie. Założeniem jego prac z zakresu antropologii był własny system filozoficzno-religijny, sformułowany w pierwotnej wersji już

1888, s. 588).

[8] Fragmenty drukował w lwowskim „Przewodniku Naukowym", 1887 i 1888.

[9] *Geschichte der Baukunst der Araber und der Bauweise der Mauren in Spanien*, Krakau 1899.

[10] Zob. Archiwum UJ, WF II 121.

[11] Żmigrodzki, List do Gadona, 18 I 1894. Bibl. Czart. 7351 III.

[12] Idem,*La question de la femme c'est la question de la mère*, Paris 1890.

w r. 1870[13]. Dotyczy to zwłaszcza badań nad dziejami swastyki, w której Żmigrodzki widział znak pierwotnej monoteistycznej religii, wspólnej dla wielu kultur.

*

Z historią sztuki Żmigrodzki zetknął się już na studiach w Krakowie, a następnie w Monachium[14]. Poznawał ją potem na wystawach i w muzeach, m.in. podczas paromiesięcznego pobytu we Włoszech w połowie lat dziewięćdziesiątych. Zgromadził też w Suchej pokaźny własny księgozbiór, na którym mógł się oprzeć, gdy w r. 1897 powierzono mu wykłady z historii sztuki na wyższych kursach dla kobiet im. Baranieckiego w Krakowie[15]. Tekst wykładów wydany drukiem, obszerny i bogaty w szczegóły, świadczy o skrajnie idealistycznej postawie autora. Żmigrodzki krytycznie oceniał sztukę nowoczesną (zwłaszcza XVIII i XIX wieku), w której dostrzegał zgubny wpływ materializmu. Był orędownikiem tradycyjnej hierarchii tematów i wychowawczej funkcji sztuki. Twierdził, że „nie zna estetyki bez etyki", co skłaniało go nawet do potępienia Tycjana i Correggia[16]. Zwalczał impresjonizm, z którym zetknął się już na Wystawie Niezależnych w r. 1881[17], a zwłaszcza secesję, także polską[18]. Publikowane wykłady spotkały się rychło z krytyczną oceną recenzentów. Konstanty Maria Górski, poprzednik Żmigrodzkiego na kursach Baranieckiego, twierdził wprawdzie, że „z książki wieje jakieś szlachetne tchnienie, wygląda z niej duchowa twarz

[13] Idem, *Ma Foi et mon Système*, Lugano 1913 (nadbitka z „Coenobium. Revue internationale de libres études" 7, 1913), s. 11.

[14] W Krakowie J. Łepkowski wykładał archeologię i sztukę średniowieczną. O sztuce dawnej pisali też dwaj profesorowie Żmigrodzkiego w Monachium: J. Ranke i J. Messmer; ten ostatni, jak wynika z tytułów prac, traktował ją jeszcze „filozoficznie".

[15] Zob. J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972.

[16] Żmigrodzki, *Parę uwag nad felietonem „Czasu" z dnia 16 marca 1900 roku napisanym przez p. K. G.*, [Kraków] 1900, s. 3.

[17] Idem, *Krótki zarys...*, s. 683.

[18] Wykłady o sztuce polskiej zostały wydane drukiem w odbitkach litograficznych: *Historii sztuki w Polsce najkrótszy zarys*, Kraków 1906 (420 s.) i Kraków 1907–1908 (376 s.).

dobrego, podniosłego, wykwintnego i bardzo wykształconego człowieka", ale równocześnie zarzucił autorowi uprzedzenia, chwiejność pojęć, nieświadome estetyczne i historyczne fałsze[19]. Po ukazaniu się ostatniej części Eligiusz Niewiadomski uznał dzieło za płód grafomanii[20].

Mimo oczywistych słabości *Zarys* Żmigrodzkiego posiada dla dzisiejszego czytelnika pewne walory, związane z jego znajomością sztuki XIX wieku. Dwieście stronic poświęconych tej epoce zawiera wiele rzadkich informacji, anegdot i obserwacji. Na szczególną uwagę zasługują wspomnienia z wystaw światowych w Paryżu w latach 1878, 1889 i 1900, a zwłaszcza statystyka tematów obrazów podana w jednym z końcowych rozdziałów (zob. tabela I).

Żmigrodzki miał zwyczaj „wszelkie studium wystawy kończyć jej statystyką" i sądził, że „rezultaty były zawsze odpowiednie stanowi społeczeństwa i duchowym jego kierunkom wedle miejsca i czasu"[21]. Oglądane obrazy podzielił na 9 kategorii tematycznych, z których część tłumaczy się jasno („portret", „krajobraz", „zwierzęta", „architektura", „martwa natura", „alegorie" i tematy „religijne"), inne zaś („z myślą" i „model") wymagają wczucia się w intencje autora[22]. Nie wiemy, jak Żmigrodzki radził sobie z faktem, że kategorie tematów często nie są rozłączne. Prawdopodobnie wybierał tę cechę obrazu, którą uważał za najbardziej uderzającą i według niej klasyfikował dzieło. Nie dowiemy się jednak nigdy, czy np. obraz przedstawiający nagą dziewczynę jadącą konno przez miasto – jak *Lady Godiva* autorstwa Jules-Joseph Lefebvre'a z wystawy w r.

[19] „Czas", 16 III 1900.

[20] „Książka", t. 4, 1904, nr 6. Recenzja stała się przyczyną odsunięcia Żmigrodzkiego od wykładów z historii sztuki i powierzenia mu tematu „Zabytki sztuki i pamiątki narodowe". Zob. Żmigrodzki, *Kursa wyższe dla kobiet imienia ś.p. Dra Adr. Baranieckiego. Sprawa prof. M. Żmigrodzkiego dana na sąd Świetnej Rady Miasta Krakowa*, Kraków 1904; Kras, *op. cit.*, s. 102, 121.

[21] Żmigrodzki, *Krótki zarys...*, s. 692.

[22] Te dwie kategorie są u Żmigrodzkiego przeciwstawne. Pierwsza obejmuje obrazy, w których modelom dano „życie, myśl i siłę", druga – oparte na „bezmyślnym kopiowaniu modela". *Tamże*, s. 696–697.

Tabela I. Tematy obrazów na wystawach światowych w Paryżu w latach 1878, 1889 i 1900. Źródło: M. Żmigrodzki, *Krótki zarys historii sztuki*, Kraków 1900–1901, s. 692–694.

Kraj i rok	**Ogółem**	Portret	Krajobraz	Zwierzęta	Architektura	Martwa natura	Model	Alegorie	Religijne	Z myślą	Secesja	Nagość
Francja												
1878	**840**	156	186	31	16	23	314	–	27	85	–	83
1889	**1407**	306	365	83	19	73	394	–	21	112	–	–
1900	**1812**	654	604	72	51	63	168	64	40	96	75	85
Niemcy												
1878	**154**	20	46	9	7	4	38	–	2	27	–	–
1889	Tak mało obrazów dali, że nie warto było spisywać											
1900	**144**	35	46	20	5	6	18	3	5	6	6	4
Belgia												
1878	**309**	23	103	24	12	9	120	–	–	18	–	–
1899	**252**	40	64	19	5	22	71	–	6	21	–	–
1900	**110**	29	35	8	8	7	14	1	2	6	10	1
Włochy												
1878	**188**	7	54	4	16	2	85	–	–	20	–	–
1889	**160**	54	8	8	7	2	51	15	3	12	–	–
1900	**84**	17	32	6	3	7	7	–	–	12	4	6
Anglia												
1878	**275**	35	43	14	5	1	145	–	–	32	–	–
1889	**208**	109	4	14	9	6	33	7	1	25	–	–
1900	**206**	50	98	16	5	10	12	2	2	11	9	7
Stany Zjedn.												
1878	**124**	22	43	3	8	1	38	–	–	9	–	–
1889	**204**	71	8	4	8	5	75	11	5	17	–	–
1900	**195**	67	90	7	4	9	17	–	–	1	3	10
Hiszpania												
1878	**119**	8	25	3	10	11	41	–	17	4	–	–
1889	**106**	29	15	2	4	–	35	5	2	14	–	–
1900	**84**	25	25	3	1	4	14	–	1	11	1	6
Portugalia												
1878	**17**	4	5	–	–	–	6	–	1	1	–	–
1889	Nie było odrębnej wystawy											
1900	**116**	36	37	16	5	2	5	1	6	8	–	–

Kraj i rok	**Ogółem**	Portret	Krajobraz	Zwierzęta	Architektura	Martwa natura	Model	Alegorie	Religijne	Z myślą	Secesja	Nagość
Holandia												
1878	**162**	4	66	7	19	11	46	–	1	8	–	–
1889	**152**	63	16	19	4	1	25	17	–	7	–	–
1900	**108**	13	64	7	–	13	11	–	–	–	5	1
Szwecja												
1878	**84**	11	40	–	1	1	23	–	–	9	–	–
1889	**101**	36	30	1	3	3	18	6	–	4	–	–
1900	**58**	15	33	3	1	1	4	–	–	1	21	1
Dania												
1878	**75**	20	37	1	–	3	38	–	2	28	–	–
1889	**146**	49	30	7	5	2	32	8	4	9	–	–
1900	**132**	27	58	9	4	12	15	–	3	4	12	1
Norwegia												
1878	**58**	4	35	2	–	3	6	–	–	8	–	–
1889	**140**	64	36	1	1	–	30	2	1	5	–	–
1900	**99**	18	59	2	1	1	10	3	–	5	14	1
Rosja												
1878	**122**	13	42	–	2	–	48	–	–	17	–	–
1889	Nie mogłem odróżnić narodowości											
1900	**130**	28	68	2	3	3	15	1	4	6	11	–
Finlandia												
1878	Nie było odrębnej wystawy											
1889	**40**	9	13	1	–	–	14	2	1	–	–	–
1900	**70**	26	28	2	–	–	9	3	–	2	8	2
Szwajcaria												
1878	**105**	11	55	4	–	5	23	–	–	7	–	–
1889	**77**	4	29	1	3	3	29	6	1	1	–	–
1900	**153**	28	79	5	–	5	29	–	1	6	8	4
Rumunia												
1878	Nie było odrębnej wystawy											
1889	**24**	6	2	–	1	–	10	3	–	2	–	–
1900	**40**	12	12	–	–	6	7	–	2	1	4	5

1900 – zaliczył do tematu „z myślą", „model", „zwierzęta", czy może „architektura"[23]. Osobne kolumny, oddzielone od reszty tabeli grubszą kreską, Żmigrodzki przeznaczył na dwie kategorie: „secesję" i „nagość", które wyróżniał w obrazach wykazanych w poprzednich kolumnach. Na podobnej zasadzie notował obecność impresjonizmu, ale tę kategorię pominął w tabeli. Zebrane liczby, poddane później dość karkołomnej analizie, zdawały się potwierdzać diagnozę stanu sztuki współczesnej, w tym takie zjawiska, jak coraz większe panowanie modela nad malarzem, lekceważenie treści („myśli") z powodu zaniedbania literackiego wykształcenia artystów, nadużywanie martwej alegorii związane z upadkiem siły twórczej, wzrost liczby portretów wskutek upowszechnienia się dobrobytu, a wreszcie bezpodstawne nadużywanie nagości. Pewną niespodzianką jest spostrzeżenie Żmigrodzkiego, iż na wystawie w r. 1889 tak się zmniejszyła liczba aktów, „że nie uważał za stosowne zapisywać"[24]. Sygnalizowane dalej odchodzenie od aktu męskiego na rzecz kobiecego jest natomiast faktem od dawna znanym.

Jak się wydaje, materiały do zestawienia gromadził Żmigrodzki dość rzetelnie, nie na podstawie katalogów, ale wprost na salach wystawowych. Z oczywistych względów podane przez niego liczby mają jedynie orientacyjny charakter, co zresztą sam przyznawał, wskazując np., że na drugiej i trzeciej wystawie obrazy rozsiane w pawilonach narodowych poza obrębem pałacu sztuki trudno było wciągnąć do rachunku[25]. Ponieważ określenie tematów na podstawie samych tytułów w katalogach nie byłoby możliwe, uważam, że przy wszystkich zastrzeżeniach warto opublikować te obserwacje naocznego świadka. Wielkość ekspozycji malarstwa na wystawach światowych w XIX wieku usprawiedliwia kwantytatywne podejście do zagadnienia, choć zapewne wysnulibyśmy z poniższego materiału nieco inne wnioski, niż uczynił to Żmigrodzki.

[23] Na konsekwencje statystyczne wynikające z nierozłączności kategorii zwrócił mi uprzejmie uwagę dr Bartosz Jenner.

[24] Żmigrodzki, *Krótki zarys...*, s. 688, 691, 695–699.

[25] *Tamże*, s. 696.

Tabela Żmigrodzkiego nie obejmuje wszystkich krajów uczestniczących w wystawach, a liczba „ogółem" nie zawsze równa się sumie liczb z następnych kolumn. Rozbieżności mogą wynikać z omyłkowego pominięcia przez Żmigrodzkiego niektórych obrazów oraz z jego błędów rachunkowych[26]. Poniżej (w tabeli II) zestawiono kolumnę „ogółem" z sumami liczb w następnych kolumnach oraz z danymi zaczerpniętymi z katalogów wystaw, przy czym katalog ostatniej wystawy obejmuje oprócz obrazów olejnych akwarele i rysunki, których Żmigrodzki nie uwzględniał.

Założenie Żmigrodzkiego, że liczbowy rozkład tematów na wystawach odzwierciedla tendencje sztuki w danym okresie i środowisku, jest oczywiście błędne. W rzeczywistości o obliczu wystaw decydowały narodowe komisje dopuszczające, a zatem powyższa statystyka informuje przede wszystkim o preferencjach poszczególnych komisji.

Sztuka na interesujących nas wystawach światowych – w przeciwieństwie do dwóch poprzednich[27] – nie doczekała się jeszcze syntetycznego opracowania. Wiadomo jednak, że np. w dziale francuskim dobór obrazów na wszystkich trzech wystawach był dość tendencyjny. W pierwszej dekadzie III Republiki, w trudnym okresie po przegranej wojnie z Prusami, władze wspierały tradycyjną sztukę bardziej zdecydowanie niż w ostatnich latach II Cesarstwa. Konserwatywna komisja dopuszczająca, w większości wyłoniona z grona akademików lub mianowana przez rząd, zadbała o to, by ekspozycja świadczyła o powrocie Francuzów do tradycyjnych gatunków, a zwłaszcza do malarstwa historycznego[28]. Nie było na wystawie obrazów

[26] Np. liczba obrazów w dziale duńskim w r. 1878 jest znacznie zawyżona. Ten błąd został utrwalony w kolumnie „ogółem" w drugim wydaniu *Zarysu* (Kraków 1908, s. 380–381), gdzie ponadto Żmigrodzki wprowadził szereg drobniejszych korekt rachunkowych.

[27] Zob. P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London 1987.

[28] P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, s. 125. Sądzono, że obrazy członków jury były zbyt liczne i zajmowały najlepsze miejsca na ścianach. Zob. L. de Fourcaud, *Les médailles d'honneur*, „Gaulois", 16 IV 1878; E. Fillonneau,

Tabela II. Opracowanie danych z tabeli I i ich porównanie z katalogami wystaw

Kraj	Rok	"Ogółem"	Suma kolumn od III (portret) do XI (z myślą)	Według katalogów
Francja	1878	840	838	861
	1889	1 407	1 373	1 418
	1900	1 812	1 812	1 972
Niemcy	1878	154	153	160
	1889	.	.	64
	1900	144	144	168
Belgia	1878	309	309	300
	1899	252	248	252
	1900	110	110	117
Włochy	1878	188	188	191
	1889	160	160	218
	1900	84	84	129
Anglia	1878	275	275	283
	1889	208	208	172
	1900	206	206	276
Stany Zjedn.	1878	124	124	123
	1889	204	204	.
	1900	195	195	352
Hiszpania	1878	119	119	115
	1889	106	106	116
	1900	84	84	106
Portugalia	1878	17	17	17
	1889	.	.	.
	1900	116	116	123

Kraj	Rok	"Ogółem"	Suma kolumn od III (portret) do XI (z myślą)	Według katalogów
Holandia	1878	162	162	102
	1889	152	152	174
	1900	108	108	102
Szwecja	1878	84	85	82
	1889	101	101	150
	1900	58	58	85
Dania	1878	75	129	76
	1889	146	146	190
	1900	132	132	162
Norwegia	1878	58	58	58
	1889	140	140	125
	1900	99	99	119
Rosja	1878	122	122	144
	1889	.	.	146
	1900	130	130	283
Finlandia	1878	.	.	z Rosją
	1889	40	40	56
	1900	70	70	z Rosją
Szwajcaria	1878	105	105	93
	1889	77	77	92
	1900	153	153	198
Rumunia	1878	.	.	.
	1889	24	24	35
	1900	40	40	71
Razem	1878	2 632	2 684	2 605
	1889	3 017	2 979	3 208
	1900	3 541	3 541	4 263

Maneta ani impresjonistów, którzy już od kilku lat działali jako wyraźnie określona grupa. Międzynarodowy sąd konkursowy, złożony m.in. z członków francuskiej komisji dopuszczającej, najwyższe odznaczenia przyznał tradycjonalistom. Medale honorowe dostali spośród Francuzów Cabanel, Gérôme, Meissonier, Bouguereau i Français, a ponadto m.in. Matejko (w dziale austriackim) i Siemiradzki (w dziale rosyjskim). Medale I klasy przypadły akademikom młodszego pokolenia. Otrzymali je też dwaj malarze martwych natur: Philippe Rousseau i Vollon, co zdaje się świadczyć o istniejącym już wtedy faktycznym równouprawnieniu gatunków, nad którym tak ubolewał Żmigrodzki.

Wystawa 1889 r. odbywała się w innej sytuacji politycznej niż poprzednia. W r. 1878 przeważały we Francji nastroje konserwatywne i monarchiczne, a ustrój republikański wprowadzony w r. 1870 istniał tylko wskutek tarć między poszczególnymi frakcjami prawicy. Po r. 1880 przewaga należała już do republikanów. Władzę na różnych szczeblach sprawowało nowe pokolenie ludzi, często o poglądach socjalistycznych i antyklerykalnych. Popularnym hasłem *fin de siècle'u* – jak określano już w r. 1889 tamtą epokę – była nowoczesność. Dotyczy to także sztuki i polityki artystycznej francuskich władz. Stanowiska w resorcie kultury i w komitecie wystawy zajęli lewicujący politycy, prywatnie zainteresowani często twórczością realistów, naturalistów, Maneta, a nawet impresjonistów. Dotyczy to zwłaszcza komisariatu Sztuk Pięknych, którego szefem został Antonin Proust, krytyk sztuki, publicysta i polityk. Dla podkreślenia rocznicowego charakteru wystawy światowej Proust przeforsował urządzenie dodatkowej wystawy retrospektywnej, tzw. stuletniej, obejmującej sztukę francuską od czasów rewolucji francuskiej. Pomysł został zrealizowany i w r. 1889 można było oglądać sztukę francuską na trzech wystawach: „stuletniej" (*centennale*), „dziesięcioletniej" (*décennale*) oraz na dorocznym Salonie. Proust i urządzający wystawę retrospektywną (*centennale*) krytyk Roger Marx zadbali o to, by odpowiednio zaprezentować na niej sztukę nowocze-

Exposition universelle. Section française, „Moniteur des Arts", 24 V 1878.

sną. Eksponowano więc liczne prace Courbeta i Maneta, a także m.in. po kilka obrazów Moneta, Pissarra, Raffaellego i jeden Cézanne'a. Wystawa retrospektywna miała charakter bardziej nowoczesny niż dział francuski (*décennale*) wystawy światowej, gdzie o dopuszczeniu obrazów nie decydowali lewicujący urzędnicy, ale komisja, tym razem wyłaniana w połowie przez artystów, a w połowie przez rząd i Akademię. Podobnie było w r. 1900, kiedy Roger Marx na wystawie retrospektywnej zarezerwował całą salę dla impresjonistów[29]. Statystyka Żmigrodzkiego dotyczy wystaw „dziesięcioletnich", na których tzw. malarstwo niezależne nie było reprezentowane[30].

Również zawartość innych działów narodowych na poszczególnych wystawach była uzależniona od rozmaitych czynników zewnętrznych. Aktualna polityka władz warunkowała np. udział Niemiec w paryskich wystawach. W ciągu kilku lat po Sedanie stosunki niemiecko-francuskie pozostawały złe i w r. 1877 Niemcy wykluczyli swoje uczestnictwo w planowanej imprezie. Kilka miesięcy później, gdy wskutek zmiany sytuacji międzynarodowej Bismarck usiłował złagodzić napięcia niemiecko-francuskie, Niemcy zgłosili swój akces, ale tylko do działu sztuki i poza konkursem (marzec 1878). Pospieszną organizację wystawy niemieckiej objął dyrektor Akademii berlińskiej, Anton von Werner, który jako malarz specjalizował się w patriotycznych scenach z dziejów najnowszych. Tego rodzaju tematyka była jednak z przyczyn dyplomatycznych ściśle wykluczona, podobnie jak portrety oficjalnych osobistości, które mogły się kojarzyć z niedawną wojną. Oprócz braku malarstwa historycznego krytycy dostrzegli w dziale niemieckim zwrot w stronę

[29] Vaisse, *op. cit.*, s. 126–129; Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, 1993, s. 132–133. Zob. też M. Braud, *Le premier centenaire de la Révolution française : enjeux politiques et choix esthétiques*, „Revue de la Bibliothèque nationale", 1989, nr 32, s. 44–48 i (bardziej powierzchowne ujęcie) P. Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, Manchester 1988, s. 204–206.

[30] P. Vaisse (*op. cit.*, s. 126, 128) przypuszcza, że wielu malarzy niezależnych, którzy od lat nie brali udziału w oficjalnych Salonach, w ogóle nie nadesłało obrazów na wystawę.

realizmu w malarstwie rodzajowym (zauważono zwłaszcza obrazy Leibla i Menzla)[31], a ze statystyki Żmigrodzkiego wynika, że w tej ocenzurowanej wystawie znaczny procent stanowiły też pejzaże.

W r. 1889 przejściowa względna poprawa stosunków niemiecko-francuskich należała już do przeszłości, a Bismarck w obawie przed sojuszem francusko-rosyjskim starał się nadal izolować Francję na arenie międzynarodowej. Wystawa odbywała się w stulecie rewolucji francuskiej, niektóre europejskie monarchie odmówiły więc oficjalnego uczestnictwa[32], ale z reguły były reprezentowane w dziale sztuki. Pokazy urządzane przez prywatne i półprywatne komitety – np. austro-węgierski[33] – były dość skromne, rząd niemiecki nie chciał jednak zezwolić nawet na taką ekspozycję. Gdy kilku malarzy niemieckich pod kierunkiem Maksa Liebermanna przystąpiło do organizacji nieoficjalnej wystawy, władze w Berlinie zabroniły udziału artystom zatrudnionym na państwowych posadach (wyłamał się z tego zakazu Menzel), a Liebermann stał się celem ataków szowinistycznej prasy[34]. Mimo zakazów dział niemiecki utworzono, był jednak tak mały, że według Żmigrodzkiego „nie warto było spisywać" tematów. Statystyka potwierdziłaby pewnie jego opinię o zmierzchu sztuki. Wśród 64 obrazów przeważały sceny rodzajowe, często o charakterze realistycznym, jak w przypadku Leibla i Liebermanna. Ich twórczość Żmigrodzki uważał za przejaw „panowania modela nad artystą", zjawisko „nadzwyczaj znamienne dla wszelkiej epoki upadku"[35]. Podobała mu się natomiast oryginalna, osadzona w niemieckiej scenerii *Ostatnia wieczerza* Fritza von Uhde, obraz, który choć „wisiał wysoko i w dość ciemnym miejscu, pociągał wszystkich ku sobie. Ile

[31] F. Forster-Hahn, *„La Confraternité de l'art": Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 48, 1985, s. 508–520.

[32] Zob. K. Ołdziejewski, *Wystawy powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928, s. 26–27.

[33] J. Mycielski, *Z pod wieży Eiffel*, Kraków 1890, s. 225. Eksponowano 124 obrazy olejne. Żmigrodzki w swojej tabeli nie uwzględnia Austro-Węgier.

[34] Forster-Hahn, *op. cit.*, s. 521–531.

[35] Żmigrodzki, *Krótki zarys...*, wyd. 2, s. 374.

razy byłem zmęczony duchowo – wspomina Żmigrodzki swoje wrażenia z wystawy – szedłem na odpoczynek przed ten obraz, by wraz z apostołami poić się słowami naszego Zbawcy"[36].

Dopiero w r. 1900 Niemcy wzięli oficjalnie udział w wystawie prezentując swe osiągnięcia techniczne i sztukę, i w pełni wykorzystując związany z tym efekt propagandowy i gospodarczy[37].

Tabela Żmigrodzkiego interesująco wydobywa specyfikę niektórych działów narodowych, np. skandynawskich, które przedstawiały się stosunkowo nowocześnie. W drugiej połowie XIX wieku najzdolniejsi studenci artystycznych uczelni w Danii, Szwecji, Norwegii i Finlandii otrzymywali rządowe stypendia i z reguły wyjeżdżali na dłużej do Paryża, gdzie – z dala od macierzystych akademii – szybko ulegali wpływom francuskim: uprawiali malarstwo realistyczne z motywami wiejskimi, malarstwo pejzażowe, zwykle plenerowe, a niekiedy impresjonistyczne. Już przed połową lat osiemdziesiątych zależność sztuki skandynawskiej od nowej szkoły francuskiej była wyraźnie widoczna; pisano nawet, że niedawni uczniowie stają się rywalami Francuzów[38]. Podczas wystawy 1889 r. poświęcano Skandynawom wiele uwagi[39], co było zresztą początkiem zjawiska, które zaznaczyło się też w literaturze[40]. Jerzy Mycielski uważał francuski wpływ za szkodliwy; pisał, że „Po Belgii najwięcej śladów francuskich szkół widać dziś może w malarstwie szwedzkim; artyści skandynawscy głównie też uczą się i pracują w Paryżu i tam w Salonach dzieła swe sprzedają, ale zatracają także zwolna swą oryginalność i ducha wybitnego swej rasy"[41]. Żmigrodzki wspomina, że już w r. 1878 niemal połowę obrazów skandynawskich stanowiły krajobrazy (większy procent pejzaży wystawili tylko Szwajcarzy). Na kolejnej wystawie pejzaże skandynawskie,

[36] *Tamże* (wyd. 2), s. 333.

[37] Forster-Hahn, *op. cit.*, s. 533–534.

[38] Fourcaud, *Salon de 1884*, „Gazette des Beaux-Arts", 1884, t. 29, s. 477.

[39] Zob. np. C. Ponsonailhe, *Les Artistes scandinaves à Paris. Précédée d'une étude générale sur l'art étranger à l'exposition de 1889*, Paris 1889.

[40] L. Abélès, *1893. Les littératures européennes au crible des revues françaises*, w: *1893. L'Europe des peintres*, Paris 1993, s. 47.

[41] Mycielski, *op. cit.*, s. 220.

zwłaszcza szwedzkie „okryły się barwną powłoką impresjonistów". W r. 1889 tylko dla Szwecji Żmigrodzki „zmuszony był zrobić dla impresjonizmu osobną rubrykę, tam on po raz pierwszy rozpoczął swe panowanie". Również na wystawie 1900 r. nikt więcej nad Skandynawię nie dał obrazów impresjonistycznych[42].

Skandynawski impresjonizm, który dzięki niedawnej wystawie w Paryżu[43] wrócił do światowego obiegu kulturalnego, jest zjawiskiem złożonym, a podstawową rolę odgrywał w nim czynnik francuski[44]. Żmigrodzki wyjaśniał jego genezę inaczej: warunkami klimatu i światła. „Cóż bardziej naturalnego nad te fakta, które nam wskazuje statystyka. W epoce obłędu ocznego, który dziś wszędzie spotykamy, on musi być największym tam, gdzie największą jest gra światła, co bezwarunkowo najczęściej zdarza się w kraju gór i jezior okrytych zimą lodem, śniegiem i obsypanych brylantami mroźnych iskier, gdzie bardzo często grają światła zorzy północnej"[45].

Powyższy fragment, jeden z wielu, które można by przytoczyć, skłania nas – obok wspomnianych wyżej zastrzeżeń metodologicznych – do ostrożnego traktowania statystyki zawartej w książce Michała Żmigrodzkiego. Sądzę, że warto zachować z niej informacje najmniej obciążone błędem, a rzucające pewne światło na charakter działów sztuki na wystawach światowych w Paryżu w ostatniej ćwierci XIX wieku. Podajemy je w tabeli III[46].

---

[42] Żmigrodzki podaje następujące, trudne do weryfikacji liczby: 1889: Szwecja 25 obrazów impresjonistycznych na 149 (?); 1900: Szwecja 21 na 58, Norwegia 14 na 99, Dania 12 na 132, Finlandia 8 na 70. *Krótki zarys...*, wyd. 2, s. 429–430.

[43] *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885–1905*. Petit Palais, Paris 1987.

[44] H. Usselmann, *Complexité et importance des contacts des peintres nordiques avec l'impressionnisme*, Göteborg 1979.

[45] Żmigrodzki, *Krótki zarys...*, wyd. 2, s. 430.

[46] Dodatkowe argumenty przemawiające za pominięciem danych z pozostałych kolumn tabeli znajdują się w tekście Żmigrodzkiego (*Krótki zarys...*, wyd. 1, zwłaszcza s. 695–699) i z powodu braku miejsca nie zostały tu rozwinięte.

Tabela III. Portret, pejzaż, martwa natura i obrazy religijne na trzech wystawach światowych w Paryżu – zestawienie procentowe. Za 100% przyjęto liczby z tabeli Żmigrodzkiego (z kolumny „Ogółem").

Kraj	Rok	Portret	Kraj-obraz	Martwa natura	Reli-gijne
Francja	1878	18,6	22,1	2,7	3,2
	1889	21,7	25,9	5,2	1,5
	1900	36,1	33,3	3,5	2,2
Niemcy	1878	13,0	29,9	2,6	1,3
	1889	.	.	.	.
	1900	24,3	31,9	4,2	3,5
Belgia	1878	7,4	33,3	2,9	-
	1899	15,9	25,4	8,7	2,4
	1900	26,4	31,8	6,4	1,8
Włochy	1878	3,7	28,7	1,1	-
	1889	33,8	5,0	1,3	1,9
	1900	20,2	38,1	8,3	-
Anglia	1878	12,7	15,6	0,4	-
	1889	52,4	1,9	2,9	0,5
	1900	24,3	47,6	4,9	1,0
Stany Zjedn.	1878	17,7	34,7	0,8	-
	1889	34,8	3,9	2,5	2,5
	1900	34,4	46,2	4,6	-
Hiszpania	1878	6,7	21,0	9,2	14,3
	1889	27,4	14,2	-	1,9
	1900	29,8	29,8	4,8	1,2
Portugalia	1878	23,5	29,4	-	5,9
	1889	.	.	.	.
	1900	31,0	31,9	1,7	5,2

Kraj	Rok	Portret	Kraj-obraz	Martwa natura	Reli-gijne
Holandia	1878	2,5	40,7	6,8	0,6
	1889	41,4	10,5	0,7	-
	1900	12,0	59,3	12,0	-
Szwecja	1878	13,1	47,6	1,2	-
	1889	35,6	29,7	3,0	-
	1900	25,9	56,9	1,7	-
Dania	1878	26,7	49,3	4,0	2,7
	1889	33,6	20,5	1,4	2,7
	1900	20,5	43,9	9,1	2,3
Norwegia	1878	6,9	60,3	5,2	-
	1889	45,7	25,7	-	0,7
	1900	18,2	59,6	1,0	-
Rosja	1878	10,7	34,4	-	-
	1889	.	.	.	.
	1900	21,5	52,3	2,3	3,1
Finlandia	1878	.	.	.	.
	1889	22,5	32,5	-	2,5
	1900	37,1	40,0	-	-
Szwajcaria	1878	10,5	52,4	4,8	-
	1889	5,2	37,7	3,9	1,3
	1900	18,3	51,6	3,3	0,7
Rumunia	1878	.	.	.	.
	1889	25,0	8,3	-	-
	1900	30,0	30,0	15,0	5,0
Ogółem	1878	12,8	29,6	2,8	1,9
	1889	27,8	20,6	3,9	1,5
	1900	30,5	38,6	4,2	1,9