http://dx.doi.org/10.18778/7969-362-7

Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Eleonora Jedlińska

Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku

Splendory Trzeciej Republiki

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2015

Eleonora Jedlińska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Sztuki, Zakład Historii Malarstwa i Rzeźby XIX i XX w.
91-431 Łódź, ul. Franciszkańska 1/5

RECENZENT
Zbigniew Bania

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Joanna Balcerak

SKŁAD I ŁAMANIE
Oficyna Wydawnicza Edytor.org
Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI
Łukasz Orzechowski

Na okładce wykorzystano fotografię
Panorama Paryża w 1900 z wieżą Eiffla (1889/1900) z archiwum Autorki

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.06495.14.0.M

Ark. wyd. 15,0; ark. druk. 15,625

ISBN 978-83-7969-362-7 (wersja papierowa)
ISBN 978-83-7969-556-0 (wersja online)

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

SPIS TREŚCI

Od autorki ... 7
Wprowadzenie ... 15
Recepcja haseł racjonalizmu oświeceniowego ... 15
Rewolucja przemysłowa i pierwsze wystawy ... 16

Część I. Geneza i zarys historii wystaw ... 25
Wystawy Powszechne – urzeczywistnienie idei Saint-Simona ... 26
Pierwsza Wystawa Francuska w 1798 roku ... 27
Londyn 1851 – pierwsza Światowa Wystawa Powszechna ... 28
Wystawa Powszechna w Paryżu w 1855 roku – sukces „cesarstwa liberalnego” ... 31
Paryż 1867 – „Harmonia socjalna. Dobrobyt ludu” ... 35
Wiedeń 1873 – Europa w obliczu zmian politycznych ... 39
Paryż 1878 – Republika postępu cywilizacyjnego i technicznego ... 43
Paryż 1889 – wystawa na stulecie rewolucji francuskiej ... 47
Chicago 1893 – wystawa na czterystulecie odkrycia Ameryki przez Krzysztofa Kolumba ... 51

Część II. Powszechna Wystawa w Paryżu w 1900 roku – splendory Trzeciej Republiki ... 57
Projekty i plany ... 61
Realizacje ... 66
Brama Monumentalna i secesja ... 66
Grand Palais i Petit Palais ... 70
Most Aleksandra III ... 82
Pałac Wody i Elektryczności ... 86
Rue des Nations / Ulica Narodów ... 89
La Ruche ... 126

Część III. Sztuki piękne na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 ... 129

Francja ... 132
Beligia ... 143
Wielka Brytania ... 145
Holandia ... 147
Skandynawia ... 148
Niemcy ... 153
Stany Zjednoczone ... 155
Włochy i Hiszpania ... 158
Japonia ... 161
Aspekt narodowy na Wystawie 1900 roku ... 163
Secesja czy *fin-de-siècle*? (międzynarodowy styl końca wieku) ... 170
Wystawa Augusta Rodina przy Place de l'Alma ... 176
Claude Monet – wystawa w galerii Paula Durand-Ruela ... 184
Sztuka Polaków na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku ... 187

Zakończenie ... 209

Bibliografia ... 217

Spis ilustracji ... 225

The 1900 Universal World Exhibition in Paris: The Splendors of The Third Republic (*Summary*) ... 229

Indeks nazwisk ... 239

OD AUTORKI

Tematem tej książki jest prezentacja zagadnień odnoszących się przede wszystkim do architektury i sztuk pięknych na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku. Jako historyk sztuki skupiłam się głównie na problemach dotyczących wydarzeń artystycznych związanych z wystawą. Zwrócenie uwagi na wspomniane dwie ważne dziedziny, które twórcy i organizatorzy wystawy otoczyli szczególną pieczą, przy nakładzie znacznych kosztów, stało się dla mnie próbą poszukania odpowiedzi na pytanie o to, w którym momencie pełną optymizmu osiemnastowieczną wiarę w naukę i postęp zastąpiło uczucie niepewności, niepokoju i zwątpienia w sens rozwoju inżynierii i techniki, znamionujące koniec XIX wieku? W którym momencie dziejowym doszło do osłabienia przekonania, że gwałtownie rozrastające się miejskie aglomeracje, wielki przemysł, możliwości opanowania świata przyniosą człowiekowi szczęście? Zamierzeniem moim było zarysowanie – na tle spektaklu, jakim była wystawa 1900 roku – nurtujących ówczesne społeczeństwo problemów związanych, z jednej strony, z głębokim poczuciem uczestnictwa w wielkich przemianach historycznych, kulturowych, artystycznych i obyczajowych, z drugiej zaś – ze świadomością, że czas „niewinności" nieuchronnie się kończy, że nadciąga „wielka katastrofa". Wystawa paryska 1900 roku była swego rodzaju pomostem łączącym dwie epoki. To XIX wiek miał okazać się czasem upowszechniania nauczania, wdrażania osiągnięć nauki i techniki, mających ułatwić i uprzyjemnić życie. Te dziedziny wskazywano właśnie jako główne elementy budujące postęp w mijającym stuleciu; ich beneficjentem stał się wiek XX, obecnie postrzegany jako „wiek-świadek" najstraszliwszych w dziejach ludzkości wojen światowych i systemów totalitarnych.

Na temat Powszechnych Wystaw Światowych powstała bogata literatura, pozwalająca zapoznać się z zagadnieniami dotyczącymi różnorodnych zjawisk, zarówno z zakresu socjologii wystaw, jak i kultury masowej (np. Kazimierz Ołdziejewski, *Wystawy Powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość*

społeczno-gospodarcza, Poznań 1928; John Allowood, *The Great Exhibition*, London 1977; Werner Plum, *Les expositions universelles au 19ème siècle, spectacles au changement socio-culturel¸* Bonn 1977; Pascal Ory, *Les Exposition Universelle de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auters*, Paris 1982; Paul Greenhalgh, *Ephemeral vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851–1939*, New York 1988; Asa Briggs, Peter Burke, *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2010), architektury (np. Siegfrid Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968; Mark Girouard, *Des villes et des hommes. Architecture et Société*, Paris 1987); wytwórczości fabrycznej, rolnictwa, przemysłu wydobywczego, architektury i sztuk pięknych (np. Anna M. Drexlerowa, s. 9–139; Andrzej K. Olszewski, s. 163–278 – *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych. 1851–2000*, Warszawa 2005. W opracowaniu tym Drexlerowa zajęła się historią wystaw światowych od 1851 do 1893 roku, Olszewski skoncentrował się na architekturze końca XIX wieku oraz wystawach światowych od paryskiej w 1900 roku do ekspozycji w Hanowerze w 2000 roku). Podjęte przez wymienionych autorów problemy mają jednak charakter ogólny, zajmowali się oni wszystkimi wystawami, jakie odbyły się w XIX i XX wieku. Moim zamiarem jest natomiast skupienie uwagi na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 roku, która miała charakter przełomowy zarówno pod względem symbolicznym, jak i dosłownym, wprowadzając ludzkość w nowe dziedziny, idee oraz przyszłe przemiany kulturowe, artystyczne i społeczne. Ważnym przyczynkiem jest podkreślenie uczestnictwa polskich artystów, którzy swe prace demonstrowali bądź w ramach „państw rozbiorowych", bądź jako obywatele krajów swej emigracji.

Fundamentalną pozycją, niezwykle pomocną w opracowaniu prezentowanej publikacji, jest wydana w 2000 roku w Nowym Jorku praca Roberta Rosenbluma, Mary Anne Stevens i Ann Dumas, redaktorów monumentalnej książki-katalogu wystawy *1900. Art at the Crossroads*. Wystawa w Guggenheim Museum w Nowym Jorku, której towarzyszyło wspominane opracowanie, poświęcona była wyłącznie przedstawieniu sztuk przełomu wieków (por. Robert Rosenblum, Mary Anne Stevens, Ann Dumas, *1900. Art at the Crossroads*, New York 2000). Autorzy skonfrontowali sztukę oficjalną, akademicką – szczelnie wypełniającą przestrzenie Grand Palais i Petit Palais na wystawie w 1900 roku – ze zlekceważoną wówczas przez jurorów sztuką modernistyczną, wytrwale torującą sobie drogę do sal muzeów i galerii Europy i Stanów Zjednoczonych. Symbolem sztuki, która niebawem nadejdzie i zwycięży sztukę pompierów, która stanie się autentyczną reakcją na żywioł powszechnego uprzemysłowienia,

nowoczesnej architektury i miasta była – jak zaznaczyli autorzy nowojorskiej wystawy – seria obrazów Roberta Delauneya (1885–1941) przedstawiających wieżę Eiffla, namalowanych w latach 1910–1911 postrzeganej jako symbol wystaw powszechnych począwszy od 1889 roku, czyli daty jej powstania.

Omawiając dotychczasowy stan badań podejmujących problematykę zawartą w tytule, starałam się zatem skoncentrować na najważniejszych publikacjach dotyczących zajmującej mnie wystawy, a szczególnie tych traktujących o architekturze i sztuce tego czasu.

We wprowadzeniu przywołane zostały podstawowe zagadnienia, które zapoczątkowały kształtowanie się społeczeństwa mieszczańskiego w Europie w XVIII wieku. Jednym z najważniejszych czynników, istotnych dla ukonstytuowania się idei wystaw powszechnych, była rewolucja przemysłowa, dlatego też przypominam w tym fragmencie najistotniejsze wydarzenia i okoliczności, mające niebagatelny wpływ na tworzące się nowe, wykształcone, zamożne mieszczaństwo. Ta część powstała przede wszystkim w oparciu o klasyczną literaturę przedmiotu, z uwzględnieniem nowszych badań z zakresu historii, historii kultury i historii architektury. W tym fragmencie nakreślam krótką genezę wystaw i ich historię. Korzystałam z takich opracowań jak: wspominane wyżej klasyczne opracowanie Siegfrida Giediona, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Pierre'a Francastela, *Sztuka a technika*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1968; Petera Meyera, *Historia sztuki europejskiej*, przeł. F. Buhl i T. Dobrzeniecki, Warszawa 1973; Nicolausa Pevsnera, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978; Erica L. Jonesa, *The European Miracle: Environments, Economics and Geopolitics in the History of Europe and Asia*, Cambridge 1981; Jean-Louisa Cohena, *Scènes de la vie future*, Paris 1995. Niezbędne informacje o historii i kulturze Francji w XVIII i XIX wieku są zawarte w pracy autorstwa Jacka Kowalskiego, Anny Loby, Mirosława Loby i Jana Prokopa, *Dzieje kultury francuskiej*, opublikowanej w 2005 roku.

Jedną z ważniejszych pozycji, z której korzystałam, omawiając Wystawę z 1900 roku, jest praca pod redakcją Jeana-Christopha Mabire'a *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris 2000. Odwołuję się również do opracowania Richarda D. Mandella, wydanego w 1967 roku w Toronto (*Paris 1900: The Great World's Fair*). Przede wszystkim jednak sięgałam do archiwalnych materiałów prasowych, licznych czasopism polskich i zagranicznych, w których pisarze, krytycy, artyści i dziennikarze zamieszczali własne wypowiedzi, komentarze, relacje często będące ważnymi refleksjami o kondycji ówczesnej kultury, sztuki, architektury, ale także komentarzami do sytuacji politycznej i społecznej. Przytaczane

tu wypowiedzi jurorów, korespondentów prasowych, architektów, artystów, innych gości zwiedzających wystawę, pozwoliły spojrzeć na jedno z najważniejszych przedsięwzięć wystawienniczo-kulturalno-handlowych ówczesnego świata z wielostronnej perspektywy – zarówno krytycznej, jak i pełnej aprobaty i zaangażowania. Do najciekawszych źródeł należą licznie wydawane w 1900 roku przewodniki po wystawie (np. *Les Curiosités de l'Exposition de 1878, guide du voyageur par Hippolyte Gautier et Adrien Desprez*, Paris 1878; *Album Photographique de Exposition 1900*, ed. A. Triade, Paris 1900), druki ulotne, afisze, pocztówki i fotografie, plany sytuacyjne, programy imprez, katalogi poszczególnych wystaw, których bogaty wybór – niezależnie od własnych zbiorów autorki – oferuje Internet. Wymienione materiały pozwoliły przyjrzeć się wystawom powszechnym jako niecodziennej apoteozie potęgi myśli i pracy ludzi końca XIX wieku, wplecionej w zwyczajne pragnienie zabawy, splendoru, atrakcyjnego spędzania czasu. Wydarzenia te były wielkimi imprezami angażującymi emocje i wywierającymi poważny wpływ na gospodarkę, politykę i kulturę świata.

Wielka międzynarodowa ekspozycja, jaką była Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku, nazywana też Wystawą Światową albo Uniwersalną, podobnie jak wystawy poprzednie, zapraszała do udziału przedstawicieli niemal wszystkich państw ówczesnego świata, by pokazali całość działalności twórczej i wytwórczej swojego narodu. W niniejszym opracowaniu zagadnienia dotyczące ekspozycji przemysłu – wyrobów, technologii i techniki umożliwiających coraz bardziej masową produkcję i coraz bardziej pożądane jako obiekty wyznaczające standardy cywilizacyjne państw – zostały zaledwie wspomniane. Uwagę skoncentrowałam przede wszystkim na problemach architektury i sztukach pięknych, z akcentem położonym na znaczeniu społecznym i artystycznym tych prezentacji.

Z setek dzieł, które wystawcy z różnych zakątków świata przysłali na ekspozycję, przywołałam jedynie te nagrodzone bądź wyróżnione; niektóre z nich, obecnie uważane za wybitne dzieła sztuki, zostały bardziej szczegółowo opisane, umieszczone na tle kontekstu historycznego, politycznego i artystycznego. Więcej uwagi poświęciłam architekturze i twórcom Grand Palais, Petit Palais oraz Mostu Aleksandra III, Pałacu Wody i Elektryczności, pięknemu pawilonowi fińskiemu, imponującemu pawilonowi Rosji, malarstwu fińskiego malarza Akseli Gallen-Kalleli, Anny Ancher, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera. W osobnych fragmentach omówiłam wystawy dzieł Augusta Rodina i Claude'a Moneta, uznanych już w tamtym czasie twórców, którzy pokazali swe prace obok, czy raczej – jako wyraz protestu wobec oficjalnej wystawy – w osobnych, niezależnych miejscach, znajdujących się poza terenem wystawienniczym.

Sztuka w 1900 roku znalazła się na piedestale; właśnie sztukę postrzegano jako fundament budowania tożsamości narodowej, widząc w niej jeden z naj-

ważniejszych elementów składających się na całość pojęcia szeroko rozumianej cywilizacji. Część drugą poświęciłam najważniejszym realizacjom architektonicznym powstałym z okazji Powszechnej Wystawy w Paryżu w 1900 roku. Rozdział *Projekty i plany* powstał na podstawie materiałów będących w zasobach archiwalnych biblioteki Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Analiza tekstów, rycin planów i projektów architektonicznych zamieszczonych na łamach „l'Architecture", pisma, które od około 1895 roku systematycznie publikowało omówienia projektów przysyłanych na konkurs związany z zagospodarowaniem terenów wystawienniczych w Paryżu, pozwoliła prześledzić skomplikowane procedury prawne, administracyjne, urbanistyczne i architektoniczne, którym przewodzili najwybitniejsi architekci oraz inżynierowie francuscy. Najciekawszym źródłem były relacje i szczegółowe opisy projektów architekta i redaktora naczelnego „l'Architecture", Louisa-Charlesa Boileau, jednego z jurorów konkursu architektonicznego m.in. na realizację budowy Grand Palais i Petit Palais. Z gorących debat, z nadmiaru pomysłów budowniczych i inżynierów (publikowanych i szczegółowo komentowanych na łamach „l'Architecture") wyłonione zostały projekty uznane za najodpowiedniejsze do realizacji, spełniające kryteria dotyczące wizji architektury monumentalnej na miarę końca wieku, architektury oficjalnej, streszczającej w sobie istotę narodowego stylu budownictwa francuskiego. Grand Palais i Petit Palais, Most Aleksandra III, dworzec kolejowy przy Quai d'Orsay, położony na lewym brzegu Sekwany, którego twórcą był Victor Laloux (1850–1937), a także wejścia do stacji metra zaprojektowane przez Hectora Guimarda doskonale wpisały się w układ urbanistyczny dzisiejszego Paryża. Oba Pałace – zgodnie z decyzją ich fundatorów i twórców – są obecnie ważnymi miejscami prezentacji sztuki. Wielki dworzec kolejowy, Gare d'Orsay, od 1986 roku z powodzeniem (po przebudowie dokonanej przez architekta Gae Aulenti, rozpoczętej w 1979 roku) funkcjonuje jako muzeum dziewiętnastowiecznej sztuki francuskiej i światowej, do którego tłumnie zmierzają miłośnicy sztuki XIX wieku z całego świata.

Fragment książki poświęcony „efemerycznej" rue des Nations (ulicy Narodów), usytuowanej na lewym brzegu Sekwany, pomiędzy Mostem Inwalidów a Mostem d'Alma, jest znacznie rozwiniętą i pogłębioną wersją skromnego opracowania mojego autorstwa, będącego jednym z rozdziałów pracy magisterskiej napisanej przed laty w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu[1]. Podczas rozbudowywania tej części korzystałam z tek-

[1] Maszynopis pracy magisterskiej pt. *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu – rok 1900* (1980), napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. K. Kalinowskiego, nr inwent. M-822-01. Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu.

stów umieszczonych w czasopiśmie „l'Architecture", z książki Jeana-Christopha Mabire'a, z przewodników po wystawie (m.in. *Paris Exposition*, Paris 1900) oraz z materiałów ilustracyjnych zamieszczonych w Internecie. Zabudowę rue des Nations stanowiły 23 pawilony pełniące wyłącznie funkcje reprezentacyjne. „Pawilony narodowe" były swego rodzaju architektonicznymi emblematami, rozpoznawalnymi znakami informującymi zwiedzających o przynależności danej budowli do państwa, które reprezentowały.

Polskie uczestnictwo – także na Wystawie w 1900 roku – odbywało się w ramach ekspozycji organizowanych przez państwa zaborcze. Jednakże dzieła sztuki stworzone przez polskich artystów, demonstrowane na Wystawie, niezależnie od tego, z jakim krajem je połączono – podobnie jak miało to miejsce w latach poprzednich – były silnie związane z historią sztuki polskiej. W roku 1900, po licznych perturbacjach i nieudanych zabiegach Polonii francuskiej (pisała na ten temat Ewa Bobrowska-Jakubowska w książce *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2005, s. 81–85), by Polacy mogli pokazać swą sztukę w osobnym pawilonie, organizatorzy wystawy wyrazili zgodę jedynie na wydzielenie na pierwszym piętrze pawilonu austriackiego osobnej przestrzeni przeznaczonej na ekspozycję „galicyjskiego przemysłu artystycznego". Projektantem owej „polskiej komnaty" był Edgar Kováts (1849–1912). Polacy, idąc za przykładem innych narodów prezentujących obiekty nawiązujące stylistyką do twórczości ludowej, pokazali m.in. meble ozdobione „sposobem zakopiańskim", rzemiosło odpowiadające zdobniczym motywom huculskim (kilimy, ceramikę, rzeźbę ludową), a więc artefakty mające akcentować korzenie słowiańskiej i polskiej kultury oraz polską niezależność i odmienność narodową.

W części trzeciej omówiłam najważniejszą dla koncepcji Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku prezentację sztuk pięknych w Grand Palais i Petit Palais (przewodnik *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, wydany przez „Revue de l'Art Ancient et Moderne", Paris 1900). Tłem i centrum wydarzeń artystycznych ówczesnego świata był Paryż ze swymi muzeami, nowoczesnymi galeriami, marszandami, prowadzonymi przez wybitnych artystów francuskich pracowniami, szeroko otwartymi dla adeptów malarstwa i rzeźby przyjeżdżających do stolicy Francji z różnych regionów świata. Prezentacja sztuki w ramach wystaw zorganizowanych w Grand Palais i Petit Palais, sądząc z komentarzy pomieszczonych w ówczesnej prasie, zdominowała pokazy dokonań wytwórczości fabrycznej, rolnictwa, przemysłu wydobywczego, które niegdyś stanowiły podstawę materialną wystaw. Prezentacje maszyn, osiągnięć i nowinek technicznych potraktowano jako, z jednej strony, niezbywalny przegląd postępu gospodarczego, z drugiej – jako demonstrację potęgi gospodarczej państw,

w sztuce natomiast widząc zasadniczą rolę scalającą strukturę intelektualną społeczeństw, tworzącą fundament kształtujący tożsamość narodową. Sztuka zatem mogła delektować się sama sobą, koncentrując się na zachowaniu tradycyjnych, utrwalonych wiekowym uznaniem wartościach estetycznych, które nieuchronnie odchodziły w przeszłość. Krytycy rozważali rolę, jaką we współczesnej sztuce europejskiej, japońskiej, amerykańskiej odegrała sztuka francuska, zastanawiali się nad odmiennością i indywidualnością stylów narodowych, zachwycali się sztuką skandynawską i belgijską, krytykowali zachowawcze postawy zasłużonych dla poprzedniej epoki jurorów niechcących zauważać, lekceważących wręcz sztukę, która otworzy drogę fowistom, ekspresjonistom, futurystom. To właśnie ich twórczość wszak była uczciwą odpowiedzią na powszechny pęd ku nowoczesności i fascynacji maszyną. Obrazem reprezentowanej przez oficjalne gremium jurorów niechęci wobec rodzącego się modernizmu, był fakt, że sale Grand Palais i Petit Palais, wielkie dzieło architektów oraz inżynierów rozumiejących potęgę i wartość nowych materiałów konstrukcyjnych, jakimi były szkło, żelazo i żeliwo, niemal po brzegi zostały wypełnione dziełami sztuki akademickiej (malarstwem i trudnym do przebycia „gąszczem rzeźb" wykutych w marmurze i odlanych z brązu), sztuki odwróconej plecami od rzeczywistości, od tego, co za moment przyniesie XX wiek. Sztuka impresjonistów, symbolistów, fowistów, ekspresjonistów tym bardziej pozostała na poziomie odosobnienia i często niezrozumienia, budząc jedynie zainteresowanie wśród poetów, architektów, kompozytorów, kolekcjonerów sztuki nowoczesnej, stając się tym samym sztuką elit intelektualnych i wybranych polityków. Na tym tle styl secesji wydawał się jedynym, który wyraźnie zaznaczył swą obecność na wystawie 1900 roku, roku który dziś przywołujemy w określeniu „Styl 1900".

W 2000 roku w Paryżu, w stulecie Wystawy Przełomu Wieków, w galerii wystaw czasowych Grand Palais zorganizowano dwie symboliczne ekspozycje dzieł sztuki artystów z całego świata – tej wystawie poświęcone jest zakończenie mojego opracowania. Organizatorzy wystawy zatytułowanej *1900*, kuratorzy Muzeum d'Orsay, przede wszystkim skupili uwagę na tym, by pokazując sztukę świata końca XIX wieku wskazać, że podstawową wartością wyznaczającą procesy twórcze ówczesnych artystów było wspólne poszukiwanie utraconego sensu życia, poczucie nadchodzącego kryzysu europejskiej kultury, której nie ocalił nadchodzący XX wiek.

WPROWADZENIE

Recepcja haseł racjonalizmu oświeceniowego

Dokonania końca XIX wieku są pośrednio konsekwencją ideologii wieku oświecenia, który dał wyraz społecznym aspiracjom mieszczaństwa. W wieku XVIII postępująca rewolucja technologiczna pozwoliła pokazać przedstawicieli tej warstwy społecznej jako wykształconych krzewicieli nowoczesności, przedsiębiorczych, otwartych na zmiany. „Mieszczaństwo znalazło sugestywną formę, by przedstawić swój wizerunek i swoje problemy – nie tylko czytało książki, ale także je pisało, nie tylko kupowało obrazy, ale także je malowało”[1]. Jakkolwiek co najmniej do połowy XVIII wieku w filozofii politycznej Francji dominowała ideologia liberalno-demokratyczna, to i ona wzbudzała ambicje burżuazji poprzez dyskredytowanie monarchii absolutnej. Mieszczaństwo XVIII wieku podlegało ustawicznym zmianom – obok kupców zaczęli pojawiać się potentaci prasowi, przemysłowcy i bankierzy. Idee oświeceniowe – m.in. apologia pracy, postrzeganie pracy jako formy modlitwy, cnoty oddalającej występek i zło – znajdowały najżywszy odbiór pośród burżuazji. „Mieszczaństwo miało do odegrania ważną rolę rewolucyjną i emancypacyjną w stosunku do społeczeństwa feudalnego. Jego bogaci i wykształceni przedstawiciele opowiedzieli się po stronie liberalnych reform i byli zwolennikami odejścia od interwencjonizmu w gospodarce”[2]. Ideologia oświeceniowa akcentowała to wszystko, co było wspólne dla Jana Jakuba Rousseau, d’Alemberta, Monteskiusza, Diderota – obronę wolności, prawdy, rozumu, praw natury, cnoty i szczęścia.

---

[1] J. K o w a l s k i, A. i M. L o b a, J. P r o k o p, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 338.

[2] *Ibidem*, s. 339.

Rewolucja przemysłowa i pierwsze wystawy

Termin rewolucja przemysłowa opisuje proces modernizacji rolnictwa, wynalezienie silników parowych, urządzeń mechanicznych, powstawanie coraz liczniejszych kopalń, fabryk, gwałtowny rozwój miast, wzrost tempa produkcji, mobilność siły roboczej. Rozwijający się przemysł potrzebował rąk do pracy – wykwalifikowanych inżynierów, konstruktorów, robotników. Ci ostatni rekrutowali się najczęściej spośród chłopów gotowych opuszczać wsie w poszukiwaniu pracy w ośrodkach przemysłowych. Wraz z nastaniem rewolucji industrialnej nastąpiły przemiany społeczne, polityczne i obyczajowe, które odmieniły obraz świata i los ludzi.

> Nic jednak nie mogło się dziać bez pieniędzy. Trzeba było ogromnych sum od ogromnej liczby inwestorów gotowych podjąć ogromne ryzyko w nadziei na ogromny, lecz niepewny zysk. – pisze Norman Davies – Takie pieniądze mogły się znaleźć tylko w tych krajach, w których inne formy preindustrialnej przedsiębiorczości doprowadziły do akumulacji gotowych zapasów kapitału inwestycyjnego[3].

Gwałtowny wzrost produkcji przemysłowej w XVIII wieku, będący wynikiem wprowadzenia systemu fabrycznego i maszyn zadecydował o wyglądzie miast, o sposobie życia, o mentalności ludzi dotąd uzależnionych od przyrody, od ograniczeń religijnych i politycznych, obecnie także od maszyn; rewolucja przemysłowa zachwiała ludzką równowagą. „Zniszczenie wewnętrznego spokoju i bezpieczeństwa człowieka to najbardziej uderzający skutek rewolucji przemysłowej. Jednostka ustępuje przed postępem produkcji; zostaje przez niego pochłonięta" – pisał Sigfried Giedion[4].

Wiek XVIII to epoka nowej pasji wynalazczości; maszyny parowe znane były od czasów starożytności, ale dopiero w 1711 roku Anglik Thomas Newcomen (1663–1729) wykorzystał ją do celów praktycznych, chcąc wypompować wodę zalewającą kopalnię. Pomysł Newcomena udoskonalił James Watt (1736–1819). W 1760 roku w Anglii urokowi nowości i łudzącego poczucia wszechmocy ludzkiego umysłu ulegali ludzie wszystkich warstw społecznych.

Wszyscy zajmowali się wynalazkami, począwszy od bezrobotnych tkaczy, robotników wiejskich, synów farmerów i pastuchów – po fabrykantów i członków arystokracji.

---

[3] N. D a v i e s, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 1998, s. 729. W całej publikacji, jeżeli nie podano nazwiska tłumacza, cytowane teksty angielsko- i francuskojęzyczne zostały przełożone przez Eleonorę Jedlińską.

[4] S. G i e d i o n, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. z ang. J. Olkiewicz, Warszawa 1968, s. 193.

> Około 1850 roku przeważał w Anglii nastrój sytego i błogiego optymizmu. – pisał Nicolaus Pevsner – Dzięki przedsiębiorczości fabrykantów i kupców, Anglia była bogatsza niż kiedykolwiek, stając się warsztatem całego świata i rajem uszczęśliwionej powodzeniem bourgeoisie rządzonej przez królową-bourgeoise i jej uzdolnionego księcia małżonka[5].

Pasja wynalazczości ogarnęła Wielką Brytanię, szczególnie jej niektóre regiony – by wymienić Lancashire, Yorkshire, Tyneside, Claydebank, południową Walię czy Kornwalię – angażując najbardziej twórcze umysły epoki. Josiah Wedgwood (1730–1795) w 1769 roku założył manufakturę ceramiki wzorowanej na starożytnej, którą nazwał „Etruria" (nie wiedział, że modny w tamtym czasie „styl etruski" wywodzi się nie od Etrusków, lecz od Greków). W 1760 roku książę Francis Egarton Bridgewater (1736–1803) skonstruował kanał wodny przecinający rzekę Irwell, płynącą przez Lancashire; jego prace przyczyniły się do udoskonalenia i rozwoju systemu angielskich kanałów. Thomas Telford (1757–1834) skonstruował w 1819 roku pierwszy w dziejach most wiszący nad cieśniną Menai. Pociągi przewoziły z coraz większą prędkością coraz większą liczbę pasażerów. Podróż lądem z Paryża do Sankt Petersburga skróciła się z 20 dni w roku 1800 do 30 godzin w 1900 roku[6].

Francuz Antoine Laureat de Lavoisier (1743–1794)[7], uczony, chemik oddany pasji przeprowadzania doświadczeń, dokonał odkrycia procesów badawczych

---

[5] N. P e v s n e r, *Pionierzy* współczesności. *Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 31.

[6] Por. E. L. J o n e s, *The European Miracle: Environments, Economics and Geopolitics in the History of Europe and Asia*, Cambridge 1981.

[7] Antoine Laureat de Lavoisier (1743–1794) – chemik i wynalazca był dyrektorem francuskiego Monopolu do Produkcji Prochu Strzelniczego i Saletry. Zarządzał też królewską Ferme-Générale, tzn. urzędem dzierżawy podatków oraz Regie de Poudre, tzn. urzędem do spraw podatków od substancji wybuchowych. Dysponował środkami, które mógł zainwestować w swoje pasje. Jest autorem doświadczenia, które umożliwiło mu zmierzenie „ogniowego powietrza" absorbowanego podczas spalania rtęci w zamkniętym naczyniu. W 1789 roku wydał swoją pracę *Traité préliminaire de la Chimie* – był to pierwszy na świecie podręcznik do nauki chemii. Nadał też nazwy proste prostym pierwiastkom i nazwy złożone substancjom złożonym. 8 maja 1794 roku Lavoisier, jako jeden z królewskich dzierżawców podatkowych, wraz z pozostałymi dwudziestoma sześcioma urzędnikami, został zgilotynowany. Sędzia sądu apelacyjnego miał podobno oświadczyć, że „rewolucji niepotrzebni są uczeni". „W ten sposób rewolucja chemiczna – która dokładnie zbiegła się w czasie z rewolucją polityczną – podobnie jak tamta, „pożarła własne dzieci" – pisze Davies, przywołując Karla Scheele (1742–1786), szwedzkiego farmaceutę, który odkrył, że powietrze jest mieszaniną 'kilku rodzajów powietrza', i który najprawdopodobniej zmarł na skutek zatrucia wyziewami z własnego pieca. Por.: J. Bronowski, *The Ascent Man,* London 1970, s. 146–147; N. Davies, *op. cit.*, s. 687. Lavoisier oraz jego żona i współpracowniczka Marie Anne Pierrette Paulze zostali sportretowani w 1788 roku przez Jacques'a Louis Davida; obecnie obraz znajduje się w zbiorach Metropolitan Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

dotyczących zjawiska spalania (tzw. „ogniowe powietrze"). Joseph Marie Jacquard (1752–1834), inżynier z manufaktury tekstyliów w Lyonie, wynalazł nowy typ krosna, dzięki któremu można było tkać materiał w dowolny, z góry ustalony wzór. Francuski fizyk i matematyk André Ampère (1775–1836) w 1820 roku odkrył wzajemne oddziaływanie przewodników, przez które przepływa prąd elektryczny.

We Francji pęd ku wynalazczości ujawniał się także w powszechnej niemal fascynacji konstruowaniem dziwacznych, mechanicznych lalek – cudownych automatów, które dzięki specjalnemu mechanizmowi mogły się poruszać, a nawet grać w karty i szachy – prototypów współczesnych skafandrów umożliwiających nurkowanie, spadochronów i peryskopów. Ów powszechny pęd do wynalazczości sukcesywnie prowadził do mechanizacji niemal wszystkich dziedzin ludzkiej działalności. Rozwój nowoczesnego przemysłu jest rozwojem materialnym, prowadzącym od innowacji wdrażanych na szeroką skalę przy konstrukcji budynków przemysłowych (kopalnie, magazyny, dworce kolejowe, hale fabryczne, hale targowe, wielkie domy towarowe) i budowie domów prywatnych, stając się niebawem elementem nierozerwalnie związanym z życiem ludzi.

Począwszy od końca XVIII wieku, a zwłaszcza w pierwszej połowie wieku XIX, rozwój pewnych gałęzi przemysłu, kluczowych dla rozwoju gospodarczego państw, takich jak np.: włókiennictwo, hutnictwo, górnictwo głęboko i nieodwracalnie zmienił zarówno warunki życia ludzi, jak i samą strukturę społeczną. Żadne z poprzednich pokoleń nie przeżywało takiej fali optymizmu i powszechnej wiary w postęp, w najprzemyślniejsze maszyny, które miały ułatwiać produkcję niemal każdego wyrobu, dotąd w pocie czoła wykonywanego przez rzemieślników. Przejawy postępującego procesu industrializacji znajdujemy już w Anglii elżbietańskiej, lecz punktem zwrotnym stała się brytyjska blokada kontynentalna (1778–1780) i powszechna przemiana społeczeństw krajów Europy. Natomiast dopiero między rokiem 1800 a 1850 zdano sobie sprawę z tego, jaka rola przypadła twórcom nowego porządku świata. Była nią powinność ustawicznej, kreatywnej aktywności, którą ludzie sami sobie narzucili. To wówczas pojawił się mit maszyny jako narzędzia wspomagającego realizację projektów, innowacji, różnorakich przemian i reform. Średniowieczny typ rzemiosła nieuchronnie odchodził w przeszłość, o formie i wyglądzie wyrobów decydowali niemający wykształcenia fabrykanci, projektanci dotąd decydujący o estetyce przedmiotów nie byli angażowani, artyści pozostali pełni rezerwy, a robotników nie pytano o zdanie.

> Nigdy dotąd w dziejach Europy praca nie była czymś tak ponurym. Czas pracy wynosił od dwunastu do czternastu godzin na dobę, drzwi i okna w fabrykach były zamykane.

> Zatrudniano dzieci pięcio- i sześcioletnie. Czas ich pracy w 1802 roku po długich walkach zredukowano do dwunastu godzin dziennie. W 1833 roku w przędzalniach pracowało 61 000 mężczyzn, 65 000 kobiet i 84 000 dzieci poniżej osiemnastego roku życia. Przed rokiem 1814 nie prowadzono w kopalniach dochodzeń w sprawie wypadków przy pracy[8].

Wobec zarysowanego stanu rzeczy – by usprawiedliwić nieludzkie, pozbawione skrupułów traktowanie robotników przez pracodawców, prowadzące nieuchronnie do degradacji życia – znajdowano uzasadnienie w ideologiach tworzonych przez filozofów i ekonomistów. Filozofowie-utylitaryści, odpowiadając na potrzeby członków klas wyższych, przekonywali, że niczym nieograniczany rozwój jednostki jest jedyną, pierwotną i zdrową drogą postępu[9].

Na przełomie wieków XVIII i XIX Francja zapoczątkowała wystawę produktów własnego przemysłu. Głównym zadaniem pierwszych wystaw było zgromadzenie wyników pracy wynalazców, konstruktorów, twórców przedziwnych urządzeń, ludzi oddanych pasji ogarnięcia tego, co dotychczas było zależne od praw natury. W ramach wystaw gromadzono wynalazki, różnorakie owoce doświadczeń i innowacji, by umożliwić i ułatwić ich porównanie i zdecydować o ich ewentualnym zastosowaniu. Rozwój przemysłu w wielu jego gałęziach był przyspieszany wystawami, na których prezentowano niemal wszystko, co było owocem ludzkiej aktywności: przyrządy, narzędzia, metody, produkty kopalń, przędzalni i warsztatów mechanicznych, płody rolne, a także dzieła sztuki pięknej i stosowanej. Wystawa przemysłowa wcielała syntezę dotychczas niezdefiniowanych celów, jakie narzucił XIX wiek. Zdawano sobie sprawę, że wystawy zapowiadają i wskazują przemiany, które dokonują się w człowieku, w jego odczuciach, w jego otoczeniu, w coraz gwałtowniejszym rozwoju przemysłu. Ten proces wymagać będzie coraz większej liczby rąk do pracy, to zaś przyczyni się do szybkiego wzrostu populacji w wielkich aglomeracjach; zaczną rozrastać się miasta… Wystawy stanowiły część drogi rozwoju przemysłu i ich los był z nim trwale związany. Giedion dzieli historię wystaw na dwa podstawowe okresy. Wcześniejszy z nich otwiera się i zamyka w ramach Paryża: rozpoczyna się pierwszą w historii wystawą przemysłową z 1798 roku, a kończy Wystawą Paryską z 1849 roku[10]. Charakter tych wystaw był czysto narodowy.

---

[8] N. Pevsner, *op. cit.*, s. 37.

[9] Por. B. Hammond, J. L. Hammond, *The Town Labourer, 1760–1832, the New Civilization*, London 1917, Rep. H. Comm. Poor Laws, 1827.

[10] W 1791 roku we Francji rozwiązano cechy i powołano do istnienia École Polytechnique (1795) oraz Conservatoire des Arts et des Métiers (1798). Ideą przewodnią *tiers état* stał się teraz przemysł, a nie jak dotąd rzemiosło.

Tymczasem w drugiej połowie XIX wieku we Francji nastąpił okres przyspieszonej mechanizacji przemysłu i wzrostu znaczenia zasad wolnego handlu – wystawy przemysłowe poczęły nabierać charakteru międzynarodowego. Aby mogła powstać ekspozycja towarów pochodzących z różnych regionów świata, musiała powstać możliwość ich powszechnej sprzedaży bez ograniczeń handlowych i komunikacyjnych. Należało podnieść jakość i wykonawstwo produktów, a cel ten można było osiągnąć poprzez wprowadzenie wolnej konkurencji. Wystawy zapoczątkowały i rozwijały element współzawodnictwa, ale również współpracy między krajami. Musiały być grą, w której ryzyko ponosili na niemal równych zasadach organizatorzy, wystawcy, producenci, a nawet publiczność. Ryzykowano także w architekturze. Rok 1851 przyniósł pierwszą na świecie wystawę o charakterze międzynarodowym, którą zorganizowano w Londynie, a jej siedzibą był owiany dziś legendą kolosalny Pałac Kryształowy, zbudowany ze szkła i żelaza[11] **{ilustr. 1}**. Były to materiały, które okazały się niezwykle przydatne podczas budowy hal targowych i dworców kolejowych – budowli/konstrukcji użyteczności publicznej, będących swoistym emblematem ówczesnych, gwałtownie rozrastających się miast. Owych metropolii wczesnych lat XIX wieku, z którymi łączył się niespotykany dotąd wzrost zaludnienia, dynamicznie rosnąca wymiana produktów i materiałów pomiędzy fabrykami i miastami, wzrost potrzeby przemieszczania się, potrzeba zmieniania miejsca pobytu i pragnienie podróży oraz wzrost wymiany handlowej i konsumpcji. Każda kolejna wielka wystawa musiała być bogatsza, bardziej awangardowa, bardziej ekscentryczna; miała oszałamiać, zadziwiać, prowokować wynalazczość i przedsiębiorczość. Ryzykowano w architekturze, w sztuce, w wyrobach przemysłowych i rzemiośle, proponowano nowatorskie technologie, ale także – propagując kult postępu – włączano ekspozycje obrazujące historyczno-archeologiczne wytwory ludzkich rąk. Feliks Beneveni, pisząc o wystawie paryskiej z 1867 roku, zauważa, że obok prezentacji produktów najnowszych technologii demonstrowane były też „prace naszych przodków. Obrobiony kamień, drzewo lub kość, służące kiedyś człowiekowi za narzędzie ludzkiej pracy, z której jakież nędzne osiągnął rezultaty. Silna jednak wola, poczucie powołania do wyższości, nie pozwoliły mu zatrzymać się na tym stopniu. Sięgał wyżej i wyżej, udoskonalał narzędzia, obracał na swój użytek wszystko, co natura wokół niego rozpostarła, wyzwalał się powoli z ciężkiego jarzma pracy fizycznej, a po upływie wieków doszedł do tego, że w pracy zastępuje go maszyna, sam zaś pracuje rozumem”[12].

---

[11] Zaprojektowany przez Josepha Paxtona (1803–1865), ogrodnika Księcia Alberta, architekta-amatora, syna ogrodnika, Pałac Kryształowy miał 564 metry długości.

[12] F. B e n e v e n i, *Odczyty o wystawie paryskiej*, Warszawa 1868, s. 18.

1. LONDYN, *Pałac Kryształowy*, 1851

Historia wystaw drugiej połowy XIX wieku obejmuje jednocześnie dzieje konstrukcji żelaznej. Budynki wystawowe, pawilony, hale, „pałace" ekspozycyjne, galerie projektowano z uwzględnieniem ich tymczasowości: trzeba było je szybko i sprawnie ustawić i równie szybko rozmontować. Tylko użycie żelaza i szkła mogło ułatwić obie te operacje. Żelazo w tej epoce było symbolem nowoczesności i postępu – tylko ten materiał należycie wyrażał idee końca XIX wieku. Zastosowanie żelaza do konstrukcji pawilonów, których żywotność trwała tak długo, jak długo trwała wystawa, wyzwalało ducha eksperymentowania w zastosowaniu tego materiału, na który by się nie ważono w budowlach użyteczności publicznej, a już zupełnie nie w budynkach mieszkalnych. Wystawy stały się terenem doświadczalnym – konstrukcje powstające na czas trwania ekspozycji były niejako probierzem inżynierskich możliwości, budowniczowie podejmowali się zadań dotąd niewykonalnych. Dopiero wówczas, gdy doświadczenie w tym obszarze zostało przeprowadzone pomyślnie, wprowadzano je do standardowego budownictwa. Pałac Kryształowy (1851), wzniesiony w ciągu szesnastu tygodni, będący przykładem wybitnej architektury powstałej ze szkła i żelaza wyróżniał się wielkością nieporównywalną z żadną dotąd inną budowlą na świecie, wyeliminowaniem innych materiałów oraz wykorzystaniem w partiach z żelaza i szkła systemu prefabrykacji, opartego na zastosowanym w całej konstrukcji systemie dwudziestoczterostopowej sieci modularnej[13]. Śmiała konstrukcja Paxtona

[13] Por. N. P e v s n e r, *op. cit.*, s. 129.

prawdopodobnie nie zostałaby zrealizowana, gdyby nie przekonanie jej autora, że będzie to budynek tymczasowy[14]. Thomas Harris (1829/1830–1900), brytyjski architekt, który – jak pisał Pevsner – „[…] sam budował w najbardziej szalonym, wprost niesamowitym stylu późno wiktoriańskim"[15] – w 1849 roku odnotował: „Pałac Kryształowy zapoczątkował nowy styl w architekturze, równie wybitny jak style, które go poprzedzały; żelazo i szkło potrafiły nadać przyszłej praktyce architektonicznej wyraźny i zdecydowany charakter"[16]. Jeden ze świadków otwarcia pałacu pisał o nim jako o budowli „przypominającej bardziej realizację marzeń poety lub malarza o wspaniałej baśni"[17] niż rzeczywisty twór.

Również najsłynniejsza wieża widokowa, zbudowana na Powszechną Wystawę Światową w Paryżu w 1889 roku przez Gustawa Eiffla (1823–1923), miała być konstrukcją tymczasową. Historia wystaw obrazuje również istotne – z punktu widzenia nowych odpowiedników estetycznych – przeobrażenia wynikające z nowatorskich rozwiązań konstrukcyjnych związanych z obciążeniem i podparciem, co wymagało uznania i zrozumienia nowej estetyki.

> Oko ludzkie przyzwyczajone [jest] do szukania równowagi – pisał Giedion – między obciążeniem a podparciem w budynku, która to równowaga tak rygorystycznie była przestrzegana w przeszłości; wraz z wprowadzeniem nowych metod konstrukcji żelaznych zaczęła pojawiać się nowo ustalona równowaga między wszystkimi częściami konstrukcji[18].

Człowiek XIX wieku głęboko wierzył – jak już wspominano – w potencję nauki, przemysłu i techniki i ta wiara znajdowała odzwierciedlenie w wielkich wystawach, które przyciągały miliony zwiedzających, a ich odbiór był wyjątkowo emocjonalny, co potwierdzają teksty z epoki. Najbardziej nieprawdopodobne – mogłoby się zdawać – konstrukcje wybudowane z żeliwa i szkła uwidaczniały światu fascynację nowymi możliwościami architektonicznymi, ale jednocześnie były swoistym, niekiedy niebezpiecznym igraniem z nowo odkrytym materiałem. Powstawały obiekty-efemerydy, których trwanie można dziś tłumaczyć tym, że budowano je na potrzeby wystaw – tu bowiem można było

---

[14] Pałac Kryształowy został w 1854 roku przeniesiony i zrekonstruowany w miejscowości Sydenham pod Londynem.

[15] N. Pevsner, *op. cit.*, s. 130.

[16] T. Harris, *What is Architecture?*, [w:] *Examples of the Architecture in the Victorian Age*, London 1862, s. 57.

[17] *Official Catalogue of the Great Exhibition*, "Edinburgh Review" 1851, Vol. 94, No. 192 (October).

[18] S Giedion, *op. cit.*, s. 275.

eksperymentować, zadziwiać, prowokować. Wystawy symbolizowały dążenie – i wyrastały z niego – do zapanowania nad wszystkimi zasobami świata, do wydobycia z niego bogactw, które dotąd były ukryte; prezentowano kolonie jako obszary rozwijające się, otoczone opieką anektujących je mocarstw[19]. W sposób, jakiego nie znano w przeszłości, pełniły one rolę miejsca, w którym skupiała się wszelkiego rodzaju ludzka aktywność, ale nacisk kładziono zawsze na kwestii przemysłu, mechanizacji i nowinach technicznych.

---

[19] Por. A. M. Drexlerowa, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 11.

Część I

GENEZA I ZARYS HISTORII WYSTAW

Wystawy Światowe wyrosły zapewne z pradawnych jarmarków, których początków poszukiwać można w starożytności, kiedy to szczególne wydarzenia i uroczystości w życiu narodów, miast i panujących władców domagały się upamiętniania, stwarzając potrzebę zaaranżowania okazałej demonstracji – jeśli nie własnej wytwórczości, to przynajmniej nagromadzonych (np. w wyniku wojen) bogactw i dóbr materialnych. Demonstrowano dobra, by dodać splendoru ważnym wydarzeniom politycznym, historycznym czy społecznym, by pokazać bogactwo oraz siłę majątkową i moralną państwa, władcy, rodziny panującej, narodu, grupy społecznej.

Charakteru wystaw nabierały również wielkie zabawy publiczne, pochody bogatego kupiectwa oraz pokazy sztuki przemysłowo-rękodzielniczej, organizowane przy okazji objęcia w mieście rządów przez królów, dożów lub papieży. Na przykład: 23 lipca 1268 roku, gdy przyjmowano w Wenecji dożę Lorenzo Tiepolo (?–1275) albo w 1547 roku, gdy witano francuskiego króla Henryka II Walezjusza (1519–1559).

Wspomniane pokazy nie były oczywiście imprezami ekspozycyjnymi o znaczeniu, celach i rozmiarach właściwych wystawom nowoczesnym. Te bowiem przede wszystkim wiązały się z funkcją propagandową, demonstrując potęgę gospodarczą, kulturalną, polityczną, i często militarną państwa, które było gospodarzem imprezy.

Bezpośrednim źródłem tego zamierzenia, które dziś możemy uznać za pierwowzór Wielkich Wystaw dziewiętnastowiecznego świata, była wzrastająca, co najmniej od XIV wieku, konkurencja Anglii z Francją. Ludwik XI Walezjusz (1423–1483), pragnąc pozyskać rynek angielski, w 1471 roku zawarł traktat z królem Anglii Henrykiem VI (1421–1471), którego celem było utrzymanie

pokoju i umożliwienie wymiany towarów między obu krajami. Ludwik XI wysłał do Londynu kupców francuskich z Tours, oferujących najprzedniejsze francuskie towary.

Sto lat później Maximilien de Béthune de Sully (1559/1560–1641)[1], francuski minister skarbu, planował zorganizować krajową wystawę przemysłową we Francji. Zamiar ten nie został jednak zrealizowany. Dopiero w połowie XVIII wieku nastąpiło ostateczne skrystalizowanie idei urządzenia wystawy oraz jej realizacja – na razie na skalę krajową. Kolejnych sto lat później projekt Sully'ego nabrał rozmachu, nastąpiła epoka Wielkich Wystaw Międzynarodowych.

Wystawy Powszechne – urzeczywistnienie idei Saint-Simona

Hrabia Henri de Saint-Simon (1760–1825), uważany za jednego z głównych twórców socjalizmu utopijnego, widział przyszłość Europy w dążeniu do stworzenia nowego – tzw. industrialnego – społeczeństwa, rządzonego przez ludzi trudniących się pracą użyteczną dla ogółu: inżynierów, naukowców, techników i bankierów. Władza dyktatorska miałaby spoczywać w rękach fachowców. Powszechna praca miała spowodować bogacenie się społeczeństwa. Wystawy światowe stały się modelem urzeczywistnienia myśli Saint-Simona, modelem, w ramach którego demonstrowano wytwory ludzkiej myśli, pracy rąk oraz siłę i władzę pieniądza. Z wystawy na wystawę budowano obiekty coraz potężniejsze, coraz bardziej zdumiewające swą konstrukcją. Wyznawcy ideologii Saint-Simona odwoływali się do takich pojęć jak: praca i kredyt, wytwórca i konsument; fascynowali się wielkimi przedsięwzięciami angażującymi ogromne rzesze robotników, jak rozbudowa kolei żelaznej, budowa Kanału Sueskiego (1859–1869), konstrukcje wielkich mostów i hal dworcowych. Owe wielkie roboty miały zadziwić świat, wskazać na Francję jako kraj targów powszechnych, o międzynarodowym zasięgu, obejmujący swym dobrem całą ludzkość. Spadkobierców Saint-Simona pasjonowała kolonizacja pustyń i mórz. Dzięki zasiedlaniu coraz bardziej niedostępnych obszarów miał nastąpić powszechny

[1] Maximilien de Béthune de Sully (1559/1560–1641) – marszałek Francji; za czasów panowania Henryka IV de Burbon był zarządcą finansów królestwa, następnie ministrem skarbu i zwierzchnikiem administracji; zwolennik merkantylizmu, zreorganizował finanse, rozwinął gospodarkę, popierał rozwój rolnictwa, przyczynił się do przebudowy dróg i fortyfikacji; w 1604 roku mianowany został gubernatorem Poitou. Po zamordowaniu Henryka IV wycofał się z życia publicznego, wspierał jednak radami króla Ludwika XIII, od którego otrzymał tytuł marszałka Francji.

rozwój ekonomiczny, a sama realizacja tych zamierzeń nadawała owym działaniom wymiar polityczny i filozoficzny. Wystawy były swoistym rezonansem dokonań, tak samo Paryża, jak Londynu, Nowego Jorku, Chicago czy Berlina, wielkimi targami przemysłu, których nierozłącznymi ogniwami byli bankierzy i inżynierowie[2]. Ludzie żyjący w drugiej połowie XIX wieku nie mylili się w swych marzeniach i projektach – dumni ze swych dokonań chcieli pokazywać światu owoce własnej pracy, doświadczenia, osiągnięcia, pomysłowość. Zwieńczeniem ich wysiłków była kończąca XIX wiek Powszechna Wystawa (*L'Exposition Universelle de 1900*) w Paryżu w 1900 roku.

Pierwsza Wystawa Francuska w 1798 roku

Zorganizowana podczas trwania rewolucji francuskiej w 1798 roku Pierwsza Wystawa Francuska, była w istocie rodzajem festynu ludowego i wszystkie wystawy późniejsze zachowały podobny charakter. Wystawcy z niemal wszystkich regionów Francji po raz pierwszy prezentowali swe wytwory jako produkty będące owocem pracy „wolnych obywateli". Początkowym zamierzeniem organizatorów przedsięwzięcia było uczynienie swoistego jarmarku, mającego uczcić decyzję o zniesieniu ograniczeń cechowych, przyniesionych przez kolejne dekrety Wielkiej Rewolucji Francuskiej. W 1791 roku wydano „proklamację wolności pracy", zapewniając po raz pierwszy każdemu obywatelowi prawo do wolnego wyboru zawodu.

Ową pierwszą wystawę produktów przemysłu francuskiego otwarto na Polu Marsowym w Paryżu we wrześniu 1798 roku pod hasłem prymatu produkcji przemysłowej nad rękodzielniczą. Decyzja, by wystawa odbywała się na Polach Marsowych, w miejscu, gdzie od czasu upadku monarchii organizowano wszystkie uroczystości narodowe, miała znaczenie propagandowe i polityczne. Głównym jej inicjatorem i organizatorem był François de Neufchâteu (1750–1828), w latach 1797–1798 minister spraw wewnętrznych Francji epoki Dyrektoriatu. Wzdłuż Pól Marsowych zbudowano specjalnie na ten cel zaprojektowane pawilony oraz jedną szczególnie okazałą budowlę, gdzie prezentowano maszyny przemysłowe (Pawilon Przemysłowy). W ekspozycji brało udział 110 wystawców, rekrutujących się tylko z Paryża i najbliższych okolic. Chociaż swym zasięgiem obejmowała jedynie Paryż i region Île-de-France, okazała się

[2] Por. Ch. D a n e y, *Introduction: Les expositions universelles, aboutissement de la pensée saint-simonienne ou vaste entreprise commerciale?*, [w:] *L'Exposition Universelle de 1900*, éd. J.-Ch. Mabire, Paris 2000, s. 8.

interesująca także dla przedsiębiorców spoza Francji, którzy pragnęli konkurować z Anglią. Wystawa spełniła rolę propagandową, skupiła uwagę Europy nie tylko na podbojach Napoleona, lecz także na potencjale przemysłowym i kulturalnym Francji. Po tej, niezwykle skromnej wystawie, w porównaniu do tych, które przyszły po niej, Paryż miał jeszcze jedenaście razy gościć wystawców z różnych zakątków Francji i sześć razy był gospodarzem imprez, w ramach których prezentowano towary z niemal całego świata.

Idea wystaw powszechnych narodziła się w tym samym czasie, co nowoczesny przemysł, w czasie, gdy produkcja maszynowa zaczęła wypierać rękodzieło. We Francji również ukształtowała się idea stworzenia wystawy o międzynarodowym zasięgu. W 1834 roku Francja wysunęła propozycję zorganizowania wystawy o charakterze światowym; niestety, rozdzierające kraj konflikty polityczne i społeczne w latach 1830–1831 odsunęły realizację tych zamierzeń.

Wraz z rewolucją francuską 1789 roku urzeczywistnione zostało to, co przygotowywano od ponad dwóch wieków. „Średniowieczny system społeczny uległ całkowitej zagładzie – pisze Pevsner – a wraz z nim wymieciona została klasa wykształconych i próżnujących mecenasów, a także klasa wykształconych i znających swój zawód rzemieślników cechowych”[3]. Ta pierwsza wystawa była niezwykle skromna: pokazano niewiele artykułów luksusowych, przede wszystkim kładąc nacisk na eksponowanie produktów codziennego użytku, wytwarzanych metodą rzemieślniczo-przemysłową, takich jak: tapety, tkaniny, przędze bawełniane, nieco mechanicznych zegarów i automatów do gier towarzyskich.

Londyn 1851 – pierwsza Światowa Wystawa Powszechna

Francuski projekt zorganizowania wystawy o zasięgu międzynarodowym podchwyciła Anglia i już w sierpniu 1848 roku myśl tę przedstawił lord Henry John Temple Palmerston (1784–1865), znajdując poparcie władz Londynu, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Banku Anglii i innych instytucji. Wiążącą decyzję podjął latem 1850 roku parlament. Komisji królewskiej powołanej do realizacji tego pomysłu przewodniczył książę Albert (1819–1861)[4]. W maju 1851 roku otwarto w Londynie Wielką Wystawę Światową, której celem było przekształcenie międzynarodowej wymiany handlowej w system o możliwie naj-

[3] N. P e v s n e r, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 35.

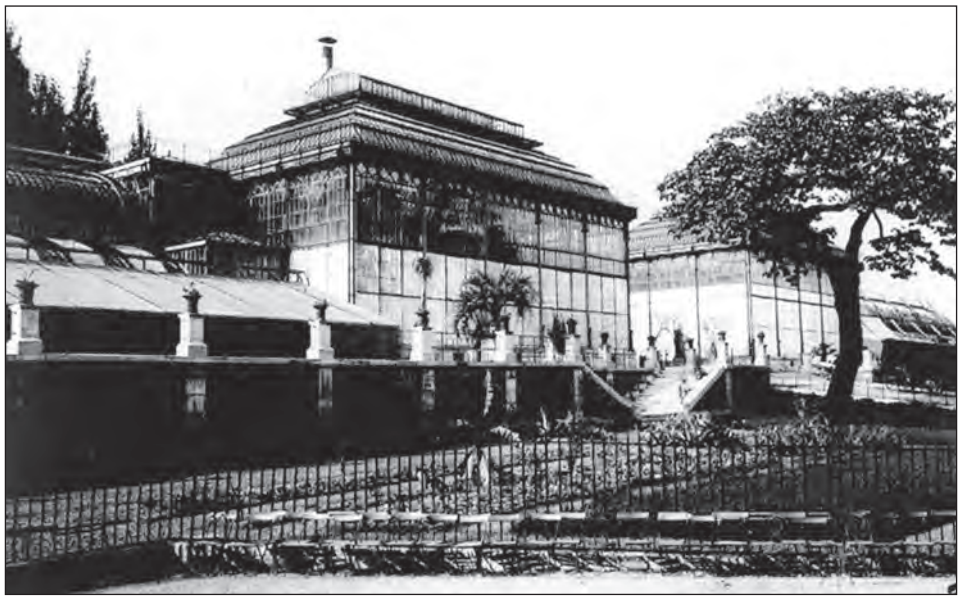
[4] Por. A. M. D r e x l e r o w a, *Polscy artyści na wystawach powszechnych w latach 1851–1900*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 16.

szerszym zasięgu. Dumą Anglików był specjalnie na tę okazję zbudowany Pałac Kryształowy (Crystal Palace) – dzieło Josepha Paxtona (1803–1865) **[ilustr. 2]**. Powodzenie londyńskiej wystawy pobudziło wyobraźnię współczesnych – wszystkie wielkie narody ówczesnego świata zapragnęły uczestnictwa w tym sukcesie. Narodziły się wystawy światowe. Pokazano najnowsze maszyny przędzalnicze, rolnicze i drukarskie, urządzenia mechaniczne do otrzymywania sproszkowanego cukru z trzciny cukrowej oraz instrumenty muzyczne, nie zapomniano o sztukach pięknych, pierwszeństwo oddając rzeźbie odlewanej w metalu oraz litografii, czyli tym technikom, które umożliwiały wielokrotne powielanie dzieł sztuki.

2. LONDYN, *Pałac Kryształowy*, hall, 1851

Pierwszą wielką budowlą składającą się wyłącznie z żeliwnego szkieletu i szkła była cieplarnia paryskiego Ogrodu Botanicznego, powstała w 1833 roku. Ta szkieletowo-żebrowa konstrukcja, dzieło Charlesa Rohaulta de Fleury (1801–1875), była prototypem wielkich oranżerii o żelaznej konstrukcji **[ilustr. 3]**. Ogromne powierzchnie szyb i nieograniczony dopływ światła dziennego dawały wrażenie ogrodu z tropikalnymi roślinami.

Użycie żelaza, a następnie stali, w zastępstwie kamienia i cegły nie pociągało za sobą natychmiastowych zmian, czy to w ogólnej koncepcji budowli, czy



3. PARYŻ, *Cieplarnia Ogrodu Botanicznego*, 1833

w systemie równowagi, czy też w wyglądzie zewnętrznym. Ówcześni architekci wciąż podporządkowywali swe twórcze wizje, swą wyobraźnię dawnym konwencjom. Te same od wieków problemy architektoniczne rozwiązywali, stosując po prostu części metalowe zamiast kamiennych bądź drewnianych.

> Budowli końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku nie planuje się w zależności od nowych materiałów jakie się pojawiają. – pisze Pierre Francastel – To raczej materiały muszą się dostosować do potrzeb. We wszystkich dziedzinach nowej produkcji pojęciem dominującym jest zastępstwo. Nie chodzi o nic więcej jak tylko o zwiększenie atrybutów wytrzymałości materiałowej[5].

Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879), jeden z największych wizjonerów nowoczesności wplecionej w trzynastowieczny gotyk, polityk i historyk architektury, był namiętnym obrońcą wykorzystania żelaza w architekturze, w podporach i sklepieniach. W swych *Entretiens*, wydanych w 1863 roku (*Lecture IX*) pisze: „w obecnej chwili sprawność przemysłowa otwiera niezmierzone bogactwo możliwości"; zamiast maskowania „tych nowych urządzeń architekturą zapożyczoną od innych epok" proponuje, by „skorzystać z form architektonicznych dostosowanych do potrzeb naszych czasów". W tomie II, wydanym

[5] P. F r a n c a s t e l, *Sztuka a technika*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1966, s. 52.

w 1872 roku, wspomina o „równoczesnym stosowaniu metalu i muru", apeluje o niemaskowanie podpór z żelaza i żelaznych żeber sklepiennych, o uznanie i szacunek dla nowatorskich koncepcji inżynierów dla zdobyczy konstrukcyjnych, jakie umożliwia żelazo[6].

Pevsner zwraca uwagę, że wieża Eiffla wciąż jeszcze była konstrukcją z kutego żelaza, ale w latach 1885–1890 w miejsce żelaza zaczęła pojawiać się stal[7].

Wystawa Powszechna w Paryżu w 1855 roku – sukces „cesarstwa liberalnego"

Drugie Cesarstwo okazuje się gospodarczym sukcesem,
bogaci się bogacą, biedni biednieją…[8]

Dopiero cztery lata później – w 1855 roku – Francja stała się gospodarzem pierwszej wystawy międzynarodowej. Mimo pewnej niestabilności w okresie między abdykacją króla Francuzów Ludwika Filipa I (1773–1850) a powstaniem II Cesarstwa, układ społeczny we Francji pozostał nienaruszony. Tragiczne wydarzenia 1848 roku nie odmieniły pełnego przepychu stylu życia bogatej burżuazji francuskiej, chętnie powielającej wzory wyznaczane przez dwór. Karol Ludwik Napoleon Bonaparte (1808–1873) ogłosił się cesarzem, gospodarczo Francja rozwijała się doskonale, rząd prowadził aktywną politykę międzynarodową, m.in. dzięki sprawnie prowadzonej strategii bankowej. Napoleon III zaangażował się w wojnę krymską z Rosją (1854–1856) i w konflikt włosko-austriacki. Cesarz marzył o prestiżu na polu międzynarodowym, jego rząd postanowił zatem podjąć rywalizację z Anglią i splendorem zorganizowanej przez nią wystawy z 1851 roku. Decyzję o urządzeniu w Paryżu drugiej światowej wystawy powszechnej władca podjął już pod koniec 1852 roku. Także na mocy decyzji Napoleona III, „cykliczną wystawę dzieł sztuki przypadającą na rok 1854, przesunięto tak, aby połączyć ją z międzynarodową ekspozycją sztuk pięknych wystawy powszechnej"[9]. Wobec nieobecności Niemiec (udział w wystawie wzięło państwo pruskie), podzielonych w owym czasie na drobne księstwa (państwa niemieckie podkreślały swą niezależność występując samodzielnie) – poważnym

---

[6] Podaję za: N. Pevsner, *op. cit.*, s. 133–134 i 234.

[7] *Ibidem,* s. 136.

[8] J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 441.

[9] *Ibidem*, s. 31.

przeciwnikiem politycznym i gospodarczym była Wielka Brytania. Do udziału w wystawie zaproszono reprezentacje państw sojuszniczych Francji oraz zachowujących neutralność podczas prowadzonych wojen. W przedsięwzięciu uczestniczyło 30 państw (m.in. Austria, Stany Zjednoczone, Prusy i Belgia), zabrakło – oczywiście – Rosji[10], co zrekompensowane zostało w 1900 roku. Otwarcie nastąpiło 15 maja 1855 roku w poczuciu łączącej uczestników imprezy wspólnoty przemysłowców, bankierów, naukowców i artystów. Wydawało się, że myśl Saint-Simona znalazła swe urzeczywistnienie – oto ludzie pracy zjednoczeni w obliczu wspólnych dokonań nauki, pracy i sztuki manifestują swe zbliżenie. Wystawa 1855 roku, „mimo niesprzyjających pokazowi okoliczności, była wyrazem przekonań, że obok sprzecznych interesów politycznych państw, istotna jest wspólnota jednocząca ludzi przemysłu, nauki i sztuki [...]. Wielki spektakl wystawy był miejscem zbliżenia i ukazania się w kontraście do spektaklu wojny"[11]. Paryż zatem otrzymał swą pierwszą „francuską" Wystawę Uniwersalną. Jej punktem centralnym była długa na 120 metrów Galeria Maszyn (*Galerie de Machines*) położona wzdłuż prawego brzegu Sekwany. Rozpiętość sklepienia kolebkowego tej budowli wynosiła 48 metrów (rozpiętość sklepienia Pałacu Kryształowego Paxtona – 22 metry). Do jej konstrukcji użyto żelaza – materiału, który w drugiej połowie XIX wieku ze szczególnym upodobaniem stosowany był przez inżynierów i architektów. Po raz pierwszy przy budowie sklepień pałacu zastosowano dźwigary kratowe. Tymczasem Pałac Przemysłu [jego twórcami byli architekt Jean-Marie-Victor Viel (1796–1863) oraz inżynier Alexandre Barrault (1813–1871)], ustawiony między prawym brzegiem Sekwany a Polami Elizejskimi, oparty na żelaznej konstrukcji obudowano ciężkimi murami kamiennymi. Wejście do niego przedstawiało się jak olbrzymi łuk triumfalny. Budowla miała 260 metrów długości i 105 metrów szerokości. Po latach Octave Mirbeau (1848–1917), ubolewając nad zniszczeniem przez kolosa naturalnej perspektywy Pól Elizejskich, nazwał budowlę „wołem rozdeptującym ogród różany", a współcześni zarzucali budowniczym „gotycką monumentalność". Jakiekolwiek pałac wzbudzał emocje, przez cały okres Drugiego Cesarstwa był punktem centralnym w Haussmannowskim projekcie przebudowy Paryża i pierwowzorem dla podobnych założeń w Londynie w 1862 roku i w Chicago w 1893 roku[12]. Także Petit Palais i Grand Palais, zbudowane na

---

[10] Mimo trwającej wojny, skierowano do Rosji zaproszenie, by ta zaprezentowała swe „pokojowe produkty", ale zaproszenie nie zostało przyjęte.

[11] A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 32.

[12] Wielkie przebudowy Paryża przeprowadzone przez Haussmanna odmieniły stolicę Francji i nadały jej nowoczesny kształt. Wytyczono przestronne bulwary, wzdłuż których po-

wystawę w 1900 roku, zawdzięczają swój charakter (żelazna konstrukcja wypełniona kamieniem, wewnętrzne żeliwne kolumienki i elementy zdobnicze, szklane dachy) dziełu Viela i Barraulta. Aż do 1897 roku Pałac Przemysłu wykorzystywany był do zgromadzeń publicznych i czasowych pokazów. W tym samym miejscu na wystawę powszechną w 1900 roku zbudowano Grand Palais.

Manierą dominującą, która zaczęła rozwijać się w czasach Ludwika Filipa, był eklektyzm – styl będący konglomeratem wszystkich stylów. Powrót do tych wypracowanych w przeszłości i trafne godzenie ich z modną w tamtym czasie sztuką Japonii i Chin, w okresie Drugiego Cesarstwa stał się miarą statusu społecznego i splendoru bogacącego się mieszczaństwa. Łączono to co filigranowe z formami ciężkimi, materiały cenne z imitacjami wytwarzanymi w dużych seriach, czerpano zewsząd sięgając po dawne wzorce, beztrosko je modyfikując. Stara arystokracja francuska w minionych stylach dostrzegała swe korzenie, tradycję i trwałość. Architekci, rzeźbiarze, malarze, sztukatorzy, rzemieślnicy korzystali ze starych wzorców kompilując je, używając jedynie nowocześniejszych narzędzi i materiałów. Chociaż Napoleon III i cesarzowa Eugenia (1826–1920) uważali się za władców oświeconych, ich smak i upodobania dalekie były od poziomu wykształcenia i wyrafinowania, charakteryzującego królów francuskich minionych epok. Oboje pragnęli nadawać ton, odwołując się stylem życia do starej arystokracji. Cesarzowa Eugenia znajdowała szczególne upodobanie w stylu Ludwika XVI, w naśladowaniu strojów królowej Marii Antoniny, modyfikując je na użytek współczesności[13]. Ostentacyjne bogactwo, przesada, operowanie dramatycznymi kontrastami, banalność ukształtowały pospołu styl Napoleona III.

W Pałacu Sztuki w klasie malarstwa pokazano najlepsze prace żyjących artystów, powstałe po 1851 roku. Wystawiono dzieła m.in. Jeana Augusta Dominika Ingresa (1780–1867) *Apoteozę Homera* i *Apoteozę Napoleona*, Aleksandra Descamps'a (1803–1860), Eugène'a Delacroix (*Rzeź na Chios*), Horacego Verneta (1789–1863), nazareńczyka, od 1825 roku dyrektora Akademii w Monachium Petera von Corneliusa (1783–1867) reprezentującego Prusy, Edwina Landseera (1802–1873) – angielskiego malarza scen myśliwskich. Na wystawie wyróżniono (nagrodzeni wielkimi medalami honorowymi zostali malarze

---

wstawały imponujące pałace nowej arystokracji pieniądza. *Belle Époque*, której kres przypadł na lata 1914–1918, zaczęła się już w czasach panowania Napoleona III i cesarzowej Eugenii. Por. P. K j e l l e b e r g, *Meuble français et européen du moyen âge a nos jours*, Paris 1991, s. 519.

[13] Cesarzowa Eugenia wprowadziła do ówczesnej mody krynolinę w nieco odmienionym kształcie, krótszą o tyle, by nie dotykała ziemi.

wymienieni wyżej) malarstwo realistyczne, reprezentowane m.in. przez dzieła Gustave'a Courbeta (1819–1877), Théodore'a Rousseau (1812–1867) i Jeana-François Milleta (1814–1875). Drexlerowa podkreśla, że prezentacja dzieł sztuki – w takim nagromadzeniu i z takim rozmachem – w tamtym czasie była możliwa tylko we Francji „i tylko w wyjątkowych okolicznościach, przyciągała uwagę w równym, a może większym stopniu jak ekspozycja przemysłu, co zburzyło równowagę właściwą wystawom powszechnym, które z założenia miały charakter dokumentujący rozwój cywilizacji"[14].

Udział Polaków w wystawie był nieznaczny. Jako wystawcy mogli pokazać swe produkty i dzieła sztuki mieszkańcy zaborów austriackiego i pruskiego oraz Polacy przebywający na emigracji, reprezentując państwa, w których aktualnie mieszkali. Znacznie bardziej widoczny był udział polskich artystów niż polskich przemysłowców. Prezentowała swe prace malarka Zofia Szeptycka z Fredrów (1837–1904)[15], uczennica m.in. Henryka Rodakowskiego, występująca jako reprezentantka Austrii; Maksymilian Antoni Piotrowski (1813–1875) reprezentował Prusy. W dziale francuskim pokazywał swe prace Henryk Rodakowski (1823–1894) i otrzymał medal III klasy. Artysta ten mieszkał wówczas w Paryżu i studiował u Léona Cognieta. Obrazy, za które Rodakowski dostał nagrodę, to: *Portret gen. Dembińskiego*, *Portret Matki* i *Portret Pana Villon*. Natomiast nie został przyjęty namalowany specjalnie z myślą o wystawie dużych rozmiarów obraz pt. *Wojna Chocimska*. Rzeźbiarz Henryk Stattler (1834–1877) przedstawił marmurowe popiersie *Generała barona Chłapowskiego*. Wystawcy z Królestwa Polskiego oraz przedstawiciele innych narodów zależnych politycznie od Rosji, nie pokazywali swych wytworów w Paryżu.

Stolicę Francji odwiedziło wówczas 5 milionów widzów; kroniki odnotowały, że do udziału w wystawie zaproszono inne narody, sama królowa Wiktoria przyjechała zobaczyć ekspozycję. Autor albumu wydanego z okazji ekspozycji 1855 roku podkreślał polityczną i gospodarczą rolę Rosji w ekonomicznym rozwoju Europy, mimo nieobecności reprezentacji cesarstwa rosyjskiego w Paryżu[16]. Powodem braku uczestnictwa w wystawie był, jak wspomniano, konflikt zbrojny z Francją i Anglią. Triumf odniosła Japonia, po raz pierwszy biorąc udział w tego typu manifestacji i wpisując się w europejską modę na *japonisme*.

---

[14] A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 35.

[15] Por. *Udział Polaków w wystawach paryskich w XIX stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka" 1904, s. 405.

[16] Por. L. B r i s s e , *Album de l'Exposition Universelle*, Paris 1855, s. 241, 253 i in.

Paryż 1867 – „Harmonia socjalna. Dobrobyt ludu”

Pomimo konfliktów politycznych między Prusami, Luksemburgiem i Austrią, mimo włoskich wojen wyzwoleńczych, Francja podjęła decyzję o zorganizowaniu kolejnej wystawy. Miała to być wielka impreza podsumowująca osiągnięcia naukowe i gospodarcze Drugiego Cesarstwa. Wystawa w 1867 roku była apoteozą napędu parowego, a uwaga publiczności skupiła się na maszynach wyprodukowanych za granicą, mających służyć i pomagać w codziennym życiu – szczególnym zainteresowaniem zwiedzających cieszyła się winda, początkowo znajdująca zastosowanie w kopalniach, a niebawem też w domach towarowych i nowoczesnych domach mieszkalnych.

Frédéric Le Play (1806–1882), mianowany przez Napoleona III na stanowisko dyrektora wystawy inżynier i ekonomista, zaprojektował główny pałac wystawy, której rzut miał kształt elipsy. Oś długa wynosiła 490 metrów, krótka 386 metrów. Na teren realizacji wyznaczono Pole Marsowe.

> W głównym budynku wystawowym o kształcie elipsy stworzono siedem koncentrycznych galerii, z których każda odpowiadała zarysowi rzutu. Wewnątrz założono ogród. Wielkość galerii rosła w miarę oddalania się od centrum. Najbardziej wysunięta na zewnątrz galeria – Galerie des Machines – była dwa razy szersza i wyższa od innych. Wystawiano tu maszyny przemysłowe. Dwie wewnętrzne i najmniejsze galerie zawierały eksponaty dotyczące historii pracy i sztuk pięknych. Palmiarnia, w której ustawiono rzeźby zajmowała sam środek. Poprzeczne przejścia dzieliły budynek na segmenty. W każdym segmencie zwiedzający mógł zapoznać się z osiągnięciami pojedynczego kraju i porównać z ekspozycją innych krajów, zajmującą segmenty przyległe[17].

Powszechność wystawy rozumiano jako wszechstronne dążenie do odzwierciedlenia różnorodnych przestrzeni ludzkiej aktywności. Temu założeniu odpowiadał układ funkcjonalny i konstrukcja głównego pałacu. Poszczególne reprezentacje narodowe i różne grupy eksponatów były ze sobą doskonale skomunikowane. Wprawdzie zbytnia bliskość usytuowanych w sąsiedztwie pokazów przemysłu i dzieł sztuki wywoływała głosy sprzeciwu, jednak wystawa postrzegana była jako żywo zaznaczająca dorobek cywilizacyjny poszczególnych państw biorących w niej udział. Prezentowano tylko obiekty oryginalne, w „rzadkich i uzasadnionych wypadkach dopuszczano odlewy gipsowe lub kopie rysunkowe”[18].

---

[17] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968, s. 290.

[18] A. M. Drexlerowa, *op. cit.*, s. 53.

Francja w „Galerii historii pracy i monumentów historycznych" mogła, niewspółmiernie w stosunku do innych państw, zaprezentować szeroką panoramę własnego rozwoju historycznego, począwszy od epoki kamiennej, poprzez epokę żelaza, czasy galijskie, rzymskie, średniowiecze, renesans, aż po wiek XVIII, demonstrując swe zabytki kultury materialnej, rzemiosło artystyczne i osiągnięcia technologiczne. Wiek XVIII i styl Ludwika XVI triumfował na wystawie w 1867 roku.

Jeden ze zwiedzających tę niezwykłą ekspozycję zanotował:

> Obejść ten pałac, okrągły jak równik to obejść dookoła świat. Widzimy tu wszystkich ludzi, wrogowie zgodnie sąsiadują obok siebie. Jak na początku świata – ponad wodami duch boski unosi się teraz nad ziemską kulą żelaza[19].

Podczas wystawy z 1867 roku szczególny akcent położono na prezentację sztuk pięknych. Nurt realistyczny w malarstwie zyskał szerokie zainteresowanie, skupiając uwagę na poruszanych przez artystów problemach społecznych. Francję odwiedzili niemal wszyscy monarchowie europejscy – przyjechali car Aleksander I, król Prus Wilhelm I i Franciszek Józef, sułtan Turcji Abdul-Azisim. Pobyt cesarza Wszechrusi, króla Polski, wielkiego księcia Finlandii i wielkiego księcia Litwy Aleksandra II, syna Mikołaja I w Paryżu zakłócił nieudany zamach na jego życie. Emigrant Antoni Berezowski oddał kilka strzałów z pistoletu w stronę powozu, którym car wracał z parady wojskowej w Lasku Bulońskim. Całe wydarzenie potraktowano jako godny potępienia incydent, którego podłoże polityczne, wskazujące na niepodległościowe dążenia Polaków, starano się zniwelować. Berezowskiemu wytoczono proces sądowy, podczas którego obrona ujawniała przykłady okrucieństwa Rosjan w czasie powstania styczniowego i po jego stłumieniu, przytaczając je jako argumenty tłumaczące desperacki czyn Polaka. Niedoszły zamachowiec został skazany na dożywotnie roboty w kolonii karnej w Nowej Kaledonii, ale opinia publiczna dowiedziała się o tragedii Polaków, zarejestrowano gesty wyrażające poparcie wolnościowych aspiracji niegdysiejszych sojuszników Napoleona I. Po latach wyrok zamieniono na osiedlenie na wyspie[20]. Era zgody, dobra i postępu, o których mówił Napoleon III podczas rozdania nagród 1 lipca 1867 roku[21], miała dopiero nadejść.

---

[19] *L'Exposition Universelle de 1867*, illustrée publication internationale autorisée par la Commission Imperiale 1867, s. n. n.

[20] Sprawę Antoniego Berezowskiego opisał Józef Ignacy Kraszewski. Zob. J. I. K r a s z e w s k i, *Rachunki z roku 1867*, cz. 1, „Dziennik Poznański" 1867, nr 134, s. 217–219.

[21] Por. „Dziennik Warszawski" 1867, nr 145, s. 1356–1357.

Pełne egzaltacji słowa Napoleona nie znajdowały odzwierciedlenia w rzeczywistości, którą bez „idealistycznych złudzeń" przedstawiali pisarze realiści i naturaliści – Gustave Flaubert (1821–1880), Émile Zola (1840–1902), Guy de Maupassant (1850–1893) i malarze realiści – Honoré Daumier (1808–1879), Jean-François Millet (1814–1875), Gustave Courbet (1819–1877). Artyści ci próbowali obnażyć hipokryzję mieszczaństwa, zdemaskować nieprawości „kapitalistycznych" posiadaczy, wskazując ciemne strony gwałtownie modernizującego się świata, w którym coraz bardziej narasta obcość między bogatymi i biednymi, a przedziały społeczne stały się bardziej drastyczne niż wtedy, gdy szlachcic decydował o losie chłopów. „Ci, co upadają, upadają dziś znacznie niżej niż dawniej. Na samo dno, które oto naturaliści starają się opisać ze ścisłością przyrodnika, badającego obyczaje płazów i gryzoni"[22].

Sztuka, prasa i literatura zapragnęły przemówić „głosem ludu", dając wyraz coraz powszechniejszemu niezadowoleniu i rozczarowaniu światem kapitalizmu, postępu i industrialnej cywilizacji. Rozziew między zadowolonym z siebie, gwałtownie bogacącym się mieszczaństwem a rzeczywistością zapowiadał napięcia, które przyniósł XX wiek.

Ale między 1 kwietnia i 31 października 1867 roku w centrum zainteresowania publiczności sytuował się spektakl wystawy i określenie stanu rozwoju przemysłu. Niepomierny wkład, jak podawały teksty sprawozdawcze komitetu organizacyjnego wystawy, w ulepszenie przemysłu miały takie dziedziny wiedzy, jak mechanika, fizyka i chemia[23]. Podkreślono rozwój przemysłu tkackiego, ulepszenie techniki druku, litografii, rozrastanie się miast fabrycznych, zwiększenie zatrudnienia. Drexlerowa zaznacza, że mimo – a może w odpowiedzi na nie – krytycznych głosów pisarzy XIX wieku, wystawa 1867 roku była pierwszą, na której pokazano międzynarodowy program polepszenia warunków socjalnych robotników przemysłowych, poprzez udostępnienie tanich domów, odzieży i sprzętów[24]. Nad programem pieczę sprawowało działające od 1844 roku Towarzystwo dla poprawy losu klas pracujących[25].

Akcent położono na osiągnięcia techniczne oraz przemysłowe, te właśnie dziedziny uhonorowano nagrodami i medalami. W malarstwie najważniejsze

---

[22] J. K o w a l s k i, A. i M. L o b a, J. P r o k o p, *op. cit.*, s. 467.

[23] Por. sprawozdanie opracowane przez jednego z jurorów wystawy Michela Chévalier, opublikowane na łamach „Revue contemporaine", przedrukowane w wersji skróconej w „Bibliotece Warszawskiej" z 1868 roku, t. 4, s. 3–27 pod tytułem *Wystawa powszechna międzynarodowa z r. 1867*.

[24] Por. A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 54.

[25] *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury internationale publiés sous la direction M. Michel Chévalier*, t. 13, Paris 1868, s. 300.

odznaczenia, czyli medale honorowe, przyznano przede wszystkim znanym i uznanym artystom francuskim tamtego czasu, by wymienić tak znaczące nazwiska jak malarz i rzeźbiarz akademicki, Jean-Léon Gérôme (1824–1904), który przedstawił obrazy oparte na motywach etnograficzno-egzotycznych, przedstawiciel eklektycznego akademizmu Alexandre Cabanel (1823–1889), protegowany Napoleona III, malarz scen batalistycznych Ernest Meissonier (1815–1891) oraz Théodore Rousseau (1812–1867) – najbardziej „awangardowy" spośród wyróżnionych, przeciwnik akademizmu, inicjator i przywódca grupy barbizończyków. Nagrodzono także, bardzo tradycyjne, z ducha akademicko-nazareńsko-historyzujące z akcentami rodzajowymi malarstwo Wilhelma von Kaulbacha (1805–1874) z Bawarii, Ludwiga Knausa (1829–1910) z Prus, Henry'ego Leysa (1815–1854) z Belgii i Stefano Ussiego (1822–1901) z Włoch. Z polskich artystów zainteresowanie wzbudził Jan Matejko (1838–1893), demonstrujący w Galerii Austriackiej płótno *Sejm w Warszawie 1773 roku*[26], za które otrzymał złoty medal.

Na wystawie 1867 roku pokazano i nagrodzono złotymi medalami także pracę J.-F. Milleta *Kobiety zbierające kłosy* oraz przedstawiciela Szkoły Barbizon Charlesa-François Daubigny'ego (1817–1878) *Pejzaż wiosenny*. Zainteresowanie malarstwem rodzajowym, inspirowanym zauroczeniem orientalizmem, „naturalistycznym", intymnym malarstwem barbizończyków, wskazuje na zmiany zachodzące w świadomości społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku oraz na coraz mocniej zawiązujące się relacje sztuk plastycznych z literaturą i publicystyką.

Wprawdzie pośród eksponujących swe prace polskich artystów nagrodzono tylko obraz Jana Matejki, ale na wystawie znalazły się także płótna wielu tak wybitnych polskich malarzy, jak m.in.: Józef Simmler (1823–1868), prezentujący paryskiej publiczności obrazy *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* i *Przysięgę Jadwigi*, Artur Grottger (1837–1867), wystawiający cykl kartonów zatytułowany *Lituania*, Juliusz Kossak (1824–1899), Wojciech Gerson (1831–1901), Aleksander Lesser (1814–1884), Józef Brandt (1841–1915), reprezentujący Królestwo Bawarii (obraz *Jan Karol Chodkiewicz, wielki hetman litewski w bitwie pod Chocimiem przeciw Turkom w 1621 r.*), Leon Kapliński (1826–1873), występujący w imieniu Francji i wielu, których pochodzenie związane było z terenami dawnej Polski, a którzy reprezentowali państwa swego zamieszkania bądź emigracji.

Udział polskich artystów na wystawie 1867 roku, a przede wszystkim zainteresowanie obrazem Jana Matejki, wyrażające się niezwykle trafnymi interpretacjami współczesnych recenzentów, czyniły ze sprawy polskiej kwestię

[26] Obecnie obraz, namalowany techniką olejną na płótnie w 1866 roku, nosi tytuł *Rejtan – Upadek Polski* (282 × 487 cm) i jest przechowywany w Zamku Królewskim w Warszawie.

powszechną. Pojawiające się w kontekście wystawy opisy dzieła rozszerzały wiedzę o okolicznościach towarzyszących pierwszemu rozbiorowi Polski.

Niezależnie od głosów krytycznych ze strony elit intelektualnych, widzących za „zasłoną dobrobytu i sytości" Francji Napoleona III biedę i niesprawiedliwości społeczne, wystawy powszechne, a może szczególnie ta z 1867 roku, były także agorą tych, którzy domagali się, z jednej strony, poprawy losu najuboższych, z drugiej – radykalnych zmian społeczno-politycznych, obejmujących narody środkowej i wschodniej Europy, coraz dramatyczniej wyrażające swe dążenia wolnościowe.

Wystawy Światowe odbywające się w latach 1855–1867 umożliwiały zapoznanie się z najnowszymi wytworami myśli i rąk, powstałymi we wszystkich krajach świata w sprzyjającej atmosferze konkurencji i wolnej wymiany.

Wiedeń 1873 – Europa w obliczu zmian politycznych

W 1873 roku w Wiedniu, w rocznicę objęcia tronu przez Franciszka Józefa, otwarto kolejną wystawę powszechną. Europa w owym czasie była w zupełnie innym miejscu niż sześć lat wcześniej. Francja w wyniku przegranej wojny z Prusami (1870/1871) utraciła Alzację i Lotaryngię, przeżyła też wstrząs związany z wydarzeniami Komuny Paryskiej (1871), zjednoczone już państwa niemieckie na czele z triumfującymi Prusami obrały miano Cesarstwa Niemieckiego, zjednoczyły się Włochy, Węgry były już niezależnym państwem połączonym unią personalną i gospodarczą z Austrią. Francja ogłosiła się Republiką. Cesarstwo Austriackie było w tamtym czasie postrzegane jako państwo dobrobytu, pełniące rolę gospodarza międzynarodowej wystawy powszechnej. Już w 1863 roku władze Wiednia rozpoczęły wielkie prace urbanistyczne modernizujące miasto. Na terenie parku Prater wzniesiono olbrzymi Pałac Przemysłu, Halę Maszyn, Pałac Sztuk Pięknych oraz dwa pawilony, gdzie eksponowano płody rolne i maszyny rolnicze. Reprezentacyjnym wnętrzem wystawy była rotunda o średnicy 104 metrów, usytuowana w centrum Pałacu Przemysłu. Budowlę sklepiono przeszkloną kopułą, wspartą na 32 żeliwnych słupach. Autorem tej konstrukcji był angielski inżynier John Scott Russell (1808–1882).

Po raz pierwszy, w ramach kongresów organizowanych w czasie trwania wystawy, planowano kongres poświęcony historii sztuki. Przewidywano ustalenie standardu warunków przechowywania dzieł sztuki w muzeach, zarządzanie tego rodzaju instytucjami, katalogowanie dzieł sztuki. Miała także odbyć się debata poświęcona nauczaniu historii sztuki w szkołach wyższych i średnich.

Dokumenty i sprawozdania z wystawy milczą na temat przebiegu planowanego kongresu, dlatego nie wiadomo, czy rzeczywiście podjęto te niezwykle istotne z punktu widzenia historyków sztuki zagadnienia.

W Pałacu Sztuk Pięknych wydzielony został centralny salon, w którym wystawiono wszystkie wyróżnione obrazy, wyłączając je w ten sposób z reprezentacji państwowych. Malarstwo i rzeźbę zdominowali „pompierzy", lubujący się w wielkich rozmiarami obrazach o tematyce historyczno-antykizującej. Pokazano m.in. obraz Carla Theodora von Piloty'ego (1826–1886) *Tunselda w pochodzie tryumfalnym Germanika*, francuskiego malarza Tony Roberta Fleury'ego (1837–1911) *Ostatnie dni Koryntu* oraz Henryka Siemiradzkiego (1843–1902) *Jawnogrzesznica*. Uznane malarstwo akademickie święciło swój triumf – wystawiono dzieło Kaulbacha *Neron*, Cabanela *Tryumf Flory*, Eduarda Bendermanna (1811–1889) *Pochód Żydów do niewoli babilońskiej*. Francja oprócz malarstwa akademików pokazała dzieła Eugène'a Delacroix (1798–1863) i malarzy kręgu Szkoły Barbizon.

I w tej wystawie polscy artyści uczestniczyli jako poddani państw, które zamieszkiwali.

> Artyści z Królestwa Polskiego winni byli wysłać swoje prace do Petersburga, bowiem decyzja kwalifikująca należała do rady powołanej przy Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Prace zakwalifikowane i włączone w zespół sztuki rosyjskiej wysłano do Wiednia[27].

Podobne procedury dotyczyły twórców z pozostałych zaborów. W Wiedniu działała komisja sprawująca opiekę nad pochodzącymi z Galicji wystawcami oraz komisja zajmująca się dozorem nad eksponatami. Członkiem jury dla sztuk pięknych został Henryk Rodakowski.

Swoje wrażenia z wystawy pozostawił Agaton Giller (1831–1887), polski dziennikarz, konspirator, więzień Cytadeli Warszawskiej, skazany na katorgę w batalionach karnych we wschodniej Syberii. Wydana we Lwowie książka jego autorstwa *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.* jest ważnym świadectwem udziału Polaków w wiedeńskiej imprezie, a zawarte w niej opisy dotyczące dzieł sztuki stanowią bezcenne źródło informacji.

Jan Matejko, reprezentując Austrię, wystawił duże płótna o tematyce historycznej: *Kazanie Skargi* (1862–1864), *Unia Polski z Litwą* (1869), *Batory pod Pskowem* (1872), *Astronom Kopernik czyli rozmowa z Bogiem* (1873) oraz kilka portretów. Malarz zaprezentował dzieła, które wskazywały publiczności niegdy-

---

[27] A. M. Drexlerowa, *op. cit.*, s. 80.

siejszą Polskę jako samoistne europejskie państwo o długiej historii i ważnym znaczeniu politycznym, kulturowym. Obrazy prezentujące epizody z historii Polski „stawały się manifestem sprzeciwiającym się polityce zaborców. – pisze Drexlerowa – Misji, którą sobie wyznaczył [Matejko] nie ukrywał, jasno mówił o niej uczniom, a co istotne była ona trafnie odczytywana przez oglądających"[28]. W „Gazecie Warszawskiej" pojawiła się notatka informująca o sukcesie Matejki, który zdobył uznanie międzynarodowe. Jego pracę nagrodzono medalem, od września 1873 roku, rozporządzeniem cesarskim, został mianowany dyrektorem tymczasowym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Henryk Rodakowski wystawił obraz *Wojna kokosza* (1872) oraz portrety przedstawiające siostrzenicę artysty, portret brata oraz portret księcia Aleksandra Czartoryskiego. Najmniej zainteresowania wzbudziło płótno przedstawiające epizod historyczny z dziejów dawnej Polski, którego wydarzenia nie znajdowały odniesienia do współczesności. Uwagę widzów skupiła seria sześciu obrazów Maksymiliana Gierymskiego (1846–1874), reprezentującego Bawarię: *Wymarsz powstańców 1863 roku*, *Patrol powstańczy*, *Pikieta powstańcza w 1863 roku*, *Alarm w obozie powstańczym*, *Zaalarmowana awangarda* i *Pochód Kozaków* (1872–1873). Giller w swych zapiskach podkreślał wierne odtworzenie historycznych wydarzeń powstania styczniowego, przedstawionych przez artystę, wydarzeń, których – podobnie jak Gierymski – sam był uczestnikiem[29].

Spośród artystów wywodzących się z Królestwa Polskiego swój udział w wystawie zadeklarowali: Wojciech Gerson, Piotr Kaczorowski (1826–1891), Aleksander Lesser, Józef Brodowski (1784–1832), Nikodem Iwanowski (1843–1931), January Suchodolski (1797–1875) oraz rzeźbiarz Andrzej Pruszyński (1830–1895). Tak znikomy udział zapewne wynikał z braku zaufania twórców do petersburskiej komisji oceniającej i kwalifikującej prace na wystawę. Gerson, Kaczorowski i Lesser – jak wspomina Giller – starali się, by komisja oceniła także te prace, które zostały wysłane na doroczny konkurs w Akademii w Petersburgu. Obrazy zostały jednak odrzucone i na początku czerwca wróciły do Warszawy. Jedynie dwa płótna Gersona o tematyce historycznej komisja zakwalifikowała na ekspozycję wiedeńską. Wywodzący się z Królestwa Wojciech Gerson, Karol Miller (1835–1920), hrabia Ignacy Korwin Milewski (1846–1926), przyszły kolekcjoner i znawca malarstwa polskiego i Aleksander Świeszewski (1839–1895) – w Wiedniu reprezentowali Rosję. Grupa polskich malarzy mieszkających w Monachium wystawiała pod auspicjami komitetu bawarskiego.

---

[28] *Ibidem*, s. 82.

[29] Por. A. G i l l e r, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, Lwów 1873, s. 205.

Krytyków i publiczność zainteresował obraz Siemiradzkiego *Chrystus i jawnogrzesznica* z 1873 roku, doceniony za nowatorskie podejście do tematyki biblijnej. Artysta temat religijny namalował w konwencji malarstwa rodzajowego, co w owym czasie nie było powszechnie przyjęte. Dzieło kupił wielki książę Włodzimierz. Było ono prezentowane w Warszawie w Sali Ratusza – podczas przerwy w podróży z Wiednia do Petersburga – wzbudzając entuzjazm publiczności. Obecnie znajduje się w zbiorach Rosyjskiego Muzeum Narodowego w Sankt Petersburgu.

Spore zainteresowanie wywołał „monachijczyk" Aleksander Gierymski (1850–1901), pokazując obraz *Kupiec wenecki* z 1873. Spośród polskich malarzy nagrodzeni zostali m.in. Jan Matejko, Henryk Siemiradzki, Wojciech Gerson, Aleksander Kotsis (1836–1877), Józef Brandt, Maksymilian Gierymski (1846–1874) i Franciszek Tepa (1829–1889). W dziale rosyjskim prezentowali swe prace także rzeźbiarze: Andrzej Pruszyński, Marek Antokolski (1843–1902) i Stanisław Kamiński.

Wystawa powszechna w Wiedniu, poza obowiązującym pokazem osiągnięć technicznych i szeroką prezentacją sztuk pięknych, jako pierwsza na taką skalę – wykorzystując tereny wystawowe – skupiła zainteresowanie zwiedzających na rozrywce, odwołując się niejako do tradycyjnej idei wystaw jako powszechnego święta i ludowego jarmarku.

W 1876 roku Stany Zjednoczone podjęły się zorganizowania wystawy światowej. Gospodarzem została Filadelfia. W ramach ekspozycji można było zobaczyć, jak działa telefon Alexandra Abrahama Bella (1847–1922), maszyna do szycia, maszyna do pisania i wagon Pullmana, który stał się prawdziwą sensacją. Właśnie w Filadelfii po raz pierwszy wykorzystano system pawilonowy. Uznawszy ten sposób wystawienniczy za najodpowiedniejszy, zapewniający dobrą organizację i różnorodność widokową, zastosowano go później w Chicago w 1893 roku, a następnie w Paryżu w 1900 roku.

Zasięg wystaw w końcu wieku był już tak duży, a przemysł tak bardzo rozwinięty, że poszczególne gałęzie przemysłu demonstrowano w osobnych pawilonach, aby przegląd osiągnięć uczynić możliwie przejrzystym, wszechstronnym, obejmującym poszczególne dziedziny. W tym okresie pojawiła się również potrzeba budowania osobnych pawilonów przeznaczonych dla państw, biorących udział w wystawie. Potrzeba ta, m.in., prowadziła do coraz silniejszego zaznaczania odrębności narodowej, wynikającego z rozwoju nauk społecznych i historycznych w XIX wieku.

Paryż 1878 – Republika postępu cywilizacyjnego i technicznego

Klęska Francji w wojnie z Prusami (1870–1871), upadek cesarstwa, wydarzenia Komuny Paryskiej nie wywarły większego wpływu na politykę wewnętrzną kraju. W 1875 roku zakończono budowę neobarokowego gmachu Opery Paryskiej, jej twórcą był Charles Garnier (1825–1898), pierwszy architekt Drugiego Cesarstwa.

Trzy lata później, w 1878 roku, odbyła się kolejna wystawa w Paryżu o międzynarodowym zasięgu. Jej celem było zamanifestowanie światu wyjścia Francji z impasu, w jakim znalazła się po przegranej wojnie z Prusami. Główną atrakcją wystawy była niezwykła budowla oparta na konstrukcji żeliwnej, „wypełnionej" kamieniem. Stylistycznie nawiązywała ona do stylu romańsko-bizantyńskiego, zmieszanego z mauretańskim. Był to słynny w swoim czasie pałac Trocadéro, zburzony dopiero przed wystawą z 1937 roku, który służył celom wystawienniczym jako centrum spotkań oraz miejsce, gdzie odbywały się wielkie koncerty organowe. Konstruktorem tego odważnego założenia był francuski architekt Gabriel Davioud (1823–1881). Pałac Trocadéro stanowił optyczne zamknięcie osi na Polu Marsowym – wystawy bowiem zaczęły już zajmować nowe tereny, rozpościerające się na lewym brzegu Sekwany. Główne budynki wystawowe zwykle nie ulegały rozbiórce natychmiast po zakończeniu imprezy. Często służyły Paryżowi przez wiele lat, stąd użycie materiałów, które uważano za trwałe (kamień, cegła). Urządzano w nich kongresy, zjazdy międzynarodowe bądź zawody hippiczne. Tak jak niezbędny był główny budynek, będący sercem wystawy, tak nieodzowne było reprezentacyjne wejście (Port Monumental). W 1878 roku główna brama usytuowana była od strony Sekwany, a zaprojektował ją Gustaw Eiffel.

> Nadęta blaszana architektura głównego wejścia i pawilonów znajdujących się po obu stronach Sekwany, to elementy przemijające o niewielkim znaczeniu. – piszą René Huyghe i Jean Rudel – Nawet w tamtych czasach (1878) powątpiewano o ich wartości, była to *force discutable*[30].

Jednakże nowatorstwem było użycie przez Eiffla w tej konstrukcji zestawienia żelaza, szkła i betonu oraz zastosowanie drobnych szklanych elementów oprawionych w ołów, tworzących interesującą ścianę frontową. Owo precedensowe

[30] R. Huyghe, J. Rudel, *L'art et la monde modern*, vol. 1: *1880–1920*, Paris 1970, s. 65.

w 1887 roku użycie szklanej „mozaiki" znalazło później częste zastosowanie w architekturze (nie tylko wystawowej) jako element dekoracyjny, manifestujący wspólny kunszt architekta i inżyniera. Innym detalem dekoracyjnym, także po raz pierwszy wykorzystanym przez Eiffla, a znajdującym szerokie zastosowanie w późniejszej architekturze, była szklana witrażowa markiza (*marquise vitrée*) zawieszana wzdłuż ściany frontowej, która na początku XX wieku stała się cechą ulicy paryskiej. Stosowano ją wzdłuż domów towarowych, ciągu sklepów, hal targowych i przy głównych ulicach miasta.

Giedion tak pisał na temat owego subtelnego elementu dekoracyjnego:

> *Marquise vitrée* stanowi zawieszoną poziomą płaszczyznę przecinającą elementy pionowe w taki sposób, że trudno dostrzec związki między obciążeniem i sposobem podparcia[31].

Skonstruowana na potrzeby wystawy Galerie des Machines, dzieło francuskiego inżyniera Jules'a-Alberta Diona (1856–1946), konstruktora dźwigarów odpowiednich do wielkich rozpiętości, była połączeniem szkła i żelaza na tak wielką skalę, że budowla stwarzała wrażenie niematerialnej. Olbrzymie szklane powierzchnie dawały efekt bryły pozbawionej ciężaru, były niejako samym światłem i płynnością.

Zwiedzającym zaprezentowano wówczas takie zdobycze techniki, jak fonograf i mikrofon. Ponad 16 milionów zwiedzających przybyło, by podziwiać najnowsze wynalazki inżynierii komunikacyjnej i odwiedzić największe akwarium. Najodważniejsi mogli przelecieć się balonem i oglądać Paryż z wysokości 500 metrów. Rozległe obszary terenów targowych obejmowały Pole Marsowe, wzgórze, na którym stał Pałac Chaillot i Quai d'Orsay[32].

Do działu sztuk pięknych postanowiono przyjmować dzieła powstałe po 1 maja 1867 roku. W sztuce współczesnej święciła triumfy moda na japonizm, przy całkowitej nieobecności impresjonistów, co odnotował Émile Zola, którego stosunek do tego malarstwa przechodził różne fazy, nie zawsze zgodne z założeniami jego twórców[33]. Planowano także, jako oddzielną ekspozycję, prezentację sztuki powstałej w przeszłości. W Pałacu Trocadéro pokazano dzieła sztuki epok minionych.

Nowym pomysłem, w postaci doskonalszej powtórzonym na wystawie w 1900 roku, było zaprojektowanie Ulicy Narodów. „Sąsiadowały" tu pawilony,

---

[31] S. Giedion, *op. cit.*, s. 296.

[32] Por. J.-Ch. Mabire, *L'Exposition ou la gloire de la Republique*, [w:] *L'Exposition Universelle de 1900*, éd. J.-Ch. Mabire, s. 16.

[33] Por. É. Zola, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów*, wyb. G. Picon, oprac. J.-P. Bouillon, przeł. H. Morawska, Warszawa 1982.

których fasady przedstawiały charakterystyczne cechy architektury narodowej. Polska reprezentowana była w ramach ekspozycji antropologiczno-etnograficznej, mieszczącej się w osobnym pawilonie ustawionym na Polu Marsowym oraz w ramach prezentacji sztuki historycznej w Pałacu Trocadéro. Pawilony tematyczne poświęcone były tak różnym dziedzinom, jak wodolecznictwo, inżynieria cywilna, antropologia i etnografia, lasy i zasoby wodne, prasa i oświata. Pokazano dorobek kolonii francuskich, portugalskich i angielskich; państw azjatyckich, afrykańskich i Ameryki Łacińskiej. Szczególnie okazała była reprezentacja Stanów Zjednoczonych. Własnym pawilonem dysponowały Austro-Węgry, wspólnie eksponowały swe towary Rosja i Finlandia. Uczestnictwa natomiast odmówiły Niemcy i Turcja (nieliczni wytwórcy z krajów niemieckich zgłosili się nieoficjalnie, a w dziale sztuk pięknych w tematyce zgłoszonych prac unikano wszelkich odniesień do wydarzeń ostatniej wojny[34]).

Udział polskich artystów podlegał podobnym do tych z lat poprzednich przepisom ustanawianym przez komisje powoływane przez władze krajów zaborczych. Działem sztuki w cesarstwie austrowęgierskim kierował centralny komitet mieszczący się w Wiedniu, w Królestwie Polskim – w Petersburgu. Do komitetu wiedeńskiego z wcielonych prowincji zaproszeni zostali jedynie Jan Matejko i praski rzeźbiarz Ludvig Šimek. Nie można ustalić udziału polskich wystawców z Wielkiego Księstwa Poznańskiego w wystawie 1878 roku, ponieważ państwa niemieckie oficjalnie nie brały udziału w tym przedsięwzięciu.

> W oficjalnych publikacjach komitetu organizacyjnego wystawy powszechnej obowiązywało określenie wystawcy przez państwo, w którego oddziale umieszczano dzieło lub wyrób. W wyniku tego zabiegu sztuka polska formalnie nie istniała i oczywiście nie była honorowana medalami[35].

Krytycy francuscy, świadomi sytuacji polskich twórców, których dzieła włączane były w ekspozycje niemieckie, austriackie, rosyjskie, francuskie, włoskie, akcentowali znaczenie sztuki artystów podkreślających swe polskie korzenie. Najczęściej przywoływano nazwiska Matejki, Rodakowskiego i Siemiradzkiego, biorąc pod uwagę tematykę ich prac nie odnoszących się bezpośrednio do problemów narodowych, a jednak kojarzących się z Rosją jako mocarstwem dominującym nad podległymi mu narodowościami.

Medale honorowe przyznano Janowi Matejce (w ramach sekcji austriackiej), który na wystawie 1878 roku prezentował *Unię Lubelską*, *Zawieszenie*

---

[34] Por. A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 98.

[35] *Ibidem*, s. 104.

dzwonu Zygmunta (1874) oraz płótno *Wacław Wilczek z Czeszowa* noszące też tytuł *Portret hrabiego Wilczka* z 1876 roku[36]. Hippolyte Gautier i Adrien Desprez[37] w przewodniku dla zwiedzających wystawę podkreślają umiejętność budowania przez Matejkę historycznych kompozycji wielofigurowych, odtwarzania kunsztu strojów, harmonię kolorytu. W sekcji rosyjskiej prezentowano trzy dużego formatu obrazy Siemiradzkiego: *Rozbitek* (1878), *Pochodnie Nerona* i *Wazon czy dziewczyna* (1878). Potężne płótno (385 × 704 cm) *Świeczniki chrześcijaństwa* albo *Pochodnie Nerona* z 1876 roku artysta, przed pokazaniem go w Paryżu, prezentował już na wystawach w Rzymie, Monachium, Wiedniu, Berlinie, Warszawie i Petersburgu, wszędzie budząc powszechny zachwyt. Dzieło przedstawia scenę z czasów panowania Nerona. Wielki pożar z roku 64, który strawił Rzym, stał się pretekstem do oskarżenia i stracenia chrześcijan-męczenników. Wydarzenia historyczne artysta połączył z wątkiem religijnym, nadając dziełu cechy monumentalnego, wielopostaciowego spektaklu przepychu i agonii.

W sekcji rosyjskiej uwagę recenzentów zwróciła rzeźba Ludwika Kucharzewskiego (1838 lub 1842–1889) zatytułowana *Męczennik*. W ramach wystawy artystów niemieckich do najlepszych prac zaliczono Józefa Brandta *Pochód Lisowczyków* z 1863 oraz Gierymskiego *Polowanie z nagonką* (1872).

Spośród artystów francuskich biorących udział w wystawie wyróżniono uznanych i znanych, by przywołać Alexandre'a Cabanel (1823–1889) – przedstawiciela akademickiego eklektyzmu i ulubionego malarza Napoleona III, najpopularniejszego malarza Drugiego Cesarstwa, Jeana-Louisa-Ernesta Meissoniera (1815–1891) – miłośnika scen batalistycznych przedstawiających wojny napoleońskie, Jeana-Léona Gérôme'a (1824–1904) – akademickiego neoklasyka. Medale honorowe, którymi odznaczono artystów współczesnych, otrzymali: Jan Matejko, węgierski malarz realista Mihaly Munkàcsy (1844–1900), wiedeńczyk Hans Makarat (1840–1884), Henryk Siemiradzki i grafik Henryk Redlich (1838–1884), reprezentujący Rosję. Ten ostatni otrzymał w Paryżu złoty medal za miedzioryt *Unia Lubelska* według obrazu Matejki *Zygmunt August w Lublinie 1569*, a także francuski order Legii Honorowej. Medale honorowe otrzymali także dwaj Francuzi, William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) i François-Louis Français, oraz dwaj Anglicy – Hubert Herkomer (1849–1914) i John Everett Millais (1829–1896). Lawrence Alma Tadema (1836–1912) – holenderski malarz klasycysta zamieszkały w Anglii – otrzymał złoty medal.

---

[36] Pełny tytuł obrazu: *Wacław Wilczek z Czeszowa podczas obrony klasztoru benedyktyńskiego w Trzebicach na Morawach, przeciw Maciejowi Korwinowi, królowi węgierskiemu, w roku 1486*.

[37] *Les Curiosités de l'Exposition de 1878, guide du voyageur par Hippolyte Gautier et Adrien Desprez*, Paris 1878, s. 67.

Paryż 1889 – wystawa na stulecie rewolucji francuskiej

Kolejna wystawa paryska została zorganizowana w 1889 roku, w setną rocznicę Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Wprawdzie oficjalnie zignorowana przez Wielką Brytanię i inne królestwa, przyciągnęła jednak wystawców z niemal całego świata; odwiedziło ją ponad 32 miliony ludzi. Celem wystawy miało być pokazanie dokonań Francji i świata podczas stulecia upływającego od wybuchu rewolucji, w wyniku której została obalona monarchia, a naród francuski zyskał suwerenność. Jednak wielkie monarchie europejskie (co zrozumiałe) nie wydawały się skłonne do współuczestnictwa w celebrowaniu 1789 roku. Pomimo niewątpliwego sukcesu francuskich naukowców i wielkiego rozmachu, wystawa 1889 roku nie przyciągnęła tak wielu zwiedzających ani wystawców, jak spodziewali się organizatorzy. Co jednak istotne, Francja zaprezentowała się jako kraj, który rzeczywiście zrewolucjonizował życie swoich obywateli, stosując niemal powszechnie elektryczność, traktowaną jako wielką zdobycz techniki i perspektywę dla świata.

Oficjalnie w wystawie wzięły udział nieliczne państwa: Grecja, Norwegia, Serbia i Szwajcaria. Społeczne komitety, finansowane przez administrację państwa, powołano w Belgii, Danii, Hiszpanii, Portugalii i Rumunii. Na podobnych zasadach w wystawie brała udział Anglia z koloniami, Austro-Węgry, Holandia, Rosja i Włochy.

Wystawa 1889 roku stanowiła apoteozę żelaza, które umożliwiło zbudowanie najbardziej na owe czasy zuchwałej konstrukcji, jaką było dzieło inżyniera Gustawa Eiffla, słynna dziś wieża widokowa nazwana jego imieniem. Drugą budowlą powstałą na tę wystawę, do której konstrukcji użyto żelaza i szkła była Galeria Maszyn (420 m długości, 115 m szerokości i 43 m wysokości) wzniesiona na Polu Marsowym, dzieło inżyniera Ferdynanda Ludwika Duterta (1845–1906) i inżyniera Victora Contamina (1840–1893). Budziła zachwyt i podziw rozmiarami i precyzyjną konstrukcją. Wewnątrz zbudowano system wind i dźwigów, którymi zwiedzający przemieszczali się ku sklepieniu hali tak, by móc obejrzeć z góry wszystkie eksponowane maszyny. Szklane ściany konstrukcji tworzyły jakby niematerialny, przejrzysty *velum* oddzielający wnętrze od zewnętrza. Wartość estetyczna dzieła zawierała się w połączeniu obu tych przestrzeni regularną siatką kratownic i tafli szkła. Galeria Maszyn, jedno z kulminacyjnych osiągnięć rozwoju konstrukcji żelaznych, została zburzona w 1910 roku z „sadyzmu artystycznego", jak ów czyn określił Frantz Jourdain (1847–1935), francuski architekt, absolwent paryskiej École des Beaux Arts, twórca m.in. słynnego domu towarowego la Samaritaine.

Największą atrakcją, a także punktem koncentrującym, pozostała jednakże wieża Eiffla (wysokość 312 m 27 cm) – „Wieża Trzystu Metrów", jak nazywali ją współcześni. Wzniesiona w ciągu siedemnastu miesięcy, do dnia dzisiejszego góruje nad miastem, ustawiona nad brzegiem Sekwany, na północno-zachodnim krańcu Pola Marsowego. Choć nie podobała się ani artystom, ani architektom, ani mieszkańcom Paryża, dla których była „sterczącą nad miastem szpilką od kapelusza", pozostała symbolem wiedzy inżynierskiej i możliwości technicznych epoki, symbolem potęgi gospodarczej i naukowej Francji. Mimo wielu projektów zniszczenia żelaznej wieży, stoi do dziś w centrum Paryża, na przedłużeniu Pól Marsowych, na osi mostu Iéna i pałacu Trocadéro. Francuscy inżynierowie udowodnili, że wykorzystanie stali umożliwia wzniesienie wszelkich rodzajów konstrukcji.

Wielkie przedsięwzięcia architektoniczne i konstrukcyjne – owe dzieła sztuki użyteczności publicznej XIX wieku – miały charakter czasowej demonstracji triumfu nauki i techniki. Po ich wzniesieniu, gdy wypełniły już swą funkcję utylitarną, najczęściej stawały się zbędne; rozbierano je więc, a z pozostałych elementów konstruowano nowe budynki.

Niezwykłym sukcesem okazał się pokaz sztuki francuskiej, której generalne kuratorstwo objął Antonin Proust (1832–1905)[38] wybitny dziennikarz („La Semaine hebdomadaire"), korespondent wojenny („Le Temps") i polityk. Prezentacja skoncentrowana była na pokazaniu przemian malarstwa francuskiego w ciągu minionego stulecia – począwszy od klasycystycznej szkoły Jacquesa-Louis Davida (1748–1825), poprzez romantyczne obrazy Théodore'a Géricault i Eugène'a Delacroix, obrazy twórców Szkoły Barbizon [m.in. Jeana-Baptiste'y Camille'a Corota (1796–1875), Théodora Rousseau, Charlesa-Françoisa Daubigny'ego (1817–1878), Narcissa de la Peña (1807–1876), Jeana-François Milleta (1814–1875), Constanta Troyona (1810–1865)], impresjonistów i postimpresjonistów [m.in. Camille'a Pissarro (1830–1903), Edgara Degasa (1834–1917), Auguste'a Renoira (1841–1919), Claude'a Moneta (1840–1926), Gustave'a Caillebotte'a (1848–1894), Paula Cézanne'a (1839–1906), Edgara Degasa (1834–1917), Édouarda Maneta (1832–1883), Paula Gauguina (1848–1903), Vincenta van Gogha (1853–1890)]. Korespondent czasopisma „Kłosy", Starża[39], przywołuje, obok Maneta, także francuskiego naturalistę Jules'a Bastiena-Lepage'a (1848–1884).

---

[38] Antonin Proust był założycielem wychodzącego w Brukseli „La Semaine hebdomadaire", dla „Le Temps" pracował jako korespondent wojny francusko pruskiej. Po bitwie pod Sedanem wrócił do Paryża i objął funkcję sekretarza Léona Gambetty (1838–1882) reprezentującego partię republikańską w okresie Drugiego Cesarstwa i Trzeciej Republiki, w latach 1881–1882 w gabinecie Gambetty był ministrem sztuk pięknych.

[39] „Kłosy" 1889, nr 1253, s. 85.

Główne pawilony wystawy, rozmieszczone na Polu Marsowym, miały formę pałaców, których konstrukcja i elementy zdobnicze zachwycać miały przepychem. Własne pawilony miały Austro-Węgry, Belgia, Rosja i Holandia. Drewniany pawilon fiński przywieziono w częściach i złożono we Francji.

Udział polskich artystów w tej imponującej wystawie, wedle relacji Jerzego Mycielskiego[40], był skromny, niewspółmierny do rzeczywistych osiągnięć Polaków; dzieła sztuki włączono do kolekcji prezentowanej przez „państwa rozbiorowe" w sposób chaotyczny, bez dbałości o nurty i tendencje, z którymi związani byli twórcy. Pośród sztuki rosyjskiej zabrakło polskich artystów znanych już w świecie, takich jak Siemiradzki. Także w pawilonie austriackim nie pokazano młodych twórców o polskich korzeniach. Mycielski zwraca uwagę, że nie przysłano do Paryża obrazów młodego malarstwa z Galicji: Jacka Malczewskiego (1854–1929), Kazimierza Pochwalskiego (1855–1940), Wojciecha Kossaka (1856–1942), Witolda Pruszkowskiego (1846–1896), Juliana Fałata (1853–1929), co rozumieć można jako brak zainteresowania ze strony komitetu odpowiedzialnego za klasyfikację dzieł do paryskiej ekspozycji i brak dbałości o to, by sztukę polską pokazać właściwie. Podobnie dzieje się w Królestwie, gdzie komitet organizacyjny działający przy Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych nie wykazał się dostatecznym zaangażowaniem, w wyniku czego do Paryża nie wysłano dzieł mistrzów.

W ramach prezentacji w Pałacu Sztuk Pięknych pokazano ogółem około 6 tysięcy dzieł. Wobec tak znaczącej liczby wystawianych prac na uwagę i wyróżnienie mogły liczyć przede wszystkim te, które wykazywały silne związki z określonymi szkołami narodowymi o zdecydowanym idiomie stylistycznym lub będące dziełami wielkich indywidualności twórczych. „W porównaniu z prezentowanymi kolekcjami sztuki francuskiej, z sekcją malarstwa angielskiego, a nawet holenderskiego, widoczny stawał się brak ujęcia narodowej sztuki polskiej w całościowej spójnej ekspozycji"[41]. W obliczu trwającego od ponad stulecia rozbioru Polski oraz rozproszenia dzieł polskich artystów fakt, że zauważano (i nagradzano) poszczególne prace był znakiem sukcesu. Grand Prix otrzymał Józef Chełmoński (1849–1914), reprezentujący Królestwo Polskie, złoty medal – malarz i rzeźbiarz Wacław Szymanowski (1859–1930) za realistyczny z ducha obraz *Kłótnia karpackich górali*, srebrne medale – Wojciech Gerson, Józef Pankiewicz (1866–1940) za *Targ za Żelazną Bramą*, Samuel Hirszenberg (1865–1908) i Marian Zarembski (1860–1918). W ramach sekcji austriackiej Matejko przedstawił

---

[40] Por. J. Mycielski, *Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy skreślił…,* Kraków 1890; M. Morawski, *Z wystawy paryskiej*, „Przegląd Powszechny" 1889, t. 24, s. 230–231.

[41] A. M. Drexlerowa, *op. cit.*, s. 124.

płótno *Kościuszko pod Racławicami*. Malarstwo twórcy *Bitwy pod Grunwaldem* cenione za ekspresję postaci, wyrafinowaną kompozycję, trafną charakterystykę wizerunków, na tle malarstwa francuskiego wypracowanego w kręgu takich twórców, jak Corot, Millet, Courbet, Puvis des Chavannes (1824–1898) prezentowało się jako anachroniczne, niezrozumiałe dla odbiorców nieznających kontekstu, w jakim powstawało. Brązowy medal otrzymał Teodor Axentowicz (1859–1938) za pastele przedstawiające portrety i Stanisław Rejchan (1858–1919) za *Portret kobiety w czerni (Portrait de M-me d'O)*.

Józef Chełmoński, dobrze znający francuskie środowisko artystyczne i ceniony za swą sztukę, został także powołany do pracującej w Paryżu komisji kwalifikującej obrazy na wystawę. Chełmoński w ramach paryskiej ekspozycji pokazał cztery obrazy (*Targ na konie*, *Niedziela w Polsce*, *Znawcy* oraz *Powrót z mszy*), za które otrzymał jedną z osiemnastu najwyższych nagród. Wysoka ocena malarstwa Chełmońskiego podzieliła warszawskie środowisko krytyków sztuki. Apologetą twórczości malarza był Stanisław Witkiewicz, który na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" z 1889 roku opublikował artykuł nie szczędzący pochwał, podnoszący kwestię świetności i nowatorstwa malarstwa Chełmońskiego w sztuce polskiej[42].

> [...] pisał to sprzeciwiając się kręgom działaczy warszawskiej Zachęty, usiłujących nie dopuszczać prac Chełmońskiego na warszawskie ekspozycje. – zwraca uwagę Drexlerowa – Sukces Chełmońskiego był bardzo potrzebny, aby przełamać to, co w krytyce krajowej było zwykłym obskurantyzmem, bronieniem przestarzałych kryteriów oceny[43].

Także nagrodzony złotym medalem obraz *Kłótnia karpackich górali* Wacława Szymanowskiego zyskał przeciwne do oceny krytyków francuskich opinie polskich recenzentów. Podczas gdy Francuzi (np. Émil Monod dostrzegł w obrazie nowoczesną kompozycję w duchu realizmu, C.-L. Hurad dramatyzm i prawdę uchwycenia ekspresji figur[44]) przyjęli to malarstwo z zainteresowaniem, wyjątkowo nieprzychylną opinię obrazowi wydał Gerson, zarzucając malarzowi zbytnią deformację przedstawionych wizerunków i postaci, graniczącą z karykaturą oraz braki w opanowaniu techniki malarskiej[45]. Dostrzeżono także obraz

---

[42] Por. S. W i t k i e w i c z, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316, s. 33–34.

[43] A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 125.

[44] Por. C.-L. H u r a d, *Livre d'or de l'Exposition*, vol. 2, Paris 1889, s 498–499 oraz A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 126.

[45] W. G e r s o n, *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889–ym*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 327, s. 215.

polskiej malarki Anny Bilińskiej (1857–1893), która już w 1884 roku debiutowała w Salonie Paryskim, pokazując rysunek *Postać kobiety*. Artystka wystawiała swoje prace w Salonie również w następnych latach (1885, 1887). Studiowała malarstwo w Académie Julian w Paryżu, a w 1886 roku zaangażowano ją jako opiekunkę młodszych adeptów w jednym ze studiów Julian'a, gdzie pracowała aż do 1892 roku. Srebrny medal, który otrzymała na wystawie w 1889 roku w Paryżu za *Autoportret* (1887), otworzył jej drzwi do renomowanych pracowni malarskich. Jeszcze w tym samym 1889 roku pokazywała swe obrazy w Royal Academy of Art w Londynie, a w 1891 – w Berlinie, w ramach dorocznej międzynarodowej wystawy sztuki, gdzie otrzymała tzw. mały złoty medal. Przedwcześnie zmarła, pozostawiła przede wszystkim serię doskonałych portretów malowanych w duchu realistycznym, martwe natury, sceny rodzajowe i pejzaże (np. *Widok z okna konserwatorium. Saska Kępa zimą*, 1877; *Ulica Unter den Linden w Berlinie*, 1890).

Chicago 1893 – wystawa na czterystulecie odkrycia Ameryki przez Krzysztofa Kolumba

Obchody rocznicy odkrycia Ameryki, zapoczątkowane uroczyście 21 października 1892 roku w niemal wszystkich miastach Stanów Zjednoczonych, w Chicago, które było gospodarzem wystawy światowej, otoczono szczególnym splendorem. Działania organizacyjne tego największego pokazu ówczesnej Ameryki dedykowane były Krzysztofowi Kolumbowi.

„Podczas przygotowań do [wystawy w Chicago] korzystano z rad wielkiego amerykańskiego przedsiębiorcy rozrywkowego, Phineasa T. Barnima (1810–1891), który doradzał, żeby «uczynić z niej najwspanialsze widowisko na świecie»"[46]. Wielu sponsorów wystawy było przedstawicielami lokalnego biznesu (by wymienić: Georga Pullmana – pioniera przemysłu kolejowego, Philipa Armoura – producenta puszek mięsnych, czy Marshalla Fielda – właściciela sieci domów handlowych czy Erazma Jarzmowskiego – przedsiębiorcy znanego w Chicago i Nowym Jorku)[47]. Chicago było wówczas największym, najbardziej dynamicznie rozwijającym się miastem w Stanach Zjednoczonych. Ekspozycję otwarto 1 maja 1893 roku. Licznie zgromadzeni widzowie podziwiali wspaniałe

[46] A. Briggs, P. Burke, *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2010, s. 158.

[47] *Ibidem*, s. 159.

pałace i pawilony wystawiennicze zdobione portykami kolumnowymi i rzeźbami, których refleksy odbijały się w wodzie basenów i tafli jeziora Michigan. Właśnie wzdłuż wybrzeża jeziora rozlokowano główne budowle wystawowe. Ciąg ruchomych chodników prowadził zwiedzających od przystani mieszczącej się nad jeziorem do głównej alei spacerowej. Zwiedzający mogli skorzystać z pierwszej napędzanej elektrycznością kolei żelaznej, która łączyła miasto z terenami ekspozycyjnymi. W wystawie uczestniczyło 45 państw, w tym 17 europejskich. Własne pawilony miały Francja, Niemcy i Wielka Brytania. Zadbano również o to, by poszczególne stany USA prezentowały swe towary w indywidualnych pawilonach.

Mimo trwających jeszcze prac wykończeniowych w poszczególnych pawilonach, choć niektóre urządzenia ekspozycyjne nie były jeszcze gotowe, 2 maja z wielką pompą otwarta została hala muzyczna. Koncert inauguracyjny wykonała orkiestra pod dyrekcją Theodora Thomasa (1835–1905)[48], jako solista wystąpił Ignacy Jan Paderewski (1860–1941). Pianista zagrał własny koncert fortepianowy oraz kilka utworów Chopina i Schumanna.

W Chicago przyjęto zasadę nagradzania (tak w odniesieniu do działalności wytwórczej, jak i wobec dzieł sztuki), za podstawowe kryterium uznając równość, wolność oraz prawo jednostki do eksponowania własnej pracy.

* * *

Udział Polaków w wystawie chicagowskiej zaznaczają przede wszystkim pisma wydawane w Galicji, gdzie ingerencja cenzury nie była tak drastyczna jak w pozostałych zaborach. Szczególną rolę odegrał „Przegląd Emigracyjny" wydawany od 1892 roku we Lwowie i krakowski „Czas". Korespondent „Czasu", Jerzy Sosnowski, z żalem przedstawiał sytuację polskich wystawców pozbawionych oficjalnej reprezentacji: „Trzeba powiedzieć, że mieliśmy opiekunów – pisał – którzy wszelkich sił dołożyli, aby nasze imię było wymazane, nie figurowało wcale na wystawie; a nasza nieporadność oraz brak energii i inicjatywy dzielnie im w tych zamysłach dopomogły"[49]. Polacy, nie mając możliwości demonstrowania swych osiągnięć w przemyśle, rolnictwie czy handlu jako przedstawiciele własnego państwa, zaznaczali swą przynależność narodową i kulturową, wystawiając dzieła sztuki swych najwybitniejszych artystów. Sztuka, podnoszone

[48] Theodor Thomas był założycielem i pierwszym dyrygentem Chicago Symphony Orchestra (1890–1905).

[49] J. S o s n o w s k i, „Czas" 1893, nr 187, s. 1.

przez nią kwestie dążeń narodowowyzwoleńczych Polaków, stała się najważniejszym głosem mówiącym o ich istnieniu i zaangażowaniu w rozwój cywilizacyjny świata. Wielu polskich artystów, wystawiających prace w ramach wystaw międzynarodowych, starało się zaznaczać swą przynależność narodową. Wspólnie wypracowywali sposoby, które umożliwiałyby recepcję ich twórczości jako całości znamionującej ich odrębność. Zabiegali o to, by ich dzieła nie reprezentowały państw zaborczych. Drexlerowa zwraca uwagę na zaangażowanie polskich artystów, którzy w 1891 roku wydali w Krakowie odezwę wzywającą polskich twórców do zorganizowania się w stowarzyszenia, mające ułatwić reprezentowanie sztuki polskiej za granicą. W akcję tę zaangażowali się Juliusz Kossak, Jacek Malczewski i Antoni Piotrowski[50]. Efektem owych działań była wspólna reprezentacja sztuki polskiej na wystawie w Berlinie w 1891 roku, na której Malczewski wystawił *Melancholię* (1890–1894). Sukces tego obrazu przywoływany jest we współczesnych publikacjach anglosaskich, omawiających sztuki piękne eksponowane na wystawach światowych[51].

Do Chicago przysłano – według korespondencji zamieszczonej w „Czasie" w nr 187 z 1893 roku – 152 dzieła pięćdziesięciu czterech polskich artystów, z których wybrano tylko 31. Prace były prezentowane w oficjalnie przydzielonym Polakom salonie. Pośród wybranych dzieł znajdowały się m.in.: *Wernyhora* Matejki, *Milda* Kazimierza Alchimowicza (1840–1916), *Wiejski astronom* Apoloniusza Kędzierskiego (1861–1939), *Po burzy* Tadeusza Popiela (1863–1913), *Zające* Chełmońskiego, *Nabożeństwo świąteczne* Zdzisława Jasińskiego (1863–1932), *Królowa Jadwiga* Gersona, *Śmierć wygnanki* Malczewskiego. W galerii na drugim piętrze znalazły się obrazy Franciszka Żmurki (1859–1910), Gersona *Chrzest Litwy* i dwa plafony *Muzyka* i *Taniec* oraz Maurycego Trębacza (1861–1941) *Miłosierny Samarytanin*. Zapewne w ramach wystawy chicagowskiej prezentowano płótna Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1849–1915). Zgodnie z informacją w „Gazecie Warszawskiej" z 1892 roku, z zespołu dzieł artysty prezentowanych w Warszawie w tymże roku w grudniu wybrano do Chicago trzy obrazy: *Wilki*, *Wiosnę* i *Po zachodzie słońca*[52].

Urządzenie wystawy sztuki polskiej jako samodzielnej narodowej ekspozycji spotkało się z ostrymi protestami komisarzy rządowych Niemiec i Austrii, którzy domagali się by przy-

[50] Por. A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 145.

[51] Por. R. R o s e n b l u m, M. A. S t e v e n s, A. D u m a s, *1900. Art at the Crossroads*, New York 2000, s. 54.

[52] „Gazeta Warszawska" 1892, nr 338, s. 3, http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=90608&from=latest.

najmniej nie dopuszczono zgromadzonych tam obrazów do konkursu. Należy zaznaczyć, że do protestu dołączył się komisarz oddziału Rosji – T. Kamiński[53].

Niezależnie od wystawy sztuki w dziale polskim, artyści prezentowali swe dzieła w innych oddziałach – w niemieckim wystawiali: Józef Brandt (*Lisowczyk*), Julian Fałat (*Polowanie*), Michał Wywiórski (1861–1926) (*Polowanie*) oraz Jan Rosen (1854–1936) (*Bitwa pod Stoczkiem*), a w dziale rosyjskim Siemiradzki pokazał *Fryne* i *Chrystusa w domu Marty*. Artyści polscy otrzymali 11 medali, co poczytywano za widoczny sukces sztuki polskiej w Ameryce.

Zauważalna obecność polskich artystów na Wielkiej Wystawie Kolumbijskiej, jak nazywano wystawę w Chicago, przy niebagatelnym zaangażowaniu polonii amerykańskiej, przyczyniła się do poznania i rozpoznania przez publiczność amerykańską sztuki polskiej. Dzieła polskich artystów były kupowane przez kolekcjonerów i do muzeów[54], a po zakończeniu prezentacji w Chicago wysłano niemal cały zespół prac na wystawę w San Francisco. Imponujący pokaz malarstwa impresjonistycznego, reprezentowanego w pawilonie sztuk pięknych przede wszystkim przez artystów francuskich, ale także polskich [np. Józef Podkowiński (1866–1895) przedstawił impresjonistyczny w duchu obraz *Damy grające w bilard*], był pierwszym na taką skalę na zachodnim wybrzeżu USA. Wyodrębnienie sztuki polskiej spośród zespołu prac eksponowanych w pawilonach krajów zaborczych było ważnym krokiem, prowadzącym do udoskonalenia prezentacji polskiej sztuki na wystawach międzynarodowych.

Wystawa w Chicago – z punktu widzenia nowoczesnej myśli architektonicznej oraz inżynierskiej – była regresem. Powrócono do stylów historycznych w ich najbardziej skrajnej formie. Budowle, jakie wówczas powstały były imitacją dzieł architektury europejskiej od renesansu po klasycyzm. Budowniczowie amerykańscy, być może kierując się pomysłem, by wystawa przede wszystkim spełniała zadanie edukacyjno-rozrywkowe, pragnęli na grunt Nowego Świata przenieść modele architektury Medyceuszów, przedstawiając ją w kształcie odartym ze znaczeń symbolicznych i filozoficznych, pozbawionym elementów sakralnych. Sprowadzeni z Wenecji gondolierzy i gondole bardziej fascynowali Amerykanów niż nowatorskie projekty konstrukcji Louisa Sullivana (1856–1924): kryte molo wbiegające w jezioro Michigan oraz Transportation Building.

---

[53] A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 147.

[54] Do Muzeum w Saint Louis, po wystawie w San Francisco, zakupiono obrazy Popiela *Po burzy* oraz Kędzierskiego *Wiejski astronom*. Drexlerowa przypuszcza, że obraz Malczewskiego *Śmierć wygnanki* (obecnie w kolekcji muzeum Uniwersytetu Notre Dame w stanie Indiana) został zakupiony w tym samym czasie. Por. A. M. D r e x l e r o w a, *op. cit.*, s. 149.

Główne założenia dotyczące Wielkich Wystaw Światowych kształtowały się w ciągu wieków, ale dopiero ostanie pięćdziesiąt lat XIX wieku utrwaliło ich model. Stanowiły one wielkie święto, były okazją do zabawy „opromienionej" najnowszymi zdobyczami nauki i techniki. Nowoczesne wystawy łączyły elementy edukacyjne ze wskazaniem sposobów realizacji projektów polepszających codzienne życie. Prezentowały różne części świata i opisywały historię, jednocześnie proponując rozrywkę i bezpośredni kontakt ze sztuką. Były spektaklem, którego aktorem mógł być każdy, kto przyszedł na wystawę: „stały się prawdziwą syntezą ludzkiej aktywności"[55].

---

[55] *L'Exposition Universelle de 1900*, s. 18.

Część II

POWSZECHNA WYSTAWA W PARYŻU W 1900 ROKU – SPLENDORY TRZECIEJ REPUBLIKI

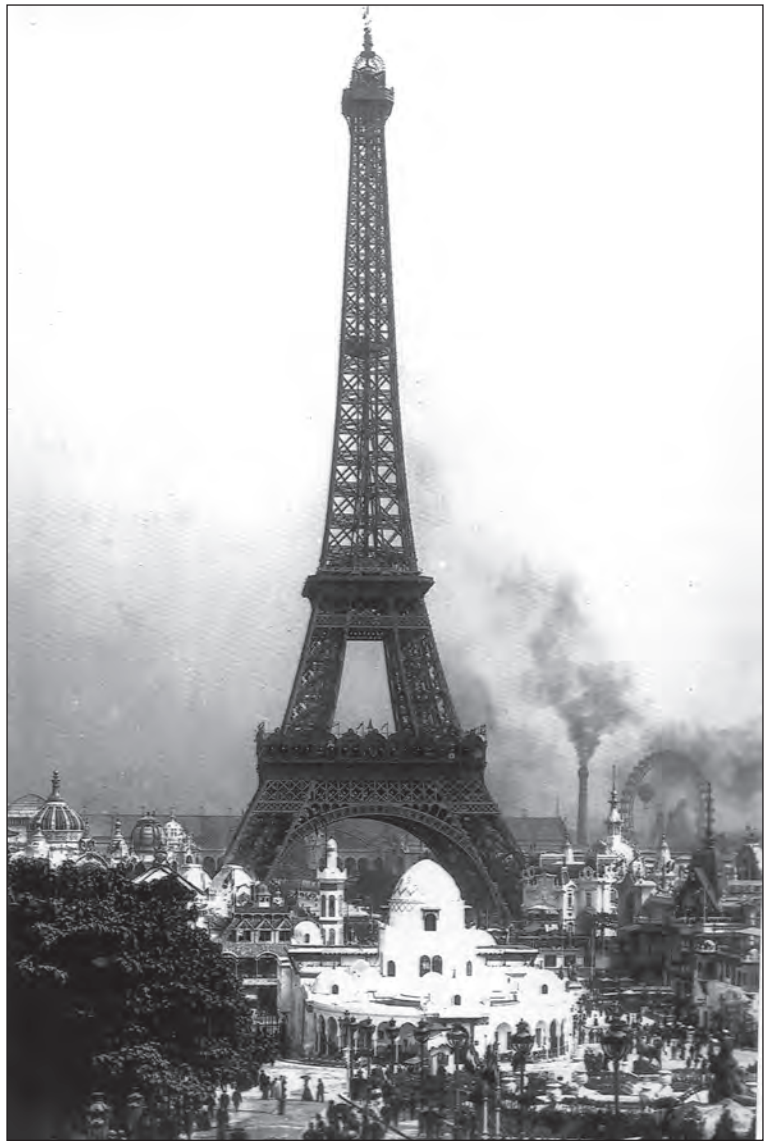
Dekretem Prezydenta Republiki Francuskiej Sadi Carnota (1837–1894) z 13 lipca 1892 roku ustanowiona została organizacja i budowa Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku. Wystawa miała być manifestacją rozwoju przemysłu, sztuki i nauki, sił ludzkich, talentów, zasobów, gatunków surowców i wyprodukowanych wyrobów Francji i świata. Za sprawą drugiego dekretu, wydanego 9 września ustalono organizację różnych usług zaangażowanych w tworzenie imprezy. 13 czerwca 1896 roku podpisano oficjalny dekret o jej zorganizowaniu. Komisja powołana przez Carnota ogłosiła konkurs na rozmieszczenie wystawy i obiektów związanych z ekspozycją. Warunki konkursu głosiły:

> Uczestnicy konkursu w projekcie planu generalnego wystawy 1900 r. winni uwzględnić tereny Pola Marsowego, pałac Trocadéro, rue d'Orsay, esplanadę Inwalidów, rue de la Conference, Cours-la-Reine, Pałac Przemysłu z 1855 roku oraz tereny wyznaczone osią tego pałacu, a także avenue d'Antin. Między dwoma brzegami rzeki należy wybudować mosty, z których jeden – szczególnie okazały – prowadzić ma do Hôtel des Invalides. W całość planu winny być włączone także bulwary wzdłuż Sekwany[1].

Biorąc pod uwagę budowle już istniejące na terenach wystawowych, uczestnikom konkursu dano zupełną swobodę co do decyzji związanych z pozostawieniem, przebudowaniem lub zniszczeniem obiektów znajdujących się na tych obszarach. A stały tam takie konstrukcje jak wieża Eiffla [ilustr. 4] czy pałac Trocadéro.

---

[1] L.-Ch. B o i l e a u, *Causerie,* „L'Architecture" 1893, s. 75.



4. *Panorama Paryża w 1900 z wieżą Eiffla*, 1889/1900

Warto odnotować, że na terenie rozpościerającym się przed wieżą Eiffla ustawiono konstrukcję przedstawiającą model kosmosu. Składał się on z trzech kul o średnicach 46, 38 i 8 metrów. Wspólnie tworzyły one swoisty globus zainstalowany na wysokości sześćdziesięciu metrów; zewnętrzna kula symbolizowała Kosmos, środkowa – Układ Słoneczny, a wewnętrzna Ziemię otoczoną znakami zodiaku, „unoszącą" się na chmurach, otoczoną aktami dwóch kobiet,

5. PARYŻ, *Wieża Eiffla i model kosmosu*, 1900

z których jedna unosiła się w powietrzu, druga stała, prawą ręką wskazując „iskrę elektryczną" (świecący zygzak) [ilustr. 5]. Strzałę/piorun można również interpretować jako wyrzucony przez Zeusa z wnętrza ziemi mały elektryczny generator – znak nowoczesności[2].

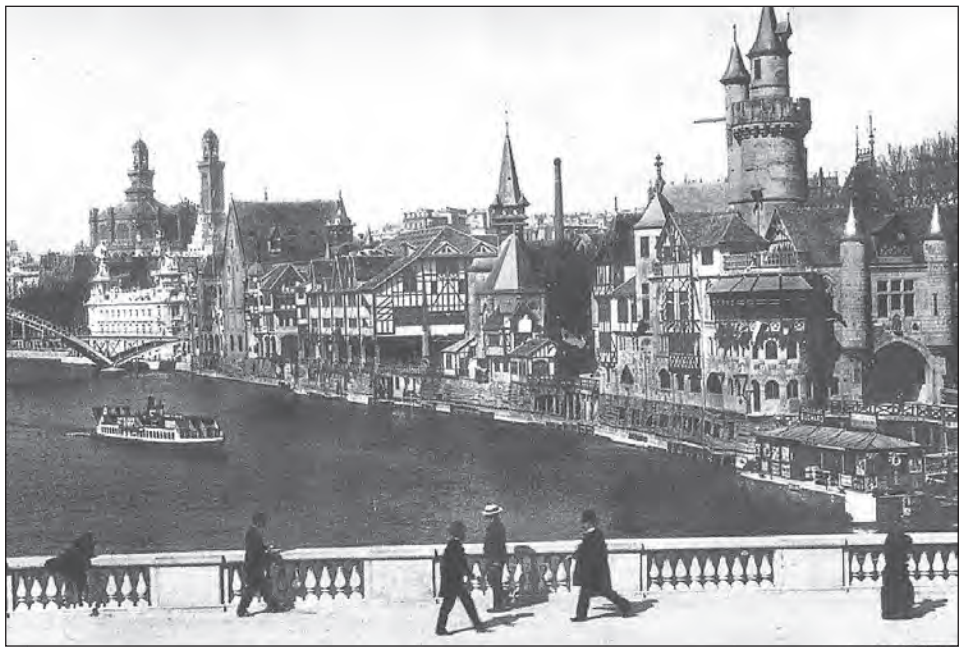
Krętymi schodami zwiedzający mogli wspiąć się na górną część konstrukcji i stamtąd, przy muzyce organowej skomponowanej przez Camille'a Saint-Saënsa (1835–1921), rozkoszować się widokiem firmamentu poruszającego się zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

Zainteresowaniem cieszyła się skomplikowana technologicznie kompozycja „urbanistyczno-architektoniczna", mająca obrazować te budowle Paryża, które pochłonęła historia i ludzka zdolność do destrukcji w imię realizowania ideologii.

---

[2] *L'Exposition Universelle de 1900*, éd. J.-Ch. Mabire, Paris 2000 (dalej: *L'Exposition Universelle...* [Paris 2000]), s. 8.

Przed przejściem do parku Trocadéro odtworzono – według istniejących opisów oraz rysunków i planów sporządzonych przez Alberta Robidę (1848–1926) – „Stary Paryż" [ilustr. 6]. Na powierzchni 6000 metrów kwadratowych zbudowano wzdłuż Sekwany oraz na platformach i na palach wbitych w dno rzeki, „średniowieczny dramat" ze służbą, sprzedawcami w kramikach, stróżami pilnującymi porządku, odzianymi w stroje z epoki. Architekci z pieczołowitością odtworzyli swoistą makietę nieistniejących budowli, zburzonych w czasie rewolucji 1789 roku. Skopiowano m.in. wieżę dawnego Luwru oraz trzynastowieczny kościół St. Julien des Ménétriers, ufundowany przez bractwo linoskoczków, tancerzy i muzykantów. Fasadę kościoła – zgodnie z opisami – ozdobiły rzeźby przedstawiające św. Juliana, patrona świątyni, oraz św. Genesta – komedianta, a zarazem męczennika – patrona bractwa. Odtworzono m.in. średniowieczny zaułek rue de Rempart, czternastowieczny Maison et cabaret de la Pomme de Pin, który opiewał poeta François Villon (1431/1432 – ok. 1463) oraz jeden z najpiękniejszych dziedzińców Paryża – także już nieistniejący – Cour de Paris. Szczególny zachwyt wzbudzały tzw. Chambres des Compts zbudowane w stylu renesansowym przez Karola VIII i Ludwika XII, zburzone podczas Rewolucji. Bogata dekoracja fasady budowli przedstawiała sceny z życia rodzinnego obu monarchów.



6. PARYŻ, *„Stary Paryż" według Alberta Robidy*, 1900

Nostalgia za przeszłością splotła się z ówczesnymi osiągnięciami inżynierii i mechaniki, proponując publiczności wyprawę w głąb historii, która nie pamięta Nocy św. Bartłomieja, gilotyn czy barykad kolejnych dziewiętnastowiecznych rewolucji ani wielkiej „reformy" urbanistycznej barona Haussmanna.

> Nie należy zapuszczać się w mury starego Paryża zbyt wcześnie – pisała polska korespondentka – kiedy jeszcze jest pustym i mało ożywionym – najkorzystniej bowiem prezentuje się wieczorem, gdy w sztucznym świetle i półcieniach wszystkie te domy i stroje nabierają prawdy i życia [...][3].

Projekty i plany

12 stycznia 1895 roku na łamach pisma „L'Architecture"[4] ogłoszono wyniki rozstrzygające konkurs na plan generalny wystawy. Pierwsze nagrody otrzymali: Edmond Paulin (1848–1915) i Charles Girault (1851–1932) za Grand Palais i fasadę Petit Palais oraz Eugène Hénard (1849–1923).

Edmond Paulin zamierzał dobudować do powstałego na wystawę w 1855 roku Pałacu Przemysłu potężną rotundę przekrytą kopułą z żeliwa i szkła, a od strony Sekwany wyposażyć konstrukcję w ciągnącą się wzdłuż fasady galerię z eksedrami. Budowla miała wyznaczać centrum wystawy, a w jej wnętrzu prezentowano by rzeźby. Główne wejście na ekspozycję proponował usytuować od strony Placu de la Concorde. Szeroki dwupoziomowy most prowadziłby wprost na esplanadę Inwalidów, przy której zamierzał rozmieścić drobne, malowniczo zróżnicowane pawilony, mieszczące wystawę rolnictwa. Grupę pawilonów usytuowanych na esplanadzie i Polu Marsowym zintegrował pałacami i pawilonami marynarki, wojskowości, sztuk pięknych, rybołówstwa, zdrowia i elektryczności. Członkowie jury podkreślali elegancję, lekkość i malowniczość zaprojektowanych budynków, niekiedy połączonych arkadami. Chwalono rozwiązanie zabudowy obu stron rzeki przez wolnostojące założenia, nie tworzące muru, który zamykałyby widok na Sekwanę. Zaprojektowany przez Paulina Pałac Elektryczności prezentował się jako lekka, przezroczysta niemal forma, która podświetlona tysiącami żarówek dawałaby prawdziwie baśniowy widok. Autor pragnął od strony Pola Marsowego zachować pałac Trocadéro, zbudowany na wystawę w 1878 roku oraz wieżę Eiffla, pozostawił także słynną Galerię Maszyn z 1889 roku. Główna oś ekspozycji przebiegałaby od ozdobnej rotundy

[3] [D-rowa Liebekowa], *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 37, s. 292.
[4] „L'Architecture", 12 janvier 1895, s. 447.

Pałacu Sztuki, mieszczącego się po prawej stronie Sekwany, przez most – do Pałacu Rolnictwa i Ogrodnictwa.

Charles Girault także zaproponował system pawilonów, zachowanie Pałacu Przemysłu „odmłodzonego" przez dobudowanie (podobnie jak w projekcie Paulina) potężnej hali na planie koła przekryte szklaną kopułą oraz wielkiej ozdobnej fasady. Przestrzeń rozciągająca się po obu stronach mostu wyznaczała interesującą perspektywę prowadzącą od rotundy, przez szeroki dziedziniec, obramowany po obu stronach arkadami otwierającymi się na most usytuowany na osi owego dziedzińca. Szlachetnie prosta konstrukcja mostu, wraz z przylegającym do niego rozległym placem, otwierały szeroki widok kierujący wzrok aż ku Pałacowi Elektryczności, także zwieńczonemu szklaną kopułą „błyszczącą tysiącem kolorów i świateł"[5]. Przed Pałacem Trocadéro również planował wytyczenie kolistego dziedzińca, ujętego galerią z arkadami. Taka konstrukcja, tworząc „ażurową ścianę", pozwoliłaby zwiedzającym na swobodne przechodzenie do różnych pawilonów rozmieszczonych tuż za arkadami. Girault, podobnie jak Paulin, proponował, by wieża Eiffla pozostała, ale zamierzał wszystkie boki wieży przeszklić, a jej dolne kondygnacje przekształcić w wielką palmiarnię. Chciał także usunąć łuk czołowy konstrukcji Eiffla „który swymi prostymi elementami nie pasuje do nowoczesnych form wieży, a ponadto załamuje środek osi Pola Marsowego"[6]. Za wieżą Eiffla miały być rozmieszczone pawilony, połączone arkadami, a przeznaczone dla różnych sekcji wystawienniczych.

Każdy z budynków wyposażony miał być w centralnie umieszczoną szklaną kopułę, gdzie zamierzano prezentować obiekty dotyczące historii rozwoju danej dziedziny. Projekt Giraulta uwzględniał komfort zwiedzających, których przed ewentualnym żarem słońca czy deszczem chronić miały przejścia arkadowe łączące pawilony.

Trzecim zdobywcą pierwszej nagrody został Eugène Hénard (1849–1923), jeden z wielkich architektów i urbanistów dziewiętnastowiecznego Paryża, wychowanek École des Beaux-Arts. Przedstawił on projekt wieloosiowego, symetrycznego rozwiązania planu wystawy, charakteryzującego się ową znamienną dla francuskich architektów akademickich „abstrakcyjną elegancją", jak określano dzieła czołowych konstruktorów Paryża tamtej epoki. Hénard planował zburzenie Pałacu Przemysłu, co otworzyłoby szeroką perspektywę prowadzącą z Pól Elizejskich, przez most, ku esplanadzie Inwalidów, której zamknięciem

---

[5] *Ibidem*, s. 442.

[6] G. M ò r, A. K ö r ö s i [notatka bez tytułu], przeł. J. Brendel, „Biuletyn Stowarzyszenia Węgierskich Inżynierów i Architektów" 1895, s. 153.

byłaby pozłacana kopuła Kościoła Inwalidów[7]. W ten sposób dzieło wielkiego Julesa Mansarta (1646–1708) zostałoby w sposób naturalny włączone w obszar wystawy. Tak zaprojektowana perspektywa o długości półtora kilometra i szerokości 200 metrów tworzyłaby wyjątkową panoramę, prowadzącą od skrzyżowania esplanady Inwalidów z Polami Elizejskimi i tam, gdzie koncentruje się rozległy widok Hotelu Inwalidów, Łuku Triumfalnego i placu de la Concorde: „widok ten byłby tak wspaniały, że pozostałby wieczną wartością dla Paryża, wtedy gdy wystawa 1900 roku już się skończy"[8]. Centralnym miejscem wystawy miał być plac z prawej strony ujęty gmachem Pałacu Sztuk Pięknych, z lewej strony Pałacu Literatury i Nauk. Jego przedłużeniem miał być wielki most usytuowany na osi prowadzącej w stronę Hotelu Inwalidów. Również Hénard planował zabudowanie brzegów Sekwany różnorodnymi w swej stylistyce pawilonami. Proponował zburzyć wieżę Eiffla, a przed pałacem Trocadéro założyć nowe i powiększyć istniejące parki i klomby dające wytchnienie zwiedzającym, a w przyszłości – mieszkańcom Paryża.

Pozostałe projekty przedłożone komisji zawierały różnorodne rozwiązania, przy czym najbardziej odważne pomysły związane były z przebudową bądź zburzeniem wieży Eiffla. Na przykład Charles Gautier opowiadał się za niwelacją słynnej już w tamtym czasie wieży; na jej miejsce zamierzał zbudować nową konstrukcję. Miałaby to być potężna budowla, wysoka na 200 metrów, zabudowana z wszystkich stron. Ażurową i lekką konstrukcję wieży Eiffla zastąpiłaby dziesięciopiętrowa forma przypominająca ziggurat czy pagodę. Miała się wspierać na czterech wielkich łukach arkadowych; na każdym z narożników owego zigguratu architekt planował ustawienie czterech pylonów zwieńczonych ażurowymi kulami z żeliwa. Szerokie arkady otwarte łukami ku czterem stronom świata tworzyłyby wejście do westybulu, który wewnątrz sięgał po niższy pułap dziesiątego piętra. Na całej wysokości budowla niemal pozbawiona byłaby dekoracji, jedynie kolosalne zwieńczenie w formie ażurowej kuli, na szczycie której Gautier proponował umieścić grupy rzeźb przedstawiających apoteozę XIX wieku wyróżniałyby budowlę z daleka. Wewnątrz tej „pagody", z galeriami obiegającymi wokół jej ściany, miała się mieścić ekspozycja historyczna, poświęcona kolejnym dziesięcioleciom XIX wieku. Komunikację miały zapewniać cztery główne i wiele mniejszych wind. Na każdym z pięter rozlokowano liczne sale i balkony, otaczające wydrążone wnętrze centralnego westybulu. Tę gigantyczną konstrukcję Gautier nazwał Pałacem Wieku (każde kolejne piętro miało prezentować kolejną dekadę

---

[7] Por. D. L. S i l v e r m a n, *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, Psychology and Style*, Berkeley–Los Angeles 1992. s. 171 i in.

[8] „L'Architecture", 12 janvier 1895, s. 445.

i jej dorobek kulturalny i naukowy na świecie); tu także miało znaleźć swe miejsce muzeum polityki, przemysłu i sztuki. Gaston Raulin proponował zmodernizować wieżę, wyposażając ją w dodatkową kondygnację, a do istniejących dodać pylony, usytuowane w narożnikach. Z kolei Esquié sugerował, by na miejscu zburzonej wieży rozlokować system podświetlanych fontann i kaskad wodnych.

Pomysłów dotyczących przebudowy dzieła Eiffla było wiele: proponowano zasłonięcie konstrukcji, przekształcenie w katedrę w stylu gotyku płomienistego, w olbrzymi zegar, w pałac z kopułami, zwieńczenie globem ziemskim z figurą kobiecą o wysokości 150 metrów, której oczy miały rzucać smugi światła albo postacią sfinksa z wodospadami czy słoniami z windami elektrycznymi zamontowanymi w nogach zwierzęcia. Padła też propozycja przerzucenia żelaznego mostu między wieżą a placem Trocadéro.

Jury rozstrzygające konkurs zdecydowało o finalnym planie i ostatecznym wyglądzie wystawy 1900 roku. Mając do dyspozycji różne projekty różnych architektów i inżynierów uznano, że najbardziej odpowiednie dla celów wystawy będzie wykorzystanie tych elementów pochodzących z nagrodzonych propozycji, które – umiejętnie zestawione – uczynią przedsięwzięcie najbardziej atrakcyjnym wizualnie i zarazem użytecznym. Komisarze wystawy wspólnie zdecydowali, by do realizacji projektu włączeni zostali architekci francuscy różnych pokoleń. Wystawa 1900 roku miała być wspólnym dziełem francuskich konstruktorów, francuskiej myśli i francuskiego splendoru, wieńczącym XIX wiek i zaczynającym wiek XX. Akcent położono na różnorodność pomysłów; a w idei swoistej kompilacji projektów widziano ochronę przed monotonią, która groziłaby przedsięwzięciu – jak sądzono – gdyby jego pomysłodawcą był jeden architekt.

Zwyciężyła zatem koncepcja połączenia tych pomysłów, które uznano za najlepsze i najbardziej odpowiednie do realizacji zadań, jakie wyznaczono Paryskiej Wystawie Powszechnej w 1900 roku. Wkrótce po ogłoszeniu nazwisk zwycięzców konkursu i decyzji jury pojawiły się głosy krytyczne, które potem nasiliły się w relacjach spisanych przez zwiedzających, w listach, a nawet w przewodniku po wystawie:

> W takich wypadkach [urzeczywistnienia kompilacji różnych pomysłów – E.J.] pojawia się chaos i nadmiar fantazji. Przygotowano Wystawę według prostego sposobu – przez angażowanie coraz większej liczby architektów. Dobry był plan generalny, zabrakło jednak głównego architekta: ta godna uwagi orkiestra wirtuozów nie miała dyrygenta. – pisał krytyk[9].

[9] *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris 1900 (dalej: *L'Exposition Universelle...* [Paris 1900]), s. 95.

Istotnie, decyzję ostateczną pozostawiono w rękach organizatorów wystawy, a nie głównego architekta bądź urbanisty (tę funkcję – jako komisarz generalny Wystawy – objął Alfred Picard[10] doświadczony inżynier i administrator wystawy w 1889 roku). Narzekano na nadmierną „malowniczość", męczące kontrasty, pomieszanie wszystkich stylów – od historycznych po orientalizujące, secesyjne, „regionalne" i konstruktywistyczne – co w efekcie dało obraz nadmiaru zabawy połączonej z nadmiarem ekspresji. Cechą zasadniczą proponowanych i zrealizowanych projektów była tradycja stosowania planów opartych na wytyczaniu wielkich osi organizujących przestrzeń wystawienniczą, symetrii, wykorzystywanie wszelkich niuansów wielkiego porządku w architekturze. Wobec niezwykłej różnorodności, niekiedy zaskakujących kontrastów francuscy budowniczowie pozostawali wierni zasadom wywiedzionym z kanonów nauczania w École des Beaux-Arts: zachować symetrię i osiowość całości założenia.

W sprawozdaniu z osiągnięć wystawy paryskiej z 1889 roku francuski minister handlu, zapowiadając następną, mającą się odbyć w 1900 roku, ogłosił:

> Będzie to zakończenie wieku wspaniałego wysiłku umysłowego i ekonomicznego. Będzie to także próg nowej ery, której wielkość przepowiadają uczeni i filozofowie, i której rzeczywistość przewyższy niewątpliwie marzenia naszych wyobraźni. Wystawa 1900 r. stworzy syntezę i określi filozofię XX wieku[11].

Ogólny nadzór nad wystawą 1900 roku sprawował ówczesny minister handlu Jules Roche, kierownictwo powierzono komisarzowi generalnemu – inżynierowi Alfredowi Picard. Wystawa rozlokowana była w przestrzeni Pola Marsowego, esplanady Inwalidów oraz na obu brzegach Sekwany. Pawilony wystawiennicze, zróżnicowane pod względem stylowym, posiadające w swej bryle i detalach architektonicznych cechy różnych stylów narodowych, a usytuowane wzdłuż brzegów rzeki, skierowano głównymi fasadami ku „wielkiej wodnej drodze", po której pływały gondole, barki, parowce, tworząc wspólnie fantastyczny, baśniowy widok i doznania o podobnym charakterze.

W rzeczywistości i pomimo najbardziej fantastycznych projektów z przygotowaniem wystawy związane były poważne plany inwestycyjne w centrum Paryża, które miały na trwałe ukształtować ten fragment miasta. Wzniesienie Grand Palais i Petit Palais, Dworców d'Orsay, Invalides, Mostu Aleksandra III

---

[10] Alfred Piccard (1844–1913).

[11] K. Ołdziejewski, *Wystawy Powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928, s. 17.

oraz otwarcie linii metra nr 1 Neuilly-Vincennes, stworzenie fasady Dworca Lyońskiego, kilku mniejszych stacji oraz innych pomniejszych obiektów do dziś współtworzy urbanistyczny pejzaż stolicy Francji.

Realizacje

Brama Monumentalna i secesja

Styl secesji był wielkim doświadczaniem nowości, sukcesem epoki *fin de siècle*, swoistego rodzaju emblematem Wystawy 1900 roku, zatem konstrukcja głównego wejścia na tereny ekspozycyjne wcielała tę właśnie stylistykę. Wszystko, co chciano pokazać na tej wystawie musiało być i było gigantyczne: zwiedzającym zademonstrowano największą na świecie lunetę astronomiczną, której długość osiągała 60 m, największe lustro, największy ekran (144 m^2), na którym wyświetlano obrazy gwiazd, zawieszony w sali mieszczącej 2000 widzów.

Potężna była także żeliwna brama wejściowa, wznosząca się na wysokość 40 m [ilustr. 7]. Znajdowała się ona przy Placu de la Concorde. Górowała nad okolicą, zapraszając zwiedzających do wachlarzowato rozlokowanych 54 kas, mogących obsłużyć 1000 osób na minutę. Autorem tej imponującej konstrukcji, pod względem stylu sytuującej się na styku eklektyzmu i secesji, był René Binet (1866–1911). Trzy potężne łuki przypominały kształtem ogromnego pająka – główny z nich został ozdobiony dziobem okrętu z herbem Paryża. Całość wieńczyła wieża, a na jej wierzchołku ustawiono sześciometrową gipsową figurę kobiety otwierającej ramiona w geście powitania (*Paryżanka*), symbolizującą Paryż jako gospodarza wystawy. Autorem dzieła był rzeźbiarz Paul Moreau-Vauthier (1857–1924). Ów monumentalny portal, składający się z trzech połączonych łuków tworzących czterdziestometrową kopułę o powierzchni 500 m^2, można uznać za secesyjny – uważa Olszewski – „podobnie jak ich dekorację i formy stojących po bokach smukłych obelisków. W dekoracji tej występowały świecące krystalicznie guzy, w portyku kręgi dinozaura, komórki pszczele, tołpie, koralowce”[12]. Malowaną w kolorze złota i czerwieni bramę oświetlało 3000 lamp. Philippe Julian, autor *The Triumph of Art Nouveau* nazwał ów w istocie fantastyczny obiekt „Salamander stoves of the period”[13], łącząc jego niedościgłą formę ze stylem secesji.

---

[12] A. K. O l s z e w s k i, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 184.

[13] Por. Ph. J u l i a n, *The Triumph of Art Nouveau. Paris: Exhibition 1900*, London 1974.

7. PARYŻ, *Brama Monumentalna*, 1900

Anonimowy korespondent (korespondentka) magazynu dla kobiet „Bluszcz" z 1900 roku donosił:

> Czterdzieści i trzy główne i dziesięć mniejszych wejść prowadzi na wystawę, z których główne – sławna monumentalna brama Bineta wznosi się pomiędzy Jardin de Paris, Sekwaną i placem Zgody. Brama ta bogata w barwy i niezwykłe – niby wschodnie formy – budzi uczucie niesmaku, razi zmysł estetyczny, koronująca ją Paryżanka, rzeźba Moreau-Vauthier ma szczególniej z profilu linie wprost rażące, i jeżeli ma być niezwykłą swoją nowością, to jest to raczej upadek niż nowość genialna. [...] Prześliczne są środkowe jedynie podwoje jakby filigranową robotą wykonane [...] całe złocone robią ją podobną do olbrzymiego cacka złotniczego, szczególniej wieczorem kiedy wśród tego tła błyszczą setki różnokolorowych lampek, jakby setki w złoto oprawionych kamieni[14].

Secesyjne były także stacje metra, zdobione przez Hectora Guimarda (1867–1942) linią roślin i muszli, tak charakterystyczną dla tego stylu; secesja – z trudem zaznaczająca swą obecność w architekturze – pozostawiła mocny ślad w sztuce dekoracyjnej i użytkowej [ilustr. 8].

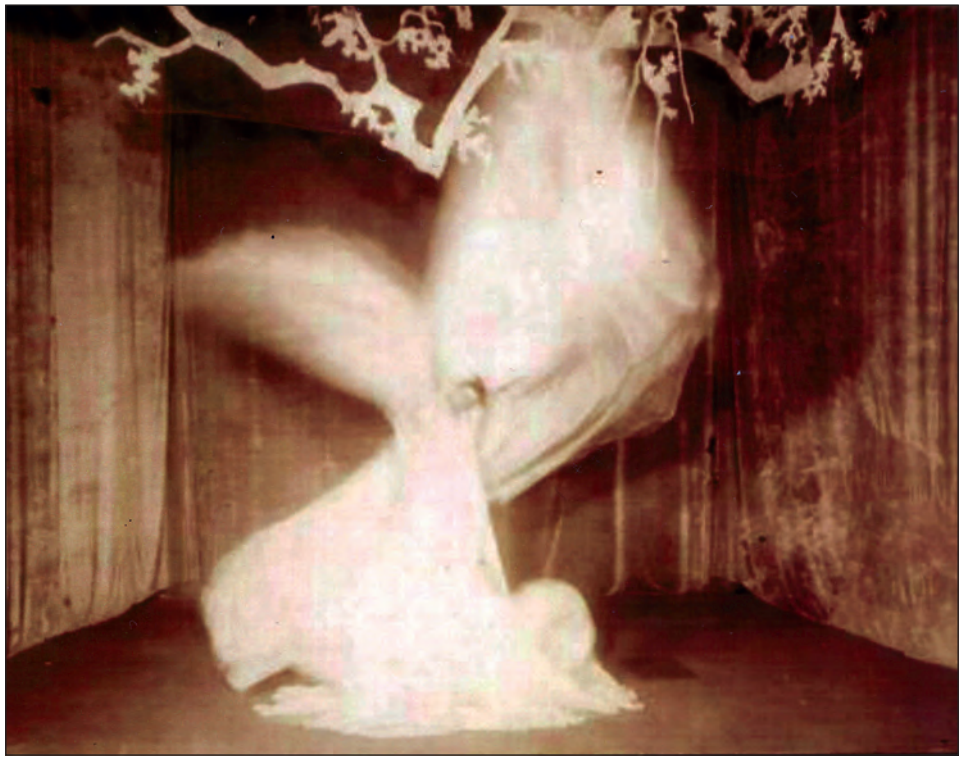
Doskonały styl secesyjny reprezentowała restauracja Błękitny Pawilon oraz budynek teatru, w którym występowała tancerka Loïe de Fuller (1862–1928),

[14] [Anonim], *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 27, s. 214.

zaprojektowany przez Henri Sauvage'a (1873–1932), jednego z najwybitniejszych architektów i dekoratorów francuskich swojej generacji, tworzących w stylu *art nouveau* i *art déco* – „Pawilon Loïe de Fuller" [ilustr. 9], jak nazywano tę niewielką, parterową konstrukcję postawioną przy rue de Paris. Ulica ta wytyczona została wzdłuż Sekwany; parterowy pawilon zachwycał linearną, lekką formą i subtelną dekoracją fasady i okien. Dekoracja tego niewielkiego budynku nawiązywała do rozwiniętego woalu słynnej w swoim czasie amerykańskiej tancerki, prekursorki tańca nowoczesnego Loïe de Fuller [ilustr. 10], której baletowe układy tańców z szalami z gazy, jedwabiu i barwnych świateł stanowiły najczystsze upostaciowanie stylu secesyjnego.

8. PARYŻ, *Wejście do stacji metra*, 1899–1900

9. PARYŻ, *Teatr / Pawilon Tańca Loïe de Fuller*, 1900



10. PARYŻ, *Tancerka Loïe de Fuller podczas występu*, 1900

Wejście flankowały postaci kobiece w tanecznych gestach, zaś ponad nim górowała figura tancerki z rozwiniętym szalem. Lukarny w dachu miały formy zbliżone do łuków dzwonowatych. Dekoracyjny gzyms wieńczący miał kształt falisty. Krata z brązu, autorstwa René Lalique'a (1860–1945), była powiększeniem zaprojektowanej przez niego broszki z motywem kobiety-motyla, aluzją do tańca *Motyl*[15].

Grand Palais i Petit Palais

Jednomyślna decyzja, by w przyszłości zburzyć monumentalny Pałac Przemysłu, powstały na Wystawę Światową w 1855 roku, zapadła kilka lat przed jej otwarciem. Werdykt ten ułatwił realizację koncepcji zbudowania na Wystawę 1900 roku, w tym samym miejscu, dwóch oddzielnych pałaców (Grand Palais i Petit Palais), stojących naprzeciw siebie, tworzących przedłużenie osi nowego mostu na Sekwanie. We wnętrzu Petit Palais zamierzano zorganizować ekspozycję osiągnięć artystycznych Francji od zarania jej historii. Grand Palais miał być miejscem wystawy francuskiej i zagranicznej sztuki współczesnej: malarstwa, rzeźby i architektury. Pracę nad gmachem powierzono czterem architektom. Byli to: Henri Deglane (1855–1931), Albert Louvet (1860–1936), Albert Thomas (1847–1907) i Charles Girault (1851–1933), nadzorujący budowę w latach 1897–1900. Każdy z nich odpowiadał za inną część założenia. Petit Palais był samodzielnym dziełem Giraulta.

Oba pałace budowano z zamiarem pozostawienia ich Paryżowi jako obiektów mających po zakończeniu wystawy pełnić funkcje muzeów. Stylistycznie związane są z systemem założeń muzealnych, zapoczątkowanych przez architekturę Luwru oraz intrygującą kontynuacją klasycystycznych budowli, które Jacques-Ange Gabriele (1698–1782) zaprojektował przy Placu de la Concorde. Niewątpliwie wschodnia fasada Luwru, zbudowana na podstawie projektu Claude'a Perrault'a (1613–1688) w 1665 roku, stanowiąca długą galerię smukłych kolumn wielkiego porządku ustawionych parami, była bezpośrednim źródłem inspiracji architektów końca XIX wieku. Architektura Luwru dla francuskich twórców była wcieleniem tego, co rozumiano jako monumentalne, oficjalne i narodowe. Grand Palais i Petit Palais wybudowano na Wystawę Światową w 1900 roku jako pomnik tradycji, elegancji i kunsztu architektury narodowej.

Harmonia perspektywy wyznaczonej przez oba pałace oddzielone szeroką aleją i Most Aleksandra III wyznacza jasną oś, prowadzącą od Pól Elizejskich

[15] A. K. Olszewski, *op. cit.,* s. 184.

do Pałacu Inwalidów, stanowią harmonijną i jednocześnie utylitarną kompozycję tworzącą centralny trakt wystawy. Wytyczono swoiste centrum, kręgosłup wielkiej urbanistycznej przestrzeni pozostawionej Paryżowi do dnia dzisiejszego [ilustr. 11].

11. PARYŻ, *L'Avenue Nicolas II, Grand Palais i Petit Palais*, 1900

Jakkolwiek Wystawa 1900 roku często utożsamiana jest ze stylem secesji[16], niewiele cech secesyjnych odnajdziemy w architekturze tego czasu, która zdominowana była przez formy eklektyczne, neobarokowe i neorenesansowe, kultywowane przez École des Beaux-Arts. Secesja była wówczas stylem zbyt awangardowym i zbyt młodym[17]. Zdobycze współczesnej inżynierii, żelazo i szkło, skrzętnie ukrywano pod obfitością dekoracji – barokizujących rzeźb i form architektonicznych. Imponujące budowle usytuowane na miejscu zburzonego Pałacu Przemysłu przy ówczesnej avenue Nicolas II, między Cours

[16] Secesja trwała krótko, była pojmowana jako styl zbyt awangardowy, nawet dziwaczny, wręcz perwersyjny; jej początki formowały się w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Jakkolwiek okres szczytowy stylu przypadał na lata 1892–1902, nie znalazł on odzwierciedlenia w oficjalnej architekturze wystawienniczej, którą traktowano jako swoistą demonstrację projektów uznanych budowniczych Republiki.

[17] Sigfrid Bing (1838–1905), niemiecki kolekcjoner, marszand, pisarz o sztuce, w 1895 roku otworzył na rogu rue de Province i rue Cauchat w Paryżu salon sztuki *L'Art Nouveau*. Pokazał wówczas wnętrza zaprojektowane przez Van de Veldego (1863–1957), obrazy m.in. Maurice'a Denisa (1870–1943) i Vuillarda (1868–1940). Dla Binga pracowali wybitni przedstawiciele secesji francuskiej zajmujący się zdobnictwem: Georges de Feure (1868–1943), Eugène Gaillard (1862–1933), Édouard Calonna (1862–1948). Na Wystawie Światowej 1900 roku Bing miał pawilon na esplanadzie Inwalidów. Jego fasada była ozdobiona fryzem z orchidei i malowidłami Feure'a. Wnętrza projektowali Gaillard, Colonna i Feure.

la Reine a Polami Elizejskimi, są przykładem stylu reprezentowanego przez École des Beaux-Arts. Wprawdzie ich żelazna konstrukcja, śmiałe wykorzystanie szkła, pewne elementy secesyjne, użyte w strukturze architektonicznej i zdobieniu detali, nadają im znamiona nowoczesności, a jednocześnie nawiązują do tak respektowanego we Francji stylu Ludwika XVI.

Grand Palais [ilustr. 12, 13] założony jest na planie trzech ramion krzyża greckiego z imponującym westybulem. Od strony zachodniej ogranicza go avenue d'Antin, od wschodniej – nowo wytyczona avenue Nicolas II (obecnie avenue Winston Churchill), od północnej – Pola Elizejskie, za którymi rozciąga się widok na Sekwanę. Fasada główna, dzieło Deglana, licząca 230 metrów szerokości i 20 metrów wysokości, prezentuje się jako imponujący, silnie wyeksponowany portal z potężną podwójną kolumnadą. Wzdłuż fasady głównej biegnie galeria z loggiami, którą ograniczają balustradki umieszczone między każdą z potężnych, kanelowanych jońskich kolumn. Całość tworzy rodzaj balkoników wspartych na konsolach.

12. PARYŻ, *Grand Palais*, 1900

Louis-Charles Boileau (1837–1914), komentując projekt budowli na łamach „L'Architecture" w 1899 roku, pisał:

> Podstawy kolumn fasady głównej *Grand Palais* są bardzo sugestywne. Nie odnajduje się w nich niczego jak tylko ich wyeksponowanie; gzyms cokołu otaczający budowlę natomiast podkreśla walory kolumnady. Ta podstawa, tak integralnie złączona z kolumnadą zadecydowała o klasyczności tego dzieła[18].

[18] L.-Ch. B o i l e a u, *Causerie*, „L'Architecture" 1889, s. 483.

W części centralnej umieszczone jest wejście w kształcie monumentalnego portyku. Narożniki portalu wieńczą ustawione na prostokątnych cokołach, naturalnej wielkości kamienne rzeźby figuralne, ustawione symetrycznie względem siebie. Gzymsy nad wysuniętym portalem są wyraźniej rozczłonkowane niż te znajdujące się nad kolumnadą. Sam portal ujęty jest dwiema parami kolumn ustawionych centralnie oraz dwiema pojedynczymi kolumnami. Wyeksponowanie tego detalu architektonicznego przez dodatkowe ustawienie na nim żeliwnej balustrady uniemożliwia widzenie z zewnątrz wspaniałej konstrukcji dachowej, składającej się z dwóch szklanych koleb. Na ich skrzyżowaniu umieszczona została szklana kopuła zwieńczona wieżyczką, zakończoną iglicą.

13. PARYŻ, *Grand Palais*, widok ogólny, 2013

Grand Palais jest odzwierciedleniem pełnego bogactwa i splendoru uroczystego stylu Ludwika XVI [ilustr. 14], jego umiłowania ornamentów, gęstych podziałów płaszczyzn, stosowania układów centralnych. Pałac zbudowany został z ciosów kamiennych spojonych cementem. Jest to jednopiętrowa budowla z obiegającą ją kolumnadą w stylu kompozytowym z zastosowaniem wielkiego porządku. Kolumny ustawione są na wysokim boniowanym cokole, w którym w równych odstępach umieszczono prostokątne okna.

Za kolumnadą, między poziomem parteru a pierwszym piętrem, znajduje się mozaikowy fryz przedstawiający Wielkie Epoki Sztuki. Realizację tej pracy Deglane powierzył malarzowi Éduardowi Fourierowi (1857–1917). Grand Palais udekorowany jest niebywałą liczbą rzeźb i mozaiką. Rzeźby przedstawiają figury kobiet i mężczyzn trzymających różnego rodzaju przedmioty, personifikujące sztuki piękne, rzemiosło i architekturę. Wokół całej budowli biegnie fryz ceramiczny nawiązujący stylem do sztuki perskiej. Ilustruje dzieje sztuki od starożytnego Egiptu po Wersal, apoteozę pracy, wybitnych artystów różnych epok (takich jak np. Fidiasz czy Michał Anioł). Autorami tych prac byli m.in.: Alphonse-Amédée Cordonnier (1848–1930), Camille Lefèvre (1853–1933), Antonin Carlès (1851–1919) i Jules-Jacques Labatut (1851–1935). Naroża

14. PARYŻ, *Grand Palais*, detal, 2013

wieńczy duża kompozycja figuralna, dzieło Georgesa Recipona (1860–1920), przedstawiające kwadrygę *Triumf Apollina*, prawdopodobnie najważniejsze w dorobku tego artysty. Autorami innych rzeźb – postaci ludzi, koni, putt, kompozycji floralnych, girland itp. – byli: Louis-Ernest Barrias (1841–1905), Georges Bareau (1866–1931), Michel Béguine (1855–1929), Alfred Boucher (1850–1934), Paul-Gabriel Capellaro (1862–1956), Horace Daillion (1854–1937), Jean-Baptiste Gasq (1860–1944), Gustave Germain (1848–1909), Alexandre-Jean-Joseph Falguière (1831–1900), Jean-Baptiste-Dominique Hugues (1849–1930), Émile Lafont (1853–1916), Agathon Léonard (1841–1923), Tony Noël (1845–1909), Victor Peter (1848–1918), Auguste Suchetet (1854–1932), Jacques-Louis-Robert Villeneve (1865–1933).

Dwa narożniki fasady głównej zostały zaakcentowane podwojonymi pilastrami i kolumnami w stylu kompozytowym, ustawiono je na lekko wysuniętym cokole, tworzącym rodzaj płaskiego ryzalitu. Na wysokości pierwszej kondygnacji, w ściankach krzywolinijnych narożników znajduje się dość płytka nisza, drugą kondygnację podkreśla prostokątna blenda okienna.

Projekt korpusu głównego Grand Palais Deglane powierzył Albertowi Louvet. Po obu stronach budowli mieściły się ogrody, usytuowane prostopadle do fa-

sady głównej. Bujna zieleń ogrodów doskonale prezentowała się na tle skromnych, monotonnych ścian zewnętrznych, ożywionych jedynie rytmem prostokątnych dużych okien. Skrzydło to, zajmujące około 6000 metrów kwadratowych powierzchni, łączy część zaprojektowaną przez Deglane'a z częścią autorstwa Thomasa, którego dziełem była kompozycja bryły budowli od strony avenue d'Antin. W tej części znajdowały się pomieszczenia administracyjne oraz większość galerii, w których eksponowane było malarstwo. Thomas zaprojektował fasadę zgodnie z zasadami symetrii – w części centralnej umieszczone jest reprezentacyjne wejście prowadzące do sali założonej na planie elipsy i przekrytej szklaną kopułą, w której prezentowane były rzeźby twórców francuskich i zagranicznych.

W lewym skrzydle Grand Palais wystawiono dzieła artystów zagranicznych. Każde z państw otrzymało do dyspozycji wyznaczoną przestrzeń. Były to oddzielne sale, zapewniające spokojną kontemplację ekspozycji. Cyrkulację zwiedzających zapewniały imponujące dwubiegowe kamienne schody (*Grand Escalier d'Honneur*) z trzema podestami z każdej strony oraz dwupoziomowe, żeliwne galerie obiegające budowlę. Żeliwna balustrada schodów o secesyjnej linii jest lekka, bardzo elegancka i dekoracyjna. „Louvet zawarł w swych schodach zaprojektowanych dla Grand Palais poezję metalu wpisaną w wielką konstrukcję" – chwalił dzieło Boileau[19].

Kunsztowne schody zaprojektowane przez Louveta, zamykające kompozycyjnie centralny westybul (na skrzyżowaniu obu naw) Deglane'a, umieszczone na wprost monumentalnego wejścia, zostały osadzone na kolumnach z zielonego porfiru, podpierające łuki w kształcie kosza oraz podesty schodów. Porfirowe kolumny Louvet powiązał z żeliwną konstrukcją schodów, osiągając niezwykłe efekty estetyczne: wijący się ornament o łagodnym zarysie, odlany w żeliwie, wykazuje silne oddziaływanie secesji. Płynne spiralne linie, koronkowa struktura metalowych złączy, ostro zarysowane kontury, kwiecista dekoracja, intensywne światło dnia przenikające przez szklane kopuły – wszystkie te elementy nadawały wnętrzu cechy nowatorskiego rozumienia konstrukcji, złożonej z gry subtelnych linii, światła i powietrza.

W drugiej części Grand Palais znajduje się sala koncertowa, która może pomieścić 1500 osób.

Wielką troską Giraulta – głównego architekta (i doradcy budowy) Grand Palais, a także twórcy Petit Palais – był problem odpowiedniego oświetlenia obrazów. Architekt zaprojektował oświetlenie poszczególnych, kameralnych sal prezentujących malarstwo naturalnym światłem, wpadającym przez duże prostokątne okna. Aby oświetlić wnętrze, wykorzystał szklane sklepienia użyte

[19] *Ibidem*, s. 487.

w obu krzyżujących się nawach z podwójną warstwą szyb oraz szklaną kopułę westybulu.

> Styl pałacu [...] nie jest jednolity – donosił polskim czytelniczkom korespondent magazynu „Bluszcz" – jest on kombinacją stylów romańskiego, renesansu i stylu Ludwika XIV, łączących się wszakże w jedną wspaniałą artystyczną całość. [...] Zewnętrzna dekoracja pałacu jest wspaniała, całe szeregi rzeźbiarzy przykładały dłonie do upiększenia jego fasady[20].

Petit Palais [ilustr. 15, 16a–d] jest usytuowany naprzeciw Grand Palais. Został założony na planie trapezu z wewnętrznym ogrodem. Trapezowa forma rzutu budowli odpowiadała jej muzealnemu przeznaczeniu. Elewacja frontowa budowli wychodzi na avenue Nicolas II. Główne fasady obu pałaców tworzą jednolitą, wspólną przestrzeń zamkniętą od strony wschodniej i zachodniej kolumnadą, obiegającą budowle. Od strony południowej i północnej otwarte są one na Most Aleksandra III oraz na Pola Elizejskie. W ten sposób powstał rozległy plac łączący harmonijnie dwa reprezentacyjne budynki poświęcone ekspozycji sztuk pięknych. Oficjalną przednią stronę Petit Palais ozdobiono trzema lekko wysuniętymi ryzalitami, najokazalszy jest ryzalit centralny, w którym umieszczono okazałe wejście do pałacu tworzące imponujący westybul z blaszaną kopułą ozdobioną okulusami i latarnią z wieżyczką. Ryzality boczne zwieńczone są trójkątnymi przerywanymi naczółkami wypełnionymi kompozycją rzeźbiarską wpisaną w ramę owalnego kartusza. Autorem większości rzeźb zdobiących Petit Palais jest Charles-René Saint-Marceaux (1845–1915). Wielki portal centralny prowadzi do westybulu założonego na planie elipsy i zwieńczonego neobarokową kopułą. Boileau podkreśla finezję konstrukcji kopuły pozornej, wykonanej z cegły, bez szkieletu[21]. Zwiedzający, wchodząc do przestronnego przedsionka, może udać się w trzech kierunkach: w stronę prawą, lewą lub na wprost, ku półkolistemu ogrodowi wewnętrznemu, otoczonemu arkadowym krużgankiem.

> Wewnętrzny krużganek Petit Palais otaczający ogród niczym klasztorny wirydarz, podzielony będzie uszeregowanymi filarami, bardzo rozstrzelonymi, tworzącymi dość płaskie arkady. – komentuje projekt Boileau. – Krużganek od zachodniej ściany pałacu sąsiaduje z szeroko wyciętymi oknami osadzonymi w murach niezwykłej grubości, które rozczłonkowane są rytmem filarów i pilastrów. Lekko wygięty strop daje wrażenie zaproszenia do szeroko oświetlonej krypty... [...] Znajdujące się w ogrodzie baseny wodne ciche i spokojne, w których kolumnada odbijać będzie się jak w zwierciadłach, oranżerie obrośnięte wawrzynem, gazony wytyczone bukszpanem; wszelkie układy ogrodowe wraz z bramą

[20] [Anonim], *Z wystawy*..., s. 214.

[21] L.-Ch. B o i l e a u, „L'Architecture" 1897, s. 84–90 i in.

15. PARYŻ, *Petit Palais*, 1900

16a. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013

podobną do klasztornych, zachęcają do przeżywania ciszy, odpoczynku dla oczu, pobudzają do refleksji łagodnych, szczęśliwych, pomagają zapomnieć o nędzy życia[22].

[22] L.-Ch. B o i l e a u, „L'Architecture" 1899, s. 89.

16b. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013

16c. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013

Kolumny krużganka miały być wykonane z zielonego granitu, kontrastującego z czernią kapiteli, czerwienią marmurowego fryzu, obiegającego ścianę krużganka, gdzieniegdzie ustawiono kamienne rzeźby. Całość prezentowała intrygującą oprawę dla rosnących w ogrodzie krzewów róż, słoneczników, kamelii, chryzantem, orchidei, „ułożonych swobodnie z elegancją, wielkim smakiem, niemal z kobiecym wdziękiem, z uroczą oryginalną elegancją".

Monumentalność głównego wejścia podkreślają schody wiodące do półkoliście zamkniętego portalu, oddzielonego wspaniałą kratą odlaną w żeliwie i pozłacaną, stylem nawiązującą do floralnych motywów charakterystycznych dla secesji.

16d. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013

Autorem projektu kraty wejścia głównego i klatki schodowej jest Girault. Architekt powierzył jej wykonanie pracowni Bardona, w której wytworzone zostały także balustrady i balkony zdobiące budowlę [ilustr. 16d]. Stylistycznie krata nawiązuje do słynnej rokokowej kraty z Nancy. Naczółki wsparte są na parach kolumn zwieńczonych kompozytowymi kapitelami. Między kolumnami znajdują się duże prostokątne okna, naczółek każdego z nich wyposażony jest w relief wykonany w prostokątnej płycie marmurowej. Oba boczne ryzality zostały przekryte blaszanym, czterospadowym, wypukłym dachem, u góry płasko ściętym, ozdobionym lukarnami i wieżyczkami. Fasadę pałacu zdobiły alegoryczne rzeźby, których autorami byli: Jean-Antoine Injalbert (1845–1933) – *Paryż popiera sztuki piękne*, Maurice-Desire Ferrary (1852–1904) – *Sekwana i jej dopływy*, Adolph-Frédéric Lejeune (?–1912) – *Sztuka prawdy, sztuka fantazji* i Henri Lemaitre – *Czas.* Symetrycznie usytuowane po dwóch stronach łuku portalu figury nagiej uskrzydlonej kobiety alegoryzującej *Sławę* są dziełem Émile'a-Edmonda Peynota (1850–1932). Nad wyraźnie podkreślonym gzymsem Girault umieścił kamienną balustradę, zwieńczenie budowli, której rytm przerywają kamienne wazy osadzone na cokołach.

W Petit Palais prezentowano wyłącznie sztukę francuską od antyku po wiek XIX: rękodzielnictwo, biżuterię, przedmioty dekoracyjne, inkunabuły, tapiserie, karety i sarkofagi, plany średniowiecznych budowli i zbroje rycerskie. Nad organizacją wystawy pracowali: ówczesny główny konserwator dzieł sztuki Muzeum Luwru, Émile Molnier, oraz inspektor do spraw pomników historii Francji – Frantz Marcou. Girault projektował Petit Palais z założeniem, że budowla po zakończeniu wystawy zostanie włączona w urbanistyczne projekty dotyczące Paryża, pełniąc funkcję muzeum. Układ sal wystawowych na wszystkich kondygnacjach przystosowano do optymalnego oglądania dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego. Schody prowadzące to w górę, to w dół miały akcentować napięcie towarzyszące recepcji obiektów, żywy kontakt z poszczególnymi eksponatami. Te, które wiodły do przyziemia, gdzie w mrocznych salach eksponowano antyczne i średniowieczne sarkofagi, ciężkie wyroby żelazne, fragmenty romańskich i gotyckich murów, wznoszące się ku platformie eliptycznego westybulu, sprowadzające kilkoma stopniami w dół do wirydarza, „obniżonego" w stosunku do sal głównego piętra, dające sugestię drogi kierującej w stronę ciszy i kontemplacji – wyznaczały trasę wędrówki zwiedzających. Mimo zastosowania ceglanej kopuły nad westybulem, Girault nie zrezygnował z efektu oświetlenia wnętrz światłem dnia, padającym z góry przez szklany dach. Iluminacja sugerująca kontemplacyjne obcowanie ze sztuką wymagała światła rozproszonego. Aby osiągnąć ten efekt, architekt zawiesił pomiędzy szklanym sufitem a żelazną konstrukcją dachową białą płócienną zasłonę.

Grand Palais i Petit Palais reprezentowały to, co w historii sztuki nazwano „francuskim stylem"; nawiązują do wzorca typowo francuskiej budowli o charakterze oficjalnym, ukształtowanego we Francji w XVII wieku, osiągając punkt kulminacyjny w okresie dominacji stylu klasycznego w sztuce tego kraju. Charakterystyczne dla francuskiej architektury stosowanie symetrii i osiowości, silne wyeksponowanie głównego wejścia, użycie „wielkiego stylu", zastosowanie „form idealnych" (pomieszczenia na planie koła, elipsy bądź kwadratu przekryte kopułą), zamiłowanie do wielkich płaszczyzn okiennych znalazło zastosowanie w tych dwóch najważniejszych dla Wystawy 1900 roku obiektach. Znamienne jest także wykorzystanie przez architektów końca XIX wieku *cour d'honneur*, będącego nawiązaniem do siedemnastowiecznego typu *hôtel* francuskiego pałacu miejskiego. Reprezentacyjny *cour d'honneur* dla obu pałaców, w 1900 roku był wspólny – dla każdego z nich zamknięcie stanowiła imponująca kolumnowa fasada pałacu stojącego naprzeciw oraz kwadratowy plac wytyczony szpalerami drzew i gazonów. Owalny westybul, do którego prowadzą monumentalne schody, regularne rozczłonkowanie frontu budowli, od strony *cour d'honneur*, i fasady od strony ogrodu – były udaną próbą przeniesienia klasycznego rzutu siedemnastowiecznego paryskiego *hôtel* w epokę maszyn, szkła, żelaza i elektryczności.

Francuzi zaprezentowali światu swą architekturę narodową, wywodzącą się z kultury śródziemnomorskiej, śmiało i na sposób nowatorski czerpiącą ze zdobyczy renesansu włoskiego, powściągliwie barokową, ale przede wszystkim elegancko klasycyzującą.

> Klasycyzująca stylistyka Grand i Petit Palais jest odwołaniem do przeszłości i do przyszłości – komentował dzieło Girault'a Peter Meyer – pozostając w przeciwieństwie do teraźniejszości, ponad której codzienność i nietrwałość winna się wznosić. Sztuka monumentalna jest możliwa tylko tam, gdzie hierarchia wartości jest uznana i gdzie ma być wyrażona. Nowe winno towarzyszyć i mieć prawa z wartościami uznanymi. Wypowiedziane to być może jednak tylko z przemijającą nowością lub z praktycznymi wymogami chwili. Z tych to powodów monumentalności nie można wypowiedzieć inaczej niż przez formy klasyczne[23].

Louis-Charles Boileau, niestrudzony kronikarz projektów, budowy i realizacji obiektów wystawowych, na łamach „l'Architecture" w swej stałej rubryce zatytułowanej *Causerie*, 27 października 1900 roku pisał o dziele Giraulta i Deglane'a jako o budowlach:

---

[23] P. M e y e r, *Historia sztuki europejskiej,* przeł. F. Buhl, T. Dobrzeniecki, Warszawa 1973, s. 263.

[…] prostych w środkach, praktycznych, odpowiadających naszemu [francuskiemu] – śródziemnomorskiemu spojrzeniu na kulturę. Architekci włoscy przybywali do Francji by poprowadzić naszych artystów i zostawali tu. Ich kierownictwo widzimy w takich dziełach jak ratusz w Boccard, pałac Chambord, czy kościół Saint-Eustache w Paryżu. Nasi artyści adaptowali porządek grecki, rzymski, włoskie łuki, grę pilastrów, archiwolty, zworniki, gzymsy i konsole, jakie spotykamy w Genui. Nasza architektura pozostaje w swej istocie bardzo francuska – nie zostawialiśmy naszego idiomu szerokiego oświetlenia, ani naszych zewnętrznych rytmów wykreślonych przez bryłę budowli. Chcemy zawsze, by główny korpus założenia były umieszczony centralnie, by główne wejście było wyeksponowane, by schody prowadziły do bocznych skrzydeł, by kominy, lukarny, strome pochyłości były ozdobą francuskich dachów. Francuscy architekci czasów Ludwika XIV niewiele brali od Włochów. Przecież kopuła Inwalidów Mansarda jest już kompozycją niezaprzeczalnie francuską […] Za Ludwika XV nasza twórczość artystyczna daleka jest już od peryferyjności, dekorujemy jak Włosi. Tak zwany styl Ludwika XVI jest kwintesencją francuskiego klasycyzmu, jest w pełni oryginalny. To od nas Europa czerpie wzorce! Architekci Drugiego Cesarstwa preferowali styl wytworny, a jednocześnie utylitarny, manifestujący się zachowaniem ścisłych proporcji. Czy to my jesteśmy twórcami eklektyzmu? – tego największego kompromisu między przeszłością, między różnymi minionymi stylami i doskonałą techniką nowoczesności przełomu XIX i XX wieku?[24]

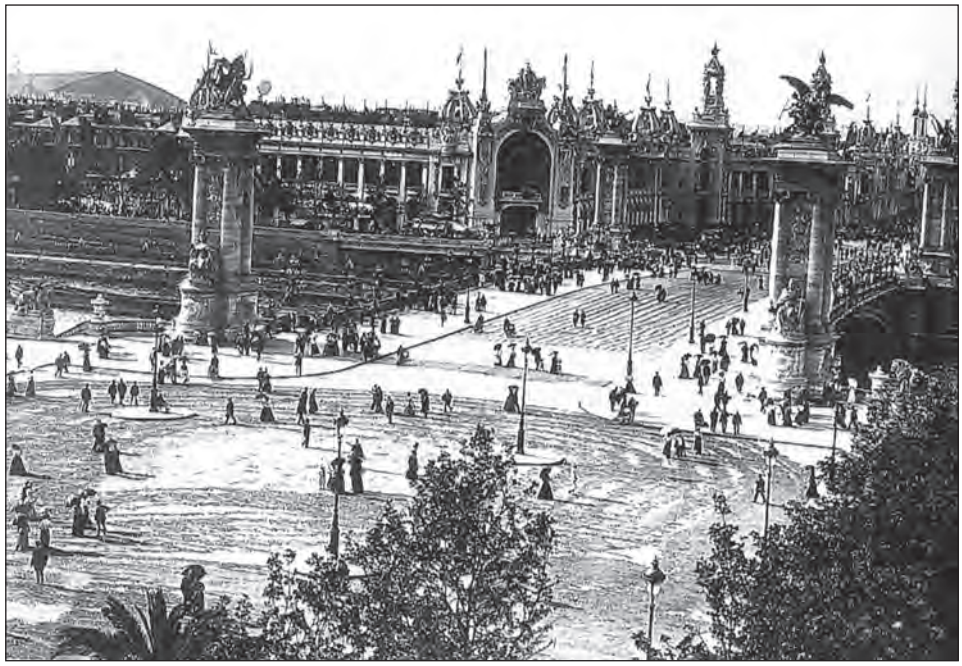
Grand Palais i Petit Palais, reprezentując Francję na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku, kończącej XIX wiek, były świadectwem poszanowania tradycji architektury francuskiej, stanowiły jej apoteozę. Uobecniając styl Ludwików – najdonioślejszy dla kultury Francji – stały się wzorcem dla ówczesnej Europy.

Most Aleksandra III

Kolejnym obiektem, który miał na stałe uświetnić Paryż był imponujący Most Aleksandra III [ilustr. 17, 18], dzieło upamiętniające przymierze francusko-rosyjskie, zawarte w 1891 roku między carem Rosji a prezydentem Francji Sadi Carnotem. Bliźniaczy obiekt, nazwany Trinity Bridge, powstał w Sankt Petersburgu. Zostały na nim umieszczone godła Francji i Imperium Rosyjskiego oraz personifikacje Sekwany i Newy.

6 października 1896 roku car Mikołaj II (syn Aleksandra III) i prezydent Francji Félix Faure poświęcili kamień węgielny pod most, który był dziełem inżynierów Jeana Résala (1854–1919) i Amédée Alby'ego (1862–1942) oraz architektów Josepha Cassien-Bernarda (1848–1926) i Gastona Cousina (1859–1901). Wykonany z żelaza i stali, nowy most na Sekwanie, z jednej strony – po-

[24] L.-Ch. B o i l e a u, „L'Architecture" 1900, s. 386–387.



17. PARYŻ, *Most Aleksandra III*, 1900

18. PARYŻ, *Most Aleksandra III*, 2013

łączył esplanadę Inwalidów ze znajdującą się na drugim brzegu rzeki aleją Mikołaja II[25], dalej prowadzącą ku Polom Elizejskim, z drugiej – włączony stylistycznie w architekturę Petit i Grand Palais, wyznaczył wraz z pałacami sztuki harmonijną, wspólną przestrzeń, przedłużając zarazem wspaniałą oś widokową. Szerokość mostu (40 metrów) równa była szerokości esplanady Inwalidów. Ten zabieg sprawił, że most wraz z przestrzenią wokół pałaców i alejami sprawiał wrażenie wielkiego placu, stając się jednocześnie ważnym i wygodnym traktem komunikacyjnym. Mimo że został zawieszony bardzo nisko nad rzeką, miał tylko jeden łuk o rozpiętości 109 metrów i był rozczłonkowany w trzech miejscach, jego łagodne wygięcie, uzyskane dzięki konstrukcji piętnastu stalowych przęseł umożliwia swobodną komunikację przepływających pod nim statków i barek. Ponieważ miał stanowić poszerzenie przestrzeni wokół pałaców sztuki, musiał znajdować się na tej samej wysokości, co esplanada Inwalidów i aleja Mikołaja II, a koryto rzeki – na co zwracali uwagę konstruktorzy – jest znacznie obniżone w stosunku do obu traktów komunikacyjnych. Różnicę tę wyrównano przez odpowiednie użycie nowych stopów metali, umożliwiających „rozciągnięcie" łuku oraz przez obniżenie poziomu bulwarów z obu stron rzeki – na bulwary prowadzą schody, wiodące z każdej strony mostu. „Nigdy dotąd most o jednym łuku nie został tak nisko zawieszony – pisze Georges Le Tellier – Łuk został rozciągnięty do granic możliwości, punkt po punkcie, milimetr po milimetrze"[26]. Niestety, dzieło konstruktorów zostało zagubione w obfitości ozdób – rozlicznych rzeźb, postaci lwów, putt, girland, tarcz herbowych, silnie profilowanych gzymsów i potężnych kandelabrów. Na kolosalnych pylonach, wykonanych z wygładzonych granitowych ciosów spojonych cementem, stanowiących monumentalne wejście na most, po dwa z każdej strony, ustawiono cztery siedemnastometrowe figury. Wykonano je z pozłacanego brązu, a personifikują one: Naukę, Sztuki Piękne, Przemysł i Wodę. Każda z postaci ściąga cugle rozszalałego pegaza, przy każdym z pylonów usadowiono kobiece personifikacje Francji średniowiecza, renesansu, czasów Ludwika XIV oraz Francji Współczesnej. Do wykonania rzeźb zdobiących most, umieszczonych na wysokości wzroku przechodnia, zaangażowani byli najwięksi artyści akademiccy swego czasu: Aimé-Jules Dalou (1838–1902)[27] i Georges Gardet (1863–1939) są

[25] Obecnie avenue Winston Churchill.

[26] G. Tellier, *Paris, capital de l'Exposition et l'un de ses principaux maîtres d'oeuvre*, [w:] *L'Exposition Universelle...* [Paris 2000], s. 167.

[27] Warto wspomnieć, że Aimé-Jules Dalou był m.in. autorem pomnika Eugéne'a Delacroix (1798–1863), który stoi w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu i pomnika Triumf

twórcami dwóch grup lwów prowadzonych przez dzieci (prawa strona rzeki), Emmanuel Frémiet (1824–1910) – personifikacji Sztuk Pięknych i Nauki, Gustave Michel (1851–1924) – postaci Francji Współczesnej, Alfred Lenoir (1850–1920) – Francji czasów Karola Wielkiego, Jules-Félix Coutan (1848–1939) – Francji doby renesansu oraz personifikacji Handlu i Przemysłu. Pylon po lewej stronie, na lewym brzegu rzeki (tzw. grupa Steinera) ozdobiony jest statuą personifikującą Francję Ludwika XIV, a jej autorem jest Louis Marquest (1848–1920). Kamienne lwy umieszczone przed pylonami na prawym brzegu Sekwany są dziełem Georgesa Gardeta (1863–1939), natomiast rzeźby lwów przed pylonami znajdującymi się po przeciwnej stronie są autorstwa Dalou. Ozdobną kamienną balustradę mostu Aleksandra III wykonał André de Massoule (1851–1901), on też jest autorem zdobiących obiekt rzeźb nereidy i dziecka trzymającego rybę (lewa strona rzeki). Autorem trzydziestu dwóch żeliwnych latarni ustawionych na parapecie balustrady jest Gaugie. Dekoracja ornamentalna, przedstawiająca faunę i florę wodną jest dziełem trzech rzeźbiarzy: Pauline'a, Glantzlina i Perrina.

Bernard Metais przywołuje odnaleziony w archiwum list młodego inżyniera do ojca, który w następujących słowach opisuje dzieło francuskich konstruktorów:

> Ten most, załączam pocztówkę, jest bardzo pięknie pomyślany i może przynieść zaszczyt francuskim technikom. Jest bardzo pięknie wyprofilowany, bardzo nisko, prawdopodobnie na potrzeby żeglugi rzecznej, jedno przęsło ma długość 100 metrów. Nacisk na nabrzeża jest bardzo duży z powodu owego niskiego wyprofilowania. Przęsła mostu opierają się na czymś w rodzaju kopców w kształcie pylonów, które mają 20 metrów wysokości, nie są one wcale brzydkie. Montaż tego mostu był wielkim wyczynem. Został on złożony przy pomocy specjalnych łączników (*pasarelles*) zainstalowanych powyżej mostu, tak by nie zakłócać cyrkulacji statków rzecznych: piękny efekt[28].

Zarówno Grand Palais, Petit Palais, jak i Most Aleksandra III są budowlami o charakterze publicznym. Atrybutami ich pomnikowego charakteru w pierwszej połowie XIX wieku wciąż było stosowanie form klasycyzujących, unaoczniających potęgę kraju, jego porządek społeczny i autorytet władzy. Formy klasycyzujące najlepiej służyły celom propagandowym i prestiżowym nowoczesnego kraju, wkraczającego w wiek XX.

Republiki, znajdującego się na Place de la Nation. Był on jednym z najważniejszych rzeźbiarzy XIX wieku, reprezentującym ortodoksyjny akademizm.

[28] Podaję za: B. M e t a i s, *Le point de vue d'un ingénieure sur l'Exposition*, [w:] *L'Exposition Universelle...* [Paris 2000], s. 150.

Pałac Wody i Elektryczności

Pałac Wody i Elektryczności [ilustr. 19], główna atrakcja Wystawy 1900 roku, jak głosiły przewodniki, był wspólnym dziełem architektów Eugène'a Hénarda (1849–1923) i Edmonda Paulina (1848–1915) – ten drugi był także rzeźbiarzem. Założenie to stanowiło perspektywiczne zamknięcie stojącego naprzeciw, na drugim końcu osi, okazałego pałacu Trocadéro. Łączyła je aleja biegnąca wzdłuż Pola Marsowego. Pałac Elektryczności to właściwie „koronkowa" kurtyna zasłaniająca mieszczącą się za nim starą Galerię Maszyn[29] z 1889 roku i jednocześnie imponujące tło dla połączonego z nim Pałacu Wody. Sześć potężnych okien zamkniętych pełnym łukiem ozdobiono barwnymi witrażami i ceramiką. Całkowita długość fasady wynosiła 132 m, a w najwyższym miejscu osiągała ona wysokość 70 m. Centralną częścią założenia była wspaniała arkada, niemal w całości ukryta ze eksedrą Pałacu Wody. Widzowie mogli podziwiać tylko koronkowy fryz ozdobiony latarniami oraz szczyt arkady, który wieńczyła rzeźba przedstawiająca alegorię Geniusza Elektryczności, prowadzącego rydwan zaprzężony w gryfy. Nocą fasadę oświetlało tysiące żarówek w kolorach czerwonym, niebieskim i białym, umieszczonych w kaboszonach, osiem latarń, których klosze także były kolorowe. Gzymsy i rampy pokryto fluoryzującą substancją. „Powietrzna konstrukcja z metalu i szkła, zwieńczona diademem wykonanym z opalizującego szkła, ozdobiona filigranowym fryzem sama w sobie uobecniała «triumf wieku elektryczności», była aortą Wystawy, jej głównym nerwem. Niestety, nie zachowały się rejestry zużycia energii niezbędnej do oświetlenia całego przedsięwzięcia"[30] – pisze Jacques Peyrat, autor opracowania wystawy, które ukazało się w stulecie Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 roku.

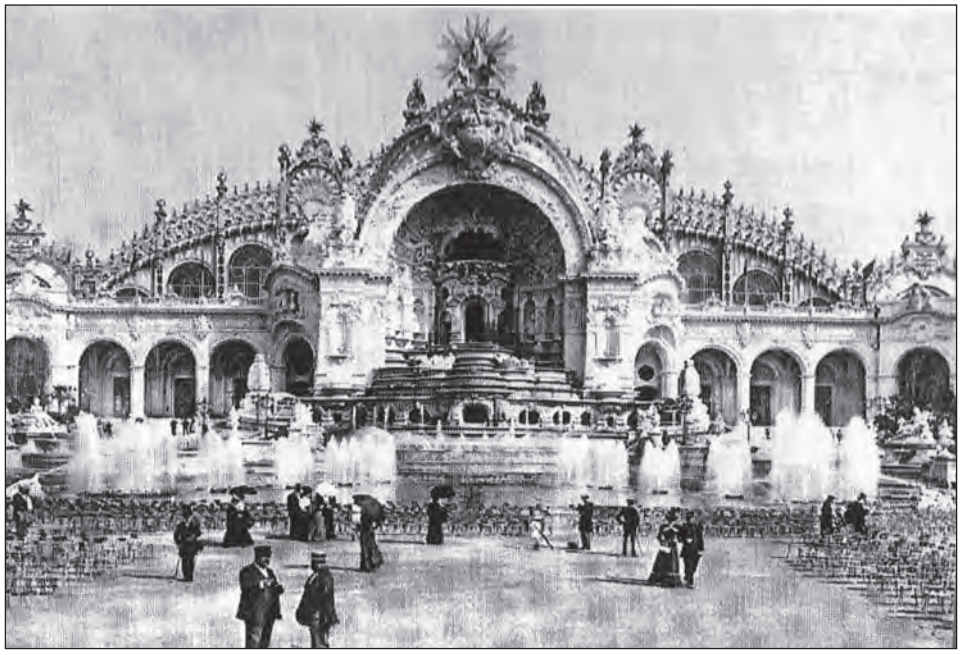
> Pałac Elektryczności nie jest przeznaczony jedynie dla uciechy oczu. Jest dopełnieniem ruchu wcielonego w światło. Gdyby wstrzymano przepływ prądu do Pałacu Elektryczności, stanęłaby cała Wystawa, tysiące maszyn przestanie działać, zgaśnie niezliczona ilość lamp oświetlających budynki i ogrody – wszystko ogarnie ciemność[31].

---

[29] Architekci Gustave Raulin (1837–1910) i Joseph-Antoine Bouvarde (1840–1920) oraz medalier Jules Chaplain (1839–1909) przystosowali Galerię Maszyn z 1889 roku do ekspozycji rolnictwa, górnictwa i przemysłu spożywczego. Dobudowana rotunda, tzw. Sala Uroczystości, miała średnicę ok. 90 m; jej wnętrze otaczała galeria zamknięta łukami arkad z żeliwa. Nakryta była kopułą, której tambur zdobiły obrazy poświęcone różnym profesjom. Całość oświetlało 4500 lamp elektrycznych.

[30] J. Peyrat, *L'Exposition ou la concrétisation du gigantisme*, [w:] *L'Exposition Universelle...* [Paris 2000], s. 41.

[31] *Paris Exposition 1900*, Paris 1900, s. 288.



19. PARYŻ, *Pałac Wody i Elektryczności*, 1900

W Pałacu Elektryczności umieszczono wszystkie urządzenia doprowadzające prąd do każdego zakątka wystawy. Jego czysto utylitarna funkcja została przełamana poprzez fantastycznie „rozrzutną" architekturę. Budowniczowie zrobili wszystko, co pomogło ukryć jego walory konstrukcyjne i użytkowe, oferując zwiedzającym bombonierkę, która wstydliwie chowała „nieestetyczne" dla oka akumulatory generujące energię elektryczną. W podziemiu budowli, niewidoczne dla zwiedzających, ciągnęły się kilometry drutów przewodzących prąd zasilający „16 tysięcy rozżarzonych lamp, 300 źródeł światła oświetlającego Bramę Monumentalną, Most Aleksandra III, Pola Elizejskie, esplanadę Inwalidów, Pole Marsowe, Trocadéro, Pałac Wody z fontannami i kaskadami. Wszędzie duch Pałacu Elektryczności wnosi światło i życie" – pisał autor przewodnika po wystawie[32].

Przed Pałacem Elektryczności wznosiła się olbrzymia konstrukcja Pałacu Wody. Budowla ta również była dziełem Paulina, dwóch inżynierów: Vedovelliego i Priestley'a oraz grupy rzeźbiarzy i sztukatorów [m.in. Emanuel Hannaux (1855–1934) i Hippolite Lefèbvre (1863–1935)]. Twórcy nadali założeniu wygląd gigantycznej groty, przed którą promieniście rozlokowane były baseny, wodotryski, kaskady, rampy ozdobione nieprzeliczoną ilością kamiennych

[32] *Ibidem*, s. 287.

rzeźb. Wypełnione wodą baseny miały dna z grubego szkła, pod nimi zainstalowano reflektory, które nocą podświetlały różnokolorowymi światłami grotę i fontanny. Od najniżej położonego basenu, szerokością dorównującego Polu Marsowemu, wznosiły się tarasowato ku centralnie położonej niszy stopnie tworzące kaskady. Wokół basenów, kaskad i ramp centralnej konchy stały kamienne rzeźby smoków, gryfów, różnych wodnych bóstw, roślin i zwierząt morskich. Konchowe sklepienie niszy ozdobiono alegoryczną grupą rzeźbiarską wyobrażającą *Człowieczeństwo, które zmierza ku przyszłości prowadzone przez Postęp i Przyszłość*, dzieło Lefèbvre'a. Rzeźba przedstawiała dwie postaci kobiece – Furie walczące w wodnej kipieli. Niejako z wnętrza konchy, z wysokości 30 m, spadała potężna kaskada, uderzając o powierzchnię wody w basenie z siłą 1200 litrów na minutę, „otaczając pałac Paulina aureolą przezroczystej mgły"[33]. Najwyżej położony taras, znajdujący się na poziomie Pól Marsowych, został z obu stron wyposażony w arkadowy portyk, tworzący majestatyczną dekoracyjną kurtynę, będącą jednocześnie urbanistycznym i optycznym zamknięciem tej części wystawy. Dwie ażurowe rotundy, usytuowane symetrycznie względem centralnej konchy, zwieńczone złoconymi kopułami, akcentowały rytm arkadowego portyku. Dominujący w tym miejscu Pałac Wody i Elektryczności odgradzał jednocześnie przestrzeń o charakterze zabawowym, wręcz fajerwerkowym, od pawilonów, które usytuowane były po obu stronach Pola Marsowego, mieszczących ekspozycje różnych dziedzin przemysłu. Świat urzeczywistnionych fantazji wcielonych w założeniu Paulina został oddzielony, oderwany od źródeł, dzięki którym te fantazje mogły być realizowane. Czas trwania wystawy, wędrówki po niej sprzyjały oderwaniu się od tego, co pospolite – kurtyna światła i wody odgradzała od codzienności, od pracy, której efektem były prezentowane cuda ówczesnej nauki i techniki. Nocny spektakl światła, kładącego swe refleksy na wodach Sekwany, współcześni widzieli jako „lawinę diamentów mieniących się jak biżuteria". Krytyk sztuki i dziennikarz Gustave Geffroy (1855–1926) zauważył, jak bardzo obserwujący ów spektakl oczarowani byli nowym źródłem energii, wysyłającym „błyski i migotania światła tworzącego marszczące się fale, skrzenia docierające do najciemniejszego zaułka". Ten nowy, widowiskowy rodzaj oddziaływania na zmysły Geffroy widział jako pokrewny źródłom estetyki impresjonistów i symbolistów, którzy z upodobaniem wykorzystywali efekty światła elektrycznego od 1890 roku, kiedy zapoczątkowano wykorzystywanie nowego medium w życiu codziennym[34].

---

[33] *Ibidem*, s. 288.

[34] Por.: A. R o b i d a, *La Vie électrique*, Paris 1892. Autor w swej profetycznej rozprawie przedstawił wizyjny obraz świata w 1955 roku, kiedy to wszelkie techniczne nowości końca XIX wieku zostaną wprowadzone do codzienności. Przewidział transmisje telewizyjne i rozmo-

Jak wspomniano, po obu stronach Pola Marsowego powstał ciąg pawilonów, których architektura nawiązywała do różnych stylów minionych epok. Były to na ogół dwukondygnacyjne konstrukcje, budowane z materiałów umożliwiających szybką rozbiórkę, służące wyłącznie celom wystawowym, istniejące tylko w czasie trwania ekspozycji. Ich tymczasowy charakter architekci wykorzystali, tworząc malownicze, zróżnicowane stylistycznie obiekty, zachowując przy tym pewien ład stylowy, bliski zasadom architektury francuskiej: osiowość, symetrię, silne wyeksponowanie głównego wejścia, przeważnie zwieńczonego łukiem. Niekiedy nad wejściem dominowała kopuła umieszczona nad centralnym przedsionkiem; całość zdobiły szeregi okien, balkonów, arkadki, balustrady, wieżyczki zwieńczone iglicą. Wszystkie pawilony przekryte były szklanym dachem, który od strony reprezentacyjnego Pola Marsowego przysłaniały żelazne bądź kamienne, bogato ornamentowane balustradki, szeregi wieżyczek, mocno wystające ponad gzymsy wieńczące budowlę, szczyty okien. Kierunek zwiedzania wyznaczały podcienia, biegnące wzdłuż elewacji pawilonów – dzięki nim można było odwiedzić wszystkie pawilony na Polu Marsowym, niezależnie od pogody. Chroniły przed prażącym słońcem lub gwałtownym deszczem.

Rue des Nations / Ulica Narodów

Kolejną atrakcją Wystawy 1900 roku w Paryżu – jak informowały przewodniki – była Ulica Narodów [ilustr. 20], wytyczona na lewym brzegu Sekwany, pomiędzy Mostem Inwalidów (Pont des Invalides) a Mostem d'Alma (Pont d'Alma).

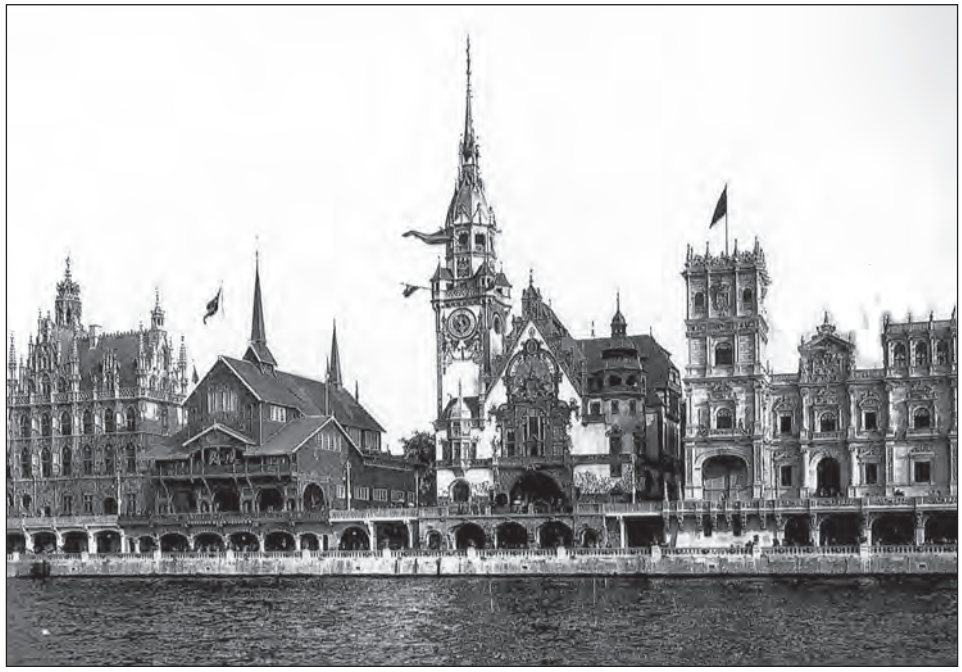
> Powstało międzynarodowe miasto, którego budowle zaczerpnęły z tradycji architektonicznej swych narodów to, co dla nich najbardziej reprezentatywne, co ukazało najbardziej charakterystyczne cechy „stylu narodowego"[35].

23 pawilony zbudowane przy Ulicy Narodów pełniły wyłącznie funkcje reprezentacyjne. Tutaj mieściły się siedziby, gabinety i biura przedstawicieli firm wystawiających swe towary, tu urzędowali bądź dysponowali swymi – niejako eksterytorialnymi – miejscami książęta, prezydenci lub, po prostu, ambasadorowie poszczególnych państw i państewek. W podziemiach pawilonów znajdowały się

---

wy telefoniczne, podczas których tak samo będziemy widziani jak słyszani, przewidział podróże z jednego odległego miejsca do drugiego, odbywające się przez pokonywanie przestrzeni powietrznej.

[35] *Paris Exposition...*, s. 273.



20. PARYŻ, *Ulica Narodów – widok ogólny*, 1900

restauracje, w których serwowano „narodowe" potrawy, a w licznych salach i komnatach wystawiano towary mające „zaświadczać" jednoznacznie o „przynależności danego kraju do danego kraju", określonej grupy kulturowej. Demonstrowano tu stroje ludowe, rękodzielnictwo artystyczne, księgozbiory, dzieła sztuki.

Tworząc swoisty spektakl, prezentowano dokonania innych narodów, włączając liczne kolonie angielskie, holenderskie, portugalskie, francuskie.

> Od Niemiec po Turcję, Chiny, Stany Zjednoczone, Gwatemalę, Japonię, Meksyk, Rosję, Syjam, po Republikę Południowej Afryki – wszyscy, niemal 90% z miliarda mieszkańców naszej planety było reprezentowanych w ramach Wystawy 1900 roku[36].

Pawilony, w których swe osiągnięcia eksponowały te kraje miały mniej lub bardziej okazały wygląd, zależnie od zamożności, przy czym znajdowała ona swój obraz w bardzo ściśle określonej hierarchii. Główny akcent kładziono na przekaz artystyczny, potem ekonomiczny, naukowy, finansowy. Pełne fantazji, ale także niezwykle interesujące architektonicznie i urbanistycznie budowle, choć stawiane z myślą o ich tymczasowym wykorzystaniu, prezentowały się w pełnym splendorze.

---

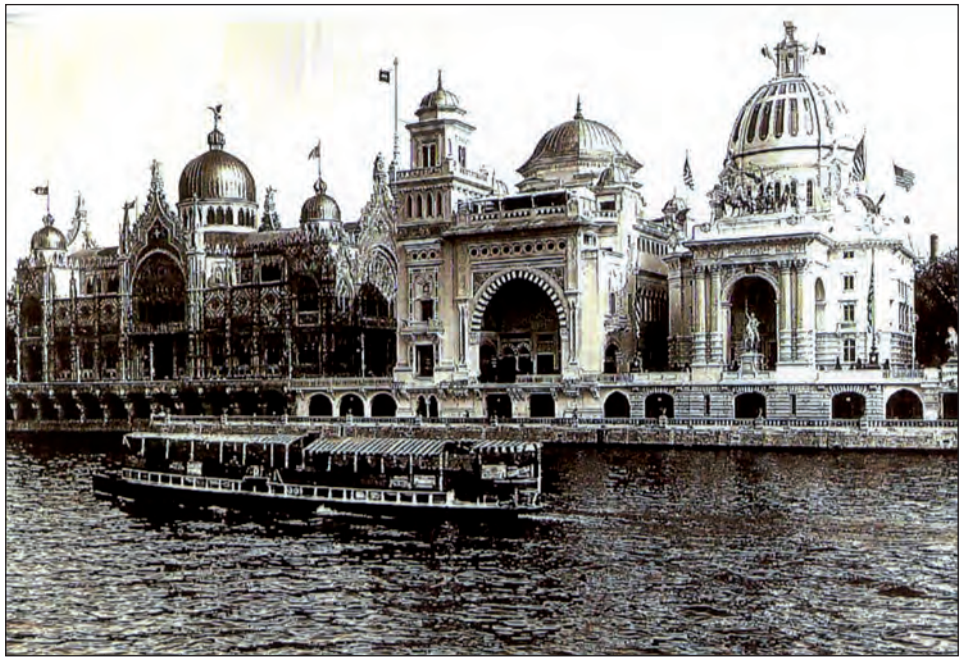
[36] J. P e y r a t, *L'Exposition...*, s. 37.

Na początku Ulicy Narodów znajdował się **Pałac Włoski** [ilustr. 21, 22], będący swoistą hybrydą łączącą stylistykę weneckiej bazyliki św. Marka z katedrą w Sienie. Jako materiału budowlanego użyto białego i czerwonego marmuru. Była to trójkondygnacyjna budowla z szeregiem ostrołukowych, trójdzielnych i dwudzielnych okien oraz ostrołukowych blend, jej fasadę zdobiły

21. PARYŻ, *Pałac Włoski*, 1900

rozety, arkadowe fryzy i rozliczne marmurowe rzeźby. Na każdej z czterech ścian pałacyku w miejscu centralnym umieszczono bogato zdobiony portyk, a w narożach wybudowano wieże zwieńczone kopułą z iglicą.

Jedną z największych osobliwości był **Pałac Turecki** [ilustr. 22], który stał pomiędzy pawilonem włoskim i amerykańskim. Była to budowla założona na planie kwadratu, odcinająca się od innych prostą, kubiczną formą. Z prawej strony pałacu stała solidna kwadratowa wieża z tarasem widokowym, otwierającym się na panoramę miasta i na rzekę. Ostrołukowy portyk prowadzący na taras ozdobiony był barwnymi glazurowanymi cegłami. Nad mocno wyeksponowanym ostrołukowym wejściem znajdował się rząd małych arkadowych okienek, ozdobionych baldachimami z drogocennych materii wysadzonych szlachetnymi kamieniami. W przewodniku po wystawie opisano pałac turecki jako gmach powstały z inspiracji najlepszych dzieł architektury tureckiej:



22. PARYŻ, *Pałace: Włoski, Turecki i Stanów Zjednoczonych*, 1900

Pawilon Turcji jest syntezą najlepszych wzorców stylu tureckiego – można tu zauważyć fragmenty starego Seraju, dawnej rezydencji sułtana, Wielkiego Bazaru w Konstantynopolu, fontanny Sułtana Achmeda, słynnego zielonego meczetu w Brusie, meczetu Jeni, meczetu Sulejmana w Konstantynopolu i pałacu Serasker[37].

[37] *Paris Exposition...*, s. 226.

Budowlę wieńczyła kopuła z blachy ołowianej, z lekko zawiniętymi brzegami, co nadawało jej cechy znamienne dla architektury spotykanej na Dalekim Wschodzie. Całość była bardzo kolorowa, z dominacją białej, błękitnej i żółtej emalii ceramicznej.

W sąsiedztwie pałacu tureckiego znajdował się **Pałac Stanów Zjednoczonych** [ilustr. 22], którego architektura przypominała pomniejszony w skali model waszyngtońskiego klasycyzującego Panteonu. Główną fasadę umieszczono od strony Sekwany, otwierała się ona na rzekę szerokim portalem, nawiązującym swą stylistyką do łuku triumfalnego. Nad całością dominowała kopuła z wieżyczką, na której umieszczono godło Stanów Zjednoczonych.

Pałac Austriacki [ilustr. 23] charakteryzowała – jak informuje autor przewodnika – szlachetna, prosta linia i skromna dekoracja, wyrażająca się w spokojnym rytmie wysokich prostokątnych okien dwóch kondygnacji, podkreśleniem głównego wejścia parami kolumn, wyrazistym rozczłonkowaniu fasady. Cztery kolumny pierwszej kondygnacji podtrzymywały balkon, także ujęty z obu stron parami smukłych kolumn. W zworniku łuku nad drzwiami balkonu umieszczono herb Austrii (kamiennego dwugłowego orła). Budynek wieńczyła kamienna attyka. W każdym rogu pałacu znajdowała się nieco „wyciągnięta" kopuła,

23. PARYŻ, *Pałac Austriacki*, 1900

przypominająca baldachim, jak zauważył przywoływany autor. Neobarokowa bryła zewnętrzna oraz elewacja Pawilonu Austriackiego nie zapowiadała piękna stylu secesyjnego, ukrytego w jego wnętrzu, którego autorami byli najznamienitsi twórcy wiedeńskiej secesji. Salon w Pawilonie Austriackim zaprojektował Joseph Maria Olbrich (1867–1908), buduar – Joseph Hoffmann (1870–1955), autorem fresków w buduarze był Gustaw Klimt (1862–1918). Alfons Mucha (1860–1939) zaprojektował dywan o motywach celtyckich, japońskich oraz indyjskich. Jeden z pokojów, z fryzem wykonanym przez Charlesa Gianiego, był dziełem Maxa Fabianiego (1865–1962).

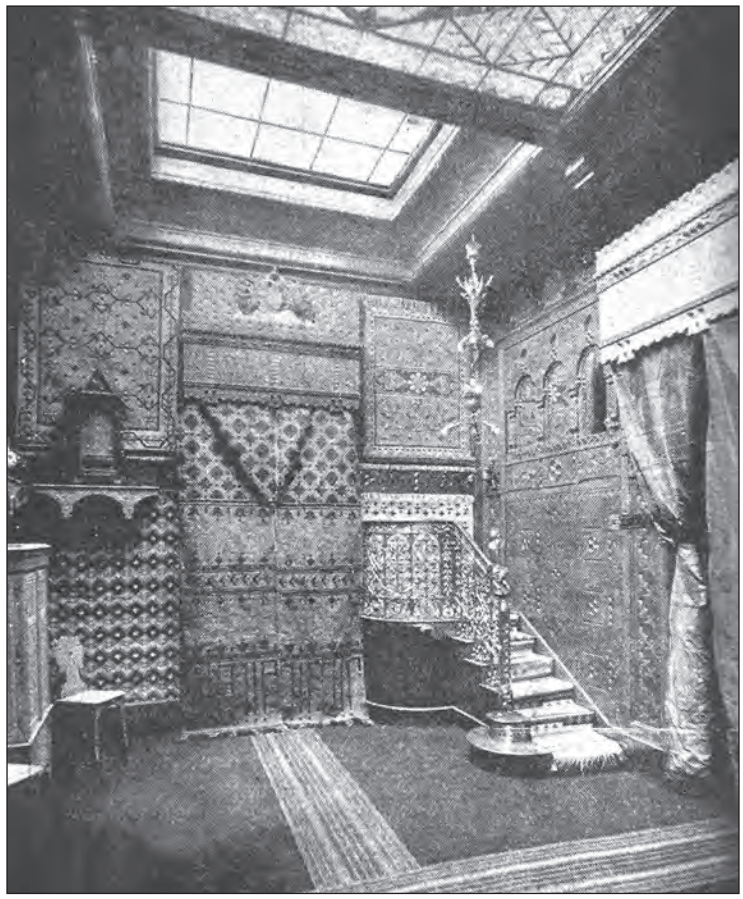
Na pierwszym piętrze Pałacu Austriackiego, gdzie prezentowane były dzieła sztuki, wydzielona została przestrzeń o powierzchni 40 m^2, przeznaczona na ekspozycję „galicyjskiego przemysłu artystycznego". Pod tym kryptonimem kryła się tzw. **„polska komnata"** [ilustr. 24]. Już w 1898 roku, gdy powołany został „centralny komitet oddziału austriackiego dla wystawy paryskiej", jego członkowie zwrócili się do „podkomitetu galicyjskiego", by artyści (także ludowi), rzemieślnicy i przemysłowcy, zamieszkujący te tereny wzięli udział w Wystawie 1900 roku w Paryżu. Projektantem „polskiej komnaty" był Edgar Kováts (1849–1912), ówczesny dyrektor szkoły zawodowej przemysłu drzewnego w Zakopanem. Architekt podzielił przestrzeń na dwie części, nierozdzielone ścianą – jedna stanowiła przedsionek, druga salonik. Wnętrze rozjaśniło światło dnia, przenikające przez matowe szyby dachu.

> W przedsionku znajdowały się meble ozdobione ornamentem geometrycznym wypukłym, bez użycia motywu roślinnego, wykonane w jasnym drzewie; salonik mieścił meble zdobione sposobem zakopiańskim. Na stołach, półkach, szafach rozstawiono naczynia, niektóre wykonano w szkole w Kołomyi. Jedną ścianę zdobił kominek wg projektu p. Kovátsa, wykonany przez fabrykę pieców Lewińskiego we Lwowie. Na ścianach rozwieszono kilimy wyrobu tow. tkackiego w Glinianach

– pisał Władysław Ekielski, redaktor naczelny w pierwszym numerze nowo utworzonego w Krakowie miesięcznika poświęconego architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu[38]. Kováts wykorzystał w swym projekcie ornamentalne motywy góralskie, przede wszystkim na meblach, kilimach, w snycerce, a także w układzie witrażu zdobiącego sufit, kładąc nacisk na wyodrębnieniu różnic stylowych w ornamentyce wschodniej i zachodniej Galicji. Meble w przedsionku (dwie półki, dwa krzesła i szafka) ozdobiono motywami huculskimi (według tradycji Skryblaka z Jaworowej – pisze Ekielski). W saloniku znajdowały się meble zdobione motywami zakopiańskimi, barwne, złocone;

[38] W. Ekielski, *Przemysł artystyczny galicyjski na Wystawie Paryskiej w roku MCM*, „Architekt" 1900, nr 1, s. 12.

zaprojektowane przez Bachmińskiego i Daczyńskiego. Pragnąc zademonstrować w Paryżu jak najwięcej wyrobów, którymi Polacy mogli się szczycić, pokazano – w miarę możliwości – wyroby artystyczne, ludowe, rzemieślnicze, rękodzielnicze, reprezentujące różne dziedziny przemysłu. Na uwagę zasługuje prezentacja rzeźb przedstawiających popiersia Adama Mickiewicza i Mikołaja Kopernika, których autorami byli Jan Nalborczyk (1870–1940) i Józef Galeth, także autor wystawionych w „komnacie" figur kosiarza i juhasa.



24. PARYŻ, *Polska komnata w Pałacu Austriackim*, 1900

Antoni Potocki w recenzji z wystawy paryskiej opisuje ową „komnatę" (inaczej nazywaną „pokojem w stylu zakopiańskim") jako „austryacką ubikacyę [pomieszczenie – E.J.]"[39].

[39] A. P o t o c k i, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 37, s. 729.

> W „ubikacyi" wisiał ręcznik z Krosna i leżała książka p. Edgara Kováts'a p.t. „Sposób zakopiański". Tajnym dla nas pozostał związek tych rzeczy obecnych z „ubikacyi", jak również ich znaczenie na wystawie paryskiej.
> A jednak – jaką świetną, typowo wiejską, fizyognomię mogłaby mieć izba zakopiańska, ze swą czystą białą staropolszczyzną, z wyrzynaniem i „lelujami" góralskimi. Tu właśnie, obok tysiąca złoceń, adamaszków, pluszów, obok pseudo-japońszczyzny, obok prawdziwych Ludwików, obok sztucznego efekciarstwa „Secesyi", obok z tapicerska pysznych wystaw – mogłaby ta izba podbijać ludzi czystą, surową prostotą smaku i naiwnością i samoistnością motywów.
> Szkoda, że dano zamiast niej „austryacką ubikacyę" p. Kováts'a, a Witkiewicza model domu zakopiańskiego (już oznaczony w katalogu!) nie znalazł miejsca na wystawie, że wreszcie, zaniechawszy raz sporów, czy to jest „styl", czy „sposób", nie oddano sprawy w ręce artysty, nie zaś urzędnika[40].

Polscy twórcy i rzemieślnicy z zaboru austriackiego, korzystając z gościnności Austriaków, zaprezentowali swą odrębność, kładąc nacisk na trwałość polskiej tradycji ludowej, znajdującej swe odzwierciedlenie we współczesnym rękodzielnictwie artystycznym, otwierając niejako drogę do sukcesu słynnego Pawilonu Polskiego na Wystawie Paryskiej w 1925 roku. Wówczas Polacy po raz pierwszy, po uzyskaniu niepodległości w 1918 roku, po 130 latach niewoli wzięli udział w Wystawie Światowej jako twórcy niezależni, reprezentujący własne państwo.

Jednym z najpiękniejszych pałaców przy Ulicy Narodów był **Pałac Węgier** [ilustr. 25]. Synkretyzm stylowy tej budowli, połączenie fragmentów wielu obiektów architektonicznych, powstałych na Węgrzech na przestrzeni dziejów, reprezentujących różne epoki, maniery i poetyki, dał w efekcie obiekt fantastyczny, w zamierzony sposób baśniowy, a przy tym intrygujący. Od strony Sekwany, dominując nad budowlą, stała wieża o podstawie kwadratu, przekryta spiczastym, czterospadowym hełmem z iglicą. Wzorem dla wieży była baszta cytadeli w Komorn. Monumentalne wejście prowadzące do wieży wzorowane było na bramie średniowieczno-renesansowego zamku Vajdahunyad w Transylwanii. Przeżywał on swój kolejny rozkwit w dobie renesansu, kiedy został udekorowany przez włoskich architektów „wenecką galerią" z wspaniałymi freskami, lustrami, fajansami i licznymi rzeźbami. Stał się wzorem dla twórców węgierskiego pawilonu w Paryżu, którzy swą budowlę wyposażyli w kopie ozdób włoskich i niemal identyczną „wenecką galerię", widoczną od strony Quai d'Orsay.

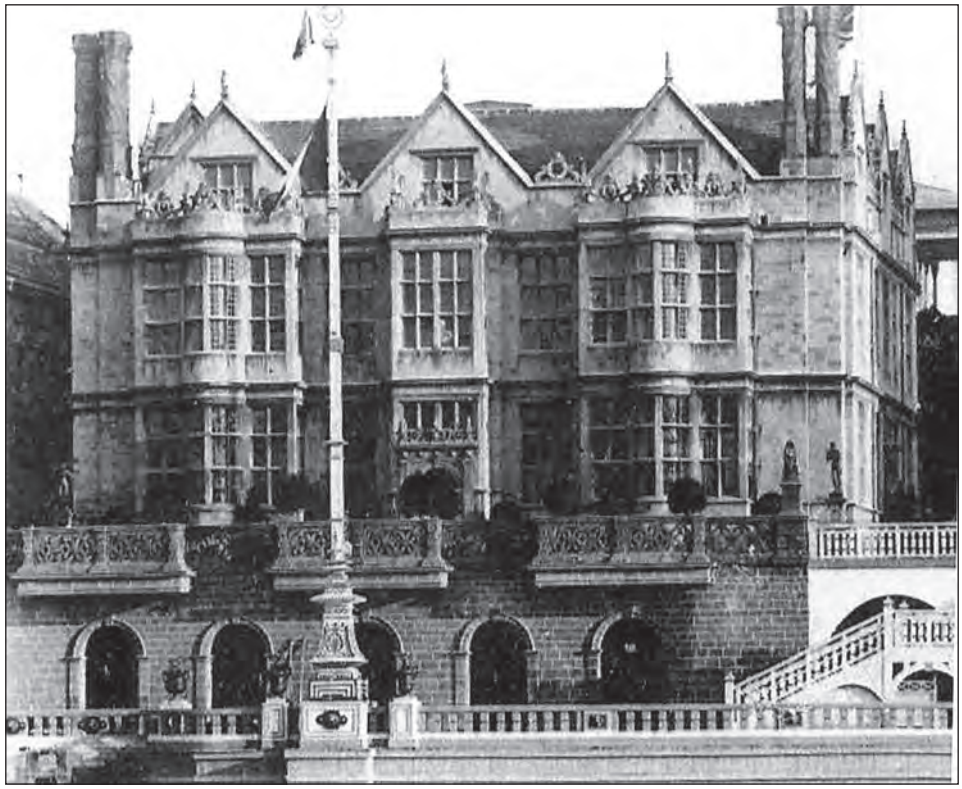
---

[40] *Ibidem*.

25. PARYŻ, *Pałace: Węgier, Wielkiej Brytanii, Belgii, Norwegii, Niemiecki i Hiszpański,* 1900

Wejście główne do pałacu, znajdujące się od strony Quai d'Orsay, zakomponowano jako potężny portal, będący kopią romańskiego portalu opactwa w Iak. Małe wieżyczki na planie koła zwieńczone hełmami w kształcie stożków, umieszczone zostały na kamiennych cokołach, podwieszonych na narożnikach pawilonu. Od strony zachodniej Pałac Węgierski jawił się jako kopia korpusu gotyckiego kościoła Św. Marcina w Koutorhohely. Natomiast strona wschodnia tego niezwykłego obiektu inspirowana była rokokową fasadą domu książęcego w Eperjes, który w czasach panowania na Węgrzech Marii Teresy należał do rodu Klobusicky. W Pałacu Węgierskim prezentowane były wyłącznie dzieła sztuki dawnej, opowiadające historię państwa węgierskiego i jego oręża.

Obok Pałacu Węgierskiego znajdował się elegancki **Pałac Wielkiej Brytanii** [ilustr. 25, 26]. Wybudowano go na wzór angielskiego dworu szlacheckiego z XVII wieku Kingston House w Bradford nad rzeką Avon w hrabstwie Wiltshire. Była to trzykondygnacyjna ceglana konstrukcja, nietynkowana, o prostej, płaskiej i regularnej formie. Ściany były przeprute bardzo dużymi prostokątnymi oknami bez kamiennych ościeży. Regularny rozkład otworów okiennych, ścisła symetria fasady, surowe ceglane lico łączą tę realizację z typowym siedemnastowiecznym dworem, nawiązując do kanonu takich budowli, jak: Fenton House, Queen's House w Greenwich [słynne dzieło, którego autorem był Inigo Jones (1573–1652) z 1613 roku] czy wiejskie siedziby w Hampstead (obecnie dzielnica Londynu). Współcześni, oceniając pawilon brytyjski, podkreślali jego „nowoczesność" (zastosowanie materiałów budowlanych) i „angielskość" formy.



26. PARYŻ, *Pałac Wielkiej Brytanii*, 1900

Pałac Wielkiej Brytanii sąsiadował z drewnianym **Pałacem Norwegii** [ilustr. 27], którego surowa forma nawiązywała do tradycyjnych domostw, zamieszkiwanych przez zamożne rody chłopskie osiadłe nad fiordami. Budowla ozdobiona była licznymi rzeźbami wykonanymi w czerwonawym w kolorze drewnie, przedstawiającymi rośliny i zwierzęta Północy. Pomalowane na biało ościeża okien, czerwone drewniane ściany i zielone tło płaskorzeźb wywoływały niezwykły barwny efekt. Zróżnicowany układ dwuspadowych dachów krytych gontem, zdobione snycerką balkony, okiennice, balustrady, dwie smukłe wieżyczki – wszystkie te wykonane z drewna elementy tworzyły malowniczą całość, dając jednocześnie wyobrażenie o wyglądzie tradycyjnej architektury Norwegów.

Wewnątrz, na poziomie parteru, znajdowała się duża świetlica, którą wyposażono w proste sprzęty domowe, wykonane przez norweskich cieśli.

Pomiędzy pałacami Wielkiej Brytanii i Norwegii usytuowano **Pałac Belgii** [ilustr. 25], będący kopią ratusza, zbudowanego w stylu gotyku płomienistego w latach 1525–1536, znajdującego się w Audenarde we Flandrii. Twórcami

27. PARYŻ, *Pałac Norwegii*, 1900

ratusza paryskiego byli dwaj belgijscy architekci Ernest Acker (1852–1912) i Mankels. Ta trzykondygnacyjna budowla kamienna została założona na planie litery T. Miała arkadowy portyk obiegający budynek i wielkie okna w stylu gotyckim, zdobione maswerkami. Całość przekrywał dwuspadowy dach. Krótsze elewacje wieńczyły szczyty z niszami, w których ustawiono kamienne posągi, budowlę zdobiły smukłe wieżyczki, sterczyny, żygulce, rozetki i ślepy fryz arkadowy, tworząc swoisty „katalog" gotyckich detali architektonicznych. Nad pawilonem górowała wysoka trzykondygnacyjna wieża, ozdobiona bogato profilowanym hełmem z pomniejszymi wieżyczkami i sterczynami.

Pałac Niemiecki [ilustr. 25, 28] wyróżniał się solidnością użytego do jego budowy ciosanego kamienia i czarnego drewna. Autorem tego obiektu był Bruno Möhring (1863–1929), jeden z najważniejszych architektów *Jugendstil* w Niemczech.

28. PARYŻ, *Pałac Niemiecki*, 1900

Zjednoczenie Niemiec w 1871 roku wywołało dyskusje na temat stylu narodowego, która szczególnie przybrała na sile w epoce rządów cesarza Wilhelma II, obejmujących lata 1888–1918. Był to okres nasilenia się nastrojów patriotycznych, a nawet nacjonalistycznych oraz związanej z tym chęci znalezienia stylu historycznego, który najtrafniej charakteryzowałby tradycyjny charakter architektury Niemiec i wskazywałby korzenie potęgi Nowej Rzeszy.

W tej debacie, „jako styl, który – nie przestając być narodowym – byłby zgodny z wyobrażeniem mieszczańskich cnót i tradycji”[41], jawił się północny renesans. Był to czas, gdy kształtował się mit renesansu jako złotego wieku kultury niemieckiej. Julius Lessing (1843–1908), badacz renesansu i pierwszy dyrektor Berliner Kunstgeverbemuseum, niemiecki renesans widział jako kulturę duchową narodu, nowy styl narodowy. Hubert Stier (1838–1907), niemiecki architekt, w artykule *Renesans niemiecki jako styl narodowy,* opublikowanym w 1884 roku, twierdził – podzielając poglądy Lessinga – że Niemcom udało się w dobie renesansu „wszystkim dziełom nadać cechy wyróżniające je od dzieł innych narodów powstałych w tym czasie, a więc, krótko mówiąc, udało im się nadać ich sztuce specyficzny dla nich, narodowy charakter”. W naśladowaniu wzorów niemieckiego renesansu widział zatem Stier drogę wiodącą do stworzenia nowoczesnej sztuki narodowej na miarę nowych, zjednoczonych Niemiec[42]. Renesans zaczęto postrzegać jako epokę, w której kultura Niemiec tworzona była przede wszystkim przez mieszczaństwo. „Wyraźny zwrot ku rodzimej tradycji renesansowej – pisze Rafał Makała – stanowiło wykształcenie się w latach siedemdziesiątych tzw. stylu norymberskiego, nawiązującego do architektury południowoniemieckiej przełomu XV i XVI wieku”[43]. Tymczasem w północnych Niemczech mit renesansu jako złotego wieku miast splótł się z mitem Hanzy, która w XIX wieku stała się w kręgach mieszczańskich ideałem zjednoczenia Niemiec. Na północy Niemiec powszechnie uważano, że niemiecki renesans jest najodpowiedniejszym stylem narodowym, z którym mogłoby utożsamiać się mieszczaństwo. Taka postawa związana była z silną tradycją reformacji w tych regionach, którą postrzegano „jako zjawisko narodowe, będące owocem kultury niemieckiej, zwłaszcza w północnych Niemczech, budujących swą tożsamość regionalną, a w znacznej mierze także narodową na tradycji Reformacji”[44].

> Ten *Pałac* [Pawilon Niemiecki – E.J.] streszcza w sobie starą i nową architekturę Niemiec. Swym stylem nawiązuje do szesnastowiecznego renesansu, powtarzając całą radosną poetykę architektoniczną tej epoki, prostotę dekoracji starych ratuszy nadreńskich i domów Norymbergii – relacjonował autor przewodnika po wystawie[45].

---

[41] R. M a k a ł a, *„Neorenesans północny” jako niemiecki styl narodowy na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 2012, s. 309.

[42] H. S t i e r, *Die deutsche Renaissance als nationaler Still und die Grenzen ihrer Anwendung*, „Deutsche Bauzeitung“ 1884, s. 426–429. Podaję za: R. M a k a ł a, *op. cit.*, s. 310.

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*, s. 311.

[45] *Paris Exposition…*, s. 238.

Formowanie się budowli „w stylu niemieckiego renesansu" związane było ze stosowaniem form uznanych za specyficznie niemieckie, a nie odnoszące się do istniejących realizacji. Badacze renesansu wymieniali takie elementy, jak: bogate szczyty dekorowane ornamentem stapianym i okuciowym, półkoliste naczółki zdobione konchą oraz silne boniowanie[46].

Pałac Niemiecki był kwintesencją owych, charakterystycznych dla końca XIX wieku, budowli o „archeologicznym" charakterze, składających się z zapożyczeń pochodzących z zachowanych budowli renesansowych i perfekcyjnie naśladował ich charakter (budynki takie powstawały w tym czasie w różnych miastach Niemiec, głównie jako obiekty municypalne; np. główny dworzec w Gdańsku – dzieło Carla Rüdella [1878–1905] i Paula Thömera [1851–1918] z lat 1900–1903). Pałac stworzony na wystawę 1900 roku stanowił swoisty wzorzec owych historiozoficzno-narodowych ideologii. Była to trzykondygnacyjna budowla, swą stylistyką nawiązująca do renesansowych niemieckich domów mieszczańskich. Główne wejście, sklepione łagodnym łukiem, umieszczone było od strony Sekwany, obramione było „renesansowym" (okuciowym) ornamentem. Duże arkadowe okna parteru ozdobiono gomółkami. Pierwszą kondygnację oddzielał od drugiej głęboko profilowany gzyms, nad którym biegł fryz także zdobiony ornamentem okuciowym. Nad nim, od strony fasady głównej wychodzącej na rzekę, znajdowało się wielkie okno udekorowane szczytami, kartuszami, fialami, malowidłami; po obu jego stronach, na pięknie profilowanych cokołach ustawiono kamienne posągi średniowiecznych rycerzy z rodu Nibelungów, wspartych na mieczach. Fasadę wschodnią i północną zdobiły drewniane wykusze bogato dekorowane snycerką oraz wspaniałe trójdzielne okna o kamiennych ościeżach. Korpus budowli nawiązywał do tradycyjnych domów zamożnych mieszczan norymberskich. Bryłę budowli wieńczyły schodkowe szczyty zdobione fryzami i malowidłami. Z lewej strony umieszczony był imponujący balkon w formie miradoru z kopułką i wieżyczką przekrytą hełmem z iglicą. Dominująca nad pawilonem kwadratowa wieża zegarowa, przechodząca następnie w oktogon, przekryta była stożkowym wydłużonym hełmem. Zdobiły ją formy nawiązujące do stylów gotyckiego i renesansowego, takie jak: fryz biegnący nad zegarem, narożne wieżyczki przeprute arkadowymi oknami, balustradki balkonów ozdobione maswerkami. Pawilon wybudowany przy rue des Nations miał wyrażać potęgę bogatych Niemiec, wkraczających w nowy wiek, świadomych swej historii i jej znaczenia dla przyszłości Europy.

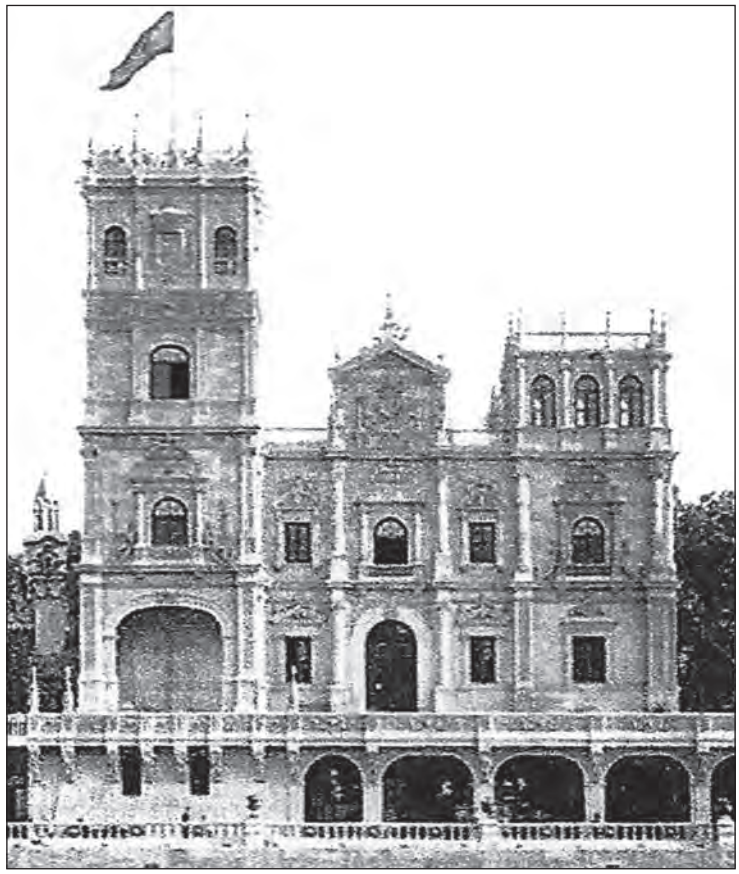
Wewnątrz pałacu urządzono palarnię, rodzaj obszernej wnęki, którą zaprojektował Bernhard Pankok (1872–1943), artysta tworzący w stylu secesyjnym.

---

[46] G. U. Grossmann, *Die Renaissance der Renaissance-Baukunst*, [w:] *Renaissance der Renaissance. Ein Bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert*,. Vol. 6, München–Berlin 1992, s. 20, 207.

Wchodziło się do niej przez rodzaj portalu o fantazyjnym, opływowym wykroju, ściany ozdobione były płasko rzeźbionymi motywami roślinnymi, będącymi intrygującym tłem dla masywnych mebli „o kształtach przepływających jedne w drugie i żarówkach zawieszonych na cienkich łańcuchach, co również nadawało wnętrzu swoistą nutę fantazji" – pisze Mieczysław Wallis[47].

Z Pałacem Niemieckim sąsiadował **Pałac Hiszpański** [ilustr. 25, 29] zbudowany z białego marmuru. Była to dwukondygnacyjna budowla założona na planie kwadratu z wewnętrznym dziedzińcem otoczonym krużgankiem, z podłogą z granitowej, polerownej kostki, nawiązująca do Pałacu Królewskiego w Madrycie (jego zminiaturyzowana kopia). Lewy ryzalit, na wysokości drugiej kondygnacji, przechodził w masywną kwadratową wieżę z tarasem, okolonym ażurową kamienną galeryjką. Symetryczny układ fasady głównej wyznaczały



29. PARYŻ, *Pałac Hiszpański*, 1900

[47] M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 74.

wysokie okna obramione kolumnami, reliefami, gzymsami i szczytami. W centrum znajdowały się drzwi zamknięte łukiem, które przez przedsionek prowadziły na wewnętrzny dziedziniec. Hiszpanie chcieli, by reprezentujący ich pałac, poza oczywistym odwołaniem do Eskurialu, był swoistym odzwierciedleniem architektury pałacowej Kastylii.

Jednym z najciekawszych architektonicznie pałaców był niezwykły w swej urodzie **Pałac Fiński** [ilustr. 30], dzieło zespołu młodych fińskich architektów: Gottlieba Eliela Saarinena (1873–1950), Hermana Ernsta Geselliusa (1874–1916) i Armasa Eliela Lindgrena (1874–1929). Ich projekt wyróżniał się nowatorską konstrukcją, łączącą w sobie elementy modernistyczne, secesyjne i bliskie tradycji budownictwa drewnianego Finlandii[48].

Mimo agresywnej polityki rusyfikacyjnej[49] w 1899 roku powstała Fińska Partia Socjaldemokratyczna o radykalnym programie społeczno-niepodległościowym. 15 lutego 1899 roku car Mikołaj II ustanowił Finlandię odrębnym krajem pod protektoratem rosyjskim. Finowie uzyskali formalnie odrębną narodowość. Pałac Fiński był manifestacyjnym urzeczywistnieniem dążeń intelektualistów fińskich, występujących przeciw łamiącym konstytucję ustaleniom manifestu lutowego z 1899 roku, ogłoszonym przez cara Mikołaja II. Język rosyjski miał stać się językiem urzędowym, zniesiono fińską monetę i planowano wcielenie armii tego kraju do rosyjskiej. Strona rosyjska domagała się, aby sztukę fińską pokazano w pawilonie rosyjskim, jednak działalność i międzynarodowy autorytet Alberta Edelfelta (1854–1905), głównego komisarza sekcji fińskiej, spowodowały, że Finowie otrzymali pozwolenie na wybudowanie własnego pałacu.

Wydawało się, że zbudowano ten obiekt z ciosów kamiennych i elementów drewnianych, naprawdę jednak był to długi korpus pokryty płytami gipsowo-kartonowymi, jego długą parterową konstrukcję od strony północnej zamykała półkolista absyda, a nad całością wznosiła się oktogonalna wieża przypominająca dzwonnicę. Główne wejście, usytuowane od strony zachodniej, prezentowało się jako wyraźnie wyodrębniona z gładkiego lica muru profilowana arkada, zamknięta półkolistym łukiem, przechodzącym w wysoki trójkątny szczyt. Nad półkolistym wejściem umieszczono tekst: „Sekcja rosyjska. Pawilon Fiński".

---

[48] Por. „Dekorative Kunst" 1900, Nr 3, s. 457–463 oraz *L'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris 1900, s. 65, Pl. X.

[49] W latach 1809–1917 Finlandia miała status autonomicznego wielkiego księstwa, związanego z Rosją unią personalną; autonomia obejmowała własny parlament, rząd, sądownictwo, administrację, armię i granicę celną z Rosją. W praktyce jednakże nie w pełni owe założenia realizowano. Osłabienie Rosji po wojnie krymskiej rozpoczęło okres liberalizacji polityki caratu wobec Finów. W XIX wieku silnie wrosło zainteresowanie miejscowymi tradycjami i kulturą;

30. PARYŻ, *Pałac Fiński*, 1900

Większość kart pocztowych i fotografii retuszowano tak, by nie uwidaczniać napisu „Sekcja rosyjska". Nawet prasa francuska popierała aspiracje niepodległościowe Finów. Dach budowli był pokryty gontem, a w okolicach kalenic

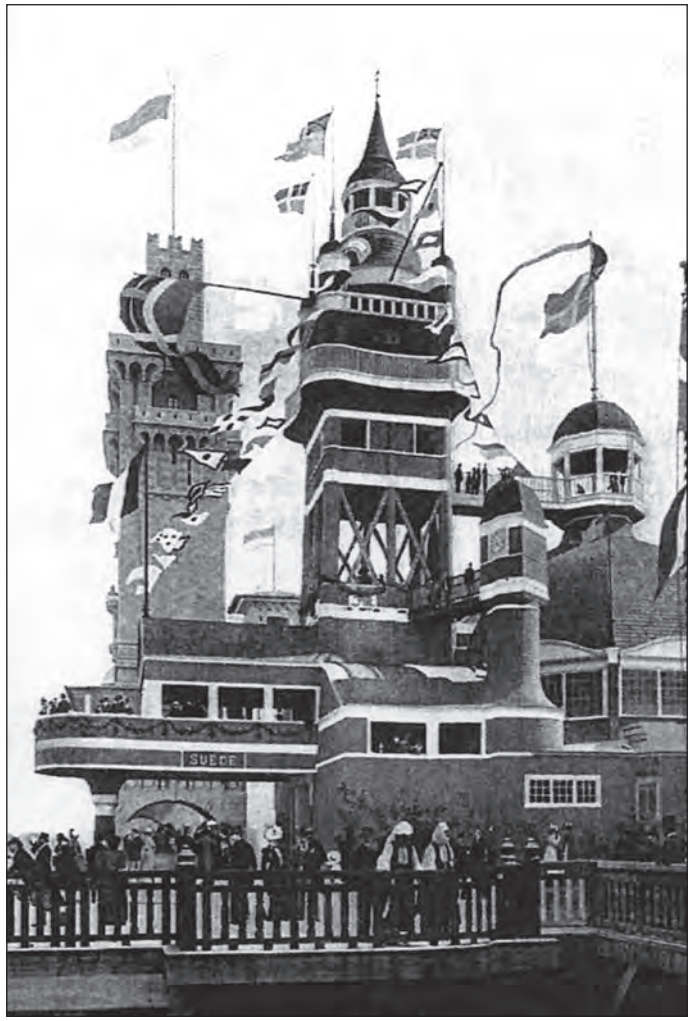
pojawiła się fińska świadomość narodowa, wyodrębniająca się z kultury szwedzkiej. Wśród części warstw oświeconych pojawiło się dążenie do upowszechnienia i równouprawnienia języka fińskiego. Narodził się ruch fennomanów, który w 2. poł. XIX wieku przybrał formę fińskiego narodowego stronnictwa politycznego. Fińskie poczucie odrębności narodowej znalazło swe odbicie m.in. w kompozycjach Jeana Sibeliusa (1865–1957), autora utworu zatytułowanego *Finlandia* oraz w malarstwie Aksela Gallen-Kallela (1865–1931).

– szkłem i w partii absydy przybierał kształt stożka zakończonego wieżyczką z iglicą. Górująca nad konstrukcją wieża/dzwonnica umieszczona była w miejscu, gdzie przedsionek stykał się z absydą. Wieżę dekorowało osiem ażurowych, strzelistych szczytów, wykonanych z czerwonego świerku, zdobionych płaskorzeźbami przedstawiającymi emblemat słońca. Całość wieńczył smukły hełm w kształcie wygiętego stożka, którego powierzchnia pokryta była łupkiem.

Wnętrze budowli stanowiła jedna nawa sklepiona ostrołukowo, z absydą od strony północnej, oświetlona rzędem szerokich okien z szybami barwionymi na kolor żółty. Były umieszczone tuż pod okapem, zdobiła je snycerka wykonana w czerwonym świerku. Pawilon Fiński bardzo przypominał wiejskie kościoły, od wieków budowane w tym kraju. Taką też funkcję pełnił po zamknięciu wystawy, gdy – starannie rozebrany – został przewieziony do Finlandii.

Ściany wewnętrzne pawilonu zdobiły freski w stylu secesyjnym, wykonane przez najwybitniejszego malarza fińskiego tamtych czasów Aksela Gallen-Kallela (1865–1931) (łącznie było to 14 obrazów tworzących cykl narracyjny). Artysta zawarł w dziele polityczne aluzje odnoszące się do trudnej historii swego kraju, np. we fragmencie ilustrującym fiński epos narodowy *Kalevala*, zatytułowanym *Ilmarinen orze pole żmij* wykorzystał barwy odnoszące się do rosyjskich barw narodowych. Niewątpliwie udział w paryskiej wystawie był dla Finów manifestacją odrębności narodowej, pozwalał zademonstrować niezależność od Szwecji i Rosji. Jednocześnie oszczędna w zdobieniach, harmonijna i nowoczesna w formie architektura pałacu przyciągała uwagę zwiedzających, przede wszystkim zainteresowanych na wskroś odmiennym rozumieniem struktury modernistycznego gmachu. Pałac Fiński był jedynym wykazującym niezależność stylową. Finowie dowiedli swej suwerenności politycznej i kulturowej, wkraczając w nowy wiek jako państwo proponujące światu idiom architektury, której korzenie osadzone są w tradycji, ale w połączeniu z najnowocześniejszymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi i przestrzennymi z wykorzystaniem naturalnych walorów estetycznych materiału (drewno, kamień, szkło, żelazo) uzyskali poziom budownictwa, który w XX wieku stanie się punktem odniesienia na obu półkulach. Albert Edelfelt, kurator fińskiej ekspozycji, do udekorowania pawilonu zaangażował grupę najwybitniejszych artystów epoki, najczęściej związanych z ugrupowaniem Młoda Finlandia (Pekka Halonen, Akseli Gallen-Kallela, Ville Vallgren, Juho Rissanen, Väinö Alfred Blomstedt, Magnus Enckell, Emil Wikström, Venny Soldan-Brofeldt i Albert Gerhard).

Na Ulicy Narodów znalazło swych kilkaset metrów kwadratowych powierzchni jeszcze kilka państw, które w 1900 roku cieszyły się autonomią. Były to skromne, ale dumnie sławiące swój kraj pawilony Bośni i Hercegowiny, Persji, Rumunii, Monako, Szwecji [ilustr. 31], Grecji, Serbii, Bułgarii, Luksembur-



31. PARYŻ, *Pałac Szwecji*, 1900

ga, Peru, Portugalii, Danii, Meksyku. Własne pawilony miały też kraje będące pod kolonialnym protektoratem Anglii i Francji. Każdy z nich był wizytówką kraju, który reprezentował. Państwa o ubogiej architekturze świeckiej budowały pawilony nawiązujące do form sakralnych; pawilon Danii wzorowany był na siedemnastowiecznym duńskim domu mieszczańskim, meksykański wybudowano w stylu „neogreckim". Z kolei pałacyk grecki, dzieło znanego francuskiego architekta Luciena Magne'a (1849–1916), zaprezentował się w bizantyńskim kostiumie, odrzucając wszelkie odniesienia do architektury Hellady klasycznej. Każdy kraj chciał zaznaczyć swą odrębność kulturową, cywilizacyjną, regionalną i przede wszystkim – o ile to było możliwe – narodową.

Pałac Imperium Rosyjskiego [ilustr. 32] zbudowano w innym miejscu niż pozostałe pałace. Budowla miała plan nieregularnego trapezu, architektonicznie została wkomponowana w łuk wschodniego skrzydła pałacu Trocadéro[50]. Zajmowała 22 000 metrów kwadratowych powierzchni i była największym założeniem spośród wszystkich zagranicznych realizacji. Projekt Pałacu Azji Rosyjskiej i Syberii, którego twórcą i realizatorem był rosyjski architekt Robert Meltzer został zatwierdzony w 1897 roku przez komisję carską. Do realizacji założenia przydzielono Meltzerowi francuskiego architekta Luciena Leblanca (1847–1931), który współpracował z inżynierami Imperium także przy budowie pawilonu rosyjskiego w 1889 roku[51]. Budowa pałacu trwała ponad dwa lata, materiały do jej konstrukcji sprowadzano z najodleglejszych zakątków Rosji. Była to potężna konstrukcja ceglana, otynkowana na biały kolor, z licznymi wieżami zwieńczonymi cebulastymi hełmami pokrytymi złoconą blachą,

32. PARYŻ, *Pałac Imperium Rosyjskiego*, 1900

[50] Por. L. A u b i n, *La Russe a l'Exposition Universelle de 1900*, „Cahier du monde russe", juillet–septembre 1996, vol. 37, no. 3, publ. by EHESS.

[51] Por. *L'Exposition Universelle de 1900 à Paris*, „Projet de reconstruction de Paris à travers les âges, présenté par Lucien Leblanc, et Charles Normand", éd. R. Fiori, Lafolye Vannes 1894, http://cths.fr/an/prosopo.php?id=106081 [data dostępu: 9.03.2012].

stylistyką nawiązującymi do Pałacu Kremlowskiego w Moskwie. Fasada główna, której długość wynosiła 75 m, otwierała się na baseny z fontannami oraz ogrody położone przy Trocadéro. Gładkość ściany zwieńczonej krenelażem podkreślało mocno wyeksponowane główne wejście w kształcie przysadzistej wieży o podstawie kwadratu, z arkadową bramą prowadzącą na wewnętrzny dziedziniec. Wieża zwieńczona była czterospadowym hełmem w kształcie piramidy, którego powierzchnię – podobnie jak pozostałych wieżyczek – pokryto ażurowymi pozłacanymi płytkami. Kolebkowe sklepienie bramy ozdobiono ornamentem roślinnym, wykonanym także z pozłacanych, metalowych taśm oraz rozetek z lazurytu, którymi „inkrustowano" bielone sklepienie. Cztery identyczne masywne wieże znajdujące się w czterech narożach trapezu połączono krenelażowym murem; podobnie jak wieża bramna, zwieńczone były blaszanymi czterospadowymi hełmami z iglicą i godłem Imperium. Ozdobne gzymsy wież wykonano z profilowanych czerwonych cegieł, a biegnące pod nimi fryzy z barwnych fajansowych płytek prezentowały finezyjny arabeskowy wzór, który na tle białych murów tworzył niepowtarzalną dekorację mieniącą się kolorami. Wnętrze pałacu zdobiły freski w stylu tak modnej w tamtym czasie secesji, których autorem był Anatol Anatoljewicz (Sawwa) Mamontow (1841–1918).

Louis-Charles Boileau, który nie znał rosyjskiej architektury z autopsji, oddał głos głównemu architektowi pałacu, Robertowi Meltzerowi i na łamach „L'Architecture" z roku 1900, w prowadzonej przez siebie rubryce *Causerie*, zamieścił obszerną wypowiedź Rosjanina dotyczącą architektury kraju, w którym:

> Niebo często jest szare, wieją gwałtowne wiatry, zima jest długa, mroźna i śnieżna. Reliefy zdobiące budowle zagrzebane w kamieniu, pozbawione świeżości kolorów przez deszcze i kurz, brudne po upływie czasu, sprawiają wrażenie nędznych, a nędzę tę wydobywa biel świeżo spadłego śniegu.
> W Rosji przeważnie buduje się z cegły, z cegły tworzy się gzymsy, frontony, ościeża okien i drzwi. Trochę dla uzyskania efektu można zaokrąglić krawędzie cegieł by uzyskać gzyms o przekroju ¼ koła, zaokrąglić dwie przeciwne krawędzie i wówczas można uzyskać wycyzelowany okrągły kształt. Klimat północny – surowy, nieprzychylny człowiekowi zmusza by arkady portyków były bardzo niskie, kolumny je podtrzymujące krótkie. Rosyjscy artyści nadali swym krótkim kolumnom różne kształty upiększone plecionkami i ornamentem.
> Szarość dni w naszym kraju rozświetlamy bielą murów, która może dać nieco ciepła. My Rosjanie lubimy żywe, ostre kolory. Nie brakuje naszej architekturze majolikowych fryzów, gzymsów, festonów. Płytkami majolikowymi w żywych kolorach zdobimy głęboko wydrążone pilastry, łuki tympanonów, łuki frontonów itp. Wierzę, że wyborny to pomysł by zastosować fajans do ozdobienia wielkich, gładkich, białych powierzchni. Małe fajansowe płytki układamy w ornament listkowy, kwiatowy, meandrowy, a wszystko to w soczystej zieleni, turkusowym błękicie, bieli, złotej żółcieni. To upodobanie do barwnych

meandrów, plecionek, arabesek przybyło do nas z Persji i znalazło odzwierciedlenie w architekturze Azji Zachodniej[52].

Egzotyczna dla Francuzów rosyjska architektura, nawet w tak wyrafinowanej odmianie, jaką były oficjalne budowle Moskwy i Sankt Petersburga, fascynowała szczególnie tych, którzy po raz pierwszy zetknęli się z owym „rosyjskim renesansem tak prymitywnym i naiwnym, ale wywierającym ogromne wrażenie"[53]. Boileau, zafascynowany Pałacem Rosyjskim pisał:

Narodowy styl rosyjski zaprezentowany nam przez Meltzera rozkwitł na nowo i w innym czasie. Realizacja tego stylu jest niewymuszona, wykonana w zwyczajnym materiale, takim jaki powszechnie stosuje się w tym kraju. Architektura w Rosji reprezentuje styl prymitywnego renesansu o orientalnym zabarwieniu[54].

Rosjanie postawili na swe odszczepieństwo od kultury zachodniej, uczynili z owej swoistej apostazji swój atut, kładąc nacisk na powinowactwo z cywilizacją azjatycką wnętrza pałacu wyposażyli w kobierce, meble, naczynia stołowe pochodzące z Samarkandy i Taszkientu. Plafony salonów udekorowano arabeskami, a pośród tego orientalnego przepychu przechadzali się Mongołowie, Kirgizi, Kazachowie, demonstrując swe stroje, muzykę i tańce.

W 1900 roku car Mikołaj II pokazał światu Rosję potężną, zasobną i świadomą swej odrębności kulturowej, swej wielokulturowości, sytuującej ją na granicy między Europą i Azją, między Orientem i Zachodem.

W ogrodach Trocadéro pokazano w ramach prezentacji rosyjskiej zespół budynków historyczno-folklorystycznych, wewnątrz których odtworzono sale Kremla, pokazano również wioski Rosji europejskiej i azjatyckiej, tworząc szeroką panoramę geograficzną i kulturową Imperium.

Liebekowa w jednej z korespondencji drukowanych w „Bluszczu" zanotowała:

Na próżno wszakże szukałoby się charakterystycznych cech narodowych w zewnętrznych stylach pałaców. Niektórzy architekci, brali jak się zdaje, piękne formy zkąd się dało, wyławiali więc część danych pałaców z całego kraju i wszelkich znanych pałaców i gmachów, inni starali się stworzyć na podstawie starych stylów nowożytne pałace, jeszcze inni naśladowali dosłownie jaki piękny zabytek architektoniczny swego kraju, nie braknie nawet takich, którzy goniąc za oryginalnością, poświęcili jej wszelkie względy estetyczne: Półazyatyckim swoim stylem z bizntyjskiemi dodatkami odznaczają się pawilony Turcyi, Bułgaryi, Serbii, Bośni i Hercegowiny [...][55].

---

[52] L.-Ch. B o i l e a u, R. M e l t z e r, „L'Architecture" 1900, s. 144–151.

[53] *Architecture 1855–1900*, [w:] *Paris Exposition...*, s. 103.

[54] L.-Ch. B o i l e a u, R. M e l t z e r, *op. cit.*, s. 151.

[55] [D-rowa Liebekowa], *op. cit.*, s. 271.

Słusznie zżymając się na fantastyczną, niekiedy wręcz fantazyjną architekturę pawilonów narodowych, recenzentka podkreślała urodę pałaców włoskiego, angielskiego, belgijskiego i rumuńskiego. Milczeniem pominęła szlachetność architektury zaprezentowanej przez Finów oraz architekturę i sztukę secesyjną, demonstrowaną w Paryżu w 1900 roku.

* * *

Naprzeciw Ulicy Narodów, po drugiej stronie esplanady Inwalidów powstały pawilony francuskie, w których prezentowano wnętrza oraz wyposażenie budynków użyteczności publicznej oraz mieszkalnych, a także ekspozycje poświęcone różnym dziedzinom przemysłu.

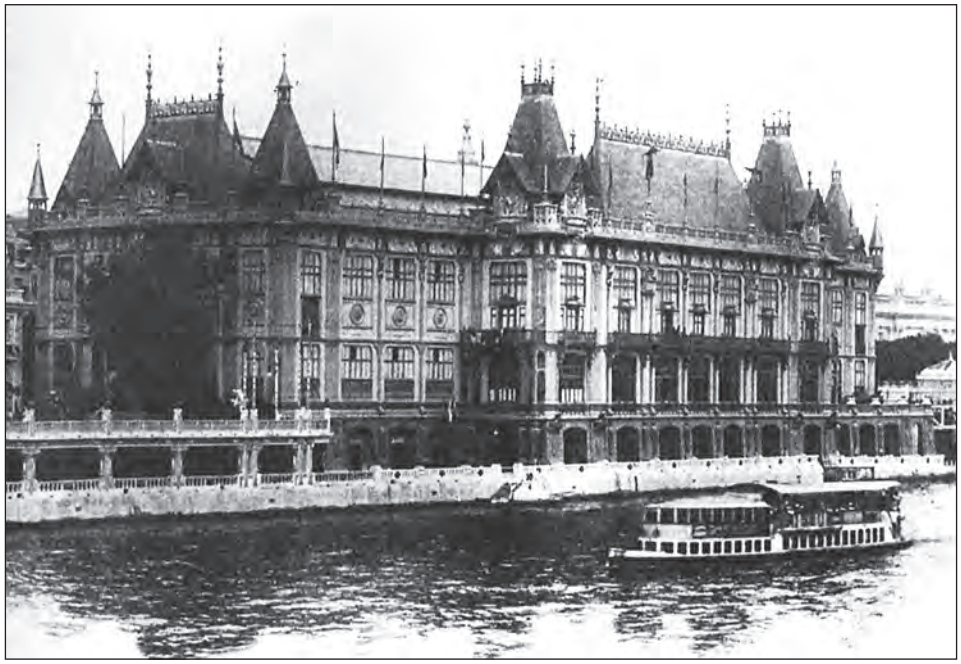
> Budynek *Fabryk Przemysłowych* (*Manufactures Nationales*) projektu Poudoire'a i Pradellego – pisze Andrzej K. Olszewski – miał fasadę o dziesięciu dużych wnękach i otwartej ponad nimi galerii z balkonami i herbami miast Francji. Nad portykami znajdowały się kompozycje rzeźbiarskie: *Francja Przemysłowa* (Houdin) i *Francja Przyjmująca Narody* (Peynot). *Postać Francji Przyjmującej Narody* wyciągała ramiona ku kobiecie przedstawiającej Europę, oraz reprezentantów innych kontynentów – czerwonoskórego, Murzyna i Japonki, która klęczy u stóp Francji. Postać *Francji Przemysłowej* wyciągała ramiona, by opiekuńczym gestem chronić otaczających ją robotników reprezentowanych przez kowala, rolnika, tragarza i młodą kobietę rozpościerającą tkaninę[56].

Na prawym brzegu Sekwany powstały pawilony Rolnictwa i Ogrodnictwa, Pałac miasta Paryża [ilustr. 33], Pałac Kongresów, Pałac Świata [ilustr. 34], Kopalnictwa i Górnictwa [ilustr. 35], Sztuk Wyzwolonych [ilustr. 36] oraz wiele pomniejszych, poświęconych rozlicznym mniej lub bardziej istotnym tematom. Między mostem d'Alma a kładką przechodzącą w ulicę Manutention, Camille Robida (1880–1938) – syn słynnego w swoim czasie wizjonera i fantasty, pioniera sztuki *science fiction* Alberta Robidy (1848–1926), wraz z architektem Benouville'm oraz architektem-pejzażystą Martinetem sporządzili makietę starego Paryża na platformie umocowanej na palach wbitych w dno Sekwany. Była to „dzielnica" nieistniejących już budynków odtworzonych na podstawie historycznych rycin i obrazów.

Szybkie i atrakcyjne poruszanie się po terenach wystawowych umożliwiała kolej żelazna, kolejka elektryczna oraz napędzany elektrycznością ruchomy chodnik (*La rue de l'Avenir*) – rodzaj toczącej się platformy (*chemins elevateurs*) o długości 3370 m i szerokości półtora metra, poruszający się z prędkością około ośmiu kilometrów na godzinę [ilustr. 37]:

---

[56] A. K. Olszewski, *op. cit.*, s. 181.



33. PARYŻ, *Pałac miasta Paryża*, 1900

34. PARYŻ, *Pałac Świata / Palais du Monde*, 1900

35. PARYŻ, *Pałac Kopalnictwa i Górnictwa*, 1900

[...] poruszałem się więc platformą, która prowadziła przez Inwalidów do École Militaire; cóż za przyjemność! Jest się pośród alei drzew. Umieszczona na wysokości drugiego albo trzeciego pietra domów; można zaglądać ludziom w okna, chociaż oni na pewno nie są z tego zadowoleni. Przywiozę Tobie opis tego mechanizmu, bardzo przebiegle wymyślonego przez Francuzów, po raz pierwszy dziesiątki lat temu, ale zrealizowanego po raz pierwszy przez Amerykanów w Chicago (znów!). Myślę, że ten system, dzięki któremu 40 000 pasażerów w ciągu godziny może odbyć drogę będzie trafniejszy niż znacznie trudniejszy system Metropolitan. Może rozwiązać nękające nas problemy z transportem[57] – pisał w liście kierowanym do ojca cytowany przez Mabire'a młody inżynier, znany jedynie z imienia, którym się podpisał – „Louis".

Do Pałaców Narodowych można było dostać się z nadrzecznego bulwaru, z rue des Nations oraz windą mechaniczną, umożliwiającą dostęp do galerii rozmieszczonych na piętrach, prowadzących do poszczególnych pawilonów. Korespondent „Bluszczu" pisał:

Kolej elektryczna, ruchomy chodnik – obsługują tylko jedną stronę wystawy, poruszający się każdy w stronę przeciwną, co ułatwia publiczności obranie kierunku, w którym najprędzej dobije do celu. Kolej elektryczna biegnie przeważnie poniżej ruchomego chodnika,

[57] B. M e t a i s, *op. cit.*, s. 150.

36. PARYŻ, *Pałac Sztuk Wyzwolonych*, 1900

t. j. 6 metrów nad ulicami, w niektórych miejscach równa się z nim (7 metrów nad ziemią), aby wreszcie na stacyach zrównać się z ulicami zupełnie. [...] Po drewnianych schodach dostajemy się do stacji, położonych 7 metrów nad ulicami, [...] wstępujemy na pierwszą platformę również drewnianą nieruchomą. Przed sobą mamy dwie platformy ruchome, jedna nad drugą;[...] niższa porusza się z szybkością 4 kilometrów na godzinę, podczas gdy wyższa przebywa w tym czasie 8 kilometrów. Chodnik składa się z poprzecznych wązkich deseczek – od strony ulicy otoczony jest żelazną barierą. [...] Żelazne laski do trzymania się ułatwiają wstępowanie na chodnik, złagodzone już bardzo za pośrednictwem platformy wolniej się posuwającej[58].

[58] [Anonim], *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 27, s. 213.

37. PARYŻ, *La rue de l'Avenir, ruchomy chodnik*, 1900

Architektura Pałaców Narodowych przyciągała uwagę bogactwem form, ozdób, pomieszania wszelkich stylów, konwencji i epok, gipsowymi i cementowymi ornamentami, tynkami i glinianymi kopiami meczetów, pagód i zamków. Ten wszechobecny nadmiar przytłaczał czy wręcz zatracał bardzo nowoczesną (żelazo, szkło) konstrukcję tych budowli, umożliwiającą uzyskanie olbrzymich powierzchni.

W przeważającej mierze architektura, którą zaproponowali wielcy budowniczowie końca XIX wieku była spadkobierczynią konfliktu pomiędzy sztuką a przemysłem, który pojawił się już na samym początku „epoki szkła i żelaza". Temu konfliktowi nie sposób było zapobiec; człowiek uwikłany w coraz gwałtowniej mechanizujący się świat, którego sam był budowniczym, nie potrafił odejść od wiary w „natchniony charakter kontemplacji estetycznej". Konstruował maszyny, budował gmachy, mosty, drapacze chmur oparte na precyzyjnych wyliczeniach inżynierskich, ale nadal nie potrafił wyzbyć się tego, co od wieków było niezbędnym elementem każdego przedmiotu, każdego założenia architektonicznego, mającego – poza wartością użytkową – wartość estetyczną: dekoracji. Wbrew gwałtownej manifestacji Gustawa Eiffla z 1889 roku, jednego z pierwszych funkcjonalistów, akceptowano „okazjonalną" obecność jego „żelaznej wieży", ale nadal konstruowano budowle w stylach sprawdzonych, „bezpiecznych", które nie zawiodły. „Sprzeczność między

faustowską działalnością człowieka a Naturą – oto główny problem człowieka połowy XIX wieku" – pisał Francastel[59].

* * *

Przesłanie samej wystawy oraz poszczególnych obiektów musiało być czytelne, żeby mniej wykształceni widzowie nie czuli się zagubieni. Wszechmocna wiara w naukę i postęp kierowała organizatorów przedsięwzięcia ku wskazaniu jego fundamentalnej roli oraz wykorzystaniu funkcji edukacyjnych ekspozycji. Aby wystawa spełniała tak postawione zadania, by spektakl nie przysłonił teorii i nauki, należało zainteresować widzów, operując niezwykłością, nieprawdopodobieństwem nadmiaru. Tę samą rolę pełniło kino, włączone w spektakl nauki: Galeria Maszyn stała się miejscem, gdzie na gigantycznych ekranach wyświetlano filmy braci Lumière [August Marie Louis (1862–1954) i Louis Jean (1864–1948)]. Widzowie mogli obejrzeć m.in. dokumenty z zakresu chirurgii, nakręcone podczas operacji rozdzielania sióstr syjamskich, którą przeprowadził kontrowersyjny dr Eugène Doyen (1859–1916). Nauka stała się ludyczna i fantastyczna, każdy mógł zapoznać się z tym, co dotąd zamknięte było w laboratoriach, postęp technologiczny przestał być marzeniem. Rozwój nauki zdawał się nie mieć końca, a przede wszystkim wydawało się, że jest ona powszechnie dostępna, na wyciągnięcie ręki.

Nauka wprzęgła w swą strategię artystów, pisarzy, fotografów, lekarzy i dziennikarzy. Wystawa 1900 roku połączyła koncepcję ewolucjonizmu i optymizmu historii, zarażając entuzjazmem dla postępu technologicznego.

> Marsz ku przyszłości się nie skończył, postęp nie ma końca, a uczeni otworzą przestrzenie świata i fantastyki, która będzie dominowała. Dziś ta niezłomna, nieracjonalna wiara w postęp, w dzieło nauki, budzi śmiech. My, którzy znamy drugą stronę nowoczesności, wiemy, że postęp naukowy i dobro nie zawsze są synonimami. Naukowość stała się pojęciem pejoratywnym i ktokolwiek ośmieliłby się robić z nauki religię uznany zostałby za wariata – pisze Mabire u progu XX wieku[60].

* * *

Ekspozycja trwała od 14 kwietnia do 12 listopada 1900 roku, zajmowała powierzchnię 120 ha w samym Paryżu i 110 ha w Vincennes, gdzie prezentowano osiągnięcia kolei żelaznej, ogrodnictwa, a także zorganizowano zawody

---

[59] P. F r a n c a s t e l, *Sztuka a technika*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1966, s. 56.

[60] B. M e t a i s, *op. cit.*, s. 147.

sportowe i pokaz automobili. Wzięło w niej udział 40 państw oraz kolonie francuskie, 83 047 wystawców, a zwiedziło ją 50 860 801 osób[61].

„Lektura dokumentów daje interesujący wgląd w zachodzące zmiany i postęp w ideowych założeniach przedsięwzięcia: «Wystawa 1900 roku będzie syntezą, określać będzie filozofię XIX w.» – pisano"[62]. Akcentowano przede wszystkim program dotyczący rozwoju różnych dziedzin naukowych, postęp techniczny, nauki humanistyczne i dokonania artystyczne. Zadaniem wystawy było scalenie, zorganizowanie, odsłonięcie różnorodnych osiągnięć ludzkości i zaprezentowanie ich publiczności.

Ekspozycja została podzielona na 18 głównych grup oraz 121 podgrup i klas. Wyróżniono: 1. Edukację i nauczanie; 2. Dzieła sztuki; 3. Przyrządy i osiągnięcia literatury, nauki i sztuki; 4. Pojazdy i osiągnięcia w dziedzinie mechaniki; 5. Elektryczność; 6. Sprawy cywilne i środki transportu; 7. Rolnictwo; 8. Ogrodnictwo i sadownictwo; 9. Lasy, polowanie, rybołówstwo, zbieractwo; 10. Żywność; 11. Kopalnie i metalurgię; 12. Dekorację i meblowanie budynków użyteczności publicznej i mieszkań; 13. Przędzę, materiały tekstylne, ubrania; 14. Przemysł chemiczny; 15. Przemysły różne; 16. Ekonomię społeczną, higienę, bezpieczeństwo publiczne; 17. Kolonizację; 18. Armię. Po pewnym czasie włączono sekcje poświęcone sportom i rekreacji, kolei żelaznej oraz – ostatecznie niezrealizowaną – dotyczącą tanich mieszkań dla robotników.

Wiele nowości, które wprowadzono w Chicago (1893) wykorzystano po latach podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 roku. Podobnie jak za Oceanem, także w stolicy Francji zainteresowaniem zwiedzających cieszyło się ogromne „koło diabelskie", górujące nad miastem, mieszczące ponad 2000 osób oraz ruchome chodniki. Wał osiowy owego diabelskiego młyna był największym stalowym elementem, jaki kiedykolwiek do tamtego czasu wykonano, a sama karuzela była czymś niezwykłym[63].

Zaniechano „wyścigów" w zakresie konstruowania ogromnych hal ze szkła i żelaza, ale na szeroką skalę wykorzystano elektryczne światło. Liczne kaskady wodne, konstrukcje ze szkła i luster – podświetlone tysiącami żarówek – stwarzały świat bliższy fantazji niż rzeczywistości. Wprawdzie już w 1889 roku pokazano publiczności słynne iluminowane fontanny, ale dopiero Wystawa 1900 roku stała się prawdziwym spektaklem elektryczności – zademonstrowano, jaką funkcję pełni światło nocą. Paryż został obwołany Miastem Światła (*La Ville Lumier*).

---

[61] K. O ł d z i e j e w s k i, *op. cit.*, s. 30.

[62] *L'Exposition Universelle…* [Paris 1900], s. 18.

[63] Por. A. B r i g g s, P. B u r k e, *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2010, s. 158.

Prezentacja miała stanowić syntezę dokonań XIX wieku, a także wprowadzać w wiek XX, miała demonstrować i utwierdzać bogactwo duchowe i materialne Francji, zadziwić zarówno świat, jak i własnych obywateli. Stała się pretekstem, by zamanifestować potęgę gospodarczą i intelektualną Republiki. Zasadniczym hasłem, towarzyszącym organizatorom było słowo „atrakcja". Pokazano niemal wszystkie najnowsze osiągnięcia techniki, by wymienić automobile, pocztę T.S.F. (poczta pneumatyczna), aparat rentgenowski, kinematograf, maszyny parowe itp.

Wystawa 1900 roku w Paryżu – w znacznie większym zakresie niż przedsięwzięcia poprzedzające ją – była jedną wielką atrakcją, festynem ludowym, targowiskiem bogactw dzieł sztuki, nauki, przemysłu, militariów, zarówno Francji, jak i państw biorących w niej udział. Miała zainteresować wszystkich.

> Doświadczenia z przeszłości pokazały, że nieustający rozwój środków transportu, postępująca demokratyzacja, powszechny dostęp do kultury stają się w coraz większym stopniu zasadą istnienia Wystaw Światowych. Poważna, wykształcona publiczność, specjaliści różnych dziedzin przyjdą zawsze, tymi, których należy przyciągnąć są masy – pisał anonimowy kronikarz Wystawy 1900 roku[64].

Bogata burżuazja końca XIX wieku gotowa była na przyjęcie tego, co oferowały nowinki techniczne i naukowe – chętnie korzystała z udogodnień wynikających ze zmian cywilizacyjnych. Skłonna do otaczania się luksusem, akceptowała propozycje współczesnych architektów, inżynierów, wynalazców, często je współfinansując. Bywało, że z burżuazji wywodzili się ci, którzy byli autorami nowości. Oczekiwano często, by architektura w swej ostatecznej formie z jednej strony nawiązywała do stylów historycznych, z drugiej – była malownicza, efektowna, błyskotliwa. To tej klasie społecznej, owej nowej finansjerze przypisuje się szczególne upodobanie do stylu neorenesansowego i neobarokowego, najlepiej manifestujących jej smak. Moda na renesans i barok, która zapanowała w końcu XIX wieku, była przede wszystkim wyrazem splendoru, niemal nieograniczonej możliwości eksponowania własnego bogactwa. Renesansowe i barokowe wzorce popularyzowały wystawy światowe, gdzie w tych stylach głównie powstawały budynki użyteczności publicznej, które wyposażano w dekoracyjne boazerie, meble i bibeloty. Oferowano wyroby rzemiosła artystycznego – tanie (dla mniej zasobnej klienteli) i bardzo kosztowne, cechujące się bogactwem ornamentalnym form, ale wykonane metodą przemysłową. Dzięki użyciu maszyn, wprawdzie perfekcyjne pod względem obróbki, były

[64] *L'Exposition Universelle…* [Paris 1900], s. 87.

jedynie naśladownictwem kunsztu rękodzielniczego, który odchodził w przeszłość, ale który nadal był bardzo ceniony. Organizatorzy wystawy w 1900 roku w stylu neorenesansowym i neobarokowym widzieli najdoskonalszy wyraz ducha narodowego państw Europy, czego odzwierciedleniem – w idealnej niejako postaci – były pawilony narodowe.

* * *

Wystawa Powszechna zorganizowana w Paryżu w 1900 roku zamykała wiek XIX i otwierała nową erę, była potężną manifestacją sukcesu ekonomicznego i przemysłowego Francji oraz widocznym – dumnie demonstrowanym światu – wskazaniem drogi realizacji marzeń o postępie cywilizacji, opartym na przedsiębiorczości i unowocześnianiu.

Bernard Metais w przywoływanej tu monografii poświęconej Wystawie z 1900 roku podkreśla fundamentalną rolę nauki i techniki, w których współcześni spodziewali się znaleźć rozwiązania wszystkich problemów świata. Przytaczając list młodego inżyniera „mechanizacji sztuk rękodzielniczych", który relacjonuje swemu ojcu, również inżynierowi, wizytę na Wystawie 1900 roku, zwraca uwagę na trafne spostrzeżenia autora listu dotyczące rozumienia teraźniejszości jako fundamentów wielkich odkryć XX wieku. „Ten list jest dla nas interesujący, ponieważ otrzymujemy bardzo jasny przekaz człowieka, którego punkt widzenia jest ograniczony kulturą epoki, w której żył" – pisze Metais[65]. Autor cytowanego tu listu jest dzieckiem epoki, w której powstawały niedoścignione konstrukcje stalowe, drapacze chmur, wiszące mosty, żelazne statki parowe i żelazna kolej. Te zdobycze określiły styl życia ludzi tamtej epoki i nadchodzących nowych czasów.

Jednakże architektura XIX wieku, szczególnie budowle użyteczności publicznej, nadal prezentowały się jako „obiekty stylowe". Wszystkie ważne dla ówczesnych miast budowle zdobiono, wykorzystując wyszukaną szatę historyczną. Najbardziej nowatorskie pod względem konstrukcyjnym gmachy powlekano tradycyjnymi materiałami, takimi jak drewno czy kamień, by ukryć „nuworyszowski szkielet". René Huyghe uzasadnia ten synkretyzm nowoczesności i kultu dla historyzmu przepaścią, jaka powstała w XIX wieku między nauką i sztuką z jednej strony, z drugiej – między architekturą i konstrukcją[66]. Pod koniec XVIII wieku, wraz z utworzeniem w roku 1794 École Polytechnique (pierwotna nazwa brzmiała d'École centrale des traveaux public) jako

---

[65] B. M e t a i s, *op. cit.*, s. 147.

[66] Por. R. H u y g h e , *Les signe du tempes et l'art moderne*, Paris 1985.

uczelni stojącej w opozycji wobec założonej jeszcze w XVII wieku École des Beaux-Arts (L'École nationale supérieure des Beaux-Arts[67]), owe sprzeczności między sztukami pięknymi i sztuką stosowaną znacznie się pogłębiły.

École Polytechnique pełniła ważną funkcję łączenia sztuk teoretycznych z wiedzą praktyczną. Celem szkoły skupiającej przyszłych ekonomistów, socjologów, matematyków, fizyków było m.in. ustanowienie koegzystencji między nauką i życiem, wprowadzenie do praktycznego zastosowania w przemyśle nowych technologii. Wraz z rosnącym postępem w przemyśle XIX wieku rola architekta i jego posłannictwo niesienia tego, co przekazała cywilizacji historia została podważona, a czerpanie z tradycji uznano za przestarzałe.

Dziennikarz i architekt Marcellin Jobard w 1849 roku pisał na łamach francuskiego „Revue generale de l'architecture et des travaux publics":

> Nowa architektura jest architekturą żelaza. Ludzie domagają się przekształcenia starych form, aż do chwili gdy radykalny przewrót całkowicie oczyści teren z banalnych szkół i poglądów. W architekturze pokolenie starych autorytetów musi zostać wyparte, aby zrobić miejsce artystom, którzy nie będą przestrzegać tradycyjnych przesądów wypracowanych w starych szkołach[68].

W 1889 roku francuski architekt Anatole de Bodot (1834–1915) na Pierwszym Międzynarodowym Kongresie Architektów w Paryżu głosił:

> Już dawno temu zmalał wpływ architekta, a inżynier zaczyna go zastępować. To nie (dowolnie wybrane) formy ukształtują podstawy nowej architektury; w urbanistyce, w rzeczywistym zastosowaniu nowoczesnej konstrukcji dojdziemy do form tak długo poszukiwanych[69].

Architekci XIX wieku, mając do dyspozycji nowoczesne materiały budowlane, tworzyli obiekty z jednej strony odzwierciedlające możliwości techniczne i konstruktorskie epoki, z drugiej – budowle wstydliwie ukrywające żelazne i przeszklone konstrukcje, które wypełniano kamieniem, zdobiono ornamentami o wyszukanej formie historyzującej. Mogłoby się zdawać, że postęp w technice budowania przyniósł jedynie praktyczne problemy, związane z użyciem

---

[67] L'École nationale supérieure des Beaux-Arts została ufundowana w 1648 roku przez Ludwika XV, w 1819 roku przekształcona została w École des Beaux-Arts.

[68] M. J o b a r d, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1849, http://www.designinform.co.uk/ journals33.htm.

[69] Podaję za: S. G i e d i o n, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968, s. 244.

nowych materiałów po to, by uzyskać dawny efekt. René Huyghe i Jean Rudel wiążą tę kwestię z dominacją akademizmu, który w tym okresie staje się do pewnego stopnia gustem przeważającym, wręcz oficjalnie „narzuconym", powodującym przeciwstawianie się wszelkim nowościom. Dlatego zapewne nowoczesne tendencje znajdowały swój wyraz głównie w budownictwie utylitarnym (fabryki, mosty, hale targowe, dworce kolei żelaznej, galerie maszyn, domy towarowe itp.) oraz w budynkach kameralnych, prywatnych (restauracje, wille, pojedyncze domy mieszkalne).

Około 1880 roku narodził się eklektyzm – nowy styl, oparty na rzeczywistych arcydziełach minionych epok.

> Eklektyzm – największy kompromis między minioną wiedzą i naturalizmem w malarstwie, kompromis między stylami i doskonałością nowoczesnej techniki, zawierającej się w zastosowaniu żelaza w architekturze; w posługiwaniu się inną dowolnością przeciw całemu dawnemu dogmatyzmowi – pisali R. Huyghe i J. Rudel[70].

Był to styl dominującej w latach 80. XIX wieku klasy bogatej burżuazji, nieufnie przyglądającej się „nowej artystycznej awanturze" – jak nazywali impresjonizm, postimpresjonizm, secesję, prekubizm Paula Cézanne'a (1839–1906) – popierającej sztukę, która opierała się na dziełach dawnych epok. Eklektyzm stał się do pewnego stopnia urzeczywistnieniem pragnień i marzeń ówczesnych odbiorców sztuki, a także jej głównych mecenasów, których smak ukształtował kult akademii. Postrzegany był jako „kryzys stylu", wyraz poszukiwania oryginalności, ale w bezpiecznych i nadal rozpoznawalnych rejonach. Huyghe i Rudel rozważają eklektyzm jako styl mimo wszystko niezależny, wyrażający dążenie wydostania się z konwencji, przymusu narzuconego przez tradycję, a jednocześnie wykorzystujący formy historyczne.

Henri Labroust (1801–1875), wychowanek École des Beaux-Arts, pionier użycia konstrukcji żelaznych w architekturze, „uhistorycznił" swe dzieło – Bibliothèque Sainte Geneviève (1843–1850) w Paryżu – w którym po raz pierwszy zastosowano żeliwo i kute żelazo w elementach konstrukcyjnych, pozostawiając grube mury zewnętrzne nadające budowli charakter renesansowego pałacu-warowni. Eiffel i Boileau – projektujący śmiałe pod względem struktury budowle, takie jak Magasin au Bon Marché, Girault – twórca Petit i Grand Palais, Gabriel Davioud (1824–1881) – autor Palais du Trocadéro na Wystawę Powszechną w 1878 roku stosowali w elewacjach formy neorenesansowe, neobarokowe

[70] R. Huyghe, J. Rudel, *L'art et le monde moderne*, vol. 1: *1880–1920*, t. 1, Paris 1970, s. 65.

i klasycyzujące. „Historyczna powłoka" była zasadą, szczególnie podczas realizacji gmachów o charakterze oficjalnym. Takie postępowanie wynikało – jak twierdzą Huyghe i Rudel – „z potrzeby zachowania wartości świętach przez to, że minionych"[71].

Renesans i barok były stylami, z którymi burżuazja i sfery rządzące Trzeciej Republiki utożsamiały swój prestiż i swoją historyczność. Różnorodność stylów stosowanych w oficjalnej architekturze XIX wieku, wykorzystanie szkła i żelaza w konstrukcjach uwidocznionych wewnątrz budowli, było – zauważają Huyghe i Rudel – jedyną możliwą formą wyrażenia swobody budowniczych i architektów. Ci ostatni, wychowankowie École des Beaux-Arts, gdzie wpajano święte zasady planowania osiowego, symetrycznego rozkładania elementów budynku względem jednej lub kilku osi, system proporcji ścian i otworów itp., realizowali swe nowatorskie koncepcje, tworząc wnętrza rozświetlone, lekkie, zdobione finezyjną linią znamionującą styl secesji. Tu „gotyckie" sklepienia wspierały żeliwne kolumienki, palmety wypełnione różnobarwnym szkłem, poręcze balustrad i balkonów oplatały delikatne roślinne ornamenty.

Wystawy powszechne były spektaklem pełnym splendoru, świętem, podczas którego starano się zapomnieć o problemach politycznych i społecznych. Było to wypolerowane lustro Historii, w którym duch samozadowolenia znajduje swój fantomowy obraz, ukazujący idealne społeczeństwo postępu, powszechnej zgody i współpracy między narodami.

W przemówieniu inauguracyjnym, wygłoszonym 5 maja 1900 roku u stóp wieży Eiffla, ówczesny prezydent Republiki Émile Loubet (1838–1929) mówił o Wystawie z 1900 roku jako o dziele harmonii, pokoju i postępu. W kolejnym przemówieniu zapewniał, że „Wystawy są dla Francji dniami wytchnienia od ciężkiej pracy i czasem powszechnej radości"[72].

Korzystano więc (w miarę finansowych możliwości i osobistego prestiżu) z cudowności „złotej świątyni japońskiej", gdzie podawano złotą herbatę, smakowano obiady w restauracji wiedeńskiej, kosztowano surowego mleka u Szwajcarów lub dymiącej polędwicy z renifera u Szwedów, delektowano się arabską mokką i hiszpańskim *chorizo*. „Przyjemność – oto pierwsze słowo tego czasu, który śmieje się w głębi swej niedoli, ponieważ radość życia dana jest tylko nielicznym. Lunapark jest wszędzie" – pisał Armand Lanoux[73].

Największym powodzeniem wśród zwiedzających cieszył się Pałac Kobiety, wzniesiony niedaleko wieży Eiffla, będący dziełem „modnego cukiernika

---

[71] R. Huyghe, J. Rudel, *op. cit.*, s. 66.

[72] M. Roger, *L'Exposition Universelle 1900*, Paris 1900, s. 85.

[73] A. Lanoux, *L'Exposition de 1900: la fortune de la France*, [w:] *Histoire*, Paris 1969, s. 3.

Chibausta", za które ten otrzymał Grand Prix de Rome. Ornamentowana brama fasady głównej, do której wiodły półkoliste schody prowadziła do hallu centralnego, gdzie ustawiono figury woskowe przedstawiające kobiety, które odegrały ważną rolę w historii Europy: Joannę d'Arc, carycę Katarzynę I, Elżbietę I, królową Anglii i Irlandii, Izabellę Kastylijską i Marię Teresę Austriaczkę.

Poza olbrzymim znaczeniem wystawy dla rozwoju przemysłu kraju gospodarzy, podczas jej trwania dochodziło do „przejmowania" i niekiedy zastosowania przez inne państwa najnowszych pomysłów i wynalazków. Na Wystawie w 1900 roku w dziedzinie przemysłu elektrycznego, optycznego i chemicznego dominowały Niemcy, wyprzedzając Francję, mimo że – jak twierdzi Armand Lanoux – wzorowały się na niej. Autor nazywa wystawę końca wieku „Sedanem przemysłowym", chcąc zaznaczyć zgubny wpływ wystaw, polegający – jego zdaniem – przede wszystkim na „penetracji osiągnięć francuskich przez przemysł niemiecki"[74]. Krytykowano beztroskie obnażenie przez Francję tajemnic najlepszych osiągnięć jej przemysłu, co wykorzystali Niemcy, dokonując „inwazji na rynek francuski" własnych towarów.

Już pod koniec XIX wieku wystawom powszechnym stawiano wiele zarzutów. Uważano, że zbyt często urządzane w jednym mieście stają się szkodliwe dla rozwoju gospodarki całego kraju. Wystawy powszechne paraliżowały rozwój i prawidłowy bieg interesów prowincji; sumy jakie przywozili cudzoziemcy do Francji pochłaniał Paryż – podczas letniego sezonu pustoszały nadmorskie wille i hotele francuskie, a kurorty podczas najcieplejszych miesięcy roku przypominały wyludnione miasteczka. Wystawy, owe tymczasowe nowe „miasta", budowane w przyspieszonym tempie, ściągały znaczną liczbę architektów, inżynierów, techników, rzeźbiarzy, robotników – podczas budowy Wystawy 1900 roku już na dwa lata przed jej otwarciem pracowało 2000 robotników dziennie; w następnych latach liczba ta znacznie się zwielokrotniła. Aby zapobiec skutkom nadmiernego napływu robotników do miasta organizującego wystawę, którzy po ukończeniu prac stawali się bezrobotni, rada Paryża zamieściła w swym biuletynie zastrzeżenie, by firmy pracujące na rzecz wystawy dobierały sobie robotników spośród rdzennych mieszkańców miasta.

Krytykowano wystawy za ich rozbuchaną ludyczność, jarmarczną tandetę, powodującą, że zapomina się o zasadniczej funkcji przedsięwzięcia, jaką powinna być powszechna wymiana, zawieranie kontraktów, zaznajamianie się z osiągnięciami innych państw. Wystawy końca wieku stały się lunaparkami, ustawicznym świętem przeznaczonym dla ludzi żądnych zabawy i podniety[75].

---

[74] *Ibidem*, s. 7.

[75] Por. K. O ł d z i e j e w s k i, *op. cit.*

Kazimierz Ołdziejewski zauważał, że wprawdzie Loubet w przemówieniu wygłoszonym podczas trwania Wystawy 1900 roku w dniu rozdawania nagród przede wszystkim skupił się na godnych chwały pracach kongresów, zmierzających do utrzymania pokoju na świecie i powszechnego zbliżenia narodów (do tego również przyczyniają się wystawy powszechne), to jednak mimo zorganizowania wystawy w 1867 roku doszło do wojny francusko-pruskiej, którą Francja przegrała, „wskutek swego zapatrzenia się w siebie – pisze Ołdziejewski – i swe pokojowe hasła, internacjonalne hasła, podczas gdy sąsiedzi w tym czasie przygotowywali się do wojny"[76].

Na łamach „Revue de deux-monde" z 15 stycznia 1895 roku, Calonne przestrzega przed organizowaniem kolejnej ekspozycji, uważając że nadmierne skupianie uwagi na wystawach (jak to miało miejsce w 1867 i 1889) oraz głoszenie szczytnych haseł deklarujących pokój między narodami doprowadziło do utraty przez Francję Luksemburga i Nowych Hybryd. Wystawę 1889 roku (zorganizowaną w setną rocznicę rewolucji francuskiej) zbojkotowała większość monarchii europejskich, mimo oficjalnego zaproszenia wystosowanego przez rząd francuski i mimo udziału panujących w poprzednich wystawach organizowanych w Paryżu. Kolejny zarzut dotyczył zaabsorbowania Francji na prawie dwa lata organizacją Wystawy 1900 roku, do tego stopnia, że przerwana została jej międzynarodowa aktywność polityczna, co uczyniono m.in. dlatego – uważa Calonne – by nie narażać Francji na powikłania polityczne i ewentualną odmowę udziału w wystawie innych państw.

Ołdziejewski zwraca uwagę, że pałace poświęcone osiągnięciom naukowym były niemal puste, natomiast szczególnym zainteresowaniem zwiedzających cieszyły się „atrakcje". „Przemysł był tylko pozorem, a zabawy i widowiska stały się prawdziwym celem. Wielkie kapitały musiały tańczyć sarabandę wokoło ogniska, gdzie koncentrował się produkt wysiłków duchowych i materialnych"[77].

Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu 1900 roku, planowana jako próg nowej ery, której „wielkość przewidują uczeni i filozofowie", by użyć słów francuskiego ministra handlu Julesa Rochesa, wypowiedzianych podczas przemówienia sprawozdawczego z wystawy w 1889 roku, do historii wystaw światowych przeszła jako „katalizator przemysłowy" Francji, o czym rozpisywała się ówczesna prasa. Nie powstało wówczas dzieło na miarę londyńskiego Crystal Palace czy wieży Eiffla, a Grand Palais sir Albert Edward Richardson (1880–1964), brytyjski architekt, profesor architektury na University College

[76] *Ibidem*, s. 213.
[77] *Ibidem*, s. 216.

w Londynie, nazywa „błazeństwem i ornamentalnym przerostem”[78]. Reyner Banham[79] (1922–1988) przywołuje słowa Richardsona z książki *Rewolucja w architekturze* i jest to jedyna wypowiedź wielkiego modernisty architektury na temat Wystawy 1900 roku. Architekturę wystawy współcześni oceniali jako jarmarczną, materializującą nadmiar wyobraźni i inwencji jej twórców. André Hallays (1859–1930), pisarz i dziennikarz francuski pisał, że „pałace na esplanadzie Inwalidów są «arcydziełem brzydoty, [...] budzą przerażenie»”[80]. Herman Muthesius (1861–1927), niemiecki architekt i teoretyk wczesnego modernizmu podkreśla, że budynki wystawy są „bez odczucia inteligencji, smaku, wyższego celu; posępna orgia mas zebranych w krzykliwe zbiorowisko”[81].

* * *

Wystawa 1900 roku w założeniu jej organizatorów i gospodarzy miała być (i była) wystawą przełomu stuleci, obrazem chwały Republiki oraz zwierciadłem i syntezą dokonań XIX wieku. Współcześni widzieli w niej szczególny amalgamat nowoczesności i historii, akademizmu święcącego swe triumfy na oficjalnych Salonach i awangardy zaznaczającej swą obecność w Salonach Niezależnych, w gościnnych kawiarniach paryskich i pracowniach. Nowoczesność śmiałych konstrukcji secesyjnych z żelaza i szkła była obecna w nielicznych budowlach, nowatorskie projekty konstruktorów i inżynierów ukrywano pod warstwą niezliczonych ozdób i detali, nadających założeniu „historyzujący” charakter. W architekturze kamuflowano to, co stanowiło rdzeń osiągnięć współczesnej nauki. Zbudowany na Wystawę 1900 roku pierwszy na świecie zelektryfikowany dworzec kolejowy, nazwany Gare d’Orsay, położony jest w centrum Paryża, na lewym brzegu Sekwany, w sąsiedztwie Luwru i siedziby Legii Honorowej (obecnie Musée National de la Légion D’honneur)[82], był dziełem architekta

---

[78] A. E. Richardson, *Architecture from the Classic Standpoint,* „Architectural Review” 1911, Vol. 39, http://archive.org/ stream/academyarchitect 40londuoft/ academyarchitect-40londuoft_djvu.txt [data dostępu: 27.03.2012].

[79] R. Banham, *Rewolucja w architekturze*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979.

[80] A. Olszewski, *op. cit.*, s. 182–183; cyt. za: Ph. Julian, *The Triumph of Art Nouveau…*, s. 98.

[81] *Ibidem*, s. 183; cyt. za: W. Friebe, *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985, s. 133.

[82] W 1973 r. dworzec Gare d’Orsay wyszedł ostatecznie z użycia, w 1977 r. z inicjatywy prezydenta Francji Giscarda d’Estaing rozpoczęto przygotowania do jego przekształcenia w muzeum sztuki. Projekt przebudowy wykonali Renaud Bardon, Pierre Colboc i Jean-Paul Philippon, projekt wnętrza jest dziełem włoskiego architekta Gae Aulenti. Obecnie mieści się

Victora Laloux (1850–1937). Eklektyczna fasada budowli stylistycznie wpisuje się w historyczną architekturę Paryża, wewnątrz dworzec reprezentuje czystą konstrukcję z żelaza i szkła, szklany dach zapewniał dzienne światło, a obszerna, kolebkowa hala dworca zapewniała wygodny przepływ podróżnych pragnących odwiedzić Paryż podczas trwania Wystawy.

Wielka Wystawa 1900 roku proponowała jednakże nie tylko olśniewający spektakl, targowisko rozrywki, lecz także spotkanie ze sztuką w jej najwyższym wymiarze – uznaną sztukę akademicką, ale także poszukiwania artystów europejskiego i amerykańskiego modernizmu końca XIX wieku, secesję, sztukę pozaeuropejską. Całą tę różnorodność dokonań artystów epoki prezentowano w dwóch szczegółowo opisywanych pałacach sztuki, Grand Palais i Petit Palais, które – odmiennie od innych budowli, powstałych na potrzeby i czas trwania ekspozycji – pozostały jako trwałe założenia architektoniczno-urbanistyczne współczesnego Paryża.

La Ruche

W tkankę architektury współczesnego Paryża wrosła dawna „rotonde des Vins" (pawilon win), usytuowana przy Passage de Dantzig 2 na Montparnassie. Pawilon założony na planie oktogonu, pozostały po Wystawie Światowej w 1900 roku, zaprojektował Gustave Eiffel.

W 1895 roku akademicki rzeźbiarz i filantrop Alfred Boucher (1850–1934), pamiętając własne trudne początki artystyczne i dysponując znaczną sumą, otrzymaną za wykonanie popiersia króla Rumunii Karola I i jego żony Elżbiety, kupił rozległy teren w okolicach Vaugirard. Początkowo zlecił wybudowanie na tym obszarze kilku domków, pełniących funkcję pracowni dla młodych artystów. Po zamknięciu Wystawy Światowej w 1900 roku Boucher dokupił pozostałości po prowizorycznych pawilonach oraz wspomnianą rotundę. Ośmioboczna budowla „przykryta dachem w kształcie chińskiego kapelusza, co upodobniało ją do ula, była okazem architektury stosującej konstrukcje żeliwne"[83] – pisze Jean-Paul Crespelle. Boucher wykorzystał ową finezyjną konstrukcję, zaprojektowaną przez twórcę wieży Eiffla, przekształcając budynek w 24 wąskie mieszkania-pracownie w kształcie trójkąta, które artyści nazwali trumnami. By nadać splendoru założeniu, kazał zamknąć rozległy plac,

---

w nim muzeum sztuki XIX wieku – rozpoczęło ono swą działalność za prezydentury François Mitterranda w 1986 r.

[83] J.-P. Crespelle, *Montparnasse w latach 1905–1930*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 79.

rozpościerający się między nimi a uliczką Dantzig wspaniałą ozdobną kratą, wykonaną w stylu secesyjnym, pochodzącą z Pavillon de la Famme. Wejście do rotundy flankowały dwie kariatydy, podczas trwania Wystawy zdobiące pawilon Indonezji.

> Wewnątrz dwa piętra „Ula" podzielono na pracownie. – pisze kronikarz Montparnassu – [...] Ci, którym wypadło mieszkać na najwyższym piętrze – jak na przykład Chagall – dysponowali ponadto wewnętrznym gankiem wyrobionym w dachu i służącym za pokój[84].

Z czasem Alferd Boucher uzupełnił swe dzieło innymi pozostałościami Wystawy Powszechnej – wokół rotundy postawił mniejsze pawilony przeznaczone dla artystów z rodzinami, przy Passage Dantzig wzniesiono kolejny dwukondygnacyjny budynek mieszczący pracownie. W 1902 roku ceglano-żeliwną rotundę ze smukłą wieżyczką wieńczącą kopułę dachu nazwano La Ruche, i pod tą nazwą przeszła do historii sztuki.

> [...] podczas publicznej inauguracji – podsekretarz stanu wydziału Sztuk Pięknych z godnie zadartą głową, gwardia republikańska, *Marsylianka* – „Ul" był już dużym zespołem stu czterdziestu pracowni, stojących wśród porządnie wystrzyżonych trawników i kwitnących zarośli. Miejsce było przyjemne i takie pozostało [...] aż do roku 1914[85].

Na początku lat dwudziestych XX wieku w La Ruche mieszkali m.in.: Pablo Picasso, Fernande Léger (1881–1955), Constantin Brancusi (1876–1957), Marc Chagall (1887–1985), Ossip Zadkine (1890–1967), Chaim Soutine (1893–1943), Mojżesz Kisling (1891–1953), Jacques Lipchitz (1891–1973), Pinchus Krémègne (1890–1981), Alexander Archipenko (1887–1964) – artyści kręgu École de Paris którzy przejeżdżali do Paryża z Europy Wschodniej. Marc Chagall pisał o La Ruche:

> Tak nazywano jakąś setkę pracowni otoczonych niedużym ogrodem, tuż przy Rzeźniach Vaugirard. Pracownie te zajmowała cyganeria artystyczna wszystkich krajów. Podczas gdy w pracowniach rosyjskich popłakiwała obrażona modelka, u Włochów słychać było śpiewy i dźwięki gitary, a u Żydów prowadzono gorące dyskusje, ja siedziałem sam w mojej pracowni, przy świetle naftowej lampy. Pracownia była zawalona obrazami i płótnami, które zresztą nie były malarskimi płótnami, były to raczej moje obrusy, prześcieradła, moje nocne koszule podarte na kawałki[86].

---

[84] *Ibidem*.

[85] *Ibidem*.

[86] M. C h a g a l l, *Moje życie*, przeł. J. Sell, Kraków 2003, s. 122.

Po II wojnie światowej La Ruche zasiedliło kolejne pokolenie artystów, m.in.: Paul Rebeyrolle (1926–2005) malarz, litograf i rzeźbiarz, który uczynił słynny oktogon dziełem swego życia, walcząc o jego istnienie; rzeźbiarz Léonard Léoni, który urodził się w 1933 roku w La Ruche i tu mieszkał przez całe życie; malarz i rysownik Ernest Pignon-Ernest (1942) rzeźbiarz André Barelier (1934); malarka Izabelle Geoffroy-Dechaume czy malarz Francis Herth (1943). W 1971 roku La Ruche kupiła para mecenasów sztuki René i Geneviève Seydoux dokonując renowacji i odtwarzając pierwotne przeznaczenie budowli jako miejsca tanich pracowni dla artystów. Niegdyś ciasne i pozbawione podstawowych udogodnień pojedyncze pomieszczenia zostały połączone w przestronne miejsca do pracy i życia. Obecnie w La Ruch mieszka sześćdziesięciu artystów dwunastu narodowości.

> La pluridisciplinarité est également de rigueur: représententes de la figuration ou de l'abstraction, en peinture comme en sculpture, conceptuels, vidéastes, photographes et scénographes s'y côtoient en bonne entente[87].

---

[87] P. Thuillant, *Cité d'artistes „La Ruche". La vie des „Abeilles"*, „Art et Décoration" 2013, No. 484, s. 53–54, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/architecture/commentaire_id/1900-world-fair-7196.html [data dostępu: 27.03.2012].

Część III

SZTUKI PIĘKNE NA WYSTAWIE POWSZECHNEJ W PARYŻU W 1900 ROKU

Koniec XIX wieku w sztukach plastycznych był czasem zapoczątkowującym wiele krajowych i międzynarodowych wystaw poświęconych tym tendencjom w sztuce, które postrzegano jako rewolucyjne, i które w istocie takimi były. Wystawy secesji monachijskiej (1892), berlińskiej (1898), wiedeńskiej (1897), triumf Art Nouveau w Wielkiej Brytanii i Francji, zapoczątkowana w 1895 roku (i kontynuowana po dziś dzień) szeroka międzynarodowa prezentacja sztuki na Biennale w Wenecji oraz powołany rok później, mający podobny charakter przegląd sztuki współczesnej Carnegie International w Pittsburghu w Stanach Zjednoczonych wskazywały na pragnienie oderwania się artystów awangardowych od konwencji akademickich, od sztuki oficjalnej, uznanej, popieranej i dominującej. Artyści „permanentnej rewolucji", całe grupy wielkich nowatorów sztuki końca XIX i początku XX wieku znajdowały własne, niezależne miejsca ekspozycji dzieł, wyniośle odstępując przestrzenie oficjalnych Salonów sztuce „pompierów", których zbuntowanymi uczniami sami często byli.

W długiej historii wystaw światowych sztuki piękne uzyskały własną przestrzeń ekspozycyjną dopiero w 1855 roku podczas wystawy w Paryżu. Tradycyjnie przede wszystkim demonstrowana była sztuka akademicka, oficjalna; w ramach kolejnych imprez zaczęto prezentować sztukę wieków minionych, odzwierciedlającą doniosłe osiągnięcia narodów. Dobór obrazów na wystawach w 1855, 1867 i szczególnie w 1878 roku wiązał się z sytuacją polityczną Francji, gdy – po przegranej wojnie z Prusami – przeważały nastroje konserwatywne i monarchiczne. Władze w sposób widoczny popierały sztukę tradycyjną, w której dominowały tematy historyczne. Twórczość realistów i impresjonistów, początkowo ignorowaną, z czasem zaczęto odbierać jako „żywy refleks nowoczesności",

która była głównym motorem organizowania pokazów. Wystawa 1889 roku odbywała się w innej atmosferze politycznej. „Po roku 1880 przewaga należała już do republikanów – pisze Marek Zgórniak. – Władzę na różnych szczeblach sprawowało nowe pokolenie ludzi o poglądach socjalistycznych i antyklerykalnych”[1]. Programem wystawy roku 1889 była idea nowoczesności, która w równym stopniu objęła swym zasięgiem nową generację polityków, przedstawicieli francuskich władz oraz artystów, dziennikarzy, krytyków sztuki, pisarzy o poglądach lewicujących. Wyjątkową rolę odegrał Antonin Proust (1832–1905), krytyk sztuki, dziennikarz i polityk, który jako przewodniczący Komisariatu Sztuk Pięknych w 1889 roku doprowadził do urządzenia dodatkowej wystawy retrospektywnej – *Salon des Cent 1789–1889*, w ramach której pokazano sztukę francuską od czasu rewolucji 1789 roku. „Pomysł został zrealizowany i w roku 1889 można było oglądać sztukę francuską na trzech wystawach: «stuletniej» (*centennale*), «dziesięcioletniej» (*décennale*) oraz na dorocznym Salonie”[2].

Indywidualna, niezłomna postawa Prousta i krytyka Rogera Marxa oraz poparcie lewicujących urzędników pozwoliły im zaprezentować sztukę nowoczesną. Pokazano więc prace Maneta, Courbeta, Pissarra, Cézanne’a. Podobnie, jak będzie to miało miejsce w 1900 roku, na wystawie retrospektywnej w 1889 roku pokazano więcej prac artystów nowoczesnych. O wyborze dzieł na wystawę „dziesięciolecia” decydowała komisja w połowie wyłoniona przez artystów, w połowie przez rząd i Akademię.

Sale Grand Palais dla zwiedzających Wystawę Światową w Paryżu w 1900 roku otwarte zostały 2 maja; sale skrzydła wschodniego, wychodzącego na avenue d’Antin mieściły wystawę poświęconą ostatnim stu latom sztuki francuskiej (od 1800 do 1900 roku) – Wystawa Stulecia / *Salon des Cent* / *Centennale.* Natomiast Wystawa Dekady / *Salon Décennale*, prezentująca osiągnięcia ostatnich dziesięciu lat rozkwitu sztuk pięknych na świecie – zajmowała parter, pierwsze piętro oraz wielki, przekryty szklanym dachem westybul, gdzie ustawiono liczne rzeźby. Planowano panoramiczną ekspozycję artystów wywodzących się z 29 krajów, pokazujących malarstwo, dzieła na papierze (rysunki, akwarele, pastele, grafiki) oraz rzeźby (włączając okazy sztuki medalierskiej), a także projekty architektoniczne. Była to największa dotąd prezentacja dzieł sztuki współczesnej, jaką kiedykolwiek zorganizowano w Paryżu. Wystawiono ponad 6500 dzieł wykonanych przez około 3000 artystów reprezentujących

[1] M. Z g ó r n i a k, *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki Michała Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz i in., Kraków 2001, s. 447–448.

[2] *Ibidem*, s. 448.

różne pokolenia i różne tendencje: Francja pokazała około 1000 dzieł, Stany Zjednoczone 251, Wielka Brytania 223, Japonia 177, Rosja i Finlandia 157, wystawiono również dwie prace z Meksyku i jedną z Nikaragui.

Za wybór artystów reprezentujących poszczególne kraje odpowiedzialne były specjalne komisje. Podstawowym kryterium selekcji prac była data ich powstania – dzieło powinno być stworzone po 1889 roku. Ten wymóg został zaakceptowany przez wszystkie kraje uczestniczące w przedsięwzięciu, jedynie Belgia nie podporządkowała się, zademonstrowawszy dzieła pochodzące z czasu znacznie poprzedzającego wyznaczoną datę.

Zainteresowanie malarstwem i rzeźbą w XIX wieku było tak wielkie, że gdy jurorzy Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku – sekcji sztuk pięknych – ogłosili nabór dzieł, do Paryża przetransportowano tysiące prac z niemal wszystkich kontynentów, a zainteresowanie sztuką „buntowników" i dywagacje nad sposobem i zakresem prezentacji ich prac okresowo przyćmiły wielkie przygotowania do oficjalnego pokazu w Grand i Petit Palais. Przedstawiciele różnych narodowości, reprezentujący najróżniejsze nurty i drogi stylistyczne robili wszystko, by zwrócić na siebie uwagę:

> [...] młodzi rebelianci przepychali się z odchodzącą generacją establishmentu, domagając się prawa do pierwszeństwa, a oszałamiająca różnorodność stylów i tematów ze zwiedzających czyniła odbiorców kapryśnych, niestałych, ulegających oferowanemu im nadmiarowi i presji nowości[3].

Wydaje się, że najbardziej konserwatywnymi gustami charakteryzowali się jurorzy sekcji francuskiej i angielskiej, hołdujący tradycjom akademickim. Oni zresztą przeważali liczebnie i to ich wybory były decydujące. Profesorowie École des Beaux-Arts w Paryżu: William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), Léon Bonnat (1833–1922), którego uczniami skądinąd byli m.in.: Gustave Caillebotte (1848–1894), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Raoul Dufy (1877–1953), Georges Braque (1882–1963), zawsze pełen atencji dla malarstwa Ingresa i Eugène'a Delacroix (1798–1863). Mistrzowie sztuki brytyjskiej: lord Frederick Leighton (1830–1896) zaprzyjaźniony z prerafaelitami, mistrz łączenia sztuki klasycznej z angielskim estetyzmem oraz John William Waterhouse (1849–1917), spadkobierca prerafaelitów i ich „reformator", świadom zasad impresjonizmu – stanęli naprzeciw artystów kolejnego pokolenia, owych rewolucjonistów sztuki XX wieku: Fernanda Khnopffa (1858–1921), Gustava

[3] R. Rosenblum i in., *1900. Art at the Crossroads*, *16 January – 3 April 2000*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, s. 47.

Klimta (1862–1918), Georgesa Rouaulta (1871–1958), Pabla Picassa (1881–1973), Ferdinanda Hodlera (1853–1918). Dominująca rola i zakres wyborów oraz gust członków Akademii sprawiły, że Francję i Anglię przede wszystkim reprezentowali właśnie akademicy. Członkami komisji brytyjskiej byli także: Edward Poynter (1836–1919), twórca obrazów o tematyce historycznej i biblijnej – od 1896 roku prezydent Royal Academy of Arts w Londynie, rzeźbiarz i medalier Henry H. Armsted (1828–1905) – członek Akademii, architekci Edwin Lutynes (1869–1944) i George Aitchison (1825–1910) (budowniczowie pawilonu brytyjskiego) – prezydenci Royal Instiute of British Architects oraz Frederic A. Eaton (1873–1913) – główny sekretarz Royal Academy[4].

Francja

Do dyspozycji dawnych i współczesnych artystów francuskich przeznaczono znacznie większe powierzchnie wystawiennicze niż dla twórców z innych państw, stąd też obecność czy raczej wszechobecność sztuki rodzimej była uderzająca.

Grand Palais i Petit Palais mieściły imponującą ekspozycję sztuk pięknych, jakiej dotąd Paryż nie prezentował. Pokazano przede wszystkim sztukę francuską – dominowała ona we wszystkich dziedzinach. Organizatorzy zadbali, by szczególny akcent położyć na znaczenie sztuki francuskiej dla sztuki na świecie.

W Petit Palais prezentowano dzieła sztuki francuskiej od średniowiecza po malarstwo Antoine'a Watteau (1684–1721). W Grand Palais wystawiona była sztuka powstała w latach 1800–1889. W ramach owych 89 lat mieściła się twórczość takich mistrzów, jak: Jacques-Louis David (1748–1825) i Jean-August-Dominique Ingres (1780–1867), dzieła artystów następnej generacji, takich jak: Alexandre Cabanel (1823–1889), rzeźbiarz Louis-Ernest Barrias (1841–1905) oraz tych, których w 1900 roku, po latach ich walki o uznanie, postawiono na cokole należnym sztuce oficjalnej, by przywołać tu tak ważnych dla europejskiej sztuki nowoczesnej artystów jak: Gustave Courbet (1819–1877), Honoré Daumier (1808–1879), Édouard Manet (1832–1883), Edgar Degas (1834–1917), August Rodin (1840–1917), a także Paul Cézanne (1839–1906) i Paul Gauguin (1848–1903). Grand Palais stał się miejscem, gdzie wyraźnie ujawniła się najpoważniejsza sprzeczność, jaka zachodzi między tym, co niezmienne i tym, co podlega nieuchronnym zmianom, którym niechętnie i z ociąganiem poddają się nawet najbardziej konserwatywnie nastawione umysły.

[4] *Ibidem*. Ze 193 malarzy i grafików brytyjskich aż 52 było członkami Royal Academy of Arts, a spośród 30 rzeźbiarzy – 11.

Francuski malarz i rzeźbiarz akademicki, Jean-Léon Gérome (1824–1904), prezentację w Grand Palais podsumował legendarną uwagą, będącą odpowiedzią na kwestię Loubeta – nowo wybranego prezydenta Francji, który sprzeciwiał się wprowadzeniu do Grand Palais dzieł impresjonistów. Gérome stwierdził, że „wstydem francuskiego malarstwa są obrazy jak te właśnie”[5]. Napięcia wśród członków jury kwalifikującego dzieła na Wystawę przybierały niekiedy znamiona walki o prawo do trwania w znanym, trwałym i bezpiecznym (akademizm) w konfrontacji z nowym, zrewolucjonizowanym, radykalnie wprowadzającym w wiek XX pojmowaniem sztuki.

Na tle ogólnej dezaprobaty ze strony krytyków i dziennikarzy wobec samej wystawy, a w szczególności prezentacji w jej ramach sztuk pięknych, wielce pozytywny był stosunek Emila Zoli do całego przedsięwzięcia. Wraz z żoną Alexandrine wielokrotnie odwiedzał tereny wystawowe, a jego fascynacja ekspozycją znalazła swój wyraz m.in. w licznych fotografiach, które wykonywał w różnych miejscach. Na uwagę zasługuje seria czarno-białych zdjęć, które zrobił z drugiego piętra wieży Eiffla. Pisarz, z którego opinią się liczono, podkreślał też wyjątkową rolę wystawy jako miejsca służącego kunsztowi łączenia narodów i ujawniania ich złożonych osiągnięć technicznych i kulturalnych.

Przegląd fotografii dokumentalnych prezentujących wnętrze westybulu-atrium w Grand Palais pokazuje dżunglę rzeźb przywiezionych do Paryża z całego świata [ilustr. 38a]. Wśród ponad 1500 dzieł wykonanych w marmurze, brązie, gipsie nie było takich, które wzbudziłyby szczególny entuzjazm krytyków. Nadmiar, stłoczenie, brak starannej selekcji, przypadkowe, pospieszne ustawienie posągów spowodowało, że nawet wybitne dzieła ginęły w gąszczu figur, posągów, postumentów i cokołów.

Henri Frantz w recenzji z wystawy pisał: „Mimo niebywałych rozmiarów atrium Grand Palais rzeźby, które w nim zostały ulokowane były tak liczne, że jedna przeszkadzała drugiej. Tak zasłaniały się wzajemnie, że już po otwarciu niektóre rzeźby trzeba było przenieść do ogrodów”[6] [ilustr. 38b]. Inny krytyk, Anatole de Barthélemy pisał: „W hallu rzeźb groteskowe nagromadzenie dzieł jest tak nieprzyjemne, że doprawdy trzeba być wielkim miłośnikiem sztuki, żeby nie być całkowicie nią zniesmaczonym”[7] [ilustr. 39]. Bernard Guinaudeau, krytyk dziennika „L’Aurore”, w jednym z pierwszych artykułów poświęconych

---

[5] Por. R. Rosenblum i in., *op. cit.*

[6] H. Frantz, *Le Salon de 1900, Exposition Décenalle*, Paris 1901, s. 89; cyt. za: R. Rosenblum i in., *op. cit.*, s. 11.

[7] A. Barthélemy, *L’Exposition Décenalle de l’art français (1890–1900). Grand Palais, des Beaux-Arts, des Champs Elysées a Paris*, „Revue encyclopédique” 1900, vol. X. s. 645; cyt. za: R. Rosenblum i in., *op. cit.*, s. 10.

38a. PARYŻ, *Grand Palais*, główny westybul z wystawą rzeźby, 1900

Wystawie z rozgoryczeniem pisze drobiazgowo o 36 ogromnych salach mieszczących się na parterze i pierwszym piętrze w Grand Palais, w których pokazywane są dzieła uznanych artystów francuskich:

> Ci panowie, identyfikując się ze sztukami pięknymi pokazywanymi w ramach Wystawy 1900 roku zajęli ¾ przestrzeni, która miała gościć artystów z całego świata. Obcokrajowcy mieli do dyspozycji tylko ¼ przestrzeni…[i] mogli – proporcjonalnie – zawiesić tylko dwa albo trzy obrazy na 100, które mogli zawiesić Francuzi. Nasi artyści mają wyjątkowe zrozumienie dla roli gościnności. – ironizuje krytyk – Żaden z nich nie miał wątpliwości, by któregokolwiek z tych artystów włączyć; mogą więc bez obaw pokazać, że tylko oni istnieją i tylko oni są posiadaczami geniuszu. Niestety! Zademonstrowali jedynie swą małoduszność[8].

[8] B. G u i n a u d e a u, *La Décenalle*, „L'Aurore", 20 mai 1900, no. 944, s. 1.

38b. PARYŻ, *Grand Palais*, główny westybul z wystawą rzeźby, 1900

Próba pokazania światu tak wielkiego przeglądu sztuki, z akcentem położonym na sztukę francuską, żadną miarą, w ocenie współczesnych, nie mogła być obiektywna. Taka sytuacja wynikała, z jednej strony – jak już wspominano – ze szczególnie intensywnych nastrojów o zabarwieniu nacjonalistycznym, panujących w tamtej epoce, z drugiej – z faktu, że lata 1880–1914 znajdujemy jako złoty wiek sztuk pięknych w sztuce zachodniej w ogóle. Greenhalgh mówi wręcz o drugim renesansie, słusznie też zaznacza, że pośród jurorów byli Gustave Moreau (1826–1898) i Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898). Wprawdzie

39. PARYŻ, *Grand Palais*, wystawa rzeźby; na pierwszym planie wczesna wersja rzeźby Augusta Rodina *Pocałunek*, 1900

obaj reprezentowali nurt symbolistyczny (Moreau był profesorem École des Beaux--Arts), ale ich rozumienie sztuki współczesnej daleko wykraczało poza epokę, którą sami reprezentowali, a z ich pracowni wychodzili najbardziej awangardowi malarze tamtej epoki[9]. Wystawa w Grand Palais była szeroką prezentacją, w ramach której starano się pokazać nie tylko dzieła artystów akademickich – widzowie podziwiać mogli prace Courbeta, Corota, Milleta, Charles-François Daubigny'ego (1817–1878), Constanta Troyona (1810–1865), Henri Fantina--Latoura (1836–1904), Maneta, Auguste Renoira (1841–1919), grafiki i rysunki Félixa Regamey'a (1844–1907) – malarza, pisarza, etnografa, który po latach pracy w Japonii stał się propagatorem rdzennej sztuki i kultury tego kraju[10]. Żywą ilustracją etnograficznych dociekań Regamey'a były występy japońskiej tancerki Saddy Yacco (1871–1946), która poprzez taniec interpretowała sceny wywiedzione z bardzo popularnego tradycyjnego malarstwa, w Japonii zwanego *ukiyoe*.

---

[9] P. G r e e n h a l g h, *Ephemeral vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, New York 1988, s. 204. Por. także: A. A l e x a n d r e, *Continental Pictures at the Paris Exhibition*, „The Paris Exhibition 1900. Art Journal" 1901, s. 322 [London].

[10] Regamey jest autorem jednego z pierwszych opracowań poświęconych zwyczajom i stylowi życia Japończyków; por.: F. R e g a m e y, *Japan in Art and Industry*, New York 1893.

Wybory i decyzje komisji uwarunkowały zatem ostateczną prezentację prac, a jednoznacznie opowiadający się za akademizmem gust jurorów spowodował, że artyści nowych nurtów sztuki wręcz unikali wizyty na Wystawie, widząc w niej jedynie zabawny jarmark. Camille Pissarro (1830–1903) w liście do syna Luciena (1864–1944) z goryczą pisał o malarstwie i rzeźbie, które oglądał w Grand Palais jako o sztuce zachowawczej, nierespektującej nowych zdobyczy, odwróconej od symbolistów, impresjonistów, postimpresjonistów, gdzie nawet secesja – styl zdawałoby się już zaakceptowany – obecna była jedynie jako element dekoracyjny, uobecniony zaledwie kilkoma budynkami, akcentowała swe istnienie przede wszystkim w sztuce użytkowej i wyposażeniu wnętrz[11]. Reakcje Pissarra podzielali Édouard Vuillard (1868–1940), Maurice Denis (1870–1943) i Szwajcar Félix Vallotton (1865–1925)[12]. Ten ostatni, wyrażając własny stosunek do Wystawy, wykonał serię prac składającą się z sześciu drzeworytów zatytułowanych *Exposition Universelle 1900*, w których przedstawił w formie karykaturalnej, acz nie pozbawionej sympatii, „atrakcje" paryskiej wystawy (*Le trottoire roulant*, *L'Ondée*, *La vitrine de Lalique*, *Cinque heures*, *Rue du Càïre*, *Feu d'artifice*). Prace te po raz pierwszy opublikowano wraz z omówieniem Otto Bierebauma w berlińskim piśmie „Die Insel" w 1901 roku. W ramach oficjalnej ekspozycji prezentowano obraz Vallottona z 1897 roku zatytułowany *Wiosna*.

Arsène Alexandre, korespondent londyńskiego „Art Journal", dał wyraz swej dezaprobacie co do procedur komisji oraz decyzji i wyborów jury pisząc:

> Jury zostało wybrane spośród osób najznaczniejszych. Spośród tych, którzy – można rzec – „przybyli". Teraz ci, którzy „przybyli" nie zawsze rozumieją tych, którzy „przybywają". Kaprysy, jakimi kierowano się przy wyborze prac, a szczególnie plany wykluczenia impresjonistów z Wystawy Powszechnej, były przez wielu krytyków uważane za godne pożałowania. Po długotrwałych negocjacjach Roger Marx, komisarz wystawy, uznał ostatecznie, że impresjoniści będą mieli własną, tylko dla nich przestrzeń w ramach Wystawy Stulecia (1800–1900), zostaną jednak wyłączeni z Wystawy Dziesięciolecia (1890–1900)[13].

Plany wykluczenia impresjonistów i postimpresjonistów oraz „ich ekstrawaganckich następców" (według określenia ówczesnej krytyki) z Wystawy Dziesięciolecia spowodowały tym większe zainteresowanie nimi. Roger Marx

---

[11] Por. C. P i s s a r r o, *Listy do syna Lucjana*, przeł. S. Kossobudzki, oprac. W. Jaworska, Wrocław–Warszawa 1971. Pierwsze wydanie oryginału oprac. J. Rewald, New York 1943; *Correspondance de Camille Pissarro, 1889–1903*, ed. J. Bailly-Herzberg, Saint-Ouen-l'Aumône 1991 (list 1737, s. 114; list 1707, s. 86; list 1730, s. 105–107).

[12] Por. P. G r e e n h a l g h, *op. cit.,* s. 202–205.

[13] A. A l e x a n d r e, *op. cit.,* s. 322.

(1859–1913), wielki propagator sztuki współczesnej, krytyk, kolekcjoner i przyjaciel artystów[14], wykazując determinację i głęboką świadomość znaczenia francuskiej sztuki współczesnej spowodował, że na Wystawie Stulecia pokazano: dwa obrazy Frédérica Bazille'a (1841–1870), trzy obrazy Paula Cézanne'a (1839–1906), dwa Degasa, aż dwanaście Maneta, osiem Pissarra, jedenaście Renoira, osiem Sisleya oraz jeden obraz Félixa Vallottona, jedynego spośród nabistów.

Niezależnie od poczucia zmarginalizowania sztuki nowoczesnej na Wystawie 1900 roku, twórczość artystów francuskich – i akademickich, i awangardowych – dominowała, sprawiała wrażenie wszechobecnej. Równie powszechne wydawały się opinie krytyków francuskich, którzy, uniesieni falą patriotycznego skoncentrowania na rodzimej sztuce, pisali o niepodlegającej wątpliwościom dominacji Paryża jako kulturalnego centrum świata.

> Paryż zastąpił Rzym. Być może artysta cudzoziemski będzie odwiedzał Włochy, by zobaczyć dawne i powszechnie rozpoznawalne dzieła, ale nie może nie zauważyć, że sztuka we Włoszech umiera – pisał Charles Ponsonailhe. – Zatem moja pierwsza uwaga na temat Wystawy Dziesięciolecia, dotyczy absolutnego mistrzostwa Francuzów, którzy nie mają rywali, na temat szkoły francuskiej oraz roli jaką pełnią francuscy profesorowie – roli prawdziwie rycerskiej, prawdziwie francuskiej[15].

Z komunikatu zamieszczonego na łamach „L'Art moderne" wynika, że w sekcji malarstwa Francuzi zdobyli aż 10 *Grand Prix* na 26 ogólnie przyznanych [m.in. Benjamin Cazin (1841–1901), Pascal Dagnan-Bouveret

---

[14] Roger Marx przyjaźnił się m.in. z takimi mistrzami, jak: Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Gauguin, Auguste Rodin, Émile Galle, Maurice Denis, Puvis de Chavannes. Nancy Musée des Beaux-Arts i Musée de l'École de Nancy przy współpracy z Musée Gare d'Orsay w Paryżu zorganizowały, trwającą od 6 maja do 28 sierpnia 2006 roku, wystawę poświęconą wszechstronnej działalności Marxa, wystawiając m.in. dzieła artystów pochodzących z jego kolekcji, zbiory grafik japońskich oraz fotografii. Por. *Roger Marx, in critique aux notes de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin*, katalog wystawy Nancy Musée des Beaux-Arts, Musée de l'École de Nancy przy Musée Gare d'Orsay Paris, 6 mai – 28 août 2006, ed. Artyls, Nancy 2006 (teksty: Catherine Méneux, Blandine Chavanne, Bertrand Tillier, Philippe Thibault, Valérie Thomas, Blandine Otter, Bénédicte Pasques, Rossella Froissart-Pezone, Emmanuelle Héran, Jérôme Perrin).

[15] Charles Ponsonailhe (1855–1915), dziennikarz i krytyk sztuki, autor artykułów krytycznych publikowanych w licznych dziennikach i czasopismach (np. „La Grand Revue de Paris et Saint Petersburg", „Le Gaulois", „La Nouvelle Revue", „Le Correspondant", „La Gazette de France", „L'Illustration", „Revue ilustrée". Na jego opinie powołuje się A. B a r t h é l e m y, *L'Exposition Decennale…*, s. 643.

(1852–1929), za cały dorobek artystyczny Henri-Joseph Harpignes (1819–1916), Jean-Jacques Henner (1829–1905)] i 45 złotych medali na 110 przyznanych[16]. Przykładem dzieła nagrodzonego złotym medalem niech będzie akademicki obraz Paula Émile'a Chabasa[17] (1869–1937) *Radosne podskoki* (*Joyeuse Gambade*) z 1899 roku, przedstawiający grupę baraszkujących w jeziorze nagich dziewcząt.

Reprezentatywna obecność na Wystawie Dziesięciolecia czołowych artystów modernistycznych (by wymienić Degasa, Renoira, Moneta, Pissarra) wykluczała możliwość traktowania tego przeglądu jako obiektywnego i dającego rzetelną panoramę współczesnej sztuki francuskiej. „Buntownicy", artyści o wielkim już dorobku, dojrzali, szukali miejsc ekspozycyjnych dla swych dzieł w przestrzeniach gościnnych restauracji, w kawiarniach, w prywatnych galeriach bądź w pawilonach zbudowanych własnym sumptem.

Dominacja francuskiej estetyki przede wszystkim była identyfikowana przez „płomienny" styl impresjonistów, styl w którym – pragnąc pokazać urodę rodzimego krajobrazu – malowali Skandynawowie, Anglicy, Włosi, Amerykanie, Hiszpanie, Rosjanie… Artyści zajmujący się malowaniem portretów: Szwed Anders Zorn (1860–1920), tematyką miejską i pracą chłopów na wsi: Norweżka Harriet Backer (1845–1932), Anglicy: George Clausen (1852–1944) i Stanhope Forbes (1857–1947), wykształcony w moskiewskich i petersburskich uczelniach Rosjanin Abram Arkhipov (1862–1930) – wszyscy oni malowali jak francuscy naturaliści. Jules Breton (1827–1906), Paul-Camille Guigou (1834–1871), Léon-August Lhermitte (1844–1925), francuscy malarze, którzy zapoczątkowali naturalizm, byli bezpośrednimi bądź pośrednimi mistrzami tych, którzy na studia do Paryża przybywali z całego świata.

> Siłę współczesnej sztuki francuskiej generalnie tłumaczono wysoką jakością scentralizowanego nauczania artystycznego – piszą autorzy *1900. Art at the Crossroads* – Aż 80% artystów w pawilonie amerykańskim publicznie potwierdziło znaczenie, jakie miało dla nich nauczanie we francuskich szkołach sztuk pięknych[18].

---

[16] [Anonim], *Le jury des récomponses á l'Exposition Universelle de Paris,* „L'Art moderne", 22 juillet 1900, s. 231.

[17] Paul Émile Chabas był uczniem Williama-Adolphe'a Bouguereau (1825–1905). Wielokrotnie nagradzany na paryskich Salonach, członek Legii Honorowej oraz Comité Artistes Français. Największą popularność zyskał dzięki aktom i portretom.

[18] R. R o s e n b l u m i in., *op. cit.*, s. 69. Wystawa *1900. Art at the Crossroads* – w Guggenheim Museum, New York (18 May – 13 September 2000).

Należy w tym miejscu podkreślić powszechną wówczas dostępność kilkudziesięciu paryskich prywatnych pracowni, prywatnych szkół artystycznych, akademii i National École des Beaux-Arts, w których studenci różnych narodowości uczyli się pod kierunkiem wybitnych artystów francuskich. Pracowni, w których (jak np. słynna Académie Julian[19]) młodzi adepci i adeptki sztuk pięknych uczyli się podstaw akademickiej techniki budowy dzieła, kopiowania tzw. gipsów sztuki antycznej, kompozycji itp. pod okiem takich mistrzów francuskich, jak William Adolphe Bouguereau (1825–1905) czy Gabriel Ferrier (1847–1914). Niezależnie od zasad sztuki akademickiej uczyli się w nich także niezależności, tolerancji, rozumienia i akceptowania odmienności. Mogli liczyć na to, że ich prace będą skorygowane, że oni sami uzyskają opiekę i pomoc ze strony najbardziej znanych artystów francuskich. Międzynarodowy triumf sztuki francuskiej był więc także rezultatem strategii otwartych granic, otwartych drzwi najbardziej renomowanych paryskich szkół i pracowni. W tym miejscu zderzały się dwie skrajne postawy, powszechne w końcu XIX wieku, którymi nacechowany był także początek XX wieku – z jednej strony nacjonalizm, z drugiej, jako jego antyteza, coraz bardziej otwarcie wyrażane postawy internacjonalistyczne. Wystawy głosząc narodową identyfikację, podkreślając indywidualne osiągnięcia państw, próbowały wyrażać i spełniać oczekiwania tych narodowości, których tożsamość albo była już mocno ugruntowana, albo dopiero ją zdobywały czy umacniały. Sztuka tymczasem zdawała się w swej formie internacjonalistyczna, w treści – narodowa. Dominacja francuska w sztukach wizualnych w XIX wieku postrzegana była jako swoiste spoiwo łączące twórców z całego świata. Paryż był w tamtym okresie niezaprzeczalnie artystycznym centrum i z estetyki kształtowanej przez francuskich artystów korzystali wszyscy, którzy do tego miasta pielgrzymowali, podobnie jak niegdyś do Rzymu czy Monachium.

Oczywiście francuska dominacja na polu sztuki miała także swą ciemną stronę i krytycy tej miary co belgijski poeta Émile Verhaeren (1855–1916) wyrażali swe obawy związane z utratą indywidualności i cech znamionujących artystów różnych przynależności państwowych, które tak jednoznacznie były artykułowane w Pawilonach Narodowych:

---

[19] Académie Julian została założona w 1868 roku przez Rodolphe'a Juliana (1839–1907), ucznia Pierra Cabanela (1838–1917) i Léona Cognieta (1794–1880). Jako jeden z pierwszych wystawiał swe dzieła na Salonie Odrzuconych. Akademia przygotowywała do studiów w École des Beaux-Arts. Raz w tygodniu lekcji udzielali m. in: Bougereau Gustave Boulanger (1824–1888), Tony-Robert Fleury (1837–1911), Jules Joseph Lefèbvre (1836–1911); korekt dokonywali m in.: Pierre Bonnard (1867–1947), Maurice Denis (1870–1943), Lovis Corinth (1858–1925), Henri Matisse (1869–1954) i Édouard Vuillard. Zob. m.in. M. Z g ó r n i a k, *Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919*, Kraków 2012.

> Obserwujemy na całym świecie, że znamienność i indywidualność stylów wolno i systematycznie zanika – pisał Verhaeren – jakby rozpuszczała się w różnych państwach. Niegdyś koneser sztuki mógł bardzo szybko rozróżnić dawne malarstwo włoskie, niemieckie czy flamandzkie. Obecnie nie jestem pewien, czy najbardziej nawet wyrafinowany krytyk byłby w stanie rozróżnić malarstwo francuskie, włoskie, niemieckie naszych czasów. Począwszy od szkoły Davida Francja zmonopolizowała masową produkcję dzieł sztuki. Szkoły narodowe zanikły, jest jedna szkoła i zawsze ta sama, niezależnie czy mówimy o Berlinie, Londynie czy Brukseli – geografia świata sztuki zmieniła się fundamentalnie, regiony nie są jak niegdyś były charakterystyczne dla siebie i trudno je rozróżnić. [...] Takie samo malowanie, w zgodzie z nowym stylem [impresjonistycznym] mamy w Tokio i w Nowym Jorku a to dlatego, że zaakceptowane zostało przez malarzy, którym zabrakło geniuszu co sprawiło, że ten, jeszcze nie tak dawno awangardowy, styl może stać się tak banalny jak obecnie stał się powszechny. [...] Jednorodność dominuje wszędzie i po przebyciu kilometrów chodników, które wyznaczają drogę ku Grand Palais, od galerii do galerii, od kraju do kraju widziałem tę samą nużącą powtarzalność reprezentującą monotonię sztuki naszych czasów[20].

Verhaeren nie był odosobniony w swym, jak przytoczony wyżej, sądzie na temat sztuki końca wieku. Wtórował mu Octave Maus, zdegustowany poziomem rzeźb prezentowanych na Exposition Décenalle, który roztaczał profetyczną groźbę nadejścia Armageddonu, jaki pochłonie wszystkie rzeźby wystawione w Grand Palais, pozostawiając jedynie dzieła Rodina i rzeźbiarzy belgijskich.

> W żadnym innym czasie nie zużyto tyle marmuru i brązu co teraz. Oto ludzkość w sinym blasku, wprowadzona w osłupienie, pod rozświetlonym okrutnym niebem, z którego spada mściwy kataklizm, podobny do tego, który dosięgnął Sodomy, gdy gniew niebios zwrócił się przeciw eskalacji ziemskiego wyuzdania[21].

Bliski opinii Mausa był Eugène Demolder – chyląc czoła przed mistrzami francuskiego malarstwa (Ingres, Géricault, Delacroix, Daumier, Corot, Courbet, nazwany przez krytyka „księciem *Palais des Champs Élysées*"), prezentowanymi wśród prac („Magasin du « Bon Marché » de l"Art"), często, jak twierdzi, miernych – uznawał, że na szczególną uwagę zasługują pojedyncze dzieła Puvis des Chavannes'a, Moreau, Degasa i Rodina jako jedynego wśród rzeźbiarzy. Zastrzegając się, że nie kieruje nim lokalny patriotyzm, jako najszlachetniejsze dokonania – pośród sztuki zagranicznej – widzi dzieła prezentowane przez

---

[20] É. Verhaeren, *Écrits sur l'art (1893–1916)*, éd. P. Aron, Bruxelles 1997, s. 779–781.

[21] O. Maus, *La Sculpture a l'Exposition Universelle*, „L'Art moderne", 1er juillet 1900, s. 205–207.

Belgów („Mais Salon de peinture belge a été choisi avec tact et énergie et installé avec goût et science")[22].

Niemal niezauważone przez krytyków ówczesnych i tych obecnie piszących o ekspozycji rzeźb w Paryżu w 1900 roku pozostały trzy rzeźby Camille Claudel (1864–1943)[23], które artystka pokazała w ramach Wystawy Stulecia: *Zamyślenie / Profonde pensée* (1898, kontynuowana w różnych materiałach do 1905), wyobrażająca kobietę klęczącą przy kominku; odlew gipsowy *Odpoczynek przy kominku / Rêve au coin du feu* (1899, kontynuowana w różnych materiałach do 1905) oraz wykonana w marmurze *Ofelia*, znana także jako *L'Hamadryade* albo *Dziewczyna z nenufarem* (1895–1897). Są to niewielkich rozmiarów statuetki przedstawiające samotne postaci kobiet przy kominku, pogrążonych w myślach, może drzemiących, ale nie biernych. Ich osamotnienie jest intymne, zamknięte w granicach własnych doświadczeń i myśli. Figurki wyobrażone przez Claudel, w swej miniaturyzacji bliskie stylistycznie porcelanowym rokokowym scenkom rodzajowym, ewokują wewnętrzną energię, a czynności, którym się oddają mają niemal symboliczny charakter. Realizm, detaliczność, z jaką artystka odtworzyła szczegóły przywołują malarstwo Jeana Baptysty Chardina (1699–1779), a emanująca z nich cisza, niejednoznaczność, tajemnica łącząca te postaci z oglądającymi, wiążą je z nastrojami symbolistycznymi końca wieku. Jednym z nielicznych współczesnych, którzy zauważyli geniusz artystki był Octave Mirbeau, który w 1895 roku wyraził swój zachwyt rzeźbami Claudel, formułując pytanie, tak chętnie dziś przywoływane w katalogach kolejnych wystaw artystki: „Nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature: une féminine de génie?"[24]

Rzeźbiarka była znana we Francji, jej prace pokazywano na Salonie Jesiennym w 1898 roku, na Salonie Niezależnych, w galerii Eugène'a Blota (1830–1899), rzeźbiarza i krytyka sztuki, ale jej ekspresyjne, bardzo osobiste realizacje nie znalazły uznania u jurorów oceniających prace wystawiane w ramach Wystawy 1900 roku. Także publiczność nie zdołała „odnaleźć" ich w gąszczu nagromadzonych w Grand Palais rzeźb.

---

[22] E. D e m o l d e r, *Au Palais des Champs Élysées*, „L'Art moderne", 17 juin 1900, s. 197.

[23] Camille Claudel (1864–1943) studiowała w Académie Colarossi – jednej z niewielu uczelni artystycznych, które przyjmowały kobiety. Około 1884 roku, z polecenia Alfreda Bouchera, którego była uczennicą, zaczęła rzeźbić w pracowni Rodina. Prawdopodobnie razem ze swym mistrzem pracowała przy jego najważniejszym dziele *Brama piekieł.*

[24] Por. *Camille Claudel*, Musée Rodin, Paris, 15 april – 20 juillet 2010; *Camille Claudel. Regards*, Soissons, Annciene Chapelle Saint Charles, 18 septembre – 19 octobre 2010.

Belgia

Istotnie, wobec towarzyszącego zwiedzającym Wystawę Dziesięciolecia odczucia nudy i monotonii wielkimi triumfatorami okazali się artyści belgijscy, którzy – poza Francuzami – zdobyli najwięcej nagród. Pokazali sztukę usytuowaną na granicy wieków XIX i XX: pomiędzy akademizmem a modernizmem, realizmem a symbolizmem, odważnie łącząc secesję z ekspresjonizmem, fowizmem i abstrakcją (np. projekty Henry'ego van de Velda). W końcu XIX wieku Belgia była jednym z najżywszych ośrodków artystycznych. Właśnie w Brukseli krzyżowały się napływające z Anglii i Francji nowatorskie idee ruchu Arts and Crafts – z jednej strony oraz neoimpresjonizmu, postimpresjonizmu i symbolizmu – z drugiej. Krytycy zgodnie uznawali rzeźbę i malarstwo belgijskie za najciekawsze z pokazanych w ramach Wystawy. Dzieła takich malarzy, jak m.in.: Émile Claus (1849–1924), James Ensor (1860–1949), Fernand Khnopff (1858–1921), Theo van Rysselberghe (1862–1926), Alfred William Finch (1854–1930) i Felicien Rops (1833–1898) postrzegano jako radykalnie łamiące akademickie kanony, odmieniające obraz malarstwa końca wieku, odważnie odrzucające estetykę mieszczańską. Pośród rzeźb Alexandre szczególnie wyróżniał realistyczno-ekspresyjne prace Constantina Meuniera (1831–1905) i Jefa Lambeauxa (1852–1908) – obaj rzeźbiarze w 1900 roku byli już dojrzałymi, znanymi i uznanymi twórcami. Lambeaux pokazał w Paryżu rzeźbę *Ukąszenie fauna*, którą demonstrował już na Wystawie Powszechnej w Brukseli w 1897 roku. Wyjątkową rolę – wykazując wielkie zainteresowanie i rozumienie nowych tendencji w sztuce końca wieku oraz propagując jej założenia – odegrał w Brukseli Octave Maus (1856–1919), miłośnik sztuki, prawnik, krytyk, współorganizator wystaw awangardy belgijskiej (był założycielem stowarzyszenia Les XX, które w 1894 roku przekształciło się w La Libre Esthétique). Wystawy organizowane przez te stowarzyszenia były otwarte dla artystów reprezentujących nowe kierunki artystyczne. W 1886 roku pokazano w Brukseli obrazy Moneta i Renoira, w 1887 *La Grand Jatte* Seurata, rok później obrazy Toulouse-Lautreca, w 1889 obrazy Paula Gauguina, w 1890 dzieła Cézanne'a i Vincenta Van Gogha (1853–1890). Dynamiczny rozwój przemysłu belgijskiego, dobra koniunktura ekonomiczna i bogactwa czerpane z kolonii afrykańskiej[25] umożliwiały rozkwit sztuk pięknych i nowatorskiej

[25] Belgijska kolonia w Centralnej Afryce, w dorzeczu rzeki Kongo, formalnie należała do króla Belgów Leopolda II (od 1877 do 1907 roku, kiedy władca przekazał ten region państwu). Ekspansywne zaangażowanie Belgii było spowodowane występowaniem na tych tere-

architektury. Belgia w dziejach kształtowania modernizmu odegrała szczególnie doniosłą rolę. Głównymi pionierami stylu secesji byli wielcy architekci: Victor Horta (1861–1947) i Henri Van de Velde (1863–1957). Budowle Horty (Maison Tassel w Brukseli, 1892/1893; La Maison du Peuple, 1896/1899 – gmach belgijskiej partii socjalistycznej) sprawiły, że secesja stała się modna jako styl architektoniczny. Projekty Flamandczyka Van de Veldego (np. willa Bloemenwerf w Ucclé pod Brukselą, 1895; teatr w Kolonii zbudowany dla potrzeb wystawy Deutscher Werkbund, 1914) uczyniły secesję stylem, który można zastosować do architektury, tkanin, obić, ozdobników graficznych, mebli, ceramiki, ubrań itp. Belgowie podążali drogą Morrisa, który jako jeden z pierwszych pragnął przeciwstawić się powszechnej brzydocie, jaka zapanowała w życiu codziennym w połowie XIX wieku. Przypomnijmy, że poszukiwał on piękna w odnowie najszlachetniejszych form artystycznego rękodzielnictwa, pragnął powrotu do czasu sag islandzkich, epoki budowania katedr, do form gotyckich. Morris, godny następca Johna Ruskina (1819–1900), w taflach szkła i żelaza dostrzegającego „największe potworności naszych czasów"[26], znalazł szczególnego rodzaju spadkobierców swych ideałów w kręgu artystów belgijskich. To oni, w tak modnym około 1900 roku stylu secesyjnym, odnaleźli wyraz doskonałego połączenia poezji i kunsztu wykonania ze świadomością pożyteczności maszyn, owych „sług i narzędzi oszczędzających człowiekowi pracy; prawdziwego źródła oszczędzania pracy i to pracy bardzo ciężkiej i wyczerpującej"[27]. Ogniwem łączącym twórczość francuskiego symbolisty Gustave'a Moreau (1826–1898), ruchu Arts and Crafts, prerafaelitów i nowych nurtów w sztuce lat dziewięćdziesiątych XIX wieku była sztuka Fernanda Khnopffa, jednego z najważniejszych artystów belgijskich. Uwagę korespondentki „Bluszczu" skupił tryptyk symbolisty Léona Frédérica (1856–1940) zatytułowany *Strumień* z 1890 roku:

> Część pierwsza: *Przy źródłach strumienia*: poranek – ogromna masa nagich maleńkich dzieci, płynących wśród kwiatów wodnych – budzi się ze snu. Część środkowa: południe – strumień się rozlewa szeroko, dziecinnych ciałek jeszcze więcej, igrają – pluskają w wodzie wesoło. Część trzecia: *Wieczór* i ujęcie strumienia – dzieci uśpione – miękko spoczywają na wodzie i kwiatach[28].

---

nach bogactw (kauczuk i kość słoniowa, kopalnie złota i diamentów). Kolonializm belgijski charakteryzował się wykorzystywaniem miejscowej ludności na olbrzymią skalę i wyjątkowym okrucieństwem. Kolonia w Kongo przetrwała do 1960 roku.

[26] W. C r a n e, *The Claims of Decorative Art*, London 1892, s. 76.

[27] *Ibidem*.

[28] [D-rowa Liebekowa], *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 29, s. 231.

Obraz Frédérica łączył się za sprawą swej tematyki z fascynującym artystów końca wieku problem cyklu życia – dzieciństwa, dojrzałości, starości. Proces wzrostu, rozmnażania się, rozrodcza potęga natury, a zatem strumień, fala życia, pęd ku istnieniu przedstawiony jako pęd ku śmierci był jednym z obsesyjnych tematów symbolistów utopijnych. Ich irrealistyczną twórczość postrzegano jako formę protestu przeciw współczesnemu społeczeństwu oraz jako apel o odrodzenie potęgi przeżyć metafizycznych bądź mistycznych.

Wielka Brytania

Niezależnie od niepodlegającej jakiejkolwiek krytyce obecności mistrzów sztuki brytyjskiej na Wystawie w Paryżu w 1900 roku, Anglia pokazała dzieła artystów już nieżyjących (realistów, impresjonistów) oraz przedstawicieli młodszej generacji. Wspólnie eksponowano prace Szkota Williama Quillera Orchardsona (1832–1910), twórcy obrazów o tematyce historycznej, portretów i pejzaży; Irlandczyka Johna Lavery'ego (1856–1941), znanego portrecisty, przyjaciela Whistlera; Jamesa Jebusa Shannona (1862–1923); symbolisty Johna Roddama Spencera Stanhope'a (1829–1908); Stanhope'a Forbesa (1857–1947); George'a Clausena (1852–1944), naturalisty czerpiącego wzorce z tradycji malarstwa flamandzkiego. Pośród „nadmiaru" dzieł sztuki, którą demonstrowano w ramach Salon des Cent, krytycy skupiali uwagę na pracach uznanych artystów, podkreślając kunszt i nieprzemijalność ich dorobku. Najczęściej przywoływano nazwiska mistrzów, którzy wprawdzie już nie żyli, ale ich sztuka – jak z mocą podkreślano – nadal wytyczała szlaki nowym pokoleniom, szczególnie w Anglii, znajdującym dla swej twórczości niewyczerpane źródła inspiracji[29]. Obrazy Johna Everetta Millaisa (1829–1896), Edwarda Burne-Jonesa (1833–1898), Lawrence'a Alma-Tademy (1836–1912), holenderskiego malarza osiadłego w Anglii, oraz Edmunda Leightona (1852–1922) surowy Octave Maus ocenił jako „nudne, staroświeckie, schyłkowo niedojrzałe na tle tego, co dzieje się w sztuce współczesnej [Millais i Burne-Jones już nie żyli – E.J.]. Jeśli Anglia chce pozostać przy swej dawnej świetności, musi zostawić tę muzealną już przeszłość, studia i swoich «mędrców» i spojrzeć przed siebie" – konkludował Maus, cytowany przez amerykańskiego recenzenta[30].

[29] [Anonim], *Royal Commission Paris International Exhibition: The Royal Pavilion*, London 1900, s.n.n.

[30] Słowa Octave'a Mausa przywołał w swej recenzji R. S t r a n g, *Art in Paris: Pictures by Foreign Artists at the Exhibition*, "New York Times", 16 June 1900, s. 22.

Alma-Tadema (za obraz *Pocałunek*, 1891) oraz William Quiller Orchardson (1832–1910) otrzymali Grand Prix[31].

Ciekawiej przedstawiała się prezentacja rzeźbiarzy skupionych wokół grupy New Sculpture, będącej swoistą, post-klasycystyczną, alternatywą dla impresjonistycznej koncepcji rzeźbiarskiej, wypracowanej we Francji przez Rodina, takich jak: Jules Dalou (1838–1902)[32], Alfred Gilbert (1854–1934), George Frampton (1860–1928), William „Hamo" Thornycroft (1850–1925), Edward Onslow Ford (1852–1901), Harry Bates (1850–1899), Gilbert Bayes (1872–1953), Alfred Drury (1856–1944). Strang z żalem odnotował, że Anglicy nie pokazali najsłynniejszej realizacji Gilberta *Eros Anteros* (1885). Była to jedna z pierwszych rzeźb odlana z aluminium, dziś zdobi fontannę na Piccadilly Circus w Londynie.

Zauważalna obecność na wystawie prac grupy brytyjskich malarek, jakkolwiek nie tak reprezentatywna, jak miało to miejsce w 1889 roku, przyczyniła się do uznania profesji artystki w zmaskulinizowanym świecie sztuki. Jedną z najpopularniejszych artystek brytyjskich była Kate Greenaway (1846–1901), której prace ilustratorskie książek dla dzieci wywołały zainteresowanie już w 1889 roku. Przedstawiła wówczas największy zbiór prac, jaki mogła pokazać kobieta, składający się z trzynastu rysunków, wytyczając tym samym drogę swoim sukcesorkom w profesji. Za najbardziej konsekwentne w swych dokonaniach twórczych uznane zostały Laura Theresa Alma-Tadema (1852–1909), druga żona Sir Lawrenca Alma-Tademy oraz Anna Alma-Tadema (1867–1943) jego córka z pierwszego małżeństwa z Marie-Pauline Gressin Dumoulin. Obie pokazały po jednej tylko pracy. Laura za obraz zatytułowany *Satisfaction* (1893) otrzymała srebrny medal. Najbardziej znaną pracą Anny była akwarela wystawiona już na World's Columbia Exposition w Chicago w 1893 roku, za którą otrzymała wówczas nagrodę. Praca przedstawiała wnętrze domu rodzinnego *Townshend House* w Teachfield Terrace niedaleko Regent's Park w Londynie[33].

---

[31] Ani „L'Art moderne" (3 juin 1900 s. 177; 22 juillet 1900, s. 230–231; 26 august 1900, s. 272–274), ani „L'Aurore", ani też "The London Gazette" (17 August 1900, s. 5112) nie podają tytułu obrazu Orchardsona.

[32] Jules Dalou, francuski rzeźbiarz, uczeń Dureta i Carpeaux, debiutował akademickimi rzeźbami rodzajowymi; po upadku Komuny Paryskiej (w czasie Komuny powierzono mu opiekę nad zbiorami Luwru) wyemigrował do Londynu, gdzie pozostawał do 1879 roku; współtworzył ruch New Sculpture.

[33] Dom-studio dla swej rodziny zaprojektował Lawrence Alma-Tadema, posiłkując się różnorodnymi wzorami architektonicznymi: począwszy od tradycyjnej architektury holenderskiej, poprzez architekturę świata starożytnego, bizantyńskiego, a kończąc na elementach stylu japońskiego, tworząc jedno z najbardziej ekstrawaganckich założeń swego czasu. Greenhalgh

Młoda malarka zademonstrowała wielki talent i kunszt, odtwarzając z pietyzmem detale ekscentrycznego wnętrza, perspektywę, posługując się przy tym szlachetną kolorystyką. Greenhalgh zauważa, że na tle aktywności i liczebności dzieł artystek francuskich, Angielki musiały zmagać się ze znacznie większymi restrykcjami, dotyczącymi liczby prezentowanych w Paryżu prac. Zwykle akceptowano udział jednego tylko obrazu, który był dziełem kobiety-artystki[34].

Holandia

Pośród twórców holenderskich, biorących udział w Wystawie, wyróżniał się Jan Toorop (1858–1928), artysta, który w latach 1882–1886 mieszkał w Brukseli, studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i przyłączył się do grupy artystów belgijskich Les XX. Wyjątkową rolę w jego życiu i dziele odegrała przyjaźń łącząca go z belgijskimi poetami symbolicznymi, Émilem Verhaerenem i Maurice Maeterlinckiem (1862–1949). Toorop, wyszedłszy od impresjonizmu, kierując się poprzez secesję ku symbolizmowi, tworzył linearne figury wiotkich dziewcząt, spowitych w zwiewne szaty. Ten typ wyobrażeń, charakterystyczny dla rysunku Tooropa, ma swe źródło w tekturowych kukiełkach jawajskiego teatru cieni, który artysta poznał mieszkając na Jawie. Toorop urodził się i spędził dzieciństwo na wyspie, jego ojciec miał w sobie domieszkę krwi jawajskiej[35]. Zainteresowanie, wręcz moda na naśladowanie indonezyjskich batików w połowie lat osiemdziesiątych w Holandii rozprzestrzeniła się za sprawą holenderskiego architekta i twórcy ceramiki inspirowanej sztuką Indonezji T. A. C. Colenbrandera (1841–1930)[36]. Toorop uległ tej modzie, nadając jej wysublimowaną formę przepełnioną alegoriami, symbolami, aluzjami i tworząc liryczne, tajemnicze, nastrojowe kompozycje o niejasnym, często zagmatwanym

---

sugeruje, że akwarela Anny Alma-Tadema mogła być prezentowana na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku w ramach Salon Cent, ale nie podaje tytułu pracy. Dostępne mi źródła nie podają tytułu prezentowanej (jedynej na wystawie) realizacji artystki (P. G r e e n h a l g h, *op. cit.*, s. 194).

[34] *Ibidem*.

[35] Por. J. B. K n i p p i n g, *Jan Toorop*, Amsterdam 1945.

[36] Theodoor Christiaan Adriaan Colenbrander – początkowo pracował w Holandii, potem przeniósł się do Paryża, od 1884 do 1890 roku pracował w haskiej firmie ceramiki Rozenberg. Jest autorem projektów wnętrz, wzorów dywanów, mebli, ilustracji książkowych. Inspirował się sztuką islamu. Był bratankiem założyciela Nowej Gelderlandii (Indonezja) – jego wuj pracował tam jako misjonarz; pokrewieństwo to umożliwiło mu zapoznanie się z kulturą Indonezji, później także Afryki, dokąd wyjechał po 1890 roku.

przekazie. Na paryskiej wystawie pokazano kompozycję *Upadek wiary* (1891) oraz rysunek wykonany czarną kredką i ołówkiem *Trzy narzeczone* (1893): narzeczona człowieka, Chrystusa i Szatana. Podkreślano także jakość dzieł takich artystów holenderskich, jak: Josef Israëls (1824–1911), malarz należący jeszcze do pokolenia realistów nagrodzony *Grand Prix* w Paryżu w 1900 roku[37] oraz jego syn Isaac-Lazarus (1865–1934), George Hendrik Breitner (1857–1923), malarz i fotograf czy Jan Peter Veth (1864–1925), uznany portrecista, poeta i krytyk.

Skandynawia

Skandynawowie na wystawie w Paryżu zaprezentowali przede wszystkim malarstwo impresjonistyczne, demonstrując światu aktualność i świeżość swych dociekań artystycznych oraz silne związki ze sztuką francuską. Szczególnie wyróżniali się twórcy skupieni wokół szkoły Skagen, będącej skandynawskim odpowiednikiem szkoły Barbizon. Do Skagen, nadmorskiej miejscowości położonej na północy Danii, od około 1870 roku regularnie przyjeżdżali głównie artyści fińscy i duńscy (malarze, pisarze, muzycy), by tworzyć w plenerze, dyskutować o sztuce, wspólnie spędzać letnie miesiące. Szwedzi założyli największą kolonię artystyczną w Grèz-sur-Loing na południu Francji. Liczna grupa artystów skandynawskich studiowała w paryskiej pracowni Léona Bonnata (1833–1922), miłośnika Velázqueza (1599–1660), uznanego portrecisty, pejzażysty, malarza popularnych w tamtym czasie „scen orientalnych".

W Paryżu Danię reprezentował m.in. Michael Peter Ancher (1849–1927) – malarz wywodzący swą sztukę z realizmu i impresjonizmu, będący twórcą serii monumentalnych kompozycji przedstawiających bohaterów codziennego życia mieszkańców duńskich wysepek. W swych obrazach opiewał trud i niebezpieczeństwo pracy marynarzy i rybaków (np. *The Lifeboat is carried through the dunes / Przenoszenie łodzi ratunkowej przez wydmy*, 1882; *The crew are saved / Załoga ocalona*, 1894; *The drowned man / Topielec*, 1896). Jego żona Anna Kristine Ancher (1859–1935), absolwentka Akademii Colarossi'ego, prezentowała jeden z najbardziej dziś znanych swoich obrazów zatytułowany *Sunligth in the Blue Room. Helga Ancher Knitting in her Grandmother's Room / Światło słoneczne w niebieskim pokoju. Helga Ancher z robótką w pokoju babki* z 1891 roku. Malarstwo tej artystki charakteryzowało się mistrzostwem komponowania wnętrz za pomocą gry światła i koloru. Wypełnione melancholijną ciszą, kontemplacyjne obrazy zachwycały zarówno doskonałym warsztatem jak i atmosferą powściągliwej intymności. Vilhelm Hammershøi (1864–1916), którego poetyckie, powścią-

[37] [Anonim], *Petit Chronique*, „L'Art moderne", 10 juin 1900, s. 177.

gliwe portrety bliskich mu osób, samotne postaci w ascetycznych wnętrzach, puste pokoje przesycone ciszą i melancholią, tworzone pod wpływem malarstwa Vermeera (ok. 1631–1688) i Jamesa Whistlera (1834–1903), krytycy – mimo ich realistycznej formy – wiązali z symbolizmem (np. *Artist's Mohter / Matka artysty*, 1886; *Swing Girl / Szyjąca dziewczyna*, 1887). Uwagę recenzentów skupiło także symbolistyczne malarstwo Lauritsa Andersena Ringa (1854–1933), artysty tworzącego kompozycje ukształtowane pod wpływem grafik i malarstwa japońskiego, które dotarło także na Północ. Ejnar Nielsen (1872–1956) pokazał obraz *The Sick Girl / Chora dziewczyna* (1896). Choroba, śmierć, inne nieszczęścia ludzkości były częstym tematem sztuki w drugiej połowie XIX wieku.

Główną nagrodę otrzymał Norweg Peder Severin Krøyer (1851–1909), malarz związany ze skandynawską grupą Skagen, nazywaną także szkołą Skagen, twórca impresjonistycznych obrazów przedstawiających urodę i radość codziennego życia (*Kąpiące się dzieci*, 1892 [ilustr. 40], *Ogród róż / Żona artysty w ogrodzie w Skagen*, 1893; *Letni wieczór w Skagen / Żona artysty*, 1892; *Letni wieczór na plaży w Skagen*, 1898).

40. PEDER SEVERIN KRØYER, *Kąpiące się dzieci*, 1892, olej na płótnie, 33 × 40,5 cm, ©Den Hirschsprungske Samling, Kopenhaga

Norwegowie zademonstrowali m.in. impresjonistyczne malarstwo Fritsa Thaulowa (1847–1906), który otrzymał Grand Prix, malarki Harriet Backer (1845–1932), artystów także związanych z grupą malarzy Skagen działających w Danii, twórców mających bliskie kontakty z impresjonistami i symbolistami francuskimi i chętnie podejmujących (niekiedy powtarzających) typowe dla nich tematy. Złoty medal otrzymał August Eiebakke (1867–1938), jeden z najbardziej znanych w swoim czasie malarzy norweskich, który wystawił nastrojowe płótna przedstawiające realistyczne portrety, neoromantyczne scenerie zimowych pejzaży, zasnute mgłą i mroźne miejskie nokturny oraz realistyczne płótna marynistyczne, ukazujące trud życia mieszkańców Północy.

Korespondentka „Bluszczu"[38] w jednej z pierwszych recenzji przysłanych do kraju podkreśliła zauważalną obecność malarstwa duńskiego na wystawie, wyróżniając symbolistyczny obraz Joakima Skovgaarda (1856–1933) *Chrystus w Krainie Śmierci* (1891–1894). Potężnych rozmiarów dzieło (351,5 × 489 cm), powstałe na podstawie religijno-narodowego poematu z 1837 roku (*Tej nocy zapukam do Bram Piekieł*) Nikolaja Frederika Grundtviga (1783–1872), duńskiego pastora, filozofa i poety, było odczytywane jako alegoria chrystianizacji Danii.

Szwecję reprezentowali m.in.: Anders Zorn (1860–1920), malarz i grafik, twórca licznych portretów i aktów, zdobył Grand Prix, pokazując impresjonistyczne w duchu płótno zatytułowane *Taniec pełni lata* (1897), Carl Wilhelmson (1866–1928), który wystawił realistyczne dzieło *Żony rybaków powracające z kościoła* (1899) i Harald Sohlberg (1869–1935), prezentujący neoromantyczne pejzaże północnej Norwegii i Szwecji. Nils Forsberg (1870–?) i Carl Larsson (1853–1919) otrzymali złote medale. Sceny z życia wiejskiego, przedstawiające spokojną codzienną krzątaninę, czy też idylliczną harmonię człowieka z ziemią stawały się pretekstem do podkreślenia własnej tożsamości narodowej. Te wątki szczególnie chętnie były podejmowane przez Skandynawów i Rosjan. Pejzaż odzwierciedlał cechy natury znamiennej dla kraju, z którego wywodził się artysta, stał się niejako wehikułem wyrażania patriotycznych uniesień. Również tematy religijne, zazwyczaj podnoszące problemy uniwersalne, były anektowane w celu głoszenia własnych odrębności narodowych lub przedstawiania narodowych sentymentów. Czynili tak Norwegowie (np. August Eiebakke, *Jezus i św. Tomasz*, 1897), Francuzi (np. Léon Lhermitte, 1844–1925), *Wieczerza w Emaus*, 1892], Anglicy (np. Burne-Jones, *Adoracja Magów*, 1894, tkanina i *Gwiazda betlejemska*, 1890), Finowie (np. Akseli Gallen-Kallela, *Matka Lemmikäinensa*, 1897 [ilustr. 41]) i wielu innych.

[38] [D-rowa Liebekowa], *op. cit.,* s. 230.

41. AKSELI GALLEN-KALLELA, *Matka Lemmikäinensa*, 1897, tempera na płótnie, 85 × 118 cm, ©Ateneum, Antell Collection, Helsinki

Szczególnie zaakcentowali swą obecność na wystawie w Paryżu Finowie, którzy mogli zaprezentować swą sztukę w pięknym pawilonie, zaprojektowanym przez Eliela Saarinena. Wybitny artysta fiński Albert Edelfelt (1854–1905), propagator odrodzenia sztuki fińskiej w duchu „nowej sztuki", burzącej ograniczenia narzucane przez wszechobecny historyzm, pokazał obraz poświęcony tematyce religijnej *Chrystus i Maria Magdalena / Legenda fińska* (1890)[39]. Należał do generacji realistów, był jednym z pierwszych fińskich malarzy, cieszących się uznaniem międzynarodowego środowiska artystycznego, zaangażowanym w umacnianie obecności Skandynawów w sztuce europejskiej. Mieszkając w Paryżu w latach 1874–1878, zapraszał młodych artystów fińskich, by mogli zapoznać się z najnowszymi tendencjami sztuki francuskiej. Jednym z nich był Akseli Gallen-Kallela. Edelfelt malował obrazy odnoszące się do problemów

[39] W roku 1898 Albert Edelfelt ogłosił na łamach „Ateneum" (fińskie czasopismo poświęcone sztukom pięknym) apel o „przyjęcie nowej sztuki" albo Art Nouveau, której narodzin był świadkiem, obserwując życie artystyczne w różnych krajach ówczesnej Europy. Por. A. E d e l f e l t, *Upadek i odrodzenie smoka dekoracyjnego*, przeł. M. Myszkiewicz, "Abacus. Yearbook of the Museum of Finnish Architecture", t. 3, Museum of Finnish Architecture, Helsinki 1982, s. 31.

wyzwoleńczych mieszkańców Finlandii, losu narodu zależnego od wielkiego mocarstwa, ale uznanie przyniosły mu przede wszystkim pejzaże malowane w konwencji impresjonistycznej.

Innym malarzem reprezentującym Finlandię był Magnus Enckell (1870–1925), na którego twórczość także silnie oddziałała sztuka francuska – jak wielu artystów tamtego czasu wyjechał na studia do Paryża, gdzie wpływ malarstwa symbolistycznego i przyjaźń z Puvis de Chavannesem, Joséphin Sâr Péladanem (1858–1918) oraz literatami symbolistami miały zadecydować o ostatecznej formie jego stylu. Powściągliwa, oszczędna, niemal przezroczysta kolorystyka jego monochromatycznych płócien przedstawiających androgyniczne figury fascynowała swą tajemniczą, mistyczną atmosferą. Enckell na paryskiej wystawie przedstawił m.in. obraz zatytułowany *Koncert* (1898), namalowany po podróży do Włoch, gdzie studiował dzieła Masaccia (1401–1428) i Piera della Francesca (1415–1492). Väinö Alfred Blomstedt (1871–1947), wychowanek Académie Julian i Académie Colarossi[40], malował pod wpływem Paula Gauguina, w Paryżu wystawił trzy obrazy. Juho Rissanen (1873–1950), malarz życia chłopów fińskich, wystawił dwa obrazy (obydwa pochodzące z 1899 roku) – *Ślepa żebraczka* i *Wróżbitka*. Pekka Halonen (1865–1933) przedstawił dwa płótna. Artysta ten, po nauce w szkole rysunkowej w Helsinkach, studiował w Académie Julian, następnie pod kierunkiem Gauguina, by w 1894 roku wrócić do Finlandii. Jego przeniknięte mistycyzmem zimowe pejzaże okolic Karelii stylistyką i nastrojem nawiązują do obrazów Gauguina pochodzących z okresu jego powrotu z Tahiti oraz do grafik japońskich (np. *Brzeg rzeki*, 1897; *Pranie w przeręblu*, 1900). Obraz przedstawiający ubogą kobietę, piorącą ubrania w przeręblu, wyobrażoną na tle ściętego mrozem pejzażu północnej Finlandii odczytywano jako absurdalny symbol ludu zmagającego się z przeciwnościami natury i historii. Rzeźbiarka, rysowniczka i malarka Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945), najsłynniejsza fińska artystka tamtej epoki, swą twórczość koncentrowała na tematyce narodowej. Pracowała ze swym mężem Juhasi Aho, pisarzem i dziennikarzem. Podróżowali po zachodniej Finlandii, opisując ją

[40] Académie Colarossi była szkołą artystyczną założoną w Paryżu w 1870 roku, przy 10 rue de la Grande-Chaumière, przez włoskiego rzeźbiarza Filippo Colarossiego (1841–1906). Stanowiła alternatywę dla popieranej przez rząd francuski École des Beaux-Arts, uważanej przez młodych adeptów sztuki za zbyt konserwatywną. Mogły tu studiować kobiety – umożliwiono im rysowanie i malowanie z nagiego modela, a szczególnie wyróżniające się studentki przeprowadzały nawet korekty. W Académie Colarossi studiowali m.in.: Cecilia Beaux (1855–1942), Camille Claudel, Lyonel Feininger (1871–1956), Elin Danielson-Gambogi, Jeanne Hébuterne (1898–1920), Amadeo Modigliani (1884–1920), Alfons Mucha, Włodzimierz Tetmajer, Stanisław Wyspiański, Franciszek Siedlecki (1867–1934).

i malując fiński lud, folklor i obyczaje. Venny była jedyną kobietą z całej grupy artystów, których Edelfelt (kurator wystawy fińskiej w 1900 roku) zaprosił do prac dekoracyjnych w Pawilonie Fińskim[41].

Krytycy francuscy, a także zwiedzający zwrócili uwagę na obrazy Elin Danielson-Gambogi (1861–1919), jednej z pierwszych kobiet-malarek fińskich, która otrzymała staranne wykształcenie artystyczne w Szkole Sztuk Pięknych w Helsinkach, we Francji (Académie Colarossi w Paryżu) i Włoszech, gdzie osiadła na stałe. Szczególnie znane są jej autoportrety, portrety oraz impresjonistyczne pejzaże o wyrafinowanej kolorystyce (*Po śniadaniu*, 1890; *Autoportret*, 1899). Za obraz *Matka* (1893) otrzymała złoty medal[42].

Rzeźbiarz Ville Vallgren (1855–1940) jest jednym z najwybitniejszych twórców tzw. nordyckiego stylu Art Nouveau. Jako dwudziestoletni, jeszcze nie w pełni ukształtowany artysta, wyjechał do Francji i pozostał tam przez trzydzieści sześć lat, łącząc swą sztukę z nurtem symbolistycznym. Wystawiał z grupą Rose et Croix. W Paryżu w 1900 roku reprezentował Finlandię, został nagrodzony Grand Prix. Inny rzeźbiarz, Emil Halonen (1875–1950), pokazał zespół sześciu płaskorzeźb, których tematyka koncentrowała się na scenach wyobrażających tradycyjne zajęcia fińskich chłopów.

Finowie podczas Wystawy w 1900 roku w Paryżu zaprezentowali sztukę, która miała zademonstrować światu, że Finlandia nie jest jedynie biednym, małym krajem dźwigającym się z wieloletniej rosyjskiej zależności, ale przede wszystkim miejscem, gdzie od wieków rozwijała się bogata kultura, sztuka i rzemiosło, głęboko zakorzenione w tradycji.

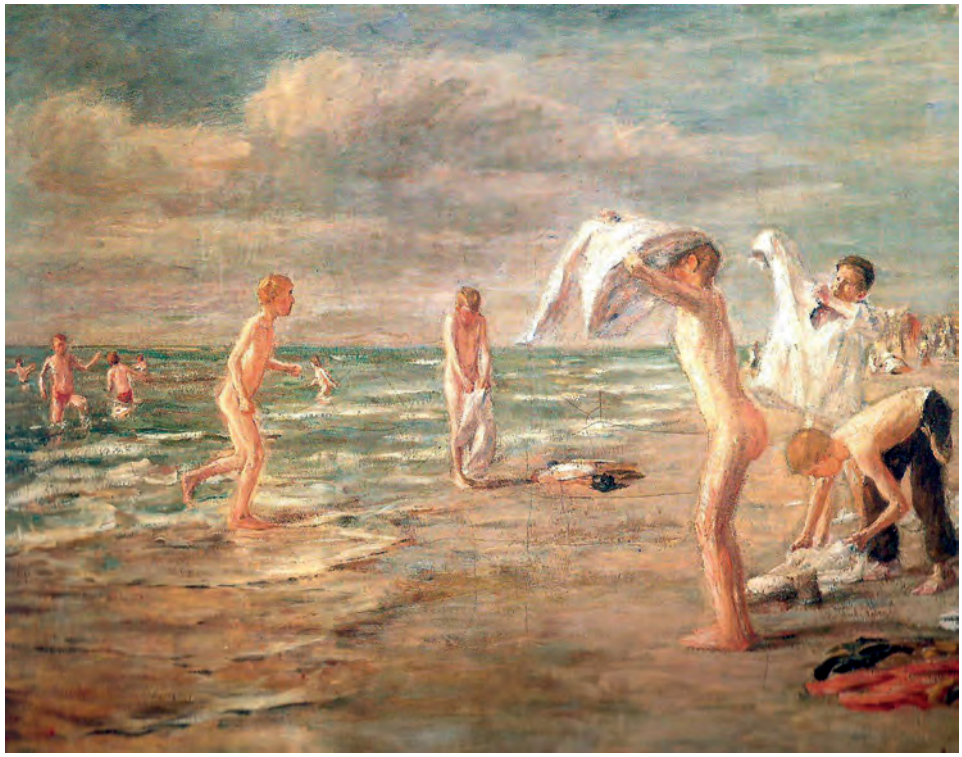
Niemcy

Artyści niemieccy przede wszystkim wyeksponowali dzieła dokumentujące ich drogę artystyczną, zazwyczaj prowadzącą od realizmu, poprzez impresjonizm, symbolizm, ku secesji: Max Slevogt (1868–1932) pokazał obraz *Szeherezada* z 1899, przedstawiający portret słynnej rosyjskiej primabaleriny Anny Pawłowej (1881–1931), Max Liebermann (1847–1935) – obraz *Kąpiący się chłopcy* (1896) [ilustr. 42], który postrzegano jako płótno łączące w sobie efekty impresjonistyczne z wpływem linii secesyjnej i uznano za wysoce nowatorskie. Wyróżniono

[41] V. E. Auvinen, *Touch the unreachable. Looking for the Finnish identity*, Helsinki 2009, s. 30–33.

[42] Por. *L'Art à l'Exposition Universelle de 1900*, tom przygotowany przez zespół „Revue de l'art ancient et moderne", Paris 1900.

statuetkę z brązu Franza von Stücka (1863–1928), *Amazonkę* (1897), oraz Fritza von Uhde (1848–1911) obraz olejny *Święta noc* z lat 1888–1889.



42. MAX LIEBERMANN, *Kąpiący się chłopcy*, 1896, olej na płótnie, 122 × 151 cm, ©Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Monachium

Antoni Potocki podkreśla „stanowczą" obecność monachijskiego malarstwa w Paryżu, wystawianego w ciężkich eklektycznych salach, pośród draperii i teatralnego oświetlenia. Autorem ekspozycji był Franz von Lenbach (1836–1904), ceniony w swoim czasie autor licznych portretów i realistycznych pejzaży. „Trzeba przyznać, że Niemcy uczynili wszystko – pisze Potocki – ażeby sztukę monachijską przedstawić Francyi według jej rzetelnej wartości. Wybór obrazów bardzo staranny, same poważne prace. Rozmieszczenie ich rozumne – chwali krytyk – nigdzie tłoku. Tylko najwięksi, jak Lenbach, mają większą liczbę obrazów na wystawie"[43].

[43] A. Potocki, *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 36, s. 709.

Wystawę niemiecką zdominowało malarstwo rodzajowe i portretowe w jego monachijskiej wersji („owe sumienne i doskonale odrobione scenki i kawałki, w których celuje Monachium”[44]). Uznawane w Niemczech malarstwo secesyjne reprezentowane było przez wizjonerskie płótna Fritza von Uhde (1848–1911) oraz Franza von Stücka (1863–1928). Symbolistyczne pejzaże niemieckich twórców urzekały afirmacją nieujarzmionego cywilizacją piękna przyrody północnej, skandynawskiego folkloru i – jak pisze polski krytyk – chęcią „ukazania systematycznej, cierpliwej i zwycięskiej energii pracy”[45].

Stany Zjednoczone

Po raz pierwszy na tak wielką skalę prezentowana była w Paryżu sztuka Europy, Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej i Ameryki Południowej, pokazano także sztukę kolonii francuskich – od Kongo i Martyniki po Tunezję i Indochiny. Jednakże najdobitniej swą obecność na paryskiej wystawie w 1900 roku zaznaczyły, także w sferze sztuk pięknych, Stany Zjednoczone i Japonia, postrzegane jako państwa wielkiej obietnicy i nowych możliwości, eksperymentu i najnowszych technologii.

Amerykanie wystawili w ramach Wystawy Dziesięciolecia 251 dzieł swoich artystów[46]. Komisarzem generalnym sekcji amerykańskiej ze strony Stanów Zjednoczonych był Ferdinand W. Peck. Triumfy święcili przede wszystkim portreciści: m.in. Whistler (*Autoportret* oraz *Dziewczyna w bieli: biała symfonia No. II*, ok. 1864) [ilustr. 43]; John Singer Sargent (1856–1925) urodzony we Włoszech, wykształcony we Francji uczeń Charlesa Emile'a Duranda (1837–1917); cieszący się sławą w Paryżu symbolista John White Alexander (1856–1915). Ten ostatni otrzymał złoty medal. Dwie tylko artystki prezentowały swoje obrazy: Cecilia Beaux (1855–1942), jedna z nielicznych wśród mężczyzn-artystów malarka, gruntownie wykształcona zarówno w uczelniach amerykańskich (m.in. Pennsylvania Academy of the Fine Arts), jak i paryskich (m.in. Académie Julian, Académie Colarossi) oraz Mary Cassatt (1844–1926). Beaux pokazała obraz inspirowany twórczością Cassatt, zatytułowany *Matka i syn* (1896), za który otrzymała złoty medal. Whistler zachwycił *Portretem George'a W. Vanderbilta* (1897–1903); Sargent – imponującym *Portretem Mrs Carli Meyer z dziećmi*, namalowanym w 1896 roku (obaj jako jedyni malarze amerykańscy zostali wyróżnieni Grand Prix).

---

[44] *Ibidem*.

[45] *Ibidem*.

[46] R. S t r a n g, *op. cit.*, s. 22.

43. JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER, *Dziewczyna w bieli: biała symfonia No. II*, ok. 1864, olej na płótnie, 76,5 × 51,1 cm, Tate Galery, Londyn, NO3418, fot.: ©Tate, London 2014

Zainteresowaniem cieszyli się pejzażyści, których reprezentował m.in. Winslow Homer (1836–1910) tworzący pod wpływem malarstwa Courbeta (Homer w 1867 roku przyjechał na studia do Paryża). Zaprezentował – obok marynistycznych obrazów ilustrujących życie mieszkańców rybackich miej-

scowości w Ameryce – symbolistyczne, nastrojowe płótna, w których niespokojne morze jest tłem dla samotnych postaci ludzkich (*Letnia noc*, 1890; *Cienie chmur*, 1890). Inni to: George Inness (1825–1894) i Thomas Alexander Harrison (1853–1930). Harrison po studiach w Pensylwanii w 1878 roku wyjechał do Paryża, jak niemal wszyscy artyści amerykańscy tamtego czasu, i podjął naukę w École national supérieure des Beaux-Arts u Jeana-Leona Gérôme'a (1824–1904) i Jules'a Bastien-Lepage'a (1848–1884), z sukcesem uczestniczył wraz z artystami francuskimi w Salonach, na Wystawie Światowej w 1889 roku w Paryżu otrzymał złoty medal za obraz *W Arkadii* (1885). Raymond T. Riva łączy Harrisona, którego Marcel Proust (1871–1922) poznał latem 1896 roku, z postacią malarza Elstira z powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*[47].

Spośród ponad 251 artystów amerykańskich, których pokazano na Wystawie Dziesięciolecia, ówczesna prasa odnotowała, nie komentując ich prac, nazwiska takich artystów, jak m.in.: impresjonista William Paxton (1869–1941), William Harnett (1848–1892) znany z mistrzowsko malowanych martwych natur *trompe l'oeil*, Thomas Eakins (1844–1916), twórca obrazów realistycznych i fotograf, Edwin Lord Weeks, autor obrazu *Indian Barbers – Saharanpore* (ok. 1895) i George Hitchcock – płótna o tematyce religijnej zatytułowanego *Magnificat / Saint Mary* (1894).

Rzeźbiarze amerykańscy nie zyskali szczególnego uznania; zarzucano im przede wszystkim „zgubny wpływ francuskich wytworów rzeźbiarskich"[48], ale uwagę Octave'a Mausa[49], z którego zdaniem liczono się w świecie sztuki, przyciągnęli dwaj twórcy wykształceni w paryskich uczelniach i pracowniach (atelier François Jouffroy, École des Beaux-Arts, Académie Colarossi). Byli to Augustus Saint-Gaudens (1848–1907), którego *Amor Caritas* (1885) otrzymał Grand Prix oraz Frederick William MacMonnies (1863–1937), uhonorowany tą samą nagrodą za rzeźby: *Diana* (1889), *Bachantka z faunikiem* (1893–1894), *Młody faun z czaplą* (1894). Liebekowa dostrzegła nadmiar prac prezentowanych w sekcji amerykańskiej, z których większość nie przedstawiała wartości artystycznych, wyraźnie były to realizacje pozbawione oryginalności i siły[50].

---

[47] R. T. R i v a, *A probable model for Proust's Elstir*, "Modern Language Notes" 1963, Vol. 78, No. 3 (May), s. 307–313.

[48] Por. *L'Art à l'Exposition…*

[49] M. O. M a u s, *Libre estétique*, „L'Art moderne", 3 juin 1900, s. 177. Por. także: R. R o s e n b l u m i in., *op. cit.*, s. 67; M. O. M a u s, *L'Art et la Vie en Belgique*, *1830–1905*, Bruxelles 1929.

[50] [D-rowa Liebekowa], *op. cit.*, s. 231.

Włochy i Hiszpania

Uważano, że Włosi i Hiszpanie, niejako wbrew swej wspaniałej tradycji artystycznej, nie spełnili oczekiwań zwiedzających, prezentując – wedle krytyków – dzieła artystów drugorzędnych. Wyjątkiem były prace włoskiego symbolisty Giovanniego Segantiniego (1858–1899), jednego z najbardziej popularnych artystów końca XIX wieku, który zafascynowany dziką przyrodą Alp tworzył przesycone mistycyzmem, tajemnicze pejzaże górskie[51]. Urodził się w Arco jako poddany austriacki, wykształcenie artystyczne uzyskał w mediolańskiej akademii Brera. Malował symbolistyczne pejzaże, samotne postaci ludzi uosabiających krańcowe przeżycia duchowe jednostki w obliczu potęgi natury i nieodwołalności śmierci. W 1897 roku Segantini został poproszony o namalowanie panoramy rozległej doliny Engandiny, znajdującej się w Alpach Szwajcarskich, gdzie mieszkał od 1886 roku. Był to wspólny projekt Segantiniego oraz dwóch Szwajcarów – Ferdynanda Hodlera i Giovanniego Giacomettiego (1868–1933)[52]. Panorama miała być prezentowana na Wystawie 1900 roku w Paryżu w specjalnie w tym celu zbudowanym okrągłym hallu. Podczas malowania ostatniego płótna tryptyku *Harmonia śmierci* w 1899 roku, przedstawiającego zimowy pejzaż alpejski z żałobnym orszakiem trzech kobiet czekających na wyniesienie trumny, Segantini poważnie zachorował. Umarł, nie zdoławszy zrealizować wspólnego pomysłu engandyńskiego. „Tym samym upadł – uzgodniony przez trzech przyjaciół-malarzy na krótko przed przyjściem na świat Alberta [10 października 1901 roku urodził się Alberto Giacometti – E.J.] – plan namalowania na światową wystawę w Paryżu w 1900 r. gigantycznej panoramy Engandyny" – pisze Marek Kędzierski w obszernym eseju o korzeniach i fenomenie twórczości Alberto Giacomettiego[53].

Giovanni Boldini (1842–1931), który podczas trwania Wystawy w 1889 roku był głównym komisarzem sekcji włoskiej, wzięty portrecista paryskiego świata artystycznego, przedstawił znany dziś powszechnie *Portret Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera* (1897), obecnie przechowywany w Brooklyn Museum w Nowym Jorku.

---

[51] Edward Lucie-Smith w obrazach Segantiniego widzi związki ze stylem secesji w Europie Centralnej. Por.: E. L u c i e - S m i t h, *Symbolist Art*, London 1972, s. 162–163.

[52] Giovanni Giacometti, szwajcarski malarz postimpresjonistyczny, ojciec rzeźbiarza i malarza Alberto Giacomettiego (1901–1966). Kultywujący artystyczne upodobania dom Giacomettich w Maloja gościł artystów tej miary, co Ferdinand Hodler, Cuno Amiet (1868–1961) czy Giovanni Segantini.

[53] M. K ę d z i e r s k i, *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość"*, „Kwartalnik Artystyczny" 2013, nr 80, s. 41–42.

Wśród płócien hiszpańskich zwrócił uwagę obraz Joaquina Sorolla y Bastidy (1863–1923) *Smutne dziedzictwo /Triste herencia* (1899), za który artysta otrzymał w Paryżu Grand Prix. Przedstawia grupę nagich chłopców, kąpiących się pod opieką zakonnika, dotkniętych różnymi chorobami i kalectwem. Artysta zderzył w tym obrazie beztroskę i urodę śródziemnomorskiej plaży z wychudzonymi, chromymi ciałami chłopców. Impresjonistyczna, przesycona światłem kolorystyka tego dużego dzieła (210 × 285 cm) została wpisana w realistycznie wyobrażoną niedolę dzieci. Także kataloński malarz i pisarz Santiago Rusiñol (1861–1931), prezentujący swe obrazy w grupie artystów hiszpańskich, skupił zainteresowanie krytyków obrazami wskazującymi na świadome czerpanie ze zdobyczy impresjonizmu francuskiego z cechami symbolizmu (np. *Portret kobiety*, 1894; *Morfina*, 1894; *Ogród Aranjuez*, *Poezja*, 1895).

Warto w tym miejscu wspomnieć, że na Wystawie Powszechnej w 1900 roku, w pawilonie hiszpańskim jedno ze swych dzieł pokazał Pablo Picasso, który znalazł się wśród artystów reprezentujących w Paryżu sztukę swojego kraju. Jak pisze Jean-Paul Crespelle, biografowie mistrza odnaleźli katalog ekspozycji hiszpańskiej, gdzie pod numerem 79 figuruje dzieło Pabla Ruiza Picassa zatytułowane *Ostatnie chwile* – „prawdopodobnie identyczny z *Nauką* i *Miłosierdziem*, malowanym przezeń w wieku szesnastu lat w najczystszym stylu pompierskim”[54]. Za wystawiony w Paryżu obraz Picasso jeszcze w Madrycie uzyskał medal. Płótno przedstawia brodatego lekarza, badającego puls pacjenta leżącego w łóżku. Chorym opiekuje się siostra miłosierdzia, trzymająca dziecko na ręku. „Temat głupawy, malowidło szkaradne… – notuje Crespelle – Don José [ojciec Picassa – E.J.] pozował jako lekarz, a siostra Lola jako zakonnica”[55]. Podczas trwania paryskiej wystawy dzieło – oprócz późniejszych biografów autora *Panien z Avignon*, którzy odnaleźli katalog malarstwa hiszpańskiego prezentowanego w ramach Wystawy – nie zainteresowało nikogo. Pierwsza podróż Picassa do Paryża w 1900 roku była ponoć związana z chęcią zobaczenia, jakie wrażenie wywołuje jego płótno na tle pawilonu hiszpańskiego, nie planował wówczas osiedlenia się w tym mieście. W podróży towarzyszyli mu dwaj koledzy z barcelońskiej Akademii Sztuk Pięknych – Manuel Pallarès i Carlos Casagemas (1880–1901). Ich także przyciągał mit Paryża końca wieku – miasta, w którym tworzyli tak podziwiani przez młodych Hiszpanów artyści, jak: modernista Ramon Casas (1866–1932), piewca Wzgórza Montmartre Miguel Utrillo y Molins (Maurice Utrillo) (1883–1955), Santiago Rusiñol (1861–1931), a przede wszystkim Henri de Toulouse-Lautrec

[54] J.-P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa. 1900–1910*, Warszawa 1987, s. 13.
[55] *Ibidem.*

(1864–1901) i artysta kręgu Art Noveau Théophile-Alexandre Steinlen (1859–1923)[56]. Dziewiętnastoletni Pablo był w owym czasie zainteresowany dekadencką stylistyką prerafaelitów i niemieckim *Jugendstil* – „a mówi to wiele o jego osobowości"[57]. W końcu lutego 1904 roku Picasso wprowadził się do pracowni, mieszczącej się w baraku (dawnej wytwórni pianin) przy rue Ravignan 13, nazwanej Bateau-Lavoire[58] – było to podczas jego czwartej podróży do Paryża. Tu powstała seria ostatnich dzieł okresu niebieskiego, obrazy okresu różowego, a także dzieło, które zadecyduje o całej jego przyszłości i stanie się zapowiedzią kubizmu – *Panny z Avignon* (1907).

* * *

Zgodnie z kanonem studiów artystycznych, po nauce odbytej w kraju rodzimym następowała podróż do stolicy Francji, gdzie młodzi twórcy zaznajamiali się z najnowszymi trendami sztuki światowej, zgłębiali tajniki impresjonizmu, fowizmu, uczestniczyli w licznych wystawach i targach sztuki. Paryż jako „stolica XIX wieku" był celem artystów, a odbywające się tu regularnie od 1855 do 1900 roku (co jedenaście lat) Wielkie Wystawy Powszechne umożliwiały konfrontacje, były płaszczyzną spotkań i międzynarodowej wymiany idei twórczych.

Szczególnym miejscem ówczesnego Paryża było Wzgórze Montmartre, gdzie narodził się impresjonizm, fowizm i kubizm. Około 1900 roku Montmartre zamieszkiwali impresjoniści, postimpresjoniści, symboliści, dadaiści i surrealiści (ci ostatni nieco później przeniosą się na Montparnasse), Victor Hugo

---

[56] Interesujące jest, że Steinlen zamieszkał na Montmartrze w dawnym pawilonie Bawarii, pozostałym po wyburzeniu Wystawy 1900 roku. Pawilon został ponownie zmontowany i postawiony na ulicy Caulaincourt, na skraju dzielnicy zwanej Maquis (w XIX wieku była to szeroka strefa na północnym stoku Wzgórza Montmartre, rozciągająca się między Moulin-de--la-Galette a ulicą Caulaincourt, z czasem przekształciła się w swoistą dzielnicę ruder), później ów pawilon nazwany został Cat's Cottage. Steinlen mieszkał tam ze swą przyjaciółką i sforą kotów, które z upodobaniem malował. Podczas przeprowadzania przebudowy Paryża i wytyczania avenue Junot pawilon został zburzony, a ulica Caulaincourt całkowicie zmieniła swój klimat.

[57] J. S a b a r t è s, *Picasso, documents iconographiques*, Genève 1956, s. 251.

[58] Bateau-Lavoir dosł. franc. 'statek-pralnia' – nazwa pralni ulokowanych na barkach przycumowanych do wybrzeża Sekwany w Paryżu w XIX i na początku XX wieku. Nazywano tak barak na Montmartrze, w którym mieściła się pierwsza paryska pracownia Picassa i innych artystów, gdy jeszcze nie byli sławni i bogaci. Uważa się, że Bateau-Lavoir około 1860 roku był wytwórnią pianin. W 1889 roku ówczesny właściciel zlecił architektowi Paulowi Vasseurowi podzielenie budynku na dziesięć pracowni. Vasseur, nie angażując zbytnio swej wyobraźni, podzielił poszczególne piętra przegrodami z desek, tworząc swoisty labirynt, złożony z licznych wąskich korytarzyków i schodów. Por. J. W a r n o d, *Le Bateau-Lavoir*, Paris 1975.

(1802–1885), Hector Berlioz (1803–1869), Émil Zola (1840–1902), wybitny kompozytor Eric Satie (1866–1925), Alfred Jarry (1873–1907) i wielu, wielu innych, którzy wytyczali szlaki europejskiej sztuki i kultury XX wieku.

Japonia

Po raz pierwszy, w ramach oficjalnej prezentacji Salon Décenalle, pokazali swą sztukę Japończycy. Zademonstrowano światu malarstwo w stylu zachodnim (*yōga*), tworzone przez artystów japońskich, kształconych przez włoskich nauczycieli, z zastosowaniem zachodnich technik malarskich[59]. W tym duchu malowali m.in.: Asai Chū (1856–1907), Seiki Kuroda / Kiyoteru Kuroda (1866–1924), Fujishima Takeji (1867–1943) i Fujita Tsuguj (1886–1968), przedstawiciel kolejnego pokolenia. Niektórzy z tych artystów byli wychowankami paryskich pracowni. Najchętniej studiowali u akademickiego malarza Raphaëla Collina (1850–1916). Bliska im była akademicko-symbolistyczna linia Puvis de Chavannes'a i prerafaelicka dekoracyjność malarstwa Jeana Charlesa Cazina. Przyswajanie przez Japończyków malujących w konwencji *yōga* francuskich cech stylowych zaczynało się już podczas studiów na wydziale sztuki zachodniej na Tokijskim Uniwersytecie Sztuk Pięknych, gdzie wykładowcami byli przede wszystkim Seiki Kuroda oraz malujący impresjonistyczne obrazy Kume Kuchiro, malarze wykształceni w Paryżu i zwróceni ku kulturze Zachodu. Ocena dzieł Japończyków mieściła się między postrzeganiem ich, z jednej strony, jako

[59] Rozpoczęta w 1633 roku izolacjonistyczna polityka Tokugawa zakończyła się wymuszonym przez Zachód otwarciem Japonii na kontakty ze światem. Po wstąpieniu na tron cesarza Meiji (1867) rozpoczęły się gwałtowne zmiany w życiu politycznym, gospodarczym i kulturalnym kraju. W 1868 roku Japonia została zmuszona do zakończenia długotrwałej polityki izolacjonistycznej i otwarcia się na kontakty handlowe z Zachodem. W latach 1871–1873 Amerykę Północną i Europę odwiedziła tzw. misja Iwakury, czyli grupa składająca się z pięciu japońskich polityków podróżujących w celu poznania ustroju społecznego i gospodarczego, nauki i technologii świata zachodniego. Szczególnie bliskie kontakty nawiązała Japonia z Wielką Brytanią i Prusami. Do tych właśnie krajów, utrzymujących z Japonią intensywne kontakty gospodarcze, docierały pierwsze dzieła sztuki japońskiej. W 1876 roku otwarto w Japonii pierwszą szkołę sztuk pięknych, w której włoscy nauczyciele uczyli Japończyków zachodnich technik malarskich. Kontaktom handlowym towarzyszył nagły import niezliczonych dzieł sztuki, często niskiej jakości, przede wszystkim popularnego drzeworytu. Wpływ sztuki zachodniej budził sprzeciw tradycjonalistów, którzy chcieli zachować specyfikę sztuki japońskiej. W wyniku starań Japończyka Okakura Kakuzo i Amerykanina Ernesta Fenollosa zachęcano, by artyści japońscy tworzyli własną sztukę współczesną. W wyniku oddziaływania tych dwóch biegunowo różnych teorii artystycznych *yōga* (malarstwo w stylu zachodnim) i *nihongo* (malarstwo japońskie) – kategorie, które pozostają w mocy do dnia dzisiejszego.

„wirtuozów" europejskich konwencji artystycznych, z drugiej – respektujących tradycję, a więc odwróconych od japońskiej drogi w stronę modernizmu[60]. Japończycy nie zostali uhonorowani Grand Prix, natomiast jedyny złoty medal otrzymał O.-Hushi[61].

Z punktu widzenia komentatorów Japonia przedstawiała szczególny problem – prace mające brać udział w wystawie polecał Tadamasa Hayashi (1853–1906), wykształcony w Europie znawca i kolekcjoner sztuki, przyjaciel impresjonistów. Hayashi był jednym z pierwszych ambasadorów kultury japońskiej we Francji, ale za główny cel postawił sobie prezentację w Paryżu w 1900 roku przede wszystkim japońskiej sztuki tradycyjnej w stylu *nihongo*. Wypracowany przez tysiąclecia sposób malowania na jedwabiu rozumiany był jako narodowy styl japoński. Tymczasem sztukę artystów tworzących w konwencji *yōga* oceniano z perspektywy jej kunsztu imitowania stylu europejskiego. Nie brano natomiast pod uwagę symbolicznego „wyrzeczenia się" przez Japończyków tradycyjnych zasad malowania w imię wkraczania w uniwersalnie pojmowany modernizm, którego emblematem stała się sztuka japońska w XX wieku. Na symboliczne skierowanie się artystów japońskich w stronę malarstwa Zachodu zwrócił uwagę Gustave Geffroy. W swych wnikliwych komentarzach podkreślał znaczenie współczesnej Japonii – zarówno w świecie nowoczesnego uprzemysłowienia (ten kraj mógł zająć dominujące miejsce w przemyśle wytwórczym), jak i nowoczesnej sztuki, którą należy rozważać jako zapowiedź dokonań artystycznych XX wieku[62]. Gdy Geffroy głosił apologię postępu i okcydentalizmu świata Wschodu, Arsène Alexandre rozważał problem japońskiej asymilacji z dominującą estetyką Zachodu. Podkreślał wagę tradycyjnej sztuki japońskiej, jej charakterystycznego stylu, który należy wręcz kultywować, wykorzystując jego walory w taki sposób, żeby zainteresować nim świat i sprawić, by to artyści europejscy czerpali wzorce z wyrafinowanej sztuki japońskiej. Tymczasem futurystyczne wizje obecności tradycyjnego malarstwa Japonii w kulturze europejskiej roztaczał René des Granges, widząc w nim nową szkołę stylu, który wzmocniony estetyką Zachodu powoła do istnienia całkiem nową stylistykę, sytuującą się w opozycji zarówno wobec tradycyjnej estetyki japońskiej, jak i wobec sztuki zachodniej[63].

---

[60] Por. R. Rosenblum i in., *op. cit.*, s. 68.

[61] [Anonim], *Le jury des récompenses à l'Exposition Universelle de Paris*, „L'Art moderne", 22 juillet 1900, s. 231.

[62] G. Geffroy, *Revue des Idéas: l'Exposition de 1900 et les Exposition. Plaidoyers pour conte*, „Revue encyclopédique" 1900, s. 611.

[63] R. des Granges, *L'Actualité: Les Promenades à l'Exposition – Japonaiseries*, „Monitor universelle", 7 july 1900. Podaję za: R. Rosenblum, M. A. Stevens, A. Dumas, *op. cit.*, s. 68.

Aspekt narodowy na Wystawie 1900 roku

Wystawa 1900 roku była swoistą paradą prezentującą utopijną wizję ogólnej harmonii między narodami, między państwami, w całym świecie egzystującym bez wrogów i konfliktów. Pamiętajmy wszak, że w XIX wieku nastąpiła eksplozja poszukiwania i odnajdowania narodowych identyfikacji, walki o niezależność narodów wchłoniętych przez potężne gospodarczo i militarnie państwa, kolonizacji świata i agresywnego europocentryzmu. Z dzisiejszego punktu widzenia, był to w istocie jeden z najważniejszych problemów, którego lustrem była ekspozycja sztuki w Grand Palais. Autorzy opracowania *1900. Art et the Crossroads* przywołują obraz Andrieja Rabuszynskiego *Kupiec i jego rodzina w XVII wieku* (1896), jednego z 283 malarzy rosyjskich pokazujących swe prace w Paryżu. Twórca przedstawił bogatą rodzinę rosyjskiego kupca, której euro-azjatyckie korzenie uwidocznione są w charakterze wnętrza (będącego konglomeratem tradycji azjatyckich z europejskimi) i strojów sportretowanych osób. Hieratyczne twarze postaci inspirowane są wizerunkami świętych przedstawianych na ikonach. Matka trzymająca na kolanach dziecko przypomina wizerunki Matki Boskiej Hodigitrii[64].

Poszukiwanie i umacnianie narodowych tożsamości było zjawiskiem dominującym w XIX wieku. Jego tło stanowiło powstawanie jednonarodowościowych państw, wojny, powstania narodowe, ekonomiczna i mocarstwowa rywalizacja i nacjonalizm. Sztuka stała się narzędziem promocji ideologii narodowych. Państwo otaczało pieczą kulturę – literatura uchodziła za sztukę wiodącą, kształtującą postawę duchową i światopogląd społeczeństw XIX wieku. Do artystów należało przełożenie na obraz (dzieło) owych przewodnich ideologii literacko-pojęciowych. Mieli więc określone zadania do wypełnienia i robili to często z upodobaniem. Sale wystawowe pełne były pejzaży i przedstawień, pokazujących lokalne tradycje, sceny mitów narodowych wpisanych we współczesną rzeczywistość. „Wystawa Powszechna i Wystawa Dziesięciolecia umożliwiły zbudowanie trybuny dla narodowych sentymentów"[65]. Uszeregowane wzdłuż Quai des Nations pawilony narodowe tworzyły miasto zbudowane z żeliwa i gipsu; zbiorowisko tymczasowych budynków, powstałych po to, by propagować charakterystyczne dla danego państwa cechy architektoniczne, dające się utożsamić z tym państwem i reprezentujące rozpoznawalne zdobycze każdego z krajów. Podczas Wystawy Powszechnej w 1889 roku akcentowano prezentację najświetniejszych osiągnięć współczesnej architektury, natomiast Wystawa

[64] *Ibidem*, s. 11.
[65] *Ibidem*, s. 62.

1900 roku przede wszystkim reprezentowała siebie jako apoteozę tożsamości narodowej, czyniąc to poprzez odniesienia do historycznych wzorów. Podkreśleniu narodowej identyfikacji służyła architektura pawilonów poszczególnych nacji i tematyka dzieł prezentowanych na wystawach. Mity narodowe inspirowały prace artystów z Francji, Finlandii, Islandii, Polski, Anglii i Szwecji.

> Chłopi w strojach narodowych zapełniali płótna rosyjskich, szwedzkich, polskich, duńskich, węgierskich, francuskich i niemieckich artystów; sceny rodzajowe były łatwo rozpoznawalne i także służyły podkreśleniu cech narodowych, nawet gdy posługiwano się tak modnym wówczas stylem japońskim przefiltrowanym przez styl pseudozachodni[66].

Nastroje nacjonalistyczne towarzyszyły artystom, którzy wywodzili się z krajów walczących o swą niezależność (np. Finlandia, Polska, kraje bałkańskie, Litwa, Estonia itd.), a także tym, którzy reprezentowali państwa ciszące się stabilną sytuacją geopolityczną. Fiński malarz Akseli Gallén-Kallela, autor fresków do pawilonu reprezentującego jego ojczyznę, przedstawiających sceny odnoszące się do sytuacji politycznej Finlandii, zależnej od Imperium Rosyjskiego, w ramach wystawy w Grand Palais pokazał obraz odwołujący się do fińskiego eposu narodowego *Kalevala*[67]. Twórczość Gallén-Kallela przypadała na szczególnie ważny moment w historii Finlandii. Przełom XIX i XX wieku był także dla jego kraju czasem kształtowania się narodowej tożsamości, okresem poszukiwania odrębności i wyjątkowości własnej kultury. Artysta wywodził swą twórczość z realizmu. W 1884 roku wyjechał do Paryża na studia w Académie Julian (do 1889) i – zapoznawszy się ze współczesnymi tendencjami sztuki, takimi jak symbolizm, ekspresjonizm, secesja – przekształcił swe malarstwo, nadając mu, z jednej strony, cechy typowe dla dzieł modernizmu końca XIX wieku, z drugiej – nasycając je elementami związanymi z tradycją i kulturą fińską. Po latach zmagania się ze zilustrowaniem *Kalevali* przeszedł drogę od akademizmu do stylu dekoracyjnego, dzięki któremu mógł wyrazić mitologiczny aspekt eposu. Zyskał pozycję artysty głęboko związanego z tradycją i kulturą swego narodu, a zarazem tworzącego odrębny, własny styl. W roku 1890 Kallela wrócił do Finlandii i zamieszkał w zaprojektowanym przez siebie

---

[66] *Ibidem*, s. 63.

[67] *Kalevala* – zbiór tzw. pieśni runicznych (poezji przekazywanej ustnie), stanowiących na poły historyczny, na poły legendarny epos spisany przez Eliasa Lönnrota, wydany w 1849 roku. Opowiada o bohaterach żyjących w mitycznej krainie Kalevie (obecna Karelia). *Kalevala* stała się dla Finów źródłem ich historii, języka i mitów, odmiennych od kultury Szwedów i Rosjan. Por. *Kalewala*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1998.

domu w Ruovesi[68]. Tu powstały kolejne obrazy cyklu *Kalevali*, których stylistyka wykazywała niezależność wobec tendencji, poznanych i przyjętych w czasie studiów w Paryżu. Niemniej owo monumentalne malarstwo bliskie jest poszukiwaniom Pierre Puvis de Chavannes'a, posługującego się uproszczoną warstwą malarską wyobrażenia postaci i przedmiotów obrysowywanych mocnym konturem, linearnością, płaskością – są to wyraźnie cechy znamionujące sztukę francuskiego symbolisty, które znalazły recepcję w dziełach wielu artystów końca XIX i początku XX wieku. Malarstwo to fascynowało także Kallela. Na wystawie w Paryżu w 1900 roku pokazał obraz *Matka Lemminkäinena* (1897), przedstawiający scenę ilustrującą historię jednego z bohaterów *Kalevali*, moment, gdy matka (do obrazu pozowała matka Gallén-Kalleli) scala poćwiartowane zwłoki syna i przywraca mu życie. Jest to symboliczne wyobrażenie jednego z epizodów oralnej legendy, opowiadającej o prehistorii fińskiego ludu: śmierci i wskrzeszeniu poety Lemminkäinena. Jego ciało leży pośród porzuconych czaszek, fragmentów ludzkich kości, na zbroczonym krwią, kamienistym brzegu rzeki Tuoneli, gdzie chciał zgłębić tajemnicę wiecznego życia. Według mitu, tajemnicy Królestwa Śmierci strzeże biały łabędź; tylko uśmiercenie dumnego ptaka mogło umożliwić wykradzenie sekretu życia po śmierci. Pozornie realistyczny obraz, w którym artysta dokładnie odtwarza każdy detal, staje się ucieleśnieniem mistycznego symbolizmu. Matka wpatruje się w schematycznie wyobrażone promienie słońca, otwarta puszka na żywiczne balsamy, którymi kobieta namaszcza ciało syna, białe pąki krokusów (?) zdają się wyrażać nadzieję tlącą się w jej sercu, że syn powstanie z martwych. Kobieta wysyła ku słońcu pszczołę, by zebrała balsam ze „źródła promieni goryczy" – z kamienistej ziemi, pośród wątłych białych pąków, wokół martwego ciała mężczyzny, wynurzają się chorobliwe czarne kwiaty[69]. Twórca stosuje cechy charakterystyczne dla malarstwa symbolistycznego, bliskiego właśnie Chavannes'owi, łącząc pogański mit z tradycją ikonografii chrześcijańskiej Matki opłakującej Syna. Wykorzystuje stylistykę charakterystyczną dla secesji: ujęcie dekoratywne, monumentalne, uproszczone formy, wyraziste kontury, płaskość, jasna przygaszona gama kolorów. Głównymi motywami tego obrazu są: śmierć, miłość matki, i tajemnica

---

[68] Por. K. Varnedoe, *Northern Light*, New Haven–London 1988, s. 90; P. Wageman, *Fired by Passion. The life and work of Akseli Gallen-Kallela*, [w:] *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*, ed. D. Jackson, P. Wageman, Groninger 2007; M. Król, *Między realizmem a symbolizmem. Twórczość Akseli Gallen-Kalleli,* http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly003/ ARTykuly_003_2009_WK_23str.pdf.

[69] Por. S. Sarajas-Korte, *Lumière du Nord*, katalog wystawy w Petit Palais, Paris 1987, s. 124.

życia, ucieleśniona w postaci białego łabędzia pływającego po wodach Tuoneli, mitycznej rzeki śmierci.

Wprawdzie przez krytyków Finlandia i Rosja traktowane były jako jedna sekcja, ale wyraźnie zainteresowanie obecnością Finów na Wystawie 1900 roku skupiało się na Skandynawach. Architekturę fińskiego pawilonu ozdobionego malarstwem Gallén-Kalleli, fińskie rzemiosło, obrazy Pekki Halonena (1865–1933), Enckella i Eero Järnefelta (1863–1937) przedstawiano jako przykłady sztuki, odpowiadającej najnowszym tendencjom współczesności, z talentem i smakiem łączącej cechy narodowe z najlepszymi osiągnięciami sztuki francuskiej XIX wieku. Znamienne jest to, że Finowie odnaleźli w malarstwie Puvis de Chavannes źródło własnych poszukiwań twórczych, przesycając przy tym swą sztukę niepowtarzalnym klimatem i realiami Północy[70]. Halonen eksponował płótno *Pranie w przeręblu* (1900), Järnefelt *Palenie chrustu* (1893) – obrazy wyobrażające życie ubogich mieszkańców Finlandii, zmagających się z surowym klimatem i trudami codziennej egzystencji.

Mniej uważni obserwatorzy – jak zaznaczono wyżej – bywało, że łączyli sztukę fińską z rosyjską, co również wynikało z faktu, że artyści fińscy często studiowali w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a to wpływało na styl i formę ich malarstwa. I jakkolwiek wystawę sztuki fińskiej uważano za ciekawszą i bardziej oryginalną, doceniono rolę sztuki rosyjskiej, podkreślając odrębność narodową obu nacji i kładąc nacisk na mistrzostwo takich twórców rosyjskich, jak: Ilja Riepin (1844–1930), Walentyn Sierow (1865–1911) oraz Filipp Andreevich Malyavin (1869–1940). Na tle innych artystów rosyjskich ich dzieła wprawdzie wyróżniały się nowatorskim podejściem do malarstwa, lecz nadal w impresjonizmie znajdowali miejsce dla swej wizji sztuki nowoczesnej. Rosjanie pokazali w Paryżu kilkaset dzieł swoich artystów – były to akademicko doskonałe, realistyczne obrazy, tematyką wpisujące się w ideologię demonstrowania przynależności narodowej, tak znamiennej dla etosu Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku. Malarze z upodobaniem podejmowali motywy odnoszące się do historii Rusi, przedstawiali wiejski folklor i obyczaje ludu rosyjskiego – wątki zawsze dla Zachodu atrakcyjne. Na tym tle wyróżniała się twórczość Izaaka Lewitana (1860–1900), rosyjskiego malarza pochodzenia żydowskiego, który pokazał w ramach Wystawy Dziesięciolecia bliski poszukiwaniom impresjonistów obraz *Jesienny dzień. Sokolniki* (1879). Sierow zaprezentował piękny portret Wiery, dwunastoletniej wówczas córki przyjaciela i kolekcjonera sztuki Sawwy Mamontowa (*Dziewczyna z brzoskwiniami*,

[70] Por. B. G u i n a u d e a u, *La Décennalle russe*, „L'Aurore", 27 juillet 1900, s. 48.

44. WALENTIN SIEROW, *Dziewczyna z brzoskwiniami,* 1887, olej na płótnie, 91 x 85 cm, Galeria Trietiakowska

1887). Krytyka zwróciła uwagę na impresjonistyczne, bliskie dociekaniom Rodina, rzeźby Pawła Troubeckiego (1866–1938), który zdobył Grand Prix. Taką samą nagrodę otrzymał Marek Antokolski (1842–1902)[71] za rzeźby *Pax* oraz *Uśpione piękno*.

Bernard Guinaudeau pisał:

> Artyści rosyjscy potrafią wyrazić siłę, urok i piękno swego kraju, skupić naszą uwagę na portretach myślicieli, ludzi aktywnych, na obrazach wyobrażających kobiety i dziewczyny malowanych w sposób miękki i melancholijny, rozległych panoramach stepów i tajgi[72].

---

[71] Marek Antokolski reprezentował Rosję, ale korespondenci prasowi i polscy krytycy (Antoni Potocki, Liebekowa) włączali go do rozproszonej w różnych pawilonach reprezentacji polskich artystów.

[72] B. G u i n a u d e a u, *La Décennalle russe*, s. 48.

Rzeźbiarz Marek Antokolski, urodzony w Wilnie w ubogiej rodzinie żydowskiej, reprezentował Rosję, zapewne język i kultura rosyjska były mu bliższe niż dziedzictwo polskie. Jerzy Malinowski zwraca uwagę, że żydowskie środowisko Wilna oraz litewsko-ruskich ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (zachodnich guberni Cesarstwa), w związku z rusyfikacją administracji, szkolnictwa oraz – po 1864 roku – zakazem druku w języku polskim i używania tego języka w miejscach publicznych, stopniowo przyswajało sobie język rosyjski i rosyjskie obyczaje, co dawało możliwość awansu. Po latach samodzielnego zdobywania rzemiosła artystycznego, pracy w warsztatach snycerskich, w roku 1862, na dwa miesiące przed wybuchem powstania styczniowego, z listem polecającym od A. Nazimowej, żony wileńskiego generała-gubernatora wyjechał na studia w Petersburgu, w Akademii Sztuk Pięknych[73]. Rzeźby Antokolskiego pod względem tematyki i przesłania ideologicznego związane są zarówno z kulturą żydowską, jak i rosyjską. Tworzył dzieła historyczne, przedstawienia władców Rosji i dawnych osobistości (np. Iwana Groźnego, 1871; Piotra I, 1872; Jarosława Mądrego, 1890; pomnik Katarzyny II w Wilnie, 1902, który wywołał ostre protesty polskiego społeczeństwa). Rzeźby prezentowane w Paryżu były refleksem filozoficznych i religijnych przemyśleń artysty rozdartego między tradycją żydowską a egzystencją w nowym nieżydowskim świecie. Rzeźbę *Pax* interpretowano jako odpowiedź na coraz gwałtowniej wzmagające się nastroje antysemickie w Europie.

Liebekowa zaznacza, że spośród 28 rzeźbiarzy rosyjskich każdy wystawiał po kilkanaście dzieł: „i tak rzeźb Antokolskiego jest przeszło dwadzieścia, z których statuy Piotra Wielkiego, Aleksandra II-go i III-go, biusty panującej Pary Cesarskiej, wreszcie Spinoza i Ermak zasługują na wyróżnienie"[74].

Obraz Nikołaja Dubovskiego (1859–1918) *Cisza* (1890) zachwycił wyobrażeniem natury jako symbolu ludzkich nastrojów i namiętności. Porzucając sztafaż, ograniczając paletę barw Dubovski namalował pejzaż ukazujący naturę w jej pierwotnej, nietkniętej działaniem człowieka formie. Krajobraz jest tu skondensowanym symbolem ludzkiego losu, stanu myśli, tęsknot i lęków. Artysta, stosując monochromatycznie niemal zestrojoną harmonię kolorów, zatrzymał w ramie obrazu dziewiczy pejzaż, nietknięty ludzką stopą, będący wyobrażeniem utraconego raju. Symbolistyczne malarstwo Dubovskiego nie operuje „symbolami", lecz takimi elementami plastycznymi, które najtrafniej „opowiadają" treść, której nie sposób „opowiedzieć". W tak odczuwanej natu-

[73] Por. J. M a l i n o w s k i, *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000, s. 22–25.

[74] [D-rowa Liebekowa], *op. cit.*, s. 231.

rze Schopenhauer widział „smak, swobodę, naturalną grację i niewymuszone zestawienia jako znaki, *że nie wyrosła pod rózgą wielkiego egoisty, lecz władała tu wedle swej woli*". Tak pojmowali symbol krajobrazowy, obok działających we Francji Gauguina, Émile'a Bernarda (1868–1941), Paula Sérusiera (1864–1927), także Whistler, Edvard Munch (1863–1944) i Giovanni Segantini.

Anglicy pozostali wierni kunsztowi artystów ideowo i twórczo wywodzących się ze wspaniałej tradycji Arts and Crafts i owego szczególnie intensywnego odczuwania natury, tak znamiennego dla Morrisa. Przedstawiono dzieła, których tematyka odnosiła się do narodowych mitów i legend. Edward Burne-Jones (1833–1898), jeden z czołowych przedstawicieli prerafaelityzmu, wystawił obraz przedstawiający *Lancelota w kaplicy Świętego Graala*, będący ilustracją legend arturiańskich. W ramach prezentacji sztuki z Wielkiej Brytanii przeważały dzieła z okresu jej dominacji, tzn. z XVIII i początku XIX wieku. Eksponowano dzieła dobrze znanych osiemnastowiecznych portrecistów: Sir Joshuy Reynoldsa (1723–1792), Thomasa Gainsborougha (1727–1788), Johna Hoppnera (1758–1810), George'a Romneya (1734–1802) i Sir Henry Raeborna (1756–1823). Pośród pejzażystów nie mogło zabraknąć tak uznanych artystów, jak William Turner (1775–1862) i John Constable (1776–1837). Malarstwo rodzajowe reprezentował George Morland (1763–1804). Tymczasem uwagę zwiedzających skupiła grupa sześciu gobelinów *Święty Graal*, zaprojektowanych przez Burne-Jonesa, które zostały zamówione przez Williama Knoxa D'Arcy do jadalni domu Stanmore Hall. Tapiserie zostały wykonane w manufakturze Morris and Co. w 1890 roku.

Niewątpliwie polityczny wymiar miała skromna wystawa towarzysząca sekcji amerykańskiej, poświęcona twórczości artystów reprezentujących społeczność afro-amerykańską Stanów Zjednoczonych, nazwana *Negro exposition / American Negro Exhibit*. Jej komisarzem był Thomas J. Callowey – czarnoskóry działacz na rzecz równouprawnienia ludności murzyńskiej w Ameryce Północnej[75]. Wystawa *American Negro Exhibit* została zorganizowana w wydzielonym z amerykańskiego, niewielkim białym pawilonie. Pokazano przede wszystkim fotografie wykonane przez Frances „Fannie" Benjamin Johnston (1864–1952)[76] wraz z opisami, przedstawiające ludność murzyńską zamieszkującą południowe stany Ameryki, manufaktury, periodyki, materiały edukacyjne, książki i mapy.

[75] Thomas J. Callowey (? –1930) był wybitnym prawnikiem, dziennikarzem, jednym z pierwszych aktywistów na rzecz praw ludności afro-amerykańskiej, wiceprezydentem i generalnym zarządcą Lincoln Land Improvement Company.

[76] Frances Benjamin Johnston była jedną z pierwszych kobiet – fotografików i fotoreporterów amerykańskich; studiowała m.in. w Académie Julian w Paryżu.

Prezentowane obiekty i sama wystawa miały zaświadczać o procesie umacniania równouprawnienia ludności, jej emancypacji, przedstawiać Amerykę jako kraj pragnący wejść w nowe stulecie po wprowadzeniu radykalnych reform społecznych i ekonomicznych[77].

Antoni Potocki na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" oceniał dzieła artystów amerykańskich jako niedopracowane, amatorskie, zdominowane przez „niezliczoną liczbę kobiet uprawiających martwą naturę (ser i owoce), i gdzie Jankes rodzaju męskiego niechętnie rzuca *business* dla malarstwa, jeśli zaś porzuca, to uprawia na pewno – pejzaż morski"[78].

Japończycy, gotowi przyjąć konwencje kultury i sztuki europejskiej, zdawali sobie sprawę, że narodowa sztuka japońska w stylu *nihongo* powinna być obecna, że kultywowana tradycja będzie podstawą obecności Kraju Kwitnącej Wiśni w dominującej w świecie kulturze europejskiej. Hayashi uważał, że japońska tradycja malowania na jedwabiu, tematyka tych przedstawień, przekazywanie kolejnym pokoleniom artystów tajników tego kunsztu przyczyni się do wzbogacenia sztuki europejskiej, a Japończykom pozwoli zachować ich narodową i kulturową tożsamość oraz utrwalić świetność dorobku przodków.

Secesja czy *fin-de-siècle*? (międzynarodowy styl końca wieku)

Już w połowie XIX wieku hrabia Léon de Laborde (1807–1869), archeolog, znawca sztuki i polityk o liberalnych poglądach, na łamach wydawanych własnym sumptem „Lettres sur les Bibliothèques" ogłosił raport, w którym wzywał pisarzy, krytyków i badaczy sztuki do podjęcia trudu na rzecz stworzenia stylu prawdziwie nowego, wolnego od bagażu historii[79]. Domagał się, by zerwano z ustawicznym odwoływaniem się do przeszłości. Wprawdzie spora grupa architektów, artystów i rzemieślników próbowała wprowadzić nowy styl, nazwany secesją, ale ich odważnych założeń nie udało się w pełni zrealizować. Secesja długo nie została zaakceptowana, rok 1900 nie był czasem jej pełnego triumfu. Nadal była stylem głównie cenionym w zdobnictwie. Wprawdzie

---

[77] Por. *USA: 1900 Commission to the Paris Exposition, United* States, [w:] *Catalogue of Exhibitors in the United States Sections of the International Universal Exposition, Paris 1900*, Imprimeris Lemercier, Paris 1900, s. 468; T. J. Callowey; *Negro Exhibit at Paris*, "New York Times", 3 November 1899, s. n. n.

[78] A. Potocki, *op. cit.,* s. 709–710.

[79] Por. P. Kjellberg, *Meuble françai et europeen du moyen âge a nos jours*, Paris 1991, s. 519.

w Paryżu powstało międzynarodowe centrum secesji, którego utworzenie poprzedziło otwarcie przez Samuela Binga w 1895 roku salonu L'Art Nouveau (stąd nazwa nurtu), a w roku 1900 na wielkiej wystawie światowej osiągnęła apogeum swoich możliwości twórczych i popularność, wciąż była postrzegana jako styl efemeryczny, pozbawiony kanonu, rozdarty między architekturą, rzemiosłem i malarstwem. Popularność i uznanie zyskała dopiero w latach 20. i 30. XX wieku, gdy poprzez powrót do spokojnych form i harmonijnej struktury, charakterystycznych dla Art Déco, nastąpiło ostateczne zerwanie z konwencją kopii i naśladownictwa[80].

Jakkolwiek akcentowana w pracach awangardowych twórców belgijskich, austriackich, niemieckich, w pełnej krasie, nadal postrzegana była jako styl występujący poza głównym nurtem sztuki. Secesja w Paryżu prezentowała się w stylowych wejściach do stacji metra, zaprojektowanych przez Guimarda na Wystawę 1900 roku (por. ilustr. 8), w formie i zdobieniu budynku teatru, w którym tańczyła Loïe de Fuller czy ażurowej drewnianej konstrukcji restauracji Pavillon de Bleu – lekkiej i giętkiej, jakby była utkana z lnianych nici, ozdobionej fryzem z niebieskiego fajansu. Pavillon de Bleu swą szkieletowatą, owadzio-roślinną strukturą, niespokojną płynnością linii wpisywał się w awangardową wizję twórców Art Nouveau. To efemeryczne dzieło było swoistym urzeczywistnieniem radości czerpania wzorców ze świata natury, z na nowo pojmowanego stylu gotyku płomienistego, z rokoko, z fascynacji ruchem i harmonijnym rytmem, jaki reprezentowała secesja. Błękitny Pawilon był wspólnym dziełem rzeźbiarza Paula Moreau-Vauthier'a (1871–1936), paryskiego architekta René Dulonga (1860–1944) i belgijskiego dekoratora Gustawa Serrurier-Bovy'ego (1858–1910).

Wobec powszechnie panującego upodobania do renesansu i baroku, secesja wnosiła do architektury, sztuk pięknych, rzemiosła, sztuk zdobniczych element beztroski, entuzjazmu i wolnej wyobraźni. Choć za wyznaczniki tego stylu można uznać zasady spontaniczności, pewnego nieokiełznania, naturalności, był on jednakże wywiedziony z głębokiej świadomości historii sztuki, z filozoficznych założeń symbolizmu, sztuki i filozofii Dalekiego Wschodu. We Francji powstał grunt pod ukształtowanie nowego stylu, gdy w 1901 roku w Nancy została założona École des art décoratifs[81], stając się pierwszą uczelnią od czasów renesansu,

---

[80] Por. S. T. M a d s e n, *Sources of Art Nouveau,* Oslo–New York 1956, s. 435.

[81] École des art décoratifs w rzeczywistości powstała już w 1886 roku, w 1901 roku zyskała formalną pozycję. Gallé sprowadził do szkoły takich artystów, jak m.in.: malarz i rzeźbiarz Victor Prouvé (1858–1943), ebenista i dekorator Louis Majorelle (1859–1926, twórca szklanych form i przedmiotów użytkowych Antonin Daum (1864–1930).

której program miał decydujący wpływ na francuską sztukę użytkową. Fundatorem uczelni, jej twórcą i pierwszym dyrektorem był Émile Gallé (1846–1904) niedościgniony mistrz dzieł ze szkła, projektant mebli i biżuterii. Pod kierunkiem Gallégo studenci szukali inspiracji do swych artystycznych wizji, obserwując świat fauny i flory, budowę minerałów, naśladując kształty owadów i stworzeń morskich. Ulubionymi motywami były kwiaty maku, dzikie powojniki, nenufary, lilie wodne, bluszcze, winorośl, pośród wijących się pnączy widoczne są ważki, pszczoły, pawie i wiele innych motywów ze świata zwierzęcego.

Styl secesyjny pojawił się gwałtownie, zaznaczając swą obecność w niemal wszystkich dziedzinach sztuk, był swoistą – niecierpliwą, jak gdyby świadomą swej ulotności artystyczną wizją *Gesamtskunstwerk*, która przeminęła wraz z wybuchem I wojny światowej, by odrodzić się – jak wspomniano – w wysublimowanej formie Art Déco lat 20. i 30. Ostatnia ekspozycja dzieł wychowanków Szkoły z Nancy miała miejsce podczas Wystawy Francji Wschodniej w 1909 roku, na kilka lat przed wydarzeniem, które całkowicie odmieni trajektorie nie tylko świata sztuki.

* * *

Bernhard Pankok (1872–1943), czołowy przedstawiciel secesji monachijskiej, poza wspominanym w rozdziale drugim projektem palarni dla pawilonu niemieckiego, opracował także pod względem graficznym katalog działu Rzeszy Niemieckiej na wystawę w Paryżu. Ozdobił go dwubarwnymi litografiami (w których sceny z życia niemieckiego ujął w bogate, krzywolinijne ramy) oraz kunsztowną wyklejką o motywach nawiązujących do wyobrażenia kwiatów i korali[82]. Podobna rola przypadła austriackim artystom związanym z secesją, prezentującym swe prace w cieszącym się powszechnym zainteresowaniem Pawilonie Secesji. Gustav Klimt pokazał projekt dekoracji plafonu auli uniwersytetu w Wiedniu, wykonany na zamówienie rządu[83]. Karton *Filozofia* (1897–1907) – jeden z trzech obok *Medycyny* i *Jurysprudencji* (1903–1907), eksponowany już w 1900 roku na VII Wystawie Wiedeńskiej Secesji – otrzymał złoty medal na Wystawie Światowej w Paryżu za najlepsze dzieło zagraniczne. Praca Klimta to malowidła sennych zjaw; demonstracja fascynacji pradawnymi mitami

[82] Por. M. W a l l i s, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 74.

[83] Oburzenie opinii publicznej i gremium profesorskiego, spodziewających się tradycyjnej alegorii, nie zaś dzieł symbolicznych, spowodowało, że Klimt zrezygnował z realizacji własnych projektów na suficie auli uniwersyteckiej, „dokąd zresztą rzeczywiście niezbyt pasowały"; por.: E. K u r y l u k, *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 132.

o stworzeniu i zagładzie ludzkości. W *Filozofii* świat ludzki ze swą cielesnością przenika świat śmierci. „Klimt przeciwstawia skłębionemu chaosowi nagich ciał hieratyczne postacie boskich prawodawców: pokryte, jak egipskie mumie i statuetki bogów, siatką abstrakcyjnych znaków"[84]. Skandal, jaki wywołał pokaz *Filozofii* w Wiedniu, w Paryżu *fin-de-siècle'u* przełożył się na uznanie, zachwyt i zainteresowanie.

Jakkolwiek twórcy wiedeńscy (m.in. Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Alfons Mucha) najbardziej konsekwentnie i w „najczystszym" stylu zaprezentowali styl secesyjny, znalazł on swój żywy refleks dopiero wewnątrz budowli ciężkiej, neobarokowej bryły i elewacji pałacu austriackiego. Zachwycano się secesyjnym salonem projektu Olbricha, buduarem Hoffmanna, freskami Klimta, dywanami zaprojektowanymi przez Muchę. Jeden z pokojów zaprojektował Max Fabiani (1865–1962), słoweńsko-włoski architekt i urbanista, jeden z czołowych przedstawicieli wiedeńskiej secesji, od 1894 roku bliski współpracownik Ottona Wagnera.

Wprawdzie Mieczysław Wallis twierdzi, że Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku była niemal całkowicie pod znakiem secesji[85], należałoby jednak zauważyć, że jej triumfalna obecność pozostawała – mimo uznania i zainteresowania ze strony artystów, pisarzy, poetów i niektórych polityków[86] – odsunięta na margines sztuki oficjalnej, postrzegana jako ekscentryczna atrakcja, kierowana w stronę koneserów. Budowle secesyjne, powstałe na potrzeby wystawy, miały charakter incydentalny, były obliczone na to, by zaciekawić swą niekiedy „nieprawdopodobną", udziwnioną konstrukcją (np. Pawilon Błękitny czy Monumentalne Wejście). Tak czy inaczej, secesja stanowiła klamrę spinającą dwa stulecia – dziewiętnaste i dwudzieste. Należy pamiętać, że pewne symptomy i prezentacje problemów, z którymi miał się mierzyć wiek XX są dziedzictwem epoki poprzedniej.

Rozłam pomiędzy awangardą i akademikami pogłębiał się i nie był wynikiem ostatnich lat, ale stanowił długotrwały proces sięgający romantyków głoszących wierność indywidualizmowi, introwersji, psychologizmowi. Poszukiwanie tego, co nieznane, niejasne i nieokreślone, dążenie do odrzucenia kanonów, reguł wypracowanych przez tradycję zapoczątkowało gwałtowne dążenie do poszukiwania wolności, także w wypowiedzi artystycznej. Około roku 1870

---

[84] *Ibidem*, s. 130.

[85] *Ibidem*, s. 23. Podobnego zdania jest A. M. D r e x l e r o w a, *Polscy artyści na wystawach powszechnych w latach 1851–1900*, [w:] *Między Polską a światem*, red. A. M. Drexlerowa, Warszawa 1993, s. 341.

[86] 1 czerwca 1900 roku Georges Leygues (1857–1933), premier i minister oświaty Francji czasów Trzeciej Republiki, zainaugurował wystawę Rodina w Pavillon de l'Alma.

nastąpił okres przyspieszenia przemian rozgrywających się w życiu, w świadomości ówczesnych ludzi, a nade wszystko – w sztuce. Przed laty Camille Corot (1796–1875), Courbet, Jean-François Millet (1814–1875) swą twórczością dokonali wyłomu w wyborze tematów i podejściu do pejzażu, zafascynowani „własnym czasem" uczynili bohaterami swoich dzieł współczesnego człowieka i otaczającą go rzeczywistość „tu i teraz". Zmiany zachodzące w sztuce około 1870 roku są odzwierciedleniem zmian w psychice człowieka, który – odwróciwszy się od przeszłości i teraźniejszości – zwraca się ku temu, co przyniesie przyszłość. Cywilizacja przemysłowa i maszyna stały się źródłem poetyki nowej sztuki; oczekiwano, że będzie ona reprezentować siłę, szybkość, ale też pewną – niepokojącą – uniformizację, którą nieuchronnie generowała cywilizacja przemysłowa. We Francji okresu Trzeciej Republiki dominował gust narzucony przez zamożne mieszczaństwo. Powieść obyczajowa, sztuka, opera, balet tworzone były dla tej warstwy społecznej i o niej, ona też była głównym odbiorcą dzieł, reprezentujących różne dziedziny twórczości. Dalekie podróże, podboje kolonialne wzbudzały zainteresowanie egzotyką, panowała moda na Orient, postrzegany jako barwna osobliwość.

> Akademizm, akceptując ową egzotyczną malowniczość, znajduje się w pełni rozwoju, chociaż bezpowrotnie utracił związek z tym, co nazywa się sztuką żywą. Odpowiada potrzebom i gustom klasy rządzącej. Ośrodki jego oddziaływania to École des Beaux Arts, konkursy Prix de Rome, wystawy na Salonie, nagrody i zamówienia państwowe, jego najlepsi przedstawiciele zasiadają w Institute de France[87].

Społeczeństwo końca XIX wieku akceptowało na ogół sztukę oficjalną, a teoretycy akademiccy traktowali ją jako swoisty komunikat przekazujący proste treści filozoficzne, polityczne i moralne, takie jak Prawda, Religia, Cnota, Władza itp. Dominująca rola akademików spowodowała zerwanie łączności sztuki żywej ze społeczeństwem oraz z tym, co w sztuce nowatorskie, niezależne od kanonów i gustu mieszczańskiego odbiorcy. Ponieważ oficjalne Salony nie przyjmowały dzieł młodych twórców, „odrzuceni" ignorowali burżuazję, ona tymczasem ignorowała ich. „Konflikt rozpoczął się od Courbeta – pisze Couchoud – ale nie dlatego, że jego realizm był «trywialny» i ludowy, a więc rażący. Nie łagodził też sprawy fakt, że Courbet był komunardem"[88].

Szczelina niezrozumienia poszerzyła się znacznie od roku 1863, gdy podczas trwania wystawy Salonu Odrzuconych dominowała sztuka Maneta. Sztuka

---

[87] J. P. Couchoud, *Sztuka francuska II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1981, s. 135.
[88] *Ibidem*, s. 136.

impresjonistów, symbolistów, nieco później fowistów i kubistów tym bardziej pozostała na poziomie odosobnienia i niezrozumienia, budząc – na szczęście – zainteresowanie pośród krytyków, poetów, architektów, kompozytorów, kolekcjonerów sztuki nowoczesnej, stając się sztuką elit intelektualnych. Na tym tle styl secesji wydawał się jedynym, który dobitnie zaznaczył swą obecność na Wystawie 1900 roku, roku który dziś przywołujemy w określeniu „Styl 1900". Rzeczywistym triumfem wystawy była zatem secesja, akceptowana w konstrukcjach o żelaznym szkielecie, wypełnianych kamieniem, cegłą bądź drewnem, w zdobnictwie, ornamentyce, w klatkach schodowych, w sztuce użytkowej. Amerykanin Louis Comfort Tiffany (1848–1933) przywiózł do Paryża wyrabiane w Nowym Jorku wazy, flakony, kielichy i czary z opalizującego szkła (*favrile glass*), których kształty przypominały egzotyczne kwiaty na wiotkich łodygach. Tiffany, twórca „[…] kruchych, delikatnych, eterycznych przedmiotów o dziwnych kształtach i subtelnych, przelewających się jedne w drugie tonach – złocistych, lilafioletowych, zielonobłękitnych"[89], pokazał światu przykład kunsztu amerykańskiej sztuki użytkowej.

Podobny zachwyt wzbudziła, wspominana w poprzednim rozdziale, amerykańska tancerka Loïe de Fuller. Jej pełne ekspresji występy były jedną z atrakcji Wystawy Światowej w 1900 roku. Spowita w rozwiewające się woale z tiulu i gazy, wykonywała w barwnych światłach reflektorów tańce, wcielające wzorce nowego stylu: płynność, ruch spiralny, wyrafinowane linie krzywe nawiązujące do wici roślinnych. Taniec Fuller był swoistą syntezą plastycznych ideałów secesji. Artystka reprezentowała znamienny dla tego stylu ideał, którego wzorem były postaci kobiece z obrazów Sandro Botticelliego (1445–1510) – smukłe, wiotkie, o bujnych rozwianych włosach, spowite w lekkie szaty. Ekspresja i barwność jej tańca były źródłem obrazów i plakatów Jules Chereta (1836–1932), malowali ją: Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), William H. Bradley (1868–1962), Thomas T. Heine (1867–1948). Rzeźbiarz Pierre Roche (1855–1922), uczeń Jules Dalou (1838–1902) i Rodina, który tańcom Fuller poświęcił szereg statuetek z brązu, wykonał także płaskorzeźbę na srebrnej plakiecie, wyobrażającą tancerkę. Na rewersie owej plakiety umieszczono cytat z wiersza Charlesa Baudelaire'a (1821–1867) *L'Irréparable*: „Un être qui n'était que lumièr, or et gaz"[90]. Raoul François Larche (1860–1912) uwiecznił tancerkę w trzech posążkach z brązu prezentujących Fuller spowitą draperiami, wyobrażoną w trzech różnych pozach tanecznych.

---

[89] M. W a l l i s, *op. cit.*, s. 32.

[90] *Ibidem*, s. 32, 220; L. F u l l e r, *Quinze ans de ma vie*, Paris 1908 (wersja angielska: *Fifteen Years of a Dancer's Life,* London 1913); *Jugendstil – Sammlung K. A. Citroen*, Amsterdam. Austellung im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt 31. August bis 28. October 1962, Nr 212.

> Kto zapomni to niezwykłe widowisko? – pisał Georges Rodenbach (1855–1898) belgijski poeta. – Cud nieustannych metamorfoz! Tancerka dowiodła, że kobieta może, gdy zechce, streścić cały wszechświat: była kwiatem, drzewem na wietrze, zwiewną mgłą, ogromnym motylem, ogrodem ze ścieżkami z fałdów tkaniny. Wyłaniała się z różowych przestworzy, by nagle w nich zniknąć. Ofiarowywała się i umykała. Tworzyła samą siebie. Stroiła się w tęczę. Dziw nierzeczywistości! Wir tkanin! Ognista szata, podobna do płomieni, wśród których kryje się Brunhilda i które trzeba przebrnąć, by ją zdobyć[91].

Sławili ją Guillaume Apollinaire'a (1880–1918) i malarz Friedrich Ahlers--Hetermann (1883–1973), porównując taniec Loïe de Fuller do przetkanego kolorami tęczy, misternego szkła Tiffany'ego: „[…] zakreślając coraz śmielsze serpentyny, stawała się olbrzymim ornamentem, którego przemiany – nagłe rozbłyśnienia, opadnięcia, pochłonięcie przez ciemność i kurtynę – wydają się nam we wspomnieniu symbolem secesji"[92]. Józef Mehoffer również nie pozostał obojętny na kunszt artystki – jej występ w Paryżu 6 lutego 1894 roku opisał w swym dzienniku[93].

Wystawa Augusta Rodina przy Place de l'Alma

Dorobek artystyczny Augusta Rodina (1840–1917), najwybitniejszej indywidualności tego czasu, prekursora nowoczesnej sztuki, artysty tworzącego sztukę niekonwencjonalną, autentyczną i nad wyraz osobistą[94], w ramach oficjalnego pokazu rzeźby francuskiej w Grand Palais, reprezentowały tylko dwie rzeźby pochodzące z wczesnego okresu jego twórczości. Były to studyjne gipsowe rzeźby *Pocałunku* (*Francesca da Rimini*) – por. ilustr. 39 – której skończoną wersję, wykutą w marmurze, wykonał Rodin na zamówienie rządu francuskiego (w 1888 roku) na Wystawę Światową w Paryżu w roku następnym[95].

W odpowiedzi na decyzję jurorów niezainteresowanych najnowszymi pracami Rodina, artysta – półtora miesiąca po oficjalnym otwarciu Wystawy (1 czerwca 1900 roku) – blisko terenów targowych, w specjalnie na ten cel zbudowanym pawilonie (pavillon de l'Alma) przy Place de l'Alma obecnie avenue du Président Wilson) otworzył swą pierwszą indywidualną retrospektywną

---

[91] G. Rodenbach, *L'élite,* Paris 1899, s. 251–252; A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 154.

[92] Podaję za: M. Wallis, *op. cit.*, s. 35, 220.

[93] J. Mehoffer, *Notatnik paryski 3*, s. 206–207, Wrocław, Ossolineum, Dz. Rękopisów, sygn. 12803/3.

[94] Por. A. Kotula, P. Krakowski, *op. cit.*, s. 130.

[95] Rzeźba eksponowana była w ramach Salonu Paryskiego w 1898 roku.

wystawę, w ramach której pokazał około 150 rzeźb oraz liczne rysunki[96]. Wystawa była wielkim sukcesem dojrzałego, pewnego swych celów artysty; przyciągnęła uwagę m.in. Oscara Wilde'a (1854–1900), Émila Zoli (1840–1902), Claude Moneta (1840–1926), zachwycał się nią Octave Mirbeau (1848–1917), oficjalnemu otwarciu prezentacji patronował Georges Leygues. Pokazano rzeźby z brązu, marmuru oraz gipsy, rysunki akwarelowe, rysunki wykonane piórkiem, grafiki, 71 fotografii prac Rodina z różnych okresów jego twórczości, wykonanych przez Eugène'a Drueta (1867–1916). Druet – fotograf, kolekcjoner sztuki, właściciel niewielkiej kawiarni, do której często przychodził mieszkający w pobliżu Rodin, przyjaciel, powiernik i współorganizator ekspozycji rzeźbiarza – poprzez fotografię zaproponował widzom inne spojrzenie na wystawione rzeźby mistrza[97]. Aby zorganizować tę wystawę, Rodin zaangażował bankierów, amatorów i kolekcjonerów sztuki, przyjaciół artystów, którzy byli autorami i edytorami tekstów w katalogu wystawy *L'oeuvre de Rodin*. Autorem wstępu był krytyk sztuki Arsène Alexandre, który z emfazą pisał: „Podziwiany, czy osądzany od czci i wiary, negowany czy też czczony wedle zasług, Rodin obecnie jest najsłynniejszym rzeźbiarzem. Jakkolwiek sława jego nie przekłada się na nagrody bądź zamówienia państwowe, z pewnością pozostaje tym, który w naszej epoce zdołał najpełniej poruszyć umysły i opinię publiczną, najmocniej zainspirował poetów"[98]. Słowo wprowadzające napisali również artyści: malarz akademicki Jean-Paul Laurens (1838–1921), Eugène Carrière (1849–1906), Claude Monet oraz impresjonista Paul Albert Bernard (1849–1934)[99]. Carrière był także autorem okładki katalogu oraz afisza, który towarzyszył wystawie[100]. W pawilonie przy Place de l'Alma (róg ulicy Montaigne) Rodin pokazał m.in. takie prace, jak: *Wiek spiżu*, *Mieszczanie z Calais*, *Pomnik Balzaka*, *Brama Piekieł*,

---

[96] H. P i n e t (*Rodin les mains du génie*, Paris 2009, s. 80) pisze, że w ramach wystawy w pawilonie Alma Rodin pokazał 168 swych prac oraz 71 fotografii autorstwa Drueta.

[97] Za namową Rodina, Druet w 1903 roku porzucił swoją kawiarnię i na 114 rue du Faubourg-Saint-Honoré (w 1908 przeniesiona na rue Royale), otworzył galerię sztuki, gdzie prezentował i sprzedawał własne fotografie oraz wykonane przez siebie reprodukcje dzieł sztuki – od Leonarda da Vinci (1452–1519), Tycjana (ok. 1488–1576), Ingersa, Cézanne'e poprzez Maurice Denisa (1870–1967) i Toulouse-Lautreca. Por. *Les expositions de la galerie Eugène Druet: répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres, 1903–1938*, éd. D. Vieville, Paris 2009.

[98] A. A l e x a n d r e, *Exposition de 1900. L'oeuvre de Rodin (avec: préfaces d'Eugène Carrière, Jean-Paul Laurens)*, Paris 1900.

[99] Podaję za: *Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma,* dir. A. Le Normand-Romain, Paris 2001.

[100] *L'oeuvre de Rodin*, Paris, Pavillon de l'Alma, Societé d'éducation artistique, 1er juin – novembre, Place d'Alma 1900; *Catalogue d'exposition Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, Paris 2001, s.n.n.

45a. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013

Katedra, *Medytacja* [ilustr. 45a–c, 46: rekonstrukcja wystawy z 1900, Hotel Biron, Paryż 2013, fot. E. Jedlińska]. Figury, składające się na tę ostatnią z wymienionych realizacji po raz pierwszy pokazano w wersji zaskakująco pozbawionej wszelkiej figuratywności, graniczącej wręcz z abstrakcją („surprenante dépuillée de toutes ses figures, à la limite de l'abstraction" – czytamy w katalogu wystawy)[101].

[101] *Ibidem*, s.n.n.

45b. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013

Zachwycony Octave Mirbeau pisał o wystawie Rodina:

> [...] znakomita, wzruszająca, niepowtarzalna wystawa na rogu ulicy Montaigne – ekspozycja dzieł Augusta Rodina, która pokazuje zwiedzającym, oślepionym barokowym i mieniącym się blaskiem wielkiego międzynarodowego rynku, czym naprawdę jest geniusz[102].

Mirbeau widzi Rodina jako rzeźbiarza najuczeńszego, najdoskonalszego, najgenialniejszego twórcę końca XIX wieku: „U Rodina wszystko jest szlachetne,

[102] O. M i r b e a u, *Ku nowym formom ekspresji*, przeł. H. Morawska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac., wstęp E. Grabska, Warszawa 1971, s. 414–415.

45c. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013

wszystko grzmi, wszystko woła, wszystko się unosi…"[103] – pisze krytyk, przeciwstawiając żywiołową sztukę rzeźbiarza „ślepej, martwej, zamkniętej w pracowni, wylizanej i sztucznej" sztuce Gustave'a Moreau (1826–1898).

Pocałunek Rodina, prezentowany przy Place de l'Alma, przykuł uwagę Antoniego Potockiego, który na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" pisał:

> W hali rzeźb, nawet na tle pełnej ruchu rzeźby francuskiej, uderzają tu i ówdzie rzucone fragmenty, że tak powiem, prac wprost *wyszarpanych* z kamienia. [...] uderza najsilniej grupa pt. „Pocałunek", w której ta szczególna nerwowość roboty i szkicowość układu ujawnia się najwyraźniej już za wolą artysty. I jednocześnie, bez dalszych zastrzeżeń, czuje

[103] *Ibidem*, s. 416.

46. AUGUST RODIN, *Medytacja* albo *Inny głos*, detal, rekonstrukcja wystawy w Pawilonie d'Alma z 1900 roku, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013

się, że jest to dzieło sztuki, nie próba lub poronienie. Autorem „Pocałunku" jest August Rodin. Ażeby zaś zrozumieć istotę przekształceń w rzeźbie nowoczesnej, trzeba poznać dzieła tego potężnego odnowiciela[104].

Nowatorstwo sztuki Rodina zachwyciło współczesnych, przynosząc uznanie i przekonanie, że dzieło francuskiego mistrza jest zapowiedzią nadchodzącej epoki w dziejach rzeźby. Pozbawione życia, skonwencjonalizowane rzeźby akademickie skonfrontowane zostały z potęgą emocji. Artysta, doskonale znając anatomię ciała ludzkiego, wyobrażając je wyposażał w równie głęboką wiedzą na temat psychologii. Mową duszy tak samo jest twarz, jak i ciało, każde naprężenie mięśni, każdy gest. W ramach jednej kompozycji powtarza kilkakrotnie ten sam element, te same figury. *Trzy cienie* są potrójnym powtórzeniem postaci Adama – zwielokrotnienie wizerunku Pierwszego Człowieka stanowi, z jednej strony, symboliczne wskazanie jego trwania w upadku i rozpaczy, z drugiej – to ideowe i artystyczne zaprzeczenie niepowtarzalności dzieła sztuki. Postaci Rodina „poruszone gwałtownym ruchem, opadają, szukają się, łączą się ze sobą, zdają się być zawieszone w przestrzeni, muskając zaledwie powierzchnię

[104] A. Potocki, *op. cit.*, nr 34, s. 661.

tła…”[105] – sugestywnie opisuje *Bramę Piekieł* Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska. Rodin był jednym z pierwszych, który pragnął zerwać z ideą *mimesis*, trwającą w sztukach pięknych od antyku, na rzecz świadomie zaznaczanego dysonansu między tym, co „imituje” i tym, co jest „rzeczywiste”. Rzeźbiarz, łącząc elementy pochodzące z różnych kompozycji (np. *Pożegnanie*, 1892, w którym do wizerunku Camille Claudel artysta dodaje ręce jednego z mieszczan z Calais),przekształca je, nadając inną skalę. Figury pionowe zmieniają swą pozycję, nadal koncepcyjnie tworząc tę samą grupę rzeźbiarską (np. różne wersje *Pocałunku / Paolo i Francesca*), twórca czasem łączy je z „gotowymi obiektami”, tworząc asamblaże (np. *Mała wróżka wód* z 1898 albo 1903 roku[106]). Opatrując tak skomponowane prace różnymi tytułami, często sugerowanymi przez przyjaciół artysty. Powyższa postawa autora *Myśliciela* wskazuje w jak niewielkim stopniu przykładał wagę do narracji przedstawienia, pierwszeństwo oddając konkretnym artystycznym rozwiązaniom.

Pod wielkim wrażeniem twórczości Rodina był także młody wówczas poeta austriacki Rainer Maria Rilke (1875–1926). W 1900 roku Rilke przybywa z Rosji do Worpswede, kolonii malarskiej w Dolnej Saksonii, rok później żeni się z rzeźbiarką Klarą Westhoff, tego samego roku razem przyjeżdżają do Paryża. Jesienią 1902 roku poeta spotyka Rodina, następstwem tej znajomości, która rozwinęła się w przyjaźń i zadecydowała o losach i twórczości Rilkego, była głęboka fascynacja Rodinem, jego pracami i atmosferą domu w Meudon. Rilke za namową samego Rodina, zostaje sekretarzem rzeźbiarza, postanawia napisać książkę o artyście: dużo czasu spędza w jego pracowni w Meudon, obserwuje jego pracę, przygląda się rękom rzeźbiarza, dyskutuje z nim, wspólnie zwiedzają Chartres i ogrody Wersalu[107]. W 1903 roku Rilke wydaje książkę o rzeźbiarzu *Auguste Rodin*[108], jej drugą część wydaje już po zerwaniu z Rodinem, w roku 1907. „Jest to książka tyleż o Rodinie, co o Rilkem” – pisze Mieczysław Jastrun[109]. Wystawy przy Place de l’Alma Rilke wprawdzie nie widział,

---

[105] M. Dąbrowska-Szelągowska, *Polscy moderniści wobec Rodina. Dwie poetyki kreacjonistyczne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, nr 3–4, s. 354.

[106] *Mała wróżka wód* powstała jako montaż wyobrażenia młodej kobiety wykonanej w gipsie i antycznego pucharu. Zdaniem Georgesa Grappe’a, który sporządził inwentarz pracowni w Meudon, rzeźba pochodzi z 1898 roku; Monique Laurent sugeruje rok 1903; por. M. Laurent, *Rodin*, przeł. K. Bielawska, Warszawa 1991, s. 108; wydanie francuskie: *Rodin*, Paris 1988.

[107] *Ibidem.*

[108] R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, Berlin 1903; wersja rozszerzona, ukończona w 1907 roku ukazała się w Lipsku w 1927 roku (*Gesammelte Werke*, t. 4); polskie wydanie: R. M. Rilke, *August Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1964 (dalej: *August Rodin* [1964]).

[109] M. Jastrun, *Posłowie*, [w:] R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 400.

ale rzeźby, rysunki, fotografie, recenzje i katalog tej ekspozycji były mu dobrze znane i wspomina ją w swej książce poświęconej rzeźbiarzowi. Rodin polecił „przenieść" pawilon, w którym demonstrował swe dzieła do Meudon, gdzie mieszkał od 1897 roku. W ramach paryskiej wystawy artysta pokazał także rysunki i akwarele – owe najintymniejsze wytwory swej twórczości – wyobrażające akty o śmiałych pozach, akty erotyczne (m.in. *Rozbierająca się*, 1899; *Ubierająca się*, ok. 1900; *Leżąca na boku*, ok. 1900; *Naga kobieta o długich włosach*, ok. 1900) oraz terakotowe figurki przedstawiające pary safijskie, odważne plastyczne „szkice" rzeźb przedstawiających ludzkie ciało, jego fragmenty tak, jak dotąd żaden rzeźbiarz tego nie robił.

> Ciało stało się inne. [...] – pisał Rilke – Ciało ludzkie nigdy dotąd nie było tak skupione wokół swego wnętrza pod ciężarem własnej duszy i ponownie prostowane prężną siłą swej krwi. [...] Rodin, dzięki wykształceniu, które sam sobie dał, wie, iż całe ciało składa się z przeróżnych aren życia, owego życia, które na każdym miejscu stać się może indywidualne i wielkie, a sam posiada moc nadania jakiejkolwiek części tych szeroko zakreślonych powierzchni samodzielności i pełni całości" [110].

Pracował szybko. Rysunków erotycznych wykonał setki, są to jednak rysunki rzeźbiarza: „Moje szkice są esencją mojej rzeźby, która jest rysunkiem ze wszystkich stron"[111].

* * *

Warto w tym miejscu przypomnieć mało znane artystyczne związki Rodina z polskimi artystami. Korespondencja przechowywana w archiwum Musée Rodin w Paryżu wykazuje, jak ważne i zaszczytne dla młodych rzeźbiarzy z Polski były choćby wizyty w atelier artysty. Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska pośród artystów polskich, którzy byli w towarzyskich relacjach z Rodinem bądź utrzymywali kontakt z mistrzem wymienia Ludwika Puszeta (1877–1942), I. Koziebrodzką, Mieczysława Golberga (Goldberga), Józefa Bardeckiego i Zofię Podstolską, która, wedle słów autorki artykułu *Polscy moderniści wobec Rodina. Dwie poetyki kreacjonistyczne*, „[jedynie] może być uważana za uczennicę Rodina w pełnym sensie tego słowa. [...] Na podstawie korespondencji można ustalić, iż w listopadzie 1889 mistrz powierza jej wykonanie fragmentu jednej ze swych

---

[110] R. M. R i l k e, *Auguste Rodin* [1964], s. 12–20.

[111] *Correspondence de Rodin*, Musée Rodin Paris, 1987. Podaję za: M. L a u r e n t, *op. cit.*, s. 124.

kompozycji – ramię geniusza jest jej dziełem”[112]. Szwagrem Podstolskiej był Louis Dorizon – jeden z trzech (obok Alberta Kahana i Joanny Pleytel) bankierów, którzy wsparli „przedsięwzięcie najbardziej znaczące dla kariery mistrza”, jakim była budowa i urządzenie osobnego pawilonu przy Place de l'Alma, gdzie miała miejsce omówiona wyżej ekspozycja dzieł Rodina podczas trwania Wystawy Światowej w 1900 roku[113].

Claude Monet – wystawa w galerii Paula Durand-Ruela

Monet odmówił wzięcia udziału w oficjalnym pokazie i 22 listopada, w 10 dni po zamknięciu Wystawy 1900 roku, malarz otworzył ekspozycję swych najnowszych obrazów w galerii znanego kolekcjonera i marszanda Paula Durand-Ruela (1831–1922), w ramach której pokazał 26 obrazów. Kluczem wystawy były najnowsze dzieła namalowane w Giverny, stylistyką nawiązujące do impresjonistycznej muzyki Claude'a Debussy'ego (1862–1918), Frederica Deliusa (1862–1934) i Manuela de Falli (1876–1946) – podkreślał Gustave Geffroy (1855–1926) w tekście zamieszczonym w katalogu ówczesnej wystawy Moneta. Krytyk przywołuje wcześniejsze obrazy Moneta, powstałe w latach 1891–1893 serie *Topole* i *Stogi siana.* Koncentruje uwagę na perłowej kolorystyce tych dzieł, „wszechobecności w tych obrazach ognia, barwach krwi i żaru zachodzącego słońca i światła elektrycznego”[114]. Obrazy z Giverny to seria płócien na temat ogrodu Moneta w jego wiejskiej posiadłości, seria, którą poprowadzi przez lata całe, niemal do śmierci. Niepodzielny, jednorodny zielony gąszcz, bez skrawka nieba, bądź tafla wody wypełniają całe płótno. Dominuje tu zimna tonacja rozedrganej zielonej i niebieskiej masy, którą prześwietlają niemal niedostrzegalne refleksy ciepłego światła. Prostota kompozycji, stylizacja prowadząca ku abstrakcji, znamienna dla Moneta umiejętność sugerowania iluzji przestrzennej, wszystkie owe cechy malarstwa sędziwego już mistrza sytuowały jego nowatorską sztukę poza dokonaniami akademików. Geffroy widzi w malarstwie Moneta odzwierciedlenie doświadczania epoki, w której żył, z latami około 1900 roku jako jednymi z najwspanialszych pod względem fascynacji nowoczesnością, rozwojem elektryczności.

---

[112] M. Dąbrowska-Szelągowska, *op. cit.*, s. 360–361, list Zofii Postolskiej do Rodina z listopada 1889 roku, zachowany w archiwum Musée Rodin.

[113] A. Beausire, *Quand Rodin exposait*, Paris 1988, s. 164.

[114] Por. *Monet, sa vie, son oeuvre par Gustave Geffroy*, Paris 1987, s.n.n. (wydanie I w 1922 roku).

Na wystawie, owa magiczna, uwolniona od powłoki cielesnej siła, każdego wieczoru wzbudzała głęboki szacunek, kiedy to za dotknięciem palca, na Palais de l'Electricité zapalało się 5700 żarówek, odbierając pierwszeństwo Galerie des Machines i Wieży Eiffla, powstałym w 1889 roku[115].

* * *

Tradycją wystaw światowych w XIX wieku stały się pokazy artystów wykluczonych z oficjalnych salonów. Przypomnijmy niezależny pokaz obrazów Courbeta podczas wystawy w 1855 i 1867 roku, Maneta w 1867, artystów szkoły z Pont-Aven w 1889. Dopiero podczas pamiętnej wystawy w 1889 roku, a zwłaszcza w 1900 Francja przyznała realistom i impresjonistom należne im miejsce w ramach ekspozycji narodowych[116].

* * *

Exposition Décenalle, rozumiana jako kwintesencja wielkich wystaw sztuki, organizowanych w dziewiętnastowiecznej Europie, streszczała w sobie koncepcję pokazania wszystkiego, co organizatorzy i artyści mieli do zaoferowania. Przytłaczająca kakofonia tematów, stylów, tendencji, zaproponowana zwiedzającym w ramach tak wielkiego przeglądu była wynikiem nadmiernej swobody jurorów decydujących o dopuszczeniu przysłanych na wystawę prac i to – wedle jednych recenzentów – powodowało niemożność rozpoznania dominującej szkoły, wyłowienia pośród ogromnej liczby obiektów tych naprawdę zasługujących na uwagę[117]. Alexandre tymczasem podkreślał znaczenie wielkich przeglądów sztuki umożliwiających w jednym miejscu, „pod jednym dachem [Paryża – E.J.]", właśnie wewnątrz owej „kakofonii stylów i tematów" zobaczyć i przestudiować dzieła stare i najnowsze, będące odzwierciedleniem generalnego stanu przemian i przekształceń, które charakteryzowały koniec wieku[118]. Décenalle była niejako zwierciadłem często zwalczających się sił – ruchy o proweniencji socjalistycznej ścierały się, z postawami umiarkowanie i skrajnie prawicowymi, ksenofobią, nacjonalizmami w różnych odcieniach, antysemityzmem oraz internacjonalizmem. Niemal absolutne uznanie racji

---

[115] R. Rosenblumi in, *op. cit.*, s. 11.

[116] I. F. Walther, *Impressionist art 1860–1920*, Vol. 2: *Impresionism in Europe and North America*, Köln 1993, s. 704.

[117] E. Demolder, *Au Palais des Champs Élysées*, „L'Art moderne", 24 juin 1900, s. 197–199.

[118] A. Alexandre, *Continental Pictures at the Paris Exhibition*, "The Paris Exhibition 1900. Art Journal", London 1901, s. 330.

nauki było pomieszane z rosnącymi nastrojami spirytualistycznymi i powrotem do religijności. Odczucie dążenia ku zmianom i różnorodności, istnienie sprzeczności i niekiedy rażące dysproporcje w jakości prezentowanych prac towarzyszyło odbiorcom i krytykom, sytuując ich pomiędzy fascynacją dziełami „buntowników", szacunkiem dla tradycji i coraz silniejszym zainteresowaniem „dobijającą" się prawa głosu awangardą. Alexandre w owym braku możliwości rozpoznania wiodących motywów ekspozycji „dalekiej od perfekcji przy całej swej wielkości" widział walory, jakie daje owa estetyczna różnorodność, pozwalająca podziwiać dzieła („równolegle do Décanelle, ale nie w ramach Décanelle") Hodlera, Klimta, Malyawina, Franza von Stücka, Rodina – obok dzieł Picassa i Rouaulta. Można było kontemplować obrazy Burne-Jones'a, Carolusa-Durana (1837–1917), Franza von Lenbacha, a także dzieła przedstawicieli młodej generacji: symbolistów i artystów Art Nouveau[119]. Różnorodność, kontrast, sprzeczność, charakteryzujące Wystawę 1900 roku, były idiomami malarstwa, rzeźby, a także architektury pawilonów narodowych i secesyjnych konstrukcji Guimarda, eksponatów pochodzących ze średniowiecznej Europy i tradycyjnych przedmiotów japońskich, wytworów najnowszych technologii i kunsztownego rzemiosła doby renesansu. Przegląd sztuki zaprezentowany na Décanelle umożliwiał – tak samo artystom, jak publiczności i krytykom – rozpoznanie i usytuowanie sztuki oficjalnej, powszechnie obowiązującej, wobec tej, która owe kanony przekraczała, domagając się dla siebie nowych przestrzeni. Chociaż dominowały, jak już wspomniano, francuska szkoła akademicka i styl impresjonistyczno-naturalistyczny, uważny odbiorca mógł „przeczuć" pojawienie się ruchów artystycznych, które niebawem miały utworzyć „monolitycznie międzynarodowe style, takie jak: kubizm, surrealizm, abstrakcja"[120].

> Rozpiętość prezentacji, jaka miała miejsce w ramach Exposition Décanelle, znacznie większa niż na jakiejkolwiek poprzedniej wystawie sztuki współczesnej, sugeruje, że kondycja sztuki po 1900 nie powinna być postrzegana – co jest dominującą tendencją wśród historyków sztuki – jako rozwój liniowy, ale czyż nie powinien ten czas być rozumiany w szerszym kontekście, bardziej tolerancyjnie wskazując na rozwój wielu równoległych wówczas wątków historii?[121]

Przegląd dzieł, które pokazano w ramach Décanelle wskazuje, jak istotny dla poszczególnych krajów był aspekt narodowy, na przełomie wieków kształtowany przez potrzebę umocnienia tożsamości narodowych dla jednych, walkę

---

[119] *Ibidem*.

[120] R. des Granges, *op. cit.*, s. 73.

[121] *Ibidem*.

o odzyskanie niepodległości dla drugich czy utrwalanie swej niedawno zdobytej niezależności dla kolejnych nacji. Dzieło sztuki stało się zwierciadłem dążeń politycznych, przekonania o własnej mocarstwowości, wyrazem pragnienia, by włączyć się w aktualne, nowoczesne działania ówczesnego świata. Wciąż żywa i bliska sprawie niepodległości Polski była kwestia irlandzka i grecka, o niezawisłość walczyły narody Półwyspu Bałkańskiego, Włosi cieszyli się niepodległością zaledwie od 1861 roku, Francuzi wciąż mieli w pamięci wojnę z Prusami.

Problemy narodowościowe angażowały zatem myśli i serca artystów i ta kwestia mogła być powodem powstawania dzieł wzniosłych, ale mogła także ograniczać i zawężać perspektywy. Dociekania artystyczne *par excellence* – wobec powinności narodowych – wydawały się czasami nieistotne bądź odsuwano je na drugi plan. Impresjonistycznie czy symbolistycznie namalowany pejzaż bywał refleksem historii i świadomości politycznej twórcy; miał ukazywać piękno, trud życia i losy ludzi zamieszkujących te ziemie. Pokazanie dzieła na Powszechnej Wystawie w kulturalnej stolicy świata było także swego rodzaju demonstracją polityczną. Szczególna rola przypadła artystom polskim, w większości reprezentującym w Paryżu państwa zaborcze.

Sztuka Polaków na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku

Literatura polska i sztuki piękne ostatniego dziesięciolecia XIX wieku stały się refleksem wszechstronnych zmian w ówczesnym systemie myślenia. Następują radykalne przeobrażenia filozoficzno-światopoglądowe. Oczywisty, oparty na wierze w efekty nauki pozytywizm ustępuje miejsca uwikłanemu w tajemnice istnienia idealizmowi. W tym samym okresie tworzą się fundamenty nowych ideologii – marksistowskich i nacjonalistycznych. Obie występują przeciwko dotychczasowemu modelowi społeczno-politycznemu. Młode pokolenie artystów i pisarzy tworzących w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku i w pierwszych latach wieku XX formułuje swe wypowiedzi w ramach bądź to dyskusji literackich, bądź ujęć programowych, występując przeciw dotychczasowym poglądom na rolę i powinności sztuki. Dotychczasowym, czyli ograniczającym wolność twórczą w imię powinności politycznych. Z tą nową postawą łączyła się negacja dotąd obowiązujących konwencji artystycznych. Młodzi konstruowali nowy model literatury i sztuki, któremu przeciwstawiali się przedstawiciele pokolenia ustępującego[122]. Burzę wywołał artykuł Stanisława Szczepanowskiego,

[122] Por. M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Wstęp*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław–Warszawa 1976, s. IV–XC.

będący ostrą reakcją na tekst Tadeusza Konczyńskiego o włoskim pisarzu Gabrielu d'Annunzio (1863–1938)[123], w którym autor opowiadał się przeciw naturalizmowi po stronie refleksji filozoficznej, literaturze „nagiej duszy", powieści psychologicznej, „egotycznej i nastrojowej liryce", operującej obrazami symbolicznymi. Szczepanowskiego poparł Marian Zdziechowski (1861–1938), profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk kultur i literatur słowiańskich, krytyk „Przeglądu Literackiego"[124]. Obydwaj krytycy widzieli w literaturze przede wszystkim siłę mającą pobudzać do czynów patriotycznych, wspierającą morale społeczeństwa, negowali kategorię „piękna" jako wartość samą w sobie. Ludwik Szczepański (1872–1954), krytyk i pisarz, założyciel i pierwszy wydawca krakowskiego „Życia", odpierając atak Szczepanowskiego, tłumaczył, że sztuka jest i powinna być w najlepszym tego słowa znaczeniu kosmopolityczna, otwarta na wpływy zachodnie[125]. Podkreślał rolę narodowości w sztuce, która nie musi wyrażać się poprzez tematy patriotyczne:

> [...] jeśli artysta polski stara się być sobą i wyrazić ducha swego w oryginalny, a estetycznie najdoskonalszy sposób – sztuka taka ma w sobie siłę rozwoju i jest piękną, „pożyteczną" i narodową.
> Niedawno jeszcze Matejko kolosalne płótna pokrywał skłębionym wirem postaci historycznych. Mieliśmy wówczas idealne malarstwo historyczne. Dzisiaj jednak, gdy nawet i monachijsko-kozackie konie nie chadzają już tak raźno tabunami, malarstwo na inne weszło tory. [...] Są malarze obrazujący rodzimą przyrodę, rodzimy krajobraz, rodzimy lud – tym chyba także nie odmówi nikt cech narodowych, choćby w technice swojej kroczyli obok najbardziej zaawansowanych obcych artystów[126].

Przeciw „wzmacnianiu chińskiego muru i kordonów sanitarnych", odgradzających twórczość polską od Europy, przeciw zamknięciu się w ramach języka, kraju, historii narodowej występował Stanisław Brzozowski (1878–1911). Wilhelm Feldman w otwarciu na kulturę Zachodu widział siłę polskiej sztuki, zdolnej do wchłonięcia i przetworzenia na własny użytek dorobku innych kultur, by wzbogacić własną[127].

* * *

---

[123] T. Konczyński, *Gabriel d'Annunzio*, „Głos Polski" 1898, nr 37.

[124] Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40, s. 1–2; M. Zdziechowski, *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7, s. 1–4.

[125] L. Szczepański, *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9, s. 97–98; nr 10, s. 109–110.

[126] *Ibidem*.

[127] (f) [W. Feldman], *Drogi duszy*, „Krytyka" 1901, t. II, s. 2–3.

W 1897 roku w Paryżu powstało Koło Polskie Artystyczno-Literackie, którego sekretarzem był Antoni Potocki, pisarz i krytyk literacki, ambasador kultury polskiej we Francji. Podstawowym zadaniem Koła było organizowanie życia kulturalnego Polonii mieszkającej w Paryżu i piecza nad nim. Z inicjatywy literatów, działaczy politycznych, dziennikarzy, krytyków, a także artystów mieszkających we Francji urządzano konferencje, prelekcje i spotkania z polskimi pisarzami, koncerty, wieczory dyskusyjne, zajmowano się publikacjami zbiorów polskiej poezji, albumów pamiątkowych (np. album ku czci Fryderyka Chopina, zbiór pieśni polskich w wersji francuskiej w 1899 roku). Sekcja artystyczna utworzona została w 1898 roku jako jedna z dziedzin działalności Koła. Zadaniem najważniejszym, wobec zbliżającej się Wystawy Światowej w 1900 roku, było zorganizowanie pawilonu sztuki polskiej. Ze sprawozdania zarządu Koła z 1901 roku dowiadujemy się o niepowodzeniu planu zgromadzenia dzieł w jednym miejscu[128].

> Nie mógł być zrealizowany [plan – E.J.] z powodów politycznych i administracyjnych: regulamin wystawy światowej pozwalał na urządzenie osobnych sekcji tylko i wyłącznie w przypadku państw, które brały w niej oficjalny udział. – pisze Ewa Bobrowska-Jakubowska, powołując się na tekst *Sprawozdania… za rok 1889*, s. 5. Polacy nie uzyskali nawet zezwolenia na przedstawienie swych dzieł w sekcji międzynarodowej (*Sprawozdanie… roku 1899*)[129].

Katalog wszystkich dzieł artystów narodowości polskiej, wystawiających na wystawie powszechnej, rozproszonych po pawilonach trzech państw zaborczych oraz w sekcji międzynarodowej, gdy artyści mieszkali we Francji, Włoszech czy w innych państwach, miał złagodzić decyzję, mająca charakter polityczny. Przypomnijmy nadzieje, jakie Francja pokładała wówczas w sojuszu francusko-rosyjskim, wykluczającym tak demonstracyjną postawę Polaków w ich dążeniach niepodległościowych na wystawie odbywającej się w Paryżu. „Polacy – pisze Bobrowska-Jakubowska – nie uzyskali nawet zezwolenia na przedstawienie swych dzieł w sekcji międzynarodowej"[130].

Autorka książki *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918* przytacza fragment wypowiedzi Léona Gredera (?–1907), francuskiego krytyka, który przy

---

[128] *Sprawozdanie zarządu Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego w Paryżu za 1900 roku (istnienia Towarzystwa rok czwarty)*¸ Paryż 1901; *Variétés artistiques*¸ „Bulletin polonais", 15 novembre 1900, no. 147, s. 315–316.

[129] E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*¸ Warszawa 2004, s. 81.

[130] *Ibidem*.

okazji sprawozdań z wystawy światowej wyraził swą postawę, solidaryzując się z Polakami:

> Polska nie jest rosyjska ani w zakresie jej malarstwa, ani w żadnym innym, nie jest też niemiecka. Jest i pozostanie łacińska, ponieważ jest i pozostanie polska. Można rozproszyć lud, można zmienić kolory jego flagi, uniformy jego celników, zmienić granice polityczne, ale nie zmieni się jego moralności ani religii, dopóki lud ten chce zachować tożsamość. Będzie się zawsze mówiło po polsku w Warszawie, po francusku w Metzu, po włosku w Trieście, wbrew carom, Bismarckom i wszystkim traktatom świata. Czy to oznacza, że jest polska sztuka? Nie. Widzieliśmy, że naród ma sztukę tylko wtedy, kiedy jest wolny. Artyści polscy rozproszeni po całej Europie, należą do rozmaitych szkół, a to, co ich charakteryzuje, to właśnie brak charakteru, ponieważ czerpią od wszystkich, nie pozostając w tyle, brakuje im jedynie spójności i jedności, by utworzyć odrębną szkołę[131].

Niemożność zorganizowania pawilonu, w którym można by zademonstrować światu polską sztukę w całości, została zrekompensowana wydaniem przez Koło Polskie Artystyczno-Literackie katalogu dzieł wszystkich artystów narodowości polskiej, prezentujących prace na Wystawie Powszechnej w ramach ekspozycji trzech państw zaborczych. *Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le Grand Palais des Beaux-Arts; édité par Société polonaise artistique et littéraire de Paris* zawierał dwa plany wystaw, wskazujących rozlokowanie sekcji zagranicznych w Grand Palais, spis dzieł Polaków według sal oraz alfabetyczny spis artystów[132]. Skromna broszura z okładką w barwach narodowych była jedyną udaną publiczną manifestacją polskiej obecności na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 roku, stanowiła wyraz dążeń do zjednoczenia Polaków, wskazania ich jedności mimo przeciwności politycznych i historycznych. Bobrowska-Jakubowska przypomina niewielką retrospektywną wystawę malarstwa polskiego w Paryżu w 1900 roku, urządzoną przez Cypriana Godebskiego (1835–1909). Wystawa miała miejsce w Galerie Georges Petit, pokazano około 100 obrazów, wypożyczonych od prywatnych kolekcjonerów. Dzieła pochodziły z lat 1800–1900, wystawę otwarto 1 kwietnia 1900 roku. Celem organizatorów była prezentacja polskiego malarstwa w XIX wieku od Aleksandra Orłowskiego (1777–1832), Piotra Michałowskiego (1800–1858), Artura Grottgera (1837–

---

[131] L. Greder, *Loisirs d'art. Mélanges. La peinture étrangère à l'Exposition de 1900 à Paris*, Paris 1901, s. 151. Podaję za: E. Bobrowska-Jakubowska, *op. cit.*, s. 81.

[132] *Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le Grand Palais des Beaux-Arts; édité par Société polonaise artistique et littéraire de Paris*, Paris 1900.

1867), Jana Matejki, Juliusza Kossaka (1824–1898), Henryka Rodakowskiego (1823–1894), Aleksandra Gryglewskiego (1833–1879), Kazimierza Pochwalskiego (1855–1940) poprzez Józefa Chełmońskiego (1850–1914), Aleksandra (1849–1901) i Maksymiliana (1846–1874) Gierymskich; malarzy mieszkających w Paryżu: Teofila Kwiatkowskiego (1809–1890), Józefa Szermentowskiego (1833–1876), Annę Bilińską (1857–1893); malarzy związanych ze środowiskiem monachijskim: Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1849–1915) i Józefa Brandta (1841–1915). Pokazano także obrazy najmłodszej generacji malarzy: Olgi Boznańskiej (1865–1940), Józefa Pankiewicza (1866–1940), Ignacego Łopieńskiego (1865–1944), Leokadii Ostrowskiej (1875?–1952).

Wystawa, niestety, nie została dobrze przyjęta zarówno przez krytyków polskich, jak i francuskich. Jej twórcom zarzucano nadmierne wyeksponowanie artystów starszych generacji oraz brak jasnych kryteriów doboru prac, co zaowocowało wystawieniem obrazów słabych, nie dających rzeczywistego wglądu w polską sztukę mijającego stulecia. Wystawa nie wzbudziła zainteresowania Francuzów, a miejscowa prasa, poza pojedynczymi głosami, nie odnotowała jej.

Można sądzić, że małe zainteresowanie wystawą Polaków – wobec nadmiaru innych atrakcji oferowanych widzom podczas trwania Wystawy Powszechnej 1900 roku – było podyktowane jej lokalnym charakterem, zapewne skromnym źródłem finansowania (organizatorzy nie dysponowali funduszem oficjalnym), co z kolei spowodowało, że zabrakło fachowców, którzy dokonaliby wyboru dzieł i odpowiednio je zaprezentowali. Nie bez znaczenia był również brak właściwej informacji. Wedle komentarza dotyczącego wystawy w galerii Georges Petit, zamieszczonego w „Bulletin polonais"[133], prace zostały pożyczone od prywatnych kolekcjonerów, zatem nie zawsze musiały mieć wartość muzealną.

> Polacy chcą udowodnić, że ich naród, nawet jeśli wydarto mu w tym stuleciu wszelkie prawa, nie stał się jednak ani rosyjski, ani austriacki, ani pruski, utracił jedynie osobowość polityczną. [...] kolekcjonerzy, którzy zechcieli udostępnić komitetowi wystawy zespół dzieł polskich malarzy naszego wieku, dali okazję do zamanifestowania, że w dziedzinie sztuk plastycznych Polska także stworzyła dzieła, które świadczą o jej narodowej żywotności[134].

Niepowodzenie wystawy, surowa krytyka, brak uznania dla działalności sekcji artystycznej w 1900 roku, zapewne także rezygnacja Cypriana Godebskiego

---

[133] *Variétés artistiques*, „Bulletin poloniais", 15 avril 1900, no. 141, s. 109. Podaję za: E. Bobrowska-Jakubowska, *op. cit.*, s. 83.

[134] *Ibidem*.

z funkcji prezesa Koła sprawiły, że sprawy dotyczące sztuk plastycznych zostały odłożone do roku następnego.

Udział artystów polskich w wystawach zorganizowanych przez kraje, które reprezentowali, pozostał zatem propozycją warunkującą ich uznanie, nagrody, uczestnictwo w międzynarodowym życiu artystycznym.

* * *

Polacy uczestniczyli w Wielkich Wystawach Światowych od początku historii tych imprez, choć Polski nie było na mapach Europy. Mogli nie uczestniczyć w wystawach w ogóle, czyli skazać się na nieistnienie albo wystawiać pod szyldem „własnego" zaborcy. Szczególnie złożona była sytuacja artystów tworzących pod rozbiorami, często uwikłanych w powstańczo-martyrologiczną ikonografię pacyfikowaną przez zaborców, niezrozumianą przez zagranicznych jurorów i krytyków, nieczytelną dla zagranicznych odbiorców. Źródłem owej „intymnej" ikonografii był mit genealogiczny przywileju walki i męczeństwa, przywileju ofiary krwi i „potlaczowej" pogardy mienia – jedyny, jaki pozostał w spadku po dawnych sarmackich splendorach[135]. Artyści ograniczali samych siebie, operując jednoznacznymi motywami i symbolami, mającymi obrazować mit nieszczęść narodowych (motyw powstańczych kos, Tadeusz Kościuszko, Racławice itp.) U schyłku wieku XIX i na początku XX – zauważa Mieczysław Porębski (1921–2012)– wartość mitologizowanego symbolu wciąż trwa, ale tym razem staje się „zawikłany, obsesyjny, patologiczny nawet…"[136], obejmując paradoksalnie niejako psychikę całego narodu. Jako przykład reprezentatywny Porębski przywołuje *Melancholię* Jacka Malczewskiego (1854–1929):

> [...] gdzie nad bezładnie skłębionym tłumem, odpychanym jakąś fatalną siłą od alegorycznego okna, sterczą te same kosy, które tak dzielnie i skutecznie pracowały w znanym rysunku Orłowskiego. Tę właśnie *Melancholię* Kazimierz Wyka nazwie *panoramą personalną kolejnych generacji XIX wieku walczących o wolność*[137].

A więc jeszcze jeden wywód genealogiczny [...] tyle, że *w rozpadzie*, w rozpadzie *spójności artystycznej* idącym w parze z załamaniem się wątków *historyczno-patriotycznych*[138].

---

[135] Por. M. P o r ę b s k i, *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 55.

[136] *Ibidem*, s. 58.

[137] K. W y k a, *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, s. 33.

[138] M. P o r ę b s k i, *op. cit.*, s. 58–59.

W sali, którą zajmujemy do współki z Czechami – pisał Antoni Potocki dla „Tygodnika Ilustrowanego" – umieszczono, jakby pyszną purpurę dekoracyjną Matejki *Zaręczyny Kazimierza Jagiellończyka* i tuż obok przedziwną kompozycję Malczewskiego Jacka, która w katalogu nosi tytuł *Melancholia*[139].

Właśnie obraz Malczewskiego zwrócił uwagę krytyki jako dzieło dramatycznym głosem podnoszące kwestię zniewolenia Polski. *Melancholia*[140] (1894) Jacka Malczewskiego, płótno, które artysta demonstrował już na wystawach w Monachium i Berlinie, w Paryżu nagrodzone zostało srebrnym medalem [ilustr. 47]. Opis płótna zamieszczony w katalogu wystawy w Guggenheim Museum w Nowym Jorku w 2000 roku, zorganizowanej w setną rocznicę wystawy paryskiej, niezwykle trafnie ujmuje złożoną metaforykę dzieła, wskazując jednocześnie uniwersalność przekazu symbolicznego. Przytoczmy go zatem jako przykład recepcji obrazu przez krytyków współczesnych, świadomych roli sztuki w kształtowaniu tożsamości i historii narodowych, odczytujących dzieło poprzez doświadczenia dziejów dwudziestowiecznej Europy:

47. JACEK MALCZEWSKI, *Melancholia*, 1890–1894, olej na płótnie, 139 × 240 cm, Muzeum Narodowe, Poznań, nr inw. MNP FR 44.tif.bz2, ©Muzeum Narodowe w Poznaniu

[139] A. Potocki, *op. cit.*, s. 729.

[140] Jacek Malczewski, *Melancholia* (pełny tytuł: *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce*), 1890–1894, olej na płótnie, 139 × 240 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Galeria Rogalińska).

> Wirujące w przestrzeni pracowni malarskiej postaci wydają się wyrywać poza nieskończoność płótna; wydostają się z myśli siedzącego po lewej stronie, w głębi obrazu malarza – *alter ego* Malczewskiego – artysty pogrążonego w melancholii. Jego myśli prowokują alegoryczne wizje kolejnych, okrutnych w swej konsekwencji, polskich powstań narodowych. Artysta wyobraził dramat przegranych insurekcji nadając swemu widzeniu wymiar uniwersalnej alegorii wcielonej w wyobrażenie cyklów ludzkiego życia – od dzieciństwa po próg śmierci, wspaniale symbolizowany przez postaci starców w szynelach. W prawym dolnym rogu płótna widzimy fragment blatu stołu z pozostawionymi na nim malarskimi przyrządami. Malarz siedzi na krześle przed sztalugami – przedstawiony na odległym, drugim planie w głębi obrazu – odwrócony jest do widzów plecami, w jednej ręce trzyma paletę, w drugiej pędzel. Wizja malarska stała się ewokacją wyobrażenia rzeki losów ludzkości i historii. Jednakże ów wulkaniczny wybuch zdaje się prowadzić ku zgubie: czarno odziana postać kobieca, stojąca na zewnątrz pracowni, oparta o parapet uchylonego okna, za którym roztacza się rajski ogród dzieciństwa z widocznym w oddali stawem i białym dworem, przywołuje nie tylko obraz śmierci, jest także symbolem Polonii, matki kraju[141].

Autor tego tekstu podkreśla charakterystyczną dla końca XIX wieku zmianę podmiotu, kiedy to osobiste doświadczenia artysty, który jak wielu innych jemu współczesnych, pragnął uchwycić niewidzialne siły biologiczne i duchowe – czy jak w przypadku obrazu Malczewskiego – polityczne, przybierają kształt ludzkiego przeznaczenia. Malczewski toczy osobistą walkę z motywami powracającymi w epoce *fin-de-siécle'u*, próbuje przetłumaczyć to, co złączone jest z językiem form realistycznych (odziedziczonych po XIX wieku) na język symbolistyczny, umożliwiający przekazanie najgłębszych przeżyć i obsesji. Prezentuje w sposób mistrzowski niepokoje podświadomości, którą Zygmunt Freud opisał w *Interpretacjach marzeń sennych* w 1899 roku, ujmując sny jako ewokację irracjonalnych zachowań ludzkich; Malczewski w ramach stylu realistycznego wyraził istotę nie-świadomości, nadając jej kształt ludzkiej udręki.

> Przyglądając się poszczególnym postaciom obrazu Malczewskiego, ich wielkiej liczbie i wyróżniającym je detalom historycznych kostiumów, rozpoznajemy formy wypracowane wedle zasad prowincjonalnej sztuki akademickiej oraz iluzyjnie traktowaną perspektywę, także bazującą na tradycyjnym nauczaniu. Ale wymienione komponenty służą wydobyciu realności postaci, przeciwstawiających się grawitacji, splątanych, wciągającą je w swój wir trąbą powietrzną wspólnej pasji i udręki. Te zaś, które dotarły do krawędzi okna próbują wydostać się siłą własnego bezwładu poza ów zaklęty krąg historii ku rajom wolności, ale on okazuje się jedynie marą senną[142].

---

[141] R. Rosenblum i in., *op. cit.,* s. 51.

[142] *Ibidem*.

Efektowny obraz Jana Matejki, który wspomina Potocki, *Zaręczyny Kazimierza Jagiellończyka z Elżbietą Rakuszanką z Habsburgów* nie został nagrodzony i nie odnotowały go przewodniki po Wystawie. Monumentalne płótno nieżyjącego już mistrza, przywołujące wydarzenia dziejowe Rzeczypospolitej, nie mogło zainteresować w 1900 roku.

Potocki podkreśla jedyną – wedle jego opisu – międzynarodową obecność Polaków na Wystawie, jaką było uczestnictwo polskich artystów[143].

> W szeregu sal sekcyi rosyjskiej Warszawa zajmuje jedną *rotundę*, t.j. okrągłą salę wejścia, oraz pół Sali podłużnej, której drugą połowę zajmuje malarstwo finlandzkie. – pisze Potocki – W pierwszej, w oświetleniu nieco ponurem, ulokowano obrazy wielkiego formatu: Gersona, Ryszkiewicza, Piechowskiego i Hirszenberga. Są to płótna szare i ponure i dziwnie twardo wyglądają te drewniane krzyże Hirszenberga, drewniany kościół Piechowskiego i gdyby nie bardzo dobry portret Frenkla Stan., Lentza i kilku mniejszych [...] salon ten można by było wziąć za sekcyę pawilonu ciesielskiego[144].

Liebekowa również z żalem konstatuje:

> Oddział Austryacki jest najwięcej zajmującym dla nas, spotykamy się tam bowiem z dość licznie reprezentowaną sztuką polską. [...] Najwięcej wszakże spotykamy nazwisk polskich w dziale malarstwa, w którym też odznaczają się bardzo korzystnie, a noszą przytem takie odrębne; charakterystyczne cechy, tak się wyróżniają, że bez trudu odszukać można pośród innych wszystkie dzieła polskiego pędzla. Jeden z pierwszych obrazów polskich, który się spostrzega, jest portret własny Augustynowicza[145]; – dalej – cztery pastele Axentowicza, dwa obrazy – portret i studyum Boznańskiej[146], Cieślińskiego[147] *Portret Mickiewicza*, Fałata *Polowanie na niedźwiedzie* i dwie akwarele Kosakiewicza[148] [...], wreszcie obraz zatytułowany *Melancholia* Malczewskiego[149].

---

[143] A. P o t o c k i, *op. cit.*, s. 729.

[144] *Ibidem*.

[145] Aleksander Augustynowicz (1865–1944), studiował w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza (1828–1900) i Jana Matejki. Tworzył w konwencji malarstwa akademickiego. Na Wystawie w Paryżu pokazał *Autoportret* namalowany w 1896 roku.

[146] Olga Boznańska (1865–1944).

[147] Chodzi o Władysława Ciesielskiego (1845–1901). Artysta po upadku powstania styczniowego wyemigrował do Francji, studiował w paryskiej Académie des Beaux-Arts u Isidora Alexandra Pilsa (1813–1875) oraz w pracowni Henri Lehamana (1814–1882).

[148] Chodzi o Antoniego Kozakiewicza (1841–1929). Malarz studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Łuszczkiewicza i Feliksa Szynalewskiego (1825–1892), po uwolnieniu z niewoli rosyjskiej wyjechał do Wiednia, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych, następnie wyjechał do Monachium, skąd po trzydziestu latach w 1900 roku wrócił do Warszawy.

[149] [D-rowa Liebekowa], *op. cit.*, s. 230.

Zarówno ze strony organizatorów w Galicji, jak i w Królestwie Polskim zauważalna jest troska o uzyskanie takich warunków wystawienniczych, które by zapewniały sztuce polskiej pewną niezależność. Organizację działu polskiego w Pałacu Sztuki powierzono Julianowi Fałatowi (1853–1929), odpowiedzialnemu za „sekcję krakowską" (występującą w ramach zaboru austriackiego), Józefowi Ryszkiewiczowi (1856–1925) patronującemu „sekcji austriackiej" i Wojciechowi Gersonowi przewodniczącemu komisji odpowiedzialnej za dobór obrazów w oddziale rosyjskim. Działalność organizatorów wiązała się ze skomplikowanymi procedurami administracyjnymi i dyplomatycznymi, a także z koniecznością uwzględnienia wewnętrznych „krakowskich i warszawskich napięć". Polaków wystawiających swe prace na Wystawie było sporo, reprezentowali sekcję rosyjską i austriacką – w ramach tych oddziałów uzyskano odrębne „polskie" sale, „lecz o wspólnej reprezentacji sztuki z obu zaborów mimo precedensu z 1893 roku[150] – pisze Drexlerowa – nie mogło być mowy, zastrzeżenia państw zaborczych były bardzo silne"[151], a i Francja, jako gospodarz imprezy, nie była skłonna ulec prośbom Polaków, by mogli pokazać swe prace w niezależnej sekcji. O artystach działających w zaborze pruskim Potocki nie wspomina. Największym sukcesem Polaków były dwa złote medale, którymi nagrodzeni zostali dwaj artyści reprezentujący Austrię, wystawiający w Pawilonie Secesji: Józef Mehoffer (1869–1946) – za obraz olejny *Śpiewaczka. Portret Wandy Janakowskiej* (1896) i projekt do witraża *Męczennicy* (1889), wykonany dla gotyckiej kolegiaty pod wezwaniem św. Mikołaja w szwajcarskim Fryburgu oraz drzeworytnik Feliks Stanisław Jasiński (1862–1901) – za serię składającą się z pięciu prac graficznych. Ten ostatni reprezentował Francję. Jego perfekcyjne grafiki reprodukujące obrazy prerafaelitów zamawiali wydawcy w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Tam też jego popularność była znacznie większa niż w Polsce. Mimo że mieszkał głównie w Belgii i Francji, utrzymywał kontakty z polskim środowiskiem artystycznym, uczestniczył też w wystawach organizowanych przez krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1897 roku był aktywnym członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Rycinę zatytułowaną *Perseusz i Gorgony* (1893) wykonał Jasiński na podstawie obrazu Edwarda Coley

[150] W 1893 roku organizację Wystawy Powszechnej powierzono Stanom Zjednoczonym, gospodarzem było Chicago. Aktywność polonii amerykańskiej, a przede wszystkim starania malarza Antoniego Piotrowskiego (1853–1924), prowadzącego owocne rozmowy z organizatorami, przyczyniły się do utworzenia – po raz pierwszy w historii wystaw światowych – w Pawilonie Sztuki niezależnego Działu Polskiego. Pokazano 152 obrazy m.in. Matejki, Tetmajera, Chełmońskiego i Gersona.

[151] A. M. Drexlerowa, *Polscy artyści…*, s. 341.

Burne-Jonesa pod tym samym tytułem, namalowanego w 1892 roku, pochodzącego z serii *Perseus Cycle*. Wówczas to znana angielska firma wydawnicza Arthur Tooth & Sons zamówiła u polskiego artysty sześć wielkich rycin według dzieł Burne-Jonesa (*Złowrogie głowy,* 1887; *Perseusz i Gorgony*, 1892; *Złote schody*, 1894; *Zwierciadło Wenus*, 1894; *Zwiastowanie*, 1897; *Miłość wśród ruin*, 1899) i jednej według obrazu *Paolo i Francesca* (1855) Dantego Gabriela Rossettiego. One właśnie przyczyniły się do uznania i nagrodzenia Polaka na Wystawie Powszechnej w 1900 roku w Paryżu; Jasiński – jak wspomniano – reprezentował jednak Francję[152].

Srebrne medale otrzymali reprezentujący Austrię: Julian Fałat– za akwarelę *Polowanie na niedźwiedzie*, Włodzimierz Tetmajer (1862–1923), Kazimierz Pochwalski (1855–1940), Leon Wyczółkowski (1852–1936) oraz reprezentujący Rosję: rzeźbiarz Marek Antokolski (1843–1902), Henryk Glicenstein (1870–1942) – za obraz *Kain i Abel* (*Pierwsza śmierć*, 1900), Józef Pankiewicz (1866–1940) – za obraz zapisany w katalogu jako *Dama z dzieckiem* z 1899 roku (*Portret pani Oderfeldowej z córką*) [ilustr. 48], Kazimierz Stabrowski (1869–1929) – za obraz *Cisza wsi* (ok. 1900) i Henryk Weyssenhoff (1859–1922) – za obraz *Śnieg* (1894).

Medalem brązowym zostało nagrodzonych prawie dwudziestu artystów pochodzenia polskiego[153], ale uwagę paryskiego korespondenta „Tygodnika Ilustrowanego" skupili przede wszystkim: Samuel Hirszenberg (1865–1908), nagrodzony za obraz *Żyd Wieczny Tułacz* (1899) [ilustr. 49], Stanisław Masłowski (1853–1926), który pokazał obraz *Rynek w Kazimierzu* (1899), a także: Kazimierz Alchimowicz (1840–1916), Adam Badowski (1857–1903), Józef Rapacki (1971–1929) za melancholijny pejzaż *Poranek jesienny*. Józef Chełmoński (1849–1914) przedstawił jeden ze swych lirycznych pejzaży, obraz zatytułowany *Kuropatwy* (1891) [ilustr. 50]. Świat melancholijnych mazowieckich krajobrazów, ptaków i zwierząt, pragnienie wniknięcia w istotę krajobrazu Podola, Polesia i Ukrainy, pierwotnego żywiołu ziemi, którego tajemnicę chciał Chełmoński przeniknąć, stanowiły o pięknie jego sztuki.

---

[152] M. i R. Okulicz-Kozarynowie, *À la Botticelli. Jeszcze o prerafaelityzmie w literaturze Młodej Polski*, katalog wystawy *Śladami prerafaelitów*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006, s. 37.

[153] Warto wymienić następujące nazwiska artystów nagrodzonych brązowym medalem: Adam Badowski, Józef Gabowicz, rzeźbiarka Maria Gerson (płaskorzeźba *Mater Dolorosa*), Wojciech Gerson (artysta nie przyjął medalu), Zdzisław Jasiński, Henryk Kossowski, Stanisław Masłowski, Henryk Piątkowski, Jan Rosen, Józef Ryszkiewicz, Jan Styka, Wincenty Trojanowski, Franciszek Żmurko.

48. JÓZEF PANKIEWICZ, *Portret pani Oderfeldowej z córką* (*Dama z dzieckiem*, *Portret pani O.*), 1899, olej na płótnie, 125,5 × 90 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. MP 896, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Grażyna Policewicz)

Krytyk wymienia nazwiska artystów, którzy wprawdzie reprezentowali państwa zaborcze, ale ich dzieła – sądząc z lektury tekstu – demonstrowane były wspólnie:

> W drugim salonie, o znacznie lepszym oświetleniu, […] wystawiają również pp. Górski, Badowski, Jasiński, Kędzierski, Locvy, Pawliszak, Piątkowski, Mordasewicz, Stankiewicz,

49. SAMUEL (SHMUEL) HIRSZENBERG, *Żyd Wieczny Tułacz*, 1899, olej na płótnie, 343 × 293 cm, The Israel Museum, Jerozolima, nr inw. BO 4. 1484, ©The Israel Museum (fot. David Harris)

Szwojnicki, Wasilkowski, Weyssenhoff. Z wielkim zdumieniem widz polski szuka i nie znajduje Brandta, Kowalskiego, Czachórskiego, Siemiradzkiego. Niestety, nie ma ich nietylko w salonie warszawskim, lecz wogóle nigdzie na tej wystawie[154].

Ze słów Potockiego możemy wnioskować, że w ramach prezentacji sztuki rosyjskiej polscy malarze z zaboru rosyjskiego mieli do dyspozycji własny salon ponieważ, w tej grupie głównie znajdowały się dzieła „[…] jakiejś kategoryi

[154] A. Potocki, *op. cit.*, s. 729.

50. JÓZEF CHEŁMOŃSKI, *Kuropatwy*, 1891, olej na płótnie, 123 × 199 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. MP 424, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Piotr Ligier)

warszawskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, i tu właśnie mieli sposobność okazania swej łączności ze sztuką rodzimą"[155]. Porównując prezentację artystów brytyjskich, którzy „wprowadzili aż kilkanaście obrazów swych zmarłych malarzów, nie licząc obfitej wystawy retrospekcyjnej" z polskimi, recenzent zwraca uwagę na dotkliwą nieobecność mistrzów tej miary, co bracia Gierymscy czy Władysław Podkowiński (1866–1895). Decyzją organizatorów paryskiej wystawy oraz komisji kwalifikującej dzieła Polacy – zdaniem recenzenta – pokazali liczną grupę swoich artystów, nie dbając o jakość prezentowanych prac, eksponując po jednym tylko obrazie nawet tak znaczących malarzy, jak Chełmoński. W owej, towarzyszącej skądinąd całej wystawie paryskiej, mnogości, wypełnianiu po brzegi każdego skrawka ścian, zginęły naprawdę wartościowe prace. Potocki jednak zwraca uwagę, że w innych sekcjach starano się pokazać przynajmniej 5–6 dzieł znakomitych artystów, by nie pozostały one niezauważone.

> I dziś, gdy liczba malujących jest po prostu tylko wyrazem dyletantyzmu i mody, system ten jest szczególnie słuszny. W ten tylko sposób można dać poznać potęgę pracy twórczej, odrębność pewnej sztuki. Piechowski[156] i Chełmoński, powtórzeni kilka, kilkanaście razy,

[155] *Ibidem.*

[156] Wojciech Piechowski (1849–1911) malował głównie realistyczne sceny rodzajowe, rzadziej portrety i malarstwo religijne. Na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku za obraz *Via et vita nostra* otrzymał brązowy medal.

daliby pojęcie o najciekawszych indywidualnościach w sztuce polskiej. Dwadzieścia zaś, czy nawet trzydzieści obrazów różnych autorów znaczą w sztuce, nie przymierzając tyle, co kronika „Rozmaitości" znaczy… w literaturze[157].

Nie sposób było odnaleźć dzieł polskich artystów, sąsiadujących zbyt blisko z licznymi obrazami Finów, dumnie podkreślających pochodzenie swych twórców (każde dzieło opatrzone było napisem „Helsingfors") i Rosjan. Tak pomyślana ekspozycja utrudniała rozpoznanie, czy obraz jest namalowany przez artystę polskiego, fińskiego czy rosyjskiego.

W końcu przychodzi na myśl, że lepiej się stało, – pisze dalej Potocki – bo to jest rzeczywiście nie sztuka polska, lecz bezimienna, a przypadkowa, bez źdźbła indywidualności zbieranina lepszych i gorszych obrazów bez planu, na chybił trafił[158].

Malarze krakowscy, wprawdzie eksponujący w osobnej sali – ironicznie nazwanej przez Potockiego „austryacką ubikacyą" – drugą salę dzielili z Czechami, „którzy mają prócz tego jeszcze kilka pokojów"[159].

Mimo tak ograniczonej przestrzeni Polacy pokazali dzieła wysokiej klasy: obrazy olejne, kilka akwarel, szkice. Wystawione w Paryżu prace Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego (1860–1907), Fałata, Pochwalskiego, Teodora Axentowicza (1859–1938), Wojciecha Weissa (1875–1950), Stanisława Witkiewicza (1850–1915) – uważa Potocki – wprawdzie nie należą do najlepszych w dorobku tych malarzy, lecz „bardzo są charakterystyczne", wyróżniają się na tle bez liku dzieł miernych, bez polotu i charakteru.

Anonimowy recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" w kwietniu 1900 roku z goryczą odnotowuje podrzędną rolę dzieł polskich artystów, których sztuka, na tle dokonań europejskich, prezentuje się jako pretensjonalna, przypadkowością zebranych dzieł nie dająca żadnego obrazu historii polskiego malarstwa ubiegłego stulecia.

„Gazette des beaux arts" zaznacza – pisze krytyk – iż nader ujemne i całkiem chybione o polskiej sztuce miał by zdanie widz wyrabiający sobie opinję na podstawie okazów, zebranych na chybił trafił i niedających przybliżonego pojęcia o wielkości mistrzów. I tak, twórczość Matejki reprezentuje jedno płótno, mało mówiące. Cenniejsze próby nadesłali Brandt i Chełmoński – ogólne wrażenie jednak daje asumpt jednemu z krytyków do wyprowadzenia wniosku iż, malarstwo polskie jest jak muzyka Chopina gorące, melacholijne, nerwowe[160].

---

[157] *Ibidem*.

[158] *Ibidem*.

[159] *Ibidem*.

[160] [Anonim], *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", 29 kwietnia 1900, nr 19 (867), s. 224–225.

Tymczasem krytyk posługujący się pseudonimem „Alma" (także „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne") podkreśla oryginalność dzieł wystawionych w ramach „sekcji krakowskiej". W syntetycznej wypowiedzi, nie podając na ogół tytułów obrazów, krytyk przywołuje obrazy Malczewskiego [ilustr. 51] i Stachiewicza, włączając je słusznie w krąg nurtu symbolistycznego, chwali impresjonizm Wyczółkowskiego, Fałata i Boznańskiej, „nastrojowe pejzaże" Witkiewicza i Stanisławskiego, „rodzajowość" Tetmajera, modernistyczną linię Mehoffera i Axentowicza: „dzieła te tchną bujną żywotnością, rozmachem, polotem, owem «czemś», co przystawać każe turystom, co mówi im: «Warto spojrzeć». To objaw szczerych i samodzielnych usiłowań artystycznych"[161].

51. JACEK MALCZEWSKI, *Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego*, 1903, olej na płótnie, 100 × 148 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. MP 369, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Piotr Ligier)

Nagrodzone złotym medalem projekty witraży Mehoffera zachwycały nowoczesnym linearyzmem, zgodnym ze współczesną problematyką secesji i symbolizmu. W roku 1895 artysta wygrał konkurs na witraże do kolegia-

[161] [Alma], *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 8 (21) kwietnia 1900, nr 16 (864), s. 185–186.

ty (obecnie katedra) Św. Mikołaja we Fryburgu szwajcarskim. Przez 40 lat (do 1934 roku) Mehoffer pracował nad zespołem 13 olbrzymich okien, które są dziś jednym z najpiękniejszych przykładów modernistycznego dzieła sztuki witrażowej. W latach 1895–1918 powstało osiem witraży, które znajdują się w oknach kaplic otwartych do naw bocznych oraz pięć w oknach prezbiterium (lata 1919–1936). Witraże przedstawiają sceny wyobrażające dzieje Fryburga, postaci świętych związanych z tym miastem, sceny biblijne i „fundamentalne prawdy wiary". Artysta w ramach owego zespołu prac wyobraził świętych męczenników, otaczanych we Fryburgu szczególną czcią: św. Sebastiana, św. Maurycego, św. Katarzynę i św. Barbarę. Przedstawionym postaciom świętych nadał słowiańskie rysy, sytuując je na tle nadwiślańskiego pejzażu stylizowanego falistą i płomienistą linią. Wysoki i wąski format dwudzielnego witrażu ze św. św. Katarzyną i Barbarą (karton 1898, wykonanie 1900), zakomponowanego asymetrycznie, o migotliwych barwach „w gamie od seledynowo-niebiesko-malwowo-fioletowych i złocisto-terakotowych tonów"[162] oraz obfitości motywów kwiatowych i z wyobrażeniami wiotkich postaci kobiet o bujnych włosach – wszystkie te elementy nadają dziełu na wskroś secesyjny charakter.

Zimowe pejzaże Juliana Fałata, pełne refleksów świetlnych, powietrza i alokalnych, lśniących kolorów ujmowały urodą impresjonizmu „nieskodyfikowanego", intuicyjnego. Niektóre ujęcia kompozycyjne Fałata wskazują na znajomość akwarel japońskich. Plenerowy, impresjonistyczny realizm jego obrazów doceniali krytycy, widząc w akwarelach i olejach „napięcie i intensywność barw", pozwalające mu odtwarzać całą gamę bogactwa typów, scen z życia małych miasteczek, pejzaży, scen myśliwskich[163].

Młodopolski mit ludowy ukształtował twórczość Włodzimierza Tetmajera, którego malarstwo sytuowało się tematycznie w politycznym, ideologicznym i artystycznym programie apoteozy ludu Podhala. W mieszkańcach gór malarz widział – utożsamiając się z nimi – „pierwowzór prawdziwego Polaka, ale zdrowszy, nie skażony wpływami"[164]. Jego chłopskie korowody, *Procesje*, *Tańce*, *Wesela*, *Oczepiny*, sztafażowe pejzaże, obrazy przedstawiające pracę bronowickich chłopów wpisywały się tematycznie w powszechnie panujące wówczas idee ugruntowywania własnej tożsamości narodowej, charakteryzujące twórczość artystów przełomu wieków i tak dobitnie podkreślane na Wystawie Paryskiej

---

[162] M. Wallis, *op. cit.*, s. 116.

[163] Por. W. Sitarski, *Sztuka Polska. Malarstwo*, red. F. Jasieński, A. Łada-Cybulski, Lwów [1903–1904], tabl. 9 i 23.

[164] Cyt. za: T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa 1989, s. 228.

w 1900 roku w różnych dziedzinach – od wystaw przemysłowych, historycznych po sztuki plastyczne, muzykę i przede wszystkim architekturę pawilonów.

Reprezentacyjne, eleganckie portrety osobistości, polskiej arystokracji malowane przez Kazimierza Pochwalskiego (1855–1940), wykształconego w Akademii Monachijskiej, zostały w Paryżu nagrodzone srebrnym medalem. Pochwalski – jak wielu polskich artystów, którzy po studiach w warszawskiej bądź w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki byli prowadzeni przez Wojciecha Gersona – wyjechał na studia za granicę. W Monachium w latach 1887–1888 studiował w pracowni Alexandra Maximiliana Seitza (1811–1888), następnie udał się do Wiednia i Paryża. Wizerunki malowane przez Pochwalskiego oparte były często na fotografii, co w połączeniu z dążeniem artysty do uzyskania obiektywnej rzetelności zbliżało jego twórczość do estetyki naturalizmu.

Henryk Glicenstein (1870–1942) – zdobywca srebrnego medalu – spośród żydowskich rzeźbiarzy działających na ziemiach polskich był najwybitniejszym i najbardziej znanym w Europie. Syn kamieniarza wykuwającego macewy, w 1887 roku przybył do Łodzi, gdzie uczył się w pracowni kamieniarsko-rzeźbiarskiej Ludomira Wąsowskiego. Studiował także w Monachium w latach 1889–1895 u Wilhelma von Rümanna (1850–1906), gdzie otrzymał „linearne" akademickie wykształcenie (tam zapewne poznał Maxa Liebermanna). Szczególne znaczenie dla jego twórczości miało zetknięcie się z malarstwem Hirszenberga, przyjaźń z nim oraz fascynacja impresjonistycznymi rzeźbami Augusta Rodina i Antoine'a Bourdelle'a (1861–1929). Glicenstein był wybitnym portrecistą, jego autorstwa jest m.in. *Portret Samuela Hirszenberga* (1900); stworzył także impresjonistyczny, nawiązujący stylistyką do rzeźb Rodina *Portret panny d'Annunzio* (1903–1904) oraz portret samego pisarza Gabriela d'Annunzio (ok. 1910). Rzeźbił także sceny rodzajowe i mitologiczne, kompozycje symbolistyczne o tematyce żydowskiej i chrześcijańskiej. Grupa rzeźbiarska *Kain i Abel* (*Pierwsza śmierć*, 1900), za którą otrzymał w Paryżu srebrny medal, reprezentująca w swym linearyzmie poszukiwania stylu modernistycznego, zawierała istotne treści symboliczne – „Kain stał się symbolem nienawiści dzielącej ludzi, narody i religie" – pisał Jerzy Malinowski[165].

Józef Pankiewicz w latach 1884–1885 uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych prowadzonej przez Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego, następnie razem z Władysławem Podkowińskim wyjechał do Peters-

[165] A. Wysocki, *Urodzony w Turku. W 50 rocznicę śmierci Henryka Glicensteina*, katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Koninie, 1993, s. n. n.; J. Malinowski, *op. cit.*, s. 119.

burga. Tam w latach 1885–1886 (dzięki stypendium ufundowanemu przez Marię z Tyzenhauzów Przeździecką) obaj przyjaciele studiowali w Akademii Sztuk Pięknych. W 1889 roku – jak wielu artystów tamtego czasu – wyjechali do Paryża, w którym właśnie trwała Wystawa Światowa. Pankiewicz, którego modernistyczna wizja malarstwa kształtowała się w aurze oddziaływań dzieła Aleksandra Gierymskiego, w ramach prezentacji polskiej sztuki w wielkim pawilonie międzynarodowym pokazał naturalistyczny w duchu obraz *Targ za Żelazną Bramą* (1888). Sukces polskiego artysty został przypieczętowany srebrnym medalem, przyznanym mu przez międzynarodowe jury Wystawy 1889 roku. W Paryżu Pankiewicz zetknął się z impresjonizmem i, poprzez Theo van Gogha, poznał malarstwo Cézanne'a. W 1890 roku obaj z Podkowińskim wrócili do Warszawy. Urzeczeni najnowszymi zdobyczami sztuki francuskiej, na fali paryskiego sukcesu, zorganizowali w Salonie Aleksandra Krywulta wystawę obrazów, w których, jak pisze Dobrowolski, „propagowano skrajny impresjonizm". Pankiewicz wystawił wówczas m.in.: *Targ na kwiaty* (1889), *Pejzaż z chatami*, *Pejzaż z Kazimierza nad Wisłą z niebieskim drzewem*, amorficzny *Pejzaż z krzewami*, *Wóz z sianem* namalowane w tym samym roku 1890, natomiast Podkowiński – takie prace, jak: *Kobiety przy bilardzie*, 1889; *Latarnik paryski*, 1889/1890 (dziś uznane za zaginione); *Fragment lasu w Fontainebleau*, 1889. Wystawa ta, chociaż nieprzychylnie odebrana przez polską krytykę i publiczność, w ocenie krytyki międzynarodowej postrzegana była jako sygnalizująca początki impresjonizmu polskiego. Sam Pankiewicz po okresie fascynacji dywizjonizmem zwrócił się ku symbolizmowi. Komponował wówczas (1892–1893) wizyjne, tajemnicze, przesycone migotliwym światłem pejzaże, których literackie odpowiedniki znajdujemy zarówno w młodopolskiej poezji, jak i w tekstach teoretyczno-krytycznych symbolistów europejskich[166]. Najbardziej znane płótna pochodzące z tego okresu twórczości to: „nokturny" *Łabędzie w Ogrodzie Saskim* (1896), *Dorożka w nocy* (1896), *Park w Duboju* (1897). W tym czasie tworzył także realistyczne, starannie opracowane portrety, które wykonywał przy stłumionym, sztucznym oświetleniu. Inspirując się malarstwem Jamesa Whistlera (układ postaci) i Fantin-Latoura (fotograficzna staranność)[167] malował portrety nastrojowe, nieco

---

[166] Por. m.in. J. Moréas, *Le Manifest de Symbolique*, „Figaro", 18 septembre 1886; S. Mallarmé, *L'introduction*, [w:] R. Ghil, *Traité du Verbe*, Paris 1885; R. de Gourmont, *Livres de Masques*, Paris 1896; G. Khan, *Symbolistes et Décadentes*, Paris 1900.

[167] Feliks Jabłczyński łączy malarstwo Pankiewicza z twórczością Aleksandra Gierymskiego i Moneta: „Claude Monet podziałał na niego jako poszukiwacz, nowator, wreszcie wielki malarz. Gierymski uświadomił mu jego poczucia i gusty koloru i światła";, [w:] F. Jabłczyński, *Józef Pankiewicz i jego obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 10, s. 181–183.

melancholijne, utrzymane w tonacji szaro-srebrzystej, niekiedy posługując się żywszymi tonacjami barw (*Portret Józefy Oderfeldówny / Dziewczynka w czerwonej sukience*, 1897). Do najsłynniejszych należą nieco melancholijne wizerunki dzieci, malowane techniką niwelującą ostre kontury, pozbawione szczegółów mogących rozproszyć skupienie widza na intensywnym spojrzeniu modeli (np. *Portret Stefana Polczyńskiego / Portret chłopca na tle żółtej draperii*, 1897; *Portret pani Oderfeldowej* (1899) czy *Portret Maksymiliana Oderfelda* z 1902 roku).

Uwagę krytyków oceniających dzieła malarskie na Wystawie 1900 roku zwrócił jeden z obecnie najsłynniejszych portretów w dziewiętnastowiecznym malarstwie polskim, w którym Pankiewicz uwiecznił wizerunek pani Oderfeldowej z córką Anną [ilust. 52]. Feliks Jabłczyński na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" pisał o tym dziele:

> Każda z figur malowana jest z zamiłowaniem, z chęcią zrobienia nie tylko portretowanej osoby, lecz przede wszystkim tego, co się w niej malarzowi podobało, co sobie w nich upatrzył dla siebie. [...] panna O., w dużym portrecie, obok matki, z pomarańczą w ręku, uśmiechnięta, patrząca na widza ciekawie, błyszczącymi dziecinnie oczyma, jako dziecko jest doskonała i malowana świadomie dlatego, że jest właśnie taka, nie inna. Obie figury w tym portrecie, nagrodzonym na zeszłej wystawie w Paryżu, są bardzo dobre, ale bodaj czy nie lepsze od nich jest wieczorne światło lampy, które się nie rozkłada. Pomarańcza świeci nadzwyczajnie jako środkowy świetlny i kolorystyczny punkt obrazu; doskonała jest głębia, chociaż perspektywa skraca się gwałtownie skutkiem zbyt bliskiego punktu widzenia[168].

Reprezentujący Rosję Kazimierz Stabrowski, kolejny zdobywca srebrnego medalu na Wystawie w 1900 roku, był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie kształcił się w latach 1887–1897 pod kierunkiem Pawła Czistiakowa (1832–1919), portrecisty, malarza obrazów o tematyce historycznej. W tym samym czasie, tj. od 1895 roku, rozwijał swój talent także w pracowni Ilii J. Riepina (1844–1930). W 1897 roku wyjechał do Paryża, gdzie uczęszczał do Académie Julian. Tam pracował pod kierunkiem akademików Benjamina Constanta (1845–1902) i Jeana-Paula Laurensa (1838–1921). Pobyt w Paryżu umożliwił artyście poznanie m.in. twórczości impresjonistów oraz malarstwa fowistycznego. Obraz *Cisza wsi* reprezentuje w dorobku Stabrowskiego nurt symbolistyczny, który około roku 1900 dominował w jego twórczości. W podobnym duchu malował cykle pejzaży prezentujących stylizowany obraz natury, dając wyraz swej fascynacji „światem żywiołów, doli i przezna-

[168] *Ibidem*, s. 182.

czeń"[169] (np. *Pochód burzy*, *Piorun*, *Pożoga*, *Nad smutnym krajem*, *Cień*, *Po burzy*, *Rapsod*, *Polowanie Diany*, *Nad wodami Lety*). Podczas wystawy artysty w warszawskiej Zachęcie w 1910 roku przypomniano m.in. jego paryski sukces[170]. Krytycy zwracali uwagę na „pastelową muzyczność" pejzaży Stabrowskiego, poetycko-literacki nastrój „osiągnięty najszczerszym, najuczciwszym operowaniem tylko i wyłącznie efektami świetlnymi i barwnymi"[171]. Recenzent „Sfinksa" pisał o obrazach prezentowanych w Warszawie:

> I tam są te same niedomówienia, te same przejrzystości i bogactwa barw, subtelności wyrazu – te same cechy wizji, bezpośrednio odtworzonych, z zachowaniem ich mglistych niepewnych, niewymownych konturów – ich uroku sennego marzenia. Ten fantastyczny, tajemniczy liryzm, równie zdolny do odtwarzania radosnych, słonecznych, lekkich wrażeń, jak i czarnych poświstów mrocznego wichru, stanowi indywidualność malarską Stabrowskiego, oś jego artyzmu[172].

Srebrnym medalem został także nagrodzony Henryk Weyssenhoff za obraz *Śnieg* (1894). Dziś obrazy tego malarza można zobaczyć głównie na stronach internetowych Domów Aukcyjnych, choć na przełomie XIX i XX wieku należał do bardziej znanych malarzy polskich. Odbył staranną edukację: najpierw (od 1874) w Szkole Rysunkowej prowadzonej przez Wojciecha Gersona, następnie w Petersburgu w latach 1880–1885 w pracowniach Michaila Klodta (1832–1902) i Bogdana Pawłowicza Willewalda (1818/1819–1903), malarza scen batalistycznych, w Monachium pod kierunkiem Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1849–1915), przebywał także w Paryżu. Malował naturalistyczne, przeniknięte poezją, symbolem i emocjami pejzaże kresowe. Temat stogów pod śniegiem powtarzał kilkakrotnie, nieznacznie modyfikując ujęcia i nadając płótnom różne tytuły, np. *Rojsty litewskie pod śniegiem*, *Stogi pod śniegiem*, *Stogi w śniegu*. Kompozycję zatytułowaną *Śnieg* artysta prezentował najpierw w Berlinie w 1895 roku, a następnie w 1900 roku w Paryżu.

* * *

Niemal każda biografia ówczesnych artystów zawiera datę ich studiów

---

[169] J. J a n k o w s k i, *Wystawa zbiorowa prac Kazimierza Stabrowskiego*, „Świat" 1910, nr 6, s. 5–6.

[170] H. Q., *Malarz baśni*, „Tygodniki Ilustrowany" 1910, nr 7, s. 126.

[171] *Ibidem*.

[172] J. K l e c z y ń s k i, *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, „Sfinks" 1910, z. 25.

bądź pobytu w Paryżu, który w czasach Drugiego Cesarstwa koncentrował najważniejsze instytucje artystycznego życia Francji. Nowoczesne miasto, jakim stał się Paryż przebudowany i przekształcony przez barona Georgesa-Eugèna Haussmanna (1809–1891) szczyciło się instytucjami o międzynarodowym prestiżu, by wymienić: Institut de France, École des Beaux-Arts, Louvre, regularnie odbywające się Salony, liczne galerie sztuki, marszandów i kolekcjonerów. Paryż XIX wieku był miejscem, gdzie wydawano największą liczbę książek i dzienników na temat sztuki; jak magnes przyciągały publiczność sceny Opery Paryskiej, teatry i kabarety. Młodzi twórcy z niemal wszystkich zakątków świata przyjeżdżali do Paryża, oczywiście nie zabrakło wśród nich Polaków, dla których Francja często stawała się miejscem przeznaczenia, symbolem wolności duchowej i twórczej.

ZAKOŃCZENIE

Na Wystawie Powszechnej w 1900 roku w Paryżu liczba cudów techniki, którymi chciano zainteresować zwiedzających była niezmierzona, równie wielu artystów urzekły wspaniałości współczesnej nauki i techniki. Jednymi z pierwszych, którzy ulegli magnetyzmowi światła i elektryczności byli futuryści. Już 2 września 1890 roku z Rzymu do Paryża przyjechał Giacomo Balla (1871–1958) i „wówczas zaczęła się jego przygoda z nowoczesnym miastem"[1]. Swą ekscytację wyraził w obrazie przedstawiającym rozświetloną tysiącem żarówek wieżę Eiffla widzianą nocą z esplanady biegnącej w dół ku Polu Marsowemu i Pałacowi Elektryczności. Z perspektywicznie ukazanej trasy tonącej w mroku, a jednocześnie rozświetlonej żarzącymi się estakadami, wyznaczającymi dystans między budynkami i dwiema karuzelami flankującymi widok, wyłania się w istocie futurystyczny obraz miasta z czarnymi sylwetkami falującego tłumu, przemierzającego ten fantastyczny, zmechanizowany pejzaż nowoczesnej metropolii. Wizja, jaką tworzy Balla ujmowała dynamiczną, ale też niepokojącą siłę sztucznego światła i nowoczesnej rozrywki. Chronofotograf, wynalazek Étienna-Jules'a Mareya (1830–1904) oraz promienie Roentgena, prezentowane na wystawie, którymi tak ekscytowali się awangardowi twórcy, odmieniły myśl i kształt sztuki na początku XX wieku. Impresjonistyczne rajskie ogrody, symbolistyczne poszukiwanie źródeł, mitów, arkadyjskiego raju, miejsca człowieka w kosmosie – wszystkie te artystyczno-estetyczno-ideologiczne idee zdawały się ustępować miejsca programom, w których nieomal idolami stanie się siła, energia, „agresywny ruch, bunt, gorączkowa bezsenność, gimnastyczny krok, ryzykowny skok, policzkowanie i cios pięścią"[2].

* * *

---

[1] R. Rosenblum i in., *1900. Art at the Crossroads, 16 January – 3 April 2000*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, s. 53.

[2] Fragment pierwszego *Manifestu futuryzmu* Filippo Tommasa Marinettiego (1876–1944) i Umberto Boccioniego (1882–1916), „Le Figaro", 20 février 1909, nr 51, s. 1.

W stulecie otwarcia Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku, galerie wystaw czasowych Grand Palais pomieściły dwie symboliczne ekspozycje dzieł sztuki twórców z całego świata: retrospektywną prezentację zatytułowaną *1900* oraz wystawę *Visions du future*[3]. Na komisarza generalnego mianowano Philippe'a Thibaulta, głównego kuratora paryskiego Musée d'Orsay, który wraz z kustoszami muzeum przygotował ekspozycję, mającą za zadanie przenieść widzów w doświadczenia, lęki i nadzieje człowieka końca XIX i początku XX wieku[4]. Ideą tego przedsięwzięcia była szeroka prezentacja artystycznego dorobku minionego stulecia oraz próba wskazania, z jakimi niepokojami i fascynacjami zmaga się współczesność, w jaki sposób współczesny człowiek pragnie zrealizować swoje marzenia o wieczności, gdzie poszukuje swego raju utraconego. Wystawa *Visions du future* z 2000 roku była prezentacją współczesnych olśnień i rozczarowań ideą postępu, ideą, która – jak pamiętamy – zdominowała Wystawę 1900 roku, i która – w obliczu tragedii XX w. – wyzwoliła pytania o istotę postępu i o to, czy na nim zasadza się kondycja człowieka.

Tytuł wystawy – *1900*, jak podkreślają autorzy, zawiera wiele znaczeń i z założenia ma wprowadzić widzów w pomieszanie, gdyż sama liczba „1900" czytana może być na wielorakich poziomach. Pamiętamy, że umieszczona była ona w zworniku monumentalnego wejścia prowadzącego na Wystawę Powszechną w 1900 roku, była symbolem *belle époque* i *fin-de-siècle*, *Art Nouveau,* secesji i narodzin ekspresjonizmu. Ale w roku 2000, przede wszystkim miała upamiętniać minione stulecie i Wystawę Powszechną z 1900 roku, którą Paryż chciał olśnić świat. Zamiarem kuratorów z Musée d'Orsay było stworzenie ekspozycji obrazującej atmosferę końca XIX wieku, jego lęki, fantazje, marzenia, nerwowość, katastrofizm, poczucie niepewności i nieokreśloności, którym towarzyszyła – niejako wbrew pesymizmowi głoszonemu przez Johanna G. Seume'a (1763–1810) i potem Arthura Schopenhauera (1788–1860) – aura oczekiwania, wiara w posłannictwo sztuki, optymistyczny idealizm, gorączka twórcza.

Wystawa, w ramach której pokazano ponad 400 eksponatów, została podzielona na trzy podstawowe działy, prowadzące kolejno ku mniejszym prezentacjom. Pierwszy z działów – w intencji autorów – poświęcony był, ogólnie rzecz biorąc, idei *correspondance des arts* jako jednego z najważniejszych trendów epoki *Art Nouveau*. Położono akcent na, niespotykane w wiekach poprzednich, dążenie artystów do łączenia i wymiany swych poszukiwań twórczych, wyrażające się w tworzeniu grup, kolonii i stowarzyszeń artystycznych, często mających charakter międzynarodowy. Na wystawie pokazane zostały m.in. prace artystów

---

[3] Por. E. Bobrowska-Jakubowska, *Wystawa 1900*, 1 maja 2000, https://www.google.pl/search?q=ewa+ bobrowska [dostęp:30.08.2012].

[4] *Catalogue de l'exposition. Vision du Future*, Grand Palais, Paris 2000–2001.

skupionych w ramach ruchu Arts and Crafts, Szkole z Glasgow (Glasgow School of Art), grupie Skagen, koloni artystycznej w Darmstadt czy Wienerwerkstätte z Wiednia, kładąc akcent głównie na secesję postrzeganą jako symbol 1900 roku. W tym samym dziale, obejmującym także ekspozycję artystycznych form przemysłowych przełomu wieków, pokazano projekty i realizacje tapet, malowideł ściennych, szkiców przygotowawczych do fresków, projekty plakatów, tapiserii, wzorów kotar. Widzowie mogli zobaczyć przede wszystkim prace artystów francuskich: Redona, Denisa, Maurice'a Feuilleta, Puvis de Chavannesa, Guimarda, Vuillarda, ale także najważniejszych twórców europejskiego i amerykańskiego modernizmu: Klimta, Alfonsa Muchy (1860–1939), Karla Strathmanna (1866–1939), Tooropa, Tiffany'ego, Van de Velde'go, Whistlera…

Drugi dział, poświęcony związkom pomiędzy modernizmem a tradycją, obrazował skomplikowany proces kształtowania nowych form sztuki i poszukiwania korzeni oraz tożsamości narodowych. Przykłady planów najsłynniejszych budowli architektury modernistycznej [Charlesa R. Mackintosha (1868–1928) The Daily Record w Glasgow, Frantza Jourdaina (1845–1935) paryski dom towarowy Samaritaine, Horty Grand Bazar Anspach w Brukseli, Otto E. Wagnera (1864–1945) Postsparkasse w Wiedniu] obrazowały nowoczesne tendencje łączące utylitaryzm i racjonalizm z elegancją form charakterystycznych dla stylu *Art Nouveau*. Poszukiwanie inspiracji narodowych w architekturze zilustrowano ekspozycją szeregu projektów budowli, w których wykorzystano elementy tradycyjnego budownictwa i zdobnictwa. Tak jak na wystawie w 1900 roku emblematem każdego z pawilonów przy ulicy Narodów był pałac stanowiący niejako „streszczenie", a niekiedy wręcz karkołomne nagromadzenie podstawowych cech architektury danego państwa, co czasem nadawało budowlom jarmarczny charakter. W ramach wystawy w 2000 roku starano się również przedstawić te realizacje, których forma (wprawdzie odwołująca się do tradycji narodowej) pozostawała uniwersalnie elegancka i racjonalna. Prezentacja katedry w Tampere (z lat 1902–1907) w południowej Finlandii, dzieło Larsa Sonocka (1870–1956), była kontynuacją sukcesu Gottlieba E. Saarinena i Hermana E. Geselliusa, budowniczych Pawilonu Fińskiego w 1900 roku. Przypomniano tu malarstwo, którego tematyka osadzona była w historii i mitach narodowych: pokazano kartony Hodlera do jego malowideł ściennych *Odwrót Szwajcarów spod Marignano w 1515 r.* z 1892 roku, Gallen-Kalleli *Klątwę Kullervo* z 1899 roku, dzieła Apolinarego Wasniecowa (1856–1933) i Jacka Malczewskiego. Demonstracja rzeźb Medardo Rosso (1858–1928), Rodina, Bourdella, wczesnych prac Picassa obrazowała proces przemian twórczych, znajdujących odbicie w sposobie modelowania kształtu poprzez deformacje, atektoniczność form, płynność linii bądź gwałtowną ekspresję.

Kolejna część ekspozycji obejmowała szeroko rozumiane zjawiska kultury końca XIX i początku XX wieku, przy czym organizatorzy skupili uwagę przede wszystkim na takich zagadnieniach jak: imaginacja, permutacje naturalistyczne i stylistyczne, fantazja i fantastyka. Interesująco przedstawiała się prezentacja fascynacji ówczesnych artystów mikroskopowymi fotografiami flory i fauny, motywów znajdujących odzwierciedlenie w sztuce dekoracyjnej (Atelier de Glatigny), witrażach, wzorach tapet, biżuterii.

Pomyślane na szeroką skalę przedsięwzięcie, mające na celu pokazanie panoramy zjawisk i wydarzeń w sztuce końca XIX wieku, przy nieuchronnym poczuciu nadmiaru artefaktów (przypomnijmy, że ów nadmiar był dominującą właściwością Wystawy 1900 roku), zachwyciło możliwością zobaczenia malarstwa Klimta, Redona, Muchy, Hodlera, Paula Signaca (1863–1935), Matisse'a, wczesnych obrazów Picassa. Obok rzeźb Rosso i Rodina pokazano poruszającą, przez nawiązanie do własnych doświadczeń, kunsztowną rzeźbę Camille Claudel (1864–1943) *Clotho* z 1893 roku.

Od kilkudziesięciu lat trwające zainteresowanie dziewiętnastowieczną sztuką Skandynawów, zapoczątkowane wystawą *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885–1905*, jaka miała miejsce w salach Petit Palais w Paryżu w 1987 roku oraz zawsze przyciągające uwagę wystawy Muncha w Musée d'Orsay w 1991 roku sprawiło, że i na wystawie *1900* pokazano szereg prac artystów skupionych w kolonii Skagen oraz skandynawskie malarstwo symbolistyczne. Prezentowano m.in. prace takich artystów, jak: Akseli Gallen-Kallela, Mangus Enckell (1870–1925) Gerhard Munthe, Hugo Simberg (1873–1917), Beda Stjernschantz (1867–1910), Ellen Thesleff (1869–1954).

Sztukę polską reprezentowali: Jacek Malczewski (*Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego*, 1903) [ilustr. 51], Wojciech Weiss (*Wiosna*, 1898), Bolesław Biegas (1877–1954) (projekt pomnika Chopina, rzeźba *Sen Boga* z 1905 r.) oraz Józef Mehoffer (*Dziwny ogród*, 1903). Istotna była tematyka prac, wpisująca się w kolejne „stacje" wystawy, nie zaś, jak to miało miejsce w 1900 roku, przynależność do kraju jako miejsca zamieszkania. Stąd obraz Weissa, jak zwraca uwagę Bobrowska-Jakubowska, znalazł się w „dziale rozmyślań nad życiem, obok dzieł Muncha, Eleny Lukasch-Makowsky (1878–1967) czy Bedy Stjernschatza (1867–1910)"[5]. Kuratorzy akcentowali raczej wspólnotę poszukiwań artystycznych, wspólne odwołania do mitów i losów własnego narodu, zagadnienie tajemnicy, melancholii, wewnętrznego wyobrażenia itp., niż przynależność państwową artystów. *Dziwny ogród* Mehoffera eksponowany był razem z obrazami

[5] *Ibidem*.

Hodlera, Františka Kupki (1871–1957), Leona Baksta (1866–1924), Matisse'a; rzeźba Biegasa *Sen Boga* pokazana była w ramach działu poświęconego, tak kultywowanej w tamtej epoce, afirmacji natury jako absolutnej, metafizycznej harmonii i doskonałości, obok rzeźby Camille Claudel *Fala* z lat 1897–1903, czy Gallégo *Ręka z algami i muszlami.*

* * *

Ekspozycja zorganizowana w stulecie Wystawy Powszechnej w Paryżu, prezentując najwspanialsze artefakty początku XX wieku, przedstawiła problem, z którym zmagano się od samego początku wieku maszyn, architektury żelaza i szkła, inżynierii, przepływu informacji i ustawicznego poszukiwania piękna, ucieczki przed cywilizacją, poszukiwania „raju na ziemi".

Konflikt między sztuką i przemysłem, jaki wytworzył się w XIX i na początku XX wieku oraz świadomość konieczności czerpania ze zdobyczy wypracowanych przez inżynierów, pragnienie powrotu do „pra-istnienia" i wciąż silna wiara w „natchniony charakter kontemplacji estetycznej"[6] znalazły najdobitniejszy wyraz w projektach architektonicznych, jakie zaprezentowano w Grand Palais w 2000 roku. Jednym z dominujących problemów estetyki połowy XIX wieku była sprzeczność między – jak zauważył Francastel – „faustowską działalnością człowieka a Naturą"[7]. To szczególne r o z d a r c i e tłumaczy epoka, panujące wówczas poglądy i środowisko, w którym mogą głosić swe – pozornie utopijne – poglądy pierwsi teoretycy industrializacji, od Henriego de Saint-Simona, Jeana-Baptisty Laborde'a (1805–1878) we Francji, po Henry'ego Cole'a (1808–1882), jednego z twórców koncepcji wystawy w Londynie w 1851 roku, Williama Morrisa i Johna Ruskina, by wymienić pionierów. Laborde w dynamicznie rozwijającym się przemyśle widział przyszłe bogactwo narodów, wysuwał zasadę konieczności „pogodzenia" sztuki reprezentującej wartości historyczne z industrializacją. Cole wierzył, że wraz z uprzemysłowieniem Anglii wzrośnie zaangażowanie w pracę, że rozwinie się system edukacji, co odmieni dawne upodobania do nadmiaru zdobnictwa i zwróci je ku funkcjonalizmowi. Morris pragnął zastąpić przemysłowców artystami, w cywilizacji maszyn widział powszechną brzydotę, którą ograniczyć może jedynie szlachetna praca rękodzielnicza; w niej bowiem – uważał – tkwią korzenie sztuki. „Nie chcę sztuki dla niewielu ani też wykształcenia dla niewielu, czy wolności dla niewielu" – głosił w swych odczytach poświęconych sprawom artystycznym

[6] P. F r a n c a s t e l, *Sztuka a technika*, przeł. M. S. Jarocińscy, Warszawa 1968, s. 52.
[7] *Ibidem*, s. 56.

i społecznym, powstałym w latach 1877–1894[8]. Postawił zasadnicze pytanie, które – zauważa Pevsner – miało zadecydować o przyszłości sztuki całego XX wieku: „Cóż nas obchodzi sztuka w ogóle, jeśli nie możemy się nią dzielić ze wszystkimi?”[9]. Koncepcje Morrisa poprzedził Ruskin głoszący niemożliwość oddzielenia sztuki od moralności, polityki i religii. W *The Seven Lamps of Architecture* z 1849 roku formułuje Ruskin idee poświęcenia przez człowieka rzemiosła Bogu, szczerości tworzenia za pomocą pracy rąk, tworzenia przynoszącego szczęście. Obaj, Morris i Ruskin, reprezentują koncepcje zbliżone do socjalizmu, ale jest to socjalizm utopii bliższy koncepcji Thomasa More'a (1478–1535) niż Karla Marxa (1818–1883). Obaj pragnęli przywrócić radość i piękno tworzenia wedle wzorców zaczerpniętych z wieków średnich, ale jednocześnie – świadomi postępującego uprzemysłowienia – poszukiwali sposobu uczynienia pracy wartej trudu, a zarazem przynoszącej satysfakcję i przyjemność.

> Spoglądał (Morris) nie w przód – pisze Pevsner – lecz wstecz, ku czasom sag islandzkich, epoce budowania katedr, cechów rzemieślniczych. […] „Cały fundament społeczeństw […] jest nieuleczalnie wadliwy”[10].

> Jak wyobrażał sobie przyszłość, trudno – na podstawie zapisu jego odczytów – wywnioskować, skoro głosił zburzenie podstaw dotychczasowych systemów społecznych, co prowadzić miało do epoki barbarzyństwa, z której znów narodzi się piękno i dramatyzm[11].

> A jednak, gdy poniekąd jako konsekwencja jego socjalistycznych haseł, rozpoczęły się w Londynie rozruchy i w pewnym momencie rewolucja wydawała się czymś prawdopodobnym, odsunął się od tego wszystkiego i stopniowo zaczął się zamykać w swym świecie poezji i piękna. Tak przedstawia się podstawowa sprzeczność w życiu i naukach Morrisa – pisze Pevsner[12].

We Francji już od początku XIX wieku, wraz z utworzeniem École Polytechnique w 1794 roku jako uczelni sytuującej się w opozycji do École des Beaux-Arts, wspomniany wyżej konflikt między sztukami pięknymi i sztuką stosowaną pogłębia się coraz bardziej. École Polytechnique spełniała istotną funkcję łącznika sztuk teoretycznych z wiedzą praktyczną. Celem szkoły, skupiającej ekonomistów, socjologów, matematyków, fizyków, architektów, było

---

[8] Por. J. W. Mackill, *The Life of William Morris*, Vol. 2, London 1899. Podaję za: N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 12.

[9] J. W. Mackill, *op. cit.*, s. 99.

[10] N. Pevsner, *op. cit.,* s. 14.

[11] J. W. Mackill, *op. cit.*, s. 144.

[12] N. Pevsner, *op. cit.*, s. 14.

ustanowienie aliansu nauki z codziennym życiem, wprowadzenie do praktycznego zastosowania w przemyśle nowych odkryć technicznych. Jean-Baptiste Rondelet (1743–1829), główny teoretyk École Polytechnique dowodził, że naukowe gałęzie techniki odgrywają ważną rolę w architekturze, a metody konstrukcyjne powinny mieć zasadniczy wpływ na charakter projektu budowli.

Wystawa Powszechna w Paryżu w 1900 roku była apoteozą żelaza i szkła, światła i splendoru w architekturze, hołdem złożonym współczesnej nauce i technice, wcieleniem wiary w postęp, ale znacząca obecność sztuk pięknych, eksponowanych w najbardziej reprezentacyjnych budowlach, w pawilonach narodowych oraz na wystawach towarzyszących zdawała się potwierdzać utopijną wizję Morrisa.

U progu XX wieku obok – wydawało się wówczas – powszechnie panującego historyzmu i akademizmu, toruje sobie drogi to wszystko, „co nazywano od kilkunastu lat różnie: jedni dekadentyzmem, inni młodą sztuką, nową sztuką, stylem młodym, nowym, nowoczesnym, modernizmem"[13] – pisał przed laty Mieczysław Porębski. I jeszcze *fin-de-siècle* jako finalna forma tamtej epoki. Dziewiętnastowieczny modernizm miał swe korzenie w narastającym poczuciu nadchodzącego kryzysu kultury europejskiej, formowanej od renesansu w przekonaniu, że ludzkość, a z nią cały świat zracjonalizowany, podporządkowany umysłowi człowieka zmierza ku nieuchronnej katastrofie.

> W ciągu XIX w. stało się jasne, że rozwój nauki, techniki, przemysłu, nagromadzenie bogactw nie rozwiązują starych konfliktów, ale rodzą nowe, niosą wyniszczenie biologiczne i moralne, które skrupulatnie odnotowała naturalistyczna powieść i krytycznie nastawione do rzeczywistości społecznej ilustracyjno-dydaktyczne malarstwo. W warunkach, w których wszystko zaczynało wydawać się dwuznaczne, zatęchłe, zabrudzone, potrzeba odnowienia, oczyszczenia, powrotu do jakiegoś niejasnego, zmitologizowanego początku, zaczynała być odczuwana mocniej niż kiedykolwiek[14].

Wiek XX nie ocalił owej potrzeby odnowienia, „powrotu do źródeł", oczyszczenia, które głosili moderniści w XIX wieku, przeczuwając niejako nadchodzący czas chaosu, ruiny, przegranej człowieka. Obraz niekończącego się postępu świata, którego wcieleniem miała być Powszechna Wystawa w Paryżu w 1900 roku, na zawsze stracił swą moc w obliczu wydarzeń Wielkiej Wojny, która okazała się tragicznym w swych skutkach spektaklem śmierci i zaczynem katastrofy II wojny światowej.

---

[13] M. Porębski, *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967,* Warszawa 1969, s. 40.

[14] *Ibidem*, s. 41.

Ideologie końca XIX i początku XX wieku nie dały odpowiedzi na pytanie o sens ludzkiego życia ani nie rozstrzygnęły nurtującego problemu poczucia „końca czasu" i jego – paradoksalnego – związku z nieskończonością, prawdą i naturą, a to – zdaniem ówczesnych – warunkowało potrzebę powrotu do źródeł: do natury, do początków dziejów człowieka. Tych początków „poszukiwano w mitach i podświadomości, w których miała zachować się pamięć o źródłach niepodzielnej całości świata – ducha i materii, człowieka i przyrody. Wiek XIX – pisze Michał Haake, przywołując myśl niemieckiego filozofa Georga Pichta (1913–1982) – definiował te początki jako stan ścisłej więzi człowieka z *sacrum*, w nich także widział korzenie sztuki[15].

Organizatorzy wystawy *1900* pozostali wierni przekonaniu, że sztuka i poezja – mimo zawieruch dziejowych, rozczarowań i klęsk – pozostaje za sprawą mijającego czasu (wprawdzie ambiwalentnie, ale jednak) niewinna, roztaczając symbolistyczne i secesyjne wizje arkadyjskich łąk, nowe objawienia utraconego niegdyś raju, dróg poszukiwania mitu o źródłach życia i umierania. Kuratorzy szczególnie zwrócili uwagę na przedstawienie procesów, które mogły zadecydować o dążeniach ludzi tamtej epoki do oswobodzenia sztuki z dogmatów akademizmu, który u schyłku XIX stulecia nadal święcił triumfy. Wskazane zostały idee, mogące wzbudzić pragnienie porzucenia dawnych tradycji, ale też te, które wyzwalały poczucie zbliżającego się końca wypracowanych w przeszłości kanonów, świadomość zbliżającej się nowej ery, budzące, z jednej strony nadzieję na oczyszczającą moc „nowego", z drugiej zaś – powszechne poczucie schyłkowości, tęsknoty i tajemniczości. Hasła oddania istoty natury-cudu bożego jako źródła natchnienia (William Morris), sięgnięcia po poezję i pradawne mity narodowe, odrodzenia odległej przeszłości i na tym gruncie zbudowanie – po odrzuceniu starych, zużytych idei ginącego stulecia – NOWEGO: Nowego Pogaństwa (odrodzenie celtyckie w Anglii, Irlandii, Skandynawii i w Niemczech), Nowych Wyrzutów Sumienia (*New Remorse*)[16], Nowego Humoru, Nowego Realizmu, Nowego Dramatu, Nowej Sztuki (*Art Nouveau*)[17] – stały się refleksem owych kończących wiek dążeń i kanwą paryskiej wystawy *1900*.

---

[15] M. H a a k e, *Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie J. Malczewskiego*, „Artium Quaestines" 2011, t. XII, s. 166–167, za: G. P i c h t, *Kunst und Mythos*, *Einführung Carl Friedrich von Weizsäcker*, Stuttgart 1986.

[16] Pisał na ten temat Oscar Wilde na łamach efemerycznego oksfordzkiego pisma „The Spirit Lamp", wydawanego od 6 grudnia 1892 roku do 7 czerwca 1893, będącego owocem współpracy i przyjaźni z Alfredem Douglasem (1870–1945). O. W i l d e, *New Remorse*, "The Spirit Lamp", 6 December 1892, s. 97.

[17] J. H o l b r o o k, *The Eighteen-Nineties: A Review of Art and Idéas at the Close of the Nineteenth Century*, Alferd A. Knopf, New York 1922, s. 29 i n.

BIBLIOGRAFIA

Album Photographique de Exposition 1900, éd. A. Triade, Paris 1900.

[Alma], *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", 8 (21) kwietnia 1900, nr 16 (864), s. 185–186.

A l l o w o o d J., *The Great Exhibitions*, Studio Vista, London 1977.

A l e x a n d r e A., *Continental Pictures at the Paris Exhibition*, "The Paris Exhibition 1900. Art Journal" 1901, s. 322 [London].

A l e x a n d r e A., *Exposition de 1900. L'oeuvre de Rodin (avec: préfaces d'Eugène Carrière, Jean-Paul Laurens)*, Paris 1900.

[Anonim], „L'Architecture", 12 janvier 1895, s. 447.

[Anonim], *Le jury des récomponses á l'Exposition Universelle de Paris*, „L'Art moderne", 22 juillet 1900, s. 231.

[Anonim], *Negro Exhibit at Paris*, "New York Times", 3 November 1899, s.n.n.

[Anonim], *Petit chronique*, „L'Art moderne", 10 juin 1900, s. 177; 17 juin 1900, s. 187.

[Anonim], *Royal Commission Paris International Exhibition: The Royal Pavilion*, Hudson and Kearns, London 1900, s.n.n.

[Anonim], *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", 29 kwietnia 1900, nr 19 (867), s. 224–225.

[Anonim], *Udział Polaków w wystawach paryskich w XIX stuleciu (1808–1867)*, „Sztuka" 1904, s. 405 [Paryż].

[Anonim], *Wystawa powszechna międzynarodowa z r. 1867*, „Biblioteka Warszawska" 1868, t. 4, s. 3–27.

[Anonim], *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 27, s. 213–214.

„Architekt" 1902, nr 1, 5, 7 [Kraków].

„L'Architecture" 1892–1900 [Paris].

L'Architecture à l'Exposition Universelle de 1900, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1900, s. 65, Pl. X.

L'Art à l'Exposition Universelle de 1900, „Revue de l'art ancient et moderne" 1900 [Paris].

„L'Art moderne", 3 juin 1900, s. 177; 22 juillet 1900, s. 230–231; 26 august 1900, s. 272–274.

A s h b y Ch., *Budownictwo 'Fennomane': fiński styl narodowy w architekturze komercyjnej? Dyskusja na przykładzie projektów Vilho Penttilä i Onni Törnqvista*, [w:] *Naród. Styl. Modernizm*, przeł. M. Myszkiewicz, red. J. Purchla i in., Materiały z międzynarodowej konferencji pod patronatem Comité international d'histoire de l'art (CIHA), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München i Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, 6–12 września 2003, Kraków–Monachium 2006.

„L'Aurore" 1900.

Aubin L., *La Russe a l'Expisition Universelle de 1900*, „Cahier du monde russe", juillet–septembre 1996, vol. 37, no. 3.

Auvien V. E., *Touch the unreachable. Looking for the Finnish identity*, Media Lab, University of Art and Design Helsinki, Helsinki 2009.

Barthélemy A., *L'Exposition Décenalle de l'art français (1890–1900). Grand Palais des Beaux-Arts des Champs Élysées à Paris*, „Revue encyclopédique" 1900, vol. 10, s. 645.

Banham R., *Rewolucja w architekturze*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979.

Beneveni F., *Odczyty o wystawie paryskiej*, Warszawa 1868, s. 18.

Bird A., *Paxton's Palace*, Cassell, London 1976.

Beausire A., *Quand Rodin exposait*, Paris 1988.

„Bulletin polonais", 15 novembre 1900, vol. 147, s. 315–316.

„Biuletyn Stowarzyszenia Węgierskich Inżynierów i Architektów" 1895.

Bobrowska-Jakubowska E., *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918*, Warszawa 2004.

Bobrowska-Jakubowska E., *Wystawa 1900*, 1 maja 2000, https://www.google.pl/search?q= ewa+bobrowska [data dostępu: 30.08.2012].

Boileau L.-Ch., *Causerie*, „L'Architecture" 1893, s. 75.

Boileau L.-Ch., „L'Architecture" 1889, s. 483; 1899, s. 89; 1900, s. 386–387, 487.

Boileau L.-Ch., Meltzer R., „L'Architecture" 1900, s. 144–151.

Briggs A., Burke P., *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, przeł. J. Jedliński, Warszawa 2010.

Brisse L., *Album de l'Exposition Universelle*, Paris 1855.

Bronowski J., *The Ascent Man*, London 1970.

Callowey T. J., "The Negro Exhibit", [w:] *U.S. Commission to the Paris Exposition, Report of the Commissioner-General for the United States to the International Universal Exposition, Paris, 1900*, Vol. 2, http://www.loc.gov/pictures/collection/anedub/dubois.html [data dostępu: 28.03.2014].

Camille Claudel, Musée Rodin Paris, 15 april – 20 juillet 2010, Paris 2010.

Camille Claudel. Regards, Annciene Chapelle Saint Charles, 18 septembre – 19 octobre 2010, Soissins 2010.

Catalogue d'exposition Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma, Reunion des Musées Nationoaux, Musée du Luxemburg, Paris 2001.

Catalogue des artistes polonaise à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition de sections étrangères dans le Grand Palais des Beaux-Arts; édité par Société polonaise artistique et littéraire de Paris, Paris 1900.

Catalogue of Exhibitors in the United States Sections of the International Universal Exposition, Paris 1900, Imprimerie Lemercier, Paris 1900.

Chagall M., *Moje życie*, przeł. J. Sell, Wydawnictwo Irsa, Kraków 2003.

Cohen J.-L., *Scènes de la vie future*, Flammarion, Paris 1995.

Comte J., *L'art à l'Exposition Universelle de 1900*, Paris 1900.

Correspondence de Camille Pissarro, 1889–1903, éd. J. Bailly-Herzberg, Saint-Ouen-l'Aumône 1991.

Correspondence de Rodin, Musée Rodin, Paris 1987.

Couchoud J.-P., *Sztuka francuska II*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1981.

Crane W., *The Claims of Decorative Art*¸ London 1892.

Crespelle J.-P., *Montmartre w czasach Picassa. 1900–1910*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Crespelle J.-P., *Montparnasse w latach 1905–1930*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Les Curiosités de l'Exposition de 1878, guide du voyageur par Hippolyte Gautier et Adrien Desprez, Paris 1878.

Daney Ch., *Introduction: Les expositions universelles, aboutissement de la pensée saint-simonienne ou vaste entreprise commerciale?*, [w:] *L'Exposition Universelle de 1900*, éd. J.-Ch. Mabire, L'Harmattan, Paris 2000, s. 8.

Dangle's Guide de Paris and the Exhibition, London 1900.

Davies N., *Europa. Rozprawa historyka z historią*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 1998.

„Dekorative Kunst" 1900, Nr 3, s. 457–463.

Dąbrowska-Szelągowska M., *Polscy moderniści wobec Rodina. Dwie poetyki kreacjonistyczne*, „Biuletyn Historii Sztuki" 2000, nr 3–4, s. 353–378.

Demolder E., *Au Palais des Champs Élysées*, „L'Art moderne", 3 juin 1900, s. 177; 10 juin 1900, s. 187; 17 juin 1900, s. 197–199; 24 juin 1900, s. 197–199.

Des Granges R., *L'Actualité: Les Promenades à l'Exposition – Japonaiseries*, „Monitor universelle", 7 juillet 1900.

Dobrowolski T., *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław–Warszawa 1989.

Drexlerowa A. M., *Polscy artyści na wystawach powszechnych w latach 1851–1900*, [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993.

Drexlerowa A. M., Olszewski A. K., *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005.

„Dziennik Warszawski" 1867, nr 145, s. 1356–1357.

Edelfelt A., *Upadek i odrodzenie smoka dekoracyjnego*, przeł. M. Myszkiewicz, „Abacus. Yearbook of the Museum of Finnish Architecture"1982, t. 3.

Ekielski W., *Przemysł artystyczny galicyjski na Wystawie Paryskiej w roku MCM*, „Architekt" 1900, nr 1, s. 12.

L'Exposition de Paris 1900, Paris 1900.

L'Exposition de 1900. Architecture. Sculpture. Grand Palais et Petit Palais. Recueil de Planches, Paris [b.r.w.].

L'Exposition du Siècle, [w:] *Le Monde Moderne*, Paris 1900.

L'Exposition Universelle de 1867, illustrée publication internationale autorisée par la Commission Impériale, Paris 1867.

L'Exposition Universelle de 1867 à Paris. Rapports du jury internationale publiés sous la direction M. Michel Chévalier, vol. XIII, Paris 1868.

L'Exposition Universelle de 1900, éd. J.-Ch. Mabire, L'Harmattan, Paris 2000.

L'Exposition Universelle de 1900, Paris 1900.

L'Exposition Universelle de 1900, éd. J.-Ch. Mabire, L'Harmattan, Paris 2000.

L'Exposition Universelle de 1900 à Paris, „Projet de reconstruction de Paris à travers les âges, présenté par Lucien Leblanc et Charles Normand", éd. R. Fiori, Vannes, Lafolyes 1894, http://cths.fr/an/prosopo.php?id=106081 [data dostępu: 9.03.2012].

L'Exposition Universelle Paris 1900. Champs Élysées – Invalides – Champ de Mars – Palais Étrangeres – Trocadéro, Paris 1900.

L'oeuvre de Rodin, Pavillon de l'Alma, Societé d'éducation artistique, 1er juin – novembre, Place d'Alma, Paris 1900.

(f) [W. Feldman], *Drogi duszy*, „Krytyka" 1901, t. II, s. 2–3.

„Le Figaro", 20 février 1909, no. 51, s. 1.

Francastel P., *Sztuka a technika*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1966.

Frantz H., *Le Salon de 1900*, *Exposition Décenalle*, Paris 1901.

Friebe W., *Buildings of the World Exhibitions*, Leipzig 1985.

Fuller L., *Quinze ans de ma vie*, préf. A. France, Libraire F. Juven, Paris 1908.

Fuller L., *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Publ. H. Jenkins, London 1913.

Geffroy G., *Revue des Idéas: l'Exposition de 1900 et les Exposition: Plaidoyers pour conte*, „Revue encyclopédique" 1900, vol. 10, s. 611 [Paris].

Gerson W., *Wystawa międzynarodowa w Paryżu w r. 1889-ym*, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 327, s. 215.

Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.

Giller A., *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, Lwów 1873.

Girouard M., *Des villes et des hommes. Architecture et société*, Paris 1987.

Gourmont R. de, *Livres de Masques*, Paris 1896.

Greder L., *Loisirs d'art. Mélanges. La peinture étrangère à l'Exposition de 1900 à Paris*, Paris 1901.

Greenhalgh P., *Ephemeral vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester University Press, New York 1988.

Grosmann G. U., *Die Renaissance der Renaissance-Baukunst*, [w:] *Renaissance der Renaissance. Ein Bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert*, Vol. 6, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, München–Berlin 1992.

Grünwald M., Körösi A., *Wystawa Paryska w 1900 roku*, przeł. J. Brendel, „Biuletyn Stowarzyszenia Węgierskich Inżynierów i Architektów" 1895, s. 149–163 [Budapeszt].

Le Guide de l'Exposition de 1900, Flammarion, Paris 1900.

Guinaudeau B., *La Décenalle*, „L'Aurore", 20 mai 1900, no. 944, s. 1.

Guinaudeau B., *La Décenalle russe*, „L'Aurore", 27 juillet 1900, s. 48.

Haake M., *Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie J. Malczewskiego*, „Artium Quaestiones" 2011, t. XII, s. 166–167.

Hammond B., Hammond J. L., *The Town Labourer, 1760–1832, the New Civilization*¸ London 1917.

Harris T., *What is Architecture?*, [w:] *Examples of the Architecture in the Victorian Age*, London 1862.

Holbrook J., *The Eighteen-Nineties: A Review of Art and Idéas at the Close of the Nineteenth Century*, Alfred A. Knopf, New York 1922.

H.Q., *Malarz baśni*, „Tygodniki Ilustrowany" 1910, nr 7, s. 126.

Hurad C.-L., *Livre d'or de l'Exposition*, vol. 2, Guillard, Aillaud, Paris 1889.

Huyghe R., *Les signe du tempes et l'art moderne*, Flammarion, Paris 1985.

Huyghe R., Rudel J., *L'art et la monde modern*, vol. 1: *1880–1920*, Larousse, Paris 1970.

Ilustrowany przewodnik po Paryżu i Wystawie Powszechnej 1900 r., Warszawa 1900.

Ingram I. S., *The Centennial Exposition, Described and Illustrated*, Hubbard Brothers, Philadelphia 1876 (microfilm).

Isay R., *Panorama des Expositions Universelles*, Gallimard, Paris 1937.
Jabłczyński F., *Józef Pankiewicz i jego obrazy*, „Tygodniki Ilustrowany" 1902, nr 10, s. 181–183.
Jankowski J., *Wystawa zbiorowa prac Kazimierza Stabrowskiego*, „Świat" 1910, nr 6.
Jastrun M., *Posłowie*, [w:] R. M. Rilke, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987.
Jedlińska E., *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900. Pomiędzy historią a nowoczesnością*, „Acta Universitatis Lodzienisis" 1989, Folia historica 33.
Jobard M., *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1849, http://www.design-inform.co.uk/ journals33.htm [data dostępu: 13.10.2014].
Jones E. L., *The European Miracle: Environments, Economics and Geopolitics in the History of Europe and Asia*, Cambridge 1981.
Julian Ph., *The Triumph of Art Nouveau: Paris Exhibition 1900*, Phaidon, London 1974.
Kędzierski M., *Alberto Giacometti i jego „rzeczywistość"*, „Kwartalnik Artystyczny" 2013, nr 80, s. 41–42.
Khan G., *Symbolistes et Décadentes*, Paris 1900.
Kjelleberg P., *Meuble français et européen du moyen âge a nos jours*, Editions de l'amateure, Paris 1991.
Kleczyński J., *Wystawa obrazów Kazimierza Stabrowskiego*, „Sfinks" 1910, z. 25.
„Kłosy"" 1889, nr 1253, s. 85.
Konczyński T., *Gabriel d'Annunzio*, „Słowo Polskie" 1898, nr 37.
Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
Kowalski J. i in., *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005.
Knipping J. B., *Jan Toorop*, Amsterdam 1945.
Kraszewski J. I., *Rachunki z roku 1867*, cz. 1, „Dziennik Poznański" 1867, s. 217–219.
Król M., *Między realizmem a symbolizmem. Twórczość Akseli Gallen-Kalleli*, http://www.kul.pl/files/564/public/ ARTykuly/ARTykuly003/ ARTykuly_003_2009_WK_23str.pdf [data dostępu: 13.10.2014]
Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.
Lanoux A., *L'Exposition de 1900: La fortune de la France*, Paris 1969.
Laurent M., *Rodin*, przeł. K. Bielawska, Warszawa 1991.
Liebekowa Z., *Z wystawy Paryskiej*, „Bluszcz" 1900, nr 29, s. 230–231; nr 34, s. 270–271; nr 37, s. 292.
Lost paradise: Symbolist Europe, katalog wystawy Montreal Museum of Fine Arts, czerwiec–październik 1995.
„London Gazette", 17 August 1900, s. 5112.
Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885–1905, Petit Palais, Paris 1987.
Lucie-Smith E., *Symbolist Art*, Thames and Hudson, London 1972.
Mackill J. W., *The Life of William Morris*, London 1899.
Madsen S. T., *Sources of Art Nouveau,* Oslo–New York 1956.
Makała R., *„Neorenesans północny" jako niemiecki styl narodowy na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 2012.
Mallarmé S., *L'introduction*, [w:] R. Ghil, *Traité du verbe*, Paris 1885.
Malinowski J., *Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
Mandell R. D., *Paris 1900: The Great World's Fair*, University of Toronto Press, Toronto 1967.

Marinetti Filippo Tommaso (1876–1944) i Boccioni Umberto (1882–1916), „Le Figaro", 20 février 1909, nr 51, s. 1.

Maus M. O., *L'Art et la vie en Belgique 1830–1905*, Bruxelles 1929.

Maus M. O., *La Sculpture a l'Exposition Universelle*, „L'Art moderne", 1er juillet 1900, s. 205–207.

Mehoffer J., *Notatnik paryski 3*, Wrocław, Ossolineum, Dz. Rękopisów, sygn. 12803/3.

Meyer P., *Historia sztuki europejskiej*, przeł. F. Buhl, T. Dobrzeniecki, Warszawa 1973.

Mirbeau O., *Ku nowym formom ekspresji*, przeł. H. Morawska, [w:] *Moderniści o sztuce*, wyb., oprac. i wstęp E. Grabska, Warszawa 1971.

Monet, sa vie, son oeuvre par Gustave Geffroy, Macula, Paris 1987, s.n.n. (wyd. I 1922).

Morawski M., *Z wystawy paryskiej*, „Przegląd Powszechny" 1889, t. 24, s. 230–231.

Moréas J., *Le Manifest de Symbolique*, „Figaro", 18 września 1886, s. 1.

Mumford L., *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, przeł. E. Danecka, Warszawa 1966.

Mycielski J., *Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy skreślił…*, Kraków 1890.

Official Catalogue of the Great Exhibition, "Edinburgh Review" 1851, Vol. 94, No. 192, s.n.n.

Okulicz-Kozarynowie M. i R., *À la Botticelli. Jeszcze o prerafaelityzmie w literaturze Młodej Polski*, katalog wystawy *Śladami prerafaelitów*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2006.

Ołdziejewski K., *Wystawy Powszechne, ich historia, organizacja, położenie prawne i wartość społeczno-gospodarcza*, Poznań 1928.

Ory P., *Les Exposition Universelles de Paris. Panorama raisonné, aves des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auters*, Ramsay „image", Paris 1982.

Paris Exposition 1900, Paris 1900.

Petit Journal Supplément, Paris 1900.

Pevsner N., *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978.

Piast [S. Szczepanowski], *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie" 1898, nr 40.

Picht G., *Kunst und Mythos*, *Einführung Carl Friedrich von Weizsäcker*, Stuttgart 1986.

Pinet H., *Rodin les mains du génie*, Découvertes Gallimard, Paris 2009.

Pissarro C., *Listy do syna Lucjana*, przeł. S. Kossobudzki, oprac. W. Jaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971 (wyd. I 1943).

Plum W., *Les expositions universelles au 19ème siècle, spectacles au changement socio-culturel*, Bonn 1977.

Podraza-Kwiatkowska M., *Wstęp*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Ossolineum, Wrocław 1976.

Potocki A., *Sztuka na wystawie paryskiej*, „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 34, s. 661; nr 36, s. 709–710; nr 37, s. 729.

Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1977.

Porębski M., *Interregnum*, Warszawa 1975.

Porębski M., *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969.

Hr. Q., *Malarz baśni*, „Tygodniki Ilustrowany" 1910, nr 7, s. 126.

Regamey F., *Japan in Art and Industry*, Putnam, New York 1893.

Richardson A. E., *Architecture from the Classic Standpoint*, "Architectural Review" 1911, Vol. 39, http://archive.org/stream/academyarchitect40londuoft/academyarchitect40londu-oft_djvu.txt [data dostępu: 27.03.2012].

Rilke R. M., *Auguste Rodin*, Berlin 1903.
Rilke R. M., *August Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1964.
Riva R. T., *A probable model for Proust's Elstir*, "Modern Language Notes" 1963, Vol. 78, No. 3 (May), s. 307–313.
Robida A., *La Vie électrique*, Paris 1892.
Rodenbach G., *L'élite*, Paris 1899.
Rodin en 1900. L'Exposition de l'Alma, éd. A. Le Normand-Romain, Musée Rodin, Paris 2001.
Roger M., *L'Exposition Universelle de 1900*, Paris 1900.
Rosenblum R., Stevens M. A., Dumas A., *1900. Art at the Crossroads*, *16 January – 3 April 2000*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000.
Sabartès J., *Picasso, documents iconographiques*, Cailler, Genève 1956.
Sanchez P., *Préface*, [w:] D. Vieville, *Les expositions de la galerie Eugène Druet: répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres, 1903–1938*, Édition Echelle de Jacob, Paris 2009.
Sarajas-Korte S., *Lumière du Nord*, catalogue de l'exposition, Petit Palais, Paris 1987.
Silverman D. L., *Art Nouveau in fin-de-siècle France. Politics, Psychology and Style*, Art Book Fund, University of the California Press, Berkeley–Los Angeles 1992.
Sztuka polska. Malarstwo, red. F. Jasieński, A. Łada-Cybulski, Lwów [1903–1904].
Stier H., *Die deutsche Renaissance als nationaler Still und die Grenzen ihrer Anwendung*, „Deutsche Bauzeitung" 1884, s. 426–429.
Sosnowski J., „Czas" 1893, nr 187, s. 1.
Sprawozdanie zarządu Koła Polskiego Artystyczno-Literackiego w Paryżu za 1900 roku (istnienia Towarzystwa rok czwarty), Paryż 1901.
Strang R., *Art in Paris: Pictures by Foreign Artists at the Exhibition*, "New York Times", 16 June 1900, s. 22.
Szczepański L., *Sztuka narodowa*, „Życie" 1898, nr 9, 10.
Sztuka polska. Malarstwo, red. F. Jasieński, A. Łada-Cybulski, Lwów [1903–1904].
[Świadek], *Pawilon w stylu zakopiańskim projektu E. Kovátsa na wystawie paryskiej*¸ „Kraj" 1900, nr 7, s. 15.
Taride E., *Album photographique de exposition*, Paris 1900.
Tellier G., *Paris, capital de l'Exposition et l'un de ses principaux maîtres d'oeuvre*, [w:] *L'Exposition Universelle de 1900*, éd. J.-Ch. Mabire, L'Harmattan, Paris 2000, s. 167.
Thuillant P., *Cité d'artistes „La Ruche". La vie des „Abeilles"*, „Art et Décoration" 2013, no. 484, s. 53–54.
Variétés artistiques¸ „Bulletin polonais", 15 novembre 1900, no. 147, s. 315–316.
Varnedoe K., *Northern Light*, Yale University Press, New Haven–London 1988.
Verhaeren É., *Écrits sur l'art (1893–1916)*, éd. P. Aron, Labor, Bruxelles 1997.
Vision du Futur, catalogue de l'exposition, Grand Palais, Paris 2000–2001.
Vitry P., *L'Entrée Monumentale de l"Exposition Universelle de 1900*, „Art et décoration: revue mensuelle d'art moderne", juillet–décembre 1898, s. 97–104.
Wageman P., *Fired by Passion. The life and work of Akseli Gallen-Kallela*, [w:] *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*, ed. D. Jackson, P. Wageman, Groninger 2007.
Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1974.
Walther I. F., *Impresionist Art*, [w:] B. von Bismarck, A. Blühm et al., *Impressionism in Europe and North America*, t. 2, Taschen, Kolonia 1993.
Warnod J., *Le Bateau-Lavoir*, Presses de la Connaissance, Paris 1975.

Witkiewicz S., „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316, s. 33–34.
Wilde O., *New Remorse,* „The Spirit Lamp", 6 December 1892, s. 97.
Wyka K., *Thanatos i Polska*, Kraków 1971.
Wysocki A., *Urodzony w Turku. W 50. rocznicę śmierci Henryka Glicensteina*, katalog wystawy Muzeum Okręgowego, Konin 1993.
Zdziechowski M., *Spór o piękno*, „Przegląd Literacki" 1898, nr 7.
Zgórniak M., *Malarstwo na wystawach światowych w Paryżu w świetle statystyki Michała Żmigrodzkiego*, [w:] *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz i in., Wydawnictwo UJ, Kraków 2001, s. 439–452.
Zgórniak M., *Polscy uczniowie Académie Julian do roku 1919*, Kraków 2012.
Zola É., *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów*, wyb. G. Picon, oprac. J.-P. Bouillon, przeł. H. Morawska, Warszawa 1982.
Żmigrodzki M., *Krótki zarys historii sztuki*, Kraków 1900–1901.

SPIS ILUSTRACJI

1. LONDYN, *Pałac Kryształowy*, 1851 21
2. LONDYN, *Pałac Kryształowy*, hall, 1851 29
3. PARYŻ, *Cieplarnia Ogrodu Botanicznego*, 1833 30
4. *Panorama Paryża w 1900 z wieżą Eiffla*, 1889/1900 58
5. PARYŻ, *Wieża Eiffla i model kosmosu*, 1900 59
6. PARYŻ, *„Stary Paryż" według Alfreda Robidy*, 1900 60
7. PARYŻ, *Brama Monumentalna*, 1900 67
8. PARYŻ, *Wejście do stacji metra*, 1899–1900 68
9. PARYŻ, *Teatr / Pawilon Tańca Loïe de Fuller*, 1900 69
10. PARYŻ, *Tancerka Loïe de Fuller podczas występu*, 1900 69
11. PARYŻ, *L'Avenue Nicolas II, Grand Palais i Petit Palais*, 1900 71
12. PARYŻ, *Grand Palais*, 1900 72
13. PARYŻ, *Grand Palais*, widok ogólny, 2013 73
14. PARYŻ, *Grand Palais*, detal, 2013 74
15. PARYŻ, *Petit Palais*, 1900 77
16a. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013 77
16b. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013 78
16c. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013 78
16d. PARYŻ, *Petit Palais*, detal, 2013 79
17. PARYŻ, *Most Aleksandra III*, 1900 83
18. PARYŻ, *Most Aleksandra III*, 2013 83
19. PARYŻ, *Pałac Wody i Elektryczności*, 1900 87
20. PARYŻ, *Ulica Narodów – widok ogólny*, 1900 90
21. PARYŻ, *Pałac Włoski*, 1900 91
22. PARYŻ, *Pałace: Włoski, Turecki i Stanów Zjednoczonych*, 1900 92
23. PARYŻ, *Pałac Austriacki*, 1900 93
24. PARYŻ, *Polska komnata w Pałacu Austriackim*, 1900 95

25. PARYŻ, *Pałace: Węgier, Wielkiej Brytanii, Belgii, Norwegii, Niemiecki i Hiszpański,* 1900 .. 97
26. PARYŻ, *Pałac Wielkiej Brytanii*, 1900 98
27. PARYŻ, *Pałac Norwegii*, 1900 99
28. PARYŻ, *Pałac Niemiecki*, 1900 100
29. PARYŻ, *Pałac Hiszpański*, 1900 103
30. PARYŻ, *Pałac Fiński*, 1900 105
31. PARYŻ, *Pałac Szwecji*, 1900 107
32. PARYŻ, *Pałac Imperium Rosyjskiego*, 1900 108
33. PARYŻ, *Pałac miasta Paryża*, 1900 112
34. PARYŻ, *Pałac Świata / Palais du Monde*, 1900 112
35. PARYŻ, *Pałac Kopalnictwa i Górnictwa*, 1900 113
36. PARYŻ, *Pałac Sztuk Wyzwolonych*, 1900 114
37. PARYŻ, *La rue de l'Avenir, ruchomy chodnik*, 1900 115
38a. PARYŻ, *Grand Palais*, główny westybul z wystawą rzeźby, 1900 134
38b. PARYŻ, *Grand Palais*, główny westybul z wystawą rzeźby, 1900 135
39. PARYŻ, *Grand Palais*, wystawa rzeźby; na pierwszym planie wczesna wersja rzeźby Augusta Rodina *Pocałunek*, 1900 136
40. PEDER SEVERIN KRØYER, *Kąpiące się dzieci*, 1892, olej na płótnie, 33 × 40,5 cm, ©Den Hirschsprungske Samling, Kopenhaga 149
41. AKSELI GALLEN-KALLELA, *Matka Lemmikäinensa*, 1897, tempera na płótnie, 85 × 118 cm, ©Ateneum, Antell Collection, Helsinki 151
42. MAX LIEBERMANN, *Kąpiący się chłopcy*, 1896, olej na płótnie, 122 × 151 cm, ©Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Monachium (fot. czarno-biała) 154
43. JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER, *Dziewczyna w bieli: biała symfonia No. II*, ok. 1864, olej na płótnie, 76,5 × 51,1 cm, Tate Galery, Londyn, NO3418, fot.: ©Tate, London 2014 156
44. WALENTIN SIEROW, *Dziewczyna z brzoskwiniami,* 1887, olej na płótnie, 91 x 85 cm, Galeria Trietiakowska 167
45a. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013 178
45b. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013 179
45c. *Rekonstrukcja wystawy Augusta Rodina w Pawilonie d'Alma z 1900 roku*, widok ogólny, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013 180
46. AUGUST RODIN, *Medytacja* albo *Inny głos*, detal, rekonstrukcja wystawy w Pawilonie d'Alma z 1900 roku, Hotel Biron, Musée Rodin, Paryż, 2013 181
47. JACEK MALCZEWSKI, *Melancholia*, 1890–1894, olej na płótnie, 139 × 240 cm, Muzeum Narodowe, Poznań, nr inw. MNP FR 44.tif.bz2, ©Muzeum Narodowe w Poznaniu 193

48. JÓZEF PANKIEWICZ, *Portret pani Oderfeldowej z córką* (*Dama z dzieckiem*, *Portret pani O.*), 1899, olej na płótnie, 125,5 × 90 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. MP 896, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Grażyna Policewicz) 198

49. SAMUEL (SHMUEL) HIRSZENBERG, *Żyd Wieczny Tułacz*, 1899, olej na płótnie, 343 × 293 cm, The Israel Museum, Jerozolima, nr inw. BO 4. 1484, ©The Israel Museum (fot. David Harris) 199

50. JÓZEF CHEŁMOŃSKI, *Kuropatwy*, 1891, olej na płótnie, 123 × 199 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr. inw. MP 424, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Piotr Ligier) 200

51. JACEK MALCZEWSKI, *Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego*, 1903, olej na płótnie, 100 × 148 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa, nr inw. MP 369, ©Muzeum Narodowe w Warszawie (fot. Piotr Ligier) 202

THE 1900 UNIVERSAL WORLD EXHIBITION IN PARIS: THE SPLENDORS OF THE THIRD REPUBLIC

(Summary)

The present book is devoted mainly to problems in the presentation and interpretation of architecture and the fine arts at and 'alongside' the Universal World Exposition in Paris in 1900. Also touched upon are the epoch-making issues which shaped the ideas behind the world expositions. We consider, among others, such problems as: an outline of the expositions' genesis, the first attempts at exhibition of industrial goods from various countries as a form of international rivalry, reception of the watchwords of Enlightenment rationalism at the beginning of the 19th century, the influence of the Industrial Revolution, and the universal exhibitions as a realization of the ideas of Count Henri de Saint--Simon. The world expositions became a model for the realization of Saint--Simon's thought, in which the creations of human thought and handiwork, as well as the power and authority of money, were demonstrated. The Count's heirs were fascinated by the colonization of unknown lands, deserts and seas; colonization was supposed to cause economic development, and even just the carrying out of colonization gave these activities a political and philosophical dimension.

The first French Exposition, organized during the revolution in 1798, was essentially a type of folk festival, and all of the later expositions retained a similar character. The initial intent of the endeavor's organizers was to create a peculiar sort of fair which was meant to celebrate the decision to abolish the guild restrictions that had been brought on by the successive decrees of the Great French Revolution. The exposition fulfilled a propaganda role; it focused Europe's attention not only on Napoleon's conquests, but also on France's industrial and cultural potential. After this modest exhibition – in comparison to those which came after it – Paris was to host exhibitors from various corners of France 11 more times; six times, it was the host of events in which goods from almost the entire world were presented.

Polish participation in the exhibitions was initially insignificant. As exhibitors, inhabitants of the Austrian and Prussian partitions – as well as Poles living in exile – could display their products and artworks, representing the states in which they were currently living. The participation of Polish artists was considerably more visible than that of Polish industrialists.

A success for France was the exposition organized in 1889, on the 100th anniversary of the Great French Revolution. While it was officially ignored by Great Britain and other kingdoms, it did nonetheless attract exhibitors from almost the entire world. The aim of the exposition was to display the achievements of France and the rest of the world over the century that had passed since the outbreak of the Revolution. However, the great European monarchies (understandably) did not appear inclined to participate in celebration of the year 1789. France presented itself as a country which had revolutionized the lives of its citizens, making almost universal use of electricity, which was treated as a great technical achievement and prospect for the world.

The participation of Polish artists in this impressive exposition was modest, disproportionate to their real achievements; the artworks were included in the collection presented by the 'Partition countries' in a chaotic manner, paying no attention to the movements and trends with which the artists were associated. Among the Russian art, such world-renowned Polish artists as Siemiradzki were missing. In the Austrian pavilion as well, young artists with Polish roots were not shown. Among the paintings sent to Paris, there were none by young painters from Galicia: Jacek Malczewski, Kazimierz Pochwalski, Wojciech Kossak, Witold Pruszkowski, Julian Fałat.

Celebrations of the 400th anniversary of the discovery of America were graced by the world exposition in Chicago in 1892; it was this city which was the host. Poles, not having the opportunity to demonstrate their achievements in industry, agriculture or commerce as representatives of their own country, made their national and cultural affiliation felt, displaying artworks by their most outstanding artists. Art, along with the issues it raised concerning Poles' efforts toward national liberation, became the most important voice speaking of their existence and involvement in the civilizational development of the world. Many Polish artists, displaying their work at international exhibitions, attempted to indicate their national affiliation. Together, they worked out ways to enable reception of their *œuvre* as a whole characterizing their separate national identity. They made efforts for their works not to represent the Partition powers. The organization in Chicago of an exhibition of Polish art as an independent national exposition met with strong protests from the government commissars of Germany and Austria.

Designs and Realizations

The Art Nouveau style was a great experience of novelty and a peculiar emblem of the 1900 Expo. Thus, even the construction of the main entrance to the exposition premises embodied this particular stylistic language. Everything that people wanted to display at this exhibition had to be and was gigantic. [...]

[...] Also in Art Nouveau style were the Metro stations adorned by Hector Guimard with a line of plans and shells characteristic of this style; Art Nouveau – making its presence felt in architecture only with difficulty – left a strong mark on decorative and functional art. Excellent examples of Art Nouveau style were the Pavillon Bleu restaurant, as well as the theater building in which dancer Loïe de Fuller performed. [...]

[...] The Grand Palais and Petit Palais, representing France at the 1900 World Exposition in Paris, were a testimony to the respect enjoyed by the French architectural tradition, and represented an apotheosis thereof. Manifesting the style of Kings Louis XIII–XVI, they became a model for the Europe of that time.

Another structure intended to grace Paris on a permanent basis was the Pont Alexandre III, a work commemorating the Franco-Russian Alliance formed in 1891 by the Russian tsar and French president Sadi Carnot. A twin structure, known as the Trinity Bridge, was constructed in Saint Petersburg. Placed on it were the national emblems of France and the Russian Empire, as well as personifications of the Seine and Neva Rivers. [...]

[...] Another attraction at the exposition was the Rue des Nations, marked out along the left bank of the Seine between the Pont des Invalides and the Pont de l'Alma. The national pavilions had a more or less sumptuous appearance, dependent on the wealth at their disposal, which found its reflection in a highly-defined hierarchy. The main accent was placed on the artistic, and then on the economic, scientific and financial message. Though erected with the intent of temporary use, the buildings – imaginatively-conceived, but also extraordinarily interesting in architectural and urban planning terms – presented themselves in full splendor.

On the second floor of the magnificent Austrian Palace, where works of art were presented, a small space was allocated for an exhibition of the 'Galician art industry'. Hidden behind this cryptonym was the so-called 'Polish chamber'. It was designed by Edgar Kováts, who utilized ornamental Polish highland motifs in his design.

Part III is devoted to the fine arts, presented in abundance at the Paris exposition in 1900.

The fundamental aim of this book is to present problems concerning artistic events associated with the exhibition, to accentuate the importance of phenomena pertaining to architecture and building construction, as well as sculpture and painting. It was architecture and the fine arts which were surrounded with particular care on the part of the Exposition organizers, who spared no expense: the Grand Palais and Petit Palais were built to present works by artists from all over the world of that time. Independently of the splendid displays in the main art palaces, in each of the national pavilions, space was set aside to display art from the given country.

Even if the fine arts triumphed at the 1900 exhibition, it was the confrontation of that which was anachronistic in the exhibition with the anxious expectation of something new – something modern, which would be brought by the 20th century – which gave rise to the question: at what moment was the optimistic 18th-century faith in science and the associated progress replaced by a feeling of doubt, of uncertainty as to their meaningfulness? At what moment in history did an abatement ensue in the conviction that expanding urban agglomerations, heavy industry, the possibility of taking control over the world would bring happiness to humanity? The 1900 exposition was a show against the background of which society at that time, remaining convinced of its participation in historical, cultural, artistic and conventional transformations, digested an awareness that the time of 'innocence' was inevitably coming to an end, that a 'great catastrophe' was approaching. The 1900 exposition was a bridge linking two eras. For posterity, the 19th century had turned out to be a time of universal teaching, implementation of the achievements of science and technology, which were meant to make life easier and more pleasant. These areas were pointed to as the chief elements shaping progress in the past hundred years; their beneficiary was to be the 20th century, presently perceived as the century that witnessed the most horrible totalitarian systems and world wars in human history.

The 1900 Universal World Exhibition in Paris, like the previous expositions, invited representatives of nearly every state in the world that time to participate and display the entirety of their nation's creative and manufacturing activity. From among the hundreds of artworks which exhibitors sent to the exposition, I shall cite only those which won prizes or honorable mentions; some of them, presently considered to be outstanding works of art, have been described in more detail and set against the background of their historical, political and

artistic context. I have devoted more attention to architecture and to the creators of the Grand Palais, Petit Palais and Pont Alexandre III, the Palais de l'Electricité and the Château d'Eau, the Finnish and Russian pavilions, the work of Finnish painter Akseli Gallen-Kallela, Anna Ancher, Jacek Malczewski and Józef Mehoffer. In separate sections, I have discussed the exhibition of works by Auguste Rodin and Claude Monet, at that time already recognized artists, who displayed their works alongside, or rather – as an expression of protest against the official exhibition – in separate, independent places located outside the exposition premises. Art in 1900 was put on a pedestal; it was art which people perceived as the foundation for the building of national identity, seeing in it one of the most important elements comprising the concept of civilization in a broad sense.

The chapter entitled 'Designs and Plans' was written on the basis of materials in the archival collections of the Faculty of Architecture library at the Warsaw University of Technology. Analysis of texts, drawings of the architectural plans and designs placed in the pages of *Architecture* magazine has permitted us to follow the complicated legal, administrative, urban planning and architectural procedures which were conducted by the most outstanding French architects and engineers. The most interesting source was reports and detailed descriptions of designs by architect and *Architecture* editor-in-chief Louis-Charles Boileau, one of the jurors of the architectural competition for, among other things, the realization of the construction of the Grand Palais and Petit Palais. From the heated debates, from the superfluity of ideas from architects and engineers, designs were chosen that were considered most appropriate for realization, fulfilling criteria concerning a vision of monumental architecture of suitable caliber for the end of the century, official architecture summarizing the essence of the French national building style. The Grand Palais and Petit Palais; the Pont Alexandre III; the train station at the Quai d'Orsay, located on the left bank of Seine, whose creator was Victor Laloux; and the metro station entrances designed by Hector Guimard have blended in perfectly with the urban planning structure of today's Paris. Both palaces – in accordance with the decision of their funders and creators – are presently important places for the presentation of art. Since 1986 (after the restructuring performed by architect Gae Aulenti, begun in 1979), the huge Gare d'Orsay train station has successfully functioned as a museum of 19th-century art from France and elsewhere in the world.

The Fine Arts at the 1900 Universal Exhibition in Paris

Interest in painting and sculpture in the 19th century was so great that when the jurors of the fine arts section of the 1900 Universal Exhibition in Paris announced a call for works, thousands of works from nearly every continent were transported to the capital of France; interest in the art of the 'subversives' (Realists, Impressionists, Neo-Impressionists, Symbolists, Nabis, artists working in the Art Nouveau style) and digressions concerning the manner and scope of presentation of their works temporarily eclipsed the grand preparations for the official display at the Grand and Petit Palais.

Both palaces housed an impressive exhibition of the fine arts, the likes of which had never yet been presented in Paris. The organizers took care to place particular emphasis on the significance of French art for art in the world at large. At the Petit Palais, works of French art from the Middle Ages to the painting of Antoine Watteau were presented. At the Grand Palais, art works created in the period from 1800 to 1889 were exhibited. The Grand Palais became the place where the most serious contradiction was clearly revealed, that occurs between that which is unchanging and that which undergoes inevitable change, to which even the most conservatively-inclined minds will (unwillingly and reluctantly) eventually yield. The tensions among the jury members (who came from, above all, circles adhering to academic tradition) who qualified works for the Exposition not infrequently took on the characteristics of a fight for the right to remain in that which is well-known, permanent and safe (academicism) in confrontation with the new, revolutionized concept of art which was radically leading the way into the 20th century.

The National Aspect

A review of the works which were displayed at the Exposition of the Decade indicates how essential the national aspect was for individual countries – an aspect shaped at the turn of the century by such factors as the need to strengthen national identity for some, the fight for independence for others, and the consolidation of newly-gained independence for yet other nations. A work of art became a mirror of political aspirations, of a conviction concerning the status of one's own nation as a superpower, and an expression of the desire to become involved in the current, modern activities of the world at that time. The Irish and Greek issue was still vivid and close to the matter of Poland's independence; the nations of the Balkan Peninsula were fighting for independence; the Italians

had been enjoying independence only since 1861; and the French still had in their memory the war with Prussia.

The 1900 exposition was a parade presenting a utopian vision of universal harmony among nations and states. In the 19th century, there ensued an explosion of the quest for and rediscovery of national identifications, of the battle for independence on the part of the nations absorbed by economically and militarily powerful states, of world colonization and of aggressive Eurocentrism. From today's viewpoint, this was in essence one of the most important problems mirrored by the art exhibition at the Grand Palais.

The quest for and consolidation of national identities was a dominant phenomenon in the 19th century. Its background was the foundation of one-nation states, wars, national uprisings, economic and superpower rivalry and nationalism. Art became a tool for the promotion of national ideologies. Artists had specific tasks to perform, and they often did this with relish. The exhibition halls were full of landscapes, as well as presentations of local traditions and scenes from national myths forming part of contemporary reality. The emphasis of national identification was served by the architecture of individual nations' pavilions and by the subject matter of the works presented at their exhibitions. Nationalistic moods accompanied artists who came from countries fighting for their independence, as well as those who represented states enjoying a stable geopolitical situation.

Art Nouveau or *fin-de-siècle*?

For a long time, Art Nouveau was not accepted; the year 1900 was not a time of complete triumph for it. It was still a style esteemed mainly in the ornamental arts. While an international Art Nouveau center had been founded in Paris, the creation of which had preceded Samuel Bing's opening of the salon L'Art Nouveau in 1895, and in 1900, at the great world exhibition, it had achieved the apogee of its creative capabilities and popularity, it was still perceived as an ephemeral style devoid of canon, torn among architecture, handicraft and painting. It gained popularity and recognition only in the 1920s and 30s, when, via a return to the subdued forms and harmonious structure characteristic of Art Deco, a final break with the convention of copying and imitation ensued. Even if it was emphasized in the works of avant-garde artists, it was still perceived as a style occurring outside the main current of art. Art Nouveau in Paris was 'officially' presented in such structures as the Monumental Gate and the stylish metro station entrances designed by Guimard; in the form and ornamentation of the theater building in which Loïe de Fuller danced; and in

the openwork wooden construction of the Pavillon Bleu restaurant. Vis-à-vis the predilection for the Renaissance and Baroque accepted at that time, Art Nouveau brought into architecture, the fine arts, handicrafts and the ornamental arts an element of lightheartedness, enthusiasm and freedom of imagination.

Society at the end of the 19th century in general accepted official art, and academic theorists treated it as a peculiar sort of message conveying simple philosophical, political and moral content. The dominant role of the academics caused a break in the contact of living art with society, as well as with that which was innovative in art, independent of canons and of the bourgeois viewer's taste.

Auguste Rodin's Exhibition on the Place de l'Alma

Within the official display of French sculpture at the Grand Palais, the artistic output of Auguste Rodin was represented by only two works from the early period of his *œuvre*. These were plaster sculpture studies for *The Kiss*. In response to the decision of jurors not interested in Rodin's most recent work, the artist – 1.5 months after the official opening of the exposition, near the fairgrounds, in a purpose-built pavilion (Pavillon de l'Alma), he opened his first solo exhibition, in which he displayed approximately 150 sculptures, as well as numerous drawings.

Claude Monet – Exhibition at the Paul Durand-Ruel Gallery

Monet refused to take part in the official exhibition, and 10 days after the close of the 1900 exposition, he opened an presentation of his most recent paintings at the gallery of well-known collector and merchant Paul Durand-Ruel. Key to the exhibition were his most recent works painted at Giverny, in a stylistic language alluding to the Impressionist music of Claude Debussy, Frederick Delius and Manuel de Falla.

The Art of Poles at the 1900 Universal World Exhibition in Paris

The Polish Artistic and Literary Circle was founded in 1897 in Paris. Its main task, in view of Poland's lack of statehood, was to organize and take care of the cultural life of the Polish diaspora living in Paris. The artistic section was created in 1898 as one of the Circle's areas of activity. The most important task, in view of the approaching world exposition in 1900, was to organize a Polish art pavilion. Unfortunately, the Poles' efforts were unsuccessful. A catalog

of artists of Polish nationality who displayed their work at the universal exposition and were distributed among the pavilions of the three Partition powers – as well as in the international sections, when the artists lived in different countries – was intended to temper a decision of political and administrative character: the world exposition's regulations permitted the organization of separate sections only in the case of states which were taking official part in it. The catalog contained two exhibition floor plans showing the distribution of the foreign sections at the Grand Palais, a list of Poles' works by room, and an alphabetical listing of the artists. The modest brochure, with a cover in the national colors, was the only successful public manifestation of Polish presence at the 1900 universal exposition in Paris; it represented an expression of aspirations to unite Polish people, to indicate their unity despite political and historical adversities.

Let us recall the hopes that France at that time was putting in the Franco-Russian Alliance, which excluded such a demonstrative attitude of Poles in their independence aspirations at the exposition taking place in Paris. Poles did not even obtain permission to present their works in the international section.

There were a large number of Poles displaying their works at the exposition; they represented mainly the Russian and Austrian sections – as part of those sections, they obtained separate 'Polish' rooms. There was no question of any joint representation of art from the two Partitions, for the reservations of the Partition states were very strong. France as well, as the host of the event, was not inclined to yield to Poles' requests to display their works in an independent section. Artists active in the Prussian Partition were not mentioned by the critics. The Poles' greatest successes were two gold medals awarded to two artists representing Austria, exhibiting their work in the Art Nouveau Pavilion: Józef Mehoffer, for his oil painting *The Singer* (1896) and design for the stained-glass window *The Martyrs* (1889), made for the Gothic collegiate church in Fribourg; as well as woodcut artist Feliks Stanisław Jasiński, for a series of print works prepared on the basis of Pre-Raphaelite paintings. The latter represented France.

People living in the second half of the 19th century were not wrong in their dreams – proud of their achievements, they wanted to show the world the fruits of their labors and experience, their ingenuity and courage. The crowning of their efforts was the Exposition Universelle de 1900, ending the 19th century in Paris.

Translated by Cara Thornton

INDEKS NAZWISK

A

Abdul-Azisim, sułtan Turcji 36
Acker Ernest 99
Ahlers-Hetermann Friedrich 176
Aho Juhasi 152
Aitchison George 132
Albert, książę Wielkiej Brytanii i Irlandii 28
Alby Amédée 82
Alchimowicz Kazimierz 53, 197
Aleksander I 36
Aleksander II 36, 168
Aleksander III 168
d'Alembert Jean Le Rond 15
Alexander John White 155
Alexandre Arsène 136, 137, 143, 162, 177, 185, 186, 217
Allowood John 8, 217
Alma-Tadema Anna 146, 147
Alma-Tadema Laura Theresa 146
Alma-Tadema Lawrance 46, 145, 146
Amiet Cuno 158
Ampère André 18
Ancher Anna Kristine 10, 148, 233
Ancher Michael Peter 148
Antokolski Marek 42, 167, 168, 197
d'Annunzio Gabriel 188, 221
Apollinaire Guillaume 176
Archipenko Alexander 127
d'Arcy William Knox 169
Arkhipov Abram 139
Armour Philip 51
Armsted Henry H. 132
Aron Paul 141, 223
Ashby Charlotte 217
Aubin L. 108, 218
Augustynowicz Aleksander 195
Aulenti Gae (właśc. Gaetana Aulenti) 11, 125, 235, 245
Auvien Virva Emilia 218
Axentowicz Teodor 50, 195, 201, 202

B

Bachmiński Aleksander 95
Backer Harriet 139, 150
Badowski Adam 197, 198
Bailly-Herzberg J. 137, 218
Bakst Leon 213
Balla Giacomo 209
Banham Reyner 125, 218
Barbara św. 203
Bardecki Józef 183
Bardon Renaud 80, 125
Bareau Georges 74
Barelier André 128
Barnim Phineas T. 51
Barrault Alexandre 32, 33
Barrias Louis-Ernest 74, 132
de Barthélemy Anatole 133, 138, 218
Bastien-Lepage Jules 48, 157
Bates Harry 146
Baudelaire Charles 175
Bayes Gilbert 146
Bazille Frédéric 138
Bąkowska Eligia 126, 174, 218, 219
Beausire A. 184, 218
Beaux Cecilia 152, 155
Béguine Michel 74

Bendermann Eduard 40
Beneveni Feliks 20, 218
Benjamin Johnston Frances „Fannie" 169
Benouville, architekt 111
Berezowski Antoni 36
Berlioz Hector 161
Bernard Émile 169
Bernard Paul Albert 177
Biegas Bolesław 212, 213
Bielawska K. 182, 221
Bilińska Anna 51, 191
Binet René 66, 67
Bing Samuel 171, 235
Bing Sigfrid 71
Bird Anthony 218
Bismarck B. von 223
Blomstedt Väinö Alfred 106, 152
Blot Eugène 142
Blühm A. 223
Bobrowska-Jakubowska Ewa 12, 189–191, 210, 212, 218
Boccioni Umberto 209, 222
de Bodot Anatole 120
Boileau Louis-Charles 11, 57, 72, 75–77, 81, 82, 109, 110, 121, 218, 233
Boldini Giovanni 158
Bonnard Pierre 140
Bonnat Léon 131, 148
Botticelli Sandro 175, 197, 222
Boucher Alfred 74, 126, 127, 142
Bouguereau William-Adolphe 46, 131, 139, 140
Bouillon Jean-Paul 44, 224
Boulanger Bougereau Gustave 140
Bourdelle Antoine 204, 211
Bouvarde Joseph-Antoine 86
Boznańska Olga 191, 195, 202
Bradley William H. 175
Brancusi Constantin 127
Brandt Józef 38, 42, 46, 54, 191, 199, 201
Braque Georges 131
Breitner George Hendrik 148
Brendel J. 62, 220
Breton Jules 139
Bridgewater Francis Egarton 17
Briggs Asa 8, 51, 117, 218
Brisse Léon 34, 218
Brodowski Józef 41
Bronowski Jacob 17, 218
Brzozowski Stanisław 188
Buhl Franciszek 9, 81, 222
Burke Peter 8, 51, 117, 218
Burne-Jones Edward Coley 145, 150, 169, 186, 197

C

Cabanel Alexandre 38, 40, 46, 132
Cabanel Pierre 140
Caillebotte Gustave 48, 131
Callowey Thomas J. 169, 170, 218
Capellaro Paul-Gabriel 74
Carlès Antonin 73
Carnot Sadi (Marie François Sadi Carnot) 57, 82, 231
Carolus-Duran (właśc. Charles Émile Auguste Durand) 186
Carrière Eugène 177, 217
Casagemas Carlos 159
Casas Ramon 159
Cassatt Mary 155
Cassien-Bernard Joseph 82
Cazin Benjamin 138
Cazin Jean Charles 161
Cézanne Paul 48, 121, 130, 132, 138, 143, 177, 205
Chabas Paul Émile 139
Chagall Marc 127, 218
Chaplain Jules 86
Chardin Jean Baptysta 142
Chavanne Blandine 138
Chełmoński Józef 49, 50, 53, 191, 196, 197, 200, 201, 227
Chereta Jules 175
Chévalier Michel 37, 219
Chodkiewicz Jan Karol 38
Chopin Fryderyk 52, 189, 201, 212
Chū Asai 161
Churchill Winston 72, 84
Ciesielski Władysław 195
Cieśliński Władysław zob. Ciesielski Władysław
Claudel Camille 142, 152, 182, 212, 213, 218

Claus Émile 143
Clausen George 139, 145
Cogniet Léon 34, 140
Cohen Jean-Louis 9, 218
Colarossi Filippo 142, 148, 152, 153, 155, 157
Colboc Pierre 125
Cole Henry 213
Colenbrander Theodoor Christiaan Adriaan 147
Collin Raphaël 161
Colonna Édouard 71
Comte Jules 218
Constable John 169
Constant Benjamin 206
Contamin Victor 47
Cordonnier Alphonse-Amédée 73
Corinth Lovis 140
Cornelius Peter von 33
Corot Jean-Baptiste Camille 48, 50, 136, 141, 174
Couchoud Jean Paul 174, 218
Courbet Gustave 34, 37, 44, 50, 130, 132, 136, 141, 156, 174, 185, 224
Cousin Gaston 82
Coutan Jules-Félix 85
Crane Walter 144, 218
Crespelle Jean-Paul 126, 159, 219
Czachórski Władysław 199
Czartoryski Aleksander 41
Czistiakow Paweł 206

D

Daczyński Stanisław 95
Dagnan-Bouveret Pascal 138
Daillion Horace 74
Dalou Aimé-Jules 84, 85, 146, 175
Danecka Ewa 222
Daney Charles 27, 219
Danielson-Gambogi Elin 152, 153
Daubigny Charles-François 38, 48, 136
Daum Antonin 171
Daumier Honoré 37, 132, 141
David Jacques-Louis 17, 48, 132, 141
Davies Norman 16, 17, 219
Davioud Gabriel 43, 121
Dąbrowska-Szelągowska Małgorzata 182–184, 219
Debussy Claude 184, 236
Degas Edgar 48, 132, 138, 139, 141
Deglane Henri 70, 72–75, 81
Delacroix Eugène 33, 40, 48, 84, 131, 141
Delauney Robert 9
Delius Frederick 184, 236
Demolder Eugène 141, 142, 185, 219
Denis Maurice 71, 137, 138, 140, 177, 211
Descamps Aleksander 33
Desprez Adrien 10, 46, 219
Díaz de la Peña Narcisse-Virgilio 48
Diderot Denis 15
Dion Jules-Albert 44
Dobrowolski Tadeusz 203, 205, 219
Dobrzeniecki Tadeusz 9, 81, 222
Dorizon Louis 184
Doyen Eugène 116
Drexlerowa Anna M. 8, 23, 28, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 45, 49, 50, 53, 54, 173, 196, 219
[Drowa Liebekowa] zob. Liebekowa Z.
Druet Eugène 177, 223
Drury Alfred 146
Drzewiecki Z. 125, 218
Dubovski Nikołaj 168
Dufy Raoul 131
Dulong René 171
Dumas Ann 8, 53, 162, 223
Durand Charles Emile 155
Durand-Ruel Paul 6, 184, 236
Duterta Ferdynand Ludwik 47

E

Eakins Thomas 157
Eaton Frederic A. 132
Edelfelt Albert 104, 106, 151, 153, 219
Eiebakke August 150
Eiffel Gustave 22, 43, 115, 121, 126
Ekielski Władysław 94, 219
Elżbieta I, królowa Anglii i Irlandii 123
Elżbieta, żona Karola I, króla Rumunii 126
Enckell Mangus 106, 152, 166, 212
Ensor James 143
Ermak, filozof 168
Esquié, architekt 64
Eugenia, cesarzowa 33

F

(f) zob. Feldman Wilhelm
Fabiani Max 94, 173
Falguière Alexandre-Jean-Joseph 74
de Falla Manuel 184, 236
Fałat Julian 49, 54, 195–197, 201–203, 230
Fantin-Latour Henri 136, 205
Faure Félix 82
Feininger Lyonel 152
Feldman Wilhelm 188, 220
Fenollos Ernest 161
Ferrary Maurice-Desire 80
Ferrier Gabriel 140
Feuillet Maurice 211
de Feure Georges 71
Fidiasz 73
Field Marshall 51
Finch Alfred William 143
Fiori Ruth 108, 219
Flaubert Gustave 37
de Fleury Charles Rohault 29
Fleury Tony Robert 40, 140
Forbes Stanhope 139, 145
Ford Edward Onslow 146
Forsberg Nils 150
Fourier Éduard 73
Frampton George 146
Français François-Louis 46
Francastel Pierre 9, 30, 116, 213, 220
France Anatol 220
Francesca da Rimini 176
Franciszek Józef 36, 39
Frantz Henri 133, 220
Frédéric Léon 144, 145
Frémiet Emmanuel 85
Freud Zygmunt 194
Friebe Wolfgang 125, 220
Froissart-Pezone Rossella 138
Fujishima Takeji 161
Fujita Tsuguj 161
de Fuller Loïe 67–69, 171, 175, 176, 220, 225, 231, 235

G

Gabowicz Józef 197
Gabriele Jacques-Ange 70
Gaillard Eugène 71
Gainsborough Thomas 169
Galeth Józef 95
Gallé Émile 138, 171, 172, 213
Gallén-Kallela Akseli 10, 105, 106, 150, 151, 164–166, 211, 212, 221, 223, 226, 233
Gardet Georges 84, 85
Garnier Charles 43
Gasq Jean-Baptiste 74
Gauguin Paul 48, 132, 138, 143, 152, 169
Gautier Charles 63, 219
Gautier Hippolyte 10, 46
Geffroy Gustave 88, 162, 184, 220, 222
Geoffroy-Dechaume Izabelle 128
Gerhard Albert 106
Géricault Théodore 48, 141
Germain Gustave 74
Gérôme Jean-Léon 38, 46, 133, 157
Gerson Maria 197, 220
Gerson Wojciech 38, 41, 42, 49, 50, 53, 195–197, 204, 207
Gesellius Herman Ernst 104, 211
Ghil René 205, 221
Giacometti Alberto 158, 221
Giacometti Giovanni 158
Giani Charles 94
Giedion Siegfrid 8, 9, 16, 19, 22, 35, 44, 120, 220
Gierymski Aleksander 42, 191, 200, 205
Gierymski Maksymilian 41, 42, 46, 191, 200
Gilbert Alfred 146
Giller Agaton 40, 41, 220
Girault Charles 61, 62, 70, 75, 80, 81, 121
Girouard Mark 8, 220
Giscard d'Estaing Valéry 125
Glantzlin, rzeźbiarz 85
Glicenstein Henryk 197, 204
Godebski Cyprian 190, 191
Golberg (Goldberg) Mieczysław 183
de Gourmont Remy 205, 220
Górski, malarz 198
Grabska Elżbieta 179, 222
des Granges René 162, 186, 219
Grappe Georges 182
Greder Léon 189, 190, 220

Greenaway Kate 146
Greenhalgh Paul 8, 135–137, 146, 147, 220
Gressin Dumoulin Marie-Pauline 146
Grossmann G. Ulrich 102
Grottger Artur 38, 190
Grundtvig Nikolaj Frederik 150
Grünwald Mòr 220
Gryglewicz Tomasz 130, 224
Gryglewski Aleksander 191
Guigou Paul-Camille 139
Guimard Hector 11, 67, 171, 186, 211, 233, 235
Guinaudeau Bernard 133, 134, 166, 167, 220

H

Haake Michał 216, 220
Hallays André 125
Halonen Emil 153
Halonen Pekka 106, 152, 166
Hammershøi Vilhelm 148
Hammond Barbara 19, 220
Hammond John Lawrance 19, 220
Hannaux Emanuel 87
Harnett William 157
Harpignes Henri-Joseph 139
Harris David 199, 227
Harris Thomas 22, 220
Harrison Thomas Alexander 157
Haussmann Georges Eugène 32, 61, 208
Hayashi Tadamasa 162, 170
Hébuterne Jeanne 152
Heine Thomas T. 175
Hénard Eugène 61–63, 86
Henner Jean-Jacques 139
Henryk II Walezjusz 25
Henryk IV de Burbon 26
Henryk VI, król Anglii 25
Héran Emmanuelle 138
Herkomer Hubert 46
Herth Francis 128
Hirszenberg Samuel (Shmuel) 49, 195, 197, 199, 204, 227
Hitchcock George 157
Hodler Ferdynand 132, 158, 186, 211–213
Hoffmann Josef 94, 173
Holbrook Jackson 216, 220
Homer Winslow 156
Hoppner John 169
Horta Victor 144
Houdin, rzeźbiarz 111
Hugo Victor 160
Hugues Jean-Baptiste-Dominique 74
Hurad C.-L. 50, 220
Huyghe René 43, 119, 121, 122, 220

I

Ingram Joseph Forsyth 220
Ingres Jean-August-Dominique 33, 131, 132, 141
Injalbert Jean-Antoine 80
Inness George 157
Isay Raymond 221
Israëls Isaac-Lazarus 148
Israëls Josef 148
Iwan Groźny 168
Iwanowski Nikodem 41
Izabella Kastylijska 123

J

Jabłczyński Feliks 205, 206, 221
Jackson David 165, 223
Jacquard Joseph Marie 18
Jankowski Józef 207, 221
Järnefelt Eero 166
Järnefelt Enckell 166
Jarocińska Michalina 9, 30, 116, 213, 220
Jarociński Stefan 9, 30, 116, 213, 220
Jarosław Mądry 168
Jarry Alfred 161
Jarzmowski Erazm 51
Jasiński Feliks Stanisław 196–198, 203, 223, 237, 249
Jasiński Zdzisław 53, 197
Jastrun Mieczysław 182, 221
Jaworska W. 137, 222
Jedlińska Eleonora 16, 178, 221
Jedliński Jakub 8, 51, 117, 218
Joanna d'Arc 123
Jobard Marcellin 120, 221
Jones Eric L. 9, 17, 221
Jones Inigo 97

Jouffroy François 157
Jourdain Frantz 47, 211
Julian Philippe 66, 125, 221
Julian Rodolphe 140
Julian św. 60

K

Kaczorowski Piotr 41
Kahan Albert 184
Kakuzo Okakura 161
Kalinowski K. 11
Kamiński Aleksander 204
Kamiński Stanisław 42
Kamiński T. 54
Kapliński Leon 38
Karol I, król Rumunii 126
Karol Ludwik Napoleon Bonaparte zob. Napoleon III Bonaparte
Karol VIII 60
Karol Wielki 85
Katarzyna I, caryca 123
Katarzyna II 168
Katarzyna św. 203
Kaulbach Wilhelm von 38, 40
Kędzierski Apoloniusz 53, 54, 198
Kędzierski Marek 158, 221
Khan Gustave 205, 221
Khnopff Fernand 131, 143, 144
Kisling Mojżesz 127
Kjelleberg Pierre 33, 170, 221
Kleczyński J. 207, 221
Klimt Gustave 94, 132, 172, 173, 186, 211, 212
Klodt Michail 207
Knaus Ludwig 38
Knipping John Baptist 147, 221
Kolumb Krzysztof 5, 51
Konczyński Tadeusz 188, 221
Kopernik Mikołaj 40, 95
Körösi A. 62, 220
Korwin Milewski Ignacy 41
Kosakiewicz Antoni zob. Kozakiewicz Antoni
Kossak Juliusz 38, 53, 191
Kossak Wojciech 49, 230
Kossobudzki S. 137, 222
Kossowski Henryk 197
Kościuszko Tadeusz 50, 192
Kotula A. 176, 221
Kováts Edgar 12, 94, 96, 223, 231
Kowalski Jacek 9, 15, 31, 37, 199, 221
Kozakiewicz Antoni 195
Koziebrodzka I. 183
Krakowski Piotr 176, 221
Kraszewski Józef Ignacy 36, 221
Krémègne Pinchus 127
Krøyer Severin Peder 149, 226
Król Monika 221
Kucharzewski Ludwik 46
Kuchiro Kume 161
Kupka František 213
Kuroda Kiyoteru zob. Seiki Kuroda
Kuryluk Ewa 172, 221
Kwiatkowski Teofil 191

L

Labatut Jules-Jacques 73
Laborde Jean-Baptista 213
de Laborde Léon 170
Labroust Henri 121
Lafont Émile 74
Lalique René 70, 137
Laloux Victor 11, 126, 233
Lambeaux Jef 143
Landseer Edwin 33
Lanoux Armond 122, 123, 221
Larche Raoul François 175
Larsson Carl 150
Laurens Jean-Paul 177, 206
Laurent Monique 182, 183, 221
Lavery John 145
de Lavoisier Antoine Laureat 17
Le Normand-Romain A. 177, 223
Le Play Frédéric 35
Le Tellier Georges 84, 223
Leblanc Lucien 108, 219
Lefèbvre Hippolite 87, 88, 140
Lefèbvre Jules Joseph 140
Lefèvre Camille 73
Léger Fernande 127
Lehaman Henri 195
Leighton Edmund 145
Leighton Frederick 131

Lejeune Adolph-Frédéric 80
Lemaitre Henri 80
Lenbach Franz von 154, 186
Lenoir Alfred 85
Léonard Agathon 74
Leonardo da Vinci 177
Léoni Léonard 128
Leopold II, król Belgii 143
Lesser Aleksander 38, 41
Lessing Julius 101
Lewitan Izaak 166
Leygues Georges 173, 177
Leys Henry 38
Lhermitte Léon-August 139, 150
Liebekowa Z., 61, 110, 144, 150, 157, 167, 168, 195, 221
Liebermann Max 153, 154, 204, 226
Ligier Piotr 200, 202, 227
Lindgren Armas Eliel 104
Lipchitz Jacques 127
Litwiniuk Jerzy 164
Loba Anna 9, 15, 31, 37
Loba Mirosław 9, 15, 31, 37
Locvy, malarz 198
Loubet Émile 122, 124
Louvet Albert 70, 74, 75
Lucie-Smith Edward 158, 221
Ludwik Filip I, król Francji 31, 33
Ludwik XI 25, 26
Ludwik XII 60
Ludwik XIII 26
Ludwik XIV 76, 82, 84, 85
Ludwik XV 82, 120
Ludwik XVI 33, 36, 72, 73, 82
Lukasch-Makowsky Elena 212
Lumière August Marie Louis 116
Lumière Louis Jean 116

Ł

Łada-Cybulski Adam 203, 223
Łopieński Ignacy 191
Łuszczkiewicz Władysław 195

M

Mabire Jean-Christoph 9, 12, 27, 44, 59, 113, 116, 219, 223
Mackill John William 214, 221
Mackintosh Charles Rennie 211
MacMonnies Frederick William 157
Madsen Stephan Tschudi 171, 221
Maeterlinck Maurice 147
Magne Lucien 107
Majorelle Louis 171
Makała Rafał 101, 221
Makarat Hans 46
Malczewski Jacek 10, 49, 53, 54, 192–195, 202, 211, 212, 216, 220, 226, 227, 230, 233
Malinowski Jerzy 168, 204, 221
Mallarmé Stéphane 205, 221
Malyavin Filipp Andreevich 166, 186
Mamontow Anatol Anatoljewicz (Sawwa) 109, 166
Mandell Richard D. 9, 221
Manet Édouard 48, 130, 132, 136, 138, 174, 185
Mankels, architekt 99
Mansart Jules 63
Marcou Frantz 80
Marey Étienne-Jules 209
Maria Antonina, królowa Francji 33
Maria Teresa, królowa Czech i Węgier 97, 123
Marinetti Filippo Tommaso 209, 222
Marquest Louis 85
Martinet, architekt-pejzażysta 111
Marx Karl 214
Marx Roger 130, 137, 138
Masaccio (właśc. Tommaso di Ser Giovanni di Simone) 152
Masłowski Stanisław 197
de Massoule André 85
Matejko Jan 38, 40–42, 45, 46, 49, 53, 188, 191, 193, 195, 196, 201, 204
Matisse Henri 140, 212, 213
de Maupassant Guy 37
Maus Octave 141, 143, 145, 157, 222
Maximilien de Béthune de Sully 26
Mehoffer Józef 10, 176, 196, 202, 203, 212, 222, 233, 237
Meissonier Jean-Louis-Ernest 38, 46
Meltzer Robert 108–110, 218

Méneux Catherine 138
Metais Bernard 85, 113, 116, 119
Meunier Constantin 143
Meyer Peter 9, 81, 222
Michał Anioł 73
Michałowski Piotr 190
Michel Gustave 85
Mickiewicz Adam 11, 95, 195
Mikołaj I 36
Mikołaj II 82, 84, 104, 110
Millais John Everett 46, 145
Miller Karol 41
Millet Jean-François 34, 37, 38, 48, 50, 136, 174
Mirbeau Octave 32, 142, 177, 179, 222
Mitterrand François 126
Modigliani Amadeo 152
Möhring Bruno 99
Molnier Émile 80
Monet Claude 6, 10, 48, 138, 139, 143, 177, 184, 205, 222, 233, 236
Monod Emil 50
Monteskiusz 15
Mòr G. 62
Morawska H. 44, 179, 222, 224
Morawski Marian 49, 222
Mordasewicz, malarz 198
More Thomas 214
Moréas Jean 205, 222
Moreau Gustave 135, 136, 141, 144, 180
Moreau-Vauthier Paul 66, 67, 171
Morka Mieczysław 28, 219
Morland George 169
Morris William 9, 17, 28, 144, 169, 213–216, 221, 222
Mucha Alfons 94, 152, 173, 211, 212
Mumford Lewis 222
Munch Edvard 169, 212
Munkàcsy Mihaly 46
Munthe Gerhard 212
Muthesius Herman 125
Mycielski Jerzy 49, 222
Myszkiewicz Magdalena 151, 217, 219

N

Nalborczyk Jan 95
Napoleon I Bonaparte 36
Napoleon III Bonaparte 28, 31, 33, 35–39, 46
de Neufchâteu François 27
Newcomen Thomas 16
Nielsen Ejnar 149
Noël Tony 74
Normand Charles 108, 177, 219, 223

O

O.-Hushi 162
Okulicz-Kozaryn Małgorzata 197, 222
Okulicz-Kozaryn Radosław 197, 222
Olbrich Joseph Maria 94, 173
Olkiewicz Jerzy 8, 16, 35, 120, 220
Olszewski Andrzej K. 8, 66, 70, 111, 125, 219
Ołdziejewski Kazimierz 7, 65, 117, 123, 124, 222
Orchardson William Quiller 145, 146
Orłowski Aleksander 190, 192
Ory Pascal 8, 222
Ostrowska Leokadia 191
Otter Blandine 138

P

Paderewski Ignacy Jan 52
Pallarès Manuel 159
Palmerston Henry John Temple 28
Pankiewicz Józef 49, 191, 197, 198, 204–206, 221, 227
Pankok Bernhard 102, 172
Pasques Bénédicte 138
Paszkiewicz Piotr 28, 219
Paulin Edmond 61, 62, 85–88
Paulze Marie Anne Pierrette 17
Pawliszak, malarz 198
Paxton Joseph 20, 21, 29, 32
Paxton William 157
Péladan Joséphin Sâr 152
Perrault Claude 70
Perrin Jérôme 85, 138
Peter Victor 74
Pevsner Nicolaus 9, 17, 19, 21, 22, 28, 31, 214, 222
Peynot Émile-Edmond 80, 111
Peyrat Jacques 86, 90

Philippon Jean-Paul 125
Piast zob. Szczepanowski Stanisław 188, 222
Piątkowski Henryk 197, 198
Picard Alfred 65
Picasso Pablo Ruiz 127, 132, 159, 160, 186, 211, 212, 219, 223
Piccard Alfred 65
Picht Georg 216, 222
Picon Gaëtan 44, 224
Piechowski Wojciech 195, 200
Piero della Francesca 152
Pignon-Ernest Ernest 128
Piloty Carl Theodor von 40
Pils Isidore Alexandre 195
Pinet Hélène 177, 222
Piotrowski Maksymilian Antoni 34, 53, 196
Pissarro Camille 48, 130, 137–139, 222
Pissarro Lucien 137
Pleytel Joanna 184
Plum Werner 8, 222
Pochwalski Kazimierz 49, 191, 197, 201, 204, 230
Podkowiński Józef 54
Podkowiński Władysław 200, 204, 205
Podraza-Kwiatkowska Maria 187, 222
Podstolska Zofia 183, 184
Policewicz Grażyna 198, 227
Ponsonailhe Charles 138
Popiel Tadeusz 53, 54
Poprzęcka Maria 222
Porębski Mieczysław 192, 215, 222
Postolska Zofia 184
Potocki Antoni 95, 154, 167, 170, 180, 181, 189, 193, 195, 196, 199–201, 222
Poudoire, architekt 111
Poynter Edward 132
Pradelli, architekt 111
Priestley, inżynier 87
Prokop Jan 9, 15, 31, 37
Proust Antonin 48, 130
Proust Marcel 157
Prouvé Victor 171
Pruszkowski Witold 49, 230
Pruszyński Andrzej 41, 42
Przeździecka z Tyzenhauzów Maria 205
Pullman Georg 42, 51
Purchla Jacek 217
Puszet Ludwik 183
Puvis de Chavannes Pierre-Cécile 50, 135, 138, 141, 152, 161, 165, 166, 211

R

Rabuszynski Andriej 163
Raeborn Henry Sir 169
Rapacki Józef 197
Raulin Gaston 64
Raulin Gustave 86
Rebeyrolle Paul 128
Recipon Georges 74
Redlich Henryk 46
Redon Odilon 211, 212
Regamey Félix 136, 222
Rejchan Stajnisław 50
Renoir Auguste 48, 136, 138, 139, 143
Rewald John 137
Reynolds Joshua 169
Richardson Albert Edward 124, 125, 222
Riepin Ilja Jefimowicz 166, 206
Rilke Rainer Maria 182, 183, 221, 223
Ring Laurits Andersen 149
Rissanen Juho 106, 152
Riva Raymond T. 157, 223
Robida Alfred 60, 88, 111, 223, 225
Robida Camille 111
Roche Jules 65, 124
Roche Pierre 175
Rodakowski Henryk 34, 40, 41, 45, 191
Rodenbach Georges 176, 223
Rodin Auguste 6, 10, 132, 136, 138, 141, 142, 146, 167, 173, 175–184, 186, 204, 211, 212, 217–223, 226, 233, 236
Roger M. 122, 223
Romney George 169
Rondelet Jean-Baptiste 215
Rops Felicien 143
Rosen Jan 54, 197
Rosenblum Robert 8, 53, 131, 133, 139, 157, 162, 185, 194, 209, 223
Rossetti Gabriel Dante 197
Rosso Medardo 211, 212
Rouault Georges 132, 186
Rousseau Jan Jakub 15

Rousseau Théodore 34, 38, 48
Rudel Jean 43, 121, 122, 220
Rüdell Carl 102
Rümann Wilhelm von 204
Rusiñol Santiago 159
Ruskin John 143, 213, 214
Russell John Scott 39
Ryszkiewicz Józef 195–197

S

Saarinen Gottlieb Eliel 104, 151, 211
Sabartès Jaime 160, 223
Saint-Gaudens Augustus 157
Saint-Marceaux Charles-René 76
Saint-Saënsa Camille 59
de Saint-Simon Henri 5, 26, 32, 213
Sanchez Pierre 223
Sarajas-Korte Salma 165, 223
Sargent John Singer 155
Satie Eric 161
Sauvage Henri 68
Scheele Karl Wilhelm 17
Schopenhauer Arthur 169
Schumann Robert 52
Segantini Giovanni 158, 169
Seiki Kuroda (właśc.: Kiyoteru Kuroda) 161
Seitz Alexander Maximilian 204
Sell Jolanta 127, 218
Serrurier-Bovy Gustave 171
Sérusier Paul 169
Seume Johann G. 210
Seydoux Geneviève 128
Seydoux René 128
Shannon James Jebusa 145
Siedlecki Franciszek 152
Siemiradzki Henryk 40, 42, 45, 46, 49, 54, 199, 230
Sierow Walentyn 166, 226
Silverman Debora L. 63, 223
Simberg Hugo 212
Šimek Ludvig 45
Simmler Józef 38
Sitarski Wilhelm 203
Skovgaard Joakim 150
Slevogt Max 153
Sohlberg Harald 150
Soldan-Brofeldt Venny 106, 152
Sonock Lars 211
Sorolla y Bastida Joaquin 159
Sosnowski Jerzy 52, 223
Soutine Chaim 127
Spencer Stanhope John Roddam 139, 145
Spinoza Baruch 168
Stabrowski Kazimierz 197, 206, 207, 221
Stanisławski Jan 201, 202
Stankiewicz, malarz 198
Stattler Henryk 34
Steinlen Théophile-Alexandre 160
Stevens Mary Anne 8, 53, 162, 223
Stier Hubert 101, 223
Stjernschantz Beda Maria 212
Strang R. 145, 146, 155, 223
Strathmann Karl 211
Stück Franz von 154, 155, 186
Styka Jan 197
Suchetet Auguste 74
Suchodolski January 41
Sulejman Wspaniały 92
Sullivan Louis 54
Szczepanowski Stanisław 187, 188, 222
Szczepański Ludwik 188, 223
Szermentowski Józef 191
Szwojnicki, malarz 199
Szymanowski Wacław 49, 50
Szynalewski Feliks 195

Ś

Świeszewski Aleksander 41

T

Tabakowska Elżbieta 16, 219
Taride E. 223
Telford Thomas 17
Tepa Franciszek 42
Tetmajer Włodzimierz 152, 196, 197, 202, 203
Thaulow Frits 150
Thesleff Ellen 212
Thibault Philippe 138, 210
Thomas Albert 70, 75

Thomas Theodor 52
Thomas Valérie 138
Thömer Paul 102
Thornton Cara 237
Thornycroft William „Hamo" 146
Thuillant P. 128, 223
Tiepolo Lorenzo 25
Tiffany Louis Comfort 175, 176, 211
Tillier Bertrand 138
Tokugawa, ród 161
Toorop Jan 147, 211, 221
Tooth Arthur 197
de Toulouse-Lautrec Henri 131, 143, 159, 175, 177
Triade A. 10, 217
Trojanowski Wincenty 197
Troubecki Paweł 167
Troyon Constant 48, 136
Turner William 169
Tycjan 177

U

Uhde Fritz von 154, 155
Ussi Stefano 38
Utrillo Maurice (Utrillo y Molins Miguel) 159

V

Vallgren Ville 106, 153
Vallotton Félix 137, 138
Van de Velde Henry 143, 144, 211
Van Gogh Theo 205
Van Gogh Vincent 48, 143
Van Rysselberghe Theo 143
Varnedoe Kirk 165, 223
Vasseur Paul 160
Vedovelli, inżynier 87
Velázquez 148
Verhaeren Émil 140, 141, 147, 223
Vermeer van Delft Jan (właśc. Johannes Vermeer) 149
Veth Jan Peter 148
Viel Jean-Marie-Victor 32, 33
Viéville Dominique 177, 223
Villeneve Jacques-Louis-Robert 74
Villon François 34, 60
Viollet-le-Duc Eugène 30
Vitry P. 223
Vuillard Édouard 71, 137, 140, 211

W

Wageman Patty 165, 223
Wagner Otto E. 173, 211
Wallis Mieczysław 103, 172, 173, 175, 176, 203, 223
Walther Ingo F. 185, 223
Warnod Jeanine 160, 223
Wasilkowski, malarz 199
Wasniecow Apolinary 211
Waterhouse John William 131
Watt James 16
Watteau Antoine 132, 234
Wąsowski Ludomir 204
Wedgwood Josiah 17
Weeks Edwin Lord 157
Weiss Wojciech 201, 212
Westhoff Klara 182
Weyssenhoff Henryk 197, 199, 207
Whistler James 145, 149, 155, 156, 158, 169, 205, 211, 226
White Alexander John 155
Wielopolski Aleksander 202, 212, 227
Wiercińska Janina 9, 17, 28, 214, 222
Wierusz-Kowalski Alfred 53, 191, 207
Wikström Emil 106
Wiktoria, królowa Wielkiej Brytanii i Irlandii 34
Wilde Oscar 177, 216, 224
Wilhelm I, król Prus 36
Wilhelm II, cesarz 100
Wilhelmson Carl 150
Willewald Pawłowicz Bogdan 207
Wirpsza Witold 182, 223
Witkiewicz Stanisław 50, 96, 201, 202, 224
Włodzimierz, wielki książę kijowski 42
Wyczółkowski Leon 197, 201, 202
Wyka Kazimierz 192, 224
Wysocki A. 204, 224
Wyspiański Stanisław 152
Wywiórski Michał 54

Z

Zadkine Ossip 127
Zarembski Marian 49
Zdziechowski Marian 188, 224
Zgórniak Marek 130, 140, 224
Zola Émil 37, 44, 133, 161, 177, 224
Zorn Anders 139, 150

Ż

Żmigrodzki Michał 224
Żmurko Franciszek 53, 197