

Maria Poprzęcka

RENESANS POMPIERÓW

Zamierzeniem tego artykułu jest sprawozdanie z przemian, jakie w ostatnich latach dokonały się w badaniach nad sztukami przedstawiającymi XIX wieku, a zwłaszcza jego drugiej połowy¹. Powszechnie wiadomo, jak traktowana i oceniana była cała ta sztuka ubiegłego stulecia, która nie odpowiadała dominującym w dwudziestowiecznej krytyce wzorcom estetycznym, jakimi (przynajmniej do niedawna) były „nowatorstwo”, „prekursorstwo” lub „awangardowość”. Stosując te kryteria, wielką część zeszłowiecznej spuścizny artystycznej określono jako poddaną rutynie i stereotypom, wsteczną, elektryczną, jako przypoehlebną twórczość pozostającą na usługach mieszczańskich dysponentów, wreszcie jako godną najwyższej kpiny bliżej nie określoną złą sztukę, przeciwko której występowali kolejno wielcy „nowocześni”. Podobne epitety można by mnożyć, przypomnijmy więc tylko zarzut najbardziej wyrafinowany, wysunięty przez psychologicznie usposobioną historię sztuki, jakim miał być cechujący obrazy niektórych francuskich akademików „błąd bezbłędności”.

Niechęć ta wydaje się dziedzictwem zeszłowiecznych sporów estetycznych, dziedzictwem, które wszakże bardzo silnie zaważyło na wizerunku sztuki XIX stulecia. Publikacje naukowe i idąca za nimi popularyzacja utrwaliły obraz rozwoju sztuki ubiegłego wieku jako „permanentnej rewolucji”², stałego procesu ścierania się kierunków i artystów awangardowych, niezależnych, ze sztuką uznaną, popieraną, oficjalną, akademicką.

Skutkiem owego nastawienia sztuka tego stulecia, rozumiana jako całościowy zjawisk artystycznych, była do niedawna jednym ze słabiej znanych okresów sztuki europejskiej. W wydanym przed dwunastu laty tomie *Propylaën Kunstgeschichte* Rudolf Zeitler nazwał wiek XIX „nieznanym stuleciem”³. Badania bowiem (zwłaszcza dotyczące sztuki francu-

¹ Tekst artykułu został wygłoszony na posiedzeniu naukowym Oddz. Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki dn. 28 IV 1976 r.

² E. H. Gombrich, *The Story of Art*. New York 1950.

³ R. Zeitler, *Das unbekannte Jahrhundert*. W: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. Propylaën Kunstgeschichte. T. 11. Berlin (W.) 1966, s. 15.

skiej lub we Francji powstającej) koncentrowały się stale na osobach wielkich nowatorów, całą pozostałą — niezwykle obfitą — produkcję artystyczną zbywając pejoratywnymi ogólnikami: salonowa, pompierska, akademicka. Wiek XX — wiek estetycznego pluralizmu, wszechogarniającej zdawałoby się tolerancji dla wszelkich objawów twórczości, nie znalazł wyrozumienia dla całego wielkiego rozdziału sztuki ubiegłego stulecia. Albowiem — jak pisał Wiesław Juszcak — „w formowaniu się obrazu kultury artystycznej owej epoki oraz w ocenie i akceptowaniu jej dokonań święcił triumf jeden z najbardziej zwodniczych, najniebezpieczniejszych mitów zagrażających historycznemu poznaniu, deformujących dla doraźnych i pozanaukowych potrzeb wizerunek odtwarzanej przeszłości: mit prekursorstwa”⁴.

Przyczyną widzenia sztuki dziewiętnastowiecznej jako dziejów zmagania „wielkich samotników” było także w znacznej mierze trwanie romantycznej koncepcji artysty — nierozumianego przez współczesnych buntownika, tworzącego poza i ponad upodobaniami swego czasu i środowiska, w wyniosłej izolacji⁵. To, co nazywano „nowoczesnością” było badane ahistorycznie, w zupełnym oderwaniu od artystycznego kontekstu epoki. Co więcej, poglądy estetyczne badaczy były często tożsame z ideologią badanego kierunku. Byli oni wciąż jeszcze ideowo i emocjonalnie uwikłani w stare dyskusje i walki artystyczne, stając się przez to bardziej apologetami „nowoczesnych” niż historykami. Mogło to dodawać ich pisarstwu pasji, ale odbierało lub uniemożliwiała dystans niezbędny dla pełnego widzenia zjawisk i historycznego ich poznania.

Od kilku lat daje się wszakże obserwować zwrot zainteresowania ku sztuce „oficjalnej”. Najbardziej widowym tego objawem są coraz liczniejsze pokazy sztuki „pompiarów”. Jedną z pierwszych była berlińska wystawa w 1968 roku, którą — parafrazując André Malraux — nazwano *Le Salon imaginaire*⁶. Po niej przyszła wystawa zorganizowana przez Wenera Hofmanna w Hamburgu⁷ oraz dwa wielkie pokazy paryskie: *Équivoques* w Musée des Arts Décoratifs w 1973 roku⁸ i *Le Musée du Lu-*

⁴ W. Juszcak, *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*. Teksty nr 5 (17), 1974, s. 100.

⁵ O romantycznej koncepcji artysty: M. Z. Shröder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*. Cambridge, Mass., 1961. O ciężeniu tej koncepcji w wieku XX: G. Pelles, *The Image of the Artist*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter 1962, s. 120.

⁶ *Le Salon imaginaire. Bilder aus den grossen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Akademie der Künste. Berlin 1968.

⁷ *Ein Geschmack wird untersucht — Die G. C. Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation*. Opr. W. Hofmann, T. Osterwald. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1970.

⁸ *Équivoques. Peintures françaises du XIX^e siècle*. Musée des Arts Décoratifs. Paris 1973.

Luxembourg en 1874 w Grand Palais w 1974⁹. Ten ostatni był jedną z wystaw zorganizowanych dla uczczenia stulecia pierwszego wystąpienia impresjonistów, ukazującym oficjalne tło tego kierunku. Wystawę pokazaną w Hampstead, Long Island (będącą zresztą kolejną już wystawą malarstwa akademickiego w USA) nazwano nawet *Art Pompier — Anti-Impressionism*¹⁰. Odbyło się także kilka wielkich pokazów indywidualnych artystów niegdyś sławnych, a potem przez długie dziesięciolecia pozostających w zapomnieniu i pogardzie: Hansa Makarta¹¹, Jean-Léon Gérôme'a¹², Charlesa Gleyre'a¹³, Delaroche'a¹⁴. W przygotowaniu są następne: Bouguereau, Bretona i innych.

Obok wystaw pojawiać się zaczęły publikacje dążące do pełniejszego ujęcia sztuki XIX wieku, a nie tylko wybranych jej nurtów, różnej wartości opracowania dotyczące samego „pompierstwa”, wreszcie efektowne (a czasem tylko efekciarskie) albumy prezentujące dwuznaczne uroki sztuki Cabanela, Baudry'ego, Bonnata ... A zatem obok niezwykle wnikliwego studium akademickiego systemu nauczania i płynących z niego skutków dla malarstwa francuskiego około połowy XIX wieku, danego przez Alberta Boimego¹⁵, mamy wielojęzyczne, szeroko reklamowane edycje luksusowe w rodzaju *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois* Aleksego Čelebonovica¹⁶, czy wreszcie już zdecydowanie „robione pod publiczność” albumy typu *Was sie liebten* Paula Vogta¹⁷.

⁹ *Le Musée du Luxembourg en 1874*. Grand Palais. Paris 1974.

¹⁰ *Art Pompier: Anti-Impressionism*. Hofstra University, Long Island, Hampstead, Long Island 1974. Ponadto odbyły się m. in. wystawy: *Artists of the Paris Salon*, Cummer Gallery of Art, Jacksonville 1964. — *The Past Rediscovered. French Painting 1800 - 1900*. The Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis 1969 (wystawa zorganizowana przez R. Rosenbluma, łącząca obrazy „nowoczesnych” i „oficjalnych”).

¹¹ *Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1972. Dyskusja na temat wystawy: M. Steinhauser, *Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche*. *Kunstchronik*, t. 26, 1973, s. 161 - 170. — F. Wagner, *Kunstwissenschaft oder Manipulation. Bemerkungen zu einigen „Kritischen Revisionen der Bedeutung von Hans Makart”*. *Alte und Moderne Kunst* R. 18, 1973, z. 129, s. 1 - 9.

¹² *Jean-Léon Gérôme 1824 - 1904*. The Dayton Art Institute. Dayton 1972.

¹³ *Charles Gleyre ou les illusions perdues*. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Zürich 1974/75.

¹⁴ *Delaroche*. National Gallery, London 1976.

¹⁵ A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London 1971.

¹⁶ A. Čelebonovic, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde*. Paris 1974 (także angielska i niemiecka wersja językowa). Podobnymi wydawnictwami są: J. P. Crespelle, *Les Maîtres de la Belle Epoque*. Paris 1966. — *Der pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Ed. H. J. Hansen. Oldenburg 1970.

¹⁷ P. Vogt, *Was sie liebten. Salonmalerei im XIX. Jahrhundert*. Köln 1969.

Malarstwo akademickie, pompierskie stało się modne. I można było tego oczekiwać. Historia smaku artystycznego to właśnie dzieje takich nobilitacji i degradacji, zwrotów i przypomnień. Zaledwie przed kilkunastu laty byliśmy świadkami rehabilitacji secesji, która dla pokolenia przenikniętego ideałami Bauhausu była synonimem mieszczańerii i najgorszego gustu. Obecnie przyszła kolej na akademizm w malarstwie, a historyzm i eklektyzm w architekturze.

Przyczyny tego „renesansu pompierów” są bardzo złożone. Jak zwykle w wypadku tego typu przewartościowań nie bez znaczenia są zjawiska zachodzące w sztuce współczesnej, które nagle (w sposób nawet przez historyków sztuki nie zawsze uświadomiony) pozwalają zobaczyć w innym świetle jakiś rozdział sztuki przeszłości. Werner Hofmann twierdzi nawet „iż programowe kierunki myślowe i teorie interpretacyjne nowoczesnej historii sztuki (tj. od Wickhoffa i Riegla począwszy) mają liczne odpowiedniki strukturalne w twórczych ruchach nowatorskich i sposobie stawiania zagadnień danego okresu sztuki współczesnej”¹⁸. Związek nauki o sztuce ze sztuką aktualną jest zresztą przyczyną dla której historycy sztuki operują kursującymi, ograniczonymi przestrzennie i czasowo kryteriami¹⁹, co sprawia, że zbiór dzieł określanych jako najlepsze wciąż się zmienia, że „muzea wyobraźni” ulegają nieustannemu przetasowaniu, że każde pokolenie co innego wiesza w salach honorowych, a co innego skrywa w magazynach. Co było przyczyną wczorajszego potępienia pompierów, jest źródłem ich dzisiejszej rehabilitacji. Powrót sztuki lat sześćdziesiątych naszego wieku do przedmiotowości i figuracji, zainteresowanie dla malarstwa tematycznego, narracyjność komiksów, fotograficzny hiperrealizm — to tylko niektóre z przesłanek tego procesu.

Włączenie sztuki pompierów (jak i innych lekceważonych lub niedostrzeganych rodzajów twórczości) w krąg zainteresowania naukowego wydaje się ponadto pochodną ogólniejszych przemian dokonujących się w naukach historycznych. Tak zwana „nowa historia”, reprezentowana przede wszystkim przez francuskich historyków z kręgu „Annales”, bardziej niż na niepowtarzalne fakty czy działania jednostkowe uwrażliwiona jest na zjawiska o zasięgu masowym. Bada to co seryjne, dające się ująć statystycznie, bardziej interesuje się stosunkami ilościowymi niż jakościowymi²⁰. Podobną tendencję wyraził też Philip Bagby, historyk żywiący

¹⁸ W. Hofmann, *Zagadnienia analizy strukturalnej*. Przeł. S. Michalski, W: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 506.

¹⁹ S. Morawski, *Historia sztuki a paradygmaty i niezmienniki estetyczne*. W: *Wstęp do historii sztuki*. T. 1. Warszawa 1973, s. 58 n.

²⁰ Bilans poglądów tego środowiska na problematykę badań historycznych został zawarty w publikacji *Faire de l'histoire. Sous la direction de J. Le Goff et P. Nora*. I — *Nouveaux problèmes*, II — *Nouvelles approches*, III — *Nouveaux objets*. Paris 1974. Omówienie: M. Porębski, „Nowa historia” i współczesność. Roz-

ambicje antropologicznej ścisłości, w niedawno przyswojonej polskiemu czytelnikowi książce *Kultura i historia*: „historycy kultury często ograniczają się do tego co w opisywanych przez nich kulturach jest nowe i osobliwe [...] jednakże pełne, gruntowne, „naukowe” badanie kultury musi brać pod uwagę w s z y s t k i e zachowania w polu obserwacji”²¹.

Dla historii sztuki postulat taki oznacza wielkie poszerzenie pola przedmiotowego, objęcie analizą całej produkcji artystycznej danego czasu i środowiska. Tak jak „nowa historia” obok wielkich wydarzeń dziejowych i poczynań przywódców stawia zjawiska codzienne, zwyczajne, ale odbywające się w skali powszechnej, tak historia sztuki obejmuje swym zainteresowaniem nie tylko dzieła „wielkie” i ich twórców, ale również cały dostępny zasób zabytków i dokumentów składających się na obrazowy język epoki, ujawniających jego schematy i stereotypy. W badaniach nad sztuką dziewiętnastowieczną jest to zabieg tym bogatszy w konsekwencje (ale i tym trudniejszy), że było to pierwsze stulecie sztuki masowej, epoka, która przyniosła niebywały wzrost liczebności twórców i dzieł, dzieł, co więcej powielanych wciąż doskonalonymi środkami reprodukcji i rozpowszechnianych szeroko przez wydawnictwa i czasopisma ilustrowane. Na odmienność przedmiotu badań historyka sztuki XIX wieku i konieczność wyjścia poza tradycyjny krąg „sztuk pięknych” zwracał parokrotnie uwagę Mieczysław Porębski²².

Oczywiście taka postawa badawcza zakłada przyjęcie tak nazwanego (przez Wernera Hofmanna) „otwartego pojęcia sztuki”. Zgodnie z nim „sztuka jest wielowarstwowym pojęciem umownym, zależnym po pierwsze od umowy między nadawcą a odbiorcą, a po drugie od każdorazowego kontekstu sytuacyjnego. Sztuka jest nie tylko tym, co spełnia określone oczekiwania przeżyć artystycznych ze strony wtajemniczonych lub tym, co pobudza ich nowe przeżycia, sztuka jest narzędziem do zaspokajania pozaartystycznych potrzeb”²³ — religijnych lub politycznych, moralizatorskich lub dydaktycznych, rozrywkowych lub informacyjnych. Istotna przy tym jest nie „artystyczna” ranga, ale zasięg i siła społecznego oddziaływania. Przyjęcie otwartego pojęcia sztuki mogłoby zatem naukę o sztuce uniezależnić — przynajmniej w pewnym stopniu — od nieuniknionej zmienności estetycznych wzorców, o jakiej przed chwilą była mowa.

ważania na marginesie wydawnictwa „Faire de l'histoire”. „Historyka”, t. 6, 1976, s. 57 - 71.

²¹ P. B a g b y, *Kultura i historia. Prolegomena do porównawczego badania cywilizacji*. Przeł. J. Jedlicki. Warszawa 1975, s. 157.

²² M. P o r ę b s k i, *Badania nad sztuką nowoczesną*. W: Wstęp do historii sztuki. T. 1, loc. cit., s. 442 nn. — Tenże, *Rytmy historii*. W: Interregnum. Warszawa 1975, s. 263.

²³ W. H o f m a n n, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*. Przeł. S. Michalski. W: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, op. cit. s. 467.

Wiadomo, że już od czasów Riegla historia sztuki wkroczyła na tereny dotychczas nie znane i raczej pogardzane przez normatywną estetykę. W miarę jednak jak znajdowała w jej oczach uznanie sztuka prymitywna, zbarbaryzowana, wreszcie wszelka antyszuka i wszelkie „piękno negatywne” — coraz bardziej odcinała się ona od twórczości podporządkowanej regułom i normom. Szczególnie jaskrawo stało się to widoczne właśnie w badaniach nad sztuką XIX wieku, w których uwaga skupiona była przede wszystkim na zjawiskach po pierwsze wyjątkowych i sporadycznych, po drugie wyłamujących się wyraźnie z przyjętych ówczesnie norm i konwencji.

Tu dochodzimy do jeszcze jednej z przesłanek nowego stosunku do sztuki dziewiętnastowiecznej, a „złego” malarstwa w szczególności, jaką jest utrzymująca się od pewnego czasu fascynacja kiczem. Otóż wiele ukazujących się obecnie publikacji świadczy o zaiste osobliwym przewartościowaniu, jakie się tu dokonało. Głośne dzieła z Salonów i Wystaw Światowych, wielbione obrazy twórców o europejskiej sławie, jak Bouguereau, Gérôme'a, Makarta, owa „bonne peinture”, w imię wyłączności której jury Salonów odrzucało obrazy „niezależnych” — została sprowadzona do rzędu kiczu, postawiona niemal na równi z pocztówkami, reklamami, oleodrukami, całą artystyczną tandetą tamtego czasu²⁴. We wspomnianym albumie Paula Vogta zakupiona do prywatnych zbiorów przez cesarzową Eugenię *Venus* Cabanela sąsiaduje z półpornograficzną, anonimową szmirą. Zdumiewająca jest jednak nie tyle trywializacja „wielkiego malarstwa”, ile fakt, że to właśnie owa trywializacja i degradacja niejako dopuściła i usprawiedliwiła jego naukowe badanie. Dzieła pompierów musiały zostać odarte z majestatu prawdziwej sztuki, aby dopiero jako kicz zasłużyć sobie na zainteresowanie badaczy. Nawet w pełnej paradoksów historii smaku artystycznego trudno o przykład podobny.

Szukając przyczyn rewaloryzacji sztuki ubiegłego wieku, trzeba też wspomnieć o ogólnej zmianie nastawienia humanistyki wobec XIX stulecia. Im więcej dzieli nas od niego dziesiątków lat, im bardziej zrywa się więź biologiczna, tym jaśniejsze się staje, iż korzenie europejskiej świadomości współczesnej tkwią właśnie w wieku XIX. Przestają być przekonujące sztywne przeciwstawienia rzekomo staroświeckiej dziewiętnastowieczny i absolutnie nowoczesnej awangardy dwudziestowiecznej. Właśnie „największego wyłomu w sposobie ujmowania i rozumienia kultury XIX wieku dokonała refleksja nad pojęciem najdroższym awangardzie, nad pojęciem nowoczesności. Wszystko bowiem co istotnie nowe w naszej epoce odnajdywało swój rodowód, swoje inspiracje, swoje ukryte źródła w »staroświeckim« wieku XIX [...] w tej genialnej epoce, która

²⁴ Por. m. in. wystawę objazdową: *Les dessous de la peinture dévoilés par les cartes postales*. Centre National d'Art et de la Culture Georges Pompidou. 1975/76.

była młodością nowoczesnego człowieka, bogatą we wspaniałe pomysły i zamierzenia”²⁵ — pisze Tomasz Burek, stawiający przed młodym pokoleniem zadanie napisania dzieła o „genialnym wieku XIX”. To bowiem w XIX stuleciu doszła do głosu autonomia artystyczna, to wtedy po raz pierwszy zarysował się antagonizm między sztuką dla sztuki a sztuką dla mas, wtedy rozpoczęła się oscylacja między awangardą a tradycją. W tamtej epoce narodził się indywidualizm i historyzm, nastąpiło odkrycie podświadomości, do sztuki wkroczył psychologizm. „Był to wiek romantyzmu i realizmu, kontaktowały się one ze sobą i nieraz najściślej splatały, przechodząc w symbolizm i naturalizm i wyznaczając w ten sposób układ najważniejszych prądów w sztuce XX wieku” — twierdzi Maria Janion²⁶. W entuzjastycznym tonie, jaki pobrzmiewa w dzisiejszych rozprawach o wieku XIX wyczuwalna jest prawdziwa (choć czasem może pochopna) satysfakcja z odnalezienia własnego dziedzictwa, odkrycia więzi, pokrewieństw i, tak pomocnych dla samookreślenia, analogii do własnej sytuacji psychicznej i intelektualnej.

Osobną, także nie bez znaczenia dla omawianej sprawy, kwestią są szczególnie owocne w ostatnich latach badania nad konserwatyzmem²⁷.

Na koniec, mówiąc o przesłankach rehabilitacji pompierów nie można pominąć jeszcze jednej, niebagatelnej, choć niewiele mającej wspólnego z naukowymi i estetycznymi względami, o jakich była mowa, a mianowicie o jej aspekcie komercyjnym. Wobec absurdalnych sum, jakich w międzynarodowym handlu dziełami sztuki żąda się za dzieła „nowoczesnych”, rewaloryzacja dziewiętnastowiecznego malarstwa salonowego stwarza wielką szansę handlarzom sztuki. Pozwala bowiem na ożywienie rynku przez włączenie do obiegu wielkiej liczby obiektów dotąd zamrożonych, bo skompromitowanych, a tym samym pozbawionych walorów handlowych. Lewicowa prasa zachodnia jest nawet skłonna w rehabilitacji pompierów widzieć wynik machinacji marszandów, szukających nowego towaru dla nowych nabywców. Mają nimi być w pierwszym rzędzie legendarnie bogaci petrodolarowi szejkowie. Ich upodobania, choć cenzurowane przez rygory islamu, łatwiej mogą zaspokoić pompierzy niż awangarda.

Dla historyków sztuki zajmujących się wiekiem XIX omawiane przez wartościowania oznaczały przede wszystkim wielkie poszerzenie horyzontu. Dojrzano nagle, że droga sztuki dziewiętnastowiecznej wiedzie nie tyl-

²⁵ T. Burek, *Genialny wiek XIX*. W: Dalej aktualne. Warszawa 1973, s. 12 i 15.

²⁶ M. Janion, *Badania literackie nad XIX stuleciem*. W: Gorączka romantyczna. Warszawa 1976, s. 529. Podobny pogląd, ujęty w szerszej perspektywie, wyraża też M. Porębski, *Rytmy historii*, loc. cit., s. 288.

²⁷ Na ten temat: W. Juszcza k, *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1971, s. 19 i nast. Tamże literatura zagadnienia.

ko przez punkty wyznaczone obrazami romantyków, płótnami realistów, impresjonistycznymi pejzażami, wielkimi dziełami van Gogha, Gauguina, Cezanne'a; że malowano wtedy także wszystkie owe umierające Kleopatry, boginie miłości wyłaniające się z fal morskich, ścinane Marie Stuart, duszone dzieci króla Edwarda, wielkie historyczne „machiny” i trywialne, anegdotyczne scenki. Setki i tysiące obrazów, które wystawiano, oglądano, kupowano i opisywano, a których istnienia i funkcjonowania historyk sztuki nie może kwitować pobłażliwym uśmiechem (il. 1 - 4).

Dokonując zatem rewizji obrazu sztuki XIX wieku i dążąc do wydobycia kierunków nowoczesnych z izolacji i włączenia ich w pełny nurt zeszłowiecznej produkcji artystycznej, nowe pokolenie badaczy podważyło utrwalone podziały na „nowoczesnych” i „akademickich”, na „niezależnych” i „oficjalnych”. Nie tylko okazało się, że prawie wszyscy wielcy niezależni byli uczniami akademii i pompierów, że na akademiku Gérôme wzorowali się Manet²⁸ i Celnik-Rousseau²⁹, że „nowoczesny” Renoir niewiele odbija od wziętych mistrzów portrecików dziewczęcych³⁰. Stało się oczywiste, że poznanie sztuki „uznawanej” pozwala na pełniejszą ocenę sztuki „nowoczesnej”³¹. *Wielkie kąpiące się* Cezanne'a zyskują swój pełny sens dopiero na tle wielkich mitologicznych realizacji malarstwa salonowego; niezliczone rysunki modelek Degasa wpisują się w żywą od Carraccich po Ingesa tradycję akademickiego studium z modela; odaliski Matisse'a są kolejnym wcieleniem mieszkańek salonowych haremów, nawet *Guernica* Picassa — alegoryczno-historycznej „machiny”.

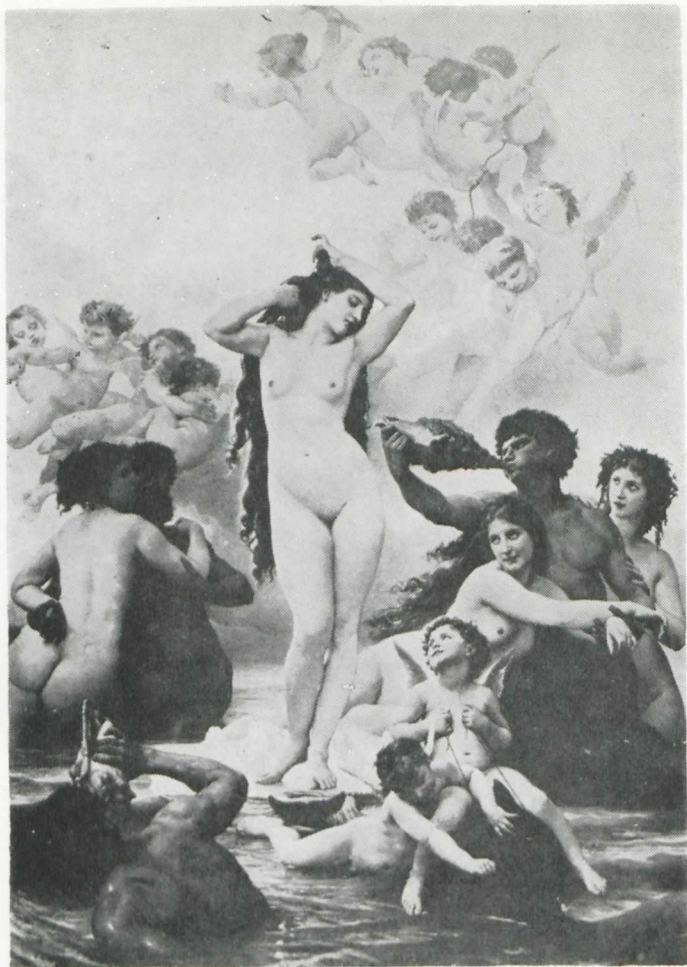
W wyniku aktualnych badań zakwestionowano też prestiż impresjonizmu, prestiż który był odwetem za jego początkowe trudności, które zresztą były przesadzone. Impresjonizm był bowiem przez długie lata kryterium oceny, miarą nowoczesności, niejako punktem docelowym i zwrotnym zarazem, tak że krytyka skłonna była w każdym obrazie wykonanym

²⁸ G. Ackerman, *Gérôme and Manet*. Gazette des Beaux-Arts R. 109, 1967, s. 167 - 176.

²⁹ A. Boime, *Jean-Léon Gérôme, Henri Rousseau's Sleeping Gypsy and the Academic Legacy*. The Art Quarterly, t. 34, nr 1, 1971, s. 30 - 50.

³⁰ W. Hofmann i T. Osterwald w cyt. katalogu wystawy *Ein Geschmack wird untersucht* zestawili zbliżone do siebie obrazy par kochanków: „Les Amants” Renoira, „Le Rêve” Alfreda de Richemont i „Declaration” Toulouse-Lautreca. „Stało się jasne, iż liryczny i anegdotyczny sentymentalizm nie był tylko wyróżnikiem malarstwa salonowego. Takie wypadki oscylowania dzieł na granicy jakości przypominają nam pewne powiedzenie Karola Krausa: »wiersz tak długo jest dobry, dopóki nie wiemy, kto jest jego autorem«. Należałoby się jednak zastanowić i nad jego odwrotnością. Wiersz tylko tak długo jest dobry, dopóki pamięta się nazwisko jego autora” — W. Hofmann, *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*, loc. cit.

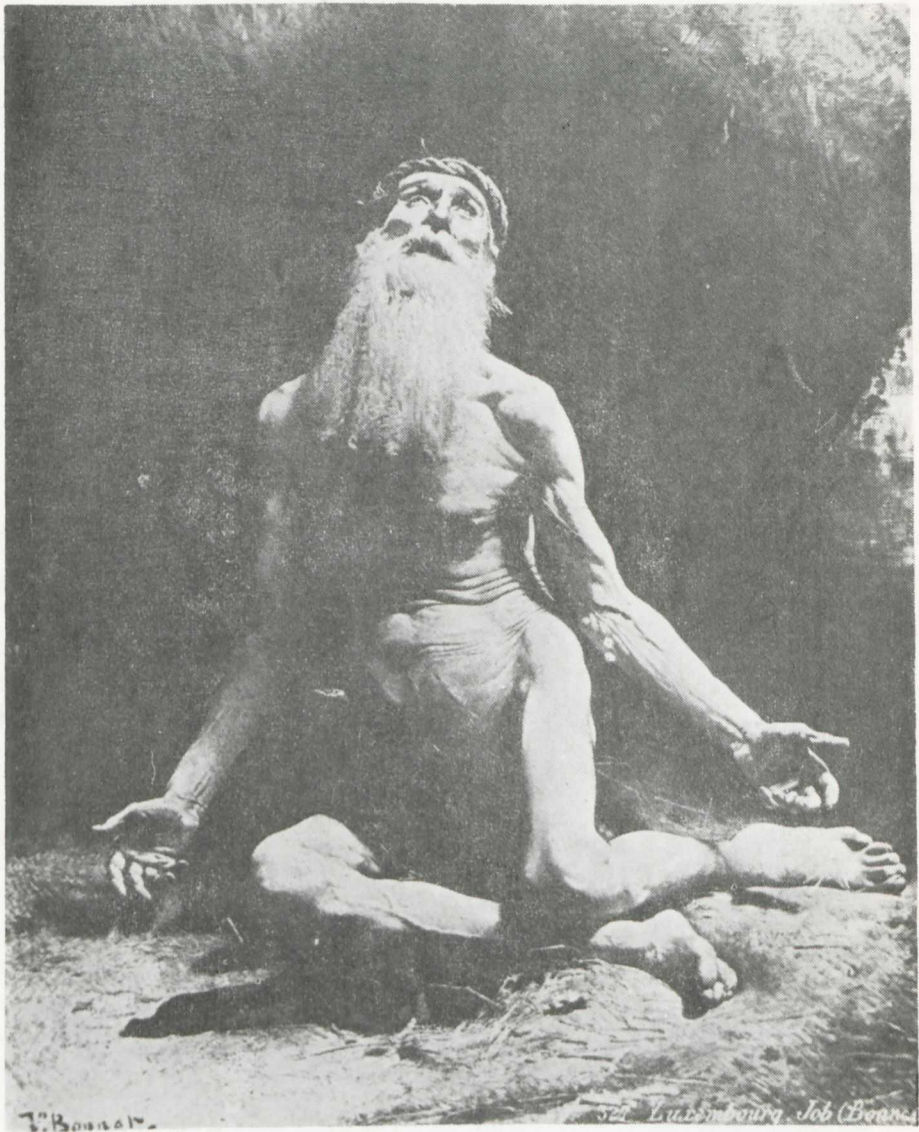
³¹ T. Hess, *Some Academic Questions*. W: Academic Art. Ed. T. Hess, J. Ashbery. London 1971, s. 5.



1. A. W. Bouguereau, Narodziny Wenus. 1879. Dawn. Musee du Luxembourg, Paryż. Rep. wg *Was sie liebten...*



2. H. Makart, Śmierć Kleopatry



3. L. Bonnat, Hiob. Dawn. Musee du Luxembourg, Paryż. Rep. wg Was sie liebten...



4. A. Kitzberger, Romeo i Julia. Muzeum w Linzu. Rep. wg *Was sie liebten...*

przed 1860 rokiem, a namalowanym z pewną swobodą dopatrywać się „zapowiedzi” impresjonizmu i w tym widzieć jego największą, jeśli nie jedyną zaletę³². Starając się skorygować wypaczone przez wyolbrzymienie znaczenia kierunków kolorystycznych proporcje sztuki XIX wieku, przypomina się stłumione rozgłosem Salonów Odrzuconych i Niezależnych malarstwo Salonów oficjalnych, wydobywa się z zapomnienia zaćmionych sławą uczniów nauczycieli impresjonistów. Przywraca się rangę i znaczenie sztuce niemieckiej, włoskiej, sztuce krajów skandynawskich i śródkwoeuropejskich, pomijanej przez frankocentrycznie nastawioną historię sztuki³³. Próbuje się określać formację stylową owej rzekomo „bezstylowej” epoki³⁴. Nowe badania obalają wiele głęboko zakorzenionych i przyjętych powszechnie sądów: o izolacji sztuki nowoczesnej, o hegemonii sztuki francuskiej.

Przeszkody w badaniu sztuki XIX wieku nie kończą się jednak wraz z przełamaniem pewnych stereotypów. Paradoksalnie, ta sztuka powstająca zaledwie przed stuleciem, ujmowana od początku w katalogach i inwentarzach, opisywana w niezliczonych dziennikarskich i krytycznych sprawozdaniach z Salonów i wystaw — otóż ta sztuka jest w tej chwili nie tylko mało znana, ale i trudno dostępna. Poszukuje się jej w magazynach prowincjonalnych muzeów, w małomiasteczkowych ratuszach, w ministerialnych kuluarach. Jak niełatwo jest częstokroć ustalić dzieje i obecne miejsce głośnych niegdyś obrazów, może świadczyć wzorowo opracowany katalog wspomnianej wystawy *Le Musée du Luxembourg en 1874*. Autorzy jego postawili sobie za cel wyłącznie opracowanie obiektów zgodnie ze zwykłymi wymogami muzealnymi — a okazało się to robotą olbrzymią.

Podobnych prac podstawowych robi się zresztą stanowczo za mało. Powinny one poprzedzać próby interpretacyjne. Tymczasem wiele publikacji powstałych na fali mody na pompiarów nie wnosi istotnego wkładu w pełniejsze poznanie i zrozumienie sztuki ubiegłego stulecia. Gwałtowne poszerzenie się materiału, włączenie w jego zakres dzieł zbywanych do tej pory lekceważącymi epitetami, czy też dopuszczenie ich, ale jako kiczu — wszystko to przyniosło wielkie kłopoty co do wartościowania. Odrzucono bowiem kryteria „prekursorstwa” i „nowoczesności”, ale nie zdołano, jak dotąd, wypracować nowych³⁵. Zamieszanie pogłębia fakt, że brak jest ustaleń zupełnie podstawowych, terminologicznych.

³² M. Laclotte w przedmowie do cyt. katalogu wystawy *Le Musée du Luxembourg en 1874*.

³³ Tendencja ta wyraźna jest w opracowanym pod kierunkiem R. Zeitlera tomie *Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propylaen Kunstgeschichte*. T. 11, loc. cit.

³⁴ M. Porębski, *Styl XIX wieku*. W: *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Warszawa 1973, s. 11 - 22. Tenże, *Pojęcie stylu w badaniach nad sztuką XIX i XX w.* Biuletyn Historii Sztuki, R. 40, 1978, nr 1, s. 41 - 54.

³⁵ Zwracają na to stale uwagę recenzenci nowych publikacji i wystaw: M. Stei-

Borykała się z tym już dziewiętnastowieczna krytyka. Ileż to wprowadzono wówczas terminów i -izmów! Szkoła neogrecka, pompejańska (to o Gérômie i jego naśladowcach), szkoła rezurekcjonistyczna (termin Thorégo dla szkoły Ingres), szkoła pseudodavidowska, szkoła oschłych³⁶. Epitet pompierzy też jest przecież ówczesny. Pompierami nazywano twórców bombastycznych płócien, które w istocie były równie operetkowe, jak wspaniałe mundury pompierów — strażaków. W epitecie tym jednak kryje się sens głębszy. Przy całej swej pompatyczności pompierzy byli (przynajmniej w swym poczuciu) strażakami, a raczej strażnikami, wielkiej tradycji sztuki. „Il est plus facile d'être incendiaire que pompier” — łatwiej być podpalaczem niż strażakiem — mawiał Gérôme³⁷.

Kiedy więc teraz ponownie zaczęto tę sztukę badać, sprawa definicji wypłynęła na nowo. Jeśli bowiem odrzucimy epitety i inwektywy, pozostają określenia „sztuka akademicka” lub „oficjalna” — te zaś rozpatrzone starannie, okazują się wcale nie tak oczywiste. Co do wielu cech — jak np. czerpanie wzorów z przeszłości — okazuje się, że wcale nie są cechami wyróżniającymi.

Najwnikliwszy bodaj z obecnych badaczy dziewiętnastowiecznej sztuki akademickiej, Albert Boime, uważa że główna różnica między sztuką „niezależną” a „akademicką” leży nie w teoretycznej postawie (na którą w akademizmie składa się idealizm, stosunek do dzieł przeszłości, racjonalne podejście do twórczości) i nawet nie w praktycznej realizacji tych założeń, tj. w przestrzeganiu zasady przechodzenia od części do całości, kompozycji opartej na hierarchicznym podporządkowaniu poszczególnych części obrazu. Zarówno bowiem takie zasady, jak i taki proceder twórczy właściwe były nie tylko akademikom. Istotna różnica, która sprawia że „na oko” jedno dzieło nazwiemy akademickimi, a inne nie — jest natury technicznej. Polega na kładzeniu farb na płótnie. To co jest wyróżnikiem to akademickie *fini* — gładkie wykończenie obrazu, zatarcie śladów malarskiej roboty. Zdaniem tego autora konflikt akademicki — nowoczesni zasadzał się głównie wokół uznania za skończone dzieło szkicu, będącego wynikiem wstępnej, nieświadomej i spontanicznej fazy twórczości. Całkowite odrzucenie fazy wykończeniowej, racjonalizującej godziło w podstawowe dla teoretycznych zasad akademii przekonanie o intelektualnym charakterze twórczości artystycznej. „Wylizanie” malarstwa akademickiego jest zdaniem Boimego główną przyczyną odium, jakie na nie spadło w czasach,

hausser w cyt. recenzji wystawy i katalogu Hansa Makarta, A. Staley w recenzji tomu *Das pompöse Zeitalter* („Art in America” 1974), F. Haskell w recenzji książki A. Čelebonovica *Peinture kitsch* („Times-Literary-Supplement” 21 III 1975, s. 297 n.).

³⁶ Te i inne terminy przytacza J. Slonane, *French Painting between the Past and the Present*. Princeton 1951, s. 30 n.

³⁷ Cyt. w katalogu wystawy *Art Pompier: Anti-Impressionism*, loc. cit., s. 141.

którym nowocześni wszczepili upodobanie do grubej, chropawej faktury, mięsistej malarskiej materii, czytelnych uderzeń pędzla³⁸. Wszak właśnie z tego, co malarstwo akademickie usiłowało uczynić niewidocznym: jawnego i namacalnego śladu malarskiego działania — dwudziestowieczne „malarstwo gestu” uczyniło istotą twórczości.

Inne spostrzeżenie znacznie jednak ogranicza słusność utożsamiania akademizmu z *fini*. Dziewiętnastowieczna sztuka akademicka, pozostając wierna podstawowym zasadom, a nade wszystko ustalonym systemowi nauczania, bynajmniej nie trzymała się jednej formuły stylistycznej. I bynajmniej nie pozostawiała nieczuła na osiągnięcia nowoczesnych. Zwłaszcza we Francji, po reformie École des Beaux-Arts w 1863 roku, a potem po przeprowadzeniu w latach siedemdziesiątych reorganizacji Salonu i jury — podział nie był wcale ostry. Wielu artystów wprowadziło wówczas do sztuki Salonów niemało efektów nowego malarstwa. Joseph Ary i Albert Besnard stosowali jasną paletę i quasi-impresjonistyczną, szkicową manierę; Charles Collet i Luc Simon — dekoracyjną płaskość nabistów; Henri Martin — technikę pointylistyczną; Élie Delaunay i Ernest Hébert bliscy byli sztuce angielskich prerafaelitów³⁹. Któż dziś pamięta i zna te nazwiska? Kto czytając w *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta o obrazach Elstira wie, że postać malarza była w większym stopniu wzorowana na akademiku Helleu niż na Monecie?⁴⁰ Wszyscy oni „oswajali” zdobywcze malarskiej awangardy, przyswajali je w powierzchownej formie. Niemniej dla szerokiej publiczności, a także dla wielu młodych artystów byli uosobieniem nowoczesności. Pod koniec wieku mało już było na Salonach obrazów malowanych gładko. Swobodna, szkicowa technika stała się powszechną manierą.

Termin „sztuka akademicka” bywa też nierzadko stosowany wymiennie z określeniem „sztuka oficjalna”. Historyk akademii sztuki jako instytucji — Nikolaus Pevsner — twierdzi, że sztuka akademicka rozkwitała szczególnie w systemach władzy centralnej: Francji Ludwika XIV, carskiej Rosji, w latach II Cesarstwa, w dwudziestowiecznych systemach totalitarnych. Rządy, zapewniając system organizacji, nauczania, wydając zlecenia i czyniąc poważne zakupy, włączały zarazem sztukę w tryby aparatu państwowego i instytucjonalizowały właśnie poprzez akademie. W zarządzaniu sztuką panował biurokracizm cechujący państwową administrację.

³⁸ A. Boime, *The Academy and French Painting...*, loc. cit., zwłaszcza s. 88.

³⁹ T. Burrollet, *Antidisestablishmentarianism*. W: *Academic Art*, loc. cit., s. 106. Na zjawisko to zwraca zresztą uwagę sam A. Boime, *ibid.*, s. 18.

⁴⁰ O. Helleu: P. Howard-Johnston „*Bonjour M. Elstir*”. „*Gazette des Beaux-Arts*” R. 109, 1967, s. 247 nn.; — J. Cocking, *Proust and painting*. W: *French 19th Century Painting and Literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Ed. U. Flinke, Manchester 1972, s. 305 - 324.

Sztuka służyła tam bądź celom propagandowym, bądź potrzebom reprezentacyjnym, ostentacji władzy i podnoszeniu prestiżu państwa. Cały zaś system znajdował oparcie w konserwatywnych siłach społecznych⁴¹.

Ten przekonujący pogląd także musi ulec modyfikacji. Szczególnie zwodnicze wydaje się, częste w aktualnej literaturze, snucie powierzchownych analogii między różnymi dwudziestowiecznymi formami akademizmu i sztuki oficjalnej⁴². Jednakże nawet w odniesieniu do sztuki XIX wieku twierdzenia podobne nie dają się utrzymać. Dziewiętnastowieczna francuska sztuka oficjalna, to znaczy popierana instytucjonalnie przez państwo, mimo zmieniających się reżimów — od imperium napoleońskiego, poprzez burżuazyjną monarchię Ludwika Filipa, II Cesarstwo, III Republikę — wykazuje wciąż cechy podobne⁴³. Jest sztuką *juste milieu* — złotośrodką, kompromisu między tradycją a tendencjami nowoczesnymi. Zapomina się często, pod wrażeniem dramatycznych zmagani „nowoczesnych” z artystycznym *establishmentem*, że wśród malarzy popieranych przez rząd byli barbizońscy pejzażyści, że romantyk Delacroix otrzymał więcej oficjalnych zamówień niż akademicki klasyk Ingres, że „niezależny” Manet dekorował wraz z uczniami Trocadéro, że różnym „niezależnym” ogromnie zależało na Legii Honorowej i fotelu w Instytucie. W końcu Salon Odrzuconych też był imprezą oficjalną — został otwarty na osobiste polecenie Napoleona III. Z kolei wielu twórców salonowych machin rozpaczliwie zabiegało u rządu o ich zakup do muzeów, bo to była jedyna szansa dla tych wielkich płócien, które się poza tym do niczego nie nadawały. Przejmujący tego obraz dają wypisy z archiwum paryskiego Muzeum Artystów Żyjących, udostępnione w katalogu wspomnianej wystawy *Le Musée du Luxembourg en 1874*: zebranina z trudem ukrywana pod maską urażonej dumy, tysiącne zabiegi w celu uzyskania wyższej ceny za obrazy i wszędzie protekcja, wszechwładna i skuteczna.

Nie wydaje się zatem możliwe znalezienie jednej zadowalającej definicji dla całego nienowoczesnego malarstwa XIX wieku⁴⁴. Nie jest chyba ona zresztą niezbędna. Przy obecnym stanie badań ład terminologiczny potrzebny jest tylko dla umożliwienia porozumienia i dla eliminacji określeń mylących. W imię takiego ładu należałoby przestrzegać rozróżnienia między akademizmem pojmowanym nie wartościująco, lecz historycznie,

⁴¹ N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*. Cambridge 1940.

⁴² Np. H. Rosenberg, *The Academy in Totalitaria*. W: *Academic Art*, loc. cit., s. 128 - 138.

⁴³ A. Boime, *The Academy and French Painting ...*, loc. cit., s. 9 - 21.

⁴⁴ Dotychczasową dyskusję nad zakresem terminu „sztuka akademicka” podsumowuje C. Goldstein, *Towards a Definition of Academic Art*. „*The Art Bulletin*” t. LVII, 1975, nr 1, s. 102 - 109. Autor ten za wyróżnik akademizmu uważa wywodzącą się z renesansu metodę twórczą polegającą na hierarchicznym podporządkowaniu elementów obrazu.

jako jeden z kierunków sztuki dziewiętnastowiecznej, a procesem akademizowania, w wyniku którego wiele stylów i kierunków staje się z czasem formami obiegowymi. Czym innym jest konwencja akademicka, a czym innym po prostu sztuka skonwencjonalizowana, bo taką może się stać sztuka każda. Oswajanie osiągnięć sztuki nowoczesnej przez, jakby ich nazwai Witkacy, „spłyciarzy” nie ograniczało się do przyjęcia impresjonistycznej palety i techniki. Skonwencjonalizowaniu uległy tak zdawałoby się „irudne” kierunki, jak kubizm, który skończył się kubicznie stylizowaną *art déco* lat dwudziestych, nie mówiąc już o smutnym losie taszystowskiego malarstwa abstrakcyjnego, którego pozornie łatwą chlapaninę przywłaszczili sobie producenci tkanin i abażurów. Ale to już raczej wulgaryzacja niż akademizacja. Ta ostatnia następuje nie tyle wraz z popularyzacją pewnych form, ile wraz ze zdobyciem przez dany kierunek uznania krytyki i znawców. Owo uznanie często sprowadza krzepnięcie, utratę twórczego rozpędu, który zastępowany jest powtarzaniem wypróbowanych formuł.

Czy poza rewizją utartych poglądów, dyskusją terminologiczną i czasem bardzo cennymi opracowaniami szczegółowymi nowe badania nad sztukami przedstawiającymi XIX wieku przyniosły jakieś znaczące rezultaty? Czy zmiany dokonały się tylko w przedmiocie badań, czy także w zakresie problemów i podejść?

Najbardziej zauważalna jest oczywiście zmiana przedmiotu. Naukowym zainteresowaniem zostaje bowiem objęta nie tylko sztuka „pompierska”, o jakiej tu mowa, ale także wciąż nowe obszary działalności obrazotwórczej, już nie tylko dawno doceniona popularna *imagérie*⁴⁵, ale także fotografia⁴⁶, pocztówki⁴⁷, oleodruki⁴⁸. Pomimo to, nawet w najbardziej tradycyjnym zakresie malarstwa i rzeźby epoka „między biedermeierem a secesją” jest znana nadal słabo. Kilka wielkich wystaw udostępniło sporo materiału. Powyciągano obrazy z magazynów, pościągano je z prowincjonalnego zesłania, poodkurzano rzeźby i złote ramy. Nie ma wszakże żad-

⁴⁵ Począwszy od klasycznego artykułu M. Schapiro, *Courbet and Popular Imagery*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 4, 1940/41, s. 164 - 191 wykrywano są wciąż nowe powiązania malarstwa dziewiętnastowiecznego z popularną *imagérie* i „ikonografią bulwarową”. Por. liczne prace T. Reffa, W. Hofmanna, L. Nochlin.

⁴⁶ Por. prace o różnym charakterze: H. i A. Gernsheim, *Creative Photography and Aesthetics Trends 1839 - 1870*. 1962. — A. Scharff, *Camille Corot et la photographie du paysage*. *Gazette des Beaux-Arts* R. 104, 1962, s. 99 nn. — H. Budemeier, *Panorama. Diorama. Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970. — A. Sheon, *French Art and Science in the mid-Nineteenth Century: Some Points of Contact*. *The Art Quarterly* t. 34, 1971, nr 1, s. 434 - 455. — G. Ovenden, *Pre-Raphaelite Photography*. London 1972.

⁴⁷ Por. cyt. wyst. *Les dessous de la peinture dévoilés par les cartes postales*.

⁴⁸ W. Brückner, *Elfenreigen Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940*. Köln 1974.

nej pewności, że obraz, który ujrzeliśmy nie jest przypadkowy, a na pewno jest niepełny.

Objęcie badaniem nowych zakresów przedmiotowych bynajmniej nie stwarza automatycznie zdolności nowego podejścia do materiału. Toteż nad wieloma obecnymi publikacjami ciąży z jednej strony bezradność metodyczna wobec zalewu materiału nie dającego się inwentaryzować metodami wypracowanymi w badaniach nad sztuką dawną, z drugiej zaś — niemożność oderwania się od obiegowych w danej chwili wzorów estetycznych i norm wartościowania.

Natomiast co się tyczy nowych problemów, to poszerzenie pola przedmiotowego pozwoliło na śledzenie zdumiewających procesów degradacji „wielkiej” sztuki i nobilitacji „małej”, ich wcale nie prostych powiązań i uwarunkowań, objawiło zaskakujące nieraz zderzenia między dziewiętnastowieczną *bonne peinture*, „nowoczesnymi” i poślednimi gatunkami sztuki, jak ilustracja i fotografia⁴⁹. Nade wszystko jednak szersze spojrzenie na sztukę ubiegłowieczną pozwala lepiej ujrzeć ją w społecznym funkcjonowaniu.

Od romantyzmu bowiem przeciwstawiano sztukę filistrom, ale w rezultacie filistrzy byli jej głównymi odbiorcami. To dla nich, filistrów: burżujów, wielkich i małych fabrykantów, rentierów, akcjonariuszy, kupców, sklepikarzy i urzędników zdobiono ratusze, sądy, opery, muzea, dworce kolejowe. Dla nich urządzano wystawy światowe. Dla nich były Salony. I oni w rezultacie decydowali o obliczu masowej produkcji artystycznej.

Konsekwencje mieszczenia, demokratyzowania i komercjalizacji sztuki widoczne są na każdym kroku. Przede wszystkim w ciężeniu wszystkich gatunków malarskich do rodzajowości, tego gatunku rdzennie mieszczańskiego. Do rzędu scenek rodzajowych, do rangi anegdoty zostają sprowadzone wielkie tematy malarstwa religijnego. Dramatyczne wypadki dziejowe zamieniane są w kostiumowe widowiska, sensacyjne i atrakcyjne dla tłumu. Obrazy ważnych wypadków współczesnych wzorowane są na ilustrowanej kronice gazetowych aktualności. Miejsce dawnych alegorii obciążonych retoryczno-klasycznym balastem zajmują „alegorie rzeczywiste”, którym dopiero komentarz autora lub krytyka nadaje sens szerszy, przenośny. Klasyka i mitologia jałowięją i stają się tylko dziedziną projekcji niewyżytych pragnień i nostalgicznych marzeń. W ramach samego malarstwa rodzajowego tematyka staje się coraz bardziej przyziemna i miałka. W portrecie królowa imperium brytyjskiego przedstawiana jest jak mieszczańska pani domu. Pejzaż „heroiczny” zostaje całkowicie wyparty przez pejzaż „pastoralny” i to ten bliski, swojski, byle jaki, co naj-

⁴⁹ Znakomity przykład analizy w tym duchu: W. Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Köln 1974.

wyżej odmieniony osobliwym nastrojem. I taki pejzaż staje się głównym tematem sztuki malarskiej.

Nikt nie czytał wtedy Philippa Ottona Rungego, jednak kierunek sztuki był zgodny z tym, co głosił Runge w swych poetycko-mistycznych tekstach: sztukę figuralną wypierał pejzaż. A w każdym razie krajobraz — pozbawiony już literackich motywów, lecz tak różny w swoich nastrojach — stał się głównym środkiem przekazu treści emocjonalnych. Gdy zważymy, że celem sztuki (co było przyswojonym trwale dziedzictwem romantyzmu) coraz bardziej stawała się subiektywna ekspresja — to znaczenie pejzażu objawi się w jeszcze nowym świetle. Nie tylko jako malarstwa szczególnie pożądanego w społeczeństwie zurbanizowanym, ale także jako gatunku najłatwiej i najprzystępniej wypełniającego nowe cele sztuki.

Malarstwo pejzażowe zastępowało żywą, prawdziwą przyrodę, jakiej pozbawiony jest mieszkaniec miasta. Jest to wszakże tylko część wielkiej roli kompensacyjnej, jaką odgrywała sztuka zeszłego stulecia. Wiele pisano o tym, że sztuka ówczesna stała się substytutem religii. Była ona jednak nie tylko namiastką przeżyć religijnych. Była także potężnym środkiem kompensującym najróżniejsze duchowe i cielesne prohibita, wszelkie niespełnione marzenia, tajone żądze, niewyżyte tęsknoty. Sztuka kreowała sztuczne raje, opowiadała baśni okrutne albo kojące, roztaczała przepych, wszystkimi dostępnymi sobie środkami stwarzała tę samą iluzję innego, dającego zapomnienie albo zaspokojenie świata, jaką dziś daje chyba tylko sztuka filmowa. Ona także dostarczała historycznych antenatów, wzorów, autorytetów nowej klasie, której przyszło odgrywać rolę w nowym, kapitalistycznym świecie. Klasa ta, mimo swej potęgi potrzebowała umocnienia i samopotwierdzenia w przeszłości — bo była klasą parwenzowską. Wszak to Marks powiedział, że burżuazja nie mogłaby odegrać swojej dziejowej roli, gdyby nie przywdziała historycznego kostiumu⁵⁰.

Tu chyba leży przyczyna popularności nie tylko samej tematyki historycznej i historyzujących, „stylowych” form, w jakie stroi się sztuka XIX wieku — nie tylko architektura, gdzie widoczne jest to najjaśniej, jak i sztuki przedstawiające, w których dawny „wielki styl” zostaje zastąpiony przez jakiś „styl” historyczny, a miejsce *decorum* zajmuje „dawność”. To jest też powodem, dla którego sztuką oficjalną, propagowaną, uznawaną przez społeczeństwo burżuazyjne stała się sztuka akademicka. Sztuka, której zasady wyrosły w krańcowo innych, arystokratycznych ramach społecznego i ideowego funkcjonowania. Ale akademizm ze swą normatywną estetyką, z ustaloną hierarchią i określonymi kryteriami ocen, ze swym powoływaniem się na wielką tradycję dawał tak bardzo pożądaną gwarancję jakości popartą autorytetem przeszłości. Tę samą gwarancję,

⁵⁰ Cyt. H. Rosenberg, *Academy in Totalitaria*, loc. cit., s. 131.

jaką dawały neogotyckie kościoły czy przybierające renesansowe lub barokowe kształty fabrykanckie pałace i czynszowe kamienice.

Oczywiście sytuacja ta zawierała w sobie wewnętrzną sprzeczność. Akademizm jako sztuka aspirująca do „wyższej kultury” został wybrany przez zwycięską burżuazję jako jej oficjalny styl artystyczny. Ale liberalizm, demokratyzm, wreszcie gusty tejże burżuazji były zasadom akademickim przeciwstawne. Dziewiętnastowieczny akademizm był przyjęty i popierany, a jednocześnie rozsadzany od środka przez ideologię tego samego społeczeństwa, które go zaakceptowało. Ponadto, dwa naczelne kierunki sztuki XIX wieku: romantyzm i naturalizm niosły głębokie skłócenie, zachwianie klasycznych tradycji humanistycznych, w tym także podstaw humanistycznej teorii sztuki. Dzieje zeszłowiecznego akademizmu ujawniają owe procesy z wielką wyrazistością. W rezultacie akademizm przestał istnieć nie tyle za sprawą rewolucyjnych przemian w sztuce „niezależnej”, „nowoczesnej”, choć jej oddziaływanie stanowi osobną, ważną sprawę. Został zniszczony przez sprzeczności tkwiące w nim samym. Sprzeczności wynikające z historycznie zrozumiałej, ale skazanej na niepowodzenie chęci przeszczepienia zasad sztuki zrodzonej w określonych warunkach na grunt całkowicie odmienny.

Czy wobec tego wszystkiego można mówić o „stylu” akademickim? Czy w XIX wieku sztuka akademicka miała swój moment stylowej jedności? Wydaje się, że w szóstym i siódmym dziesięcioleciu wieku — latach *Gründerzeit*, schyłku II Cesarstwa i początków III Republiki — można mówić o istnieniu międzynarodowego stylu oficjalno-akademickiego. Styl ten jest wypadkową między akademickimi tradycjami a najróżnorodniejszymi nowymi tendencjami. Nie można do niego zaliczyć byłych nazareńczyków ani malarzy takich, jak Delaroche czy Gleyre — ci byli raczej „romantycznymi akademikami”. Przedstawicielami tego stylu byli: w Paryżu Cabanel i Baudry, w Wiedniu — Makart, w Rzymie — Siemiradzki, w Monachium — Piloty. Styl ten współtworzyły Salony i inne instytucje wystawowe, artyści zdobiący opery, muzea i domy towarowe, profesorzy akademii, wzięci mistrzowie prywatnych atelier, modni portreciści i dekoratorzy wnętrz. Kształtowały go owe gigantyczne wyprzedaże wszystkich epok i kultur, jakimi były wystawy światowe i ściągające tłumy zwiedzających pokazy słynnych obrazów, które jak primadonny objeżdżały wielkie miasta europejskie. Następnym po nim stylem międzynarodowym była dopiero secesja.

Sztuka nosząca znamiona tego stylu zachowała z akademickich zasad wiarę w swoje posłannictwo, skłonność do tematów może już niekoniecznie dostojnych i szlachetnych, ale dramatycznych. Owe dramatyczne wypadki — historyczne i aktualne, wzniosłe i jakby zaczerpnięte z brukowca — są przekazywane rutynowanymi środkami malarskimi, w sposób opi-

sowy, bardziej przystępny i zrozumiały od przenośni i alegorii, którymi tak często posługiwała się sztuka dawna. Opisowość sztuka ówczesna dzieli z rdzennie dziewiętnastowiecznym gatunkiem literackim — powieścią. Jest ona metodą twórczą, która zdaje się być jedną z cech konstytutywnych tego tak trudnego do zdefiniowania stylu pełnego wieku XIX. Sztuka ta opisuje i opowiada. Zasada akademicka brzmiała: *ut pictura poesis* — malarstwo powinno być jak poezja. W XIX stuleciu sztuka coraz rzadziej jest jak poezja, a coraz częściej jak historia. Historia nie w znaczeniu „dziejów”, chociaż tematyka dziejowa jest tak chętnie podejmowana, lecz w sensie „opowieści”. Metoda ta nie zmienia się także i wtedy, gdy sztuka rezygnuje z tradycyjnej akcji, fabuły, narracji. Opowiada wtedy o mieszczańskim wnętrzu, o wspaniałej sukni, o ładnym krajobrazie — tym samym stylem i sposobem, jaki znamy z powieściowych „opisów”. Na tym też zasadza się istota literackości sztuki zeszłowiecznej, a nie tylko na czerpaniu tematów z literatury.

Owa opisowość i narracyjność pociąga za sobą liczne skutki: odejście od klasycznej zasady jedności, upodobanie do nagromadzenia zdarzeń i przedmiotów, do bogactwa szczegółów. Stąd tak typowe dla tych obrazów przedładowanie. Malarstwo jest niczym ówczesne wnętrza, zagracone meblami, zbiorami, bibelotami najróżniejszego pochodzenia i nieokreślonego użytku⁵¹. Rozrzutnie mnoży formy i barwy, jest pełne przepychu, który bywa wielkopański i bywa wulgarny, ale nie ma już nic z wymaganego dawniej umiaru i „przystojności”. Jest efektowne, narzucające się, łatwe, nie boi się przesady — jak każda sztuka zwracająca się do szerokiej publiczności.

Jeśli zaś szukać lapidarnego określenia dla twórców tej sztuki, powiedziec można o nich to, co Jean Cocteau napisał o największej aktorce tamtych lat Sarze Bernhardt i jej wielkim partnerze Edwardzie de Max, że byli to „mocarze sztuczności w zmaganiu z mocami natury — publika”⁵².

I na koniec pytanie: jakie są konsekwencje omawianych przemian w widzeniu i ocenie wieku XIX dla studiów nad polską sztuką dziewiętnastowieczną? Sytuacja polska jest bardzo odmienna, tak w zakresie przedmiotu, jak i stanu badań. Na akademizm składało się nauczanie, mecenat państwowy, wreszcie spójny system teorii i kryteriów. W odróżnieniu od krajów o ustabilizowanej państwowości w Polsce nie mogło być mowy ani o państwowym mecenacie, ani o związanym z nim szkolnictwie. Nie było także owego stałego zespołu odniesień, jakim dla europejskiego akademizmu był wykształcony w renesansie, a skodyfikowany przez siedemnasto-

⁵¹ Por. J.-J. L'évéque, *Trois intérieurs du début de la III^e République (ceux de Sarah Bernhardt, de Mme Valtesse de la Bigne et d'Yvette Guilbert)*. „Gazette des Beaux-Arts” R. 113, 1976.

⁵² J. Cocteau, *Portraits-souvenirs*. Cyt. według wstępu do: S. Bernhardt, *Pamiętniki*. Warszawa 1974, s. 7.

wieczną akademię system teorii i praktyki artystycznej. W Polsce nie było żadnej takiej tradycji, jaką dla Francji była tradycja *Grand Siècle* — wielkiego wieku XVII. Przeciwnie, wydaje się, że u nas podobny system odniesień został stworzony właśnie w wieku XIX, ale nie miał on z akademizmem nic wspólnego. Taką miarą, jaką dla Francji była zawsze klasyczna sztuka Racine'a, Corneille'a i Poussina, dla Polski stała się dopiero sztuka wielkich poetów romantycznych i spóźnionego romantyka — Matejki. Co więcej, sztuka polska XIX wieku miała zupełnie inne cele niż te, które przyświecały sztuce gdzie indziej. Była nastawiona bardziej na zaspokajanie potrzeb duchowych narodu niż potrzeb reprezentacyjnych państwa czy potrzeb „artystycznych” szerokich rzesz odbiorców. Sytuacji żadnego z najbardziej wielbionych i odznaczanych malarzy oficjalnych nie można porównać z sytuacją Matejki, otrzymującego berło interrexa. Famy najgłośniejszych obrazów — z emocjonalnym napięciem towarzyszącym odbiorowi jego płócien.

Z tych też powodów w polskiej historii sztuki nigdy nie zapanowały niepodzielnie kryteria „nowoczesności”. Matejko — by pozostać przy tym samym przykładzie — mimo ataków, jakich od Witkiewicza począwszy mu nie szczędzono, pozostał w honorowych salach muzealnych jako „wielki budowniczy świadomości narodowej”⁵³. Wcale to jednak nie oznacza, że polskie malarstwo dziewiętnastowieczne nie bywa widziane stereotypami, aczkolwiek są to stereotypy inne niż te, w które ujmowany był obraz zeszłowiecznej sztuki europejskiej. Nasze widzenie także powinno poszerzyć się o twórczość malarzy pozostających w pogardliwym zapomnieniu, o obrazy nie dostępujące ekspozycyjnych zaszczytów, wreszcie o cały przebogaty materiał obrazowy zawarty w zeszłowiecznym ilustratorstwie.

Wielką rolę inspirującą mogłyby tu odegrać wystawy, zarówno problemowe jak monograficzne (np. Gersona), których znaczenie dla ożywienia prac badawczych wciąż się potwierdza. Ogromnie użyteczny byłby przegląd wcześniejszych dekad stulecia, dokonany wedle zasad przyjętych dla serii *Polskie Życie Artystyczne*, która otwiera się na roku 1890.

Wobec dzieł znanych także niewykluczone są znaczne przewartościowania. Możemy się oczywiście zachnąć, natykając się we wspomnianej książce *Peinture kitsch* Čelebonovica na *Altanę* Gierymskiego umieszczoną wśród dzieł drugorzędnych niemieckich naśladowców Ernesta Meissoniera — ale powinno nas to jednak pobudzić do refleksji. Zamiast wciąż dopatrywać się w twórczości naszych malarzy śladów francuskiego impresjonizmu, trzeba przede wszystkim skonfrontować ją z malarstwem krajów środkowoeuropejskich, zwłaszcza tych politycznie zawisłych, o zbliżonej do naszej sytuacji życia intelektualno-artystycznego. Już pobieżne

⁵³ J. Starzyński, *Jan Matejko — wielki realista i budowniczy świadomości narodowej*. Materiały do studiów i dyskusji 1953, nr 3/4, s. 5 - 42.

porównania wskazują na pouczające podobieństwa i odmienności (np. słaby oddźwięk w sztuce polskiej bardzo istotnych w Czechach idei panslawistycznych). Pamiętając słowa Władysława Kozickiego, że Matejkę „porównywać z jakimś Delarochem, Gallaitem, Wappersem czy Pilotym, znaczyłoby nie rozumieć najistotniejszej treści jego ducha i sztuki”⁵⁴ — trzeba zobaczyć dziewiętnastowieczne malarstwo polskie na tle współczesnej mu produkcji oficjalnej, malarstwa Salonów i światowych wystaw, gdzie było wszak reprezentowane i nagradzane. Pozwoli to i na lepsze wydobywanie jego odrębności, jak też na pełniejsze określenie współdziałania sztuki polskiej we wciąż wzbogacającym się o nowe elementy obrazie sztuki wieku XIX.

POMPIERS' RENAISSANCE

Summary

The aim of this article is to present the changes which took place in the study of the visual arts in the nineteenth century and especially in its second half. These studies left aside the criteria of “modernity” and “harbingery” that determined the range and character of art studies in the nineteenth century. This change of attitude towards art could be noticed at a recently organized exhibitions of “drawing-room painting” and of the art of Pompiers and also in a growing number of popular and scholarly editions and editions of books of plates. All of them tend, in different ways and with different results, to give full presentation of nineteenth century art and not only certain trends. The reasons for such a reevaluation of artistic trends are complex. Some of them are: some general changes in historical sciences (shifting the main interest in individual facts to a wider range of general phenomena); in the humanities, a revision of the rigid presentation of “old fashioned” nineteenth century lines and the twentieth century “modernity”, the character of some modern trends (pop-art and hiperrealism) which usually constitute the interpretational tendencies in the history of art, the still existing fascination with daub and finally commercial reason also play an important role in such a revalorization.

These reevaluations bring numerous consequences in the history of art in the nineteenth century. At first it brings to widening of the field of study of considered objects, then to the analysis and taking into account of the whole production of that composed the figurative language of an epoch, its schemes and stereotypes, not only the rehabilitation of “bad” painting and sculpture, but also oil prints, postcards, photography, advertisements. The art of the Nineteenth Century, because it exceeds the range of the unique and the traditional in work of art, that is the area of “beaux art”, becomes more significant because it was the first epoch characterised by mass art, constantly reproduced, by means of better techniques of reproduction. It was the epoch in which art was addressed to a constantly growing democratic public.

Change of the subject of studies, and a great many of the materials, including the works which were neglected before or dismissed with a few pejorative com-

⁵⁴ W. Kozicki, *Henryk Rodakowski*. Warszawa 1927, s. 18.

ments or mocked, brings about numerous difficulties: purely terminological, documentary and methodological. The greatest problem appeared with the necessity of adopting the term; "open notion of art" (introduced by W. Hofmann) and the question of evaluation. All that led to a number of misunderstandings that are evident in peculiar reevaluation which is noticeable (as in the case of some investigators) if considering the drawing-room painting of the last century which had to be trivialized and degraded to a rank of a daub to deserve scientific analysis. Now, thanks to recent researches in nineteenth century art (besides a number of important detailed researches) we approach the revision of the meaning of the colouristic trends and their significance to the development of painting of the past century, with a diminishing conviction of the hegemony of French art, undermining the previously exaggerated role of impressionism, analysis of the academic system of education and its effects upon the creation of a new style, questioning apparently rigid division into "official" and "independent" artists, leading to the discovery of the inter-dependence of trends and borrowings between recognized museum painting and mediocre art, revealing a process of trivialization of "great" painting and ennoblement of popular imagery. But it seems that the most prominent changes which took place in researches up till now concerned the object in question rather than the problems and approaches. This is why the majority of the recent investigations are not free from methodological helplessness when considering a great many of materials which cannot be supported by the methods worked out for the analysis of non-contemporary art on one side, and inability to abandon deeply rooted patterns of aesthetics and of evaluation on the other.

The widening of a field of research, accepting an "open notion of art" and overcoming a romantic concept of an artist who stays in opposition to a society of "philistines" could be the only way to justify the art of the Nineteenth Century and its functioning within a society. It also creates the possibility to analyse the processes of art as it became democratic, commercialized, respecting middle-class ideals and with a great compensational role, and also the fact that art plays the role of a "historical costume", so necessary to the parvenu middle-class. Such a process seems to explain the popularity of historical and pseudo-historical themes "manner" forms adopted to the art of the Nineteenth Century.

Those processes seem also to explain the fact that academic art became the official art of a bourgeois society, having grown up on totally different, aristocratic foundations as regards its social and ideological functioning.