Originalveröffentlichung in: Miziołek, Jerzy und Maj, Jacek (Hrsgg.), Kazimierz Chłędowski: pisarz i badacz kultury, Krosno 2007, S. 140-157

Dyletant o sztuce swojego czasu: Kazimierza Chłędowskiego „Sztuka współczesna i jej kierunki”

Anna Baranowa

Książka Kazimierza Chłędowskiego o sztuce jemu współczesnej jest dziełem dyletanta. Zastrzegam od razu, iż nie używam słowa „dyletant" w sensie pejoratywnym. Bliska mi jest bowiem europejska tradycja *dei grandi dilettanti*, która jeszcze w wieku XIX była czymś oczywistym[1]. Dziś trzeba się tłumaczyć z upodobania do dyletantyzmu. Nadmierna specjalizacja z jednej strony, a z drugiej — powierzchowność powszechnej edukacji spowodowały, że pojęcie to stało się podejrzane. O przywrócenie szerokiej perspektywy poznawania świata dopominają się nieliczni, którzy nie mogą przystać na obowiązujące reguły uprawiania nauki i postępującą w związku z tym atomizację[2]. Rozpowszechnienie się typu specjalisty-eksperta jest jednym z powodów, dla których tak rzadko powstają syntezy. W czasach Goethego i Ruskina nie było takich hamulców. Dlatego też Chłędowski mógł napisać swoją książkę.

Sztuka współczesna i jej kierunki — wydana z końcem roku 1873 w księgarni Seyfartha i Czajkowskiego we Lwowie — jest jedyną pozycją z dziedziny krytyki artystycznej w rozległym dorobku pisarskim Chłędowskiego. Trzon tej książki stanowią artykuły o wystawie sztuki współczesnej na Wystawie Światowej w Wiedniu, które autor opublikował w „Gazecie Lwowskiej". Jak widać, uniwersalistyczny duch światowego przeglądu osiągnięć wytwórczości, sztuki i myśli dobrze podziałał na Chłędowskiego, który odważył się podsumować ówczesny stan sztuki (il. 1).

Chłędowski nie ukrywa swojego dyletantyzmu. W *Pamiętnikach* pisał: „Wystawa nadzwyczaj mnie zajęła, pierwsza to bowiem była wystawa, jaką widziałem, i tam właściwie zaznajomiłem się dopiero z nowożytną sztuką. Szedłem zaraz z rana na wystawę, aby mieć czas swobodnie wszystko oglądać [...]. Francuskie malarstwo, orientalne i japońskie wyroby, wszystko to było dla mnie nowością i wielkim rozszerzeniem zasobu moich wiadomości. Te włóczęgi po wystawie wiedeńskiej zaliczam do moich najmilszych wspomnień i może od owych czasów pozostała mi pewna słabość do wystaw, tak że jeszcze dzisiaj, kiedy z jakie kilkadziesiąt rozmaitych widziałem wystaw, zawsze się jeszcze cieszę na nowy jarmark światowy, na ową architekturę szkła i żelaza, na nowe obrazy, na nowe przedmioty sztuki zastosowanej"[3]. Do Wiednia na wystawę wyjechał Chłędowski w maju i spędził tam dwa tygodnie. Powodował nim nie tylko snobizm — w pewnych sferach na wystawie być wypadało — ale i konkretne zamówienie. Jak nadmienił w *Pamiętnikach*, podróż ułatwiła mu „Gazeta Lwowska", która zamówiła u niego „cały szereg felietonów o wystawie"[4]. Władysław Łoziński, który świeżo objął redakcję „Gazety Lwowskiej", miał ambicję przekształcenia urzędowego organu w poczytny dziennik. Wartkie pióro Chłędowskiego dobrze temu celowi służyło.

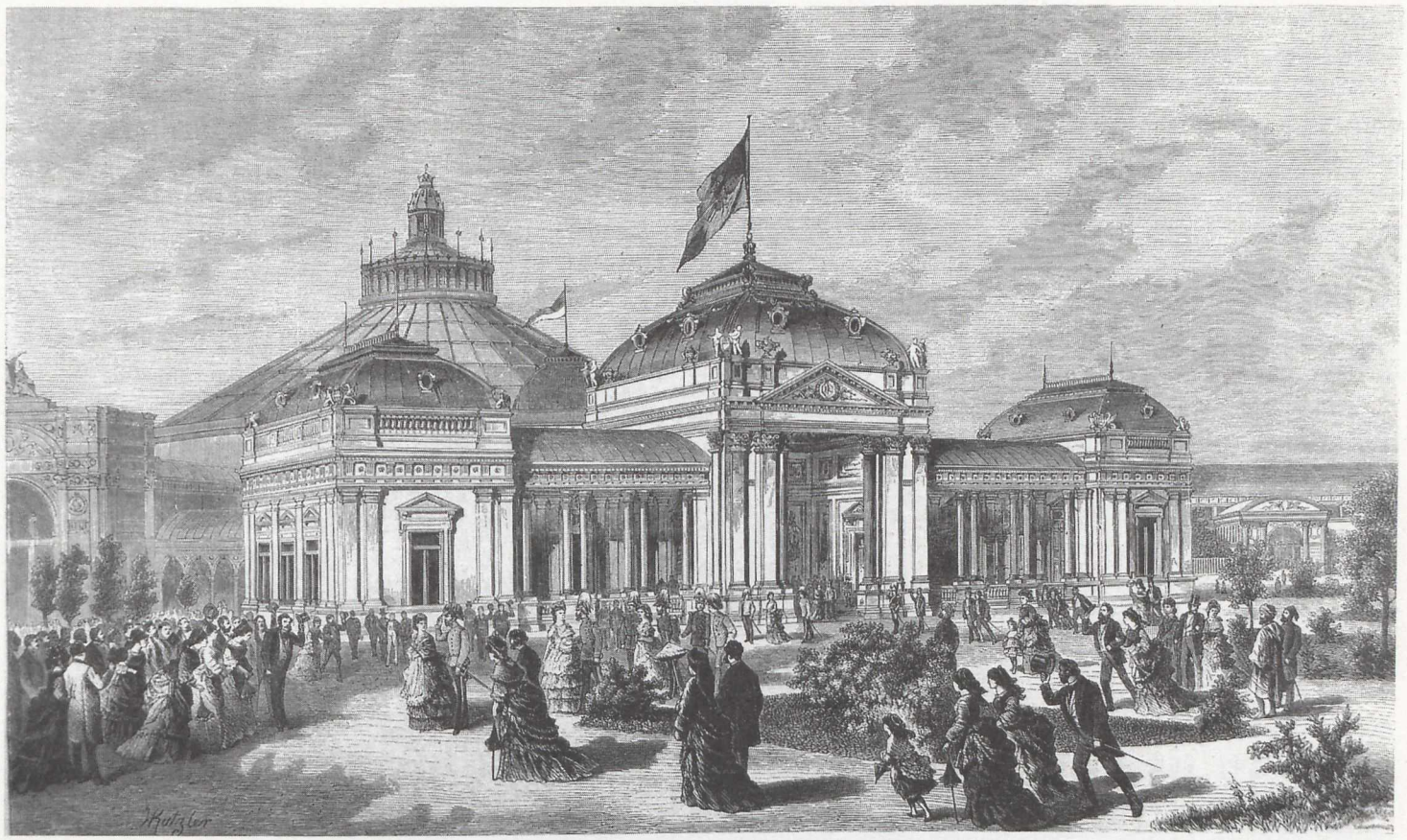
We wspomnieniu pisarza wątpliwość wzbudzają dwie kwestie. Po pierwsze: wyznanie autora, iż Wystawa Powszechna w Wiedniu była pierwszą wystawą, jaką miał okazję zwiedzać. Trudno uwierzyć, że ściśle związany z kręgami artystycznymi Chłędowski nie widział wcześniej żadnej wystawy. Przypomnijmy, że podczas nauki

1. Patrz mój artykuł: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora — między awangardą a mitem*, „Prace z Historii Sztuki", z. 21, 1995, s. 85 („Zeszyty Naukowe UJ", MCLXXIII).

2. Pochwałę dyletantyzmu głosili m.in. B. Brock w artykule *Kulturdilettanten und Zivilisationsprofis — Warum gibt es keine Wissenschaftskritik im Feuilleton?*, [w:] tegoż, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, red. K. Fohrbeck, Köln 1977, s. 129-132; J. Tarasin w szkicu *Wielki amator i eksperci*, [w:] *Jan Tarasin — rzeczy, sytuacje i...*, Płock 2002, s. 21-22. Barbarzyństwo „specjalizacji" w naszej epoce stało się przedmiotem rozdziału książki Ortegi y Gasseta *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 129-135.

3. K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. 1, Wrocław 1951, s. 222.

4. Tamże.



II. 1. Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873, Pawilon Cesarski

w Gimnazjum św. Anny w Krakowie otarł się o ówczesną cyganerię artystyczną, skupioną wokół pracowni zdolnego rzeźbiarza Parysa Filippiego[5]. Młodszy od innych Chłędowski został włączony do „pokolenia 1860", tak zwanych „przedburzowców", którzy w latach poprzedzających powstanie styczniowe mieli ambicję wyrwania kultury polskiej z letargu. Do tego grona ambitnych młodych pisarzy i artystów należeli w Krakowie m.in. Józef Szujski, Michał Bałucki, Jan Matejko, Artur Grottger, Walery Gadomski, Aleksander Gryglewski, Aleksander Kotsis, Franciszek Wyspiański, Władysław Żeleński i inni[6]. Marazm nie był jednak aż tak rozległy, aby młody Chłędowski nie mógł obejrzeć żadnej wartościowej wystawy. A może autor *Pamiętników* dokonał po prostu skrótu myślowego i pisząc o tym, że wystawa wiedeńska była pierwszą, jaką widział, miał na myśli wystawę światową? Z czterech poprzednich mógł Chłędowski widzieć

5. Tamże, s. 55-56.

6. A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 20-22.

przynajmniej słynną *Exposition Universelle* w Paryżu w 1867 roku. Ale tak się widać nie stało.

Drugą wątpliwość budzi chronologia. Autor — jak wspomina — zwiedził wiedeńską wystawę już w maju roku 1873, a więc krótko po jej otwarciu (wystawa trwała od 1 maja do 31 października). Natomiast swoje doniesienia zaczął publikować dopiero z końcem lipca. Dlaczego tak długo zwlekał z wykonaniem zamówienia? Temat był przecież gorący. Opiniotwórcze środowiska były nim zainteresowane jeszcze na długo przed otwarciem wystawy. Wszystkie krajowe — nie mówiąc o zagranicznych — dzienniki i periodyki wysyłały tam swoich korespondentów. Dla przykładu monachijska „Allgemeine Zeitung" zamieszczała regularne listy z wystawy (*Briefe von der Wiener Weltausstellung*) od początku maja. Ich autorem był „papież krytyki niemieckiej" Friedrich Pecht[7]. Natomiast najpoczytniejsza w Galicji „Gazeta Narodowa" publikowała listy swojego wysłannika Agatona Gillera od połowy czerwca, co już jesienią zaowocowało osobną publikacją w dwóch tomach *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.*[8]

Publicystyka Kazimierza Chłędowskiego na temat wiedeńskiej Wystawy Powszechnej dzieli się na dwie odrębne części. Pierwszą stanowi omówienie problematyki związanej z działem wytwórczości (il. 2). Tu przyjął Chłędowski dogodną, sprawdzoną przez innych formę listów. Owe *Listy z wiedeńskiej wystawy* opublikował w dwudziestu dwu odcinkach. Rozpoczął od zagadnień ogólnych w otwierającym cykl artykule z 28 lipca (nr 172 „Gazety Lwowskiej"), by następnie omówić kolejne działy narodowe i wybrane zagadnienia (jak np. fotografia czy wyroby z filigranu). Ostatni *List* opublikował 23 września w nr. 219, zapowiadając zamieszczenie „na tym samym miejscu obszerniejszej pracy" na temat „działu sztuki", „równie potężnie na wystawie reprezentowanego, jak dział industrii". Na spełnienie tej obietnicy nie trzeba było długo czekać, gdyż publikację następnego cyklu, noszącego tytuł *Sztuka współczesna i jej kierunki*, rozpoczął Chłędowski 26 września (nr 222), by zakończyć go 12 listopada (nr 260), to znaczy już po zamknięciu wystawy. Również ten cykl składał się z dwudziestu dwu odcinków, z wyodrębnioną pięcioodcinkową częścią zatytułowaną *Malarstwo polskie* (nr 250-256). Chłędowski był jedynym, obok Agatona Gillera, który w miarę systematycznie omówił całość problematyki tego światowego wydarzenia. W innych redakcjach dział przemysłu i dział sztuki były powierzane różnym autorom. W „Tygodniku Ilustrowanym" oraz w „Bibliotece Warszawskiej" o sprawach sztuki donosili artyści: w pierwszym przypadku ciekawe, ze swadą napisane „sprawozdanie artystyczne" zamieścił malarz, krytyk i poeta w jednej osobie, Ludomir Benedyktynowicz[9], w tym drugim wypowiedział się malarz i notabl środowiska warszawskiego Aleksander Lesser, który był delegatem artystów polskich do komitetów wystaw powszechnych w Londynie i w Paryżu[10].

Późne omówienie problematyki wiedeńskiej *Weltausstellung* dawało Chłędowskiemu sporo korzyści. On, mistrz syntezy, zyskiwał konieczny dystans. Nie musiał wchodzić w szczegółowe roztrząsania na temat specyfiki wystawy, różnych niedogodnych okoliczności, które spowodowały, że impreza ta już w punkcie wyjścia została okrzyknięta — zresztą nie całkiem słusznie — jako nieudana. Nie musiał zatem pisać o fasadowym otwarciu, gdy tymczasem dopiero w czerwcu udało się roz-

7. Por. dokładna bibliografia tego autora zamieszczona w: M. Bringmann, *Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982, s. 319-323.

8. A. Giller, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r. Listy*, Lwów 1873.

9. L. Benedyktynowicz, *Wystawa powszechna w Wiedniu. (Sprawozdanie artystyczne)*, „Tygodnik Ilustrowany", nr 291, s. 47-48; nr 294, s. 83-84; nr 295, s. 91; nr 305, s. 222-223.

10. A. Lesser, *Wystawa międzynarodowa sztuk pięknych*, „Biblioteka Warszawska", 4, 1873, s. 427-444.

II. 2. Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873, główne wejście do Pałacu Przemysłu

pakować i rozlokować wszystkie przedmioty; nie musiał pisać o krachu na giełdzie wiedeńskiej, który spowodował zwyżkę cen i spadek frekwencji; nie musiał wreszcie donosić o epidemii cholery w Wiedniu, która spowodowała, że publiczność z zachodu Europy tym bardziej zaniechała fatygi do oddalonej na wschód metropolii[11]. Nawiasem mówiąc, epidemia cholery w Galicji rozprzestrzeniała się od maja 1872 roku i w sierpniu roku następnego objęła już 72 powiaty, łącznie ze Lwowem[12]. Tak więc dziennik urzędowy, jakim była „Gazeta Lwowska", każdego dnia zamieszczał w *Kronice* obowiązkowo dwie wiadomości: o stopniu rozwoju epidemii i o liczbie zwiedzających wystawę światową. Te dwie statystyki wyznaczają bieguny życia w tamtej epoce.

Ogólna charakterystyka wystawy przez Kazimierza Chłędowskiego nosi momentami cechy pewnej — jakbyśmy to dzisiaj nazwali — „politycznej poprawności". Podobny ton daje się odczuć w sumiennym opracowaniu Leona Chrzanowskiego zamieszczonym w „Przeglądzie Polskim"[13]. Lojalistyczna prasa krajowa starała się przedstawiać wydarzenia, aby zachęcić jak najwięcej publiczności do zwiedzenia wystawy, która i tak skończyła się frekwencyjną oraz finansową porażką. Zwiedziło ją tylko 7 255 000 osób i przyniosła prawie 15 milionów florenów straty (dla porównania wystawę paryską z roku 1867 zwiedziło 11-15 milionów osób i przyniosła ona zysk w wysokości ponad 3 milionów franków)[14]. Chłędowski w jednym z pierwszych *Listów z wystawy wiedeńskiej* zadawał wcale nie retoryczne pytanie, które wtedy krążyło po Wiedniu: „czy po dzisiejszej wystawie jest jeszcze możebna wystawa?". I kontynuował: „czy znajdzie się kraj, który może i zechce wydać jeszcze tyle milionów, aby roztoczyć przed cywilizowaną ludzkością obraz jej teraźniejszego działania? — Dwadzieścia jeden milionów, wydanych przez rząd austriacki na wystawę, jest to suma, którą w dzisiejszych czasach łatwo się wymawia, ale która reprezentuje kolosalne zasoby ludzkiej pracy i ludzkiej oszczędności. I taką sumę wydawać bezpowrotnie na zaspokojenie ciekawości ludzi przez kilka miesięcy?"[15] Finansom piątej w dziejach Wystawy Światowej towarzyszyło od początku do końca hasło: „Pieniądze są tylko złudzeniem" („Das Geld ist nur Chimäre")[16].

Powróćmy jednak do książki Chłędowskiego *Sztuka współczesna i jej kierunki*, będącej podsumowaniem problematyki artystycznej, jaka zarysowała się podczas wiedeńskiej *Weltausstellung*. Książka ta, licząca 213 stron, jest znacznie obszerniejsza niż to, co Chłędowski zdążył opublikować w „Gazecie Lwowskiej". Całość składa się z rozbudowanego *Wstępu*, ośmiu rozdziałów poświęconych narodowym szkołom w malarstwie i końcowego rozdziału na temat rzeźby współczesnej. Chłędowski poszerzył rozdział drugi, traktujący o malarstwie francuskim i dopisał pięć nowych, krótkich rozdziałów. W sumie poszerzył objętość książki o 1/5 w stosunku do publikacji w dzienniku.

---

11. O pechu ciążącym nad wystawą i Austrią oraz jego przyczynach pisał obszernie S. Koźmian, *Dziennik z Wystawy Wiedeńskiej*, „Przegląd Polski", 30, 1873, s. 250-252.

12. *Kronika. Smutna statystyka*, „Gazeta Lwowska", nr 206, 6 IX 1873, s. 3.

13. L. Chrzanowski, *Wystawa powszechna w Wiedniu w 1873 roku*, „Przegląd Polski", 30, 1873, s. 79-113.

14. Dane podaję za: W. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt-New York 1999, s. 290. Rozdział poświęcony wystawie wiedeńskiej autor zatytułował wymownie: *Die Weltausstellung in den Zeiten der Cholera: Wien 1873* (s. 88-98). Dane dotyczące wystaw światowych można znaleźć również w publikacji: A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851-2000*, Warszawa 2005.

15. K. Chłędowski, *Listy z wystawy wiedeńskiej*, „Gazeta Lwowska", nr 173, 29 lipca 1873, s. 1.

16. B. Bucher, *Wiener Weltausstellung*, „Zeitschrift für Bildende Kunst", 8, 1873 [Leipzig], s. 228.

Od pierwszych stron książki uderza ton optymizmu. Chłędowski w odróżnieniu od wielu piszących wówczas o sztuce i kulturze jest entuzjastą. Świeżość spojrzenia i zdolność do syntezy pozwalają mu nakreślić barwny i zróżnicowany obraz postaw artystycznych w początkach lat 70. wieku XIX. Autor ma świadomość, że „wystawa wiedeńska jest bezsprzecznie najodpowiedniejszym miejscem w obecnej chwili, gdzie można rozpoznać współczesne kierunki sztuki, gdzie można wyśledzić jej ideały"[17]. Twierdzi, iż ma podstawy do wyrobienia sobie „wszechstronnego zdania", gdyż blisko 6 tysięcy dzieł sztuki, które zobaczył, stanowi ku temu „bardzo poważny materiał". W Pałacu Sztuki (*Kunsthalle*) na wiedeńskim Praterze, w którym pomieszczono XXV dział Wystawy Powszechnej, nazwany *Bildende Künste der Gegenwart*, wystawiały 24 kraje — od Stanów Zjednoczonych po Japonię[18]. Przy tym Chłędowski nie poprzestał li tylko na obejrzeniu dzieł zgromadzonych w *Kunsthalle*, ale uwzględnił również wystawy towarzyszące w *Kunstverein* i *Künstlerhaus*. Jego zamiarem było przedstawienie czytelnikom wniosków ogólnych i przemyśleń dojrzalszych od tego, na co pozwalała konwencja dziennikarska[19].

W punkcie wyjścia Chłędowski obrazowo przedstawia tezę, iż sztuka „jest rzetelnym odbiciem, prawdziwym wyrazem dążeń i ideałów dzisiejszego społeczeństwa i w niej najtajniejsze możemy czytać myśli". W odróżnieniu od przemysłu, owej „industrii", która „przedstawia nam w swych dziełach gotowe już rezultaty działania tego społeczeństwa", „gotowe owoce pracy współczesnej", to w sztuce zawierają się „zawiązki nowych idei, które wychować mają przyszłe społeczeństwo i pozwalają już dziś wnosić o jego własnościach i istocie"[20]. Ta myśl o zależności przemysłu od sztuki była w publikacjach o wystawie wiedeńskiej podkreślana od początku. Friedrich Pecht stwierdzał, iż sztuka jest nie tylko nauczycielką przemysłu, ale jego matką. Tam gdzie nie ma sztuki, tam nie ma przemysłu[21]. Ten życiodajny związek przemysłu i sztuki znalazł odbicie w samej topografii wystawy światowej (il. 3). Dla przemysłu i sztuki zbudowano sąsiadujące ze sobą pałace — o ile pierwszy był porażająco okazały, o tyle drugi zgromadził najcenniesze skraby i był najczęściej zwiedzany.

Najważniejszą konstatacją Chłędowskiego zawartą we *Wstępie* było stwierdzenie o uniwersalności współczesnej mu sztuki: pod względem topograficznym, tematycznym i gatunkowym. Jak pisze: „Pierwsze [. . .] wrażenie, jakie wynosimy z wiedeńskiej *Kunsthalle* jest myśl, że współczesna sztuka zakreśliła sobie niezmierzone koło na kuli ziemskiej, że granice swego panowania rozpostarła do Gibraltaru po norweskie fiordy, od St. Francisco po Petersburg, nie licząc już nawet europejskich kolonii porozrzucanych po Azji, Australii i Afryce. W żadnej epoce sztuka tak daleko nie sięgała swym berłem [. . .]"[22]. Niespotykanemu w dziejach „terytorialnemu rozszerzaniu się sztuki" towarzyszy rozległość i różnorodność tematyczna. Chłędowski z przyjemnością rozpoznaje tematy z różnych stron świata: „Gdyby nie fakt powyższy, nie widzielibyśmy obrazów Gérôma i Richtera błyszczących jasnym słonecznym kolorytem Wschodu, albo afrykańskich tematów Guillaumeta, albo też nie wpatrywalibyśmy się w śnieżne motywy szwedzkiego Tidemanda lub Gudego"[23]. Autora uderza też różnorodność uprawianych

17. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna i jej kierunki*, Lwów 1873, s. 5.

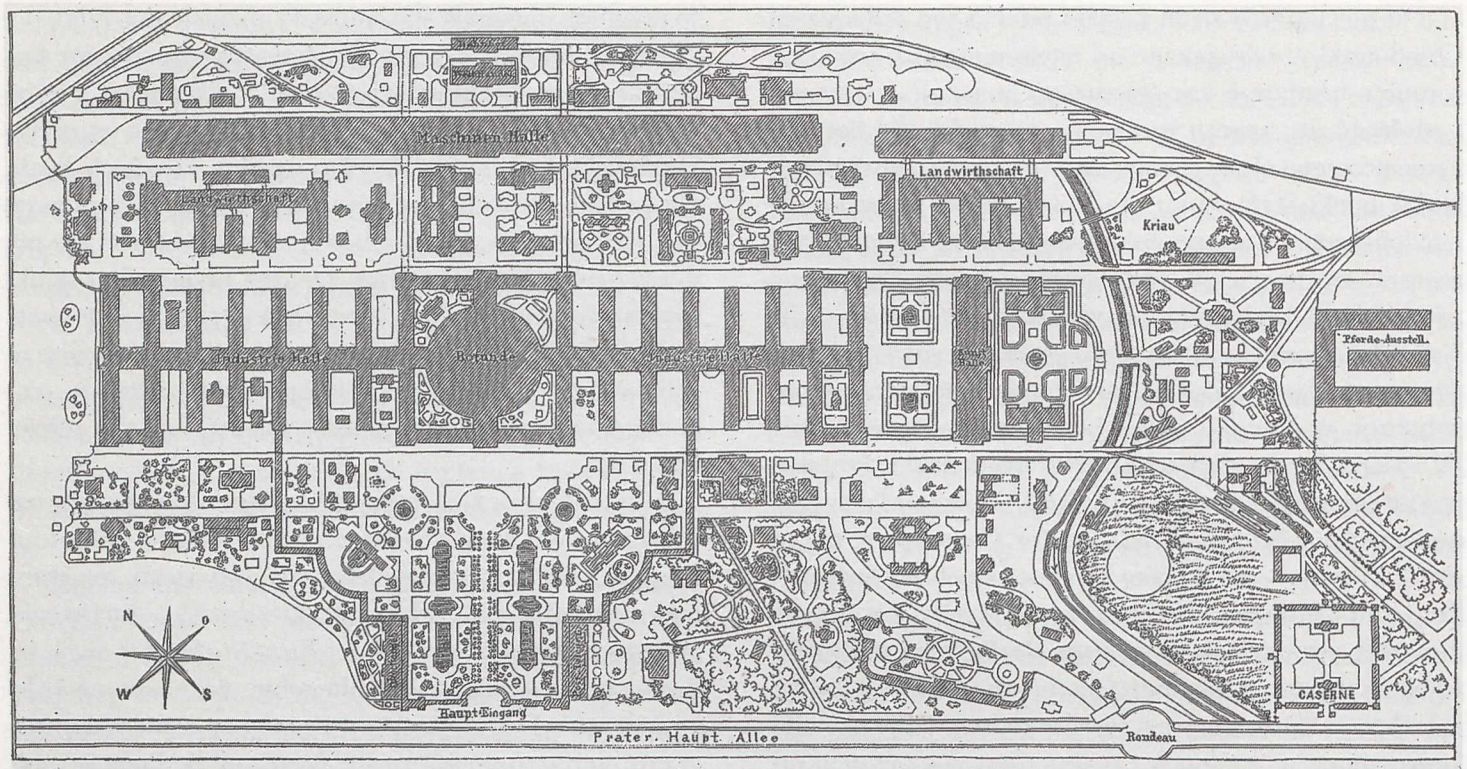
18. W takim porządku ułożone były kraje w oficjalnym katalogu: *Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Offizieller Kunst-Catalog*, Wien 1873, s. 87-188.

19. Chłędowski — publikujący swój tekst pod koniec trwania wystawy — zrezygnował z referowania oczywistości, takich jak wygląd pałacu wystawowego, rozkład sal itp. Informacje te znalazły się w artykułach innych autorów.

20. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 4.

21. F. Pecht, *Die deutsche Kunst auf der Wiener Weltausstellung*, „Zeitschrift für Bildende Kunst", 7, 1872, s. 222.

22. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 5-6.



II. 3. Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873, Prater

rodzajów sztuki. Zwraca uwagę, iż w obrębie poszczególnych szkół narodowych występują podobne tematy: historyczne i współczesne, religijne i rodzajowe, pejzaże i portrety. Sztuka interesuje się wieloma obszarami życia. Artysta współczesny szuka tematów, wchodząc „do salonu i do chaty"[24].

Widząc rozległość obszarów, którymi zajmują się artyści, Chłędowski nie podziela dość rozpowszechnionych opinii o upadku sztuki. Autor stanowczo podkreśla: „Tych czarnych zapatrywań się na dzisiejszą sztukę zupełnie nie dzielimy — i owszem, będziemy mieli sposobność niejednokrotnie wykazywać znakomite dzieła współczesne, które by zaszczyt czyniły najświetniejszym epokom sztuki"[25]. Pisarz z intuicją i wnikliwością wychwytuje to, co jest odbiciem ducha czasu. Umie wskazać cechy oryginalne i wtórne. Jakże różni się swoją postawą od typowego dla wieku XIX pesymizmu kulturowego. Dla porównania przytoczmy chociażby pesymistyczne stanowisko Władysława Łozińskiego, który w tomie *Z estetyki i z życia*, wydanym rok wcześniej we Lwowie, pisał: „Wiek nasz pozostawi po sobie smutne karty w dziejach historycz-

23. Tamże, s. 7.
24. Tamże, s. 8.
25. Tamże, s. 14.

nego piękna. Jest to wiek bezbarwności, wiek niwelacji i trywializmu, wiek pozbawiony niemal całkowicie form estetycznych, odarty z wszelkiej malowniczej charakterystyki, wiek trzeźwy, prozaiczny, płowy i bez fantazji". Łoziński nazywa wiek XIX — „w dzisiejszej przynajmniej swej dobie" — „prozaicznym ekonomistą, fabrykantem i mechanikiem, giełdzistą, episjerem bez polotu fantazji, bez idealnego smaku"[26]. Przyjaciel Chłędowskiego niestety w dużej mierze powtarza *lieux communs*, rozpowszechnione w ówczesnym piśmiennictwie. Inaczej sam Chłędowski: korzystając z okazji, jaką stworzyła Wystawa Powszechna — ów „jarmark światowy" będący kulminacją możliwości cywilizacyjnych i kulturowych epoki — potrafi dostrzec i wskazać powody do optymizmu. Za grzech pierworodny swoich współczesnych uważa nadmierną skłonność do retrospekcji i nieumiejętność doceniania specyfiki swojego czasu. W podsumowaniu rozważań wstępnych do książki pisał: „Każda epoka bowiem w dziejach musi nosić swój odrębny typ, odrębny charakter, a te same cechy epok się nie powtarzają. Jeżeli zaś ludzie chcą koniecznie przemóc to charakterystyczne piętno czasu i wskrzesić pewną epokę, to mimo największych wysileń potrafią dojść tylko do tego, do czego doszedł Thorvaldsen lub Canova, to jest do znakomitej imitacji, do genialnego prawie naśladownictwa"[27].

Książka Chłędowskiego *Sztuka współczesna i jej kierunki* jest poświęcona przede wszystkim malarstwu. Architektury autor nie omawia tutaj w ogóle — wzmiankował o niej w *Listach z wiedeńskiej wystawy*[28] — natomiast rzeźbie poświęcił jedynie ostatni rozdział. Fakt dominacji malarstwa krytyk tłumaczy tym, że „w malarstwie łatwiej wyrażać pewne idee, pewne tendencje, aniżeli w rzeźbie"[29].

Kolejne rozdziały autor poświęca narodowym szkołom malarstwa: francuskiej, niemieckiej, polskiej, austriackiej, włoskiej, belgijskiej i holenderskiej, angielskiej oraz narodów północnych (il. 4). Chłędowski podkreśla, iż tak, jak w społeczeństwie, „tak i w sztuce narodowość nigdy nie grała takiej roli, jak obecnie"[30]. Tym samym sztuka stała się znaczącym polem konkurencji pomiędzy przodującymi krajami — zwłaszcza pomiędzy Francją i Niemcami. Sytuacja na wystawie wiedeńskiej była bardzo trudna. Pomimo oficjalnych haseł o pokojowym współzawodnictwie, cała wystawa była przede wszystkim próbą sił pomiędzy tymi dwoma państwami. Niemcy — wzmocnione Bismarckowskim hegemonizmem i niedawnymi zwycięstwami nad Francją — oczekiwały, że wystawa ta będzie pokazem ich dominacji na wszystkich polach. Tak się nie stało. Co więcej Francja, choć politycznie pogrążona, jaśniała wspaniałością swojej wytwórczości i sztuki.

Chłędowski, jak wielu innych, nie miał wątpliwości, kto przoduje w Europie. W *Listach z wystawy wiedeńskiej* przytoczył zdanie jednego z pisarzy niemieckich, który po obejrzeniu oddziału francuskiego powiedział, że „wprawdzie oręż niemiecki pokonał chwilowo zdemoralizowane wojsko francuskie, ale paryscy krawcy przywrócą na powrót panowanie w Europie swemu narodowi"[31]. Chłędowski dodaje, że „przemysł francuski, ich literatura, ich sztuka i smak tak wielki mają wpływ w Europie, iż Francuzi stoją zawsze jako ów niezbędny naród, bez którego teraźniejszej kultury wyobrazić sobie nie można"[32]. Krytyk-frankofil zachwyca się niedoścignionym poziomem artystów francuskich. W dziale francuskim, w którym łącznie znalazły się 1573 prace[33],

26. W. Łoziński, *Z estetyki i z życia*, Lwów 1872, s. 6.

27. K. Chłędowski, dz. cyt., s, 23.

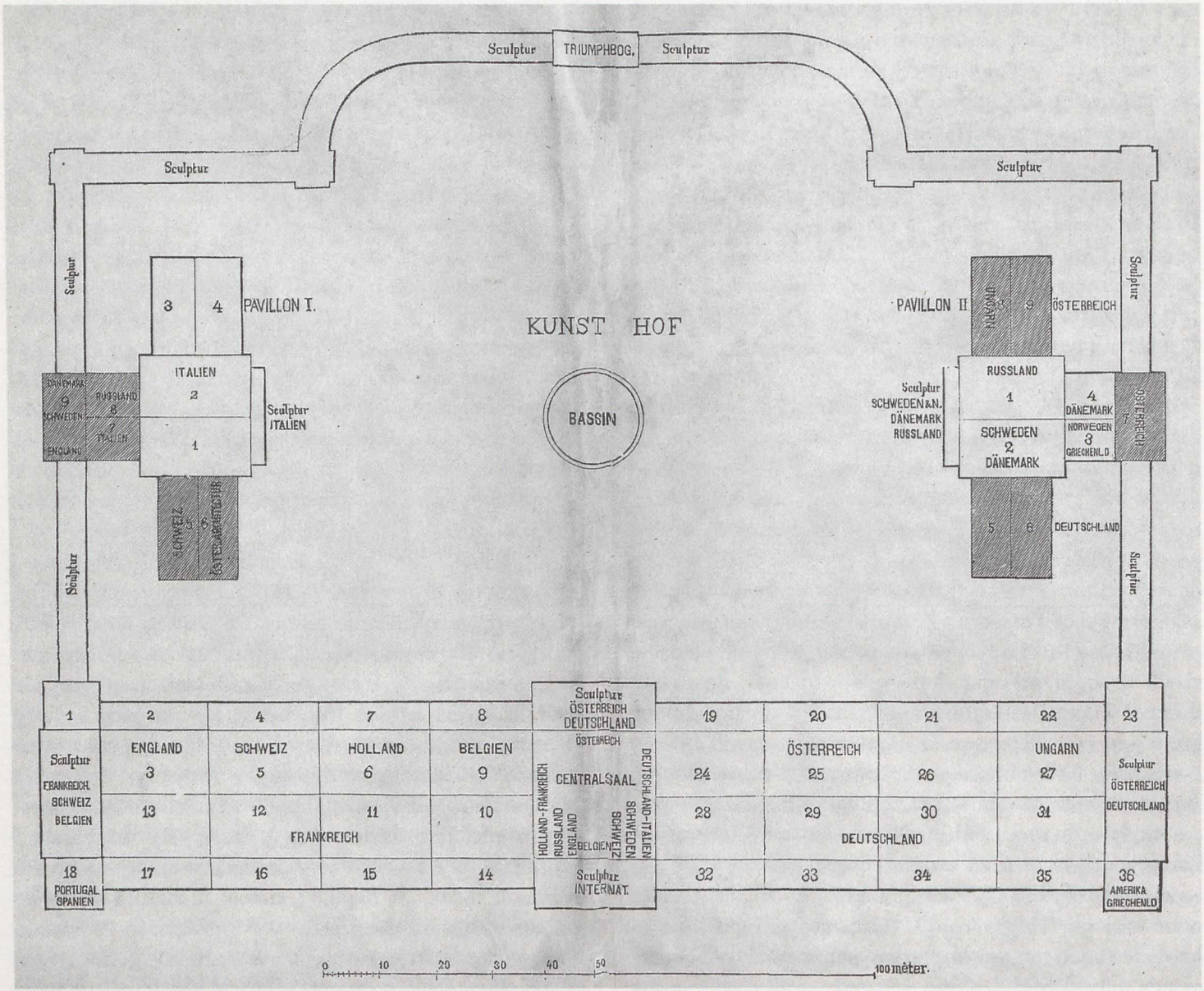
28. K. Chłędowski, *Listy z wiedeńskiej wystawy*, „Gazeta Lwowska", nr 172, 28 VIII 1873, s. 1.

29. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna...*, s. 11.

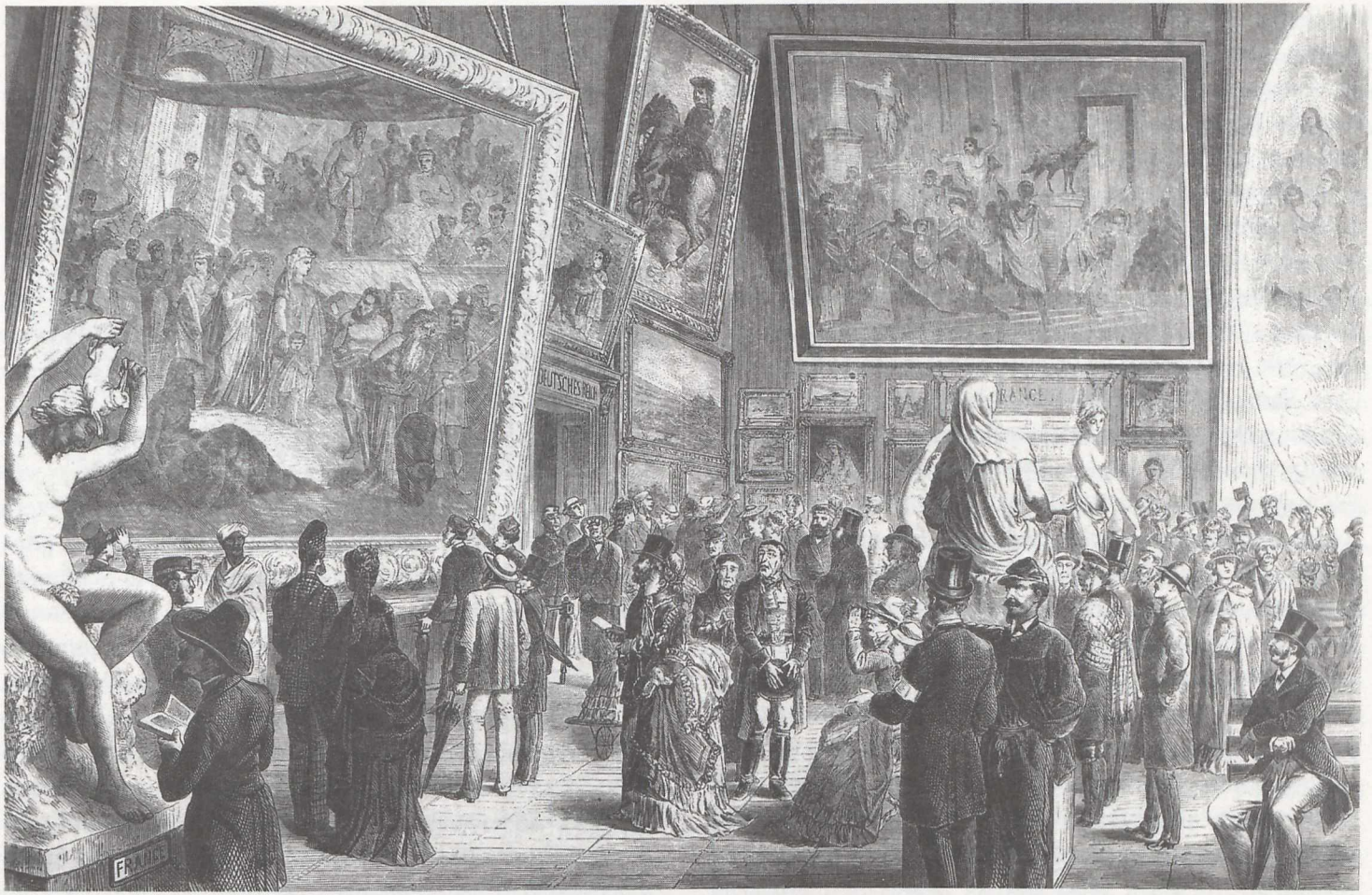
30. Tamże, s. 18.

31. K. Chłędowski, *Listy z wiedeńskiej wystawy*, „Gazeta Lwowska", nr 212, 15 IX 1873, s. 1.

32. Tamże.



II. 4. Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873, plan Pałacu Sztuki



II. 5. Wystawa Powszechna w Wiedniu, 1873, Pałac Sztuki

odnalazł on cechy, które cenił szczególnie: indywidualizm i kunszt. Z satysfakcją pisał: „Przyznać należy Francuzom, że u nich sztuka istnieje dla sztuki, i że w ich dziełach piękno, jakkolwiek ono jest pojęte, pierwsze zajmuje miejsce i nie da się przygłuszyć żadnymi chwilowymi ideami i tendencjami. [. . .] I tak, gdzie chodzi o wybitne oddanie indywidualności człowieka, o fantazję, o wyższy polot ducha, o szlachetne pojęcie przedmiotu, tam Francuzi są nieporównani. Prócz tego nikt tak jak oni malować nie umie [. . .] co więcej, prawie każdy Francuz taką posiada technikę, tak pędzlem włada, taką wlewa w obraz plastykę, że go nikt pod tym względem prześcignąć nie potrafi"[34]. Przekonywali go o tym wszyscy: od nieżyjącego

33. *Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Offizieller Kunst-Catalog*, s. 95-128.

34. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna*. . ., s. 10-11, 19.

już Delacroix, ojca-założyciela nowoczesnej tradycji francuskiej, przez stojących na jego antypodach akademików, jak Cabanel, Gérôme i Fleury, przez malarzy orientalistów po batalistę Meissoniera i świetnych pejzażystów ze szkoły w Barbizon.

U Francuzów wszystko wydawało się lepsze niż u Niemców, a okazji do porównań było wiele, począwszy od kolosalnych dzieł w głównej sali wystawowej (*Centralsaal*; il. 5), gdzie zawisły — obok wielu mniejszych — *Triumf Flory* Cabanela, *Thunselda w pochodzie triumfalnym Germanikusa* von Piloty'ego oraz *Strącenie aniołów* belgijskiego malarza Wiertza. Chłędowski miał zastrzeżenia do wszystkich gatunków szkoły niemieckiej: zarówno do malarstwa historycznego jak pejzażowego, do batalistyki i portretów. Wszędzie wyczuwał tendencyjność, czyli uzależnienie od idei filozoficznych, historiozoficznych i politycznych. Raziło go zwłaszcza eksponowanie poprzez sztukę potęgi militarnej Niemiec. Już w *Listach z wiedeńskiej wystawy* ironicznie pisał: „Najznakomitsi pruscy malarze prześcigają się w dokładnym oddaniu swoich bohaterów, a gdy jesteś w *Kunsthalle* to zdaje ci się, że portrecistom pięknych kobiet zabrakło, skoro wszędzie malowali tylko papierową twarz Moltkego, i podczas gdy we francuskiej wystawie obrazów możesz podziwiać prześliczne kobiety panny Jacquemart, albo portret damy z rękawiczką pana Duran, próżnobyś szukał w wystawie niemieckiej piękniejszych oczu nad oczy księcia Bismarcka"[35].

Jednocześnie Chłędowski wchodzi w polemikę z krytyką niemiecką, zwłaszcza z Pechtem, zarzucając jej, iż po wojnie prusko-francuskiej odeszła od wcześniejszej rzeczowości oraz taktu i stała się bezwzględnie stronnicza[36]. Dla krytyków niemieckich jednym z głównych celów było udowodnienie wielkości rodzimej sztuki. Gdy to okazało się niemożliwe, zajęli się roztrząsaniem problemu: dlaczego Niemcy, mając nie mniej utalentowanych artystów niż Francuzi, nie odnoszą takich samych sukcesów artystycznych?[37] I stwierdzali zgodnie, iż błąd tkwi w złym nauczaniu i braku państwowych instytucji wspomagających rozwój sztuki. Także opinia publiczna — w tym Chłędowski — była pod tym względem jednomyślna: Francuzi mają wspaniałe tradycje nauczania i mecenatu, co przekłada się na ogólną kulturę artystyczną tego narodu (il. 6).

Chłędowski zawdzięczał „papieżowi krytyki" niemieckiej podniesienie znaczenia malarstwa polskiego i „rzetelną" ocenę dzieła Jana Matejki[38]. Publicysta „Gazety Lwowskiej" okazał się jednak zanadto powściągliwy, gdyż Pecht był dziełami mistrza z Krakowa wręcz olśniony[39]. Uznał go za objawienie działu austriackiego i postawił na równi z Makartem. Przypadek Matejki, którego znakomita twórczość reprezentowała sztukę austriacką, był dla sytuacji artystów polskich symptomatyczny. Osobnego działu polskiego z wiadomych względów nie było. Polacy biorący udział wystawie zasilali ekspozycje trzech państw zaborczych i tam trzeba było ich szukać. Rodzimi publicyści dawali wyraz goryczy z powodu braku narodowej reprezentacji w tym powszechnym przeglą-

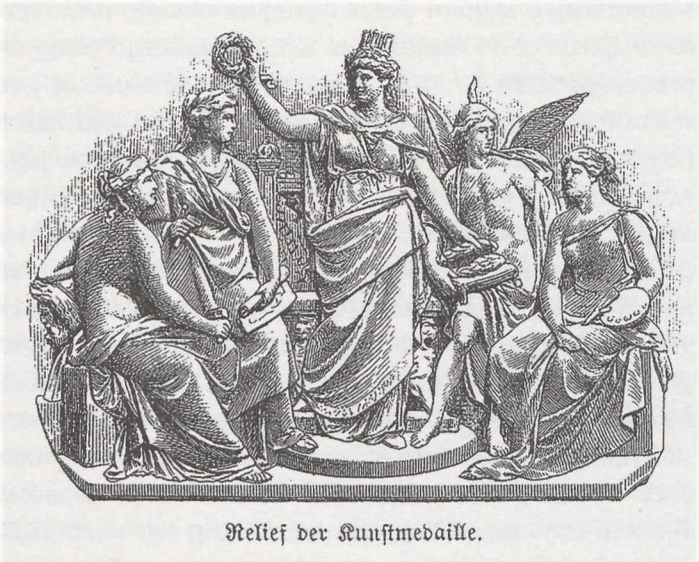
35. K. Chłędowski, *Listy z wiedeńskiej wystawy*, „Gazeta Lwowska", nr 199, 29 VIII 1873, s. 1.

36. O nacjonalistycznym zwrocie w krytyce Pechta pisze jego monografista M. Bringmann w rozdziale: *Kunst und Politik* (dz. cyt., s. 158-165).

37. R. von Eitelberger, *Wiener Weltausstellung. Was wir von der französischen Kunstpflege zu lernen haben*, „Zeitschrift für Bildende Kunst", 8, 1873, s. 334.

38. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna...*, s. 22-23.

39. Patrz: F. Pecht, *Briefe von der Wiener Weltausstellung IV. Die österreichische Kunst I*, „Allgemeine Zeitung", nr 138, 18 V 1873 (w wersji książkowej: tenże, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Stuttgart 1873, s. 59-63). „Papież krytyki" niemieckiej dostrzegł udział Matejki już w paryskiej wystawie światowej w roku 1867, wysoko oceniając i stosunkowo obszernie omawiając *Rejtana*. Patrz: F. Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig 1867, s. 117-118.



II. 6. Medal za osiągnięcia w dziedzinie sztuk pięknych, 1873

dzie przemysłu i sztuki. Dobitnie o tym upośledzeniu narodu bez państwa napisał Stanisław Tarnowski: „I jeżeli zawsze trudno jest Polakowi za granicą uchronić się złych uczuć zazdrości i gniewu, tedy podwójnie czuje on swoje upośledzenie w takich okazjach wyjątkowych, w takich międzynarodowych uroczystościach, przy których wszyscy albo się chlubią tym, co mają i robią, albo przynajmniej świadczą wyraźnie, że są, a my jedni wydziedziczeni połykać musimy ten wstyd i gorycz, że nam «do godów życia zasiadać» nie wolno"[40]. Tarnowski nie mógł ukryć oburzenia, gdy nie potrafił znaleźć żadnego polskiego artysty w sali honorowej *Kunsthalle* — „w tym kosmoplitycznym *Sanctum Sanctorum* sztuki, w tym przybytku arcydzieł"[41]. Szukał on przede wszystkim obrazu Matejki, który w dziale austriackim był tak świetnie reprezentowany, ale mistrz z Krakowa przegrał miejsce w *Central-Saal* z Tonym Robertem Fleury i jego *Zdobyciem Koryntu*[42]. Uspokoił się dopiero, gdy odnalazł obraz podpisany: „Semiradsky, Russland". Było to dzieło religijne Henryka Siemiradzkiego, wychowanka Akademii w Petersburgu, *Jawnogrzesznica*, inspirowane utworem Lwa Tołstoja pod tym samym tytułem[43].

Najliczniej polska ekipa prezentowała się w dziale austriackim. Obok jedenastu obrazów Matejki (takich m.in. jak *Stefan Batory pod Pskowem*, *Unia Lubelska*, *Kopernik* i *Kazanie Skargi*), można było oglądać *Polonię* Artura Grottgera, płótna Henryka Rodakowskiego, Andrzeja Grabowskiego, Aleksandra Gryglewskiego, Leona Kaplińskiego i Aleksandra Kotsisa, akwarele Juliusza Kossaka i Franciszka Tepy, rysunki Walerego Eliasza oraz rzeźby Walerego Gadomskiego i Celestyna Hoszowskiego. W dziale rosyjskim — obok Siemiradzkiego — wystawiał Wojciech Gerson; w dziale niemieckim — Józef Brandt, Aleksander i Maksymilian Gierymscy oraz Władysław Aleksander Malecki. Natomiast najwybitniejsi rzeźbiarze polscy tego czasu — Wiktor Brodzki, Oskar Sosnowski i Teofil Lenartowicz — prezentowali swe dzieła w dziale włoskim[44]. Agaton Giller, który jako jeden z pierwszych podsumował udział artystów polskich w Wystawie Powszechnej w Wiedniu, podkreślał fakt niepospolitego rozwoju malarstwa, zwłaszcza w zaborze austriackim. Jak podaje, nawet Niemcy musieli się przyznać, „iż nie spodziewali się wcale, aby artyści polscy tak świetnie na wystawie wystąpili"[45]. Przecież jeszcze na rok przed wystawą Pecht utrzymywał, że niegermańskie narody monarchii habsburskiej nie mają sztuki[46]. Publicysta „Ga-

40. S. Tarnowski, *Artyści polscy na wystawie wiedeńskiej*, „Przegląd Polski", 1873, 30, s. 188.

41. Tamże, s. 191.

42. Tamże, s. 192.

43. Związek z utworem Tołstoja wspomniany jest w: *Weltausstellung 1873 in Wien. Offizieller Kunst-Catalog*, s. 186.

44. Pełną listę artystów polskich na wystawie wiedeńskiej podają: A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, dz. cyt., s. 89-93.

45. A. Giller, dz. cyt., s.129.

zety Narodowej" Agaton Giller — powstaniec 1863 roku i żarliwy propagator pracy organicznej — pisał z dumą zaprawioną goryczą: „Każdy, co widział sztukę polską, zajmującą na wystawie świata jedno z pierwszych stanowisk, musiał sobie zadać następne pytanie: Jeżeli sztuka ta, bez protekcji, w niewoli zakwitnęła, cóżby to było, w jakich rozmiarach i w jakim blasku okazałaby się przed światem, gdyby Polacy [...] znajdowali się w lepszych, w normalnych warunkach narodowo-politycznego bytu?"[47].

Kazimierz Chłędowski, poświęcając malarstwu polskiemu osobny rozdział swojej książki, nie czynił żadnych okolicznościowych wstępów, lecz przeszedł od razu *in medias res*. W punkcie wyjścia podjął on rękawicę rzuconą szesnaście lat wcześniej przez Juliana Klaczkę, „jednego z najznakomitszych publicystów polskich", który w emigracyjnych „Wiadomościach Polskich" opublikował w roku 1857 słynny pamflet *Sztuka polska*. Ów bulwersujący artykuł przez następne dekady niezmiennie inspirował do dyskusji na temat tego, czy Polacy są predestynowani do uprawiania sztuki, czy możliwe jest zaistnienie oryginalnej sztuki polskiej? Nawet jeśli Klaczko przeszarżował w wielu stwierdzeniach, znaczenie jego artykułu dla wykształcenia się rodzimej krytyki artystycznej jest fundamentalne. Każdy, kto pisał o sztuce polskiej po Klaczce czuł się zobowiązany, by odnieść się do jego artykułu[48]. Tak samo zrobił Chłędowski. Ponieważ jednak zabierał głos w szczęśliwym momencie nagłego rozkwitu polskiego malarstwa, miał przeciw tezom Klaczki argumenty. Publicysta z kręgu Hotelu Lambert twierdził, że „narodowa szkoła w sztuce" nie powstanie „choćby i do greckich kalend!"[49] Chłędowski przyznawał Klaczce częściowo rację, ponieważ, gdy ten „w r. 1857 pisał o sztuce polskiej, wszystko przemawiało za jego zdaniem, przeszłość i teraźniejszość zdawała się stać po jego stronie". Chłędowski nie miał jednak wątpliwości, że autor *Sztuki polskiej* posunął się za daleko: „opierając się bowiem na teraźniejszości, chciał odsądzić Polaków od zmysłu do plastycznego piękna, chciał im pozostawić tylko — poezję słowa"[50]. Publicysta „Gazety Lwowskiej", który wiele lat wcześniej towarzyszył narodzinom krakowskiej cyganerii artystycznej, wiedział jak trudno w tym kraju być artystą i ile talentów się tu zmarnowało. Jednocześnie to, co mógł podziwiać na wystawie powszechnej dawało asumpt do pozytywnej oceny i optymistycznych wniosków na przyszłość. Chłędowski pisał stanowczo: „Co do nas, sądzimy, że objawy artystycznego rozwoju są dzisiaj zanadto potężne, aby je można uważać tylko za

46. F. Pecht, *Die deutsche Kunst auf der Wiener Weltausstellung*... s. 222. O antypatii Pechta wobec Słowian pisał Maksymilian Gierymski, obawiając się jego korespondencji z wystawy światowej. W liście do Prospera Dziekońskiego z 14 II 1873 roku wspominał o korespondencie zamówionym do „pisania sprawozdania z Wystawy Wiedeńskiej": „Jest nim znany tu z antypatii względem Słowian autor wielu recenzji i malarz przy tym, ale bardzo lichy, niejaki Pecht, złośliwa sztuka niesłychanie i jak utrzymują niektórzy, zapłacony przez stronę nieprzyjazną wpływowi Polaków. [...] ma duży wpływ za granicą dzięki talentowi, z jakim recenzje jego są pisane [...]". Cyt. za: H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003, s. 82 (Studia z Historii Sztuki, L). Autorka tonuje wypowiedź Gierymskiego, twierdząc, że „opinia ta nie znajduje pełnego uzasadnienia" w znanych jej tekstach Pechta (tamże). Ale dowód na uprzedzenie niemieckiego krytyka daje sam Chłędowski, pisząc: „O narodach północnych, do których wspomniany przez nas niemiecki krytyk Pecht policzył Rosjan, Polaków i Węgrów, powiedział on w jednym ze swoich tegorocznych felietonów, że ich ideałem w sztuce jest wódka... [...] jest to oryginalne słowo niemieckiego pisarza, a do tak surowej krytyki dał mu przede wszystkim powód Munkaczy, który jak wiadomo przedstawia po większej części sceny z towarzystwa stojącego pod kontrolą kodeksu karnego" (*Sztuka współczesna*..., s. 22).

47. A. Giller, dz. cyt., s. 129-130.

48. Przedruk artykułu Klaczki, antologię tekstów polemicznych oraz komentarz zamieściła I. Jakimowicz w rozdziale *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1891)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II, Warszawa 1961, s. 5-184. Fragment książki Chłędowskiego przedrukowany jest na s. 142-146.

49. Tamże, s. 51.

50. K. Chłędowski, *Sztuka współczesna*..., s. 110, 111.

wywołane zbiegiem okoliczności, a nie za wyszłe z głębi narodowego poczucia, i z tej wewnętrznej potrzeby tworzenia dzieł artystycznych, która tak owładnąć umie indywidua, że porzucają niejedno może zyskowne zajęcie, a chwytają do ręki pędzel lub dłuto, pomimo że się nawet powszechnego nie mogą spodziewać uznania"[51].

Chłędowski nie ma wątpliwości, że malarstwo jest jednym ze sposobów, poprzez które naród polski może i potrafi wyrażać swoje ideały. Co więcej, autor książki uważa, że usposobienie artystyczne naszych malarzy bardzo ich zbliża do malarzy narodów romańskich, a zwłaszcza Francuzów. Tymi cechami są: „pewna siła ożywcza", „pewna werwa", „zrozumienie natury i oddanie jej charakteru". Sam Chłędowski pisze o tym znakomitym piórem: „malarz polski równie, jak i francuski, prędzej zgrzeszy mniej poprawnym rysunkiem, aniżeli brakiem żywości przedstawienia rzeczy, jedności w obrazie. Rysować można się nauczyć, ale wlać w obraz życie, pojąć naturę, uwydatnić w każdym szczególe jej charakterystyczne cechy, tego może nauczyć tylko temperament, tylko usposobienie samego malarza"[52]. Ów „temperament malarski", czyli „łatwość przeniesienia natury na płótno lub papier" Chłędowski odnajduje u Grottgera, Matejki, Kossaka, Gierymskiego, Kotsisa, Szermentowskiego. Uważa, że właściwy im „zmysł pojmowania natury" chroni ich przed naśladownictwem obcych, przed manieryzmem powtarzanych konwencji i stanowi o oryginalnym kierunku rozwoju. Autor *Sztuki współczesnej i jej kierunków* przedstawia ciekawą, ale i kontrowersyjną hipotezę, że rozwój malarstwa polskiego mógł nastąpić dopiero wtedy, gdy został przezwyciężony klasycyzm i do głosu doszedł realizm, który „kazał sztuce w przyrodzie czerpać ożywcze soki i z niej wywoływać ideały"[53]. Na zakończenie rozdziału o malarstwie polskim Chłędowski dowodzi: „W ten tylko sposób malarstwo mogło stać się narodowym, gdyby bowiem z jednej strony za ostatni wyraz w swym zakresie miało Davida, a z drugiej Corneliusa, mogłoby było dojść tylko do miernego naśladownictwa francuskiego lub niemieckiego klasyka, gdy zaś malarstwo w naturze własnego kraju, w jego typach, w jego zabytkach dziejowych, zaczęło szukać przewodniej myśli, mógł Matejko stworzyć swój historyczny koloryt, mógł Grottger rysować tak prawdziwie swojskie, tak zrozumiałe postacie"[54].

Opinia Chłędowskiego na temat malarstwa polskiego nie jest konsekwentna, gdyż z jednej strony zbliża je do najwyższego pułapu, jakim jest sztuka francuska, a z drugiej twierdzi, że jest ono po malarstwie niemieckim najbardziej tendencyjne[55], czyli oddala się od ideału na rzecz wartości i treści pozaartystycznych. Autor natomiast najbardziej ceni sztukę, która „nie szuka tendencji, ale której jedynym zadaniem jest piękno"[56]. Poszukiwanie i wyrażanie piękna jest dla polskiego krytyka najwyższym ideałem. Takie ustawienie poprzeczki już wtedy było wysoce ryzykowne. Nie istniał bowiem jeden ogólnie obowiązujący ideał piękna. Akademizm usiłował forsować kanon piękna klasycznego, ale jednocześnie od lat 60. coraz silniej dochodził do głosu realizm. Chłędowski próbował usytuować się pośrodku. Usiłował znaleźć *juste milieu* pomiędzy opozycyjnymi nurtami[57].

W sztuce sobie współczesnej krytyk wskazuje na dwie skrajności, które utożsamiane są z dwoma nazwiskami:

51. Tamże, s. 146.
52. Tamże, s. 147.
53. Tamże, s. 148.
54. Tamże, s. 148-149.
55. Tamże, s. 10.
56. Tamże, s. 13.
57. To szukanie kompromisu w odniesieniu do sztuki polskiej krytycznie ocenia M. Olszaniecka, pisząc: „Autor *Sztuki współczesnej i jej kierunków* zdawał się nie dostrzegać, w jak ostrym stanie wojny z ówczesnymi koryfeuszami malarstwa historycznego i jego propagatorami byli młodzi twórcy nowego kierunku artystycznego" (*Dziwny człowiek. O Stanisławie Witkiewiczu*, Kraków 1984, s. 27-28).

Wilhelm von Kaulbach i Gustave Courbet. Obaj malarze, Niemiec i Francuz, nie znaleźli się w oficjalnej *Kunsthalle*, lecz pokazano ich dzieła naprzeciwko siebie w *Kunstverein*. Ta konfrontacja bardzo zainteresowała Mariana Sokołowskiego, który zamierzał zamieścić w „Przeglądzie Polskim" obszerną rozprawę poświęconą obu malarzom. Skończyło się na części pierwszej, skupiającej się na dziele Kaulbacha *Neron w czasie prześladowania chrześcijan*[58]. Sokołowski, wyróżniając dwa opozycyjne kierunki — idealistyczny, spekulatywny oraz realistyczny, materialny — uważa, że wypływają one wprost z natury człowieka. Są jak przypływ i odpływ, stanowiąc poprzez wzajemne oddziaływanie na siebie treść dziejów ludzkich[59]. Czytając opis historiozoficznego malowidła Kaulbacha uczyniony przez Sokołowskiego — opis drobiazgowy, ciągnący się przez kilka stron — nie mamy wątpliwości, dlaczego Chłędowski uznał ten rodzaj malarstwa za skrajność. Jak dosadnie napisał: „Kaulbach chce naraz oddać tyle idei i tematów, że treść ta wystarczyłaby na spisanie całej książki: stąd pochodzi, że przekracza granicę nałożoną naturą malarstwa i staje się niejasnym"[60]. Krytyk pisze stanowczo, że choć ceni talent niemieckiego malarza, nie może „wróżyć przyszłości temu sposobowi przedstawiania traktatów historycznych na płótnie, jako przekraczającemu zadanie malarstwa i jego materialne środki"[61]. I nie pomylił się w tym, gdyż nazwisko Kaulbacha — pedantycznego ilustratora działania „Ducha Bożego w historii" — zniknęło na długo z syntetycznych opracowań na temat sztuki XIX wieku[62]. Drugą skrajność reprezentuje Courbet[63]. Chłędowski, krytyczny wobec zaangażowania malarza podczas Komuny Paryskiej, widzi w nim również niebezpiecznego radykała w dziedzinie sztuki — „posuwającego realizm do tych granic, gdzie jeden krok dalej niezręcznie zrobiony może narazić całą przyszłość sztuki francuskiej"[64]. Autor ma jedynie nadzieję, że postawa ta „nie zapuści trwałych korzeni" w malarstwie francuskim. I tu się polski krytyk mocno się pomylił. Twórczość autora *Kamieniarzy*, *Pogrzebu w Ornans* i *Atelier* nie przestaje oddziaływać w następnym i w obecnym stuleciu[65].

Kazimierz Chłędowski jako krytyk reprezentuje postawę eklektyczną. Jest to ów „eklektyzm złotego środka", który próbował przystosować linię akademicką do na-

58. M. Sokołowski, *Kaulbach i Courbet*, „Przegląd Polski", 30, 1873, s. 58-85. Na końcu publikacji autor zapowiada słowami: „Powiedzieliśmy wszystko, cośmy mieli powiedzieć o Kaulbachu. Przejdźmy do Courbeta" (s. 85) ciąg dalszy rozważań, ale ich nie zamieszcza. Niemniej w swoim dorobku naukowym, starając się o *veniam docendi* na Uniwersytecie Jagiellońskim, podaje iż wydrukował studium o Courbecie (odsyłając do pozycji 1, czyli do studium o Kaulbachu). Patrz: L. Kalinowski, *Marian Sokołowski*, [w:] *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882-1982). Materiały z sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, pod red. L. Kalinowskiego, „Prace z Historii Sztuki", z. 19, 1990, s. 23 („Zeszyty Naukowe UJ", CMXXX). Była to, jak widzimy, informacja na wyrost. W artykule Kalinowskiego znajdujemy ciekawą w naszym kontekście informację, że Sokołowski w roku 1872 starał się usilnie zostać agentem Galicji na Wystawie Powszechnej w Wiedniu. Uzasadniając te starania, pisał: „Pracowałem dużo nad ekonomią polityczną, studiowałem wystawy paryską i londyńską, zajmowałem się lat parę interesami: miałem przed oczyma teorię i praktykę tego świata, do którego wystawy należą" (s. 16).

59. M. Sokołowski, dz. cyt., s. 58.

60. K. Chłędowski, dz. cyt., s. 70.

61. Tamże, s. 73.

62. Symptomatyczny jest brak jego nazwiska w dziele R. Zeitlera: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, t. 11, Berlin 1966. Kaulbach wspomniany zostaje natomiast i trafnie scharakteryzowany w późniejszej znakomitej syntezie sztuki wieków XIX i XX M. Porębskiego, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 89.

63. Fragment poświęcony Courbetowi został dopisany przez Chłędowskiego dopiero na użytek książki: tamże, s. 63-65.

64. Tamże, s. 63.

65. Patrz: M. Porębski, dz. cyt., s. 157-160; J.H. Rubin, *Courbet*, London 1997; W. Hofmann, *Courbet et son siècle*, [w:] *D'Ingres à Cézanne. Le XIXe siècle dans les collections du musée du Petit Palais*, Paris 1998, s. 19-33; S. Laurent, *Le Rayonement de Gustave Coubert. Un fondateur du réalisme en Europe et en Amérique*, Paris 2007.

rastających tendencji realistycznych, czy nawet naturalistycznych. Mieczysław Porębski zalicza do tego nurtu takich malarzy, jak: Leon Bonnat, Emil-August Carolus-Duran i Henri Regnault[66]. Wszyscy oni — i wielu jeszcze innych — zostali przez Chłędowskiego zauważeni i docenieni za mistrzowską technikę, świetny koloryt i modelowanie, a nade wszystko za prawdę uczuć.

Chłędowski stoi na pograniczu. Wychwytuje z wielu stron obowiązujące terminy i próbuje scalić z nich spójny osąd. Pisze o sztuce jako zwierciadle rzeczywistości, o ideale, o realizmie, nawet o temperamencie. Można w jego sądach odszukać refleksy pisarstwa Hipolita Taine'a. Warto byłoby również porównać jego eklektyczną, szukającą kompromisu postawę z publicystyką polskiego filozofa i krytyka sztuki Henryka Struvego[67]. Osadzenie książki Chłędowskiego w kontekście krytyki artystycznej jego czasu przekracza jednak zakres tego artykułu, który został pomyślany jedynie jako wstęp do lektury. Nie ulega wątpliwości, że warto wracać do książki Chłędowskiego, gdyż stanowi ona ambitną — przez swój całościowy zamysł — i z pasją napisaną próbę podsumowania sceny artystycznej początku lat 70. wieku XIX. Co więcej, pokazuje ona na tym tle — europejskim przede wszystkim — wartość sztuki polskiej. Wielu takich dzieł nie mamy.

Tymczasem historia sztuki — jako dyscyplina akademicka — wyrządziła Chłędowskiemu krzywdę. W literaturze fachowej jego książka istnieje wyrywkowo. Autorzy sięgają tylko do fragmentów na temat sztuki polskiej, a kontekst ogólny, kontekst Wystawy Światowej w Wiedniu jest pomijany, czy wręcz nie zauważany[68]. Specjaliści są zapewne nieufni wobec kogoś, kto popełnił jedną tylko książkę o sztuce współczesnej i stał się tym samym krytykiem w drodze wyjątku. Widzą w nim być może dyletanta w pejoratywnym sensie. Ale pamiętajmy, iż Chłędowski pisał swoją książkę wtedy, gdy historia sztuki była jeszcze w powijakach. Warto przypomnieć, że to właśnie Wystawa Powszechna w Wiedniu dała decydujący impuls dla rozwoju tej nowej dyscypliny. W ramach wystawy — zgodnie z tematem przewodnim „Kultura i edukacja" („Kultur und Bildung") — odbył się pierwszy światowy kongres historii sztuki, który między innymi wysunął postulat utworzenia we wszystkich uniwersytetach studium historii sztuki[69]. Prawo do kompetentnego pisania o sztuce zaczęli rezerwować dla siebie specjaliści. Przychylne czasy dla obdarzonych talentem literackim erudytów powoli dobiegały kresu.

---

66. M. Porębski, dz. cyt., s. 153.

67. Na zbieżność z poglądami Struvego wskazuje M. Olszaniecka (dz. cyt., s. 28).

68. Kontekst ten zupełnie pominęła I. Jakimowicz, przypominając jedynie fragmenty dotyczące sztuki polskiej (przypis 47). Patrz także: H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 110; A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 132, 165-166; J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 231.

69. O kongresie tym wspomina L. Kalinowski, omawiając problem formowania się Sokołowskiego jako historyka sztuki (dz. cyt., s. 18). Kongres miał miejsce w dniach 1-4 września 1873 roku (za: G. Schmidt, *Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 36, 1983, s. 7-8, 19-22). Dziwi zatem informacja współautorki opracowania *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851-2000*: „Nie udało się stwierdzić czy kongres ten się odbył" (A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, dz. cyt., s. 78). Wydaje się, że autorka bezkrytycznie powtórzyła zdanie na temat kongresu za opracowaniem: *Przegląd wystawy powszechnej w Wiedniu 1873 r.* (praca zbiorowa pod kierunkiem S. Kossutha, Warszawa 1875), gdzie napisano: „Nie wiemy jednak, czy ten kongres doszedł do skutku" (s. 879).

A Dilettante on the Art of His Times: Kazimierz Chłędowski's Book "Sztuka współczesna i jej kierunki"

Summary

Kazimierz Chłędowski's book *Sztuka współczesna i jej kierunki* (*Contemporary Art and Its Trends*) is the work of a dilettante. I am certainly not using the word "dilettante" in a pejorative sense. What I have in mind is the European tradition *dei grandi dilettanti*, which in the 19th century was still something self-evident.

The book, published in late 1873 by Seyfarth and Czajkowski's bookshop in Lwów, is the only work on art criticism in Chłędowski's vast oeuvre. Its core is composed of his articles on the contemporary art exhibition in the Vienna World Exhibition, published in the newspaper "Gazeta Lwowska". The universal nature of a world review of achievements in the arts, crafts, and ideas seems to have encouraged Chłędowski to sum up the state of art *Anno Domini* 1873.

Chłędowski's journalism on the Viennese World Exhibition published in "Gazeta Lwowska" is divided into two distinct parts. The first is a discussion of the crafts section, which he presented in the convenient and well-tried form of letters published in twenty-two instalments. He began with the most general subjects in the article opening the cycle on 28th July (the paper's edition N° 172), and in the next instalments went on to specific national items and selected problems such as photography or filigree artefacts. The last letter came out on 23rd September in N° 219, with an announcement that a "fairly extensive publication on the art section", which was "as strongly represented at the Exhibition as the industrial art section", would appear in the same place. On 26th September Chłędowski started his next cycle, under the same title as the future book, in N° 222, and finished it on 12th November (in N° 260), after the Exhibition had closed. This cycle was composed of twenty-two instalments as well, with a five-part article on Polish art (N° 250-256). Chłędowski was the only Polish columnist (apart from Agaton Giller in *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, Lwów, 1873) to give a fairly systematic discussion

of the entirety of this world event. In other newspapers accounts of the industrial art section and the art section were entrusted to different authors.

Chłędowski's book summarises the art issues presented at the Viennese *Weltaustellung* on 213 pages and is much bigger than what he published in the newspaper. It has an extensive introduction, eight chapters each on different national schools of painting, and a final chapter on contemporary sculpture. Chłędowski extended Chapter 2, on French painting, and wrote five new short chapters for the book, which is larger by one-fifth compared to the material published in the newspaper.

The book is full of optimism: unlike many other contemporary writers on art and culture, Chłędowski was an enthusiast. The freshness of his approach and his aptitude for synthesis helped him create a vivid and differentiated picture of the different positions in the arts in the early 1870s. His most important observation in the introduction is the universality of his contemporary art topographically, subject-wise and generically. Seeing the extent of the subjects artists were addressing at the time, he did not share the fairly prevalent opinion about the imminent demise of art. He was able to intuitively and expertly identify the essence of the spirit of his times. He was able to pinpoint the original features and the secondary ones. His attitude was very distant from the cultural pessimism typical for the 19th century, and he considered his contemporaries' excessive tendency to be retrospective and their inability to appreciate the specifics of their own times as their chief fault.

Chłędowski's book concentrates on painting, and does not touch on architecture at all. Sculpture is given only the last chapter. He justifies the priority he gives painting with the explanation that it is easier to express certain ideas and trends in painting than in sculpture. He devotes successive chapters to the national schools of painting of France, Germany, Poland (although there was no separate Polish stand at the Exhibition), Austria, Italy, Belgium and Holland, England, and the Northern nations, stressing that never before had nationality played such an important role, either in society or in art.

As a critic Kazimierz Chłędowski adopted an eclectic attitude. His was the "eclecticism of the golden mean", an endeavour to reconcile the Academic position with the growing trends of Realism and even Naturalism. Mieczysław Porębski classifies painters such as Léon Bonnat, Émile—Auguste Carolus—Duran and Henri Regnault in this category. Chłędowski notices all of them (and many more besides) and appreciates them for their masterful technique, their excellent sense of colour and modelling, and above all for their authenticity of feeling. At the same time he rejects the extremities represented by Wilhelm von Kaulbach (extreme Historicism and a historiosophical fixation) and Gustav Courbet (extreme Realism and political engagement).

Chłędowski stands at the border, attempting to find the *juste milieu* between opposing trends. He collects the obligatory terms of the various fields and tries to arrive at an integrated opinion. He writes on art as a mirror of reality, on the ideal and on realism, and even on temperament. Echoes of Hippolyte Taine may be discerned in his judgements. It might be worthwhile to compare his eclectic attitude of reconciliation with the journalism of the Polish philosopher and art critic Henryk Struve. However, the determination of the place of Chłędowski's book in the context of the art criticism of his times transcends the scope of this paper, which was meant only as an introduction to the subject. Nonetheless, there can be no doubt that Chłędowski's book deserves to be re-read as an ambitious and enthusiastically composed endeavour to produce a comprehensive synthesis of the arts in the early 1870s.