

Wielkie wystawy sztuki polskiej we Francji: 1900 – 1977 – 2019

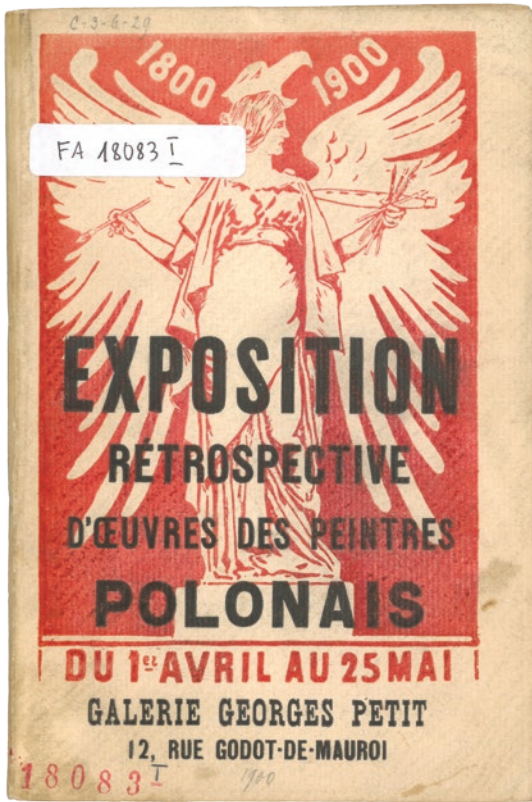
Po powstaniach narodowych 1830 i 1863 roku stolica Francji stała się głównym ośrodkiem artystycznym i intelektualnym poza historycznymi granicami Polski, dokąd masowo wyjeżdżano w poszukiwaniu wiedzy i kontaktów. Paryż – od XIX stulecia prawdziwy tygiel kulturowy – ofiarowywał przyjezdnym artystom swobodę tworzenia i eksponowania swych dzieł. Liczne i zróżnicowane grupy składające się na polską kolonię artystyczną nad Sekwaną zabiegały o zorganizowanie prezentacji sztuki narodowej, co miało szczególne znaczenie, zważywszy że zwycięstwo Prus w wojnie z Francją w 1871 roku i utworzenie zjednoczonego państwa niemieckiego przekreśliło szansę na odzyskanie przez Polskę niepodległości, jak się miało okazać – na pół wieku. Wystawa światowa 1900 roku uzmysłowiła decydentom politycznym i odbiorcom sztuki „jak istotny dla poszczególnych krajów był aspekt narodowy, na przełomie wieków kształtowany przez potrzebę umocnienia tożsamości narodowych dla jednych, walki o odzyskanie niepodległości dla drugich czy utrwalenia swej niedawno zdobytej niezależności dla kolejnych nacji. Dzieło sztuki stało się zwierciadłem dążeń politycznych”¹. Adolf Basler (1876–1951), działający w Paryżu polsko-żydowski krytyk, pisał w 1912 roku: „Faktem jest, że pracuje obecnie w Paryżu z górą 200 Polaków: malarzy, rzeźbiarzy i artystów dekoratorów polskich, że w ciągu roku ogląda się do tysiąca dzieł polskich na wystawach paryskich, (publicznych i prywatnych), że niektóre z nich nabywane są przez muzea francuskie i zagraniczne, i że dzieła sztuki polskiej w Paryżu kupowane, spotyka się coraz częściej w pierwszorzędnym kolekcjach prywatnych w Europie i w Ameryce. Ale ciekawszym objawem jest rosnący wpływ sztuki francuskiej na najmłodsze pokolenie malarzy i rzeźbiarzy polskich”².

Przed ogromnym wyzwaniem stanęli w 1900 roku organizatorzy pierwszej wystawy sztuki polskiej w Paryżu – *Exposition rétrospective d'œuvres des peintres polonais 1800–1900*, która odbyła się w tamtejszej galerii znanego marszanda Georges’a Petita (1856–1920) w kwietniu i maju 1900 roku (il. 1)³. Koło Polskie Artystyczno-Literackie działające w Paryżu

¹ Eleonora Jedlińska, *Namiętności ducha, czyli sztuka narodowa na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.* [online], <<http://dx.doi.org/10.18778/8088-239-3.12>>, [dostęp: 4 czerwca 2020].

² Adolf Basler, *Sztuka polska w Paryżu*, „Sztuka” 1912, [Lwów], t. 1, s. 65.

³ Zob. <https://kpbz.umk.pl/Content/212466/Gromadzenie_POPC_005_34_HD_010.pdf>, [dostęp: 20 czerwca 2020]; FT. [Florian Trawiński], *Exposition rétrospective d'œuvres des peintres polonais (1800–1900)*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” 1900, n° 142, s. 122–124; Adolf Basler, *La peinture polonaise*, „La Revue Blanche”, vol. 22, mai–juillet–août 1900, s. 63–64; Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Artysty polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004, s. 65, 83–86; Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 35–39; Tomasz F. de Rosset, *La présence des collections polonaises : expositions, donations aux musées, marché d'art* [w:] idem, *Un aspect du patrimoine parisien : les collections polonaises (1795–1919)*, traduit du polonais par



il. 1 | fig. 1

Okładka katalogu wystawy
| The cover of the catalogue
for *Exposition rétrospective
d'œuvres des peintres
polonais 1800-1900, 1900,*
Galerie Georges Petit,
Paryż | Paris

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

od 1897 roku zabiegało o pokazanie dzieł artystów polskich na Wystawie światowej, w odrębnym pawilonie⁴. Organizatorzy, naciskani przez rząd francuski, nie wyrazili jednak na to zgody⁵. Ekspozycja w Galerii Georges'a Petita, przy ulicy Godot-de-Mauroy, niedaleko kościoła Madelaine, miała charakter retrospektywy historycznej, pokaz otwierały dzieła Aleksandra Orłowskiego, a kończyły nazwiska Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego; w sumie pokazano 92 prace. Po klęsce Francji w wojnie z Prusami w 1870-1871 roku kwestia autonomii Królestwa Polskiego została wykreślona z planów politycznych rządu francuskiego i angielskiego, działający na emigracji intelektualiści pragnęli więc zademonstrować istnienie i odrębność polskiej szkoły narodowej. Wystawa była właściwie prywatną inicjatywą Cypriana Godebskiego (1835-1909), sławnego rzeźbiarza polskiego, mieszkającego we Francji⁶ i kilku intelektualistów. Godebski z pomocą Edwarda Raczyńskiego, ziemianina z zaboru niemieckiego i kolekcjonera sztuki, dokonał selekcji dzieł na terenie Polski. Wybór Galerii Petita był znakomitym pomysłem, stała się ona od 1881 roku ważnym miejscem wystaw i centrum promocji sztuki nowoczesnej w jej nieakademickiej redakcji. Zaprezentowane w 1900 roku obrazy, rysunki i grafika pochodziły w większości ze zbiorów prywatnych z Francji i Polski⁷. W *Variétés*

Emmanuel Lajus, Toruń 2010, s. 102; *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900-1939. Dziariusz wydarzeń z wyborem tekstów*, część 1, lata 1900-1921, wybór, opracowanie i wprowadzenie Anna Wierzbicka, Fundacja Historia i Kultura, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012, s. 21-34; Eleonora Jedlińska, *Namiętności ducha, czyli sztuka narodowa na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r.* [online] [w:] *Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej*, red. Aneta Pawłowska, Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański, Łódź 2016, s. 178-184, <<http://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/22754/167-184%20Jedlinska.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [dostęp: 18 czerwca 2010].

⁴ Wystawa światowa 1900 roku w Paryżu (14 kwietnia - 12 grudnia), organizatorzy tej wielkiej imprezy zaproponowali 59 krajom urządzenie pokazów w odrębnych pawilonach narodowych, z tej propozycji skorzystało 40 państw.

⁵ E. Bobrowska-Jakubowska, op. cit., s. 80-81.

⁶ Ewa Bobrowska, *Środowisko artystów polskich we Francji w latach 1900-1995*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 1997, t. 8, s. 66. Koło Polskie Artystyczno-Literackie wydało jednak broszurę zawierającą spis dzieł artystów polskich pokazanych w ramach Wystawy światowej 1900 roku - zob. *Catalogue des artistes polonais à l'Exposition internationale universelle de 1900 à Paris. Avec deux plans indiquant la disposition des sections étrangères dans le grand Palais des Beaux-Arts*, Paris 1900.

⁷ Rozpoznanie wszystkich dzieł nie jest dziś możliwe, niemniej na podstawie spisu zawartego w katalogu można zidentyfikować wiele z nich.

artistiques, zamieszczonym w kwietniowym numerze „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique” z 1900 roku, znalazł się komentarz do tej wystawy: „Polacy chcą dawać świadectwo, że naród, którego w tym stuleciu pozbawiono wszelkich praw, mimo to nie stał się ani rosyjski, ani austriacki, ani pruski, że utracił on jedynie swoją polityczną podmiotowość. [...] Kolekcjonerzy, chcieli jednak zaprezentować powołanemu komitetowi zespół dzieł polskich malarzy współczesnych, udowadniając tym samym, że Polska jako kraj wydała dzieła świadczące o witalności narodowej”⁸.

Wstęp do katalogu napisała Maria Loevy (1854–1927), pisarka, malarka i publicystka, znana zwłaszcza ze swej działalności w europejskim ruchu feministycznym, publikująca głównie pod pseudonimem Szeliga⁹. Z powodu swej działalności edukacyjnej i sympatii socjalistycznych, w obawie przed aresztowaniem przez władze carskie, Loevy wyemigrowała do Francji, gdzie zaangażowała się w walkę o prawa kobiet. Była bardzo znaną i cenioną osobistością, z rozległymi kontaktami i o ugruntowanych poglądach politycznych, wielką patriotką, całkowicie oddaną sprawie polskiej. We wstępie napisała: „Jakże smutna konsekwencja politycznej sytuacji Polski: oto artystom polskim zabrania się na wystawach światowych wystawiania ich dzieł w pawilonie narodowym, by mogli pokazać całemu światu niepowtarzalne cechy ich twórczości, jak również ogromną witalność ich ducha”¹⁰. Wystawa w Galerii Georges’a Petita, jak pisze Szeliga, była protestem kilku polskich zapaleńców, patriotów, przeciwko sztuczkom dyplomatycznym (*combinaison diplomatique*), stała się kuszącym wyzwaniem i obowiązkiem patriotycznym, który należało spełnić wobec zniewolonej ojczyzny¹¹. Wystawa świadczy o determinacji środowiska polskich artystów i publicystów osiadłych we Francji.

Z braku materiałów fotograficznych, jedynym źródłem informacji na temat koncepcji tej wystawy jest spis dzieł umieszczony w katalogu oraz relacje prasowe. W Paryżu zostały pokazane dzieła najwybitniejszych twórców: Piotra Michałowskiego, Artura Grottgera, Henryka Rodakowskiego, Jana Matejki, Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich, Józefa Chełmońskiego, Anny Bilińskiej, Józefa Brandta, Olgi Boznańskiej, Jacka Malczewskiego, Ferdynanda Ruszczyca, Henryka Siemiradzkiego, Józefa Pankiewicza¹². Wybór nie ograniczał się do artystów działających w Paryżu, wystawiono również dzieła powstałe w Monachium, Petersburgu, Wiedniu, ale przede wszystkim te wykonane na ziemiach polskich. Zwraca uwagę bogactwo tematyki, różnorodność asocjacji stylistycznych, wielość indywidualności artystycznych. Autorom prezentacji zależało na ukazaniu twórczego geniuszu narodu, który choć podzielony między trzech zaborców, wykazywał niezmiennie przywiązanie do polskości, jako do kategorii nadrzędnej i jednoczącej, a jego najwybitniejsi przedstawiciele – poeci, pisarze, artyści – odwoływali się do tradycji, do ducha narodowego, najpełniej wyrażonego w polonezach i mazurkach Chopina, w cyklach graficznych Grottgera, w poezji wielkich romantyków.

⁸ *Variétés artistiques*, „Bulletin polonais littéraire, scientifique et artistique”, n° 141, 15 avril 1900, s. 109; zob. też: E. Jedlińska, op. cit., s. 180–181 [z języka francuskiego przeł. Anna Kiełczewska; w dalszej części artykułu autorstwo przekładu zaznaczone inicjałami].

⁹ Używała wielu pseudonimów, najczęściej Maria Szeliga (franc. Marya Cheliga) lub Maria Szeliga-Loevy, w latach 1904–1908, a także w 1911 i 1913 wystawiała na Salon des indépendents w Paryżu.

¹⁰ *Exposition rétrospective d’œuvres des peintres polonais 1800–1900, du 1^{er} avril au 25 mai*, Galerie Georges Petit [Paris 1900], 12, rue Godot-de-Mauroi, s. 3 [przeł. A.K.].

¹¹ Ibidem, s. 4.

¹² Ibidem, s. 6–36.



il. 2 | fig. 2

Jan Matejko,
*Zawieszenie dzwonu
 Zygmunta na wieżę
 katedry w 1521 r.
 w Krakowie* | *The
 Mounting of the
 Sigismund Bell at the
 Cathedral Tower in
 Krakow in 1521, 1874*,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie
 | The National
 Museum in Warsaw

foto. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

Niestety nie jest dziś możliwe rozszyfrowanie większości dzieł eksponowanych u marszanda Georges'a Petita, informacje zawarte w katalogu wystawy ograniczają się zaledwie do nazwiska autora i tytułu dzieła, istnieje jednak pewna grupa obrazów, które rozpoznajemy bez trudu – zacytujmy zaledwie kilka przykładów: *Portret matki Henryka Rodakowskiego*¹³ *Wernyhora* i *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieżę katedry w 1521 r. w Krakowie* Jana Matejki (il. 2)¹⁴, dwa obrazy Józefa Brandta – *Powitanie stepu* i *Alarm*¹⁵ to znane prace tych artystów. Na wystawie paryskiej znalazł się też *Autoportret Anny Bilińskiej*, przesłany ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁶ i nieznaną bliżej kompozycją *Matka Olgi Boznańskiej*, którą artystka wysłała w tym samym roku do Londynu na *Woman's International Exhibition*¹⁷.

¹³ 1853, olej, płótno, 134 × 95 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SP/M/45/.

¹⁴ Nie wiadomo, która z wersji *Wernyhory* została pokazana w Paryżu. Szkic z 1875 (olej, deska, 36,5 × 29,5 cm, nr inw. 184599 MNW) znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie, natomiast wersja finalna z 1883–1884 (olej, płótno, 290 × 204 cm, nr inw. MNK-II-a-433) w Muzeum Narodowym w Krakowie. *Zawieszenie dzwonu Zygmunta na wieżę katedry w 1521 r. w Krakowie*, 1874, olej, deska, 94 × 189 cm, nr inw. MP 441 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁵ W katalogu wystawy wymieniony jest obraz: *Adieu au Steppe* (s. 20, kat. nr 5). Prawdopodobnie chodzi o jedną z trzech wersji *Powitania stepu* – zob. *Józef Brandt 1841–1915*, red. Ewa Micke-Broniarek, Krystyna Znojewska-Prokop, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2018, Warszawa 2018, t. 2, s. 94–100, kat. nr I.69–I.71. Druga praca Brandta, jak podano w katalogu to *L'Alarme à l'étable*, temat znany z dwóch wersji, obie wykonane przed 1896 – zob. *Józef Brandt 1841–1915*, op. cit., t. 2, s. 276–277, kat. nr I.234 i I.235.

¹⁶ Chodzi o wersję z 1887, olej, płótno, 117 × 90 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK-II-a-211. Artystka podarowała ten obraz w 1893 Muzeum Narodowemu w Krakowie.

¹⁷ Inre Kiralfy, *Official Fine Art, Historical and General Catalogue, Woman's International Exhibition*, Exhibition Building, Earl's Court, London 1900, s. 38, kat. nr 1574.



il. 3 | fig. 3

Józef Chełmoński,
Przed karczmą
In Front of an Inn,
1877, Muzeum
Narodowe w Warszawie
The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Warto też wymienić obraz Aleksandra Gierymskiego, w katalogu nazwany *Guichet du Louvre*, który jest jedną z wersji *Luwru w nocy*, namalowaną przez artystę w 1891 roku¹⁸.

Organizatorzy wystawy w Galerii Georges'a Petita sięgnęli po dzieła wielu artystów współczesnych, których prace prezentowane były równolegle na Wystawie światowej 1900 roku. Pragnęli zaznaczyć, że choć zostały one umieszczone w pawilonach sztuki rosyjskiej, austriackiej czy francuskiej, to źródłem ich twórczej inspiracji jest polskość. Maria Szeliga-Loevy, we wspomnianym wstępie do katalogu wystawy, świadomie odwołuje się do kategorii ducha narodowego, „[...] którego siła twórcza zdaje się nierozzerwalnie związana z tradycją i wspomnieniami ziemi rodzinnej”¹⁹. O chwalebnej przeszłości opowiadały oprócz autentycznych dzieł Matejki, również graficzne powtórzenia *Unii Lubelskiej* i *Kazania Skargi*. Polskie z ducha były też obrazy Józefa Chełmońskiego, jak słynne *Polowanie na głuszca*²⁰ i *Przed karczmą* (il. 3)²¹ (zaprezentowane również w Louvre-Lens w 2019), ale też kompozycje Juliusza Kossaka, Juliana Fałata, Maksymiliana Gierymskiego czy warszawskie widoki Aleksandra Gryglewskiego. Pokaz obrazów artystów polskich w Galerii Georges'a Petita był też rozumiany przez jego organizatorów jako świadectwo francuskich wpływów na sztukę polską w XIX stuleciu (Piotr Michałowski, Teofil Kwiatkowski, Aleksander Gierymski czy Józef Pankiewicz).

Wystawa wywołała duży oddźwięk, zwłaszcza w prasie krajowej i emigracyjnej. Różnice zdań wynikały z podziałów politycznych, dla obozu „starej” emigracji związanej jeszcze z Hôtel Lambert dowodziła ona istnienia „szkoły polskiej”, w opinii socjalistów na wystawie pominięto dzieła wybitne, pokazano natomiast zbyt wiele dzieł miernych, niedających dobrego świadectwa o artystach polskich XIX stulecia²².

¹⁸ Aleksander Gierymski 1850–1901, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014, Warszawa 2014, s. 218–219, kat. nr 110.

¹⁹ *Exposition rétrospective...*, op. cit., s. 2 [przeł. A.K.].

²⁰ 1890, olej, płótno, 92 × 72 cm, Muzeum Śląska Opolskiego, nr inw. MSO/S/461.

²¹ Być może jest to obraz namalowany w Paryżu w 1877, olej, płótno, 71 × 174,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 1050 MNW.

²² A. Wierzbicka, op. cit., s. 36–38; *Świadectwa obecności...*, op. cit., s. 22–34.

W 1975 roku w warszawskiej Zachęcie odbyła się wystawa *Romantyzm i romantyczność*²³, której znakomite przyjęcie przez polską publiczność skłoniło władze polskie do zaprezentowania jej we Francji. Dwa lata później w paryskim Grand Palais odbyła się wielka retrospektywa *L'esprit romantique dans l'art polonais XIX^e-XX^e siècles*, autorstwa Marka Rostworowskiego i Jacka Waltosia²⁴.

Przewodnią myślą wystawy paryskiej, konstytuującą jej odmienny charakter (w stosunku do dotychczasowych prezentacji sztuki podejmujących tę tematykę organizowanych za granicą) było założenie, że wyjątkowość sztuki polskiej ma swe źródło w romantyzmie, a jego obecność i trwałość (przez prawie dwa stulecia), wprowadziły „na stałe pewne stereotypowe obrazy niezwyklej mocy i trwałości, w których Polak po dziś dzień przegląda się jak w lustrze [...]”²⁵.

We wstępie do katalogu zawarte zostało główne założenie pokazu: „Epoka romantyzmu w polskiej tradycji artystycznej zajmuje szczególne miejsce, będąc centrum zainteresowania publiczności, badaczy i artystów”²⁶. Autorzy uznali romantyzm za nurt dominujący w sztuce polskiej XIX i XX wieku, co więcej, dla „narodu-fantomu” pielgrzymującego wśród kolejnych patriotycznych zrywów, romantyzm „stał się szczególną historyczną szansą i nadzieją”²⁷. Według Mieczysława Porębskiego, jednego z głównych konsultantów projektu tej ekspozycji, romantyzm pojawił się w sztuce polskiej jako konieczna faza w ewolucji historycznej i artystycznej, stanowił fazę końcową formowania się oblicza narodowego, podobnie jak uczynił to Grand Siècle we Francji. Porębski uważał, że „polski romantyzm stać się miał czymś w rodzaju ogólnonarodowego psychoanalitycznego seansu – próbą odnalezienia własnej utraconej tożsamości [...]”²⁸. Wszystko co nastąpiło w sztuce polskiej po 1860 roku, po końcu romantyzmu, określanego jako pewna epoka historyczna w literaturze i sztuce, miało swe romantyczne korzenie.

Dostępny dziś materiał krytyczny dotyczący tego interesującego pokazu koncentruje się głównie wokół rozumienia romantyzmu i jego nieprzemijającej obecności w sztuce polskiej. Koncepcja wystawy, w warszawskiej i późniejszej o dwa lata paryskiej odsłonie, wzbudzała liczne kontrowersje z uwagi na odwoływanie się przez jej autorów do kategorii romantyzmu, którego ta wystawa tak naprawdę nie pokazywała. Jedyнным jego reprezentantem par excellence był Piotr Michałowski, tworzący na uboczu, zupełnie w XIX-wiecznej Polsce nieznanymi. Ponad dwieście dzieł zgromadzonych w salach paryskiego Grand Palais ukazywało raczej, „patriotyczno-martyrologiczne wizjonerstwo” w ujęciu realistycznym, akademickim, symboliczno-ekspresjonistycznym²⁹.

²³ *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku. Wystawa w salach Zachęty CBWA w Warszawie, październik–listopad 1975; wystawa w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, styczeń–luty 1976* [oprac. Janusz Wałek; red. Zofia Gołubiewowa]; Ministerstwo Kultury i Sztuki, Muzeum Narodowe w Krakowie, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków [1975].

²⁴ *Galleries nationales du Grand Palais, Paryż, marzec–czerwiec 1977.*

²⁵ Mieczysław Porębski, *Polska romantyczna* [w:] *ibid., Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 226. Wersja francuska artykułu została opublikowana w katalogu wystawy *L'esprit romantique dans l'art polonais XIX^e-XX^e siècles*, *Galleries nationales du Grand Palais, Paryż, marzec–czerwiec 1977*, [s. nlb.].

²⁶ Tadeusz Chruściński, *Avant propos* [w:] *L'esprit romantique dans l'art polonais XIX^e-XX^e siècles*, *Galleries nationales du Grand Palais, Paryż, marzec–czerwiec 1977*, [s. nlb.] [przeł. A.K.].

²⁷ M. Porębski, op. cit., s. 223. (Wersja francuska artykułu została opublikowana w katalogu wystawy *L'esprit romantique...*, op. cit.).

²⁸ *Ibidem*, s. 224.

²⁹ Mieczysław Porębski, *Refleksje po wystawie „Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej”* [w:] *ibid., Pożegnanie z krytyką*, Kraków–Wrocław 1983, s. 230.

Ekspozycja została podzielona na siedem rozdziałów: „Furor”, „Wolność”, „Artysta i jego fantazmaty”, „Eros” i „Tanatos”, „Natura”, „Universum”. Pokazano 206 dzieł: obrazów, rzeźb, rysunków i grafik; był to największy pokaz sztuki, jaki kiedykolwiek odbył się we Francji. Publiczność odwiedzająca Grand Palais obejrzała wybitne i wyjątkowe dzieła z kolekcji publicznych i prywatnych, od Piotra Michałowskiego i Artura Grottgera po Tadeusza Kantora (1915–1990) i Stefana Gierowskiego (ur. 1925). Szeroko rozumiane pojęcie romantyzmu i zupełnie nieprecyzyjna kategoria romantyczności, do których odwołali się autorzy ekspozycji, pozwoliły im na połączenie stu pięćdziesięciu lat w sztuce polskiej w wielką panoramę indywidualności artystycznych. Marek Rostworowski, jeden z kuratorów, pisał: „Myślą przewodnią tej wystawy jest pokazanie, że siła oddziaływania romantyzmu w sztuce polskiej nie osłabła do dzisiaj i nadal jest silnie wyczuwalna. W nurcie tym chodzi nie tyle o tendencję artystyczną czy sposób interpretacji rzeczywistości, ile o ogólną postawę w stosunku do życia, natury i do wszechświata, które artysta chce zgłębiać i przekształcać zgodnie ze swoimi ambicjami i marzeniami, co nieuchronnie prowadzi do tragicznych konfliktów”³⁰.

Dla zrozumienia koncepcji wystawy *L'esprit romantique dans l'art polonais XIX^e-XX^e siècles* warto sięgnąć do krytycznego komentarza Józefa Czapskiego (1896–1993), malarza i pisarza, który większość życia spędził w Paryżu w środowisku artystycznym i emigracji polskiej, a jednocześnie wyjątkowego świadka historii³¹. „Moje pierwsze wrażenie u wejścia do pierwszej sali: – pisze Czapski – »Szał« Podkowińskiego. Koszmar dla malarzy mojej generacji, wzór złej literatury malarskiej. Zaraz u wejścia do drugiej sali zawała całą ścianę ogromny Napoleon w śnieżnej szacie-mundurze, o twarzy natchnionej, wzrok utkwiony w wznwyż. Napoleon – święty pański ulatujący w niebo. [...] Patrzcie Francuzi, jak kochamy waszego Napoleona! Dalej, jak w sklepie na wyprzedaży, ciasno, aż po szczyty ścian zawieszono jedno pod drugimi obrazy słabe, złe, wprost kicz, które duszą i tłamszą obrazy godne pokazania”³². Krytyczna, pełna złośliwości opinia artysty wynikała w dużym stopniu z jego artystycznej edukacji i własnej twórczości. Czapski – bardzo czuły obserwator, ogromnie wrażliwy na kwestie koloru – nie pojmował wyboru dokonanego przez autorów wystawy, uważał, że zlekceważono zostały kryteria malarskie. Jego zdaniem wystawa zbudowana wokół tematyki narodowej, wobec braku właściwego malarstwa romantycznego w Polsce, nie mogła być dobrze rozumiana we Francji, gdzie tworzyli Delacroix, Ingres, Corot, Degas czy Cézanne³³. Ogromnym obciążeniem tej ekspozycji było wystawienie „słabych” dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza i Strzemińskiego „konsekwentnego, czystego unisty, przyjaciela Malewicza”³⁴. Czapski krytykował dobór dzieł powstałych na przestrzeni aż stu pięćdziesięciu lat, przemieszanie ich w różnych grupach i podporządkowanie „górnolotnym” tematom, jak „Furor”, „Wolność”, „Czas”, czyli arbitralne „zamknięcie” znakomitych prac w ograniczających je kategoriach.

³⁰ M.R. [Marek Rostworowski], [s. nlb.] [przeł. A.K.].

³¹ Uczestnik wojny polsko-bolszewickiej 1919–1939, żołnierz kampanii wrześniowej w 1939, po napadzie Niemiec na Polskę więzień obozów jenieckich i pracy w ZSRR, od 1941 żołnierz w Polskich Sił Zbrojnych w ZSRR (Armia Andersa), po II wojnie światowej osiadł w Paryżu, gdzie współtworzył najważniejsze emigracyjne pismo „Kultura”. W zeszłym roku ukazała się wielka monografia Czapskiego, autorstwa Amerykanina Erica Carpelesa, *Prawie nic. Józef Czapski. Biografia malarza*, przeł. Marek Fedyszak, Warszawa 2019.

³² Józef Czapski, *Romantyczność w Grand Palais* [w:] idem, *Patrzac*, [rysunki autora, wybór i postłowie Joanna Pollakówna], Kraków 1983, s. 339.

³³ Ibidem, s. 340.

³⁴ Ibidem, s. 341.



il. 4 | fig. 4

Gmach Musée
du Louvre-Lens
| The Musée du
Louvre-Lens building

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Czapski, choć ogromnie krytyczny wobec koncepcji wystawy, uważający ją za niezrozumiałą dla obcokrajowców, dostrzegał jednak, że „[...] ta cała wystawa z Matejką, ze snami i zmorami, z jej młodopolską gorączką i formą tak często kaleką – że to i moja biografia, biografia nas wszystkich”³⁵.

Polska 1840–1918. Zobaczyć ducha narodu (25 września 2019 – 20 stycznia 2020) zorganizowana w Muzeum Louvre-Lens przez Muzeum Narodowe w Warszawie we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza była wielką retrospektywą polskiej sztuki od romantyzmu do Młodej Polski³⁶. Trudność tego przedsięwzięcia wynikała z prawie całkowitej nieznajomości wśród odbiorców historii Polski i Europy Środkowo-Wschodniej, znikomej wiedzy francuskiej publiczności na temat naszych dziejów artystycznych i więcej niż skromnej obecności twórców polskich w europejskich i amerykańskich muzeach. Ekspozycja uświetniła jubileusz stulecia odzyskania niepodległości i stulecia podpisania porozumienia między Polską i Francją w zakresie emigracji i imigracji (1919). Nieprzypadkowo zorganizowano ją w regionie Nord oraz Pas-de-Calais, zamieszkiwanym przez potomków polskich imigrantów, którzy przybyli tu w liczbie niemal 300 tysięcy w latach 1919–1929. Polskie tradycje są tu nadal żywe, kultywuje się rodzimą kulturę i język. Historii tej społeczności poświęcono towarzyszącą ekspozycji z MNW wystawę fotografii, prezentującą „małą Polskę”, życie rodaków osiadłych na górniczej północy Francji, utrwalone obiektywem Kasimira Zgoreckiego (*Kasimir Zgorecki. Photographier la „Petite Pologne” 1924–1939*). Sugestywne, perswazyjne arcydzieła Jana Matejki czy Jacka Malczewskiego, konstruujące wyobrażenia o walce pokoleń o wolną ojczyznę spotkały się w nowoczesnych przestrzeniach filii Luwru (il. 4) ze swoistym dokumentem pozbawionej patosu codzienności Polaków na obczyźnie, z lokalnym kolorytem, wyciszonym językiem

³⁵ Ibidem, s. 344.

³⁶ Wystawę przygotowano z ramach koordynowanego przez Instytut Adama Mickiewicza międzynarodowego programu kulturalnego Niepodległa, realizowanego w ramach Programu Wieloletniego NIEPODLEGŁA na lata 2017–2022. Ekspozycja objęta była honorowym patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudy i Prezydenta Republiki Francuskiej Emmanuela Macrona.



czarno-białego medium. Ów kontrast silniej jeszcze uwydatnił siłę malarskich reprezentacji, docenionych we Francji za artystyczną klasę, wirtuozerię, inwencję i oryginalność tak w XIX wieku, jak i współcześnie. Recenzje wystawy zamieściły na swoich łamach takie opiniotwórcze czasopisma jak m.in. „Le Figaro”, „La Connaissance des Arts”, „Le Journal des Arts”, „Beaux-Arts”, „La Tribune des Arts” czy „L’Œil”. „Louvre-Lens pokazuje, jak polska tożsamość w XIX wieku była kształtowana poprzez obraz” – komentował Éric Biétry-Rivierre³⁷. W sumie we Francji opublikowano prawie 250 opinii na temat ekspozycji. Być może jej oryginalnym pokłosiem był również wielki mural zainspirowany *Stańczykiem* Jana Matejki, wykonany przez twórcę street art Pascala Boyarta, znanego jako PBoy, w trzeciej dzielnicy Paryża (*Przemysłenia czerwonego błazna*). Jak pisał Luc Piralla-Heng Vong w towarzyszącym wystawie katalogu, retrospektywa była okazją do przypomnienia francuskiej publiczności artystów uznawanych i honorowanych medalami na paryskim Salonie w latach 1850–1914³⁸. Triumfy i sukcesy odnosili tu Jan Matejko, Henryk Rodakowski, Józef Chełmoński, Anna Bilińska czy Olga Boznańska. Ekspozycja miała wyjątkową oprawę plastyczną, autorstwa

il. 5 | fig. 5

Wejście na wystawę
| The entrance to the
exhibition *Pologne
1840–1918*. Peindre
l’âme d’une nation,
Louvre-Lens

foto. | photo © Laurent
Lamacz / Louvre-Lens

³⁷ Eric Biétry-Rivierre, *La Pologne, ce rêve peint* [online], „Le Figaro”, 30 novembre – 1 décembre 2019. Cyt. za: <<https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/la-pologne-ce-reve-peint-20191129>>, [dostęp: 8 listopada 2020].

³⁸ Luc Piralla-Heng Vong, *Les Salons des Polonais 1850–1914* [w:] *Pologne. Peindre l’âme d’une nation*, sous la direction de Iwona Danielewicz et al., kat. wyst., 25 września 2019 – 20 stycznia 2020, musée du Louvre-Lens, Gand-Lens 2019, s. 59.

Mathisa Bouchera, który zręcznie zaaranżował okazałe wejście, przywołując ducha Wystaw powszechnych i XX-wiecznych pawilonów polskich (il. 5). W przestronnych salach można było z dystansu podziwiać mistrzowsko oświetlone wielkoformatowe obrazy Brandta, Matejki, Rodakowskiego czy Wojciecha Kossaka. W innym miejscu wprowadzono amfiteatralne rozwiązanie ściany – z podestem dla publiczności, pozwalającym na oglądanie „mozaiki” wizerunków rozmieszczonych wzorem XIX-wiecznych tradycji aranżacyjnych (il. 6). Ekspozycji towarzyszył audioprzewodnik, rozbudowany aparat edukacyjny i tablice z komentarzami w trzech językach: po francusku, po angielsku i po polsku, multimedia, np. ekrany prezentujące polskie pejzaże oraz muzyka polskich kompozytorów: Chopina, Moniuszki, Szymanowskiego. W scenografii uwzględniono mapę ukazującą zmiany polityczne i terytorialne ziem Rzeczypospolitej od końca XVIII od 1918 roku, czasu odzyskania niepodległości.

W oddziale Luwru w Lens zaprezentowano obrazy oraz prace na papierze tak znakomitych artystów jak, obok już wspomnianych, Stanisław Wyspiański, Artur Grottger, Leon Wyczółkowski, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Ferdynand Ruszczyc, Wojciech Weiss, Witold Wojtkiewicz – 124 dzieła z kolekcji publicznych: MNW, Zamku Królewskiego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu i Fundacji im. Raczyńskich przy MNP, Zamku Królewskiego na Wawelu, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Biblioteki Polskiej / Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, paryskiego Luwru oraz z kolekcji prywatnej. Inicjatywa tej ekspozycji wyszła ze strony dyrekcji muzeum Louvre-Lens, Marie Lavandier i jej zastępcy Luca Piralli-Heng Vonga, którzy w 2017 roku odwiedzili Muzeum Narodowe w Warszawie i Muzeum Narodowe w Krakowie. Co ciekawe,

il. 6 | fig. 6

Sala „Wspólnota i różnorodność” wystawy *Pologne...* | “Community and Diversity” room in the exhibition *Pologne...*, Louvre-Lens

foto. I photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens





francuskich kuratorów zainteresował narodowy aspekt sztuki polskiej, jej ideowość, obsesyjne wręcz powracanie do historycznej traumy, jaką był upadek wielkiej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, swoista religia patriotyzmu; połączenie myślenia mitycznego z myśleniem historycznym³⁹. Z drugiej zaś strony uporczywe poszukiwanie motywów pokrzepiających i konsolidujących tę wymarzoną wspólnotę. Artystyczne manifestacje sprawy narodowej na ziemiach Polski, wymazanej z map Europy w końcu XVIII wieku, były szczególnie intensywne, sztuka stała się substytutem utraconej wolności, co podkreślała już XIX-wieczna krytyka. Maxime Du Camp widział w twórczości Rodakowskiego, Kaplińskiego i Matejki dowód, że „jeszcze Polska nie zginęła”⁴⁰. Narodowe zaangażowanie, typowe dla krajów, które znalazły się w sytuacji podległości, zagrożonego bytu państwowego i represji, stało się tutaj podstawową racją istnienia malarstwa, wyrazem dążeń kilku pokoleń artystów, nierzadko czynnie uczestniczących w zbrojnych powstaniach przeciwko zaborcom. Potrzeba wyrażenia autonomii wobec innych nacji, poszukiwanie stylu narodowego, było jednak tendencją

il. 7 | fig. 7

Jan Matejko, *Upadek Polski (Reytan)* | *The Fall of Poland (Reytan)*, 1866, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum Rezydencja Królów i Rzeczypospolitej | The Royal Castle in Warsaw Museum

fot. | photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

³⁹ Maria Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego „sacrum”* [w:] *Szuka XIX wieku w Polsce. Naród – Miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań 1977*, red. Halina Lisińska, Warszawa 1979, s. 15–29, tu: s. 21.

⁴⁰ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris 1867, s. 305–306.



il. 8 | fig. 8

Jan Matejko, *Starczyk*
[Renaissance
Polish Royal Court
Jester], 1862,
Muzeum Narodowe
w Warszawie
| The National
Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

uniwersalną, silnie manifestowaną zwłaszcza w architekturze drugiej połowy wieku, odwołującą się do bogatej przeszłości historycznej. Kulminacją tego stylu myślenia – gloryfikacji etnicznej odrębności – stały się pawilony narodowe na Wystawie światowej 1900 roku.

Malarstwo polskie, widziane z europejskiego dystansu jako wehikuł patriotycznych treści, objawiło zarazem apologetyczną, profetyczną i rozrachunkową funkcję, perswazyjną i mitotwórczą moc, stając w szranki o rząd dusz z wielką literaturą romantyczną, włączając dzieje narodowe do sfery sacrum. Podejmowało wyzwania wieszczów, historiozoficzną misję, wikkłając się w romantyczne idee mesjanizmu i palingenezy. Druga połowa stulecia, jakby wbrew logice klęsk przypieczętowujących kolejne zrywy narodowyzwoleńcze, to okres wielkiego artystycznego wstępu. Sztuka Matejki, Brandta, Malczewskiego, Wyspiańskiego, Grottgera uczestniczyła w ideologicznym ruchu konstruowania kolektywnej pamięci historycznej, poczucia więzi i rozbudzonej świadomości narodowej, choć naród nie był konstrukcją spójną i stabilną, lecz dynamiczną, do pewnego stopnia utopijną, zwłaszcza w warunkach zróżnicowanej społeczności, etnicznie i wyznaniowo Rzeczypospolitej. Pojęcie to „promowała” szlachta, a więc wąska grupa społeczeństwa, która miała pełnię praw obywatelskich, władzę polityczną i ekonomiczną. Tę zróżnicowaną warstwę integrował mit sarmacki, jeden z najważniejszych kodów polskiej tożsamości⁴¹, odwołujący się do ideału „złotej wolności”. Za Sarmatów uważali

⁴¹ Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijcey*, Toruń 2012, s. 100.

się zarówno polscy, litewscy i rusczy magnaci, jak i przedstawiciele uboższej szlachty, a nawet wykształceni plebejusze⁴². Sarmacka postawa przejawiała się również w upodobaniu do tradycji (w tym tradycyjnego stroju polskiego, notabene mocno orientalizującego) i wartości religijnych, przywiązaniu do rodzimości i niechęci do cudzoziemszczyzny. Jak wierzyli romantycy, wystarczyło odrzucić obce naleciałości, by „prawdziwy” polski charakter narodowy mógł zajaśnieć wszystkimi swymi blaskami⁴³.

Geneza i definicja narodu, wspólnoty ludzkiej, w której jednostki czują się zespolone dzięki czynnikom materialnym i duchowym, pozostaje wśród uczonych kwestią sporną. Według jednych badaczy jest to wspólnota wyobrażona (*imagined community*), owoc krystalizującej się świadomości warstw wyższych⁴⁴, nowoczesny konstrukt powiązany z procesami modernizacyjnymi i industrializacyjnymi, które wymusiły ujednoczenie kulturalne i wygenerowały proces wymyślania tradycji (*inventing traditions*)⁴⁵. „W XIX wieku wszystko tworzy naród” – pisał francuski historyk i badacz kwestii narodowych Patric Cabanel⁴⁶. Na gruncie współczesnej antropologii przyjmuje się, że tożsamość etniczna odnosi się zarówno do pochodzenia, jak i praktyk kulturowych⁴⁷, a ideologia narodowa jest zbiorem obrazów i symboli⁴⁸. Choć nowoczesny nacjonalizm, traktowany często jako substytut religii⁴⁹, był produktem XIX stulecia, nazywanego „wiekiem narodów”, koncept ducha narodowego (*Urvolk, Volksgeist*) rozwinął się już na gruncie oświeceniowo-romantycznej myśli niemieckiej. Johann Gottfried Herder – uznawany za ojca nacjonalizmu, historyzmu i etnologii – w *Mysłach o filozofii dziejów* (1784–1791) utożsamiał naród z ludem (*das Volk*). Wskazywał, że jest to wspólnota etniczna, połączona doświadczeniami historii, obowiązujących praw, języka. Johann Gottlieb Fichte propagował koncepcję *Urvolk* – narodu predestynowanego do bycia wielkim, dzięki poczuciu wspólnej tożsamości, kultury i dziejów. Pojęcie *Volksgeist* upowszechnił Georg Wilhelm Friedrich Hegel w swoich *Wykładach z filozofii dziejów* (1837).

Zanurzony w XIX-wiecznej „duchologii” termin *l'âme d'une nation* (w podtytule wystawy *Pologne*), duch narodowy, kategoria romantycznej historiozofii, pojmowanej w sposób metafizyczny, jest więc konstrukcją i wyzwaniem, problematyzującym aktywną rolę malarstwa

⁴² Maciej Forycki, *Finis Poloniae ou la persistance d'une nation privée d'État* [w:] *Pologne 1840–1914...*, op. cit., s. 19.

⁴³ Andrzej Wierzbicki, *Spory o polską duszę. Z zagadnień charakterologii narodowej w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2010, s. 151.

⁴⁴ Tomasz Kizwalter, *Zmierzch kultury staropolskiej a początki nowoczesnego narodu* [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (Wiek XVII–XIX)*, red. Urszula Augustyniak, Adam Karpiński, Warszawa 1997, s. 104–112.

⁴⁵ Eric Hobsbawm, *Introduction. Inventing Traditions* [w:] *The Invention of Traditions*, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Cambridge 1983, s. 13–14. Zob. też: Ernest Gellner, *Narody i nacjonalizm*, przeł. Teresa Hołówka, Warszawa 1991 (wyd. ang.: Oxford 1983); Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983; John Breuilly, *Nationalism and the State*, New York 1982; Antonina Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996.

⁴⁶ Patrick Cabanel, *Paysages de la nation* [w:] Jean-Yves Andrieux, Fabienne Chevallier, Anja Kervanto Nevenlinna, *Idée nationale et architecture en Europe 1860–1919*, Rennes 2006, s. 29 [przeł. A.K.].

⁴⁷ Eugenia Prokop-Janiec, *Etniczność* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012, s. 409.

⁴⁸ M. Łuczewski, op. cit., s. 65.

⁴⁹ Piotr Krakowski, *Nacjonalizm a sztuka „patriotyczna”* [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 15.



il. 9 | fig. 9

Jacek Malczewski,
Na etapie (Aresztanci)
 | *Stopover During
 the Transport of the
 Deportees to Siberia
 (Convicts)*, 1883,
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie
 | The National
 Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

w długotrwałym procesie formowania narodowej tożsamości i plastycznej wizji martyrologii i chwały. Siła tego przekazu czytelna jest dopiero w panoramicznym ujęciu, w nagromadzeniu i zderzeniu znaczących wyobrażeń „o wielkiej sile i trwałości, obrazów najgłębiej zakorzenionych w polskiej, szlachecko-inteligenckiej świadomości i uczuciowości”⁵⁰, jak samotny gest Tadeusza Reytana, broniącego własną pierśią zdradzonej Ojczyzny (il. 7), jak przejmująca melancholia królewskiego błazna Zygmunta Starego (il. 8), zadumanego nad upadkiem Rzeczypospolitej, jak tragiczne korowody pokoleń syberyjskich zesłańców i powstańców (il. 9), jak skuta kajdanami Polonia wirująca w tumanie nad łanem zboża, jak husarskie skrzydła dmącego w róg rycerza u podnóża Tatr.

Wystawa w Louvre-Lens prowokowała do refleksji nad sposobami manifestowania polskości, była próbą zdefiniowania XIX-wiecznego imaginariu narodowych symboli, figur, normatywnych konstrukcji dziejów narodowych. Z mocy tych mitycznych i założycielskich obrazów sztuka stała się bowiem substytutem utraconej wolności, a artysta medium, realizującym wysokie posłannictwo.

⁵⁰ Maria Poprzęcka, „Szczęśliwa godzina”. *Malarstwo polskie około roku 1900* [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Materiały Międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994*, red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Kraków 1994, s. 49.



Wbrew obiegowym przekonaniom patriotyczna sztuka XIX wieku nie zawsze była artystycznie konserwatywna ani prosta w komunikowaniu historycznych treści. Dość przypomnieć, że ekspozycję otwierały trzy fundamentalne, niejako „założycielskie” dzieła, organizujące narrację: *Upadek Polski (Reytan)* Jana Matejki, *Melancholia* i *Natchnienie malarza* Jacka Malczewskiego (il. 10). Wprowadzały one w krąg złożonych przyczyn upadku Rzeczypospolitej, w symboliczny wymiar tragicznych powstańczych zmagania, wreszcie losu artysty przytłoczonego ciężarem spraw narodowych. Monumentalne płótno Matejki, który przyjął rolę symbolicznego interrexa, piastującego berło Króla Ducha, przewodnika narodu⁵¹, prezentuje

il. 10 | fig. 10

Jacek Malczewski,
Natchnienie malarza
| *Artist's Inspiration*,
1897, Muzeum
Narodowe w Krakowie
| The National
Museum in Krakow

fot. | photo Pracownia
Fotograficzna Muzeum
Narodowego w Krakowie

⁵¹ Kazimierz Wyka, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953, s. 42.



il. 11 | fig. 11

Jacek Malczewski,
Melancholia
 | *Melancholy*,
 1890–1894, Fundacja
 im. Raczyńskich przy
 Muzeum Narodowym
 w Poznaniu | Raczyński
 Foundation at the
 National Museum
 in Poznań

foto: | photo © Sławomir
 Obst / Pracownia Fotografii
 Cyfrowej Muzeum
 Narodowego w Poznaniu

przecież narodowe grzechy i rozpacz, złożoną alegoryczno-moralną wykładnię polskiej historii, rozrachunkową i autokrytyczną, niewygodną dla polskich elit, świeckich (z marszałkiem sejmu Adamem Ponińskim na czele) i duchownych, obarczonych winą za rozkład państwa. Jak wiadomo, ta pesymistyczna ocena przyczyn upadku Rzeczypospolitej osadzona była w kierunku myślenia krakowskiej szkoły historycznej. Przeciwno publicznej prezentacji dzieła, nagrodzonego na wystawie w Paryżu złotym medalem w 1867 roku, występowała polska arystokracja⁵², sprzeciwiająca się szkalowaniu rodaków. Przedstawiony przez Matejkę dramat pierwszego rozbioru, z reguły niezrozumiały dla cudzoziemskich odbiorców, nierozpoznających głównych figur tego historycznego przedstawienia, odpowiadał przecież wymogom akademickiej „machiny”, znakomicie wyreżyserowanej i zaaranżowanej pod względem narracji, emocjonalnego napięcia, ekspresji, starannie dobranych rekwizytów i kostiumów, zagadkowych znaczących detali (jak zgasła świeca, rozerwana kotara, „judaszowy” pieniądz turlający się po posadzce), potęgi iluzji i wreszcie etycznego przesłania. Tadeusz Reytan – poseł ziemi nowogrodzkiej, który sprzeciwił się traktatowi rozbiorowemu, obrońca honoru Rzeczypospolitej, mógł być podziwiany jako uniwersalny romantyczny bohater, obrońca przegranej sprawy. To węzłowe dla narracji wystawy płótno, obrazujące traumatyczny dziejowy zwrot, moment utraty ojczyzny, zderzone zostało w otwierającej ekspozycję symbolicznej przestrzeni *Interregnum*, z arcydziełem ucznia Matejki, Jacka Malczewskiego. Jego *Melancholia* (il. 11), zarazem wyobrażenie pędu i niemocy, zrywu i zwątpienia, ekstazy i klęski, to „walcząca i cierpiąca Polska, zbrojna w kosy i krzyże [...] z modlitwą i przekleństwem, zapałem i rozpaczą, z tem

⁵² Danuta Batorska, *The Political Censorship of Jan Matejko*, „Art Journal” 1992, vol. 51, no. 1, s. 57–58.

wszystkim, co stanowi treść życia narodu w niewoli”, jak pisał krytyk Stanisław Witkiewicz⁵³. Płótno to podejmuje, podobnie jak sąsiadujące z nim na wystawie w Louvre-Lens *Natchnienie malarza*, problem artystycznej kreacji, wyobraźni malarza spętanej fantazmatami historii, skrępowanej i omamionej zjawami przeszłości. „W założeniu swym nastawiony wbrew kierunkowi ewolucji społecznej przeniósł romantyzm walkę w dziedzinę marzeń i konkretnym życiowym przeciwstawił ucieczkę do krainy marzeń. Rozwojowi kultury i przemianie form życia przeciwstawił magię słów snów i kult czasów minionych [...]” – diagnozował stan XIX-wiecznej sztuki polskiej awangardowy malarz Władysław Strzemiński⁵⁴. Istotnie, malarstwo Malczewskiego i Wyspiańskiego, żarliwych miłośników Słowackiego, pozostawało w domenie romantycznej tradycji, choć drugi z malarzy reprezentowany był w Lens niestety tylko jednym olejnym obrazem, *Planty o świcie (Planty z widokiem na Wawel)*. Zabrakło nekrotycznych wizji utrwalonych w kartonach wawelskich, przedstawiających upiorne królewskie truchła, udręczonej Polonii – projektu witraża do katedry we Lwowie, sennych *Chochłółów*, odwołujących się do stanu niemocy i oczekiwania na zmartwychwstanie. Malczewskiemu, wychowanemu na ekspresyjnym i patriotycznym malarstwie Matejki, ale też martyrologii kartonów Artura Grottgera, bliska była wizyjność *Balu w Hôtel Lambert (Poloneza Chopina)* Teofila Kwiatkowskiego. Sam inspirował Wyspiańskiego, który nawet w *Weselu* przywołał plastykę jego skłębionych postaci, symbolicznych figur, otwierających porządek fantazji, urojeń, transcendencji. Wystawa zarysowała więc sieć artystycznych powiązań, wspólnoty ideowych założeń sztuki, którą przy tak różnorodnych środkach łączy przecież moralny ładunek i silna romantyczna sugestywność przekazu.

Co znamienne, jeszcze w młodopolskim manifestie Artura Górskiego (1898), wyznaczającym szlaki sztuce młodej, nowej i wolnej, powraca motyw narodowej tożsamości w powiązaniu ze „skrzydłami orlimi”, „królewskim duchem”, „płomiennym duchem Mickiewicza”: „Żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską – bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość, swoją rację bytu”⁵⁵. Modernistyczne programy nosiły piętno romantyzmu, wyrastały z jego dziedzictwa⁵⁶, a autorytet przeszłości stanowił brzemień, zobowiązanie wobec tradycji i zagrożonej tożsamości. Z drugiej jednak strony zasiliał historyczną, ludową i słowiańską wyobraźnię rodzimych artystów, owocował oryginalną narracją i strukturą ich płócien. Brandt czy Chełmoński (nagrodzony Grand Prix na Wystawie światowej w 1889 roku) malując mityczne wyobrażenia Kresów, podążali tropem europejskiego pleneryzmu; Aleksander Gierymski mierzył się z zasadami widzenia naturalistów i impresjonistów; Ślewiński pojął reguły syntetyzmu Paula Gauguina, Wojciech Weiss zrozumiał intensywne przesłanie sztuki Edvarda Muncha, Ferdynand Ruszczyc i Konrad Krzyżanowski – Archipa Kuindźiego.

Namysł nad ramami tej „wczesnej polskości” (niejako w odpowiedzi na zorganizowaną w 2017 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie ekspozycję *Późna polskość*, podejmującą pytania o formy zbiorowej wyobraźni po 1989), nie powinien usuwać z pola widzenia

⁵³ Stanisław Witkiewicz, *Jacek Malczewski* [w:] idem, *Pisma zebrane*, cz. 1, *Monografie artystyczne*, t. 1., red. Jan Jakubowski, Maria Olszaniecka, Kraków 1974, s. 466–467.

⁵⁴ Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce* [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński, Warszawa 2006, s. 98.

⁵⁵ Zob. Quasimodo [Artur Górski], *Młoda Polska*, „*Życie*” 1898, nr 15.

⁵⁶ Kazimierz Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 158.



il. 12 | fig. 12

Sala „Mitologia narodowa” wystawy *Pologne... | “A National Mythology”* room in the exhibition *Pologne...*, Louvre-Lens

foto: I photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

europejskiego formatu polskiej sztuki, pomimo przytłoczenia historią i mitycznym myśleniem⁵⁷. To właśnie pod wpływem Francji kształtowało się nowoczesne pojmowanie obrazu jako zadania artystycznego (a nie historiozoficznego), zakładającego autonomię środków plastycznych. Polsko-francuskie relacje były zaś drugim, „podskórnym” wątkiem wystawy *Pologne*.

Esencji owej polskości dopatrywano się przede wszystkim w rycersko-szlacheckim uniwersum męskich i patriarchalnych wzorców bohaterских. Tematykę tę zaprezentowano w drugiej części wystawy, zatytułowanej „Mitologia narodowa. Chwalebna przeszłość” ujmującej triumfy polskiego oręża i kultury w malarstwie m.in.: Jana Matejki, Józefa Brandta, Juliusza Kossaka, Teodora Axentowicza, Henryka Rodakowskiego (il. 12). Osobne podrozdziały tej sekcji stanowiły: mit napoleoński – „Napoleon i Polska” oraz problematyka polsko-francuskich związków politycznych i kulturowych po powstaniu listopadowym – „Paul Delaroche i polskie malarstwo historyczne” (il. 13). Do zagadnień tych odnosiły się dzieła Piotra Michałowskiego, Teofila Kwiatkowskiego, Józefa Simmlera, Wojciecha Gersona, Jana Matejki, Wojciecha Kossaka. Z paryskiego Luwru sprowadzono jako dzieło kontekstowe monumentalne płótno francuskiego akademika Delaroche’a, *Dzieci króla Edwarda*, zestawione ze znakomitą kopią Józefa Simmlera. Wydzielono tu również osobną

⁵⁷ Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 23.



przestrzeń – zatytułowaną „Wyimaginowana starożytność” – dla Henryka Siemiradzkiego nie-podejmującego polskiej problematyki historycznej wprost, ale odnoszącego się, jak wierzyli ówcześni krytycy, do sytuacji narodowej za pośrednictwem figur męczenników chrześcijańskich (szkic do *Pochodni Nerona*). W postaci okrutnego rzymskiego cesarza dopatrywano się, jak wiadomo, prefiguracji rosyjskiego cara, a w Rzymie – Rosji⁵⁸.

Trzecia część ekspozycji wizualizowała problem kształtowania się nowoczesnej ikonografii martyrologicznej i nosiła tytuł „Dramat teraźniejszości” (il. 14). Dzieła Józefa Chełmońskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Jacka Malczewskiego i Artura Grottgera (słynny cykl *Polonia*, dziewięciu heliograviur według kartonów), odnosiły się do narodowych zrywów i represji zaborczych (zsyłki na Syberię), prezentowały problem wykluczenia i dramatu jednostki w zderzeniu z aparatem władzy. Zarysowały się tu z całą ostrością dwa idiomy narracyjne: późnoromantycznej wizyjności i retoryki bohaterskiej oraz antypatetycznego, antyteatralnego naturalizmu, budującego przekaz niemal dokumentalny, reportażowy.

Sekcja zatytułowana „Wspólnota i różnorodność” ukazywała zróżnicowanie etniczne i wyznaniowe ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, której rozległe terytorium zamieszkiwali m.in. Rusini, Litwini, Żydzi, Tatarzy, Karaimi, Ormianie, Niemcy, kultywujący własne języki,

il. 13 | fig. 13

Sala „Paul Delaroche i malarstwo historyczne” wystawy *Pologne...* | “Paul Delaroche and Polish History Painting” room in the exhibition *Pologne...*, Louvre-Lens

foto. | photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

⁵⁸ Tadeusz Sinko, *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933, s. 177; Katarzyna Nowakowska-Sito, *Wokół Pochodni Nerona Henryka Siemiradzkiego*, „Rocznik Krakowski” 1992, t. 58, s. 103–119.



il. 14 | fig. 14

Sala „Dramat teraźniejszości” wystawy *Pologne...*
 | “The Drama of the Here and Now” room in the exhibition *Pologne...*, Louvre-Lens

foto: | photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

stroje, tradycje, obyczaje. Homogeniczne pojęcie narodu okazywało się w tym zderzeniu kultur problematyczne, opisujące raczej idealną konstrukcję, proces, a nie stan obiektywny. W tej części wystawy, na jednej ścianie, znaleźli się obok siebie przedstawiciele różnych grup oraz warstw społecznych i zawodowych, szlachta w staropolskich strojach, robotnicy, artyści, chłopci (il. 6). Wyodrębniono obrazy przedstawiające tradycje ludowe („Folklor”) różnych regionów dawnej Rzeczypospolitej (il. 15). Folklorizm i świat ludowej mitologii, jeden z głównych wątków twórczości Jacka Malczewskiego, występował w malarstwie Włodzimierza Tetmajera, Aleksandra Gierymskiego, Józefa Chełmońskiego, Stanisława Masłowskiego. Obszarem intensywnej artystycznej penetracji stały się wówczas Kresy, ale również Podhale oraz region Pokucia w Karpatach Wschodnich. Zauroczenie codziennym życiem górali tatrzańskich i Hucułów znalazło wyraz m.in. w twórczości Władysława Ślewińskiego, Władysława Jarockiego, Kazimierza Pautscha, Kazimierza Sichulskiego, Teodora Axentowicza, ożywiło wyobrażenia mitycznej „niesamowitej słowiańszczyzny”⁵⁹. Od romantyzmu w idealizowanym ludzie, traktowanym jako moralna ostoja i siła, skarbnica szczerzej wiary i autentycznych tradycji upatrywano nadzieję na odrodzenie Polski. Idea solidaryzmu narodowego, wspólnej walki panów i chłopów w imię niepodległości, żywa od czasów powstania kościuszkowskiego (1794), została jednak brutalnie zdemitologizowana w *Weselu* Wyspiańskiego (1901). Lud

⁵⁹ Zob. Maria Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.



często nie był świadomy przynależności do tysiącletniej tradycji narodu⁶⁰, poprawa jego położenia nie leżała w interesie właścicieli ziemskich, a na wyobrażenia o nim miała wpływ paternalistyczna mentalność inteligencji⁶¹. Chłopi, poza pewnymi wyjątkami, zaczęli wchodzić stopniowo do wspólnoty narodowej dopiero w drugiej połowie stulecia, a proces ten zakończył się w XX wieku. Niemniej jednak pojawienie się kategorii ludu w rozważaniach o sztuce (i w sztuce samej) uznać należy za przejaw procesów demokratyzacyjnych⁶². Folklor był też, zwłaszcza na przełomie wieków, żywym gruntem stylotwórczych poszukiwań.

W części „Odkrywanie pejzażu” (il. 16) zaprezentowano wyobrażenia krajobrazu pojmowanego jako wehikuł patriotycznej nostalgii, ale też artystyczne wyzwanie w dobie pleneryzmu w malarstwie Juliusza Kossaka, Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego, Jana Stanisławskiego czy Leona Wyczółkowskiego. W przedstawieniach stepów Ukrainy wybrzmiał pobudzający romantyczną wyobraźnię polski mit kresowy⁶³, pod koniec wieku tematem stały się również pejzaże Tatr i Karpat Wschodnich, wyobrażenia polskiej zimy. Wyodrębniono także kilka

il. 15 | fig. 15

Sala „Folklor” wystawy *Pologne... | “Folk Roots”* room in the exhibition *Pologne...*, Louvre-Lens

foto: I photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

⁶⁰ M. Łuczewski, op. cit., s. 26.

⁶¹ Tomasz Kizwalter, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*, Warszawa 1999, s. 258–268.

⁶² Ibidem, s. 261.

⁶³ Daniel Beauvois, *Mit „kresów wschodnich”, czyli jak mu położyć kres [w:] Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. Wojciech Wrzesiński, Wrocław 1994, s. 93–105.



il. 16 | fig. 16

Sala „Odkrywanie pejzażu” wystawy *Pologne...!* „Exploring Landscapes” room in the exhibition *Pologne...!*, Louvre-Lens

foto: I photo © Laurent Lamacz / Louvre-Lens

przedstawień odnoszących się do dworów szlacheckich („Dwór jako ostoja”), pojmowanych jako miejsca edukacji patriotycznej, kultywowania narodowych zwyczajów (il. 17).

W ostatniej sekcji („W stronę nowoczesności”) podjęto problem trwałości romantycznych wyobrażeń i symboli narodowych. Manifestacje polskości nie stały w sprzeczności z poszukiwaniem nowoczesnej formy, z manifestacjami bogactwa środków warsztatowych: umownie pojmowanego koloru, przestrzeni i plastyki przedmiotów. Malczewski, nazwany „malarzem polskiej duszy”⁶⁴, otwierał swoim malarstwem freudowskie obszary seksu i śmierci, operował karkołomnymi skrótami, zaburzając poczucie przestrzeni i rzeczywistości ciasnymi kadrami i śmiałymi zestawieniami koloru, geometrycznymi uproszczeniami pejzażu, zrytmizowanego układem strefowym. Kanony polskości, przedstawienia Polonii, Stańczyka, polskiego husarza, wzgórza wawelskiego (w twórczości Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego Witolda Wojtkiewicza – cykl rysunkowy *Polonia*) skonfrontowano tu z twórczością Wojciecha Weissa, inspirującego się filozofią Stanisława Przybyszewskiego, groteskowo-teatralnymi scenami Witolda Wojtkiewicza odkrytego przez Maurice’a Denisa i André Gide’a, ekspresyjnymi wizjami natury Ferdynanda Ruszczyca. Rodzimi artyści zdobywający wykształcenie w Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Petersburgu, Rzymie czy Monachium,

⁶⁴ Zob. *Jacek Malczewski 1854-1929*, kat. wyst., dir. Elżbieta Charazińska, Musée d’Orsay, Paryż, 15 lutego – 14 maja 2000, Paris 2000.



uczestniczyli w międzynarodowych nurtach. Około roku 1890 konfrontacja z malarstwem francuskim, z tendencjami estetyzmu, japonizmu, syntetyzmu, nabizmu, później także fowizmu i kubizmu, przebudowała myślenie o budowie obrazu i zadaniach sztuki, znacząco przewartościowała patriotyczne zobowiązania artystów. Choć problematyka losów narodu przekuta w „trwały kompleks wyobraźniowy”⁶⁵, zajmowała centralne miejsce w wyobraźni polskiego społeczeństwa, sztuka polska przemawia przecież nie tylko tonem mobilizacji patriotycznej albo żałoby i mistycyzmu. Wszak można byłoby zamiast dziejów narodowych włączonych w sferę sacrum, pokazać obrazy spoza magicznego kręgu „polskości”: orientalizujące akty Franciszka Żmurki, rzymskie sielanki Henryka Siemiradzkiego, salonowe, kostiumowe

il. 17 | fig. 17

Ferdynand Ruszczyk,
Stary dom | *Old House*,
1903, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

⁶⁵ Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 6.



il. 18 | fig. 18

Witold Wojtkiewicz,
Cyrk (Przed teatrykiem)
Circus (Before the Play),
 1906–1907, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo Muzeum
 Narodowe w Warszawie

scenki Władysława Czachórskiego, luministyczne zmagania Aleksandra Gierymskiego, erotyczne, intensywne wizje Władysława Podkowińskiego, itd. Modelowym przykładem jest w tym zakresie „wielki nieobecny” na wystawie *Pologne* – Józef Pankiewicz, przyjaciel Bonnard, Delaunaya i Fénéona, zafascynowany twórczością Cézanne’a i podejmujący „batalię o czyste malarstwo”⁶⁶, o autonomię środków plastycznych. Pod koniec stulecia coraz wyraźniej rysowały się nowe postawy, zakładające, wbrew przesłaniu Jana Matejki, że sztukę można oddzielać od miłości ojczyzny, a podmiotowość artysty i subiektywne doznanie jest wystarczającą przesłanką malarstwa. Malarskie formuły rodzimych artystów, nawet te tematycznie osadzone głęboko w polskiej wyobraźni i tradycji literackiej, podlegały uniwersalnym modernistycznym impulsom płynącym z nowoczesnej sztuki francuskiej, niemieckiej,

⁶⁶ Elżbieta Charazińska, *Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo* [w:] *Józef Pankiewicz 1866–1940. Życie i dzieło*, red. Elżbieta Charazińska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia – 26 marca 2006, Warszawa, 2006, s. XI–XXVI, tu: s. XI.

rosyjskiej czy skandynawskiej, tym samym artystycznym prawem rewolucji światła i koloru, syntezy i ekspresji, stylizacji i archaizacji, tendencjom etniczności i regionalizmu, poszukiwaniu stylu narodowego i międzynarodowej estetyki *art nouveau*. W tym kontekście należy rozpatrywać twórczość polskich artystów: Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, Władysława Ślewińskiego i Władysława Jarońskiego, Kazimierza Sichulskiego i Olgi Boznańskiej, Aleksandra Gierymskiego czy Józefa Pankiewicza. Z tradycyjnie pojmowanej konstrukcji polskości wyłamuje się również malarstwo tzw. École de Paris, takich artystów, przybyłych do Paryża na początku XX wieku, jak m.in. Mela Muter, Elie Nadelman, Eugeniusz Zak, Roman Kramsztyk, Gustaw Gwozdecki, Ludwik Markus (Louis Marcoussis), Leopold Gottlieb, Jan Rubczak, Tadeusz Makowski. Jak pisała Elżbieta Grabska, ich wyjazdy do Francji były podróżami w stronę wolności, często „ucieczką przed cenzurą, policją i »prowincją«”⁶⁷. Czerpali oni inspirację z malarstwa Cézanne’a i kubistów, Henriego Matisse’a, Vincenta van Gogha, Pierre’a Bonnarda i Édouarda Vuillarda. Problem zdefiniowania narodowego *esprit* i pojęcia polskiej szkoły sygnalizował w 1907 roku André Gide, zafascynowany oryginalną twórczością Witolda Wojtkiewicza, artyści pokrewnego młodej sztuce francuskiej jak Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec, Bonnard⁶⁸ (il. 18).

A jednak naszych francuskich partnerów interesowała raczej potrzeba samookreślenia, odrębności, tęsknota za utraconą bądź wymagowaną wspólnotą, rola obrazów w kodyfikowaniu „miejsz pamięci”, w uplastycznieniu uczuć i wyobrażeń. „W każdym człowieku, należącym do narodu żyjącego w niewoli, myślą najpowszechniejszą, najstalej obecną, jest i musi być myśl o swobodzie i niezależności” – podsumowywał wysiłki pokoleń artystów Stanisław Witkiewicz⁶⁹.

Ekspozycja *Pologne 1840–1918. Peindre l’âme d’une nation* (il. 19) została uhonorowana nagrodą Sybilli w Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku 2019 w kategorii wystawy czasowe.

⁶⁷ Elżbieta Grabska, *Podróże w stronę wolności [w:] Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle’a 1900–1918*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 lutego – 27 marca 1997, Warszawa 1997, s. 14.

⁶⁸ André Gide, *Exposition Witold Wojtkiewicz*, Galerie E. Druet, Paryż, 23 maja – 5 czerwca 1907. Zob. Pierre Masson, *Pour un centenaire. André Gide et le peintre polonais Witold Wojtkiewicz*, „Bulletin des amis 23 d’André Gide”, VII.43, s. 92.

⁶⁹ Stanisław Witkiewicz, *Jacek Malczewski [w:] idem, Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Józef Tarnowski, Kraków 2009, s. 196.



il. 19 | fig. 19

Afisz wystawy
| The poster for the
exhibition *Pologne...*,
Louvre-Lens

fot. | photo © Louvre-Lens