

ELEONORA JEDLIŃSKA

POWSZECHNA WYSTAWA ŚWIATOWA W PARYŻU W 1900 ROKU



SPLENDORY TRZECIEJ REPUBLIKI



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

POWSZECHNA
WYSTAWA ŚWIATOWA
W PARYŻU W 1900 ROKU



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ELEONORA JEDLIŃSKA

POWSZECHNA
WYSTAWA ŚWIATOWA
W PARYŻU W 1900 ROKU

SPLENDORY TRZECIEJ REPUBLIKI



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2015

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

RECENZENT

Zbigniew Bania

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Joanna Balcerak

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficina Wydawnicza Edytor.org

Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Orzechowski

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

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

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

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

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

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

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Od autorki | 7 |
| Wprowadzenie | 15 |
| Recepcja haseł racjonalizmu oświeceniowego | 15 |
| Rewolucja przemysłowa i pierwsze wystawy | 16 |
| | |
| Część I. Geneza i zarys historii wystaw | 25 |
| Wystawy Powszechne – urzeczywistnienie idei Saint-Simona | 26 |
| Pierwsza Wystawa Francuska w 1798 roku | 27 |
| Londyn 1851 – pierwsza Światowa Wystawa Powszechna | 28 |
| Wystawa Powszechna w Paryżu w 1855 roku – sukces „cesarstwa liberalnego” | 31 |
| Paryż 1867 – „Harmonia socjalna. Dobrobyt ludu” | 35 |
| Wiedeń 1873 – Europa w obliczu zmian politycznych | 39 |
| Paryż 1878 – Republika postępu cywilizacyjnego i technicznego | 43 |
| Paryż 1889 – wystawa na stulecie rewolucji francuskiej | 47 |
| Chicago 1893 – wystawa na czterystulecie odkrycia Ameryki przez Krzysztofa Kolumba | 51 |
| | |
| Część II. Powszechna Wystawa w Paryżu w 1900 roku – splendory Trzeciej Republiki | 57 |
| Projekty i plany | 61 |
| Realizacje | 66 |
| Brama Monumentalna i secesja | 66 |
| Grand Palais i Petit Palais | 70 |
| Most Aleksandra III | 82 |
| Pałac Wody i Elektryczności | 86 |
| Rue des Nations / Ulica Narodów | 89 |
| La Ruche | 126 |

| | |
|---|-----|
| Część III. Sztuki piękne na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 | 129 |
| Francja | 132 |
| Belgia | 143 |
| Wielka Brytania | 145 |
| Holandia | 147 |
| Skandynawia | 148 |
| Niemcy | 153 |
| Stany Zjednoczone | 155 |
| Włochy i Hiszpania | 158 |
| Japonia | 161 |
| Aspekt narodowy na Wystawie 1900 roku | 163 |
| Secesja czy <i>fin-de-siècle</i> ? (międzynarodowy styl końca wieku) | 170 |
| Wystawa Augusta Rodina przy Place de l'Alma | 176 |
| Claude Monet – wystawa w galerii Paula Durand-Ruela | 184 |
| Sztuka Polaków na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku | 187 |
| Zakończenie | 209 |
| Bibliografia | 217 |
| Spis ilustracji | 225 |
| The 1900 Universal World Exhibition in Paris: The Splendors of The Third Republic (<i>Summary</i>) | 229 |
| Indeks nazwisk | 239 |

OD AUTORKI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fragment książki poświęcony „efemerycznej” rue des Nations (ulicy Narodów), usytuowanej na lewym brzegu Sekwany, pomiędzy Mostem Inwalidów a Mostem d’Alma, jest znacznie rozwiniętą i pogłębioną wersją skromnego opracowania mojego autorstwa, będącego jednym z rozdziałów pracy magisterskiej napisanej przed laty w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu¹. Podczas rozbudowywania tej części korzystałam z tek-

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

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

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

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

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

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

WPROWADZENIE

Recepcja haseł racjonalizmu oświeceniowego

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

¹ J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 338.

² *Ibidem*, s. 339.

Rewolucja przemysłowa i pierwsze wystawy

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

Nic jednak nie mogło się dzieć bez pieniędzy. Trzeba było ogromnych sum od ogromnej liczby inwestorów gotowych podjąć ogromne ryzyko w nadziei na ogromny, lecz niepewny zysk. – pisze Norman Davies – Takie pieniądze mogły się znaleźć tylko w tych krajach, w których inne formy preindustrialnej przedsiębiorczości doprowadziły do akumulacji gotowych zapasów kapitału inwestycyjnego³.

Gwałtowny wzrost produkcji przemysłowej w XVIII wieku, będący wynikiem wprowadzenia systemu fabrycznego i maszyn zadecydował o wyglądzie miast, o sposobie życia, o mentalności ludzi dotąd uzależnionych od przyrody, od ograniczeń religijnych i politycznych, obecnie także od maszyn; rewolucja przemysłowa zachwiała ludzką równowagą. „Zniszczenie wewnętrznego spokoju i bezpieczeństwa człowieka to najbardziej uderzający skutek rewolucji przemysłowej. Jednostka ustępuje przed postępem produkcji; zostaje przez niego pochłonięta” – pisał Sigfried Giedion⁴.

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

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

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

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

Okolo 1850 roku przeważał w Anglii nastrój sytego i błęgiego optymizmu. – pisał Nicolaus Pevsner – Dzięki przedsiębiorczości fabrykantów i kupców, Anglia była bogatsza niż kiedykolwiek, stając się warsztatem całego świata i rajem uszczęśliwionej powodziem bourgeoisie rządzonej przez królową-bourgeoise i jej uzdolnionego księcia małżonka⁵.

Pasja wynalazczości ogarnęła Wielką Brytanię, szczególnie jej niektóre regiony – by wymienić Lancashire, Yorkshire, Tyneside, Claydebank, południową Walię czy Kornwalię – angażując najbardziej twórcze umysły epoki. Josiah Wedgwood (1730–1795) w 1769 roku założył manufakturę ceramiki wzorowanej na starożytnej, którą nazwał „Etruria” (nie wiedział, że modny w tamtym czasie „styl etruski” wywodzi się nie od Etrusków, lecz od Greków). W 1760 roku książę Francis Egerton Bridgewater (1736–1803) skonstruował kanał wodny przecinający rzekę Irwell, płynącą przez Lancashire; jego prace przyczyniły się do udoskonalenia i rozwoju systemu angielskich kanałów. Thomas Telford (1757–1834) skonstruował w 1819 roku pierwszy w dziejach most wiszący nad cieśniną Menai. Pociągi przewoziły z coraz większą prędkością coraz większą liczbę pasażerów. Podróż łądem z Paryża do Sankt Petersburga skróciła się z 20 dni w roku 1800 do 30 godzin w 1900 roku⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

Zatrudniano dzieci pięcio- i sześciolatek. Czas ich pracy w 1802 roku po długich walkach zredukowano do dwunastu godzin dziennie. W 1833 roku w przędzalniach pracowało 61 000 mężczyzn, 65 000 kobiet i 84 000 dzieci poniżej osiemnastego roku życia. Przed rokiem 1814 nie prowadzono w kopalniach dochodzeń w sprawie wypadków przy pracy⁸.

Wobec zarysowanego stanu rzeczy – by usprawiedliwić nieludzkie, pozbawione skrupułów traktowanie robotników przez pracodawców, prowadzące nieuchronnie do degradacji życia – znajdowano uzasadnienie w ideologiach stworzonych przez filozofów i ekonomistów. Filozofowie-utylitaryści, odpowiadając na potrzeby członków klas wyższych, przekonywali, że niczym nieograniczony rozwój jednostki jest jedyną, pierwotną i zdrową drogą postępu⁹.

Na przełomie wieków XVIII i XIX Francja zapoczątkowała wystawę produktów własnego przemysłu. Głównym zadaniem pierwszych wystaw było zgromadzenie wyników pracy wynalazców, konstruktorów, twórców przedziwnych urządzeń, ludzi oddanych pasji ogarnięcia tego, co dotychczas było zależne od praw natury. W ramach wystaw gromadzono wynalazki, różnorakie owoce doświadczeń i innowacji, by umożliwić i ułatwić ich porównanie i zdecydować o ich ewentualnym zastosowaniu. Rozwój przemysłu w wielu jego gałęziach był przyspieszany wystawami, na których prezentowano niemal wszystko, co było owocem ludzkiej aktywności: przyrządy, narzędzia, metody, produkty kopalń, przędzalni i warsztatów mechanicznych, plody rolne, a także dzieła sztuki pięknej i stosowanej. Wystawa przemysłowa wcielała syntezę dotychczas niezdefiniowanych celów, jakie narzucił XIX wiek. Zdawano sobie sprawę, że wystawy zapowiadają i wskazują przemiany, które dokonują się w człowieku, w jego odczuciach, w jego otoczeniu, w coraz gwałtowniejszym rozwoju przemysłu. Ten proces wymagać będzie coraz większej liczby rąk do pracy, to zaś przyczyni się do szybkiego wzrostu populacji w wielkich aglomeracjach; zaczną rozrastać się miasta... Wystawy stanowiły część drogi rozwoju przemysłu i ich los był z nim trwale związany. Giedion dzieli historię wystaw na dwa podstawowe okresy. Wcześniejszy z nich otwiera się i zamyka w ramach Paryża: rozpoczyna się pierwszą w historii wystawą przemysłową z 1798 roku, a kończy Wystawą Paryską z 1849 roku¹⁰. Charakter tych wystaw był czysto narodowy.

⁸ N. P e v s n e r, *op. cit.*, s. 37.

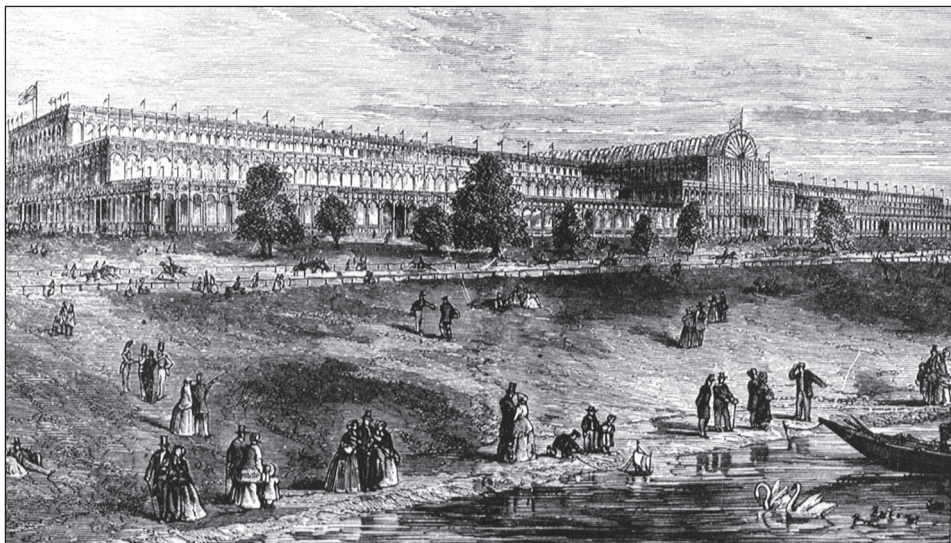
⁹ Por. B. H a m m o n d, J. L. H a m m o n d, *The Town Labourer, 1760–1832, the New Civilization*, London 1917, Rep. H. Comm. Poor Laws, 1827.

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

Tymczasem w drugiej połowie XIX wieku we Francji nastąpił okres przyspieszonej mechanizacji przemysłu i wzrostu znaczenia zasad wolnego handlu – wystawy przemysłowe poczęły nabierać charakteru międzynarodowego. Aby mogła powstać ekspozycja towarów pochodzących z różnych regionów świata, musiała powstać możliwość ich powszechnej sprzedaży bez ograniczeń handlowych i komunikacyjnych. Należało podnieść jakość i wykonawstwo produktów, a cel ten można było osiągnąć poprzez wprowadzenie wolnej konkurencji. Wystawy zapoczątkowały i rozwijały element współzawodnictwa, ale również współpracy między krajami. Musiały być grą, w której ryzyko ponosili na niemal równych zasadach organizatorzy, wystawcy, producenci, a nawet publiczność. Ryzykowano także w architekturze. Rok 1851 przyniósł pierwszą na świecie wystawę o charakterze międzynarodowym, którą zorganizowano w Londynie, a jej siedzibą był owiany dziś legendą kolosalny Pałac Kryształowy, zbudowany ze szkła i żelaza¹¹ [ilustr. 1]. Były to materiały, które okazały się niezwykle przydatne podczas budowy hal targowych i dworców kolejowych – budowli/konstrukcji użyteczności publicznej, będących swoistym emblematem ówczesnych, gwałtownie rozrastających się miast. Owych metropolii wczesnych lat XIX wieku, z którymi łączył się niespotykany dotąd wzrost zaludnienia, dynamicznie rosnąca wymiana produktów i materiałów pomiędzy fabrykami i miastami, wzrost potrzeby przemieszczania się, potrzeba zmieniania miejsca pobytu i pragnienie podróży oraz wzrost wymiany handlowej i konsumpcji. Każda kolejna wielka wystawa musiała być bogatsza, bardziej awangardowa, bardziej ekscentryczna; miała oszalać, zadziwiać, prowokować wynalazczość i przedsiębiorczość. Ryzykowano w architekturze, w sztuce, w wyrobach przemysłowych i rzemiośle, proponowano nowatorskie technologie, ale także – propagując kult postępu – włączano ekspozycje obrazujące historyczno-archeologiczne wytwory ludzkich rąk. Feliks Beneveni, pisząc o wystawie paryskiej z 1867 roku, zauważa, że obok prezentacji produktów najnowszych technologii demonstrowane były też „prace naszych przodków. Obrabiony kamień, drzewo lub kość, służące kiedyś człowiekowi za narzędzie ludzkiej pracy, z której jakież nędzne osiągnął rezultaty. Silna jednak wola, poczucie powołania do wyższości, nie pozwoliły mu zatrzymać się na tym stopniu. Sięgał wyżej i wyżej, udoskonalał narzędzia, obracał na swój użytek wszystko, co natura wokół niego rozpostarła, wyzwalał się powoli z ciężkiego jarzma pracy fizycznej, a po upływie wieków doszedł do tego, że w pracy zastępuje go maszyna, sam zaś pracuje rozumem”¹².

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

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



1. LONDYN, *Pałac Kryształowy*, 1851

Historia wystaw drugiej połowy XIX wieku obejmuje jednocześnie dzieje konstrukcji żelaznej. Budynki wystawowe, pawilony, hale, „pałace” ekspozycyjne, galerie projektowano z uwzględnieniem ich tymczasowości: trzeba było je szybko i sprawnie ustawić i równie szybko rozmontować. Tylko użycie żelaza i szkła mogło ułatwić obie te operacje. Żelazo w tej epoce było symbolem nowoczesności i postępu – tylko ten materiał należycie wyrażał idee końca XIX wieku. Zastosowanie żelaza do konstrukcji pawilonów, których żywotność trwała tak długo, jak długo trwała wystawa, wyzwalało ducha eksperymentowania w zastosowaniu tego materiału, na który by się nie ważono w budowlach użyteczności publicznej, a już zupełnie nie w budynkach mieszkalnych. Wystawy stały się terenem doświadczalnym – konstrukcje powstające na czas trwania ekspozycji były niejako probierzem inżynierskich możliwości, budowniczowie podejmowali się zadań dotąd niewykonalnych. Dopiero wówczas, gdy doświadczenie w tym obszarze zostało przeprowadzone pomyślnie, wprowadzano je do standardowego budownictwa. Pałac Kryształowy (1851), wzniesiony w ciągu szesnastu tygodni, będący przykładem wybitnej architektury powstałej ze szkła i żelaza wyróżniał się wielkością nieporównywalną z żadną dotąd inną budowlą na świecie, wyeliminowaniem innych materiałów oraz wykorzystaniem w partiach z żelaza i szkła systemu prefabrykacji, opartego na zastosowanym w całej konstrukcji systemie dwudziestoczerostopowej sieci modułarnej¹³. Śmiała konstrukcja Paxtona

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