

„Być nie tylko malarzem”.  
O dyskursie artystycznym  
wokół dziewiętnastowiecznego realizmu  
w malarstwie francuskim

**FILIP PRĘGOWSKI**

Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej,  
Wydział Sztuk Pięknych, UMK w Toruniu

e-mail: [filpre@poczta.onet.pl](mailto:filpre@poczta.onet.pl)

**Key words:** realism, 19<sup>th</sup> century painting, French art, photography, 19<sup>th</sup> century art criticism, modernism

**Słowa kluczowe:** realizm, malarstwo XIX wieku, sztuka francuska, fotografia, krytyka artystyczna XIX wieku, modernizm.

## Abstract

„To be not only a painter”. The artistic discourse on realism in the 19<sup>th</sup> century French painting

Realism that began in the 1840s developed in the period of the radical changes of the society and civilization. The exponents of the realistic movement not only aimed to depict the contemporaneity but also intended to express their critical approach, which was the consequence of the observation of reality they undertook as well as the effect of the influence of progressive social thoughts. In the article we attempt to present the main topics of the 19<sup>th</sup> century artistic discourse which emerged in the context of the aesthetics of realism. For this purpose we trace the main inquiries expressed by French art criticism of the second half of the 19<sup>th</sup> century. Our intention is to include both enthusiastic and critical opinions since the questions they raised seem to be of major significance to the artistic movements of the 20<sup>th</sup> century as the echo of realism that was proposed by Courbet can be traced in the art of that period. Some of the inquiries remained important and are considered by the art today.

### Abstrakt

„Być nie tylko malarzem”. O dyskursie artystycznym wokół XIX-wiecznego realizmu w malarstwie francuskim

Realizm, którego początki sięgają lat 40. XIX wieku, rozwijał się w czasie gwałtownych przemian społecznych i cywilizacyjnych. Był też prądem kulturowym, którego przedstawiciele nie tylko pragnęli odwzorować współczesność, ale dzięki wnikliwej obserwacji rzeczywistości, a nierzadko także w imię postępowych teorii społecznych potrafili poddać ją krytycznemu namysłowi. Artykuł dotyczy najistotniejszych wątków, które pojawiły się w XIX-wiecznym dyskursie artystycznym wokół kształtującej się estetyki realizmu w malarstwie. Przedstawione zostały problemy podejmowane przez francuską krytykę artystyczną drugiej połowy XIX stulecia, z uwzględnieniem zarówno głosów entuzjazmu wobec nowego kierunku, jak wątpliwości krytyków i artystów mu przeciwnych. Wagę podnoszonych w krytyce realizmu kwestii potwierdza fakt, że ich echo odnaleźć można także w kierunkach malarskich XX wieku, będących kontynuacją wysiłków podjętych przez pokolenie Courbета; co więcej, wiele z nich wydaje się aktualnych do dziś.

Dziewiętnastowieczny malarski realizm zrodziły burzliwe czasy modernizacji, gwałtownego rozwoju kapitalizmu i rewolucyjnych idei społecznych. Przede wszystkim jednak realizm wynikał z potrzeby uczestnictwa w nowoczesnym życiu i – podobnie jak ono – prezentuje się jako zjawisko pełne sprzeczności. Realistyczne malarstwo, pragnąc odwzorować fakty, podążało jednocześnie za społecznymi utopiami. Odrzucając konwencjonalizm akademizmu nie uniknęło idealizacji, chcąc zaś wyrażać rytm codzienności, szukało wartości uniwersalnych i ponadczasowych. Realizm rozkwitał w epoce spowitej siecią dialektycznych napięć. Po raz pierwszy wypowiedziano wówczas słowa o śmierci malarstwa (uczynił to Paul Delaroche na widok pierwszych dagerotypów), choć właśnie wtedy dyscyplina ta objawiła niesłychaną skuteczność w poszukiwaniu swoich nowych tożsamości. Okres dziewiętnastowiecznego modernizmu to także czas, w którym rozwój kapitalistycznego rynku zyskał niespotykaną dotąd dynamikę, stopniowo zamieniając się w globalną strukturę, wchłaniającą wszystko, co lokalne. Modernizm jawił się zarazem jako nieustanna rewolucja artystyczna, której celem było uwolnienie się z dławiącej totalności kapitalizmu i nowoczesności. To właśnie połączenie pozytywistycznej wiary w postęp z nieodłącznym towarzyszącym jej lękiem przed jego konsekwencjami stworzyło nowego człowieka, którego pokazał realizm: człowieka otwartego i pragnącego

zmian, ale także wyobcowanego i tęskniącego za światem sprzed rewolucji przemysłowej<sup>1</sup>.

Niniejszy tekst jest próbą wskazania najistotniejszych aspektów dyskursu artystycznego, jaki toczył się wokół zagadnień realizmu – a także, w szerszym rozumieniu, nowoczesnego malarstwa – we Francji w drugiej połowie XIX stulecia. We Francji bowiem, a ściślej rzecz biorąc w Paryżu, mieście, które Walter Benjamin nazwał po latach „stolicą XIX wieku”, ujawniły się w pełni wszelkie sprzeczności modernistycznej kultury. Znalazły one wyraz w zjawiskach opisanych przez niemieckiego filozofa i krytyka kultury. Należało do nich między innymi rozwój urbanistyczny – dawał on z jednej strony fundament dyktaturze Drugiego Cesarstwa, z drugiej zaś przygotowywał arenę rewolucyjnych zrywów; w labiryntach oferujących „przemysłowy luksus” pasażerzy mogli wędrować zarówno melancholijny *flâneur*, jak i zawodowy spisakowiec<sup>2</sup>. Z punktu widzenia prezentowanego w niniejszym szkicu istotne uzupełnienie tego obrazu stanowiły narodziny realizmu i gwałtowny rozwój pełnej żywiołowych komentarzy krytyki artystycznej. Przedstawione tu zatem zostaną, począwszy od kłopotów z definicją realizmu, z którymi porali się dziewiętnastowieczni artyści i krytycy, przykłady opinii dotyczących obecności w realizmie tematów codziennych i pospolitych, ale także kreujących obraz współczesności, a ponadto stosunek przedstawicieli nowego nurtu do akademickiej tradycji oraz do relacji obrazu malarskiego z fotografią. Waga poruszanych kwestii polega na tym, że nadały one kształt dyskusjom artystycznym na wiele następnych dziesięcioleci; wpłynęły na szereg kierunków artystycznych XX wieku i co więcej, w wielu aspektach wydają się aktualne do

<sup>1</sup> Charakteryzujące malarski realizm sprzeczności nie są odosobnione na tle kultury XIX w. Jak pisał Werner Hofmann, całemu stuleciu towarzyszył kulturowy kryzys, zdiagnozowany pod koniec wieku przez Fryderyka Nietzschego, m.in. w *Niewczesnych rozważaniach*. Nietzsche zwracał uwagę, że coraz większe znaczenie wiedzy naukowej oraz specyfika więzi społecznych i ekonomicznych nowoczesnej kultury zachodniej stały w sprzeczności ze spontaniczną i kreatywną siłą życia, sprawiając, że człowiek, przywiązany do swojej historii, czując pracę i zysk oraz poddając się wymogom praktyczności stracił instynkty i zdolność żywiołowego działania. Naturalne cechy człowieka i jego tożsamość zostały zastąpione maskami odgrywanych przezeń ról społecznych. Sprzeczności charakteryzujące ludzkie doświadczenie znajdowały odzwierciedlenie w sztuce całego stulecia, rozdartej między historią a życiem, intelektem a naturą, swobodną ekspresją artystyczną a racjonalną dyscypliną. Zob. Werner Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, tłum. Brian Battershaw (London: Faber and Faber, 1960), 38–39.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, „Paryż, stolica XIX wieku” i „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”, tłum. Hubert Orłowski, w *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 164–181, 182–235.

dziś. Sprowadzając związek współczesnej sztuki z dziewiętnastowiecznym realizmem do najogólniejszej konstatacji, należałoby zapewne wskazać na prymat krytycznego namysłu, opartego na empirycznej obserwacji rzeczywistości, nad estetyką, która prawdę korygowała kategoriami piękna i stylu. Warto zatem w tym miejscu zacytować słowa amerykańskiego filozofa, politologa i badacza modernistycznej kultury, Marshalla Bermana: „W czasie dzielącym nas od dziewiętnastowiecznych modernistów nowoczesne maszyny bardzo się zmieniły; ale nowoczesni mężczyźni i nowoczesne kobiety opisani przez Marksa, Nietzschego, Baudelaire’a i Dostojewskiego mogą dopiero teraz stać się naprawdę realni”<sup>3</sup>.

### Kłopoty z definicją

Pojęcie realizmu jest zwyczajowo przypisywane sztuce XIX wieku, choć wobec wielości realizmów w chronologicznej i geograficznej perspektywie historii sztuki jest to metodologiczne uproszczenie. Z pewnością powiązanie tego terminu z dziewiętnastowieczną sztuką jest zasługą teoretycznej i polemicznej aktywności artystów i krytyków tworzących nurt realizmu<sup>4</sup>. Przedstawili oni wiele, często niekompletnych, definicji konstytuującego ów nurt pojęcia. Na ogół wyłania się z nich imperatyw tworzenia sztuki zawierającej zmysłem i wolnej od marzeń i czczej imaginacji. Jednak, jak dowodzi Andrzej Pieńkos, powołując się między innymi na monografię Gustave’a Courbeta autorstwa Michaela Frieda, artyści realiści nie odżegnywali się od wyobraźni. Tym samym podział sztuki XIX stulecia na zorientowaną na wyobraźnię (romantyzm, symbolizm) oraz uznającą jedynie rzeczywistość doświadczaną zmysłami jest nazbyt prosty. Istotą malarskiego realizmu XIX wieku była prawda, ale, jak wskazał Pieńkos, rozumiana przede wszystkim jako prawda historyczna; prawda o człowieku uwikłanym w społeczne, polityczne i historyczne uwarunkowania. Tak rozumiany realizm odrzucał wprawdzie romantyczne fantazje i sentymentalizm, a także akademicką rutynę, stał też często w opozycji do obowiązujących w XIX wieku kanonów piękna, ale nie rezygnował z marzeń i wiary w posłannictwo człowieka, jego zdolność do działania

<sup>3</sup> Marshall Berman, „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster (Kraków: Universitas, 2006), 45.

<sup>4</sup> Andrzej Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu”, w *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000, red. Maria Poprzęcka (Warszawa: Neriton, 2001), 99, 100 i n.

i zmieniania otaczającej go rzeczywistości. Co ważne, takie pojmowanie realizmu było obwarowane wieloma zastrzeżeniami natury technicznej, sprowadzającymi się do szukania malarskich rozwiązań w zakresie przedstawienia takiego czy innego tematu; rozwiązań, dla których kluczowa była autonomia obrazu malarskiego względem pokazywanej rzeczywistości (obraz rządzi się wewnętrznymi prawami) oraz jego społeczne przesłanie<sup>5</sup>.

Estetyka realizmu w jego historycznym, pionierskim okresie (począwszy od lat czterdziestych XIX wieku<sup>6</sup>) kształtowała się w ścisłym związku stylistycznych przeobrażeń malarstwa, stopniowo odrzucającego akademizm i sentymentalny charakter romantyzmu, a także kulturowego przełomu, jakim było wynalezienie fotografii, oraz zmian świadomości społecznej, zapoczątkowanych przez idee republikańskie i socjalistyczne. Związki te są niełatwe do rozgraniczenia; od samego początku powodowały też trudności w zdefiniowaniu pojęcia realizmu. Champfleury, jeden z głównych entuzjastów nowego ruchu, przyjaciel Gustave’a Courbeta, w liście do George Sand z 1855 roku pisał sarkastycznie, że jeśli realistami nazywa się wszystkich, którzy przejawiają jakieś nowe dążenia, „niedługo zobaczymy zapewne lekarzy realistów, chemików realistów, rzemieślników realistów, historyków realistów”, przyznając jednocześnie, że nie zna „kodeksu zawierającego prawa, na podstawie których wolno byle komu tworzyć dzieła realistyczne”<sup>7</sup>. Z kolei Courbet, otwierając w tym samym roku przyozdobiony napisem „Le réalisme”

<sup>5</sup> Spostrzeżenia te wyłaniają się w refleksji Andrzeja Pieńkosa na tle zjawiska zmarginalizowanego zarówno we współczesnej refleksji nad realizmem, jak i w dyskusjach z epoki, mianowicie figur woskowych, w tym *Czternastoletniej tancerki* Edgara Degasa (1879–1881). Wprawiający w zakłopotanie naturalizm tych dzieł był niejako odzwierciedleniem literackich wyobrażeń o sztuce, która w magiczny sposób sięgała tajemnicy rzeczywistości, zdolna powoływać własne wizerunki do życia (takie fantazje pojawiały się np. w opowiadaniach Allana Edgara Poe, Nikołaja Gogola). Figury woskowe sytuują się po radykalnej stronie realizmu, charakteryzującej się docieraniem do granic medium, by w magiczny sposób tworzyć dzieła równie prawdziwe i żywe jak rzeczywistość. Paradoksalnie, właśnie wobec tego typu ambicji łatwiej jest wydobyc z mgły ogólników i terminologicznych uproszczeń istotne cechy realizmu malarskiego. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”, 103–110.

<sup>6</sup> Istotny jest związek początków realizmu z datą rewolucji lutowej 1848 r. we Francji, podkreślający polityczne oblicze tego nurtu. Pisarz i krytyk sztuki Champfleury (właśc. Jules François Fleury-Husson) nazwał Gustave’a Courbeta „synem republiki demokratycznej 1848 roku”. Champfleury, „Salon 1849. Pogrzeb w Ornans”, tłum. Hanna Morawska, w *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska (Warszawa: PWN, 1977), 23.

<sup>7</sup> Champfleury, „Realizm. List do Pani Sand”, tłum. Hanna Morawska, w *Historia doktryn artystycznych*, t. 2 *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka (Warszawa: PWN, 1974), 516.

pawilon z czterdziestoma obrazami odrzuconymi z Wystawy Powszechnej, stwierdził w napisanym na tę okazję manifestcie, że miano realisty zostało mu narzucone – tak „jak ludziom z 1830 narzucono miano romantyków”<sup>8</sup>.

Być może dlatego stylistyczne cechy realizmu w rozumieniu odrębnego plastycznego idiomu nie były początkowo jasno określone, a jeśli już, to raczej przez jego przeciwników. Wśród wielu głosów oburzenia i kpiny z Courbety, nazywanego przez konserwatywną publicystykę Drugiego Cesarstwa *peintre-bête* (malarz-głupiec)<sup>9</sup>, przeważały opinie, że realizm oddając hołd temu, co pospolite, sprzeniewierza się szlachetnym tematом sztuki. W gronie krytyków od samego początku świadomych nieporozumień wokół realizmu wyróżniał się zaś właśnie Champfleury, pisząc między innymi: „nie chce się uznać, że kamieniarz wart jest tyle, co książę: szlachta się oburza, że tyle metrów płótna poświęcono postaciom z ludu; tylko władcy zasługują na to, żeby ich malować w całej postaci, z orderami, haftami i oficjalnymi minami”<sup>10</sup>. Podziwiając *Pogrzeb w Ornans* kpił też z estetyki „dworzan okresu Regencji”, zauważając, że „szminka, pieprzyki i owieczki w szczególny sposób zmąciły umysły tych biednych ludzi, którzy [...] nie wiedzą, że współczesny kostium jest zgodny z wyglądem współczesnego człowieka i że elegancja strojów Watteau uczyniłaby nas śmieszniejszymi od Kassandry”<sup>11</sup>. Jednocześnie Courbet odżegnywał się od prób ścisłego definiowania założeń swojego kierunku, deklarując: „Umieć wyrazić obyczaje, idee, epokę wedle swego uznania; być nie tylko malarzem, ale ponadto człowiekiem; słowem, stworzyć sztukę żywą – oto mój cel”<sup>12</sup>. Podkreślając wagę indywidualizmu i samodzielności w rozwiązywaniu malarskich problemów, Courbet odżegnywał się także od akademickiej wspólnoty i idei szkoły artystycznej: „Ja, który wierzę, że każdy artysta powinien sam sobie być mistrzem, nie mogę myśleć o zostaniu profesorem. Nie mogę uczyć mojej sztuki czy sztuki jakiegokolwiek szkoły, ponieważ nie uznaję nauczania sztuki albo, mówiąc inaczej, uważam, że sztuka jest sprawą indywidualną każdego artysty, sprawą talentu, którego

<sup>8</sup> Gustave Courbet, „Manifest realizmu”, tłum. Joanna Guze, w *Francuscy pisarze i krytycy*, 7.

<sup>9</sup> Marie Luise Kaschnitz, *Courbet. Nie ułuda, lecz prawda*, tłum. Zofia Skulimowska (Warszawa: PIW, 1981), 33. Z kolei Champfleury, „Salon 1849”, 21, pisał: „Mówi się, że pan Courbet jest dzikusem, który uczył się malować pasąc krowy”.

<sup>10</sup> Champfleury, „Realizm”, 518.

<sup>11</sup> Champfleury, „Salon 1849”, 31.

<sup>12</sup> Courbet, *Manifest realizmu*, 8.

źródłem są: jego własne inspiracje i jego własne studia tradycji”<sup>13</sup>. Natomiast pisarz Max Buchon, zwolennik realizmu w literaturze i malarstwie, popierając odrzucenie przez realistów idealistycznej estetyki, wyrażającej się w tzw. *le beau ideal* (pięknie idealnym), ironizował, że ideałem sztuki jest „udawanie czystej rzeczywistości”, ponieważ „otrzymany wynik jest bardziej prawdziwy niż prawda”<sup>14</sup>.

W specyficzny sposób odrzucenie uznanych kanonów piękna przez malarzy realistów naświetlają też uwagi Charles’a Baudelaire’a na temat Wystawy Powszechnej 1855 roku. W ustępie dotyczącym twórczości Ingres’a Baudelaire poświęcił niewielki fragment „młodemu malarzowi, którego ważny debiut zdradza postawę buntowniczą”, czyli Courbetowi (jego płótna zostały odrzucone przez organizatorów wystawy, wobec czego pokazał je w pawilonie znajdującym się nieopodal Pałacu Sztuk Pięknych przy avenue Montaigne w Paryżu, gdzie wystawa była prezentowana)<sup>15</sup>. Nowością w dziewiętnastowiecznych polemikach na temat sztuki było zastosowanie przez Baudelaire’a kategorii wyrzeczenia: świadomego i dobrowolnego poskromienia fantazji oraz rezygnacji z pewnych elementów warsztatu i umiejętności na rzecz celów wyższych. Wyrzeczenie to było według Baudelaire’a cechą wspólną twórczości Ingres’a i Courbeta, obaj bowiem „przejawiają ducha sekciarskiego, mordercę zdolności”. „Różnica polega na tym – pisał dalej Baudelaire – że jeśli Ingres składa bohaterską ofiarę w imię tradycji i ideału rafaelowskiego piękna, Courbet czyni to dla natury zewnętrznej, realnej i bezpośrednio danej”. Ostatecznie rzeczowość Courbeta nie spotkała się z entuzjazmem Baudelaire’a, co najwyżej ze zrozumieniem jej pobudek. Wprawdzie malarz i poeta pozostawali w przyjacielskich stosunkach, lecz różnili w poglądach zarówno estetycznych, jak i politycznych. Dlatego też dla Baudelaire’a Courbet pozostawał jedynie „tęgim pracownikiem o nieokiełznanej, a zarazem cierplivej woli”. Nie jest to rzecz jasna pochlebstwo, lecz kompletując definicje realizmu rozproszone w tekstach z epoki, nie sposób nie przyznać tym słowom istotnego znaczenia. Świadczą one bowiem, że Baudelaire rozumiał koncepcję Courbeta, by malarstwo traktować nie jako finezyjną sztukę, cieszącą zmysły swym powabem,

<sup>13</sup> Courbet, „List w sprawie otwarcia pracowni malarskiej”, tłum. Joanna Guze, w *Francuscy pisarze i krytycy*, 9.

<sup>14</sup> Max Buchon, „Realizm”, tłum. Hanna Morawska, w: *Francuscy pisarze i krytycy*, 63.

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, „Wystawa Powszechna 1855 – Sztuki Piękne”, tłum. Joanna Guze, w *Rozmaitości estetyczne*, tłum. Joanna Guze, red. Claude Pichois (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 213.

lecz jako spójną, przemyślaną koncepcję, gdzie estetyka, stosunek do tradycji i światopogląd łączą się w nierozzerwalnym związku.

### Nowa organizacja obrazu

Odrzuciwszy sentymentalizm i patos Courbet w swoich najśłynniejszych dziełach stworzył rzeczowy, pozbawiony upiększeń obraz zdarzeń i towarzyszących im okoliczności. Walor ten cechuje choćby jego *Kamieniarzy* z 1849 roku, przedstawienie pozbawione metafizycznych aluzji i – jak to określiła Linda Nochlin – „quasi-religijnej wagi” właściwej na przykład *Kobietom zbierającym kłosa* Jeana-François Milleta<sup>16</sup>. Courbet ograniczył się bowiem jedynie do prezentowania materialnej obecności i uczynił to z uwzględnieniem najdrobniejszych szczegółów. Potwierdza to trzeźwy opis mężczyzn tłukących kamienie, których artysta napotkał w drodze w plener. W liście do pisarza i krytyka Francisca Weya oraz jego żony, tak objaśnił sytuację przedstawioną na płótnie: „Jest tam stary mężczyzna lat około siedemdziesięciu, pochyłony nad swoim zajęciem, zamachujący się młotem; skóra mężczyzny opalona słońcem, głowa w cieniu słomkowego kapelusza, spodnie z szorstkiego materiału całe połatane, a w spękanych drewniakach, przez dziury w kiedyś niebieskich skarpetach widać gołe pięty. Jest też młodzieniec z zakurzoną głową i śniadą cerą, jego plecy i ramiona wyzierają przez dziury w brudnej i poszarpanej koszuli, jedna skórzana szelka podtrzymuje resztki spodni, a jego skórzane buty, polepione błotem, rozpruły się w wielu miejscach. Stary kłęczy, młody stoi tuż za nim, trzymając z energią kosz potłuczonych kamieni. I tak niestety, dla jednego to początek, drugi zaś w ten sam sposób dobiega końca. Tu i ówdzie rozrzucony jest ich sprzęt: kosz, nosze, kilof, garnek z posiłkiem, etc. Wszystko to dzieje się w palącym słońcu, na skraju rowu przy drodze; pejzaż wypełnia płótno<sup>17</sup>”.

Odrzucenie selekcji i hierarchizacji motywów stało się kluczowym czynnikiem organizującym kompozycję powstałego w tym samym roku *Pogrzebu w Ornans*. O ile jednak w *Kamieniarzach* rzeczowe i pozbawione idealizacji przedstawienie codzienności ludzi skrajnie ubogich mogło dowodzić co najwyżej społecznej wrażliwości malarza, o tyle *Pogrzebu* odbierano jako zamach na usankcjonowaną społeczną hierarchię. „Jak to? – komentował ironicznie

<sup>16</sup> Linda Nochlin, *Realizm*, tłum. Wiesław Juszcak i Tomasz Przystępski (Warszawa: PWN, 1974), 150.

<sup>17</sup> Jack Lindsay, *Gustave Courbet: His Life and Art* (New York: Harper & Row, 1973), 59.



Champfleury – człowiek z Ornans, chłop leżący w trumnie, pozwala sobie na to, aby zgromadzić na swoim pogrzebie spory tłum: rolników, ludzi niskiego stanu i tej scenie nadaje się skalę, której Largillière użył przedstawiając dostojników państwowych udających się na mszę Ducha Świętego”<sup>18</sup>. Jakkolwiek twórczość Courbeta – w tym także *Pogrzeb* – nie jest pozbawiona pierwiastków metaforycznych<sup>19</sup>, głównym powodem krytyki, z jaką spotkał się obraz, było nadmierne przywiązanie do „jednostkowych faktów”, uniemożliwiające zbudowanie spójnej kompozycji. W 1851 roku rzeźbiarka i krytyczka sztuki Marie Noémi Cadiot, występująca pod pseudonimem Claude Vignon, opisała *Pogrzeb* jako „płótno [o szerokości] ośmiu lub dziesięciu metrów, które wydaje się być wycięte z płótna pięćdziesięciometrowego”, dodając: „wszystkie postaci umieszczone na linii przecinającej przedpole obrazu znajdują się na tym samym planie i zdają się tworzyć pojedynczy epizod rozległej całości”<sup>20</sup>. Kilka lat później Edmond About przekonywał, że niedorzeczność realizmu polega na „braniu fragmentu z całości i przedkładaniu podrzędnego ponad nadrzędne; w przeszukiwaniu natury zamiast jej obserwacji, [...] a także wierze, że świat jest głęboki na sześć stóp, skoro tak widzi go ktoś krótkowzroczny”<sup>21</sup>. Wypowiedane pod adresem Courbeta opinie, uznające go za co najwyżej malarza *morceaux* (fragmentów), a nie *tableaux* (jednorodnych kompozycyjnie i narracyjnie całości), zawierały surową krytykę, ale wskazywały jednocześnie, że artysta, sugerując istnienie świata poza ramą przedstawienia malarskiego, stworzył narrację będącą zaledwie częścią dynamicznej całości. Miało się to stać wkrótce jednym z kluczowych elementów modernistycznej koncepcji obrazu, korzystającej często z widoków fragmentarycznych, niekompletnych i eksponującej subiektywizm ujęcia.

<sup>18</sup> Champfleury, „Realizm”, 518.

<sup>19</sup> Michael Fried zwrócił np. uwagę na zwykle pomijany w analizach twórczości Courbeta sposób przedstawienia grobu (na granicy z dolną krawędzią pola obrazowego) w *Pogrzebie w Ornans*, który znacznie odbiega od iluzjonistycznej tradycji malarstwa i podporządkowany jest koncepcji włączenia widza w przestrzeń reprezentacji (co można odczytywać także jako swoiste *memento mori*). W swoich analizach ikonograficznych *Kamieniarzy* i *Pogrzebu* Fried dostrzegł także specyficzną i, jak przypuszczał, zamierzoną analogię przedstawionych przedmiotów do ekwipunku malarskiego, sugerując, że oba obrazy mogą stanowić zręczną metaforę procesu twórczego. Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990), 131–134.

<sup>20</sup> Claude Vignon [?], „Pour ou contre l'Enterrement à Ornans”, *Les Amis de Gustave Courbet, Bulletin* 9 (1951): 10, cyt. za: Fried, *Courbet's Realism*, 235.

<sup>21</sup> Edmond About, *Nos artistes au salon de 1857* (Paris: Hachette, 1858), 26, cyt. za: Fried, *Courbet's Realism*, 235.

## W stronę obserwacji

Estetyka realizmu – niezależnie od podejmowanych tematów – nie pojawiła się nagle w gotowej postaci, lecz kształtowała się stopniowo, w ścisłej relacji z doświadczeniami wcześniejszych epok artystycznych (mimo często wyrażanego przez realistów krytycznego stosunku do tradycji). By tego dowiedzieć, nie trzeba sięgać po chronologicznie odległe przykłady mistrzów malarskiego iluzjonizmu. Publicysta Hippolyte Castille przypominał, że romantycy pierwsi wypowiedzieli posłuszeństwo klasykom i arystotelesowskiemu prawu trzech jedności, podejmując „walkę w imię koloru lokalnego, swobody ujęcia i indywidualnego wyrazu”. Wskazując na różnice między malarstwem swojej epoki a wcześniejszymi tendencjami realistycznymi stwierdził też, że realizm XIX stulecia różni się od szesnastowiecznego, ponieważ „jest uczciwy w swoich założeniach, instynktownie prosty, o wiele mniej zmysłowy od swoich poprzedników, a nawet od romantyzmu i [...] [jego] podstawowe cechy [...] to zdrowie, szczerłość i prostota umysłu”<sup>22</sup>.

Gdyby jednak szukać związków dziewiętnastowiecznego realizmu francuskiego z dawną sztuką, warto przywołać uwagi Wenera Hofmanna na temat *Pracowni Courbeta* z 1855 roku. Obraz charakteryzuje się wielopoziomą symboliką i w mistrzowski sposób ujmuje doświadczenia artystyczne, a także estetyczne i społeczne poglądy Courbeta w formę malarskiej sceny rodzajowej. Przedstawia dwie grupy postaci, rozdzielone centralną figurą artysty malującego pejzaż i towarzyszącej mu muzy. Po lewej stronie kompozycji widnieją postaci pogrążone w smutnej zadumie, obarczone ciężarem codziennego życia, po prawej zaś paryskie elity, wśród których można rozpoznać między innymi Champfleury’ego, Baudelaire’a i Proudhona; razem składają się na zbiorowy portret człowieczeństwa, które zaznało spokoju, dostatku i względnego bezpieczeństwa. Jak wskazał Werner Hofmann, źródłowym wzorcem dla tego typu alegorii wyrażającej różnorodność ludzkich losów i doświadczenia (dotyczy to zwłaszcza lewej strony obrazu) było malarstwo braci Le Nain. Ci mistrzowie siedemnastowiecznego realizmu po raz pierwszy pokazali, w scenerii zwykłych codziennych wydarzeń, „zwyczajne i godne ubóstwo”. Malarstwo braci Le Nain skłania do zadumy i kryje w sobie

<sup>22</sup> Hippolyte Castille, „Jakiemu kierunkowi filozoficznemu naszych czasów odpowiada w dziedzinie sztuki realizm”, tłum. Hanna Morawska, w *Francuscy pisarze i krytycy*, 71.

głębokie emocje, zgoła jednak odmienne od malarstwa Holendrów, w którym życie jawi się jako nieustająca biesiada<sup>23</sup>.

Szczególnie istotne uwagi na temat estetyki realizmu bądź powinności malarza wobec czasów, w jakich żyje, zawierają eseje i recenzje Emile’a Zoli, broniącego nowego ruchu z gorliwością trybuna politycznego. W 1866 roku w *Moim salonie* pisarz ironicznie przyznawał, że nie może „łykać bez wstrętu mdłych słodyczy swojej epoki”, a więc lansowanego na salonach akademizmu, historyzmu i płóci o „asfaltowej tonacji”. Sformułował też oczekiwania wobec współczesnego malarza: „Nie żądam od artysty – pisał – ani subtelnych wizji, ani przerażających koszmarów; żądam, aby oddał się nam duszą i ciałem, aby jasno udowodnił, że posiada potężny, samodzielny umysł, silny i surowy charakter, który mocno chwyta w ręce naturę i stawia nam ją przed oczy, taką jak ją artysta widzi”<sup>24</sup>. Podziwiając wyróżniające się na dorocznych salonach dzieła Courbeta, Corota, Milleta i Maneta, domagał się od artystów porzucenia sentymentalizmu i „ucieczki w marzenie” na rzecz „studiowania faktów i rzeczy”, czyli postawy odpowiadającej prądom epoki, w której „wieje wiatr sprzyjający nauce”<sup>25</sup>.

W podobnym duchu wypowiadał się Charles Baudelaire, jakkolwiek w jego stosunku wobec realizmu daje się wyczuć nutę ambiwalencji, a z czasem wręcz niechęci, o czym już wspomniano. Choć w *Salonie 1859* pisał o naśladowcach natury jako o szkodliwych doktrynerach, „biorących słownik sztuki za samą sztukę”<sup>26</sup>, w wydanym w 1863 roku esej poświęconym ilustratorowi i akwareliście Constantinowi Guysowi sformułował szereg uwag dotyczących roli malarza i tematów malarstwa we współczesnym świecie. Jego rozważania nie tylko pokrywają się bądź uzupełniają z przemyśleniami entuzjastów realizmu, takich jak Emile Zola czy Edmond Duranty. Co ważniejsze, dookreślają także związane założenia teoretyczne nowej formacji artystycznej (wyłożone między innymi w manifestie Courbeta), które – głównie za przykładem Maneta – mieli wkrótce realizować także impresjoniści. „Malarz życia nowoczesnego”, za jakiego Baudelaire uważał Guysa, dostrzegał i rozumiał, że piękno składa się nie tylko z „elementu wiecznego i niezmiennego”

<sup>23</sup> Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, 163.

<sup>24</sup> Emile Zola, „Mój Salon (1866)”, w *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, red. Gaëtan Picon i Jean-Paul Bouillon, tłum. Hanna Morawska (Warszawa: PIW, 1982), 49.

<sup>25</sup> Zola, „Mój Salon”, 49, 52.

<sup>26</sup> Charles Baudelaire, „Salon 1859. Listy do redaktora ‘Revue Française’”, tłum. Joanna Guze, w *Rozmaitości estetyczne*, 248-249.

nego”, ale też z „elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność”<sup>27</sup>. Malarz taki musiał zatem posiadać zdolność obserwacji właściwą „nieśpiesznemu przechodniowi” – *flâneur*, który z bezstronną ciekawością, ale i zmysłem wychwytywania tego, co aktualne, przemierzał ulice dziewiętnastowiecznej metropolii. Jak pisał Baudelaire, artysta *flâneur* nie powinien podejmować tematów wiecznych, bohaterskich bądź religijnych ani przedkładać „doskonałości [...] wziętej z repertuaru idei klasycznych”<sup>28</sup> nad ulotną, przemijającą, zmienną i przypadkową nowoczesność – wraz z miejskim tłumem i jego strojami, przechadzającymi się w poszukiwaniu męskiego towarzystwa „loretkami”, państwowymi uroczystościami i ulicznymi niepokojami, sportami, wyścigami i konnymi pojazdami. Z eseju Baudelaire’a wyłania się projekt sportretowania zbiorowej tożsamości mieszkańców metropolii, do którego przystąpił Manet, a potem także impresjoniści. Hans Belting opisując olejny szkic Maneta *Wypłynięcie parowca do Folkestone* z 1868 roku zwracał uwagę, że przedstawiona na nim scena rozpoczęcia rejsu przez kanał La Manche dostarcza jedynie ogólnego wrażenia, a malarskie ujęcie każe wzrokowi „prześlizgiwać się [...] ponad anonimowymi głowami, rejestrując co najwyżej ubiory paryżan”<sup>29</sup>. Tłum jako zaprzeczenie tego, co stałe, niezmiennie i poddające się łatwej identyfikacji stał się symboliczną figurą modernizmu, a także żywiołem nowego podmiotu artystycznego, który pragnie „zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone”<sup>30</sup>.

Artystów, którym Baudelaire przypisywał szczególny zmysł obserwacji i zdolność tworzenia „szkicu obyczajowego” było prócz Guysa kilku, lecz przynajmniej parokrotnie pojawia się w jego tekstach nazwisko Honoré Daumiera. To właśnie w litografiach Daumiera, ale także ujęciach nieodległych wydarzeń historycznych u Maneta i Jeana-Léona Gérôme’a znalazła wyraz jedna z charakterystycznych cech dziewiętnastowiecznego realizmu – jego reporterski charakter. W *Salonie 1859* Baudelaire zauważył, że Daumier nie tylko „co rano bawił mieszkańców Paryża, co dzień zaspokajając wesołość publiczną”, lecz prezentował także ponurą rzeczywistość polityczną

<sup>27</sup> Charles Baudelaire, „Malarz życia nowoczesnego”, w *Rozmaitości estetyczne*, 311.

<sup>28</sup> Baudelaire, „Malarz życia”, 312.

<sup>29</sup> Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. Tadeusz Zatorski (Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria, 2014), 235.

<sup>30</sup> Baudelaire, „Malarz życia”, 317. Kwestię tę, powołując się na Marshalla Bermana, podkreśliła również Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London: Thames and Hudson, 1994), 24.

monarchii lipcowej: „krwawe błazeństwo [...] rzezie, aresztowania, rewizje, śledztwa, procesy, szarże policji”<sup>31</sup>. Ten – jak to określił Andrzej Pieńkos – „zanik tradycyjnej historyczności na rzecz ujęcia reporterskiego”, który dokonał się w ramach realistycznego przełomu, wyraził się nie tylko w karykaturze politycznej, ale także w malarstwie. Przykładem mogą tu być obrazy ukazujące słynne w XIX wieku egzekucje: rozstrzelanie napoleońskiego marszałka Michela Neyya, namalowane przez Gérôme’a w 1867 roku, oraz meksykańskiego cesarza Maksymiliana, przedstawione rok później przez Maneta. Odnosząc się między innymi do reporterskiego charakteru tytułu obrazu Gérôme’a (*7 grudnia 1815, dziewiąta rano – egzekucja marszałka Neyya*) Pieńkos postawił więc zasadne pytanie: czy mamy do czynienia z pierwszym przykładem wrażliwości dziennikarskiej<sup>32</sup>. Tego typu spojrzenie wpisywało się w szerszy kontekst przemian kulturowych XIX wieku, które w centralnej pozycji umieściły materialistyczną koncepcję historii i pozytywistyczną wiarę w możliwości poznawcze człowieka. W wymiarze artystycznym, poza odrzuceniem idealizacji i heroicznej konwencji przedstawiania śmierci, traktowanej odtąd jako „fakt wizualny”, realizm opowiedział się zdecydowanie po stronie obserwacji<sup>33</sup>. Dobitnie wyrażają to słowa pisarza i krytyka sztuki Edmonda Duranty’ego z 1856 roku, który na łamach własnego, istniejącego niespełna rok czasopisma „Réalisme” twierdził: „Nie można malować tego, czego się nie widzi; malarstwo nie ma na to sposobów, cokolwiek by o tym mówiono; oddaje się to, co się rozumiało; to, co nie zostało oddane, nie zostało zrozumiane, a natura posiada nieskończoność widoków”<sup>34</sup>. W podobnym duchu brzmi słynna wypowiedź Courbeta o nieobecności czynnika nadprzyrodzonego w jego malarstwie: „Nie maluję aniołów, bo nigdy ich nie widziałem”<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Baudelaire, „O kilku karykaturzystach francuskich”, tłum. Joanna Guze w *Rozmaitości estetyczne*, 172, 173.

<sup>32</sup> Andrzej Pieńkos, *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu* (Warszawa: Neriton, 2012), 127, 128. Tę reporterską skłonność realizmu analizował też w odniesieniu do wspomnianego obrazu Maneta Aaron Scharf, *Art and Photography* (New York: Penguin Books, 1974), 66–68.

<sup>33</sup> Nochlin, *Realizm*, 19–20.

<sup>34</sup> Edmond Duranty, „Uwagi o sztuce”, tłum. Hanna Morawska, w *Francuscy pisarze i krytycy*, 75.

<sup>35</sup> Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego* (Wrocław: Ossolineum, 1986), 388.

## Spojrzenie obiektywu

Zasadniczym sprzymierzeńcem dziewiętnastowiecznej potrzeby dotrzymywania kroku naturze była fotografia, dostarczająca artystom nowych ujęć rzeczywistości. Choć do pewnego stopnia dagerotypami wspomagali się prawdopodobnie Ingres<sup>36</sup>, a z całą pewnością Delacroix i na przykład Horace Vernet, fotografia w symboliczny sposób zamykała romantyzm, a wkrótce po jej wynalezieniu zrodziło się przekonanie, że stanie się ona narzędziem realizmu<sup>37</sup>. Przekonanie to okazało się prorocze nie tylko w odniesieniu do realizmu z kręgu Courbeta, ale także późniejszych jego wcieleń, mimo że początkowo fotografia była traktowana jako zagrożenie dla tradycji i konwencji malarstwa. W repertuarze krytycznych opinii wobec malarzy korzystających z fotografii znajdują się głosy odmawiające jej prawa do reprezentowania artystycznego natchnienia i wyrażające sprzeciw wobec jej mechanicznego i masowego charakteru; dobrym ich przykładem są teksty Baudelaire'a<sup>38</sup>. Oprócz zarzutu mechanicznego naśladownictwa, do którego skłaniało malarzy użycie fotografii, padały także uwagi na temat wulgarnego charakteru wzorowanej na niej malarskiej kompozycji, pozbawionej harmonii i pełnej zbędnych detali. O ile krytycy około 1850 roku wykazywali tolerancję na przykład dla opisujących zwykłe i codzienne życie scen rodzajowych w realistycznych pejzażach Barbizończyków, o tyle wrażliwość Courbeta, szczególnie wyczulona na sytuacje pospolite i postrzegane jako brzydkie, była dla nich nie do przyjęcia (w takim duchu komentowano choćby *Chłopów z Flagey wracających z targu* z 1850 roku)<sup>39</sup>. Kojarzony ze złym wpływem fotografii „kult brzydoty”, jak wówczas to określano, miał być symptomem bliskiego końca sztuki. Wywodzący się ze szkoły Davida malarz i krytyk Étienne-Jean Delécluze pisał: „intelekt i oko malarza naturalisty zamieniły się w rodzaj dagerotypu, który, pozbawiony woli, smaku i świadomości podporządkowuje się wyglądowi rzeczy, czymkolwiek by one nie były i mechanicznie odtwarza ich obrazy<sup>40</sup>”. Zwracano też uwagę na bezstylowość malarstwa korzystającego z fotografii, niezdolność do ukazania psychologicznej prawdy o modelu,

<sup>36</sup> Scharf, *Art and Photography*, 50–53.

<sup>37</sup> Pieńkos, *Tracona moc obrazu*, 93.

<sup>38</sup> Baudelaire, „Salon 1859”, 245–246.

<sup>39</sup> Scharf, *Art and Photography*, 128.

<sup>40</sup> Scharf, *Art and Photography*, 128. Podobne zarzuty formułowali też np. Frédéric Henriet i Henri Delaborde, zob. Scharf, *Art and Photography*, 128–130. Przegląd krytycznych uwag na temat kompozycji u Courbeta w zob. także Fried, *Courbet's Realism*, 234–238.

niezadowolającą umiejętność pokazania ruchu, a także zniekształcenia perspektywy. Angielski malarz i rzeźbiarz George Frederic Watts, znany z deklaracji, że „maluje idee, a nie rzeczy”<sup>41</sup>, traktował fotografię jako „błąd współczesności”, dowodząc, że „nieszczęśliwie wprowadziła do sztuki niewłaściwe rozumienie perspektywy, czyniąc ją brzydką i nieprawdziwą”. „Nie twierdzą – argumentował – że fotograficzne ujęcie jest nieprawidłowe. Całkiem możliwe, że z dosłownego punktu widzenia jest prawidłowe. Lecz pod względem artystycznym jest absurdalne. A nawet, jeśli jest prawidłowe, niszczy poczucie skali, splendor i dostojeństwo”<sup>42</sup>.

Niezależnie od przedstawionych zastrzeżeń i osądów, już w 1853 roku krytyk i malarz Frédéric Henriet w recenzji ówczesnego Salonu ocenił, że bez względu na reprezentowaną szkołę malarską, większość dzieł charakteryzowała się tą samą, „mechaniczną manierą”, wykorzystującą źródła fotograficzne<sup>43</sup>. Paradoksalnie, właśnie te krytyczne opinie potwierdzają, że fotografia stanowiła przełomową kontrpropozycję dla akademickich konwencji malarstwa. Co prawda nie sposób uznać, że malarze tacy jak Courbet byli całkowicie od tych konwencji wolni, jednak wizerunek fotograficzny, wraz z nowym sposobem przełożenia trójwymiarowości na płaszczyznę, specyficzną, zależną od stosowanych w obiektywach soczewek perspektywą i nowym rodzajem kadrowania podważył przekonanie o niezmiennym charakterze percepcji natury oraz uświadomił, że nie istnieje jedna, stabilna i ostateczna wizja rzeczywistości<sup>44</sup>. Co więcej, fotografia zadała ostateczny cios obecnemu w sztuce nowożytny paradygmatowi *maestà e grandezza*, dostojnego stylu, posługującego się precyzją geometrycznych podziałów, sugestywnością zbieżnej perspektywy i symetrią. Dlatego też Hippolyte Castille z entuzjazmem odpowiadał na zadane przez siebie pytanie: „Czy realizm, z pewnego punktu widzenia, nie jest tylko zaprzeczeniem wszelkiej szkoły; wszelkiej konwencji, to znaczy nieskończoną różnorodnością nieskończenie różnorodnej natury? (Tak! Tak! Macie rację; to właśnie to!)”<sup>45</sup>.

O skali zmian w organizacji kompozycji malarskiej wynikających ze studiowania fotografii przez malarzy świadczą słowa Edmonda Duranty’ego

<sup>41</sup> Edward Lucie-Smith, *Symbolist Art* (London: Thames and Hudson, 1972), 47.

<sup>42</sup> Scharf, *Art and Photography*, 193, cyt. za: Mary S. Watts, *George Frederic Watts, the Annals of an Artist’s Life*, t. 3 (London: Hodder & Stoughton, 1912), 34.

<sup>43</sup> Scharf, *Art and Photography*, 129.

<sup>44</sup> Scharf, *Art and Photography*, 195.

<sup>45</sup> Castille, „Jakiemu kierunkowi”, 71.

w recenzji drugiej wystawy impresjonistów w Galerii Durand-Ruel w 1876 roku w Paryżu. Duranty, gorący entuzjasta realizmu, odnosząc się między innymi do twórczości swojego przyjaciela Edgara Degasa, odzwierciedlił do pewnego stopnia poglądy na sztukę samego artysty<sup>46</sup>. Sformułował też szereg zaleceń dla malarzy, które – uwzględniając charakter obrazu fotograficznego – podważały dotychczasowe schematy i konwencje kompozycyjne. Uważał na przykład, że malarz nie powinien przedstawiać postaci na „pustym i nieokreślonym, neutralnym tle”, ponieważ występuje ona zawsze w otoczeniu szeregu elementów determinujących dany moment, a także status społeczny i kwestie psychologiczne. „Wokół [postaci] i za nią – wskazywał – istnieją meble, kominki, tapety, ściany wyrażające jej bogactwo, klasę społeczną, zawód: postać siedzi przy pianinie, albo ogląda próbkę bawełny w swoim biurze handlowym, albo czeka za kulisami na moment wyjścia na scenę, albo przeciąga żelazkiem po desce do prasowania, albo też je śniadanie przy rodzinnym stole, albo siedzi na fotelu za biurkiem i myśli, albo przechodzi przez ulicę omijając powozy, albo przyspiesza krok na ulicy, spojrzawszy na zegarek. Jej odpoczynek nie jest przerwą, ani bezcelową pozą przed obiektywem fotografa, jej odpoczynek, podobnie jak działanie, jest częścią życia”<sup>47</sup>. Odnosząc się do kompozycji obrazu, Duranty usprawiedliwiał korzystanie z fotograficznego ujęcia perspektywy, które jeszcze dwie lub półtorej dekady wcześniej stanowiło przedmiot ostrej krytyki i źródło pastiszów<sup>48</sup>. Wskazując na „nieskończoność możliwości różnych przekrojów przestrzennych” wewnątrz bądź ujęć plenerowych, krytyk opisywał kompozycje malarskie Degasa, podkreślając, że regularność, symetria i centralne kadrowanie należą do bezrefleksyjnie hołubionej konwencji. „Punkt, z którego patrzymy, nie zawsze jest umieszczony na środku pokoju, którego dwie boczne ściany biegną w głąb; nie zawsze linie i załamania gzymsów występują z matematyczną regularnością i symetrią;

<sup>46</sup> Zwraca na to uwagę Hanna Morawska, tłumaczka tego tekstu Duranty’ego i redaktorka antologii *Francuscy pisarze i krytycy*. Duranty, „Nowe malarstwo. W związku z grupą artystów wystawiających w galerii Durand-Ruel”, tłum. Hanna Morawska, w *Francuscy pisarze i krytycy*, 404, przyp. 1.

<sup>47</sup> Duranty, „Nowe malarstwo”, 416.

<sup>48</sup> XIX-wieczną krytykę zniekształceń perspektywicznych w malarstwie wspomagającym się fotografią analizował Aaron Scharf na przykładzie m.in. obrazu Degasa *Biuro przedsiębiorstwa bawelnianego w Nowym Orleanie* (1873), opinii pisarza Louisa de Geofroy z 1850 r. na temat obrazów batalisty Jeana-Louisa-Ernesta Meissoniera, „powiększającego ponad miarę obiekty znajdujące się na pierwszym planie”, i satyrycznego rysunku Nadara, parodiującego skróty perspektywiczne w litografii pejzażysty i malarza scen rodzajowych Charles’a-François Marchala wystawionej na Salonie w 1859 r. Scharf, *Art and Photography*, 190–192.



nie zawsze pozwala on na usunięcie z pierwszego planu wielkich partii terenu lub podłogi; czasami jest bardzo wysoko, czasami bardzo nisko; wtedy sufit niknie z pola widzenia, przedmioty widać od dołu, meble są poprzecinane w dziwny sposób” – zauważał<sup>49</sup>.

Kariera artystyczna Edgara Degasa zbiegła się z rozwojem fotografii migawkowej, w której czas ekspozycji był wystarczająco krótki, aby umożliwić rejestrację poruszających się obiektów<sup>50</sup>. Już w 1858 roku możliwe było osiągnięcie czasu naświetlenia o wartości jednej pięćdziesiątej sekundy, a wykonywane w takich warunkach stereoskopowe fotografie ulic metropolii zyskały popularność i stały się cenionym towarem wśród amatorów, między innymi dzięki zdolności rejestrowania dynamiki postaci i pojazdów w każdej fazie ruchu<sup>51</sup>. Już we wczesnym okresie twórczości Degasa, począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku w jego malarskich kompozycjach pojawiła się wzorowana na fotografii krótkich ekspozycji, odmienna od dotychczasowej tradycji asymetria i umieszczanie obiektów w pobliżu lub na granicy pola obrazowego, prezentowanie ujęć fragmentarycznych, eksponowanie niestandardowego punktu obserwacji. Krótco po śmierci Degasa w 1917 roku artysta Jacques-Émile Blanche zaświadczał o absolutnym nowatorstwie jego metod kompozycji: „Być może zostanie kiedyś uznany za prekursora kina” – pisał. Przekonywał też, że żaden z malarzy przed Degasem nie myślał o stosowaniu nowych ujęć kompozycyjnych ani zdumiewających różnic w skali obiektów; nikt też nie nadał swoim kompozycjom takiej „siły ciężkości”, potrafiąc wykorzystać przypadkowość ujęcia fotograficznego<sup>52</sup>.

### Nieprzezroczyste medium

Kompozycja malarska uwzględniająca efemeryczny charakter obrazu fotograficznego stała się nie tylko najbardziej rozpoznawalnym elementem twórczości takich artystów, jak Degas, Manet i kontynuujących ich osiągnięcia impresjonistów, ale otworzyła też nowy rozdział w historii malarstwa, stopniowo wypierając studia z dawnej sztuki i stając się uzupełnieniem dla studiów z natury. Deklaracja Degasa, chcącego „pokazać rzeczy takimi, jakimi nie były

<sup>49</sup> Duranty, „Nowe malarstwo”, s. 416–417.

<sup>50</sup> Scharf, *Art and Photography*, 183.

<sup>51</sup> Scharf, *Art and Photography*, 181–182.

<sup>52</sup> Scharf, *Art and Photography*, 184.

dotąd widziane<sup>53</sup>”, stała się zatem czymś więcej niż tylko świadectwem indywidualnych ambicji malarza. Wpisała się bowiem w istotę modernistycznej rewolucji w sztuce, przedkładającej rozumienie obrazu jako surowego zapisu danych wizualnych, oscylującego między przypadkowością a celowością, ponad obraz-esencję, podporządkowany prawom stylu<sup>54</sup>. Istota tej rewolucji polegała też na dążeniu artystów, aby obraz zwracał na siebie uwagę nie tylko jako reprezentacja określonej rzeczywistości, ale także jako artystyczna organizacja płaszczyzny, posługująca się określonymi środkami formalnymi. Ekspozowanie formalnej organizacji obrazu i uczynienie jej widocznym, „nieprzezroczystym” *znaczącym* reprezentacji stało się kluczowym elementem modernistycznej narracji sztuki, którą szczególnie spopularyzował w drugiej połowie XX wieku Clement Greenberg. Amerykański krytyk sztuki analizujący cele malarstwa modernistycznego, którego początki dostrzegał w twórczości Maneta, stwierdzał między innymi, że malarstwo to, zdając sobie sprawę z własnych ograniczeń, potrafiło je zaakceptować, by w efekcie „lepiej rozpoznać i umocnić obszar własnych kompetencji”<sup>55</sup>.

Zasługą realistycznej rewolucji w sztuce XIX wieku jest więc nie tylko zogniskowanie uwagi artystów na doświadczeniu codzienności i dostrzeganie zjawisk, które dotąd wypierane były przez stylizację lub naśladownictwo wzorców z przeszłości, lecz także zmiana ontologicznego statusu obrazu. Definicję obrazu jako okna otwierającego się na zewnętrzną rzeczywistość i prezentującego trójwymiarową, skonwencjonalizowaną przestrzeń perspektywiczną<sup>56</sup> stopniowo zastępowała koncepcja, według której stawał się on strukturą form i kształtów otwarcie eksponującą uwarunkowania własnego medium<sup>57</sup>. Podstawowym czynnikiem tej logiki była cecha, której malarstwo,

<sup>53</sup> Nochlin, *The Body in Pieces*, 43, za: Theodore Reff, “The Chronology of Degas’s Notebooks”, *Burlington Magazine* 12 (1965): 614.

<sup>54</sup> Nochlin, *The Body in Pieces*, 37–38.

<sup>55</sup> Clement Greenberg, „Malarstwo modernistyczne”, w *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska (Kraków: Universitas, 2006), 47.

<sup>56</sup> O kartezjańskim modelu perspektywicznym obowiązującym w sztuce nowożytnej i kwestii umiejscowienia podmiotu w tym modelu zob. Martin Jay, „Nowoczesne władze wzroku”, tłum. Marek Kwiek, w *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. Ewa Rewers (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999), 77–93.

<sup>57</sup> Takie rozumienie obrazu było właściwe tym nurtom realizmu, które wypracowały wzorzec malarstwa podporządkujący iluzjonizm przedstawienia swobodnej ekspresji malarskiej (wpisującej się w Wölfflinowską kategorię malarskości) i otwierający drogę do dalszego rozwoju modernizmu. Dlatego figurą tej zmiany jest raczej twórczość Maneta lub Degasa, w mniejszym zaś stopniu – Courbeta. Na przeciwległym biegunie kategorii malarskości pozostaje realizm Gérôme’a, który, jak dowodziła Linda Nochlin, powagę swojej sztuki opie-

jak pisał Greenberg, nie dzieliło z żadną inną sztuką, czyli płaskość. „Obrazy Maneta – dowodził amerykański krytyk – stały się pierwszymi modernistycznymi obrazami z uwagi na szczerłość, z jaką zaakceptowały płaską powierzchnię, na jakiej były malowane”<sup>58</sup>. Nie wydaje się nadużyciem stwierdzenie, że ów krytyczny dystans do własnych możliwości ekspresji zagwarantował malarstwu kompetencje daleko bardziej idące. Polegały one – na wielu etapach rozwoju modernizmu – na badaniu relacji nowoczesności i tradycji, krytycznym uczestnictwie w określonej społecznej rzeczywistości, piętnowaniu niesprawiedliwości i zacofania oraz wspieraniu modernizacji. Tak właśnie przejawiało się zaangażowanie następujących po sobie realizmów XIX i XX wieku, począwszy od kręgu Courbeta, przez rosyjskich Pieriedwiżników, amerykańską Szkołę Śmieciarzy, meksykańskich muralistów, niemiecką Nową Rzeczowość, amerykański realizm spod znaku Federal Art Project, socrealizm, francuską Figuration narrative, a nawet pop-art, o ile w tym ostatnim nurcie dostrzeżemy krytyczną wizję kapitalistycznego konsumpcjonizmu.

### Perspektywa krytyczna

Realizm Courbeta narodził się w epoce obfitującej w rewolucje społeczne, od obalenia monarchii lipcowej w 1848 roku po rok 1870 i Komunę Paryską, do której malarz przystąpił. Była to epoka, w której kształtu nabrały idee republikańskie i socjalistyczne, a postępowi technologicznemu zaczęła nieodłącznie towarzyszyć społeczna i polityczna krytyka kapitalizmu, czerpiąca energię z idealizmu Hegla, ruchu anarchistów (w tym doktryny Proudhona i żarliwej walki Bakunina), a także diagnoz Marksa. W tej atmosferze rosło coraz silniejsze poczucie, że powinnością artysty jest nie tylko kształtowanie przeżycia estetycznego, ale również rola trybuna ludowego bądź wieszczca (co wywodziło się zresztą jeszcze z tradycji romantycznej). Powinności tej w najbardziej spektakularny sposób zadośćuczynił Emile Zola w artykule zaczynającym się od słynnego „J'accuse!”, opublikowanym na łamach paryskiej „L'Aurore” w 1898 roku, w którym przedstawił ujawnione przez dramat oficera francuskiej armii, Alfreda Dreyfusa, niegodziwości konserwatywnego

---

rał m.in. (prócz przesłanek ideologicznych) na tuszowaniu obecności medium, czynieniu go przezroczystym, co pod względem formalnym łączyło go z tradycją akademizmu. Linda Nochlin, „Orient wyobrażony”, tłum. Magda Szcześniak, w *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska i Łukasz Zaremba (Warszawa: Wydawnictwa UW, 2012), 604.

<sup>58</sup> Greenberg, „Malarstwo”, 48.

społeczeństwa Trzeciej Republiki. Społeczne zaangażowanie twórców takich jak Courbet i Zola wywodziło się zatem z przekonania, że autonomia estetyczna dzieła sztuki musi iść w parze ze zdolnością artysty do krytycznej oceny rzeczywistości. Warunkiem uzyskania takiej krytycznej perspektywy jest także świadomość praw rozwoju sztuki, podlegającej społecznym i cywilizacyjnym zależnościom. Pisał o tym między innymi historyk literatury, krytyk i autor pism z zakresu historiozofii Hippolyte Taine, podkreślając, że sztuka odzwierciedla przede wszystkim ducha i stan umysłów swojej epoki, a reprezentowane przez nią idee są ideami wspólnoty, która ją zrodziła: „Aby zrozumieć dzieło sztuki, artystę, grupę artystów – przekonywał – trzeba sobie przedstawić dokładnie stan ogólny ducha i obyczajów czasu, do jakiego należeli. Tu się znajduje wyjaśnienie ostateczne: w tym tkwi przyczyna pierwotna, od której zależy reszta”<sup>59</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że według Wenera Hofmanna pierwszym obrazem z kręgu dziewiętnastowiecznego realizmu francuskiego w pełni realizującym idee wspólnoty, obrazem „kolektywnym” – jak nazwał go niemiecki historyk sztuki – była wspomniana wcześniej *Pracownia* Courbeta. Przedstawione w niej grupy postaci reprezentują różne wspólnotowe doświadczenia swojego czasu, od wykluczenia i cierpienia po bezpieczeństwo i pomyślność. Bohaterowie Courbeta, w większości anonimowi, nie są sprawcami wydarzeń ani nawet biernymi uczestnikami akcji, jak w malarstwie historycznym; ich pasywna współobecność nie przynależy do doświadczenia historycznego, będącego zbiorem niepowtarzalnych wydarzeń, lecz raczej do różnorodnego doświadczenia życia, polegającego na nieustannym i płynnym rozwoju. W tym sensie, jak pisał Hofmann, *Pracownia* to obraz wyrażający demokratyczną wiarę w to, co wspólne dla wszystkich ludzi<sup>60</sup>.

W przedstawionym kontekście istotna jest także przyjaźń Courbeta z Proudhonem, który uważał, że postęp dokonuje się nie tylko w sferze relacji społecznych i technologicznej modernizacji, ale także w procesie przeobrażeń form sztuki i ekspresji artystycznej. Według Stefana Morawskiego istotną konkluzją doktryny Proudhona było przekonanie, że sztuka podlegając prawom postępu wymaga nasycenia treściami moralnymi i społecznymi. Proudhon odrzucał tym samym dekadencję bohemy artystycznej, sławiącej ideę samotnego geniuszu; artysta miał być bowiem przede wszystkim pracowni-

<sup>59</sup> Hippolyte Taine, „Filozofia sztuki”, tłum. Antoni Sygietyński, w *Historia doktryn*, 509.

<sup>60</sup> Hofmann, *Art in the Nineteenth Century*, 162–163.

kiem, działającym dla dobra wspólnoty<sup>61</sup>. Co ciekawe, w myśli estetycznej Proudhona (co podkreślał Morawski) ujawniła się dość zaskakująca sprzeczność, która okazała się ostatecznie kluczową cechą sztuki modernistycznej. Polega ona na tym, że artysta, sławiąc twórczą wolność, ma być z jednej strony „orędownikiem autarkii indywidualnej”, z drugiej zaś rzecznikiem spraw społecznych. Sprzeczności tej podporządkowane były wysiłki artystów reprezentujących różne nurty realizmu (lub w szerszym pojęciu: modernizmu) XX wieku, w rozmaite sposoby definiujących artystyczny pragmatyzm i uczestnictwo w kwestiach społecznych, a także przedstawiciele awangardy. U wszystkich wszakże dominowało przeświadczenie, że – jak ujął to Morawski powołując się na Herberta Reada – „sztuka jest najważniejszym medium budowania autentycznej – tzn. pozainstytucjonalnej – solidarności między ludźmi”<sup>62</sup>.

Jeśli z powyższego tekstu wyłania się obraz realizmu jako sztuki pełnej entuzjazmu i rewolucyjnego zapału, to jest to oczywiście jedynie odbicie przekonań obecnych w krytyce i deklaracji samych artystów. W rzeczywistości zarówno dzieła Courbета, Maneta, Menzla, Eakinsa, jak i przedstawiciele realizmów XX wieku: amerykańskich Śmieciarzy czy przedstawiciele niemieckiej Nowej Rzeczowości, zawierają także wizje kryzysu, chaosu i destrukcji. Pokazuje to, że realizm prócz czynnika afirmatywnego zawierał w sobie też niepokojący obraz współczesności. Marshall Berman, odnosząc się między innymi do pism Baudelaire’a, nazwał tę wizję „antysielankową” i podkreślił, że towarzysząc afirmacji postępu jak cień, stanowiła jego gwałtowne oskarżenie<sup>63</sup>. W tekstach Baudelaire’a postęp, dostarczając szeregu korzyści, jawił się jednocześnie jako „najbardziej wymyślna i okrutna tortura”, a „zaciekle negując sam siebie” stał się w końcu „rodzajem wciąż powtarzanego samobójstwa”<sup>64</sup>. Jak dowodził z kolei Berman, powołując się na dorobek Marksa i sporządzony przezeń sugestywny wizerunek XIX wieku, wszelkie osiągnięcia społeczeństwa burżuazyjnego powstawały po to, by w końcu zostać zburzone: „Wszystko, co stałe – nasze ubrania, produkujące je fabryki i zakłady włókiennicze, mężczyźni i kobiety przy warsztatach tkackich, robotnicze

<sup>61</sup> Stefan Morawski, „Sztuka i anarchizm”, *Teksty. Teoria Literatury, Krytyka i Interpretacja* 2, nr 20 (1975): 64–68. Warto dodać, że ten wspólnotowy wymiar sztuki wyraził się także w działalności grup artystycznych, w ramach których organizowała się kultura modernizmu i awangardy.

<sup>62</sup> Morawski, „Sztuka”, 78.

<sup>63</sup> Berman, „Wszystko, co stałe”, 175.

<sup>64</sup> Baudelaire, „Wystawa Powszechna”, 208.

domy i dzielnice, wykorzystujące robotników firmy i korporacje, miasteczka, miasta, całe regiony lub nawet państwa – wszystko to powstało, by jutro ulec zniszczeniu, zostać zrujnowanym, zburzonym, startym na proch i już po chwili dać się przerobić na coś nowego, przy czym cały proces może się powtarzać wielokrotnie, nawet w nieskończoność, przybierając coraz bardziej dochodowe formy”<sup>65</sup>. Ten dialektyczny obraz zniszczenia i możliwych dzięki niemu narodzin nowego porządku wielokrotnie odbił się echem w kulturze XX wieku, a potwierdziły go największe katastrofy tego czasu. W symptomatyczny sposób przywołują go też słowa amerykańskiego historyka i krytyka sztuki Hala Fostera dotyczące sztuki lat sześćdziesiątych XX wieku. Analizując serigrafie Andy’ego Warhola z cyklu *Death in America* Foster zauważył, że pokazują one, co znaczy śnić koszmary w epoce telewizji i pism takich jak „Life” lub „Time”<sup>66</sup>.

## Bibliografia

- About, Edmond. *Nos artistes au salon de 1857*. Paris: Hachette, 1858.
- Baudelaire, Charles. „Malarz życia nowoczesnego”. Tłumaczenie Joanna Guze W *Rozmaitości estetyczne*, red. Claude Pichois, 309–346. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Baudelaire, Charles. „Salon 1859. Listy do redaktora ‘Revue Française’”. Tłumaczenie Joanna Guze, W *Rozmaitości estetyczne*, red. Claude Pichois, 237–307, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Baudelaire, Charles. „Wystawa Powszechna 1855 – Sztuki Piękne.”. W *Rozmaitości estetyczne*, tłum. Joanna Guze, red. Claude Pichois, 203–210. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Belting, Hans. *Faces. Historia twarzy*. Tłumaczenie Tadeusz Zatorski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2014.
- Benjamin, Walter. „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”. Tłumaczenie Hubert Orłowski. W *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, 182–235. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- Benjamin, Walter. „Paryż, stolica XIX wieku”. Tłumaczenie Hubert Orłowski. W *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, 164–181. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- Berman, Marshall. *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Tłumaczenie Marcin Szuster. Kraków: Universitas, 2006.

<sup>65</sup> Berman, „Wszystko, co stałe”, 130.

<sup>66</sup> Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 163.

- Buchon, Max. „Realizm”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 60–68. Warszawa: PWN, 1977.
- Castille, Hippolyte. „Jakemu kierunkowi filozoficznemu naszych czasów odpowiada w dziedzinie sztuki realizm”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 68–72. Warszawa: PWN, 1977.
- Champfleury. „Realizm. List do Pani Sand”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Historia doktryn artystycznych*. T. 2 *Teortetycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, 515–526. Warszawa: PWN, 1974.
- Champfleury. „Salon 1849. Pogrzeb w Ornans”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 21–33. Warszawa: PWN, 1977.
- Courbet, Gustave. „List w sprawie otwarcia pracowni malarskiej”. Tłumaczenie Joanna Guze. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 8–11. Warszawa: PWN, 1977.
- Courbet, Gustave. „Manifest realizmu”. Tłumaczenie Joanna Guze. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 7–8. Warszawa: PWN, 1977.
- Duranty, Edmond. „Nowe malarstwo. W związku z grupą artystów wystawiających w galerii Durand-Ruel”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 404–424. Warszawa: PWN, 1977.
- Duranty, Edmond. „Uwagi o sztuce”. Tłumaczenie Hanna Morawska. W *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*. T. 3 *Realizm. Antologia*, red. Hanna Morawska, 73–80. Warszawa: PWN, 1977.
- Foster, Hal. *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1990.
- Greenberg, Clement. „Malarstwo modernistyczne”. W *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska, 47–56. Kraków: Universitas, 2006.
- Hofmann, Werner. *Art in the Nineteenth Century*. Translation Brian Battershaw. London: Faber and Faber, 1960.
- Jay, Martin. „Nowoczesne władze wzroku”. Tłumaczenie Marek Kwiek. W *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. Ewa Rewers, 77–93. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999.
- Kaschnitz, Marie Luise. *Courbet. Nie ułuda, lecz prawda*. Tłumaczenie Zofia Skulimowska. Warszawa: PIW, 1981.
- Lindsay, Jack. *Gustave Courbet: His Life and Art*. New York: Harper & Row, 1973.

- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames and Hudson, 1972.
- Morawski, Stefan. „Sztuka i anarchizm”. *Teksty. Teoria Literatury, Krytyka i Interpretacja* 2, nr 20 (1975): 59–83.
- Nochlin, Linda. „Orient wyobrażony”. Tłumaczenie Magda Szcześniak. W *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Iwona Kurz, Paulina Kwiatkowska, i Łukasz Zaremba, 601–609. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2012.
- Nochlin, Linda. *Realizm*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak i Tomasz Przystęski. Warszawa: PWN, 1974.
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames and Hudson, 1994.
- Pieńkos, Andrzej. *Tracona moc obrazu, czyli epizody nowoczesnego realizmu*. Warszawa: Neriton, 2012.
- Pieńkos, Andrzej. „’Zbyt wiele rzeczywistości’. Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu”. W *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja*, Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000, red. Maria Poprzęcka, 99–114. Warszawa: Neriton, 2001.
- Reff, Theodore. “The Chronology of Degas’s Notebooks”. *Burlington Magazine* 12 (1965): 614.
- Rzepińska, Maria. *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław: Ossolineum, 1986.
- Scharf, Aaron. *Art and Photography*. New York: Penguin Books, 1974.
- Taine, Hippolyte. „Filozofia sztuki”. Tłumaczenie Antoni Sygietyński. W *Historia doktryn artystycznych*. T. 2 *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, 506–513. Warszawa: PWN, 1974.
- Watts, Mary S. *George Frederic Watts, the Annals of an Artist’s Life*. Vol. 3. London: Hodder & Stoughton, 1912.
- Zola, Emile. „Mój Salon (1866)”. W *Słuszna walka. Od Courbetera do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, red. Gaëtan Picon i Jean-Paul Bouillon, tłum. Hanna Morawska, 47–61. Warszawa: PIW, 1982.





1. Gustave Courbet, *Kamieniarze*, 1849, obraz zniszczony w 1945 roku. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet#/media/File:Courbet\\_-\\_Kamieniarze.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/File:Courbet_-_Kamieniarze.jpg) (domena publiczna)



2. Gustave Courbet, *Pogrzeb w Ornans*, 1849, Musée d'Orsay w Paryżu. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet#/media/File:Burial\\_at\\_Ornans.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/File:Burial_at_Ornans.jpg) (domena publiczna)



3. Gustave Courbet, *Pracownia*, 1855, Musée d'Orsay w Paryżu. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave\\_Courbet#/media/File:Courbet\\_LAtelier\\_du\\_peintre.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg) (domena publiczna)



4. Édouard Manet, *Wypłynięcie parowca do Folkestone*, 1869, Philadelphia Museum of Art. Źródło: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-departure-of-the-folkestone-boat> (domena publiczna)



5. Jean-Léon Gérôme, *7 grudnia 1815, dziewięćiarano – egzekucja marszałka Ney*, 1868, Sheffield Galleries and Museums Trust. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Execution\\_of\\_Marshal\\_Ney#/media/File:La\\_Mort\\_du\\_Mar%C3%A9chal\\_Ney\\_\(1868\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Marshal_Ney#/media/File:La_Mort_du_Mar%C3%A9chal_Ney_(1868).jpg) (domena publiczna)



6. Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1868-9, Kunsthalle Mannheim. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Rozstrzelanie\\_cesarza\\_Maksymiliana#/media/File:Edouard\\_Manet\\_022.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Rozstrzelanie_cesarza_Maksymiliana#/media/File:Edouard_Manet_022.jpg) (domena publiczna)

[274]



7. Gustave Courbet, *Chłopi z Flagey wracający z targu*, 1850–55, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon. Źródło: <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-peasants-of-flagey-returning-from-the-fair-1855> (domena publiczna)



8. Edgar Degas, *Biuro przedsiębiorstwa bawełnianego w Nowym Orleanie*, 1873, Musée des Beaux-Arts de Pau. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Cotton\\_Office\\_in\\_New\\_Orleans#/media/File:Cottonexchange1873-Degas.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Cotton_Office_in_New_Orleans#/media/File:Cottonexchange1873-Degas.jpg) (domena publiczna)

