

# Mazurczak, Dorota

---

## Związki kulturalne Berlina z Paryżem przed i po 1871 roku

---

Mazowieckie Studia Humanistyczne 8/2, 125-136

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych [mazowsze.hist.pl](http://mazowsze.hist.pl).

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dorota Mazurczak

## ZWIĄZKI KULTURALNE BERLINA Z PARYŻEM PRZED I PO 1871 ROKU

Wojna francusko-pruska 1870/1871 r. przyniosła Francji upadek Drugiego Cesarstwa, Komunę Paryską, upokarzający pokój, wysoką kontrybucję i utratę pozycji pierwszego mocarstwa w Europie. Prusom zaś dała zjednoczenie pod ich egidą Niemiec powiększonych o odebrane Francji Alzację i Lotaryngię<sup>1</sup>. Wydarzenia te i późniejsze działania kanclerza Ottona von Bismarcka na rzecz politycznej izolacji Francji w Europie oraz widmo wojny prewencyjnej rzuciły cień na stosunki obu tych państw na wiele długich lat. Profesor Janusz Pajewski wyraził przekonanie, że w wojnie francusko-pruskiej szukać należy genezy I wojny światowej<sup>2</sup>.

W 1871 r., kiedy Berlin w jednej chwili stał się politycznym, gospodarczym i wojskowym centrum zjednoczonych Niemiec, był prowincjonalną rezydencją prusko-brandenburską, liczącą około 827 tysięcy mieszkańców i niewiele znaczącą w krajobrazie kulturalnym Europy. Natomiast ponad dwumilionowy Paryż miał już w tym czasie opinię uznanej metropolii. Od czasów średniowiecza nie tylko stanowił polityczne, gospodarcze i administracyjne centrum Francji, ale należał do największych miast Europy i świata<sup>3</sup>. Jego rola i znaczenie jeszcze bardziej wzrosły od czasów Rewolucji Francuskiej. Johann Wolfgang Goethe nazwał Paryż w idylli *Hermann und Dorothea* (1798) „stolicą świata, którą już od dawna jest”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Szerzej zob. J. Pajewski, *Historia Powszechna 1871–1918*, Warszawa 2001 r., s. 66–68; L. Bazyłow, *Historia Powszechna 1789–1918*, Warszawa 1981, s. 582–589; J. Meysztowicz, *Trzecia postać Marianny*, Warszawa 1974, s. 5–61.

<sup>2</sup> J. Pajewski, *Pierwsza wojna światowa 1914–1918*, Warszawa 1991, s. 7–13.

<sup>3</sup> Ch. Charle, *Paris – Zentrum der französischen Eliten. Eine kommentierte Datensammlung, w: Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1870–1939*, wyd. G. Brunn i J. Reulecke, Bonn–Berlin 1992, s. 293.

<sup>4</sup> Cyt. za: P.-P. Sagave, *Berlin und Frankreich 1685–1871*, Berlin 1980, s. 91 i 206; tenże, *1871 Berlin–Paris. Capitale du Reich et capitale du monde*, Paris 1971, s. 8.

Różnicę w pozycji obu miast lapidarnie i jednocześnie dobitnie odzwierciedla tytuł pracy Pierre-Paula Sagave'a 1871 *Berlin–Paris. Capitale du Reich et capitale du monde*<sup>5</sup>.

Paryż był ważnym centrum artystycznym od czasów Ludwika XIV i stanowił wzór kulturowy w różnych dziedzinach sztuki. Do królewskiej kolekcji w Berlinie kupowano już w XVIII w. dziesiątki arcydzieł malarstwa i rzeźby francuskiej. Tu też powstało w 1795 r. Musée des Monuments Français – pierwsze w świecie muzeum narodowe, a w 1818 r. pierwsze muzeum sztuki współczesnej – Musée du Luxembourg<sup>6</sup>.

Powszechna znajomość języka francuskiego w XIX w. sprzyjała poznawaniu dzieł francuskiej literatury pięknej, a dzięki lekturze czasopism, wydawanych w Paryżu i prenumerowanych w innych krajach, śledzeniu na bieżąco ważniejszych osiągnięć i dyskusji artystycznych w całej Europie.

Do najważniejszych dziedzin sztuki w XIX w. należało malarstwo, a prymat Francji w malarstwie europejskim był bezsporny<sup>7</sup>. Paryż zaś był Mekką dla artystów, którzy opuszczali swoje kraje, by uczyć się lub doskonalić swoje rzemiosło w duchu obowiązujących w Europie kanonów sztuki francuskiej. Malarze francuscy byli wzorem dla swoich kolegów z wielu krajów, a krajobrazy Paryża pojawiały się tysiącach dzieł malarzy obcokrajowców. Już od XVIII w. odbywały się tu wystawy sztuki współczesnej tzw. Salony, w których brali udział także malarze zagraniczni: „W żadnym innym mieście nie kształciło się, nie wystawiało, osiedlało się tylu artystów zagranicznych, niekiedy za cel życia i kulturowy obowiązek stawiających sobie pobyt w stolicy sztuki”<sup>8</sup>.

Przed wybuchem wojny francusko-pruskiej znajdziemy wiele przykładów fascynacji osiągnięciami niemieckiej filozofii i kultury, a także recepcji dzieł literatury pięknej we Francji. Głośne echo w Europie wywołało studium Germaine de Staël *De l'Allemagne* (Londyn 1813, Paryż 1814), ukazujące z zachwytem osiągnięcia Prus czasów Johanna W. Goethego i Friedricha Schillera oraz teoretyczne koncepcje najwybitniejszych przedstawicieli romantyzmu niemieckiego. Książka ta odegrała wielką rolę w przełamaniu dotychczasowych francuskich uprzedzeń i protekcjonalnego spojrzenia Francuzów na kulturę niemiecką, a także w tworzeniu podstaw romantyzmu francuskiego. Po obu stronach Renu została uznana za szczytowe osiągnięcie europejskie. Entuzjazm, z jakim autor-

<sup>5</sup> Niektóre podrozdziały tego opracowania zostały zatytułowane jeszcze dosadniej, np.: „Berlin, caricature d'une capitale” i „Paris, la Babel moderne”. Studium P.-P. Sava-ge'a zostało wydane jednocześnie po francusku i niemiecku w stulecie wspomnianych wydarzeń.

<sup>6</sup> J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France*, Warszawa 1996, s. 31.

<sup>7</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław i inne 1988, s. 381.

<sup>8</sup> J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *op. cit.*, s. 32.

ka pisała o Niemcach, przyczynił się do powstania pojęcia „germanolâtrie” („germanochwalstwa”)<sup>9</sup>.

Trudno przecenić wpływ *De l'Allemagne* na wzrost zainteresowania i wybuch uniesienia pisarzy francuskich wobec Niemiec, którym ulegli: François Guizot, Charles Nodier, Jules Michelet („Mon Allemagne [...] pain des forts”), Gérard de Nerval („La vieille Allemagne, notre mère a tous, Teutonia!”) czy Ernest Renan („J'ai étudié l'Allemagne et j'ai cru entrer dans un temple”). Wielu pisarzy udało się w podróż do Niemiec: Hippolyte Taine, Edgar Quinet, Victor Hugo, Victor Cousin, Jean-Jacques Ampère, Alexis de Tocqueville, a także François René Chateaubriand, Henri Stendhal, Philarète Chasles, Honoré de Balzac, Saint-Marc Girardin<sup>10</sup>. Opisując swoje wrażenia, uzupełniali i umacniali pozytywny obraz Niemiec w świadomości czytelników.

Z kolei przykłady „gallofilii” i gorącego orędownictwa za jak najściślejszym porozumieniem francusko-niemieckim znajdziemy w twórczości wybitnego poety, prozaika i eseisty niemieckiego Heinricha Heinego, który mieszkał w Paryżu od 1831 r. do swej śmierci w 1856 r.<sup>11</sup>

Romantyzm zawitał do Francji, pochłoniętej rewolucją, ustanowieniem i restauracją Cesarstwa, dopiero około 1830 r., kiedy w innych krajach osiągnął pełen rozwój zarówno w muzyce, jak i w literaturze. Ogromną poczytnością cieszyły się w Paryżu dwa dzieła czołowego przedstawiciela romantyzmu niemieckiego Johanna W. Goethego: *Cierpienia młodego Wertera*, przetłumaczone na język francuski już w 1776 r. (ulubiona lektura cesarza Napoleona Bonapartego) oraz *Faust*, który ukazał się w czterech różnych tłumaczeniach w latach 1823–1830. W spopularyzowaniu *Fausta* odegrali dużą rolę także kompozytorzy francuscy: Charles Gounod i Hector Berlioz<sup>12</sup>. *Faust* inspirował nie tylko kompozytorów francuskich, ale także malarza Gustave'a Courbeta.

Goethe chciał, aby *Faust* został wystawiony jako opera, której skomponowanie zamierzał powierzyć uwielbianemu w takim samym stopniu we Francji, jak i w Niemczech – Giacomo Meyerbeerowi. Urodzony w 1791 r. w Berlinie, zyskał sławę w Paryżu, gdzie osiadł w 1826 r. i zmarł w 1864 r. Należał do najbardziej znanych kompozytorów, mimo że tworzył zgodnie z niewyszukanym gustem publiczności mieszczańskiej, przyzwyczajonej do tanich efektów. O jego najlepszej operze – „Hugenotach” – z równym zachwytem pisali Heine i Ber-

<sup>9</sup> M. Bosse, *Madame de Staël*, w: *Esprit/Geist 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen*, München–Zürich 1990, s. 57–58; T. Schramm, *Francja wobec Niemiec w XIX i XX wieku*, w: *Rola Niemiec w procesach rozwojowych Europy XIX i XX wieku*, Poznań 1995, s. 73–74.

<sup>10</sup> Cyt. za: W. Leiner, *Zum französischen Deutschlandbild*, w: *Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – eine Revue*, Berlin 1997, s. 172.

<sup>11</sup> Szerzej zob. M. Werner, *Heine*, w: *Esprit/Geist...*, s. 67–69.

<sup>12</sup> P. Grappin, *Die Franzosen und Goethe*, w: *Esprit/Geist...*, s. 63–65.

lioz, natomiast bardzo krytycznie ocenili jego twórczość Robert Schumann i Richard Wagner, któremu pobyt w Paryżu w latach 1839–1842 (mimo poparcia Meyerbeera) nie przyniósł sukcesu.

Wagnerowi nie powiodła się także późniejsza próba podbicia Paryża, gdzie odbyła się premiera opery „Tannhäuser” (1861 r.), która skończyła się wielkim skandalem: „publiczność po prostu wpadła w szal – akompaniowała śpiewakom i orkiestrze wyciem, sykaniem i gwizdami. Na sali rozpętało się istne piekło”<sup>13</sup> i po trzech przedstawieniach została zdjeta z repertuaru paryskiej Opery, mimo obrony znakomitego krytyka Julesa Janina w „Journal des Débats”. Wielkim orędownikiem tej opery, jak i wcześniejszych kompozycji Wagnera, był poeta Charles Beaudelaire, który w osobnej broszurze omówił przyczyny tak złego odbioru „Tannhäusera” przez paryską publiczność<sup>14</sup>.

Dużą popularność zyskała we Francji powieść grozy Ernsta T. A. Hoffmana pt. *Diabelskie eliksiry* (wydana w 1829 r.), a wydanie zbiorowe jego dzieł po francusku w 1843 r. sprawiło, że stał się najbardziej poczytnym pisarzem niemieckim także w innych krajach. Pisarz, krytyk literacki i teatralny, Theophile Gautier pisał o Hoffmannie: „We Francji jest znacznie lepiej znany niż w Niemczech. Każdy tu czyta jego opowiadania; tak konsjerżka, jak i wielka dama, tak artyści, jak przekupnie”<sup>15</sup>.

Opowiadania fantastyczne Hoffmanna inspirowały Nerval’a i Baudelaire’a<sup>16</sup>, były także podstawą librett wielu operetek, grywanych w Paryżu w czasach Drugiego Cesarstwa i Trzeciej Republiki. Z Kolonii został przywieziony przez swego ojca na dalszą naukę do Paryża w 1833 r. utalentowany muzycznie Jacques Offenbach, późniejszy twórca ponad 100 operetek, takich jak m.in.: „Orfeusz w piekle”, „Piękna Helena”, „Życie paryskie” – uwielbianych w czasach Drugiego Cesarstwa i opery „Opowieści Hoffmanna” (według opowiadań E. T. A. Hoffmanna), powstałej i wystawionej już w Trzeciej Republice. Podczas wystaw światowych, które odbyły się w Paryżu przed wybuchem wojny francusko-pruskiej, ogromnym powodzeniem cieszyły się jego dzieła: „Sen nocy letniej” (1855 r.) i „Wielka księżna Gerolstein” (1867 r.)<sup>17</sup>. O tej ostatniej mówiono nawet, że była największą atrakcją wystawy, którą odwiedzili liczni monarchowie, książęta i politycy oraz miliony obcokrajowców: „Car rosyjski już w trzy godziny po przyjeździe do Paryża siedział w łożu Variétés, a Bismarck, chociaż potra-

<sup>13</sup> I. J. Paderewski, *Pamiętniki*, Warszawa 1982, s. 119.

<sup>14</sup> F. Fabre, *Aspekte der Musik zwischen Gallia und Germania: Faust, das Phantastische und der Wagner Mythos*, w: *Marianne und Germania...*, s. 356–358. O pobytach Wagnera w Paryżu szerzej zob. – Z. Jachimecki, *Wagner*, Warszawa 1983, s. 49–51, 266–268.

<sup>15</sup> Cyt. za: L. Kydryński, *Offenbach*, Warszawa 1999, s. 230.

<sup>16</sup> J.-L. de Rambures, *Literatur*, w: *Esprit/Geist...*, s. 399.

<sup>17</sup> Szerzej zob. S. Krakauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, Warszawa 1992, s. 130–131, 232–236.

fił, jak się zdaje, lepiej zapanować nad swoją niecierpliwością, był tak samo zachwycony jak koronowane głowy”<sup>18</sup>. Bismarck zrobił w Paryżu tak dobre wrażenie, że na jego cześć nazwano modny wśród paryskich elegantek odcień czerwieni „kolorem Bismarcka”.

Na wystawę w 1867 r. został wydany specjalny przewodnik *Paris-Guide*, w którym przebywający na emigracji pisarz Victor Hugo określił Paryż jako stolicę Europy. Zapowiedział, że w XX w. powstanie nowy naród – „naród Europy”, którego stolicą będzie Paryż. Zwrócił się przy tej okazji do Niemców: „Kochamy Was. My Europejczycy z Paryża należymy do tej samej rodziny co Wy Europejczycy z Berlina! Frank-Reich znaczy *Rzecz Wolności*, Germain znaczy *Braterstwo*”<sup>19</sup>. Czy można sobie wyobrazić, żeby wolność i braterstwo popadły w wojnę?”<sup>20</sup>. Na wystawie tej Prusy wystawiały armaty Kruppa (największa o wadze 47 ton), które trzy lata później zostały użyte podczas oblężenia Paryża. Armata ta niezbyt korespondowała z pokojowymi określeniami Hugo, widzącego w Paryżu „istniejącą stolicę nieistniejącej jeszcze federacji”. Jej obecność skomentował ironicznie: „Śmierć została dopuszczona na ekspozycję w formie armaty, a nie w kształcie gilotyny. To delikatność”<sup>21</sup>.

Obie wspomniane wystawy światowe w Paryżu demonstrowały nie tylko osiągnięcia cywilizacyjne i ekonomiczne świata, ale także rozkwit i rozmach tego miasta. W obu wzięli udział wystawcy z Prus i innych krajów niemieckich. W Prusach, apelując o liczny udział w wystawie 1855 r., odwoływano się nawet do poczucia patriotycznego obowiązku. Wystawie tej towarzyszyła ekspozycja malarstwa i dzieł sztuki, w której wzięło udział 2 176 artystów (w tym 700 francuskich i 75 z Prus)<sup>22</sup>.

Wystawiał na niej po raz pierwszy jeden z największych realistów niemieckich, malarz Adolph Menzel. Nagrodzono go medalem II klasy na następnej ekspozycji w 1867 r. za obraz „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch”. Otrzymał wtedy także order Legii Honorowej wraz z innymi artystami niemieckimi, m.in. z malarzem Ludwigiem Knausem<sup>23</sup>. Zainteresował się bliżej malarstwem realisty Gustave’a Courbetta i impresjonisty Edouarda Maneta. Efektem pobytów Menzla w Paryżu na obu wystawach i Salonie w 1868 r. były obrazy „Théâtre

<sup>18</sup> A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 262.

<sup>19</sup> Hugo odwołuje się do francuskiego znaczenia słowa „franc” (wolny) i łacińskiego znaczenia słowa „Germanus” (spokrewniony).

<sup>20</sup> Cyt.za: P.-P. Sagave, *Berlin und Frankreich...*, s. 206–207.

<sup>21</sup> Cyt. za: I. Mieck, *Deutschland und die Pariser Weltausstellungen*, w: *Marianne – Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext 1789–1914*, red. E. François, t. 1, Lipsk 1998, s. 41.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 36–43.

<sup>23</sup> Należał on do ulubionych malarzy Paryża, w którym spędził lata 1852–1861. Brał udział w wielu Salonach.

Gymnase”, „Ein Nachmittag in Tuileriengarten” (zainspirowany płótnem Maneta), „Jardin de Luxembourg” i „Pariser Wochentag”. Z ogromnym podziwem wyrażał się o jego malarstwie pisarz i znany paryski krytyk sztuki Edmond Duranty<sup>24</sup>. Uznanie w Berlinie zyskał Menzel znacznie później – dzięki sukcesom w Paryżu.

Na ostatnim przed wybuchem wojny francusko-pruskiej Salonie w Paryżu w maju 1870 r. złoty medal otrzymał zaprzyjaźniony z Courbetem malarz realistyczny Wilhelm Leibl.

Artyści francuscy próbowali wykorzystać prywatne kontakty z artystami niemieckimi podczas wojny, prosząc o względy dla Paryża. Tuż po klęsce Francuzów pod Sedanem, 9 września 1870 r., pisarz i zarazem poseł do Zgromadzenia Narodowego, Victor Hugo, zwrócił się z głośnym apelem „An die Deutschen”, w którym napisał: „ Niemcy, mów do Was przyjaciel. Przed trzema laty, w czasie wystawy światowej, powitałem Was z oddali emigracji, w WASZYM mieście. W jakim mieście? W Paryżu. Ponieważ Paryż nie należy tylko do nas. Paryż jest Wasz, tak jak jest nasz. Berlin, Drezno, Monachium, Stuttgart są Waszymi stolicami. Paryż jest Waszym centrum. W Paryżu czuje się bijące serce Europy. Paryż jest miastem miast [...]”<sup>25</sup>.

W październiku tegoż roku Courbet ogłosił dwa listy do armii niemieckiej i artystów niemieckich, w których apelował do ich sumień o wolność, równość i braterstwo oraz nawoływał do zakończenia absurdałnej wojny i oblężenia Paryża: „W tych czasach wszyscy zwariowali: winni są temu Niemcy; ja na przykład byłem malarzem, teraz stałem się pisarzem. Pisarze są politechnikami, muzycy artylerzystami, ludzie interesu generałami, generałowie ustalają prawo, sędziowie są żołnierzami, jak i lekarze; a szlachta, która sama była chora, stała się lekarzem [...] Dajcie nam wasze armaty Kruppa, a my je stopimy razem z naszymi [...]”<sup>26</sup>.

Upokarzające warunki pokoju, jakie Prusy narzuciły Francji w 1871 r., wywołały szok i zmianę postaw wobec Niemiec nawet u największych ich zwolenników. Postrzegano Niemców jako barbarzyńców zdolnych do wszelkich nikczemności. Wcześniejszy entuzjazm wobec Niemców został zamieniony na pogardliwe określenie „boche”. Dzielono Niemców na złych i dobrych, „pruskich” i „goethowskich”. Niemcy nazywali Francuzów „odwiecznym wrogiem”.

Francuscy poeci i pisarze odegrali dużą rolę w tworzeniu obrazu Niemców-rewanżystów w świadomości swoich czytelników. Negatywny obraz Niemców znajdziemy w twórczości Julesa Laforgue<sup>27</sup>, Guy de Maupassanta, Julesa Ver-

<sup>24</sup> W. Hofmann, *Menzel und Frankreich*, w: *Marianne und Germania 1789–1889...*, s. 374–377.

<sup>25</sup> *Marianne und Germania 1789–1889...*, s. 426.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 420–421.

<sup>27</sup> W swoim wierszu *Ce qu'aime le gros Fritz*, opublikowanym w 1879 r., wykreował on portret

ne'a, nawet tak pozytywnie opisującego wcześniej swoje wrażenia z podróży po Niemczech Victora Hugo i innych.

Offenbach przywiązany do swej drugiej ojczyzny był przygnębiony wojną francusko-pruską i jej rezultatem. W liście z 6 marca 1871 r. do swojego librecyisty Charles'a Nuittera pisał: „Mam nadzieję, że ten Wilhelm Krupp i jego straszny Bismarck zapłacą za to wszystko. Ach, cóż to za straszni ludzie, ci Prusacy, i jaką rozpacz czuję na myśl o tym, że urodziłem się nad brzegami Renu i że jakąś tam nicią jestem powiązany z tymi straszными dzikusami! Ach, ta moja biedna Francja, jak bardzo dziękuję jej za to, że przyjęła mnie do grona swych dzieci”<sup>28</sup>.

Potomek francuskich hugenotów, dziennikarz i pisarz niemiecki, Theodor Fontane, przebywał jako korespondent wojenny od końca września do grudnia 1870 r. i od kwietnia do połowy maja 1871 r. we Francji. Podejrzany o szpiegostwo podczas pierwszego pobytu został osadzony w więzieniu francuskim. Efektem obu pobytów były korespondencje publikowane w „Vossische Zeitung” w latach 1870–1871. Fontane nie przejawiał entuzjazmu dla tej wojny, a jego korespondencje nie były przesiąknięte szowinizmem ani chęcią odwetu na Francuzach tak charakterystycznymi dla wielu publicystów i historyków niemieckich w tym czasie<sup>29</sup>. Jego zdaniem, Berlin stał się w 1871 r. miastem imperialnym, przejmując dotychczasową rolę Paryża, a cesarz Wilhelm I zajął miejsce cesarza Napoleona III: „Jeden cesarz zniknął, inny się narodził”<sup>30</sup>. Komuna Paryska zainspirowała Fontane'a do napisania powieści *Quitt* (1890 r.) i *Der Stechlin* (1898 r.)<sup>31</sup>.

Mimo wielu napięć politycznych po wojnie francusko-pruskiej między obu krajami, zjednoczone Niemcy szybciej otwierały się na kulturę sąsiada, niż czyniła to Francja. Niechęć Francuzów wzbudzała obawy malarzy niemieckich bezpośrednio po wojnie lat 1870/1871 przed podejmowaniem nauki w Paryżu, gdzie akademizmowi coraz wyraźniej przeciwstawiał się impresjonizm. Pierwszą próbę zaszczepienia impresjonizmu w malarstwie niemieckim podjął Max Liebermann, który rozgoryczony panującym w Berlinie konserwatyzmem i akademizmem, udał się do Paryża już w 1873 r.<sup>32</sup>

---

Niemca, który pokrywał się z potocznymi opiniami Francuzów w tym czasie. W. Leiner, *op. cit.*, s. 174.

<sup>28</sup> S. Krakauer, *op. cit.*, s. 260.

<sup>29</sup> Po wojnie ukazały się one w wydaniach książkowych: *Kriegsgefangen* (1871), które zostało przetłumaczone w 1892 r. na język francuski oraz *Aus den Tagen der Okkupation* (1872). Szerzej zob. P.-P. Sagave, *Berlin und Frankreich...*, s. 219–233.

<sup>30</sup> Cyt. za: P.-P. Savage, *1871 Berlin-Paris...*, Paryż 1995, s. 8.

<sup>31</sup> Szerzej zob. P.-P. Sagave, *Berlin und Frankreich...*, s. 233–241.

<sup>32</sup> Z. Kepiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1982, s. 331–332; N. Teeuwisse, *Vom Salon zur Seccession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871–1900*, Berlin 1986, s. 17–18.



Lovis Corinth wspominał, że niektórzy malarze niemieccy po przybyciu do Paryża przemilczali swoje pochodzenie. Sam zdecydował się na naukę w słynnej paryskiej Akademii Julien dopiero w 1884 r. Mimo że nienawiść Francuzów „płonęła jeszcze jasnym płomieniem; byli ludzie mniej nią dotknięci i miałem to szczęście, że byłem lubiany w szkole”<sup>33</sup>. Podczas studiów, które porzucił po trzech latach zniechęcony nie przyjmowaniem jego obrazów na wystawy Salonu<sup>34</sup>, zetknął się z impresjonizmem i po powrocie do Niemiec zaczął tworzyć pod jego wpływem. Z czasem został zaliczony do czołowych przedstawicieli impresjonizmu niemieckiego obok Maxa Liebermanna i Maxa Slevogta.

Jednym z rezultatów wojny francusko-pruskiej był rozwój nacjonalizmu we Francji i w Niemczech, który przeniknął również do sfery kultury. Malarz niemiecki Anton von Werner swoimi obrazami dokumentował przebieg działań wojennych i chwaleę pruskiego oręża. Ze swojego zadania wywiązał się, malując serię batalistycznych obrazów poświęconych przebiegowi kampanii, kapitulacji pod Sedanem, oblężeniu Paryża, proklamowaniu zjednoczonych Niemiec w Wersalu oraz portretując ważniejsze postaci generałów i polityków. Po wojnie malował epizody z uroczystości dworskich<sup>35</sup>.

Zwycięstwo Prus nad Francją, proklamacja Cesarstwa czy zjednoczenie Niemiec nie stały się tematami dzieł literackich, które weszłyby na trwałe do dziedzictwa kultury europejskiej, czy choćby niemieckiej. Nazwisk niemieckich pisarzy, którzy ulegli nacjonalistycznemu uniesieniu po wydarzeniach lat 1870/1871, nikt dziś nie pamięta.

Po 1871 r. Francuzi nadal podróżowali do Niemiec. Przyjeżdżali do Berlina, żeby zobaczyć, jak wygląda stolica wrogiego państwa. Paryżanin, poeta François Coppée nie krył rozczarowania. Przechodnie przypominali mu żołnierzy, którzy wkroczyli do Paryża. Porównał Berlin do starożytnego Rzymu rządzonego brutalną siłą i okrucieństwem, a Paryż do Aten, choć to właśnie Berlin był nazywany „Atenami nad Szprewą”. Dla Coppée Berlin to miasto bez wielkości i poezji<sup>36</sup>.

Berlin z 1875 r. przedstawił pisarz Victor Tissot: „Heine mówi o zdziwieniu i magii, jakimi Paryż oszałamia obcych. Berlinowi także udaje się przybysza zaskoczyć, lecz nie ma w nim żadnej magii. Jest się zaskoczonym, że serce nowego imperium, miasto intelektu, posiada mniej z atmosfery stołeczności niż Dreźnie, Frankfurt, Stuttgart czy Monachium”<sup>37</sup>. Jego zdaniem Berlin władał nowy-

<sup>33</sup> L. Corinth, *Selbstbiographie*, Lipsk 1993, s. 126.

<sup>34</sup> Corinthowi udało się otrzymać upragnioną „mention honorable” na paryskim Salonie dopiero w 1891 r.

<sup>35</sup> Szerzej zob. K. Lipka, *Anton von Werner – apologeta kłęski pod Sedanem*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, Warszawa 1998, s. 109–114.

<sup>36</sup> P.-P. Sagave, *1871 Berlin–Paris...*, s. 156.

<sup>37</sup> M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996, s. 91.

mi Niemcami z krwi i żelaza, które zajęły miejsce dawnych Niemiec – Niemiec legend, poezji i gotyckich katedr<sup>38</sup>.

Napięte stosunki polityczne między obydwojma państwami i próba izolowania Francji na arenie międzynarodowej przez Bismarcka spowodowały zbojkotowanie przez Niemcy światowych wystaw, organizowanych w Paryżu w 1878 i 1889 r. Cesarz Wilhelm I i następca tronu opowiadali się za przyjęciem pokojowo sformułowanego zaproszenia na wystawę w 1878 r., lecz dla Bismarcka udział Niemiec oznaczałby „utrąęę narodowej czci”. Oficjalnym powodem była rzekoma nieopłacalność ekonomiczna i obawa o bezpieczeństwo niemieckich wystawców. Jednak w niewielkim stopniu Niemcy zaistniały na tej wystawie – w ekspozycji sztuki. Cesarz Wilhelm I zaoferował wszystkie obrazy z pałaców i swoich prywatnych zbiorów, prezentacja była mimo to skromna – jedynie 155 obrazów olejnych, cztery akwarele i 24 rzeźby<sup>39</sup>.

Wbrew ogromnej niechęci do Niemców po 1871 r. i wcześniejszemu odrzuceniu kompozycji Wagnera w Paryżu zrodził się we Francji wagneryzm – częściowo pod wpływem Festiwalu w Bayreuth. Czciłi go Stéphane Mallarmé i Marcel Proust. Muzycy francuscy analizowali jego dzieła i pielgrzymowali do Bayreuth. Wielkim entuzjastą geniuszu Wagnera stał się krytyk literacki i muzyczny, pisarz i dramaturg, Edouard Schuré<sup>40</sup>. Jego opracowanie dzieł Wagnera „Le drame musicale de Richard Wagner, son oeuvre et son idée” (1875 r.) zaliczane jest do szczytowych osiągnięć wagnerologii<sup>41</sup>. Grono przeciwników jednak nie małało. Ignacy Jan Paderewski wspominał zajęcia, jakie w Paryżu wywołała premiera „Lohengrina” w 1891 r.: „Wiele osób zostało rannych, kilka zabitych, a policja miała duże trudności z uspokojeniem wzburzonego tłumu. Ludność Paryża oburzona była wystawieniem w ich mieście opery Wagnera – Niemca. Głównie z powodu jego zachowania się po wojnie francusko-pruskiej, kiedy to w triumfalnych słowach słał zwycięstwo Prus<sup>42</sup>. Pod koniec wieku zrodziło się przekonanie zarówno w Niemczech, jak i we Francji, że należy uwolnić się od Wagnera. Friedrich W. Nietzsche nazwał „Carmen” Georges’a Bizeta „odtrutką na wagneryzm”, zaś Claude Debussy uskarżał się na wszechogarniający Europę kult Wagnera, choć nie krył swego uznania dla „Parsivala”. Wielu miał Wagner naśladowców i wielu przeciwników, ale pod koniec XIX w. Francja, tak jak Niemcy była pod jego wpływem<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> P.-P. Sagave, *1871 Berlin–Paryż...*, s. 157.

<sup>39</sup> I. Miecz, *op. cit.*, s. 43–47.

<sup>40</sup> Wcześniej opublikował pracę o niemieckich pieśniach ludowych *Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne*, Paryż 1868.

<sup>41</sup> Szerzej zob. W. Jabtonowski, *Edouard Schuré. Szkic krytyczno-biograficzny*, w: E. Schuré, *Ryszard Wagner i jego dramat muzyczny*, Nowy Sącz 1999, s. 215–228.

<sup>42</sup> I. J. Paderewski, *op. cit.*, s. 191.

<sup>43</sup> F. Fabre, *op. cit.*, s. 361.

Setną rocznicę rewolucji francuskiej uczczono nad Sekwaną kolejną wystawą światową. Okazja ta, jak i fakt organizowania wystawy przez republikę były wystarczającymi powodami, aby monarchistyczne Niemcy i tym razem odrzuciły zaproszenie. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że przyczyną odmowy i tym razem były względy polityczne, ponieważ Niemcy wcześniej i później brały udział w wystawach światowych w Wiedniu, Filadelfii, Sydney, Melbourne i Chicago.

Nieobecność Niemiec na tej największej do tej pory wystawie światowej została częściowo złagodzona dzięki Maxowi Liebermannowi, do którego z prośbą o zorganizowanie ekspozycji sztuki niemieckiej zwrócił się francuski minister kultury Antonin Proust. Liebermann zaapelował do artystów i kolekcjonerów sztuki o liczny udział w paryskiej ekspozycji i uzyskał ciche poparcie finansowe pruskiego Ministerstwa Sztuki. Ściągnął też na siebie niewybredne ataki szowinistycznej prasy francuskiej („La France”) i niemieckiej („Kreuzzeitung”). Bismarck próbował różnymi metodami zniechęcić niemieckich artystów do udziału w tej wystawie. Adolph Menzel, któremu jeden z urzędników pruskiego Ministerstwa Sztuki odradzał wystawienia obrazów w Paryżu, wyjaśnił w prasie, że niemieckie malarstwo wiele zawdzięcza francuskiemu i polityczne powody nie powinny odrywać roli w wypadku wystawy sztuki<sup>44</sup>. Po stronie artystów stały liberalne czasopisma berlińskie „National – Zeitung” i „Vossische Zeitung”, które nazwało zaangażowanie Liebermanna i innych malarzy „wielką zasługą dla propagowania sztuki niemieckiej za granicą”<sup>45</sup>.

Wbrew oficjalnemu zakazowi rządu wysłali swoje obrazy na wystawę w Paryżu poza Liebermannem także Menzel, Gustav Kuehl, Wilhelm Leibl, Paul Meyerheim, Fritz Uhde. Niemiecka ekspozycja została dobrze przyjęta w Paryżu. Liebermann został powołany przez gospodarzy do jury wystawy jako jedyny przedstawiciel artystów niemieckich. Razem z Uhde zostali odznaczeni medalem za zasługi i przyjęci do Société Nationale des Beaux-Arts, a Leibl otrzymał medal pierwszej klasy. Liebermannowi przyznano również order Legii Honorowej, ale nie mógł go przyjąć z powodu zakazu rządu<sup>46</sup>. Incydent związany z udziałem artystów niemieckich w wystawie paryskiej przyniósł dalekosiężne konsekwencje. Na gruncie niemieckim było to pierwsze poważne starcie z oficjalną polityką kulturalną cesarstwa, które w efekcie ukształtowało opozycję artystyczną i wyodrębniło awangardę, co w dalszej perspektywie było jednym z powodów powstania grupy Elf (1892 r.) i Berlińskiej Secesji (1899 r.).

Dzięki zdecydowanej postawie wiodących malarzy niemieckich doszło do zbliżenia z artystami francuskimi i odnowienia ściślejszych związków, jakie ist-

<sup>44</sup> P. Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981, s. 74–75, 358.

<sup>45</sup> Cyt. za: N. Teeuwisse, *op. cit.*, s. 154.

<sup>46</sup> Legię Honorową ponownie przyznano Liebermannowi w 1896 r. i tym razem rząd pozwolił mu ją przyjąć.

niały przed wybuchem wojny francusko-pruskiej. Wśród malarzy i kolekcjonerów niemieckich wzrosło zainteresowanie francuskim impresjonizmem. W 1883 r. odbyła się w berlińskiej Gurlitt-Gallerie pierwsza wystawa dzieł impresjonistów francuskich, a trzy lata później nowy dyrektor Nationalgalerie w Berlinie Hugo von Tschudi pojechał razem z Liebermannem do Paryża, aby bliżej poznać artystów i sztukę francuską. Ogromne wrażenie wywarły na nim obrazy Eduarda Maneta i innych impresjonistów. Jego zdaniem, znajomość nowej sztuki francuskiej była absolutnie konieczna, by zrozumieć współczesną sztukę niemiecką, a impresjonizm był nie tylko nowym kierunkiem, lecz światopoglądem, który oznaczał ożywienie malarstwa<sup>47</sup>. Warto dodać, że berlińska Nationalgalerie była pierwszym muzeum państwowym w świecie, które do swoich zbiorów zakupiło obrazy impresjonistów francuskich.

Ogromną rolę w propagowaniu sztuki francuskiej w Berlinie odegrał krytyk i historyk sztuki, Julius Meier-Graefe, zaprzyjaźniony się z Henrim Toulouse-Lautrekiem i świetnie znający awangardę paryską. W kwietniu 1895 r. założył<sup>48</sup> w Berlinie pismo „Pan” o wysokim poziomie artystycznym i literackim oraz znakomitej szacie graficznej, które było prenumerowane także w innych krajach (np. przez cara Mikołaja II). Przedstawiało ono najnowsze trendy i dyskusje w sztuce i literaturze nie tylko francuskiej, ale i innych krajów. Z „Panem” współpracowali najwybitniejsi artyści i literaci tamtych czasów. Każdy numer zawierał wkładkę z oryginalnymi grafikami współczesnych artystów, ostatni ukazał się w 1900 r.<sup>49</sup> Meier-Graefe był wielkim orędownikiem art nouveau i secesji. W 1899 r. otworzył w Paryżu salon sztuki La Maison Moderne, który stał się obok istniejącego już od czterech lat salonu Samuela Binga L' Art Nouveau ważnym forum nowego kierunku<sup>50</sup>.

Paryż stał się międzynarodowym centrum secesji. Styl ten, choć zrodził się we Francji w latach osiemdziesiątych w opozycji do impresjonizmu, nie objął tam malarstwa tylko architekturę i sztuki stosowane. Powstała później secesja niemiecka odegrała zaś ogromną rolę w zbliżeniu i propagowaniu impresjonizmu francuskiego.

Secesja Berlińska była najważniejszym instytucjonalnym łącznikiem między sztukami pięknymi w Niemczech i Francji. Założycielami i członkami Secesji Berlińskiej byli m.in. impresjoniści niemieccy: Liebermann, Slevogt i Corinth. Dzięki organizowanym przez nich wystawom malarstwa współczesnego

---

<sup>47</sup> R. Pfefferkorn, *Die Berliner Secession. Eine Epoche deutscher Kunstgeschichte*, Berlin 1972, s. 55.

<sup>48</sup> Współzałożycielami byli jego znajomi pisarze, poeci i artyści berlińscy. W Komitecie redakcyjnym znaleźli się najwięksi mecenas sztuki nowoczesnej m.in.: Wilhelm von Bode i Harry Graf Kessler.

<sup>49</sup> G. Fahr-Becker, *Secesja*, Kolonia 2000 (wyd. polskie), s. 260–261.

<sup>50</sup> S. Tschudi-Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987, s. 152–153.

berlińczycy poznali impresjonizm francuski. Secesja Berlińska (a także Monachijska) stale była atakowana przez zwolenników akademizmu i nacjonalistów za próby zbliżenia społeczeństwu niemieckiemu sztuki i idei sztuki francuskiej.

Po zdymisjonowaniu kanclerza Bismarcka w 1890 r. zmieniła się także polityka niemiecka wobec Francji. Niemcy wzięły pełny udział w światowej wystawie zorganizowanej w Paryżu w 1900 r.

Po wojnie francusko-pruskiej panowały w obu krajach silne napięcia i wzajemna niechęć, które wyzwołyły rozwój skrajnych nastrojów nacjonalistycznych. Nastrojom tym nie ulegali artyści niemieccy, którzy kształcili się w Paryżu, gdzie zawierali bliższe znajomości z malarzami francuskimi, przede wszystkim z impresjonistami i ich dziełami. Mimo rządowego bojkotu wystaw światowych w Paryżu w latach 1878 i 1889 malarze korzystali z cichego przyzwolenia cesarza Wilhelma I i pruskiego ministra sztuki, uczestnicząc w towarzyszących im ekspozycjach dzieł sztuki. Malarstwo francuskich impresjonistów cieszyło się wielkim uznaniem rodzącej się w Berlinie awangardy. Organizowano tu częściej wystawy ich obrazów niż w Paryżu. Szczególne zasługi w popularyzacji impresjonizmu francuskiego odegrała Secesja Berlińska. W Berlinie znalazły także swoich nabywców obrazy impresjonistów francuskich. Tu też można zauważyć znacznie większe otwarcie na sztukę francuską niż w Paryżu na sztukę niemiecką. Wynikało to z dominującej roli akademizmu w Berlinie i z odwórczego charakteru impresjonizmu niemieckiego. Impulsem do narodzin awangardy berlińskiej stała się opozycja środowisk twórczych wobec zakazu wzięcia udziału w światowej wystawie w Paryżu w 1889 r. Lata dziewięćdziesiąte XIX stulecia przyniosły odprężenie w stosunkach politycznych i powrót ściślejszych związków między malarzami obu krajów, charakterystycznych dla lat przed wybuchem wojny francusko-pruskiej.

U schyłku wieku Berlin rozwijał się coraz szybciej, stawał się centrum kulturalnym Niemiec, odbierając dotychczasowy prymat Monachium. Paryż szybko podniósł się po oblężeniu pruskim i walkach z Komuną. Do wybuchu I wojny światowej był niekwestionowaną stolicą kulturalną Europy. To Paryż nadal fascynował i przyciągał artystów z całego świata. To tu powstawały nowe kierunki, które inspirowały artystów z Niemiec i innych krajów. Do Paryża nadal przyjeżdżali na studia niemieccy przedstawiciele sztuk pięknych, uciekający przed wszechobecnym akademizmem i historyzmem. Światową metropolią kulturalną, porównywalną do Paryża, stał się Berlin dopiero w czasie „złoty lat dwudziestych” następnego stulecia.