Marek Zgórniak

"Ikonotheka" t. 11, 1996

O HISTORYZMIE W MALARSTWIE XIX WIEKU

Zorganizowana przed paroma laty w Krakowie wystawa malarstwa europejskiego z czasów Jana Matejki zatytułowana *W kręgu historyzmu* [1] skłania do refleksji, w jakim właściwie znaczeniu można mówić o historyzmie w malarstwie. Jak rozumieli ten problem autorzy wystawy? Piotr Krakowski pisał: „Pokazane w salach wystawowych przy Rynku Głównym obrazy artystów francuskich, austriackich, niemieckich i węgierskich związane są z historyzmem dziewiętnastowiecznym, ale jednocześnie w większości przypadków nie mogą być zaliczone do tzw. «Historienmalerei», «peinture d'histoire» – malarstwa scen historycznych, «malowanych dziejów». (...) Historyzm dziewiętnastowieczny i związana z nim sztuka zwracała się w zakresie tematycznym nie tylko ku historii; natomiast w zakresie formy zawsze ku stylom historycznym. (...) W malarstwie zatem także liczy się odwoływanie do przeszłości, do sprawdzonych i wypróbowanych wzorów" [2].

Warto przypomnieć, że termin historyzm, który wprawdzie bardzo wcześnie, bo już z końcem XVIII wieku użyty został w kontekście historii kultury (w uwagach Friedricha Schlegla na temat Winckelmanna w 1797 r. [3]), dla historyka idei jest przede wszystkim pojęciem dotyczącym sposobu myślenia, związanym z dziewiętnastowieczną historiografią [4]. Artystyczne przejawy historyzmu, zwłaszcza w zakresie formy, znajdują się na dalszym planie. W badaniach nad sztuką XIX wieku pojęcie historyzmu rezerwuje się zwykle dla architektury, podkreślając – zgodnie z dziewiętnastowiecznym przekonaniem – jej naśladowczy i eklektyczny charakter, pozwalający ująć jej przemiany jako serię neostylów opartych na studium dawnej sztuki. Terminów neogotyk, neorenesans czy neobarok, używanych w odniesieniu do architektury

1. Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, listopad-grudzień 1993. Niniejszy artykuł jest nieco zmienioną wersją referatu przedstawionego w ramach cyklu wykładów towarzyszących wystawie.
2. P. Krakowski, *W kręgu historyzmu*, „Tygodnik Powszechny", 1993, nr 51-52, s. 15.
3. F. Schlegel, *Zur Philologie I*, w: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn 1981, t. 16, s. 35-41. Podaję za: G.G. Iggers, *Historicism – The History and Meaning of the Term*, „Journal of the History of Ideas", 56, 1995, nr 1, s. 130.
4. Zob. np. Iggers, op.cit., s. 129-152.

i rzemiosła artystycznego, nie stosuje się prawie do malarstwa [5]. Czy oznacza to, że w potocznym odczuciu historyzm malarstwa XIX wieku – wieku historyzmu – ograniczał się jednak do spraw treści?

Czy zatem głównym produktem dziewiętnastowiecznego historyzmu w malarstwie było malarstwo historyczne? Z pewnością nie chodzi tu o *peinture d'histoire*, akademickie „wielkie malarstwo" (*grande peinture*), miało ono bowiem znacznie starszą metrykę. Można natomiast powiedzieć, że skutkiem historyzmu były przemiany i ostateczny upadek tego gatunku, zajmującego w artystycznej hierarchii uprzywilejowane miejsce jeszcze w połowie XIX wieku. Ewolucja malarstwa historycznego, polegająca na rezygnacji z ponadczasowej idealizacji na rzecz osadzenia sceny w realiach czasu historycznego, zaznaczyła się już w drugiej połowie wieku XVIII [6]. Około roku 1800, w dobie apogeum klasycyzmu, dążenie do uwzględnienia „kolorytu lokalnego" było już dość powszechne [7]. Od początku XIX wieku artyści coraz częściej zamiast mitologii i antyku ilustrują epizody z historii średniowiecznej i nowożytnej. Wedle tradycyjnych kryteriów obrazy te zaliczano raczej do malarstwa rodzajowego niż historycznego, ponieważ brak im było dydaktycznego przesłania, osiąganego w malarstwie historycznym za pomocą idealizacji i alegorii [8]. Wczesną odmianą tego malarstwa historyczno-rodzajowego o tematyce średniowiecznej było np. we Francji tzw. malarstwo trubadurowe zapoczątkowane już w okresie Empire'u [9]. W następnych dziesięcioleciach średniowiecze i nowożytność w dużej mierze wyparły z malarstwa temat antyczny, nie licząc, rzecz jasna, twórczości szkolnej (akademickiej) [10].

Ujęcie historii typowe dla anegdotycznej sztuki *juste milieu* łączą badacze z postulatami ówczesnej historiografii: nie chodziło już o „rozwodzenie się nad wielkimi wydarzeniami, lecz o studiowanie historii narodu, jej rozmaitych

5. Jedną z niewielu prac, w których kwestia neostylu w malarstwie została podkreślona (co znalazło wyraz w tytule), jest artykuł G. Lammel, *Peter von Cornelius' Beitrag zur Neurenaissancemalerei*, w: *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert* (hrsg. von K.-H. Klingenburg), Leipzig 1985, s. 123-140. Określenia takie stosuje się niekiedy do rzeźby, zwracając jednak uwagę na odmienność sytuacji w architekturze (zob. np. P.H. Feist, *Die undeutliche Neurenaissance in der deutschen Plastik*, w: *Renaissance der Renaissance – Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze*, München 1992, s. 186-198, zwłaszcza s. 186).
6. E. Wind, *Rewolucja w malarstwie historycznym*, [1938] (tłumaczył M. Wacławek, przekład przejrzała E. Wolicka), „Roczniki Humanistyczne", 43, 1995, z. 4, s. 39-64.
7. Zob. np. F. Benoît, *L'art français sous la Révolution et l'Empire: les doctrines, les idées, les genres*, Paris 1897, s. 57-88, zwłaszcza s. 69.
8. U.Van de Sandt, *„Grandissima opera del pittore sarà l'istoria". Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution*, „Revue de l'Art", 83, 1989, s. 73-74.
9. Zob. J.-P. Cuzin, *Y a-t-il une peinture troubadour? Notes à propos d'une exposition récente*, „Information d'histoire de l'art", mars-avril 1974, s. 74-81; M.-C. Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La Peinture troubadour*, Paris 1980; F. Pupil, *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985.
10. „Le moyen-âge, le dix-huitième siècle et la révolution ont complètement remplacé l'antique" (C. Lenormant, *Salon de 1833*, w: idem, *Les artistes contemporains*, Paris 1833, T. II, s. 12).

elementów, w celu napisania «historii idei, uczuć, obyczajów» ludzi minionych epok. Zwolennicy nowego gatunku (...) nie poszukują już «szlachetności» ani «ideału», lecz konkretu i anegdoty, a nawet sentymentalizmu, by dochować wierności «prawdzie». W trosce o prawdę historyczną kładą nacisk na charakterystyczne szczegóły przedstawianej epoki, (...) «koloryt lokalny»" [11]. To samo dotyczy np. twórczości Matejki, cenionej powszechnie w XIX wieku za mistrzostwo „rekonstrukcji historycznej" [12]. Zwolennicy tej formuły sądzili, że „malarstwo otwiera przed artystą historykiem wielkie możliwości; [że] w jednym pociągnięciu pędzla może on zawrzeć dwadzieścia stronic tekstu", że jednak by „przedstawiać z takim znawstwem wielkie wydarzenia albo wielkich ludzi z przeszłości, potrzeba szerszej wiedzy niż by malować Wenus czy Ledę" [13]. W latach sześćdziesiątych XIX wieku, a więc w okresie największych triumfów historyzmu w architekturze, obserwować można upadek malarstwa historycznego: najpierw tradycyjnej *peinture d'histoire* [14], a wkrótce również malarstwa historyczno-rodzajowego [15].

Dziewiętnastowieczne przemiany malarstwa historycznego polegające na dążeniu do uchwycenia charakterystycznych cech przedstawianej epoki były więc związane z zainteresowaniem historią, z historyzmem jako sposobem myślenia. Wybór tematów i sposób ich ujęcia odzwierciedla nowe w XIX wieku rozumienie dziejów, zmienności i odrębności epok i kultur. Ze względu na ówczesne przekonanie o znaczeniu historii dla współczesnego życia, obrazy historyczne analizuje się w powiązaniu z ideologią, koncepcjami politycznymi i społecznymi. Te właściwości historycznego malarstwa ubiegłego stulecia są powszechnie znane. Zatrzymajmy się jednak przy innym aspekcie historyzmu w malarstwie: przy sprawie historycznej formy. Wiadomo, że jednym z rezultatów dziewiętnastowiecznego historyzmu był rozwój historii sztuki i rozpowszechnienie się pojęcia stylu historycznego, co z kolei zaważyło na rozwoju architektury. Historyzm w architekturze – najbardziej chyba dobitny artystyczny wyraz epoki historyzmu – przejawiał się w operowaniu „kostiumami stylowymi" [16].

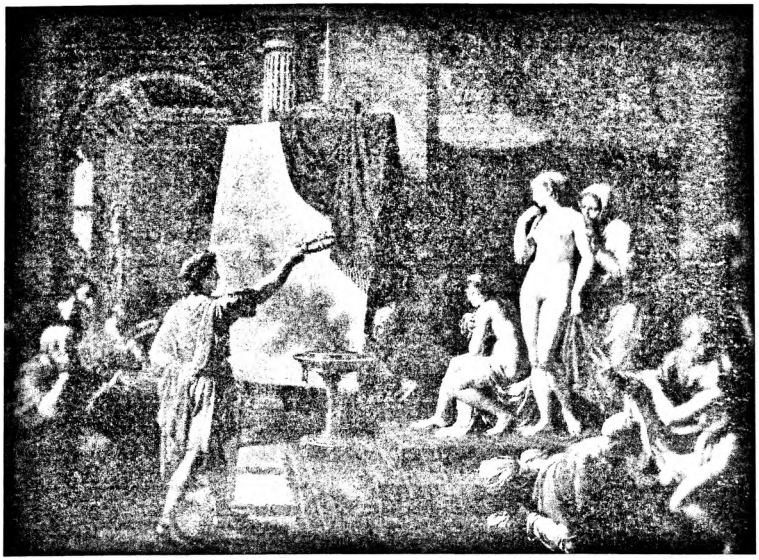
11. M.-C. Chaudonneret, *Paul Delaroche (Paryż, 1797-1856) i historia nowożytna* (tłum. M. Perek), w: *Wokół Matejki*. Materiały z konferencji, Kraków 1994, s. 78-79. Zob. też Chaudonneret, *Du «genre anecdotique» au «genre historique». Une autre peinture d'histoire*, w: *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*, Paris 1995 (katalog wystawy w Nantes, Musée des Beaux-Arts; Paris, Grand Palais; Piacenza, Palazzo Gotico), s. 76-85.
12. Wyrażenie P. Mantza (*Le Salon*, „Le Temps", 4 VI 1875).
13. F. Jahyer, *Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 76.
14. Zob. P. Mainardi, *The Death of history painting in France, 1867*, „Gazette des Beaux-Arts", 100, 1982, s. 219-226 (i przedruk w książce tejże autorki *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven and London 1987); M. Zgórniak, *„Le seul effort de peinture historique". Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia*. Materiały sesji SHS, Warszawa 1992, s. 147-148.
15. „A notre époque où la politique joue un rôle si considérable, qu'elle remplit les livres et prend pied au théâtre, on a le droit d'être étonné en voyant la peinture abandonner l'histoire, négliger même le genre historique" (Jahyer, op. cit., s. 75).
16. Z ostatnich prac zob. W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i Interpretacje", 3, 1995, s. 69-80, zwłaszcza s. 73-75.

Nasuwa się więc pytanie, czy w malarstwie XIX wieku można mówić o historyzmie w tym samym znaczeniu, to jest o „twórczości opartej na formach historycznych, (...) interpretowanych przez nowoczesnych artystów"? [17]. Czy obok ścisłości historycznej – ścisłej rekonstrukcji scenerii, kostiumów, typów fizjonomicznych – doszukamy się w malarstwie przejawów dążenia do „czystości stylowej", tak charakterystycznej dla tzw. historyzmu właściwego w architekturze połowy XIX wieku? I czy te odwołania do artystycznej tradycji będą inne niż w poprzednich epokach?

Koncepcja czerpania z historycznych wzorów w malarstwie nie była nowością. Od czasów renesansu istniały przesłanki skłaniające malarzy, podobnie jak architektów, do naśladowania dawnej sztuki. O ile jednak architekci mieli wzorów pod dostatkiem, zabytki malarstwa antycznego (poza malarstwem wazowym) były wówczas prawie nieznane. Dzieła mistrzów starożytnych rekonstruowano na podstawie opisów literackich i zachowanych zabytków rzeźby, pielęgnując wiarę w ich doskonałość. Według Vasariego i innych teoretyków, artyści XVI wieku dokonali odrodzenia sztuki malarskiej, dorównując lub niekiedy przewyższając Apellesa czy Zeuksisa [18], co skazało następne pokolenia na naśladowanie ich dzieł [19]. To przekonanie o artystycznej doskonałości malarstwa renesansowego, owej wiecznej klasyki, miało się utrzymać przez kilka stuleci. W wieku XVIII, kiedy w wyniku odkryć archeologicznych nastąpiło rozczarowanie malarstwem antycznym, dzieła włoskiego renesansu pozostały głównym źródłem inspiracji dla artystów. Równocześnie jednak nasiliła się tendencja, aby malarstwo czerpało z rzeźby, oczywiście rzeźby antycznej. Można powiedzieć, że rzeźba grecka i malarstwo Rafaela, traktowane łącznie, stanowiły idealny wzór dla malarzy drugiej połowy XVIII wieku.

Problem naśladowania dawnych mistrzów wiązał się w okresie neoklasycyzmu z tzw. estetyką piękna idealnego, która zaważyła później na malarstwie akademickim niemal do końca XIX stulecia. Podstawą tej koncepcji (wywodzącej się od Winckelmanna) był postulat naśladowania natury, którego realizację jednak różnie rozumiano. Rzecznikiem daleko idącej idealizacji i oderwania sztuki od przypadkowych cech przedmiotu był np. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. O przedstawianiu postaci ludzkiej pisał on następująco: „Idealna imitacja polega na naśladowaniu człowieka sprowadzonego do pewnego systemu, innymi słowy, człowieka widzianego stosownie do powszechnych zasad budowy najbardziej zgodnej z zamiarami Natury". Model zewnę-

17. P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Warszawa-Kraków 1979 („Zeszyty Naukowe UJ", Prace z historii sztuki, z. 15), s. 23.
18. Wątek porównania artystów XVI wieku do mistrzów starożytnych występujący u Vasariego omawia np. F.H. Jacobs, *Vasari's Vision of the History of Painting: frescoes in the Casa Vasari, Florence*, „Art Bulletin", 66, 1984, s. 399-416.
19. W *Żywocie Rafaela* Vasari pisze: „Dziś nam, cośmy po nim zostali, przychodzi jedynie naśladować, co dobre, więcej, to, co najlepsze i wzorowe" (G. Vasari, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłumaczył (...) K. Estreicher, Warszawa 1979, s. 409).



104. N.-A. Monsiau, *Zeuksis wybiera modelki*, 1797. Wg katalogu *A Timeless Heritage*, New York, Didier Aaron, 1987.

trzny mógł być według Quatremère'a przydatny na poziomie wykonania, ale twórczość opierać się miała na modelu wyobrażonym. Artysta miał więc z jednej strony „studiować i naśladować model poznawalny zmysłami i materialny", a z drugiej „kontemplować model duchowy, który objąć można jedynie wzrokiem wewnętrznym"[20]. Obok tej maksymalistycznej koncepcji naśladowania idealnej natury istniały teorie kompromisowe, zalecające na przykład wybór z natury różnych cech i przedmiotów pięknych, które należało łączyć w dziele sztuki, jak to zresztą przekazali autorzy starożytni w znanej anegdocie o Zeuksisie malującym jedną postać z kilku modelek[21] (il. 104).

Niezależnie od sposobu rozumienia piękna idealnego uważano, że naśladowanie starożytnych jest najkrótszą drogą, aby to piękno osiągnąć. Sądzono, że w sztuce antycznej selekcja z natury została już dokonana. Reynolds pisał o tym w następujący sposób: „Od ponawianych doświadczeń i ścisłego porównywania przedmiotów natury, artysta dochodzi do objęcia idei formy (...) wypośrodkowanej, od której wszelkie odchylenie jest deformacją. Lecz badaw-

20. A.-C. Quatremère de Quincy, *Sur l'idéal dans les arts du dessin*, „Archives littéraires de l'Europe", t. VI i VII, 1805. Podaję za A. Becq, *Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire: la notion de beau idéal*, „Romantisme", 51, 1986, s. 24.

21. Wątek ten, który najwcześniej pojawia się u Ksenofonta, nieraz przedstawiano w malarstwie. Zob. katalog *A Timeless Heritage*. New York, Didier Aaron, 1987.

cze poszukiwanie owej formy jest (...) ciężkie, i znam tylko jeden sposób skrócenia tej drogi, a to jest przez troskliwe studiowanie starożytnych rzeźbiarzy; ci będąc niestrudzonymi uczniami natury, pozostawili po sobie wzorce owej doskonałej formy" [22]. Jak pisał Hugh Honour, „dychotomia między Naturą i Ideałem rozwiązywana była przez naturalistyczną interpretację klasycznej sztuki", sztuki doskonałej, uważanej jakby za „część natury" [23].

Większość takich sformułowań na temat rzeźby antycznej odnieść można do włoskiego malarstwa XVI wieku, które traktowano jako „pośredni etap" w dążeniu do piękna antyku i natury. Tak więc postulat wierności naturze, stale powracający w teorii malarstwa, nie oznaczał wcale zerwania z praktyką naśladowania dawnych mistrzów. Inaczej jednak niż w historyzującej architekturze, opartej na różnych i przeciwstawnych wzorach – takich jak antyk i gotyk, które w wieku XIX zaczęto traktować równoprawnie – dla malarstwa widziano początkowo tylko jeden godny wzór: sztukę antyczną i renesansową. Tak było w teorii, natomiast w praktyce już wkrótce po roku 1800 zaznaczyły się w malarstwie przejawy stylowego pluralizmu, typowego dla sztuki XIX wieku.

Z przytoczonych powyżej przesłanek wynikały charakterystyczne cechy malarstwa neoklasycznego, jego uogólniona forma i teoretycznie uzasadniany linearyzm oraz niechęć wobec efektów kolorystycznych i fakturowych, przemawiających do zmysłów, a więc odbieranych subiektywnie [24]. Dążenie do idealnego piękna za pośrednictwem wielkich mistrzów nie wykluczało pewnej rozmaitości wzorów. Teoretycy neoklasycyzmu byli wprawdzie przekonani, że „prawdziwa chwała należy do naśladowców Rafaela" [25], który dzięki doskonałości rysunku najbardziej zbliżył się do antyku, ale zalecali malarzom korzystanie także z innych modeli: Tycjana, Veronese'a czy Rubensa – stosownie do uzdolnień i zależnie od potrzeby [26]. U niektórych artystów XIX wieku, np. u Ingresa, zauważymy umiejętność operowania różnymi formułami stylowymi, uwarunkowanymi m.in. tematem.

W pierwszej połowie stulecia najważniejszym kierunkiem był z pewnością rafaelizm, odzwierciedlający niezwykle wysoką ocenę sztuki mistrza

---

22. J. Reynolds, *Discourses on Art* [Rozprawa trzecia, 1770]. Cyt. za H. Honour, *Neoklasycyzm* (tłum. W. Juszczak), Warszawa 1972, s. 122-123.
23. Honour, op. cit., s. 123-124.
24. Spośród wielu wypowiedzi popierających neoklasyczny dogmat o pierwszeństwie linii przed kolorem przytoczyć można następujący fragment ze słownika z końca XVIII wieku: „Peignez-vous pour parler surtout à l'oeil? Que l'étude du coloris soit votre principale occupation. Peignez-vous pour parler à l'âme? Que l'étude de la *couleur* soit subordonnée aux parties dont l'âme est surtout affectée." (P.-C. Lévesque, *Couleur*, w: C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, T. I, s. 537).
25. „les premières couronnes sont réservées aux émules de Raphaël" (tamże).
26. Artysta, którego nie pociąga ideał i antyk, „ne sera pas Raphaël, mais s'il étoit le Titien, il n'auroit certainement pas à se plaindre de son sort" (Watelet, *Antique*, w: Watelet, Lévesque, op.cit., s. 87). Zob. też M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

z Urbino. Wielu ówczesnych artystów zgodziłoby się z opinią krakowskiego malarza, Wojciecha Kornelego Stattlera, że „kto do Włoch na nauki przybywa, nikogo nie powinien mieć przed sobą, tylko Rafaela" [27]. Powodzenie Rafaela ugruntowała praktyka dydaktyczna w akademiach, gdzie studenci od kopiowania rycin i rysunków przechodzili do odtwarzania (także przede wszystkim rysunkowego) obrazów wielkich mistrzów. W następnej kolejności rysowali gipsy i żywego modela, a także wykonywali malarskie kopie olejnych studiów i większych obrazów [28]. Z początkiem ubiegłego stulecia w niektórych szkołach dobór wzorów był dość przypadkowy; np. w Krakowie za czasów Józefa Brodowskiego (w roku 1833) uczniowie mieli ćwiczyć rysunek na dziełach Mengsa i Chodowieckiego, który rzekomo „połączył te zalety, jakimi odznaczali się szczegółowo Michelangelo, Rubens, Van der Verf, Rembrandt". Kopiowali też ówczesne wzory francuskie i głowy z Rafaela [29].

Zmieniające się od początku XIX wieku artystyczne mody na rozmaite wzory czerpane z historii malarstwa oznaczały zazwyczaj próbę zmiany stylu, jego odnowienia czy oczyszczenia. Teoretyczne dyskusje wywołane przez różne „awangardowe" kierunki tamtej epoki ogniskowały się często wokół sprawy odpowiedniości modeli, „doboru mistrzów", na których należało się opierać. Na uwagę zasługują zwłaszcza kierunki archaizujące, które pojawiały się kilkakrotnie w ciągu XIX wieku, poczynając od grupy tzw. „myślicieli", uczniów Davida, działających w Paryżu około roku 1800. Grupa ta odwoływała się bezpośrednio do sztuki greckiej (zwłaszcza do malarstwa wazowego), a także do włoskich mistrzów Quattrocenta [30]; podobne cechy stylowe zauważyć można we wczesnych obrazach Ingresa [31]. Te reminiscencje sztuki pierwotnej, archaicznej, wynikały z zainteresowania malarstwem średniowiecznym włoskim i niderlandzkim, a także renesansowym sprzed Rafaela [32]. Linearna forma,

---

27. W.K. Stattler, *Pamiętnik* (wyd. M. Szukiewicz), Kraków 1916, s. 92.
28. Tradycyjny schemat zajęć w rzymskiej Akademii Św. Łukasza podaje W.K.Stattler w: *O Akademii Malarstwa i Rzeźby w Rzymie*, „Rozmaitości Naukowe" (Kraków), 1829, nr 2, s. 83. Podaję za M. Masłowskim, *Studia malarskie Wojciecha Kornelego Stattlera. Kraków-Rzym*, Wrocław 1964, s. 44.
29. *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 1816-1895*, Wrocław 1959, s. 100.
30. Por. E.-J. Delécluze, *Les Barbus d'à présent et les barbus de 1800* (1832), w: Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, (Paris 1855) reprint: Paris 1983, s. 420 i n.; W. Friedländer, *Eine Sekte der „Primitiven" um 1800 in Frankreich und die Wandlung des Klassizismus bei Ingres*, „Kunst und Künstler", 28, 1930, s. 281-326; G. Levitine, *„L'École d'Apelle" de Jean Broc: un „primitif" au Salon de l'an VIII*, „Gazette des Beaux-Arts", 80, 1972, s. 285-294; Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park and London 1978; J.H. Rubin, *New Documents on the Méditateurs: Baron Gérard, Mantegna and French Romanticism circa 1800*, „Burlington Magazine", 117, 1975, s. 774-784.
31. Z dawniejszych prac zob. J. Alazard, *Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs italiens*, „Gazette des Beaux-Arts", 1936, Novembre, s. 167-175.
32. Zob. np. A. Chastel, *Le Goût des „Préraphaélites" en France*, w: *De Giotto à Bellini*, Paris 1956 (katalog wystawy w Orangerie); G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai*

precyzja wykonania, sztywność postaci zawieszonych w „archaicznej" perspektywie, oznaczały zerwanie z ówczesną praktyką akademickiego iluzjonizmu i zazwyczaj miały stwarzać nastrój, kierować myśl widza ku treści. Archaizujący styl był charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej sztuki religijnej, poczynając od niemieckich nazareńczyków, którzy podjęli swoją działalność w Rzymie w roku 1810. Niektórzy z nich popularyzowali później sztukę bractwa w Niemczech, gdzie zajęli stanowiska w uczelniach artystycznych, natomiast powodzenie Overbecka w Rzymie przyczyniło się do wzbudzenia analogicznych tendencji w innych krajach: od Anglii po Rosję.

Jednym z tekstów świadczących o atmosferze, jaka towarzyszyła powstawaniu sztuki nazareńczyków, jest *Pamiętnik* Stattlera. Artysta ten pisze, jak około roku 1820 po rozmowie z Overbeckiem miał dziwne widzenie: „Miałem sen – wspomina – iż Bóg ukazał mi się w niebiosach w swym blasku, skinął na mnie klęczącego i przemówił: «Uspokój się, będziesz i ty dobrym malarzem». (...) Obudziwszy się, modliłem się znowu i znowu zasnąłem. Widziałem wtedy we śnie obrazy Perugina, nauczyciela Rafaela, ale tak piękne i doskonałe, jakich nigdzie nie było. Miały to być wzory dla mnie! Najświętsza Panna na myśli mi stanęła i tak jak byłem na klęczkach, odmalować ją przyrzekłem. Raniuchno wziąłem płótno i na nim z pamięci nakreśliłem Madonnę, jakby z natchnienia". Znajomy artysty chwalił powstały w ten sposób pierwszy zarys kompozycji, znalazł bowiem, jak pisze Stattler, „cały układ obrazu na sposób poprzedników Rafaela, i niewinność i świętość, która ich dzieł była oznaką" [33].

Oddziaływanie nazareńczyków trwało co najmniej do połowy XIX wieku; widać je w malarstwie włoskim (u tzw. purystów), angielskim, najpierw np. w twórczości Dyce'a, a później u Prerafaelitów [34], w malarstwie francuskim [35], a także polskim. Jeszcze w roku 1851 obrazy Władysława Łuszczkiewicza, ucznia Stattlera i późniejszego nauczyciela Matejki, spotykały się z zarzutem „prerafaelizmu" [36]; w tym samym czasie Stattler bronił młodych malarzy do-

neoclassici, Torino 1964; L.Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926 (2 wyd. Torino 1972); F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, (1976) Oxford 1980; D. Ternois, *Le Préraphaélisme français*, w: E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, édition critique, Paris 1993, s. 385-406.

33. Stattler, *Pamiętnik*, op.cit., s. 102-103.

34. U Prerafaelitów nie mamy do czynienia z wyłącznym nawiązywaniem do malarstwa sprzed Rafaela; do nazareńczyków zbliża ich natomiast wiara w moralne znaczenie dawnej sztuki. O wzorach Prerafaelitów zob. np. K.A. Smith, *The post-Raphaelite Sources of pre-Raphaelite Painting*, „Journal of Pre-Raphaelite Studies", 5, 1985, nr 2, s. 41-53. Już H. Hunt podkreślał, że „Pre-Raphaelitism is not Pre-Raphaelism" (Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London 1905, s. 135).

35. Zob. H. Dorra, *Montalembert, Orsel, les Nazaréens et „l'art abstrait"*, „Gazette des Beaux-Arts", 85, 1975, 137-146; tenże, *Die französischen „Nazarener"*, w: *Die Nazarener*, Frankfurt am Main 1977; E. Hardouin-Fugier, *Fleurs du mal et fleurs des champs*, „Archives de l'Art français", 25, 1978, s. 337-344; M. Caffort, *Un Français nazaréen: Emile Signol*, „Revue de l'Art", 74, 1986, s. 47-54; M.A. Grunevald, *Paul Chenavard et les Nazaréens allemands (1827-1838)*, „Bulletin du Musée Ingres", nr 57-58, 1986-1987, s. 47-70.

36. *Wiadomości artystyczne*, „Czas", 1851, nr 193 (23 VIII), s. 2.

wodząc, że podobieństwo stylu i ducha do dzieł starej epoki może być twórcze (jak w Niemczech i we Francji) [37]. Niekiedy artyści podporządkowywali nie tylko swoją sztukę, ale i sposób życia dawnym mistrzom; np. uczeń Overbecka, malarz scen religijnych Jan Franciszek Drewaczyński, który w roku 1859 wstąpił do zakonu dominikanów, przybrał imię Fra Angelico i zamieszkał w klasztorze na Awentynie [38].

Mediewalizm i „archaizm" był w malarstwie religijnym odpowiednikiem neogotyku w architekturze; dekoratorzy kościołów sięgali zresztą do różnych wzorów, m.in. do sztuki bizantyńskiej, stosując technikę mozaiki i fresku [39]. W malarstwie ściennym, zarówno religijnym, jak i świeckim, odwoływano się przede wszystkim do wzorów renesansowych. Nawet Paul Delaroche, którego obrazy uważane były za wyjątkowo „bezstylowe", tzn. oderwane od artystycznej przeszłości, przed przystąpieniem do projektowania malowideł dla kościoła La Madeleine w Paryżu, wyjechał do Włoch studiować starych mistrzów (1834) [40]. Trzydzieści lat później Paul Baudry, otrzymawszy zlecenie na dekorację paryskiej Opery, udał się na kilka miesięcy do Rzymu i – jak piszą jego biografowie – usadowiony na rusztowaniu w Kaplicy Sykstyńskiej, uzbrojony w mocną lornetkę, studiował freski Michała Anioła tak samo jak obserwuje się niebo, analizował ich piękno w ten sam sposób jak bada się światło gwiazd. Kopiował także w Londynie kartony Rafaela i korzystał z fotografii różnych dawnych obrazów [41]. Podobny sposób postępowania cechował jeszcze niektórych artystów w XX wieku: malarz kościelny Władysław Drapiewski przed wykonaniem neorenesansowej dekoracji katedry płockiej, w roku 1904 studiował w Rzymie Rafaela; warto dodać, że równocześnie tworzył też malowidła secesyjne [42].

W malarstwie akademickim XIX wieku przeważał kierunek neorenesansowy, przy czym następowała charakterystyczna ewolucja gustów i poszerzanie repertuaru wzorów. Artyści stopniowo zarzucali rafaelizm Ingresa czy Overbecka i ich współczesnych, inspirując się malarstwem weneckim XVI wieku, twórczością Rubensa, Rembrandta i małych mistrzów holenderskich. Te przemiany odzwierciedlały głębsze dążenia sztuki wieku XIX, np. przezwyciężanie neoklasycznego linearyzmu i wzbogacanie kolorystyki obrazów. Odbywały się one równolegle do przewartościowań zachodzących w historii sztuki, m.in. do odkrycia baroku.

37. Stattler, *Odpowiedź na artykuł: Ze świata artystycznego* [zamieszczony w „Czasie" 19 IV], „Czas", 1851, nr 95 (25 IV), s. 1.
38. A. Melbechowska-Luty, *Drewaczyński Jan Franciszek*, w: *Słownik Artystów Polskich*, T. II, Wrocław 1975, s. 98.
39. Zob. np. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987.
40. Realizacja została przerwana. Zob. N.D. Ziff, *Paul Delaroche*, New York-London 1977, s. 135.
41. E. Guillaume, *Paul Baudry. Etude*, w: *Catalogue des oeuvres de Paul Baudry...*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris 1886, s. 21.
42. H. Kubaszewska, *Drapiewski Władysław*, w: *Słownik Artystów Polskich*, T. II, s. 95-96.

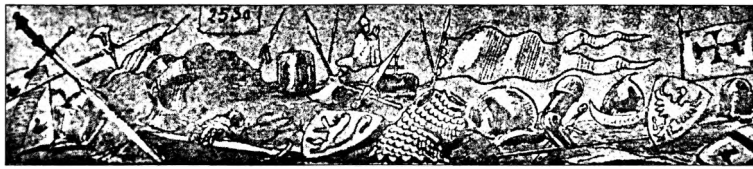


105. A. Gierymski, Scena sądu z *Kupca weneckiego* Szekspira, 1873, fragment, zaginiony.

W XIX wieku, gdy w badaniach nad sztuką nastąpił zwrot w stronę pojęcia stylu, a „słowo «styl» zaczęło hipnotyzować umysły, obejmować autokratyczne panowanie nad budownictwem" [43], wymóg stylowości narzucono także malarstwu [44]. Stylizacja prowadzić miała do artystycznych uogólnień podobnych czę-

43. T. Pajzderski, *Pogadanka architektoniczna*, „Przegląd Techniczny", 1908, nr 15, s. 191-192; podaję za Krakowskim, *Teoretyczne podstawy...*, s. 6.

44. Zob. R. Shiff, *The Original, the Imitation, the Copy, and the Spontaneous Classic: Theory and Painting in Nineteenth-Century France*, „Yale French Studies", 66, 1984, s. 27-54.



106. Nidrac, *Magasin de bric-à-brac* (*Le Salon comique de 1880 illustré*, Paris 1880).

sto do neoklasycznej idealizacji; wzory z przeszłości wiodły więc do urzeczywistnienia ideału piękna. Starano się go osiągać przez powtarzanie rozwiązań formalnych zaczerpniętych z dawnej sztuki oraz przez kultywowanie tradycyjnych gatunków, takich jak alegoria i malarstwo historyczne, oparte na koncepcji idealnego aktu. Cały czas działały jednak czynniki ograniczające praktykę zbyt dosłownego naśladowania starych wzorów, określaną mianem pastiszu. Konsekwencją dążenia do oryginalności i prawdy był w końcu w zakresie formy odwrót od idealizacji i rozwój realizmu, który wzory czerpać miał bezpośrednio z natury.

* * *

Malarskie konsekwencje dziewiętnastowiecznego historyzmu mogły być więc rozmaite: poczynając od historycznej tematyki obrazów, poprzez sposób ukazania historycznych realiów, na historycznej stylizacji kończąc – inaczej niż w architekturze, gdzie pojęcie historyzmu stosuje się wyłącznie do stylu. Obecność historyzmu w sztukach przedstawiających XIX wieku jest zatem bezsporna, ale wieloznaczny termin „historyzm" wydaje się tu nie wystarczać, zwłaszcza że różne przejawy „historyzacji" w malarstwie czy rzeźbie mogą się wzajemnie negować albo wręcz wykluczać.

Wynikający z historyzmu postulat prawdy realiów dał się czasem pogodzić z historyczną stylizacją formy, częściej jednak pozostawał z nią w konflikcie. Wczesny obraz Aleksandra Gierymskiego ilustrujący scenę z *Kupca weneckiego* Szekspira jest przykładem takiej zgodności (il. 105). Jak pisał Antoni Sygietyński, „młody artysta (...) doszedł do przekonania, że chcąc przedstawić pewną epokę historyczną, wczesne na przykład odrodzenie, należy nie tylko studiować jej życie, ale nadto przyswoić sobie gotową formę artystyczną epoki. Stąd usunięcie własnego pojęcia o tym życiu i jego formach na drugi plan i wzorowanie całego obrazu na formach malarzy włoskich z pierwszej połowy XV wieku" [45]. W przypadku Matejki jest inaczej: dbałość o historyczną prawdę szczegółu narzuciła artyście ahistoryczny, niezwykle drobiazgowy sposób odtwarzania scenerii, strojów i fizjonomii, powodujący, że jego kompozy-

45. A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886, s. 65. Cyt. za J. Starzyński, *Od renesansyzmu do impresjonizmu (Malarstwo Aleksandra Gierymskiego w latach 1872-1879)*, „Rocznik Historii Sztuki", T. 2, 1961, s. 157-158. W danym przypadku wzorem było malarstwo Carpaccia.



107. J.Matejko, *Unia lubelska*, 1869, fragment. Warszawa, Muzeum Narodowe.

cje porównywano z muzeum [46] lub lamusem (il. 106). To pedantyczne odtwarzanie szczegółów w malarstwie historyczno-rodzajowym drugiej połowy XIX wieku osłabiało walory obrazu jako całości, niszcząc z pozoru efekt dydaktyczny – osiągany w dawniejszym malarstwie historycznym za pomocą uogólnienia – a także efekt plastyczny. Théodore de Banville pisał w roku 1870 o „zamiłowaniu do szczegółów", jakiemu hołdowali malarze rodzajowi i historyczni: „W wielkim obrazie *Unia lubelska* p. Matejki umiejętnie pogrupowane postaci wyglądają pięknie i dostojnie; ale obszycia strojów, złocenia i broń są wykończone z tak okrutną dokładnością, że nie można się powstrzymać, aby nie poświęcić im tyle uwagi, ile poświęcił im sam malarz. Królowa, w białej sukni, wyniosła i majestatyczna, przegrywa jednak z ciężkim, bogatym łańcuchem, jaki dźwiga na szyi, a jedna z postaci na pierwszym planie trzyma w ręce miecz tak dobrze odkuty z prawdziwej stali na prawdziwym kowadle, że miecz ten, błyszcząc jakby w pełnym świetle, wychodzi wprost z płótna" [47] (il. 107). Inna recenzentka pisała, iż tak pogrążyła się w podziwianiu plastycznie namalowanego krucyfiksu i innych drobiazgów, że nie zauważyła żadnych figur na tym obrazie [48].

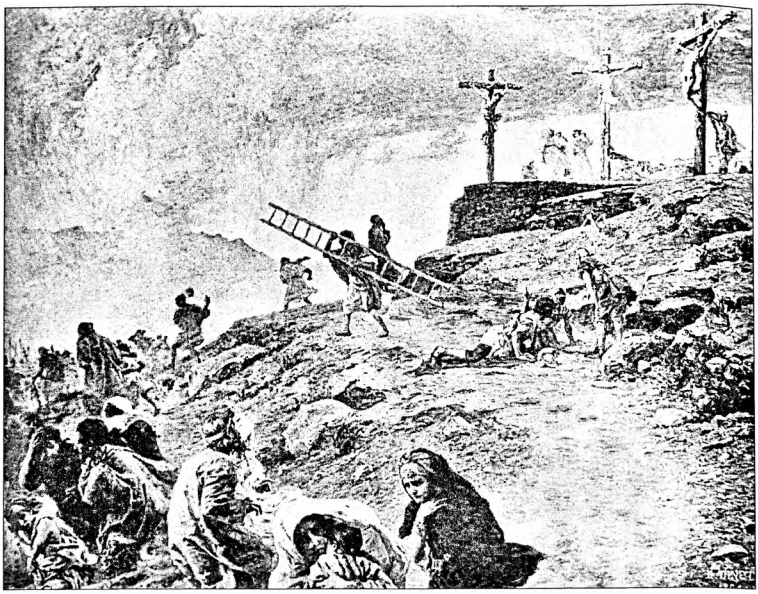
Różnych przykładów „historyzacji" dostarcza sztuka religijna, która mimo ilościowo dużej produkcji przeżywała w XIX wieku wyraźny kryzys [49]. Sądzo-

46. „Le tableau de M. Matejko est un véritable musée d'antiquités slave." (O *Batorym*). N..., *A travers le Salon. Au critique de la Gazette*, „Gazette de France", 12 V 1874; „Ce n'est pas un tableau; c'est un musée." (o *Bitwie pod Grunwaldem*). P. Mantz, *Le Salon*, „Le Temps", 20 VI 1880.

47. T. de Banville, *Salon de 1870*, „Le National", 16 V 1870.

48. J. Herton, *Promenades au Salon*, „Le Temps", 22 V 1870; M. Treter, *Matejko*, Lwów 1939, s. 271.

49. Zob. A. Pieńkos, *Jak Chrystusa malować realistycznie? O religijnej sztuce w XIX wieku*, „Znak", 458, 1993, s. 47-53.



108. E.Dinet, *Golgota*, 1891. Wg „Art français", T. 6, 1892, nr 288.

no, że kontynuowanie tradycyjnego malarstwa religijnego nie ma racji bytu w epoce bez wiary [50], że właściwie jest ono już martwe [51]. Może dlatego malarstwo religijne było szczególnie podatne na bezduszne pastiszowanie dawnych form [52] (il. XXIII), choć zakres stosowanych rozwiązań był bardzo szeroki: od romantycznej uczuciowej interpretacji tradycyjnych wzorów barokowych (il. XXIV) aż po archeologiczną rekonstrukcję biblijnego wydarzenia, opartą na pogłębionej wiedzy historycznej i etnograficznej. Etienne Dinet, twórca reprodukowanej tu *Golgoty* (il. 108), spożytkował np. swoją znajomość krajów Maghrebu, którą zresztą zwykle wykorzystywał inaczej, będąc wiernym „tej cudnej Afryce" i stale odtwarzając „jej pełne prostoty piękności kobiece, przesyłając na Salony mnóstwo ciał złotych, jak dojrzałe pomarańcze..." [53]. „Rea-

50. „La peinture religieuse n'est plus possible maintenant" (E., J. de Goncourt, *Le Salon de 1852*, w: Goncourt, *Études d'art*, Paris 1893, s. 59, pierwodruk w „Éclair", 1852).

51. „L'art religieux est parfaitement mort" (E. Chesneau, *Salon de 1859*, Paris b.d., s. 97).

52. Antyklerykał Thoré pisał (à propos obrazu T. Ribota): „Pastichant une vieille idée vous êtes entraînés à imiter de vieilles formes et de vieilles pratiques" (Th. Thoré – pseud. W. Bürger, *Salon de 1865*, w: tegoż, *Salons 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 192, pierwodruk w „Indépendance belge", 1865).

53. A.-J.Boyer d'Agen, *Kobieta w sztuce. 53 reprodukcje barwne obrazów najwybitniejszych malarzy współczesnych*, Warszawa b.d., s. nlb. Być może dlatego niektórzy powątpiewali w religijny charakter jego *Golgoty*. Zob. FJavel, *Le Salon du Champ-de-Mars. L'art pseudo-religieux*, „Art français", T. 6, 1892, nr 264, 14 V. Zob. też nr 288.

lizm" obrazów religijnych z reguły niszczył ich substancję symboliczną [54], choć bywało i tak, że werystycznie potraktowane sceny oddziaływały na widza silniej od ujęć konwencjonalnych. Wielkoformatowe obrazy religijne Munkácsy'ego (il. 109), z których jeden znalazł się w powieści Maupassanta [55], przemawiały nawet do zagorzałych sceptyków [56]. Fotograficzny iluzjonizm połączony z dbałością o realia był powszechnie chwalony i podkreślany przez apologetów artysty [57].

Niekiedy malarze dla przekazania żywej prawdy ewangelicznej decydowali się osadzenie wydarzeń w realiach XIX wieku. W oczach niektórych krytyków uwspółcześnienie scen religijnych nadawało im wymiar malarstwa historycznego. Gustave Geffroy, obrońca impresjonizmu i modernizmu, pisał w socjalistycznym czasopiśmie „Justice" o obrazie Fritza von Uhde przedstawiającym *Ostatnią Wieczerzę* we wnętrzu niemieckiej chłopskiej chaty (il. 110): „Sztuka religijna, która właściwie nie odpowiada już duchowości człowieka współczesnego, wydała jednak dzieło należące do najbardziej przemyślanych (...). *Ostatnia Wieczerza* p. Uhde jest prawdziwym obrazem historycznym, znacznie bardziej niż interpretacją mistyczną. (...) Chrystus jest ten sam, którego pokazał już p. Uhde przed dwoma laty w obrazie zatytułowanym *Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie*. Dziwna i łagodna postać robotnika-marzyciela, chudego uczestnika zgromadzeń, który występuje po raz pierwszy, w sukni przypominającej bluzę, w świecie ludzi strapionych i sekciarzy – głosicieli nowego słowa. Być może taki właśnie Jezus jest prawdziwy. Zasługa stworzenia tej postaci należy do artysty z Monachium, który sięgając wprawdzie do metody Rembrandta, pozostał jednak sobą, ukazując niemieckiego Chrystusa w otoczeniu nędzy i współczucia. Jest to nędza dzisiejsza, monachijska, z pewnością taka sama, jaka istniała w Jerozolimie przed osiemnastoma wiekami" [58]. Zwykle jednak taką historyzację *à rebours* uważano za zbyt ryzykowną. Czuły na te sprawy Michał Żmigrodzki pisał: „Béraud, wielce oryginalny, (...) przedstawia sceny z życia J. Chrystusa, w otoczeniu ludzi z dziewiętnastego wieku. Jego *Zdjęcie z krzyża* (il. 111) jest wprost profanacją, już nie tylko Jezusa Chrystusa, ale chociażby nawet Jezusa z Nazaretu, który nigdy socjalistą nie był. Na tym obrazie, znakomicie wykonanym, na setkę stóp od krzyża, z którego mieszczanie Paryża zdjęli trup J. Chrystusa, stoi na stoku góry robotnik w bluzie i zaciśniętym kułakiem grozi miastu

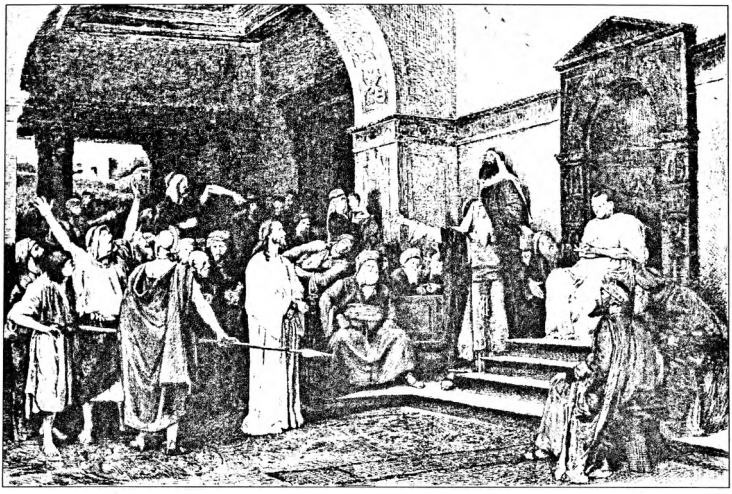
54. M.Poprzęcka, *Akademizm* (1977), 3 wyd., Warszawa 1989, s. 76; tejże, *Le sacré au Salon*, w: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX* (a cura di F.Haskell), Bologna 1981, s. 52.

55. G.de Maupassant, *Bel Ami*, Paris 1885; w wyd. polskim w przekładzie K.Dołatowskiej, Warszawa 1992, ss. 292, 299.

56. Zob. Boyer d'Agen, *Préface*, w: Munkácsy, *Souvenirs. L'Enfance*, Paris 1897, s. 23-24.

57. Tylko nieliczni krytycy wytykali np. fałszywy charakter typów fizjonomicznych, zwracając uwagę, że pozowali malarzowi Żydzi ze środkowej i północnej Europy, zamiast z krajów śródziemnomorskich. Zob. A.Guéneau de Mussy, *Study*, w: C.Sedelmeyer (ed.), *Christ before Pilate, by M. de Munkacsy*, Paris 1886, s. 25.

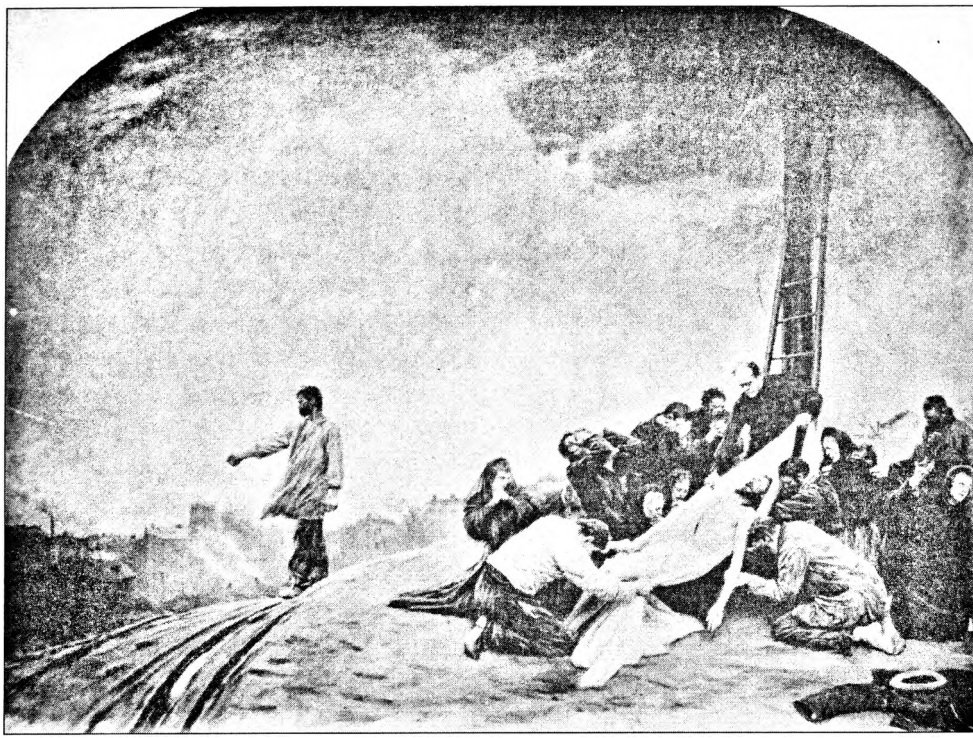
58. G.Geffroy, *Salon de 1887*, „Justice", 24 VI 1887.



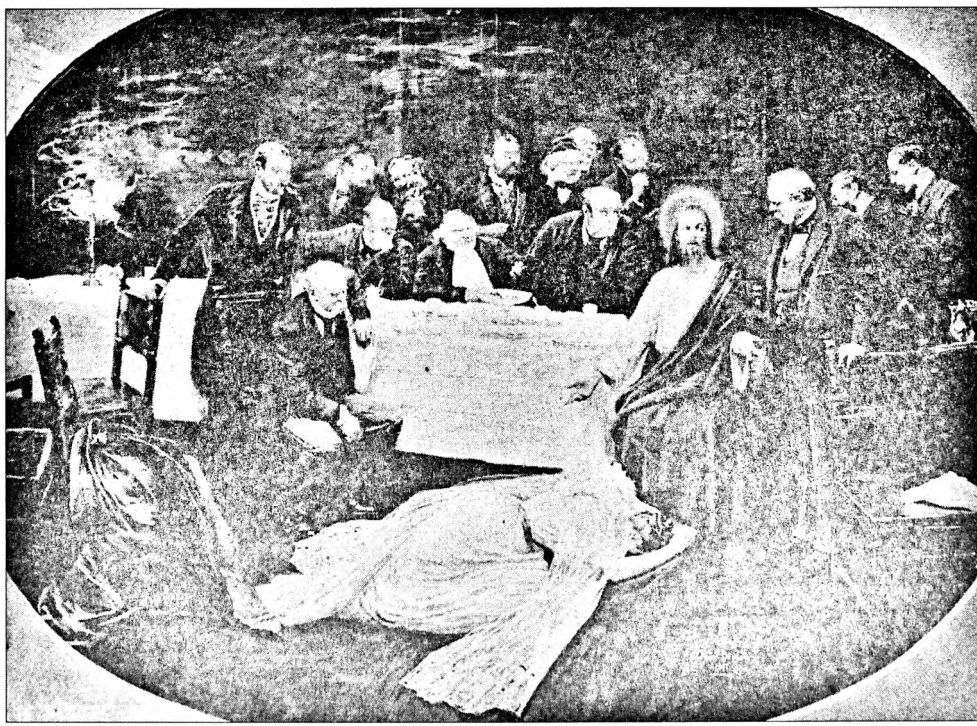
109. M. Munkacsy, *Chrystus przed Piłatem*, 1881, Budapeszt, Magyar Nemzeti Galeria. Wg ryc. A. Mongina z 1881.



110. F. von Uhde, *Ostatnia wieczerza*, 1885. Wg F.von Ostini, *Uhde*, Bielefeld-Leipzig 1902.



111. J. Béraud, *Zdjęcie z krzyża*, 1892. Wg „Art français", T. 6, 1892, nr 264.



112. J. Béraud, *Maria Magdalena przed Chrystusem*, 1891, Paryż, Musée d'Orsay. Wg „Art français", T. 5, 1891, nr 212.

leżącemu w dolinie. Drugi obraz (il. 112) przedstawia ucztę u faryzeusza, przy której Magdalena rzuciła się do nóg J. Chrystusa. Całe zgromadzenie we frakach, Magdalena w sukni paryskiej mody, a tylko J. Chrystus w tunice i todze. (...) Chrystus wydaje się być w jakimś, stosunkowo do otoczenia, wcale nieprzyzwoitym szlafroku" [59].

W okresie, kiedy powstały reprodukowane obrazy Uhdego i Bérauda, historyzm w malarstwie należał już do przeszłości, a głównym tematem interesującym artystów i szeroką publiczność było życie współczesne. Pod koniec XIX wieku malarstwo historyczne, niezależnie od formuły stylowej, budziło równie zaciekłe sprzeciwy niektórych krytyków jak historyczny kostium ówczesnej architektury. Camille Lemonnier, związany w latach osiemdziesiątych z naturalizmem, z niechęci do malarstwa tematycznego i w imię jakości malarskich przedkładał realistyczną martwą naturę nad dziesięć metrów bieżących historycznej machiny [60]. Potępiano zarówno akademicki realizm z jego pedantyczną rekonstrukcją historycznej scenerii, jak różne przejawy stylowego archaizmu. Stylizacja ustąpiła miejsca rozmaitym formom realizmu, a odtwarzanie historii – studiom nad naturą i realiami chwili bieżącej. Nie znaczy to jednak, że malarze przestali odnosić się do tradycji, tyle tylko, że te odniesienia stały się często przewrotne, jak chociażby u Maneta. O ile dawniej patronat dawnych mistrzów ułatwiał wprowadzanie artystycznych nowości, takich jak koloryzm czy realizm, to w drugiej połowie XIX wieku archaizująca forma służyła np. podkreśleniu treści w obrazach symbolistów; w przypadku Gustave'a Moreau czy Hansa von Marées można mówić o symbolizmie stylu, podobnie jak w architekturze. Podobne znaczenie mają stylowe, kompozycyjne i treściowe zapożyczenia w sztuce XX wieku, o czym świadczy niedawna wystawa z okazji dwustulecia muzeum w Luwrze, gdzie obok kopii i naśladownictw obrazów dawnych mistrzów malowanych przez Ingresa czy Delacroix można było zobaczyć ironiczne pastisze wykonane przez Picassa i artystów współczesnych [61].

ON HISTORICISM IN THE 19TH-CENTURY PAINTING
Summary

The article is devoted to various manifestations of historicism in the 19th-century painting. The author's task is to explain why the very term "historicism", so eagerly employed by

59. M. Żmigrodzki, *Krótki zarys historyi sztuki*, T. II, Kraków 1908, s. 319-320. Chrystus na obrazie *Maria Magdalena* ma rysy socjalistycznego dziennikarza Alberta Duc-Quercy, a Szymon faryzeusz – Ernesta Renana. Zob. też O. Mirbeau, *Le Christ proteste!*, „Le Journal", 28 IV 1901.

60. „Je donne dix mètres courants de Cabanel, de Bouguereau, de Makart, de Robert-Fleury, de Sylvestre, de Machard pour une carpe de Vollon ou des prunes de Rousseau" (C. Lemonnier, *Mes Médailles. Les médailles d'en face. Notes sur l'Exposition universelle*, Paris 1878, s. 87).

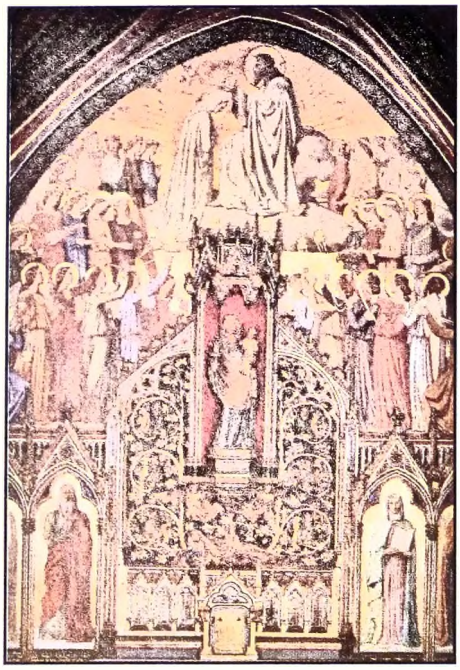
61. J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *Copier-créer. De Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993 (katalog wystawy w Luwrze).

the scholars with regard to architecture, seems to be rarely used in the field of painting and sculpture. In the domain of architecture historicism is comprehended as a revival of past styles, while in painting, according to common understanding, it appears to be related to the historical subject matter.

The author provides exemplification of historical stylization in the 19th-century painting. He discusses the relationship between idealization and imitation of old masters in art around 1800, and the diversity of styles in 19th-century painting (for exemple "Raphaelism", Primitivism, Neo-Venetian style). The study concerns also the role of the Nazarenes and the archaism in religious painting treated as a counterpart of the Gothic Revival in architecture. The revew of these tendencies, as well as the Renaissance and Baroque Revivals around and after 1850, provied that painting in the age of historicism, likewise the architecture, was required to demonstrate certain style. Nevertheless, several factors which appeared at the same time, restrained plagiarizing of old masters.

In the author's view, the ambiguous term „historicism" is not fully suitable for determining the diversity of manifestations of historicism in painting, especially if one takes into account that also paintings devoted to historical subjects were executed in different stylistic conventions. In the course of the 19th century history painting detached from the traditional formula of the „grande peinture" in favour of the historical-genre painting, and became more realistic. Artists' goal was to faithfully depict the past on the basis of historical knowledge. The 19th-century painting reflects and popularizes the achievements of contemporary historical research, making the beholder better acquaited with the past. Nevertheless, an exact historical reconstruction typical of the second half of 19th century was frequently contradictory to the aesthetics of historical styles. In the final part of the article the author discusses the relationship between various manifestations of historicism on the basis of the late 19th-century religious painting.

Translated by Irena Kossowska



XXIII. E. Amaury-Duval, *Koronacja Marii*, malowidło w kaplicy, 1844-1846, Paryż, Saint-Germain-l'Auxerrois. Fot. A. Pieńkos.



XXIV. H. Lehmann, *Pod krzyżem*, 1847, Paryż, Saint-Louis-en-l'Isle. Fot. Archiwum.