

MAREK ZGÓRNIAK



PĘDZEL TYCJANA

*Francuscy malarze i krytycy
XIX wieku
wobec weneckiego
Cinquecenta*

INSTYTUT HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Marek Zgórniak

PĘDZEL TYCJANA

FRANCUSCY
MALARZE I KRYTYCY
XIX WIEKU
WOBEC WENECKIEGO
CINQUECENTA

KRAKÓW 1995

© Marek Zgórniak
Redaktor: Elżbieta Fiałek
Opracowanie techniczne: Roman Marczewski

Nakładem Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego,
Kraków, ul. Grodzka 53.

Ark. wyd. 21; ark. druk 14,5; Nakład 1000 egz.

Skład i łamanie: New Age, Kraków, ul. Mogilska 43.

Druk: Drukarnia Leyko, Kraków, ul. Zabłocie 43.

Ilustracje na okładce:

- s. 1: J.-N. Robert-Fleury, *Karol V podnosi pędzel Tycjana*, Salon 1843 (drzeworyt wg obrazu; repr. wg „Art Union Monthly Journal of the Arts”, 1848);
- s. 4: L. Pécheux, *Wenus i amory*, 1794. Chambéry, Musée des Beaux-Arts;
J.-A.-D. Ingres, kopia *Wenus z Urbino* Tycjana, 1822. Baltimore, Walters Art Gallery; E. Manet, *Olimpia*, 1863, Salon 1865. Paryż, Musée d'Orsay.

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
I. Neoklasycyzm francuski a malarstwo weneckie	11
II. Delacroix i wenecki kolor	41
III. Akademia w drugiej ćwierci XIX wieku wobec malarstwa weneckiego	75
IV. Romantyzm i <i>juste milieu</i> : wenecka sceneria czy wenecki styl ...	95
V. Kierunek neowenecki w malarstwie akademickim	137
Podsumowanie	181
Aneks I. Tematyka wenecka w malarstwie	185
Aneks II. Wybór tekstów źródłowych	191
Bibliografia	205
Spis ilustracji	215
Indeks osób	219
Résumé	229

WPROWADZENIE



Wpływ dawnych mistrzów weneckich na malarstwo ubiegłego stulecia stanowi bez wątpienia istotny problem w dziejach sztuki nowoczesnej. Dostrzegali go dziewiętnastowieczni krytycy, doszukując się refleksów weneckich przede wszystkim u kolorystów związanych z romantyzmem, ale również u niektórych akademików. Oddziaływanie miasta dożów na malarstwo romantyczne nie doczekało się jednak jak dotąd gruntownego opracowania. Znany historyk sztuki, Pierre Georgel pisze na marginesie swoich badań nad malarstwem neorokokowym, że jedyną syntetyczną publikacją poświęconą odkryciu Wenecji przez romantyzm jest wydana przed ponad dwudziestu laty książka Erika Forssmana¹, oceniona zresztą przez francuskiego autora dość krytycznie².

Praca Forssmana, którą wbrew tej opinii należy uznać za bardzo wartościową i prekursorską, dotyczy szeregu krajów i tym samym nie może rozwiązać, ani nawet wymienić, wszystkich szczegółowych kwestii z zakresu malarstwa francuskiego, jak też w pełni wykorzystać tekstów krytycznych z epoki. Na niektóre z tych problemów zwrócili uwagę inni badacze, koncentrując się jednak głównie na sprawach kopii i zapożyczeń ze sztuki weneckiej u kilku największych malarzy francuskich, jak Géricault, Delacroix,

¹ E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971 (Stockholm Studies in History of Art, 22).

² „La seule étude d'ensemble – bien décevante – sur le sujet est le livre d'E. Forssman”. P. Georgel, *Tiepolo à Barbizon* [w:] „*Il se rendit en Italie*”. *Études offertes à André Chastel*, Rome–Paris 1987, s. 654, przyp. 30. Krytycyzm ten może wynikać z faktu, że błyskotliwa składnią książka Forssmana opiera się na bardzo wyselekcjonowanym materiale. W rozdziale „Venedig und die europäische Kunst bis 1866” w części poświęconej Francji (s. 149–166) omówionych zostało tylko pięciu artystów: Corot, Ziem, Delacroix, Couture i Manet. Niewiele tam także tekstów źródłowych z epoki, przez co niektóre sformułowania – choć w większości trafne – wydają się nieco zawieszane w próżni.



Ingres, Couture, Degas czy Manet³. W innych wreszcie pracach znajdujemy informacje o obrazie Wenecji w dawnym piśmiennictwie oraz o recepcji – zarówno w sferze literackiej, jak i artystycznej – poszczególnych weneckich mistrzów: Giorgione'a, Tycjana czy Tintoretta⁴. Wiele materiału porównawczego dostarczyła zorganizowana kilka lat temu we Włoszech wystawa *Venezia nell'Ottocento*, obejmująca między innymi malarstwo francuskie. Ostatnio kwestie kopii i zapożyczeń z mistrzów weneckich omówiono w katalogu wystawy *Copier-Creer* zorganizowanej z okazji dwustulecia muzeum w Luwrze⁵.

Brak jednak było ciągle całościowego opracowania problemu, zwłaszcza z wykorzystaniem dawnych tekstów o sztuce. Trzeba bowiem od razu zaznaczyć, że w pismach krytyków zagadnienie wpływów weneckich rysowało się bardzo wyraźnie i było niejednokrotnie przedmiotem dyskusji. Wypowiedzi na ten temat mieściły się, rzecz jasna, w szerszym kręgu opinii i stereotypów z zakresu historiozofii oraz teorii i historii sztuki. Poglądy na temat tradycji, naśladowania mistrzów i naśladowania natury, na sprawę piękna idealnego, a wreszcie znajomość historii sztuki różnych epok, odgrywały w tych dyskusjach podstawową rolę.

Również patrząc z obecnej perspektywy, wydaje się właściwe rozumieć „neowenecki” kierunek w malarstwie ubiegłego stulecia jako jeden z przejawów szerszego zjawiska: dominującego w ówczesnej sztuce historyzmu. Przez analogię z architekturą można mówić o neorenesansie lub – rzadziej – neobaroku. Dlatego właśnie uchwycenie nurtu inspirowanego Wenecją – nurtu niewątpliwie mniej wyraźnego niż np. rafaelizm – nastęrcza niekiedy pewne trudności. Poza formą dzieł należy tu bowiem wziąć pod uwagę, dla prawidłowego odczytania zarówno intencji artystów, jak i stwierdzeń krytyków, stosowaną wtedy periodyzację dziejów cywilizacji oraz panujące wówczas opinie o charakterystycznych cechach twórczości dawnych mistrzów czy szkół.

³ Chodzi tu o takich autorów, jak Günther Busch, Hans A. Lüthy, Lucien Rudrauf, Richard H. Randall, Albert Boime czy Theodore Reff. Ich prace zestawiono w wykazie bibliograficznym. Interesującą próbę prezentacji podobnych zagadnień na przykładzie sztuki polskiej, z wykorzystaniem europejskiego, głównie francuskiego, kontekstu, stanowi artykuł J. Starzyńskiego *L'inspiration de l'art vénitien dans la peinture polonaise des XIX^e et XX^e siècles* [w:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a cura di Luigi Cini, Venezia–Roma 1965, s. 105-119.

⁴ Mowa m. in. o badaniach takich autorów, jak Eduard Hüttinger, Eberhard Ruhmer czy Anna Laura Lepschy.

⁵ J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *Copier-Creer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993, m. in. s. 212-232 (rozdziały: „Le concert champêtre” i „D'après les Vénitiens”).



Istotną dla naszego tematu sprawą są więc z jednej strony dziewiętnastowieczne poglądy na renesans⁶, z drugiej zaś – na sztukę wenecką. Poglądy te w wielu wypadkach odbiegają od ustaleń dzisiejszej historii sztuki. Także „szkoła wenecka” była pojęciem o znaczeniu dość nieokreślonym, uznawano jednak powszechnie, że jej cechą charakterystyczną był prymat koloru nad rysunkiem. Na tej też podstawie krytycy budowali większość analogii między dziełami weneckiego renesansu i sztuki XIX wieku. Analogie te, często schematyczne i trudne dziś do przyjęcia, odzwierciedlają poglądy tamtej epoki i wprowadzają do interesującego nas zagadnienia dodatkowy wymiar. Wydaje się, iż dokonane z tego punktu widzenia porównanie materiału za- bytkowego i dziewiętnastowiecznych sądów krytycznych pozwoli pogłębić nasze rozumienie malarstwa ubiegłego stulecia.

Książka niniejsza stanowi wynik badań podjętych z inspiracji prof. Piotra Krakowskiego i dotyczących, najogólniej rzecz biorąc, problemu neorenesansu w malarstwie XIX wieku. Tekst, ukończony w r. 1990 jako praca doktorska, został w r. 1994 przeredagowany, z uwzględnieniem kilku pozycji najnowszej literatury oraz nie drukowanego indeksu tematycznego paryskich Salonów, opracowanego przez Jona Whiteleya⁷. Jej napisanie było możliwe dzięki stypendium doktoranckiemu w Instytucie Historii Sztuki UJ. Kwerendę za granicą ułatwiły stypendia ARP-INALCO w Paryżu i OCHSPS w Trinity College w Oksfordzie, a także gościna Przyjaciół.

Serdecznie dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do powstania książki: prof. Piotrowi Krakowskiemu za inspirację i troskliwą opiekę, prof. Francisowi Haskellowi za konsultacje i umożliwienie kwerendy w zbiorach oksfordzkich, paniom Marie-Claude Chaudonneret, Marie-Anne Dupuy, Laure de Margerie i innym pracownikom Luwru i Musée d'Orsay za pomoc i udostępnienie materiałów, recenzentom, prof. prof. Tadeuszowi Chrzanowskiemu, Marii Poprzęckiej i Mieczysławowi Porębskiemu za cenne uwagi, które w miarę możliwości starałem się uwzględnić, a pani Annie Król za zycziwe koleżeńskie rady.



⁶ Szkic tego zagadnienia przedstawiłem (wraz z szerszą bibliografią) w pracy pt. *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, Kraków 1987 (Zeszyty Naukowe UJ, Prace z historii sztuki, zesz. 18) . s. 11-26 (rozdział: „Historia pojęcia renesansu”), oraz w nie drukowanym referacie wygłoszonym na VII Seminarium Rogalińskim w Czerniejewie w listopadzie 1987. Z nie cytowanych tam publikacji zob. B. Bullen, *The Source and Development of the Idea of the Renaissance in Early Nineteenth-Century French Criticism*, „The Modern Language Review” 76, April 1981, nr 2, s. 311-322.

⁷ J. Whiteley, *Subject Index to Paintings Exhibited at the Paris Salon, 1673-1870*, Oxford 1993 (maszynopis).

I. NEOKLASYCYZM FRANCUSKI

A MALARSTWO WENECKIE



Doszukiwanie się oddźwięków weneckiego renesansu w malarstwie francuskim pierwszych dziesięcioleci XIX wieku może wydawać się nieporozumieniem. Doktryna i praktyka artystyczna szkoły Jacquesa-Louisa Davida, która zdominowała oblicze sztuki w okresie I Cesarstwa, oparta była rzeczywiście na zupełnie innej tradycji. Z początkiem XIX wieku uważano za jej podstawę połączenie studium rzeźby antycznej, żywego modelu i anatomii. Te trzy źródła miały prowadzić do osiągnięcia piękna idealnego (*beau idéal*) i sprawiały, jak sądzono, że jedynie sztuka starożytna mogła rywalizować z malarstwem Davida¹.

W istocie David i malarze z jego szkoły sięgali, poza antykiem, także do włoskiej sztuki renesansowej, a zwłaszcza do Rafaela. David uważał, że właśnie dzięki nawiązaniu do tych wzorów udało mu się we Włoszech przezwyciężyć ciężenie akademickiej tradycji rokocowej. Jak później wspominał, bliższy kontakt z dawną sztuką włoską zmusił go od początku pobytu na stypendium w Akademii Francuskiej w Rzymie (1775-1780) do gruntownego zrewidowania artystycznych założeń. Już w drodze do Rzymu widok dzieł mistrzów włoskich zachwiał przekonania młodego malarza i wywołał jego krytycyzm wobec manieri francuskiej: „ledwie znalazłem się w Parmie, kiedy widząc dzieła Correggia poczułem się zachwiany [w moich zapatrywaniach], w Bolonii zacząłem snuć smutne refleksje, we Florencji byłem przekonany, lecz w Rzymie wstyd mi było mojej ignorancji.

¹ Zob. np. A. Lenoir, *Observations sur le génie et les principales productions des artistes de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes* (1821). Deuxième édition, Paris 1824, s. 267, 271.



Oszołomiony całym otaczającym mnie pięknem nie wiedziałem, na co się zdecydować².

Z zachowanych dokumentów i relacji wynika, że przełom nastąpił raczej po kilku latach pobytu Davida we Włoszech, a wydarzeniem, jakie miało wpływ na zmianę jego stylu, był kilkutygodniowy wyjazd do Neapolu w roku 1779. Wedle słów Davida, podróż ta, podczas której zwiedzał m. in. Herkulanum i Pompeje³, otworzyła mu oczy na antyk i dawne malarstwo. Uprzywilejowanym mistrzem miał być, rzecz jasna, Rafael:

Wydawało mi się, że zrobiono mi operację katarakty. Zrozumiałem, że nie mogę naprawić mojej maniery, której zasada była fałszywa, i że trzeba zerwać ze wszystkim, co uważałem dotąd za piękno i prawdę. Poczulem, że kopiowanie natury bez wyboru jest czynnością pospolitą, którą można wykonywać mniej lub bardziej zręcznie, ale postępować jak starożytni i jak Rafael – znaczy naprawdę być artystą⁴.

W pojęciu Davida, zgodnie z poglądami Winckelmanna, Rafael był idealnym pośrednikiem pozwalającym na zrozumienie sztuki antycznej, stojącej wszakże wyżej od niego: „Boski Rafaelu! To ty stopniowo podniosłeś mnie do antyku! To ty, szlachetny malarzu, to ty spośród nowożytnych zbliżyłeś się najbardziej do tych nieodścigłych wzorów. To także ty nauczyłeś mnie, że starożytność jeszcze cię przewyższa!”⁵ Mimo tych – późniejszych zresztą – deklaracji, Rafael nie był jedynym mistrzem, jakim interesował się David we Włoszech. Zarówno fakt, że za przedmiot swej obowiązkowej akademickiej kopii David wybrał *Ostatnią wieczerzę* Valentina de Boulogne⁶, jak i forma powstałych wówczas obrazów⁷,

² Rękopiśmienna autobiografia Davida, ok. r. 1800, École des Beaux-Arts (dalej: EBA), Ms. 316. Cyt. za D., G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris 1973, s. 157 (nr 1368).

³ Davidowi towarzyszył w podróży do Neapolu rzeźbiarz Suzanne, a także – według nie udokumentowanej dotąd tradycji – Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. Zob. katalog *Jacques Louis David 1748-1825*, Musée du Louvre, Musée national du château de Versailles 1989-1990, Paris 1989, s. 63.

⁴ Bibliothèque de l'Institut, Ms. 3783; D., G. Wildenstein, *op. cit.*, s. 9 (nr 58).

⁵ Autobiografia Davida, EBA, *loc. cit.*; D., G. Wildenstein, *op. cit.*, s. 157. Zob. też katalog J. -P. Cuzin, *Raphael et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983-1984, Paris 1983, s. 95-96. Na zależność estetyki Davida od Winckelmanna zwraca uwagę M. I. Rosenberg, *Raphael in French Art Theory, Criticism and Practice (1660-1830)*, Ph. D. University of Pennsylvania 1979, Ann Arbor 1983, s. 270-271.

⁶ Obraz Valentina, wówczas w Palazzo Mattei, znajduje się obecnie w Galleria nazionale d'arte antica w Rzymie. Kopia Davida (wykonana w r. 1779) nie zachowała się. Zob. katalog *Jacques Louis David* (1989), s. 62.

⁷ Chodzi o namalowane w Rzymie obrazy *Saint Jérôme* (prawdopodobnie z r. 1779, datowany 1780, Québec, Musée du Séminaire) oraz akademicki akt zwany *Patrocle*

świadczą o ukierunkowaniu na realistyczne, silnie światłocieniowe malarstwo Caravaggia i caravaggionistów XVII wieku. Jak zanotował Delécluze, David uważał później, że jego początkowa fascynacja twórczością Caravaggia wynikała z braku przygotowania do odbioru bardziej subtelnych obrazów Andrea del Sarto, Tycjana i kolorystów⁸.

Inspirująca rola malarstwa nowożytnego, zaświadczona przez Davida, odpowiadała akademickiej praktyce kopiowania uznanych arcydzieł, a zwłaszcza Rafaela. Rzecz jasna wykonywanie rysunkowych i olejnych kopii uważano już od dawna za niezbędny składnik edukacji artystycznej i praktyka ta nie była czymś specyficznym dla francuskiego klasycyzmu⁹. Repertuar wzorów Davida wydaje się szczególnie bogaty. Poza rzeźbą antyczną i Rafaelem, obejmował on m. in. dzieła Correggia, Michała Anioła, Pietra da Cortona, Domenichina i Carraccich, które pracowity artysta szkicował nie tylko na stypendium w Rzymie, ale także podczas drugiego pobytu w Italii (1784-1785)¹⁰. W sierpniu 1780 roku, w drodze powrotnej do Francji, David – jak wielu innych stypendystów – zwiedzał Wenecję i wykonał tam m. in. rysunkowe kopie według Veronese'a¹¹. Szkice przywiezione z Włoch miały mu służyć przez wiele lat jako podstawowe repertorium wzorów ikonograficznych.

Na przełomie XVIII i XIX wieku rozwojowi malarskiego historyzmu we Francji sprzyjało wielkie zainteresowanie sztuką włoską, związane z powstającym w Luwrze gigantycznym Muzeum Napoleona, do którego od roku 1796 przekazywano najznakomitsze obrazy zdobyte w Italii lub uzyskane w drodze kontrybucji¹². Grabież dzieł sztuki zaczęła się już w roku 1794 po zwycięskiej kampanii belgijskiej, kiedy to przewieziono do Paryża liczne płótna Rubensa i Van Dycka. Wedle oficjalnej

(ok. 1780, Cherbourg, Musée Thomas Henry). Datowanie według Antoine Schnappera w katalogu *Jacques Louis David* (1989), s. 64, 100-102. Zob. też A. Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg 1980, s. 43-44.

⁸ E. -J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, (Paris 1855) reprint Paris 1983, s. 114. Współcześni badacze widzą wpływ caravaggionizmu przede wszystkim we wczesnej twórczości Davida (do ok. r. 1799). Zob. S. A. Nash, *David, Socrates and Caravaggism. A Source for David's „Death of Socrates“*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA) 91, 1978, s. 205-206; P. Rosenberg, *David et Caravage [w:] L'Ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Siracusa 1987, s. 183-210.

⁹ Z ostatnich publikacji na ten temat zob. katalog E. Haverkamp-Begemann, C. Logan, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, The Drawing Center, New York 1988.

¹⁰ D., G. Wildenstein, *op. cit.*, s. 17, 157.

¹¹ J. -P. Mouilleseaux, *Notes [w:] E. -J. Delécluze, Louis David...*, s. 460, przyp. 16.

¹² Zob. C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London 1965; P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.

frazeologii, dzieła geniuszu, będące dziedzictwem wolności, znalazły się wreszcie w swej prawdziwej ojczyźnie, dla jej chwały i dla użytku artystów¹³. Warto zauważyć, że przeciwnicy tworzenia w ten sposób muzeum – a należał do nich m. in. David – dowodzili, że korzyść dla sztuki nowoczesnej będzie raczej wątpliwa, ponieważ włoskie obrazy należy oglądać w ich właściwym, historycznym otoczeniu, a zbyt wielkie ich nagromadzenie może się najwyżej przyczynić do wykształcenia uczonych, nie zaś artystów¹⁴.

Muzeum Napoleona niewątpliwie dostarczyło artystom wielkiej rozmaitości wzorów, pozwalając im na kontakt ze sztuką włoską, utrudniony z powodu zawieszenia działalności Akademii Francuskiej w Rzymie (od czasu rewolucji do r. 1802). Wśród ponad 500 obrazów znalazło się w Luwrze wiele dzieł weneckich¹⁵, ale nie one cieszyły się wówczas największym zainteresowaniem. Oprócz obrazów szkoły rzymskiej XVI wieku, należących do żelaznego kanonu akademickiego, zgromadzono w Paryżu prawie trzydzieści obrazów przypisywanych Peruginowi, którego ceniono przede wszystkim jako mistrza i poprzednika Rafaela. Oddziaływanie włoskich „prymitywów” dało się zauważyć nawet w twórczości Davida; sądzono wówczas, że źródłem inspiracji dla obrazu *Leonidas*, rozpoczętego w roku 1800 (a ukończonego dopiero w 1814), była – obok rzeźby greckiej – sztuka Giotta, Fra Angelica, a zwłaszcza Perugina¹⁶. David był jednak, jak wiadomo, przeciwny bardziej skrajnej formie neoprymitywizmu, jaka od roku 1799 zaznaczyła się w grupie jego młodych uczniów, zwanych *méditateurs* lub *barbus*. Program tej

¹³ Polemikę dotyczącą transferu dzieł sztuki omawia E. Pommier we wstępie do wznovionych niedawno listów Quatremère'a (A. -C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Introduction et notes par E. Pommier, Paris 1989, s. 27-65). Zob. też E. Pommier, *L'Art de la liberté*, Paris 1991, s. 397-466 (rozdział: „La Fête des arts”).

¹⁴ „La vue de ces chefs-d'oeuvre formera peut-être des savants, des Winckelmann, mais des artistes, non” (David). E. -J. Delécluze, *Louis David...*, s. 209. Por. idem, *Journal, 1824-1828*. Texte publié avec une introduction et des notes par R. Baschet, Paris 1948, s. 295.

¹⁵ Zob. M. -L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français” (dalej: BSHAF), 1936, s. 244-348. 20 z tych obrazów (Veronese'a, Tycjana i Tintoretta) skonfiskowano w Wenecji. C. Gould, *op. cit.*, s. 55-58. P. Wescher (*op. cit.*) daje najpełniejsze zestawienie (obejmujące także dzieła włoskie przywiezione z innych krajów Europy), w którym figuruje 27 obrazów Veronese'a, 21 Tycjana i 5 Tintoretta.

¹⁶ Wpływ miał polegać na jednoplanowej kompozycji i wyizolowaniu poszczególnych postaci. E. -J. Delécluze, *Louis David...*, s. 219-220. Por. W. Friedländer, *David to Delacroix*, Cambridge, Mass. –London 1952, s. 31.

„sekty brodaczy” wyrażał się zresztą bardziej strojem i stylem bycia niż wybitniejszymi realizacjami artystycznymi. Jedną z ciekawszych był *Apelles*¹⁷ Jeana Broca, wystawiony na Salonie w roku 1800 i porównywany z Peruginem i wczesnym Rafaellem¹⁸. David, w przeciwieństwie do krytyków, którzy widzieli w obrazie Broca błędy koloryt fresków Quattrocenta, podkreślał kolorystyczne zdolności malarza i zachęcał go, aby rozwijał je studiując mistrzów weneckich:

Masz zdolności zwłaszcza do kolorytu [...]. A więc nie wyobrażaj sobie, że jesteś Rafaellem. Studiuj mistrzów, którzy ci odpowiadają: Tycjana, Tintoretta, Giorgione'a, słowem Włochów, a później wracaj do modelu, zapomnij o mistrzach i naśladowaj naturę tak, jakbyś kopiował obraz, bez wiedzy, bez wcześniejszego zamysłu, szczerze, a zdziwisz się, jak dobrze zrobileś¹⁹.

To zalecenie Davida wydaje się zaskakujące wobec opinii, jakie wypowiedziano wtedy na temat malarstwa weneckiego. Szkołę weneckiego Cinquecenta stawiano mianowicie znacznie niżej od sztuki Rzymu i Florencji, a także od eklektyków bolońskich, których pozycja była jeszcze wówczas wysoka. Wartości koloryzmu weneckiego, doceniane w połowie XVIII wieku, a nawet w latach siedemdziesiątych²⁰, nie znajdowały zrozumienia w oczach bardziej rygorystycznych zwolenników klasycyzmu z pokolenia Quatremère'a de Quincy, działających na przełomie stuleci²¹. Tę zmianę podejścia do sprawy koloru dobrze ilustruje *Słownik sztuk pięknych* z roku 1792, napisany przez Claude-Henri Wateleta (1718-1786), a ukończony i wydany po jego śmierci przez Pierre-Charles Lévesque'a (1736-1812). Lévesque już w przedmowie wyjaśnił, że nie podziela wszystkich idei swego poprzednika, który, choć znał dobrze Włochy i antyk, nie był dostatecznie przejęty duchem Rzymu i starożytności. Nie jest to – powiada Lévesque – winą Wateleta, lecz epoki, w której ukształtowały się jego poglądy. Rozbieżność postawy dotyczyła bardzo ważnego zagadnienia, gdyż według wydawcy *Słownika* to właśnie w antyku i u wielkich mistrzów szkoły rzymskiej znajduje się to, dzięki czemu sztuka wznosi się na wyżyny wielkiej poezji, i tam

¹⁷ *L'École d'Apelles*, Paryż, Luwr. Zob. G. Levitine, „L'École d'Apelle” de Jean Broc: un „primitif” au Salon de l'an VIII, GBA 80, 1972, s. 285-294.

¹⁸ G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The „Barbu” Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park and London 1978, s. 114.

¹⁹ E. J. Delécluze, *Louis David...*, s. 55.

²⁰ Zob. np. P. Rosenberg, *Veronese et les voyageurs français du XVIII^e siècle* [w:] *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, s. 121-128.

²¹ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 398-406 (rozdział „Neoklasycyzm i nieufność wobec koloru”).



właśnie artyści powinni szukać inspiracji²². Redagując *Słownik*, Lévesque zdecydował się jednak pozostawić istniejące artykuły w niezmienionej postaci, dodając tylko od siebie brakujące hasła. Stąd właśnie bierze się interesująca niejednorodność zawartych tam stwierdzeń.

Liberalizm Wateleta można zauważyć np. w opracowanym przez niego artykule na temat antyku. Przede wszystkim jest on nader krótki i zamiast podkreślać absolutne znaczenie starożytności dla nowoczesnej sztuki, stara się wskazać, że obok klasycyzmu istnieje dla artystów także inna droga – bezpośrednie naśladowanie natury. Warto zatrzymać się chwilę nad tym tekstem, ponieważ dotyczy on realizmu, czyli kategorii odnoszonej często przez ówczesnych autorów do malarstwa weneckiego. Watelet zwraca uwagę, że jest wielu artystów, którym typ zdolności – oparty na zwykłej obserwacji – pozwala nieraz stworzyć dzieła godne podziwu, choć nie przewyższające natury i dalekie od wzniosłej doskonałości. Bardziej niż studium antyku – twierdzi Watelet – przystoi im właśnie imitacja natury, połączona z wyborem i poprawkami, opartymi na rozumowaniu i porównaniach. Malarz o tego rodzaju inklinacjach powinien zrezygnować ze wzniosłości i z antyku, i zadowolić się prawdą formy i koloru. Nie stanie się on wprawdzie Rafaellem, ale gdyby został Tycjanem – mówi dalej Watelet – z pewnością nie będzie się uskarżał na swój los²³.

Przyjętą przez neoklasyków hierarchię dawnych szkół, opartą na stopniu realizacji piękna idealnego, i miejsce w tej hierarchii szkoły weneckiej wyjaśnia bardziej „nowoczesny”, odpowiadający poglądom z przełomu stuleci, artykuł Lévesque’a na temat koloru. Lévesque jest przeciwnikiem koloryzmu i, podkreślając różnorodność kolorytu obrazów weneckich i flamandzkich, Tycjana, Veronese’a, Bassana i Rubensa, przekonyuje czytelników, że wrażenie, jakie wywierają dzieła kolorystów, polega wyłącznie na wdzięcznym kłamstwie²⁴. Stawiając pytanie, czy malarz historyczny powinien poświęcać się studiom nad kolorem, powołuje się na autorytet Reynolds’a i pisze, że badanie odcieni barw i drobiazgowo kopiowanie materiałów właściwe jest raczej niższemu rodzajom malarstwa. Malarz historyczny nie musi odtwarzać konkretnych tkanin, a jedynie drapować postaci, co zresztą jest bardzo trudne. I w tej dziedzinie odpowiednim wzorem dla artystów są wielkie szkoły włoskie:

²² P.-C. Lévesque, *Avertissement* [w:] C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, t. I, s. IX-XI.

²³ C.-H. Watelet, *Antique* [w:] C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 85-87.

²⁴ P.-C. Lévesque, *Couleur* [w:] C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 531-532. Zob. aneks II, nr 1. Źródła tego poglądu omawia J. Lichtenstein, *La couleur éloquent: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1989.



Trzy wielkie szkoły włoskie, rzymska, florencka i bolońska, zachowały prostotę dra-perii. [...] Szkoły wenecka i flamandzka oddaliły się od niej, aby zyskać podziw stylem bardziej wspaniałym, ale niższym. Potrzebowały tego wybiegu, aby wyrównać to, na czym im zbywało z wyższych aspektów sztuki. Ich głównym celem była wytworność; bardziej chciały olśniewać niż szukać doskonałego piękna. [...] Wielki styl cechuje powaga, którą trudno pogodzić ze zmanierowaniem; oddziałuje on na duszę; ta druga maniera jedynie na zmysł wzroku. [...] Dusza Rafaela, śmiałość Michała Anioła, rozważa Poussina zawsze górować będą nad blaskami palety. Nie porzucamy czystych piękności dla ozdób i blich-tru kurtyzany²⁵.

Malarstwo weneckie było zatem, według teoretyków neoklasycyzmu, odległe od piękna idealnego, stanowiącego istotny cel wielkiej sztuki. Sądono powszechnie, że jest oparte na wiernej obserwacji natury. Jak pisał Lévesque, „cette école est l'élève de la nature”²⁶. Mistrzom weneckim brakowało lekcji antyku, dzięki której artyści rzymscy opanowali piękno formy i ekspresję. Wenecjanie kopiowali bez wyboru formy występujące w naturze i, nie zajmując się wyższymi aspektami sztuki, całą swą uwagę poświęcali barwie²⁷.

W odróżnieniu od teoretyków nowożytnych, autorzy piszący o sztuce w okresie klasycyzmu nie zawsze uważali, że połączenie rysunku Rafaela z kolorem Wenecjan dałoby sztukę doskonałą. Sądono raczej, że kolor Tycjana lub Rubensa nałożony na dzieło o doskonałej formie osłabiłby ogólne wrażenie, zbyt angażując widza i nie pozwalając mu na kontemplację piękna rysunku. Tak właśnie pisał cytowany wyżej Lévesque:

Wyobraźmy sobie szlachetny temat, jaki mógłby stworzyć Rafael; wyobraźmy sobie ekspresję postaci, jaką mógłby im nadać; dodajmy do tego całe piękno kształtów, dla których dostarczają wzorów najdoskonalsze dzieła starożytne: jest to dość, aby zająć duszę widza. Jeśli dołączymy do tego wszystkiego koloryt Tycjana lub Rubensa, to zamiast powiększyć wrażenie, osłabimy je, ponieważ widz nie będzie się już znajdował w stanie spokoju, potrzebnego, aby cieszyć się wyłącznie pięknem, które przede wszystkim powinno go zajmować²⁸.

Zaskakujące – wydawałoby się – w tym kontekście zalecenia Davida dla Broca, dotyczące studiowania mistrzów weneckich, znajdują jednak uzasadnienie w innym fragmencie *Słownika*. Na zakończenie rozważań o kolorze Lévesque napisał mianowicie, zgadzając się w tym wypadku z Wateletem, że artysta powinien poznać i odpowiednio

²⁵ *Ibidem*, s. 532-534. Zob. aneks II, nr 1.

²⁶ „Ta szkoła jest uczennicą natury”. P. -C. Lévesque, *École Vénitienne* [w:] C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. II, s. 46.

²⁷ *Ibidem*, s. 46-47.

²⁸ P. -C. Lévesque, *Couleur* [w:] C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 535. Zob. aneks II, nr 1.



wykorzystać dany mu od natury rodzaj talentu. Malarz, którego pociąga szkoła wenecka i flamandzka, zdziałałby zapewne niewiele w szkole rzymskiej. Choć więc największych pochwał godni są rywale Rafaela, kolorysty powinni pójść za swym powołaniem i sięgnąć po palmy czekające na uczniów Tycjana, Veronese'a i Rubensa. Szkoła rzymska jest szkołą poezji malarskiej, cechą szkoły weneckiej i flamandzkiej jest natomiast właściwe malarstwo. Gdy nie można być poetą, powiada Lévesque, dobrze jest przynajmniej być malarzem²⁹. Tak też można rozumieć receptę Davida, wedle której Broc, ze względu na charakter swego talentu, miał po zapoznaniu się z malarstwem weneckim przejść do studium natury.

Jak wynika z powyższych uwag, w okresie panowania estetyki neoklasycyzmu uważano, iż cechą malarstwa weneckiego jest wierne odtwarzanie bezpośrednio postrzeganej rzeczywistości, realizowane przede wszystkim przez kolor. Równocześnie jednak w ówczesnej teorii przewija się pogląd, że malarstwo kolorystyczne koncentruje się na najmniej ważnym i najmniej „prawdziwym” aspekcie natury, dając jedynie jej złudę, i lekceważąc formę przedmiotów nie stara się uchwycić istoty piękna. W hierarchii, przedstawionej przez Quatremère'a de Quincy w rozprawie na temat *Ideatu* z roku 1837, najniżej znajdowała się szkoła flamandzka, zadowolająca się odtwarzaniem najbardziej zewnętrznych i przyziemnych aspektów rzeczywistości³⁰. Jednak malarstwo weneckie także nie dorównywało, rzecz jasna, osiągnięciom szkoły rzymskiej, a zwłaszcza Rafaela. Szkoła rzymska, szczytowy wykwit geniuszu włoskiego, najbliższa była ucieleśnieniu piękna idealnego, ponieważ – opierając się na rysunku³¹ – kreowała doskonałe formy, przewyższające piękno spotykane w naturze. Z tych przyczyn uznawano, że sięganie do wzorów antycznych i do Rafaela jest jak najbardziej wskazane. Sądono natomiast, że kolor szkoły weneckiej i flamandzkiej jest mało stosowny dla wielkiego malarstwa hi-

²⁹ C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 537.

³⁰ A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Paris 1837, s. 177.

³¹ Rysunek według doktryny klasycyzmu powinien prowadzić do uzyskania form uogólnionych: „le style de dessin idéal tend essentiellement à généraliser les images des corps, puisqu'il est le contraire du style du dessin, qui procède par l'imitation bornée des particularités”. Dzieło sztuki nie powinno, jak byśmy dziś powiedzieli, być zbyt realistyczne: „L'excès même (ou l'abus) de la ressemblance, autrement dit l'illusion, annule dans bien des cas, et l'effet et par conséquent le plaisir de l'imitation. [...] C'est sur cela que se fonde une sorte d'hierarchie entre tous les arts, dans le règne de l'imitation”. A. -C. Quatremère de Quincy, *Essai sur l'Idéal...*, s. 220 i 307-308.



storycznego³². W tym kontekście interesująca wydaje się sprawa wpływu weneckiego i flamandzkiego koloryzmu na Davida. Wpływ ten dostrzegają niektórzy badacze w jego twórczości z epoki Cesarstwa.

Zmianę stylu Davida w tym okresie podkreśla m. in. Louis Hautecoeur, pisząc, że w czasach Napoleona David nie inspirował się już płaskorzeźbami antycznymi ani Domenichinem, lecz płótnami dawnych kolorystów, Rubensa i Wenecjan. Przykładem ich oddziaływania ma być wspaniała *Koronacja Napoleona*³³, namalowana w latach 1806-1807 i wystawiona w roku 1808, utrzymana w bogatej gamie nasyconych kolorów, pełna umiejętnie oddanych wizerunków osób biorących udział w uroczystości i olśniewająca przepychem strojów, tkanin i dekoracji³⁴. Alexandre Lenoir, przyjaciel Davida, przekazał intencje artysty, który przystępując do malowania *Koronacji* czuł, że temat wymaga innego stylu niż ten, jaki pokazał w *Sabinkach*. „Trzeba było – pisze Lenoir – zastosować inne środki, tak w zakresie ogólnej faktury, jak użycia barw. Można zauważyć, że co do kolorytu [...] p. David przejął się zasadami szkoły weneckiej. [...] Malował laserunkami”³⁵. Louis Hautecoeur w swojej monografii Davida zwraca przede wszystkim uwagę na wpływ Rubensa, którego *Koronację Marii Medici* David specjalnie oglądał w Pałacu Luksemburskim przed rozpoczęciem komponowania *Sakry*. Obraz Davida, pisze Hautecoeur, wydaje się bardzo wykończony, ale w rzeczywistości jest malowany nadzwyczaj śmiało. Wystarczy spojrzeć, w jaki sposób są oddane aksamity i złoto, adamaszki i atłasy, gronostaje i pióra, aby stwierdzić wielką wirtuozerię techniczną³⁶.

³² „La couleur brillante des écoles Vénitienne et Flamande convient peu au grand genre de l'histoire”. P.-C. Lévesque, *Peintres* [w:] C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *op. cit.*, t. IV, s. 146.

³³ *Sacre de l'empereur Napoléon I^{er} et couronnement de l'impératrice Joséphine...*, Paryż, Luwr.

³⁴ L. Hautecoeur, *Histoire de l'art*, Paris 1959, t. III, s. 71.

³⁵ A. Lenoir, *Examen du tableau des Sabines et de l'école de M. David*, Paris 1810, s. 45. Cyt. za L. Hautecoeur, *Louis David*, Paris 1954, s. 206. Na użycie laserunków przez Davida wskazują pośrednio wypowiedzi jego uczniów. Zob. np. E.-J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, Paris 1828 (§8 poświęcony laserunkom); Miette de Villars, *Mémoires de David, peintre et député à la Convention*, Paris 1850, s. 32. Podają za: M. Bleyl, *Zur Maltechnik Jacques-Louis Davids* [w:] *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Hrsg. H. Althöfer, München 1987, s. 124.

³⁶ L. Hautecoeur, *Louis David*, s. 201, 206, 271. Kwestie techniki i stylu późnego Davida omawia H. McPherson, *The „Fortune Teller” of 1824 or the Elegant Dilemma of David's Late Style*, GBA 133, 1991, juillet-août, s. 27-36, zwłaszcza s. 31.



Oddając bogatą scenierię *Koronacji Napoleona*, David sięgnął więc do tych samych metod, jakie zalecał w swoim *Słowniku* Watelet. W artykule o draperiach ten osiemnastowieczny amator odradza artystom zbyt szczegółowe studiowanie układu tkanin z użyciem manekinów i nadmierne ich wykańczanie, wywołujące wrażenie „przemęczenia” obrazu. Stawia natomiast za przykład Tycjana, Veronese’a, a zwłaszcza Van Dycka, którego draperie są lekkie, prawdziwe i wykonane z łatwością świadczącą, że malarz był wyższy ponad techniczne ograniczenia³⁷.

Niecodzienne opracowanie przez Davida *Koronacji Napoleona* zostało zauważone przez współczesnych, przede wszystkim – rzecz jasna – przez artystów, m. in. przez Géricaulta. I jemu także kompozycja Davida kojarzyła się z Rubensem³⁸, którego sztuka bardzo przemawiała do temperamentu młodego malarza. Ówczesna krytyka uważała Rubensa za pierwszego mistrza malarstwa pompacyjnego (*peinture d'apparat*) i porównywała go często z Tycjanem z powodu wartości kolorystycznych jego płócien³⁹.

Wykorzystanie przez Davida środków charakterystycznych dla dawnych kolorystów było zabiegiem raczej niecodziennym. Według ówczesnych teoretyków, ten sposób malowania nie odpowiadał gatunkowi malarstwa historycznego. Cytowany już wielokrotnie Lévesque pisał, że główna cecha charakterystyczna szkoły weneckiej, czyli koloryzm, a także umiejętność odzwierciedlania na obrazie właściwości materiałów i tkanin, wynika z praktyki, jaką mieli mistrzowie weneccy w wykonywaniu portretów, i w gruncie rzeczy „przystoi bardziej portrecistom niż malarzom historycznym. Sztuka naśladowania tkanin jest niezbędnym składnikiem talentu malarza portretów”⁴⁰, a więc artyści uprawiającego niższy gatunek sztuki. Można by odpowiedzieć, że *Koronacja Napoleona* jest przede wszystkim zbiorowym portretem, ponieważ tak właśnie rozumiała to dzieło większość przedstawionych na nim osób. Rzeczywiście kompozycja ta tylko częściowo spełnia wa-

³⁷ C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 655.

³⁸ Géricault miał pod koniec życia powiedzieć o *Koronacji Napoleona*: „La moitié de ce tableau est magnifique, c'est aussi beau que Rubens”. C. Clément, *Géricault*, GBA 22, 1867, s. 478.

³⁹ P. -C. Lévesque, *Rubens* [w:] C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. II, s. 94.

⁴⁰ „La qualité prééminente de l'école Vénitienne est due à l'habitude qu'avoient les maîtres de cette école, de faire des portraits et convient en effet plus particulièrement aux peintres de portraits qu'aux peintres d'histoire. L'art d'imiter de riches étoffes entre comme partie nécessaire dans le talent du peintre de portraits”. P. -C. Lévesque, *Couleur* [w:] C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. I, s. 534.



runki, jakie stawiano przed obrazem historycznym. Nie eksponuje mianowicie piękna idealnego, które chciano wyrazić w obrazach o tematyce antycznej i mitologicznej. W zupełności odpowiada natomiast innej definicji, wedle której obraz historyczny miał żywo przedstawiać postępowanie i uczucia ludzi w ważnych okolicznościach, i wywoływać u widza wrażenie uczestnictwa w akcji⁴¹. Relacje z epoki świadczą, że publiczność była uderzona „prawdą” wielkiego malowidła. Napoleon powiedział nawet: „Quelle vérité! Ce n'est pas une peinture; on marche dans ce tableau”⁴². Sięgnięcie przez Davida do środków wypracowanych przez malarstwo weneckie i Rubensa miałyby więc swoje uzasadnienie nie tylko w poszukiwaniu reprezentacyjnej wspaniałości, ale także w dążeniu do realizmu⁴³.

Przekonanie o realistycznym charakterze malarstwa weneckiego, obecne później w myśli o sztuce w ciągu całego XIX wieku, nie zachęcało na ogół teoretyków klasycyzmu do stawiania malarstwa weneckiego za wzór. Przeszkodą w tym względzie był panujący stereotyp o niższości rysunku mistrzów weneckich, wywodzący się jeszcze od Vasariego. Pisarze wczesnego, osiemnastowiecznego klasycyzmu łatwiej byli skłonni zapomnieć Wenecjanom tę rzekomą ułomność, niż bardziej radykalni francuscy teoretycy około roku 1800. Na przykład Anton Raphael Mengs w wydanych w roku 1762 *Mysłach o pięknie* zaliczył Tycjana do trójki najwybitniejszych artystów (obok Rafała i Correggia), podkreślając znaczenie w jego sztuce, na równi z kolorem, pierwiastka prawdy⁴⁴. Jednak i Mengs uważał, że „Tycjan nie pokazał w rysunku wiele ideału. W modelunku miał dosyć ideału, aby dobrze odczuć naturę, ale

⁴¹ „Les tableaux d'histoire proprement dits [...] sont destinés à représenter vivement la conduite, les sentimens et les passions des hommes dans des occasions importantes, et à nous faire sentir ce que nous aurions pu éprouver si nous avions été témoins de l'action représentée”. A. L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806, t. II, s. 59.

⁴² „Jakaż prawda! To nie jest malarstwo; do tego obrazu można wejść”. Katalog *Jacques Louis David* (1989), s. 411, 415.

⁴³ Malarskość *Koronacji* należy widzieć w kontekście pozostałej twórczości Davida, suchej i z pewnością odległej od wzorów weneckich czy flamandzkich. Wypada odnotować pogląd krytyka, który przed stu laty wyraził swój sceptycyzm wobec próby modyfikacji stylu, jaką David podjął w *Koronacji*: „Ce qui lui manque, c'est facile à voir. Il avait trop méprisé jusqu'alors l'effet pittoresque, il avait trop dédaigné la couleur, les belles pâtes, la touche savoureuse et large, pour pouvoir d'un coup, même en regardant Rubens et Véronèse, leur emprunter beaucoup de leur vivacité éclatante”. G. Lafenestre, *La Peinture française au XIX^e siècle. Exposition universelle de 1889* [w:] idem, *La Tradition dans la peinture française*, Paris [1898?], s. 27.

⁴⁴ A. R. Mengs, *Gedanken über die Schönheit*, (Zürich 1762) wyd. Leipzig b. d. (Reclam Bücherei), s. 38-59, 61. Podają za: E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento* [w:] *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi di Venezia*, Vicenza 1980, s. 456.

nie miał go tyle, co Correggio, i można powiedzieć, że jego modelunek jest jedynie naszkicowany⁴⁵. Na przełomie XVIII i XIX wieku postać Rafaela znacznie przyćmiewała Tycjana i nikt chyba we Francji nie mógłby, tak jak to uczynili dwaj turyści z Wysp Brytyjskich, John Opie i Heinrich Füssli, zwiedzający Muzeum Napoleona w r. 1802, przedłożyć Wenecjanina nad mistrza z Urbino⁴⁶.

Krytyczne opinie o dawnej sztuce weneckiej wypowiadało w ciągu pierwszej połowy XIX stulecia wielu zwolenników klasycyzmu. Dla przykładu można tu wymienić Delécluze'a, który podczas swej długoletniej działalności na polu krytyki modyfikował wprawdzie poglądy w konfrontacji ze zmieniającą się sytuacją artystyczną, ale zawsze pozostał wierny koncepcji wielkiego malarstwa dążącego do idealnego piękna. W latach dwudziestych Delécluze podpisywał się jeszcze pod teoriami Quatremère'a de Quincy i swego mistrza, Davida. O sztuce weneckiej sądził, że podporządkowana jest kolorowi. Z wyjątkiem Giorgione'a i Tycjana, którzy zawsze umieli wyrazić piękno natury i których czysty rysunek nierzadko dorównuje Rafaelowi, malarze weneccy, jak Tintoretto, Bassano i Veronese, chcą olśniewać oczy kolorem. A kolor sprawia, że zapomina się o formie, tak samo jak muzyka każe zapomnieć o poezji⁴⁷. Wenecjanie, niewolnicy wrażenia, ograniczyli swoje ambicje do mistrzowskiego wprawdzie, ale biernego kopiowania rzeczywistości i „naskórka życia” (*l'épiderme de la vie*), co pozbawia ich sztukę prawdziwej poezji⁴⁸.

Repertuar dzieł nowożytnych, wykorzystywanych przez malarzy w okresie klasycyzmu, był więc dosyć ograniczony. Niesłyszana popularnością cieszyły się dzieła Rafaela, które w pierwszych latach XIX wieku kopiowali m. in. młodzi stypendyści Akademii Francuskiej w Rzymie (od 1806 r. należał do nich Ingres)⁴⁹, przygotowując podstawy pod rafaelizm, jaki miał dojść do głosu w sztuce następnych dziesięcioleci. Sięgnięcie do wzorów innych niż malarstwo szkoły rzymskiej oznaczało

⁴⁵ Cyt. za P. -C. Lévesque, *Titian* [w:] C. -H. Watelet, P. -C. Lévesque, *op. cit.*, t. II, s. 52.

⁴⁶ Obaj malarze wyżej ocenili *Męczeństwo św. Piotra* Tycjana niż *Transfigurację* Rafaela. J. Van Nimmen, *Responses to Raphael's Paintings at the Louvre, 1798-1848*, Ph. D. Diss., University of Maryland 1986, Ann Arbor 1987, s. 186, 191, 199. W tym samym czasie obraz Tycjana studiował w Paryżu Turner. C. Powell, *Turner in the South. Rome, Naples, Florence*, New Haven and London 1987, s. 193.

⁴⁷ E. -J. Delécluze, *Salon de 1822*, „Moniteur universel” 3 mai 1822. Podają za R. Baschet, E. -J. Delécluze, *témoign de son temps (1781-1863)*, Paris 1942, s. 255-256.

⁴⁸ E. -J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, s. 12-13.

⁴⁹ G., J. Lacambre, *Ingres à la Villa Médicis. Quelques précisions sur ses envois de pensionnaire*, „Revue du Louvre et des musées de France” 17, 1967, s. 236, 238.



natomiast wyjście poza konwencję neoklasyczną. Artystyczny historyzm, wskutek odnowienia repertuaru wzorów, stawał się – jak to miało nieraz miejsce – impulsem dla przekształceń stylowych malarstwa nowoczesnego. W okresie I Cesarstwa można to zaobserwować na przykładzie Davida, a także innych znanych malarzy, m. in. Grosa. Badacze jego twórczości, uważanej za prekursorską wobec romantyzmu, podkreślają inspirującą rolę Rubensa i malarstwa weneckiego⁵⁰, które artysta poznał bliżej we Włoszech, uczestnicząc tam w pracach komisji gromadzącej zbiory dla Muzeum Napoleona. Wpływ ten jest widoczny przede wszystkim w bogatym kolorycie, aktywnej roli światła i w dynamicznej kompozycji takich obrazów, jak *Zadżumieni w Jaffie* (1804)⁵¹ i *Bitwa pod Abukirem* (1805)⁵². Najważniejsze było chyba oddziaływanie Rubensa, którego dzieła Gros oglądał w Genui, a także manierystów w rodzaju Giulio Romano czy Perino del Vaga. Warto zaznaczyć, że kilka rysunków tych ostatnich miał Gros we własnej kolekcji. Wpływ Rafaela polegał natomiast na przejmowaniu poszczególnych figur i grup postaci jako wzorów kompozycyjnych⁵³. W każdym razie współcześni Grosa dostrzegali w jego obrazach z tego okresu przede wszystkim kolor, czyli jakość nie związaną – w pojęciu ówczesnej krytyki – z malarstwem Rafaela: „Koloryt obrazów pana Grosa jest na ogół mocny i zdecydowany, na sposób Rubensa; jego styl jest niekiedy śmiały i wzniosły, jak styl Giulia Romano; i jeśli mu się zarzuca błędy rysunku i perspektywy, to te usterki są wynagrodzone przez piękności pierwszego rzędu”⁵⁴. Malarz Girodet, odczytując na Salonie w roku 1804 wierszowaną pochwałę Grosa, podkreślił jego świetny kolor i gorącą paletę, przypominającą Veronese’a i Tycjana⁵⁵. Opinia o kolorystycznych zdolnościach Grosa utrzymała się w następnych latach, mimo bardzo nierównego poziomu jego dzieł. W roku 1808, po wystawieniu obrazu *Napoleon na polu bitwy pod Iławą*⁵⁶, malarz Xavier Fabre napisał, że w szkole

⁵⁰ L. Hauteceur, *Histoire de l'art*, t. III, s. 116-117.

⁵¹ *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, Paryż, Luwr.

⁵² *La Bataille d'Aboukir*, Wersal, Muzeum.

⁵³ Wpływ Rafaela na Grosa podkreśla S. Lichtenstein, *The Baron Gros and Raphael*, „Art Bulletin” LX (March 1978), s. 126-138. Tamże (s. 126) bibliografia opinii na temat stosunku tego malarza do malarstwa nowożytnego. Ten sam sposób czerpania z Rafaela (ograniczony do motywów kompozycyjnych) będzie później charakterystyczny dla Delacroix.

⁵⁴ A. Lenoir, *Observations sur le génie...*, s. 274.

⁵⁵ „... cette teinte éclatante”, „palette brûlante”. R. Huyghe, *Delacroix*, London 1963, s. 117.

⁵⁶ *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau*, Paryż, Luwr.



1. François-Joseph Heim,
*Tezeusz,
zwycięzca
Minotaura*,
1807.
Paryż,
École
des Beaux-Arts

francuskiej, która dotychczas wydała wyłącznie wielkich rysowników, jedynie Gros jest kolorystą powołanym do tego, „aby się kiedyś znaleźć niedaleko Rubensa i Tycjana”⁵⁷. Jeszcze w roku 1828 autor katalogu kolekcji Bizeta zawierającej wiele dzieł Grosa nazwał go pierwszym francuskim kolorystą⁵⁸. Pogląd ten przyjmować należy z oczywistą rezerwą, pozostaje jednak faktem, że w swoim atelier, do którego około roku 1820 uczęszczało wielu późniejszych twórców romantyzmu (Bonington, Bellangé, Huet, Roqueplan, Lami, Gudin), Gros zalecał większe wyzyskanie barwy, będącej według niego podstawą malarskiej poezji, wdzięku i życia⁵⁹.

Nowatorskie wykorzystanie manierystycznych wzorów włoskich w zakresie koloru i kompozycji trafiło się z początkiem XIX wieku także u malarzy młodszych niż pokolenie Grosa. Interującym przykładem

⁵⁷ H. Lemonnier, *Gros*, Paris [1905], s. 38.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 75.

⁵⁹ Jean Gigoux relacjonuje scenę w atelier, kiedy Gros, zachęcając młodych malarzy do pogłębienia studiów nad kolorytem, stawia im za wzór „mistrzowskie” akwarele wystawione w sklepowej witrynie, nie wiedząc, że ich autorem był jeden z jego uczniów – Bonington. J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris 1885, s. 249-250. M. Pointon (*The Bonington Circle*, Brighton 1985, s. 50) weryfikuje tę anegdotę na podstawie analogicznej wzmianki w innym źródle.

– również ze względu na okoliczności powstania – jest obraz *Tezeusz, zwycięzca Minotaura*⁶⁰, za który w 1807 roku François-Joseph Heim (1787-1865) otrzymał Prix de Rome (il. 1). Konkursy akademickie sprzyjały wówczas (podobnie jak w ciągu całego XIX wieku) powstawaniu dzieł najbardziej tradycyjnych. W pierwszej ćwierci stulecia panowała w Szkole Sztuk Pięknych wąsko rozumiana doktryna Davida, oparta przede wszystkim na studium rzeźby antycznej. *Tezeusz* wyróżnia się spośród konkursowej produkcji silnym światłocieniem, wydobywającym z ciemnobrązowego tła miękko modelowane postaci o „manierystycznym” kanonie, dynamicznie upozowane nie bez wpływu późnych *Stanz* Rafaela i jego uczniów.

Obraz Heima, sięgając do „niekanonicznych” wzorów, zdaje się realizować zalecenia Jean-Josepha Taillassona (1745-1809), malarza i pisarza starszego już pokolenia, zawarte w wydanych w tym samym roku (1807) *Observations*, w których zimnej poprawności malarstwa neoklasycznego przeciwstawiona jest świeżość, żywiołowość i kolor Veronese’a, Rubensa i małych mistrzów flamandzkich i holenderskich⁶¹. Tekst Taillassona, drukowany wcześniej we fragmentach w „Journal des Arts” i w „Moniteur”, jest polemiczny wobec panującej doktryny Davida i ma przekonać młodych artystów, że w sztuce istnieją rozmaite drogi do doskonałości⁶². Przez swój liberalizm poglądy Taillassona, choć sformułowane z początkiem XIX wieku, należą raczej do poprzedniej epoki; jego realistyczna estetyka wywodzi się jeszcze z akademickiej doktryny połowy XVIII stulecia⁶³. Żywotność tej liberalnej estetyki nawet w dobie apogeum neoklasycyzmu wyjaśnia powodzenie, jakim cieszyła się w tym samym czasie twórczość Pierre-Paula Prud’hona i Girodet’a, któ-

⁶⁰ *Thésée vainqueur du Minotaure*, Prix de Rome 1807, Paryż, EBA.

⁶¹ J.-J. Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Paris 1807, s. 34, 37, 153-154.

⁶² „Peut-être mon travail pourra [...] devenir utile aux jeunes artistes, en leur montrant les différentes manières qui ont également conduit à la célébrité, en leur prouvant que pour arriver à la gloire, les chemins ne sont pas les mêmes”. Akcent polemiczny wyrażony jest np. we fragmencie, gdzie Taillasson zaleca studiowanie Tycjana: „Ses ouvrages ont toujours été le but des études des coloristes: les jeunes étudiants ne sauroient trop les approfondir, c’est là qu’ils verront que les beautés de l’art sont toutes dans la nature, et que dans la couleur comme dans le dessin, le beau, à qui mal à propos on a donné le nom insignifiant d’idéal, n’est autre chose que la plus exacte imitation dirigée par le choix, et placée à propos”. J.-J. Taillasson, *op. cit.*, s. V-VI, 153.

⁶³ Analogiczne sądy na temat naśladowania natury wypowiadał, również z początkiem XIX wieku, Joseph-Marie Vien, mistrz zarówno Taillassona, jak i Davida: „l’essence de la peinture [est] l’imitation de la nature”. J.-M. Vien, *Des idées générales sur la peintu-*

rzy antidotum na neoklasyczną oschłość szukali w malarstwie Correggia i innych mistrzów włoskiego Cinquecenta⁶⁴.

Nastrojowe płótno Heima z roku 1807 było bardzo cenione w drugiej połowie XIX stulecia, m. in. przez malarza Jean-Jacquesa Hennera, który sam w delikatnych aktach ulegał wpływowi malarstwa weneckiego. Henner stawiał obraz Heima obok najpiękniejszych dzieł mistrzów włoskich⁶⁵. Krytycy z początku XIX wieku nie byli tak przychylni. Baron Boutard skrytykował w oficjalnym „Journal de l'Empire” kompozycję, ekspresję i kolor, oparte na niewłaściwych wzorach. Nie potrafił zrozumieć, „dlaczego [Heim], będąc z natury powołanym do malowania obrazu historycznego, studiował efekty Bassana zamiast koloru Tycjana”⁶⁶. Obrazy Heima z lat następnych⁶⁷ zdradzają skłonność do dramatycznych i światłocieniowych efektów, nasuwających skojarzenia z dziełami manierystów rzymskich lub eklektyków bolońskich XVII wieku. Delécluze, chwalać Heima w roku 1819 za umiejętne studium włoskich mistrzów, którego efektów doszukał się w szeroko malowanej kompozycji *Męczeństwo św. Cyrusa i św. Julity*⁶⁸, stwierdził, że śmiały styl obrazu znajdzie zapewne zwolenników wśród artystów, ale może zostać źle oceniony przez publiczność⁶⁹. W późniejszym okresie nowatorstwo stylu Heima ustąpiło miejsca skłonności do twardego modelunku i sztywnej kompozycji, która w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku zyskała mu złą opinię zacofanego akademika.

re et sur les arts d'imitation (1806), cytowane przez P. Chaussarda, *Le Pausanias français*, Paris 1806, s. 60-67. Podają za T. W. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris 1988, s. 115-116.

⁶⁴ Porównania Prud'hona z Correggiem są stałym motywem pism o malarstwie od początku XIX w. Jeśli chodzi o Girodeta, to podobnego rodzaju nastrojowa, światłocieniowa tendencja ujawniła się np. w jego obrazie *Le sommeil d'Endymion* (zwanym też *Endymion. Effet de lune*, 1793, Luwr), o którym J.-L. David napisał: „je ne crois pas que Corrège, le fameux Corrège eut pu faire pour la forme et même pour le coloris, un plus bel amour que celui que fit M. Girodet dans ce tableau”. D., G. Wildenstein, *op. cit.*, s. 158 (nr 1368).

⁶⁵ E. Durand-Gréville, *Entretiens de J.-J. Henner*, Paris 1925, s. 145. Cyt. za P. Grunhec, *Les concours des Prix de Rome 1797-1863*, t. I, *Catalogue*, Paris 1986, s. 88.

⁶⁶ „Journal de l'Empire”, 19 septembre 1807. P. Grunhec, *Les concours...*, s. 88-89.

⁶⁷ Np. *La robe ensanglantée de Joseph apportée à Jacob*, Salon 1817, Paryż, Luwr. Styl Heima analizują B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987, s. 179-182 oraz J.-P. Cuzin, *François-Joseph Heim (1787-1865), peintre d'esquisses*, BSHAF, 1991, s. 199-217.

⁶⁸ *Martyre de saint Cyr et de sainte Juliette*, Paryż, kościół Saint-Gervais et Saint-Protais. Repr. B. Foucart, *op. cit.*, fig. 26.

⁶⁹ „M. Heim fait voir par cet ouvrage qu'il a étudié avec prédilection les grands peintres de l'Italie. Ses efforts ne seront pas vains et il trouvera parmi les artistes de justes





W odczuciu krytyków pierwszej połowy XIX stulecia bezpośrednie sięgnięcie do malarskich wzorów włoskich oznaczało wyjście z ram klasycyzmu, a równocześnie zabezpieczało przed nadużyciami entuzjastów obozu romantycznego, którzy gotowi byli zerwać ze wszelkimi regulami sztuki. W czasie pamiętnego Salonu w roku 1824, a więc w szczytowym momencie walki klasyków z romantykami, umiarkowanie radykalni sympatycy nowego malarstwa – jak na przykład Adolphe Thiers – nawoływali do czerpania w inny sposób niż dotychczas z dorobku przeszłości. Chodziło o to, aby „uczynić, jak się mówi, rysunek bardziej prawdziwym, mniej akademickim; kompozycje mniej symetrycznymi, sterylnymi, a bogatszymi; gestykulację mniej napuszoną i bardziej prawdziwą; wreszcie porzucić mitologię, porzucić Rzym i Grecję, aby czerpać z całej historii i ze wszystkich epok”⁷⁰. Nie należało jednak, powiedział Thiers, przekraczać pewnych granic:

Niech artyści wychodzą z akademii, niech porzucą ten zimny model, który ich mrozi, niech powracają do natury i niech się starają nadać życie swoim imitacjom; ale niech nie tracą wspaniałości, jaka cechuje dzieła włoskie; niech nie tracą wytwornej szlachetności antyku, wreszcie niech się starają osiągnąć ten ideał, o którym można marzyć, i który, zachowując prawdę natury, nadaje jej równocześnie szlachetność, jakiej w niej niekiedy brak⁷¹.

Krytycy widzieli wpływ mistrzów weneckich przede wszystkim w twórczości kolorystów związanych z romantyzmem, takich jak Delacroix, ale także w malarstwie Théodore’a Géricaulta. Jeden z pierwszych biografów Géricaulta, Gustave Planche, w artykule wydanym w połowie zeszłego wieku przedstawia rozwój jego stylu jako wyzwianie się za wszelką cenę z pęt akademizmu Davida i Guérina. Środkiem do osiągnięcia tego celu – nie w pełni zresztą zrealizowanego – miało być dla Géricaulta studiowanie malarstwa włoskiego⁷². Planche pisze, że dążąc do przewyżczenia konwencjonalnych form akademickich

appréciateurs de son mérite. Je crains seulement que le public ne soit pas attiré par l'aspect de son tableau... Après tout, aimer les maîtres est un si *bon défaut* qu'il faut bien se garder de tourmenter un jeune homme qui ne craint pas de braver le *qu'en-dira-t-on*". E. -J. Delécluze, *Septième lettre* [...] *sur l'exposition...*, „Lycée français”, t. II, 30 octobre 1819. Cyt. za E. -J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, s. 206.

⁷⁰ A. Thiers, *Salon de peinture de 1824*, „Le Globe” I, s. 8. Cyt. za P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959, s. 34.

⁷¹ A. Thiers, *Salon de 1824*. Paris b. d. (1903?), s. 43-44. Cyt. za P. Grate, *op. cit.*, s. 39.

⁷² „Ni le spectacle de l'Italie, ni le Vatican, ni le Capitole, n'avaient réussi à effacer complètement de sa mémoire les leçons de Guérin. En nous retraçant la mort des naufragés de *la Méduse*, il se débattait courageusement contre ces souvenirs, mais n'arrivait pas à les chasser. C'est qui explique le double caractère de cette composition. Le côté pathétique

Géricault nie inspirował się idealizującą sztuką Rafaela, Michała Anioła i Bolończyków, ale realistycznym malarstwem Caravaggia⁷³. Drogą do realizmu miał być więc nie wenecki koloryzm, ale weryzm i brutalny światłocieniowy modelunek. Prawdopodobnie przed rokiem 1815 Géricault wykonał nawet kopię *Złożenia do grobu* Caravaggia, które znajdowało się wtedy (do 1816 r.) w Paryżu, w Muzeum Napoleona⁷⁴. W ówczesnej estetyce Caravaggio zajmował miejsce bardzo dalekie od tego, jakie przyznała mu nowoczesna historia sztuki, choć należy pamiętać, że już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku interesował się nim David. Niewątpliwie jednak dopiero Muzeum Napoleona umożliwiło artystom francuskim bliższe zapoznanie się ze stylem Caravaggia. *Złożenie do grobu* cieszyło się największym powodzeniem. Cytowany już Taillason w roku 1807 napisał w charakterystyczny dla siebie sposób, że obraz ten dowodzi, iż zwykła natura, usilnie naśladowana, ma zawsze charakter majestatyczny i wspaniały⁷⁵.

Géricault rzeczywiście nie szukał u Włochów koloru i podziwiał ich właśnie za to, że stworzyli wspaniałe dzieła posługując się czernią i bielą⁷⁶. Wbrew stwierdzeniu Planche'a, drugim włoskim mistrzem był dla młodego malarza Michał Anioł, studiowany najpierw z rycin, a następnie (w latach 1816-1817) także bezpośrednio w Italii. Styl Michała Anioła, z którym Géricault gruntownie się zapoznał kopiując w rysunku dużą część *Sądu Ostatecznego*⁷⁷, odpowiadał patetycznej stronie jego talentu i wpłynął na syntetyczny sposób malowania scen figuralnych

appartient tout entier à Géricault; c'est là sa gloire, ce qui assure la durée de son oeuvre; le côté académique appartient à Guérin". G. Planche, *Géricault* (1851) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, Paris 1853, t. I, s. 350.

⁷³ „Pour demeurer fidèle à la cause de la vérité [...] l'auteur de *la Méduse* a choisi pour modèle un peintre qui, dans l'histoire de l'art, est placé bien loin de Michel-Ange et de Raphaël, bien loin d'Annibal Carrache et du Dominiquin: [...] C'est à Michel-Ange de Caravage que Géricault a demandé conseil". G. Planche, *Géricault*, s. 340-341 (oraz s. 338-339).

⁷⁴ A. Del Guercio, *Géricault e Caravaggio*, „Paragone” (Arte) 191, gennaio 1966, s. 70-71. Kopia znajduje się w Zurychu. Zob. J. -P. Cuzin, M. -A. Dupuy, *Copier-Créer. De Turner a Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993, s. 216.

⁷⁵ J. -J. Taillason, *op. cit.*, s. 94.

⁷⁶ Według relacji malarza A.-A. Montforta, który opiekował się Géricaultem w czasie jego ostatniej choroby, skłaniał się on ku szkole włoskiej bardziej niż ku jakiegokolwiek innej i „disait aussi qu'il n'y avait pas besoin de secours des couleurs pour faire de belles choses, et que les maîtres avaient produit des oeuvres admirables avec du noir et du blanc”. Zob. C. Clément, *Géricault*, s. 478.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 238, 239. Zob. też R. Lebel, *Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne*, „L'Arte” 59, 1960, s. 336.



i pejzażu oraz na dynamikę i kanon postaci w takich obrazach, jak *Wyciągi luzaków w Rzymie*⁷⁸, *Scena z potopu*⁷⁹, czy cykl heroicznych krajobrazów *Pory dnia* z roku 1818⁸⁰.

Jak zauważył już Gustave Planche, błędny jest pogląd, jakoby Géricault był talentem spontanicznym⁸¹. Mimo podziwu dla dzieł niektórych współczesnych sobie artystów, a zwłaszcza Davida i Grosa, sądził on, że należy uczyć się przede wszystkim na sztuce przeszłości⁸². Jego mistrzostwo techniczne oparte było na studium dawnego malarstwa, o czym świadczą kilkadziesiąt kopii olejnych, stanowiących według wykazu zestawionego przez Charlesa Clémenta prawie jedną piątą całego *oeuvre* artysty⁸³. Większość z nich powstała w Luwrze w latach 1810-1812. Były wśród nich także kopie obrazów weneckich, w tym kilka według Tycjana⁸⁴. Géricault podczas późniejszego pobytu we Włoszech nie zwiedzał miasta na lagunach, toteż seanse w Muzeum Napoleona stanowiły dla niego główną okazję do bliższego poznania malarstwa Tycjana.

Kopie wykonane przez Géricaulta są przedmiotem naukowych dyskusji i sporów. Zazwyczaj podkreśla się ich oryginalność, wynikającą z przetworzenia wzorów zgodnie z dramatycznym temperamentem

⁷⁸ *Course de chevaux libres à Rome*, Paryż, Luwr. Inna wersja w Baltimore, Walters Art Gallery, oraz obraz *Capture d'un cheval sauvage (Cheval arrêté par des esclaves)*, Rouen, Musée des Beaux-Arts – wszystkie z ok. r. 1817.

⁷⁹ *Scène du Déluge*, ok. r. 1818, Paryż, Luwr. Bezpośrednim wzorem dla tego obrazu była *Powódź (Zima)* Poussina, od r. 1790 wystawiona w Luwrze i uważana za jeden z najslawniejszych jego obrazów. W kwestii datowania zob. P. Granville, *L'une des sources de Géricault révélée par l'identification d'une radiographie*, „Revue du Louvre et des musées de France” 1968, n° 3, s. 139.

⁸⁰ Zob. J. Szczepińska-Tramer, *Recherches sur les paysages de Géricault*, BSHAF, 1973, s. 299-317; G. Tinterow, *Géricault's Heroic Landscapes*, „The Times of Day”, „Metropolitan Museum of Art Bulletin” 48, 1990/91, nr 3 (cały zeszyt). Na rolę dramatycznej tonacji Michała Anioła w twórczości Géricaulta zwraca uwagę J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa 1972, s. 51.

⁸¹ G. Planche, *Géricault*, s. 342.

⁸² „Il trouvait [...] que c'était surtout aux anciens qu'il fallait recourir pour l'étude. La peinture est là, me disait-il”. Relacja Montforta. C. Clément, *Géricault*, s. 478.

⁸³ Katalog obejmuje 183 obrazy olejne, w tym 33 kopie. C. Clément, *Catalogue de l'oeuvre de Géricault*, GBA 23, 1867, s. 272-293 i 351-372. Zob. też P. Grunhec, *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, Paris 1978.

⁸⁴ Większość autorów wymienia następujące kopie Géricaulta według Tycjana: 1. *Wniebowzięcie Marii* z katedry w Weronie (Brema, Kunsthalle); 2. *Męczennstwo św. Piotra* (Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung); 3. *Złożenie do grobu* (Lozanna, Musée cantonal des Beaux-Arts). Zob. H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian*, „Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte” 1967-1973, s. 189; *Géricault. Préface*: R. Michel, *Catalogue*: S. Laveissière, Galeries nationales du Grand Palais, 1991-1992, Paris 1991, s. 18-29; J. -P. Cuzin, M. -A. Dupuy, *op. cit.*, s. 216-217. G. Bazin (*Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. II, Paris 1987, s. 287-305) dopuszcza tylko

artysty⁸⁵. Znane kopie obrazów Tycjana nie dowodzą jakichś szczególnych skłonności kolorystycznych, co jest może skutkiem stanu ich zachowania. Według świadectwa Théophile'a Silvestre'a z drugiej połowy XIX wieku, kopie Géricaulta były już wtedy nieco ciemne i ciężkie⁸⁶. Także ich liczba nie jest imponująca. Nawet jeśli do kopii olejnych dorzucić rysunki i szkice (m. in. według Giovanniego Belliniego)⁸⁷ pochodzące z podróży włoskiej⁸⁸, to szkoła wenecka jest tylko jedną z wielu, jakie wzbudziły zainteresowanie Géricaulta. Warto jednak odnotować, że wśród wybranych przez niego do kopiowania obrazów Tycjana znajdują się dwa dzieła bardzo później w XIX wieku popularne: *Męczeństwo św. Piotra*, którego pejzaż mógł oddziaływać na twórczość samego Géricaulta, oraz *Złożenie do grobu* (il. II), kopiowane potem m. in. przez Delacroix (il. III). *Złożenie do grobu* należało, wraz z kopiami z Rubensa i Fabritiusa, do obrazów ulubionych przez Géricaulta i do końca zdołało ściany jego pokoju⁸⁹.

O ile w twórczości Géricaulta kopie z mistrzów służyły przede wszystkim doskonaleniu warsztatu, a wzory dawnego malarstwa ulegały daleko idącej interpretacji, to u innych artystów można dostrzec bardziej dosłowne inspiracje historią sztuki, w tym również malarstwem weneckim. Analogie tego rodzaju często zauważali dziewiętnastowieczni krytycy. Nawet w odniesieniu do François Gérarda, którego kompozycje poddane były silnie regułom neoklasycyzmu, doszukiwano się, w zależności od tematu, kolejno wpływów Albaniego, Correggia, Van Dycka i Tycjana⁹⁰.

dwie pierwsze z wymienionych kopii i omawia wiele błędnych – jego zdaniem – atrybucji. Nie przyjęła się m. in. atrybucja kopii obrazu Tycjana *Cierniem koronowanie* (Bazylea, zbiory pryw.) publikowanej przez G. Buscha (*Kopien von Théodore Géricault nach allen Meistern*, „Pantheon” 25, 1967, s. 176-184). Bazin odrzuca również odkrytą przez Buscha kopię *Wskrzeszenia Łazarza* Sebastiano del Piombo. C. Clément (*Catalogue de l'oeuvre de Géricault*) oraz T. Silvestre (*Documents nouveaux sur Eugène Delacroix* (1864) [w:] idem, *Les Artistes français*, Paris 1926, t. I, s. 50) wymieniają ponadto kopię obrazu Tycjana *Sommeil des Apôtres*. O wątpliwościach z tym związanych zob. P. Grunhec, *Tout l'oeuvre peint...*, s. 87, i G. Bazin, *op. cit.*, s. 290.

⁸⁵ Zob. np. cytowany katalog *Géricault* (Paris 1991), s. 18-29 (rozdział „Un copiste original”). Odmienne stanowisko zajmuje G. Bazin, *op. cit.*, s. 290.

⁸⁶ T. Silvestre, *op. cit.*, s. 50.

⁸⁷ H. A. Lüthy, *op. cit.*, s. 198.

⁸⁸ „Ses amis, ses camarades d'atelier parlent, avec admiration, du nombre prodigieux de dessins et d'esquisses qu'il avait rapportés de ses voyages”. G. Planche, *Géricault*, s. 341.

⁸⁹ C. Clément, *Géricault*, s. 481.

⁹⁰ Gérard „est fidèle observateur des convenances dans la composition, et, homme d'esprit, il a l'art de modifier son génie et son talent suivant le sujet qu'il traite. Je le comparerai donc à Albane, dans son tableau des *Quatre âges*; à Corrège, dans celui de *Cupi-*



2. Xavier Sigalon,
Młoda kurtyzana,
1821, Salon 1822.
Paryż, Luwr

W sztuce czasów Restauracji daje się zauważyć reakcja na monotonną produkcję szkoły Davida i na charakterystyczne dla niej ograniczenie środków malarskiego wyrazu. Niezależnie od uprawianych przez krytyków roztrząsań na temat hierarchii dawnych szkół i odpowiedniości naśladowania Rafaela czy też Michała Anioła⁹¹, malarze w dążeniu do oryginalności sięgali do coraz to innych, mniej banalnych wzorów, m. in. do eklektyków bolońskich i do sztuki francuskiej XVII wieku⁹², a także do malarstwa weneckiego. Szukano w nich nie tyle kompozycyjnych schematów, co raczej nowych, bardziej atrakcyjnych i efektownych sposobów operowania światłem i kolorem. Tego rodzaju poszukiwanie widać np. w twórczości Xaviera Sigalona (1787-1837). Jego *Młoda kurtyzana*⁹³ (1821, il. 2), pokazana na Salonie w roku 1822, jest transpozycją obrazu Valentina de Boulogne znajdującego się w Luwrze i przedstawiającego scenę u wróżki⁹⁴. Równocześnie jednak fizjonomie

don et Psyché; à Van-dyck, dans ses portraits; à Titien, dans la peinture de *Corinne* [Salon 1822], et à lui-même, dans l'*Entrée de Henri IV à Paris*". A. Lenoir, *Observations sur le génie...*, s. 276.

⁹¹ *Ibidem*, s. 268-272.

⁹² B. Foucart, *op. cit.*, s. 177 (podrozdział „Présence et influence des peintres religieux du XVII^e siècle français”).

⁹³ *La jeune courtisane*, Paryż, Luwr.

⁹⁴ *La diseuse de bonne aventure*. Zwraca na to uwagę L. Hauteceur, *Louis David*, s. 272.

postaci, ich renesansowe stroje namalowane z dbałością o oddanie cech tkanin, koronek i biżuterii, a także bardziej miękkie niż u Valentina modelunek, wydobywający duże partie obrazu skąpane w świetle, świadczą o zainteresowaniu sztuką weneckiego Cinquecenta. W recenzji z Salonu w roku 1824, na którym Sigalon wystawił głośny obraz *Lokusta*⁹⁵, Stendhal, wróżąc artyście znakomitą przyszłość, życzył mu równocześnie podróży do Wenecji, aby tam nabył wycucia barwy⁹⁶. W twórczości Sigalona w latach późniejszych wzięła górę skłonność do dramatycznych efektów światłocieniowych i kompozycyjnych, inspirowanych niekiedy, jak w *Wizji św. Hieronima* (1829), dziełami bolończyków⁹⁷. Te cechy stylu zyskały mu miano romantyka.

Studium dawnych mistrzów odgrywało bardzo istotną rolę w doktrynie i praktyce malarskiej Ingesa, umożliwiając mu już z początkiem XIX wieku wyzwolenie się z konwencji panujących w szkole Davida, i kształtując na kilka dziesięcioleci jeden z nurtów sztuki francuskiej. Ingres korzystał przede wszystkim z tych samych źródeł, do których nawiązywali neoklasycy, to znaczy z antyku i z Rafaela. Poglądy samego Ingesa były co do tego zgodne ze stwierdzeniami dziewiętnastowiecznych krytyków. Jeszcze w połowie zeszłego stulecia zwolennicy Ingesa widzieli w nim francuskiego Rafaela, co zresztą dla jego przeciwników było powodem do ironicznych komentarzy. Jeden z wielbicieli Ingesa, Anatole de la Forge, pisał w roku 1856, że mistrz ten podtrzymał tradycję Rafaela i wytyczył dla przyszłych wieków prawdziwe granice sztuki⁹⁸. Jak przystało na Rafaela, miał Ingres swojego Giulia Romano, czyli, jak bez żadnej ironii pisał jeden z krytyków, swego najlepszego ucznia i kontynuatora, Hippolyte'a Flandrina⁹⁹. Poważniejsi krytycy, starając się zestawić źródła stylu Ingesa wskazywali, poza antykiem, na mistrzów, których ceniono ze względu na rysunek. Edmond About stwierdził co następuje: „Nauczyciele p. Ingesa są dobrze znani; [on sam] wymienia ich z dumą. [...] Studiował Mantegnę, Rafaela, Michała Anioła, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Poussina, Leonarda da Vinci,

⁹⁵ Nîmes, Musée.

⁹⁶ Stendhal, *Salon de 1824* [w:] idem, *Mélanges d'art*, Paris 1932, s. 64. W tłumaczeniu polskim: Stendhal, *Wybór z pism różnych*. Przełożyła F. Śniatecka-Wowerowa, Warszawa 1965, s. 195.

⁹⁷ L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 246.

⁹⁸ „Ce peintre a perpétué la tradition de Raphaël; il a indiqué aux âges futurs les véritables limites de l'art”. A. de la Forge, *La Peinture contemporaine en France*, Paris 1856, s. 36.

⁹⁹ „Le Jules Romain de Raphaël Français Ingres est sans contredit Hippolyte Flandrin”. T. Véron, *Salon de 1875. De l'art et des artistes de mon temps*, Poitiers-Paris 1875 (2^e édition), s. 117.



a przede wszystkim tych wielkich rzeźbiarzy, których dzieła dotarły do nas pod zbiorczą nazwą Starożytnych¹⁰⁰. Łatwo zauważyć, że na tej dłuższej przecież liście nie ma malarzy weneckich.

W wypowiedziach Théophile'a Gautiera, który początkowo deklarował się jako zwolennik artystycznego romantyzmu, od połowy XIX wieku uwielbienie dla Ingesa przenikało się z nabożeństwem do Rafaela i oparte było na utożsamieniu idealnych wartości w malarstwie mistrza z Urbino i jego naśladowcy z Montauban. W pismach Gautiera nie brak groteskowych przykładów tego podejścia, a do bardziej interesujących należy list z Petersburga, skierowany do Ingesa w roku 1859 pod wpływem wrażenia, jakie wywarła na pocie *Madonna z hostią*, namalowana kilkanaście lat wcześniej dla przyszłego cara Aleksandra II¹⁰¹. Gautier pisze, że dla chwały narodowej sztuki obraz powinien być odkupiony do zbiorów francuskich i że byłby szczęśliwy, gdyby Ingres zgodził się złożyć na płótnie swój podpis, będący synonimem wzniosłości, idealnego stylu i najwyższego piękna. „Tylko imiona Ingesa i Rafaela mogłyby się znaleźć pod tym arcydziełem”¹⁰². Porównanie Ingesa z Rafaelem było oparte na przekonaniu, że w sztuce obu artystów podstawową rolę odgrywała linia. „Aby odnaleźć utraconą linię, Ingres cofnął się do Rafaela i do Greków”¹⁰³.

W doktrynie Ingesa, zachowującej wszelkie znamiona doktryny klasycznej, Rafael zajmował niewątpliwie miejsce centralne, ale idealnym punktem odniesienia dla malarza pozostawał zawsze antyk. Ingres sądził, iż jego własna sztuka tym się różniła od stylu szkoły Davida, że bezpośrednio sięgała do dawnych mistrzów, a zwłaszcza do Rafaela, boskiego artysty, który zstąpił na ziemię¹⁰⁴. Równocześnie jednak, podobnie jak dla neoklasyków, w przekonaniu Ingesa sztuka Rafaela bładła w zestawieniu ze sztuką Greków¹⁰⁵.

W krytykach, jakie w różnych okresach wypowiadano pod adresem Ingesa, przewijają się zarzuty nieodpowiedniego wyboru historycz-

¹⁰⁰ E. About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris 1858, s. 45.

¹⁰¹ *La Vierge à l'hostie*, 1841, Moskwa, Muzeum Puszkina.

¹⁰² T. Gautier do Ingesa, 7 II 1859. Tarbes, Bibliothèque Municipale. Cyt. za R. Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1982, s. 90-91.

¹⁰³ T. Gautier w „Moniteur universel”, 23 janvier 1867. Cyt. za M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, s. 53-54.

¹⁰⁴ „Personne n'a plus de respect que moi pour M. David; mais il est évident que son goût l'a porté d'un autre côté... J'ai pris le chemin des maîtres [...], celui de Raphaël, qui n'est pas un homme, qui est un dieu descendu sur la terre”. Słowa Ingesa wg E. -E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878, s. 89.

¹⁰⁵ „Les Grecs, Monsieur, les Grecs! Raphaël lui-même pâlit à côté d'eux”. *Ibidem*, s. 200.

nych wzorów, który uznawano za źródło niepożądanych cech jego stylu. W pierwszych latach XIX wieku krytykowano Ingresa za odstępstwo od zdrowych reguł klasycznych i doszukiwano się w jego obrazach wpływów gotyku i sztuki Quattrocenta¹⁰⁶. W portretach wystawionych na Salonie w roku 1806, a zwłaszcza w portrecie Napoleona¹⁰⁷, raziła nie tylko sztywna, archaizująca forma, ale także zimny koloryt i suchy kontur. Jeden z autorów pisał, już po wyjeździe Ingresa do Włoch: „Podróż do Rzymu i widok portretów Veronese’a, Tycjana, Correggia, itd. niewątpliwie wydobędą tego artystę z suchej i sylwetowej manieri, którą – jak się wydaje – wybrał, i rozgrzeją jego paletę”¹⁰⁸. Także i później krytycy widzieli w obrazach Ingresa „gotycyzm”¹⁰⁹. Poczynając od połowy lat dwudziestych, zarzuty dotyczyły jednak przede wszystkim „reakcji rafaellovskiej”, której cechą podstawową było uprzywilejowanie linii kosztem koloru.

Dominacja konturu w obrazach Ingresa pozostawała w zgodzie z jego poglądami na hierarchię środków artystycznych i hierarchię dawnych szkół. Co prawda pierwsze miejsce wśród malarzy, obok Rafaela, zajmował według niego Tycjan, ale dwaj mistrzowie patrzyli na naturę z różnych punktów widzenia, wykluczających zbliżone wartościowanie ich sztuki. „Pierwszy szukał wzniosłości tam, gdzie się ona naprawdę znajduje, w formach, a drugi w kolorycie”¹¹⁰.

Wśród dawnych mistrzów, których dzieła Ingres studiował i kopiał, przeważali malarze szkoły rzymskiej, z Rafaelem na czele. W jego rysunkach znaleźć można jednak także sporadyczny ślad zainteresowania sztuką wenecką: studium głowy mnicha z *Koncertu Giorgione’a* (przypisywanego też później Tycjanowi), wykonane w Galerii

¹⁰⁶ Zarzut archaizmu wysunięto już wobec portretów wystawionych na Salonie w 1806 r., a następnie wobec prac nadesłanych z Villi Medici: *Edyp, Kąpiąca się (Baigneuse de Valpinçon)* (1808, oba obrazy w Luwrze) i *Jowisz i Tetyda* (1811, Aix-en-Provence, Musée Granet). Krytyki przytaczają H. Delaborde (*Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris 1870, s. 32) i H. Lapauze (*Ingres. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1911, s. 100). Usiłowania Ingresa niekonwencjonalnej rekonstrukcji malarstwa antycznego łączyć można z wcześniejszymi o kilka lat dążeniami sekty „barbus”. Delécluze uważał, że *Vénus Anadyomène* Ingresa z r. 1808 (ukończona w r. 1848, Chantilly, Musée Condé) jest jedynym dobrym obrazem dającym pojęcie o zamierzeniach tej grupy malarzy. E.-J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes*, s. 202.

¹⁰⁷ Paryż, Musée de l’Armée, Palais des Invalides.

¹⁰⁸ *Lettres impartiales sur les Expositions de 1806*, par un Amateur. Cyt. za H. Lapauze, *Ingres...*, s. 68.

¹⁰⁹ Np. na Salonie w r. 1819, w obrazie *Roger délivrant Angélique* (Paryż, Luwr). A. Boime, *Declassifying the Academic: A Realist View of Ingres*, „Art History” 8, 1985, s. 59-60.

¹¹⁰ P. Courthion, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Genève 1947-1948. Tłum. polskie E. Bąkowskiej, *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, Warszawa 1969, s. 69.



Pitti we Florencji w latach 1820-1824¹¹¹. W obrazie tym, bardzo cenionym już wcześniej przez Stendhala¹¹², Ingres szukał zapewne subtelnego wyrazu i pięknej formy. Także w innej kopii, tym razem olejnej, z Tycjana nie kolor lecz forma odgrywała główną rolę. Mowa o kopii *Wenus z Urbino*, którą Ingres namalował w latach 1821-1822 dla swego przyjaciela, Lorenzo Bartoliniego (il. 3). Obraz posłużył rzeźbiarzowi za wzór do marmurowego posągu. *Wenus z Urbino* nie wywarła – jak twierdzi badacz tego zagadnienia, Richard Randall – większego wpływu na twórczość Ingresa. W kompozycji aktów, gdzie można by oczekiwać najwięcej zapożyczeń ze słynnego dzieła, widoczne jest raczej oddziaływanie innego weneckiego obrazu, *Wenus dreźnieńskiej* Giorgione'a, którą jednak francuski malarz mógł znać jedynie z drugiej

3. J.-A.-D. Ingres, kopia *Wenus z Urbino* Tycjana, 1822. Baltimore, Walters Art Gallery

¹¹¹ Montauban, Musée Ingres. Repr. w katalogu *Ingres a Firenze*, Firenze, Orsanmichele 1968, Firenze 1968, s. 68.

¹¹² Zob. J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, s. 53-54. Dzieje atrybucji i interpretacji *Koncertu* omawia A. Ballarin w katalogu *Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Grand Palais, Paris 1993, (2^e éd.), s. 357-366, 403-407.

4. J.-A.-D Ingres,
*Papież Pius VII
 w Kaplicy
 Sykstyńskiej*,
 1814.
 Waszyngton,
 National
 Gallery of Art,
 Samuel H. Kress
 Collection



ręki¹¹³. O jego wrażliwości na portret wenecki świadczyć może za to postać dziewczyny w obrazie *Zaręczyny Rafaela*, z roku 1813, powtarzająca – choć niezbyt udolnie – typ Wenecjanki z płócien starszego Palmy, Lotta, albo wczesnego Tycjana¹¹⁴.

Wpływ sztuki weneckiej na kompozycję obrazów Ingresa był raczej nikły. Oddziaływanie tego rodzaju mogło się natomiast uwidocznić w kolorystyce. Przeciwnicy mistrza z Montauban często wytykali mu, jak wiadomo, brak poczucia barwy. Zarzuty te są w pełni uzasadnione jeśli zestawić jego paletę z romantycznym kolorem Delacroix. Gdy jednak porównać wczesne dzieła Ingresa z malowidłami uczniów Davida, to trzeba mu przyznać dużą świeżość i świetlistość barw lokalnych, kontrastowanych niekiedy w bardzo wyszukany sposób. Dziewiętnastowieczni publicyści, odpierając zarzuty zwolenników romantyzmu, pod-

¹¹³ Kopia Ingresa znajduje się w Baltimore, Walters Art Gallery. Układ *Wenus* Giorgione'a powtarza się np. (odwrócony) w obrazie Ingresa *Jowisz i Antiope* (1851, Luwr, il. I). R. H. Randall, Jr., *Ingres and Titian*, „Apollo” 82, 1965, s. 366-369.

¹¹⁴ *Le cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël (Les fiançailles de Raphaël)*, Baltimore, Walters Art Gallery. R. H. Randall, *op. cit.*, s. 366. Nie widzi tych podobieństw J.-P. Cuzin w katalogu *Raphaël et l'art français*, Grand Palais 1983-1984, Paris 1983, s. 133.



kreślali bezpretensjonalną wrażliwość kolorystyczną Ingesa i – nie wnikając w oczywiste różnice stylu i metody – chętnie odnosili go do Tycjana. Tę retoryczną figurę szczególnie często, choć chyba dopiero w połowie stulecia, a więc retrospektywnie, stosowano w odniesieniu do dwóch obrazów (z roku 1814 i 1820) przedstawiających wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej (il. 4)¹¹⁵, uważanych za jego szczytowe osiągnięcia kolorystyczne. Trzeba powiedzieć, że krytycy zachowywali co do tego względną jednomyślność, chociaż w zależności od ogólnej oceny stylu Ingesa porównanie z Tycjanem nabierało rozmaitego znaczenia.

W roku 1846 Delécluze jako jeden z pierwszych podkreślił „prawdziwy i mocny” koloryt *Kaplicy Sykstyńskiej* i bez żadnej ironii zestawił ją z *Soborem* Tycjana¹¹⁶. To samo porównanie nasunęło się braciom Goncourt, ale dla nich *Kaplica Sykstyńska* była dziełem wyjątkowym w twórczości malarza, który zazwyczaj rozmyślnie ograniczał rolę barwy na rzecz rysunku.

Jeśli mówimy o kolorystyce p. Ingesa – zapewniają złośliwie dwaj krytycy – to dlatego, że p. Ingres nie zrezygnował z koloru w pełni i do końca. [...] P. Ingres dużo mniej jest obojętny wobec koloru niż sam przypuszcza. Choć wycofał się na zawsze z tego pięknego błędu, *Kaplicy Sykstyńskiej*, który podsunął mu *Sobór* Tycjana, ma ukryte i zatajone skłonności do różu i fioleto¹¹⁷.

Z kolei Baudelaire, którego negatywny sąd o kolorze Ingesa jest powszechnie znany¹¹⁸, nie cofnął się przed potraktowaniem *Kaplicy* jako pastiszu Tycjana, zarzucając artyście eklektyzm¹¹⁹.

Znacznie pochlebniej dla malarza brzmią uwagi Anatole'a de la Forge, którego uwielbienie dla Ingesa już tu dokumentowano. Krytyk ten

¹¹⁵ *Le pape Pie VII tenant chapelle (Chapelle Sixtine)*: 1. 1813-1814, Salon 1814, Waszyngton, National Gallery of Art; 2. 1819-1820 i 1828, Salon 1824, Paryż, Luwr.

¹¹⁶ E. -J. Delécluze, *Exposition des ouvrages de peinture...*, „Journal des débats”, 28 janvier 1846. R. Baschet, *Delécluze*, s. 297.

¹¹⁷ E., J. de Goncourt, *La peinture à l'Exposition de 1855* [w:] idem, *Études d'art*, Paris 1893, s. 192. Zob. aneks II, nr 5. Przekład polski H. Morawskiej zob. w: H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. III, s. 223.

¹¹⁸ „M. Ingres adore la couleur, comme une marchande de modes”. C. Baudelaire, *Salon de 1846* [w:] idem, *Oeuvres complètes*, Paris 1961, s. 916. Tłum. polskie i bibliografię zob.: C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór i przekład J. Guze. Wstęp J. Starzyński, Wrocław 1961; oraz H. Morawska, *op. cit.* Opinie Baudelaire'a na temat Ingesa i sprawę koloru analizuje D. Kelley we wstępie do *Salonu 1846*, zob. C. Baudelaire, *Salon de 1846*. Texte établi et présenté par D. Kelley, Oxford 1975, s. 27-32.

¹¹⁹ Ingres „a, en somme, admiration assez facile, le caractère assez éclectique, comme tous les hommes qui manquent de fatalité. Ainsi le voyons-nous errer d'archaïsme en archaïsme; Titien (*Pie VII tenant chapelle*), les émailleurs de la Renaissance (*Vénus Anadyomène*), Poussin et Carrache (*Vénus et Antiope*), Raphaël (*Saint Symphorien*)”. C. Baudelaire, *Exposition Universelle 1855* [w:] idem, *Oeuvres complètes*, s. 966.

nie ma wątpliwości, że w obu obrazach przedstawiających kaplicę znajdują się skarby wiedzy i harmonii, mogące budzić zazdrość wszystkich tych, którzy odmawiają Ingresowi daru barwy. Nikt lepiej od niego nie zna jej tysięcznych i cennych możliwości, i nikt nie umie lepiej ich wykorzystać. „Nic z dawnej sztuki nie przewyższa tych dwóch obrazów”¹²⁰.

Doszukiwanie się u Ingesa wpływów Tycjana było stałym zabiegiem krytycznym Théophile’a Gautiera, zwłaszcza w późnym okresie jego twórczości. Pisarz ten, bardzo w XIX wieku ceniony jako krytyk sztuki¹²¹, stwierdził wprost, że pod *Kaplicą Sykstyńską* Ingesa mógłby się podpisać Tycjan¹²². Gautier wielokrotnie zwracał uwagę na kolorystyczną wartość obrazów Ingesa, które zresztą zyskiwały, jak pisał, w miarę żółknięcia werniksu. Oglądając w roku 1847 portret kobiecy namalowany czterdzieści lat wcześniej, Gautier stwierdził: „można by go wziąć za Tycjana; tony mają ciepło bursztynu, jasny blask, intensywną siłę, która cechuje szkołę wenecką”¹²³. Upływ czasu korzystnie odmienił nawet kolor *Edypa*: „można by sądzić, że to Giorgione, widząc jasne ciało [Edypa] odcinające się na lazurowym tle pod ciepłą patyną, jaką lata kładą często na dzieła rysowników, zwęgłając dzieła kolorystów”¹²⁴. To samo dotyczy *Przekazania kluczy*, obrazu z roku 1820, który przypomina krytykowi malowidło Rocco Marconiego z galerii weneckiej Akademii¹²⁵. *Kąpiącą się (Baigneuse de Valpinçon)* kształtuje srebrzysty modelunek,

jej piękne ciało, grubo malowane, rozpościera swe bogate kobiece formy okryte barwą, która wydaje się wzięta z palety Tycjana. Bielizna w kolorze cieplej, złoczonej bieli, przypominająca draperie, na których spoczywają Wenery i księżące metresy wielkiego malarza Wenecji, podkreśla swymi pięknymi matowymi barwami śmiałą i wspaniałą karnację¹²⁶.

¹²⁰ A. de la Forge, *op. cit.*, s. 27. Zob. aneks II, nr 6.

¹²¹ „Le plus éminent des critiques d'art de notre époque, M. Théophile Gautier”. M. Du Camp, *Salon de 1861*, Paris 1861, s. 84. Przegląd opinii Gautiera na temat Ingesa, głównie z późnego okresu działalności krytycznej, daje M. Méras w artykule *Théophile Gautier, critique officiel d'Ingres au „Moniteur”* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981, s. 205-219.

¹²² „L'Artiste”, 5 avril 1857. M. C. Spencer, *op. cit.*, s. 53.

¹²³ „La Presse”, 27 juin 1847. Cyt. za M. C. Spencer, *op. cit.*, s. 54.

¹²⁴ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, t. I, Paris 1855, s. 150. Zob. aneks II, nr 7.

¹²⁵ *La remise des clefs*, Montauban, Musée Ingres. T. Gautier, *Les Beaux-Arts*, t. I, s. 154. Zob. aneks II, nr 7.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 160. Zob. aneks II, nr 7.



Także i późny obraz *Jowisz i Antiope*, z roku 1851 (il. I), jest ciepły i barwny jak obraz Tycjana, za którego dzieło mógłby z powodzeniem uchodzić, przede wszystkim ze względu na doskonałość kobiecego aktu. Można w nim odgadnąć – powiada Gautier – ciepło i tchnienie życia. Ingres, prawie jedyny wśród malarzy nowoczesnych, ma dar malowania kobiet pięknymi, bez popadania w ładność¹²⁷.

Trudno dziś dostrzec w powyższych porównaniach coś więcej niż chęć dowartościowania malarstwa wielbionego mistrza także od tej strony, którą jego przeciwnicy uważali za najsłabszą. Ani mozolna, oparta na wielokrotnym retuszowaniu, technika Ingresa, ani gładka powierzchnia jego obrazów, nie nasuwają skojarzeń z dziełami Wenecjan. Także jego koloryt, rzadko wykraczający poza mniej lub bardziej wierne oddane barwy lokalne, trudno odnosić do Tycjana czy Veronese'a. Mimo wyszukanych nieraz zestawień barwnych, brak u Ingresa dążeń do zharmonizowania obrazu za pomocą jednej, dominującej, zwłaszcza złotej, „weneckiej” tonacji. Po usunięciu przez współczesnych konserwatorów żółtego werniksu z większości jego płócien, przeważają na nich barwy wprawdzie czyste, ale zimne.

Warto zauważyć, że wszystkie przytoczone wyżej pozytywne opinie na temat koloru Ingresa pochodzą dopiero z połowy XIX wieku. Do końca lat trzydziestych działalność tego artysty oceniano zupełnie inaczej. Jego styl, w przeciwieństwie do malarstwa romantycznego, uważano za typowo rysunkowy, a z oddziaływaniem stworzonej przez niego szkoły łączono kolorystyczne ubóstwo obrazów wystawianych na Salonach. Jeszcze w roku 1844 Théophile Gautier, mniej wówczas skłonny do nabożeństwa dla tego malarza, a bardziej wrażliwy na urok palety Delacroix, pisał: „Post narzucony przez p. Ingresa nie został jeszcze przerwany: cynober Rubensa, zieleń [...] Veronese'a, płynny bursztyn Tycjana – ciągle wzbudzają to samo przerażenie”¹²⁸.

Wpływu sztuki weneckiej można się będzie doszukać raczej u artystów przeciwnego wobec Ingresa obozu romantycznego. Zaslugą Ingresa pozostanie jednak rozpowszechnienie, zwłaszcza od lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku, studium różnych szkół malarstwa włoskiego¹²⁹. Praktyka kopii i szkiców z mistrzów nowożytnych,



¹²⁷ *Ibidem*, s. 153.

¹²⁸ T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 26 mars 1844. Zob. aneks II, nr 3.

¹²⁹ H. Lapauze (*Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris 1924, t. II, s. 241-242) przytacza opinię Graneta z r. 1830, który zwiększoną liczbę kopistów w Luwrze uważał za wpływ doktryny Ingres'a.



przyczyniając się do przezwyciężenia konwencji neoklasycznej, zwróciła uwagę malarzy na różne, nie znane dotąd źródła inspiracji, wśród których w dalszych latach tegoż stulecia istotną rolę miało odegrać weneckie Cinquecento.

II. DELACROIX

I WENECKI KOLOR



Artystą, który nagle „przeskoczył” ponad malarstwem Davida i innych neoklasyków, aby zatrzymać się dopiero przy Tycjanie, był Delacroix. Tak w każdym razie napisał w roku 1837 Théophile Gautier¹.

Stwierdzenie to jest fragmentem dłuższego wywodu na temat koloryzmu, gdzie obok Delacroix padły nazwiska szeregu malarzy romantycznych: Emile Champmartina, Eugène Devérii, Louisa Boulanger i Alexandre-Gabriela Decamps. Porównanie przez Gautiera malarzkiego romantyzmu z weneckim Cinquecentem ma swoje źródło w stereotypach, jakie od początku nowożytności kazały utożsamiać szkołę wenecką z koloryzmem. W dalszych częściach książki postaramy się bliżej prześledzić problem związku romantyzmu z malarstwem weneckim, biorąc opinie dziewiętnastowiecznych krytyków jako jeden z punktów wyjścia. Na razie skupimy uwagę na Delacroix, którego całej twórczości, tak bardzo przecież nowatorskiej, towarzyszyły ze strony recenzentów próby odniesienia jej do jakiejś tradycji artystycznej.

Trzeba przypomnieć, że w przekonaniu Delacroix jego malarstwo było ciągłym dialogiem z przeszłością. *Dzienniki* artysty pełne są refleksji na temat techniki dawnych mistrzów, a kopiowanie mniej lub bardziej uznanych arcydzieł uważał za najpewniejszy sposób opanowania rzemiosła. Delacroix zbliżał się w tym do Géricaulta. W młodości marzył o zdobyciu wykonanych przez niego kopii z mistrzów², co

¹ „Delacroix sauta brusquement par-dessus David, Guérin, Meynier, Girodet, Fragonard, et tutti quanti jusqu'au Titien”. T. Gautier, *Salon de 1837*, „La Presse”, 1 mars 1837. Zob. aneks II, nr 28.

² „Jakim szczęściem byłoby kupić na aukcji jedną lub dwie jego kopie z mistrzów!” E. Delacroix, *Dzienniki*. Tekst francuski opracował A. Joubin, przełożyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968, t. I, s. 48 (11 IV 1824).

zresztą udało mu się zrealizować. Wśród obrazów Géricaulta, które kupił Delacroix, znajdowały się kopie trzech płócien Tycjana³. Powtórzenie jednego z nich, *Wniebowzięcia Marii* z katedry w Weronie, jako „obrazu w obrazie” *Wnętrze klasztoru dominikanów w Madrycie* (1831), stanowi wyraźny hold złożony przez Delacroix Tycjanowi⁴.

Wpływ Géricaulta na Delacroix miał się przejawiać nie tylko w fakcie kopiowania mistrzów, ale i w sposobie wykonywania tych kopii, z których część jest dość swobodną wariacją na temat oryginału. Théophile Silvestre zauważa, że jedna z kopii Delacroix została przez pomyłkę uznana za dzieło Géricaulta⁵. Już na początku swej kariery, około roku 1820, Delacroix kopiował, oprócz Rafaela i ulubionego Rubensa, także kilku malarzy weneckich. Wtedy właśnie, usadowiony na wysokiej drabinie w Salon Carré Luwru, odmalowywał, jak wspomina naoczny świadek, głowy z *Wesela w Kanie* Veronese'a⁶, najsławniejszego obrazu, jaki pozostał we Francji z napoleońskich zdobyczy. W tym samym mniej więcej czasie Delacroix kopiował w Luwrze *Złożenie do grobu* Tycjana (il. III)⁷, a przed połową roku 1824 – *Koncert wiejski*, w którym zachwyił go nie tyle kolor, co zdecydowany kontur⁸. Na przełomie roku 1825 i 1826 artysta odtworzył jedną z postaci z *Portretu dwóch Wenecjan* Carianiego, identyfikowaną wówczas jako autopor-

³ L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue. 1816-1831*, Oxford 1981 (dalej: Johnson, *Catalogue I*), s. 12.

⁴ *Intérieur d'un couvent de Dominicains, à Madrid. Sujet tiré de Melmoth, roman anglais* (według utworu C. R. Maturin), Philadelphia Museum of Art. Johnson, *Catalogue I*, nr 148. Zob. też E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971, s. 151. Kopia Géricaulta znajduje się w Kunsthalle w Bremie. Zob. rozdział I.

⁵ T. Silvestre, *Documents nouveaux sur Eugène Delacroix* (1864) [w:] idem, *Les artistes français*, Paris 1926, t. I, s. 50. Z kolei kopia kilku głów z *Wesela w Kanie* wykonana przez Géricaulta była wystawiona na pośmiertnej aukcji Delacroix jako dzieło tego ostatniego. Zob. Johnson, *Catalogue I*, s. 13.

⁶ Notatka R. Souliera opublikowana przez Joubina (E. Delacroix, *Correspondance générale*, éd. A. Joubin, t. I, Paris 1935, s. 38) datuje ten fakt na r. 1818 lub 1819, jednakże Johnson (*Catalogue I*, s. 13) przesuwa datę na r. 1820. O kopii głów z Veronese'a autorstwa Delacroix wspomina Silvestre (*op. cit.*, s. 49). Johnson na podstawie innych danych wnioskuję, że istniały co najmniej dwie kopie i publikuje jedną z nich (w zbiorach prywatnych w Paryżu). Johnson, *Catalogue I*, nr 14.

⁷ Lyon, Musée des Beaux-Arts. Johnson (*Catalogue I*, nr 12) datuje tę kopię na ok. 1819-1821 r.; dawniej przyjmowano datę ok. 1850 r. Zob. J. -P. Cuzin, M. -A. Dupuy, *Copier-Créer. De Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993, s. 240.

⁸ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 48 (11 IV 1824). Miejsce przechowywania kopii nieznanne. Johnson, *Catalogue I*, Lost works: nr L15.

tret Giovanniego Belliniego z bratem Gentile⁹. Studia z malarstwa weneckiego trafiały się też w późniejszym okresie twórczości Delacroix. Oprócz kopii olejnych¹⁰, powstawały akwarelowe, jak np. z obrazu Tycjana *Tobiasz, czy z Europy*¹¹ i *św. Barnaby Veronese'a* z muzeum w Rouen (1834)¹².

Kopie Delacroix z mistrzów weneckich podobnie jak z Rubensa są zazwyczaj malowane, w odróżnieniu od studiów z Rafaela, które w większości były tylko rysunkowe¹³. Odpowiada to ówczesnej praktyce akademickiej i pozostaje w zgodzie z poglądami o wyższości rysunku Rafaela i koloru Rubensa. Technika kopii ukazuje, czego Delacroix szukał u poszczególnych mistrzów: u Rafaela wzorów kompozycyjnych dla pojedynczych figur i dla całych grup, u Rubensa i malarzy weneckich – wzorów rozwiązań w dziedzinie kolorytu, światłocienia i malarskiej techniki. Wielka liczba zapożyczeń kompozycyjnych z Rafaela, odnalezionych w obrazach Delacroix¹⁴, potwierdza tę tezę, nie należy jednak sądzić, że także dzieła weneckie nie służyły czasem jako wzory kompozycji. Lucien Rudrauf przekonująco zrekonstruował przed laty proces powstawania obrazu Delacroix *Powrót Krzysztofa Kolumba* (il. 5)¹⁵, którego układ miał być świadomym powtórzeniem dwóch kompozycji Tycjana, zaczerpniętych, podobnie jak większość wzorów z Rafaela, za pośrednictwem rycin¹⁶.

⁹ Kopia w zbiorach prywatnych. Johnson, *Catalogue I*, nr 13; J. -P. Cuzin, M. -A. Dupuy, *op. cit.*, s. 241.

¹⁰ W literaturze wymienia się m. in. kopię z roku 1843 fragmentu *Portretu kardynała Hipolita Medici* Tycjana, jednakże Johnson (*Catalogue I*, s. 179) sądzi, że kopia taka nigdy nie istniała. Argumenty Johnsona można wesprzeć faktem, że Delacroix nie miał okazji oglądać oryginału znajdującego się w Galerii Pitti.

¹¹ Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 153 (1847).

¹² Reprod. w katalogu: *Delacroix: peintures et dessins d'inspiration religieuse*, Nicea, Musée National Message Biblique Marc Chagall 1986, Paris 1986, s. 114. Delacroix wykonał także akwarelowe studium z *Wesela w Kanie Veronese'a*. Kopię tę posiadał później Diaz de la Peña. S. Béguin, *Le goût pour Veronese en France* [w:] S. Béguin, R. Marini, *Tout l'oeuvre peint de Veronese*, Paris 1970, s. 8.

¹³ Na przykładzie kopii z Rubensa i Rafaela różnicę techniki zauważa P. Hecht w recenzji pracy Sary Lichtenstein, *Delacroix and Raphael*, New York and London 1979 (rec. publ. w „Simiolus” 11, 1980, s. 188). O kopiach Delacroix zob.: B. White, *Delacroix's Painted Copies after Rubens*, „Art Bulletin” 49, 1967, s. 36-51; S. Lichtenstein, *Delacroix's Copies after Raphael*, „Burlington Magazine” 113, 1971, s. 525-533 i 593-603; idem, *More about Delacroix's Copies after Raphael*, „Burlington Magazine” 119, 1977, s. 502-504.

¹⁴ Zob. S. Lichtenstein, *Delacroix and Raphael*.

¹⁵ *Le Retour de Christophe Colomb*, 1836, Toledo (Ohio), Museum of Art. L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1832-1863*, Oxford 1986 (dalej: Johnson, *Catalogue II*), nr 266.

¹⁶ L. Rudrauf, *Delacroix et le Titien* [w:] *Relations artistiques entre la France et les autres pays*. Actes du XIX^e Congrès International d'Histoire de l'Art (Paris 1958), Paris 1959, s. 527-528.



5. Eugène
Delacroix,
Powrót Kolumba,
1839.
Toledo, Ohio,
Museum of Art

W wypowiedziach Delacroix znajdujemy wiele sformułowań dotyczących naśladowania mistrzów, zarówno w zakresie techniki, jak i kompozycji. Imitacja istniejącej sztuki była zawsze, jak sądził, nieodzownym warunkiem jej dalszego rozwoju: wielcy artyści „nie tylko nic nie stworzyli we właściwym rozumieniu słowa, które znaczy: zrobić *coś* z *niczego*; ale ponadto jeszcze musieli, żeby ukształtować swój talent albo go umocnić, naśladować swoich poprzedników, i to wciąż, świadomie czy nieświadomie”¹⁷. Także nowoczesny malarz powinien korzystać z dorobku mistrzów i odkrywać tajemnice ich techniki. Jeśli idzie – powiada Delacroix – „o technikę olejną, najdoskonalszą i najbogatszą ze wszystkich, bardzo ważną rzeczą jest wiedzieć, jak stosowano ją w rozmaitych szkołach, i z rozmaitych manier wyciągnąć dla siebie nauki”¹⁸.

¹⁷ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 357 (1 III 1859). Fragment ten miał wejść w skład hasła *Imitation* w projektowanym przez Delacroix *Słowniku Sztuk Pięknych*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 243 (1857; hasło *Pasta* do *Słownika Sztuk Pięknych*). Według Moniki von Hagen, która ostatnio zajęła się teorią sztuki Delacroix, jego zainteresowanie dla dawnych mistrzów miało właśnie takie funkcjonalistyczne, „techniczne” podłoże. Jego poszukiwanie jasnych reguł warsztatowych, opartych na tradycji nowożytnego malarstwa, wynikało z odejścia od procedurów technicznych stosowanych w szkole Davida. M. v. Hagen, *Mal- und materialtechnische Notizen im „Journal” von Eugène Delacroix und ihre Relevanz in den Fragen nach Werkstatt-Tradition, Vorbildern und Praxis* [w:]

Rubens i mistrzowie weneccy często występują razem w notatkach Delacroix o dawnej sztuce. Mistrzów flamandzkich i weneckich łączy w tych rozważaniach – poza wartościami kolorystycznymi – realizm ich malarstwa, co zresztą odpowiada stereotypom przyjętym już wcześniej w historii sztuki. Rzecz ciekawa, że mimo podziwu dla techniki tych malarzy, Delacroix nie uważa ich za wystarczający wzór, który mógłby kształtować jego własny styl. „Rubens przejaskrawia; Tycjan tak samo; Veronese niekiedy jest szary, ponieważ chce być zbyt prawdziwy”¹⁹.

Veronese jest *nec plus ultra*, jeśli idzie o wykonanie – i to wszystkich partii; tak samo Rubens, który może w tematach patetycznych ma tę przewagę nad znakomitym Paolò, że potrafi przy pomocy pewnej przesady zwrócić uwagę na przedmiot główny i zwiększyć siłę wyrazu. W zamian za to owa maniera jest nieco sztuczna i może bardziej dostrzegalna niż maniera wyrzeczeń Rembrandta [...]. Ani jeden, ani drugi nie zadowala mnie, jeśli idzie o moje własne malarstwo²⁰.

W „heptarchii” największych artystów, którą Delacroix za innymi autorami wyróżniał w dziejach malarstwa²¹, obok Leonarda, Rafaela, Michała Anioła, Correggia, Rubensa i Rembrandta występuje Tycjan, jako jedyny przedstawiciel szkoły weneckiej. Według Delacroix, mistrza tego i całą jego szkołę łączy z malarstwem flamandzkim i holenderskim, z Rubensem i Rembrandtem, oparcie się na naturze, analogiczne do założeń sztuki antycznej.

Tycjan – twierdzi przekornie Delacroix – jest jednym z tych, którzy są najbliżsi ducha antyku. Należy do rodziny Holendrów, a więc do rodziny starożytnych. Umie malować z natury: to właśnie sprawia, że jego obrazy odwołują się zawsze do wzoru prawdziwego, nie zaś do wzoru chwili, jak to się dzieje w przypadku dzieł zrodzonych z wyobraźni człowieka [...]. W Tycjanie i Flamandach jest duch antyku, nie zaś naśladownictwo jego form zewnętrznych²².

Poglądy Delacroix na sztukę Tycjana ulegały pewnej ewolucji. W roku 1847 pisał jeszcze o chłodzie, jaki odczuwał zawsze wobec Tycjana, spowodowanym, jak sądził, obojętnością tego malarza na uroki linii²³. Później jednak uznał, że swoboda weneckiego mistrza, mająca w sobie

Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, Hrsg. H. Althöfer, München 1987, s. 132-133.

¹⁹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 309 (1852).

²⁰ *Ibidem*, s. 327 (28 IV 1853).

²¹ Wg B. Foucarta (*Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987, s. 153, przyp. 28) termin wprowadził do ówczesnej krytyki Gustave Planche. Delacroix (*Dzienniki*, t. II, s. 263) przypisuje go Chenavardowi.

²² E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 251 (1857; hasło *Antyk* do *Słownika Sztuk Pięknych*).

²³ *Ibidem*, t. I, s. 125 (7 III 1847).

coś z ducha antyku, to „ostatnie słowo malarstwa”²⁴. Uważał zresztą, że „Tycjan jest człowiekiem stworzonym dla podziwu starzejących się ludzi. [...] Tycjan nie wzrusza nas ani głębią wyrazu, ani wielką inteligencją w ujęciu tematu, lecz prostotą i brakiem wszelkiej sztuczności. Wartości malarskie są doprowadzone w jego dziele do najwyższego punktu”²⁵. Wbrew swej wcześniejszej wypowiedzi i obiegowej wówczas opinii, uznał też Delacroix mistrzostwo Tycjana w zakresie rysunku. W roku 1857 zapisał w *Dzienniku*: „Ci, co widzą w Tycjanie tylko największego z kolorystów, są w wielkim błędzie; Tycjan jest nim na pewno, ale to zarazem pierwszy z rysowników, jeśli przez rysunek rozumieć rysunek z natury, nie zaś taki, gdzie wyobraźnia malarza ma więcej do powiedzenia niż naśladownictwo”²⁶. Według Delacroix, był też Tycjan właściwym twórcą nowożytnego pejzażu, do którego wprowadził ten sam rozmach, jaki widać u niego w oddaniu postaci i draperii²⁷. Jeśli więc – mówi Delacroix – „w owej heptarchii, czy królestwie siedmiu, panowanie, władza podzielone są z niejaką równością, [to] tylko Tycjan [...] jest jak gdyby wicekrólem tych włości, tej pięknej ziemi malarstwa”²⁸.

Drugim malarzem weneckim, pojawiającym się często w notatkach Delacroix, jest Paolo Veronese. Delacroix podziwiał jego technikę, a zwłaszcza światłocień, do kompozycji natomiast, podobnie zresztą jak do kompozycji niektórych obrazów Tycjana, miał stosunek bardziej krytyczny. W *Ukoronowaniu cierniem* Veronese’a raził go na przykład zupełny brak dramatyczności²⁹.

O wczesnym zainteresowaniu Veronese, szczególnie *Weselem w Kanie*, świadczą wzmiankowane wyżej kopie. W latach trzydziestych, zwiedzając muzeum w Rouen, Delacroix odkrył obraz Veronese’a, któ-

²⁴ *Ibidem*, t. II, s. 218 (15 I 1857). Tytuł tego fragmentu dziennika („O Tycjanie, Rafaelu i Correggiu”), zaczerpnięty z pism Mengsa, stawia Tycjana w triadzie najwybitniejszych malarzy.

²⁵ *Ibidem*, s. 90 (4 X 1854). W innym miejscu: „Gdyby człowiek żył sto dwadzieścia lat, wolałby Tycjana od wszystkich innych”. *Ibidem*, s. 217 (15 I 1857).

²⁶ *Ibidem*, s. 251 (1857).

²⁷ Ta opinia Delacroix o pejzażu Tycjana nie odbiega od ówczesnie przyjętych na ten temat poglądów. Już Taillasson napisał o Tycjanie: „jamais on n’a fait, dans les tableaux d’histoire, des fonds de paysage d’une plus large manière que lui”. J. -J. Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Paris 1807, s. 157-158.

²⁸ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 217 (1 I 1857).

²⁹ Veronese „czy maluje Chrystusa, czy weneckiego mieszczanina, zawsze te same domowe stroje, niebieskie tła, Murzyniątką z pieskami, wszystko, co prawda, harmonijne w liniach i kolorze”. *Ibidem*, s. 10 (22 III 1854; O kompozycji – temat do *Słownika Sztuk Pięknych*).



ry, jak stwierdził w liście do przyjaciela, „sam w sobie wart podróży”, obudził w nim znowu głuchą chęć zobaczenia Wenecji³⁰, nigdy zresztą – dodajmy – nie zaspokojołą. Delacroix cenił Veronese’a za szczególną zdolność odtwarzania kolorystycznych i świetlnych efektów natury. W latach pięćdziesiątych pisał:

Jest jeszcze jeden człowiek, którego trzeba tu wymienić w tym samym rzędzie stawiając go co Tycjana, jeśli za pierwszą zaletę uznamy prawdę połączoną z ideałem: to Paolo Veronese. Veronese jest swobodniejszy od Tycjana, ale mniej skończony. W obu widzę to samo opanowanie, ten sam spokojny temperament, który cechuje ludzi władających sobą³¹.

Te cechy twórczości weneckiego mistrza sprawiały, że Delacroix był skłonny powiedzieć: „Wszystko co umiem, zawdzięczam Pawłowi Veronese”³². W roku 1859, w liście do malarza Alexisa Perignona, w odpowiedzi na zapytanie o sekret swojej twórczości, pisał, że polega ona na mówieniu prawdy. Wiara w istnienie sztuczek, bez których malarstwo nie może się obejść, jest, zdaniem Delacroix, bezpodstawna. Obserwując naturę, osiagającą bez wysiłku najwspanialsze efekty, dochodzi on do wniosku, że zamiast ją poprawiać, trzeba się starać bezwzględnie ją naśladować. Jak dotąd udało się to tylko jednemu malarzowi: „Jest ktoś, kto osiąga jasność bez gwałtownych kontrastów, kto maluje plener, o jakim nam zawsze mówiono, że jest niemożliwy; to Paweł Veronese. Moim zdaniem jest on prawdopodobnie jedynym, który odkrył całą tajemnicę natury. Nie naśladowując dokładnie jego stylu, można [jednak] posuwać się wieloma drogami, które on wytyczył”³³. Znaczenie, jakie Delacroix przypisywał malarstwu Veronese’a zasługuje na uwagę. Oddziaływanie tego mistrza, a zwłaszcza jego *Wesela w Kanie* z Luwru, było w dziewiętnastowiecznej Francji bardzo wyraźne, przeważnie jednak dotyczyło nie techniki, a kompozycji, stanowiącej inspirację dla twórców dekoracyjnych płócien akademickich aż po schyłek stulecia.

Malarzem weneckiego Cinquecenta, który krytykom w drugiej połowie XIX wieku, a później także historykom sztuki kojarzył się często z romantyzmem, był Tintoretto. Delacroix podziwiał go, podobnie jak Rubensa, za malarski temperament, widoczny w śmiałych uderzeniach

³⁰ Delacroix do F. Villota, 23 IX 1834. E. Delacroix, *Correspondance*, t. I, s. 381-382. Dalsze uwagi o obrazie w Rouen zob. *ibidem*, t. II, Paris 1936, s. 23 i 58 (r. 1838 i 1840).

³¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 251-252 (1857; hasło *Antyk* do *Słownika Sztuki Pięknych*).

³² „Tout ce que je sais je le tiens de Paul Véronèse”. Uwagę tę przytacza C. Blanc w książce *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876. Cyt. za S. Béguin, *op. cit.*, s. 8.

³³ Delacroix do A. Perignona, 18 IV 1859. E. Delacroix, *Correspondance*, t. IV, Paris 1938, s. 94.

pędzla, nadających dziełom wrażenie życia i energii, nie zawsze możliwe do osiągnięcia za pomocą bardziej wykończonej techniki³⁴. Mimo że w twórczości Delacroix można by się doszukać cech analogicznych do tych, jakie cenil u Tintoretta, w jego pismach nie ma zbyt wielu odniesień do tego mistrza. Tintoretto został w pełni doceniony dopiero około połowy XIX stulecia, przede wszystkim za sprawą Hippolyte'a Taine'a i Théophile'a Gautiera, choć nie bez wpływu malarstwa Delacroix i romantyków, które uczuliło krytykę na właściwe tej sztuce, ekspresyjne wartości. W okresie późnego romantyzmu Tintoretto zyskał heroiczny status Dantego, Michała Anioła i Szekspira. Ze względu na dramatyczne cechy stylu, narzucała się wówczas analogia między malarstwem Tintoretta i Delacroix. Hippolyte Taine, opisując obrazy Tintoretta w kościele S. Rocco w Wenecji, powiada:

Delacroix powinienby był przyjechać tu; byłby zobaczył jednego z przodków swych, równie jak on sam wrażliwego na prawdę nagą, na namiętność rozpasaną, na efekty zespołu, na potęgę duchową barw, lecz zdrowszego, pewniejszego swej ręki i wychowanego przez wiek bardziej malowniczy w przestronniejszym poczuciu wielkości cielesnej. Żaden obraz Delacroix nie zostawia po sobie wrażenia bardziej przejmującego, niż *Święty Roch wśród więźniów* [Tintoretta]³⁵.

Za życia Delacroix porównania jego malarstwa z dziełami Tintoretta były jednak sporadyczne. Krytycy wymieniali częściej Rubensa, Tycjana, Veronese'a, Michała Anioła, a nawet, ze względu na zapożyczenia kompozycyjne, Rafaela. Na początku jego kariery jedyny bodaj Stendhal, podkreślając u twórcy *Rzezi na Chios* wycucie koloru i ruchu, zobaczył w nim ucznia Tintoretta³⁶. Porównanie to, pomyślane prawdopodobnie jako pochwała, znalazło się w kontekście wypowiedzi wyraźnie krytycznej. Stendhal uznał *Rzeź* za obraz „słaby przez brak rozsądku”, mało samodzielny i niedojrzały. Złośliwie podkreślił jego zależność od malowidła Grosa *Bonaparte wśród zadżumionych w Jaffie* i szkolny charakter jednej z grup

³⁴ A. L. Lepschy, *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century*, Ravenna 1983, s. 82.

³⁵ H. Taine, *Podróż po Włoszech* (1864). Przekład A. Sygietyńskiego, Warszawa 1908, t. II (*Florencja i Wenecja*), s. 368. Por. A. L. Lepschy, *op. cit.*, s. 9, 119.

³⁶ „Pan Delacroix, podobnie jak pan Schnetz, ma poczucie koloru; to wiele w tym wieku rysowników. Wydaje mi się, że widzę w nim ucznia Tintoretta; jego postaci oddane są w ruchu”. Stendhal, *Salon 1824 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. II, s. 86. Stosunek Stendhala do Wenecji i jej sztuki, daleki od entuzjazmu i raczej zdawkowy, analizuje V. Del Litto, *Stendhal et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*, Venezia-Roma 1961, s. 98-106.

postaci³⁷. Podobna grupa, umierająca matka z dzieckiem, została jako temat starożytnego obrazu Arystydesa z Teb opisana już przez Pliniusza i doczekała się następnie licznych rekonstrukcji w sztuce nowożytnej. Delacroix zaczerpnął jej układ, jak wiele innych w swojej późniejszej twórczości, z Rafaela, przypuszczalnie za pośrednictwem ryciny Marcantonio Raimondi³⁸.

Obrazy Delacroix zestawiano najczęściej z dziełami Rubensa. Porównanie to padło po raz pierwszy już w odniesieniu do *Barci Dantego*, debiutu Delacroix na Salonie w roku 1822, kiedy to Gros – ku wielkiej radości młodego artysty – uznał go za „wydoskonalonego Rubensa”³⁹. Ten sam obraz podsunął wówczas Thiersowi stwierdzenie, że Delacroix „rzuca swoje postaci, grupuje, zgina je jak chce, z zuchwałstwem Michała Anioła i szczodrością Rubensa”⁴⁰. Z kolei Charles-Paul Landon przypuszczał, że artysta wzorował się na „jakimś starym rysunku ze szkoły florenckiej”⁴¹. Te intuicyjne porównania krytyków znajdują potwierdzenie w kompozycyjnych zapożyczeniach z rzeźb i fresków Michała Anioła, i z płócien Rubensa, które w obrazie Delacroix i w szkicach przygotowawczych do niego odszukał Lee Johnson⁴². Inny współczesny historyk sztuki mówi o nawiązaniu przez Delacroix do stylu Michała Anioła za pośrednictwem Géricaulta i Rubensa⁴³.

W XIX wieku stosunkowo częste były także porównania Delacroix z Weneccjanami. Na ten trop naprowadzały krytyków obrazy o weneckiej tematyce, choć akurat w nich nie zawsze jest łatwo doszukać się inspiracji weneckich w zakresie stylu. Można odnieść wrażenie, że dziewiętnastowieczni odbiorcy sztuki oczekiwali tego rodzaju harmonii między historycznym tematem i stylem, i to zarówno w odniesieniu do Delacroix, jak i innych

³⁷ „Inny epizod, który wszyscy młodzi uczniowie zawsze umieszczają na obrazach przedstawiających dżumę, to niemowlę, które szuka mleka w piersi martwej matki”. Stendhal, *Salon 1824 roku*, *loc. cit.* Problem zależności od *Zadżumionych* Grosa omawia Johnson, *Catalogue* 1, s. 87 (nr 105).

³⁸ P. Hecht (*op. cit.*, s. 187, 192-193) szeroko omawia kwestię tego zapożyczenia i sądzi, że Delacroix nie opierał się jedynie na wzorze graficznym, ale sięgnął także do tekstu Pliniusza (*Historia naturalis* XXXV, 98).

³⁹ „Rubens châtie”. L. Johnson, *The Formal Sources of Delacroix's „Barque de Dante”, „Burlington Magazine”* 100, 1958, s. 228.

⁴⁰ A. Thiers, *Salon de 1822*. Przekład J. Guze [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 352 (fragm. przytoczony przez Baudelaire'a w *Salonie 1846*). Sądzi się, że uwagi o *Barce Dantego* zaczerpnął Thiers od François Gerarda.

⁴¹ C.-P. Landon, *Annales du Musée: Salon de 1822*, Paris 1822, t. I, s. 87. Wspominają o tym F. Flocon & M. Aycard, *Salon de 1824*, Paris 1824, s. 17-18.

⁴² L. Johnson, *The Formal Sources...*, s. 228-234.

⁴³ J. H. Rubin, *Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: politics and theory in the early 1820s*, „Art Journal” 52, 1993, s. 50-51.



6. Eugène Delacroix,
Egzekucja doży Marino Faliero,
1826,
Salon 1827-1828.
Londyn,
Wallace
Collection

malarzy, zwłaszcza w drugiej tercji XIX wieku. Najczęściej jednak – o czym będzie mowa w rozdziale IV – spotykało ówczesnych krytyków rozczarowanie bądź to z powodu rozdzwienku między stylem i anegdotą, bądź też usilnego a nieudolnego naśladowania cech danej szkoły, określanego wtedy mianem pastiszu.

Tematyka wenecka pojawia się u Delacroix w różnych okresach twórczości. Jego dwa najbardziej znane obrazy „weneckie” oparte są na dramatach Byrona i, zgodnie z romantyczną poetyką, przedstawiają krwawe i ponure epizody z historii Serenissimy. Pierwszy obraz, *Ścięcie doży Marino Faliero*⁴⁴ z roku 1826 (il. 6), jest jedną z najwcześniejszych ilustracji tragedii opublikowanej w roku 1820. Historia Marino Faliero, która, według słów Byrona, bardziej niż wszystko inne poruszyła jego wyobraźnię podczas pobytu w Wenecji⁴⁵, cieszyła się później powodzeniem u malarzy i literatów przez ponad pięćdziesiąt lat⁴⁶.

Na podjęcie tematu z Byrona⁴⁷, a także na zainteresowanie Wenecją miała niewątpliwie wpływ znajomość Delacroix z Boningtonem, zaciętniona podczas pobytu obu artystów w Anglii w lecie 1825, a następnie w Paryżu, kiedy przez kilka miesięcy Bonington korzystał z pracowni swego starszego przyjaciela⁴⁸. W Anglii Delacroix poznał m. in.

⁴⁴ *Marino Faliero décapité sur l'escalier du palais ducal*, Londyn, Wallace Collection. Johnson, *Catalogue I*, nr 112. Druga większa wenecka kompozycja Delacroix oparta na dramacie Byrona, *Dwaj Foscari* (il. 7; Chantilly, Musée Condé. Johnson, *Catalogue II*, nr 317) powstała dopiero w r. 1855, co dowodzi wierności malarza dla romantycznej tematyki. Jest ona także przykładem wykorzystania motywów zaczerpniętych z Tycjana: postać starego doży Francesco przypomina Tycjanowski *Portret Paula III*, a młody Jacopo – Chrystusa z *Koronowania cierniem* z Luwru. Zob. E. Forssman, *op. cit.*, s. 30-31.

⁴⁵ Byron do Johna Murraya, kwiecień 1817. Podaję wg katalogu *Venezia nell'Ottocento*, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983 – marzo 1984, Milano 1983, s. 149.

⁴⁶ Zob. *Venezia nell'Ottocento*, s. 146-149 i nast. Obrazy o tematyce weneckiej omawiam w rozdz. IV.

⁴⁷ Zob. G. H. Hamilton, *Eugène Delacroix and Lord Byron*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA) 23, 1943.

⁴⁸ Delacroix poznał Boningtona w galerii Luwru, gdzie obaj kopiowali dawnych mistrzów. Delacroix w liście do T. Silvestre'a z r. 1858 (*Correspondance*, t. IV, s. 286)



7. Eugène Delacroix, *Dwaj Foscarci*, 1855, Wystawa Powszechna 1855. Chantilly, Musée Condé

Williamu Etty'ego⁴⁹, gorącego wielbiciela weneckiego Cinquecenta. Etty dwa lata wcześniej spędził ponad pół roku w Wenecji, gdzie błyskotliwie malowane kopie z dawnych mistrzów i własne kompozycje zyskały mu u Włochów – jak przynajmniej sam twierdził – przydomek angielskiego Tintoretta⁵⁰. Inspirowany ideami panującymi w londyńskim środowisku artystycznym Thomasa Lawrence'a i Etty'ego, i idąc za przykładem malarza Samuela Prouta, który zwiedził Wenecję w roku 1823, Bonington wraz z Charlesem Rivetem, przyjacielem Delacroix, wybrał się tam na kilka tygodni wiosną roku 1826. Bezpośrednim plonem tej podróży była wielka liczba malowanych i rysunkowych wedyt i ujęć detali architektonicznych, oraz ponad czterdzieści kopii i szkiców dawnych kostiumów, wykonanych na podstawie zbiorów weneckiej Akademii⁵¹. Materiały te wykorzystał później Bonington w niedu-

datuje to spotkanie na r. 1816 lub 1817. F. Trapp (*The Attainment of Delacroix*, Baltimore and London 1971, s. 52) ustalił datę: 1818, co podają za M. Pointon, *The Bonington Circle*, Brighton 1985, s. 55. Zob. też O. Benesch, *Bonington und Delacroix* [w:] idem, *Collected Writings*, t. IV, London-New York 1973, s. 95-100 (pierwodruk w „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, N. F. II, 1925, s. 91-98); oraz katalogi: P. Georgel, *Bonington, un romantique anglais à Paris*, Musée Jacquemart-André, Paris 1966; P. Noon, *Richard Parkes Bonington*, Musée du Petit Palais 1991-1992, Paris 1991.

⁴⁹ E. Delacroix, *Correspondance*, t. IV, s. 58.

⁵⁰ A. Gilchrist, *Life of William Etty*, R. A., London 1855 (reprint 1978), t. I, s. 162-163.

⁵¹ M. Pointon, *op. cit.*, s. 108; D. Sutton, *Venezia, Cara Venezia* [w:] *Venice Rediscovered*, A Loan Exhibition, London, Wildenstein (1972), Second Edition, London 1974, s. 11.

żego formatu olejnych i akwarelowych obrazach o tematyce weneckiej i historycznej, w których jego zainteresowanie dla spraw koloru doszło do głosu bardziej niż kiedykolwiek. Te obrazy z ostatnich lat twórczości przyniosły artyście wielkie powodzenie zarówno w Londynie, jak i w Paryżu. Z perspektywy drugiej połowy XIX wieku tak pisał o jednej z tych scen weneckich Théophile Gautier, podkreślając nowatorstwo Boningtona i jego wpływ na tworzenie się nowego romantycznego stylu:

trzy niewielkie postaci ustawione na balkonie, bez określonej akcji, to wszystko; a jednak była w tym cała rewolucja i jakby manifest nowej szkoły. Kilkoma pociągnięciami gwaszu na przezroczystym lawowaniu Bonington protestował przeciw bladoci następców Davida i przeciw wielkim i coraz bardziej bezbarwnym obrazom historycznym. Podnosząc paletę Veronese'a wprowadzał na nowo utracony kolor, i czynił to w samej Wenecji [...]. Bonington zerwał kwiat weneckich mistrzów i wyglądził nim ten pospieszny szkic, który można by wziąć za Giorgione'a albo Bonifacia [Veronese]. – Ta akwarela tworzyła romantyczny ideał epoki i jej wpływ na sztukę tamtych czasów był bardzo duży⁵².

Również Delacroix cenił wysoko dzieła swego młodo zmarłego przyjaciela, szczególnie zaś pochodzące z ostatniego okresu jego twórczości, w których, jak twierdził, wyraźne cytaty z mistrzów, bardzo zręcznie wplecione w kompozycję, stanowiły dodatkowy walor. Według Delacroix, motywy i kostiumy zaczerpnięte przez Boningtona z dawnego malarstwa zwiększały wrażenie prawdy postaci występujących w jego obrazach, nie będąc jednak nigdy pastiszem. Delacroix zwracał ponadto uwagę, że po pobycie w Wenecji Bonington zainteresował się techniką temperową⁵³, którą uważano w XIX wieku za charakterystyczną dla weneckich malarzy dekoratorów. Za pośrednictwem Boningtona Delacroix poznawał obrazy znajdujące się we Włoszech, kopiując np. wykonane przez Anglika akwarelowe studium według fresku Tycjana w Padwie⁵⁴.

Jako ikonograficzny wzór weneckiej scenarii w obrazie Delacroix *Marino Faliero* wymienia się niekiedy widok dziedzińca Pałacu Dożów, przypisywany Boningtonowi lub artyście z jego kręgu, znajdujący się obecnie w Galerii Narodowej w Ottawie⁵⁵. Wobec wyraźnego związku

⁵² T. Gautier, *Exposition de 1860*, GBA 5, 1860, s. 321-322. Cyt. za *Venice Rediscovered...*, s. 49-50. Zob. aneks II, nr 8. Chodzi o akwarelę z r. 1828 pt. *Vénitiens* (Glasgow, Art Gallery and Museum).

⁵³ Delacroix do Théophile'a Thoré, 30 XI i 16 XII 1861. E. Delacroix, *Correspondance*, t. IV, s. 285-289, 291-292.

⁵⁴ L. -A. Prat, *Dessins inédits de Delacroix à Dijon*, „Revue du Louvre”, 1981, nr 2, s. 103-105.

⁵⁵ Ottawa, National Gallery of Canada. R. Huyghe, *Delacroix*, London 1963, il. 119, s. 166, 204.



8. Richard Parkes Bonington, *Scena wenecka*, Londyn, Wallace Collection

między tymi dwiema kompozycjami, autorstwo Boningtona wydaje się wątpliwe, jego pobyt w Wenecji nastąpił bowiem po rozpoczęciu przez francuskiego malarza pracy nad *Marino Faliero*. Atrybucyjna kontrowersja nie zmienia faktu, że między weneckimi scenami obu zaprzyjaźnionych artystów istniało daleko idące pokrewieństwo. W zakresie stylu kameralne akwarele i tempery Boningtona różnią się oczywiście od okazałego płótna Delacroix, którego układ kojarzy się współczesnemu historykowi sztuki z dziełami Veronese'a⁵⁶. Jednak właśnie u Boningtona mamy niekiedy do czynienia, jak w przypadku *Sceny weneckiej* z Wallace Collection w Londynie (il. 8)⁵⁷, z upozowaniem figur na tle reprezentacyjnej architektury, schodów i tarasów, z manierystycznym kanonem postaci i malowniczo udrapowanymi, barwnymi strojami. Można powiedzieć, że obaj artyści starają się nawiązać do ceremonialnych scen Veronese'a. U Boningtona odnajdujemy jakby ich poszczególne epizody, Delacroix natomiast przejawia kompozycyjny rozmach i dekoracyjność weneckiego mistrza.

⁵⁶ „La decapitazione del Doge Marino Falier' [...] di Delacroix è l'opera più grandiosa che il dramma Byroniano [...]. Lo scenario di colonne, scala, balaustre richiama il Veronese”. E. Hüttinger, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800*, „Paragone” (Arte) 271, settembre 1972, s. 34.

⁵⁷ Inw. P 674.

Lee Johnson doszukał się w obrazie Delacroix szeregu dosłownych cytatów z weneckiego malarstwa XV i XVI wieku, a w szczególności z autoportretu Tycjana, z portretu Carianiego i z wielofigurowej sceny przypisywanej wówczas Gentile Belliniemu. Wszystkie te wzory kopiował Delacroix bądź z oryginału, bądź też za pośrednictwem grafiki⁵⁸. Dziewiętnastowieczni krytycy trafnie na ogół odgadli źródła inspiracji malarza w tym obrazie, cieszącym się zresztą od początku wielkim powodzeniem u publiczności. Według Thorégo, *Marino Faliero* jest „aussi fort qu'un Véronèse”⁵⁹. Théophile Gautier napisał, że dzieło to jest jednym z pierwszych płócien Delacroix osadzonych, zgodnie z romantyczną modą epoki, w średniowiecznej scenerii, której malowniczość umiał artysta oddać lepiej niż ktokolwiek inny. Gautier zwrócił uwagę na kolorystyczne wartości obrazu, co dało mu – jak zwykle – asumpt do porównania go z dziełami szkoły weneckiej: „To płótno o wybornym kolorze mogłoby, dla bogactwa strojów, lśnienia tkanin, złotych obszyci brokatów, zająć godne miejsce w weneckiej galerii, między Vittorem Carpaccio i Parisem Bordone”⁶⁰. Porównaniu z Vittorem Carpaccio, którego krytyka pierwszej połowy XIX wieku wymieniała bardzo rzadko, nie można odmówić słuszności: niezwykła żywość kolorystyczna, mocne zestawienia dużych płaszczyzn barw wzajemnie skontrastowanych, stosunkowo częsta repetycja jednej barwy w różnych miejscach kompozycji⁶¹, a także izokefaliczny układ głównej grupy istotnie przywodzą na myśl malarzy weneckiego Quattrocenta.

Zainteresowanie, z jakim w roku 1827 spotkał się *Marino Faliero* zarówno w Paryżu, jak i w Londynie, dokąd został wysłany jeszcze przed zakończeniem paryskiego Salonu⁶², wynikało niewątpliwie po części z rozpoczynającej się wówczas mody na Wenecję. W recen-

⁵⁸ Autoportret Tycjana z ok. r. 1550 ze zbiorów berlińskich szkicował Delacroix na podstawie ryciny w czasie pracy nad *Marino Faliero*. O kopii z Carianiego (Johnson, *Catalogue I*, nr 13) zob. wyżej. Obraz ze szkoły Belliniego, *Przyjęcie ambasadora*, również znajduje się w Luwrze (RF 9143); Delacroix szkicował go w tym samym czasie. Johnson, *Catalogue I*, s. 101; J. Ingamells, *The Wallace Collection, Catalogue of Pictures II: French Nineteenth Century*, London 1986, s. 93.

⁵⁹ T. Thoré, *Galerie de MM. Pereire*, GBA 16, 1864, s. 198. Cyt. wg Johnson, *Catalogue I*, s. 100.

⁶⁰ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, Paris 1855, s. 176. Zob. aneks II, nr 9.

⁶¹ O zasadzie „repetycji” koloru, typowej dla malarstwa renesansowego, a zarzuconej przez malarzy weneckich XVI w., pisze M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 323.

⁶² Léonor Mérimée napisał wówczas (1828): „Je ne suis pas surpris que le tableau de Lacroix ait du succès à Londres. Il y a vraiment de la couleur dans ce tableau, et une entente générale d'effet qui rappelle Paul Véronèse”. Johnson, *Catalogue I*, s. 102.

zjach z tego Salonu, na którym Delacroix wystawił oprócz *Marino Faliero* jedenaście dzieł, m. in. *Śmierć Sardanapala*, pojawia się termin *École Anglo-Vénitienne*, używany jako synonim malarstwa romantycznego⁶³. Określenie to wskazuje, że w nowym kierunku malarskim doszukiwano się nie tylko oddziaływania sztuki angielskiej, ale również niekonwencjonalnych, weneckich inspiracji. Étienne-Jean Delécluze zauważył wtedy wpływy weneckie u całego szeregu malarzy. Imitacja i pastisz były na tym Salonie, jak stwierdził, zjawiskiem rzucającym się w oczy. Błędy te nie ominęły najbardziej oryginalnych artystów, których konserwatywny krytyk zaliczył do skrajnej lewicy: Delacroix, Sigalona i Champmartina⁶⁴, a także Eugène Devéria, debiutującego wtedy wielkim płótnem *Narodziny Henryka IV* (il. 13)⁶⁵. Swoboda techniczna, a przede wszystkim wartości kolorystyczne obrazów Delacroix i Devéria, a więc malarzy reprezentujących kierunek określony przez Delécluze'a jako szekspirowski, nasunęły porównanie ze sztuką wenecką⁶⁶. Zwłaszcza obraz Devéria sprowokował wówczas szersze rozważania na temat pastiszu oraz roli i sposobu imitacji dawnych mistrzów.



Dyskusja ta omówiona zostanie szerzej w dalszej części niniejszej książki (w rozdziale IV), warto jednak wspomnieć już w tym miejscu, że wyraźniejsze inspiracje weneckie spotykały się ze strony wielu krytyków, jak np. Delécluze'a, z bardziej zdecydowaną opozycją niż dosłowne czerpanie wzorów z antyku czy Rafaela. Sądono bowiem, że sięganie do modeli klasycznych oznacza inspirację idealnym pięknem rysunkowym, nawiązywanie do malarstwa weneckiego jest natomiast jedynie imitacją dawnej, historycznej szkoły. Wpływy weneckie, dostrzeżone szczególnie wyraźnie na Salonie w roku 1827 i traktowane przez krytyków odmiennie niż obiegowe zapożyczenia typu klasycznego, spowodowały więc ożywienie dyskusji na temat pastiszu, będącej odąd niezmiennym składnikiem publicystyki artystycznej XIX wieku.

⁶³ Używa go m. in. A. Jal, *Esquisses, Croquis, Pochades ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*, Paris 1828, s. 102-107. Pisze o tym szerzej M. Pointon, *op. cit.*, s. 45, 114.

⁶⁴ Extrême gauche: Delacroix, Sigalon, Champmartin; centre gauche: Devéria, Scheffer, H. Vernet, Delaroche; centre droit: Court, Steuben, Vinchon. E. -J. Delécluze, *Salon de 1827*, „Journal des débats”, 21 mars 1828. Na temat tego rodzaju określeń przejętych przez krytykę artystyczną XIX wieku z języka polityki zob. F. Haskell, *Art and the Language of Politics*, „Journal of European Studies”, 1974, s. 218-219. Por. też M. Poprzeczka, *Język historii sztuki a język polityki*, „Artium Quaestiones” 4, 1990.

⁶⁵ Paryż, Luwr. Zob. rozdz. IV.

⁶⁶ „M. Déveria et M. Delacroix ont imité les Vénitiens”. E. -J. Delécluze, *Salon de 1827*, „Journal des débats”, 23 décembre 1827.

Porównania z malarstwem weneckim stały się również częstym zabiegiem krytycznym, do którego uciekano się przy analizie dzieł Delacroix. Szczególnie chętnie, podobnie jak później wobec Ingesa, stosował tę formułę Théophile Gautier. Na Salonie w roku 1837, przypominając o niedawno wypowiedzianych zarzutach pastiszu, Gautier stwierdził, że imitacja metody mistrzów była zawsze podstawą sztuki⁶⁷. Obaj odnowiciele szkoły francuskiej XIX wieku, Ingres i Delacroix, odcinając się od swoich bezpośrednich poprzedników, korzystali równocześnie z doświadczeń dawnych artystów. Cechą sztuki Ingesa był, jak sądził wtedy Gautier, wyłączny kult Rafaela i Perugina⁶⁸. Przecistawiając rafaelizmowi Ingesa malarstwo Delacroix, Gautier uznał, że ma ono wyraźnie zaznaczony indywidualny styl, a zarazem różnorodność. Tę indywidualną „gamę obejmującą kilka oktaw” romantyczny krytyk zobrazował zestawiając dzieła Delacroix z twórczością dawnych mistrzów, głównie XVI i XVII wieku.

Cechą wyróżniającą pana Delacroix – pisze Gautier – jest to, że mimo iż nigdy nie powtarza wyrazów twarzy i póz, co jest łatwym sposobem wykazania swej oryginalności, zawsze łatwo go rozpoznać; jakiego mistrza by się nie radził dla ożywienia i ubarwienia twórców swej fantazji, zawsze jest sobą; czy się zbliża do Rubensa, jak w *Sardanapalu*, czy do Veronesa, jak w *Kobietach algierskich*, do Pordenona czy Carla Maratty, jak w *Św. Sebastianie* – pod każdym dotknięciem pędzla jego nazwisko wypisane jest wielkimi literami⁶⁹.

Porównanie *Kobiet algierskich*⁷⁰, obrazu o szczególnie kunsztownej technice malarskiej, z Veronesem, zasługuje na uwagę. Płótno to, z roku 1834, uznano później za manifestacyjny przykład stosowania barw komplementarnych, prawa kontrastu i rozbijania koloru na cząstki⁷¹, czyli metod, które Delacroix rzeczywiście studiował na obrazach malarzy weneckich, m. in. Veronese'a. Analogia dostrzeżona przez Gautiera dotyczy raczej artystycznych skutków tych zabiegów: realistycznego

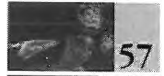
⁶⁷ T. Gautier, *Salon de 1837*, „La Presse”, 1 mars 1837. Zob. aneks II, nr 28.

⁶⁸ *Ibidem*, 1 mars, 9 mars 1837.

⁶⁹ *Ibidem*, 9 mars 1837. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 243-244.

⁷⁰ Paryż, Luwr. Johnson, *Catalogue II*, nr 356.

⁷¹ Johnson twierdzi, że spekulacje, jakoby w *Kobietach algierskich* Delacroix świadomie korzystał z teorii Chevreula, zapoczątkowane przez Charlesa Blanca w roku 1864, są całkowicie bezpodstawne. Johnson, *Catalogue II*, s. 169. Pogląd ten, rozpropagowany przez P. Signaca w tendencyjnej pracy *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme* (1899), przyjął się w literaturze naukowej. Por. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965, s. 41, oraz M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 467. Johnson doszukuje się natomiast w *Kobietach algierskich* zapożyczeń z *Bachusa i Ariadny* Tycjana i z *Koncertu wiejskiego* Giorgione'a/Tycjana (*Catalogue II*, s. 168). Na temat tych ostatnich zob. też



i efektownego odtworzenia materii i tkanin⁷². Także inni krytycy podkreślali wówczas zalety tego płótna. Alexandre Decamps, brat malarza kolorysty Alexandre'a-Gabriela Decamps, pisał na przykład:

jest to [...] malarstwo świetne, zwarte, o oslepiającym blasku, malarstwo, które sprawia, że wszystkie prawie otaczające je obrazy historyczne i religijne upodobniają się do parawanów. Jednym słowem, jest to przede wszystkim malarstwo, malarstwo takie, jak tworzył Veronese, jakkolwiek niepodobne do niego; bowiem moralny charakter obrazu w niczym nie ustępuje środkom artystycznym⁷³.

Przeciwnicy Delacroix nie zawsze godzili się na zestawienia jego obrazów z malarstwem weneckim. Na przykład Auguste Bourjot, zapomniany dzisiaj publicysta, zwolennik zimnego romantyzmu Ary Scheffera i surowy krytyk Ingesa, uważał że współcześni koloryści, na czele z Delacroix, dążąc za wszelką cenę do dramatycznego efektu zaniedbują rysunek, na co nigdy nie pozwalali sobie dawni malarze weneccy.

Pewni artyści cenili w malarstwie jedynie dramat i ogólny wyraz przekazany przez ruch i grupowanie postaci. Za pomocą magii barw chcą wywołać całe wrażenie i nadać doskonałość dziełu, nawet gdyby jego rysunek nie był poprawny. System ten zresztą nie jest poparty żadnym wzorem z historii malarstwa. Koloryści, na przykład ze szkoły weneckiej, nie zaniedbywali rysunku, jak czynią to niektórzy malarze naszej epoki⁷⁴.

Według Bourjota, pogarda Delacroix dla rysunku jest podstawową wadą jego systemu, równie poważną, jak brak koloru u Ingesa. „Szary kolor p. Ingesa i paskudny rysunek p. Delacroix są wadami, które natychmiast uderzają w ich obrazach”⁷⁵. Pogląd o nieudolności rysunku Delacroix zwalczali oczywiście jego zwolennicy, na przykład cytowany już Alexandre Decamps⁷⁶.

Znacznie rzadsze od zdawkowych zazwyczaj porównań techniki Delacroix i Wenecjan, przewijających się w tekstach dziewiętnastowiecznych krytyków, są próby dostrzeżenia innego rodzaju wenecc-

F. Haskell, *Giorgione's „Concert champêtre” and its Admirers* [w:] idem, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London 1987, s. 148.

⁷² „...les Femmes d'Alger, dont Paul Véronèse jalouserait les étoffes et les brocards”. T. Gautier, *Salon de 1837*, „La Presse”, 9 mars 1837. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 243.

⁷³ A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 130.

⁷⁴ A. Bourjot, *Salon de 1838*, „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, 1838, s. 420-421. Zob. aneks II, nr 10.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 421. Zob. aneks II, nr 10.

⁷⁶ A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*, s. 134; idem, *Salon de 1836*, „Le National de 1834”, 1 mai 1836.

kich inspiracji. Związki takie, w zakresie kompozycji, z natury rzeczy łatwiej zresztą uchwytnie niż wpływ na technikę malarską, da się niekiedy zaobserwować. Na jeden z nich zwrócił uwagę Juliusz Starzyński, porównując nie dokończony portret George Sand i Chopina z roku 1838⁷⁷ z *Koncertem* Giorgione'a/Tycjana z Galerii Pitti, znajdującym się w latach młodości Delacroix w Muzeum Napoleona. Podobieństwo weneckiego mnicha, o którego postaci pisał w *Historii malarstwa we Włoszech* Stendhal⁷⁸, do wizerunku Chopina jest pod względem fizjonomii i układu rzeczywiście wyraźne. Zbieżność kompozycji, powtarzającej w popiersiu pisarki wspomnienie figury młodzieńca z dzieła Giorgione'a, wydaje się – pisze Starzyński – mniej istotna niż analogia nastroju: intymnego porozumienia, pogrążenia się w muzycznej kontemplacji⁷⁹.



Wzmiankowany już obraz *Powrót Krzysztofa Kolumba* z roku 1839 (il. 5) jest dowodem, że Delacroix świadomie wykorzystywał ryciny według Tycjana jako wzory kompozycyjne. Większość autorów⁸⁰ dostrzega podobieństwo tego płótna z *Ofiarowaniem Marii* w weneckiej Akademii. Dopiero Lucien Rudrauf zauważył, że wzorem znacznie bliższym jest *Chrystus przed Pilatem* Tycjana z muzeum w Wiedniu. Układ tego malowidła został odwrócony, co świadczy o pośrednictwie grafiki. Na podstawie tych obserwacji Rudrauf rekonstruuje mechanizm zapożyczenia kompozycji, będącej, jak podkreśla, jedynie punktem wyjścia do rozwiązywania właściwych problemów malarskich. Wedle zaproponowanej wersji, formująca się w umyśle ma-

⁷⁷ Po śmierci Delacroix obraz został rozcięty. Kompozycję można odtworzyć na podstawie rysunkowego szkicu (Paryż, Luwr). Portret George Sand znajduje się w Muzeum Ordrupgaard koło Kopenhagi, portret Chopina w Luwrze (Johnson, *Catalogue* II, nr 232 i 233).

⁷⁸ Stendhal ma nadzieję, że jego wrażliwy czytelnik „Pokocha mnicha benedyktyna, który gra w *Koncerte* Giorgiona. Ujrzy w tym obrazie wielką śmieszność, jaka nieraz cechuje dusze tkliwe, ujrzy Werthera mówiącego o uniesieniach serca zimnemu Albertowi”. Stendhal, *Historia malarstwa we Włoszech*. Przekład E. Lubowieckiej [w:] J. Starzyński, *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa 1972, s. 114. Warto zaznaczyć, że w okresie, gdy Stendhal pisał *Historię malarstwa*, obraz ten uważano we Włoszech za portret Lutra, Kalwina i nieokreślonej kobiety (być może żony Lutra). Ze względu na to, iż Giorgione zmarł przed narodzeniem Kalwina, obraz zaliczano ogólnie do szkoły weneckiej. Romantyczny mnich Stendhala byłby zatem Kalwinem... Zob. F. Haskell, *Scholars and Images in France and Italy* [w:] „*Il se rendit en Italie*”. *Études offertes à André Chastel*, Rome-Paris 1987, s. 515.

⁷⁹ J. Starzyński, *Romantyzm...*, s. 54; idem, *Dwa koncerty (przypis do studiów o Delacroix i Chopinie)*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXVIII, 1966, s. 243-250.

⁸⁰ R. Huyghe, *op. cit.*, s. 294, 304; E. Forssman, *op. cit.*, s. 155; P. Georgel, L. Rossi Bortolato, *Tout l'oeuvre peint de Delacroix*, Paris 1975, s. 107, nr 340.

larza pierwsza idea obrazu, na którym miała się znaleźć postać żeglarza wstępującego po schodach do pałacu, przypomniała mu *Ofiarowanie Marii* Tycjana. Aby odświeżyć to wspomnienie, artysta sięgnął do albumu rycin, gdzie wśród reprodukcji weneckiego mistrza natknął się na inną, jeszcze lepiej odpowiadającą jego potrzebom. Wykorzystał więc oba wzory w sposób zaskakujący – pisze Rudrauf – swą dezygnacją i otwartością⁸¹. Zależność od Tycjana widoczna jest zarówno w ogólnych liniach kompozycji, jak i w szczegółach i całych postaciach, chociaż niektóre z nich, co zauważył z kolei Erik Forssman, przypominają (pod względem kostiumów i fizjonomii) figury z płócien Veronese’a⁸².

Oddziaływanie Veronese’a widać także w szeregu dzieł Delacroix z następnych lat. *Sprawiedliwość Trajana* (1840, il. 9)⁸³, wielki obraz, bardzo ceniony przez samego malarza, swą dramatyczną i poruszoną kompozycją zdaje się nawiązywać do baroku, ale charakter wenecki wydobyty jest przez okazałą architektoniczną scenerię, a także przez rodzaj światłocienia, w którym nawet w partiach zaciemnionych osiągnię-



9. Eugène Delacroix, *Sprawiedliwość Trajana*, 1840, Salon 1840. Rouen, Musée des Beaux-Arts

⁸¹ L. Rudrauf, *op. cit.*, s. 527-528. Artykuł ten stanowił część większej pracy *Imitation et invention dans l'art d'Eugène Delacroix*.

⁸² E. Forssman, *op. cit.*, s. 155. Chodzi np. o dwóch jeźdźców, umieszczonych analogicznie jak na obrazie Tycjana, ale przypominających postaci Veronese'a.

⁸³ *La justice de Trajan*, Rouen, Musée des Beaux-Arts. Johnson, *Catalogue II*, nr 271.

to wrażenie atmosferyczności i barwy⁸⁴. Koloryt dzieła, które już po kilkunastu latach od namalowania było w złym stanie technicznym⁸⁵, a obecnie jest mocno ściemniałe, w roku 1855 budził skojarzenia z Veronesem, o czym świadczy entuzjastyczny tekst Théophile'a Gautiera:

Bogata architektura, niebo przeświecające między kolumnami [...] tworzą zachwycającą i wspaniałą całość: – *Sprawiedliwość Trajana* jest może, gdy idzie o kolor, najpiękniejszym płótnem pana Delacroix; rzadko malarstwo wydało taką ucztę dla oczu: noga Trajana w koturnie z purpury i złota, oparta o różowy bok wierzchowca, jest najświeższym bukietem tonów, jaki kiedykolwiek zerwano na palecie, nawet w Wenecji. – Aby wykonać to niebo z turkus, pan Delacroix musiał znaleźć naczynie z farbą, którą posłużył się Paweł Veronese w *Apoteozie Wenecji* w Pałacu Dożów⁸⁶.

Do Veronese'a nawiązywał także Delacroix w swoich malowidłach ściennych i plafonowych. Dekoracja biblioteki Senatu w Pałacu Luksemburskim (1840-1846), którą wielu publicystów z epoki porównywało do sztuki włoskiego renesansu, nasunęła jednemu z krytyków bliższe skojarzenia z Veronesem. Gustave Planche napisał: „Dziś pan Delacroix wydaje się zdecydowanie preferować styl szkoły weneckiej. Kopuła Pałacu Luksemburskiego w wielu miejscach przypomina manierę Pawła Veronese [...] Ze wszystkich szkół, z których dotąd korzystał, żadna nie odpowiada tak jego wyobraźni, zdolnościom, talentowi, jak szkoła wenecka”⁸⁷. Jak słusznie zauważył Erik Forssman, podobieństwo do malarstwa weneckiego dotyczy tu przede wszystkim ogólnej koncepcji kolorystycznej, o jednym dominującym zestawieniu barw (w tym wypadku czerwieni i zieleni), obliczonej na oddziaływanie z dużej odległości. Poszczególne motywy kompozycyjne dekoracji biblioteki Senatu dadzą się raczej odnieść do Rafaela, podobnie zresztą jak w powstających w tym samym czasie malowidłach sklepienia Palais Bourbon (1838-1847)⁸⁸. W tym ostatnim wypadku zamiar skorzystania z doświadczeń Wenecjan jest udokumentowany przez fakt, że przed rozpoczęciem podmalówek Delacroix polecił swemu pomocnikowi,

⁸⁴ E. Forssman, *op. cit.*, s. 155. Wpływ Veronese'a szczególnie mocno podkreśla Johnson, *Catalogue* II, s. 92.

⁸⁵ P. Georgel, L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, nr 352.

⁸⁶ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, s. 190. Zob. aneks II, nr 9. Porównanie „niebo jak z Veronese'a” często pojawia się w tekstach dziewiętnastowiecznych krytyków. Delacroix użył go opisując malowniczą scenę z podróży po północnej Afryce: „Na tarasach Żydzi odcinający się na tle nieba, lekko pochmurnego i lazuruowego, jak u Veronese'a”. E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 90 (24 III 1832).

⁸⁷ Cyt. za E. Forssman, *op. cit.*, s. 156-157.

⁸⁸ Zob. A. Hopmans, *Delacroix's Decorations in the Palais Bourbon Library: a Classic Example of an Unacademic Approach*, „Simiolus” 17, 1987, zes. 4, s. 248; J. -P. Cuzin, *Raphael et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais, 1983-1984, Paris 1983, s. 100.

Gustave'owi Lassalle-Bordesowi, aby dla wprawy kopiował w Luwrze fragmenty *Wesela w Kanie* Veronese'a⁸⁹. Drugi malarz współpracujący przy tych freskach, Louis de Planet, wspomina, że mistrz radził mu wykorzystać *Koncert wiejski* Giorgione'a w celu uzyskania atmosferycznego efektu w pejzażu rysującym się na tle nieba i obłoków⁹⁰. W innej z kolei monumentalnej kompozycji Delacroix, nie istniejącym już plafonie *La Paix* w ratuszu paryskim, jeden z badaczy doszukuje się oddziaływania Tycjana, zapewne nie tylko z powodu wysmakowanej, żywej kolorystyki, ale również kompozycji powtarzającej układ postaci widzianych w śmiałym ujęciu zabiej perspektywy z *Ofiary Abrahama* z zakrytiii kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji⁹¹.

Mimo przytoczonych wyżej przykładów, należy podkreślić, że kompozycyjne zapożyczenia z mistrzów weneckich trafiały się w twórczości Delacroix stosunkowo rzadko. Podobnie jak dla innych malarzy XIX wieku, skarbnicą rozwiązań kompozycyjnych były dla niego dzieła Rafaela, o czym świadczą nie tylko liczne rysunkowe studia, ale także fakt, iż jeszcze pod koniec życia, w marcu 1863, artysta zamierzał kupić komplet fotografii fresków z Villa Farnesina⁹². Fotografie miały służyć tym samym celom co ryciny, z których Delacroix, nie znając w oryginale fresków Rafaela, od początku swej kariery wykonywał kopie i szkice.

Dziewiętnastowieczni krytycy, operując stereotypową formułą odniesień do dawnego malarstwa i świadomi roli tradycji w twórczości Delacroix, porównywali go z całym szeregiem wielkich mistrzów włoskich: Rafaelem, Michałem Aniołem, Correggiem, a także z Rubensem. Jako kolorystę zestawiano go jednak najczęściej z przedstawicielami szkoły weneckiej. Warto przytoczyć kilka podobnych opinii, które wypowiadali publicyści z najróżniejszych obozów. W latach czterdziestych, w pierwszym okresie swojej działalności, do tego rodzaju porównań uciekał się nawet tak nowoczesny krytyk, jak Théophile Thoré. Na Salonie w roku 1845 doszukał się on u Delacroix „rozmachu Rubensa, bogactwa harmonii kolorystycznej Paola Verone-

⁸⁹ L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 338.

⁹⁰ L. de Planet, *Souvenirs*, Paris 1929, s. 63. Podaję za Johnson, *Catalogue I*, s. 179.

⁹¹ E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento* [w:] *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, s. 457. Plafon Delacroix spłonął w r. 1871. W muzeum Carnavalet zachował się szkic olejny (zob. P. Georgel, L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, nr 599 i kolorowa reprodukcja nr LIX). Plafon Tycjana reprodukuje H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, t. I, *The Religious Paintings*, London 1969, nr 83, il. 158.

⁹² Delacroix do fotografa P. Petit, 1 i 4 III 1863. E. Delacroix, *Correspondance*, t. IV, s. 366-367.



se, uczucia Correggia⁹³. Dwa lata później barwa, delikatny modelunek i akcesoria na obrazie przedstawiającym *Odaliskę*⁹⁴ dały mu okazję do dalszych analogii:

Na poduszce, koło pięknej marzycielki, znajdują się małe naczynia na perfumy, wykonane błyskotliwymi pociągnięciami Teniersa i wspaniałymi barwami Pawła Veronese. [...] wewnętrzny modelunek jest uwydatniony jak u Correggia i u innych mistrzów szkoły parmeńskiej lub weneckiej. Ta szczególna właściwość miękko oświetlonego ciała, z jego brzoskwiniowym naskórkiem i połyskującymi refleksami, jest wyrażona znakomicie⁹⁵.

Delacroix nawiązał do tych zdobyczy Wenecjan, które według Thorégo każą postawić ich ponad artystami innych szkół. Negacja czerni i sztuka światłocienia sprawiają, że obrazy malarzy weneckich i Correggia nie mają sobie równych:

Na tym bezsprzecznie polega wyższość szkół weneckiej i parmeńskiej, w których cień zawsze zawiera kolor przedmiotu. To niezwykle stopniowanie światła w nieskończoność jest cudowne w karnacjach Correggia, Tycjana, Giorgione'a i u niektórych innych malarzy z ich szkoły. Sztuka światłocienia, słusznie uważana we wszystkich mocnych szkołach za jeden z trzech głównych składników malarstwa, jest dziś zupełnie lekceważona, a samo słowo [...] znika prawie z języka pracowni i krytyków⁹⁶.

Warto zauważyć, że sposób, w jaki sam Thoré używa określenia *clair-obscur*, odbiega od tradycyjnego znaczenia, od XVII wieku ustalonego we Francji jako „umiejętność dystrybucji światła, nie tylko na poszczególnych przedmiotach, ale na całej powierzchni obrazu”⁹⁷. To przesunięcie znaczenia może potwierdzać tezę krytyka o wychodzeniu pojęcia z użycia.

Studiowanie szkoły weneckiej, jako najlepiej odpowiadającej naturze Delacroix, zalecał mu cytowany już Gustave Planche, który zresztą – o czym będzie mowa w rozdziale III – widział w wykorzystaniu tradycji sztuki weneckiej szansę dla francuskiego malarstwa XIX wieku. W la-

⁹³ T. Thoré, *Salon 1845 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*. Wybrała i opracowała H. Morawska, Wrocław 1972, s. 74.

⁹⁴ Ok. r. 1845. Zbiory prywatne, Paryż (dawniej kolekcja David-Weill). Johnson, *Catalogue II*, nr 372.

⁹⁵ T. Thoré, *Le Salon de 1847*, Paris 1847, s. 74. Podobnego rodzaju akty osadzone w historyzującej scenarii pojawiają się częściej w twórczości Delacroix. Jeden z nich, *Femme au perroquet* (1827, Lyon, Musée des Beaux-Arts; Johnson, *Catalogue I*, nr 9), przypomina – z powodu migotliwej kolorystyki – weneckie sceny Boningtona.

⁹⁶ T. Thoré, *Le Salon de 1847*, s. 51.

⁹⁷ R. de Piles, *Troisième conversation sur la peinture*. Cyt. za M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 357. Por. R. Verbraeken, *Clair-Obscur – histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi 1979.



tach czterdziestych, pisząc o dekoracji biblioteki Senatu, Planche uznał, że w twórczości Delacroix, nawiązującej dotychczas zarówno do szkoły weneckiej, jak i flamandzkiej, dokonano się ugruntowanie orientacji adriatyckiej. Doradził wobec tego malarzowi, aby dla pełnego rozwinięcia swego talentu wybrał się do Wenecji i Padwy zobaczyć więcej dzieł Tycjana i Veronese'a:

W Wenecji odnajdzie w pełni urzeczywistnione najpiękniejsze sny swych niespokojnych nocy. Gdy obejrzy Tycjana, Pawła Veronese, Tintoretta w całej ich sile, gdy zobaczy u Św. Zachariasza Jana Belliniego dorównującego swemu najlepszemu uczniowi, wróci do nas bardziej żarliwy i bardziej pewny siebie. Studiując dzieła tych mistrzów, którzy tak dobrze odpowiadają naturze jego talentu, zrozumie jaśniej do jakiego celu powinien dążyć⁹⁸.

Powyższa recepta może się wydać zaskakująca w ustach Planche'a, publicysty dalekiego od konserwatyzmu, jest jednak konsekwencją jego poglądu, że studium mistrzów jest dla rozwoju sztuki równie ważne jak studium natury⁹⁹. Nowoczesność tego krytyka, zwłaszcza w latach trzydziestych, polegała między innymi na tym, że propagował wzory weneckie.

Dziełem Delacroix szczególnie bliskim malarstwu weneckiemu jest, według Planche'a, *Plafon Apollina* (1850-1851) w Luwrze. Trzeba zaznaczyć, że współczesnemu odbiorcy dekoracja ta kojarzyć się może raczej ze sztuką baroku, co wynika z faktu, iż artysta dążył do uzyskania harmonii ze zdobiaczami sklepienie malowidłami Le Bruna. Na obecność czynnika barokowego w dekoracji Delacroix zwrócili już uwagę dziewiętnastowieczni krytycy, jak chociażby Charles Tillot, który napisał, że kolor Delacroix „nie jest wcale imitacją Rubensa albo Veronese'a, lecz łączy zalety obu: miękkość i wdzięk Wenecjanina z bogactwem Flamańd”¹⁰⁰. Również Planche dostrzegł wpływy Rubensa, ale uznał, że przeważają nad nimi elementy weneckie: „Plafon galerii Apollina jasno dowodzi bliskiego pokrewieństwa łączącego pana Delacroix z mistrzami z Wenecji. Chociaż wiele postaci przypomina Rubensa, jest to dzieło zależne przede wszystkim od szkoły weneckiej”¹⁰¹. Kolor, w które-

⁹⁸ G. Planche, *Peinture monumentale: MM. Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin* (1846) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, Paris 1853, t. I, s. 236-237 oraz s. 228 i 244. Zob. aneks II, nr 11.

⁹⁹ „...l'étude de la nature, sans l'étude des maîtres, est aussi incomplète que l'étude des maîtres sans l'étude de la nature”. G. Planche, *Léopold Robert* (1838) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, t. II, s. 9.

¹⁰⁰ „Le Siècle”, 30 octobre 1851. Cyt. za P. Georgel, L. Rossi Bortolato, *op. cit.*, s. 121-122 (przed nr 574).

¹⁰¹ G. Planche, *Le Plafond de la galerie d'Apollon* (1852) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, t. II, s. 58. Zob. aneks II, nr 12.

go użyciu Delacroix jest od dawna skończonym mistrzem, przypomina według Planche'a najpiękniejsze dzieła szkoły weneckiej. Aby odnaleźć tony równie wspaniałe i umiejętnie zestawione jak w *Plafonie Apollina*, trzeba cofnąć się aż do Tycjana i Giorgione'a¹⁰². Planche podkreśla, że sama tylko, choćby najlepsza znajomość mistrzów weneckich nie wystarcza dla uzyskania takiej harmonii. Tycjan, Veronese, Giorgione i Bonifacio nie wszystkim ujawniają swoje tajemnice: może je odgadnąć jedynie artysta zdolny odnaleźć w nich echo swoich własnych myśli. Jeśli Delacroix – powiada Planche – stał się uczniem mistrzów weneckich, to uczynił tak instynktownie, zgodnie z naturą swego talentu¹⁰³. Wszyscy, pisze dalej Planche, którzy od roku 1822 śledzą prace Delacroix, rozumieją, dlaczego przedłożył Paola Veronese'a nad malarzy Florencji i Rzymu: nie chciał czynić gwałtu swej naturze; i temu właśnie zawdzięczamy obfitość i spontaniczność jego dzieł¹⁰⁴.

Podkreślając analogię z malarstwem weneckim, Planche nie ujmuje więc oryginalności dziełu Delacroix. W *Plafonie Apollina*, pisze, nie ma śladu plagiatu¹⁰⁵. „Idąc w ślady Wenecjan, Delacroix pozostał sobą [...] Jego szacunek dla Pawła Veronese nigdy się nie stał brakiem indywidualności”¹⁰⁶.

W ujęciu większości publicystów, podobnie jak dla Planche'a, zestawienie malarstwa Delacroix ze szkołą wenecką było bezwarunkową pochwałą, nawet jeśli w podtekście znajdowało się przekonanie o wyższości sztuki Cinquecenta nad dokonaniem dziewiętnastowiecznego artysty. Tak należy rozumieć stanowisko Paula Mantza, który w artykułach w „Revue de Paris” i „Gazette des Beaux-Arts” wielokrotnie wypowiadał się sceptycznie o próbach naśladowania osiągnięć wielkich mistrzów¹⁰⁷. Już w sprawozdaniu z roku 1847 Mantz wyjął, że wytchnieniem dla krytyka, zmęczonego zgiełkliwą sztuką nowoczesną, jest kontakt z dawnym malarstwem. Przejście z dorocznego Salonu do muzealnych galerii Luwru jest ulgą dla wzroku i uspokojeniem dla duszy. Mantz powiada także, iż pisać recenzję z wystawy, powinien był częściej dokonywać takich wycieczek, ale porównanie z dawnymi mistrzami byłoby z pewnością okrutne dla żyjących artystów.

¹⁰² *Ibidem*, s. 56-57. Zob. aneks II, nr 12.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 57-58. Zob. aneks II, nr 12.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 58. Zob. aneks II, nr 12.

¹⁰⁵ *Ibidem*. Zob. aneks II, nr 12.

¹⁰⁶ *Ibidem*. Zob. aneks II, nr 12.

¹⁰⁷ „Il n'y a [...] que vanité, inutile effort, peine perdue, dans ces brusques retours tentés vers le passé. [...] L'imitation est difficile à présent: avant la fin de ce siècle elle sera impossible”. P. Mantz, *Le Salon de 1853*, „Revue de Paris”, 1^{er} juillet 1853, s. 69-70.

„Z naszych malarzy – pisze Mantz – jeden może byłby w stanie spokojnie słuchać pochwały Wenecjan; ale gdybym mówił o Michale Aniele i o Rafaelu, któż mógłby pozostać niewzruszony i zadowolony?”¹⁰⁸ Malarzem bliskim Wenecjanom był, rzecz jasna, Delacroix.

Zdaniem dziewiętnastowiecznych autorów, wpływy mistrzów nie wykluczały, ale raczej sprzyjały uzyskaniu przez Delacroix artystycznej ekspresji, której dramatyzm można uznać za podstawową cechę jego indywidualnego stylu. Analizując *Oplakiwanie* (il. 10)¹⁰⁹ wystawione na Salonie w roku 1848, Clément de Ris podkreślił uczucie „potężnej grozy” emanujące z tego religijnego płótna, a równocześnie „wspaniałość i blask, które

wydają się być skutkiem czystych tonów Rubensa połączonych ze świetlistymi i ciepłymi pociągnięciami Veronese’a”¹¹⁰. To zgrabne sformułowanie, z pozoru wyglądające jedynie na produkt języka artystycznej publicystyki, dowodzi w tym wypadku intuicji krytyka, a w każdym razie zbieżności jego ocen z dążeniami artysty; wiadomo bowiem – o czym będzie dalej mowa – że pracując nad tym obrazem Delacroix usiłował stosować technikę Veronese’a.

Efekty nastroju, osiągnięte za sprawą mistrzowskiego warsztatu i inteligencji malarza twórczo wykorzystującego historyczne wzory, stanowią o szczególnej wartości i nowatorstwie jego obrazów religijnych,



10. Eugène Delacroix, *Oplakiwanie*, 1847-1848, Salon 1848. Boston, Museum of Fine Arts. Gift by Contribution in Memory of Martin Brimmer

¹⁰⁸ P. Mantz, *Salon de 1847*, Paris 1847, s. 139-140. Zob. aneks II, nr 14.

¹⁰⁹ Boston, Museum of Fine Arts, Johnson, *Catalogue II*, nr 434.

¹¹⁰ „L'Artiste”, 2 avril 1848. Cyt. za katalogiem: *Delacroix: peintures et dessins d'inspiration religieuse*, s. 62.

co jednak w XIX wieku nie zostało na ogół docenione przez krytyków związanych z Kościołem. Claudius Lavergne, katolicki działacz, publicysta i malarz ze szkoły Ingesa, chwając co prawda talent Delacroix, nie zgadzał się z przesłaniem jego nie dość ortodoksyjnych i zbyt indywidualnych obrazów. Pisząc o świeckich dekoracjach plafonowych Delacroix, Lavergne uznał zasadność porównań z Wenecjanami: Delacroix „odniósł sukces; na jego płótnach panuje mądra i oryginalna harmonia; chętnie porównuje się plafony Pałacu Luksemburskiego, Luwru i Ratusza z cudownymi malowidłami Wenecjan, co nie jest zwyczajną pochwałą”¹¹¹. Ocena ta, przychylna zarówno wobec koloryzmu Wenecjan, jak i wobec Delacroix, jest raczej nietypowa dla środowiska, z którym związany był cytowany autor. W kręgach klerykalnych największym uznaniem cieszyło się wówczas mistyczno-symboliczne malarstwo szkoły lionńskiej, a także linearna i raczej sztywna twórczość uczniów Ingesa, z Hippolytem Flandrinem, zwanym nowym Fra Angelico, na czele¹¹². Także tolerancja Lavergne’a wobec cech stylu Delacroix – zwłaszcza jeśli odnajdywał te cechy w dziełach religijnych – była ograniczona: romantyczny indywidualizm, malarskość i koloryzm nie dały się widocznie pogodzić z wymogami sztuki chrześcijańskiej¹¹³. Ostra krytyka malowideł Delacroix w kaplicy kościoła St. -Sulpice (ok. 1850-1861), z jaką wystąpił Lavergne kilka lat później, obrazuje jego sposób rozumowania¹¹⁴.

Warto zauważyć, że nawet Gustave Planche, zawsze skłonny podsunąć artystom wzory weneckie, w wypadku dekoracji kaplicy w St. -Sulpice doradzał malarzowi, aby oparł się na autorytetach, które dotąd rzekomo lekceważył, czyli na mistrzach Florencji i Rzymu:

Malarstwo religijne wymaga powagi, prostoty, bez których tematy wzięte z historii mogą niekiedy się obejść. [...] Pragnę, aby tematy zaproponowane panu Delacroix [dekoracja kaplicy Św. Aniołów w St. -Sulpice] pozwoliły mu swobodnie objawić cały jego talent, a równocześnie pragnę, aby nie czyniąc gwałtu swej naturze, wziął pod uwagę

¹¹¹ C. Lavergne, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, „L’Univers”, 1855. Cyt. za B. Foucart, *op. cit.*, s. 157. Jak już wyżej wskazywałem, Delacroix oczekiwał tego rodzaju porównań. Przy dekoracji ratusza artysta chciał, jak wspomina Pierre Andrieu, malować „à la Veronese, brązowe postaci na jasnym tle”. R. Huyghe, *op. cit.*, s. 407.

¹¹² Zob. B. Foucart, *op. cit.*, s. 205 (podrozdział: „La pieuse légende d’un nouvel Angelico, Hippolyte Flandrin”). W kręgach kościelnych nazwano Flandrina „le Raphaël de notre époque” (w okólniku biskupa Nîmes z r. 1864 wzywającym kler do modłów za duszę malarza). Cyt. za H. Delaborde, *Lettres et pensées d’Hippolyte Flandrin*, Paris 1865, s. 546.

¹¹³ Zob. B. Foucart, *loc. cit.*

¹¹⁴ Artykuł C. Lavergne (drukowany w „Le Monde” 28 i 29 IX 1861) omawia J. J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint Sulpice*, New York 1967, s. 163.

przy realizacji swego zadania wskazówki, które dotąd lekcewał, słowem, aby poradził się Rzymu i Florencji, tak jak radził się Wenecji¹¹⁵.

Leonardo da Vinci i Rafael są z pewnością, zdaniem Planche'a, mniej żywi, mniej prawdziwi niż mistrzowie weneccy, ale zarazem bardziej uczeni, czystszy, wzniośli, a zatem stanowią odpowiedniejszy wzór dla malarstwa religijnego. Niechaj Delacroix pozostanie sobą, zachęca krytyk, ale zachowując tę oryginalność „niech radzi się mistrzów, którzy nie pokażą mu, jak Wenecja, obrazu jego własnej myśli”¹¹⁶.

Wielu publicystów w latach sześćdziesiątych XIX wieku doszukało się w malowidłach Delacroix w St. -Sulpice świadomego nawiązania do Rafaela. Już same tematy dwóch spośród trzech przedstawień prowokowały do porównań: *Wygnanie Heliodora ze świątyni* zestawiano z freskiem w Watykanie, a *Św. Michała walczącego z Szatanem* – z obrazem Rafaela w Luwrze. W większości wypadków, jak we wzmiankowanej recenzji Claudiusa Lavergne'a, porównanie malowideł Delacroix z nieśmiertelnymi dziełami Rafaela było punktem wyjścia dla krytyki dekoracji w St. -Sulpice. Także głośny wówczas artykuł Louisa Viteta, który nazywając Delacroix prawdziwym mistrzem naraził się zwolennikom Ingesa, oparty był na analogii z Rafaelem. W rzeczywistości wymowa tej analogii była dla ocenianych malowideł mało pochlebna i wywołała niezadowolenie ich twórcy¹¹⁷. Według Viteta, trudność, jaką napotkał Delacroix, wynika z konfliktu z arcydziełem mistrza z Urbino¹¹⁸. Jedynie *Walkę Jakuba z Aniołem* można uznać, sądzi krytyk, za pracę oryginalną, dwa pozostałe płótna natomiast, będące „dosłowną a równocześnie niewierną reprodukcją” dzieł Rafaela, unaoczniają w pełni wielkość swoich pierwowzorów¹¹⁹.

Wśród analiz malowideł w St. -Sulpice nie brak jednak, jak w wypadku wcześniejszych dzieł Delacroix, odniesień do innych mistrzów. Jeden z dziewiętnastowiecznych autorów, Louis Brès, zachwycony ich rozmachem, rzucił porównanie z epoką renesansu i wymienił, nieco ogólnikowo, dawnych mistrzów florenckich i weneckich¹²⁰.

¹¹⁵ G. Planche, *Le Plafond...*, s. 61. Zob. aneks II, nr 13.

¹¹⁶ *Ibidem*. Zob. aneks II, nr 13.

¹¹⁷ J. J. Spector, *op. cit.*, s. 165. Z okazji malowideł w St. -Sulpice wymieniali Rafaela m.in. Gautier, Thoré, Ernest Chesneau, Paul de Saint-Victor, Olivier Merson, których recenzje omawia J. J. Spector, *op. cit.*, s. 162-167.

¹¹⁸ „La difficulté vient ici de la lutte contre un chef-d'oeuvre”. L. Vitet, *Une chapelle à Saint-Sulpice. Dernière oeuvre d'Eugène Delacroix* (1862) [w:] idem, *Études sur l'histoire de l'art*. Troisième série. Paris 1868, s. 376.

¹¹⁹ „...cette reproduction tout à la fois littérale et infidèle” (*Św. Michał*). *Ibidem*, s. 371.

¹²⁰ „Moniteur des Arts”, 31 août 1861. Podaję za J. J. Spector, *op. cit.*, s. 162.

Paul de Saint-Victor zauważył z kolei podobieństwo boskich wysłanników w scenie z Heliodorem do przybywającego z nieba Ewangelisty w obrazie *Cud św. Marka* Tintoretta¹²¹. Analogicznych wpływów doszukiwał się w tym malowidle współczesny historyk sztuki, wymieniając obok Rafaela także Tintoretta i Veronese'a. Od tego ostatniego wywodzić się ma wspaniała architektoniczna sceneria¹²². Skojarzenie z *Cudem św. Marka* Tintoretta wydaje się przekonujące, choć szczegółowe badania wskazują, że układ postaci jednego z aniołów mógł Delacroix skopiować z ryciny bolońskiego manierysty Giulia Bonasone'a¹²³.

Porównania z Wenecjanami dokonał także Théophile Gautier. Kolor nieba w plafonie *Św. Michała*, podobnie jak kilka lat wcześniej w *Sprawiedliwości Trajana*, zestawił z *Apoteozą Wenecji* Veronese'a, a pejzaż w kompozycji *Walka Jakuba z Aniołem* nasunął mu skojarzenie z pejzażem w *Męczeństwie św. Piotra* Tycjana¹²⁴. Ten nie istniejący już dziś obraz z kościoła SS. Giovanni e Paolo w Wenecji, który w latach 1797-1816 zdobił Muzeum Napoleona, cieszył się niegdyś wielką popularnością i oddziałał na rozwój malarstwa pejzażowego w XIX wieku. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Delacroix posiadał jego kopię wykonaną przez Géricaulta.

W ślad za Théophilem Gautierem, wielu autorów wymieniało Tycjana i Veronese'a z powodu malowideł w St. Sulpice¹²⁵, ostatniego wielkiego przedsięwzięcia Delacroix, podobnie jak wcześniej przypomniano te nazwiska w związku z innymi jego dziełami. Sformułowania te po części wyjaśniać można specyfiką języka dziewiętnastowiecznej krytyki artystycznej. Ich popularność dowodzi jednak również, że w przekonaniu wielu swoich współczesnych Delacroix rzeczywiście sięgał do Veronese'a, Tycjana, Rubensa¹²⁶, a także do Tintoretta¹²⁷. Taki obraz jego twórczości, widzianej przez pryzmat panującego wtedy

¹²¹ „La Presse”, 4 février 1862. J. J. Spector, *op. cit.*, s. 164.

¹²² E. Forssman, *op. cit.*, s. 160.

¹²³ S. Lichtenstein, *Delacroix Emblematicus. His Unknown Studies after Bonasone*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 39, 1976, s. 278.

¹²⁴ „Moniteur universel”, 3 août 1861. J. J. Spector, *op. cit.*, s. 162.

¹²⁵ Np. Marchiori: „Son haut engagement moral correspond à une spiritualité élevée, manifeste dans la conception de cette oeuvre qui, surtout dans la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, approche les grands exemples vénitiens de Veronese et de Titien”. P. Georget, L. Rossi Bortolatto, *op. cit.*, przed nr 781 (bez podania źródła).

¹²⁶ Ten obiegowy sąd streszcza po raz kolejny Gautier: „Delacroix, voulant renouveler la palette éteinte de l'école française, remonta à Paul Véronèse, à Titien, à Rubens”. „Moniteur universel”, 23 janvier 1867. Cyt. za M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, s. 54.

¹²⁷ Zob. np. H. Taine, *op. cit.*

historyzmu, daleki jest od stereotypów przyjętych w naszym stuleciu, ukształtowanych z kolei przez pojęcia romantyzmu, ekspresji, progresywności i nowoczesności. Podobnego rodzaju przesunięcie akcentów w interpretacji nastąpiło w odniesieniu do wielu artystów XIX wieku. Dla pełnego zrozumienia malarstwa Delacroix należy, jak się wydaje, przyjąć wersję pośrednią: uwzględniającą obok czynnika tradycji, na który zwracają uwagę autorzy z epoki, także dorobek późniejszej refleksji nad jego sztuką.

Przypuszczenia dawnych krytyków dotyczące weneckich inspiracji Delacroix znajdują potwierdzenie nie tylko w wypowiedziach malarza, ale także w pewnych procederach technicznych, jakie stosował. Umowność pojęcia „szkoła wenecka”, którym posługiwali się w swoich rozważaniach Delacroix i współcześni mu autorzy, wyklucza stawianie szczegółowych hipotez, ale pozwala na sformułowanie kilku ogólnych spostrzeżeń.

Elementy techniki Delacroix, odmienne częściowo od środków przyjętych w pierwszej połowie XIX wieku, a zbieżne z metodą malarzy weneckich, obejmują daleko idące wykorzystanie podmalówki dla ostatecznego efektu obrazu, sposób modulacji barwy powierzchni w zależności od oświetlenia, zmniejszanie nasycenia barwy na powierzchniach oświetlonych i błyszczących, refleksy barwne, zasadę kontrastu barwnego i wreszcie technikę laserunków. Na związek tych zjawisk z malarstwem weneckim naprowadzają nas teksty samego artysty.

Najczęstsze są chyba odniesienia do techniki Veronese'a. Na jego obrazach Delacroix dostrzegł przede wszystkim zasadę zróżnicowania barwnego powierzchni w zależności od cienia i światła. Zasada ta, stosowana dość powszechnie w szkole weneckiej od XVI wieku oraz w całym europejskim malarstwie barokowym, mówi że jeśli kolor lokalny jest z grupy ciepłych (jak np. karnacja ciała), to cienie są nie tylko ciemniejsze, ale także gorętsze, światła zaś relatywnie chłodniejsze. Jest to więc zasada odwrotna niż przyjęta później przez impresjonistów, którzy niezależnie od barwy lokalnej chętnie kładli cienie błękitne¹²⁸. Warto zaznaczyć, że Delacroix stosunkowo późno zwrócił uwagę na praktyczne możliwości tej zasady. W roku 1847 napisał w *Dzienniku*:

Malowałem *Magdalenę* (il. 10) [...] Pamiętać o prostym efekcie głowy. Naszkicowałem szarym zgaszonym tonem; wahałem się, czy umieścić ją bardziej w cieniu, czy żywiej oświetlić. Podkreśliłem więc lekko światła na formie, i wystarczyło pokolorować ciepłymi i światłymi tonami całą partię cienia. Chociaż światło i cień mają prawie ten sam walor,



¹²⁸ M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 319, 321, 389.

zimne tony światła i ciepłe cienia akcentują dostatecznie całość. Obaj z Villotem zgodziliśmy się nazajutrz, że niewiele potrzeba, żeby w ten sposób wydobyć efekt; efekt ten występuje często, zwłaszcza w plenerze. Veronese jemu właśnie zawdzięcza wiele ze swej cudownej prostoty¹²⁹.

Delacroix zgodnie z tą regułą modelował formę kolorem: „Jeżeli użyjemy [półtonu] za podkład, wystarczy gorący, przezroczysty laserunek, aby się odmienił w partię ocienioną z reflekssem, a na wypukłości tego półtonu zaznaczymy błyski w jasnym, chłodnym tonie”¹³⁰. Sposób ten pozwalał mu, na wzór Veronese’a, opierać się w znacznym stopniu na olejnej lub temperowej podmalówce, przebijającej na powierzchni wykończonego obrazu. Stosował się przy tym do innej starej zasady, przestrzeganej zarówno przez malarzy weneckich, jak i przez Rubensa, aby cienie były kładzione cienko i przezroczyście, światła zaś kryjąco¹³¹.

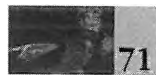
Ze sprawą tą wiąże się zagadnienie laserunków. Technika laserunkowa była, jak wiadomo, szeroko stosowana przez malarzy weneckiego Cinquecenta. Tycjan miał rzekomo mawiać o trzydziestu lub czterdziestu warstwach laserunków, jakie niekiedy należy nakładać. W ciągu XVIII wieku technika laserunkowa wyszła z użycia i uległa w dużej mierze zapomnieniu. Posługiwał się nią Anton Raphael Mengs, ale wynikało to z jego szczególnego zainteresowania techniką i kolorem, popartego teoretycznymi wypowiedziami o wydzwiku akademickim i historyzującym¹³². Również w XIX stuleciu użycie laserunków na szerszą skalę uważano za coś wyjątkowego i porównywano, o czym będzie daleką mowa, z malarstwem weneckim.

¹²⁹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 145 (10 VII 1847). Uwagi te powstały podczas pracy nad obrazem *Oplakiwanie* (Boston, Museum of Fine Arts. Johnson, *Catalogue* II, nr 434).

¹³⁰ Fragment w tłumaczeniu Jana Cybisa: R. Piot, *Palety Delacroix*, „Sztuka i Krytyka” 8, 1957, s. 76 (wyd. oryginalne: *Les palettes de Delacroix*, Paris 1931). To samo w przekładzie Joanny Guze i Julii Hartwig: „Położony na [półtonie] ciepły i przezroczysty laserunek wystarczy, aby uzyskać inny plan partii cienia i światła; na wypukłościach malowanych tym samym półtonem zaznaczyć lśnienia jasnymi i zimnymi tonami”. E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 111. W oryginale: „Sur cette préparation [de demi-teinte] il suffit d’un glacis chaud et transparent pour le changement de plan de la partie ombrée ou reflétée, et sur les sommités de ce même ton de demi-teinte, les luisants se marquent avec des tons clairs et froids”. *Journal de Eugène Delacroix*. Nouvelle édition publiée par A. Joubin, Paris 1932, t. I, s. 180 (4 II 1847).

¹³¹ M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 319.

¹³² *Ibidem*, s. 315.



W rozważaniach Delacroix nad techniczną stroną malarstwa, Veronese jest wspominany znacznie częściej od Tycjana. Francuski artysta chciał naśladować, przede wszystkim w malarstwie monumentalnym, prostotę i wyrazistość tego mistrza, wynikającą, jak sądził, ze stosowania tempery. Wśród wielu poświęconych tym zagadnieniom zapisek w *Dzienniku* znajdujemy następującą:

Veronese również zawdzięcza swą prostotę nieobecności szczegółów, co pozwala mu od razu na ustalenie tonu lokalnego. Tempera¹³³ zmusiła go niemal do tej prostoty; prostota draperii udziela się osobliwie całej reszcie. Mocny kontur, jakim otacza, gdy trzeba, swoje postacie, jeszcze bardziej podnosi wrażenie prostoty kontrastów światła i cienia, zamyka i wydobywa całość¹³⁴.

Malując plafon w Luwrze, Delacroix stwierdził, że „trzeba iść w ślady dekoratorów, zwłaszcza przy oddalonych postaciach; modelować płaskimi tonami [...], oddzielać je cieniem nie dodając światła”¹³⁵. Wzorem jest Veronese:

Zauważyłem w *Zuzannie* Veronese'a, jak prosto położone jest światło i cień, nawet na pierwszych planach. Przy wielkiej kompozycji – jak plafon – bardziej to jeszcze niezbędne. Wydaje się, że pierś Zuzanny ma jeden ton, a przecież pełna jest światła. Kontury są również mocno zaznaczone: nowy sposób, by malowidło było bardziej wyraźne z odległości¹³⁶.

Podobnie jak Veronese, Delacroix dbał przede wszystkim o ustalenie tonu lokalnego: „Obraz należy rozpoczynać tak, jak gdyby temat widziany był przy chmurnej pogodzie, kiedy nie ma słońca, ani odcinających się cieni”¹³⁷.

René Piot, uczeń Pierre'a Andrieu, wspomnianego już współpracownika Delacroix, pisząc o paletach wielkiego malarza, podkreślił szczególnie mocno – może nawet przesadnie – rolę tempery w jego technice: „Zapalony miłośnik tempery, pragnący połączyć jej jasność z głębokim tonem oleju, stale jest w pogoni za metodą Wenecjan: obraz zaczęty temperą kończyć olejno”¹³⁸. Między innymi *Śmierć*

¹³³ W polskim wydaniu *Dzienników* Delacroix słowo *détrempe* niewłaściwie przetłumaczono tu (oraz w innych miejscach) jako „farby wodne”. Ten sam błąd występuje w słownikach (zob. np. *Wielki słownik francusko-polski*, Warszawa 1980, t. I, s. 462).

¹³⁴ *Journal de Eugène Delacroix*, t. I, s. 235 (10 VII 1847). W wyd. polskim tom I, s. 145.

¹³⁵ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 258 (23 IX 1850).

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 289 (5 V 1852). Por. M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 469-470; R. Huyghe, *op. cit.*, s. 392.

¹³⁸ R. Piot, *op. cit.*, s. 76. Również Lassalle-Bordes uznaje tę mieszaną technikę za charakterystyczną dla Wenecjan: „Paul Véronèse ébauchait ses grandes toiles avec des couleurs

Sardanapala i *Kobiety algierskie* były rozpoczęte i daleko doprowadzone w technice temperowej, a tylko kończone olejno, z zachowaniem jasnych tonów lokalnych uzyskanych dzięki temperze¹³⁹. Według Piota, który powołuje się na stwierdzenia Delacroix, metoda ta jest charakterystyczna dla weneckich malarzy dekoratorów, przede wszystkim dla Veronese'a, a także dla Tintoretta. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie jest ona wcale typowa dla całej szkoły weneckiej, na przykład dla Tycjana.

Inspirująca rola malarstwa weneckiego polegała także na szerokim wykorzystaniu zjawiska refleksów barwnych. Delacroix, który z refleksów stworzył główny środek harmonizacji kolorystycznej obrazu, obserwował te zjawiska zarówno w naturze, jak i na płótnach mistrzów: Rubensa i Veronese'a. Wiążące się z tym zjawisko kontrastu barwnego studiował, jak wiadomo z jego wypowiedzi, na przykładzie fragmentu *Wesela w Kanie*, na którym pomarańczowa kryza wzmacnia sąsiadującą z nią barwę zielonkawą¹⁴⁰.

Na podstawie *Dzienników* Delacroix można dojść do przekonania, że Veronese był dla niego wzorem cenniejszym nawet od Rubensa. Twórca *Plafonu Apollina* zwracał szczególną uwagę na łatwość, z jaką wenecki artysta rozwiązywał trudne problemy malarstwa dekoracyjnego:

Jeśli zbyt wielkie znaczenie nada się światłu i szerokości planów, znikną półtony i obraz się odbarwi; przesada w odwrotnym kierunku szkodzi przede wszystkim wielkim kompozycjom, które mają być oglądane z daleka, jak np. plafony. Veronese góruje tu nad Rubensem dzięki prostocie tonów lokalnych i szerokości światła [...] Aby obraz zachował kolor przy świetle tak szerokim, ton lokalny Veronese'a musi być bardzo nasycony¹⁴¹.

Mimo większej prostoty środków, Veronese jest – zdaniem Delacroix – bliższy natury niż Rubens, który, malując wszystko jak w pracowni, nie uwzględnia zmian oświetlenia, co prowadzi w jego obrazach do monotonii planów¹⁴².

Przy wszystkich podobieństwach i zamierzonych przez artystę zapożyczeniach ze szkoły weneckiej, należy zwrócić uwagę na różnice występujące między techniką Delacroix a techniką Tycjana czy

à la détrempe, préparation qui lui permettait d'aller plus vite. Cette ébauche ainsi faite, il passait sur toute la surface de l'huile qui fixait les couleurs, mais en leur faisant perdre considérablement de leur clarté; ce qui les réduisait à [une] démi-teinte [...] Je vis Delacroix ébaucher de la sorte à la détrempe le tableau de l'*Empereur du Maroc à cheval*". Cyt. za Johnson, *Catalogue* II, s. 184. Zob. też C. Blanc, *Salon de 1865*, „L'Avenir national”, 10 VII 1865 („La découverte de M. Soublert”).

¹³⁹ R. Piot, *op. cit.*, s. 78.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 65. Por. R. Huyghe, *op. cit.*, s. 393; M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 466-467.

¹⁴¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 259 (29 IX 1850).

¹⁴² „Veronese postępuje zupełnie naczaj”. *Ibidem*, t. II, s. 397 (7 IV 1860).

Veronese'a. Pierwsza istotna różnica dotyczy faktycznej palety, która w malarstwie weneckiego Cinquecenta była na ogół wąska, a u Delacroix niezwykle bogata. Weneccy mistrzowie XVI i XVII stulecia używali zazwyczaj mniejszej liczby pigmentów niż stosowano w dawniejszym malarstwie; z reguły mniej niż 8 farb. Niektórzy malarze weneccy drastycznie zawężali swą paletę chemiczną. Tycjan w późnym okresie twórczości malował tylko czterema lub nawet, jak mówią źródła, trzema farbami. Paleta innych malarzy, np. Palmy Vecchio i Veronese'a, była wyraźnie szersza¹⁴³. Liczba pigmentów stopniowo rosła i już np. Rubens używał 14 barwników. Paleta niektórych artystów XIX wieku obejmowała 30 pigmentów; w zapiskach Delacroix wymienionych jest czasem kilkanaście barwników w odniesieniu do jednego obrazu, zarówno czystych, jak i mieszanin sporządzonych bezpośrednio przed nałożeniem na paletę¹⁴⁴. Zestaw barwników Delacroix obejmował oczywiście wiele substancji nie znanych jeszcze w XVI wieku; ich liczba natomiast narzuciła malarzowi sposób postępowania zbliżony raczej do metody Veronese'a i Rubensa niż Tycjana, z którym czasem go porównywano.

Z Veronesem i Tintorettem wiąże francuskiego malarza stosowane przez niego, zwłaszcza w kompozycjach dekoracyjnych, temperowe podmalowanie i użycie następnie gotowych, ustalonych tonów dla poszczególnych partii obrazu, na przykład dla karnacji ciała w różnych oświetleniach. Marco Boschini, siedemnastowieczny teoretyk malarstwa, który pozostawił najpełniejsze informacje o metodzie mistrzów weneckiego Cinquecenta, pisze, że malarze ci nie potrzebowali uciekać się do mieszanin barwników przygotowanych z góry w naczyniach lub na palcie, lecz mieszały farby bezpośrednio na płótnie, uzyskując nieporównane bogactwo za pomocą nakładania, lase-runków i innych subtelnych sposobów technicznych¹⁴⁵. Świadectwo Boschiniego jest prawdziwe w odniesieniu do Tycjana, ale wiadomo, że inni artyści, a wśród nich i Veronese, z reguły stosowali gotowe mieszanki, zwłaszcza w kompozycjach monumentalnych. Delacroix sądził, że zwyczaj posługiwania się mieszankami, który zresztą w tradycji akademickiej zachował się do połowy XIX wieku w postaci tzw. metody garnkowej, jest charakterystyczny właśnie dla Weneccjan i często po-woływał się na ich przykład¹⁴⁶.

¹⁴³ M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 308-313, 342.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 314, 315, 468.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 338.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 469; R. Piot, *op. cit.*, s. 75, 78-79.

Usiłowania René Piota, aby technikę Delacroix wywodzić ze szkoły weneckiej, napotykają na przeszkody z powodu różnorodności metod stosowanych zarówno przez wielkiego malarza XIX wieku, jak i przez poszczególnych mistrzów weneckiego Cinquecenta. Dotyczy to także sprawy malowania *alla prima*. Piot powiada, że Wenecjanie zależnie od potrzeby posługiwali się albo barwnym podmalowaniem, albo też techniką *alla prima* na czerwonym tle, związaną początkowo z użyciem temperry. Również Delacroix, według Piota, tak jak Wenecjanie posługuje się obiema technikami¹⁴⁷. Konfrontacja tego stwierdzenia z tekstem Boschinięgo, który wyraźnie mówi, że Tycjan nigdy nie malował *alla prima*, lecz stopniowo wydobywał formę z podmalowania¹⁴⁸, wskazuje na niebezpieczeństwa zbyt daleko idących teorii i porównań zjawisk tak jednak różnych i odległych w czasie, jak sztuka Delacroix i Tycjana.

Nie ulega wątpliwości, że malarstwo Delacroix wykracza poza typowe zagadnienia sztuki XIX stulecia. Bogata problematyka jego twórczości oraz obfitość źródeł, których dostarczył sam artysta w licznych pismach, a także wielość istniejących interpretacji spowodowały, że w powyższych rozważaniach wpływ Wenecji na jego malarstwo przedstawiono bardziej szczegółowo i w pewnym oderwaniu od szerszego tła francuskiej sztuki XIX wieku. Można jednak sądzić, że na przykładzie Delacroix uwidoczniły się także problemy dotyczące innych artystów tamtej epoki i ówczesnego odbioru tradycyjnych i nowatorskich składników dzieła sztuki. Niektóre refleksje wielkiego romantyka na temat roli tradycji w nowoczesnym malarstwie odnajdziemy w wypowiedziach twórców związanych bliżej z akademizmem, przytoczonych w dalszych rozdziałach niniejszej książki.

¹⁴⁷ R. Piot, *op. cit.*, s. 74.

¹⁴⁸ M. Rzepińska, *op. cit.*, s. 341.

III. AKADEMIA

W DRUGIEJ CĆWIERCI XIX WIEKU WOBEC MALARSTWA WENECKIEGO



Częste w XIX wieku porównania malarstwa romantycznego, a w szczególności Delacroix, do szkoły weneckiej nasuwają pytanie, jaki był w tym czasie stosunek artystycznego środowiska akademickiego do Tycjana, Veronese'a i Tintoretta.

Trzeba na wstępie zastrzec, że poglądy akademików na dawną sztukę, z dzisiejszej perspektywy przedstawiające się jako względnie spójna całość, nie były bynajmniej tak jednolite, a ponadto ulegały ewolucji, wymuszonej częściowo przez rozwój nowoczesnej sztuki.

W silnie zinstytucjonalizowanym życiu artystycznym dziewiętnastowiecznej Francji, Akademia pełniła istotną rolę jako z założenia najwyższy autorytet w sprawach sztuki, a równocześnie organizm związany z administracją państwową i z wyższym szkolnictwem artystycznym¹. Aż do roku 1863, kiedy Szkoła Sztuk Pięknych (*École des Beaux-Arts*) formalnie wyzwoliła się spod nadzoru Akademii, a zwłaszcza do końca lat trzydziestych XIX wieku, zgromadzenie to wywierało bezwzględny i konserwatywny wpływ na oficjalną sztukę.

Klasa Sztuk Pięknych Akademii wywodziła się z dawnej Akademii Malarstwa i Rzeźby, założonej jeszcze w XVII stuleciu. Ta instytucja *ancien régime'u* została zniesiona w czasie rewolucji, m. in. za sprawą Davida, ale już w roku 1795 w miejsce dawnych akademii powołano Instytut, którego jedna z klas obejmowała literatów i artystów. W roku

¹ Zob. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London 1986, s. 3-8; M. Poprzeczka, *Akademizm* (1977), 3 wyd. Warszawa 1989, s. 25-31, 36. Z ostatnich publikacji na temat francuskich instytucji artystycznych XIX w. zob. antologię 13 artykułów (nierównej wartości) w „Art Journal” z wiosny 1989.

1803 Napoleon wydzielił dla sztuk pięknych odrębną (czwartą) klasę Instytutu, a w roku 1815, podczas „stu dni”, ustalił liczbę jej członków na czterdziestu. Po restauracji Burbonów, w roku 1816, poszczególne klasy Instytutu otrzymały znowu nazwę akademii, co miało podkreślić ich łączność ze stowarzyszeniami sprzed rewolucji.

Między starą i nową akademią istniały jednak wyraźne różnice. Osiemnastowieczna Akademia Malarstwa i Rzeźby była stosunkowo otwartym lecz hierarchicznym organizmem zrzeszającym artystów, którzy odpowiednio do swojej pozycji i osiągnięć pełnili w niej funkcje oficerów, akademików, *agrées* oraz uczniów. Taka struktura Akademii zapewniała jej członkom możliwość awansu opartego na doskonaleniu kwalifikacji zawodowych. Dziewiętnastowieczna Akademia Sztuk Pięknych grupowała natomiast – na wzór Instytutu z czasów Cesarstwa – z góry określoną liczbę członków wybieranych dożywotnio i sprawowała funkcje administracyjne i doradcze, a pośrednio tylko – pedagogiczne. Organizacyjnie podlegała Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (w późniejszym okresie Ministerstwu Oświecenia Publicznego) i nadzorowała niezależną formalnie Szkołę Sztuk Pięknych. Akademia powoływała, z reguły spośród swych członków, personel Szkoły, rozstrzygała przewidziane w programie studiów konkursy artystyczne, w tym doroczny konkurs o Prix de Rome², a także oceniała obowiązkowe prace nadsyłane przez stypendystów z Rzymu.

Kształcenie w *École* odbywało się według systemu dawnej Akademii i obejmowało codzienne kursy rysunku na podstawie wzorów, odlewów gipsowych i żywego modelu, prowadzone kolejno przez dwunastu profesorów zmieniających się co miesiąc. W roku 1816 włączono do programu dwa nowe konkursy: o Prix de Rome za pejzaż historyczny³ i specjalny konkurs na szkic kompozycyjny⁴. Te dwa konkursy – jak podkreśla Albert Boime – wpłynęły w istotny sposób na kształtowanie się sztuki francuskiej XIX wieku, ale przemianom tym nie towarzyszyła ewolucja akademickiej doktryny. Od roku 1816 do 1839, kiedy sekretarzem i tym samym rzecznikiem Akademii był Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, oficjalnie głoszone przez nią poglądy oparte

² Zob. P. Grunhec, *Le Grand Prix de Peinture, les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris 1983; idem, *The Grand Prix de Rome. Paintings from the École des Beaux-Arts, 1797-1863*, Washington, D. C., 1984; idem, *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, t. I, *Catalogue*, Paris 1986.

³ Zob. idem, *Les concours des Prix de Rome*, t. I, s. 205-231; idem, *The Grand Prix...*, s. 119-137.

⁴ Zob. idem, *Les concours d'Esquisses peintes, 1816-1863*, t. I-II, Paris 1986.



były na neoplatonńskiej koncepcji piękna idealnego, lansowanej przez tego teoretyka już w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku⁵. Z początkiem XIX stulecia estetyka ta wyraźnie rozmięła się z ogólnym kierunkiem rozwoju myśli o sztuce. Jak zauważył Jon Whiteley, we francuskiej refleksji estetycznej tamtej epoki przeważało psychologiczne i naturalistyczne rozumienie piękna, wywodzące się z XVIII stulecia, a choć pojęcie *beau idéal* przyjęło się w języku krytyki⁶, nadawano mu zwykle znaczenie mniej abstrakcyjne niż u Quatremère'a. Sądono zazwyczaj, że piękno artystyczne powinno się opierać na pięknej naturze⁷. Koncepcję piękna czerpanego z natury poddanej selekcji przyjęła Akademia dopiero w latach czterdziestych, po ustąpieniu Quatremère'a i objęciu funkcji dożywotniego sekretarza przez Désiré-Raoul Rochette'a (Raoul-Rochette, 1839)⁸. Wtedy jednak – na tle rozwijającej się sztuki i filozofii – i ta estetyka była już anachroniczna.

Doktryna akademicka zawsze przewidywała korzystanie z autorytetów, ale w pierwszej połowie XIX wieku dopuszczalny kanon obejmował jedynie sztukę starożytną i malarstwo Rafaela; nie było w nim natomiast miejsca dla dawnych mistrzów weneckich. Wedle słów Quatremère'a spośród szkół nowożytnych wzorem może być jedynie szkoła rzymska, która łączy do pewnego stopnia zalety wszystkich innych szkół, nie mając udziału w ich wadach, a Rzym, miasto bez własnego ducha, stapia w siebie wszelkie właściwości w wypadkową, którą akademizm uznaje za miarę ogólną⁹. Tak dogmatyczne pojmowanie artystycznego dziedzictwa było istotną cechą charakterystyczną akademickiej teorii sztuki aż do połowy XIX stulecia.

⁵ Na temat Quatremère'a zob. R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts, 1788-1830*, Paris 1910; idem, *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy, 1805-1823*, Paris 1910.

⁶ Zob. A. Becq, *Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire: la notion de beau idéal*, „Romantisme” 51, 1986, s. 23-37; R. Michel, *Le beau idéal*. Catalogue de la 94^e exposition du département des arts graphiques (Pavillon de Flore, 29 septembre au 31 décembre 1989), Paris 1989.

⁷ Le beau „doit toujours être fondé sur la belle nature” (Chaussard). J. J. L. Whiteley, *The Origin and Concept of 'Classique' in French Art Criticism*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 39, 1976, s. 271.

⁸ „la nature choisie avec discernement” (Raoul-Rochette, 1847). L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 240.

⁹ „...l'école romaine, qui réunit à un certain degré les qualités de toutes les autres sans participer à leurs excès; Rome, ville sans génie original, mais où toutes les originalités viennent se fondre en une moyenne que l'académisme regarde comme la mesure de tout”. Cyt. za P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève 1977, s. 30.

W praktyce przez kilka pierwszych dziesięcioleci XIX wieku klasa sztuk pięknych Akademii była zdominowana – w dużej mierze za sprawą Quatremère'a – przez artystów z kręgu Davida, zdeklarowanych jako wyznawcy piękna idealnego. W roku 1830 skład sekcji malarstwa był następujący: Bidauld, Garnier, Gérard, Granet, Gros, Guérin, Heim, Hersent, Ingres, Le Thiers, Meynier, Thévenin, Carle Vernet i Horace Vernet. Oprócz Ingesa, powołanego przez akademików w roku 1825 w charakterze potencjalnego sojusznika w walce z romantyzmem, jedynym malarzem o nowoczesnej, antydawidowskiej orientacji był wówczas w tym gronie Horace Vernet. Granet, którego twórczość znajdowała wprawdzie uznanie romantyków, jako akademik występował zdecydowanie przeciw nowatorom. W okresie monarchii lipcowej neoklasyści starej gwardii, Le Thiers (zm. 1832), Meynier (zm. 1832), Guérin (zm. 1833), Gros (zm. 1835), Carle Vernet (zm. 1836), Gérard (zm. 1837), Thévenin (zm. 1838), Bidauld (zm. 1846), ustąpili miejsca artystom, z których tylko Delaroche nadążał za duchem czasu¹⁰.

Doktryna Akademii w szczególnie dotkliwy sposób ciążyła na francuskim życiu artystycznym za sprawą jury Salonów. Przeważającą pozycję, a niekiedy wyłączność, mieli w nim członkowie klasy sztuk pięknych. Publicystyka artystyczna pierwszej połowy XIX wieku, a zwłaszcza okresu monarchii lipcowej, pełna jest żalów na brak kompetencji i surowość jury, które w latach trzydziestych z reguły odrzucało najbardziej oryginalne dzieła¹¹. Od początku panowania Ludwika Filipa, z powodu jego stosunkowo liberalnych upodobań artystycznych, Akademia znalazła się w opozycji wobec rządu i Dyrekcji Sztuk Pięknych. Ministerstwo nie konsultowało z Akademią rządowych zamówień ani zakupów dzieł sztuki i sądzono nawet, że jej prerogatywy w zakresie szkolnictwa mogą być zagrożone. W rzeczywistości zwierzchnictwo Akademii nad Szkołą Sztuk Pięknych ani nad Akademią Francuską w Rzymie nie uległo zachwianiu¹². Jedynie w okresach, gdy placówką w Rzymie kierowali malarze mniej ściśle związani z klasą sztuk pięknych, jak Horace Vernet (w latach 1829-1834) czy Ingres (1835-1840), dochodziła tam do głosu pewna heterodoksja. W wypadku Verneta można mówić

¹⁰ Delaroche zajął fotel w r. 1832 po śmierci Meyniera. Obok niego zasiedli: Blondel (1832), Drölling (1833), Abel de Pujol (1835), Picot (1836), Schnetz (1837), Langlois (1838, zm. 1839), Couder, Brascassat (1846). L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 43-44, 238-239, 242.

¹¹ Przypadki odrzucenia obrazów w czasach Restauracji były raczej rzadkie, a nasiliły się za Ludwika Filipa. Wiąże się to z faktem, iż dopiero w okresie monarchii lipcowej Akademia opanowała całkowicie jury Salonów. *Ibidem*, s. 39.

¹² *Ibidem*, s. 12-13, 43, 240.

o względnym liberalizmie, Ingres natomiast w miejsce jednej doktryny wprowadził inną, nieco mniej bezwzględnie egzekwowaną.

Instytucjonalna dominacja Akademii, a także jej konserwatyzm stale wywoływały zarzuty ze strony twórców i publicystów, którzy bezpośrednio po rewolucji lipcowej podjęli akcję na rzecz reformy kształcenia artystycznego i mechanizmów oficjalnej oceny dzieł sztuki. Z szeroko zakrojonych usiłowań nic nie udało się przeprowadzić, ale w następnych latach problem edukacji artystycznej stale powracał na łamy periodyków¹³. Jedną ze spraw, które budziły sprzeciw nawet tylko umiarkowanie nowoczesnych autorów, był niezwykle wąski repertuar wzorów dozwolonych przez Akademię. Uznawano, że ten dogmatyzm, wynikający z dziedzictwa klasycyzmu, był przyczyną jałowości ówczesnej sztuki akademickiej.

Poglądy tego rodzaju wielokrotnie wypowiadał na przykład Gustave Planche, teoretyk o orientacji eklektycznej, łączony niekiedy – ze względu na sposób argumentacji – z kierunkiem *juste milieu*, a równocześnie zwolennik Delacroix i krytyk Delaroche'a¹⁴. Wywody Planche'a zasługują na uwagę (i zostaną tu nieco szerzej omówione), ponieważ reprezentują liberalny historyzm, będący w estetyce drugiej ćwierci XIX wieku głównym kierunkiem – obok romantyzmu – przeciwstawiającym się akademickiej estetyce neoklasycyzmu. W trzeciej ćwierci stulecia ten sam kierunek, któremu wbrew autorytetowi Akademii ulegli stopniowo młodzi artyści – wychowankowie Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Francuskiej w Rzymie, stał się podwaliną nowej odmiany akademizmu. Estetyka Planche'a jest ukierunkowana na formę, w poszukiwaniu której artysta może i powinien korzystać z dorobku dawnej sztuki. Forma, choć z konieczności oparta na wzorach historycznych, ma być jednak wyrazem współczesności. W odczuciu Planche'a historyzm jako metoda twórcza nie ma być stosowany dogmatycznie, lecz eklektycznie, i powinien być poddawany ciągłej empirycznej weryfikacji.

Według Planche'a niedostatki systemu akademickiego ujawniły się na skutek przemian w sztuce okresu Restauracji, zachodzących pod wpływem sztuki angielskiej i studium dawnych mistrzów, a polegają-

¹³ *Ibidem*, s. 3-6.

¹⁴ Zob. M. Regard, *L'Adversaire des romantiques. Gustave Planche*, t. I-II, Paris 1955; P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959 (na s. 80: Planche jako przeciwnik *juste milieu* w 1831 r.); H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. I, *passim*; t. II, s. 155-206 (w t. I na s. 33: Planche jako przedstawiciel *juste milieu*).

cych na odejściu od przebrzmiałej doktryny Davida¹⁵. Nowe romantyczne prądy w malarstwie lat dwudziestych XIX wieku oparły się więc, jak sądził cytowany krytyk, zarówno na źródłach współczesnych, jak i dawnych; wśród tych ostatnich poczesne miejsce zajmowali mistrzowie weneccy i Rubens. „Malarstwo Restauracji – pisał Planche – zaczerpnęło z drugiego brzegu kanału La Manche bezpośrednie nauki, których źródła sięgają mistrzów weneckich; obaliwszy posąg Davida umieściło na ołtarzu obraz trzech nowych bogów: autora *Uczt*, historyka Marii Medycejskiej i bezpośredniego spadkobiercę [...] Reynoldsa i Van Dycka”¹⁶.

Wystąpienia Planche’a przeciw akademickiemu systemowi kształcenia zapoczątkowała seria artykułów zatytułowanych *École de Paris*, *École de Rome* oraz *La Quatrième Classe de l’Institut*, drukowana w roku 1832 w czasopiśmie „L’Artiste”, sympatyzującym wówczas z obozem umiarkowanych nowatorów¹⁷. Planche wskazuje na skrajny konserwatyzm Szkoły Sztuk Pięknych opanowanej przez wpływowych artystów bez talentu, dominujących nad nielicznymi wartościowymi profesorami: Ingresem, Davidem d’Angers i Pradierem. Uczniowie idący niebacznie w ślady tych kilku profesorów nie mają żadnych szans w akademickich konkursach¹⁸, przez co utrwała się anachroniczny już klasycyzm. Dotyczy to zresztą nie tylko sztuk przedstawiających, ale także architektury. Jej adeptom nie zezwala się na nic poza sztuką grecką: nie wolno im czerpać inspiracji ani z architektury egzotycznej, ani z gotyku, ani

¹⁵ „Depuis que les jeunes peintres français, encouragés par les brillans succès de l’école anglaise, se sont remis à l’étude des vieux maîtres, et ont rompu décidément avec les traditions surannées et mesquines de David, les murmures se multiplient incessamment contre les formes et la direction de l’enseignement des Petits-Augustins; et le plus rapide examen [...] suffit [...] pour se convaincre de la justice des réclamations et de l’incontestable réalité des griefs”. G. Planche, *École de Paris*, „L’Artiste” IV, 1832, s. 37.

¹⁶ G. Planche, *Salon 1833 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 174-175. H. Morawska przypuszcza, że trzecim artystą obok Veronese’a i Rubensa, spadkobiercą Reynolds’a i Van Dycka, jest Delacroix.

¹⁷ Czasopismo „L’Artiste” doczekało się kilku opracowań, z których większość daleka jest od wyczerpania związanej z nim problematyki: S. Dameron, *La revue „L’Artiste”, histoire administrative, présentation technique, gravures romantiques hors texte*, „Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art français”, 1951, s. 131-140; idem, *La revue „L’Artiste”, sa fondation, son époque, ses animateurs*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA) 44, octobre 1954, s. 191-202; A. R. James, *„L’Artiste” de 1831 à 1848*, Manchester 1964; N. A. Roth, *„L’Artiste” and „L’Art pour l’Art”: The New Cultural Journalism in the July Monarchy*, „Art Journal”, Spring 1989, s. 35-39.

¹⁸ Sytuacja zmieniła się właśnie w roku 1832, kiedy uczeń Ingesa, Hippolyte Flandrin, uzyskał, mimo oporu części jury, Prix de Rome za obraz *Thésée reconnu par son père* (Paryż, École des Beaux-Arts). Zob. P. Grunchech, *Les concours des Prix de Rome*, s. 140.



I. J.-A.-D. Ingres,
Jowisz i Antiope,
1851.
Paryż, Luwr
(depozyt
w muzeum
d'Orsay)



II. Théodore
Gericault,
Kopia obrazu
Tycjana
Złożenie do grobu,
ok. 1810-1812.
Lozanna,
Musée cantonal
des Beaux-Arts



III. Eugène
Delacroix,
Kopia obrazu
Tycjana
Złożenie do grobu,
ok. 1820.
Lyon,
Musée
des Beaux-Arts



IV. Eugène
Delacroix,
Akt z papugą,
1827.
Lyon,
Musée
des Beaux-Arts

V. Paul Baudry,
Fortuna i dziecko,
1853-1854,
Salon 1857.
Paryż,
Musée d'Orsay





VI. Thomas
Couture,
*Rzymianie
czasów upadku*
(*Orgia rzymska*),
1846-1847,
Salon 1847.
Paryż,
Musée d'Orsay



VII. Henryk
Rodakowski.
*Posłowie papiescy
i cesarscy błagają
Jana III Sobieskiego
o pomoc dla
Wiednia*
(szkic olejny obrazu
wystawionego na
Salonie 1861 r.),
1860.
Warszawa,
Muzeum Narodowe



VIII. Jean-Jacques
Henner.
*Zuzanna
w kąpielu*,
Salon 1865.
Paryż,
Musée d'Orsay

nawet z eleganckich pałaców Wenecji, których świetność przywołał na swych obrazach Bonington¹⁹. Jedyną reakcją Szkoły Sztuk Pięknych na nowe tendencje w sztuce i na nowe pojawiające się talenty jest, według Planche'a, niepokój i negacja²⁰. Szkoła w klasztorze Petits-Augustins nie jest wcale przeznaczona, jak zauważa z ironią krytyk, do nauczania ani tworzenia postępu w malarstwie; wyłącznym jej celem jest dostarczenie stypendystów dla Akademii Francuskiej w Rzymie, która z kolei skazana jest na powtarzanie wzorów macierzystej instytucji w Paryżu.

Zasady funkcjonowania Akademii Francuskiej w Rzymie są formalnie ustalone i kolejni dyrektorzy tej placówki, powiada Planche, uporczywie przekazując zbawczą akademicką doktrynę, trzymają się ich litery i ducha. Zamiast odkryć przed uczniami wszystkie arcydzieła, jakie można oglądać w wiecznym mieście, zmuszają młodych artystów do kopiowania stale tych samych obiektów należących do ciasnego, przyjętego w Akademii kanonu. Planche ironicznie rozwija ten temat w następujący sposób:

Ze szkoły włoskiej chętnie dopuszczają i całkowicie zezwalają tylko na Rafaela i Leonarda. Już Tycjan wydaje się im nieco heretycki; Paweł Veronese jest człowiekiem niebezpiecznym, którego nigdy nie dość się wystrzeżać; choć jego *Gody* [w *Kanie*] zajmują niestety zbyt dużo miejsca w Salon Carre Luwru, trzeba go oceniać tak, jak na to zasługuje. Jest to ustępstwo, które można było uczynić na rzecz zepsutego smaku zwiedzających; ale Akademia ma obowiązek wobec siebie samej, aby się sprzeciwić dogmatycznym wnioskom, które można by z tego wyciągnąć. Giulio Romano nie jest zabroniony; ale Salvator [Rosa], rozpatrywany inaczej niż jako przedmiot czystej ciekawości, temat do rozmowy lub do żartów, byłby bardzo nieodpowiedni²¹.

Te same ograniczenia spotykają według Planche'a młodych rzeźbiarzy, pozbawionych możliwości studiowania dzieł Michała Anioła i zdanych na naśladowanie Apollina Belwederskiego i Wenus Medycejskiej, a także architektów, którzy z kolei muszą się poświęcać jałowym rekonstrukcjom rzymskich ruin²².

Ten ośmieszony przez Planche'a dogmatyczny sposób działania Akademii Francuskiej w Rzymie prowokował krytykę i wysuwane co jakiś czas postulaty liberalizacji wymagań wobec stypendystów. Stendhal w recenzji Salonu w roku 1824 zaproponował nawet, aby w ogóle zamknąć Akademię w Rzymie i „dać pięć tysięcy franków uczniom, których wysyła się do Włoch, nakładając na nich jedynie obowiązek spędzenia jednego roku w Wenecji, jednego roku w Rzymie, pół roku

¹⁹ G. Planche, *École de Paris*, s. 37-38.

²⁰ Idem, *École de Paris. Deuxième article*, „L'Artiste” IV, 1832, s. 49-50.

²¹ Idem, *École de Rome. Premier article*, „L'Artiste” IV, 1832, s. 61. Zob. aneks II, nr 15.

²² *Ibidem*, s. 62-63.

we Florencji i pół roku w Neapolu”²³. Wbrew temu, co pisał Planche, inicjatywa reform wychodziła niekiedy od kierownictwa rzymskiej placówki. Horace Vernet, dyrektor Akademii w Rzymie w latach 1829-1834, zezwalał uczniom na sięganie do tematyki nieantycznej i od początku swojej kadencji popadł w konflikt z Akademią w Paryżu, domagając się usankcjonowania wyjazdów architektów poza Rzym w celu badania architektury greckiej. Nie uzyskał na to zgody, a prace architektów, m. in. pomiary greckich świątyń w Pestum nadesłane przez Labrouste’a, zostały bardzo surowo ocenione przez akademików²⁴. W roku 1830 przypisywano Vernetowi – który jednak nie przyznał się do autorstwa – projekt zniesienia Akademii Francuskiej w Rzymie i przeznaczenia zaoszczędzonych funduszy na stypendia dla artystów wyłonionych w drodze konkursów²⁵.

Reforma Szkoły w Paryżu i Akademii w Rzymie, jaką z początkiem lat trzydziestych zaproponował Gustave Planche, była zrazu mniej radykalna i polegać miała przede wszystkim na rozszerzeniu repertuaru dopuszczalnych wzorów. W artykułach cyklu publikowanego w „L’Artiste” Planche przedstawił wizję takiej organizacji obu instytucji, dzięki której znalazłyby się one w centrum twórczego nurtu sztuki francuskiej. Projekt reformy Planche’a opiera się na niezachwianym przekonaniu o wyższości dawnych mistrzów i nosi wszelkie cechy historyzmu. Planche nie akceptuje ahistorycznego stylu *juste milieu* i uważa, że artystyczne odrodzenie powinno się opierać na sztuce przeszłości. Pisze o tym na przykładzie rzeźby, w której dostrzega znamiona tego rodzaju przemian:

Od pewnego czasu wybitne i poważne umysły rozpoczęły odrodzenie podobne do wszystkich przeszłych odrodzeń, oparte na studium i interpretacji minionych wieków, interesując się to Jeanem Goujonem, to Pugetem, próbując pogodzić renesans i antyk, ale przecież rozumiejąc, że jeśli ma się narodzić nowa rzeźba o znaczeniu historycznym, nie będzie ani grecka, ani włoska, ani też francuska z XVI wieku²⁶.

Aby współcześni artyści mogli w pełni korzystać z dorobku dawnej sztuki, Akademia musi się stać instytucją liberalną. W wizji przedstawionej przez Planche’a młodzi artyści w Paryżu i w Rzymie mieliby całkowitą wolność wyboru przedmiotu studiów: „Nie byłoby więcej

²³ Stendhal, *Salon 1824* [w:] idem, *Wybór z pism różnych*. Przełożyła F. Śniatecka-Wowerowa, Warszawa 1965, s. 196. W wydaniu francuskim: Stendhal, *Salon de 1824* [w:] idem, *Mélanges d’art*, Paris 1932, s. 65-66.

²⁴ H. Lapauze, *Histoire de l’Académie de France à Rome*, Paris 1924, t. II, s. 187-191.

²⁵ L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 6, przyp. 5.

²⁶ G. Planche, *École de Paris. Deuxième article*, s. 50.

w Rzymie zakazanych owoców; szkoła z rzymskiej nieuchronnie stałaby się włoską. Wszystkich sławnych mistrzów studiowano by z równym zapalem. Galerie Florencji i Wenecji byłyby nie mniej uczęszczane od Watykanu. Paweł Veronese i Canaletto mieliby równie licznych zwolenników, co *Loggie*²⁷. Co więcej, powiada Planche, postęp nie skończyłby się na tym: od studiów sztuki włoskiej można by przejść do studium mistrzów całej Europy. Zerwanie z klasycyzmem otworzyłoby przed malarzami dalsze perspektywy: „od Rafaela przeszłoby się do Rubensa”. Stypendyści po dwóch latach spędzonych we Włoszech powinni w tym celu zwiedzać galerie całej Europy, a architekci – budowę całego świata²⁸.

Planche sądził, że już wkrótce, gdy konieczność tego rodzaju reformy stanie się oczywista, skończy się epoka dogmatycznego klasycyzmu i obecni akademicy zostaną ściągnięci z piedestałów. Przewidywania te sprawdziły się tylko częściowo. Doktrynę klasycystyczną na pewien czas zastąpiła w Akademii, a zwłaszcza w Akademii w Rzymie, doktryna Ingesa, oparta na wcale nie tolerancyjnym rafaelizmie, a więc daleka od głoszonych przez Planche'a postulatów swobodnego czerpania z dorobku historii.

Zanim jeszcze wpływ Ingesa zdominował Akademię Francuską w Rzymie, Planche skrytykował tego artystę, którego – jak wynika z przytoczonego wyżej tekstu – skądinąd cenił. Planche rozumiał doktrynę Ingesa jako wyłączne dążenie do wskrzeszenia sztuki Rafaela będącej dla mistrza z Montauban ucieleśnieniem piękna formalnego. Takie archeologiczne podejście było dla Planche'a sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem: dla niego historyzm miał być w oczywisty sposób motorem postępu sztuki. Ta wiara w postęp oparty na historii implikowała konieczność wykorzystania dorobku całej sztuki: rysunku Rafaela, wyrazu Michała Anioła, koloru Wenecjan i Rubensa itd. W recenzji z Salonu w roku 1833 Planche pisał:

odnowa, do której dąży pan Ingres, wydaje się sprzeczna z prawami zdrowej logiki. Wykonał on i zapewne wykona jeszcze znakomite prace. Ale ma on przeciwko sobie, przeciw przyszłości i skuteczności swojej metody całą historię, która zabrania powtarzania przeszłości. Błędem byłoby podejmowanie malarstwa w momencie śmierci Rafaela, bowiem szkoła rzymska nie była ostatnim słowem geniuszu ludzkiego i autor *Loggii* znalazł w mistrzach Wenecji, Brukseli, Amsterdamu i Madrytu godnych siebie rywali i spadkobierców. Błędem byłoby świadomie zapominać o dwóch wiekach, które podniosły kochanka Fornariny do rzędu półbogów. Paolo Veronese, Rubens i Rembrandt znaleźli i ukazali nowe środki, których nie znał przyjaciel Juliusza II. Starać się samemu

²⁷ Idem, *École de Rome. Deuxième article*, „L'Artiste” IV, 1832, s. 73. Zob. aneks II, nr 15.

²⁸ *Ibidem*, s. 73-74.

odnaleźć metody uświęcone ich imionami byłoby czystym szaleństwem. Cofnąć się do okresu poprzedzającego panowanie tych królów, nie uznawać dynastii, które założyli, to znaczy sprzeciwiać się wiecznym prawom, które rządzą rozwojem ludzkości²⁹.

Przeciw założeniom „odnowy rafaelowskiej” Planche zaprotestował także w następnym roku, kiedy to Ingres wystawił na Salonie mocno krytykowany obraz *Męczeństwo św. Symforiana*³⁰. W obrazie tym doszukiwano się, obok wpływu Rafaela, także oddziaływania bardziej dramatycznych form Michała Anioła. Planche dostrzega pewną odmianę stylu Ingresa, ale kwestionuje efekt artystyczny wywołany niewłaściwym użyciem wzorów. Na przykład naśladowanie kolorytu Rafaela jest jego zdaniem nieodpowiednie, a co więcej, obraz Ingresa wskazuje, że nie udało mu się nawet powtórzyć ogólnej harmonii barwnej zawsze obecnej u twórcy fresków Loggii watykańskich. Nowoczesny malarz powinien zdawać sobie sprawę, czego należy szukać u mistrza z Urbino: „Co trzeba zgłębiać u tego sławnego mistrza, [...] to piękno linearne, to boskość konturów”³¹. Zastrzeżenia Planche’a dotyczą jednak przede wszystkim ogólnej koncepcji Ingresa, która byłaby chybiona nawet wtedy, gdyby się ją artyście udało w pełni zrealizować, „nawet gdyby osiągnął cel, który sobie postawił, gdyby powtórzył Rafaela, [...] czyż jest w przeszłości ktoś, nawet największy, kto powinien służyć dzisiaj jako wzór i model? Czy należy powtarzać Rafaela bardziej niż Pawła Veronese? Czyż mistrzowie Rzymu i Wenecji nie żyli w swojej własnej epoce, a gdyby pojawili się wśród nas, czy nie mieliby nic innego do roboty niż to, co już zrobili?”³² Widać jasno, że wezwania Planche’a do studiowania malarstwa weneckiego i flamandzkiego nie miały służyć rozpowszechnieniu biernego naśladowania, a raczej wzbogaceniu sztuki przyszłości. Nacisk położony w tej liberalnej koncepcji na dawne szkoły kolorystyczne wynikał niewątpliwie z dominacji rysunku, ciężącej nad sztuką tego okresu jako dziedzictwo klasycyzmu, a równocześnie odpowiadał potocznej skłonności do utożsamiania barwy z wolnością, a linii z tyranią³³.

W sytuacji jaka w pierwszej połowie XIX wieku panowała w sztuce francuskiej, a szczególnie w konserwatywnych instytucjach kształcących artystów, postulaty Planche’a zachowały swoją aktualność jeszcze kilkanaście lat po ogłoszeniu cytowanego wyżej tekstu. Niestrudzony

²⁹ Idem, *Salon 1833 roku*, s. 180.

³⁰ *Martyre de saint Symphorien*, 1834, Autun, katedra.

³¹ G. Planche, *Salon de 1834* [w:] idem, *Études sur l'école française (1831-1852). Peinture et sculpture*, Paris 1855, t. I, s. 235.

³² *Ibidem*, s. 237.

³³ Na trwałość tego rodzaju analogii zwraca uwagę F. Haskell, *Art and the Language of Politics*, „Journal of European Studies”, 1974, s. 218-219.



krytyk wrócił do nich w burzliwym roku 1848 w artykule *De l'éducation et de l'avenir des artistes en France*. Wśród koniecznych zmian w Szkole Sztuk Pięknych Planche wymienia obiektywne zapoznanie uczniów z całą dawną sztuką, nie tylko zresztą antyczną i renesansową, ale również średniowieczną i sztuką XVII stulecia. Pragnie, aby młodzi artyści, bez względu na opinię Akademii, mogli zgłębiać mistrzów wszystkich szkół włoskich: florenckiej, weneckiej, pizańskiej, padewskiej i rzymskiej, a także dzieła wielkich malarzy europejskich od Van Eycka do Murilla. Pięcioletni pobyt w Rzymie powinno zastąpić stypendium pozwalające adeptom sztuki podróżować zgodnie z ich upodobaniami, w związku z czym najlepszym rozwiązaniem byłoby zniesienie szkoły w Rzymie³⁴. Ostatni postulat, jak wiele projektów z roku 1848, nie doznał się wówczas realizacji, a instytucja Prix de Rome przetrwała do naszych czasów.

W latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku niektórzy stypendyści Villi Medici wyjeżdżali wprawdzie poza Rzym i zwiedzali Wenecję, zazwyczaj w drodze powrotnej do Francji, ale mając pojęcia estetyczne ukształtowane przez Akademię, pozostawali często niewzruszeni na sztukę tego miasta. Przykładem może być świadectwo Francisque Dureta. Artysta ten, co prawda rzeźbiarz, w liście z roku 1828 poświęcił zabytkom Wenecji jedynie kilka zdawkowych pochwał, był natomiast uderzony brzydotą weneckich kobiet, oznakami nędzy i smutku, a także chorobliwymi wyziewami unoszącymi się z tamtejszych kanałów³⁵.

Wyjazdy stypendystów Villi Medici poza Rzym stały się bardziej powszechne w latach trzydziestych XIX wieku. Wiązały się przede wszystkim z nadejściem mody na sztukę Florencji, w tym także na malarstwo Quattrocenta. Zainteresowanie „prymitywami” ujawniło się już z końcem lat dwudziestych, w okresie dyrektury Guérina, było jednak wtedy zjawiskiem marginesowym³⁶. Prawdziwa moda nastała w latach trzydziestych, za Horace Verneta³⁷, a następnie za Ingesa, który – rzecz ciekawa – nie był jej całkowicie przeciwny, a nawet zaszczerpał u młodych

³⁴ „Si l'école de Rome était supprimé, on aurait fait un grand pas vers le bon sens”. G. Planche, *De l'éducation et de l'avenir des artistes en France (1848)* [w:] idem, *Portraits d'artistes*, Paris 1853, t. II, s. 337. Ten z pasją pisany artykuł Planche'a omawia nieco szerzej P. Grate, *op. cit.*, s. 111, 128.

³⁵ A. Le Normand, *La tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome 1981, s. 39.

³⁶ Kiedy w r. 1828 Orsel i Périn kopiowali średniowieczne freski na Campo Santo w Pizie, Guérin musiał ich bronić przed drwinami kolegów. L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 306.

³⁷ H. Lapauze, *op. cit.*, s. 225.

artystów szacunek dla poprzedników Rafaela, dla fresków Giotta w Asyżu i Masaccia w kaplicy Brancaccich we Florencji³⁸.

Dogmatyczny rafaelizm Ingesa, o którym świadczą relacje wielu jego współczesnych, m. in. ucznia i współpracownika, Amaury-Duvala, przede wszystkim wykluczał zdegenerowane – zdaniem mistrza z Montauban – malarstwo manierystyczne i barokowe³⁹. Rafaelizm ten, choć nowatorski w stosunku do dotychczasowej praktyki akademickiej, wpisywał się jednak w szeroko pojęty klasycyzm, oparty w równej mierze na tradycji antycznej, co renesansowej. Dość przypomnieć, że w latach dwudziestych XIX wieku w potocznym odczuciu, sparafrazowanym przez Delécluze'a w kontekście walki klasyków z romantykami, miano klasyka przysługiwało każdemu malarzowi, który „machinalnie naśladuje dzieła rzeźby greckiej lub dzieła mistrzów XVI wieku”⁴⁰.

W przekonaniu Ingesa i wielu stypendystów Akademii renesans miał być przede wszystkim, podobnie jak dla architektów tamtej epoki, drogą wiodącą do doskonałości równej antykowi. Postawę taką reprezentuje na przykład Dominique Papety (1815-1849)⁴¹. Podczas pobytu w Villi Medici w latach 1837-1842 malarz ten czerpał przede wszystkim z Rafaela, którego wielbił jako wcielenie doskonałości⁴². Interesujące jest rozgraniczenie, jakie Papety czyni między malarstwem religijnym i świeckim, dopuszczając w obu wypadkach różne źródła inspiracji. Najwyższym wzorem dla malarstwa religijnego jest według młode-

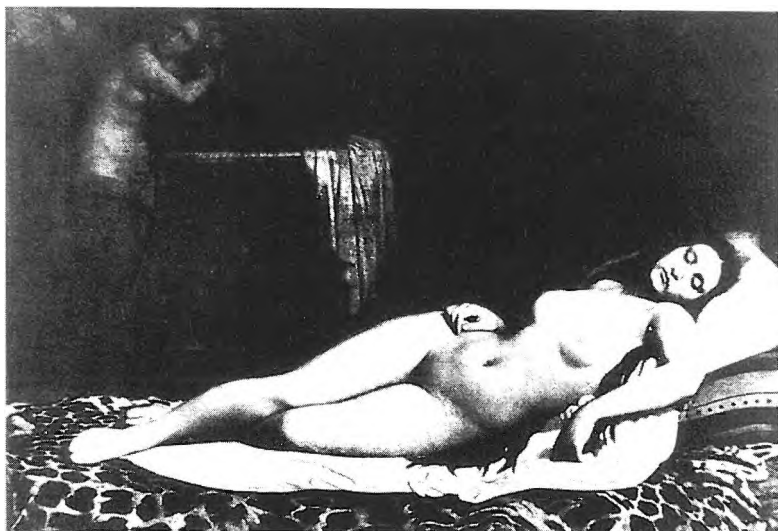
³⁸ L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 306. Zob. D. Ternois, *Le Préraphaélisme français* [w:] E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, édition critique, Paris 1993, s. 385-406 (tam zestawiona dawniejsza literatura), zvl. s. 391 i 395-403.

³⁹ Znana relacja Amaury-Duvala świadczy najlepiej o nie pozbawionym chyba autoironii dogmatyzmie Ingesa, który zabraniał swoim uczniom, idącym w Luwrze podziwiać Rafaela, spoglądać w stronę mijanych obrazów Rubensa: „M. Ingres ne manquait jamais de dire à ceux qui allaient au Louvre: 'Allez tout droit au fond, sans vous arrêter, et, pour passer dans certaines galeries... mettez-vous des oeillères comme aux chevaux'”. E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878, s. 79-80.

⁴⁰ E.-J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture* (1828). Podają za D. Wakefield, *Stendhal and Delécluze at the Salon of 1824* [w:] *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*. Ed. by F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974, s. 81.

⁴¹ Podstawowe dane i bibliografię dotyczącą Papety'ego zestawili ostatnio F.-X. Amprimoz, *Dominique Papety, peintre marseillais sous la Monarchie de Juillet*, „Association pour l'étude du XIX^e siècle français. Bulletin d'Information” 11, mai 1990, s. 6-9.

⁴² „Plus on voit ce sublime Raphaël, et plus on l'aime. Dès d'abord, je croyais lui trouver des défauts, mais maintenant j'avoue que je n'en vois plus du tout et je l'adore comme on adore la perfection”. Papety z Rzymu do Auberta, swego nauczyciela rysunku w Marsylii, 26 VI 1838. F.-X. Amprimoz, *Lettres de Dominique Papety à ses parents et ses amis, Rome 1837-1842* [w:] *Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1986 (= „Archives de l'art français”, Nouvelle période, t. XXVIII), s. 233.



11. Dominique Papety, *Akt*, 1838. Miejsce przechowywania nieznane

go artysty Rafael: „Według mnie *Dysputa o Najświętszym Sakramencie* jest *nec plus ultra* malarstwa religijnego. Myśl jest w niej połączona z najpiękniejszą formą”⁴³. Późniejsze dzieła Rafaela są już bardziej „doczesne”, są tylko sztuką i niczym więcej. To rozróżnienie stosował Papety także do swojej twórczości, w której pojawiają się równocześnie dzieła o treści religijnej i zmysłowe akty (il. 11): „To właśnie rozróżnienie między sztuką religijną i sztuką świecką kazało mi wykonać w jednym czasie *Św. Józefa* i *Leżącą kobietę*, którą nazwałbym dziełem świeckim”⁴⁴. Jest charakterystyczne, że malując nagą kobietę Papety inspirował się nie tylko sztuką Rafaela, w tym wypadku późnego, ale także szeregu innych mistrzów, nie należących do ścisłego kanonu akademickiego: „Wykonując [*Leżącą kobietę*] myślałem o trzeciej manierze Rafaela, o Tycjanie, Michale Aniele, Pawle z Werony, Janie Bellinim, Francii. Moje zamysły były inne, mój cel nie był już ten sam: Fidiasz stał się

⁴³ Papety z Rzymu do Auberta, 25 IX 1839. F.-X. Amprimoz, *Lettres de Dominique Papety...*, s. 253.

⁴⁴ *Ibidem*. Klasyfikacja tego ostatniego obrazu jako dzieła świeckiego zgadza się z opinią Eugène Rogera, który opisał je następująco: „La figure de Papety est une Nessa couchée sur deux peaux de tigre dans un appartement pompéien et dans un état de nudité qui laisse infiniment peu de chose à deviner”. Sądzono, że akt ten skandalizował rzymskie damy. E. Roger z Rzymu do H. Flandrina, 3 V 1839. M.-M. Aubrun, *Eugène Roger à Hippolyte Flandrin. À travers leurs relations épistolaires, la vie d'un pensionnaire de la Villa Médicis* [w:] *Correspondances d'artistes...*, s. 289.

12. Dominique Papety,
Papety,
Marzenie
o szczęściu,
1837-1843,
Salon 1843.
Compiègne,
Musée
A. Vivenel



znowu moim bożyszczem”⁴⁵. Jak widać, w ujęciu niektórych artystów malarstwo Michała Anioła i Wenecjan mogło kojarzyć się z antykiem, którego sztukę, personifikowaną przez Fidiasza, rozumiano jako królestwo zmysłowego piękna. Ten aspekt twórczości młodego stypendysty odbiegał od wymagań akademickiej doktryny, o czym świadczy fakt, iż w tym właśnie czasie Akademia w Paryżu wyraźnie stwierdziła, że nie życzy sobie, aby artyści nadsyłali z Rzymu kobiece akty⁴⁶. Akt (głównie męski) występuje także w najbardziej znanym obrazie Papety’ego, alegorycznym płótnie *Sen o szczęściu* z lat 1837-1843 (il. 12)⁴⁷, przywodzącym na myśl – obok kompozycji Rafaela – bachanalia i mitologiczne sceny Tycjana stylizowane w duchu Ary Scheffera.

Obowiązkowe kopie wykonywane w Rzymie przez stypendystów tylko częściowo odzwierciedlają ich indywidualne preferencje, ponieważ wybór przedmiotu kopii nie był zupełnie dowolny. W pierwszej połowie XIX wieku malarze kopiowali, podobnie jak ich poprzednicy w XVIII stuleciu, przede wszystkim Rafaela⁴⁸. W połowie lat trzydziestych oprócz kopii przewidzianych regulaminem stypendium, Ingres jako dyrektor Villi Medici inspirował i organizował na zlecenie rządu

⁴⁵ Papety z Rzymu do Auberta, list cytowany (25 IX 1839). F. -X. Amprimoz, *Lettres de Dominique Papety...*, s. 253.

⁴⁶ Idem, *Dominique Papety à Rome au temps de Monsieur Ingres* [w:] *Actes du colloque international Ingres et le néo-classicisme* (Montauban 1975), Montauban 1977 („Bulletin Spécial des Amis du Musée Ingres”), s. 178.

⁴⁷ *Le Rêve de bonheur*, Compiègne, Musée A. Vivenel.

⁴⁸ Wśród 308 kopii zachowanych do naszych czasów w École des Beaux-Arts, z których większość pochodzi z połowy XIX wieku, 87 reprodukuje dzieła Rafaela. W tej licz-

sporządzenie kompletu kopii *Loggii*, a następnie *Stanz*⁴⁹. Nawet kopie dzieł Michała Anioła nie zawsze były dobrze widziane przez Akademię⁵⁰. Wśród dawnych mistrzów, których dzieła kopiowali stypendyści, trafiają się jednak także Wenecjanie. Należał do nich Sebastiano del Piombo, uczeń Giorgione'a działający w Rzymie od roku 1511. W połowie lat trzydziestych XIX wieku Philippe Comairas, przed przystąpieniem do odtwarzania fresków Rafała, namalował *Biczowanie* według obrazu Sebastiano del Piombo w kościele S. Pietro in Montorio w Rzymie⁵¹.

Szczególnie wiele kopii obrazów weneckich wykonał w latach trzydziestych XIX wieku uczeń Picota i Ingesa, Victor Mottez (1809-1897), który swą samodzielną podróż do Italii rozpoczął w roku 1835 od Górnych Włoch i Wenecji⁵². Zachowana korespondencja świadczy, że malarstwo weneckie było dla Motteza objawieniem. Artysta znalazł w nim źródło pomysłów uwielbianego wcześniej Rubensa, a także szereg prostych i efektownych sposobów, które chciał wykorzystać we własnej twórczości⁵³. Wkrótce jednak, po przyjeździe do Florencji a następnie do Rzymu, uległ urokowi sztuki Trecenta i Quattrocenta; w sercu młodego artysty obok Tycjana znalazł miejsce Giotto⁵⁴. Choć jeszcze w drugiej połowie stulecia w pracowni Motteza kopie obrazów weneckich sąsiadowały z kopiami „prymitywów”⁵⁵, w jego własnej twórczości inspiracje przedrafaelowskie zdecydowanie przeważają, a wpływy weneckie właściwie nie są widoczne⁵⁶. O średniowiecznych zainteresowaniach Motteza świadczy jego tłumaczenie traktatu Cennino Cenniniego wydane w roku 1858 (włoski tekst ukazał się drukiem w roku

bie jako jedna pozycja figurują 52 obrazy z *Loggii* watykańskich. Dla porównania – tylko 19 zachowanych płócien jest kopiami z Michała Anioła. Zob. S. Lichtenstein, *Delacroix and Raphael*, New York & London 1979, s. 24.

⁴⁹Większość kopii wykonali w latach 1835-1839 bracia Paul i Raymond Balze; w przedsięwzięciu uczestniczyli także Paul Flandrin, Comairas, Jourdy i Rousseau. Zob. J. -P. Cuzin, *Raphaël et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983-1984, Paris 1983, s. 72-73.

⁵⁰Np. kopia *Sądu Ostatecznego* wykonana przez Sigalona. Zob. R. Giard, *Le peintre Victor Mottez, d'après sa correspondance (1809-1897)*, Lille 1934, s. 126.

⁵¹H. Lapauze, *op. cit.*, s. 263.

⁵²Wśród kilkudziesięciu kopii, jakimi dysponował Mottez w r. 1838 po powrocie do Francji, około 10 wykonanych było według mistrzów weneckich (Palmy Vecchia, Tintoretta, Veronese'a i Tycjana). Zob. R. Giard, *op. cit.*, s. 30, 122, 134-136; L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 305, przyp. 6.

⁵³R. Giard, *op. cit.*, s. 110-119. Zob. fragmenty listów Motteza w aneksie II (nr 16-17).

⁵⁴„Giotto partagea mes affections avec Titien”. Mottez z Rzymu do Fockedeya, 1 IV 1837. R. Giard, *op. cit.*, s. 124. Zob. aneks II, nr 18.

⁵⁵Zob. np. widok pracowni Motteza reprodukowany w: E. -E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, édition critique, s. 314, il. 256.

⁵⁶Zauważa to E. -E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, s. 219-220.

1821), a także uświłowienia wskrzeszenia techniki freskowej, jakie podejmował od połowy lat trzydziestych, najpierw w Wenecji, następnie – ku wielkiej radości Ingresa – w Rzymie, podczas pobytu w Villi Medici, i wreszcie w Paryżu, na ścianach kilku kościołów⁵⁷.

Zainteresowanie freskami stanowi istotne zjawisko w sztuce połowy XIX wieku i zasługuje na dokładniejsze opracowanie⁵⁸. Ogólnie rzecz biorąc, w dziewiętnastowiecznych polemikach artystycznych podkreślano potencjalnie duże znaczenie tej zapomnianej techniki dla sztuki sakralnej. Krytycy zauważali także ograniczenia fresku, między innymi jego wąską skalę barwną. Szary koloryt dzieł uczniów Ingresa tłumaczono sobie jako skutek naśladowania w malarstwie olejnym fresków włoskich Quattro- i Cinquecenta, białych nie tylko z powodu techniki, ale dodatkowo spłowiałych i pokrytych kurzem w ciągu wielu stuleci. Kopiowanie w technice olejnej dzieł malarstwa ściennego mogło mieć rzeczywiście pewien wpływ na styl niektórych artystów. Mimo prób odnowienia techniki freskowej, większość kopii wykonywano tradycyjnie na płótnie, co wiązało się z różnymi trudnościami. Eugène Roger, stypendysta Akademii podczas dyrektury Ingresa, zetknął się z nimi kopiując jeden z wczesnych fresków Tycjana w Scuola di Sant' Antonio w Padwie. Z powodu złego stanu zachowania tego dzieła, bardzo swobodnie malowanego, a więc szczególnie trudnego do odtworzenia w technice olejnej, Roger był zmuszony, jak pisał, kopiować „nie to, co jest, ale to, co się wydaje, że widać z odległości, z której się nań patrzy”. Artysta nie tylko kopiował, ile raczej, jak się wyraził, dokonywał „restauracji”: uzupełniał swoją kopię o fragmenty nieczytelne w oryginale i zwilżając powierzchnię fresku uświłował wydobyć jego pierwotne barwy⁵⁹. Zabiegi te nie zapewniły uznania akademików dla kopii Rogera; skrytykowano przede wszystkim nietypowy wybór przedmiotu, pozbawionego – jak twierdzono – zalet widocznych w innych dziełach Tycjana⁶⁰.

⁵⁷ B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987, s. 59-60. Szerzej o fresku w XIX wieku zob. *ibidem*, s. 53-63 (rozdział „Les techniques de l'art chrétien”). Zob. też D. Ternois, *op. cit.*, s. 399.

⁵⁸ M. Droste (*Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980) omawia te zagadnienia na przykładzie sztuki niemieckiej, głównie monachijskiej.

⁵⁹ E. Roger z Padwy do H. Flandrina, 21 X 1837. M.-M. Aubrun, *op. cit.*, s. 283. Kopia Rogera znajduje się w École des Beaux-Arts w Paryżu. Nieco wcześniej (w r. 1835) fresk Tycjana w Padwie kopiował Mottez. R. Giard, *op. cit.*, s. 116. Zob. aneks II, nr 16.

⁶⁰ E. Roger z Rzymu do H. Flandrina, 10 XII 1838. M.-M. Aubrun, *op. cit.*, s. 287 i 289, przyp. 1.



Mimo niechęci, z jaką Akademia patrzyła na nieortodoksyjne zainteresowania swoich uczniów, stypendyści w Rzymie stopniowo ulegali urokowi całej włoskiej sztuki, w tym malarstwa weneckiego. W latach trzydziestych XIX wieku nasiliło się jednak przede wszystkim zainteresowanie „prymitywami”, tzn. malarstwem Trecenta i Quattrocenta, do pewnego stopnia – jak się wydaje – tolerowane przez Ingesa, a w Paryżu uznawane przez krytykę za wpływ działających w Rzymie nazařeńczyków niemieckich. Zarzuty ulegania wpływom niemieckim spotykały zresztą od połowy lat trzydziestych także uczniów Ingesa działających w Paryżu, m. in. Lehmann⁶¹. Po objęciu dyrektury Villi Medici w roku 1835, Ingres niepokoił się zrazu tendencjami neośredniowiecznymi, jakie zauważył w twórczości stypendystów zarówno w malarstwie, rzeźbie, jak i nawet w architekturze⁶². W odniesieniu do rzeźby dążył stanowczo do utrzymania klasycyzmu, zabraniał rzeźbiarzom tematów religijnych i średniowiecznych, i moderował entuzjazm jednego z pensjonariuszy, Simarta, dla artystów poprzedzających Rafaela⁶³. Z drugiej jednak strony linearna sztuka Trecenta i Quattrocenta odpowiadała zainteresowaniom samego Ingesa, który z zachwytem wyrażał się o rysunkach wykonanych przez młodych malarzy według fresków Giotta w Asyżu⁶⁴.

Równocześnie z modą na „prymitywów”, która niewątpliwie była wówczas zjawiskiem najbardziej charakterystycznym, artyści w Villi Medici zwrócili większą uwagę na innych – poza Rafaelem – mistrzów XVI wieku: Michała Anioła, Correggia i malarzy weneckich. Świadczy o tym np. wypowiedź wzmiankowanego już Dominique’a Papety, który

⁶¹ Np. anonimowy recenzent Salonu 1837 (L. Batissier?) napisał w czasopiśmie „L'Artiste” (t. XIII, 1837, s. 117): „L'école de M. Ingres [...] a quelques affinités avec la manière raide et sèche de nos voisins d'Outre-Rhin”. Cyt. za L. Ewals, *Ary Scheffer entre Ingres et Delacroix* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981 (= „Bulletin du Musée Ingres” 47/48), s. 26. W recenzji z tego samego Salonu Alexandre Decamps pisze o „réaction semi-religieuse, semi-allemande de l'école de M. Ingres”. A. Decamps, *Salon de 1837*, „Le National de 1834”, 5 mai (oraz 26 mars) 1837. Na temat wpływu szkoły niemieckiej na malarstwo francuskie, m. in. na Lehmann, zob. np. E.-J. Delécluze, *Salon de 1842*, „Journal des débats”, 18 mars 1842. Przeglądowy artykuł *Die französischen „Nazarener”* ogłosił H. Dorra w katalogu *Die Nazarener*, Frankfurt am Main 1977.

⁶² M. Caffort, *De la séduction nazaréenne ou Note sur Ingres et Signol (Rome, 1835)*, „Bulletin du Musée Ingres” 51/52, décembre 1983, s. 53-54. Zob. też idem, *Un Français nazaréen: Émile Signol*, „Revue de l'Art” 74, 1986, s. 47-54.

⁶³ A. Le Normand, *op. cit.*, s. 38, 61.

⁶⁴ W roku 1836 (według świadectwa L. Janmota). É. Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, 1814-1892*, Lyon 1981, s. 33.

w roku 1839, po dwóch latach pobytu w Rzymie, znalazł się pod wrażeniem zabytków oglądanych we Florencji: „Dzieła Michała Anioła – są jeszcze piękniejsze niż sądziłem! Chcę przywieźć z nich rysunki, i z Masaccia, też bardzo pięknych. Piękno *Wenus* Tycjana stale mnie zaskakuje”⁶⁵.

O artystycznych zainteresowaniach stypendystów bardziej niż wymagane regulaminem kopie świadczą wykonywane przez nich rysunkowe szkice. Rysunki te pełniły istotną rolę w procesie kształcenia lansowanym przez Ingesa. Według Amaury-Duvala, Ingres zalecał swoim uczniom nie tyle dosłowne kopiowanie, co właśnie szkicowanie dzieł dawnych mistrzów, oparte nie tylko na bezpośredniej obserwacji, ale także na wrażeniu, jakie oglądane dzieła pozostawiają w pamięci artysty⁶⁶. Szkice te miały na celu uchwycenie ogólnych cech kompozycji i służyły rozwinięciu wrażliwości na piękno linii, pełniącej w doktrynie Ingesa podstawową rolę. Metoda szkicowania nie sprzyjała natomiast pogłębianiu wrażliwości typu malarskiego, kolorystycznego. Wśród dzieł dawnych mistrzów, jakie szkicowali stypendyści Akademii w Rzymie, nie ma też zbyt wielu obrazów malarzy weneckich czy Rubensa. Mimo pewnego zainteresowania Tycjanem⁶⁷, uczniowie Ingesa, jak np. Hippolyte Flandrin, zauważali w Wenecji przede wszystkim Belliniego i Carpaccia⁶⁸, co łączyć należy z modą na „prymitywów”. Ta fascynacja malarstwem Carpaccia odżyła w drugiej połowie XIX wieku, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Kierunek wprowadzony przez Ingesa w Akademii Francuskiej w Rzymie spotkał się (zwłaszcza od roku 1838) z krytyką akademików w Paryżu. W nadsyłanych przez stypendystów obrazach Akade-

⁶⁵ Papety z Florencji do A. Ottina, 2 VI 1840. F. -X. Amprimoz, *Lettres de Dominique Papety...*, s. 256.

⁶⁶ E. -E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, s. 80.

⁶⁷ Oto wrażenia Flandrina z Padwy z r. 1837, gdzie wśród innych mistrzów wymieniony jest Tycjan: „A Padoue nous avons dévoré les Titien, les Mantegna, mais surtout les Giotto de Santa Maria nell'Arena”. Flandrin pochwala wybór Eugène Rogera, który w tym czasie kończył kopiowanie fresku Tycjana w Scuola di Sant'Antonio: „Dans les Titiens, j'applaudis à ton choix. Tu conserveras une chose près à mourir, et qui vraiment est admirable”. H. Flandrin do Rogera, 11 X 1837. H. Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées d'une notice biographique*, Paris 1865, s. 273.

⁶⁸ „À St. -Zacchari, un beau Jean Bellin, à la Confrérie St. -Georges, la vie du saint par Carpaccio, ça surtout m'a vivement frappé. [...] Frari, admirable Giovanni Bellini”. Fragment dziennika H. Flandrina w Wenecji, 17 IX 1837. Cytuję za *Les Frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIX^e siècle. Leur correspondance. Le Journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*. Ed. M. Flandrin, M. Froidevaux-Flandrin, Olonne-sur-Mer 1984, s. 114.



mia potępiła monotonię koloru i schematyzm, wynikające z niewłaściwego sposobu naśladowania dawnych szkół malarstwa, a także – jak dawano do zrozumienia – z oddziaływania sztuki niemieckiej⁶⁹. Tym razem niektórzy publicyści, jak Gustave Planche, wzięli stronę mistrza z Montauban⁷⁰. Zmiana na stanowisku dyrektora Villi Medici w roku 1840 pozbawiła Ingesa możliwości oddziaływania na studentów, nie oznaczała jednak wprowadzenia konserwatywnych zaleceń paryskiej Akademii. Wyjazd Ingesa z Rzymu młodzi malarze przyjęli z pewną ulgą, a z perspektywy czasu ocenili jako koniec despotycznego panowania⁷¹. Następca Ingesa, Jean-Victor Schnetz, przeciwstawiał się wprawdzie zbyt daleko idącym tendencjom archaizującym i linearnym, uznanym przez niego za wpływ nazareńczyków⁷², ale równocześnie głosił, że w odróżnieniu od szkoły paryskiej, w której panują sztywne reguły, szkoła w Rzymie powinna być instytucją liberalną⁷³. Ten liberalizm oznaczał koniec dogmatycznego klasycyzmu i początkowo zaowocował dalszym zainteresowaniem – które Schnetz w gruncie rzeczy popierał – sztuką późnego gotyku i wczesnego renesansu. Równocześnie jednak stworzył podstawy dla pogłębionego studium innych epok i innych mistrzów, nie należących dotąd do akademickiego kanonu⁷⁴. W latach pięć-

⁶⁹ Elementy krytyki zawiera już raport Akademii z r. 1838. Ingres był do tego stopnia dotknięty zarzutami o uleganie zagranicznym wpływom, że groził złożeniem dymisji i emigracją. Zob. list E. Rogera z Rzymu do H. Flandrina, 10 XII 1838, M.-M. Aubrun, *op. cit.*, s. 287-288. Ataki na Ingesa powtórzyły się w raporcie sekretarza Akademii, Raoul-Rochette'a, w r. 1839. Zob. L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 243-244; J. Alazard, *Ingres et l'ingrisme*, Paris 1950, s. 92.

⁷⁰ Zob. G. Planche, *M. Ingres et l'Académie des Beaux-Arts*, „L'Artiste” 2^e série, IV, 1840. Podaje za J. Alazard, *loc. cit.*

⁷¹ Oto relacja Héberta, spisana po wielu latach: „nous respirions plus à l'aise, nous sentions un air de liberté flotter autour de nous; il nous semblait qu'un fardeau invisible ne pesait plus sur nos pensées ni sur nos actes; [...] nous étions libres! affranchis de toute autorité!... Nous avons perdu notre guide”. E. Hébert, *La Villa Médicis en 1840*, GBA 25, 1901, s. 274.

⁷² „L'étude de ces vieux maîtres, si précieuse surtout pour tout ce qui est peinture religieuse, doit être faite avec beaucoup d'intelligence et de discrétion; il ne s'agit pas de les reproduire *tale quale*, comme l'ont fait et le font encore quelques Allemands, mais chercher à se pénétrer de leurs qualités et les traduire dans le langage pittoresque que comprennent nos contemporains”. List Schnetza z 20 VI 1839. Cyt. za H. Lapauze, *op. cit.*, s. 263.

⁷³ „L'École de Paris est la règle, Rome est la liberté” (Schnetz). P. Baudry, *Notice sur la vie et les oeuvres de Schnetz*, Paris 1874, s. 12. Cyt. za H. Lapauze, *op. cit.*, s. 263.

⁷⁴ Jest rzeczą interesującą, że w połowie lat czterdziestych XIX w. Akademia odniosła się pozytywnie do rezultatów pracy pedagogicznej Schnetza, podkreślając swobod-

dziesiątych XIX wieku, w okresie drugiej kadencji Schnetza, mieli z tego skorzystać artyści, którzy – jak Paul Baudry – starali się znaleźć wzory rozwiązań kolorystycznych i kompozycyjnych w malarstwie weneckiego Cinquecenta.

ne, nie dogmatyczne oparcie się na dawnej sztuce, traktowanej jedynie jako przykład, w jaki sposób artysta ma wybierać i przedstawiać piękno natury: „La direction générale des études est bonne; les grands modèles de l'art sont honorés non comme un type qu'il faille servilement reproduire, mais comme un exemple à suivre, dans la manière de choisir le beau et de le rendre”. Raoul-Rochette, *Rapport sur les envois de 1844*. Cyt. za H. Lapauze, *op. cit.*, s. 280.

IV. ROMANTYZM I *JUSTE MILIEU*:

WENECKA SCENERIA

CZY WENECKI STYL ?



Na długo zanim wzory weneckie przeniknęły do Akademii, zainteresowanie Wenecją dało się zauważyć w malarstwie romantycznym, a także – przynajmniej w zakresie tematyki obrazów – u artystów związanych z kierunkiem *juste milieu*.

Dziewiętnastowieczni autorzy przypisywali weneckie inspiracje bardzo wielu współczesnym sobie malarzom. Po raz pierwszy doszło do tego na szerszą skalę podczas Salonu otwartego w jesieni 1827 roku. Krytyk Augustin Jal wyróżnił wtedy szkołę anglo-wenecką¹, mając na myśli obrazy powstałe w kręgu oddziaływania Delacroix i Boningtona, charakteryzujące się śmiałym kolorytem, swobodną („angielską”) techniką i niejednokrotnie – jak w przypadku *Marino Faliero* Delacroix (il. 6) – oparte na weneckich tematach. Termin *École Anglo-Vénitienne* był swego rodzaju synonimem romantyzmu, przeciwstawionego rzymskiemu klasycyzmowi; krytycy, jak w dawnym sporze zwolenników Rubensa i Poussina, odwołali się do historycznych szkół dla określenia przeciwstawnych tendencji w sztuce nowoczesnej.

Felietonista „*Journal des débats*”, Étienne-Jean Delécluze, stwierdził wówczas, że cechą twórczości najciekawszych spośród malarzy biorących udział w wystawie jest oparcie się na stylu dawnych mistrzów, czyli – jak byśmy dziś powiedzieli – historyzm. Malarze ci, pisze Delécluze, posiadają najwięcej wrodzonej oryginalności, a jednak decydują się na wstąpienie do danej szkoły, powołują się na styl mistrza i przejmują wzór, z którego ich talent może najpomyślniej wyciągnąć korzyści.



¹ A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades ou tout ce qu'on voudra sur le salon de 1827*, Paris 1828, s. 102-107. Podaję za M. Pointon, *The Bonington Circle*, Brighton 1985, s. 45.



13. Eugène Devéria, *Narodziny Henryka IV*, 1827, Salon 1827-1828. Paryż, Luwr

Wzory, o których wspomina Delécluze, są tak różne, jak Veronese i Rafael. Malarski język, jaki zdaje się preferować jeden z młodych artystów, Eugène Devéria, to kolor; w wielkim obrazie *Narodziny Henryka IV* (il. 13)², który skupił na sobie uwagę publiczności Salonu, starał się on osiągnąć przejrzystość tonu i światłocienia; jego mistrzem był Paolo Veronese. Drugi z malarzy, Joseph-Désiré Court, który studiował antyk i który wydaje się mieć upodobanie do trzeciej maniery Rafaela (do *Transfigura-*

cji), skoncentrował się na modelunku postaci, na prawdzie gestów i na wyrazie uczuć. W ten sposób, pisze Delécluze, wybór wzorów przez współczesnych malarzy zdradza charakter ich wrodzonych dyspozycji³. Uleganie wpływowi Wenecji oznacza opowiadanie się za romantyzmem, po stronie malarskiej „lewicy”, klasycyzm i rafaelizm natomiast – jak w przypadku Courta, zdobywcy Prix de Rome w roku 1821 – cechuje artystów konserwatywnych, związanych z Akademią⁴. Warto zauważyć, że wielkie powodzenie obrazu Devéria zostało odczytane przez

² *Naissance d'Henri IV*, Paryż, Luwr.

³ E.-J. Delécluze, *Salon de 1827*, „Journal des débats”, 2 janvier 1828. Zob. aneks II, nr 19.

⁴ Podział artystów na ugrupowania – od lewicy do prawicy – zob. *ibidem*, 21 mars 1828.



młodych malarzy jako koniec klasycyzmu; artysta ten odegrał w ówczesnej świadomości taką rolę, jaką dziś przypisuje się Delacroix⁵.

W roku 1827 Delécluze uważał zatem, że naśladowanie mistrzów było ogólną, naturalną tendencją, charakterystyczną dla sztuki tamtej epoki. Chwaląc płótno Devéria, uznał je równocześnie za pastisz obrazu weneckiego, naśladownictwo Paola Veronese'a, co komplikowało – jego zdaniem – sprawę oceny dzieła. Cytowany już sympatyk romantyzmu, Augustin Jal, pochwalił artystę, którego „dzieło zostało namalowane w pracowni Pawła Veronese i retuszowane przez autora *Wesela w Kanie* [...] Styl p. Devéria jest [...] szlachetny i elegancki, niewymuszony, swobodny i w pełni opanowany. Rysunek prawie wszędzie jest prawidłowy [...] Można zauważyć wiele uroczych szczegółów w tym romantycznym obrazie, którego sukces będzie trwał”⁶.

Warto zaznaczyć, że podobnego rodzaju interpretacja romantycznego nurtu malarstwa, do którego należał Devéria, odnosząca ten kierunek do weneckich pierwowzorów, zachowała swoją atrakcyjność jeszcze w naszym stuleciu. Można się odwołać do podręcznika René Schneidera z roku 1929. *Narodziny Henryka IV* są w nim reprodukowane jako przykład eklektyzmu, łączącego tendencje linearne Ingesa i kolorystyczne Delacroix. Żywość i przepych, dążenie do wspaniałości tonów mają być wynikiem fascynacji Veronesem i Rubensem, w niezdecydowanym rysunku mają być natomiast widoczne ograniczenia wymogami dziewiętnastowiecznego „stylu”. Według Schneidera „wartość tego dzieła nie polega na tym, czym ono jest, ale na tym, czym chciałoby być: ciepłą wenecką feerią, oświetloną refleksiem *Wesela w Kanie*”. Wielu malarzy romantycznych, pisze dalej francuski historyk sztuki, nad barwność i blask Rubensa przedkładało „złośliwą żarliwość Tycjana i srebrzysty półton Veronese'a”. Miasto dożów niezmiennie oddziaływało na wyobraźnię ludzi tamtych czasów: pojawiało się w utworach George Sand i Musseta, na obrazach Delacroix, Devéria, Sigalona i Leopolda Robert⁷.

⁵ Jean Gigoux, wspominając te wydarzenia z perspektywy sześćdziesięciu lat, pisze, że triumf Devéria sprowokował jego dawnych kolegów z atelier Hersenta do spektakularnej antyakademickiej demonstracji: w przyplwywie uniesienia po przemowach na cześć młodego laureata wyrzucili z pracowni na ulicę wszystkie odlewy antycznych rzeźb i dokładnie je zniszczyli, pozabawiając się podstawowych pomocy naukowych. J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris 1885, s. 181-182.

⁶ A. Jal, *op. cit.* Cyt. za P. Comte, *La Naissance d'Henri IV de Devéria*, „Revue du Louvre”, 1981, nr 2 (Acquisitions), s. 140-141.

⁷ R. Schneider, *L'art français. XIX^e siècle. Du classicisme davidien au romantisme*, Paris 1929, s. 163-166.



Dla większości dziewiętnastowiecznych odbiorców sztuki określenie współczesnego dzieła mianem pastiszu oznaczało – inaczej niż dla cytowanego wyżej badacza – obniżenie jego wartości. Podobnie ujął rzecz Delécluze w recenzji obrazu Devéria, będącej jedną z pierwszych w tamtej epoce prób nowego naświetlenia sprawy naśladownictwa w sztukach pięknych. Zagadnienie to miało się później stale przewijać w pismach krytyków. Delécluze przyznaje, że umiejętność wykonania dobrego pastiszu wielkich mistrzów nie trafia się często, zwłaszcza u tak młodych artystów jak Devéria. Fakt ten oraz plastyczne zalety obrazu świadczą o giętkości talentu i wróżą, że malarz – wówczas dwudziestodwuletni – w przyszłości równie biegle będzie wyrażał swoje indywidualne idee. W kompozycji Devéria, pisze Delécluze, trzeba rozróżnić to, co do niego należy od tego, co jest własnością innych. Ogólny wygląd (*l'aspect général*), kolor, draperie, niektóre postaci i szczegóły (takie, jak pies czy papuga) są dość udanym naśladownictwem obrazów Veronese'a i innych Wenecjan. Własnością Devéria – poza rzeczywistą biegłością techniczną – są według Delécluze'a te elementy, które dla widza końca XX stulecia mają wartość mało znaczącą i najbardziej wątpliwą: „uroczy” wyraz twarzy młodej matki oraz ekspresja i wykonanie szeregu innych głów.

Podstawową wadę obrazu stanowi dla cytowanego krytyka fakt, iż jest on pastiszem, co zresztą, jak czytamy w recenzji, może spowodować, że publiczność odmówi artyście także tych zalet, które bezsprzecznie do niego należą. Na razie jednak Delécluze przestrzega młodego malarza przed pochlebcami i życzy mu, aby nie wierzył, że jest nowym Veronesem czy drugim Rubensem, i aby podjął wysiłek studiowania mistrzów nie w celu ich naśladowania, lecz dla odkrycia swego osobistego stylu. Zgłębianie antyku i nowożytnego malarstwa jest bowiem najpewniejszym sposobem poznania istoty własnego talentu⁸.

Wymienione przez recenzentów szczegóły rzeczywiście pochodzą z dzieł Veronese'a, którego *Wesele w Kanie* Devéria w tym czasie kopiował. Młody malarz stopniowo wprowadzał je do obrazu, powstającego powoli, na podstawie kolejnych szkiców i wersji, a nie – jak chce późniejsza legenda stworzona przez samego Devéria – w wyniku romantycznej improwizacji⁹. W gruncie rzeczy styl obrazu pod wieloma względami spełniał wymogi malarstwa akademickiego, co podsumował wtedy jeden ze zwolenników klasycyzmu: „Na pewno zarzucą nam sprzeczność czytając pochwałę obrazu tak dalekiego od naszej Szkoły.

⁸ E.-J. Delécluze, *Salon de 1827*, „Journal des débats”, 20 décembre 1827.

⁹ P. Comte, *op. cit.*, s. 137-140.

Ale sprzeczność jest pozorna, bo p. Devéria, w odróżnieniu od innych, rysuje¹⁰. Można dodać, że nawet romantyczna barwność i malowniczość charakteryzująca głośne płótno Devérii miała już precedensy w historycznym malarstwie lansowanym w pierwszych latach Restauracji¹¹.

W późniejszych obrazach Devérii, takich jak *Apoteoza św. Genowefy* z roku 1836 (il. 14), widoczne są czasem cytaty z mistrzów¹², zwykle jednak – zgodnie z sugestiami Delécluze’a – nad historycznymi reminiscencjami przeważa składnik dziewiętnastowieczny, na czym chyba cierpi forma tych dzieł. W roku 1831 Gustave Planche dostrzegł obniżenie lotów młodego malarza i doszedł do wniosku, że mimo elementów pastiszu, które krytykowano, jego debiut słusznie wzbudził zainteresowanie publiczności: „Mimo krytyk i oskarżeń była to piękna i prosta kompozycja; i chociaż wspomnienie i naśladownictwo Paola Veronese’a rzucają się w oczy, pozostaje



¹⁰ C. Farcy w „Journal des Artistes”, 23 décembre 1827. Podaję za P. Comte, *op. cit.*, s. 140. Na kompromisowy charakter obrazu Devérii zwraca też uwagę P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959, s. 44.

¹¹ Nasuwa się np. porównanie z obrazem L. Hersenta *Abdykacja Gustawa Wazy* nagrodzonym złotym medalem na Salonie 1819 r. Zachowana replika tego obrazu kojarzy się współczesnej historyczce sztuki z przepychem romantycznego teatru. Zob. A.-M. de Brem, *Louis Hersent, peintre d'histoire et portraitiste*, Paris, Musée de la Vie romantique, 1993-1994, Paris 1993, nr 40.

¹² Paryż, Petit Palais. Skrzydlata postać jest niemal dokładnym odbiciem Ewangelisty z *Cudu św. Marka* Tintoretta. Obraz stanowi studium dla dekoracji kościoła Notre-Dame-de-Lorette. Zob. katalog *The Art of the July Monarchy, France 1830 to 1848*, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri – Columbia, 1989, Columbia and London 1989, nr 123.

14. Eugène Devéria, *Apoteoza św. Genowefy*, 1836. Paryż, Musée du Petit Palais

15. Eugène Devéria,
Devéria,
Król Dawid,
1839.
Awinion,
katedra
(malowidło
ścienne)



faktem, że aby naśladować w ten sposób, trzeba talentu szczególnie giętkiego i bogatego¹³.

Dla wielu krytyków debiut Devérii oznaczał rzeczywiście, a nie w ironicznym ujęciu Delécluze'a, pojawienie się nowego Veronese'a. Nadzieje tego rodzaju okazały się jednak przedwczesne, jak to w nekrologu malarza skonstatował po latach Théophile Gautier¹⁴. Gautier zresztą zaliczał się zrazu do tych publicystów, którzy najbardziej się przyczynili do nadania Devérii etykiety nowego Veronese'a. W roku 1844 Gautier napisał:

Jest na Salonie obraz Eugène Devérii, który namalował *Narodziny Henryka IV*, jedno z arcydzieł szkoły francuskiej, płótno, które bez obawy można zestawić z najpiękniejszymi freskami weneckimi: kiedy je pokazano, nawet najmniej skłonni do optymizmu krytycy mogli sądzić, że Paryż będzie miał swojego Paola Veronese. Wytworność postaci, strojów, draperii, głowy tak subtelne, tak śmiałe, patrycjuszowskie ręce, delikatne twarze kobiet, ołśniewająca żywość kolorytu, młodość i blask, kazały żywić co do przyszłości malarza wielkie nadzieje¹⁵.

Nadzieje te spełniał do pewnego stopnia cykl malowideł ściennych wykonanych przez Devérię w kaplicy katedry w Awinionie w latach 1838-1840 (il. 15), będący największym jego dokonaniem artystycznym. Zespół ten, mało znany ówczesnej paryskiej publiczności i krytykom,

¹³ G. Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, s. 197. Zob. aneks II, nr 20.

¹⁴ „Moniteur universel”, 13 février 1865. Podaję za R. Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1982, s. 244, przyp. 4.

¹⁵ T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 28 mars 1844. Zob. aneks II, nr 21. Zob. też idem, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. II, Paris 1856, s. 48.

łączy linearne, dekoracyjne dążenia sztuki XIX wieku z „weneckim” kolorem i odniesieniami do włoskiego Cinquecenta, niekiedy tak wyraźnymi, jak w scenie *Wieczery w Emaus*, namalowanej w autentycznej technice freskowej i nawiązującej do dzieła Veronese’a znajdującego się w Luwrze¹⁶. Théophile Gautier podkreślił ten wenecki aspekt fresków Devéria, dosyć wyjątkowych na tle dominującej w ówczesnym religijnym malarstwie monumentalnym skłonności archaizującej: „Tiepolo byłby bardziej zadowolony z tego malarstwa niż Overbeck”¹⁷.

W następnych latach porównania do mistrzów weneckich nie ominęły innych malarzy, na przykład Horacego Verneta. W roku 1831 Charles Lenormant, archeolog, historyk i inspektor Sztuk Pięknych, który debiutował wtedy jako umiarkowanie konserwatywny sprawozdawca opowiadający się za kierunkiem *juste milieu*, doszukiwał się na płótnach Verneta nadesłanych z Rzymu rozmaitych włoskich wpływów. Elementy weneckie zauważył w obrazie przedstawiającym papieża Leona XII (il. 16)¹⁸: „*Papież* [...] *wnoszony do bazyliki Św. Piotra* wyróżnia się wielką siłą wrażenia; [...] ogólna dyspozycja obrazu, choć jest pod pewnymi względami przesadna, zdradza pierwszorzędną biegłość malarza. Po Tycjanie



16. Horace Vernet, *Wnieście papieża Leona XII do bazyliki Św. Piotra*, 1829, Salon 1831. Wersal, Musée national du Château

¹⁶ Inne bezpośrednie zapożyczenie pochodzi z obrazu *Król Dawid* Domenichina z Muzeum w Wersalu, który w XIX w. znajdował się w Luwrze. Większość malowideł Devéria w Awinionie została wykonana w technice woskowej. Artysta przerwał prace w Awinionie w r. 1840; niedokończony cykl uzupełnił w l. 1851-1856 kilkoma obrazami olejnymi. R. Rapetti, *Eugène Devéria et le décor de la chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Avignon*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1984, s. 213, 215.

¹⁷ T. Gautier w „Moniteur universel”, 13 février 1855. Cyt. za B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987, s. 244.

¹⁸ *Le pape Léon XII porté dans la basilique de Saint-Pierre* (1829, Salon 1831), Wersal, Musée national du Château.



i Pawle Veronese pozostaje tam wiele miejsca dla Tintoretta¹⁹. Choć bogata, zbudowana na przekątnej kompozycja Verneta może rzeczywiście kojarzyć się z malarstwem weneckim, porównanie to – jak zresztą wiele innych podobnego rodzaju – wydaje się dość dowolne. Wystarczy powiedzieć, że dla innego autora, tym razem z czasów nam bliższych, *Leon XII Verneta* jest „bardzo przeciętnym pastiszem z Rafaela”²⁰. Wielu krytyków dostrzegało niezależność Verneta od wzorów historycznych, typową także dla innych malarzy zaliczanych do kierunku *juste milieu*. Na następnym Salonie, w roku 1833, oceniając obraz *Spotkanie Rafaela i Michała Anioła na Watykanie*²¹, Lenormant napisał, że Vernet w ogóle nie czuje Italii²². Nieco później Théophile Gautier podsumował Verneta w następujący sposób: „Najwyraźniej ani Fidiasz, ani Homer, ani Rafael dla niego nie istnieli. Jego malarstwo jest jakby panoramiczne i stenograficzne”²³.

Za wyróżnik wpływów weneckich w zakresie warsztatu malarskiego uważano w XIX wieku technikę laserunkową. Jak już wspomniano wcześniej, w ciągu XVIII stulecia technika laserunkowa w nowożytnym znaczeniu uległa częściowo zapomnieniu i mimo prób jej odnowienia miano ją w okresie klasycyzmu za coś wyjątkowego, związanego z Wenecją²⁴. Ingres odradzał malarzom stosowanie laserunków, a sam posługiwał się nimi bardzo ostrożnie²⁵. Podręczniki malarstwa i teksty teoretyczne z pierwszej połowy XIX wieku na ogół zalecały umiejętne i rozważne stosowanie laserunków. Delécluze pisał na przykład w swoim traktacie w roku 1828:

Malarze weneccy, flamandzcy i holenderscy stosowali ten środek często i z wielką zręcznością. Sądzi się nawet, że niektóre obrazy Tycjana były najpierw malowane *en grisaille*, i że właśnie z pomocą niezwykle starannych laserunków malarz nadał im tę zachwycającą żywość i słodycz barw [...] Jak by nie było, częściowe posługiwanie się tą metodą jest zawsze dobre i często niezbędne²⁶.

¹⁹ Według Lenormanta obraz przedstawia Piusa VIII. C. Lenormant, *Salon de 1831* [w:] idem, *Les Artistes contemporains*, Paris 1833, t. I, s. 98.

²⁰ L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 215.

²¹ *Raphaël au Vatican* (1832, Salon 1833), Paryż, Luwr.

²² C. Lenormant, *Salon de 1833* [w:] idem, *Les Artistes contemporains*, t. II, s. 131.

²³ T. Gautier, *Salon de 1850-51*, „La Presse”, 15 février 1851.

²⁴ Pisano tak np. w związku z J.-L. Davidem. Zob. rozdział I.

²⁵ Mottez przytacza radę Ingresa dla Sigalona: „Ah, mon Dieu, ne glissez pas, vous ne savez pas glacer, ni mois non plus”. Mottez, list z Rzymu do H. Fockedeya z 1 IV 1837. R. Giard, *Le peintre Victor Mottez d'après sa Correspondance (1809-1897)*, Lille 1934, s. 125. Podobno w pracowni Ingresa mógł malować laserunkami jedynie Mottez, uważany za kolorystę. *Ibidem*, s. 112-113.

²⁶ E.-J. Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, Paris 1828, s. 85. Zob. aneks II, nr 22.

Każda wykraczająca ponad przeciętną próba wykorzystania laserunków uchodziła więc za wpływ tych dawnych szkół. Także Delacroix w swoich rozważaniach nad metodą, w których sprawa laserunków odgrywa istotną rolę, odwoływał się zawsze do wzorów weneckich i flamandzkich²⁷.

W wypowiedziach dziewiętnastowiecznych krytyków zagadnienia warsztatowe zajmują niewiele miejsca, a i obecny stan wiedzy na ten temat z powodu braku szerszej zakrojonych badań konserwatorskich nad malarstwem akademickim – a zwłaszcza badań publikowanych – jest raczej ubogi²⁸. Z tych przyczyn weryfikacja stwierdzeń dotyczących laserunków napotyka na trudności. Pozostaje jednak faktem, że technika ta, choć stosowana w mniej czy bardziej ograniczonym zakresie przez wszystkich wybitniejszych malarzy, była w przekonaniu autorów z pierwszej połowy XIX wieku typowa dla sztuki weneckiej, względnie flamandzkiej. Dla przykładu można przytoczyć opinie recenzentów na temat dwóch mniej znanych obrazów z tamtej epoki. Pierwsza, autorstwa Delécluze'a, pochodzi z roku 1827 i dotyczy sceny pejzażowej Edouarda Bertina, należącej do modnych wówczas przedstawień z życia dawnych mistrzów:

Pan Edward Bertin przedstawił pośrodku górzystej i dzikiej okolicy *Cimabuego znajdującego młodego Giotta*, zajętego, w wieku dwunastu lat, rysowaniem [na skale] kóz, których ma pilnować. Dzieło to przypomina równocześnie, z powodu surowości krajobrazu, a także częstego użycia laserunków, sceny Giorgione'a i manierę Paula Brila. Jest to studium wykonane pod opieką wielkich mistrzów, i trzeba powiedzieć panu Bertin, pejzażyście, to, co powiedziano o panu Devérii, malarzu historycznym: na następnym Salonie chcemy pana zobaczyć *we własnej osobie i w całości*²⁹.

W wypowiedzi tej zwraca uwagę, podobnie jak w cytowanym wyżej fragmencie traktatu tegoż autora, typowe dla XIX wieku zestawienie szkoły weneckiej i flamandzkiej, oparte na domniemanych podobieństwach warsztatu. Druga opinia, z połowy lat czterdziestych, pochodzi od Charlesa Blanca, historyka sztuki i krytyka, późniejszego dyrektora Sztuk Pięknych (w latach 1848–1852) i założyciela „Gazette des Beaux-Arts”³⁰. Blanc pisze o obrazie *Pocałunek Judasza* drugorzędnego malarza, Gustave Dauphina. Obraz ten, według Blanca, jest śmiały,

²⁷ Zob. rozdział II.

²⁸ Z ostatnich publikacji warto zwrócić uwagę na cytowany już tom *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, Hrsg. H. Althöfer, München 1987.

²⁹ E.-J. Delécluze, *Salon de 1827*, "Journal des débats", 4 avril 1828. Zob. aneks II, nr 23.

³⁰ Zob. T. Massarani, *Charles Blanc et son oeuvre*, Paris 1885; z ostatnich prac: N. M. Flax, *Charles Blanc: le moderniste malgré lui* [w:] *La critique d'art en France 1850-*



dobrze odczuty i mądrze rozpracowany; jego światłocien jest wyrazi-
sty i zdecydowany. Swoją technikę, laserunkową właśnie, Dauphin wzo-
ruje na malarstwie oglądanym w Wenecji:

Pan Dauphin, odkąd pojechał do Wenecji, maluje jedynie laserunkami, na sposób Tycjana, Giorgione'a i innych, co oznacza, że jego obraz to grisaille kładziony grubo zarówno w cieniach, jak i w światłach, i kolorowany laserunkami. Metoda ta przydaje obrazowi spoistości, zwartości, a nawet wiele przejrzystości, w przeciwieństwie do opinii francuskich klasyków, którzy w cieniach nie dopuszczają grubo kładzionej farby³¹.

Opis powyższy pasuje zarówno do techniki późnego Tycjana, jak do El Greca, czy też do Delacroix, który na dużą skalę stosował laserunki do kolorowania impasta. Sposób ten różni się rzeczywiście od przyjętej w okresie klasycyzmu zasady, aby półkryjące warstwy służące do modelowania cieni tworzyły razem cienką i gładką powierzchnię.

Niezależnie od mniej czy bardziej dyskusyjnych uśiłowiań użycia techniki mistrzów weneckich, ewidentnym dowodem zainteresowania Wenecją jest tematyka obrazów. Od lat dwudziestych zeszłego stulecia w malarstwie francuskim często pojawia się – obok tradycyjnej weneckiej weduty – anegdota zaczerpnięta ze średniowiecznych i nowożytnych dziejów Republiki św. Marka. Artystom ulegającym tej romantycznej modzie dostarczały danych naukowe opracowania historyków, np. Simonde de Sismondi i P. Daru³². W literaturze przyczyniły się do jej rozpowszechnienia „weneckie” dramaty Byrona³³: *Marino Faliero* (1820) i *Dwaj Foscari* (1821), które zresztą inspirowały później nie tylko malarzy, ale i muzyków, o czym świadczą opery Donizettiego (*Marin Faliero*, 1835) i Verdiego (*I due Foscari*, 1844)³⁴. Utwory Byrona, w tym tak-

1900. Actes du colloque, Saint-Etienne 1989; oraz M. Song, *Art Theories of Charles Blanc (1813-1882)*, Ann Arbor 1984 (=Studies in the Fine Arts 10), która koncentruje się na książce Blanca *Grammaire des arts du dessin* (1867), pomija natomiast działalność krytyczną.

³¹ C. Blanc, *Salon de 1845*, „La Réforme”, 31 mars 1845. Zob. aneks II, nr 24. Gustave Dauphin (1804-1859), malarz scen religijnych wystawianych na Salonach od lat trzydziestych i umieszczanych następnie w licznych kościołach w Paryżu i na prowincji, nie jest wzmiankowany przez B. Foucarta, *op. cit.*

³² J. C. L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Zürich 1807-1809 (II wydanie, Paryż 1818); P. Daru, *Histoire de la République de Venise*, Paris 1819. Obszerną bibliografię dziewiętnastowiecznej literatury na temat Wenecji zestawiono w układzie chronologicznym w katalogu *Venezia nell'Ottocento*, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr 1983-1984, Milano 1983, od s. 280.

³³ Na temat pobytu Byrona w Wenecji istnieje obszerna literatura. Dawniejszą wymienia R. Escarpit, *Byron et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*, Venezia-Roma 1961, s. 107-114.

³⁴ Temat *Marino Faliero* wykorzystywali także francuscy poeci: Casimir Delavigne (1829) i E. Routeix (1829). *Venezia nell'Ottocento*, s. 149.

że sławna ewokacja Wenecji w czwartej pieśni *Wędrówek Childe Harolda* (1818), oddziaływały najbardziej, rzecz naturalna, na Anglików: Turner, który zwiedził Wenecję w roku 1819, część swoich obrazów o tematyce weneckiej – wykonanych co prawda nieco później – oparł na tekstach wielkiego poety i opatrzył stosownymi cytatami³⁵. Entuzjazm Turnera dla Tintoretta³⁶ znajduje literacki odpowiednik w twórczości Samuela Rogersa, autora poematu *Italy*, wydanego w latach 1822-1828³⁷. Najbardziej znanym przejawem fascynacji miastem dożów stała się w połowie stulecia książka Johna Ruskina *Kamienie Wenecji* (1851-1853), której późniejsze oddziaływanie, m. in. na estetykę francuską, było nader wyraźne.

W pierwszej połowie XIX wieku wzmianki o Wenecji i rozważania o jej historii i sztuce pojawiają się również na kartach dzieł szeregu francuskich autorów. Trzeba jednak podkreślić, że zainteresowanie Wenecją powiększało się bardzo stopniowo. Dobrym tego przykładem jest postawa Chateaubrianda, który przejeżdżając po raz pierwszy przez Wenecję w roku 1806 poszukiwał co prawda w kościele dei Frari grobu Tycjana³⁸ i interesował się malarstwem Cinquecenta, ale równocześnie był przekonany, że z całych Włoch wystarczy znać Rzym i Neapol, i ewentualnie trochę Florencji³⁹. Kiedy w roku 1833 Chateaubriand znowu znalazł się nad Adriatykiem, moda na Wenecję była już w rozkwicie, co znalazło odzwierciedlenie w entuzjastycznych fragmentach *Pamiętników zza grobu*⁴⁰. Jak twierdzi badacz tego zagadnienia, Y. Batard, inspirowane Wenecją teksty Chateaubrianda należą do naj-

³⁵ D. Sutton, *Venezia, Cara Venezia* [w:] *Venice Rediscovered*, A Loan Exhibition, London, Wildenstein 1972. Second Edition, London 1974, s. 7.

³⁶ Zob. C. Powell, *Turner in the South. Rome, Naples, Florence*, New Haven and London 1987, s. 70. Tamże (na s. 193) interesująca analiza wpływu Tycjana na Turnera w różnych okresach jego twórczości. Zob. też H. George, *Turner in Venice*, „Art Bulletin” LIII, 1971, s. 84-87; L. Stainton, *Turner's Venice*, London 1985; C. Powell, *Turner's Venice*, „Turner Society News” 38, November 1985, s. 6-8.

³⁷ D. Sutton, *op. cit.*, s. 6.

³⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* (1811) [w:] idem, *Oeuvres complètes*, t. VIII, Bruxelles 1826, s. 3-4. W wydaniu polskim: Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*. Na podstawie tłumaczenia F. S. Dmochowskiego przygotował P. Hertz, Warszawa 1980, s. 20.

³⁹ Pelen wyrzekani na Wenecję list Chateaubrianda do Bertina opublikował adresat w „Mercure de France” w sierpniu 1806 r., co wywołało lawinę polemik ze strony Włochów. Jedną z wydanych z tej okazji apologii Wenecji wznowiono tam jeszcze w r. 1856. Y. Batard, *Chateaubriand et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*, s. 72-73.

⁴⁰ W polskim wydaniu: Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*. Wybór, przekład i komentarz Joanna Guze, Warszawa 1991, s. 554-570. Fragmenty pominięte w wydaniach oryginalnych opublikował P. Hertz („Zeszyty Literackie” 39, lato 1992, s. 79-88).



piękniejszych w całym piśmiennictwie XIX wieku; były one zresztą oparte na znajomości bogatej literatury. Francuski autor czytał nie tylko monumentalne dzieło Daru, ale korzystał z dostępnych już wówczas bardziej popularnych opracowań przewodnikowych, na przykład Antonio Quadriego i Antoine Valery'ego⁴¹. Istniały jeszcze inne tego rodzaju publikacje, na przykład Augusta hr. de Forbin, malarza i dyrektora muzeów królewskich⁴², a także – nieco późniejsza – powieściopisarza Jules-François Lecomte'a⁴³.

Równocześnie z eksploracją weneckiej historii następowało w okresie romantyzmu dowartościowanie jej dawnej architektury i sztuki. Oprócz wznawianych do końca XVIII wieku dzieł Antonia Marii Zanettiego (1706-1778)⁴⁴ dostarczały informacji na temat malarstwa weneckiego nowsze opracowania włoskie i francuskie, jak np. Francesca Zanotto⁴⁵. Początkowo jednak obiegowe sądy na temat sztuki weneckiej nie różniły się zbyt wiele od osiemnastowiecznych stereotypów. Na przykład dla Balzaca, który w Wenecji umieścił akcję trzech utworów, stanowiła ona przede wszystkim malownicze tło dla wydarzeń i ludzkich namiętności⁴⁶. W dwóch wcześniejszych opowiadaniach (*Facino Cane* i *Gambara*, 1837) wzmianki i opisy Wenecji są raczej powierz-

⁴¹ A. Quadri, *Otto giorni a Venezia*, Seconda edizione italiana, Venezia 1824 (pierwsze tłumaczenie francuskie ukazało się w r. 1823); A.-C. Valery [= A.-C. Pasquin], *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou l'Indicateur Italien*, Paris 1831-1835 (t. IV); w r. 1838 wznowione w trzech tomach pod tytułem *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*. O autorze tej poczytnej publikacji zob. C. Florio-Cooper, *Un corrispondente ed ammiratore del Vieusseux: Antoine-Claude Valery* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, t. III, Genève 1984, s. 277-291.

⁴² A. Forbin, *Un mois à Venise, ou Recueil des vues pittoresques*, Paris 1825 (38 str. i planse litograficzne).

⁴³ J.-F. Lecomte, *Venise ou coup d'oeil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque sur les monuments et les curiosités de cette cité*, Paris 1844.

⁴⁴ A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...], Venezia 1733; idem, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani* [...], Venezia 1760 (wznowienia w r. 1778 i 1786); idem, *Della Pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771; idem, *Della Pittura veneziana, trattato in cui osservasi l'ordine del Boschini e si conserva la dottrina e le definizioni del Zanetti*, Venezia 1799, vol. 1-2. Na popularność Zanettiego w XIX w. zwraca uwagę M. Pointon, *op. cit.*, s. 109.

⁴⁵ F. Zanotto, *Pinacoteca della Imp. reg. accademia veneta delle belle arti* [...], Venezia 1833-1834, vol. 1-2; idem, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837; idem, *Pinacoteca veneta, ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia* [...]. Venezia 1858-1860 (2 vol.; wznowienie w r. 1865).

⁴⁶ „L'Italie est un plus beau cadre que la civilisation parisienne pour une passion” (Balzac). Cyt. za P. Laubriet, *Balzac et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*, s. 130.

chowne i banalne⁴⁷; nabierają życia dopiero w *Massimilli Doni* (1838-1839), powstałej po pobycie pisarza w Wenecji w roku 1837. Podczas tej podróży Balzac żywo zainteresował się malarstwem weneckim i w swej noweli starał się nawet, jak twierdzi Pierre Laubriet, komponować sceny na wzór Tycjana, niemniej jego uwagi o szkole weneckiej powtarzają jedynie tradycyjny pogląd o doskonałości kolorytu i błędach rysunku⁴⁸. Wypowiedzi te dalekie są w każdym razie od głębokiego zrozumienia problemów malarstwa, a w szczególności techniki kolorystów weneckich, jakie w tym samym czasie zaprezentował autor *Nieznanego arcydzieła*⁴⁹. Jak wiadomo, za współpracownika Balzaca w drugim wydaniu tej noweli (1837), w którym w istotny sposób zostały poszerzone fragmenty poświęcone teorii i technice malarskiej, uważa się Delacroix lub raczej Gautiera⁵⁰.

Théophile Gautier był tym autorem, który w latach trzydziestych XIX wieku najbardziej się przyczynił do rozpropagowania sztuki weneckiej. W roku 1835 w powieści *Panna de Maupin*, stanowiącej – wraz ze swą sławną przedmową – manifest koncepcji sztuki dla sztuki, dwudziestoczworoletni pisarz roztacza wizję sztuki, której jedynym celem jest piękno, i odwołuje się do zmysłowego i wytwornego malarstwa Veronese'a: „J'aime les riches brocarts, les splendides étoffes avec leurs plis amples et puissants; j'aime les larges fleurs et les cassolettes, la transparence des eaux vives [...] et ces grands chiens blancs, comme on en voit dans les tableaux de Paul Veronese”⁵¹. W wielu swoich tekstach, także znacznie późniejszych, Gautier w ten właśnie sposób interpretował malarstwo weneckie, będące według niego zwycięstwem sensualnego

⁴⁷ Zob. R. De Cesare, *Balzac e i temi italiani di „Facino Cane”* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, t. III, s. 318.

⁴⁸ „Je suis émerveillé de l'école vénitienne, elle est immense par le coloris, mais fautive par le dessin”. Balzac z Wenecji do Eweliny Hańskiej, 19 III 1837. Przytaczam za P. Laubriet, *Balzac et Venise*, s. 129. Zob. idem, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Paris 1961.

⁴⁹ N. Ivanoff w przeglądowym artykule na temat wpływu Wenecji na malarstwo francuskie twierdzi wręcz, że technika Frenhofer'a z *Nieznanego arcydzieła* jest techniką Tycjana, z czym jednak trudno się zgodzić. N. Ivanoff, *Venise dans la peinture française*, „Archives de l'Art Français”, Nouvelle période, T. XXV, 1978, s. 399.

⁵⁰ Na temat autorstwa tych fragmentów noweli zob. J. Lanes, *Art Criticism and the Authorship of the „Chef-d'oeuvre inconnu”: A Preliminary Study* [w:] *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*. Ed. by F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974, s. 86-99; oraz H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. II, s. 53-54. O pierwszej wersji (z r. 1831) zob H. O. Borowitz, *The Impact of Art on French Literature*, Newark, London and Toronto 1985, s. 131-146 (rozdział „Balzac's Unknown Masters”).

⁵¹ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), Bruxelles 1837, s. 226.



piękna i wyzwolonego nowożytnego człowieczeństwa. Interpretacja ta znajdowała teoretyczną podbudowę w typowej dla romantycznej historiografii idealizowanej wizji czasów renesansu, rozumianych jako epoka triumfu nieskrępowanej indywidualności, szukającej godnych siebie form ekspresji w życiu społecznym, polityce i sztuce.

Uwagi Gautiera o Tycjanie zawarte w *Podróży do Włoch* (z roku 1852), nawiązują do osiemnastowiecznej koncepcji, która kazała zestawiać go z artystami antyku. W celu wydobycia pogodnych aspektów sztuki Tycjana Gautier koncentruje się na jego wczesnych obrazach. Za odosobniony przykład dzieła o wymowie tragicznej, spowodowanej, jak sądził, przeczuciem śmierci, uznaje Gautier *Oplakiwanie* z roku 1576 w weneckiej Akademii, ostatni obraz sędziwego mistrza, wykonany z myślą o umieszczeniu nad grobowcem w kościele Santa Maria dei Friari⁵². Poza tym jednym płótnem, Gautier tłumaczy *oeuvre* Tycjana jako ciągłą afirmację piękna życia i w charakterystyczny dla siebie sposób podkreśla w tym malarstwie znaczenie kobiecego aktu:

Tycjan jest, naszym zdaniem, jedynym artystą całkowicie zdrowym, jaki pojawił się od czasu starożytności. Posiada on potężną i niezachwianą pogodę Fidiasza. Nie ma w nim nic gorączkowego, wzburzonego czy niespokojnego. Nie dotknęła go choroba nowych czasów. Jest piękny, mocny i zrównoważony jak pogański artysta najlepszej epoki [...] Spokojna i głęboka radość opromienia jego wielkie dzieło [...] Bez zmysłowego żaru, namiętnego upojenia, roztacza on przed spojrzzeniami, w purpurze i w złocie, piękno, młodość, całą miłosną poezję kobiecego ciała, z niewzruszonością Boga wskazującego Adamowi nagą Ewę. On uświęca nagość⁵³.

Te elementy pogody i siły, tak odpowiadające jego estetyce, znajdował Gautier przede wszystkim na płótnach Veronese'a, do którego odwoływał się bardzo często, niekiedy w porównaniach z Delacroix i innymi malarzami XIX wieku. Obraz Veronese'a, *Wieczerza w Emaus*, to według Gautiera

⁵² Obraz ten kojarzy się Gautierowi z religijnymi dziełami Delacroix: „Ce tableau, grave et mélancolique d'aspect, dont le sujet funèbre semble un pressentiment, représente un Christ déposé de la croix. [...] Le *Christ aux Oliviers*, de Saint-Paul, la *Pieta* de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, d'Eugène Delacroix, peuvent seuls donner une idée de cette peinture sinistre et douloureuse où, pour la première fois, le grand Vénitien a été abandonné par son antique et inaltérable sérénité”. T. Gautier, *Voyage en Italie*. Nouvelle édition, Paris 1884, s. 223. Pierwsze wydanie opisu tej podróży (pt. *Italia*) było prawie w całości poświęcone Wenecji. Jednostronność interpretacji Tycjana przez Gautiera zauważył M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, s. 71-72.

⁵³ T. Gautier, *Voyage en Italie*, s. 224-225. Zob. aneks II, nr 25. Nie mogłem niestety wykorzystać pracy V. G. Poulet o zachęcającym tytule *Gautier, Nerval et le type „biondo grassotto”* (Paris 1966). Na temat mitu śródziemnomorskiego u Gautiera zob. przeglądo-

jedna z tych wystawnych uczt [...] w których celował wenecki malarz; biblijny pretekst dla olśniewania aksamitami, dla mięcia jedwabi, rozciągania brokatów, cyzelowania dzbanów, zrzucania obrusów o zgęciach w kwadraty, owijania draperii wokół marmurowych kolumn i pokazywania jasnowłosych dzieci w zabawie z wielkimi białymi chartami⁵⁴.

Pod piórem francuskiego poety, Veronese zyskuje status jednego z najwybitniejszych artystów w dziejach; w pewien sposób przewyższa on nawet najbardziej uznane doskonałości: wszystko u niego jest na swoim miejscu, wszystko jest właściwie osadzone; ruch rozwija się z centrum kompozycji z cudowną logiką. „Nikt, nawet Michał Anioł, nawet Rafael, nie rysuje pewniej konturu postaci”⁵⁵. Największe osiągnięcia Veronese’a, w dziedzinie koloru, polegają – według Gautiera – na wyczuciu zestawień: „Jego barwy, które oddzielnie byłyby szare albo neutralne, otrzymują przez wzajemne zestawienie zaskakującą siłę i blask [...] Odcień zyskuje swój walor jedynie przez sąsiedztwo z innym odcieniem, a kolory lokalne równoważą się między sobą z niezwykłą harmonią”⁵⁶. Spostrzeżenia te, niewątpliwie wnikliwie, przywodzą na myśl techniczne notatki Delacroix.

Malarstwo Veronese’a niesie według Gautiera głębsze symboliczne przesłanie, cenne dla współczesnej epoki, którego nie pojmują ludzie szukający artyzmu w powierzchownej romantycznej czułości:

Nigdy zaden malarz nie kierował się większym ani bardziej wzniosłym ideałem. Wieczne święto na jego obrazach ma głęboki sens: nieustannie uzmysławia ludzkości prawdziwy cel, niezawodny ideał, szczęście, które ograniczeni moraliści chcą odsunąć do innego świata [...], pokazuje, że Bóg, [...] wygnawszy nas z ogrodu rozkoszy, nie zamknął jego bramy tak, aby nie można było jej znowu otworzyć⁵⁷.

Twórczość Veronese’a staje się więc wzorem dla „nowego renesansu” o nieco pogańskim odcieniu, w którym Gautier widział przyszłość cywilizacji i sztuki XIX wieku.

wy artykuł M. Voisin, *Théophile Gautier, l'Italie et la „rêverie méditerranéenne”* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, t. III, s. 411-424.

⁵⁴ T. Gautier, *Tableaux à la plume*, Paris 1880, s. 12-15. Cyt. wg M. C. Spencer, *op. cit.*, s. 71.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*. W innym miejscu Gautier porównuje tę umiejętność Veronese’a z wiedzą Chevreula: „nul n'a connu mieux que lui le rapport des tons et leur valeur relative; il en sait là-dessus plus que M. Chevreul et obtient, par juxtaposition, des nuances d'une fraîcheur exquise qui, séparées, sembleraient grises et terreuses”. T. Gautier, *Voyage en Italie*, s. 222.

⁵⁷ T. Gautier, *Tableaux à la plume*, *loc. cit.* Zob. aneks II, nr 26. M. C. Spencer, *loc. cit.* Oto inna wersja tego tekstu: „Les gens qui ne voient que l'écorce des choses et qui pleurent d'attendrissement aux sentimentalités romanesques, ont parfois accusé Paul Véronèse d'être froid, de manquer de coeur, de n'avoir pas de passion, d'être sans idée et sans but, et de se complaire uniquement aux merveilles d'une exécution prodigieuse. Jamais peintre n'eut un plus haut idéal. Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond;



Gautier przyczynił się również, około połowy stulecia, do rozpropagowania Tintoretta⁵⁸. W *Podróży do Włoch* zamieścił o nim obszerny tekst i rozwijając wątki obecne już wcześniej w piśmiennictwie o sztuce⁵⁹, podkreślił element gwałtowności i niepokoju u autora *Cudu św. Marka*: „Tintoretto jest królem malarzy gwałtownych. Posiada rozmach w kompozycji, namiętność pędzla, niewiarygodną śmiałość skrótów”⁶⁰. W odczuciu romantycznych amatorów Tintoretto był malarzem tragicznym, a epizody z jego życia stanowiły interesujący temat dla artystów. Na ogół sądzono jednak, że jego twórczości nie da się w całości zaliczyć do szczytowych osiągnięć szkoły weneckiej. Jego „dziką oryginalność i energię woli”, a także duchową potęgę barw – przywodzącą na myśl malarstwo Delacroix – w pełni docenił dopiero Hippolyte Taine w wydanej w roku 1866 *Podróży po Włoszech*⁶¹. Za najwybitniejszą indywidualności sztuki weneckiej Taine uznał jednak, zgodnie z przyjętą hierarchią, Tycjana i Veronese'a: „Jeśli Tycjan jest wszechwładcą i panem szkoły, to Weronez jest namiestnikiem jej i wice-królem. Jeśli pierwszy ma siłę i wielkość naturalną założycieli, to drugi ma spokój i piękny uśmiech monarchów niezaprzeczonych i prawnych”⁶². Analiza zawarta w *Podróży* znanego filozofa, bardzo wnikliwa i najobszerniejsza chyba w dziewiętnastowiecznym piśmiennictwie francuskim, wpłynęła na popularność malarstwa weneckiego w trzeciej tercji

ses festins sont tous symboliques, car on y mange à peine; ce n'est pas le feu de l'ivresse qui anime les yeux bruns de ces beaux groupes d'hommes et de femmes, mais un sentiment de joie universelle et d'harmonie générale”. T. Gautier, *Les Noces de Cana de Paul Veronese. Gravure au burin par M. Z. Prévost, précédé de la Biographie de Paul Veronese* par M. F. Villot, Paris 1852. Cyt. (według przedruku w: T. Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris 1883) za R. Snell, *op. cit.*, s. 231.

⁵⁸ Por. E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971, s. 160.

⁵⁹ Por. np. uwagi L. Viardota na temat *Cudu św. Marka*. L. Viardot, *Les Musées d'Italie*, Paris 1842, s. 349-350. Zob. A. L. Lepschy, *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century*, Ravenna 1983, s. 86-87, 265 (przyp. 27).

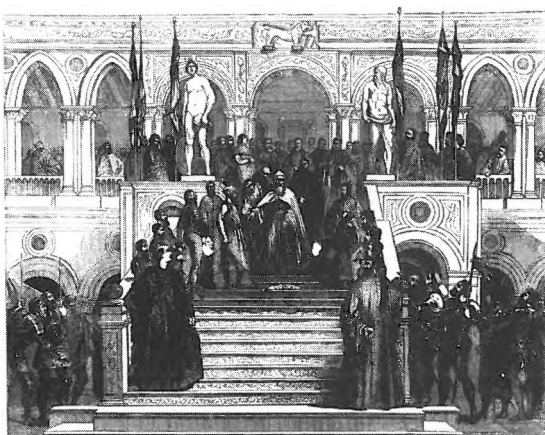
⁶⁰ T. Gautier, *Voyage en Italie*, s. 215. Zob. aneks II, nr 25.

⁶¹ Zob. A. L. Lepschy, *Tintoretto Observed*, s. 111-120 (rozdział VI: „Taine”). Por. też podobny artykuł P. Ambri-Berselli, *Hippolyte Taine a Venezia* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*, s. 172-178, oraz rozprawę E. Caramaschi, *L'image de la Renaissance italienne dans l'oeuvre d'Hippolyte Taine* [w:] *Mélanges à la mémoire de Claudio Simone*, t. III, s. 485-536, która daje w większym stopniu analizę dziewiętnastowiecznego znaczenia pojęcia renesansu niż poglądów Taine'a.

⁶² H. Taine, *Podróż po Włoszech*. Przekład A. Sygietyńskiego, Warszawa 1908, t. II, s. 355-356, 368. Tradycyjna hierarchia przyznająca pierwszeństwo Tycjanowi bardziej konsekwentnie niż w *Podróży* respektowana jest w książce Taine'a *Philosophie de l'art*, Paris 1866-1867. A. L. Lepschy, *Tintoretto Observed*, s. 113. Zob. tejsze. *Taine and Venetian Painting*, „Saggi e memorie di storia dell'arte” 5, 1966.

ubiegłego stulecia. Interpretacja dzieł Tycjana i Veronese'a, przedstawiająca je – w myśl lansowanej przez Taine'a teorii środowiska – jako wyraz dostatniej, hedonistycznej cywilizacji nowożytnej Wenecji, dopełnienie „rozkoszniczego pokroju obyczajów” i „trwającego sześć miesięcy karnawału”⁶³ – uzasadniała przyjęcie wzorów weneckich dla olśniewającego i nieraz frywolnego malarstwa dekoracyjnego II Cesarstwa i III Republiki.

W pierwszej połowie XIX wieku wpływ Wenecji ograniczał się jednak zazwyczaj do zainteresowania wenecką historią i scenerią⁶⁴. Do najwcześniejszych w okresie romantyzmu obrazów o tematyce weneckiej, eksploatujących dramatyczne momenty z dziejów, należy *Marino Faliero* Delacroix z roku 1826 (il. 6), o którym była mowa w rozdziale drugim⁶⁵. Tragiczny koniec doży interesował artystów jeszcze około połowy XIX wieku, czego przykładem może być malowidło Roberta-Fleury wystawione na Salonie w roku 1845 (il. 17)⁶⁶. Malarze ilustrowali też inne sceny z życia Marino Faliero, częściej niż na Byrona powołując się na Casimira Delavigne⁶⁷. Równie dużym powodzeniem cieszyły się losy doży Foscari; temat ten przed Delacroix podjęło kilku malarzy. Chętnie ilustrowano bezwzględne metody działania władz Republiki św. Marka: okrutne śledztwa i procesy. Wśród wielu tego rodzaju prac wymienić można obraz przedstawiający młodą Weneckankę wziętą na tortury w przeddzień własnego ślubu⁶⁸. Inna scena, autorstwa F. -J. Barriasa, łączy kilka atrakcyjnych tema-



17. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Marino Faliero*, Salon 1845 (drzeworyt według obrazu)



⁶³ Por. H. Taine, *Podróż po Włoszech*, s. 316.

⁶⁴ Obrazy o tematyce weneckiej zestawiono w aneksie I.

⁶⁵ Anegdota wenecka pojawia się u Delacroix także w późniejszym okresie twórczości, np. w obrazie *Dwaj Foscari* (1855, Chantilly, Musée Condé; il. 7).

⁶⁶ Baudelaire porównał obraz Roberta-Fleury z Delacroix, którego kompozycja była wprawdzie „analogue, mais combien plus de liberté, de franchise et de l'abondance”. C. Baudelaire, *Salon de 1845* [w:] idem, *Oeuvres complètes*, Paris 1976, t. II, s. 363. Podaje za katalogiem Wallace Collection, w której obraz Roberta-Fleury niegdyś się znajdował. J. Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures II, French Nineteenth Century*, London 1986, s. 12, 15 (przyp. 9). W tych samych zbiorach był również obraz Roberta-Fleury pt. *Senator wenecki*.

⁶⁷ Np. Guët (Salon 1833) i Grosclaude (Salon 1842). Zob. aneks I.

⁶⁸ Jean-Baptiste-Auguste Vinchon, *Episode de l'histoire de Venise* (Salon 1847). Objawienie w katalogu: „Une jeune fille patricienne, dont le fiancé est soupçonné d'avoir pris



tów: kurtyzana z XVI wieku zdradza groźnej Radzie Dziesięciu tajemnicę politycznego spisku⁶⁹. Epizody z weneckiej historii ilustrowali też dwaj Polacy działający w Paryżu w drugiej połowie XIX wieku: Szymon Skirmunt⁷⁰ i Aleksander Cetner⁷¹.

W latach trzydziestych ubiegłego stulecia tematem szczególnie atrakcyjnym stały się rzeczywiste bądź fikcyjne epizody z życia dawnych mistrzów. Biografie malarzy inspirowały artystów od początku XIX wieku, przy czym dobór bohaterów odpowiadał obowiązującym w danym okresie poglądom na historię sztuki. W związku z tym początkowo, w pierwszej tercji stulecia, na salonowych płótnach pojawiał się najczęściej Rafael i inni mistrzowie szkoły florenckiej i rzymskiej pełnego renesansu, a także, rzecz ciekawa, malarze francuscy XVII wieku: Pous-sin i Le Sueur. Weneccjanie byli zrazu rzadkością, niemniej już w latach trzydziestych i czterdziestych najgłośniejsze przedstawienia tego typu, autorstwa Hessego i Cognieta, miały za treść Tycjana i Tintoretta⁷².

Wiele płócien należących do tej kategorii krytycy porównywali ze stylem tych mistrzów, których życiorysy posłużyły za temat. Tak było z debiutem Alexandre'a Hessego *Pogrzeb Tycjana*⁷³, sensacją Salonu w roku 1833 (il. 18)⁷⁴. Dziś widzimy w nim twardą, suchą formę i barwy

part à un complot contre la république de Venise, est enlevée la veille de ses noces, et traînée dans les cachots du tribunal des Dix. Après avoir été dépouillée des vêtements, et couverte de ceux de la torture, elle vient de subir une première épreuve et est menacée de celle du feu si elle persiste encore à ne faire aucune révélation. (*Histoire de Venise*)”.

⁶⁹ Félix-Joseph Barrias, *Conjuration chez les courtisanes, Venise, 1530 (La courtisane Maria Stella vend au Conseil des Dix le secret d'une conspiration)*, Salon 1861.

⁷⁰ *Un membre du Conseil des Dix visitant le domicile d'une famille vénitienne*, Salon 1867.

⁷¹ *Couronnement du doge Sebastiano Venier, vainqueur de la bataille de Lépante*, Salon 1880.

⁷² F. Haskell, *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting* [w:] idem, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven and London 1987, s. 98 (pierwsza wersja tego artykułu ukazała się w „Art Quarterly” 34, 1971, n° 1, s. 55-85). Zob. też M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza* [w:] *Ikonaografia romantyczna*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN (1975), Warszawa 1977, s. 167-213; M. Levey, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, London 1981; P. Georget, A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts 1982-1983, Dijon 1983.

⁷³ *Honneurs funèbres rendus au Titten, mort à Venise pendant la peste de 1576*, 1832. Paryż, Luwr. Obraz ten odnalazł się stosunkowo niedawno. Wcześniej znany był szkic olejny (Philadelphia Museum of Art. The Henry P. McIlhenny Collection), przypisywany dawniej Boningtonowi. Zob. E. Foucart-Walter, *Alexandre Hesse: Honneurs funèbres...* [w:] *Paris, Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département des Peintures, 1983-1986*. Paris 1987; J. Coignard, „Les Honneurs funèbres rendus au Titien” de Alexandre Hesse, „Beaux Arts Magazine” 56, 1988, s. 70-73.

⁷⁴ Na tym samym Salonie przeszedł prawie nie zauważony obraz P.-N. Bergereta *Mort du Titien* (Montargis, Musée Girodet). Zob. *Delacroix et le Romantisme français*, Tokyo,



wprawdzie żywsze niż w większości obrazów zaliczanych do kierunku *juste milieu*, ale zimne i mało zestrojone. Porównania krytyków były jednak o tyle uzasadnione, że malowidło powstało po powrocie artysty z Wenecji i na podstawie wykonanych tam olejnych i akwarelowych studiów⁷⁵. Théophile Gautier w recenzji Salonu, stanowiącej jego pierwszy utwór tego gatunku, stwierdził, że kolor obrazu jest zdecydowany i wspaniały, że widać w nim wyraźnie ślad pozostawiony przez Wenecjan⁷⁶. Podobne sformułowania padały także ze strony bardziej doświadczonych autorów, np. Gustave Planche'a. Krytyk ten uznał pracę Hessego za „zręczne przypomnienie szkoły weneckiej”, które jednak nie

18. Alexandre Hesse,
Pogrzeb Tycjana,
1833.
Salon 1833.
Paryż, Luwr

Musée National d'Art Occidental, 1989. Catalogue de l'exposition rédigé par J. Thuillier [et al.], Tokyo 1989, nr 31. Podobny temat zrealizował J.-N. Robert-Fleury w r. 1862 (Antwerpia, Muzeum). Dwa włoskie obrazy przedstawiające pogrzeb Tycjana z 2. połowy XIX w. (Enrico Gamba, 1855, i Eugenio Moretti-Larese, 1866) reprodukowane są w katalogu *Venezia nell'Ottocento*, s. 134-136.

⁷⁵ Studia zachowane w École des Beaux-Arts w Paryżu.

⁷⁶ „M. Hesse, avec son *Convoi du Titien*, débute de la manière la plus éclatante et comme bien d'autres voudraient finir. — Sa couleur est ferme et splendide; on voit bien que les Vénitiens ont passé par là”. T. Gautier, *Salon de 1833*, „La France littéraire” III, 1833, s. 156.

zasługuje na sukces, jaki odnosi, ponieważ brak mu umiejętnej kompozycji, a zwłaszcza prawdy⁷⁷. Według cytowanego już Charlesa Lenormant zbyt usilne naśladowanie Veronese'a i Tintoretta sprawiło, że obraz młodego malarza jest nieodpowiednio skomponowany, a ponadto fałszywy w wyrazie, ponieważ – wbrew prawdzie historycznej – czyni z pogrzebu Tycjana ostentacyjne widowisko. „Pan Hesse chciał postępować na sposób wenecki; znalazł u Paola Veronese'a i u Tintoretta prawie zupełny brak filozofii kompozycji, i dał się zwieść swoim modelom. [...] nie sądzę, aby się dotąd komuś we Francji udało zapaść z powodzeniem w ślady weneckich i flamandzkich czarodziei”⁷⁸. Kilka lat wcześniej Eugène Devéria wykonał wprawdzie „uroczy pastisz”, ale trzeba zrozumieć, pisze Lenormant, że w usposobieniu Francuzów brak tego porywu, tej bujnej wyobraźni, która igra z formami i światłem, aby olśnić widza. Co więcej, jak zaznacza surowy krytyk, u Veronese'a cała bogata sceneria i liczne rekwizyty nie niweczą prostoty i ekspresji głównej sceny, u Hessego natomiast mamy do czynienia z serią epizodów bez związku z tematem. Lenormant wytyka malarzowi niedociągnięcia perspektywy, ciężkość nieba, brak ogólnej harmonii i błędy w rysunku postaci, podkreśla jednak, że *Pogrzeb Tycjana*, nawet jeśli jest pastiszem, to pastiszem najlepszym z dotychczas wykonanych, i w żadnym razie nie jest obrazem przeciętnym. Uważa go raczej za ukoronowanie akademickiej edukacji i zachęca malarza do szukania własnego stylu: „Kiedy się tak dobrze zagrało Bonifacia [Veronese], odczuwa się z pewnością potrzebę bycia sobą”⁷⁹.

Sukces Hessego skłonił wkrótce innych malarzy do prób eksploatawania podobnych tematów, prób nie zawsze zresztą uwieńczonych powodzeniem. Już w następnym roku Clément Boulanger zgłosił na Salon scenę przedstawiającą Paola Veronese'a poprawiającego prace swoich uczniów, która – ku zdziwieniu recenzenta – została odrzucona przez jury⁸⁰. Jeśli zaś chodzi o Hessego, to jego obrazy nadsyłane na Salony w latach następnym po błyskotliwym debiucie rozczarowały większość krytyków. Powtórzyła się więc podobna sytuacja, jak w karierze Devérii, za którego największe życiowe osiągnięcie uznano debiut.

⁷⁷ „Les *Funérailles du Titien*, de M. A. Hesse, sont un début heureux, mais ne méritent pas le succès qu'on veut leur faire. C'est un ressouvenir adroit de l'école vénitienne; mais il n'y a pas de composition, surtout pas de vérité”. G. Planche, *Salon de 1833* [w:] idem, *Études sur l'école française (1831-1852)*, Paris 1855, t. I, s. 226.

⁷⁸ C. Lenormant, *Salon de 1833*, s. 19. Zob. aneks II, nr 27.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 19-21. Zob. aneks II, nr 27.

⁸⁰ A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku* [w:] H. Morawska, *op. cit.*, t. II, s. 134-135.



W obu wypadkach z najlepszym przyjęciem publiczności spotkały się obrazy określane jako pastisze szkoły weneckiej, natomiast późniejsze dzieła, zrealizowane w myśl postulatów szukania własnego stylu, mniej zadowalają amatorów i widzów, nie tylko ówczesnych, ale – dodajmy – także i współczesnych.

W twórczości Hessego po roku 1833 recenzenci poszukiwali w dalszym ciągu historycznych odniesień. Na Salonie w roku 1835 zdeorientowany sprawozdawca wymienia w związku z jego obrazem kilku dawnych mistrzów: Ghirlandaia, B. Gozzoli, Giorgione'a, Salaì (Gian Giacomo de Caprotti) i Leonarda, co można potraktować jako typowy, choć zapewne nieco skrajny przykład języka krytyki pierwszej połowy XIX wieku⁸¹. W roku następnym anonimowy autor w czasopiśmie „L'Artiste” dostrzegł u Hessego usztywnienie formy i wyraził żal, że malarz, który rozpoczął od wcale udatnego naśladowania Wenecjan, nie podąża już tą drogą, mimo zachęt ze strony publiczności⁸². Rok później, wedle słów Théophile'a Gautiera, Hesse porzucił swą nową linearną i drobiazgową maniérę, i w obrazie *Henryk IV* usiłował znowu wyzyskać możliwości barwy, z pewnym nawet powodzeniem⁸³. Nigdy jednak, mimo nawrotów do weneckiej tematyki, nie odzyskał miana kolorysty, które krytycy przyznali mu na początku działalności. W roku 1847, kiedy Hesse wystawił obraz *Triumf Vettore Pisaniego*⁸⁴, Paul Mantz napisał:

Od dawna przyjęło się, że pan Alexandre Hesse jest Wenecjaninem. Prawdopodobnie dlatego, że datuje swoje obrazy z Wenecji; bo naprawdę, mówię to z całą pewnością, *Triumf Pisaniego* nie przypomina ani Giorgione'a, ani Tycjana, a tym mniej Veronese'a. Między barwą i światłem istnieją tajemne powinowactwa. Szkoła wenecka jest nie tylko szkołą kolorystyczną, jest ona również biegła w światłocieniu. Z wyjątkiem Tycjana, u którego trafiają się niekiedy nieprzejrzyste półtony, Wenecjanie są niezwykli w swojej lekkości i subtelności. W *Triumfie Pisaniego* cienie są czarne i czynią dziury w płótnie; kolorzy nie ma wcale blasku⁸⁵.

Mimo tej nieprzychylniej opinii pozostaje faktem, że w twórczości Hessego dużą rolę odgrywają inspiracje weneckie. Malarz ten przez szereg lat (1830, 1833, 1842-1847) przebywał we Włoszech: w Rzymie,

⁸¹ R. de Beauvoir, *Salon de 1835*, „Revue de Paris”, 1835, s. 169-172. Cyt. za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 54, przyp. 1.

⁸² *Salon de 1836*, „L'Artiste” 11, 1836, s. 88-89. Hesse wystawił wtedy obraz *Léonard de Vinci achetant des oiseaux pour leur donner la liberté*.

⁸³ T. Gautier, *Salon de 1837*, „La Presse”, 17 mars 1837.

⁸⁴ *Triomphe de Pisani*, Amiens, Musée de Picardie. Reprodukacja w katalogu *Venezia nell'Ottocento*, s. 157. Obraz jest sygnowany „Alexandre Hesse/Venise”.

⁸⁵ P. Mantz, *Salon de 1847*, Paris 1847, s. 87.



19. Alexandre Hesse, *Studia kostiumów z czasów Quattrocenta*

Florencji i przede wszystkim w Wenecji. O fascynacji artystyczną przeszłością Republiki św. Marka świadczą barwne studia Hessego, jak chociażby szkice kostiumów z czasów Quattrocenta (il. 19), nasuwające skojarzenia z malowidłami Carpaccia⁸⁶, a także takie obrazy, jak *Koncert wenecki* (il. 20)⁸⁷, będący jakby syntezą koncertów Veronese'a i swobodnych, lekko malowanych scen Guardiiego czy Tiepola. Przechowywany w muzeum w Nantes wizerunek dziewczynki w renesansowym stroju z tacą owoców (1838, Salon 1840) przywodzi na myśl Tycjana: stylizacja dotyczy nie tylko typu kostiumu, uczesania i fizjonomii, ale również sposobu malowania lśniącej tkaniny sukni. Subtelna gra ciepłych tonów i refleksów oparta jest na wzorach weneckich⁸⁸.

W latach pięćdziesiątych Hesse podejmuje znowu wenecką tematykę⁸⁹, a w jednym z jego malowideł w kościele St. -Sulpice (z roku 1860) heroiczny pejzaż przypomina nieco Tycjana. W ostatnim okresie, jak zauważa Bruno Foucart, styl Hessego ewoluuje w stronę klasycyzmu⁹⁰, niemniej jednak jeszcze w jego ostatniej wielkiej dekoracji, w Giełdzie Towarowej w Lyonie z lat 1868-1870, wpływy weneckie są wyraźnie widoczne⁹¹.

Moda na malarskie przedstawienia epizodów z życia dawnych mistrzów nie ograniczała się w XIX wieku do Francji, lecz była zjawiskiem powszechnym. Tematy – jak już wspomniano – odpowiadały aktualnej hierarchii przyjętej w historii sztuki w poszczególnych krajach. Malowano mistrzów należących do uznanego kanonu, a więc przede wszystkim Włochów, a także kilku artystów narodowych. Poza Francją rodzaj

⁸⁶ *Études de costumes du quattrocento*, zbiory prywatne.

⁸⁷ *Concert vénitien*, Nantes, Musée. Ten szkic olejny powstał przed r. 1852.

⁸⁸ *La tradition et l'innovation dans l'art français par les peintres des Salons*, sous la direction de Chûji Ikegami. Musée National d'Art Moderne de Kyoto, 1989, Kyoto 1989 (opracowanie hasła B. Sarrazin).

⁸⁹ *Les deux Foscaris*, Salon 1853.

⁹⁰ B. Foucart, *op. cit.*, s. 272. Tamże reprodukcja malowidła w St.-Sulpice (il. 257).

⁹¹ Zob. katalog M.-M. Aubrun, *Alexandre Hesse, 1806-1879. Quelques aspects du portraitiste et du dessinateur*, Galerie Pierre Gaubert, Paris 1979.



ten z oczywistych względów szczególną rolę odegrał w XIX wieku we Włoszech. Niekiedy, jak w przypadku kompozycji Jacopo d'Andrea pt. *Giovanni Bellini i Albrecht Dürer honorowani przez artystów weneckich* (1856), wyimaginowana scena miała znaczenie polityczne⁹². Dość powszechne było dążenie, aby dzieła te – pełniące zazwyczaj funkcję *hommages* – nawiązywały w jakiś sposób do stylu mistrzów, których wyobrażały. Oczywiście w praktyce realizacja tego postulatu nie była łatwa i często – jak we wzmiankowanym włoskim malowidle – ograniczała się do powierzchownego podobieństwa, opartego na cytatach i na kopiowaniu scenerii i akcesoriów.

Problematyka związana z tego typu przedstawieniami ujawnia się w interesujący sposób na przykładzie twórczości Josepha-Nicolasa Roberta-Fleury, autora wielu scen z życia Tycjana, Rembrandta i Michała Anioła. Robert-Fleury debiutował na Salonie w roku 1824 i działał

20. Alexandre Hesse,
Koncert wenecki,
przed 1852.
Nantes, Musée
des Beaux-Arts

⁹² *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani*, Wenecja, Museo Correr. Obraz ten, zamówiony przez cesarza Franciszka Józefa do galerii w Belwederze, miał symbolizować jedność i przyjaźń wenecko-niemiecką. Reprod. w katalogu *Venezia nell'Ottocento*, s. 145.



21. Joseph-Nicolas
Robert-Fleury,
*Karol V podnosi
pędzel Tycjana*,
Salon 1843
(litografia według
obrazu)

aż po schyłek stulecia (zmarł w roku 1890). Późniejsza krytyka łączyła go z romantyzmem, ale jego anegdotyczne, kostiumowe malarstwo, odpowiadające doskonale gustom przeciętnej salonowej publiczności, bliskie jest raczej kierunkowi *juste milieu*⁹³. Obraz *Cesarz Karol V podnosi pędzel Tycjana* (il. 21)⁹⁴, wystawiony na Salonie w roku 1843, nie ma nic ze stylu dawnego mistrza poza szeregiem kostiumów i fizjonomii potraktowanych *à la vénitienne*⁹⁵. Inna pokazana wówczas jego kompozycja, *Kobieta wychodząca z kąpieli* (il. 22)⁹⁶, dowodzi jednak, że zajmował się on także innymi aspektami malarstwa weneckiego. Tego rodzaju kobiecy akt, ukazany w otoczeniu efektownie oddanych

⁹³ Zob. F. Haskell, *The Old Masters*, s. 110-111.

⁹⁴ *Charles Quint ramassant le pinceau du Titien*. Reprod. w *Album du Salon de 1843*. Texte de W. Ténint, Paris 1843, po s. 4, oraz w „The Art-Union Monthly Journal of the Arts” 10, 1848, s. 43. Temat wizyty cesarza w pracowni Tycjana zainteresował już znacznie wcześniej Pierre-Nolasque Bergereta (Salon 1808, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts).

⁹⁵ To samo dotyczy obrazu *Tycjan przy pracy nad swoim ostatnim obrazem*, Amsterdam, Muzeum Miejskie. Zob. „The Art-Union Monthly Journal of the Arts”, *loc. cit.* Można też wymienić obraz przedstawiający zmarłego Tycjana (1862, Antwerpia, Muzeum).

⁹⁶ *Une Femme sortant du bain*, 1841. Reprod. w *Album du Salon de 1843*, przed s. 3.

lśniących tkanin, błyszczących naczyń i innych luksusowych przedmiotów o charakterze historycznym, uznawano bowiem za typowy dla sztuki weneckiej. Warto – dla wydobycia zewnętrznych podobieństw scenerii i stylowych różnic – porównać ten obraz z kompozycjami Delacroix, których źródła widzieli ówczesni krytycy w malarstwie Veronese'a (np. z *Aktem z papugą* z roku 1827 w Muzeum w Lyonie, il. IV)⁹⁷.

Krytycy przypisywali niekiedy Robertowi Fleury dążenie do wczucia się w styl mistrzów, których uwieczniał na swoich płótnach. W roku 1845 Baudelaire określił obraz *Atelier Rembrandta* jako „bardzo ciekawy pastisz” i wyraził obawę, że przy tego rodzaju „ćwiczeniach” malarz ryzykuje utratę swego własnego stylu⁹⁸. Dwie kostiumowe maszyny Roberta Fleury wystawione na Salonie dwa lata później także zawierały elementy nawiązujące do malarstwa włoskiego: *Przyjęcie Krzysztofa Kolumba*



22. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Kobieta wychodząca z kąpeli*, 1841, Salon 1843 (wg litografii)

⁹⁷ L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1816-1831*, Oxford 1981, nr 9. Zob. też rozdział II.

⁹⁸ „pastiche très curieux, mais il faut prendre garde à ce genre d'exercice. On risque parfois d'y perdre ce qu'on a". C. Baudelaire, *Salon de 1845*. Cyt. za F. Haskell, *The Old Masters*, s. 111.





23. Joseph-Nicolas
Robert-Fleury,
*Przyjęcie
Krzysztofa
Kolumba przez
dwór hiszpański
w Barcelonie*
w r. 1493,
1846, Salon 1847.
Paryż, Luwr

przez *dwór hiszpański w Barcelonie* (il. 23)⁹⁹ przypomina ogólny schemat wcześniejszej o kilka lat, analogicznej kompozycji Delacroix, a pośrednio także schemat jej weneckich pierwowzorów, natomiast scenaria obrazu *Galileusz przed Świętym Oficjum na Watykanie*¹⁰⁰, wraz z wypełniającym całe tło freskiem Rafaela, przynosi widza do papieskiej stolicy XVI i XVII wieku. Jak słusznie jednak zauważył Théophile Thoré, mimo zainteresowania malarza twórczością dawnych mistrzów, w stylu i technice tych obrazów lekcja włoska jest nieobecna:

Żywimy wielki szacunek dla charakteru pana Roberta-Fleury i dla poważnych studiów, jakie prowadził nad Rubensem i van Dykiem, nad Rembrandtem, a nawet nad kilkoma mistrzami włoskimi; lecz nic z tego nie pojawia się w praktyce jego malarstwa. Postępuje on z namysłem, podczas gdy inni malowali w uniesieniu; z trudem męczy swoje ciężkie kolory zamiast pewnie nakładać piękne przejrzyste tony. Malarstwo pana Fleury jest zawsze twarde, suche, zwężone, matowe i czarne¹⁰¹.

Wady wytknięte przez krytyka dotyczą dużej części akademickiego malarstwa XIX wieku: technika wywodząca się z neoklasycyzmu prze-



⁹⁹ *Réception de Christophe Colomb par la cour d'Espagne, à Barcelone (1493)*, 1846, Salon 1847, Paryż, Luwr.

¹⁰⁰ *Gallilée devant le Saint-Office au Vatican (1632)*, 1847, Salon 1847, Paryż, Luwr.

¹⁰¹ T. Thore, *Le Salon de 1847*, Paris 1847, s. 50.

sądziła o charakterystycznym dla tej sztuki twardym, suchym modelunku i o martwym kolorystyce, i wykluczyła osiągnięcie efektów zbieżnych ze stylem dawnych mistrzów, a zwłaszcza mistrzów weneckich.

W większości wypadków podobieństwo obrazów dziewiętnastowiecznych do historycznych pierwowzorów, zauważane przez ówczesnych publicystów, ograniczało się więc do pewnych tylko i zazwyczaj najbardziej zewnętrznych cech. Już sama dbałość o wartości kolorystyczne wystarczyła na przykład, aby doszukiwano się w dziele wpływów weneckich lub wręcz mówiono o pastiszu Tycjana czy Veronese'a. Tego rodzaju porównanie nie ominęło także Roberta-Fleury. Na Salonie w roku 1857 wystawił on duże płótno *Karol V w opactwie Św. Justa* (il. 24)¹⁰², zawierające bezpośrednie odniesienia do Tycjana w postaci dwóch obrazów tego mistrza z kolekcji Karola V (obecnie w Prado) odtworzonych w tle. Edmond About, młody literat i zwolennik debiutującego wtedy Paula Baudry, podkreślił, że ta okazała scena kostiumowa, którą dawniej zaliczono by do malarstwa rodzajowego, zyskuje obecnie – wśród przeważających ilościowo prac o bardziej kameralnym charakterze – status dzieła historycznego. Z uznaniem recenzenta spotkał się harmonijny koloryt, szczególnie trudny do osiągnięcia w wypadku tak rozbudowanego tematu o szerokiej i żywej gamie barw lokalnych. W tym właśnie miejscu nastąpiło porównanie z kolorystem Tycjana, warte przytoczenia, bo w nietypowy sposób zakończone krytyką rysunku nowoczesnego obrazu, zestawionego z doskonałością weneckiego mistrza:

Nie trzeba znać z doświadczenia nieskończonych trudności koloru, aby oddać sprawiedliwość artyście, który pogodził te wszystkie czerwienie, rozświetlił zielony płaszcz w cieniach na pierwszym planie, wydobyl czarno odzianego młodego człowieka na tle „blade go tłumu mnichów”. Pan Robert-Fleury połączył na swoim płótnie wszystkie najpiękniejsze barwy lokalne, jakie można razem zestawić, wszystkie harmonie, które wywołują bicie serca kolorysty¹⁰³.

Następujące dalej uwagi o Tycjanie świadczą, że w oczach miłośnika Paula Baudry dzieła wielkiego Wenecjanina są nie tylko wzorem doskonałego kolorytu, ale także kompozycji i rysunku:

Kompozycja tematu jest niezrównana: Tycjan tak właśnie rozmieściłby swoje postaci. Ale narysowałby je inaczej. Kiedy się widzi tę piękną kompozycję i ten wspaniały kolor – połączone z tak słabym, czy raczej tak osłabionym rysunkiem, chcąc nie chcąc myśli się o obrazach, jakie mógł malować Tycjan w wieku stu lat; albo też, jeśli użyć

¹⁰² *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, Londyn, Wallace Collection.

¹⁰³ E. About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris 1858, s. 170.



24. Joseph- Nicolas Robert-Fleury, *Karol V w opactwie św. Hieronima w Yuste, 1856*, Salon 1857. Londyn, Wallace Collection

innego porównania, widzi się jakby dzieło młodości Tycjana zrecznie skopiowane przez jakąś panienkę. To jest harmonia Tycjana bez jego świadomości i odwagi¹⁰⁴.

Mimo tej różnicy klasy, About nie waha się mówić o pastiszu: „Pan Robert-Fleury wydaje się kończyć tak, jak zaczął pan Baudry, chowając się za mistrza”¹⁰⁵. Rezygnując – pisze krytyk – z odpowiedzialności za własne dzieła, Robert-Fleury pozbawia się tego, co stanowiło o jego oryginalności, a mianowicie pewnego rysunku. Teza cytowanej recenzji, iż dbałość o koloryt oznacza wzorowanie się na Tycjanie, nie jest przekonująca i należy ją uznać za błąd języka, pozostaje jednak faktem, że naśladowanie historycznej formy nie było obce Robertowi-Fleury, który w fakturze swoich płócien starał się niekiedy odtworzyć dzieła Holendrów i Wenecjan, a nawet uzyskać wrażenie patyny, ściemnienia werniksu¹⁰⁶.

W okresie, kiedy powstał *Karol V w pracowni Tycjana* Roberta Fleury, podobne tematy miały już pewną tradycję. Artyści chętnie sięgali do takich epizodów z życia dawnych mistrzów, które mogły służyć

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 170-171.

¹⁰⁶ L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 221.

ich gloryfikacji, stawiając ich na równi z wielkimi tego świata¹⁰⁷. Pierre-Nolasque Bergeret, autor obrazu *Honory oddane Rafaelowi na łożu śmierci*, który w roku 1806 zapoczątkował modę na tego rodzaju ujęcia, namalował wkrótce potem spotkanie Tycjana z Franciszkiem I¹⁰⁸, a także *Karola V podnoszącego pędzel Tycjana*¹⁰⁹. Ten sam temat uwiecznił później dwukrotnie Jean-Henri Marlet (1814 i 1833). *Franciszka I zlecającego swój portret Tycjanowi* wystawił w roku 1836 Hippolyte Bazin¹¹⁰. Dalej wspomnieć można o wizerunku Tycjana i Aretina wykonanym przez Leona Lestang-Parade'a, ucznia Delaroche'a¹¹¹. W drugiej połowie stulecia ikonografia bardziej się różnicuje: pojawiają się sceny oparte na rozmaitych źródłach literackich lub wysnute z niespożytej wyobraźni dziewiętnastowiecznych malarzy¹¹².

Nieco rzadziej od Tycjana występował na obrazach Tintoretto. *Aretino u Tintoretta* Ingres z roku 1815 jest chyba pierwszym znanym przykładem¹¹³; nieco później, na Salonie w roku 1822 temat ten podjęli Bergeret¹¹⁴ i Alexandre Menjaud¹¹⁵. Popularność Tintoretta datuje się od lat czterdziestych, kiedy zresztą powstała autorska replika obrazu Ingres z (1848). Zainteresowanie malarzy budziła także córka Tintoretta, Maria¹¹⁶.

¹⁰⁷ Zob. P. Georgel, A.-M. Lecoq, *op. cit.*, s. 99-101 (rozdział „Les visites des grands”).

¹⁰⁸ *François I^{er} dans l'atelier du Titien* (1807), Le Puy, Musée. F. Haskell, *The Old Masters*, s. 109-110; J.-P. Cuzin, *Raphaël et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais 1983-1984, Paris 1983, s. 77. Inspiracją dla tego typu przedstawień był Tycjanowski portret Franciszka I znajdujący się w Luwrze. Zob. J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *Copier-Créer. De Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993, s. 213, 215. Scenki „pracowniane” są charakterystyczne dla tzw. malarstwa trubadurowego z początku XIX w. Należy do nich rysunek Alexandre-Evariste Fragonarda (1780-1850), *La visite dans l'atelier de Titien* znajdujący się na zamku w Łańcucie.

¹⁰⁹ *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien* (1808), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Reprodukacja ryciny z „Annales du Musée” z r. 1808 wykonanej wg tego obrazu znajduje się u M. Poprzęckiej, *op. cit.*, s. 178. O obrazie Bergereta *Śmierć Tycjana* (1833) zob. wyżej.

¹¹⁰ M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 176; J.-P. Cuzin, *op. cit.*, s. 148.

¹¹¹ Joseph-Léon de Lestang-Parade (1810-1887), *Le Titien et l'Arétin à Venise* (Salon 1838), Arras, Musée. L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 222.

¹¹² Zob. aneks I.

¹¹³ *L'Arétin chez le Tintoret*, Zbiory prywatne w Belgii. Replika z r. 1848 w zbiorach prywatnych w Paryżu. Por. E. Hüttinger, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800*, „Paragone” (Arte) 271, settembre 1972, s. 36. O ikonografii Tintoretta zob. A. M. Lepschy, *Tintoretto Observed*, s. 83.

¹¹⁴ *Le Tintoret et l'Arétin* (zaginiony). Zob. J.-P. Cuzin, *op. cit.*, s. 77; F. Haskell, *The Old Masters*, s. 105, 238, przyp. 43.

¹¹⁵ Reprodukacja (za „Annales du Musée” 1822) u M. Poprzęckiej, *op. cit.*, s. 205. W r. 1846 wrócił do tego tematu E. Baille.

¹¹⁶ Zob. aneks I.



25. Léon Cogniet, *Tintoretto maluje swoją zmarłą córkę*, Salon 1843. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (litografia według obrazu)

Największym powodzeniem cieszył się *Tintoretto malujący swoją zmarłą córkę* (il. 25)¹¹⁷ Leona Cognieta, wystawiony na tym samym Salonie w roku 1843, na którym Robert-Fleury pokazał swego *Karola V w pracowni Tycjana*. Obraz Cognieta nawiązywał do budzącego współczucie tragicznego wydarzenia z życia Tintoretta i na tym głównie zasadzał się jego sukces. Ekspresywna fizjonomia Wenecjanina została skopiowana z jego autoportretu w Luwrze, a emocjonalna wymowa sceny odpowiadała romantycznej interpretacji jego *oeuvre* jako wyrazu gwałtownej, dramatycznej indywidualności. Warto zauważyć, że mimo generalnie przychylny oceny tego malowidła, niektórzy krytycy sądzili, iż gładka i drobiazgowa technika Cognieta nie była w tym wypadku najwłaściwsza. Théophile Gautier napisał o tym obrazie: „Jest bardzo dobrze skomponowany, a temat, który przedstawia, jest ciekawy sam w sobie; moglibyśmy mu zarzucić jedynie to, że jest nieco zbyt cienko i gładko malowany: wydaje się, że malując taki temat artysta powinien był więcej inspirować się mocnym i szerokim stylem starego mistrza weneckiego”¹¹⁸.

Cytowany fragment pochodzi z lat pięćdziesiątych i świadczy o ewolucji poglądów na sprawę naśladowania stylu i techniki Wenecjan. Postulat oparcia się na śmiałej technice Tintoretta wykracza poza typowe

¹¹⁷ *Le Tintoret et sa fille*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Obraz reprodukowano w litografii A. Lemoine'a w *Album du Salon de 1843*, przed s. 1. Zob. Léon Cogniet 1794-1880, Orléans, Musée des Beaux-Arts 1990, Orléans 1990, s. 63-64. Analogiczną scenę rysował później (w latach 1856-1857) młody Degas. T. Reff, *Les vies des maîtres anciens dans les oeuvres de jeunesse de Degas* [w:] *Degas inédit*. Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay 1988, Paris 1989, s. 186-187.

¹¹⁸ T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, Paris 1855, s. 275.



26. Henri Baron, *Giorgione Barbarelli maluje portret Gastona de Foix, księcia Nemours*, Salon 1844 (litografia według obrazu)

sformułownia krytyków, którzy w pierwszej połowie stulecia zalecali malarstwo weneckie głównie jako wzór harmonii, bogactwa barw i pięknej scenerii. Przykładem takich bardziej konwencjonalnych recept jest tekst Gautiera o obrazie Henri Barona, przedstawiającym *Giorgione'a w pracowni* (il. 26)¹¹⁹. Obraz ten, pokazany na Salonie w roku 1844, jest – mimo wysokiej oceny twórczości Giorgione'a w XIX wieku – jednym z niewielu w ikonografii tego mistrza¹²⁰. Gautier pisze, że pracownia Giorgione'a to znakomity temat dla malarza o temperamencie kolorysty, lubującego się w scenerii cienistych parków i marmurowych tarasów, w pięknych draperiach, biżuterii i w pięknych modelach. Henri Baron

potrafi nadać temu wszystkiemu żywy, lekki koloryt, podkreślony swobodną, błyskotliwą pracą pędzla, która każe zestawić go z Roqueplanem [...] Niech pan Henri

¹¹⁹ *Giorgione Barbarelli faisant le portrait de Gaston de Foix, duc de Nemours*. Reprod. litogr. w *Album du Salon de 1844*, Paris 1844, po s. 12.

¹²⁰ Hüttinger zna tylko ten jeden obraz z XIX w. przedstawiający Giorgione'a. E. Hüttinger, *Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle* [w:] *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Hrsg. von R. Bauer [et al.], Frankfurt am Main 1977, s. 155. Na podstawie indeksu J. Whiteleya wskazać można jeszcze dwie prace dwóch mało znanych malarzy: Ferdinanda Wachsmutha (1802-1869), *Le Giorgione* (Salon 1848), i Alfreda Guès (ur. 1837), *Jeunesse de Giorgion* (Salon 1867) oparty na tekście Vasarięgo: „Ses chants et son luth le faisaient rechercher dans les concerts et les parties de plaisir de la noblesse vénitienne”.



27. Jules Ziegler,
*Śmierć doży
Foscari*,
Salon 1833.
Arras, Musée

tyk niewątpliwie wrażliwy na formę, przywiązywał równocześnie tak dużą wagę do tematu, że mógł w jednym zdaniu zestawiać Veronese'a, Watteau i kostiumowe sceny Henri Barona. Inni autorzy, jak np. Saint-Martin piszący w „Revue indépendante”, nie chcieli pogodzić się ze stylem tego neorokokowego malarstwa, które w latach czterdziestych zdobywało na Salonach coraz większą popularność¹²². Saint-Martin, wymieniając obraz Barona, przypomniał, że talent Giorgione'a przejawiał się m. in. w szerokiej, harmonijnej barwie, spowijającej jego płótna rodzajem przejrzystej atmosfery i przesądzającej o ich spójności. Jak pisze sprawozdawca, Giorgione „powinien był

Baron postępuje tak dalej – pisze Gautier – niech pielęgnuje swoje wrodzone zdolności i nie stara się mieszać popiołu do swych żywych kolorów [...] Sądźmy, że jego powołaniem jest zostać malarzem *fêtes galantes*, jak Watteau [...] Nie należy lekceważyć tej dziedziny; radość, szczęście, bogactwo zasługują na to, aby mieć swego własnego malarza. Paolo Veronese nie był nikim innym, choć – to prawda w innej skali¹²¹.

Porównanie stylu Henri Barona do głośnego wówczas Camille Roqueplana, jednego z *petits maîtres* romantyzmu, tworzącego efektowne i malownicze, jaskrawo kolorowe sceny kostiumowe, wydaje się trafne. Baron, zgodnie z zaleceniem Gautiera, wyspecjalizował się w niewielkich obrazkach w duchu Watteau. Jest rzeczą interesującą, iż Gautier, kry-

¹²¹ T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 30 mars 1844.

¹²² Na temat neorokoka w malarstwie XIX w. pisał ostatnio P. Georgel w pracy *Tiepolo à Barbizon* [w:] „Il se rendit en Italie”. *Études offertes à André Chastel*, Rome-Paris 1987, *passim*, zvl. s. 642.

nauczyć p. Barona, że brak mu jedności w kolorystyce, że robi on jakby mozaikę tonów, że poszukiwanie częściowych efektów burzy efekt ogólny jego obrazu¹²³.

Zapożyczenia weneckie, czy to w zakresie formy, czy też tylko scenerii, widoczne u malarzy drugiej ćwierci XIX wieku, były rozmaicie oceniane przez krytyków. Z reguły przestrzegano artystów przed zbyt dosłownym i mechanicznym naśladowaniem historycznych wzorów, a w przypadkach gdzie dopatrywano się takich ścisłych inspiracji, padało oskarżenie o pastisz. Dla przykładu wymienić można opinię Lenormanta o obrazie Julesa Ziéglera *Śmierć doży Foscari* z roku 1833 (il. 27)¹²⁴. W tej niechętej wobec malarza recenzji znajduje się m. in. passus, pełniący właśnie rolę zarzutu, w którym jedną z postaci uznaje się za przeniesioną z Veronese'a i nieudolnie wprowadzoną do kompozycji¹²⁵. Kilka lat później *Wesele w Kanie* Sabatiera, którego sam temat mógł nasunąć wówczas skojarzenia z Veronensem, wywołał następujące uwagi: „Niechaj autor [tego płótna] studiuje mistrzów weneckich, ku którym wydaje się go pociągać jego naturalna skłonność, ale niech się od nich uczy przede wszystkim tego, jak osiągnąć prostotę bez chłodu, jak nadać rysunkowi elegancję i szlachetność, a barwom bogactwo i harmonię¹²⁶. Recenzenci podkreślali więc wyraźnie, że naśladowanie mistrzów weneckich nie gwarantuje sukcesu artystycznego. W połowie stulecia nawet Théophile Gautier, tak skądinąd przywiązany do splendoru scenerii Veronese'a, dostrzegł konwencjonalność i sztuczność obrazu C. -M. de Pignerolle'a, zapęnlonego „weneckimi typami i malowniczymi kostiumami”: „*Gondola wenecka* (il. 28) świadczy niewątpliwie o mądrym studium Carpaccia, Gentile Belliniego, Bonifacia [Veronese] i Parysa Bordone; widać, że autor dogłębnie zna bogatą i wytworną garderobę dawnej Wenecji. Jest to jednak raczej odbłask życia niż życie samo¹²⁷.

¹²³ Saint-Martin [=A.-E. Scribe?], *Salon de 1844*, „La Revue indépendante” XIII, 1844, s. 426. Baron namalował także *Auberge des peintres vénitiens*. Pisał o tym obrazie Gautier w „Moniteur universel” z 25 IV 1862, co podają za indeksem C. Lacoste-Veysseyre, *La Critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier 1985.

¹²⁴ *La mort de Foscari*, Arras, Musée.

¹²⁵ „...ce grand évêque, souvenir détaché d'un Paul Véronèse à trône et baldaquin, qui vient ici poser avec sa raideur architecturale au milieu d'une scène dramatique”. C. Lenormant, *Salon de 1833*, s. 139-140. T. Gautier był dla Ziéglera bardziej łaskawy: „Le séjour de Venise a été aussi favorable à M. Ziegler qu'à M. Alexandre Hesse. Il était parti maniéré, coquet dans la peinture, il est revenu grave et large, – il est revenu peintre et dessinateur”. T. Gautier, *Salon de 1833*, s. 157.

¹²⁶ *Salon de 1836*, „L'Artiste” XI, 1836, s. 169.

¹²⁷ T. Gautier, *Salon de 1850-51*, „La Presse”, 19 avril 1851. Charles-Marcel de Pignerolle (ok. 1815-1893) był uczniem Cognieta. Obraz znajduje się w muzeum w Angers.



28. Charles-Marcel de Pignerolle, *Gondola wenecka*, Salon 1850-1851. Angers, Musee

Wzrost zainteresowania malarzy sztuką wenecką, jaki nastąpił w drugiej połowie lat trzydziestych XIX wieku, można jednak uznać za zjawisko nowatorskie i związane z romantyzmem. Tak też widzieli te sprawy niektórzy z ówczesnych krytyków, na przykład Théophile Gautier. Na Salonie w roku 1837 zwrócił on uwagę na nowe zjawiska kolorystyczne:

Koloryt stał się przedmiotem poważnych studiów; Paolo Veronese, Tycjan, Tintoretto, Giorgione, wszyscy wielcy Wenecjanie, są kopiowani, konsultowani, analizowani, podnoszeni warstwa po warstwie. Ciepłe i złote tony, barwy o sile nieznannej szkole francuskiej, wzbogaciły paletę naszych młodych malarzy [...] Panowie Delacroix, Champmartin, Eugène Devéria, Louis Boulanger, Decamps, i kilku innych ludzi serca i talentu, są najbardziej żarliwymi apostołami tej rewolucji¹²⁸.

Rewolucja ta, według Gautiera, polegała również na wykorzystaniu kolorystycznych wzorów flamandzkich (Rubensa i Jordaensa), a także hiszpańskich.

Drugi, obok tego nurtu kolorystyczno-romantycznego, kierunek dominujący na Salonie, a mianowicie „odnowa rafałowska” Ingesa, był w jeszcze większym stopniu oparty na historii, co niektórym publicystom dało asumpt do ogólniejszych stwierdzeń na temat eklektycznego charakteru sztuki francuskiej. Gautier sądził, że mimo widocznej w malarstwie „odnowy” (*renovation*), porównywalnej z tym, co doko-

¹²⁸ Idem, *Salon de 1837*, „La Presse”, 1 mars 1837. Zob. aneks II, nr 28.

nało się w literaturze w okresie Restauracji, szkoła francuska nigdy nie ukształtuje się tak wyraźnie, jak włoska czy flamandzka. Szkoła francuska pozostanie eklektyczna; zawsze będzie zbyt podporządkowana rozumowaniu, czyli właściwości najmniej malarskiej z możliwych¹²⁹. Auguste Bourjot napisał w recenzji z tego samego Salonu, że we Francji, w kraju prób, innowacji i usiłowań, sztuka wyłamuje się z praw ogólnego rozwoju. „Świątynia, jaką wznosi się dzisiaj sztuce, jest budowlą w porządku kompozytowym, w której nic nowego nie wymyślono, i której poszczególne części będzie prawdopodobnie trudno zharmonizować”¹³⁰. Eklektyzm ten odnoszono zresztą do całej cywilizacji XIX wieku. W roku 1839, w jednym ze swoich pierwszych Salonów, Charles Blanc tak ujął to zagadnienie: „Te anachronizmy, brak pomysłów, chaos, nie są jedynie sprawą malarstwa. Winę za to trzeba przypisać nam wszystkim; to wina XIX wieku, a szczególnie roku 1839 [...] Szkoła francuska żyje pogrążona w przeszłości”¹³¹.

Dla bardziej konserwatywnych autorów eklektyzm sztuki francuskiej mógł stanowić wartość pozytywną. Według Delécluze’a naśladowczość, będąca narodową skłonnością Francuzów, polega na udoskonalaniu osiągnięć innych krajów i cywilizacji. Francuzi, jak inne narody o przerafinowanej kulturze, raczej modyfikują i rozwijają cudze idee niż dokonują nowych odkryć. Wynika z tego jednak – sądzi Delécluze – niebezpieczeństwo nadmiernego ulegania krótkotrwałym modom. Po okresie klasycyzmu, kiedy za Winckelmannem uznawano rzeźbę antyczną za wyłączny wzór, nastąpiło w sztuce XIX wieku odrzucenie reguł obowiązujących w wielkich szkołach historycznych i zwrot ku szkołom drugorzędnym (*écoles secondaires*), co otworzyło drogę – jak pisał w połowie stulecia konserwatywny krytyk – dla romantycznego, a później naturalistycznego kultu brzydoty i do zaniedbania formy na rzecz koloru. Owe drugorzędne szkoły, które oddziaływały na malarstwo francuskie XIX wieku, to szkoła angielska (od roku 1823) i hiszpańska (od około roku 1836)¹³².

Tendencje kolorystyczne, jakie ujawniły się na Salonie w roku 1837, uznane wtedy za wynik oddziaływania drugorzędnych szkół, a w szczególności malarstwa weneckiego, flamandzkiego i hiszpańskiego, spotkały się z zarzutem pastyszu, o tyle – jak pisze Gautier – niesłusznym,

¹²⁹ *Ibidem*. Zob. aneks II, nr 28.

¹³⁰ A. Bourjot, *Salon de 1837*, „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Deuxième, 1837, s. 313.

¹³¹ C. Blanc, *Salon de 1839*, „Revue du Progrès” I, 1839, s. 346, 478.

¹³² E.-J. Delécluze, *Exposition de 1850*, „Journal des débats”, 21 janvier 1851. Podobne uwagi na temat specyfiki szkoły francuskiej można znaleźć w książce E.-J. Delécluze’a *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, s. 302-305.



że „naśladowanie metod mistrzów było zawsze fundamentem sztuki”¹³³. W przekonaniu Gautiera plagiat malarski jest zresztą sprawą mniej poważną niż plagiat literacki¹³⁴. Niemniej jednak niekonwencjonalny wybór wzorów budził wówczas wątpliwości krytyków. Na przykład cytowany już Auguste Bourjot w recenzji z Salonu w roku 1838, przepowiadając na rok następny dalsze nasilenie mody na malarstwo hiszpańskie, wyrażał pogląd, że powtarzanie Ribery i Zurbarana uczyni sztuce więcej szkody niż wszystkie dotychczasowe pastisze szkoły niemieckiej i włoskiej. W szkole hiszpańskiej, znakomitej przez swoją siłę i gwałtowność, tkwią bowiem zalążki najgorszego rodzaju malarstwa, zgubne dla tych, którzy chcieliby czerpać z tego źródła¹³⁵. Można się domyślać, że konserwatywnego krytyka zrażał do szkoły hiszpańskiej charakterystyczny dla niej realizm, ta sama cecha, która sprawiła, że wkrótce zainteresował się nią Courbet, a następnie Manet.

Popularność malarstwa iberyjskiego we Francji końca lat trzydziestych XIX wieku wiązała się z otwarciem Galerii Hiszpańskiej w Luwrze w styczniu 1838 roku¹³⁶. Do wyróżników kierunku neohiszpańskiego, który ujawnił się na kilku kolejnych Salonach jako alternatywa wobec rafaelizmu Ingresa, zaliczano przede wszystkim mocne kontrasty światłocieniowe, malowniczość, swobodną kompozycję i dramatyzm, a także oryginalność efektów barwnych. W praktyce zacierała się niekiedy różnica między tym, co określano pojęciem *ecole franco-espagnole* lub *gout espagnol*, a malarstwem neoweneckim. Przykładowo wskazać można obraz Zieglera, malarza stawianego w roku 1838 – wraz z Adolphem Brune – na czele szkoły neohiszpańskiej¹³⁷. Jego *Sw. Jerzy*

¹³³ „Nous savons bien que l'on a crié au pastiche; mais l'imitation du procédé des maîtres a été de tout temps la base de l'art”. T. Gautier, *Salon de 1837*, „La Presse”, 1 mars 1837.

¹³⁴ „un plagiat pittoresque est moins grave qu'un plagiat littéraire”. T. Gautier, *Salon de 1848*, „La Presse”, 29 avril 1848.

¹³⁵ A. Bourjot, *Salon de 1838*, „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, 1838, s. 434-435.

¹³⁶ Kolekcja ta składała się z ok. 400 obrazów pozyskanych w Hiszpanii w latach 1835-1837 dla Ludwika Filipa; po abdykacji króla została wywieziona z Francji jako jego własność prywatna. Zob. L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 97-100; P. Guinard, *Zurbarán et la „découverte” de la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe* [w:] *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris (b. d.); I. Hempel-Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romanticism*, Cambridge, Mass. 1972 (=Harvard Studies in Romance Languages 32); F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, (1976) Oxford 1980, s. 161-165; J. Baticle, C. Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris 1981

¹³⁷ „M. Ziégler s'est placé à la tête d'une École franco-espagnole”. F. Mercey w „Revue des deux mondes” 1838, IV^e période, IV, s. 388. Cyt. za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 244-245.

walczący ze smokiem¹³⁸ powstał wprawdzie w roku 1834, a więc cztery lata przed otwarciem Musée Espagnol, ale nosił już cechy typowe dla nowego kierunku, takie jak dramatyczny efekt światłocieniowy postaci odcinających się na ciemnym tle oraz wirtuozowski sposób oddania draperii i błyszczącej zbroi¹³⁹. Théophile Gautier w recenzji z Salonu w roku 1838, czyli w okresie największego zainteresowania szkołą neohiszpańską, przedstawiając artystyczną drogę Zięglera widzi źródła jego stylu we Włoszech, a zwłaszcza w twórczości weneckich kolorystów: „Gorący zwolennik ruchu kolorystycznego, [Zięgler] przeszedł do p. Ingesa, gdzie pokutował za swe wybryki; następnie, ponownie porwany zamiłowaniem do światła, zgłębiał Wenecjan i wielkie szkoły włoskie; i z tych różnorodnych studiów zrodziła się wolna i nieskrępowana oryginalność”¹⁴⁰. W przekonaniu Gautiera właśnie *Św. Jerzy* dowodzi wyzwolenia się spod krępujących wpływów Ingesa w zakresie barwy: „*Św. Jerzy* [...] ukazuje nam znowu p. Zięglera jako miłośnika koloru; wenecki blask jaśnieje w tym obrazie; czuje się w nim ciepłe promieniowanie Giorgione’a i kapryśny układ Tiepoła; złota zbroja św. Jerzego budzi podziw swoim wykonaniem”¹⁴¹. Jediną pozostałością wpływu Ingesa jest staranny rysunek, który według krytyka odróżnia Zięglera od większości nowoczesnych kolorystów. Jak pisze Bruno Foucart, obraz Zięglera wykazuje związki z *Rogerem uwalniającym Angelikę* Ingesa z roku 1819, a nawet doprowadza dalej widoczną tam tendencję do wypracowanego, iluzjonistycznego rysunku¹⁴². Zdaniem malarza Victora Motteza cechuje Zięglera sztuczne połączenie przeciwnych tendencji nurtujących szkołę francuską:

Jest w jego obrazie¹⁴³, jak zresztą na całej wystawie, wspomnienie praktyki u kolorystów lub rysowników, które mnie gwałtownie uderzyło. Nasi artyści, gdy chcą naśladować miękkość malarstwa Wenecjan lub szczerłość szkoły rzymskiej, mieszają te zalety z pewnymi fałszywymi nawykami; wydaje się, że słyszymy Francuzów mówiących po włosku¹⁴⁴.

¹³⁸ *Saint Georges terrassant le dragon*, Saint-Omer, Notre-Dame. B. Foucart, *op. cit.*, s. 215.

¹³⁹ L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 246-247.

¹⁴⁰ T. Gautier, *Salon de 1838*, „La Presse”, 16 mars 1838. Zięgler podróżował do Wenecji w r. 1830.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² B. Foucart, *op. cit.*, s. 215. Foucart przytacza także fragmenty nekrologu Zięglera zamieszczonego przez Gautiera w „L’Artiste” w r. 1857, przedrukowanego następnie w: T. Gautier, *Portraits contemporains*, Paris 1874, s. 271-279.

¹⁴³ *Daniel w luwii jamie (Le Prophète Daniel)*, Salon 1838, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

¹⁴⁴ List Motteza z 20 III 1838. R. Giard, *op. cit.*, s. 133.



Kilka lat później, na Salonie w roku 1844, kiedy krótkotrwała moda na szkołę neohiszpańską należała już do przeszłości, a w stylu Zięglera utrwaliły się skłonności do drobiazgowego rysunku i światłocienowych efektów à la Caravaggio, Gautier zwrócił uwagę na jego dawniejsze studium pod tytułem *Wenecjanka*, najbardziej odpowiadające predylekcji krytyka do kolorytu i scenerii miasta Giorgione'a i Tycjana. Warto po raz kolejny przytoczyć fragment recenzji Gautiera, aby uświadomić sobie, jak ważny był wpływ Wenecji na powstawanie wyobrażeń i stereotypów, które na stałe zakorzeniły się w dziewiętnastowiecznej estetyce:

Wenecjanka podczas toalety jest prawdopodobnie studium postaci namalowanym przed kilku laty. Z pewnością pod względem pomysłu i kompozycji jest to najmniej ważny z trzech obrazów nadesłanych przez p. Zięglera; ale kusi nas niemal, aby go przedłożyć nad dwa pozostałe: młoda półnaga kobieta zagłębia zęby grzebienia z kości słoniowej w falach swoich włosów jasnych tą blond rudością, tak drogą Wenecjankom XVI wieku, którą osiągały susząc na słońcu swoje sploty nasyczone pewnymi olejkami; głowa jest czarująca, delikatnie malowana, rozjaśniona pięknymi srebrzystymi i perłowoszarými tonami, złożona ciepłymi refleksami bursztynu, twarz o pięknych ustach rozchylnych jak kwiat maku, oczach w kolorze morskiej zieleni, jak portret Giorgione'a albo starszego Palmy¹⁴⁵.

Drugi protagonista szkoły neohiszpańskiej, Adolphe Brune (1802-1875), sięgał również, podobnie jak Zięgler, do efektownych kontrastów i nastrojowej czerni, która kojarzyła się wówczas ze sztuką iberyjską. Niemniej i jego obrazy porównywano z końcem lat trzydziestych do malarstwa weneckiego. Trzeźwy zwykle Charles Blanc wymienia go wraz z innymi artystami, którzy wprowadzają ożywienie do sztuki francuskiej wzorując się na zasadach wypracowanych przez inne szkoły. O ile Decamps opiera się na obrazach Salvatora Rosy i Rembrandta, Brune przyswaja dla Francuzów sensualizm Rubensa i Wenecjan:

Dziękuję panu, panie Brune, który rozumiesz tak dobrze jedność koloru i siłę efektu; panu, malarzowi *par excellence* natury cielesnej i migotliwych materii, które ją okrywają i pieczą; który łagodzisz rozmach flamandzkiego mistrza z pomocą bardziej poważnej tradycji Wenecjan, panu, który wiedziałeś, jak namalować grzeszne rozkosze *córek Lota*¹⁴⁶.

Jeszcze w połowie lat czterdziestych, w swojej obszernej *Historii malarzy francuskich w XIX wieku* Blanc określa Adolphe'a Brune jako Wenecjanina: „Pan Adolphe Brune jest Wenecjaninem dużej miary, mistrzem we władaniu pędzlem, w komponowaniu wielkich po-

¹⁴⁵ T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 27 mars 1844.

¹⁴⁶ C. Blanc, *Salon de 1839*, s. 271.

staci i w nadawaniu im blasku¹⁴⁷.

Podobnie jak malarstwo hiszpańskie, tak i malarstwo weneckie odpowiadało w połowie XIX wieku szczególnie tym artystom, którzy posiadali antyakademiczne, realistyczne predyspozycje. Kopie i pastisze Tycjana wykonywał m.in. Courbet we wczesnym okresie twórczości. Jeden z jego autoportretów, datowany około roku 1845, zwany także *Mężczyzną w skórzanej pasie* (il. 29), nawiązuje do nastrojowych i idealizowanych wizerunków autorstwa Tycjana czy Giorgione'a; obraz ten został zresztą namalowany na niedokończony kopii portretu Tycjana¹⁴⁸. Na swej wystawie realizmu w roku 1855 Courbet opatrzył to płótno pod tytułem *étude des Vénitiens*, traktując je jako rzecz niesamodzielną, za którą nie bierze odpowiedzialności. Champfleury określili ten obraz i inne ekspozowane wówczas wczesne studia (*pastiche florentin, pastiche flamand*) jako prace należące do dziedziny konwencji i ustępujące co do wartości późniejszym dokonaniom malarza¹⁴⁹. Inni krytycy w XIX wieku na ogół cenili „wenecki” autoportret Courbeta, choć na przykład Georges Lafenestre, członek Instytutu i autor monografii Tycjana, sądził, że nie



29. Gustave Courbet, *Człowiek w skórzanej pasie* (*Autoportret*), ok. 1845 (?), Salon 1846 (?). Paryż, Musée d'Orsay

¹⁴⁷ Idem, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, t. I, Paris 1845, s. 43.

¹⁴⁸ *L'homme à la ceinture de cuir. Portrait de l'artiste*, Salon 1846 (?), Paryż, Luwr. Zob. M.-T. Lemoyne de Forges, *Autoprotraits de Courbet*, Paris, Louvre, 1973, s. 8; Courbet, Paris, Grand Palais, 1977, s. 90; J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 213.

¹⁴⁹ P. Geogel, *op. cit.*, s. 642, 655 (przyp. 48 i 49).



jest on pastiszem stylu jakiegoś weneckiego mistrza, a raczej eklektyków bolońskich, i napisał o Courbecie: „Choć spędził życie na krytykowaniu Włochów, sam kształcił się na najmniej szczerych spośród nich, na Bolończykach. Piękny *Portret* z Luwru, który wystawił jako *studium z Wenecjan*, jest [w istocie] studium z Caravaggia i z Guida Reni, których zapewne miał za malarzy weneckich”¹⁵⁰. Indywidualne potraktowanie przez Courbeta historycznego wzoru uchroniło go przed posądzeniem o pastisz, ale nie przed zarzutem nieodpowiedniego wyboru źródła inspiracji.

Przegląd dziewiętnastowiecznych recenzji pozwala dojść do przekonania, że w ciągu pierwszej połowy stulecia stopniowo powiększała się tolerancja wobec malarzy szukających u mistrzów weneckich wzorów dla rozwiązań formalnych. Cała publicystyka artystyczna tamtych czasów porusza się między dwoma biegunami: postulatem oryginalności z jednej strony, z drugiej zaś postulatem stylu i pięknej formy. W różnych okresach rozmaicie wyobrażano sobie sposoby pogodzenia tych skrajności. Repertuar dopuszczanych wzorów historycznych stopniowo się poszerzał, obejmując najpierw tylko sztukę starożytną i kilku artystów szkoły rzymskiej pełnego renesansu z Rafaelem na czele, później zaś również sztukę innych ośrodków i epok. Wzory te z biegiem czasu traciły znamię nowości, przestawały szokować odbiorców, ale także nie zapewniały już opartym na nich dziełom cech tak pożądanej oryginalności.

Wobec ciągłych utyskiwań krytyków na bezstylowość i błahość bieżącej twórczości, wykorzystywanie kolorystycznych i malarskich modeli weneckich stało się przed połową XIX wieku uprawnionym sposobem postępowania. W wypowiedziach publicystów z tego czasu zaczynają pojawiać się – obok tradycyjnych odniesień do Rafaela – zachęty skierowane do malarzy, aby dla poprawienia swego stylu zapoznali się z mistrzami Wenecji. Dla przykładu można przytoczyć casus Edouarda Cibota (1799-1877). W latach trzydziestych porównywano jego twórczość z zimnym, bezstylowym malarstwem Ary Scheffera¹⁵¹,

¹⁵⁰ „Quoiqu'il ait passé sa vie à médire des Italiens, c'est chez les moins candides d'entre eux, chez les Bolonais, qu'il s'est formé. Son beau *Portrait* du Louvre, qu'il exposa comme une *étude d'après les Vénitiens*, est une étude d'après Caravage et le Guide, qu'il prenait peut-être pour des Vénitiens”. G. Lafenestre, *La Peinture française au XIX^e siècle. Exposition universelle de 1889* [w:] idem, *La Tradition dans la peinture française*, Paris [1898?], s. 110-111.

¹⁵¹ M. Lapalus, *Le séjour romain du peintre d'histoire Edouard Cibot, février-juin 1839* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981, s. 190.

mimo – dodajmy – pewnych różnic w ujęciu. Alexandre Decamps zaliczył wtedy dzieła Cibota do „beziemiennych malowideł, gorszących obrazów”¹⁵² pozbawionych artystycznej wartości a wyzyskujących bez skrupułów dwuznaczną tematykę antyčno-buduarową. Wkrótce jednak krytycy zauważyli z zadowoleniem dobroczynne skutki rocznej podróży do Włoch, jaką trzydziestodwuletni malarz, którego za młodu ominął wyjazd na stypendium do Rzymu, odbył teraz (w latach 1838-1839) na własny koszt. Ze źródeł wiadomo, że Cibot we Włoszech skrupulatnie kopiował i szkicował najrozmaitsze wzory, co wypełniało mu czas do tego stopnia, że musiał zrezygnować z prowadzenia korespondencji; te szkice i kopie miały mu następnie służyć przez długie lata jako podstawa dla własnych kompozycji, zarówno figuralnych, jak i pejzażowych. W jednym ze sprawozdań z Salonu w roku 1841 czytamy, że Cibot „chciał się ożywić w słońcu Italii i [...] pojechał szukać u Rafaela, Tycjana i Veronese’a pięknych i szlachetnych pomysłów; trzy płótna, które wystawił, dowodzą, jak taka podróż może być pożyteczna dla dobrze zorganizowanych artystów”¹⁵³. Oddziaływanie Włochów na Cibota zaznaczyło się nie tylko w kompozycji, ale również w warstwie malarzkiej. Monografista artysty pisze, że jeden z obrazów wystawionych w roku 1841, *Zwiastowanie pasterzom*, rozpoczęty jeszcze we Włoszech, nasuwa skojarzenia z *Assuntą* Tycjana, a także – z powodu miękkiego modelunku – z Correggiem, w niektórych wreszcie partiach – z Caravaggim. Czyste i umiejętnie skontrastowane barwy, nie zestawiane w ten sposób na wcześniejszych jego płótnach, mają być zaczerpnięte z Rafaela i wczesnego Tycjana. Także w dalszych obrazach Cibota współczesny nam badacz zauważa oddziaływanie różnych włoskich mistrzów i, podobnie jak dziewiętnastowieczni krytycy, uznaje je za zbawienne dla rozwoju talentu tego malarza¹⁵⁴.

Stosowane przez recenzentów porównania dziewiętnastowiecznej sztuki z dawnym malarstwem, w tym także z malarstwem weneckim, trzeba uznać za zabieg w dużej mierze konwencjonalny, służący z jednej strony wartościowaniu, z drugiej zaś zwięzłej stylistycznej klasyfikacji ocenianych dzieł. Według większości tekstów z epoki, naśladowanie wzorów weneckich oznaczało pewien wyłom w akademickiej tradycji, przy czym – jak wynika z przedstawionego materiału – tolerancja wobec tych nieortodoksyjnych inspiracji stawała się stopniowo coraz większa. Oparcie się na malarstwie weneckim nosiło, zwłaszcza

¹⁵² „Le National”, 5 mars 1838. Podaję za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 259.

¹⁵³ „Journal des Artistes” 1841, vol. I, s. 225. Cyt. za M. Lapalus, *op. cit.*, s. 200.

¹⁵⁴ M. Lapalus, *op. cit.*, s. 200-202.



w początkowych dziesięcioleciach XIX wieku, znamiona oryginalności. Występujące w publicystyce porównania należy rozumieć także w ten sposób, że nowatorskie dążenia związane z kierunkiem kolorystyczno-malarzkim, a więc nietypowe dla głównego nurtu sztuki tego czasu obciążonej stylowym i warsztatowym dziedzictwem klasycyzmu, odnoszono do niekanonicznych wzorów historycznych, a w szczególności do dawnych mistrzów weneckich, flamandzkich i hiszpańskich. Szkoła wenecka była więc, jak już wspomniano, swego rodzaju hasłem wywoławczym, które określało wszelką twórczość o charakterze kolorystycznym. Stąd właśnie biorą się częste zestawienia Delacroix i malarzy romantycznych z Wenecjanami, dodatkowo prowokowane niekiedy wenecką tematyką i świadomie naśladowaną scenarią. Te tematyczne i formalne cytaty znajdowały oddźwięk u szeregu krytyków, zafascynowanych historią i sztuką miasta dożów, i skłonnych – jak Théophile Gautier – doszukać się wpływów Tycjana i Veronese'a nawet u tych artystów, których styl niewiele wykraczał poza bezbarwną przeciętność dziewiętnastowiecznego *juste milieu*. Ten literacki kult Wenecji miał kulminować dopiero u schyłku stulecia, ale już wcześniej przez szereg dziesięcioleci towarzyszył studiom, jakie nad wenecką sztuką prowadzili zainteresowani artyści. W połowie XIX wieku niemal powszechnie pochwalano te zainteresowania, a wzory weneckie przenikały nawet do tak konserwatywnych dziedzin twórczości, jak malarstwo religijne, oparte dotąd głównie na wczesnym Rafaelu i na sztuce Quattrocenta¹⁵⁵. Na przeszkodzie do otwartego czerpania z mistrzów weneckich stała jedynie doktryna Akademii, wciąż skrzępowana dogmatem klasycyzmu i rafaelizmu. Z początkiem lat pięćdziesiątych na tym właśnie polu miała się rozegrać batalia, która doprowadziła do zwycięstwa zwolenników Wenecji i do zadomowienia się tycjanowskich i veronesowskich wzorów w akademickim malarstwie dekoracyjnym II Cesarstwa.

¹⁵⁵ W recenzji z Salonu w r. 1845 Blanc pisze: „M. Appert [...], quand il traite les sujets religieux, il est tout plein du souvenir du Titien, il pense à la forme beaucoup plus qu'à son salut, il cherche les raccourcis, il poursuit le relief des figures, il les colore avec largeur; il leur donne une allure robuste, un mouvement quelquefois lourd, mais puissant. [...] Les réminiscences de la fameuse *Assomption* de Venise reparaissent assez clairement dans la partie inférieure du tableau”. C. Blanc, *Salon de 1845, loc. cit.*

V. KIERUNEK NEOWENECKI W MALARSTWIE AKADEMICKIM

*Rome de Raphaël, les coupoles sont tristes,
Naples n'a plus d'autels, Parme n'a plus de dieu;
Venise aux pinceaux d'or, Titien l'a dit adieu.
La France a maintenant l'or et l'azur des listes.*

Arsène Houssaye (?), Sonet *Cabanel*
„L'Artiste”, 1867, vol. 3, s. 161¹

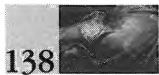


Nadzieje francuskich krytyków na pojawienie się nowego Veronese'a, które w latach dwudziestych XIX wieku wiązano z postacią Eugène Devérii, odżyły w drugiej połowie lat czterdziestych, po wystawieniu przez Thomasa Couture głośnego obrazu *Rzymianie w okresie upadku* (1847, il. VI).

Trzeba powiedzieć, że tym razem figura literacka – bo tak przede wszystkim należy rozumieć porównanie Couture'a do weneckiego mistrza – znajdowała więcej uzasadnienia zarówno w intencjach artysty i w formie dzieła, jak też w ogólnej sytuacji malarstwa. W ciągu czwartej i piątej dekady stulecia – jak starano się wykazać w poprzednim rozdziale – nasiliło się zainteresowanie epoką weneckiego Cinquecenta. Zmieniły się też wyobrażenia o możliwościach twórczego wykorzystania dawnej sztuki, a w dążeniu do przełamywania akademickiej monotonii dopuszczano powszechnie (nie dotyczyło to tylko czwartej klasy Instytutu) poszerzenie repertuaru historycznych wzorów właśnie o szkoły uznawane za drugorzędne. Wśród nich, ze względu na prymat koloru, dekoracyjność, a także, jak sądzono, wyraźniejszy niż w innych szkołach realizm, szczególną pozycję zajmowała szkoła



¹ Sonetu *Cabanel* nie ma w książkowych wydaniach poezji Houssaye'a (*Les cent et un sonnets*, Paris 1874, drugie wyd. 1875; *Les Poésies*, Paris 1877), ale fakt, że w r. 1867



wenecka. Około połowy stulecia i w okresie II Cesarstwa uwagę artystów zwróciło zwłaszcza dekoracyjne malarstwo Veronese'a, a przede wszystkim jego najważniejsze dzieło w Luwrze, *Wesele w Kanie*².

Znaczenie tego obrazu dla rozwoju francuskiego malarstwa akademickiego XIX wieku da się porównać jedynie z wpływem Rafaela. W przeciwieństwie do wielu dzieł mistrza z Urbino, które po klęsce Napoleona wróciły do Włoch, wielkie płótno Veronese'a pozostało w Paryżu jako łatwo dostępny przedmiot studiów, wobec którego ani artyści, ani autorzy piszący o sztuce nie mogli pozostać obojętni³.

Houssaye był redaktorem „L'Artiste”, wskazuje na jego autorstwo. Dla porównania przytoczymy inny jego sonet, pt. *Violante*, związany z tematem niniejszej pracy, bo poświęcony kochance Tycjana:

Ton nom vient allumer la lèvre avant le coeur,
Rose de volupté, splendide Violante!
Qui ne s'est consumé, sur ta gorge brûlante
Où pales désirs s'abattent tous en choeur!

Qui n'emporte avec soi ton sourire vainqueur,
O chef-d'oeuvre parfait de peinture parlante
Où le maître a marqué sa touche violente,
Idéal rayonnant de charme et de douceur!

O fille de l'antique et de la Renaissance,
Histoire en style d'or des coeurs vénitiens,
Païenne par l'éclat et la magnificence!

Amour des arts nouveaux, souvenir des anciens,
C'est par toi que Titien réalisa son rêve:
Dieu commence l'artiste et la femme l'achève.

(A. Houssaye, *Les cent et un sonnets*)

Muzy dawnych mistrzów, m. in. Tycjana, występują też w książce Houssaye'a *Les Dianes et les Vénus*, Paris 1875. O zainteresowaniach miastem dożów świadczą organizowane przez niego „wieczory weneckie”. Zob. A. Houssaye, *Confessions*, t. IV, Paris 1885, s. 362-375. Jedno z takich spotkań uwiecznił w r. 1870 malarz P. Van Elven. Zob. A. Wolff, *Le Salon de 1870*, „Le Figaro”, 16 mai 1870; E. Fillonneau, *Salon de 1870*, „Moniteur des Arts”, 27 mai 1870.

² Zob. G. Bazin, *Le Banquet*, „Bulletin, Musées royaux des beaux-arts de Belgique” 34-37, 1985-1988 (paru 1988), n°1-3 (=Miscellanea Philippe Roberts-Jones), s. 97-103. Nie mogłem wykorzystać artykułu G. Oberreuter-Kronabel, *French Artists and Art Theorists and Veronese* [w:] *Veronese. Fortuna critica und kunstlerisches Nachleben* (Convegno del Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia, Palazzo Barbarigo), Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, t. 8, Sigmaringen 1990.

³ Warto przypomnieć, że wśród ok. 500 obrazów sprowadzonych do Muzeum Napoleona, Veronese był bardzo bogato reprezentowany: we Włoszech skonfiskowano 18 jego płócien, a w sumie znalazło się ich w muzeum około 27. Po klęsce Napoleona oprócz *Wesela w Kanie* pozostały we Francji niektóre obrazy umieszczone w muzeach poza Paryżem: w Rouen, Dijon i Caen. Dalsze głośnie dzieła Veronese'a we Francji pochodzą

Jednym z pierwszych przykładów oddziaływania Veronese'a na francuską estetykę jest książka Jean-Josepha Taillassona *Observations sur quelques grands peintres* z roku 1807. Pod wpływem *Wesela w Kanie* autor ten zmienia swój pogląd na dzieje malarstwa i odchodzi – dalej niż większość jego współczesnych – od doktryny neoklasycznej. W przedmowie Taillasson ubolewa, że w chwili, gdy dzięki francuskim zwycięstwom znalazło się w Paryżu tak wiele wspaniałych obrazów, jego praca była już w druku, przez co nie mógł poprzeć swoich wywodów opisem arcydzieł dostępnych teraz dla publiczności⁴. Pewne uzupełnienia – jak można się zorientować z tekstu – zostały jednak dokonane już po otwarciu Muzeum Napoleona. Początek uwag na temat Veronese'a utrzymany jest w tradycyjnym duchu i obejmuje szereg sformułowań krytycznych, odmawiających malarzowi wiedzy, wrażliwości i wyrazu. Dalsza część artykułu, rozpoczynająca się od wiadomości o przewiezionych do Luwru obrazach weneckiego mistrza, zawiera na kilku stronicach zupełnie inne, wręcz entuzjastyczne stwierdzenia. Taillasson czyni z *Wesela w Kanie* argument w walce z neoklasyczną doktryną Davida i pisze, że obraz ten, posiadający więcej prawdy niż jakiegokolwiek inne dzieło malarskie, winien być pilnie studiowany przez wszystkich artystów⁵.

Mimo zachęt cytowanego krytyka, *Wesele w Kanie* w pierwszej ćwierci XIX stulecia nie budziło większego zainteresowania francuskich malarzy. Kiedy w roku 1823 William Etty, entuzjasta Wenecjan a szczególnie Veronese'a i Tintoretta, w drodze powrotnej z Włoch zatrzymał się w Paryżu, aby wykonać szkice w Luwrze, rzekomo nikt oprócz niego nie zwracał większej uwagi na to okazałe i tak przecież sławne dzieło. W liście do Thomasa Lawrence'a Etty ubolewa nad ciasnotą narodowej szkoły francuskiej, której przedstawiciele nie dostrzegają „perel” rzuconych na próżno przez Tycjana, Correggia, Veronese'a i Rubensa. Malarze francuscy – pisze Etty – bez ustanku kopiują w muzeum ob-

ze starych kolekcji francuskich: *Pielgrzymi w Emaus* (w Luwrze, ze zbiorów kardynała Richelieu) i *Uczta u Szymona* (w Muzeum w Wersalu, z kolekcji królewskiej). Zob. M.-L. Blumer, *Catalogue des Peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français” (dalej: BSHAF), 1936, s. 244-348; S. Béguin, *Le goût pour Veronese en France* [w:] S. Béguin, R. Marini, *Tout l'oeuvre peint de Veronese*, Paris 1970, s. 8; P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976. Każdy z tych autorów podaje inną liczbę obrazów.

⁴ J.-J. Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un Précis de leur vie*, Paris 1807, s. VII.

⁵ *Ibidem*, s. 34. Zob. aneks II, nr 2. Postawioną tu hipotezę o niejednolitości traktatu Taillassona należałoby zweryfikować na podstawie fragmentów drukowanych wcześniej w „Journal des Arts” i w „Moniteur”.

raz Gerarda, natomiast umieszczone naprzeciw *Wesele w Kanie* nie przyciąga ani jednego kopisty, oprócz samego autora listu⁶. Ze spostrzeżeń angielskiego malarza nie należy wyciągać zbyt ogólnych wniosków, pamiętając chociażby, że już około roku 1820 kopiował Veronese'a Delacroix⁷, a licznie zachowane studia fragmentów *Wesela w Kanie*, różnego autorstwa i różnie datowane, dowodzą popularności tego płótna w ciągu całego XIX wieku⁸.

Wpływ Veronese'a na Delacroix, oparty na pogłębionej refleksji romantycznego malarza nad techniką i stylem weneckiego mistrza, dotyczył zarówno ikonografii, jak i spraw trudniej uchwytnych: kolorystyki, kontrastów barwnych i modelunku. To wielokrotnie oddziaływanie nie było typowe dla malarstwa tamtej epoki, w którym historyczne reminiscencje ograniczały się zazwyczaj do bardziej powierzchownych aspektów, a mianowicie tematyki, scenerii i kompozycji. W wypadku inspiracji sztuką Veronese'a właśnie sprawa scenerii i efektownej wielofigurowej kompozycji była najważniejsza. „Veronesowska” sceneria odegrała istotną rolę w kształtowaniu się dekoracyjnego nurtu akademizmu drugiej połowy XIX wieku.

Początki tych tendencji można odnaleźć już przed połową stulecia; w pełni ujawniły się one we wzmiankowanym obrazie Couture'a. Jego poprzednikiem była wcześniejsza o dziesięć lat kompozycja Jeana Gigoux (1806-1894) *Antoniusz i Kleopatra po bitwie pod Akcjum* (il. 30)⁹, ukazująca we wspaniałej architektonicznej oprawie, w loggii otwartej na daleką panoramę antycznego miasta, ponurą scenę wypróbowywania trucizny na niewinnych niewolnikach. Malowidło to z roku 1837 wykraczało poza ramy ówczesnej akademickiej konwencji i mimo oczywistych zalet zostało odrzucone przez jury Salonu, co zresztą zapewniło mu dodatkową reklamę: publiczność potępiła werdykt komisji, znosząc przed obraz wiazanki kwiatów¹⁰. W następnym roku

⁶ „Paolo Veronese has not a single devotee except me”. Etty do Lawrence'a, 14 XI 1823. Podczas kilkumiesięcznego pobytu w Wenecji (1822/1823) Etty wykonał 30 olejnych studiów według malarzy weneckich, które nazywał „memorials” (w tym 13 z Veronese'a, 9 z Tintoretta, 3 z Tycjana). W Luwrze oprócz *Wesela w Kanie* szkicował Tycjana, Rubensa i Poussina. Zob. A. Gilchrist, *Life of William Etty, R. A.*, London 1855, t. 1, s. 173, 206 (cytat) i 210.

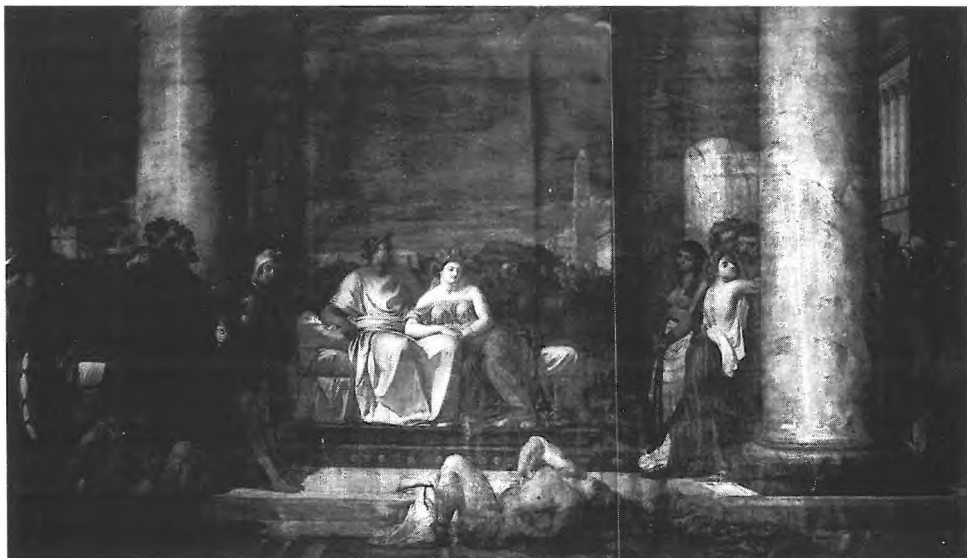
⁷ L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, 1816-1831. Oxford 1981, s. 13.

⁸ Zob. J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *Copier-Créer. De Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993, s. 212-215, 224-225.

⁹ *Antoine et Cléopâtre après la bataille de Actium (Antoine et Cléopâtre essayant le poison sur des esclaves)*, 1837, Salon 1838, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

¹⁰ L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 41-42.





(1838) dzieło znalazło się na Salonie, nie wywołując już jednak takiego entuzjazmu. Wątpliwości, zwłaszcza autorów katolickich, budziła treść obrazu¹¹.

Interesującą i pochlebną recenzję poświęcił mu wtedy Thoré, podkreślając znaczenie włoskich studiów, które pozwoliły malarzowi na przezwycięzenie dawnej sztywności i na pełne rozwinięcie talentu. Warto przytoczyć kilka fragmentów recenzji Thorého:

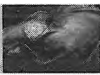
Po wystawieniu w 1836 roku *Leonarda da Vinci*¹², pan Gigoux postanowił podjąć następną ogromną kompozycję. Przedtem jednak, traktując to jako studium przygotowawcze, odczuwał potrzebę zobaczenia Italii. Muzeum Luwru już mu nie wystarczało. Pragnął dotrzeć do źródła jego skarbów. Wyjechał do ojczyzny sztuki; zwiedził Mediolan, Wenecję, Rzym i Florencję, Pizę i jej Campo Santo. Przywiózł stamtąd wspaniałe rysunki według Benozza Gozzoli, Andrea del Sarto, Rafaela i Michała Anioła oraz olejne kopie paru świętych obrazów weneckich. Italia rozwinęła nieoczekiwane możliwości pana Gigoux¹³.

30. Jean Gigoux, *Antoniusz i Kleopatra wypróbowują truciznę na niewolnikach*, 1837, Salon 1838, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

¹¹ Montalembert napisał: „Quant à la *Cléopâtre* de M. Gigoux, c'est, à notre avis, un effroyable abus de l'histoire, un déplorable sujet déplorablement traité”. *Exposition de 1838, Paris 1838* (extrait de la „Revue française” du 15 mars 1838).

¹² *Derniers moments de Léonard de Vinci*, Salon 1835, Besançon, Musée des Beaux-Arts.

¹³ T. Thoré, *Salon de 1838*, „Revue de Paris”. Przekład polski H. Morawskiej [w:] Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*. Wybrała i opracowała H. Morawska, Wrocław 1972, s. 18.



Występujące we wcześniejszych dziełach niedostatki znikły całkowicie w *Antoniuszu i Kleopatrze*. Miejsce akcji tego obrazu nasuwa według Thorego „pewną analogię z portykiem z *Uczty u Faryzeusza* Paola Veronese”. Wybór tematu – służącego jako pretekst dla zestawienia dwóch światów: „pozostałości ginącego świata pogańskiego” i przyszłości, domeny nowej rasy, uosobionej w postaci Galla z legionów Antoniusza, którego oburza to spokojne i zimne okrucieństwo królów – zyskał uznanie krytyka, podobnie zresztą jak walory malarskie dzieła. „Wykonanie – pisze Thore – przedstawia rzadkie zalety na wysokim szczeblu umiejętności. Światło przenika całe płótno i nadaje łagodnej przezroczystości najmocniejszym i najgrubiej nałożonym farbom”¹⁴.

Podbieństwo obrazu Gigoux do dekoracyjnych kompozycji Veronese’a odnotowali i inni krytycy, nie rozwijając wszakże dalszych analogii wymienionych przez Thorego. Delecluze na przykład napisał: „Jeśli chodzi o materialny wygląd kompozycji, to przypomina ona kompozycję wielkich podłużnych scen Veronese’a, chociaż trzeba by zauważyć, że monotonia kolorytu i kanciasty układ draperii w *Antoniuszu i Kleopatrze* nie mają nic wspólnego z zaletami, jakie wyróżniają dzieła Wenecjanina”¹⁵. Szerzej rozwinął ten temat Auguste Bourjot, którego krytycyzm nie tylko wobec kolorytu Gigoux, ale także wobec Veronese’a, można wyjaśnić upodobaniem tego publicysty do malarstwa Ary Scheffera: „Pan Gigoux myślał o wiele za dużo o Paolu Veronese komponując swój obraz [...]. Paolo Veronese miał upodobanie do wielkości i monumentalności; lubił umieszczać swoje postaci na szerokiej scenie, po której wzrok porusza się swobodnie. Pan Gigoux zachował w pamięci styl weneckiego malarza”¹⁶. Kompozycja *Antoniusza* nie jest jednak, sądzi Bourjot, bez zarzutu. Pomysł przecięcia górną krawędzią obrazu wielkich kolumn loggii na pierwszym planie wydaje się krytykowi szczególnie niezręczny. Jeszcze większe zastrzeżenia Bourjota budzi koloryt, rzekomo pozbawiony harmonii wskutek naśladowania płócien Veronese’a, których barwy uległy zniekształceniu w ciągu stuleci.

¹⁴ *Ibidem*, s. 19-20.

¹⁵ E.-J. Delecluze, *Salon de 1838*, „Journal des débats”, 17 mars 1838. Zob. aneks II, nr 29. Podobną ocenę obrazu Gigoux sformułował malarz V. Mottez: „Il y a de très jolis choses dans son tableau. Il vise au Paul Véronèse en gants blancs. Son tableau est rempli de petits détails faits avec goût et une adresse merveilleuse. Mais le ressort manque et les draperies angouleuses sentent la maquette à faire trembler. Ce serait un joli tableau en petites proportions”. List Motteza z 20 III 1838. R. Giard, *Le peintre Victor Mottez d’après sa Correspondance (1809-1897)*, Lille 1934, s. 133.

¹⁶ A. Bourjot, *Salon de 1838*, „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, Paris 1838, s. 423. Zob. aneks II, nr 30.

Warto zwrócić uwagę na te stwierdzenia, znajdujące się – w stosunku do pełnych nabożeństwa sformułowań Delacroix – na drugim biegunie ocen, jakie padały pod adresem weneckiego mistrza. Bourjot, opowiadając się w toczonym wówczas sporze zarówno przeciw akademizmowi, jak przeciw szkole Ingesa i kolorystom, po stronie linearnego kierunku romantyzmu, reprezentowanego przez Scheffera, zrywa z tradycyjnie wysoką oceną koloru Veronese'a, obowiązującą nawet teoretyków klasycyzmu. Oto fragment jego wypowiedzi, nie należącej do opinii typowych, ale świadczącej, że wpływ kolorytu szkoły weneckiej nie musiał być rozumiany jako zjawisko pozytywne.

Obrazy Paola Veronese, malowane nietrwałymi farbami, w ciągu dwóch stuleci nie zwykły się zdeformowały. Widok, jaki przedstawiają dzisiaj, zdumiałby samego Paola Veronese, który ani nie zamierzał malować zielonego nieba, ani też niezręcznie powtarzać jego barwy w zielonej draperii. Pan Gigoux, kopiując autora *Wesela w Kamie*, chciał odtworzyć ten nienormalny efekt, i to właśnie psuje zupełnie jego obraz¹⁷.

Théophile Thoré, który będąc bliskim znajomym Gigoux szczególnie przychylnie oceniał jego twórczość, porównywał go w latach czterdziestych z eklektykami bolońskimi. Gigoux jest według Thorégo równie oddany swej sztuce, jak Carracciowie, i równie przywiązany do artystycznej tradycji. Jego styl, choć już kilkakrotnie ulegał przekształceniom, jest zawsze śmiały i poważny, co świadczy o przyswojeniu sobie osiągnięć mistrzów wielkiej szkoły. Studiowanie mistrzów, na wzór Bolończyków, spowodowało jednak, pisze Thoré, że dzieła Gigoux nie mają indywidualnego charakteru ani spontaniczności¹⁸. Analizując jego obrazy, zwłaszcza namalowane po pobycie we Włoszech, można rzeczywiście dostrzec skłonność do kompozycyjnych zapożyczeń i wiele mniej lub bardziej jawnych aluzji do „wielkiej tradycji”¹⁹.

Z podobnego rodzaju zapożyczeniami mamy do czynienia w twórczości Couture'a. Podobieństwa te tłumaczyć można wpływem kompozycji Gigoux, widocznym nawet w takich szczegółach, jak pomysł wprowadzenia do sceny „upadku Rzymian” uważnego obserwatora, oceniającego przedstawicieli zdegenerowanej cywilizacji ze zdrowych pozy-

¹⁷ *Ibidem*, s. 424.

¹⁸ T. Thoré, *Le Salon de 1846*, Paris 1846, s. 186-187.

¹⁹ Z prac Gigoux w zbiorach publicznych przykładowo wymienić można obraz *Le bon Samaritain* (Salon 1857, Paryż, Luwr) a także olejne studium *La poésie du Midi* (Salon 1867, Narbonne, Musée), nasuwające skojarzenia z aktami Tycjana i Michała Anioła, lub ogólnie z włoskim manieryzmem. Wcześniejszy okres reprezentuje *Horoskop* (1834, Besançon, Musée des Beaux-Arts), namalowany jeszcze w stylu *juste milieu*, nie bez reminiscencji malarstwa trubadurowego.



cji moralnych²⁰. W *Orgii rzymskiej*²¹ rolę obserwatorów pełnią dwaj Germanie, czy też Gallowie, w każdym razie – podobnie jak Gall z *Antoniusza i Kleopatry* Gigoux – należący do nowej rasy, która ma zająć miejsce zdeprawowanych Rzymian²². Couture dąży więc do sztuki moralizatorskiej, mającej wydźwięk aktualny, a tym samym – w dziewiętnastowiecznym znaczeniu – nowoczesnej, zarazem jednak w zakresie tematyki i stylu świadomie nawiązuje do wielkiej tradycji akademickiej. W odczuciu dzisiejszego widza *Orgia rzymska* wprowadza weneckie ciepło i zmysłowość w ramy zrównoważonej rafaellovskiej kompozycji w typie *Szkoły ateńskiej*²³, sięga więc do wzorów najbardziej szacownych. Dla wielu odbiorców z połowy ubiegłego stulecia Couture nawiązywał jednak do tradycji w sposób zbyt powierzchowny, lub może zbyt nowatorski. Według Delécluze'a Couture odgrywa rolę Giotta w odrodzeniu złego gustu, w którym zresztą miejsce jego poprzednika, Cimabuego, zajmuje Delacroix²⁴. Także niektórzy bardziej umiarkowani krytycy mieli zastrzeżenia do sławnego malowidła. Gustave Planche napisał, że Couture w ogóle nie rozumie piękna antyku, a jego talent jest tylko czysto materialną zręcznością²⁵. Paul Mantz zaliczył twórcę *Orgii* do malarzy zagubionych w konwencji teatralnej, zdolnych jedynie do krzykliwych efektów i deklamacji, nie mających zaś ani prawdziwego stylu, ani wrażliwości²⁶.

²⁰ Gigoux twierdził, iż Couture sam mu mówił, że maluje pendant do *Antoniusza i Kleopatry*. J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris 1885, s. 128.

²¹ *Romains de la décadence (Orgie romaine)*, 1847, Salon 1847, Paryż, musée d'Orsay.

²² Na rolę jasnowidzących świadków w scenach historycznych, nadających tym scenom ogólniejsze, przenośne znaczenie, zwraca uwagę na przykładzie obrazu Couture'a M. Poprzęcka (*Akademizm*, 3 wyd., Warszawa 1989, s. 106-107, 170). Zbieżność tej moralizatorskiej tendencji w obu obrazach dostrzegł Thoré, pisząc w recenzji z Salonu w roku 1847: „A la manière de Plutarque, qui entremêle son récit de sages réflexions, Gigoux avait placé au coin de la scène quelques Gaulois indignés, protestation vivante en faveur de l'avenir. De même, aux deux angles de sa grande épopée, Couture a symbolisé, comme deux vers brûlants de Juvénal, la philosophie et la poésie qui contemplent tristement les excès d'un monde condamné”. T. Thoré, *Salons*, Paris 1868, s. 425. Cyt. za P. Georgel, *De Thomas Couture à Jean Valjean: une lettre de Charles Hugo à son père, Victor Hugo (1843)* [w:] *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*. Ed. by F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974, s. 105. Według Gautiera świadkami orgii w obrazie Couture'a są raczej stoicki filozof i poeta satyryk, może Juwenal. T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, Paris 1855, s. 280.

²³ Tak widzi malowidło Couture'a R. Rosenblum. Zob. R. Rosenblum, H. W. Janson, *19th Century Art*, New York 1984, s. 171.

²⁴ *Salon de 1847*, „Journal des débats”, 16 mai 1847. Podają za R. Baschet, E.-J. Delécluze, *témoin de son temps (1781-1863)*, Paris 1942, s. 288.

²⁵ „Revue des deux mondes”, 15 avril 1847, s. 355. Podają za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 255.

²⁶ P. Mantz, *Salon de 1847*, Paris 1847. L. Rosenthal, *loc. cit.*

Zestawienie przez Delécluze'a tak różnych malarzy, jak Delacroix i Couture, może dziś wydać się zaskakujące, a dla wielbicieli talentu twórcy *Rzezi na Chios* śmieszne i nie do przyjęcia, nie tyle z przyczyny krytycznego tonu – w potocznej historii sztuki szacowny krytyk „Journal des débats” od dawna cieszy się opinią ograniczonego konserwatysty – ile właśnie z powodu podobnego potraktowania dwu sztandarowych postaci romantyzmu i sztuki oficjalnej. Należy jednak pamiętać, że sam Delacroix wyrażał się na temat szlaggeru Salonu roku 1847 w bardzo pochlebnych słowach²⁷. Można sądzić, że Delécluze'a raziła u obu artystów romantyczna bujność i rozwichrzenie, u pierwszego oparte na naturalnych predyspozycjach, u drugiego raczej na wzorach modnej literatury i romantycznego teatru. Sceny uczt i orgii, zazwyczaj w renesansowej weneckiej oprawie, jakie z upodobaniem umieszczał w swoich historycznych dramatach Victor Hugo, powstałe w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku na fali romantycznego zainteresowania epoką odrodzenia i być może pod wrażeniem płócien Veronese'a, stały się z kolei inspiracją dla pseudoantycznego malarstwa²⁸, którego śmiałość, szokująca widzów w momencie wystawienia obrazu, przybladła później na tle znacznie swobodniejszych i bardziej naturalistycznych kompozycji okresu II Cesarstwa i III Republiki.

Obraz Couture'a najlepiej przyjęli krytycy związani z romantyzmem. Publicysta czasopisma „L'Artiste” wykrzyknął entuzjastycznie, że oto wreszcie pojawił się nowy Veronese²⁹. Skojarzenia tego rodzaju nasuwały się przede wszystkim z powodu architektonicznej scenerii, opartej na takich kompozycjach Wenecjanina, jak *Wesele w Kanie* czy eksponowana wówczas w Luwrze *Uczta u Szymona* z kolekcji królewskiej³⁰. Podobieństwo okazałej, teatralnej oprawy do Veronese'a zauważył

²⁷ E. Delacroix, *Dzienniki*. Przełożyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968, t. I, s. 139 (7 V 1847).

²⁸ P. Georgel w interesujący sposób zestawia obraz Couture'a ze scenerią dzieł literackich okresu romantyzmu, m. in. szeregu dramatów V. Hugo, jak np. *Król się bawi* (1832). W sztuce tej scena uczt, mająca według V. Hugo „coś z orgii”, rozgrywała się w następującej oprawie: „salles magnifiques [...] Dans l'architecture, [...] le goût de la Renaissance”. Scenograf przygotowujący wystawienie tej sztuki inspirował się rzekomo *Weselem w Kanie* Veronese'a. Z kolei Couture, malując przygotowawcze studia do *Orgii rzymskiej*, miał przed sobą dramaty Hugo. P. Georgel, *De Thomas Couture à Jean Valjean...*, s. 104-106. Zob. też M. Fried, *Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting*, „Artforum”, June 1970, s. 36-46.

²⁹ „Nous avons enfin notre Paul Véronèse”. „L'Artiste”, 14 février 1847. Cyt. za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 254.

³⁰ Obecnie w Wersalu. Zob. E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971, s. 161.



31. Thomas
Couture,
*Młody
Weneccjanin
po orgii*,
Salon 1840.
Zbiory
prywatne

kiwaniem stylu (*le mélange de vérité et de recherche du style*). Talent tego malarza jest talentem trywialnym, nie w sensie pejoratywnym, lecz w znaczeniu dążenia do realizmu, jest zatem – pisze Gautier – z gruntu nowoczesny³¹. Te właśnie cechy budziły zapewne najwięcej zastrzeżeń Delécluze'a.

Gautier zwrócił uwagę na Couture'a kilka lat przed wystawieniem *Rzymian okresu upadku*, określając jego debiut na Salonie w roku 1840, zatytułowany *Młody Weneccjanin po orgii* (il. 31)³⁴, jako Winterhaltera zaprawionego odrobiną Delacroix i Boulangerera. Chwaląc lekki i błyskotliwy styl i technikę, Gautier po raz pierwszy zauważył

już na wstępie swej analizy Théophile Thoré³¹, a Théophile Gautier, jak zwykle bardzo czuły na dekoracyjne aspekty dzieła, doszukał się weneckich analogii w zakresie koloru. Ograniczymy się tutaj do przytoczenia najbardziej charakterystycznego fragmentu z pięknego wywodu poety-krytyka:

Ogólna tonacja obrazu p. Couture'a jest szara, ale piękną srebrzystą i perłową szarością, która wchłania i zachowuje światło; szarością Paola Veronese, która równie łatwo zabarwia się złotem, lazurem i purpurą. Pan Couture na pewno nie jest kolorystą w rozumieniu tych, co gustują w żywych błękitach, w ostrych czerwieniach; jeśli jednak umiejętnie rozwiązana gama tonów, jeśli wzajemne stosunki odcieni mogą zyskać malarzowi miano kolorysty, to należy się ono twórcy *Orgii rzymskiej*³².

Według Gautiera oryginalność obrazu Couture'a polega na połączeniu prawdy z poszu-

³¹ „L'architecture de l'*Orgie romaine* est surtout d'une grande tournure, à la façon de Véronèse”. T. Thoré, *Le Salon de 1847*, Paris 1847, s. 22.

³² T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. I, s. 280. Fragment ten jest przedrukiem z *Salonu 1847*. Zob. aneks II, nr 31.

³³ *Ibidem*, s. 281.

³⁴ *Jeune Vénitien après une orgie*, zbiory prywatne.

wpływ Veronese'a³⁵ i skorzystał z okazji, aby wystąpić przeciw ograniczeniom Ingryzmu: „Zwracamy uwagę na płótno p. Couture'a, ponieważ odznacza się ono dążeniem do piękna, światła, młodości, rozkwitu i życia; dążeniem, dla którego nie mamy dość pochwał w tej epoce ograniczeń i fałszywego ascetyzmu”³⁶. Debiut Couture'a poprzez swój temat wskazuje na zainteresowanie kulturą weneckiego odrodzenia w jej dionizyjskim a zarazem dekadentckim aspekcie, występujące w tym samym czasie w romantycznej literaturze, np. u Alfreda de Musset. W samej formie obrazu brak jednak wyraźniejszych cytatów z dawnych mistrzów weneckich, jeśli pominąć kostiumy postaci i znajdującą się w tle rozświetloną słońcem architekturę, bez wątpienia wziętą z Veronese'a.

Zapozyczenia z *Koncertu wiejskiego* Giorgione'a/Tycjana widoczne są natomiast – w niezbyt przemyślanym połączeniu z elementami typowymi dla stylu *juste milieu* – w obrazie *Trubadur* z roku 1843³⁷, w którym ponadto Couture po raz pierwszy sięgnął do techniki Veronese'a i zastosował do modelunku przedmiotów wyeksponowaną na powierzchni podmalówkę³⁸. Wyraźne reminiscencje malarstwa weneckiego odnaleźć można także w kostiumowej scenie zatytułowanej *Giocondo*, z roku 1844 (il. 32), opartej na komicznym epizodzie



32 Thomas Couture, *Giocondo*, 1844, Salon 1844. Hanower, Niedersächsisches Museum

³⁵ A. Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London 1980, s. 83-85.

³⁶ „La Presse”, 24 mars 1840. Cyt. za L. Rosenthal, *op. cit.*, s. 252. Zob. też A. I. Davenport, *Thomas Couture, the Leader of „l'école de fantaisie” at the Galerie Deforges*, Univ. of Pennsylvania Ph. D. 1981, University Microfilms 1991, s. 119.

³⁷ Philadelphia Museum of Art.

³⁸ Boime, *Thomas Couture...*, s. 97.



z *Orlanda Szalonego* Ariosta³⁹, a wykorzystującej motywy z *Koncertu wiejskiego* i z szeregu dzieł Tycjana⁴⁰. W innych pracach z tego czasu, na przykład w „antycznej” kompozycji *Horacy i Lydia*⁴¹, przeważają – podobnie jak w nieco późniejszych *Rzymianach okresu upadku* – inspiracje malarstwem drugiej połowy XVI wieku.

Oddziaływanie weneckiego Cinquecenta, jakiego doszukać się można w obrazach Couture'a, pozostaje w zgodzie z teoretycznymi poglądami tego artysty, a także z repertuarem dzieł, jakie studiował w Luwrze i jakie następnie zalecał swoim licznym uczniom. Do wzorów, które szczególnie cenił, należały mitologiczne akty Tycjana, a także jego *Złożenie do grobu*. W książce wydanej w latach sześćdziesiątych XIX wieku, mającej stanowić poradnik dla młodych artystów, Couture poświęcił Tycjanowi cały rozdział, jednak najwyższe pochwały zarezerwował dla Veronese'a: „To najlepszy mistrz do studiowania, jest doskonały; [...] nikt lepiej od niego nie odtworzył natury; umiał ją opanować nic w niej nie zmieniając, i na tym polega jego nadzwyczajny urok”⁴². Warto zwrócić uwagę, że bardzo podobnie na temat Veronese'a wypowiadał się wówczas Delacroix.

Inspiracje malarstwem Veronese'a, o których często się mówi w związku z obrazami Couture'a, były więc przez tego artystę w pełni zamierzone i bynajmniej nie miały się ograniczać do architektonicznej scenerii, kostiumów i kompozycji⁴³. Couture podziwiał mistrzów weneckich za realizm, świetlistość i przezroczystość barw oraz za techniczną biegłość, której usiłował dorównać, rygorystycznie i brawurowo stosując technikę *alla prima* w licznych szkicach, jak również – wbrew zaleteniom Akademii – w skończonych obrazach. Tradycyjna podma-

³⁹ Fragment ten wydano osobno po polsku: Ariosto, *Iskierka, Nowela wierszem*. Z włoskiego oktawa oryginału przełożył T. Filip, Kraków 1982.

⁴⁰ Obraz ten, znany również pod tytułem *Fiammetta et ses amants*, przeszedł niedawno do zbiorów Niedersächsisches Museum w Hanowerze. Zob. *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1989*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA) n°1454, mars 1990, s. 32. Pierwotny tytuł, *Giocondo*, wydaje się odpowiedniejszy, ponieważ – jak dowodzi Boime – Couture nie ilustrował frywolnej historii Ariosta, ale raczej jej uładzowaną dziewiętnastowieczną przeróbkę sceniczną, w której Fiammetta nie miała trzech kochanków, a tylko jednego narzeczonego. Formalne wzory obejmują według Boime'a postać lutnisty z *Koncertu wiejskiego*, Tycjanowskiego *Mężczyznę z rękawiczką*, a także z *Venus z Urbino*, której strywalizowaną mutacją jest Fiammetta. A. Boime, *Thomas Couture...*, s. 104.

⁴¹ *Horace et Lydie*, 1843. Szkice w Wallace Collection w Londynie oraz w Baltimore, Walters Art Gallery.

⁴² T. Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris 1867, s. 271. Cytuję za E. Forssman, *op. cit.*, s. 162.

⁴³ Źródła motywów w *Rzymianach okresu upadku* analizuje wyczerpująco A. Boime, *Thomas Couture...*, s. 152-160, zwł. s. 153.

łówka, *ébauche*⁴⁴, w XIX wieku zazwyczaj starannie ukryta, u Couture'a zostaje wyeksponowana, nie tylko – jak u dawnych malarzy weneckich – w zacienionych półtonach i na przedmiotach o szorstkiej fakturze, ale na całej powierzchni obrazu⁴⁵. Pokrywanie podmalówki cienką półprzezroczystą warstwą farby, określane terminem *frottis*⁴⁶, charakterystyczne dla dojrzałej twórczości Tycjana i innych mistrzów weneckich od połowy XVI wieku i służące zwykle do oddania faktury błyszczących materii, było jednym ze sposobów, jakie stosował Couture dla wzmożenia ekspresji i efektu technicznej wirtuozerii⁴⁷. Oba te elementy techniki – eksponowaną podmalówkę i *frottis* – Couture przejął zapewne od Alexandre-Gabriela Decamps⁴⁸.

Trzeba powiedzieć, że wbrew tym usiłowaniom niektórzy dziewiętnastowieczni krytycy uważali porównywanie Couture'a do Veronese'a za nieuzasadnione, i właśnie w technice i światłocieniu – a więc w tych dziedzinach, w których artysta starał się dorównać twórcy *Wesela w Kanie* – widzieli między obu malarzami zasadnicze różnice. Paul Mantz napisał na temat *Rzymian w okresie upadku*, że Couture jest z nadto nowicjuszem w sprawach sztuki, aby w pełni opanować reguły światłocienia. Jego obrazowi, pisze Mantz, brak pod tym względem zdecydowania. Cała scena gubi się w nierealnym, jednolitym świetle, czego nigdy nie obserwuje się u Veronese'a:

⁴⁴ W odróżnieniu od słów *croquis* i *esquisse*, słowo *ébauche* oznacza szkic służący jako podmalówka. Dziewiętnastowieczne użycie tych i podobnych terminów omawia A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, (2 ed.) New Haven and London 1986, s. 81.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 69, 71-74; idem, *Thomas Couture...*, s. 96-97, 138.

⁴⁶ W słownikach brak polskiego odpowiednika słowa *frottis*, po angielsku np. określanego jako *scumbling*. W polskim współczesnym żargonie malarskim używa się dla tej techniki terminu „frotaż”, który jednak zwykle się w naszej historii sztuki rezerwować dla rysunkowej techniki odciskania faktury przedmiotów na papierze, stosowanej np. przez Maxa Ernsta. Dla uniknięcia nieporozumień będziemy stosować wersję francuską. Warto dodać, że polscy wydawcy *Dzienników* Delacroix również mieli kłopoty z tym słowem i przetłumaczyli je, zbyt mało konkretnie, jako „cienką warstwę farby”: Delacroix pisząc o zaletach techniki olejnej wymienił m. in. „możliwość stosowania, zależnie od potrzeby, cienkiej warstwy farby albo pasty, co niepomiernie sprzyja wykonaniu czy to partii matowych, czy przezroczyстых” (E. Delacroix, *op. cit.*, t. II, s. 243, 25 I 1857, artykuł *Pasta*). W oryginale: „la faculté d'employer, suivant l'opportunité, tantôt les frottis, tantôt les empâtements, ce qui favorise incomparablement le rendu, soit des parties mates, soit des parties transparentes”.

⁴⁷ Np. w *Portrecie Feuerbacha* (1852-1853) z Muzeum Narodowego w Oslo, będącym studium do malowideł w kościele St. Eustache (1856). Zob. A. Boime, *Thomas Couture...*, s. 240.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 81-82.



33. Pierre Puvis de Chavannes,
Noli me tangere,
ok. 1857.
Angers, Musée

Kiedy Veronese, którego tak pochopnie wymieniano w związku z p. Couture, chce wydobyć jakąś postać czy przedmiot na tle innego, umie to robić [...] z cudowną łatwością. Wystarczy mu niedostrzegalny kontur, oświetlony cień, lub, rzekłbym, ledwie ocieplony promień, i – rzecz zdumiewająca – jasne odcina się na jasnym, i nawet w pełnym słońcu krzywizny się zaokrąglają i kształtują się plany. Pan Couture ucieka się do wybiegów bardziej pospolitych: kładzie mocny cień, by uwydatnić oświetlony przedmiot; wszystkie jego kontury są obwiedzione bardzo nieprzyjemną czarniawą linią; dzięki temu postaci odcinają się wyraźnie jedne od drugich, ale półtony są ciężkie i nieprzezroczyste⁴⁹.

Mimo tych słusznych do pewnego stopnia zastrzeżeń, pozostaje faktem, że oddziaływanie Couture'a na malarstwo drugiej połowy XIX wieku polegało między innymi na upowszechnianiu wzorów weneckich. Sposób kształcenia w prywatnym atelier, które prowadził od roku 1847, miał z założenia przelamywać akademickie ograniczenia, zrywając z niewolniczym kopiowaniem mistrzów i kierując uwagę uczniów na dawną sztukę znajdującą się poza klasycznym kanonem⁵⁰. W latach pięćdziesiątych XIX wieku uczniowie Couture'a podziwiali w Luwrze nie tylko Rafaela i Correggia, ale także Tycjana i Veronese'a. Niektórych, jak Anselma Feuerbacha, studia w atelier Couture'a zaprowadziły wprost do Wenecji, budząc w nich pragnienie bezpośredniego poznania sztuki miasta dożów i na długo przesądzając o zainteresowaniach i źródłach inspiracji⁵¹. Propagowana przez Couture'a szkicowość i malarskość faktury, a także częste stosowanie podpatrzonej na obrazach weneckich

⁴⁹ P. Mantz, *Salon de 1847*, s. 44-45. Zob. aneks II, nr 32.

⁵⁰ Według ogłoszonego w r. 1847 programu, kształcenie w atelier Couture'a miało się opierać na sztuce starożytnej Grecji, mistrzach renesansu i na malarstwie szkoły flamandzkiej („du grand art grec, des maîtres de la renaissance et de la belle école flamande”). Couture pisał, że studium tych szkół jest niezbędne dla odtwarzania natury i współczesnych idei w szlachetnym i wzniosłym stylu. A. Boime, *The Academy...*, s. 66; idem, *Thomas Couture...*, s. 134-135 (reprodukcja programu atelier).

⁵¹ Monografista Feuerbacha pisze o jego studiach u Couture'a (1851-1852): „Parigi lo condusse direttamente e definitivamente a Venezia”. E. Mai, *In contrasto con un'epoca, o della tragicità dell'ideale artistico di Feurbach* [w:] *J. „Deutsch Römer”. Il mito della Italia negli artisti tedeschi 1850-1900*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, 1988. Curatore della mostra C. Heilmann, Milano-Roma 1988, s. 50, 52. Zob. też H. Uhde-Bernays, *Anselm Feuerbachs Lehrer Thomas Couture*, „Münchener Jahrbuch der bildende Kunst”. 1907. Architektura i kostiumy wzięte z Veronese'a pojawiają się już



34. Narcisse Diaz de la Peña, *Trzy Gracje*. Hamilton Collection, Lennoxlove, Szkocja

techniki *frottis*, oddziaływały na kilku jego wybitnych uczniów, jak Puvis de Chavannes (il. 33)⁵², czy Manet⁵³.

Analogiczną techniką, polegającą na daleko idącym wykorzystaniu podmalówki, swobodnym kładzeniu farby i bogatym impastowaniu, posługiwał się w tym samym czasie Narcisse Diaz de la Peña. Boime sądzi, że, podobnie jak Couture, ulegał on pod tym względem wpływowi A. -G. Decampsa⁵⁴. Dziewiętnastowieczni autorzy dostrzegali podobieństwa stylu Couture'a i Diaza, i obu tych malarzy porównywali z mistrzami weneckimi. Już w roku 1836 sprawozdawca czasopisma „L'Artiste” skrytykował obraz młodego Diaza *Pokłon pasterzy* jako pastisz Tycjana lub Bassana, nie będący w dodatku ukończonym dziełem,

w pierwszym „weneckim” obrazie Feuerbacha przedstawiającym *Śmierć Aretina* (1854, Bazylea, Kunstmuseum). Zob. E. Forssman, *op. cit.*, s. 33-38. Treść obrazu omawia Z. Ważbiński („*Śmierć Aretina*” Anselma Feuerbacha. *Geneza i znaczenie mitu* [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981, s. 613-618). Por. *Anselm Feuerbachs „Vermächtnis”. Die originalen Aufzeichnungen*. Herausgegeben und kommentiert von D. Kupper, Berlin 1992, *passim*.

⁵² Myślę o takich obrazach jak *Pieta* z ok. r. 1860, czy *La Madeleine* (*Noli me tangere*) z Muzeum w Angers, swoją malarskością i światłocieniem różniących się zasadniczo od późniejszego „freskowego” stylu Puvisa. A. Boime (*The Academy...*, s. 75 i 199, przyp. 104) wymienia inne przykłady. Zob. też J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 214.

⁵³ *Frottis* w rodzaju Couture'a występuje np. we wczesnym Manetowskim *Portrecie Prousta* (1855-1856) z Galerii Narodowej w Pradze. A. Boime, *The Academy...*, s. 75. Zob. też J. Alazard, *Manet et Couture*, GBA 35, 1949.

⁵⁴ A. Boime, *Thomas Couture...*, s. 105.



35. Narcisse
Diaz de la Peña,
Nimfy i amory.
1850.
Paryż,
Musée d'Orsay

a tylko szkicem⁵⁵. Diaz niewątpliwie interesował się sztuką wenecką, posiadał nawet akwarelową kopię *Wesela w Kamie Veronese'a* wykonaną przez Delacroix⁵⁶, ale jego oryginalna technika w równie wielkim stopniu inspirowana była twórczością Prud'hona⁵⁷. Miękkie i kameralne, utrzymane w ciepłej gamie barwnej poetyckie akty, opatrzone tytułami zaczerpniętymi z mitologii, malowane przez Diaza niemal seryjnie od końca lat trzydziestych⁵⁸, zyskały mu przede wszystkim miano nowego Correggia (lub – w ustach złośliwych krytyków – „Correggia gryzetek”⁵⁹), ale swobodna, daleka od correggiowskiego wygładzenia faktura tych obrazów zbliża je niewątpliwie do płócien Tycjana i Veronese'a (il. 34, 35).

W salonowym malarstwie trzeciej ćwierci XIX wieku, wywodzącym się w większości z kierunku *juste milieu*, inspiracje veronesowskie ograniczały się

⁵⁵ „M. Diaz, qui avait montré précédemment un sentiment plus original, a fait une *Adoration des bergers*, qui n'est qu'un pastiche de Titien ou du Bassan, et que nous ne pouvons d'ailleurs accepter tout au plus que comme une esquisse”. *Salon de 1836*, „L'Artiste” XI, 1836, s. 169. B. Foucart w swojej książce o malarstwie religijnym we Francji XIX w. nie zajmuje się w ogóle twórczością Diaza i nie wymienia tego obrazu. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987.

⁵⁶ S. Béguin, *op. cit.*, s. 8.

⁵⁷ A. Brookner (*Prud'hon: Master Decorator of the Empire*, „Apollo” 80, September 1964, s. 193) sytuuje Diaza w linii malarzy aktów, zapoczątkowanej przez Prud'hona, a kontynuowanej przez Couture'a, Baudry'ego i Carrier-Belleuse'a.

⁵⁸ Jeden z wcześniejszych tego rodzaju obrazów, *Femme et amours* z r. 1839, posiada muzeum w Nantes. Katalog Wallace Collection, w której zbiorach są dwa obrazki (*L'amour désarmé* i *Edukacja Amora*, oba z ok. 1855 r.), na podstawie źródeł pisanych podaje lata 1847-1863 jako ramy czasowe dla tego typu produkcji Diaza. (Zob. J. Inghamells, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures*, II, *French Nineteenth Century*, London 1986, s. 117). Są jednak i późniejsze przykłady; jeden z nich, *Wenus w kąpiel* z r. 1867 posiada Kolekcja Porczyńskich w Warszawie.

⁵⁹ „*Le Matin sous bois*, signé Diaz, est un chef-d'oeuvre, pour lequel nous donnerions volontiers toutes les fantaisies érotiques, toutes les nymphes laiteuses et les amours mollasses, qui ont fait de Diaz le Corrège des grisettes”. G. Lafenestre, *La Peinture française au XIXe siècle. Exposition universelle de 1889* [w:] idem, *La Tradition dans la peinture*



36. Louis Boulanger, *Uczta wenecka*. Panneau z sali jadalnej pałacu Malher w Paryżu. Paryż, Musée Carnavalet

zazwyczaj do scenerii (il. 36). Interesującym przykładem jest twórczość Rodakowskiego z okresu paryskiego, zaliczana wówczas – nie tylko przez publicystów francuskich⁶⁰, ale po części i polskich⁶¹ – do szkoły francuskiej. W szczególności chodzi o obraz *Hrabia Wilczek błagający króla Jana Sobieskiego o pomoc dla Wiednia przeciw Turkom*, wystawiony na Salonie w roku 1861⁶². Układ obrazu zaczerpnął Rodakowski z Veronese'a, posługując się własną kopią olejną *Uczty Grzegorza Wiel-*

française, Paris [1898?], s. 105. Także i wcześniej, mimo rynkowego sukcesu, obrazki te nie zawsze cieszyły się poważaniem krytyków. W roku 1863 jeden z nich określił je jako „petites toiles du genre gracieux, à l'usage des lorettes et des agents de change”. Cyt. za J. Ingamells, *loc. cit.*

⁶⁰ W katalogach niektórych wystaw paryskich Rodakowski jest zaliczony do szkoły francuskiej. Tak samo klasyfikuje go np. Delécluze w sprawozdaniu z wystawy światowej w r. 1855. E.-J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, s. 279.

⁶¹ A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski, 1823-1894*, Warszawa 1954, s. 8.

⁶² *Le roi Sobieski promet aux ambassadeurs de l'empereur d'Autriche et au nonce du pape de secourir Vienne, assiégée par les Turcs, en 1683*. Zamek Montrésor. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się szkic olejny (il. VII).



kiego, którą wykonał podczas pobytu we Włoszech w roku 1858⁶³. Jak pisze Andrzej Ryszkiewicz, „kolumny i balustrady, perspektywa i widok poprzez część centralną loggii, rozmieszczenie figur, nawet pies – wyraźnie przywodzą na pamięć rozwiązanie mistrza z Werony”⁶⁴. Zapożyczenia te dalekie są od ścisłego naśladownictwa i polegają raczej na wtórnym użyciu motywów, przede wszystkim architektonicznych, oraz akcesoriów, które zresztą występowały niekiedy także w portretach Rodakowskiego⁶⁵. Swobodne traktowanie wzorów weneckich charakteryzowało też twórczość portretową innego Polaka działającego w Paryżu, ucznia J.-N. Roberta-Fleury i Ary Scheffera, Leona Kaplińskiego⁶⁶.

Monografista Rodakowskiego zauważył w *Sobieskim* weneckie reminiscencje w dziedzinie kolorytu, jaśniejszego i bardziej żywego niż zazwyczaj⁶⁷. Analogie takie dostrzegli już także paryscy krytycy. Życliwy malarzowi Maxime Du Camp napisał, wspominając jego głośny debiut sprzed prawie dziesięciu lat, *Portret Generała Dembińskiego*:

Dziś pan Rodakowski zjawia się z dobrym płótnem historycznym. Sposób, w jaki jest ono namalowane, przypomina mi znakomity portret, o którym mówiłem wyżej; jest to ten sam pewny i hojny pędzel, może o pogłębionym kolorycie. Jest tam przestrzeń, atmosferyczne powietrze, światło, i choć architektura wydaje mi się reminiscencją szkoły weneckiej, dobrze gra w ogólnej kompozycji, której dodaje rozmachu i majestatu⁶⁸.

Théophile Gautier docenił, jak zwykle, nie tylko „wspaniałą kolumnadę, taką jakie wznosił Paolo Veronese”, ale także charakterystyczne weneckie motywy: „Zwróćmy też uwagę na wielkiego charta umiesz-

⁶³ Zob. A. Król, *Henryk Rodakowski (1823-1894)*, Kraków 1994, s. 65, 67-69. Tamże (na s. 12-17) o metodzie pracy Rodakowskiego i jego stosunku do artystycznej tradycji.

⁶⁴ A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, s. 29.

⁶⁵ Np. motyw kolumny i kotary występuje w *Portrecie siostry* (1858, Bytom, Muzeum Górnośląskie), *Portrecie Rogera Raczynskiego* (1859, Poznań, Muzeum Narodowe), w obrazie *Marszałek* (1859, Poznań, Muzeum Narodowe), w *Portrecie żony* (1865, Warszawa, Muzeum Narodowe). Z kolei poza Leonii Blühdorn na jej znanym portrecie z r. 1871 (Warszawa, Muzeum Narodowe) wywodzi M. Walicki z obrazów Tycjana. Zob. M. Walicki, *Z zagadnień poży portretowej* [w:] idem, *Obrazy bliskie i dalekie*, 2 wyd., Warszawa 1972, s. 280-289 (przedruk z „Przeglądu Artystycznego”, 1954, nr 1). Zob. też A. Król, *op. cit.*, *passim* (także interesujący wybór głosów krytycznych z epoki).

⁶⁶ Ł. Krzywka zauważa tego rodzaju wpływy zwłaszcza w latach sześćdziesiątych. Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994, s. 108-123 (rozdział „Inspiracje sztuką dawną”), zwł. s. 120-122. Warto dodać, że już pierwszy znany obraz Kaplińskiego, *Litawor nad ciałem Grażyny* (1851, wystawiony około r. 1992 w krakowskiej galerii Antique), inspirowany był pośrednio malarstwem weneckim: kompozycja i fizjonomie obu postaci przypominają znany obraz Cognieta *Tintoretto maluje zmarłą córkę* z r. 1843. Innym wzorem dla Kaplińskiego mogło być płótno Ary Scheffera *Comte de Wurtemberg dit le Larmoyeur* (1831, Luwr).

⁶⁷ A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, s. 29.

⁶⁸ M. Du Camp, *Le Salon de 1861*, Paris 1861, s. 56.

czonego w rogu obrazu, który świadczy o weneckich zainteresowaniach p. Rodakowskiego”⁶⁹.

Stwierdzenie Gautiera zostało wyśmiane przez jednego z młodszych recenzentów⁷⁰. Trzeba przyznać, że w tekstach „nestora krytyków” wyjątkowo często trafiają się – w odniesieniu do różnych artystów, ale zawsze w znaczeniu pochlebnym – podobnego rodzaju porównania motywów, zaczerpniętych rzekomo z malarstwa weneckiego. Veronesowskie charty, wzmiankowane przez pisarza już w przedmowie do *Panny de Maupin*⁷¹, wymienione są znowu (w roku 1855) z okazji twórczości animalisty Godefroy Jadina:

jego płótna mogłyby zawisnąć bez dysonansu w weneckim muzeum, obok obrazów Palmy Starszego i Młodszego, Tintoretta, Bonifacia Veronese i Parisa Bordone; zapewne wyglądałyby tam lepiej od obrazów Bassanów: należą bowiem do sztuki najbardziej poważnej. Ogary pana Jadina mogłyby jadać z jednej misy z chartami Paolo Veronese’a pod obrusem *Wesela w Kanie*⁷².

Dla innych sprawozdawców nadmierne podobieństwo motywów czy poszczególnych form do Veronese’a mogło być wadą, jak w przypadku alegorycznego malowidła Omera Charleta z roku 1852, w którym Du Camp doszukał się zbyt wyraźnego naśladowania głów z *Wesela w Kanie*⁷³.

O ile obrazy Veronese’a były dla malarzy drugiej połowy XIX wieku wzorem okazałej, teatralnej kompozycji i źródłem motywów architektonicznych i figuralnych, punkt odniesienia dla pejzażystów stanowiły często płótna Tycjana. Warto przypomnieć, że mimo indywidualnego rozumienia przez Tycjana problemów barwy, jego pejzaże cieszyły się niemal zawsze wysoką oceną krytyków⁷⁴. Nawet w okresie klasycyzmu sądzono, o czym świadczy na przykład artykuł P. C. Levesque’a, że wśród malarzy historycznych był on jednym z najlepszych pejzażystów: jego sceneria jest zawsze odpowiednio wybrana, drzewa

⁶⁹ T. Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861, s. 321.

⁷⁰ „Un critique trouve que M. Rodakowski *fait du Véronèse* parce qu’il met dans sa toile ‘des colonnes et un levrier’. – Voilà une recette commode, que nous livrons volontiers aux artistes”. J. Rousseau, *Salon de 1861*, „Le Figaro”, 11 juillet 1861.

⁷¹ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), Bruxelles 1837, s. 226.

⁷² Idem, *Les Beaux-Arts en Europe*, t. II, Paris 1856, s. 117. Godefroy Jadin (1805-1882) malował także sceny myśliwskie i pejzaże.

⁷³ Chodziło o obraz *Tout passe* (muzeum w La Rochelle) Pierre-Louis-Omer Charleta, zw. Omer-Charlet (1809-1882). M. Du Camp, *Salon de 1852*, „Revue de Paris”, mai 1852, s. 67. Inna *Alegoria czasu* O. Charleta, również przypominająca *Rêve de bonheur* Papey’ego, znajduje się w kolekcji Porczyńskich.

⁷⁴ Zwraca na to uwagę M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 317.

zróznicowane w kształtach, a listowie należycie oddane⁷⁵. Idealem tego rodzaju komponowanego, heroizowanego pejzażu Tycjana był nie istniejący już dziś obraz *Męczeństwo św. Piotra* z kościoła SS. Giovanni e Paolo w Wenecji, spalony w roku 1867. Już z początkiem XIX wieku, w czasie pobytu tego malowidła w Muzeum Napoleona, cieszyło się ono estymą równie niemal wielką, jak *Transfiguracja* Rafaela⁷⁶. Taillason, którego upodobanie do szkoły weneckiej już kilkakrotnie tu dokumentowano, uważał, że żaden twórca obrazów historycznych nie robił pejzażowego tła w równie wielkim stylu, jak Tycjan⁷⁷. *Męczeństwo św. Piotra* jest zresztą, według Taillassona, wyjątkowe nawet na tle innych dzieł Tycjana:

Jest w tym zadziwiającym dziele ruch, uniesienie, jakich bynajmniej nie odnajdziemy we wszystkim, co namalował [...]; żaden obraz żadnego innego mistrza nie jest pomysły ani wykonany z większym ogniem i gwałtownością; w żadnym nie ma trafniejszego, żywszego wyrazu niż w postaciach tej śmiałej kompozycji, która pod tym względem dorównuje najpiękniejszym dziełom najbardziej płomiennych malarzy⁷⁸.

Wobec dzieła opisanego w taki sposób malarze romantyczni nie mogli pozostać obojętni. Delacroix posiadał kopię *Męczeństwa św. Piotra* wykonaną przez Géricaulta⁷⁹ i uważał Tycjana za twórcę nowoczesnego pejzażu, do którego wprowadził ten sam rozmach, jaki widać u niego w oddaniu postaci i draperii⁸⁰. Oddziaływanie sławnego obrazu dostrzec można w *Walce Jakuba z Aniołem* Delacroix w kościele St.-Sulpice; spostrzegło te podobieństwa wielu dziewiętnastowiecznych krytyków, między innymi Gautier⁸¹. Ten sam wzór wymieniano dla heroizowanych pejzaży innych artystów, na przykład Jadina⁸².

Męczeństwo św. Piotra ustępowało co do popularności innemu obrazowi Tycjana w Wenecji: *Assuncie* z kościoła dei Frari, będącej w oczach amatorów malarstwa w pierwszej połowie XIX wieku ucieleśnieniem

⁷⁵ P. C. Lévesque, *École Vénitienne* [w:] C. H. Watelet, P. C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, t. II, s. 54.

⁷⁶ J. Van Nimmen, *Responses to Raphael's Paintings at the Louvre, 1798-1848*, Ann Arbor 1987, s. 16, 175, 186, 199, 295. Zob. też E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento* [w:] *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi di Venezia*, Vicenza 1980, s. 455-456; oraz rozdz. I niniejszej książki.

⁷⁷ „...jamais on n'a fait, dans les tableaux d'histoire, des fonds de paysage d'une plus large manière que lui”. J.-J. Taillason, *op. cit.*, s. 157-158.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 154. Zob. aneks II, nr 2.

⁷⁹ E. Forssman, *op. cit.*, s. 157.

⁸⁰ E. Delacroix, *op. cit.*, t. II, s. 217 (1 I 1857).

⁸¹ J. J. Spector, *The Murals of Eugene Delacroix at Saint Sulpice*, New York 1967, s. 162.

⁸² „...quant au paysage, on doit remonter à celui de la *Mort de saint Pierre*, par Titien, qui est à Venise, dans l'église Saint-Jean et Saint-Paul”. M. Du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857, s. 47. Chodziło o obraz *Hallali de sanglier*.

idealnego piękna i delikatności, oddanych mistrzowskimi środkami. Obraz ten odpowiadał klasycznym, tradycyjnym upodobaniom (nieco wcześniej za najwybitniejsze dzieło malarstwa miał go Canova) i docenić go mogli także ci autorzy, którzy z dawnych mistrzów podziwiali przede wszystkim Rafaela i w sztuce nowej optowali za wskrzeszeniem jego stylu. Postawę taką reprezentował na przykład Felix Mendelssohn-Bartholdy. W roku 1830 w liście z Wenecji, opisując trzy obrazy Tycjana, *Złożenie do grobu*, *Assuntę* i *Męczeństwo św. Piotra*, młody kompozytor stwierdził, że to ostatnie dzieło, choć oczekiwał po nim najwięcej, najmniej mu się podoba, ponieważ nie wydaje mu się ono jednolitą całością; zbytnio dominuje w nim, znakomity zresztą, pejzaż⁸³. *Assunta* wzbudziła natomiast najwyższe zachwyty Mendelssohna:

Jak Maria unosi się na obłoku i powiew idzie przez cały obraz; jak w tym jednym obrazie widać jej oddech, jej niepokój i oddanie, krótko mówiąc tysiąc najrozmaitszych uczuć – wszystkie słowa brzmią przy tym małostkowo i banalnie [...] Są też trzy głowy aniołów po prawej stronie, pod względem piękna najwyżej znajdujące się ze wszystkiego, co znam; to czyste, jasne piękno, tak nieświadome, pogodne i spokojne. Ale dość tego! nie mogę dalej poetyzować, albo już zanadto to robię, a z tym mało mi do twarzy; będę jednak oglądał ten obraz co dzień⁸⁴.

Jeszcze w roku 1851 Flaubert, którego proza jest dla nas zaprzeczeniem idealizmu, pisał do swego przyjaciela, Maxime'a Du Camp, że w malarstwie nie zna nic doskonalszego niż *Assunta* Tycjana, i że gdyby został w Wenecji jeszcze trochę dłużej, niechybnie zakochałby się w tycjanowskiej Madonnie⁸⁵.

W połowie XIX wieku malarstwo weneckie mogło więc dostarczać wzorów o rozmaitym charakterze, w tym także wzorów łatwych i nadających się, jak Veronese czy *Assunta* Tycjana, do okazałych, dekoracyjnych kompozycji. Przydatność tych wzorów doceniali około roku 1850 nie tylko artyści, ale i państwowy mecenas, o czym świadczy przypadek malarza Charlesa Landelle. W październiku 1848 otrzymał on wysoko płatne, rządowe zamówienie na namalowanie alegorii renesansu, która w jednej z sal Luwru miała zastąpić portret „eks-króla”, Ludwika Filipa. Landelle rozpoczął pracę, jednakże dzielił swój czas między inne jeszcze

⁸³ „Vorurtheile habe ich nicht, das wißt Ihr und könnt es auch jetzt wieder daran sehen, daß mir das Märtyrerthum des hl. Petrus, von dem ich am meisten erwartete, am wenigsten von den dreien gefallen hat. Mir kam es nicht so wie ein Ganzes vor; die Landschaft, die herrlich ist, schien mir ein wenig überwiegend“. List Mendelssohna z Wenecji, 10 X 1830. F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig 1899, s. 27.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 26-27.

⁸⁵ List Flauberta do Du Campa z Wenecji z 30 V 1851 przytacza A. Sutton w antologii *Venice through Foreign Eyes [w:] Venice Rediscovered. A Loan Exhibition*, London, Wil-



37. Charles Landelle, *Renesans*, Salon 1853 (drzeworyt według obrazu)

Mistrzowie weneccy, tak chętnie wykorzystywani przez różnych malarzy, w latach pięćdziesiątych XIX wieku nadal nie istnieli – jak pisze

denstein 1972, Second Edition, London 1974, s. 30. Flaubert słusznie miał się na baczności. Nieco wcześniej podczas kilkutygodniowego pobytu w Rzymie, zakochał się w *Madonnie* Murilla, o czym świadczą listy do matki z 8 IV („J’ai vu l’autre jour une *Vierge* de Murillo dont il y a de quoi devenir fou”) i do Louisa Bouilheta z 4 V 1851 („Je suis amoureux de la *Vierge* de Murillo, de la galerie Corsini. Sa tête me poursuit et ses yeux passent et repassent devant moi comme des lanternes dansantes”). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*, Nouvelle édition augmentée, Deuxième série (1842-1852), Paris 1926, s. 302 i 313.

⁸⁶ D. Pillon, *Un peintre officiel du XIX^e siècle: Charles Landelle (Laval 1821 – Paris 1908) ou la réussite d’une carrière*, „Bulletin de la Société d’Histoire et d’Archéologie de la Mayenne” 8, 1985, s. 172-176. Zob. też C. Stryeński, *Une carrière d’artiste au XIX^e siècle. Charles Landelle 1821-1908*, Paris 1911. Landelle był wujem Casimira Stryeńskiego i jego brata, Tadeusza, architekta w Krakowie.

⁸⁷ Jak nieraz bywa, dzieło powstałe z publicznych funduszy nie zostało należycie wykorzystane. Malowidło nie wciągnięto do inwentarza Luwru i już z początkiem naszego stulecia umieszczono na strychu. C. Stryeński, *op. cit.*, s. 36. Obecnie obraz ten znajduje się prawdopodobnie w muzeum w Fontainebleau. Reprodukacja drzeworytnicza w „Magasin Pittoresque”, 21 Année, 1853, s. 273.

⁸⁸ Kilka recenzji z epoki (Eugène Louduna i Delécluze’a) przytacza Stryeński, *op. cit.*, s. 35-36. Dorzucić można do nich obszernie rozważania H. Delaborde’a (*Le Salon de 1853* [w:] idem, *Mélanges sur l’art contemporain*, Paris 1866, s. 85-86), który zwraca uwagę na trudności związane z tego rodzaju alegorią i zarzuca malarzowi, że nie nadał jej głębszego znaczenia, a pod względem formy oparł się na „gorszym” renesansie Primaticcia („époque inférieure de Primaticce”).

⁸⁹ *La Renaissance des arts et des lettres*, Salon 1857, Tuluza, Musée des Augustins. Gautier napisał, że Sieurac jest „uczniem Veronese’a”. T. Gautier, *Salon de 1857*, „L’Artiste”,

jeden z autorów – dla artystów zasiadających w Akademii⁹⁰. Neoklasycyzm nie był już wówczas wyłączną doktryną uznawaną przez akademików, ale instytucja ta daleka była od pełnego liberalizmu w sprawach sztuki. Akademicy trzymali się starej zasady, głoszącej prymat linii nad kolorem. Zasada ta była podstawą koncepcji Ingesa, który w połowie stulecia cieszył się w Akademii znacznymi wpływami⁹¹. Jego uczniowie rzadko co prawda zdobywali nagrody w konkursie o Prix de Rome, ale w latach pięćdziesiątych zajmowali na tyle mocną pozycję – jak Hippolyte Flandrin, wybrany do Akademii w roku 1853 – aby skutecznie bronić poglądów sędziwego mistrza.

Liberalni obserwatorzy życia artystycznego rozumieli tę rysunkową doktrynę jako lekceważenie znacznej części tradycji i jako utopijne dążenie do wskrzeszenia sztuki Rafaela. Do krytyków wypowiadających podobne opinie należał cytowany już Gustave Planche, który napisał: „wszystkie zasady głoszone przez pana Ingesa sprowadzają się do dwóch słów: kontynuować Rafaela. Pan Ingres uważa właściwie za niebyłe wszystkie wielkie szkoły malarstwa: wenecką, madyrycką i antwerską”⁹². W studium na temat Ingesa z roku 1851 Planche parodiuje konsekwencje wynikające z jego artystycznych założeń, polegające między innymi na odrzuceniu malarstwa weneckiego:

W jego oczach, jestem o tym przekonany, cała szkoła wenecka, od Tycjana do Veronese’a, od Giorgione’a do Bonifacia, jest jedynie nadużyciem, do którego dopuszcza się przez ignorancję, nadużyciem skandalicznym, które w imię smaku należy potępić jako oczywiste pogwałcenie wszystkich praw sztuki. Jeśli *Wniebowzięcie Marii* i *Ofiarowanie w świątyni* zdobyły sobie wiele głosów, to tylko dlatego, że gmin ma o rysunku jedynie metne pojęcie. Jeśli zyskują podziw tłumu, to dlatego, że tłum nie rozumie ani stylu, ani wyrazu, i daje się oszalać kolorem⁹³.

Podobnie powodzenie Correggia miało być, według Ingesa, zupełnie niezasłużone.



38. Henri Sieurac, *Renesans*, Salon 1857. Tuluza, Musée des Augustins

s. 263. Podaję za T. Gautier, *Exposition de 1859*. Texte établi [...] d'après les feuillets du „Monteur universel” et annoté par W. Drost et U. Hennings, Heidelberg 1992, s. 284.

⁹⁰ O obrazie Paula Baudry: „L'Académie vit dans cette composition un pastiche des maîtres vénitiens, qui, comme on sait, n'existent pas pour elle”. P. Mantz, *Salon de 1857*, „Revue française” IX, 1857, s. 499.

⁹¹ Ingres był profesorem École des Beaux-Arts od końca grudnia 1829 r.

⁹² G. Planche, *M. Calamatta. Le Voeu de Louis XIII* (1837) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, Paris 1853, t. I, s. 210.

⁹³ Idem, *Ingres* (1851) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, t. I, s. 194. Zob. aneks II, nr 4.

Doktrynę Akademii zaczęli w połowie XIX wieku podważać stypendyści tej instytucji przebywający w Rzymie. Jednym z przejawów niesubordynacji było, podobnie jak w poprzednich dziesięcioleciach, poświęcanie uwagi dziełom spoza akademickiego kanonu. O ile w latach trzydziestych zainteresowania zbuntowanych uczniów koncentrowały się na malarstwie Trecenta i Quattrocenta, a także na twórczości nazareńczyków, to w latach pięćdziesiątych nastąpiła moda na malarstwo weneckie. Uległ jej między innymi jeden z najzdolniejszych stypendystów, Paul Baudry, co wywołało zdecydowaną krytykę ze strony Akademii w Paryżu. Reakcja Akademii, zwłaszcza zestawiona z pochlebnymi recenzjami, jakie obrazy Paula Baudry otrzymały wkrótce na Salonach, dobrze naświetla istotę sporu.

Baudry zdobył Prix de Rome w roku 1850 i podczas pięcioletniego pobytu we Włoszech zwiedził, poza Rzymem, Parmę i Wenecję, i kopiał tam Correggia, Tycjana, a także, co gorsza, Tintoretta. Jak napisał później jego monografista, Baudry z niezawodną intuicją wybrał do kopiowania najpiękniejsze postaci kobiece z procesji w *Ofiarowaniu Marii w świątyni* Tycjana. Modele te, podobnie jak figura świętego z Tycjanowskiego *Męczeństwa św. Piotra* oraz *Adam i Ewa* Tintoretta, odkryły przed artystą – sądzi cytowany autor – sekret malowania karnacji⁹⁴. Nic dziwnego, że w jednym z obrazów, wykonanych w Villi Medici jako obowiązkowa praca akademicka, Baudry wykorzystał wzory weneckie. Chodzi o kompozycję *Fortuna i dziecko* (il. V)⁹⁵, rozpoczętą – podobno według szkicu wykonanego wcześniej w Wenecji⁹⁶ – w roku 1853 i w następnym roku wysłaną do Paryża jako trzeci z kolei dowód postępów młodego artysty. Inspiracja *Miłością ziemską i niebiańską* Tycjana z Gallerii Borghese jest wyraźnie widoczna, zarówno w sposobie potraktowania kobiecego aktu, jak i w pejzażowej scenerii, miękkim modelunku i ciepłym kolorystyce całości. „Wenecki” charakter malowidła nie zyskał sobie uznania Akademii, toteż w oficjalnym raporcie, odczytanym z okazji dorocznej wystawy prac stypendystów, znalazła się zdecydowana krytyka tego, jak to określono, pastiszu mistrzów weneckich⁹⁷. Baudry ugiął się pod krytyką i następną szkolną



⁹⁴ C. Ephrussi, *P. J. A. Baudry*. Translated by C. Bell [w:] *Modern Artists*. Ed. by F. G. Dumas. London 1882, s. 102.

⁹⁵ *La Fortune et le jeune enfant*, Paryż, musée d'Orsay.

⁹⁶ Szkic powstać miał we wrześniu 1852, obraz od listopada 1853 do lipca 1854. V. Goarin [et al.], *Baudry, 1828-1886*. Musée d'Art et d'Archéologie, La Roche-sur-Yon, 1986, s. 65. About pisze, że Baudry zaczął pracę w lecie 1853 r. E. About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris 1858, s. 79.

⁹⁷ P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 499-500; C. Ephrussi, *op. cit.*, s. 105. V. Goarin, *loc. cit.*

pracę, zatytułowaną *Ofiara westalki*⁹⁸, zrealizował w bardziej ortodoksyjnej manierze.

Po powrocie z Rzymu Baudry pokazał na Salonie w roku 1857 kilka obrazów, które spotkały się ze znakomitym przyjęciem, a *Fortuna* stała się jednym z przebojów wystawy. Obraz ten nie był na Salonie odosobnionym wyrazem zainteresowania Wenecją. Płótna o tematyce weneckiej – bo zjawisko to dotyczyło przede wszystkim tematyki – zaprezentowało wielu malarzy, w tym również dawni stypendyści Akademii w Rzymie. Scenerię wenecką



39. Alexandre Cabanel, *Otello*, Salon 1857. Louisville, The Speed Art Museum

wprowadził do swego *Otella* Alexandre Cabanel (il. 39)⁹⁹, a Jules-Eugène Lenepveu, który z Villi Medici wrócił mniej więcej w tym samym czasie co Baudry, wystawił kostiumową scenę *Wesele weneckie*¹⁰⁰. Trzeba zaznaczyć, że dawni stypendyści Akademii, odgrywający – dzięki zleceniam im z reguły rządowym zamówieniom – szalenie istotną rolę w oficjalnym życiu artystycznym, uważani byli równocześnie za grupę bardzo konserwatywną wskutek tradycyjnego wykształcenia, jakie otrzymali. Wśród niezależnych krytyków dawały się słyszeć głosy za zniesieniem placówki w Rzymie, sprzyjającej powstawaniu sztuki w najgorszym znaczeniu akademickiej. Maxime Du Camp pisał że Akademia w Rzymie „w karygodny sposób kontynuuje rodzaj akademicki, to znaczy rodzaj *par excellence* fałszywy, stary, zużyty [i] szablonowy”¹⁰¹. Inni krytycy, jak na przykład bardziej konserwatywne Paul Mantz, sądzili, że dawni stypendyści Akademii, wychowani

⁹⁸ *Supplice d'une Vestale*, Lille, Musée des Beaux-Arts.

⁹⁹ Louisville, The Speed Art Museum. Zob. *French Salon Paintings from Southern Collections*, Atlanta 1983. Obraz ten, wykonany z dbałością o kostiumy i realia, jest jednak, pisze Mantz, daleki od ducha Szekspira: „L'oeuvre de M. Cabanel révèle un soin curieux des attitudes, des costumes, du paysage. Il a pris son sujet dans Shakespeare, et il a voulu, en sérieux artiste qu'il est, entourer ses personnages de l'atmosphère vénitienne que le poète a répandue autour d'eux. Mais il y a autre chose aussi dans Shakespeare; il y a le côté lugubre, fatal, fantasque [...]. M. Cabanel a traduit en prose cette page charmante et farouche, ou plutôt il a disposé ses personnages comme un metteur en scène du Théâtre-Français. Son Othello adouci, son mélodramatique Iago, sa Desdemone sentimentale, nous semblent bien loin de Shakespeare”. P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 496-497.

¹⁰⁰ *Noce vénitienne*. Mantz krytykuje i ten obraz, chybiony pod względem koloru. P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 497.

¹⁰¹ M. Du Camp, *Le Salon de 1857*, s. 19.



wprawdzie na wielkich wzorach i w kulcie wielkiej sztuki, zwykle zapominają później o swej edukacji, ulegają bieżącej modzie i tworzą prace w gatunku anegdotycznym, historyczno-rodzajowym (*genre historique*) lub fantastycznym¹⁰². Oba z wymienionych wyżej obrazów o tematyce weneckiej, Cabanela i Lenepveu, można za tym publicystą zaliczyć właśnie do tego podrzędnego rodzaju malarstwa. *Fortuna* Paula Baudry, nawiązująca do Wenecji nie scenerią czy kostiumem, a stylem i kolorytem, jest natomiast według Mantza dziełem może nie samodzielny, ale z pewnością poważnym. Mantz dostrzega w kompozycji i w rysunku postaci ultraelegancki manieryzm, wynikający ze studiów nad malarstwem XVI wieku. Nie traktuje tego jednak jako wadę, ale podkreśla wdzięk obrazu oraz zalety modelunku i barwy, osiągnięte dzięki znakomitej technice¹⁰³.

W stosunku do oceny Mantza opinia Maxime'a Du Camp jest zdecydowanie różna i bardziej krytyczna, choć krytycyzm ten nie ma nic wspólnego z zastrzeżeniami, jakie wobec Paula Baudry wysunęła Akademia. Du Camp nie potępia malarza za niewłaściwy wybór wzorów, ale w ogóle przeciwny jest pastiszowi, który porównuje z plagiatem w literaturze¹⁰⁴. Według Du Campa, Baudry, absolwent Akademii w Rzymie, zdobył się wprawdzie na coś bardziej żywego niż akademickie machiny powtarzane w Szkole od czasów Davida, ale zamiast wyzyskać samodzielnie swe bezsporne zdolności, zbyt dosłownie korzysta z nabytej świeżo we Włoszech wiedzy na temat dawnej sztuki. Powtarzanie dokonań dawnych mistrzów jest, pisze Du Camp, błędem: nawet Ingres, mimo swego wielkiego talentu, zatrzymując się przy Rafaelu doprowadził tylko do ograniczenia własnych możliwości. Dlatego na wyższą ocenę zasługują jego zdaniem inne, bardziej samodzielne prace Baudry'ego, takie jak *Leda* czy *Westalka*¹⁰⁵.

Opinie większości krytyków na temat *Fortuny* Baudry'ego oscyływały między uznaniem Mantza i zastrzeżeniami Du Campa. Zdecydowanie przeważały pochwały, często co prawda – jak w stwierdzeniu młodego Julesa Verne'a – sprowadzające się do kilku ogólników:

¹⁰² P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 494. O *fantaisie* zob. P. Georgel, *Tiepolo à Barbizon* [w:] „*Il se rendit en Italie*”. *Etudes offertes à André Chastel*, Rome-Paris 1987, s. 639-661. W Polsce na temat neorokoka w malarstwie francuskim XIX w. pisała ostatnio Justyna Guze, *Watteau: uczniowie, naśladowcy, Nachleben. W trzechsetną rocznicę urodzin*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47, 1985 (wyd. 1988), s. 226-228.

¹⁰³ P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 500.

¹⁰⁴ „...le pastiche, qui est une sorte de plagiat détourné, doit être évité avec soin”. M. Du Camp, *Le Salon de 1857*, s. 20.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 22-23.

„*Fortuna i dziecko*, być może jego arcydzieło, przypomina przepyszne cechy szkół lombardzkich i weneckich. Nie potrafiłbym opisać niewyraźnego czaru tej kompozycji; pan Baudry jest już pierwszorzędnym kolorystą i zdaje się, że odkrył sekrety zapomniane od stuleci”¹⁰⁶. Jeśli chodzi o zarzut plagiatowania Tycjana, to recenzenci zazwyczaj rozgrzeszali debiutującego malarza, dowodząc, że naśladowując mistrza zachował on jednak pewien zakres indywidualności¹⁰⁷. Edmond About, rówieśnik i przyjaciel Paula Baudry, któremu zadedykował książkowe wydanie swego *Salonu*, pisze, że skłonność do pastyszu jest naturalna na początku kariery, kiedy artysta, przesycony wspomnieniami wielkiej sztuki, pragnie jak najszerzej zaprezentować swoje możliwości. About doszukuje się weneckiego kolorytu w wielu płótnach Baudry’ego i te właśnie zainteresowania barwą zdaje się uważać za tendencję do pastyszu¹⁰⁸. Rozliczne skojarzenia z Parmegianinem, Tycjanem, Giorgionem i Bellinim, jakie nasunęła mu postać Fortuny, nie wydały mu się natomiast niczym szczególnym.

W latach następnych apologeci Paula Baudry utrzymywali, że jego talent pozwolił mu nie ograniczać się do biernej imitacji, lecz twórczo wykorzystać weneckie wzory. Charles Ephrussi pisał, że Tycjan otworzył przed Paulem Baudry tajemnice dalekiego krajobrazu; nikt bowiem przed Tycjanem nie nadał pejzażowym tłom takiego znaczenia i nie zharmonizował ich do tego stopnia z przedstawioną akcją. Jasne, oddalone partie krajobrazu kontrastują często u Tycjana – jak w dramatycznej scenie *Męczeństwa św. Piotra* – z tajemniczym mrokiem bliższych planów, a osadzenie sceny w delikatnym i świeżym pejzażu powiększa wrażenie realności. W *Fortunie z dzieckiem* jest Baudry naprawdę, jak sądzi jego biograf, malarzem weneckim: w głębokim bursztynowym blasku światła, w pięknych karnacjach, w poczuciu kompozycji¹⁰⁹. Ephrussi nazywa więc Baudry’ego synem renesansu¹¹⁰, a przy tym wszystkim podkreśla jego oryginalność jako dziewiętnasto-

¹⁰⁶ J. Verne, *Salon de 1857*, „Revue des Beaux-Arts” VIII, 1857, s. 305. Zob. aneks II, nr 33.

¹⁰⁷ Dla przykładu przytoczyć można zdanie młodego recenzenta, C. Perriera (1835-1860): „Il est toujours permis de s’inspirer des maîtres, pourvu toutefois qu’on garde une certaine réserve dans l’imitation; et il faut dire, à la louange de M. Baudry, que si ses souvenirs n’ont pas été involontaires, il les a utilisés avec toute la discrétion possible”. C. Perrier, *P. Baudry* (1857) [w:] idem, *Études sur les beaux-arts en France et à l’étranger*, Paris 1863, s. 143-144.

¹⁰⁸ E. About, *op. cit.*, s. 81-83. Zob. aneks II, nr 34. Na temat Abouta zob. *Edmond About, écrivain et critique d’art (1828-1885)*, Paris 1985 („Cahiers, Musée d’Art et d’Essai. Palais de Tokyo, Paris”, nr 16) z artykułem G. Lacambre, poświęconym krytyce (na s. 10-14).

¹⁰⁹ C. Ephrussi, *op. cit.*, s. 102-103.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 99.



40. Paul Baudry,
*Maria
Magdalena*,
1858,
Salon 1859,
Nantes,
Musée
des Beaux-Arts

wiecznego artysty: omawiany obraz jest według niego szczęśliwym połączeniem uświęconej tradycji malarstwa weneckiego z duchem nowoczesnej poezji¹¹¹.

Późniejsze dzieła Baudry'ego zawsze nawiązują do artystycznej tradycji, choć rzadko inspiracja jest tak bezpośrednia jak w akademickim studium z roku 1853. Podczas Salonu w roku 1857 krytycy na ogół chwalili młodego malarza także za te obrazy, w których okazał się bardziej samodzielny, choć czasem byli rozczarowani, że wraz z wyzwoleniem się spod wpływu dawnej sztuki Baudry zapomniał po części lekcję rzemiosła, którą wcześniej opanował dzięki studiowaniu mistrzów. Omawiając szczególnie wykonany *Portret Beulégo*, Edmond About postawił nawet pytanie, czemu miała służyć cała edukacja historyczna, całe studium antyku i mistrzów, jeśli artysta, po tak długim terminowaniu w pracowni Tycjana, maluje w końcu w stylu Cognieta¹¹². Te ahistoryczne kompozycje należały jednak w *oeuvre* Baudry'ego do rzadkości, co doskonale wyczuwali skłonni zawsze do porównań recenzenci. Pełna wdzięku *Leda* kojarzyła się im na przy-

¹¹¹ *Ibidem*, s. 103.

¹¹² „Etait-il bien nécessaire de travailler si longtemps dans l'atelier du Titien, pour arriver à peindre comme M. Cogniet?” E. About, *op. cit.*, s. 93.

kład z Correggiem¹¹³ lub z jego dziewiętnastowiecznym kontynuatorem, Diazem¹¹⁴. Wpływu Correggia doszukiwano się również w wystawionej w roku 1859 *Pokutującej Magdalenie* (il. 40)¹¹⁵. Swobodne, przymglone i italianizujące pejzażowe tło tego obrazu przywodzi na myśl płótna Tycjana, a w postaci Magdaleny odzywają się echa mitologicznych aktów weneckiego mistrza, zarówno w miękkim kształtowaniu formy, jak w typie modelki, w jej uczesaniu i w dekoracyjnie potraktowanej draperii. Równocześnie postać ta ma wiele cech typowo dziewiętnastowiecznego, malowanego z natury, pracownianego aktu. Gautier zachwycał się jej ciałem „kobiety nowoczesnej”¹¹⁶, a inni autorzy, jak Zacharie Astruc, krytykowali tę nowoczesność ujęcia, prowadząc według nich do spłylenia tematu¹¹⁷. Paul Mantz, zastanawiając się, który z obrazów wystawionych przez Paula Baudry jest bardziej świecki: *Maria Magdalena czy Toaleta Wenus* (il. 41)¹¹⁸, napisał, że wartość tych prac



41. Paul Baudry, *Toaleta Wenus*, 1858, Salon 1859. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

¹¹³ „Faut-il le blâmer d'avoir oublié devant Corrège les leçons de M. Drolling?” P. Mantz, *Salon de 1857*, s. 501.

¹¹⁴ E. About, *op. cit.*, s. 85.

¹¹⁵ 1858, Nantes, Musée des Beaux-Arts. „*La Madeleine est bien jolie, dira-t-on sans doute en voyant l'aimable pénitente de M. Baudry; – et celle du Corrège*”. T. Gautier, *Exposition de 1859*, s. 18.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ „C'est une peinture absolument moderne: moderne par l'accent, le sentiment, le goût, l'art, – j'y trouve un appauvrissement de nature et d'âme des plus marqués”. Z. Astruc, *Les 14 stations du Salon – 1859, suivies d'un récit douloureux*, Paris 1859, s. 160. Podaję za T. Gautier, *Exposition de 1859*, s. 234.

¹¹⁸ *La Toilette de Vénus*, 1858, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.



polega nie na treści, lecz na atrakcyjnej, wdzięcznej formie, która jednak nie jest dostatecznie dopracowana: *Magdalena* „mogłaby być piękna, a jest tylko urocza”¹¹⁹. Zarzucając artyście łatwy i powierzchowny wdzięk, recenzenci odradzali mu „malowanie w stylu Diaza”¹²⁰.

W latach sześćdziesiątych, po otrzymaniu zamówienia na dekorację Opery paryskiej, Baudry zwrócił się ku monumentalnym wzorom rzymskiego renesansu, ku sztuce Rafaela i Michała Anioła. Biografowie artysty w malowniczy sposób przedstawiają jego kilkumiesięczny pobyt w Rzymie w roku 1864, kiedy to, usadowiony na rusztowaniu w Kaplicy Sykstyńskiej i uzbrojony w mocną lornetkę, studiował freski mistrza tak samo, jak obserwuje się niebo, analizował ich piękno w ten sam sposób, jak bada się światło gwiazd¹²¹. Efektem tych studiów był szereg kopii z Michała Anioła¹²² oraz projekty dekoracji, które Baudry wykonywał wieczorami w Villi Medici, posiłkując się nie tylko wspomnieniem mistrzów, ale również – na wszelki wypadek – fotografiami¹²³. Mimo tych prac, krytycy nadal widzieli w jego obrazach wpływy weneckie. *Diana*, nadesłana z Rzymu na Salon 1865 roku, dowodzi, pisze Paul Mantz, że artysta dokładniej zapoznał się z malarstwem Wenecjan: jej ciepły ton miał zadowolić tych, którzy gustują w delikatnych bursztynowych karnacjach¹²⁴.

Dekorację Opery, choć wpływ Michała Anioła jest w niej wyraźny, trudno nazwać pastiszem Kaplicy Sykstyńskiej, Baudry opierał się bowiem i na innych wzorach: podczas pobytu w Rzymie kopiował w Galerii Borghese *Danae* Correggia¹²⁵, a następnie (w roku 1868) wyjechał do Londynu specjalnie po to, aby zapoznać się z kartonami Rafaela¹²⁶.

¹¹⁹ P. Mantz, *Salon de 1859*, GBA 6, 1859, s. 204.

¹²⁰ Np. L. Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1859*, Paris 1859, s. 22. Podaje za katalogiem muzeum w Nantes z r. 1913.

¹²¹ E. Guillaume, *Paul Baudry. Étude* [w:] *Catalogue des oeuvres de Paul Baudry* [...]. École Nationale des Beaux Arts, Paris 1886 (reprint w: *Exhibitions of Classicizing Art*, Garland, New York and London 1981), s. 21. G. Lafenestre pisze, że Baudry przed podjęciem dekoracji Opery studiował Michała Anioła tak samo, jak niegdyś ten wielki mistrz przed rozpoczęciem Sykstyńki zapoznawał się w kaplicy w Orvieto z freskami Signorellego! G. Lafenestre, *Paul Baudry et son exposition posthume (1828-1886)* (1886) [w:] idem, *La Tradition dans la peinture française*, s. 165.

¹²² Baudry namalował w Kaplicy Sykstyńskiej 11 kopii. Jedna z nich, *Pijaństwo Noego*, znajduje się w Luwrze.

¹²³ E. Guillaume, *op. cit.*, s. 22.

¹²⁴ P. Mantz, *Salon de 1865*, GBA 18, 1865, s. 499.

¹²⁵ C. Ephrussi, *op. cit.*, s. 108.

¹²⁶ E. Guillaume, *op. cit.*, s. 21. Kopie kartonów londyńskich (m. in. ze zbiorów muzeum w La Roche-sur-Yon) reprodukuje katalog: J.-P. Cuzin, *Raphaël et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1983, s. 74. Zob. też V. Goarin, *op. cit.*

Inspiracja sztuką Rafaela jest widoczna w wielu dziełach Baudry'ego, na co niedawno zwrócił uwagę Jean-Pierre Cuzin¹²⁷, niemniej jednak aż do końca swojej twórczości, zwłaszcza w dekoracjach monumentalnych, sięgał on również do sztuki weneckiej. W roku 1870, jeszcze w trakcie pracy nad Operą, Baudry wyjechał do Wenecji studiować Veronese'a¹²⁸, niewątpliwie najdoskonalszy wzór dla tego typu przedsięwzięć. O ile w obrazach sztalugowych styl artysty ewoluował w stronę większego naturalizmu szczegółów, to w dekoracjach monumentalnych do końca pozostawały dla niego aktualne modele weneckie, o czym świadczy plafon *Gloryfikacja prawa* w Sądzie Kasacyjnym Pałacu Sprawiedliwości w Paryżu z roku 1881, uznany przez jednego z historyków sztuki za wynik naśladowania *Triumfu Wenecji* Veronese'a i *Madonny Pesaro* Tycjana¹²⁹. Wzory te przekształcone są jednak zgodnie z estetyką drugiej połowy XIX wieku. Jak to ujął jeden z ówczesnych autorów,

Prawdziwi nauczyciele Paula Baudry to nie Michał Anioł czy Rafael, przy całym podziwie, jaki artysta ma zwłaszcza dla tego ostatniego, lecz Correggio i Wenecjanie, Tycjan i Paweł Veronese. [...] Baudry nie ma szczególniejszego poczucia formy, piękna plastycznego [...], ale tym, co posiada w stopniu niezwykłym, zarówno w postaciach, jak w kolorystyce, jest zmysł wdzięku i wytworności. W tym względzie jest nie tylko uczniem Correggia i Wenecjan, ale przynosi z Francji i z Paryża coś, co malarstwo włoskie mogłoby dopiero rozwinąć¹³⁰.

Malarze akademicy drugiej połowy XIX wieku czerpali inspirację z rozmaitych wzorów historycznych. Nie miejsce tutaj, aby je – nawet pobieżnie – wymieniać¹³¹. Z pewnością źródłem, z którego czer-

¹²⁷ J.-P. Cuzin, *op. cit.*, s. 74-75.

¹²⁸ G. Lafenestre, *Paul Baudry*, s. 168; E. Guillaume, *op. cit.*, s. 21.

¹²⁹ L. Hauteceur, *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, (2^e éd.) Paris 1963, s. 107. Zob. też M.-L. Crosnier-Leconte, *La Cour de Cassation et son décor*, „Revue du Louvre”, 1991, nr 3 (Expositions), s. 115-116.

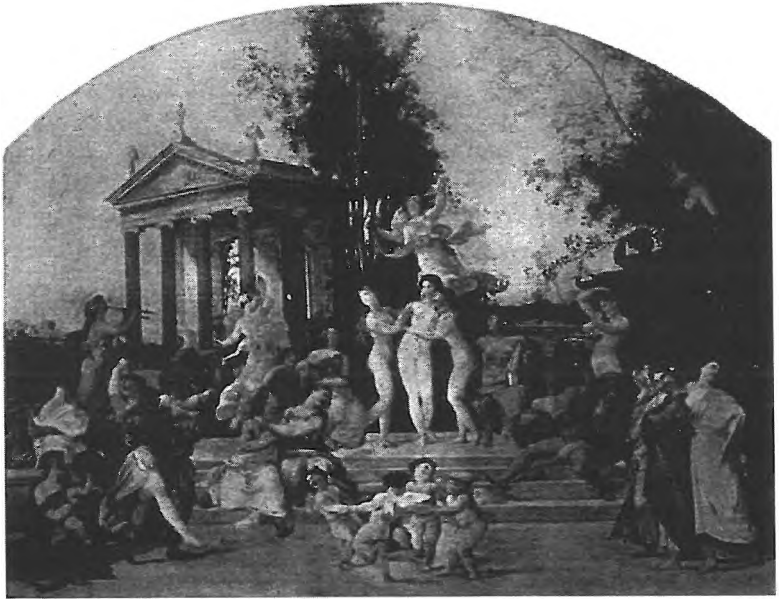
¹³⁰ C. Bigot, *Peintres français contemporains*, Paris 1888, s. 260. Zob. aneks II, nr 35.

¹³¹ Posłużymy się tekstem z epoki, który w zwięzłej formie podaje „przydział mistrzów” (*Portrait de Meissonier. Sonnet*, „L'Artiste”, 1867, vol. 2, s. 326) :

Ingres, l'on t'a nommé le fils de Raphaël;
Toi, le fils de Rubens, ô Delacroix superbe!
Delaroche a l'histoire, Ary Scheffer le verbe;
Face à face Flandrin voit le dieu d'Israël.

Ziem est un Vénitien, Decamps est un Gaël,
Gérôme est Pompéien & Marilhat est Serbe,
Des roses de Saddy Diaz se fait une gerbe,
Baudry vient de Titien, Corot de Rysdael.

Mais quel est ce seigneur du temps de Louis Treize,
Si fier sous son plumet, si galant sous sa fraise?
C'est Meissonier. La Flandre est son premier berceau.



42. Paul Baudry,
*Młodość,
wiosna życia.*
Miejsce
przechowywania
nieznane

pano najchętniej, była twórczość Rafaela, co wykazała przed kilkunastu laty rocznicowa wystawa w Grand Palais¹³². W jednej wszakże dziedzinie sztuka Giorgione'a i Tycjana była dla artystów ubiegłego stulecia wzorem bardziej przydatnym niż kompozycje mistrza z Urbino. Chodzi o akt, który w estetyce i sztuce tamtej epoki zajmował tak ważną pozycję¹³³. Akt, zarówno w rzeźbie, jak i w malarstwie, był od czasów neoklasycyzmu uważany za nośnik idealnego piękna¹³⁴ i w ujęciu tradycyjnej akademickiej estetyki, obowiązującej przez większą część XIX wieku, stanowił niezbędny składnik wielkiej sztuki¹³⁵. W trzeciej tercji stulecia, kiedy wymogi neoklasycznej doktryny przestały faktycznie obowiązywać, artyści nadal chętnie uprawiali akt, widząc w nim – bardzo słusznie – gatunek cieszący się zainteresowaniem

¹³² J.-P. Cuzin, *op. cit.*

¹³³ Zob. K. Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, Harmondsworth 1956. Publikacje na temat aktu z lat 1959-1984 omawia R. M. Bisanz w recenzji *The Nude and Erotic Art: the pick of the crop reviewed*, „Art Criticism” 5, 1989, n° 1, s. 62-72.

¹³⁴ Początkowo był to przede wszystkim akt męski. Zob. np. klasyczny artykuł H. W. Jansona, *Observations on Nudity in Neoclassical Art [w:] Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (=Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964)*, t. I, Berlin 1967.

¹³⁵ Jeszcze w roku 1861 Gautier pisał: „pour nous, sans le nu, il n'y a pas de véritable peinture d'histoire”. T. Gautier, *Abécédaire...*, s. 41.

szerokiej publiczności. Jak można się zorientować przeglądając wydawane po każdym Salonie ilustrowane publikacje poświęcone aktowi, rodzaj ten długo potrzebował jakiegoś mitologicznego lub historycznego pretekstu¹³⁶. Często uciekano się też do stylizacji, usiłując nobilitować malowidło za pomocą dawnych form. Przynależność do „sztuki poważnej” wielu *Narodzin Wenus*¹³⁷ czy *Bachanaliów* zapewniał nie tylko temat, ale także tradycyjny sposób ujęcia (il. 42). Dzięki temu na przykład obraz Henri Sieuraca *Święto Dionizosa* z roku 1859 w opinii recenzenta zawiera „wszystko, czego potrzebuje malarstwo: zróżnicowane ludzkie typy [...] nie mające innego stroju niż nagość lub draperia [...] Karnacje są bogate, ciepłe i żywe, [...] włoski bursztyń łamie flamandzki cynober; Tycjan zмага się z witalną czerwienią Rubensa”¹³⁸.

Nawet wyrywkowa analiza dziewiętnastowiecznych tekstów krytycznych dowodzi, że za najwyższe dokonania w zakresie kobiecego aktu uchodziły, zwłaszcza od lat czterdziestych i pięćdziesiątych, obrazy Tycjana i Correggia. Krytycy chętnie porównywali więc najbardziej udane produkty malarstwa mitologicznego z Correggiem lub z Weneccjanami, przy czym często, mając na myśli takie ogólne cechy, jak poetycki wyraz, miękkość modelunku i subtelność barwy, wymieniano jednym tchem oba źródła inspiracji, nie biorąc pod uwagę istniejących między nimi różnic w zakresie techniki i stylu.

Dobrym tego przykładem jest recenzja pani de Montifaud z roku 1867, poruszająca stosunkowo szeroko sprawę techniki malarskiej:

Utwór, który wydaje się korzystać z wielkiej nauki Correggia, zatytułowany *Wenus i Amor*, dzieło pani Anaïs Beauvais, jest powołany do tego, aby zajaśnić w żywym świetle krytyki. Artystka posilała się stawą szkoły weneckiej. Wenus jest wyrażona w świetlistej i mocnej gamie; widać, że podmalówka nadała barwie przejrzystość, która obejmuje całą kompozycję, i to właśnie stanowi o sile tego obrazu. Piersi oddane są

¹³⁶ *Le Nu au Salon*. W latach 1888-1897 ukazało się 25 ilustrowanych tomów pod redakcją Armanda Silvestre, później wydawnictwo kontynuowali kolejno Victor Nadal, Auguste Germain i Georges Normandy. Zob. też M. Poprzęcka, *op. cit.*, s. 174-183.

¹³⁷ Np. obrazy Cabanela, Baudry i Amaury-Duvala na Salonie 1863 r. Feministyczną analizę tego typu malarstwa zaprezentowała ostatnio J. L. Shaw, *The Figure of Venus: Rhetoric of the Ideal and the Salon of 1863*, „Art History” 14, 1991, nr 4, s. 540-70.

¹³⁸ T. Gautier, *Exposition de 1859*, s. 80-81. Koloryt Sieuraca ocenia bardzo pozytywnie J. Rousseau (*Le Salon à vol d'oiseau*, „Revue des Beaux-Arts. Tribune des artistes” 10, 1859, s. 228): „il obtient un relief vigoureux sans le secours presque d'aucune ombre, où il entasse clair sur clair avec la hardiesse d'un Vénitien de naissance. M. Sieurac y arrive à un effet très corsé de coloration, non, comme Jordaens, par la combinaison des tons les plus intenses et les plus éclatants de la palette, mais par l'unique et savante opposition de tons en eux-mêmes assez sourds et continuellement rompus”. Podają za T. Gautier, *Exposition de 1859*, s. 284.

43. Laurent
Pécheux,
Wenus i amory,
1794.
Chambéry,
Musée des
Beaux-Arts



hojnym impastowaniem, pokrytym złocistym laserunkiem. Ramiona, ręce, osadzenie kończyn, namalowano śmiałym pędzlem. Fryzura ma piękny rudy ton, żywo odcinający się od skroni i tworzący ciepłe współbrzmienie [...] Jest tu rozświetlone słońcem ciało. Nie ma nadmiaru witalności Rubensa, ale włoska delikatność w jej najbardziej rozkosznej postaci [...] Praca pani Beauvais ma więc bardzo poważne zalety i powinna zostać zakupiona przez jedno z naszych muzeów, gdzie zajęłaby chwalebne miejsce¹³⁹.

Recenzentka dostrzega zatem w obrazie oparcie ogólnej tonacji barwnej na przebijającej podmalówce, czyli zabieg techniczny uważany za typowy dla szkoły weneckiej, na szerszą skalę wprowadzony do malarstwa francuskiego XIX wieku przez Delacroix i Couture'a.

Sławne akty weneckie cieszyły się zawsze powodzeniem u kopistów i naśladowców, tworzących niekiedy zabawne pastisze, jak chociażby *Wenus i amory* Laurenta Pécheux z roku 1794 (il. 43), wzorowana na *Wenus z Urbino* Tycjana¹⁴⁰. To Tycjanowskie dzieło, znane z rycin i łatwo dostępne w oryginale w zbiorach florenckich Uffiziów, było w XIX wieku nadzwyczaj często kopiowane. W latach 1821-1822 olejną



¹³⁹ M. de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], *Salon de 1867*, „L'Artiste”, 1 mai 1867, s. 254. Anaïs Beauvais była m. in. uczennicą Henera, co może tłumaczyć zastosowaną przez nią technikę. Słownik Bénézita podaje (błędnie), że debiutowała na Salonie w r. 1868. Do śmierci w r. 1898 wystawiała głównie portrety i sceny rodzajowe.

¹⁴⁰ *Vénus et amours (Allégorie de la Raison sous la forme de Minerve, conseillant la Nature sous la forme de Venus, et une douzaine de petits Amours se jouant autour de la Déesse)*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts. Zob. S. Laveissière, *Laurent Pécheux (1729-1821): trois tableaux inédits*, „Revue du Louvre”, 1983, s. 407-408.



44. Armand Point, *Samotność*, Salon 1909

jego replikę sporządził Ingres¹⁴¹; miała ona posłużyć Bartoliniemu za model dla rzeźby, i zapewne – przelożona na linearną manierę Ingresa – nadawała się do tego lepiej niż miękko modelowany oryginał. Kopia, wykonana przez Jean-Jacques Hennaera podczas jego pobytu na stypendium we Włoszech z początkiem lat sześćdziesiątych, przewyższa natomiast Tycjana pod względem miękkości faktury i, podobnie jak powstała wtedy kopia z Correggia, zapowiada późniejsze mgliste kompozycje alzackiego mistrza¹⁴². Obraz Félix-Joseph Barriasa *Odpoczynek*, przedstawiający Tycjana przy pracy nad *Wenus z Urbino*, uznał jeden z recenzentów za pretekst do namalowania efektownego aktu¹⁴³. Inna naga figura, autorstwa Félix-Auguste Clementa, tym razem pozbawiona bezpośrednich odniesień do historii malarstwa, zyskała sobie pochlebny ocenę Gautiera, potwierdzającą raz jeszcze łatwość, z jaką tego rodzaju produkty kojarzono ze sztuką wenecką: „Jak znakomitym obrazem jest śpiąca *Rzymianka* p. Clementa! Z przyjemnością zobaczyliśmy znowu tę piękną ciemnowłosą kobietę, leżącą na białej pościeli jak *Wenus Tycjana*, i nasz podziw dla niej jeszcze się powiększył [...] Jak prawdziwe, mocne i pełne soków jest to ciało! Pulsuje w nim życie”¹⁴⁴.

¹⁴¹ Baltimore, Walters Art Gallery.

¹⁴² Obie kopie znajdują się w Muzeum Hennaera w Paryżu. Zob. A. Boime, *The Academy...*, s. 130, il. 116, 117.

¹⁴³ Félix-Joseph Barrias (1822-1907), *Le Repos (Titien peignant la Vénus du duc d'Urbino en 1548)*, Salon 1866. C. Clément, *Exposition de 1866*, „Journal des débats”, 5 mai 1866.

¹⁴⁴ T. Gautier, *Abécédaire...*, s. 108-109.

45. Théodore Chassériau,
Śpiąca nimfa,
 1850.
 Awinion,
 Musée Calvet



Transpozycje Tycjanowskich aktów, czasem dosłowne, a czasem niezręczne, powtarzały się w malarstwie akademickim aż do początku naszego stulecia. Jednym z późnych przykładów jest spoczywająca we włoskim pejzażu *Samotność* (il. 44)¹⁴⁵ Armanda Point, wystawiona na Salonie w roku 1909, zakomponowana według metody weneckiego mistrza i z użyciem takich elementów kształtowania scenerii, jak białe i lśniące draperie, a równocześnie wykorzystująca bardziej od Tycjana linearne i wysubtelnione wzory manierystyczne. Wzory te odpowiadały typowej dla sztuki przelomu wieków tendencji symbolizującej i lepiej od modeli weneckich wyrażały nowy ideał kobiecego piękna i nieco perwersyjną modernistyczną erotykę. Point zaczynał zresztą jako symbolista z kręgu Peladana i Różokrzyżowców. W wyniku podróży do Włoch w roku 1891 porzucił modernizm i „stał się pilnym uczniem przeszłości”.

Po wielu lekturach i doświadczeniach – pisze Point – wskrzesiłem malarstwo Prymitywów, malarstwo temperowe i freskowe, a następnie, rozwijając się pod wpływem wielkich mistrzów włoskich, zapragnąłem odnaleźć technikę malarzy weneckich. Prowadziłem badania nad dawnymi werniksami i udało mi się, dzięki bursztynowemu werniksowi, który sam sporządzam, opanować sztukę stosowania na dowolnym podłożu delikatnych laserunków mistrzów weneckich. Moje hasło brzmi: wszystko dla piękna¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *La Solitude*. A. Germain, *Le Nu au Salon. Année 1909*, Paris [b. d.], il. na s. 21.

¹⁴⁶ *Kobieta w sztuce. 53 reprodukcje barwne obrazów najwybitniejszych malarzy współczesnych*. Opisy podał Boyer d'Agen, przedmowę napisał d'Armand Dayot [sic], Warszawa b. d. [ok. 1913], s. nlb.



46. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Salon 1865. Paryż, Musée d'Orsay

Akty Tycjana i innych mistrzów weneckich, uważane w XIX wieku za doskonały przykład „czystego” malarstwa, w którym – wbrew tytułowi – alegoryczny lub mitologiczny pretekst odgrywa jedynie marginalną rolę¹⁴⁷, interesowały zarówno malarzy tradycjonalistów, jak i nowatorów w rodzaju Courbета czy Maneta. Théodore Chassériau w wizerunku swojej przyjaciółki, Alice Ozy, dokonał w roku 1850 nowoczesnej interpretacji tych wzorów (il. 45). Pozę *Antiope* z Luwru wykorzystał nie tylko Ingres (il. I)¹⁴⁸, ale i Courbet w obrazie z roku 1862¹⁴⁹, a *Wenus z Urbino* posłużyła za osnowę kompozycji *Olimpii* Maneta, namalowanej w roku 1863 i eksponowanej na Salonie dwa lata później (il. 46). Na wybór *Wenus* Tycjana jako wzoru wpłynęła zapewne jej interpretacja, głoszona między innymi przez Hippolyte'a Taine'a, jako wizerunku weneckiej kurtyzany¹⁵⁰.

Analiza związku *Olimpii* z obrazami Tycjana przekracza ramy niniejszej książki, poprzestaniemy zatem na odesłaniu do literatury. Warto tu jedynie przypomnieć, że uważa się *Olimpię* za odpowiedź Maneta na



¹⁴⁷ Na taki właśnie, przeważający wówczas, odbiór *Wenus z Urbino* zwraca uwagę T. Reff, powołując się na Słownik Larousse'a XIX wieku. T. Reff, *Manet: Olympia*, London 1976, s. 55. Zob. też idem, *The Meaning of Manet's Olympia*, GBA 63, 1964, s. 118; oraz idem, *The Meaning of Titian's Venus from Urbino*, „Pantheon” 21, 1963.

¹⁴⁸ Ingres, *Jowisz i Antiope*, 1851, Paryż, musée d'Orsay

¹⁴⁹ Miejsce przechowywania nieznane. P. Courthion, *L'opera completa di Courbet*, Milano 1985, nr 321.

¹⁵⁰ T. Reff, *Manet: Olympia*, s. 54-55. Wśród kilku Manetowskich kopii Tycjana, wykonanych w okresie studiów u Couture'a, znajduje się niewielka kopia *Wenus z Urbino* zrobiona we Florencji w r. 1853 (lub 1856-1857). Zob. E. Ruhmer, *op. cit.*, s. 459; J-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 222.

47. Alexandre
Cabanel,
kopia *Koncertu
wiejskiego*
Giorgione'a/
Tycjana,
ok. 1850.
Montpellier,
Musée Fabre



fragment studium Baudelaire'a *Malarz życia współczesnego* z roku 1863, w którym poeta dowodzi, że dla przeciętnego artysty, który chciałby namalować współczesną kurtyzanę, inspirowanie się wzorami Tycjana czy Rafaela byłoby bezużyteczne¹⁵¹.

Drugi obraz pokazany przez Maneta w roku 1865, *Chrystus wśród żołnierzy*, także zawierał cytaty z mistrzów: Tycjana i Van Dycka, opisane przez niektórych recenzentów. Otwarte aluzje do Tycjana w *Olimpii* przeszły natomiast prawie bez echa¹⁵², co jest tym bardziej zaskakujące, że głębiej ukryte zapożyczenia z Rafaela i Giorgione'a w *Śniadaniu na trawie* zostały szybko odnotowane¹⁵³. Wydaje się, że właśnie to niezwykle, bo oparte na dawnej sztuce, potraktowanie współczesnego

¹⁵¹ C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybrała i przełożyła J. Guze, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 205. Zob. T. Reff, *Manet: Olympia*, s. 60.

¹⁵² T. Reff, *Manet: Olympia*, s. 47-48; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985, s. 93-94.

¹⁵³ Zależność kompozycji *Śniadania na trawie* od ryciny *Sąd Parysa* Marcantonio Raimondi według Rafaela zauważył w 1864 r. E. Chesneau (*L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris 1864, s. 189-190). Zob. J.-P. Cuzin, *op. cit.*, s. 221, gdzie znajduje się przegląd literatury i dotychczasowych interpretacji. Warto dodać, że również Du Camp (w r. 1866) zarzucił Manetowi źle ukryte zapożyczenia z obrazów Giulia Romano i rycin Marcantonio. M. Du Camp, *Salon de 1866* [w:] idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867, s. 190-191.

a przy tym dwuznacznego i pospolitego tematu, stwarzając nowego rodzaju napięcia między formą i treścią, stało się – co najmniej na równi z niekonwencjonalną techniką – istotną przyczyną negatywnego przyjęcia *Olimpii* przez recenzentów i publiczność Salonu¹⁵⁴.

Dziewiętnastowieczni widzowie dobrze przyjmowali dzieła, które w warstwie treściowej powoływały się na mitologię lub historię. *Wenus Cabanela* zadowalała większość krytyków, a jego *Wenecka patrycjuszka*, określona później – niewątpliwie tendencyjnie – jako „Wenus z Folies Bergères”¹⁵⁵, także nie wydawała się pospolita, ponieważ chronił ją nobilitujący tytuł, a pewna twardość stylu artysty nikogo prawie nie raziła. Recenzenci widzieli w nim doskonalszego rysownika niż malarza i doszukiwali się – mimo jego pełnych podziwu słów na temat Tycjana – oddziaływania przesubtelnionej sztuki Andrea del Sarto oraz błędnych i zimnych kompozycji Bronzina¹⁵⁶. Te trafnie ujęte analogie nie wykluczają zainteresowań Cabanela malarstwem weneckim, o których świadczy istniejąca kopia (il. 47) *Koncertu wiejskiego* z Luwru. Jak zauważa Albert Boime, szereg kopii i szkiców twórcy *Narodzin Wenus*, wykonanych bardzo swobodną techniką, dowodzi dużej biegłości warsztatowej¹⁵⁷. O martwym wykończeniu jego obrazów zdecydował więc nie tyle brak umiejętności, co raczej ciężenie akademickiej tradycji.

Zarówno malarze aktu, jak i pejzażyści, wzorowali się chętnie na obrazach Giorgione’a¹⁵⁸. W drugiej połowie XIX wieku jego pozycja w historyczno-artystycznej hierarchii wyraźnie się wzmocniła. O ile dawniej Gautier wymieniał jako głównych mistrzów szkoły weneckiej jedynie Tycjana, Veronese’a i Tintoretta, w dalszej kolejności umieszczając

¹⁵⁴ Oprócz podstawowych (cytowanych wyżej) książek T. Reffa i T. J. Clarka zob. następujące interpretacje: E. Forssman, *op. cit.*, s. 162-165; W. Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, mit einem Beitrag von J. Heusinger von Waldegg, Köln 1973, rozdz. III („Manet, Zola und die «Olympia»”) i IV, 1. („Manet und Tizian”). Z nowszych prac zob. np.: C. Bernheimer, *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-century France*, Harvard University Press 1989; M. Haddad, *La divine et l'impure. Le nu au XIX^e*, Paris 1990, s. 73 i nast.

¹⁵⁵ *Patricienne de Venise* Cabanela (Salon 1882) określił w ten sposób André Malraux. Podaje za N. Ivanoff, *Venise dans la peinture française*, „Archives de l'Art français”, Nouvelle période XXV, 1978, s. 396. Obraz reprodukuje J.-P. Cuzin, *op. cit.*

¹⁵⁶ G. Lafenestre, *Alexandre Cabanel (1824-1889)* (1889) [w:] idem, *La Tradition dans la peinture française*, s. 200.

¹⁵⁷ A. Boime, *The Academy...*, s. 130. Kopia *Koncertu wiejskiego* z ok. r. 1850 znajduje się w Montpellier, Musée Fabre. Zob. J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 205.

¹⁵⁸ Publikacje na temat dziewiętnastowiecznej „fortuna critica” Giorgione’a, w tym zwłaszcza roli Byrona, zestawil ostatnio W. Hauptman, *Some New Nineteenth-Century References to Giorgione's „Tempesta”*, „Burlington Magazine” 136, 1994, s. 78-82.



48. Léon Bonnat, kopia postaci z *Koncertu wiejskiego* Giorgione'a /Tycjana. Bayonne, Musée Bonnat



Giorgione'a razem z Giovannim Bellinim¹⁵⁹, to w latach sześćdziesiątych dostrzegaliśmy u niego „ton tak ciepły, bogaty i mocny, że Tycjan mu go zazdrościł i go nie przewyższył”¹⁶⁰. Do *oeuvre* Giorgione'a zaliczano wówczas znacznie więcej obrazów niż obecnie, ale jego reputacja opierała się przede wszystkim na *Koncertcie wiejskim* z Luwru, który zresztą wkrótce potem zaczęto przypisywać także Tycjanowi¹⁶¹. Uważano *Koncert* – w jeszcze większym stopniu niż *Wenus z Urbino* – za kompozycję rodzajową, za ilustrację sielskiej sceny z czasów renesansu, a równocześnie za arcydzieło harmonii pełnych, zmysłowych aktów i pięknego pejzażu. Z tych względów interesowali się nim nie tylko akademicy, ale i malarze o zacięciu realistycznym. Kopiowali go, oprócz Cabanella, m. in. Millet, Bonnat (il. 48), Poterlet, Gustave Ricard, Fantin-Latour, Manet, Degas i Cézanne¹⁶². Wynikające z tych zainteresowań artystyczne rezultaty były w każdym wypadku odmienne i rozmaicie powiązane ze źródłem inspiracji: od delikatnych, miękko modelowanych i nieco mdłych

aktów Hennera w rodzaju *Zuzanny w kąpeli* z roku 1865 (il. VIII)¹⁶³, aż po wystawione dwa lata wcześniej *Śniadanie na trawie* Maneta, będą-

¹⁵⁹ E. Hüttinger, *Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle* [w:] *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Hrsg. v. R. Bauer [et al.], Frankfurt am Main 1977, s. 155.

¹⁶⁰ T. Gautier, *Collection d'Espagne*, „Moniteur”, 8 mai 1868, przedrukowane w: idem, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris 1883, s. 270-271. Cyt. za M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, s. 70-71.

¹⁶¹ Odejście od tradycyjnej atrybucji odnotował w roku 1878 Henner. Zob. *Entretiens de J.-J. Henner*, Paris 1925, s. 13. Podaję za F. Haskell, *Giorgione's „Concert champêtre” and its Admirers* (1971) [w:] idem, *Past and Present in Art and Taste*, New Haven and London 1987, s. 153. Dzieje atrybucji przypomniał ostatnio A. Ballarin w katalogu wystawy *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Grand Palais 1993, Paris 1993 (2^e éd.), s. 357-366 i 392-400.

¹⁶² Zob. F. Haskell, *op. cit.*, s. 148-149 i przyp. 23 i 24; oraz J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 200-209.

¹⁶³ Jean-Jacques Henner (1829-1905), *La chaste Suzanne*, Salon 1865, Musée d'Orsay. Akty Hennera z późniejszego okresu, często w charakterystyczny sposób wynurzające się z mroku, mają inny wyraz stylowy.

ce w zamierzeniu – jak wynika z wypowiedzi malarza przekazanych nam przez jego biografów – współczesnym, jasnym i barwnym (i jak zwykle u niego – ryzykownym) odpowiednikiem tego muzealnego dzieła¹⁶⁴.

O ile artyści akademicy około roku 1860 chętnie sięgali do sztuki Cinquecenta, to wśród twórców młodszego pokolenia zaznaczył się wówczas nawrót do weneckiego malarstwa XV wieku. Zainteresowa-



49. William Haussoullier, *Źródło młodości*, Salon 1845. Zbiory prywatne

nie to należy łączyć z ogólną modą na prymitywów włoskich, stanowi ono jednak najpóźniejszą fazę tego zjawiska. Już wcześniej, w latach czterdziestych, doszukiwano się w obrazie Williama Haussoulliera *Fontanna młodości* (il. 49), powstałym pod wpływem Ingesa i nazareńczyków niemieckich, oddziaływania Belliniego i wczesnych Wenecjan¹⁶⁵. W drugiej połowie XIX wieku można już mówić o wielości źródeł inspiracji, jakie stale mieli przed oczami poszczególni malarze. W dążeniu do oryginalności starano się odnawiać repertuar wzorów i rezygnować z modeli najbardziej banalnych. Do akademickich kompozycji dekoracyjnych wkraczały więc wzory barokowe, które, podobnie jak w architekturze, wykorzystywano z większym zrozumieniem niż w pierwszej połowie stulecia, imitując nieraz doskonale stylowy wyraz oryginałów. W tym neobarokowym prądzie jednym z cennych wzorów stał się Tiepolo¹⁶⁶, dla miłośników Quattrocenta szczególne znaczenie miał natomiast Carpaccio.

Warto zauważyć, że w przeciwieństwie do Giovanniego Belliniego, który w opinii dziewiętnastowiecznych krytyków zbliżał się czasem do mistrzów pełnego renesansu i pod pewnymi względami nie ustępował

¹⁶⁴ F. Haskell, *op. cit.*, s. 149. Zob. też Giacomo [Jacques] Mesnil, „*Le déjeuner sur l'herbe*” di Manet ed „*Il Concerto Campestre*” di Giorgione, „L'Arte”, 1934.

¹⁶⁵ *Fontaine de Jouvence* (Salon 1845; zbiory prywatne): „le nom de Jean Bellin et de quelques Vénitiens des premiers temps nous a traversé la mémoire”. C. Baudelaire, *Salon de 1845* [w:] idem, *Oeuvres complètes*, Paris 1961, s. 822. Opinię Baudelaire'a, zarzucającego malarzowi nadmiar erudycji, analizuje D. Ternois, *Baudelaire et l'Ingrisme* [w:] *French Nineteenth-Century Painting and Literature*. Ed. U. Finke, Manchester 1972, s. 30.

¹⁶⁶ Zob. P. Georgel, *Tiepolo à Barbizon*.

50. James Tissot,
*Odjazd syna
marnotrawnego*
(ławowany szkic
rysunkowy
do obrazu
wystawionego
na Salonie
1863 r.)



Tycjanowi¹⁶⁷, młodszy odeń Vittore Carpaccio był zrazu bardzo mało znany, potem zaś traktowano go jako przedstawiciela prymitywów, jako „Memlinga Wenecji”¹⁶⁸. Jego odkrycie w drugiej połowie lat pięćdziesiątych przez stypendystów Akademii Francuskiej w Rzymie, takich jak Elie Delaunay¹⁶⁹, oraz przez innych związanych z tym środowiskiem malarzy, jak Moreau i Degas¹⁷⁰, miało więc urok nowości i polegało na fascynacji żywością kolorytu i świeżości ujęcia wielofigurowych scen. Efektów tego zainteresowania sztuką Quattrocenta doszukali się krytycy m. in. w obrazach Moreau z początku lat sześćdziesiątych, określając je jako archaizujące pastisze Mantegni¹⁷¹ lub kompozycje inspirowane stylem Carpaccia¹⁷².

¹⁶⁷ Zob. np. G. Planche, *Peinture monumentale: MM. Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin* (1846) [w:] idem, *Portraits d'artistes*, t. I, s. 237.

¹⁶⁸ Zob. C. Blanc, *De Paris à Venise*, Paris 1857, s. 199-200, który zresztą dokonuje przewartościowania i ocenia Carpaccia wyżej od Belliniego. Podaje za P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau. Complete Edition of the Finished Paintings, Watercolours and Drawings*, Oxford 1977, s. 70.

¹⁶⁹ P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau*, s. 70; *Ingres & Delacroix through Degas & Puvis de Chavannes. The Figure in French Art 1800-1870*. Catalogue by M. L. H. Reymert [et al.], Shepherd Gallery 1975, New York 1975, s. 292-293. Zob. też katalog wystawy Delaunaya w Musée Hébert z r. 1989.

¹⁷⁰ Zob. P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau en Italie (1857-1859) d'après sa correspondance inédite*, BSHAF, 1974, s. 173-191; idem, *Gustave Moreau, passim*; T. Reff, *New Light on Degas's Copies*, „Burlington Magazine”, June 1964; idem, *More Unpublished Letters of Degas*, „Art Bulletin” 51, 1969, s. 281-289; H. Loyrette, *Degas e l'Italia*, Villa Medici, dicembre 1984 – febbraio 1985, Roma 1984 (z obszerną bibliografią), *passim*, zwił. s. 42.

¹⁷¹ Zob. np. C. Clément, *Exposition de 1864*, „Journal des débats”, 13 mai 1864; E. Chesneau, *Salon de 1865*, „Le Constitutionnel”, fragm. przedrukowany w: idem, *Nations rivales dans l'art*, Paris 1868, s. 182-192; E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878, s. 111.

¹⁷² „...on a parlé d'archaïsme [...], on a parlé de Mantegna, de Lucas Kranach [sic], on a même prononcé le nom de Botticelli, je ne sais pourquoi, et enfin on a accusé M. Moreau



Obrazy Moreau dalekie są od pastiszu, niemniej zdarzał się on innym artystom o podobnych zainteresowaniach. James Tissot, który podczas pobytu w Wenecji około 1862 roku nad Tycjana i Tintoretta przedkładał Belliniego i Mantegnę, wystawił w roku następnym utrzymaną w konwencji Carpaccia scenę *Odjazdu syna marnotrawnego* (il. 50), traktowaną, jak pisał do Degasa, możliwie bezosobowo, z całkowitym podporządkowaniem się stylowi dawnego mistrza¹⁷³. Postępowanie takie, charakterystyczne dla Tissota zmieniającego wówczas manierę w sposób nasuwający podejrzenie o koniunkturalizm, nie było jednak raczej regułą. Inni malarze, jak chociażby Degas, traktowali historyczne wzory z coraz większą dowolnością i – pomimo nieraz dosłownych cząstkowych zapożyczeń – szukali w nich przede wszystkim inspiracji dla własnych dążeń i przemyśleń. W obrazie *Córka Jeftego* (il. 51) wpływ dawnych mistrzów, których Degas wtedy kopiował, jest głęboko

51. Edgar Degas, *Córka Jeftego*, 1859-1860. Northampton, Mass., Smith College Museum of Art (Purchased, Drayton Hillyer Fund, 1933)

d'avoir tout simplement essayé de faire un pastiche de ces vieux maîtres. A mon avis, si M. Moreau rappelle un peintre ancien, il rappelle Vittore Carpaccio, c'est-à-dire que, comme lui, il est à la fois très-dessinateur et très-coloriste; c'est là que s'arrête l'analogie". M. Du Camp, *Salon de 1864* [w:] idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle...*, s. 115.

¹⁷³ M. Wentworth, *James Tissot*, Oxford 1984, s. 40-41. Obraz ten, *Le Départ de l'enfant prodigue*, odnalazł się ostatnio i był eksponowany na wystawie Tissota w Petit Palais w 1986 r. Szkic rysunkowy reprodukowano w „Burlington Magazine” z maja 1970.

ukryty; artysta przejmując czasem schematy kompozycyjne myślał przede wszystkim o kwestiach ogólnych; starał się połączyć „uduchowienie i czułość Mantegni z werwą i kolorytem Veronese’a”¹⁷⁴.

Dla artystów pierwszej połowy XIX wieku, bądź to – jak Delacroix – związanych z romantyzmem, lub – jak Couture – reprezentujących postawę bardziej akademicką, weneckie Cinquecento było źródłem motywów kompozycyjnych i dawało niezrównaną lekcję techniki. W drugiej połowie stulecia, w dobie impresjonizmu, ewolucja techniki malarskiej i emancypacja koloru przekroczyła ramy wyznaczone przez osiągnięcia dawnych szkół, wskutek czego stosunek do artystycznego dziedzictwa uległ zmianie. Malarze awangardowi drugiej połowy stulecia, swobodnie sięgając do innych, odleglejszych wzorów XV wieku, nie opowiadali się w ten sposób – jak niegdyś nazareńczycy – za programowym archaizmem, ale podejmowali dialog z przeszłością, tak charakterystyczny dla sztuki nowoczesnej.

¹⁷⁴ „...chercher l'esprit et l'amour de Mantegna avec la verve et la coloration de Veronese”. H. Loyrette, *op. cit.*, s. 155; J.-P. Cuzin, M.-A. Dupuy, *op. cit.*, s. 321, 324.

PODSUMOWANIE



Prześledzenie wątku neoweneckiego we francuskim malarstwie dziewiętnastowiecznym natrafia na szereg trudności. Wynikają one między innymi z bogactwa i różnorodności sztuki weneckiej XVI wieku, a także z płynności, jaką w ubiegłym stuleciu miało pojęcie dawnej „szkoły weneckiej”.

Termin ten funkcjonował przede wszystkim jako swego rodzaju hasło wywoławcze – oparte na znajomości stosunkowo niewielkiej liczby najwybitniejszych obrazów kilku malarzy weneckich, głównie ze zbiorów Luwru – oznaczające mistrzostwo techniki i przewagę koloru nad rysunkiem.

Malarstwo weneckie z tej dziewiętnastowiecznej perspektywy przedstawia się – zgodnie z dawną tradycją – jako przeciwieństwo klasycyzmu i zdominowanej przez linearną formę sztuki rzymskiego renesansu, a także jako narzucające się źródło inspiracji dla kolorystów. W ten też sposób rozumieli wenecki wpływ dawni krytycy. Późniejsi badacze formułowali niekiedy na tej podstawie zbyt daleko idące uogólnienia, jak choćby – wyrażony co prawda z zastrzeżeniem – pogląd Juliusza Starzyńskiego, że dążenie do dekoracyjnej syntezy opartej na weneckiej inspiracji stanowiło, obok rodzajowości i realistycznej tendencji w pejzażu, jeden z głównych prądów w sztuce europejskiej aż do pojawienia się impresjonizmu¹. Co więcej, doszukiwano się niekiedy związków między kolorytem Veronese’a czy Tintoretta a dziełami Renoira i Cézanne’a. Bliższe prawdy będzie raczej traktowanie malarstwa weneckiego jako pierwszego ogniwa całego kierunku kolorystycznego przewijającego się przez sztukę nowożytną i kształtującego

¹ J. Starzyński, *L'Inspiration de l'art vénitien dans la peinture polonaise des XIX^e et XX^e siècles* [w:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a cura di Luigi Cini, Venezia-Roma 1965, s. 107.



europijską estetykę i wrażliwość². W procesie emancypacji koloru, zachodzącym w malarstwie drugiej połowy XIX wieku, to pośrednie oddziaływanie Wenecji odegrało co najmniej równie istotną rolę, jak inspiracje bezpośrednie.

Dla artystów wieku historyzmu bezpośrednie czerpanie ze sztuki przeszłości było bardzo ważne. Już w okresie bezwzględnej przewagi neoklasycyzmu na początku ubiegłego stulecia w artystycznych polemikach stale powoływano się na przykład dawnych szkół, w tym również na mistrzów Wenecji. W przypadającym na następne dziesięciolecie sporze klasyków z romantykami sztuka wenecka stanowiła – bardziej nawet niż Rubens – naturalną legitymację i oczywisty wzór dla dążeń tych ostatnich. Charakterystyczne dla malarstwa francuskiego całego XIX wieku przywiązanie do tradycyjnych tematów i rodzajów – wynikające z rozwiniętego mecenatu państwowego i z oddziaływania konserwatywnych instytucji artystycznych – powodowało, że dawne wzory dawały się często zastosować niemal bez modyfikacji. Nawet tak oryginalny i niezależny twórca, jak Delacroix, widział w malarstwie nowożytnym źródło gotowych recept nie tylko kompozycyjnych, ale również kolorystycznych i technicznych. W centrum jego zainteresowań znajdowało się między innymi weneckie Cinquecento.

Wybór wzorów był każdorazowo uwarunkowany stanem wiedzy na temat historii sztuki i panującymi w tej dziedzinie stereotypami. Analogicznie do zmieniającej się hierarchii dawnych szkół rozpowszechnienie mody na weneckie Cinquecento nastąpiło po neoklasycznym kulcie antycznej Grecji i Rzymu, a także po fazie neorenesansu opartej na sztuce rzymskiego Cinquecenta. Zjawiskiem niemal równoległym pod względem chronologii było we Francji zainteresowanie „prymitywami” XIV i XV wieku, służące wyrażeniu przeciwstawnych, linearnych tendencji stylowych, związanych wtedy zwykle ze sztuką religijną. Malarstwo neoweneckie kojarzyło się natomiast – odpowiednio do treści, jakich doszukiwano się w sztuce miasta dożów – z wolnością i twórczą swobodą renesansowych mistrzów. Kult Tycjana i Tintoretta rozwijał się pod wpływem romantycznego kultu silnych osobowości, nabierającego nowych treści pod koniec stulecia, kiedy zresztą jedno z głównych miejsc w panteonie artystycznym zajął Giorgione. Na przełom stuleci przypada też kulminacja mitu Wenecji, który wszakże – podobnie jak późny historyzm w architekturze – wyraził się już w nowych formach.

² *Ibidem*, s. 105.

Poziom wiedzy na temat dawnej sztuki – zarówno wiedzy krytyków, jak i malarzy – był nie mniej zróżnicowany niż poziom dziewiętnastowiecznych obrazów. Głęboka kultura Delacroix wydaje się wyjątkowa, co niezależnie od skali plastycznego talentu każe traktować jego twórczość – i zawarte w niej nawiązania do przeszłości – jako zjawisko indywidualne. Wśród malarzy zdarzała się, rzecz jasna, wcale rzetelna znajomość problemów technicznych i erudycja kompozycyjna, oparta na powszechnej praktyce kopiowania obrazów i korzystania z rycin. Z kolei wiedza krytyków, zwłaszcza w wypadku parających się tą dziedziną wybitnych pisarzy, pozwalała nieraz na formułowanie bardzo wartościowych spostrzeżeń i analiz, ale w odniesieniu do malarskiego warsztatu pozostawiała czasem wiele do życzenia. Z tych przyczyn częste w ówczesnych tekstach porównania dziewiętnastowiecznych obrazów z dziełami takich czy innych dawnych szkół należy traktować z pewną rezerwą. Niezależnie od wartości merytorycznej świadczą te porównania o intencjach malarzy i krytyków, którzy niejednokrotnie szukając uzasadnienia dla nowych kierunków posługiwali się autorytetem uznanych szkół i mistrzów. Nawet na początku XIX wieku, kiedy szkoła wenecka stała w artystycznej hierarchii znacznie niżej od antyku i Rafaela, odwołanie się do Tycjana czy Veronese'a nobilitowało dążenia kolorystyczne.

Ogólnie rzecz biorąc, prąd neowenecki w malarstwie zeszłego stulecia należał do szerszego kierunku neorenesansowego i był typowy zwłaszcza dla jego późniejszej fazy. Jak inne neostyle, nosił on zrazu znamię nowości, a następnie, po roku 1850, został zaakceptowany przez konserwatywne środowiska akademickie. Z drugiej strony – jako prąd *par excellence* kolorystyczny – był związany z romantyzmem i z ideami artystycznej wolności, miał zatem cechy permanentnej awangardy. Odegrał szczególną rolę w okresie przewycięzania klasycyzmu i kształtowania się liberalnego historyzmu w drugiej ćwierci XIX wieku. W latach trzydziestych i czterdziestych na szerszą skalę czerpali ze wzorów weneckich stosunkowo jeszcze nieliczni malarze i propagowali je niektórzy liberalni krytycy. Po połowie stulecia spopularyzowały się one w ten sam sposób, jak niegdyś wzory rafaelowskie, a nowatorsko nastawieni twórcy, pragnąc uniknąć banalnych już wówczas rozwiązań, sięgnęli do innych źródeł, z których jednym było weneckie Quattrocento. Wtedy jednak nawiązywanie do dawnych mistrzów nie oznaczało już imitowania ich techniki i warsztatu, ponieważ pod tym względem nowoczesne malarstwo przekroczyło ramy wyznaczone przez sztukę przeszłości.

ANEKS I

TEMATYKA WENECKA W MALARSTWIE, 1800-1880. OBRAZY MALARZY FRANCUSKICH ORAZ MALARZY INNYCH NARODOWOŚCI WYSTAWIONE W PARYŻU



Aneks obejmuje obrazy o tematyce związanej z Wenecją czasów średniowiecza i renesansu, pomija natomiast sceny przedstawiające Wenecję dziewiętnastowieczną. W nawiasach podano literackie źródła tematów, zwłaszcza w wypadkach, gdy były przytoczone w katalogach Salonów.

Obrazy wystawione na Salonach w latach 1800-1880 wyszukano z katalogów z pomocą indeksu Jona Whiteleya¹. Aneks uzupełniono na podstawie kilku innych źródeł, głównie o obrazy spoza Salonów. Wykorzystano m.in. słowniki artystów Thieme-Beckera i Bénézita, bibliografię Claudine Lacoste-Veysseyre² i katalogi wystaw i muzeów³. Te i inne dodatkowe źródła informacji odnotowano w nawiasach kwadratowych. Gwiazdka przed tytułem oznacza, że na początku Salonu obraz był własnością malarza.

Podany spis nie może być kompletny. W szczególności tytuły odnotowane w katalogach Salonów nie zawsze pozwalają na jednoznaczne określenie treści obrazów⁴.

¹ J. Whiteley, *Subject Index to Paintings Exhibited at the Paris Salon, 1673-1870*, Oxford 1993 (maszynopis). Wbrew tytułowi indeks dochodzi do roku 1881. Obejmuje dział francuski na Wystawie Powszechnej 1855 r. i Salon Odrzuconych 1863 r., pomija natomiast Wystawy Powszechne 1867 i 1878.

² *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier 1985.

³ M.in. Jean-François Mozziconacci, *Répertoire des peintures du XIX^e siècle (Collections du Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, vol. V)*, Carcassonne 1990.

⁴ Np. obraz F.-J. Barriasa przedstawiający Tycjana przy pracy nad *Wenus z Urbino* wystawiono na Salonie 1866 r. pod tytułem *Le Repos*. Ustalenie treści było możliwe dzięki wykorzystaniu recenzji.

Sceny z życia malarzy weneckich

(układ alfabetyczny)

Henri Baron (1816-1885), *Auberge des peintres vénitiens*, 1862?, [Lacoste-Veysseyre]

Bellini

1. Émile-Edouard Mouchy (1802-1870), *Sujet de la vie de Gentil-Bellin, peintre vénétien*, Salon 1827 (nr 755 (a))
2. Léon-Marie-Joseph Billardet (1818-1862), *Les Bellini (Le vieux Bellini communiquant les préceptes de son art à ses fils)*, Salon 1845 (nr 120), Besançon, Musée
3. Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902), *Antonello de Messine et Giovanni Bellini*, Salon 1872 (nr 961)

Giorgione

1. Henri Baron (1816-1885), *Giorgione Barbarelli faisant le portrait de Gaston de Foix Duc de Nemours*, Salon 1844 (nr 68)
2. Ferdinand Wachsmuth (1802-1869), **Le Giorgione*, Salon 1848 (nr 4526)
3. Alfred Guès (1837-po 1908), *Jeunesse de Giorgion* (Vasari), Salon 1867 (nr 707)

Tintoretto

1. J.-A.-D. Ingres (1780-1867), *Le Tintoret et l'Arétin*, 1815, zbiory prywatne
2. Alexandre Menjaud (1773-1832), *Le Tintoret et l'Arétin*, Salon 1822 (nr 929 (c))
3. Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), *Le Tintoret et l'Arétin*, Salon 1822, [Haskell, *The Old Masters*, s. 105, 238]
4. Mlle Élise Journet, *Maria Tintorella, dans l'atelier de son père, montre sa peinture à des seigneurs vénitiens*, Salon 1839 (nr 1110)
5. Léon Cogniet (1794-1880), **Le Tintoret et sa fille*, Salon 1843 (nr 241), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (dalej: MBA)
6. Léon Cogniet (1794-1880), *Le Tintoret et Marie*; dessin, Salon 1843 (nr 1221)
7. Louis-Georges Brillouin (1817-1893), *Le Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille*; dessin, Salon 1845 (nr 1724)
8. Edouard Baille (1814-1888), *Le Tintoret et l'Arétin*, Salon 1846 (nr 59)
9. Mme Louise Desnos (1807-po 1870), **Enfance du Tintret*, Salon 1852 (nr 351)
10. Émile Julien de la Rochemoire, *Le Tintoret dans l'atelier de sa fille*, Salon 1852 (nr 721)
11. J.-A.-D. Ingres (1780-1867), *Le Tintoret et l'Arétin* (replika z 1848), Wystawa Powszechna 1855 (nr 3362), zbiory prywatne
12. Philippe-Auguste Jeanron (1809-1877), *Le Tintoret et sa fille dans la campagne*, Salon 1857 (nr 1431), Le Mans, Musée
13. Louis Debras (1820-?), **Maria Tintoretta*, Salon 1864 (nr 514)

Tycjan

1. Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), *François I dans l'atelier du Titien*, Salon 1807, Le Puy, Musée [Delacroix et le romantisme français (expo. Tokyo 1989)]
2. Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), *Charles-Quint ramassant le pinceau de Titien*, Salon 1808 (nr 20 (b)), Bordeaux, MBA

3. Marlay (Jean-Henri Marlet?), *Charles Quint ramassant le pinceau de Titien*, Salon 1814 (nr 672 (b))
4. Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863), **Mort du Titien*, Salon 1833 (nr 147 (a)), Montargis, Musée Girodet
5. Alexandre Hesse (1806-1879), **Honneurs funèbres rendus au Titien, mort à Venise pendant la peste de 1576*, Salon 1833 (nr 1258 (a)), Paryż, Luwr
6. Jean-Henri Marlet (1770-1847), **Le pinceau de Titien ramassé par Charles-Quint*, Salon 1833 (nr 1673 (c))
7. Hippolyte [?] Bazin, *François Jer et le Titien* (Isaac Bullard, *Histoire des grands hommes*), Salon 1836 (nr 88)
8. Joseph-Léon Lestang (Lestang-Parade) (1810-1887), *Le Titien et l'Arétin à Venise*, Salon 1838 (nr 1186), Arras, Musée
9. Charles-Auguste Herbe (1801-1884), *La nièce du Titien*, Salon 1840 (nr 825)
10. Nicaise de Keyser (1813-1887), *Le Titien peignant sa Vénus [d'Urbino] en présence de ses deux amis, Pietro Aretino et Sansovino*, ok. 1843, [Haskell, *The Old Masters* (obraz wzmiankowany w „L'Artiste”, 1843)]
11. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien*, Salon 1843 (nr 1021)
12. Louis-Georges Brilouin (1817-1893), *Le Titien et sa maîtresse*; dessin, Salon 1846 (nr 1882)
13. Jules Quantin (1810-po 1876), *Le Titien peignant avec des fleurs*, Salon 1848 (nr 3819)
14. Pierre Bonirote (1811-1891), *Henri III visitant le Titien*, 1848/1849, [Bénézit]
15. Jean-François-Eugène Tourneux (1809-1867), *Discussion philosophique*; pastel, Salon 1857 (nr 2564)
16. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **Le Titien à Madrid* (Aretino), Salon 1861 (nr 2677)
17. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), [*Titien mort*], 1862, Antwerpia, Muzeum [Thieme-Becker]
18. Édouard-Jean-Conrad Hamman (1819-1888), *La galère du Titien à la fête de l'Ascension, à Venise. Le doge, monté sur le Bucentaure, jette son anneau dans l'Adriatique*, Salon 1864 (nr 912)
19. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **Violante Palma et le Titien*, Salon 1864 (nr 1629)
20. Karl Muller, *Le Titien*, Salon 1866 (nr 1428)
21. Félix-Joseph Barrias (1822-1907), *Le Repos (Titien peignant la Vénus du duc d'Urbino en 1548)*, Salon 1866, [Clément, *Exposition de 1866*, „Journal des débats”, 5 V]
22. Antonio Zona (1814-1892), *Incontro di Tiziano col giovinetto Veronese sul ponte della Paglia*, Wystawa Powszechna 1867, Wenecja, Gallerie dell'Accademia [*Venezia nell'Ottocento*, nr 171]
23. Anatole de Meester, *Le nègre du Titien*, Salon 1869 (nr 1674)
24. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Tycjan przy pracy nad swoim ostatnim obrazem*, Amsterdam, Muzeum Miejskie
25. Alexandre-Evariste Fragonard (1780-1850), *La visite dans l'atelier de Titien*; rysunek, Łańcut, Zamek

Syn Tycjana

1. Édouard Boutibonne (1816-1897), *Beatrix Donato* (Musset, *Le fils du Titien*), Salon 1852 (nr 167)
2. Jean-Léon Pallière (1823-?), *Le fils du Titien et Beatrix Donato* (Musset, *Le fils du Titien*), Salon 1867 (nr 1174)

Veronese

1. Clément Boulanger (1805-1842), [*Paolo Veronese poprawia prace swoich uczniów*], 1834, [Obraz odrzucony. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*, s. 134]
2. Mme Marie-Élisabeth Cavé (1810-?), *Enfance de Paul Véronèse*, Salon 1845 (nr 275)
3. Édouard-Jean-Conrad Hamman (1819-1888), *La visite du Doge*, Salon 1853 (nr 583)

Inne sceny

(układ chronologiczny)

1. Louis Ducis (1775-1847), *Bianca Cappello* (Sismondi, *Histoire des républiques italiennes* (?)), Salon 1824, [*Venezia nell'Ottocento*, s. 174]
2. Eugène Delacroix (1798-1863), *Le doge Marino Faliero condamné à mort*, Salon 1827, Londyn, Wallace Collection
3. Charlemagne-Oscar Guët (1801-1871), *Marino Faliéro* (Delavigne), Salon 1833 (nr 1188)
4. Jules Ziegler (1804-1856), *La mort de Foscari*, Salon 1833, Arras, Musée [Lenormant, *Salon de 1833*, s. 139-140]
5. Victor Schnetz (1787-1870), *Bianca Cappello* (Sismondi, *Histoire des républiques italiennes* (?)), Salon 1833, [*Venezia nell'Ottocento*, s. 174]
6. Eugène Flandin (1809-1876), **Le pont des Soupîrs; effet de lune (Exécution d'une sentence du conseil des dix)*, Salon 1836 (nr 695)
7. Mme Caroline Tridon (1799-1863), *Miniatures: [...] une tête de Vénitienne*, Salon 1836 (nr 1738)
8. Édouard Odier (1800-1887), *Le génie de Venise sur les ruines de ville*, Salon 1837 (nr 1376)
9. Henri-Jean Chasselat-Saint-Ange (1813-1880), *Wjazd Henryka III do Wenecji*, Salon 1837, [Thieme-Becker]
10. Frédéric Bouterwek (1806-1867), **Un ménestrel vénitien du XV^e siècle*, Salon 1838 (nr 192)
11. Thomas Couture (1815-1879), *Jeune Vénitien après une orgie*, Salon 1840, zbiory prywatne
12. Alexandre de Valentini, *Marino Faliero*, Salon 1841 (nr 1917)
13. Louis Grosclaude (1784-1869), *Marino Faliero* (Delavigne), Salon 1842 (nr 862)
14. François (Pierre?) Bonirote (1811-1891), *Une dénonciation à un membre du conseil secret dans la cour du palais ducal, à Venise*, Salon 1842 (nr 198)
15. Pierre-Antoine Labouchère (1807-1873), *Marino Sanuto (il pensiero), sénateur vénitien*, Salon 1844 (nr 1036)
16. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Marino Faliero (Cronica di Sanuto)*, Salon 1845 (nr 1449)
17. Jules Vibert (1815-?), *Femme jouant de la basse de viole; costume vénitien*, Salon 1846 (nr 1776)
18. Gaetano Ferri (1822-1896), *Jacopo Foscari, prisonnier (Histoire de Venise (Daru?))*, Salon 1847 (nr 593)
19. Jean-Baptiste-Auguste Vinchon (1789-1855), **Episode de l'histoire de Venise (Histoire de Venise (Daru?))*, Salon 1847 (nr 1621), Paryż, Luwr
20. Alexandre Hesse (1806-1879), *Triomphe de Pisani*, Salon 1847, Amiens, Musée de Picardie
21. Louis-Jean-Noël Duveau (1818-1867), *Abdication du doge Foscari (Daru)*, Salon 1850-1851 (nr 973), Tuluza, Musée des Augustins
22. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Le sénat de Venise*, Salon 1850-1851 (nr 1085)



23. Édouard Boutibonne (1816-1897), *La fille du doge*, Salon 1850-1851 (nr 365)
24. Auguste Gendron (1817-1881), *Fantaisie vénitienne*, Salon 1850-1851 (nr 1250), [Lacoste-Veysseyre]
25. Charles-Marcel de Pignerolle (ok. 1815-1893), *Gondola wenecka*, Salon 1850-1851, Angers, Musée
26. Gustave Moreau (1826-1898), *Porwanie kobiet weneckich przez piratów z Istrii* (Sismondi, *Histoire des républiques italiennes*), Salon 1850-1851, Vichy, Hôtel de Ville [Venezia nell'Ottocento, nr 211]
27. Alexandre Hesse (1806-1879), *Concert vénitien*; szkic olejny, przed 1852, Nantes, MBA
28. Alexandre Hesse (1806-1879), *Les deux Foscari* (Daru), Salon 1853 (nr 602)
29. Eugène Delacroix (1798-1863), *Les deux Foscari*, Wystawa Powszechna 1855 (nr 2922)
30. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Pillage d'une maison dans le Judecca de Venise, au moyen-âge*, Wystawa Powszechna 1855 (nr 3873), Tuluza, Musée des Augustins
31. William Wyld, *Une régate à Venise au XVI^e siècle*, Wystawa Powszechna 1855 (nr 4212)
32. Francesco Hayez (1791-1882), *Femmes vénitiennes se vengeant d'une rivale*, Wystawa Powszechna 1855, Mediolan, zbiory prywatne [Venezia nell'Ottocento, nr 200]
33. Auguste Gendron (1817-1881), *Jeunes patriciennes à Venise*, Salon 1857 (nr 1149), [Lacoste-Veysseyre]
34. Alexandre Cabanel (1823-1889), *Othello racontant ses batailles* (Szekspir), Salon 1857, Louisville, The Speed Art Museum [Mantz, *Salon de 1857*, „Revue française” 9, 1857, s. 496]
35. Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898), *Noce vénitienne*, Salon 1857, [Mantz, *Salon de 1857*, „Revue française” 9, 1857, s. 497]
36. Cesare Dell'Acqua (1821-1904), **Hélène repentante, aux pieds du doge Marino Faliero*, Salon 1859 (nr 839)
37. Léon-Lucien Goupil (1834-1890), *Les deux Foscari*, Salon 1859 (nr 1316)
38. Louis Grosclaude (1784-1869), *Dernières pensées de Marino Faliero, doge de Venise, condamné à la peine capitale* (tête d'étude), Salon 1859 (nr 1353)
39. Pièrre-Louis Omer-Charlet (1809-1882), *Lucrezia Contarini*, Salon 1859 (nr 2274)
40. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **Le Sénat de Venise* (Bembo, *Histoire de Venise*), Salon 1859 (nr 2573)
41. Jean-François-Eugène Tourneux (1809-1867), *Un point d'orgue; pastel (Le maestro Gabrieli, contemporain de Paul Véronèse, fait répéter un des ses motets)*, Salon 1859 (nr 2889), Grenoble, Musée
42. Édouard-Jean-Conrad Hamman (1819-1888), *La demande en grâce (Salle de l'Anti-collegio au palais ducal à Venise)*, Salon 1859 (nr 1394)
43. Auguste Gendron (1817-1881), *Les funérailles d'une jeune fille à Venise*, Salon 1859 (nr 1229)
44. Laurent-Didier Detouche (1815-1882), *Gallilée et le doge Leonardo*, Salon 1859, Carcassonne, MBA [Mozziconacci]
45. Louis (Luigi) Querena (zm. po 1879), *Le môle de Venise, lors de l'embarquement du doge François Morosini, sur le Bucentaure, pour la guerre de Morée*, Salon 1861 (nr 2631)
46. Félix-Joseph Barrias (1822-1907), **Conjuration chez les courtisanes, Venise, 1530 (La courtisane Maria Stella vend au Conseil des Dix le secret d'une conspiration)*, Salon 1861 (nr 125)
47. Louis (Luigi) Querena (zm. po 1879), *Régates à Venise, au XVI^e siècle, en présence du duc d'Anjou, plus tard Henri III*, Salon 1861 (nr 2630)
48. Madame Eléonore de Ladvignière, *Tête de jeune homme; étude. Costume vénitien du XVI^e siècle*, Salon Odrzuconych 1863 (nr 273)

49. Édouard-Jean-Conrad Hamman (1819-1888), „*Evviva la Sposa*”, Salon 1865 (nr 1005)
50. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **Abdication de Carherine Cornaro, reine de Chypre, entre les mains du doge de Venise*, 1488, Salon 1866 (nr 1642)
51. Henri-Jean Chasselat-Saint-Ange (1813-1880), *Venise d'autrefois*, Salon 1866 (nr 373)
52. Hippolyte Debon (1807-1872), **Le doge Mocenigo recevant l'ambassade turque à sa villa du Lido (1574)*, Salon 1867 (nr 429)
53. Félix Ziem (1821-1911), *Le Bucentaure paré pour la cérémonie du mariage du Doge avec la mer Adriatique (Venise, 1426)*, Salon 1867 (nr 1576)
54. Félix Ziem (1821-1911), *Carmagnola, accusé de haute trahison par les vénitiens et décapité sous le lion de Saint-Marc (Venise, 1422)*, Salon 1867 (nr 1577)
55. Théodore Bronnikoff (1827-1902), *Le conseil des Trois, à Venise*, Salon 1867 (nr 224)
56. Simon Skirmunt (1835-1902), *Un membre du Conseil des Dix visitant le domicile d'une famille vénitienne*, Salon 1867 (nr 1424)
57. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **La Dogaresse*, Salon 1868 (nr 2132)
58. Pierre Comba, *Conspireteurs génois, à Venise*; aquarelle, Salon 1868 (nr 2765)
59. Ygnacio Merino (1818-1876), *La vengeance du seigneur Don Cornaro*, Salon 1869 (nr 1689)
60. Ygnacio Merino (1818-1876), *Le seigneur Cornaro vengé*, Salon 1870 (nr 1945)
61. Adolphe Molin, *Venise en 1500*, Salon 1870 (nr 1997)
62. Louis Mouchot (1830-1891), *Départ pour une promenade; Venise au XVI^e siècle*, Salon 1870 (nr 2051)
63. Auguste de Pinelli (1823-po 1878), **Visite d'un doge aux verreries de Murano, à Venise*, Salon 1870 (nr 2276) [repr.: „Magasin pittoresque”, 1871, t. 39, s. 93]
64. Auguste de Pinelli (1823-po 1878), **Pillage d'un couvent dans les lagunes de Venise*, Salon 1870 (nr 2277)
65. Eugène-Henri Delacroix (1849-?), *Les deux Foscari* (Byron), Salon 1873 (nr 444)
66. Jules-Arsène Garnier (1847-1889), *Le Soir à Venise*, 1875, Carcassonne, MBA [Mozziconacci]
67. Léonce-Lucien Cordier, *Le vieux doge Foscari*, Salon 1875 (nr 512)
68. Jules-Jean-Antoine Lecomte du Nouy (1842-1923), *La lune de miel; - Venise au XVI^e siècle*, Salon 1875 (nr 1290)
69. Félix-Nicolas Escalier (1843-po 1905), *Le doge Dandolo le Vieux*, Salon 1876 (nr 757)
70. Robert de Rougé, *Jeune vénitien du XVI^e siècle*, Salon 1876 (nr 1787)
71. Ludwig Passini, *Procession sur le bord du canal, dans l'ancienne Venise*, Wystawa Powszechna 1878 [„La France illustrée”, 1878, n° 204, s. 257]
72. Charles Richard-Cavaro (1819-po 1880), **Le doge Foscari*; aquarelle, Salon 1879 (nr 4488)
73. Thomas Juglaris, *Promenade à Venise (XVI^e siècle)*; panneau décoratif, Salon 1879 (nr 1678)
74. Alexandre-Albert de Cetner, *Couronnement du doge Sebastiano Venier, vainqueur de la bataille de Lépanite*, Salon 1880 (nr 673)
75. Alexandre Cabanel (1823-1889), *Patricienne de Venise*, Salon 1882
76. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Dwaj Foscari*; szkic olejny, Bayonne, Musée Bonnat, cat. 849
77. Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), *Przyjęcie posłów tureckich przez dożę*, Bayonne, Musée Bonnat [Thieme-Becker]

ANEKS II

WYBÓR TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH



Teksty przedstawiono poniżej w układzie problemowo-chronologicznym, w kolejności, w jakiej pojawiają się w książce. W kilku przypadkach połączono fragmenty artykułów, na które w książce powoływano się w różnych rozdziałach.

Rozdział I

Opinie neoklasyków o kolorze i malarstwie weneckim

1. Pierre-Charles Lévesque, *Couleur* (1792)¹

On sait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, sont celles de Venise et de Flandres. Par leur succès dans cette partie de l'art, elles partagent la gloire de l'école Romaine. Si l'on pourroit douter que des plus grands efforts des coloristes, il ne résulte que de mensonges imposans, on en trouveroit la preuve dans la comparaison de leurs ouvrages. Mettez à côté l'un de l'autre de beaux tableaux du Titien, de Paul-Veronese, du Bassan, de Rubens; vous reconnoîtrez que ces tableaux tous bien colorés, sont d'une couleur différente. Ensuite comparez seulement école à école [...]. Quelle est celle des deux écoles qui nous représente le coloris de la nature? [...] quel est celui de tant de coloristes qui a rendu parfaitement la vérité? Tous n'ont fait que mentir d'une manière séduisante, et ils doivent leur gloire au plaisir que nous cause cette innocente séduction. [...]

Les trois grandes écoles Italiennes, celles de Rome, de Florence et de Bologne, ont conservé la simplicité dans les draperies. [...] Les écoles de Venise, de Flandre, s'en sont écartées pour surprendre l'admiration par un style plus brillant, mais inférieur. Elles avoient besoin de cet artifice pour compenser ce qui leur manquoit des plus grandes parties de l'art. Leur principal objet étoit l'élégance: elles étoient plus curieuses d'éblouir que de rechercher la beauté parfaite [...]. La grande manière a une sévérité peu compatible avec ces afféteries; elle agit sur l'âme; l'autre manière n'a d'action que sur le sens de la vue. [...] L'âme d'un Raphaël, la fierté d'un Michel-Ange, la sagesse d'un Poussin,

¹ C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, t. I, s. 531-535.

l'emporteront toujours sur le brillant d'une belle palette. N'abandonnons pas de chastes beautés pour les parures et le fard d'une courtisane. [...]

Supposez un sujet noble, tel que Raphaël pouvoit le concevoir; supposez aux figures l'expression qu'il pouvoit leur donner; ajoutez-y toute la beauté des formes dont les plus parfaites antiques nous offrent le modèle: en voilà bien assez pour occuper l'âme du spectateur. Si vous joignez à tout cela le coloris du Titien ou de Rubens: au lieu d'ajouter à l'impression, vous l'affaiblissez, parce que le spectateur n'est plus dans l'état de repos nécessaire pour jouir uniquement des beautés qui doivent sur-tout l'occuper.

2. Jean-Joseph Taillasson (1807)² [Veronese]

Depuis que nos armées triomphantes ont transporté sous nos yeux les principaux ouvrages de Paul Véronèse, on peut à Paris juger exactement son talent. C'est surtout son tableau des Noces de Cana, où sa physionomie est bien prononcée. Que de magnificence dans l'ordonnance! que de vie dans les figures, et de richesse dans leurs draperies! Où vit-on jamais une couleur plus brillante et plus vigoureuse? Quelle facilité d'exécution! Quel grand parti le goût a su tirer de cette architecture claire, de ces nuages plus clairs encore! Comment dans un ouvrage aussi vaste, aussi rempli de détails, l'artiste a-t-il pu leur donner autant de vérité? On diroit qu'il avoit sous les yeux, à la fois, tous les objets qu'il a si bien rendus. Le spectateur entre dans la salle du festin, se promène autour des groupes; il s'assied, il rit, il boit avec les convives. Cette extraordinaire production, qui, de tous les grands ouvrages de peinture, est celui sans doute qui réunit plus de vérités, ne sauroit être trop étudiée et profondément méditée par les peintres de tous les genres; elle est d'autant plus étonnante, que pour faire briller une partie plus qu'une autre, on n'y aperçoit aucun sacrifice affecté, et que tous les objets ont la force de couleur, et le degré de lumière qu'ils doivent avoir dans la place qu'ils occupent.

[...] grâces soient rendues à Paul Véronèse de ce qu'il ne s'est pas occupé des pauvres Hébreux de son sujet; avec d'aussi louables intentions il n'auroit pas si bien rendu ces riches et galans Vénitiens que personne n'a fait comme lui. Jouissons du plaisir d'admirer les belles choses qui sont dans ce tableau, sans dire avec Horace, *non erat hic locus*, et sans nous occuper du sujet. [...]

D'autres peintres nous ont offert les peuples anciens avec autant d'exactitude qu'il est possible d'en mettre d'après les récits des historiens, et les monuments de sculpture qui nous restent de l'antiquité. Cependant, comme ils n'ont travaillé que d'après des souvenirs et des copies, leurs portraits ne peuvent être tout-à-fait ressemblans. Ils sont bien précieux pour nous qui n'avons pas vu les originaux, et qui sommes enchantés de voir revivre ces hommes, ces peuples, objets de notre admiration, tels que notre esprit nous les présente; mais, peut être, s'ils revenoient encore, ils ne se retrouveroient pas dans nos modernes peintures [...]. Paul Véronèse annonçant des faits anciens, a représenté des usages modernes; sous des noms antiques, il a peint de modernes Vénitiens; sans doute c'est une faute; mais ces Vénitiens sont bien plus vrais que les Grecs et les Romains, et tous les peuples antiques qu'on fait naître de nos jours.

² *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Paris 1807, s. 33-37 i 153-158.

[Tycjan]

Ses ouvrages ont toujours été le but des études des coloristes: les jeunes étudiants ne sauroient trop les approfondir; c'est là qu'ils verront que les beautés de l'art sont toutes dans la nature, et que dans la couleur comme dans le dessin, le beau, à qui mal à propos on a donné le nom insignifiant de l'idéal, n'est autre chose que la plus exacte imitation dirigée par le choix, et placée à propos.

[...] si on le jugeoit d'après son fameux tableau du martyr de *Saint Pierre Dominiquain*, on prononceroit un jugement qui ne seroit pas juste pour ses autres ouvrages. Il y a dans cette étonnante production, un mouvement, un enthousiasme, qu'on ne retrouve guère dans tout ce qu'il a peint [...]; aucun tableau d'aucun autre maître n'est pensé ni exécuté avec plus du feu et de véhémence; aucun n'offre des expressions plus justes, plus vives que celles des figures de cette hardie conception qui, dans cette partie, est égale aux plus belles des peintres les plus brûlans.

[...] jamais on n'a fait, dans les tableaux d'histoire, des fonds de paysage d'une plus large manière que lui.

Ingres: opinie krytyków

3. Théophile Gautier, *Salon de 1844*³

Le carême imposé par M. Ingres n'est pas encore rompu: le vermillon de Rubens, le vert [... – niezbytelnę] de Paul Véronèse, l'ambre fluide de Titien, inspirent toujours la même horreur.

4. Gustave Planche, *Ingres (1851)*⁴

A ses yeux, je n'en doute pas, l'école vénitienne tout entière, depuis Titien jusqu'à Paul Véronèse, depuis Giorgione jusqu'à Bonifazio, n'est qu'une débauche amnistiée par l'ignorance, une débauche scandaleuse, et que le goût doit condamner comme la violation flagrante de toutes les lois de l'art. Si l'*Assomption de la Vierge* et la *Présentation au Temple* ont réuni de nombreux suffrages, c'est que la notion du dessin n'est pour la multitude qu'une notion confuse. Si *les Noces de Cana* obtiennent l'admiration de la foule, c'est que la foule ne tient compte ni du style ni de l'expression, et se laisse enivrer par la couleur. [...] Pour demeurer fidèle aux leçons de l'école romaine, [M. Ingres] ferme ses yeux à l'évidence, et dédaigne Venise et Parme, ou plutôt il se détourne avec colère de ces deux écoles dangereuses.

5. Edmond, Jules de Goncourt, *La peinture à l'Exposition de 1855*⁵

Que si nous parlons du coloris de M. Ingres, c'est que M. Ingres n'a pas fait à la couleur une renonciation franche et complète. [...] M. Ingres est beaucoup moins détaché de la couleur qu'il ne le croit lui-même. S'il est revenu pour toujours de cette belle erreur, la *Chapelle Sixtine*, que lui avait conseillé le *Concile* du Titien, il a des tendances dissimulées et sournoises au rose et au violacé.

³ „La Presse”, 26 mars 1844.

⁴ G. Planche, *Portraits d'artistes*, Paris 1853, t. I, s. 194.

⁵ E., J. de Goncourt, *Études d'art*, Paris 1893, s. 192.



6. Anatole de la Forge, *La Peinture contemporaine en France (1856)*⁶

Dans le *pape Pie VII tenant chapelle* et dans le second tableau qui lui sert de pendant, où un moine de Saint-François vient dévotement se jeter aux pieds du saint-père avant de commencer son sermon, il y a des trésors de science et d'harmonie à faire pâlir tous ceux qui refusent à Ingres le don de la couleur. Nul plus que lui, au contraire, n'en connaît les mille et précieuses ressources, nul ne sait mieux en tirer parti. L'art ancien n'a rien de supérieur à ces deux tableaux religieux qui resteront comme un brillant témoignage du mérite de la peinture moderne.

7. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*⁷

L'Œdipe est devenu avec le temps d'une couleur superbe; on dirait un Giorgione à voir ses chairs blondes se détacher d'un fond d'outremer sous cette chaude patine que les années donnent souvent aux oeuvres des dessinateurs, tandis qu'elles carbonisent celles des coloristes. [...]

Nous pouvons compter au nombre des tableaux d'histoire un petit tableau traité en esquisse et représentant *Jupiter et Antiopé*, chaud et coloré comme un Titien, dont il a tout l'aspect. — Le corps de l'Antiopé est charmant; — on y devine la tiédeur et le souffle de la vie. M. Ingres possède presque seul, parmi les peintres modernes, le don de peindre les femmes et de les faire belles, en évitant le joli, écueil des artistes qui cherchent de la grâce.

Notre-Seigneur remettant à saint Pierre les clefs du paradis en présence des apôtres ornait autrefois l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome, où une copie le remplace. C'est un tableau d'un style sévère, qui rappelle les cartons d'Hampton-Court: les draperies sont largement agencées, les têtes ont un caractère énergique et robuste [...]. La couleur de ce tableau, que chaque jour améliore, prend une intensité toute vénitienne et nous remet en mémoire une toile analogue de Marco Roccone [sic] qu'on voit à la galerie des beaux-arts, sur le Grand-Canal. Les gris, tant reprochés à M. Ingres il y a quelques années, ont disparu sous une belle teinte chaude et dorée. Les draperies, d'abord un peu entières de ton, se sont harmonieusement rompues. Nous insistons là-dessus parce que les peintres actuels devant sur leurs tableaux l'action du temps, et simulent la fumée des ans par des vernis jaunes et des glacis de bitume qui en compromettent l'avenir. L'éclat neuf d'une peinture fraîche est sans doute moins agréable, mais ces sacrifices à une harmonie temporaire peuvent devenir funestes. [...]

La *Baigneuse*, assise et vue de dos, se modèle dans un clair-obscur argenté, réchauffé de reflets blonds; un gazillon blanc et rouge se tortille avec coquetterie autour de sa tête, et son beau corps, peint grassement, développe ses riches formes féminines revêtues d'une couleur qui semble prise sur la palette de Titien. Des linges d'un blanc chaud et doré, à franges effilées et pendantes, comparables aux draps sur lesquels s'allongent les Vénus et les maîtresses de prince du grand peintre de Venise, font valoir par leurs beaux tons mats les chairs fermes et superbes de la baigneuse.

⁶ Paris 1856, s. 27.

⁷ T. I, Paris 1855, s. 150, 153-154, 160.

Rozdział II

Richard Parkes Bonington

8. Théophile Gautier, *Exposition de 1860*⁸

[...] trois figurines groupées sur un balcon sans action déterminée, voilà tout; et cependant, il y avait là tout une révolution et comme le manifeste d'une école nouvelle. Bonington, en quelques touches guachées sur des lavis transparents, protestait contre la pâle suite de David et les grands tableaux d'histoire, de plus en plus décolorés. Ramassant la palette de Paul Véronèse, il restituait la couleur disparue, et c'était à Venise même qu'il la faisait revenir [...]. Bonington avait cueilli la fleur des maîtres de Venise et en veloutait cette rapide pochade, qu'on pourrait prendre pour une esquisse de Giorgione ou de Bonifazio. – Cette aquarelle [...] posait l'idéal romantique de l'époque, et son influence sur l'art de ce temps-là fut très grande.

Eugène Delacroix

9. Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*⁹

[*Marino Faliero*]

Cette toile d'une couleur exquise, pour l'opulence des costumes, le miroitement des étoffes, l'orfroi des brocarts, pourrait tenir son rang dans une galerie vénitienne, entre Vittori Carpaccio et Paris Bordone.

[*Sprawiedliwość Trajana*]

Cette riche architecture, ce ciel qui luit à travers les colonnes, [...] forment un admirable et splendide ensemble: – la *Justice de Trajan* est peut-être, comme couleur, la plus belle toile de M. Eugène Delacroix, et rarement la peinture a donné aux yeux une fête si brillante: la jambe du Trajan s'appuyant, dans son cothurne de pourpre et d'or, au flanc rose de sa monture, est le plus frais bouquet de tons qu'on ait jamais cueilli sur une palette, même à Venise.

Pour faire ce ciel de turquoise verdie, M. Delacroix doit avoir retrouvé le pot de couleur dont Paul Véronèse s'est servi dans l'*Apothéose de Venise* au palais Ducal.

10. Auguste Bourjot, *Salon de 1838*¹⁰

Certains artistes ne considèrent dans la peinture que le drame et l'expression générale communiquée par le mouvement et le groupement des personnages. Avec la magie de la couleur, ils prétendent produire tous les effets et rendre complète une oeuvre lors même que le dessin en serait incorrect. Le système, du reste, ne s'appuie sur aucun exemple pris dans l'histoire de la peinture. Les artistes coloristes, comme ceux de l'école vénitienne, ne négligeaient pas leur dessin comme le font quelques peintres de notre époque. [...] La couleur grise de M. Ingres et le dessin détestable de M. Delacroix sont des vices qui frappent tout d'abord dans leurs tableaux.

⁸ „Gazette des Beaux-Arts” 5, 1860, s. 321-322. Cyt. za *Venice Rediscovered. A Loan Exhibition*. London, Wildenstein (1972), Second Edition, London 1974, s. 49-50.

⁹ T. I, Paris 1855, s. 176, 190.

¹⁰ „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, 1838, s. 420-421.

11. Gustave Planche, *Peinture monumentale:*

*MM. Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin (1846)*¹¹

C'est à Venise qu'il trouvera pleinement réalisés les plus beaux rêves de ses nuits inquiètes. Quand il aura contemplé Titien, Paul Véronèse, Tintoret, dans toute leur puissance; quand il aura vu à Saint-Zacharie Jean Belin [sic] émule de son meilleur élève, il nous reviendra plus ardent et plus sûr de lui-même. En étudiant les oeuvres de ces maîtres, qui conviennent si bien à la nature de son talent, il comprendra plus nettement vers quel but il doit marcher.

12. Gustave Planche, *Le Plafond de la galerie d'Apollon (1852)*¹²

Quant à la couleur du plafond, elle mérite les plus grands éloges, et nous rappelle les plus belles oeuvres de l'école vénitienne. Dans cette partie de l'art, M. Delacroix est depuis longtemps maître consommé. Jamais pourtant il n'avait porté plus loin la magie de la couleur. Tous les tons sont assortis avec une harmonie qui ne laisse rien à désirer. Il faut remonter jusqu'à Titien, jusqu'à Giorgione, pour trouver des tons si splendides et si habilement choisis. [...] Il ne suffit pas, pour atteindre à cette harmonie, de vivre dans le commerce familier des Vénitiens. Ni Titien, ni Paul Véronèse, ni Giorgione, ni Bonifazio, ne livrent leurs secrets à tous les yeux: ils ne se laissent deviner que par les esprits assez heureusement doués pour retrouver en eux l'écho de leurs propres pensées. [...] M. Delacroix, en se plaçant sous la discipline des maîtres vénitiens, n'a pas fait un choix capricieux: il a suivi l'instinct de son talent. [...] Tous ceux qui ont suivi les travaux de M. Delacroix, depuis 1822, comprennent pourquoi il a préféré Paul Véronèse aux plus habiles peintres de Florence et de Rome. Éclairé par la conscience de ses instincts, il n'a pas voulu faire violence à sa nature, et c'est à cet heureux discernement que nous devons l'abondance et la spontanéité de ses oeuvres.

Le plafond de la galerie d'Apollon démontre, d'une manière éclatante, l'intime parenté qui unit M. Delacroix aux maîtres de Venise. Bien que plusieurs figures réveillent le souvenir de Rubens, c'est une oeuvre qui relève avant tout de l'école vénitienne. [...] Dans cette page immense, il n'y a pas trace de plagiat: conception, composition, épisode, tout est sien, et mon intention n'a jamais été de le mettre en doute. Tout en suivant les Vénitiens, il est demeuré lui-même. Son imagination, depuis 1822, n'a jamais abdiqué son indépendance. Sa déférence pour Paul Véronèse n'est jamais descendue jusqu'à l'impersonnalité.

13. Gustave Planche, *Le Plafond de la galerie d'Apollon (1852)*¹³

[Malowidła kaplicy w St. Sulpice]

M. Delacroix entame en ce moment une tâche délicate; la ville de Paris vient de lui confier la décoration d'une chapelle à Saint-Sulpice. Je souhaite bien vivement qu'il sorte victorieux de cette nouvelle épreuve. La peinture religieuse demande une gravité, une simplicité, dont les sujets tirés de l'histoire peuvent parfois se passer. [...] Je désire que les sujets proposés à M. Delacroix lui permettent de déployer librement toutes ses facultés, et je désire en même temps que, sans faire violence à sa nature, il tienne compte, dans l'accomplissement de sa tâche, des conseils qu'il a négligés jusqu'ici, qu'il interroge enfin

¹¹ G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. I, s. 236-237.

¹² *Ibidem*, s. 56-58.

¹³ S. 61.



Rome et Florence comme il a interrogé Venise. [...] qu'il demeure lui-même; mais, tout en gardant son originalité, qu'il prenne l'avis des maîtres qui ne lui offriront pas, comme Venise, l'image de sa pensée.

14. Paul Mantz, *Salon de 1847*¹⁴

Parmi nos peintres, un seul peut-être pourrait entendre sans ennui l'apologie des Vénitiens; mais, si j'avais parlé de Michel-Ange et de Raphaël, qui donc aurait pu se tenir immobile et satisfait?

Rozdział III

15. Gustave Planche, *École de Rome* (1832)¹⁵

L'école de Rome continue l'école de Paris; elle n'a pas autre chose à faire. Il y a là-dessus des instructions écrites et formelles. Les différens directeurs qui se sont succédé à l'Académie n'ont jamais violé la lettre ou l'esprit de leurs fonctions; ils entretiennent avec une assiduité infatigable les précieuses doctrines hors desquelles il n'y a pas de salut possible. Ils ne livrent pas imprudemment à leurs élèves tous les chefs-d'oeuvre qu'ils ont sous les yeux. [...] De l'école italienne, ils n'acceptent volontiers et ne permettent librement que Raphael et Léonard. Titien leur semble déjà quelque peu hérétique; Paul Véronèse est un homme dangereux et dont on ne saurait trop se défier; bien que ses *Noces* occupent une place malheureusement trop grande dans le salon carré du Louvre, il faut le prendre pour ce qu'il vaut. C'est une concession qu'on a pu faire au goût dépravé des visiteurs; Mais l'Académie se doit à elle-même de protester contre les conséquences dogmatiques qu'on en pourrait déduire. Jules Romain n'est pas défendu; mais Salvator, étudié autrement qu'un objet de pure curiosité, comme sujet de conversation et de raillerie, serait une société terrible. [...]

Si l'école de Paris était réformée, [...] l'école de Rome telle qu'elle est ne pourrait pas subsister. [...] Elle prendrait insensiblement un esprit de tolérance et d'universalité qu'elle est bien loin aujourd'hui de posséder. Il n'y aurait plus à Rome de fruit défendu; l'école de Rome deviendrait nécessairement l'école d'Italie. Tous les maîtres illustres seraient étudiés avec un égal enthousiasme. Les galeries de Florence et de Venise ne seraient pas moins fréquentées que le Vatican. Paul Véronèse et Canaletti compteraient autant de fidèles que *les Loges*; et ce serait tant mieux, selon nous, car le progrès ne pourrait s'arrêter là. De l'étude impartiale de l'Italie tout entière à l'étude complète et sérieuse des principales galeries européennes, il n'y a qu'un pas, et ce pas serait bientôt franchi. Une fois qu'on aurait rompu avec le catholicisme raphaëlesque, l'esprit sentirait le besoin de déployer ses ailes plus haut et plus loin. On irait de Raphaël à Rubens [...].

¹⁴ Paris 1847, s. 139-140.

¹⁵ *Premier article*, „L'Artiste” IV, 1832, s. 61; *Deuxième article*, *ibidem*, s. 73.

Victor Mottez o malarstwie weneckim (1835-1837)

16. Victor Mottez do Benvignata z Wenecji, 28 X 1835¹⁶

Enfin j'arrivai à Venise pour y éprouver un bonheur que je ne saurais rendre. J'avais senti sans m'en rendre compte que l'École Flamande est un commencement de décadence. Tout en rendant justice au génie admirable de Rubens j'avais senti le périlleux de la route. Le laisser-aller, le rococo que tous les modernes ont puisé dans son école m'effrayait et tout en sentant la nécessité de partir d'un point solide, je craignais presque d'avoir mal fait tant la lumière de Rubens m'occupait l'esprit. Enfin à Venise j'ai vu une lumière plus grande. J'ai trouvé toutes les qualités, mais assises sur un fond solide, sur la belle époque primitive. Du reste l'École Vénitienne est aussi lisible que l'École Flamande et ç'a été pour moi un grand plaisir de retrouver la source de toutes les idées de Rubens. J'ai vu ici les tableaux qui l'ont inspiré et dont il a sans se gêner reproduit des parties entières. Il peignait avec les mêmes procédés que le Titien, moins la naïveté, l'étude, le rendu. Si Titien modelait un homme en gris, Rubens trouvait plus commode d'imprimer la toile grise et de se servir du fond. Vous concevez de suite l'écueil pour ceux qui terminent, comme on le fait à Paris, leurs études par Rubens. Quant à moi qui ai vu maintenant le „chic” à côté du Titien, j'ai si peur de ce „chic” que je m'éloigne presque de Paul Véronèse et Tintoret. Titien est mon homme d'adoption.

L'École de Venise est peu nombreuse. Elle se compose presque entièrement de J. Belin, Paris Bordone, Titien, Tintoret, Georgion, Paul Véronèse, Bonifacio et Palma Vecchio. Il y a encore un Fra Sebastian del Piombo dont j'ai vu un tableau sublime. Il a su faire réunion du style de Raphaël et de la couleur de Georgion. Voilà les principaux, car pour Palma le Jeune et les autres ils sont généralement embêtants.

Paul Véronèse qui en regard avec l'École Flamande paraît fort et entier est ici l'homme fin et élégant de l'École. Cela vous donne à juger du reste. [...]

Le Tintoret est celui qui saisit le plus quand on arrive, c'est le Rubens de l'École Italienne et ces deux hommes se ressemblent souvent d'une manière étonnante. Mais le système que je me suis fait m'a écarté un peu du Tintoret sans diminuer mon admiration pour lui. Tintoret est toujours sur cette ligne étroite qui sépare le „chic” du vrai. [...]

Donc après avoir jeté mon premier feu j'en reviens au Titien, une fois, deux fois et tous les jours. Titien plus beau de couleur que tous les autres, moins fougueux mais plus vivant, plus nature, prend tout doucement sa place comme le père de l'École, comme le maître de tous les autres. Ce qu'on a vu chez les autres, on le trouve perfectionné chez lui. Il est naïf comme J. Bellin et plus fort, grand comme Tintoret, mais plus simple; clair comme Paul Véronèse, mais plus doré; brillant comme Rubens, mais plus solide. Il dessine quelquefois comme Raphaël et s'il ne compose pas toujours avec élégance, son naturel, sa bonhomie vont au coeur. [...]

Voilà ce que je puis vous donner comme certain quant à la façon de peindre des Vénitiens. Ils modelaient d'abord le tableau en gris et arrivaient ensuite par degrés à la couleur dont ils avaient besoin. Cette façon la plus simple a dû être la primitive et elle est évidente chez Tintoret, Titien et Véronèse comme principe fondamental. Il y a même des ouvrages vénitiens du temps qui l'expliquent en long et en large.¹⁷

¹⁶ R. Giard, *Le peintre Victor Mottez d'après sa correspondance (1809-1897)*, Lille 1934, s. 113-116.

¹⁷ Mottez ma na myśli traktat Boschiniego, który, jak wynika z innych listów, czytał w Wenecji.



Ce qui se voit clairement chez Titien c'est que dans les parties claires de ses tableaux il y a dessous un modelé rendu gris et blanc; la couleur de chair des enfants (blanc et même rouge) anime ce modelé, puis des glacis énormes, souvent effrayants viennent donner la vie et l'effet en cachant la manière. Vous sentez que, dès lors, plus de tons plombés, plus de ces jaunes qui égarent, plus d'ombres lanternes... Tout a un corps pour fondement. Plus rien de vicieux. Cette peinture d'une simplicité primitive est d'une ressource incroyable comme variété.

[...] Vous pouvez, mon cher ami, imaginer mon bonheur de savoir maintenant comment je dois m'y prendre pour bien dessiner un tableau d'abord, ensuite le conduire à la couleur qu'il me faudra et cela séparément.

Aussitôt mes études à Venise finies, je vais à Florence commencer les grandes esquisses de mes tableaux de Lille,¹⁸ que je ne ferai qu'à Rome. Je partirai d'ici avec un Palma (la *Santa Barbara*), un Giorgion, quatre Titien, un Paul Véronèse et un Tintoret. Je les ai fait grands comme les originaux; je crois qu'ils vous feront plaisir. [...]

J'ai copié à Padoue des portions de fresque du Titien, étonnantes, les seules qu'il ait faites. Depuis j'ai fait des essais à fresque qui m'ont bien réussi.

17. Mottez, list z Florencji do Fockedeya, czerwiec 1836¹⁹

Il faut pour profiter étudier Titien à Venise, Raphaël à Rome et les fresques à Florence. Titien, Raphaël et Giotto voilà à mon avis les trois grands types de la peinture.

18. Mottez, list z Rzymu do Fockedeya, 1 IV 1837²⁰

J'arrivai à Florence. Qu'est-ce que tu penseras de mon état quand je vis les Primitifs? Figure-toi une peinture qui semble d'abord faite par un enfant et où l'on trouve toutes les passions écrites avec la plus grande force [...]. Je suis ici à la source. Il faut recommencer! La grande peinture est là. Ce n'est pas pour rien que Raphaël et Michel-Ange y sont venus... Je me remis à l'ouvrage et Giotto partagea mes affections avec Titien. Ce que me dit M. Ingres me fit voir que je n'avais pas travaillé pour rien.

Rozdział IV

Eugène Devéria

19. Etienne-Jean Delécluze, *Salon de 1827*²¹

On a vu que les artistes qui ont le plus d'originalité naturelle, sont cependant ramenés par la nature des choses à s'enrégimenter dans une École, à s'autoriser de la manière d'un maître, à adopter enfin le type dont leur talent peut le plus heureusement tirer parti. La *langue* pittoresque que semble préférer M. Devéria est la couleur; il a cherché à mettre de la transparence de ton et du clair-obscur dans son tableau, et Paul Véronèse est devenu son maître vraisemblablement à son insu. M. Court, qui a étudié l'antique, et qui paroit affectionner la troisième manière de Raphaël (la *Transfiguration*), a porté toute son attention au *modelé* de ses figures, à la vérité de leurs gestes et à l'expression de leurs sentiments. C'est ainsi que dans les premiers essais de ces deux jeunes gens, l'imitation

¹⁸ Chodzi o obrazy przeznaczone dla kościoła w Lille.

¹⁹ R. Giard, *op. cit.*, s. 122.

²⁰ *Ibidem*, s. 123-124.

²¹ *Cinquième article*, „Journal des débats”, 2 janvier 1828.



des modèles qu'ils ont adoptés décèle la nature de leurs dispositions, après avoir mûri leur talent.

20. Gustave Planche, *Salon de 1831*²²

Malgré les critiques et les récriminations, c'était une belle et simple composition; et bien que le souvenir et l'imitation de Paul Véronèse sautent aux yeux, encore est-il vrai que pour imiter de cette sorte, il faut un talent singulièrement souple et varié.

21. Théophile Gautier, *Salon de 1844*²³

Il y a au salon un tableau d'Eugène Devéria, qui a fait la *Naissance d'Henri IV*, un des chefs-d'oeuvre de l'école française, une toile à mettre sans inquiétude à côté des plus belles fresques vénitiennes: quand ce tableau parut, les critiques les moins optimistes purent croire que Paris allait avoir son Paul Véronèse. Cette élégance de tournures, d'ajustemens, de draperies, ces têtes si fines, si cavalières, ces mains patriciennes, ces délicats visages de femmes, cette éblouissante ardeur de coloris, cette jeunesse et tout cet éclat faisaient concevoir de l'avenir du peintre les plus hautes espérances.

Laserunki

22. Etienne-Jean Delécluze, *Précis d'un traité de peinture*, Paris 1828²⁴

Les peintres vénitiens, flamands et hollandais emploient fréquemment et avec une grande habileté ce moyen. On dit même que quelques tableaux du Titien ont d'abord été peints en grisaille, et que c'est par le secours des glacis employés avec grand soin que le peintre est parvenu à leur donner cette vivacité suave de couleur qui charme tant. [...] Quoiqu'il en soit, l'usage partiel de ce procédé est toujours bon et souvent indispensable.

23. Etienne-Jean Delécluze, *Salon de 1827*²⁵

M. Edouard Bertin a représenté, au milieu d'un pays montagneux et sauvage, le Cimabue trouvant le jeune Giotto, âgé de douze ans, dessinant les chèvres confiées à sa garde. Cette production rappelle à la fois, et par l'âpreté du site ainsi que par l'emploi fréquent des *glacis*, les scènes du Giorgione et la manière de P. Bril. C'est une étude faite sous la protection des grands maîtres, et l'on doit dire à M. Edouard Bertin, paysagiste, ce qui a été dit de M. Devéria, peintre d'histoire: on vous attend au Salon prochain pour voir *vous même* et *tout entier*.

24. Charles Blanc, *Salon de 1845*²⁶

M. Dauphin, depuis qu'il est allé à Venise, ne peint que par glacis, à la manière du Titien, de Giorgion et des autres, c'est à dire que sa peinture est une grisaille empâtée dans les ombres comme dans les lumières, et colorée par des glacis. Ce système donne

²² Paris 1831, s. 197.

²³ „La Presse”, 28 mars 1844.

²⁴ S. 85.

²⁵ „Journal des débats”, 4 avril 1828.

²⁶ „La Réforme”, 31 mars 1845.



du corps, de la consistance, et même beaucoup de transparence au tableau, contrairement à l'opinion des classiques français qui ne permettent pas d'épaisseur dans les ombres.

Malarze weneccy

25. Théophile Gautier, *Voyage en Italie* (1852)²⁷

Tintoret est le roi des violents. Il a une fougue de composition, une furie de brosse, une audace de raccourcis incroyable. [...]

Titien est, à notre avis, le seul artiste entièrement *sain* qui ait paru depuis l'antiquité. Il a la sérénité puissante et forte de Phidias. Chez lui rien de fiévreux, rien de tourmenté, rien d'inquiet. La maladie moderne ne l'a pas touché. Il est beau, robuste et tranquille comme un artiste païen du meilleur temps. [...] Une joie calme et vivace éclaire son oeuvre immense [...]. Sans ardeur sensuelle, sans enivrement voluptueux, il étale aux regards, dans la pourpre et dans l'or, la beauté, la jeunesse, toutes les amoureuses poésies du corps féminin avec l'impassibilité de Dieu montrant Ève toute nue à Adam. Il sanctifie la nudité.

26. Théophile Gautier, *Tableaux à la plume*²⁸

[Veronese]

Jamais peintre n'eut un plus grand et un plus haut idéal. Cette fête éternelle de ses tableaux a un sens profond: elle place sans cesse sous les yeux de l'humanité le vrai but, l'idéal qui ne trompe pas, le bonheur, que les moralistes inintelligents veulent reléguer dans l'autre monde [...], il montre que Dieu [...] après nous avoir chassés du jardin des délices, n'en a pas si bien fermé la porte qu'on ne puisse la rouvrir.

Alexandre Hesse

27. Charles Lenormant, *Salon de 1833*²⁹

M. Hesse a voulu agir à la vénitienne; il a trouvé chez Paul Véronèse et le Tintoret une absence presque complète de philosophie dans la composition, et il s'est laissé aller à la pente de ses modèles. Je ne veux pas plus qu'un autre insister sur le pédantisme de la composition; mais enfin nous sommes du pays qui a produit Poussin et Lesueur, et je ne vois pas que jusqu'ici personne en France ait réussi à s'aventurer sur les traces des magiciens de Venise et de la Flandre. [...]

Je reprocherai aussi à l'architecture un manque choquant de perspective, au ciel de la pesanteur, au tableau tout entier un défaut de harmonie générale, de l'incorrection à certains figures, particulièrement au cadavre de femme que l'on jette sur le devant. Mais qui s'aviserait de chercher tellement querelle à un ouvrage médiocre? Or, j'en conviens de grand coeur, le tableau de M. Hesse ne l'est pas. On y trouve telle tête, tel détail de vêtement auquel les peintres modernes ne nous ont pas accoutumés. C'est incontestablement une des meilleures productions de l'école actuelle; peut-être un pastiche, mais le meilleur pastiche que nous ayons rencontré. Après un succès aussi éclatant,

²⁷ Nouvelle édition, Paris 1884, s. 215, 224-225.

²⁸ Paris 1880, s. 12-15. Cyt. wg M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, s. 71.

²⁹ C. Lenormant, *Les Artistes contemporains*, Paris 1833, t. II, s. 19-21.

M. Hesse, jeune comme il est, et avec une carrière magnifique qui s'ouvre devant lui, M. Hesse ne se croira pas arrivé. Quand on a si bien joué le Bonifazio, on doit sentir le besoin d'être soi-même.

Salon 1837

28. Théophile Gautier, *Salon de 1837*³⁰

Le coloris a été l'objet d'études sérieuses; Paul Véronèse, Titien, le Tintoret, Giorgione, tous les grands Vénitiens ont été copiés, consultés, analysés, soulevés couche par couche; des tons chauds et dorés, des teintes d'une solidité inconnue dans l'école française, ont enrichi la palette de nos jeunes peintres, et malgré la lourde atmosphère de notre climat sans azur et sans soleil, quelques-uns sont arrivés à l'ardeur éblouissante des maîtres italiens. Les Flamands n'ont pas été négligés non plus; les furieuses peintures de Pierre-Paul Rubens et de Jordaens ont poudré de leur robuste vermillon la blancheur un peu grise, naturelle à nos plus fins coloristes; – la gamme des tons s'est augmentée du carmin néerlandais, de l'ambre italien et de la verte pâleur des Espagnols. Nous savons bien que l'on a crié au *pastiche*; mais l'imitation du procédé des maîtres a été de tout temps la base de l'art, et c'est un maigre orgueil de ne pas se servir des moyens que vous ont laissés vos devanciers. MM. Delacroix, Champmartin, Eug. Devéria, Louis Boulanger, Decamps, et quelques autres gens de coeur et de talent, ont été les plus ardents apôtres de cette révolution [...].

Un mouvement semblable s'accomplit presque simultanément dans le dessin pur: – M. Ingres tout seul, avec sa volonté de fer, en revendique l'honneur. Après la pauvre école de l'empire, dont les tableaux sont comparables aux poèmes et aux tragédies du même temps, après ce dessin si misérablement maniéré et ponsif, après toute cette couleur blafarde et violâtre, il n'y avait d'autre ressource que de remonter violemment à la source éternelle de tout art et de toute poésie, au seizième siècle, époque climactérique du genre humain; Delacroix sauta brusquement par-dessus David, Guérin, Meynier, Girodet, Fragonard, *et tutti quanti* jusqu'au Titien; Ingres ne se crut en sûreté que dans l'école de Raphaël, et il fit même de fréquentes visites au vieux Pierre de Pérouse, tant il avait peur du dessin flasque et mou de ces Messieurs de l'Académie. [...]

Quoi qu'il en soit, il y a eu rénovation dans la peinture; le mouvement qui eut lieu dans la littérature sous la restauration, s'y fit aussi sentir, et cependant, malgré la tendance de plus en plus sérieuse des études, nous ne pensons pas que l'école française arrive jamais à se formuler aussi nettement que les écoles italienne et flamande; elle n'aura pas ce cachet d'individualité violente qui fait reconnaître les Italiens et les Flamands au premier coup d'oeil; l'école française restera une école éclectique, où l'esprit dominera toujours trop; l'esprit qui est peut-être la qualité la moins pittoresque que l'on puisse avoir.

³⁰ „La Presse”, 1 mars 1837.

Rozdział V

Jean Gigoux, *Antoniusz i Kleopatra*

29. Etienne-Jean Delécluze, *Salon de 1838*³¹

Quant à l'apparence matérielle de la composition, elle rappelle celle des grandes scènes longues de P. Véronèse, quoiqu'il faille ajouter que l'uniformité du coloris et la disposition anguleuse des draperies dans l'Antoine et Cléopâtre, n'ont rien de commun avec les qualités qui distinguent les ouvrages du Vénitien.

30. Auguste Bourjot, *Salon de 1838*³²

M. Gigoux a beaucoup trop pensé à Paul Véronèse en composant son tableau de *Marc-Antoine et Cléopâtre essayant le poison sur des esclaves*. Paul Véronèse affectionnait le grandiose et le monumental; il aimait pour ses personnages une vaste scène où le regard est à son aise. M. Gigoux n'a pas oublié la manière du peintre vénitien. [...] La disposition est d'une ordonnance sévère et large. [...] La couleur n'est pas à la même hauteur: les tons sont en sont crus, l'effet peu harmonieux. Les tableaux de Paul Véronèse, peints avec de mauveses couleurs, ont prodigieusement travaillé depuis deux cents ans. Mais l'apparence qu'ils présentent aujourd'hui étonnerait Paul Véronèse lui-même, qui n'a jamais songé à peindre des ciels en vert, et à rappeler maladroitement la couleur de son ciel dans une draperie verte. M. Gigoux, en copiant l'auteur des *Noces de Cana*, a voulu reproduire cet effet anormal, et c'est là ce qui gâte tout à fait son tableau.

Thomas Couture

31. Théophile Gautier, *Salon de 1847*³³

La localité générale du tableau de M. Couture est grise, mais d'un beau gris argenté, perlé, qui boit la lumière et la garde; d'un gris de Paul Véronèse, qui se dore, s'azure, ou s'empourpre avec une égale facilité. Coloriste, au gré des gens qui veulent des bleus tout vifs, des rouges tout crus, M. Couture ne l'est pas; mais si une gamme de tons habilement soutenue, si le rapport des nuances entre elles peuvent gagner ce titre, il appartient à l'auteur de l'*Orgie romaine*.

32. Paul Mantz, *Salon de 1847*³⁴

Lorsque Véronèse, dont on a si imprudemment parlé à propos de M. Couture, veut détacher une figure, un objet quelconque sur un autre, il le sait faire [...] avec une facilité merveilleuse. Un inappréciable contour, une ombre éclairée, ou, comment dirai-je? un rayon à peine attiédi, lui suffisent, et, chose admirable! le clair s'enlève sur le clair, et, même en plein soleil, les courbes s'arrondissent et les plans se modèlent. M. Couture a recours à des expédients plus vulgaires: il fait l'ombre vigoureuse pour détacher l'objet éclairé; tous ses contours sont cernés d'un cercle noirâtre du plus désagréable aspect;

³¹ „Journal des débats”, 17 mars 1838.

³² „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, 1838, s. 423-424.

³³ Fragment przedrukowany w: T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, t. I, Paris 1855, s. 280.

³⁴ Paris 1847, s. 44-45.



les figures, par ce moyen, s'enlèvent bien les unes sur les autres, mais les demi-teintes sont lourdes et sans transparence.

Paul Baudry

33. Jules Verne, *Salon de 1857*³⁵

La *Fortune et l'enfant*, son chef-d'oeuvre peut-être, rappelle les fastueuses qualités des écoles lombardes et vénitiennes. Je ne saurais rendre l'inexprimable charme dont cette composition est revêtue; M. Baudry est déjà un coloriste de premier ordre, et il semble avoir découvert des secrets perdus depuis des siècles.

34. Edmond About, *Nos artistes au Salon de 1857*³⁶

Il y a longtemps que nos peintres d'histoire n'ont rien fait aussi délicieux que la *Fortune et le Jeune Enfant*. Les dispositions générales du tableau, les grandes valeurs du paysage, les localités du terrain, du puits, de la draperie, ne laissent rien à désirer; il règne dans toute la toile une excellente température. Le corps de la femme est empreint d'une suavité blonde qui rappelle les meilleurs ouvrages du Parmesan. Un peu plus de vigueur, et je risquerais les noms de Giorgion et de Titien. On sent que l'artiste a consulté Jean Bellin, et qu'il a reçu de bons conseils. [...]

Ce que je reprocherais à M. Baudry, s'il ne se corrigeait tous les jours, c'est une tendance au pastiche. Il est certain que *la Fortune*, *la Léda* et *la Vestale* trahissent une vive préoccupation de la couleur vénitienne. Mais, en bonne foi, pouvons-nous blâmer le général qui, au moment d'entrer en campagne, passe la revue de ses forces? M. Baudry sort de l'école, il a étudié les maîtres, il est plein de leurs exemples, et il a pris plaisir à le laisser voir.

35. Charles Bigot, *Peintres français contemporains*, Paris 1888³⁷

Ses vrais maîtres, ce ne sont ni Michel-Ange ni Raphaël, quelque admiration qu'il professe pour ce dernier surtout, c'est Corrège, ce sont les Vénitiens, le Titien et Paul Véronèse. [...] Il n'a pas à un degré supérieur le sentiment de la forme, de la beauté plastique [...]. Mais ce qu'il possède à un degré rare, dans ses figures aussi bien que dans sa couleur, c'est le sentiment de la grâce et de l'élégance. Ici il n'est pas seulement le disciple du Corrège ou des Vénitiens, il apporte de la France et de Paris quelque chose que l'Italie pourra développer.

³⁵ „Revue des Beaux-Arts” VIII, 1857, s. 305.

³⁶ Paris 1858, s. 81-83.

³⁷ S. 260 (pierwodruk: „Revue Blanche”).

BIBLIOGRAFIA

Skróty:

BSHAF - „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”

GBA - „Gazette des Beaux-Arts”

I. Źródła

1. Materiały archiwalne

Zbiór ikonograficzny Witt Library w Londynie
Fototeka Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu w Oksfordzie

Materiały Działu Dokumentacji Luwru

Materiały Działu Dokumentacji Muzeum d'Orsay

J. Whiteley, *Subject Index to Paintings Exhibited at the Paris Salon, 1673-1870*, Oxford 1993 (maszynopis)

2. Źródła publikowane do końca XIX wieku

E. About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris 1858

Album du Salon de 1843. Texte de W. Ténint, Paris 1843

Album du Salon de 1844, Paris 1844

E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878

„The Art-Union Monthly Journal of the Arts” 10, 1848

C. Bigot, *Peintres français contemporains*, Paris 1888

C. Blanc, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, t. I, Paris 1845

– *Salon de 1839*, „Revue du Progrès” I, 1839

– *Salon de 1845*, „La Réforme”, 1845

– *Salon de 1865*, „L'Avenir national”, 1865

A. Bourjot, *Salon de 1837*, „La France littéraire”. Deuxième Série, Tome Deuxième, 1837

– *Salon de 1838*, „La France littéraire”, Deuxième Série, Tome Cinquième, 1838

F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* (1811) [w:] F.-R. de Chateaubriand, *Oeuvres complètes*, t. VIII, Bruxelles 1826

E. Chesneau, *Nations rivales dans l'art*, Paris 1868

C. Clément, *Catalogue de l'oeuvre de Gérard-Claude*, GBA 23, 1867

– *Exposition de 1864*, „Journal des débats”, 1864

– *Exposition de 1866*, „Journal des débats”, 1866

– *Géricault*, GBA 22, 1867

A. Decamps, *Salon de 1836*, „Le National de 1834”, 1836

– *Salon de 1837*, „Le National de 1834”, 1837

H. Delaborde, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris 1870

– *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées d'une notice biographique*, Paris 1865

– *Le Salon de 1853* [w:] H. Delaborde, *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris 1866

E.-J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856

– *Exposition de 1850*, „Journal des débats”, 1850-1851

– *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Paris 1855 (reprint Paris 1983)

– *Précis d'un traité de peinture*, Paris 1828

– *Salon de 1827*, „Journal des débats”, 1827-1828

– *Salon de 1838*, „Journal des débats”, 1838

– *Salon de 1842*, „Journal des débats”, 1842

- M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867
- *Salon de 1852*, „Revue de Paris”, mai 1852
 - *Le Salon de 1857*, Paris 1857
 - *Salon de 1861*, Paris 1861
 - *Salon de 1864* [w:] M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*
 - *Salon de 1866* [w:] M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*
- C. Ephrussi, *P. J. A. Baudry*. Translated by Clara Bell [w:] *Modern Artists*. Ed. by F. G. Dumas, London 1882
- F. Flocon, M. Aycard, *Salon de 1824*, Paris 1824
- T. Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris 1861
- *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, t. I-II, Paris 1855-1856
 - *Mademoiselle de Maupin* (1835), Bruxelles 1837
 - *Salon de 1833*, „La France littéraire”, 1833
 - *Salon de 1837*, „La Presse”, 1837
 - *Salon de 1838*, „La Presse”, 1838
 - *Salon de 1844*, „La Presse”, 1844
 - *Salon de 1848*, „La Presse”, 1848
 - *Salon de 1850-51*, „La Presse”, 1851
 - *Voyage en Italie*. Nouvelle édition, Paris 1884
- J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris 1885
- A. Gilchrist, *Life of William Etty*, R. A., London 1855 (reprint 1978)
- E. , J. de Goncourt, *La peinture à l'Exposition de 1855* [w:] E. , J. de Goncourt, *Études d'art*, Paris 1893
- E. Guillaume, *Paul Baudry. Étude* [w:] *Catalogue des oeuvres de Paul Baudry...*, École Nationale des Beaux Arts, Paris 1886 (reprint w: *Exhibitions of Classicizing Art*, Garland, New York and London 1981)
- A. Houssaye, *Les cent et un sonnets* (1874), Paris 1875
- *Les Poésies*, Paris 1877
- G. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française*, Paris [1898?]
- *Alexandre Cabanel (1824-1889)* (1889) [w:] G. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française*
 - *Paul Baudry et son exposition posthume (1828-1886)* (1886) [w:] G. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française*
 - *La Peinture française au XIX^e siècle. Exposition universelle de 1889* [w:] G. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française*
- A. de la Forge, *La Peinture contemporaine en France*, Paris 1856
- A. Lenoir, *Observations sur le génie et les principales productions des artistes de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes* (1821), Deuxième édition, Paris 1824
- C. Lenormant, *Salon de 1831* [w:] C. Lenormant, *Les Artistes contemporains*, Paris 1833, t. I
- *Salon de 1833* [w:] C. Lenormant, *Les Artistes contemporains*, Paris 1833, t. II
- P. Mantz, *Salon de 1847*, Paris 1847
- *Le Salon de 1853*, „Revue de Paris”, 1853
 - *Salon de 1857*, „Revue française” IX, 1857
 - *Salon de 1859*, GBA 6, 1859
 - *Salon de 1865*, GBA 18, 1865
- T. Massarani, *Charles Blanc et son oeuvre*, Paris 1885
- F. Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig 1899
- A. -L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806
- Montalembert, *Exposition de 1838*, Paris 1838 (extrait de la „Revue française” du 15 mars 1838)
- M. de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], *Salon de 1867*, „L'Artiste”, 1867
- C. Perrier, *P. Baudry* (1857) [w:] C. Perrier, *Études sur les beaux-arts en France et à l'étranger*, Paris 1863
- G. Planche, *École de Paris*, „L'Artiste” IV, 1832
- *École de Rome*, „L'Artiste” IV, 1832
 - *De l'éducation et de l'avenir des artistes en France* (1848) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. II

- *Études sur l'école française (1831-1852). Peinture et sculpture*, Paris 1855
- *Géricault* (1851) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. I.
- *Ingres* (1851) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. I
- *Léopold Robert* (1838) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. II
- *M. Calamatta. Le Voeu de Louis XIII* (1837) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. I
- *Peinture monumentale: MM Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin* (1846) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. I
- *Le Plafond de la galerie d'Apollon* (1852) [w:] G. Planche, *Portraits d'artistes*, t. II
- *Portraits d'artistes*, t. I-II, Paris 1853
- *La Quatrième Classe de l'Institut*, „L'Artiste” IV, 1832
- *Salon de 1831*, Paris 1831
- *Salon de 1833* [w:] G. Planche, *Études sur l'école française*, t. I
- *Salon de 1834* [w:] G. Planche, *Études sur l'école française*, t. I
- Portrait de Meissonier*. Sonnet, „L'Artiste”, 1867, vol. 2
- A.-C. Quatremère de Quincy, *Essai sur l'Idéal dans ses applications pratiques aux oeuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, Paris 1837
- Saint-Martin, *Salon de 1844*, „La Revue indépendante” XIII, 1844
- Salon de 1836*, „L'Artiste” XI, 1836
- J.-J. Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Paris 1807
- T. Thoré, *Le Salon de 1846*, Paris 1846
- *Le Salon de 1847*, Paris 1847
- J. Verne, *Salon de 1857*, „Revue des Beaux-Arts” VIII, 1857
- T. Véron, *Salon de 1875. De l'art et des artistes de mon temps*, (2^e édition) Poitiers-Paris 1875
- L. Vitet, *Une chapelle à Saint-Sulpice. Dernière oeuvre d'Eugène Delacroix* (1862) [w:] L. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, Troisième série, Paris 1868
- C.-H. Watelet, P.-C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792
- ### 3. Wydawnictwa źródłowe
- F.-X. Amprimoz, *Lettres de Dominique Papey à ses parents et ses amis, Rome 1837-1842* [w:] *Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1986 (= „Archives de l'Art français”, Nouvelle période, T. XXVIII)
- Anselm Feuerbachs „Vermächtnis”. *Die originalen Aufzeichnungen*. Herausgegeben und kommentiert von D. Kupper, Berlin 1992
- M.-M. Aubrun, *Eugène Roger à Hippolyte Flandrin. À travers leurs relations épistolaires, la vie d'un pensionnaire de la Villa Médicis* [w:] *Correspondances d'artistes...*
- C. Baudelaire, *Exposition Universelle 1855* [w:] C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1961
- *Oeuvres complètes*, Paris 1961
- *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wybór i przekład J. Guze. Wstęp J. Starzyński, Wrocław 1961
- *Salon de 1846* [w:] C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*
- *Salon de 1846*. Texte établi et présenté par D. Kelley, Oxford 1975
- F.-R. de Chateaubriand, *Księga o Wenecji* [fragmentsy *Pamiętników z za grobu*]. Przełożył P. Hertz, „Zeszyty Literackie” 39, lato 1992
- *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*. Na podstawie tłumaczenia F. S. Dmochowskiego przygotował P. Hertz, Warszawa 1980
- *Pamiętniki z za grobu*. Wybór, przekład i komentarz Joanna Guze, Warszawa 1991
- Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris 1986 (= „Archives de l'Art français”, Nouvelle période, T. XXVIII)
- P. Courthion, *Ingres w oczach własnych i w oczach przyjaciół*. Tłumaczenie E. Bąkowskiej, Warszawa 1969

- A. Decamps, *Muzeum. Przegląd Salonu 1834 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. II
- E. Delacroix, *Correspondance générale*. Ed. A. Joubin, Paris 1935-1938
– *Dzienniki*. Tekst francuski opracował André Joubin, przełożyły Joanna Guze i Julia Hartwig, Wrocław 1968
– *Journal*. Nouvelle édition publiée par A. Joubin, Paris 1932
- E. -J. Delécluze, *Journal, 1824-1828*. Texte publié avec une *Introduction* et des *Notes* par R. Baschet, Paris 1948
- G. Flaubert, *Oeuvres complètes. Correspondance*, Nouvelle édition augmentée, Deuxième série (1842-1852), Paris 1926
- Les Frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIX^e siècle. Leur correspondance. Le Journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*. Ed. M. Flandrin, M. Froidevaux-Flandrin, Olonne-sur-Mer 1984
- T. Gautier, *Exposition de 1859*. Texte établi pour la première fois d'après les feuillets du „Moniteur Universel” et annoté par W. Drost et U. Hennings, avec une étude sur Gautier critique d'art en 1859 par W. Drost, Heidelberg 1992
- E. ,J. de Goncourt, *Malarstwo na Wystawie Powszechnej 1855 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze...*, t. III
- H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977
- R. Piot, *Palety Delacroix*. Przekład J. Cybisa, „Sztuka i Krytyka” 8, 1957
- G. Planche, *Salon 1833 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze...*, t. II
- A. -C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*. Introduction et notes par E. Pommier, Paris 1989
- T. Silvestre. *Documents nouveaux sur Eugène Delacroix* (1864) [w:] T. Silvestre, *Les Artistes français*, Paris 1926, t. I
- Stendhal [H. Beyle], *Historia malarstwa we Włoszech*. Przekład Ewy Lubowieckiej [w:] J. Starzyński, *Romantyzm i nardziny nowoczesności*, Warszawa 1972
– *Salon de 1824* [w:] Stendhal, *Mélanges d'art*, Paris 1932
– *Salon 1824 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze...*, t. II
– *Salon 1824* [w:] Stendhal, *Wybór z pism różnych*. Przełożyła F. Śniatecka-Wowerowa, Warszawa 1965
- A. Thiers, *Salon de 1822*. Przekład Joanny Guze [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze...*, t. II
- T. Thoré, *Salon 1838*. Przekład H. Morawskiej [w:] Thoré-Bürger, *Nowe kierunki...*
– *Salon 1845 roku*. Przekład H. Morawskiej [w:] Thoré-Bürger, *Nowe kierunki...*
- Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*. Wybrała i opracowała H. Morawska, Wrocław 1972
- D., G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris 1973

II. Opracowania wydane po roku 1900

- J. Alazard, *Ingres et l'ingrisme*, Paris 1950
- P. Ambri-Berselli, *Hyppolite Taine a Venezia* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*
- F. -X. Amprimoz, *Dominique Papety à Rome au temps de Monsieur Ingres* [w:] *Actes du colloque international Ingres et le néo-classicisme* (Montauban 1975), Montauban 1977 („Bulletin Spécial des Amis du Musée Ingres”)
– *Dominique Papety, peintre marseillais sous la Monarchie de Juillet*, „Association pour l'étude du XIX^e siècle français. Bulletin d'Information” n° 11, mai 1990
- The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*. Ed. by F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974
- M. -M. Aubrun, *Alexandre Hesse, 1806-1879. Quelques aspects du portraitiste et du dessinateur*. Galerie Pierre Gaubert, Paris 1979

- R. Baschet, E. -J. *Delécluze, témoin de son temps (1781-1863)*, Paris 1942
- Y. Batard, *Chateaubriand et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*
- G. Bazin, *Le Banquet*, „Bulletin, Musées royaux des beaux-arts de Belgique” 34-37, 1985-1988 (paru 1988), n°1-3 (=Miscellanea Philippe Roberts-Jones)
– *Théodore Géricault. Etude critique, documents, et catalogue raisonné*, Paris 1987-1991
- A. Becq, *Esthétique et politique sous le Consulat et l'Empire: la notion de beau idéal, „Romantisme”* 51, 1986
- S. Béguin, *Le goût pour Veronese en France* [w:] S. Béguin, R. Marini, *Tout l'oeuvre peint de Veronese*, Paris 1970
– R. Marini, *Tout l'oeuvre peint de Veronese*. Paris 1970
- O. Benesch, *Bonington und Delacroix* [w:] O. Benesch, *Collected Writings*, t. IV, London-New York 1973 (pierwodruk w „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, N. F. II, 1925)
- P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève 1977
- M. Bleyl, *Zur Maltechnik Jacques-Louis Davids* [w:] *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*
- M. -L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, BSHAF, 1936
- A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London 1986
– *Declassifying the Academic: A Realist View of Ingres*, „Art History” 8, 1985, n°1
– *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London 1980
- H. O. Borowitz, *The Impact of Art on French Literature*, Newark, London and Toronto 1985
- A. -M. de Brem, *Louis Hersent, peintre d'histoire et portraitiste*, Paris, Musée de la Vie romantique, 1993-1994, Paris 1993
- A. Brookner, *Prud'hon: Master Decorator of the Empire*, „Apollo” 80, September 1964
- B. Bullen, *The Source and Development of the Idea of the Renaissance in Early Nineteenth-Century French Criticism*, „The Modern Language Review” 76, n° 2, April 1981
- G. Busch, *Kopien von Théodore Géricault nach alten Meistern*, „Pantheon” 25, 1967 (H. 3)
- M. Caffort, *De la séduction nazaréenne ou Note sur Ingres et Signol (Rome, 1835)*, „Bulletin du Musée Ingres” 51/52, décembre 1983
- E. Caramaschi, *L'image de la Renaissance italienne dans l'oeuvre d'Hippolyte Taine* [w:] *Mélanges à la mémoire de Claudio Simone*
Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, t. III-V: *École française*, Paris 1986
- T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985
- P. Comte, *La naissance d'Henri IV de Devéria. Pau, Musée des Beaux-Arts (nouvelles acquisitions)*, „Revue du Louvre”, 1981, nr 2 (Acquisitions)
- P. Courthion, *L'opera completa di Courbet*, Milano 1985
- J. -P. Cuzin, *François-Joseph Heim (1787-1865), peintre d'esquisses*, BSHAF, 1991
– *Raphael et l'art français*, Galeries nationales du Grand Palais 1983-1984, Paris 1983
– M. -A. Dupuy, *Copier-Créer. De Turner à Picasso. 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre 1993, Paris 1993
- S. Damiron, *La revue „L'Artiste”, histoire administrative, présentation technique, gravures romantiques hors texte*, BSHAF, 1951
– *La revue „L'Artiste”, sa fondation, son époque, ses animateurs*, GBA 44, octobre 1954
- A. I. Davenport, *Thomas Couture, the Leader of „l'école de fantaisie” at the Galerie Desforges*, Univ. of Pennsylvania Ph. D. 1981, University Microfilms 1991
- J. -L. David 1748-1825, Musée du Louvre, Paris, Musée national du Château, Versailles, 1989-1990, Paris 1989

- Eugène Delacroix*, Kunsthau Zürich, Städtische Kunstinstitut Frankfurt am Main (1987), Zürich [...] 1987
- Delacroix: peintures et dessins d'inspiration religieuse*, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice 1986, Paris 1986
- Delacroix et le Romantisme français*, Tokyo, Musée National d'Art Occidental, 1989. Catalogue de l'exposition rédigé par J. Thuillier [et al.], Tokyo 1989
- R. de Cesare, *Balzac e i temi italiani di „Facino Cane”* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*
- A. Del Guercio, *Géricault e Caravaggio*, „Paragone” (Arte) 191, gennaio 1966
- V. Del Litto, *Stendhal et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*
- H. Dorra, *Die französischen „Nazarener”* [w:] *Die Nazarener*, Frankfurt am Main 1977
- M. Droste, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980
- Edmond About, écrivain et critique d'art (1828-1885)*, Paris 1985 („Cahiers, Musée d'Art et d'Essai. Palais de Tokyo, Paris”, nr 16)
- R. Escarpit, *Byron et Venise* [w:] *Venezia nelle letterature moderne*
- L. Ewals, *Ary Scheffer entre Ingres et Delacroix* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981 (= „Bulletin du Musée Ingres” 47/48)
- C. Florio-Cooper, *Un corrispondente ed ammiratore del Vieusseux: Antoine-Claude Valery* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*
- E. Forssman, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts*, Uppsala 1971 (= Stockholm Studies in History of Art 22)
- B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987
- T. W. Gaetgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716-1809)*, Paris 1988
- P. Georget, *Bonington, un romantique anglais à Paris*, Musée Jacquemart-André, Paris 1966
- *De Thomas Couture à Jean Valjean: une lettre de Charles Hugo à son père, Victor Hugo (1843)* [w:] *The Artist and the Writer in France*
- *Tiepolo à Barbizon* [w:] *„Il se rendit en Italie Études offertes à André Chastel*, Rome-Paris 1987
- L. Rossi Bortolotto, *Tout l'oeuvre peint de Delacroix*, Paris 1975
- A. -M. Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982-1983, Dijon 1983
- A. Germain, *Le Nu au Salon*. Année 1909, Paris [b. d.]
- R. Giard, *Le peintre Victor Mottez d'après sa Correspondance (1809-1897)*, Lille 1934
- V. Goarin (et al.), *Baudry, 1828-1886*, Musée d'Art et d'Archéologie, La Rochesur-Yon 1986
- C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London 1965
- P. Granville, *L'une des sources de Géricault révélée par l'identification d'une radiographie*, „Revue du Louvre et des musées de France” 1968, n° 3
- P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959
- P. Grunhec, *Les concours d'Esquisses peintes, 1816-1863*, t. I-II, Paris 1986
- *Les concours des Prix de Rome, 1797-1863*, t. I, Catalogue, Paris 1986
- *Le Grand Prix de Peinture, les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris 1983
- *The Grand Prix de Rome. Paintings from the École des Beaux-Arts, 1797-1863*, Washington D. C. 1984
- *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, Paris 1978

- Justyna Guze, *Watteau: uczniowie, naśladowcy, Nachleben. W trzeczsetną rocznicę urodzin*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47, 1985 (wyd. 1988)
- M. Haddad, *La divine et l'impure. Le nu au XIX^e*, Paris 1990
- M. v. Hagen, *Mal- und materialtechnische Notizen im „Journal” von Eugène Delacroix und ihre Relevanz in den Fragen nach Werkstatt-Tradition, Vorbildern und Praxis [w:] Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*
- E. Hardouin-Fugier, *Louis Janmot, 1814-1892*, Lyon 1981
- F. Haskell, *Art and the Language of Politics*, „Journal of European Studies”, 1974
- *Giorgione’s „Concert champêtre” and its Admirers [w:] F. Haskell, Past and Present in Art and Taste*
- *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting [w:] F. Haskell, Past and Present in Art and Taste* (pierwsza wersja artykułu ukazała się w „Art Quarterly” 34, 1971, n° 1)
- *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven and London 1987
- *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, (1976) Oxford 1980
- *Scholars and Images in France and Italy [w:] „Il se rendit en Italie.”*
- W. Hauptman, *Some new nineteenth-century references to Giorgione’s „Tempesta”*, „Burlington Magazine” 136, 1994
- L. Hautecoeur, *Histoire de l’art*, Paris 1959
- *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*, Deuxième édition, Paris 1963
- *Louis David*, Paris 1954
- E. Haverkamp-Begemann, C. Logan, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*, The Drawing Center, New York 1988
- E. Hébert, *La Villa Médicis en 1840*, GBA 25, 1901
- P. Hecht, [recenzja książki:] S. Lichtenstein, *Delacroix and Raphael* (rec. publ. w „Simiolus” 11, 1980)
- W. Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*. Mit einem Beitrag von J. Heusinger von Waldegg, Köln 1973
- A. Hopmans, *Delacroix’s Decorations in the Palais Bourbon Library: a Classic Example of an Unacademic Approach*, „Simiolus” 17, 1987
- E. Hüttinger, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell’800*, „Paragone” (Arte) 271, settembre 1972
- *Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle [w:] Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hrsg. von R. Bauer [et al.], Frankfurt am Main 1977
- R. Huyghe, *Delacroix*, London 1963
- J. Ingamells, *The Wallace Collection, Catalogue of Pictures II: French Nineteenth Century*, London 1966
- Ingres a Firenze*, Firenze, Orsanmichele 1968, Firenze 1968
- Ingres & Delacroix through Degas & Puvis de Chavannes. The Figure in French Art 1800-1870*. Catalogue by M. L. H. Reymert [et al.], Shepherd Gallery, New York 1975
- N. Ivanoff, *Venise dans la peinture française*, „Archives de l’Art français”, Nouvelle période, T. XXV, 1978
- L. Johnson, *The Formal Sources of Delacroix’s „Barque de Dante”*, „Burlington Magazine” 100, 1958
- *The Paintings of Eugène Delacroix. A critical catalogue. 1816-1831*, Oxford 1981; 1832-1863, Oxford 1986
- Kobieta w sztuce. 53 reprodukcje barwne obrazów najwybitniejszych malarzy współczesnych*. Opisy podał Boyer d’Agen, przedmowę napisał d’Armand Dayot [sic], Warszawa b. d. [ok. 1913]
- A. Król, *Henryk Rodakowski (1823-1894)*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1994
- Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994
- G., J. Lacambre, *Ingres à la Villa Médicis. Quelques précisions sur ses envois de pensionnaire*, „Revue du Louvre et des musées de France”, 1967

- C. Lacoste-Veysseyre, *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier 1985
- J. Lanes, *Art Criticism and the Authorship of the „Chef-d'oeuvre inconnu“: A Preliminary Study* [w:] *The Artist and the Writer in France*
- M. Lapalus, *Le séjour romain du peintre d'histoire Edouard Cibot, février-juin 1839* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981
- H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris 1924
– *Ingres. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1911
- P. Laubriet, *Balzac et Venise* [w:] *Venezia nella letteratura moderne*
- S. Laveissière, *Laurent Pécheux (1729-1821): trois tableaux inédits*, „Revue du Louvre“, 1983
- R. Lebel, *Géricault, ses ambitions monumentales et l'inspiration italienne*, „L'Arte“ 59, 1960
- H. Lemonnier, *Gros*, Paris [1905]
- A. Le Normand, *La tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome 1981
- A. L. Lepschy, *Tintoretto Observed. A Documentary Survey of Critical Reactions from the 16th to the 20th Century*, Ravenna 1983
- M. Levey, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, London 1981
- G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The „Barbu“ Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park and London 1978
– „L'École d'Apelle“ de Jean Broc: un „primitif“ au Salon de l'an VIII, GBA 80, 1972
- S. Lichtenstein, *The Baron Gros and Raphael*, „Art Bulletin“ LX, March 1978
– *Delacroix and Raphael*, New York and London 1979
– *Delacroix Emblematicus. His Unknown Studies after Bonasone*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 39, 1976
– *Delacroix's Copies after Raphael*, „Burlington Magazine“ 113, 1971
- *More about Delacroix's Copies after Raphael*, „Burlington Magazine“ 119, 1977
- H. Loyrette, *Degas e l'Italia*. Villa Medici, dicembre 1984 – febbraio 1985, Roma 1984
- H. A. Lüthy, *Géricaults Kopien nach Tizian*, „Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte“ 1967-1973
- H. McPherson, *The „Fortune Teller“ of 1824 or the Elegant Dilemma of David's Late Style*, GBA 133, juillet-août 1991
- E. Mai, *Feuerbach und die alten Meister*, „Pantheon“ 42, 1984
– *In contrasto con un'epoca, o della tragicità dell'ideale artistico di Feuerbach* [w:] *I „Deutsch Römer“*. Il mito della Italia negli artisti tedeschi 1850-1900, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, 1988. Curatore della mostra e del catalogo C. Heilmann, Milano-Roma 1988
- P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau. Complete Edition of the Finished Paintings, Watercolours and Drawings*, Oxford 1977
- Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, t. III. XIX^e et XX^e siècles, Genève 1984
- M. Méras, *Théophile Gautier; critique officiel d'Ingres au „Moniteur“* [w:] *Actes du colloque international Ingres et son influence* (Montauban 1980), Montauban 1981
- S. A. Nash, *David, Socrates and Caravaggism. A Source for David's „Death of Socrates“*, GBA 91, 1978
- Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*. Hrsg. H. Althöfer, München 1987
- D. Pillon, *Un peintre officiel du XIX^e siècle: Charles Landelle (Laval 1821 – Paris 1908) ou la réussite d'une carrière*, „Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de la Mayenne“ 8, 1985
- M. Pointon, *The Bonington Circle*, Brighton 1985
- M. Poprzęcka, *Akademizm* (1977), 3 wyd. Warszawa 1989

- Wizerunek mistrza [w:] *Ikonografia romantyczna*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN (1975), Warszawa 1977
- C. Powell, *Turner in the South. Rome, Naples, Florence*, New Haven and London 1987
- L. -A. Prat, *Dessins inédits de Delacroix à Dijon*, „Revue du Louvre”, 1981, nr 2
- R. H. Randall Jr., *Ingres and Titian*, „Apollo” 82, 1965
- R. Rapetti, *Eugène Delacroix et le décor de la chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Avignon*, BSHAF, 1984
- T. Reff, *Copyists in the Louvre, 1850-1870*, „Art Bulletin” 1964
- *Manet: Olympia*, London 1976
- *The Meaning of Manet's Olympia*, GBA 63, 1964
- *Les vies des maîtres anciens dans les oeuvres de jeunesse de Degas* [w:] *Degas inédit*. Actes du colloque Degas, Musée d'Orsay 1988, Paris 1989
- M. I. Rosenberg, *Raphael in French Art Theory, Criticism and Practice (1660-1830)*. Ph. D. Diss. University of Pennsylvania 1979, Ann Arbor 1983
- P. Rosenberg, *Veronese et les voyageurs français du XVIII^e siècle* [w:] *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990
- R. Rosenblum, H. W. Janson, *19th Century Art*, New York 1984
- L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris 1914 (reprint Paris 1987)
- N. A. Roth, „L'Artiste” and „L'Art pour L'Art”: *The New Cultural Journalism in the July Monarchy*, „Art Journal”, Spring 1989
- J. H. Rubin, *Delacroix's Dante and Virgil as a Romantic Manifesto: Politics and Theory in the Early 1820s*, „Art Journal” 52, 1993
- L. Rudrauf, *Delacroix et le Titien* [w:] *Relations artistiques entre la France et les autres pays*. Actes du XIX^e Congrès International d'Histoire de l'Art (Paris 1958), Paris 1959
- E. Ruhmer, *Tiziano e l'Ottocento* [w:] *Tiziano e Venezia: convegno internazionale di studi di Venezia*, Vicenza 1980
- A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski, 1823-1894*, Warszawa 1954
- M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983
- A. Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg 1980
- R. Schneider, *L'art français. XIX^e siècle. Du classicisme davidien au romantisme*, Paris 1929
- Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Grand Palais 1993, Paris 1993 (2^e éd.)
- R. Snell, *Théophile Gautier, a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1982
- M. Song, *Art Theories of Charles Blanc (1813-1882)*, Ann Arbor 1984 (=Studies in the Fine Arts 10)
- J. J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint Sulpice*, New York 1967
- M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969
- J. Starzyński, *Dwa koncerty (przypis do studiów o Delacroix i Chopinie)*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXVIII, 1966
- *L'inspiration de l'art vénitien dans la peinture polonaise des XIX^e et XX^e siècles* [w:] *Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX*, a cura di L. Cini, Venezia-Roma 1965
- *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965
- *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa 1972
- C. Strzyński, *Une carrière d'artiste au XIX^e siècle. Charles Landelle 1821-1908*, Paris 1911
- D. Sutton, *Venezia, Cara Venezia* [w:] *Venice Rediscovered*. A Loan Exhibition. London, Wildenstein (1972), Second Edition, London 1974
- J. Szczepińska-Tramer, *Recherches sur les paysages de Géricault*, BSHAF, 1973
- H. Taine, *Podróż po Włoszech* (1864). Przekład A. Sygietyńskiego, Warszawa 1908

- D. Ternois, *Baudelaire et l'Ingrisme* [w:] *French 19th Century Painting and Literature*. Ed. U. Finke, Manchester 1972
- *Le Préraphaélisme français* [w:] E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*. Édition critique, Paris 1993
- G. Tinterow, *Gericault's Heroic Landscapes „The Times of Day”*, „Metropolitan Museum of Art Bulletin” 48, 1990/1991, nr 3
- J. Van Nimmen, *Responses to Raphael's Paintings at the Louvre, 1798-1848*. Ph. D. Diss., University of Maryland 1986, Ann Arbor 1987
- Venezia nelle letterature moderne*. Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata (Venezia 1955), Venezia-Roma 1961
- Venezia nell'Ottocento*, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983 – marzo 1984, Milano 1983
- Venice Rediscovered*. A Loan Exhibition, London, Wildenstein (1972), Second Edition, London 1974
- M. Voisin, *Théophile Gautier, l'Italie et la „rêverie méditerranéenne”* [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*
- D. Wakefield, *Stendhal and Delécluze at the Salon of 1824* [w:] *The Artist and the Writer in France*
- M. Walicki, *Z zagadnień pozy portretowej* [w:] M. Walicki, *Obrazy bliskie i dalekie*, 2 wyd., Warszawa 1972 (przedruk z „Przeglądu Artystycznego”, 1954, nr 1)
- Z. Ważbiński, „Śmierć Aretina” *Anzelma Feuerbacha. Geneza i znaczenie mitu* [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białoostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981
- M. Wentworth, *James Tissot*, Oxford 1984
- P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976
- H. E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*. t. I. *The Religious Paintings*, London 1969
- B. White, *Delacroix's Painted Copies after Rubens*, „Art Bulletin” 49, 1967
- J. J. L. Whiteley, *The Origin and Concept of 'Classique' in French Art Criticism*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 39, 1976

SPIS ILUSTRACJI

- I. J.-A.-D. Ingres, *Jowisz i Antiope*, 1851. Paryż, Luwr
- II. Théodore Gericault, Kopia obrazu Tycjana *Złożenie do grobu*, ok. 1810-1812. Lozanna, Musée cantonal des Beaux-Arts
- III. Eugène Delacroix, Kopia obrazu Tycjana *Złożenie do grobu*, ok. 1820. Lyon, Musée des Beaux-Arts
- IV. Eugène Delacroix, *Akt z papugą*, 1827. Lyon, Musée des Beaux-Arts
- V. Paul Baudry, *Fortuna i dziecko*, 1853-1854, Salon 1857. Paryż, Musée d'Orsay
- VI. Thomas Couture, *Rzymianie czasów upadku (Orgia rzymska)*, 1846-1847, Salon 1847. Paryż, Musée d'Orsay
- VII. Henryk Rodakowski, *Posłowie papiescy i cesarscy błagają Jana III Sobieskiego o pomoc dla Wiednia* (szkic olejny obrazu wystawionego na Salonie 1861 r.), 1860. Warszawa, Muzeum Narodowe
- VIII. Jean-Jacques Henner, *Zuzanna w kąpielu*, Salon 1865. Paryż, Musée d'Orsay
1. François-Joseph Heim, *Tezeusz, zwycięzca Minotaura*. Prix de Rome, 1807. Paryż, École des Beaux-Arts
2. Xavier Sigalon, *Młoda kurtyzana*, 1821, Salon 1822. Paryż, Luwr (fot.: Musées Nationaux)
3. J.-A.-D. Ingres, Kopia *Wenus z Urbino* Tycjana, 1822. Baltimore, Walters Art Gallery (fot.: Muzeum)
4. J.-A.-D. Ingres, *Papież Pius VII w Kaplicy Sykstyńskiej*, 1814. Waszyngton, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (©National Gallery of Art, Washington)
5. Eugène Delacroix, *Powrót Kolumba*, 1839. Toledo, Ohio, Museum of Art (fot.: Muzeum)
6. Eugène Delacroix, *Egzekucja doży Marino Faliero*, 1826, Salon 1827-1828. Londyn, Wallace Collection (Reproduced by permission of the Trustees of the Wallace Collection)
7. Eugène Delacroix, *Dwaj Foscarci*, 1855, Wystawa Powszechna 1855. Chantilly, Musée Condé
8. Richard Parkes Bonington, *Scena wenecka*. Londyn, Wallace Collection (Reproduced by permission of the Trustees of the Wallace Collection)
9. Eugène Delacroix, *Sprawiedliwość Trajana*, 1840, Salon 1840. Rouen, Musée des Beaux-Arts (fot.: Muzeum)
10. Eugène Delacroix, *Oplakiwanie*, 1847-1848, Salon 1848. Boston, Museum of Fine Arts, Gift by Contribution in Memory of Martin Brimmer (fot.: Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston)
11. Dominique Papety, *Akt*, 1838. Miejsce przechowywania nieznane (fot. wg „Revue du Louvre”, 1984)
12. Dominique Papety, *Marzenie o szczęściu*, 1837-1843, Salon 1843. Compiègne, Musée A. Vivenel (fot.: Musées Nationaux)
13. Eugène Devéria, *Narodziny Henryka IV*, 1827, Salon 1827-1828. Paryż, Luwr (fot.: Musées Nationaux)
14. Eugène Devéria, *Apoteoza św. Genowefy*, 1836. Paryż, Musée du Petit Palais (fot.: Musées de la Ville de Paris)
15. Eugène Devéria, *Król Dawid*, 1839. Awinion, katedra (malowidło ścienne)

16. Horace Vernet, *Wniesienie papieża Leona XII do bazyliki Św. Piotra*, 1829, Salon 1831. Wersal, Musée National du Château (fot.: Giraudon)
17. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Marino Faliero*, Salon 1845 (drzeworyt według obrazu) (repr. wg J. Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures*, t. II)
18. Alexandre Hesse, *Pogrzeb Tycjana*, 1833, Salon 1833. Paryż, Luwr (fot.: Musées Nationaux)
19. Alexandre Hesse, *Studia kostiumów z czasów Quattrocenta*
20. Alexandre Hesse, *Koncert wenecki*, przed 1852. Nantes, Musée des Beaux-Arts (©Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts - Patrick JEAN)
21. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Karol V podnosi pędzel Tycjana*, Salon 1843 (litografia wg obrazu; repr. wg *Album du Salon de 1843*, Paris 1843)
22. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Kobieta wychodząca z kąpeli*, 1841, Salon 1843 (litografia wg obrazu; fot. wg *Album du Salon de 1843*, Paris 1843)
23. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Przyjęcie Krzysztofa Kolumba przez dwór hiszpański w Barcelonie w r. 1493*, 1846, Salon 1847. Paryż, Luwr (fot.: Musées Nationaux)
24. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Karol V w opactwie św. Hieronima w Yuste*, 1856, Salon 1857. Londyn, Wallace Collection (Reproduced by permission of the Trustees of the Wallace Collection)
25. Léon Cogniet, *Tintoretto maluje swoją zmarłą córkę*, Salon 1843. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (litografia wg obrazu; repr. wg *Album du Salon de 1843*, Paris 1843)
26. Henri Baron, *Giorgione Barbarelli maluje portret Gastona de Foix, księcia Nemours*, Salon 1844 (litografia wg obrazu; repr. wg *Album du Salon de 1844*, Paris 1844)
27. Jules Ziegler, *Śmierć doży Foscari*, Salon 1833. Arras, Musée (fot.: Muzeum)
28. Charles-Marcel de Pignerolle, *Gondola wenecka*, Salon 1850-1851. Angers, Musée (©Musées d'Angers)
29. Gustave Courbet, *Człowiek w skórzanym pasie* (Autoportret), ok. 1845 (?), Salon 1846 (?). Paryż, Musée d'Orsay
30. Jean Gigoux, *Antoniusz i Kleopatra wypróbują truciznę na niewolnikach*, 1837, Salon 1838. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (©Musée des Beaux-Arts de Bordeaux)
31. Thomas Couture, *Młody Weneccjanin po orgii*, Salon 1840. Zbiory prywatne
32. Thomas Couture, *Giocondo*, 1844, Salon 1844. Hanower, Niedersächsisches Museum (fot. wg katalogu aukcyjnego)
33. Pierre Puvis de Chavannes, *Noli me tangere*, ok. 1857. Angers, Musée (©Musées d'Angers)
34. Narcisse Diaz de la Peña, *Trzy Gracje*. Hamilton Collection, Lennoxlove, Szkocja (fot.: Antonia Reeve Photography)
35. Narcisse Diaz de la Peña, *Nimfy i amory*, 1850. Paryż, Musée d'Orsay
36. Louis Boulanger, *Uczta wenecka*. Panneau z sali jadalnej pałacu Malher w Paryżu. Paryż, Musée Carnavalet (fot.: Musées de la Ville de Paris)
37. Charles Landelle, *Renesans*, Salon 1853 (drzeworyt według obrazu; repr. wg „Magasin Pittoresque”, 1853)
38. Henri Sieurac, *Renesans*, Salon 1857. Tuluza, Musée des Augustins
39. Alexandre Cabanel, *Otello*, Salon 1857. Louisville, The Speed Art Museum
40. Paul Baudry, *Maria Magdalena*, 1858, Salon 1859. Nantes, Musée des Beaux-Arts (©Ville de Nantes - Musée des Beaux-Arts - Patrick JEAN)
41. Paul Baudry, *Toaleta Wenus*, 1858, Salon 1859. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (©Musée des Beaux-Arts de Bordeaux)
42. Paul Baudry, *Młodość, wiosna życia*. Miejsce przechowywania nieznane (fot. wg katalogu aukcyjnego)
43. Laurent Pécheux, *Wenus i amory*, 1794. Chambéry, Musée des Beaux-Arts (fot. Muzeum)
44. Armand Point, *Samotność*, Salon 1909 (repr. wg A. Germain, *Le Nu au Salon*, Paris 1909)

45. Théodore Chassériau, *Śpiąca nimfa*, 1850. Awinion, Musée Calvet
46. Edouard Manet, *Olimpia*, 1863, Salon 1865. Paryż, Musée d'Orsay
47. Alexandre Cabanel, Kopia *Koncertu wiejskiego* Giorgione'a/Tycjana, ok. 1850. Montpellier, Musée Fabre (fot.: Frédéric Jaulmes)
48. Léon Bonnat, Kopia postaci z *Koncertu wiejskiego* Giorgione'a/Tycjana. Bayonne, Musée Bonnat (fot.: Muzeum)
49. William Haussoullier, *Źródło młodości*, Salon 1845. Zbiory prywatne
50. James Tissot, *Odjazd syna marnotrawnego* (ławowany szkic rysunkowy do obrazu wystawionego na Salonie 1863 r.) (repr. wg "Burlington Magazine", 1970)
51. Edgar Degas, *Córka Jęstego*, 1859-1860. Northampton, Mass., Smith College Museum of Art (Purchased, Drayton Hillyer Fund, 1933)

INDEKS OSÓB

Indeks nie obejmuje tytułów obrazów, bibliografii i spisu ilustracji.

- Abel de Pujol Alexandre-Denis 78
About Edmond 32, 33, 121, 122, 160, 163–165, 204
Alazard Jean 93, 151
Albani Francesco 30
Aleksander II, car Rosji 33
Althöfer Heinz 19, 45, 103
Amaury-Duval Eugène-Emmanuel 33, 86, 89, 92, 169, 178
Ambri-Berselli Paola 110
Amprimoz François-Xavier 86 - 88, 92
Andrea Jacopo d' 117
Andrea del Sarto (Andrea d'Agnolo) 13, 32, 141, 175
Andrieu Pierre 66, 71
Angelico da Fiesole Fra 14, 66
Appert Eugène 136
Aretino Pietro 123, 187
Ariosto Lodovico 148
Arystydes z Teb 49
Astruc Zacharie 165
Aubert Jean-Jacques 86 - 88
Aubrun Marie-Madeleine 87, 90, 93, 116
Auvray Louis 166
Aycard Marie 49

Baille Edouard 123, 186
Ballarin Alessandro 35, 176
Balzac Honoré 106, 107
Balze Paul 89
Balze Raymond 89
Baron Henri 125–127, 186
Barrias Félix-Joseph 111, 112, 171, 185, 187, 189
Bartolini Lorenzo 35, 171
Bartolommeo Fra 32

Baschet Robert 14, 22, 37, 144
Bassano Jacopo (Jacopo da Ponte) 16, 22, 26, 151, 152, 191
Bassano, rodzina malarzy 155
Batard Y. 105
Baticle Jeannine 130
Batissier Louis 91
Baudelaire Charles 37, 49, 111, 119, 174, 177
Baudry Paul 93, 94, 121, 122, 152, 159, 160–169, 204
Bauer Roger 176
Bazin Germain 29, 30, 138
Bazin Hippolyte [?] 123, 187
Bąkowska Eligia 34
Beauvais Anaïs 169, 170
Beauvoir Roger de (Edouard Roger de Bully) 115
Becq Annie 77
Béguin Sylvie 43, 47, 139, 152
Bell Clara 160
Bellange Hippolyte 24
Bellini Gentile 43, 54, 127
Bellini Giovanni 30, 43, 63, 87, 92, 163, 176, 177, 179, 186, 196, 198, 204
Bembo Pietro 189
Benesch Otto 51
Benvignat 198
Bergeret Pierre-Nolasque 112, 118, 123, 186, 187
Bernheimer Charles 175
Berthier Philippe 77
Bertin Edouard 103, 200
Bertin Louis-François 105
Białostocki Jan 151
Bidault Joseph 78
Bigot Charles 167, 204
Billardet Léon-Marie-Joseph 186
Bisanz Rudolf M. 168
Bizet, kolekcjoner 24
Blanc Charles 47, 56, 72, 103, 104, 129, 132, 136, 178, 200

- Bleyl Matthias 19
 Blondel Merry-Joseph 78
 Blühdorn Leonia 154
 Blumer Marie-Louise 14, 139
 Boime Albert 8, 34, 75, 76, 147–151, 171, 175
 Bonaparte Napoleon 13, 19, 21, 34, 76, 138, 139
 Bonasone Giulio 68
 Bonifacio de Pitati zob. Veronese
 Bonifacio
 Bonington Richard Parkes 24, 50–53, 62,
 81, 95, 112, 195
 Bonirote François (Pierre?) 187, 188
 Bonnat Léon 176
 Bordone (Bordon) Paris 54, 127, 155, 195, 198
 Borowitz Helen Osterman 107
 Bortolato Luigina Rossi 58, 60, 61, 63, 68
 Boschini Marco 73, 74, 198
 Botticelli Sandro 178
 Bouilhet Louis 158
 Boulanger Clément 114, 188
 Boulanger Louis 41, 128, 146, 153, 202
 Boulogne Valentin de zob. Valentin de
 Boulogne
 Bourjot Auguste 57, 129, 130, 142, 143, 195, 203
 Boutard Jean-Baptiste baron 26
 Bouterwek Frédéric 188
 Boutibonne Édouard 187, 189
 Boyer d'Agen Auguste-Jean 172
 Brascassat Jacques-Raymond 78
 Brem Anne-Marie de 99
 Brès Louis 67
 Bril Paul 103, 200
 Brillouin Louis-Georges 186, 187
 Brimmer Martin 65
 Broc Jean 15, 17, 18
 Bronnikoff Théodore (Feodor) 190
 Bronzino Agnolo 175
 Brookner Anita 152
 Brune Adolphe 130, 132
 Bullard Isaac 187
 Bullen Barrie 9
 Bürger William zob. Thoré
 Busch Günther 8, 30
 Byron George 50, 53, 104, 111, 175, 190

 Cabanel Alexandre 137, 161, 162, 169,
 174–176, 189, 190
 Caffort Michel 91
 Calamatta Luigi 159

 Caliarei Paolo zob. Veronese
 Canaletto (Giovanni Antonio Canale) 83,
 197
 Canova Antonio 157
 Caramaschi Enzo 110
 Caravaggio (Michelangelo Merisi da) 13,
 28, 132, 134, 135
 Cariani (Giovanni de'Busi) 42, 54
 Carpaccio Vittore 54, 92, 116, 127, 177–179,
 195
 Carracci Annibale 28, 37
 Carracci, rodzina malarzy 13, 143
 Carrier-Belleuse Albert-Ernest 152
 Cavé Marie-Élisabeth 188
 Cennini Cennino 89
 Cetner Aleksander 112, 190
 Cézanne Paul 176, 181
 Champfleury (Jules Husson) 133
 Champmartin Émile 41, 55, 202
 Chasselat-Saint-Ange Henri-Jean 188, 190
 Chassériau Théodore 172, 173
 Chastel André 7, 58, 126, 162
 Chateaubriand François-René de 105
 Chaudonneret Marie-Claude 9
 Chaussard Pierre-Jean-Baptiste 26, 77
 Chenavard Paul 45
 Chesneau Ernest 67, 174, 178
 Chevreul Michel-Eugène 56, 109
 Chopin Fryderyk 58
 Chrzanowski Tadeusz 9
 Cibot Edouard 134, 135
 Cimabue (Cenni di Pepo) 144, 200
 Cini Luigi 8, 181
 Clark Kenneth 168
 Clark Timothy J. 174, 175
 Clément Charles 20, 28–30, 171, 178, 187
 Clément Félix-Auguste 171
 Clément de Ris Athanase-Louis Torterat 65
 Cogniet Léon 112, 124, 127, 154, 164, 186
 Coignard Jérôme 112
 Comairas Philippe 89
 Comba Pierre 190
 Comte Philippe 97–99
 Cordier Léonce-Lucien 190
 Corot Jean-Baptiste-Camille 7, 167
 Correggio (Antonio Allegri) 11, 13, 21, 22,
 26, 30, 34, 45, 46, 61, 62, 91, 135, 139,
 150, 152, 159, 160, 165–167, 169, 171,
 204

- Cortona Pietro da 13
 Couder Auguste 78
 Courbet Gustave 130, 133, 134, 173
 Court Joseph-Désiré 55, 96, 199
 Courthion Pierre 34, 173
 Couture Thomas 7, 8, 137, 140, 143–151,
 170, 173, 180, 188, 203
 Cranach Lucas 178
 Crosnier-Leconte Marie-Laure 167
 Cuzin Jean-Pierre 8, 12, 26, 28, 29, 36, 42,
 43, 60, 89, 123, 133, 140, 151, 166–168,
 173–176, 180
 Cybis Jan 70
- Damiron Suzanne 80
 Dante Alighieri 48
 Daru Pierre 104, 106, 188, 189
 Dauphin Gustave 103, 104, 200
 Davenport Nancy 147
 David Jacques-Louis 11, 12, 14, 15, 17–20,
 22, 23, 26–29, 31–33, 36, 41, 52, 78, 80,
 102, 139, 162, 195, 202
 David (d'Angers) Pierre-Jean 80
 Dayot Armand 172
 De Cesare Raffaele 107
 Debon Hippolyte 190
 Debras Louis 186
 Decamps Alexandre 57, 91, 114, 135, 188
 Decamps Alexandre-Gabriel 41, 57, 128,
 132, 149, 151, 167, 202
 Degas Edgar 8, 124, 176, 178, 179
 Del Guercio Antonio 28
 Del Litto V. 48
 Delaborde Henri 34, 66, 92, 158
 Delacroix Eugène 7, 14, 23, 27, 30, 36, 39,
 41–75, 79, 80, 89, 91, 95, 97, 103, 104,
 107–112, 119, 120, 136, 140, 143–146,
 148, 149, 152, 156, 167, 170, 178, 180,
 182, 183, 188, 189, 195–197, 202
 Delacroix Eugène-Henri 190
 Delaroche Paul (Hippolyte) 55, 78, 79, 123,
 158, 167
 Delaunay Élie 178
 Delavigne Casimir 104, 111, 188
 Delécluze Etienne-Jean 13–15, 19, 26, 27,
 34, 37, 55, 86, 91, 95–100, 102, 103, 129,
 142, 144–146, 153, 158, 199, 200, 203
 Dell'Acqua Cesare 189
 Desnos Louise 186
- Detouche Laurent-Didier 189
 Devéria Eugène 41, 55, 96–101, 103, 114,
 128, 137, 199, 200, 202
 Diaz de la Peña Narcisse 43, 151, 152, 165,
 166, 167
 Dmochowski Franciszek Salezy 105
 Domenichino (Domenico Zampieri) 13,
 19, 28, 101
 Donizetti Gaetano 104
 Dorra Henry 91
 Drolling Michel-Martin 78, 165
 Drost Wolfgang 159
 Droste Magdalena 90
 Du Camp Maxime 38, 154–157, 161, 162,
 174, 179
 Ducis Louis 188
 Dumas François-Guillaume 160
 Dupuy Marie-Anne 8, 9, 28, 29, 42, 43, 123,
 133, 140, 151, 173, 175, 176, 180
 Durand-Gréville Émile 26
 Duret Francisque 85
 Duveau Louis-Jean-Noël 188
 Dyck Antonis van zob. Van Dyck
- Ephrussi Charles 160, 163, 166
 Ernst Max 149
 Escalier Félix-Nicolas 190
 Escarpit Robert 104
 Ety William 51, 139, 140
 Ewals Leo 91
- Fabre François-Xavier 23
 Fabritius Carel 30
 Faliero Marino 50, 111
 Fantin-Latour Henri 176
 Farcy Charles 99
 Ferri Gaetano 188
 Feuerbach Anselm 150, 151
 Fidiasz 87, 88, 102, 108, 201
 Filip Tadeusz 148
 Fillonneau Ernest 138
 Finke Ulrike 177
 Flandin Eugène 188
 Flandrin Hippolyte 32, 63, 66, 80, 87, 90,
 92, 93, 159, 167, 178, 196
 Flandrin Marthe 92
 Flandrin Paul 89
 Flaubert Gustave 157, 158
 Flax Neil M. 103

- Flocon Ferdinand 49
 Florio-Cooper Clara 106
 Fockedeý Hippolyte 89, 102, 199
 Forbin Auguste de 106
 Forge Anatole de la zob. La Forge
 Forssman Erik 7, 42, 50, 58–60, 68, 110,
 145, 148, 151, 156, 175
 Foscari Francesco 50, 111
 Foscari Jacopo 50
 Foucart Bruno 26, 31, 45, 66, 90, 101, 104,
 116, 131, 152
 Foucart-Walter Elisabeth 112
 Fragonard Alexandre-Evariste 41, 123, 187, 202
 Francia Francesco (Francesco di Marco di
 Giacomo Raibolini) 87
 Franciszek I. król Francji 123
 Franciszek Józef I, cesarz 117
 Fried Michael 145
 Friedländer Walter 14
 Froidevaux-Flandrin M. 92
 Füssli Heinrich 22
- Gaehtgens Thomas W. 26
 Gamba Enrico 113
 Garnier Etienne-Barthélemy 78
 Garnier Jules-Arsène 190
 Gautier Théophile 33, 38, 39, 41, 48, 52, 54,
 56, 57, 60, 67, 68, 100–102, 107–110,
 113, 115, 124–132, 136, 144, 146, 154–
 156, 158, 165, 168, 169, 171, 175, 176,
 185, 193, 194, 195, 200–202, 203
 Gendron Auguste 189
 George Hardy 105
 Georgel Pierre 7, 51, 58, 60, 61, 63, 68, 112,
 123, 126, 144, 145, 162, 177
 Gérard François baron 30, 31, 49, 78, 140
 Géricault (Gericault) Théodore 7, 20, 27–
 30, 41, 42, 49, 68, 156
 Germain Auguste 169, 172
 Gérôme Jean-Léon 167
 Ghirlandaio Domenico 115
 Giard René 89, 90, 102, 131, 142, 198, 199
 Gigoux Jean 24, 97, 140–144, 203
 Gilchrist Alexander 51, 140
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 8, 15,
 22, 34, 35, 36, 38, 52, 56–58, 61, 62, 64,
 89, 103, 104, 115, 125, 126, 128, 131–
 133, 147, 159, 163, 168, 174–176, 177,
 182, 186, 193–196, 198–200, 202, 204
- Giotto di Bondone 14, 86, 89, 91, 92, 144,
 199, 200
 Girodet de Roussy-Trioson Anne-Louis 23,
 25, 26, 41, 202
 Giulio Romano (Giulio Pippi) 23, 32, 81,
 174, 197
 Goarin Véronique 160, 166
 Goncourt Edmond de 37, 193
 Goncourt Jules de 37, 193
 Goujon Jean 82, 158
 Gould Cecil 13, 14
 Goupil Léon-Lucien 189
 Gozzoli Benozzo 115, 141
 Granet Marius 39, 78
 Granville Pierre 29
 Grate Pontus 27, 79, 85, 99
 Greco El (Domenico Theotocopulos) 104
 Gros Jean-Antoine baron 23, 24, 29, 48, 49,
 78
 Grosclaude Louis 111, 188, 189
 Gruncheç Philippe 26, 29, 30, 76, 80
 Guardi Francesco 116
 Gudin Jean-Antoine-Théodore 24
 Guérin Pierre-Narcisse baron 27, 28, 41, 78,
 85, 202
 Guès Alfred 125, 186
 Guet Charlemagne-Oscar 111, 188
 Guillaume Eugène 166, 167
 Guinard Paul 130
 Guze Joanna 37, 41, 49, 70, 105, 145, 174
 Guze Justyna 162
- Haddad Michèle 175
 Hagen Monika von 44
 Hamilton George Heard 50
 Hamman Édouard-Jean-Conrad 187–190
 Hańska Ewelina 107
 Hardouin-Fugier Élisabeth 91
 Hartwig Julia 41, 70, 145
 Haskell Francis 9, 55, 57, 58, 84, 86, 107,
 112, 118, 119, 123, 130, 144, 176, 177,
 186, 187
 Hauptman William 175
 Haussoullier William 177
 Hauteceur Louis 19, 23, 31, 167
 Haverkamp-Begemann Egbert 13
 Hayez Francesco 189
 Hébert Ernest 93
 Hecht Peter 43, 49

- Heilmann Christoph 150
 Heim François-Joseph 24–26, 78
 Hempel-Lipschutz Ilse 130
 Henner Jean-Jacques 26, 170, 171, 176
 Henniges Ulrike 159
 Herbé Charles-Auguste 187
 Hersent Louis 78, 97, 99
 Hertz Paweł 105
 Hesse Alexandre 112–117, 127, 187–189, 201, 202
 Heusinger von Waldegg Joachim 175
 Hofmann Werner 175
 Homer 102
 Hopmans Anita 60
 Houssaye Arsène 137, 138
 Huet Paul 24
 Hugo Charles 144
 Hugo Victor 144, 145
 Hüttinger Eduard 8, 53, 123, 125, 176
 Huyghe René 23, 52, 58, 66, 71, 72
- Ikegami Chuji 116
 Ingamells John 54, 111, 152, 153
 Ingres Jean-Auguste-Dominique 8, 22, 32–39, 56, 57, 66, 67, 78–80, 83–86, 88–93, 97, 102, 123, 128, 130, 131, 134, 143, 147, 159, 162, 167, 171, 173, 177, 178, 186, 193–195, 199, 202
 Ivanoff Nicolas 107, 175
- Jadin Godefroy 155, 156
 Jal Augustin 55, 95, 97
 James A. R. 80
 Janmot Louis 91
 Janson Horst Woldemar 144, 168
 Jeanron Philippe-Auguste 186
 Johnson Lee 42, 43, 49, 50, 54, 56, 58–62, 65, 70, 72, 119, 140
 Jordaens Jacob 128, 169, 202
 Joubin André 41, 42, 70
 Jourdy Paul 89
 Journet Élise 186
 Juglaris Thomas 190
 Juliusz II, papież 83
 Juwenalis (Iuvenalis) 144
- Kapliński Leon 154
 Karol V, cesarz 121
 Kelley David 37
- Keyser Nicaise de 187
 Krakowski Piotr 9
 Kress Samuel H. 36
 Król Anna 9, 154
 Krzywka Łukasz 154
 Kupper Daniel 151
- La Forge Anatole de 32, 37, 38, 194
 Labouchère Pierre-Antoine 188
 Labrouste Henri 82
 Lacambre Geneviève 22, 163
 Lacambre Jean 22
 Lacoste-Veysseyre Claudine 127, 185, 186, 189
 Ladvignière Eléonore de 189
 Lafenestre Georges 21, 133, 152, 166, 167, 175
 Lami Eugène 24
 Landelle Charles 157, 158
 Landon Charles-Paul 49
 Lanes Jerrold 107
 Langlois Jérôme-Martin 78
 Lapalus Marie 134, 135
 Lapauze Henri 34, 39, 82, 85, 89, 93, 94
 Lassalle-Bordes Gustave 61, 71
 Laubriet Pierre 106, 107
 Laveissière Sylvain 29, 170
 Lavergne Claudius 66, 67
 Lawrence Thomas 51, 139, 140
 Le Brun Charles 63
 Le Normand Antoinette 85, 91
 Le Sueur Eustache 112, 201
 Le Thiers 78
 Lebel Robert 28
 Lechevallier-Chevignard Edmond 186
 Lecomte Jules-François 106
 Lecomte du Nouy Jules-Jean-Antoine 190
 Lecoq Anne-Marie 112, 123
 Lehmann Henri 91
 Lemoine Auguste 124
 Lemonnier Henry 24
 Lemoyne de Forges M.-T. 133
 Lenepveu Jules-Eugène 161, 162, 189
 Lenoir Alexandre 11, 19, 23, 31
 Lenormant Charles 101, 102, 114, 127, 188, 201
 Leonardo da Vinci 32, 45, 67, 81, 115, 176, 197
 Lepschy Anna Laura 8, 48, 110, 123
 Lestang (Lestang-Parade) Joseph-Léon 123, 187

- Lévesque Pierre-Charles 15–20, 22, 155,
 156, 191
 Levey Michael 112
 Levi Anthony 86, 107, 144
 Levitine George 15
 Lichtenstein Jacqueline 16
 Lichtenstein Sara 23, 43, 68, 89
 Logan Carolyn 13
 Lotto Lorenzo 36
 Loudun Eugène (Eugène Balleyguier) 158
 Loyrette Henri 178, 180
 Lubowiecka Ewa 58
 Ludwik Filip, król Francuzów 78, 130, 157
 Lugand Jacques 26
 Lüthy Hans A. 8, 29, 30

 Mai Ekkehard 150
 Malraux André 175
 Manet Edouard 7, 8, 130, 151, 173–177
 Mantegna Andrea 32, 92, 178–180
 Mantz Paul 64, 65, 115, 144, 149, 150, 159–
 162, 165, 166, 189, 197, 203
 Maratta Carlo 56
 Marchiori, krytyk 68
 Marconi Rocco 38, 194
 Margerie Laure de 9
 Marilhat Prosper 167
 Marinas Cristina 130
 Marini Remigio 43, 139
 Marlet Jean-Henri 123, 187
 Martinenche Ernest 130
 Masaccio 86, 92
 Massarani Tullio 103
 Mathieu Pierre-Louis 178
 Maturin Charles Robert 42
 McPherson Heather 19
 Meester Anatole de 187
 Meissonier Jean-Louis-Ernest 167
 Memling Hans 178
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 157
 Mengs Anton Raphael 21, 46, 70
 Menjaud Alexandre 123, 186
 Méras Mathieu 38
 Mercey Frédéric 130
 Mérimée Léonor 54
 Merino Ygnacio 190
 Merson Olivier 67
 Mesnil Jacques 177

 Meynier Charles 41, 78, 202
 Michał Anioł Buonarroti 13, 17, 28, 29, 31,
 32, 45, 48, 49, 61, 65, 81, 83, 84, 87–89,
 91, 92, 109, 117, 141, 143, 166, 167, 191,
 197, 199, 204
 Michel Régis 29, 77
 Miette de Villars 19
 Millet Jean-François 176
 Millin Aubin L. 21
 Miranda Francisco de 14
 Molin Adolphe 190
 Montalembert Charles Forbes de 141
 Montfort Antoine-Alphonse 28, 29
 Montifaud Marc de (Marie-Amélie
 Chartroule de Montifaud) 169, 170
 Morawska Hanna 37, 48, 49, 56, 57, 62, 79,
 80, 107, 114, 141
 Moreau Gustave 178, 179, 189
 Moretti-Larese Eugenio 113
 Mottez Victor 89, 90, 102, 131, 142, 198, 199
 Mouchot Louis 190
 Mouchy Émile-Edouard 186
 Mouilleseaux Jean-Pierre 13
 Mozziconacci Jean-François 185, 189, 190
 Muller Karl 187
 Murillo Bartolomé Esteban 85, 158
 Murray John 50
 Musset Alfred de 97, 147, 187

 Nadal Victor 169
 Napoleon I zob. Bonaparte
 Nash Steven A. 13
 Nerval Gerard de 108
 Noon Patrick 51
 Normandy Georges 169

 Oberreuter-Kronabel Gabriele 138
 Odier Édouard 188
 Omer-Charlet (Pierre-Louis-Omer Charlet)
 155, 189
 Opie John 22
 Orsel Victor 85
 Ottin Auguste 92
 Overbeck Johann Friedrich 101
 Ozy Alice 173

 Pallière Jean-Léon 187
 Palma Violante zob. Violante

- Palma Giovane (Antonio Nigretti) 155, 198
 Palma Vecchio (Jacopo Nigretti) 36, 73, 89, 155, 198, 199
 Papety Dominique 86–88, 91, 92, 155
 Parmeggianino (Francesco Mazzola) 163, 204
 Passini Ludwig 190
 Pécheux Laurent 170
 Péladan Joséphin 172
 Perignon Alexis 47
 Périn Alphonse-Henri 85
 Perino del Vaga (Pietro Bonaccorsi) 23
 Perrier Charles 163
 Perugino Pietro (Pietro di Cristoforo Vanucci) 14, 15, 56, 202
 Petit P. 61
 Picasso Pablo 8, 13, 28, 42, 123, 140
 Picot François-Edouard 78, 89
 Pignerolle Charles-Marcel de 127, 128, 189
 Piles Roger de 62
 Pillon Didier 158
 Pinelli Auguste de 190
 Piombo zob. Sebastiano del Piombo
 Piot René 70–74
 Planche Gustave 27–30, 45, 60, 62–64, 66, 67, 79–85, 93, 99, 100, 113, 114, 144, 159, 178, 193, 196, 197, 200
 Planet Louis de 61
 Pliniusz Starszy 49
 Plutarch 144
 Point Armand 171, 172
 Pointon Marcia 24, 51, 55, 95, 106
 Pommier Édouard 14
 Poprzeczka Maria 9, 55, 75, 112, 123, 144, 169
 Pordenone (Giovanni Antonio de'Sacchis) 56
 Porębski Mieczysław 9
 Poterlet Henri-Hippolyte 176
 Poulet V. G. 108
 Poussin Nicolas 17, 29, 32, 37, 95, 112, 140, 191, 201
 Powell Cecilia 22, 105
 Pradier James 80
 Prat Louis-Antoine 22
 Prévost Zachée 110
 Primaticcio Francesco 158
 Prout Samuel 51
 Prud'hon Pierre-Paul 25, 26, 152
 Puget Pierre 82
 Puvis de Chavannes Pierre 150, 151, 178
 Quadri Antonio 106
 Quantin Jules 187
 Quatremère de Quincy Antoine-
 Chrysostome 12, 14, 15, 18, 22, 76–78
 Querenra Luigi 189
 Rafael (Raffaello Santi) 11–18, 21–23, 25, 28, 31–34, 36, 37, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 55, 56, 60, 61, 65–68, 77, 81, 83, 84, 86–89, 91, 96, 102, 109, 120, 123, 134–138, 141, 144, 150, 156, 157, 159, 162, 166–168, 174, 183, 191, 192, 197–199, 202, 204
 Raimondi Marcantonio 49, 174
 Randall Richard H. 8, 35, 36
 Raoul-Rochette zob. Rochette
 Rapetti Rodolphe 101
 Reff Theodore 8, 124, 173–175, 178
 Regard Maurice 79
 Rembrandt van Rijn 45, 83, 117, 120, 132
 Reni Guido 134
 Renoir Auguste 181
 Reymert M. L. H. 178
 Reynolds Joshua 16, 80
 Ribera Jusepe 130
 Ricard Gustave 176
 Richard-Cavaro Charles 187, 189, 190
 Richelieu Armand-Jean du Plessis, kardynał 139
 Ris Clément de zob. Clément de Ris
 Rivet Charles 51
 Robert Léopold 63, 97
 Robert-Fleury Joseph-Nicolas 111, 113, 117–122, 124, 154, 187–189, 190
 Roberts-Jones Philippe 138
 Robusti Jacopo zob. Tintoretto
 Rochenoire Émile Julien de la 186
 Rochette Désiré-Raoul (Raoul-Rochette) 77, 93, 94
 Rodakowski Henryk 153–155
 Roger Eugène 87, 90, 92, 93
 Rogers Samuel 105
 Romano Giulio zob. Giulio Romano
 Roqueplan Camille 24, 125, 126
 Rosa Salvator 81, 132, 197
 Rosenberg Martin Isreal 12

- Rosenberg Pierre 13, 15
 Rosenblum Robert 144
 Rosenthal Léon 32, 61, 77, 78, 82, 85, 86, 89, 93, 102, 115, 122, 123, 130, 135, 140, 144, 145, 147
 Roth Nancy Ann 80
 Rougé Robert de 190
 Rousseau Jean 155, 169
 Rousseau, malarz 89
 Routeix E. 104
 Rubens Peter Paul 13, 16–21, 23–25, 30, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 56, 61, 63, 65, 68, 70, 72, 73, 80, 83, 86, 89, 92, 95, 97, 98, 120, 128, 132, 139, 140, 167, 169, 170, 182, 191–193, 196–198, 202
 Rubin James H. 49
 Rudrauf Lucien 8, 43, 58, 59
 Ruhmer Eberhard 8, 21, 61, 156, 173
 Ruisdael Jacob van 167
 Ruskin John 105
 Ryszkiewicz Andrzej 153, 154
 Rzepińska Maria 15, 54, 56, 62, 69, 70–74, 155
- Sabatier, malarz 127
 Saint-Martin 126
 Saint-Victor Paul de 67, 68
 Salai (Gian Giacomo de Caprotti) 115
 Sand George 58, 97
 Sarrazin Béatrice 116
 Sarto Andrea del zob. Andrea del Sarto
 Scheffer Ary 55, 57, 88, 91, 134, 142, 143, 154, 167
 Schnapper Antoine 13
 Schneider René 77, 97
 Schnetz Victor 48, 78, 93, 94, 188
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani) 30, 89, 198
 Seznec Jean 86, 107, 144
 Shackleton Robert 86, 107, 144
 Shakespeare William 48, 161, 189
 Shaw Jennifer L. 169
 Sieurac Henri 158, 159, 169
 Sigalon Xavier 31, 32, 55, 89, 97, 102
 Signac Paul 56
 Signol Émile 91
 Signorelli Luca 166
 Silvestre Armand 169
 Silvestre Théophile 30, 42, 50
- Simart Pierre-Charles 91
 Simone Franco 106, 107, 109, 110
 Sismondi J.C.L. Simonde de 104, 188, 189
 Skirmunt Szymon 112, 190
 Snell Robert 33, 100, 110
 Song Misook 104
 Soublet, malarz 72
 Soulier Raymond (Charles?) 42
 Spector Jack J. 66–68, 156
 Spencer Michael C. 33, 38, 68, 108, 109, 176, 201
 Stainton Lindsay 105
 Starzyński Juliusz 8, 29, 35, 37, 56, 58, 181
 Stendhal (Henri Beyle) 32, 35, 48, 49, 58, 77, 81, 82, 86
 Steuben Charles de 55
 Stryjeński Casimir 158
 Stryjeński Tadeusz 158
 Sutton Anthony 157
 Sutton Denys 51, 105
 Suzanne François-Marie 12
 Sygietyński Antoni 48, 110
 Szczepińska-Tramer Joanna 29
- Śniatecka-Wowerowa Felicja 32, 82
- Taillason Jean-Joseph 25, 28, 46, 139, 156, 192, 193
 Taine Hippolyte 48, 68, 110, 111, 173
 Teniers David 62
 Ténint Wilhelm 118
 Ternois Daniel 86, 90, 177
 Thévenin Charles 78
 Thiers Adolphe 27, 49
 Thoré Théophile 27, 52, 54, 61, 62, 67, 79, 99, 120, 141–144, 146
 Thuillier Jacques 113
 Tiepolo Giovanni Battista 7, 101, 116, 126, 131, 162, 177
 Tillot Charles 63
 Tinterow Gary 29
 Tintoretta Maria 123
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 8, 14, 15, 22, 47, 48, 51, 63, 68, 72, 73, 75, 89, 99, 102, 105, 110, 112, 114, 123, 124, 128, 139, 140, 155, 160, 175, 179, 181, 182, 186, 196, 198, 199, 201, 202
 Tissot James 178, 179
 Tourneux Jean-François-Eugène 187, 189

- Trapp F. 51
 Tridon Caroline 188
 Turner William 8, 22, 28, 42, 105, 123, 140
 Tycjan (Tiziano Vecellio) 8, 13–18, 20–26,
 29–31, 34–39, 41–43, 45–48, 52, 54,
 56, 58, 59, 61–64, 68, 72–75, 81, 87–
 90, 92, 97, 101, 102, 104, 105, 107, 108,
 110–118, 121–123, 128, 132, 133, 135–
 140, 143, 147, 148, 150–152, 154–157,
 159, 160, 163–165, 167–176, 178, 179,
 182, 183, 185–187, 191–194, 196–202,
 204
- Uhde-Bernays Hermann 150
- Vaga Perino del zob. Perino del Vaga
 Valentin de Boulogne 12, 31, 32
 Valentini Alexandre de 188
 Valéry Antoine-Claude (Antoine-Claude
 Pasquin) 106
 Van Dyck Antonis 13, 20, 30, 31, 80, 120,
 174
 Van Elven Pierre 138
 Van Eyck Jan 85
 Van Nimmen Jane 22, 156
 Vasari Giorgio 21, 125, 186
 Vecellio Tiziano zob. Tycjan
 Verbraeken René 62
 Verdi Giuseppe 104
 Verne Jules 162, 204
 Vernet Carle 78
 Vernet Horace 55, 78, 82, 85, 101, 102
 Véron Théodore 32
 Veronese Bonifacio (Bonifacio de'Pitati)
 52, 64, 114, 127, 155, 159, 193, 195, 196,
 198, 202
 Veronese Paolo (Paolo Caliari) 13–16, 18,
 20, 22, 23, 25, 34, 39, 42, 43, 45–48,
 52–54, 56, 57, 59–66, 68–73, 75, 80, 81,
 83, 84, 87, 89, 96–102, 107–111, 114–
 116, 119, 121, 126–128, 135–140, 142,
 143, 145–150, 152–155, 157–159, 167,
 175, 180, 181, 183, 188, 191–193, 195–
 204
- Viardot Louis 110
 Vibert Jules 188
 Vien Joseph-Marie 25, 26
 Vieuzeux Gian Pietro 106
 Villot Frédéric 47, 70, 110
 Vinchon Auguste 55, 111, 188
 Violante 138
 Vitet Louis 67
 Voisin Marcel 109
- Wachsmuth Ferdinand 125, 186
 Wakefield David 86
 Walicki Michał 154
 Watelet Claude-Henri 15–20, 22, 156, 191
 Watteau Antoine 126, 162
 Wazbinski Zygmunt 151
 Wentworth Michael 179
 Wescher Paul 13, 14, 139
 Wethey Harold E. 61
 White Barbara 43
 Whiteley Jon 9, 77, 125, 185
 Wildenstein Daniel 12, 13, 26
 Wildenstein Guy 12, 13, 26
 Winckelmann Johann Joachim 12, 14, 129
 Winterhalter Franz-Xaver 146
 Wolff Albert 138
 Wyld William 189
- Zanetti Antonio Maria 106
 Zanolto Francesco 106
 Zgórniak Marek 9
 Ziegler (Ziegler) Jules 126, 127, 130–132,
 188
 Ziem Félix 7, 167, 190
 Zola Émile 175
 Zona Antonio 187
 Zurbaran Francisco de 130

«LE PINCEAU DU TITIEN»

PEINTRES ET CRITIQUES FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE

FACE AU CINQUECENTO VÉNITIEN

RÉSUMÉ

L'impact des anciens maîtres vénitiens sur la peinture du XIX^e siècle, même s'il était perçu par les critiques de l'époque, n'est jamais devenu l'objet d'une monographie détaillée. Le présent ouvrage est une approche de ce problème, réduit aux cadres de la peinture française qui jouait dans cette période un rôle primordial dans l'art mondial. Nos considérations s'arrêtent en 1870.

L'ouvrage se compose de cinq chapitres. Le premier fait le point sur le rapport à la peinture vénitienne des artistes et des critiques à l'époque du néoclassicisme. Le deuxième chapitre est consacré à Eugène Delacroix dont les réflexions théoriques au sujet de l'art et dont l'activité artistique constituaient une rupture avec la doctrine néoclassique, tout en mettant souvent à profit les modèles des coloristes vénitiens. Le chapitre III illustre l'attitude des institutions académiques françaises par rapport à la peinture vénitienne. L'évolution des opinions des théoriciens de l'académisme dans le second quart du XIX^e siècle face au problème de la couleur est exposée, ainsi que la critique de plus en plus poussée de l'Académie, entreprise par les auteurs de l'époque. Le chapitre IV intitulé «Le romantisme et le *juste milieu*: le décor vénitien ou un style vénitien?» soumet à l'analyse différentes manifestations de l'intérêt pour Venise dans les deuxième et troisième quarts du XIX^e siècle. Les artistes contemporains puisaient leur inspiration non seulement dans la peinture

vénitienne, mais aussi dans l'histoire combien pittoresque de Venise, dont les épisodes devenaient souvent des sujets de tableaux. Ce fut notamment caractéristique de l'oeuvre des peintres du circuit du *juste milieu*, pour lesquels l'impact de la technique et du style vénitiens étaient moins essentiels. Le chapitre V présente le courant néo-vénitien dans la peinture académique du Second Empire. Les artistes de cette période demeuraient déjà sous une influence importante de l'école de Venise, aussi bien pour ce qui était des coloris que de la composition ou des motifs iconographiques. Les influences de la peinture du Cinquecento vénitien avaient en quelque sorte préparé les assises de la peinture décorative néo-baroque des dernières années du règne de Napoléon III.

On rencontre nombre de difficultés à l'examen du courant néo-vénitien dans la peinture française du XIX^e siècle. Celles-ci découlent entre autres de la richesse et de la diversité de l'art de Venise du XVI^e siècle, mais aussi du caractère flou que revêtait alors la notion d'ancienne «école de Venise». Ce terme fonctionnait surtout en tant qu'un mot d'appel spécifique, basé sur la connaissance d'un nombre relativement réduit des plus grands tableaux de quelques peintres vénitiens, en particulier ceux des collections du Louvre, et il désignait la maîtrise technique et la domination de la couleur sur le dessin. Dans la perspective du XIX^e siècle, la peinture de Venise apparaissait comme le contraire de l'art de la Renaissance romaine, classique et dominé par la forme linéaire, et aussi comme une source patente d'inspiration pour les coloristes; c'est ainsi également que les anciens critiques concevaient l'impact de Venise.

Pour les artistes du siècle de l'historisme il fut extrêmement important de puiser directement à l'art du passé. Déjà dans la période de la prépondérance absolue du néoclassicisme, au début du siècle passé, on se référait incessamment dans les polémiques artistiques à l'exemple des écoles anciennes, y compris aux maîtres de Venise. Dans la querelle des classiques et des romantiques qui se déroula au cours des décennies suivantes, l'art vénitien fut, davantage même que celui de Rubens, une légitimation naturelle et un modèle évident des aspirations des romantiques. L'attachement aux sujets et genres traditionnels, caractéristique de la peinture française de tout le XIX^e siècle, dû au mécénat développé de l'Etat et à l'incidence d'institutions artistiques conservatrices, permettait aux anciens modèles de se laisser souvent appliquer presque sans modifications. Même un artiste aussi original et indépendant que Delacroix voyait dans la peinture des maîtres anciens une source de procédés tous prêts non seulement

pour la composition, mais aussi pour la couleur et les techniques. Entre autres le Cinquecento vénitien se trouvait au centre de ses intérêts.

Le choix de modèles était chaque fois conditionné par l'état des connaissances en histoire de l'art et par les stéréotypes en vigueur dans ce domaine. En conformité avec la hiérarchie changeante des écoles anciennes, la mode du Cinquecento vénitien suivit le culte néoclassique de la Grèce et de Rome antiques, ainsi que la phase néo-Renaissance fondée sur l'art du Cinquecento romain. Un phénomène presque parallèle du point de vue chronologique en France était l'intérêt pour les «primitifs» des XIV^e et XV^e siècles: il était l'expression de tendances stylistiques contraires, linéaires, liées alors d'habitude à l'art religieux. En revanche la peinture néo-vénitienne s'associait (conformément aux contenus qu'on voulait voir dans l'art de la cité des doges) à la liberté et à l'audace créatrice des maîtres de la Renaissance. Le culte de Titien et du Tintoret se développa sous l'influence du culte romantique des personnalités fortes, enrichi de contenus nouveaux vers la fin du siècle lorsque, d'ailleurs, l'une des places les plus en vogue dans le panthéon artistique échoua à Giorgione. Le tournant du siècle est aussi le moment culminant du mythe de Venise, qui revêt pourtant des formes désormais nouvelles, de même que l'historisme tardif dans l'architecture.

Le niveau des connaissances en art ancien, aussi bien chez les critiques que chez les peintres, n'était pas moins diversifié que le niveau des tableaux du XIX^e siècle. La culture générale profonde de Delacroix fut un phénomène exceptionnel, ce qui amène à considérer son oeuvre et les références au passé qu'elle contient, comme un fait individuel, et ceci indépendamment de l'échelle de son talent plastique. Il arrivait, bien évidemment, que les peintres fassent preuve d'une connaissance tout au moins solide des problèmes techniques et d'une érudition en matière de composition basée sur la pratique générale qui consistait à copier les tableaux et à profiter d'estampes. Quant au savoir des critiques, en particulier dans le cas de grands écrivains qui s'adonnaient à cette activité, celui-ci permettait maintes fois de formuler des remarques et des analyses d'une grande valeur, mais il laissait beaucoup à désirer par rapport aux questions de métier. C'est pourquoi les comparaisons, fréquentes dans les textes de l'époque, de toiles du XIX^e siècle aux oeuvres de telle et telle école ancienne, doivent être traitées avec une certaine réserve. Indépendamment de la manière dont elles conçoivent le fond du problème, ces comparaisons témoignent des intentions des peintres et des critiques qui, désireux de légitimer les courants nouveaux, se sont fréquemment servis de l'autorité d'écoles ou de maîtres reconnus.

Même au début du XIX^e siècle, lorsque l'ancienne école de Venise occupait dans la hiérarchie artistique un rang nettement inférieur à celui de l'Antiquité et de Raphaël, le fait de se référer à Titien ou à Véronèse ennoblissait les aspirations coloristes.

Dans les grandes lignes, le courant néo-vénitien dans la peinture du siècle passé se plaçait au sein de celui, plus large, de la néo-Renaissance et il fut typique particulièrement de sa phase tardive. Comme les autres néo-styles, il portait initialement une empreinte de nouveauté; ensuite, après 1850 il fut accepté par les milieux académiques conservateurs. D'autre part, en tant que tendance coloriste par excellence, il se lia avec le romantisme et les idées de liberté artistique; aussi avait-il les traits d'une avant-garde permanente. Il joua un rôle particulier au moment de la rupture avec le classicisme et de la formation d'un historicisme libéral (par la pluralité des choix ou des sources d'inspiration) dans le second quart du XIX^e siècle. Dans les années trente et quarante, les peintres furent relativement peu nombreux à puiser à une échelle importante aux modèles vénitiens et ceux-ci n'étaient propagés que par quelques critiques libéraux. Après le milieu du siècle, ces modèles se répandirent de la même manière que jadis ceux de Raphaël, alors que les artistes à tendance novatrice qui voulaient éviter les solutions devenues banales, trouvèrent des sources différentes dont le Quattrocento vénitien. Mais alors l'évocation des maîtres anciens ne consistait plus en imitation de leur technique et de leur métier, car à cet égard la peinture moderne avait franchi les cadres tracés par l'art du passé.

Traduit par Beata Hrehorowicz

PĘDZEL TYCJANA

„Książka Marka Zgórniaka stanowi istotny wkład w badania nad sztuką XIX wieku [...]. Autor przedstawia kolejno stosunek do malarstwa weneckiego XVI wieku w klasycyzującym środowisku J.-L. Davida, w sztuce i poglądach Eugeniusza Delacroix, w akademii w 2 ćwierci XIX wieku, w środowisku romantyków i tzw. *juste milieu*, wreszcie w akademickim malarstwie czasów II Cesarstwa. [...] Rzadki w polskiej historii sztuki przykład pozycji naukowej dotyczącej sztuki europejskiej, daje świadectwo znakomitej znajomości krytyki francuskiej XIX wieku. [...] Erudycja Autora jest imponująca, a w parze z nią idzie nienaganny warsztat badawczy. Dzięki niej udało mu się gruntownie rozpatrzyć cały szereg zagadnień i wyjść poza sady potoczne, mechanicznie powielane w wielu publikacjach na temat malarstwa francuskiego. Książka jest bardzo staranna z punktu widzenia konstrukcji całości, zdolności postawienia problemu, jasności wywodu, potoczności języka”.

Prof. Maria Poprzęka
(Uniwersytet Warszawski)

Marek Zgórniak studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1978–1983. Przebywał na stypendiach w Rzymie (Ecole française de Rome), w Paryżu (ARP-INALCO) i w Oksfordzie (OCHSPS, Trinity College). Opublikował dotąd książkę *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku* (Kraków 1987) oraz szereg rozpraw i artykułów o sztuce XVIII i XIX wieku. Jest adiunktem w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 83-904945-0-7