

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

MAREK ZGÓRNIAK
**MATEJKO
W PARYŻU**

OPINIE
KRYTYKÓW FRANCUSKICH
Z LAT 1865-1870

KRAKÓW 1998

© MAREK ZGÓRNIAK

Recenzja: MARIA POPRZĘCKA

Redaktor: ELŻBIETA FIALEK

Skład: ROMAN MARCZEWSKI tel. 0602 75 45 19

Nakładem INSTYTUTU HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Jagiellońskiego,
Kraków, ul. Grodzka 53
tel./fax (4812) 422 94 62

Wydano z dotacji Komitetu Badań Naukowych
(projekt badawczy nr 1P10501107), Wydziału
Historycznego UJ i Instytutu Historii Sztuki UJ

Fotografia na okładce: Sala austriacka na wystawie
światowej 1867. Z prawej strony widoczny fragment
obrazu *Matejki*. Paryż, Bibliothèque nationale
(fot. Bibliothèque nationale de France)

ISBN 83-904945-1-5

Ark. wyd. 18; ark. druk. 22; nakład 700 egz.
Druk: DRUKARNIA SKLENIARZ,
Kraków, ul. Lea 118

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
I. Wystawy paryskie w XIX wieku	19
II. Francuska krytyka artystyczna w czasach <i>Matejki</i>	47
III. <i>Matejko</i> w Paryżu	75
Obrazy	75
Podróże	85
Ludzie	87
Paryż	99
IV. <i>Kazanie Skargi</i> (1865)	109
V. <i>Rejtan</i> (1867)	153
VI. <i>Unia lubelska</i> (1870)	183
Zakończenie	215
Aneks I. Informacje biograficzne o cytowanych krytykach	221
Aneks II. Wybór tekstów źródłowych z lat 1865-1870	253
Bibliografia recenzji z lat 1865-1900	303
Spis krytyków	315
Bibliografia	319
Spis ilustracji	331
Résumé	335
Indeks osób	340

WPROWADZENIE

„Żadne ze społeczeństw europejskich tak dobrze i tak wysoko nie ceniło Matejki, jak Francja. Paryżowi przede wszystkim zawdzięczał on wielkoświatowy rozgłos swej sławy, Francja mu dała wszystkie zaszczyty, jakie największym i wyjątkowym tylko artystom dawać zwykła” – pisał przed stu laty profesor Marian Sokołowski¹. Na czym polegały te sukcesy i czy rzeczywiście były tak wielkie? Możemy się o tym przekonać z zachowanych sprawozdań z wystaw paryskich, na których znajdowały się obrazy Matejki. To właśnie jest celem naszej książki.

Na znaczenie zagranicznych recenzji dla zrozumienia twórczości Matejki polscy historycy sztuki zwracali uwagę niejednokrotnie; niektóre z nich budziły zainteresowanie (i czasem sprzeciw) już za życia mistrza². Mieczysław Treter w wydanej tuż przed wojną monografii Matejki wykorzystał i przytoczył fragmenty wielu artykułów, a planował także wydanie ich drukiem, podkreślając, że „temat to tak bardzo ciekawy, tak wdzięczny,

¹ M. Sokołowski, *Jan Matejko*, Kraków 1895 (odbitka z „Przeglądu Polskiego”), s. 3 (oraz w: *Ze sztuki polskiej*. Wydanie wznowione, Kraków 1907, s. 4).

² Zob. np. Z. Cieszkowski, *Obce głosy o Matejce*, „Przegląd Polski”, t. 76, 1885, s. 82-118 (i osobne odbicie, nieznacznie „pomnożone co do treści”, Kraków 1885, 45 s.).

a jednak czeka daremnie już lat z górą 50 na opracowanie³.

Po kolejnych pięćdziesięciu latach zagraniczna *fortuna critica* Matejki pozostawała nadal nieznana. Uwagi o Matejce były wprawdzie nieraz cytowane przez polskich autorów, ale zwykle w oderwaniu od szerszego kontekstu, niezbędnego dla ich właściwego zrozumienia. Wyrwane fragmenty były też dowolnie wykorzystywane w literaturze popularyzatorskiej⁴, stanowiąc nieraz argumenty dla poparcia ryzykownych lub błędnych tez i stereotypów.

Francuskie wypowiedzi o Matejce powstawały regularnie w ciągu prawie trzydziestu lat, od debiutu artysty na Salonie 1865 roku aż do jego śmierci⁵, i stanowią bardzo znaczną część bibliografii matejkowskiej. Omawiają jego twórczość na tle malarstwa środkowoeuropejskiego (zwłaszcza sprawozdania z wystaw światowych), a także w odniesieniu do sztuki francuskiej. Zagraniczni autorzy, dla których treść obrazów była zazwyczaj niezrozumiała, koncentrowali się na ich formie, co jest szczególnie cenne dla polskich badaczy twórczości krakowskiego mistrza. Ostatnia rocznicowa sesja naukowa, zatytułowana *Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie* (Kraków, listopad 1993), która zgodnie z zamierzeniem organizatorów miała oderwać uwagę specjalistów od treści historiozoficznych, wykazała, że spojrzenie na autora *Rejtana* od strony formy,

a także rozpatrzenie jego twórczości na tle artystycznej sytuacji drugiej połowy XIX wieku, nastęcza nadal wiele trudności. Analiza francuskich recenzji, pisanych z innej niż polska perspektywy, może wzbogacić naszą wiedzę o Matejce, a także o zmieniającej się recepcji jego sztuki za granicą i w Polsce.

Celem naszej pracy jest zgromadzenie i ocena francuskiego piśmiennictwa dotyczącego Matejki, a także przedstawienie udziału krakowskiego malarza w życiu artystycznym Paryża. Wstępne rozdziały książki wprowadzają w dzieje paryskich Salonów i wystaw światowych w XIX wieku i zarysowują główne kierunki przemian krytyki artystycznej w czasach Matejki. Zajęliśmy się również uporządkowaniem faktografii na temat podróży artysty i jego obrazów. W części analitycznej prezentujemy recenzje z trzech pierwszych paryskich wystaw, w których Matejko uczestniczył (1865, 1867 i 1870) i dzięki którym zajął wybitne miejsce na europejskiej scenie artystycznej. Ostatni Salon II Cesarstwa, zakończony odznaczeniem autora *Unii lubelskiej* Legią Honorową, stanowił zamknięcie ważnego etapu w jego karierze. Następne wystąpienia nad Sekwaną dokonywały się już w innych warunkach politycznych, przy innym nastawieniu francuskiej opinii wobec Polaków, a przede wszystkim w innej sytuacji w sztuce. Recepcja obrazów Matejki na wystawach w okresie III Republiki zasłu-

³ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl*, Lwów-Warszawa 1939, s. 631.

⁴ Fragmenty recenzji przytacza np. za Treterem Jan Gintel w książce *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966.

⁵ Matejko wystawiał w Paryżu jedenastokrotnie: na Salonach w latach 1865, 1870, 1874, 1875, 1880, 1884 i 1887, na wystawach światowych w latach 1867, 1878 i 1889 oraz w galerii C. Sedelmeyera w r. 1886. Brał też udział we francuskiej wystawie w Algierze w lutym 1880. Francuscy sprawozdawcy pisali ponadto o obrazach Matejki na wystawach w Wiedniu, Berlinie i Rzymie. W r. 1893 ukazało się w Paryżu kilkanaście nekrologów, w tym kilka obszerniejszych. Późniejsze wzmianki są już bardzo nieliczne.

guje niewątpliwie na omówienie, jednakże – głównie z przyczyn wydawniczych – odkładamy to zadanie na inną okazję. W aneksach prezentujemy biograficzny słowniczek krytyków, zawierający w niektórych wypadkach zwięzłą charakterystykę ich poglądów, oraz obszerny wybór oryginalnych tekstów z lat 1865-1870. Publikowana na końcu bibliografia recenzji obejmuje natomiast lata 1865-1900 i może stanowić podstawę dla dalszych badań.

Francuska dziewiętnastowieczna bibliografia matejkowska obejmuje obecnie około 250 pozycji, z których prawie 150 nie było odnotowanych we wcześniejszych zestawieniach. Udało się też odszukać znaczny procent z ogólnej liczby recenzji (80%). Są to teksty bardzo różnej wagi: od jednozdaniowych wzmianek po monograficzne studia półarkuszowej objętości. Wśród ponad stu autorów znajdują się pisarze i poeci uznawani dziś jeszcze za wybitnych: Théodore de Banville, François Coppée, Théophile Gautier i Joris-Karl Huysmans, wielu literatów niegdyś bardzo znanych a dziś zapomnianych, jak Edmond About, Émile Bergerat, Victor Cherbuliez, Jules Claretie, Maxime Du Camp, Louis Énault i Joséphin Péladan, oraz cały szereg znakomych krytyków: Charles Blanc, Philippe de Chennevières, Ernest Chesneau, Charles Clément, Henri Delaborde, Edmond Duranty, Henry Fouquier, Louis de Fourcaud,

Louis Gonse, Arsène Houssaye, Georges Lafenestre, Paul Mantz, René Ménard, Paul de Saint-Victor, Armand Silvestre i Albert Wolff. Ośmiu autorów recenzji zasiadło w Akademii Francuskiej⁶. Pisali o Matejce malarze i rzeźbiarze, politycy i urzędnicy państwowi różnych szczebli (związani zwykle z resortem kultury), przeważali jednak dziennikarze zatrudnieni w niezliczonych gazetach ówczesnej Francji.

Zgromadzona bibliografia, choć obszerna, nie jest kompletna – i być nie może – wobec niezwykle obfitej w czasach Matejki produkcji krytyki artystycznej we Francji. Zygmunt Cieszkowski, autor pierwszego systematycznego zestawienia „obcych głosów” o Matejce, dysponował w roku 1884 stu dwudziestoma recenzjami z jednego tylko Salonu⁷. Było to możliwe dzięki wykorzystaniu istniejących wtedy we Francji biur wycinków prasowych, z których skądinąd kilka pracowało głównie na użytek rzeszy artystów wystawiających w Paryżu⁸. Bibliograficzny spis zagranicznych recenzji zamieszczony w cytowanej książce

⁶About, Blanc, Cherbuliez, Claretie, Coppée, Du Camp, Duvergier de Hauranne, Henry Houssaye (syn Arsène'a).

⁷Cieszkowski, *op. cit.* („Przegląd Polski”), s. 103.

⁸Pierwsze biuro wycinków przeznaczone dla artystów założył w r. 1879 Alfred Chérié, wydawca czasopisma „Moniteur

des Arts”. Zwyczaj korzystania z biur wycinków był dość powszechny. M. Ward, *From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in late-nineteenth-century Paris*, w: *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, ed. M. Orwicz, Manchester–New York 1994,

s. 174. Z polskich malarzy np. Anna Bilińska od początku kariery w Paryżu zbierała wszelkie wzmianki o sobie. Zob. S. Duchńska, *Listy z Paryża*, „Kłoso”, 1887, t. 45, nr 1151 i 1152 („Mamy przed sobą wycinki z czterdziestu dwóch dzienników z zaszczytną wzmianką o jej pracy”).

Tretera⁹, obejmujący 86 pozycji francuskojęzycznych, także zapewne oparty był na zbiorze wycinków, zgromadzonym być może przez samego Matejkę. *Bibliografia matejkowska* Janiny Wiercińskiej¹⁰ w zasadzie powtarza wykaz publikowany przez Tretera, a ponadto odnotowuje szereg polskich artykułów informujących o obrazach Matejki w Paryżu. Późniejsze zestawienia bibliograficzne nie wnoszą już znaczących uzupełnień¹¹.

W naszych poszukiwaniach niestety nie natrafiliśmy na żaden większy zbiór wycinków prasowych. W Domu Matejki zachował się tylko album nekrologów zagranicznych (francuskich, włoskich, niemieckich i angielskich)¹², skompletowanych z pomocą paryskiego biura wycinków A. Gallois¹³. Wydaje się, że materiały, którymi dysponował Mieczysław Treter, uległy zniszczeniu w czasie wojny; być może spłonęły we wrześniu 1939 r. w Warszawie, w jego dyrektorskim gabinecie Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych¹⁴.

stw polskich i obcych w Polsce działających, t. V, Warszawa 1993.

¹² Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Matejki (dalej: Dom Matejki), inw. 92453.

¹³ Le Courier de la Presse. Directeur A. Gallois, 19, Boulevard Montmartre, Paris. Succursales: Londres, New York, Berlin, Vienne, Rome, Madrid, etc.

¹⁴ Nie ma tych materiałów w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, gdzie znajduje się część ocalonych papierów Tretera, ani w Instytucie Sztuki PAN (papiery Tretera znajdują się tam obecnie w tzw. Tekach Tretera i Tekach Husarskiego). Informacje o tych archiwaliach zawdzięczam pp. dr. Tomaszowi Grygielowi i dr. Joannie Sosnowskiej.

W rezultacie trzeba było wykonać od podstaw pracochłonną kwerendę, odnajdując recenzje w czasopiśmie za pomocą różnych bibliografii. Poszukiwania przeprowadzono w bibliotekach krakowskich, w Paryżu i w Oksfordzie, gdzie w Zakładzie Historii Sztuki znajduje się duży i bezpośrednio dostępny dla czytelników zbiór dziewiętnastowiecznych francuskich publikacji o sztuce. Za punkt wyjścia posłużyła bibliografia Tretera, którą jednak udało się wydatnie – dwuipółkrotnie – poszerzyć. Było to najłatwiejsze w odniesieniu do wystaw z lat 1865 i 1870, dzięki nowoczesnej bibliografii Salonów II Cesarstwa, opracowanej przez Christophera Parsonsa i Marthę Ward¹⁵. Kilka sprawozdań z wystawy światowej 1867 roku odnotowuje klasyczna bibliografia Maurice'a Tourneux¹⁶. Dla następnego okresu, w którym gwałtownie wzrosła we Francji liczba czasopism i recenzji (zwłaszcza od momentu zniesienia cenzury w roku 1881), informacja bibliograficzna jest znacznie trudniej dostępna. Właśnie z powodu tej wielkiej obfitości piśmiennictwa nie zostały dotąd opracowane bibliografie krytyki artystycznej III Republiki. Pewną pomocą w naszych poszukiwaniach były istniejące opracowania monograficzne, dotyczące głównie krytycznej recepcji impresjonizmu i symbolizmu¹⁷, a także katalogi wystaw i monografie artystów. Dla Salonu 1880 wykorzystano wykazy zawartości recenzji, publikowane

¹⁵ C. Parsons, M. Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press 1986. Bibliografia ta zawiera 1619 pozycji.

¹⁶ M. Tourneux, *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique*, Paris 1919.

¹⁷ Np. G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954; J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959; J. Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*, New York and London 1985; M. Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, University Park 1992.

⁹ Treter, *op. cit.*, s. 578-580.

¹⁰ J. Wiercińska, *Bibliografia*, w: *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty 23-27 XI 1953*, Warszawa 1957, s. 275-352.

¹¹ *Polska bibliografia sztuki*, t. I, cz. 2, Wrocław 1976, s. 45-96; H. Kubaszewska, *Matejko Jan Alojzy*, w: *Słownik arty-*

¹⁸ *L'art et les artistes devant la presse*, „Moniteur des Arts”, 1880, 30 IV, 7, 14, 21, 28 V, 4 VI (w mikrofilmie Biblioteki Narodowej w Paryżu jest to ostatni numer z r. 1880). Są tam podane nazwiska artystów wzmiankowanych w poszczególnych recenzjach.

¹⁹ *Mémorial Album artystki malarki Anny Bilińskiej*, Bibl. Jag. rkp. przyb. 15/78, 134 s.

²⁰ H. Talvart, J. Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, t. 1-22, Paris 1928-1976 (t. 22 dochodzi do litery M).

²¹ J.-M. Place, A. Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, t. 1-3, Paris 1973-1977.

²² G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*. Cinquième éd., Paris 1880; Sixième éd., Paris 1892-1893.

²³ M. Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, t. 1-31, Paris 1885-1902.

²⁴ *Dictionnaire de biographie française*, t. 1-18, Paris 1933-1995.

²⁵ M. Sévin, *Recherches sur l'historiographie de*

w czasie trwania wystawy w „Moniteur des Arts”¹⁸, dzięki czemu do bibliografii *Bitwy pod Grunwaldem* można było dopisać czterdzieści pozycji nie znanych Treterowi. Nieoczekiwanym źródłem informacji o recenzjach z Salonu 1887 i wystawy światowej 1889 – dla których Treter podaje najmniej wiadomości – okazał się album wycinków Anny Bilińskiej, zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej¹⁹.

Wobec wielkiej liczby potencjalnych źródeł konieczne było, już przy wstępnej kwerendzie, dokonanie wyboru, przede wszystkim autorów. Informacji o nich – potrzebnych także później, na etapie analizy tekstów – dostarczyły katalogi Biblioteki Narodowej w Paryżu, rozmaite francuskie bibliografie literackie i słowniki: bibliografia nowoczesnych autorów Talvarta i Place'a²⁰, bibliografia zawartości czasopism literackich²¹, a także dziewiętnastowieczne i współczesne słowniki biograficzne – kolejne wydania słownika Vapereau²², *La Grande Encyclopédie*²³, stare wydania encyklopedii Larousse'a i francuski słownik biograficzny, który jednak dochodzi zaledwie do litery L²⁴. Orientację w literaturze periodycznej ułatwiły: rozprawa Monique Sévin o czasopismach artystycznych²⁵, bibliografia Eugène Hatina²⁶, a także kolejne roczniki *Annuaire de la presse* zawierające niekiedy wykazy pseudonimów²⁷. Tożsamość autorów

sprawdzono też za pomocą słowników d'Heylli i Quérarda²⁸.

Sięgnięto także, gdy było to możliwe, do istniejących opracowań monograficznych twórczości poszczególnych pisarzy i krytyków, trzeba jednak zaznaczyć, że stan badań w tym zakresie jest bardzo nierównomierny. Wiele zajmujących nas postaci zostało szybko zapomnianych, toteż jedyne wzmianki o nich pochodzą sprzed roku 1900. Krytyczna działalność uznanych pisarzy, będących przedmiotem zainteresowania historyków literatury, doczekała się natomiast przynajmniej częściowego opracowania. W przypadku np. Gautiera istnieje zarówno bibliografia²⁹, jak i wznowienia tekstów, monografie i studia poświęcone zagadnieniom szczególnym³⁰, a nawet katalog wystawy³¹ i strona

l'art: les publications périodiques 1600-1900. Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Thuillier (Paris IV), Paris 1978 (maszynopis, Institut d'Art et d'Archéologie, sygn. 4° ⊕ 169).

²⁶ E. Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française...*, Paris 1866.

²⁷ E. Mermet (éd.), *Annuaire de la presse française*, Paris, od 1879.

²⁸ G. d'Heylli [E. A. Poincot], *Dictionnaire des pseudonymes*, 2^e éd., Paris 1869;

J.-M. Quérard, *Les supercherches littéraires dévoilées. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des asteronymes...*, Seconde édition, considérablement augmentée par G. Brunet et P. Jannet, t. 1-3, Paris 1869-1870; A. A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, t. 1-4, Paris 1872; G. Brunet, *Supplément à la dernière édition de ces deux ouvrages*, Paris 1889.

²⁹ C. Lacoste-Veysseyre, *La critique d'art de Théophile*

Gautier, Montpellier 1985. Literaturę na temat Gautiera-krytyka podajemy w Aneksie I.

³⁰ Np. materiały sesji: *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste*, Montpellier 1983, t. 1-2 (tu m. in. dotyczący Matejki artykuł A. Ehrard *Théophile Gautier à la découverte des peintres polonais*).

³¹ S. Guégan, *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, Paris 1997 (Les Dossiers du musée d'Orsay, 62).

w Internecie³², a jednak jego *oeuvre* jako krytyka pozostaje w gruncie rzeczy mało znane.

Wśród wykorzystanych pozycji nowej – dość skromnej zresztą – literatury dotyczącej krytyki drugiej połowy XIX wieku należy zwrócić uwagę na wydane pod redakcją Jean-Paul Bouillona materiały sesji w Clermont-Ferrand i obszerną antologię tekstów³³, a także numer specjalny pisma „Romantisme” z interesującą przedmową Pierre’a Vaisse³⁴. Także w ostatnich latach ukazywały się prace poświęcone krytyce artystycznej XIX wieku; współcześni badacze starają się często – wykorzystując zdobycze historii literatury – traktować krytykę artystyczną nie jako odbicie i ilustrację dziejów sztuki, ale jako autonomiczny gatunek literacki. Te uświłowienia i postulaty metodologiczne³⁵ nie zawsze dadzą się zastosować do naszej pracy, służącej odtworzeniu krytycznej recepcji dzieła malarskiego Matejki, niemniej mieliśmy je także na uwadze.

Jak już wspomniano, książka niniejsza powstała w wyniku kwerend w Krakowie, Paryżu i Oksfordzie w latach 1993-1997. Wyjazdy w latach 1994 i 1995 oraz część kosztów druku książki sfinansował Komitet Badań Naukowych w ramach projektu badawczego nr 1P10501107. Ostatnie kwerendy i redakcję książki umożliwił mi roczny urlop naukowy, przyznany przez JM Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pomysł podjęcia tematu

poparł zyczliwie śp. profesor Piotr Krakowski. Rad i pomocy udzielili mi: pani kustosz Domu Matejki Małgorzata Buyko, pan Janusz Nowak w dziale rękopisów Biblioteki Czartoryskich, państwo Francis i Larissa Haskell, Jon i Linda Whiteley w Oksfordzie, Marie-Claude Chaudonneret, Dominique Lobstein, Laure de Margerie i Olivier Meslay w Paryżu; wyrażam im za to serdeczne podziękowanie. Pani profesor Marii Poprzęckiej, recenzentce książki, dziękuję za życzliwą ocenę i wnikliwe uwagi.

Wstępne wyniki moich poszukiwań były publikowane w skrótovej formie w materiałach krakowskiej sesji matejkowskiej z roku 1993³⁶; zgodnie z problematyką sesji wydobyto wtedy opinie Francuzów na temat malarstwa środkowoeuropejskiego, które stanowiło kontekst dla obrazów Matejki.

³⁶ M. Zgórnjak, *Matejko i malarstwo środkowoeuropejskie w oczach krytyków francuskich (1865-1893)*, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994, s. 91-98.

³² Na stronie Société Théophile Gautier przy Uniwersytecie w Montpellier umieszczono w czasie trwania wystawy w muzeum d'Orsay dodatkowe informacje o Gautierze-krytyku.

³³ J.-P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987*, Saint-Étienne 1989; J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris 1990.

³⁴ P. Vaisse, *Avant-Propos*, „Romantisme” 71, 1991, s. 3-8.

³⁵ Zob. np. piąty numer pisma „Quarante-huit/Quatorze” (1993) i tom studiów pod red. M. Orwicza, *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, Manchester – New York 1994.

WYSTAWY PARYSKIE W XIX WIEKU

Dążenie Matejki, by wszystkie swe najważniejsze obrazy pokazywać w Paryżu, wynikało z centralnej pozycji, jaką w świecie sztuki zajmowała stolica Francji w XIX wieku. Prezentacja *Kazania Skargi* na paryskim Salonie w roku 1865 stanowiła, jak wiadomo, punkt zwrotny w karierze krakowskiego malarza. Sukces odniesiony w Paryżu był w ówczesnym odczuciu sukcesem światowym; Kraków, Warszawa ani nawet Wiedeń nie były sceną dostatecznie szeroką dla stworzenia i potwierdzenia międzynarodowej reputacji. Doroczne Salony paryskie, podobnie jak wystawy światowe, cieszyły się zainteresowaniem artystycznej publiczności w całej Europie, a werdykt jury i opinie krytyki były żywo dyskutowane. Obie instytucje – Salony i krytyka – przeżywały w drugiej połowie XIX wieku okres wielkiego znaczenia, ale również istotnych przemian.

Rodowód paryskich Salonów był jeszcze siedemnastowieczny¹. Wystawy te, przeznaczone początkowo dla członków Królewskiej

¹ Jak zauważa P. Mainardi (*The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press 1993, s. 10), historia Salonów nie została dotąd napisana. O początkach i organizacji Salonów zob. R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, s. 40-96.

Akademii Malarstwa i Rzeźby, od roku 1699 urządzano w Luwrze, w Salonie Kwadratowym, od którego wzięły swą nazwę, a niekiedy także w sąsiednich galeriach. Od połowy XVIII wieku ekspozycje odbywały się regularnie co dwa lata. W czasach rewolucji francuskiej przejściowo otwarto je – przynajmniej teoretycznie – dla wszystkich artystów francuskich i zagranicznych, wprowadzając równocześnie system wyróżnień (medali)². Wtedy też na prawie sto lat (od r. 1791 do 1880) organizację Salonów przejęła administracja państwowa.

Otwarcie Salonów dla artystów spoza Akademii spowodowało wzrost liczby eksponowanych prac³. Wystawy decydowały o karierze nagrodzonych malarzy i rzeźbiarzy, a wszystkim uczestnikom – zwłaszcza od czasu, gdy w katalogach publikowano ich adresy⁴ – dawały szansę zdobycia publiczności i nabywców. Część prac, zwłaszcza reprezentujących tradycyjne gatunki, takie jak rzeźba czy malarstwo historyczne i religijne, była bezpośrednio z Salonu kupowana do zbiorów państwowych i do kościołów. Wraz z rozwojem rynku sztuki w XIX wieku liczba potencjalnych wystawców systematycznie rosła, ale nadmiernemu powiększeniu ekspozycji przeciwdziałało jury dopuszczające (*jury d'admission*), wprowadzone wkrótce po eksperymencie wystawy otwartej. Zazwyczaj to samo jury decydowało o wyróżnieniach.

Początkowo działalność jury nie była zbyt restrykcyjna. W okresie I Cesarstwa, kiedy organizacją Salonów zajmowała się powołana w roku 1803 klasa Sztuk Pięknych Instytutu⁵, o odrzuceniu prac częściej niż kryteria estetyczne decydowały względy obyczajowe, a zwłaszcza polityczne⁶. Jury w epoce Restauracji, złożone z kilku członków Akademii Sztuk Pięknych oraz urzędników państwowych i amatorów, uchodziło w literaturze za stosunkowo liberalne⁷, niemniej z końcem lat dwudziestych odsetek obrazów odrzuconych osiągnął niemal 50%⁸. W pierwszych latach Monarchii Lipcowej Ludwik Filip, na wniosek artystów zainteresowanych zwiększeniem częstotliwości wystaw, ustanowił Salony doroczne⁹, równocześnie jednak selekcję nadsyłanych dzieł powierzył połączonym sekcjom Akademii Sztuk

²G. Lafenestre, *Le Salon et ses vicissitudes*, „Revue des deux mondes”, 1881, I V, s. 119-123; P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, s. 97.

³Na pierwszym Salonie otwartym (1791) pokazano 794 prace, czyli ponad dwukrotnie więcej niż na ostatnim Salonie Akademii (1789). Mainardi, *End...*, s. 16-19.

⁴O katalogach zob. M.-C. Chaudonneret, *Le Salon officiel. Le Livret, de la Révolution à la Troisième République*, w: *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (Firenze 1988)*, Fiesole 1989, s. 10-17.

⁵W okresie rewolucji w miejsce dawnych akademii królewskich utworzono Instytut. Poszczególne jego „klasy” przemianowano w r. 1816 na „akademie” (czwartą klasę Instytutu na Akademię Sztuk Pięknych). O instytucjach tych zob. np. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London 1986; M. Poprzeczka, *Akademizm* (1977), 3 wyd. Warszawa 1989; M. Zgórniak, *Pędzel Ty-*

cjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta, Kraków 1995, s. 75-76.

⁶F. Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897, s. 231. Vaisse, *La Troisième République...*, s. 97. Zob. też Wrigley, *The Origins...*, s. 45.

⁷L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987), s. 39; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 97.

⁸47% na Salonie 1827-1828 (ostatnim przed rewolucją lipcową). J. Whiteley, *Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris, 1760-1860*, w: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell' arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna 1981, s. 75, 85.

⁹Zostało to ogłoszone podczas ceremonii zamknięcia Salonu 1831, ale Salony doroczne odbywały się od r. 1833 (do 1849). Mainardi, *End...*, s. 27, 160-161.

Pięknych, która przez następnych kilkanaście lat spełniała tę funkcję w sposób niezwykle surowy, eliminując nie tylko prace słabe, ale także niezgodne z akademicką doktryną. O przyjęciu eksponatów decydowało gremium złożone z akademików różnych specjalności, początkowo również muzyków, a także architektów, którzy podobno pilnie uczestnicząc w posiedzeniach, wykorzystywali swoją liczebną przewagę dla pognębienia innych artystów¹⁰. Wśród odrzuconych znalazły się obrazy najlepszych malarzy tamtej epoki, poczynając od Delacroix i Corota. Jak pisał Théophile Gautier, być odrzuconym stało się rzeczą chwalebą, bo istniało duże prawdopodobieństwo, że obraz nie przyjęty na wystawę okaże się znakomity¹¹. Liczba pozycji w katalogach Salonów spada w roku 1834 o 30% i do roku 1847 rzadko przekracza 2400¹². Administracja państwowa była bardziej liberalna od jurorów wystaw, zamawiając prace u Delacroix i innych malarzy nie uznawanych przez Akademię. Działalność jury wywoływała ciągłe protesty artystów. Niektórzy malarze o ustalonej pozycji, nie chcąc narażać się na ostracyzm jury lub na nieprzychylną krytykę, albo z powodu zajęć przy większych zleceniach państwowych, rezygnowali z wystawiania swoich prac. Jednym z wielkich a często nieobecnych był Ingres, zniechęcony do Salonów od czasu chłodnego przyjęcia jego obrazu w roku 1834. W roku 1844 nie wystawiali: Delaroche, Delacroix, Scheffer, Decamps,

¹⁰ Lafenestre, *Le Salon...*, s. 125-126. W r. 1833, wobec protestu artystów, wyłączono z jury sekcję muzyki. Rosenthal, *op. cit.*, s. 38.

¹¹ „Il était pour ainsi dire honorable d'être refusé”. T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 1844, 26 III. Przykłady decyzji jury z lat trzydziestych i czterdziestych podaje Rosenthal, *op. cit.*, s. 41-43.

¹² Mainardi, *End...*, s. 18-19 (tabela).

¹³ Gautier, *Salon de 1844*, *loc. cit.* Podobnie bywało i później. Zob. np. H. Delaborde, *Salon de 1853*, „Revue des deux mondes”, 1853, t. 1, s. 1136.

¹⁴ 40 000 egzemplarzy w r. 1851. H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. 1, s. 22.

¹⁵ P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque*

Roqueplan, Meissonier, Jules Dupré i Cabat¹⁵. Mimo to w pierwszej połowie XIX wieku Salon był najważniejszą kulturalną imprezą Paryża, o charakterze masowym. W ciągu około dwóch miesięcy zwiedzało go kilkaset tysięcy lub nawet milion osób, a drukowany katalog sprzedawano w kilkudziesięciu tysiącach egzemplarzy¹⁴. W roku 1836 oceniano, że już w ciągu pierwszych dwóch tygodni przewinęła się przez galerię Luwru połowa ludności stolicy Francji¹⁵. Prywatne wystawy nie stanowiły wtedy poważniejszej konkurencji.

W burzliwym roku 1848 jury zostało zniesione, a liczba eksponatów wzrosła więcej niż dwukrotnie, do ponad 5000. Niedogodności tak wielkiej wystawy były bardzo wyraźne, także dla części artystów, którzy w rezultacie zaczęli się domagać od władz przywrócenia selekcji. W roku 1849 powołano zatem jury demokratycznie – w drodze powszechnej elekcji przez artystów¹⁶. Salon 1848 roku był ostatnim urządzonym w Luwrze¹⁷; następne odbyły się w pałacach pozostałych po monarchii: w Tuileries (1849) i w Palais-Royal (1850-1851 i 1852), oraz w pawilonie Menus-Plaisirs (1853). Wyprowadzenie Salonu z Luwru było spowodowane względami praktycznymi: wobec braku wolnych sal pokaz prac artystów żyjących oznaczał każdorazowo konieczność ograniczenia funkcji muzeum; w Salonie Kwadratowym wielkie płótna dziewiętnastowieczne, jak np. *Orgia rzymska* Couture'a, sta-

romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré, Stockholm 1959, s. 48. W latach 1841 i 1846 szacowano liczbę zwiedzających na milion. Whiteley, *Exhibitions...*, s. 79; Grate, *Art, idéologie et politique dans la critique d'art*, „Romantisme” 71, 1991, s. 37. Zob. też Wrigley, *The Origins...*, s. 80.

¹⁶ M.-C. Chaudonneret, *La Révolution de 1848 et les arts en France, w: Paris et Berlin dans la Révolution de 1848*, Sigmaringen 1995, s. 300, 319. Zob. też P. Vaisse, *Considérations sur la 1^{re} République et les beaux-arts*, „Bulletin de la Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle”, 1985, s. 59-85 (1848. *Révolutions et mutations du XIX^e siècle*).

¹⁷ Zob. P. Mainardi, *The Eviction of the Salon from the Louvre*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1988, t. 112, s. 31-40.

wiano przed obrazami Veronese'a i innych Włochów. Sąsiedztwo dawnych i nowych mistrzów uważano za pożądane, planowano więc w połowie XIX wieku przekształcenie wnętrza Luwru tak, by wygodnie pomieścić Salon obok muzeum, jednak do tego nie doszło¹⁸.

Epoka II Cesarstwa, będąca okresem gospodarczego rozkwitu i kulturalnej dominacji Francji w Europie, przyniosła dalszy rozwój i przemiany paryskich wystaw artystycznych. Napoleon III nie znał się wprawdzie na sztuce¹⁹, docenił jednak – pod wpływem sukcesu artystów francuskich na wystawie światowej w Londynie w roku 1851 – jej propagandowe polityczne znaczenie. Obok przedsięwzięć urbanistycznych i budowlanych, także malarstwo i rzeźba korzystały w dużym zakresie ze środków publicznych. Wystawy światowe zorganizowane w Paryżu w latach 1855 i 1867 obejmowały nie tylko przemysł i sztuki stosowane (do których na wystawie londyńskiej 1851 r. zaliczono rzeźbę), ale również malarstwo. W roku 1855 dział artystyczny, pomieszczony w osobnym, tymczasowym pawilonie, zbudowanym według projektu Lefuela, zastąpił doroczną wystawę sztuki. W sekcji francuskiej pokazano retrospektywy czterech malarzy (Ingesa, Delacroix, Decampsa i Verneta) oraz około 1700 dzieł innych artystów, wybranych w drodze ostrej selekcji²⁰. W roku 1867 niezależnie od wystawy światowej zorganizowano Salon obejmujący 2745 eksponatów²¹.

¹⁸Zob. T. Gautier, *Salon de 1850-51*, „La Presse”, 1851, 5 II. Nowe pomieszczenia wystawowe dla Salonu w Luwrze przewidywał projekt Dubana z około r. 1850.

¹⁹J.-M. Moulin, *Le Second Empire: Art et Société*, w: *L'art en France sous le Second Empire*. Grand Palais, Paris 1979, s. 17; P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London 1987, s. 33-34.

²⁰Zob. Mainardi, *Art...*, s. 39-65, 116.

²¹Zob. *ibidem*, s. 135-138.

W okresie II Cesarstwa liczba dzieł sztuki na Salonach wzrosła z 1757 w roku 1852 do 5434 w 1870. Organizacja wystaw podlegała w tym czasie ciągłym zmianom, wynikającym z polityki rządu i działania rozmaitych grup nacisku. Zgodnie z ogólną periodyzacją epoki Napoleona III, wyróżnia się zwykle także w polityce artystycznej dwa okresy: autorytarny w latach pięćdziesiątych i liberalny w następnej dekadzie. Podział ten znajduje potwierdzenie w dekretowanym przez rząd sposobie powoływania jury Salonów. O ile na Salonie w roku 1849 jury było w całości wybierane przez wszystkich artystów, którzy nadesłali prace, to w latach 1851-1852 i 1853 było już mianowane w połowie, a na wystawie światowej w roku 1855 – w całości, spośród członków Akademii oraz innych artystów i amatorów. Od roku 1852 przewodniczącym jury był z urzędu hr. de Nieuwerkerke, generalny dyrektor muzeów; wtedy też liczbę dzieł każdego artysty, jaka mogła zostać przyjęta, ograniczono do 3²². Od roku 1853 Salony, do tej pory coroczne, urządzano w odstępach dwuletnich. Spełniono w ten sposób postulat Akademii i zwolenników malarstwa historycznego, którzy dowodzili, że duża częstotliwość wystaw zmusza artystów do zbyt pospiesznej produkcji. W roku 1857 funkcje jury zostały powierzone Akademii, która, podobnie jak w okresie Monarchii Lipcowej, działała na tym polu bardzo rygorystycznie (zwłaszcza od r. 1859)²³.

²²Lafenestre, *Le Salon...*, s. 129; A. Boime, *Le réalisme officiel du Second Empire*, w: *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*. Musée des Beaux-Arts, Chartres 1984, s. 103.

²³Mainardi, *Art...*, s. 115, 123.

Na początku lat sześćdziesiątych pogorszyły się stosunki między administracją państwową i Akademią (bezpośrednią przyczyną był spór Akademii z hr. Nieuwerkerke dotyczący kwestii konserwatorskich w Luwrze w r. 1860). Ulegając presji artystów, władze ograniczyły kompetencje Akademii związane z wystawami, po raz pierwszy w roku 1861, podczas przygotowań do wystawy światowej, która w następnym roku odbyła się w Londynie. Bardziej trwałe zmiany przyniósł rok 1863. Akademię jury dopuściło wtedy tylko 30% dzieł nadesłanych na Salon, a proteksty artystów skłoniły Napoleona III do zadekretowania Salonu Odrzuconych²⁴. Jury starało się uzasadnić swoją surowość, eksponując najsłabsze obrazy na najlepszych miejscach Salonu Odrzuconych. Publiczność reagowała najczęściej śmiechem, choć warto zaznaczyć, że niektórzy krytycy wskazywali na wystawie wartościowe obrazy²⁵. Wkrótce potem oficjalny Salon został zreformowany: w latach 1863-1870 urządzano go corocznie, a Akademię odsunięto od pełnienia funkcji jury, które od roku 1864 było w 1/4 mianowane przez władze, a w 3/4 wybierane przez artystów, nie wszystkich wprawdzie, lecz tylko nagrodzonych na poprzednich wystawach lub odznaczonych Legią Honorową²⁶.

W roku 1864 jury, powołane według nowych zasad, okazało się rzeczywiście liberalne: procent dzieł odrzuconych spadł z 70

do 30, a wśród dopuszczonych na Salon znalazły się m. in. dwa obrazy Maneta²⁷. W rezultacie Salon Odrzuconych wypadł bardzo słabo i przez kilka następnych lat nie był organizowany, mimo żądań artystów. Powrócono do tej idei w latach siedemdziesiątych²⁸. W roku 1865, kiedy na Salonie debiutował Matejko, jury powoływano w ten sam sposób. Patricia Mainardi pisze²⁹, że od roku 1865 polityka jury była dość restrykcyjna; wchodzący w jego skład artyści należeli – z tytułu posiadanych medali i odznaczeń – do kategorii zwolnionych (*exempts*) z obowiązku przedkładania swoich prac do oceny w celu dopuszczenia na Salon, a zatem surowość komisji w żadnym wypadku nie dotyczyła jej członków. Niekiedy jury było bardziej pożyteczne niż publiczność: *Olimpia* Maneta, dopuszczona na Salon 1865, została w czasie zwyczajowej reorganizacji ekspozycji³⁰ przewieszona w miejsce jak najmniej widoczne z powodu protestów³¹. W każdym razie w połowie lat sześćdziesiątych jury dalekie było od dogmatycznego nagradzania obrazów historycznych w starym stylu akademickim. Członkowie jury często sami uprawiali malarstwo historyczno-rodzajowe lub wręcz rodzajowe. Przewodniczący jury, hr. Nieuwerkerke, będąc w konflikcie z Akademią i realizując liberalną politykę ostatnich lat II Cesarstwa, godził się z postęпами realizmu i głosił oficjalne poparcie dla idei wolności i orygi-

²⁷ *Epizod z walki byków i Aniolowie przy grobie Chrystusa*. Wcześniej obrazy Maneta przyjęto na Salon 1861, a odrzucono w 1863.

²⁸ Mainardi, *Art...*, s. 124-125; Vaisse, *Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914*, w: *Saloni, gallerie...*, s. 148, 154; idem, *La Troisième République...*, s. 99; Mainardi, *End...*, s. 42-43.

²⁹ Mainardi, *Art...*, s. 125.

³⁰ Kilka tygodni po otwarciu Salon był na parę dni zamykany w celu przewieszania obrazów. Chodziło o pokazanie prac, które z powodu niedostatku miejsca znajdowały się pierwotnie zbyt wysoko.

³¹ Zob. K. B. Hiesinger, J. Rishel, *L'art et ses critiques: une crise de principe*, w: *L'art en France sous le Second Empire*, s. 45. Niektórzy krytycy sugerowali jednak, że *Olimpię* dopuszczono na Salon jako odstraszący przykład. Zob. G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, s. 70-74.

²⁴ Zob. D. Wildenstein, *Le Salon des refusés de 1863. Catalogue et documents*, GBA, 1965, septembre, s. 125-152; A. Boime, *Le Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art*, „Art Quarterly” 32, 1969, s. 411-426; G. Lacambre, *Les Institutions du Second Empire et le Salon des Refusés*, w: *Saloni, gallerie...*, s. 163-177; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 95-96.

²⁵ Zob. np. F. Desnoyers, *Salon des Refusés. La Peinture en 1863*, Paris 1863; Courcy Mennith, *Le salon des refusés et le jury*, Paris 1863.

²⁶ W jesieni 1863 ograniczono dalsze prerogatywy Akademii, reformując Szkołę Sztuk Pięknych. Mainardi, *Art...*, s. 124.

nalności w sztuce³². Na Salonach tego okresu debiutowali przyszli impresjoniści, wystawiali regularnie – z dużym powodzeniem – Courbet, Millet i barbizończycy. Malarze starszej generacji: Delacroix (zm. 1863) i Ingres (zm. 1867), już nie pokazywali swych dzieł. Największą popularnością cieszyli się trzej artyści wybrani w tym czasie do Akademii: Meissonier, Gérôme i Cabanel. Tylko ostatni z nich kultywował tradycyjne „wielkie malarstwo” (choć w specyficzny sposób zmodernizowane i strywializowane), dwaj pozostali zyskiwali poklask płótnami rodzajowymi, w odmianie kostiumowo-historycznej i orientalnej³³.

W roku 1867 przewodniczącym jury dopuszczającego obrazy francuskie na wystawę światową na Polu Marsowym i na Salon był Théodore Rousseau, pejzażysta³⁴. Komisja, pochodząca w 1/3 z nominacji a w 2/3 z wyboru przez wyróżnionych artystów, okazała się bardzo surowa; zmuszały ją zresztą do tego administracyjnie narzucone limity: dział francuski na wystawie światowej liczył tylko około 700 obrazów, a Salon półtora tysiąca (łącznie z rzeźbą, grafiką etc., katalog obejmował 2745 prac). Tym razem władze nie zgodziły się na Salon Odrzuconych, ale od roku 1868 przyznały wszystkim artystom, którzy choć raz wystawiali na Salonie, prawo wyboru 2/3 jury, a w roku 1870 – całej komisji. W roku 1868 – idąc w ślady międzynarodowego jury wystawy

światowej³⁵ – jury Salonu po raz pierwszy wyróżniło medalem honorowym obraz rodzajowy, sankcjonując w ten sposób aktualną sytuację artystyczną i rynkową³⁶. Ostatnie wystawy II Cesarstwa charakteryzował też wzrost liczby dzieł: od ponad 4000 w 1868 i 1869 do ponad 5400 w 1870 (w tym prawie 3000 obrazów olejnych)³⁷.

W okresie III Republiki kształt Salonów, które od roku 1872 odbywały się corocznie, zależał od polityki zmieniających się co kilka lat dyrektorów Sztuk Pięknych³⁸. W pierwszej dekadzie po upadku Napoleona III, kiedy parlamentarną większość stanowili monarchiści, w polityce kulturalnej zauważyć można reakcję na liberalizm ostatnich lat II Cesarstwa. Charles Blanc, dyrektor Sztuk Pięknych od listopada 1870 do końca 1873, doprowadził „w interesie sztuki” do zmiany sposobu powoływania jury od roku 1872: 1/4 mianowały władze, a w wyborach pozostałej części prawo głosu przyznano jedynie akademikom, artystom nagrodzonym na poprzednich wystawach i laureatom Prix de Rome. Liczba głosujących w sekcji malarstwa spadła do 138; należeli oni do kategorii zwolnionych (*exempts*) z obowiązku przedkładania jury swoich prac, wybierali zatem komisję dopuszczającą nie dla siebie, a dla pozostałych, którzy nie mieli prawa głosu. Regulamin pozwalał na przyjęcie tylko dwóch obrazów każdego artysty, a ogólna

³² Boime, *Le réalisme officiel...*, s. 104-105.

³³ Zob. Mainardi, *Art...*, s. 125.

³⁴ Na wystawach światowych o ekspozycji poszczególnych państw decydowały komisje krajowe, o wyróżnieniach – jury międzynarodowe, w którym na wystawach w Paryżu Francuzi stanowili dość znaczny procent (np. w 1867 w sekcji malarstwa – 43%).

³⁵ Na wystawie światowej r. 1867 na 8 przyznanych w sekcji malarstwa medali honorowych kilka przypadło malarzom scen rodzajowych i historyczno-rodzajowych. Mainardi, *Art...*, s. 155.

³⁶ Już na Salonie 1867 sceny rodzajowe stanowiły prawie 2/3 wystawionych obrazów. *Ibidem*, s. 138.

³⁷ *Ibidem*, s. 130-138; Mainardi, *End...*, s. 42; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 97.

³⁸ Zob. Vaisse, *La Troisième République...*, s. 426 (tabcla).

liczba eksponatów wyniosła niewiele ponad dwa tysiące³⁹. Salon zredukowano między innymi dlatego, że część pałacu wystawowego zajęta była na organizowane przez Blanca muzeum olejnych kopii arcydzieł dawnego malarstwa, głównie włoskiego renesansu⁴⁰. Lokalizację muzeum przy Salonie uważał Blanc za szczęśliwą; sądził, że możliwość porównania świątyni (muzeum) z bazarem (Salonem) będzie cenna dla publiczności i zbawienna dla sztuki współczesnej⁴¹. Najbardziej ewidentnym skutkiem było jednak nieprzyjęcie wielu obrazów i konieczność urzędzenia (w r. 1873) Salonu Odrzuconych. W roku 1874 następca Blanca, markiz de Chennevières, dyrektor Sztuk Pięknych od grudnia 1873 do maja 1878, zniósł Muzeum Kopii, zwalniając dodatkowe sale dla dorocznej wystawy⁴². Do końca dekady liczba eksponatów na Salonach systematycznie rosła (do prawie 6000 w r. 1879), doprowadzono też do bardziej demokratycznego sposobu powoływania jury⁴³.

Jak już wspomniano, nie wszyscy artyści podlegali decyzjom jury. Wyróżnieni wcześniej medalem lub zaszczytną wzmianką (*mention honorable*) tworzyli kategorię zwolnionych od wstępnej selekcji. Do roku 1863, kiedy istniały cztery kategorie medali (medal honorowy oraz medale pierwszej, drugiej i trzeciej klasy), obowiązywała zasada, że w danej dziedzinie można tylko raz otrzymać nagrodę

danego rodzaju. W latach 1857, 1859, 1861 i 1863 zdarzały się powtórne nadania (*rappel*) medali tej samej klasy⁴⁴, ale zwykle za dzieła innego gatunku niż poprzednio. Tak więc np. malarz nagrodzony wcześniej za pejzaż mógł otrzymać medal tej samej klasy za obraz historyczny. Poza konkursem (*hors concours*) znajdowali się artyści, którzy zdobyli już medal pierwszej klasy i pretendować mogli tylko do medalu honorowego. Na Salonach w latach 1864-1870, oprócz medali honorowych (po jednym za malarstwo i za rzeźbę), przyznawano medale tylko jednej kategorii; w sekcji malarstwa w liczbie czterdziestu. Medalisci zreformowanych Salonów byli dopuszczani na następne wystawy z pominięciem jury, a po trzykrotnym przyznaniu medalu znajdowali się poza konkursem. Na wystawach światowych istniało jednak kilka klas medali. Matejko, wyróżniony medalem za debiut w roku 1865, znalazł się od razu w kategorii *exempts*, a poza konkursem postawił go medal pierwszej klasy zdobyty na wystawie światowej 1867. Na Salonach po roku 1870 zaczęto znowu stopniowo wprowadzać zróżnicowanie klas medali i kilkakrotnie zmieniano zasady konkursu, ale Matejki to już nie dotyczyło.

Oprócz medali rozdzielanych przez jury, artyści z okazji wystawy otrzymywali Legię Honorową, nadawaną przez władze państwowe na podstawie rekomendacji ministra sztuk pięknych. Posiadanie Legii zapewniało auto-

mniej na trzech Salonach, dzięki czemu liczba głosujących w sekcji malarstwa wzrosła z 711 do 2219. Mainardi, *End...*, s. 74.

“Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture..., exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1870, Paris 1870, s. XVIII.

³⁹ Zob. Mainardi, *End...*, s. 40-42, 46; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 98-99.

⁴⁰ Zob. A. Boime, *Blanc's Musée des Copies*, GBA, 1964, t. 64, s. 237-247; P. Vaisse, *Charles Blanc und das Musée des Copies*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 39, 1976, s. 54-66; P. Duro, *Le musée des Copies de Charles Blanc à l'aube de la III^e République*. Catalogue, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1985, s. 283-313; idem, „Un livre ouvert à l'Instruction”: *Study Museums in Paris in the Nineteenth Century*, „Oxford Art Journal” 10, 1987, nr 1, s. 44-58.

⁴¹ C. Blanc, *De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874*, „Le Temps”, 1874, 7 IV, s. 34.

⁴² J. M. Roos, *Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid-1870s*, „Art Journal”, 1989, Spring, s. 57.

⁴³ W r. 1879 jury wybierali artyści, którzy wcześniej wystawiali przynaj-

matyczny wstęp na Salony. Corocznie przyznawano kilka krzyży oficerskich i kilkanaście kawalerskich. Listę zdobywców medali i odznaczeń ogłaszano zwykle w czasie trwania wystawy, a ceremonia rozdania odbywała się na zakończenie Salonu. Zdarzało się, że odstępowano od tego zwyczaju: w roku 1865 wyjątkowo ogłoszono listę wyróżnionych już przed otwarciem wystawy, a w latach 1865-1869 nagrody wręczano dopiero w połowie sierpnia, honorując równocześnie laureatów konkursów akademickich.

Władze państwowe faworyzowały czasem innych artystów niż jury. W ostatnich latach II Cesarstwa decyzje urzędników i Napoleona III były niekiedy bardziej „nowoczesne” i trafne. Podczas wystawy światowej w roku 1867 władze doceniły kilku wybitnych artystów, którzy w klasyfikacji dokonanej przez jury znaleźli się na dalszych miejscach. Corot, wyróżniony tylko medalem drugiej klasy (*deuxième prix*), został mianowany oficerem Legii, a Pierre Puvis de Chavannes i holenderski realista Jozef Israëls, zdobywcy medali trzeciej klasy, otrzymali krzyże kawalerskie. Niekiedy trudno ocenić, czy decyzje władz wynikały ze znawstwa czy raczej z rachuby politycznej. Tak było w przypadku Adolfa Menzla, który w roku 1867 za obraz *Fryderyk Wielki w bitwie pod Hochkirch*⁴⁵ otrzymał od jury wystawy jedynie medal drugiej klasy, a od Napoleona III – krzyż kawalerski Legii. Według nie-

⁴⁵ Obraz uległ zniszczeniu w Berlinie w r. 1945.

których sprawozdawców, faworyzowanie artystów niemieckich było propagandowym działaniem Francuzów w sytuacji zagrożenia wojną z Prusami⁴⁶. Między jury i władzami dochodziło czasem do nieporozumień w związku z zamówieniami i zakupami państwowymi. Na przykład w roku 1875 odrzucono zgłoszony na wystawę obraz młodego malarza Gonzague Privata, wykonany na zlecenie dyrekcji Sztuk Pięknych: jury chciało w ten sposób dać nauczkę administracji za poparcie jeszcze nie nagrodzonego artysty⁴⁷.

W wyniku reformy Salonów w latach sześćdziesiątych i ponownego zwiększenia liczby medali w roku 1874, grupa malarzy poza konkursem stopniowo rosła. W roku 1875 było ich 311, z których zresztą wystawiało tylko 170. Jak oceniał Castagnary, jedną trzecią tej liczby stanowili malarze już wówczas zapomniani, jedna trzecia popadała w zapomnienie, a pozostali ze zmiennym szczęściem brali udział w dorocznej bitwie temperamentów i szkół. Z czternastu członków Instytutu wystawiało wtedy tylko trzech⁴⁸. Cała kategoria *exempts*, licząca wtedy 1155 osób⁴⁹, skutecznie zapełniała jednak znaczną część Salonu, pozostawiając stosunkowo niewiele miejsca dla kilku tysięcy artystów, których dzieła podlegały selekcji.

Dla ówczesnych obserwatorów i dzisiejszych historyków sztuki nie budził wątpliwości komercyjny charakter Salonu. W drugiej połowie XIX wieku większość artystów nie

⁴⁶ Zob. M., *Korespondencja. Paryż. 4 maja 1867*, „Dziennik Literacki i Polityczny”, 1867, nr 20, s. 313-315. Podobnie sądzono w roku następnym. Zob. Bertall [Charles-Albert d'Amoux], *Tout pour l'Alsace. Considérations sur les médailles à l'Exposition de 1868*, „Illustration”, 1868, 20 VI, s. 397.

⁴⁷ J.-A. Castagnary, *Salon de 1875*, w: idem, *Salons*, Paris 1892, t. 2, s. 136.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 144, 154.

⁴⁹ Mainardi, *End...*, s. 21.

brała udziału w bataliach, jakie wcześniej tworzyli np. klasycy z romantykami, lecz dążyła do rynkowego sukcesu, starając się zaspokoić gust publiczności. Ze wzrostem siły nabywczej klasy średniej wiązał się stały ilościowy rozwój i powodzenie malarstwa rodzajowego i innych gatunków „małofORMATOWYCH”, kosztem gatunków tradycyjnych, takich jak malarstwo historyczne czy religijne. Masowy charakter wystawy i ostra konkurencja sprzyjały specjalizacji i do pewnego stopnia promowały oryginalność, decydującą o zauważeniu obrazu przez publiczność i krytyków. W tej walce o sukces – i nieraz o przeżycie – uczestniczyli coraz liczniej artyści zagraniczni, często zresztą związani z Paryżem z powodu studiów lub osiedlający się tam na dłużej. Ich udział w Salonach wzrastał z 10% w roku 1852 do 20% w latach sześćdziesiątych⁵⁰. Przyciągała ich sława Paryża jako artystycznej stolicy świata i wiara w możliwość wybicia się na tej najszerzej arenie. W okresie II Cesarstwa jury chętnie dopuszczało cudzoziemców, starając się nadać Salonom charakter międzynarodowy, ale przy podziale nagród – zwłaszcza najwyższych – faworyzowało Francuzów. Można to jednak wytłumaczyć faktem, że znaczna część nagród przypadła twórcom tradycyjnych obrazów dużego formatu, a wśród nich na wystawach paryskich zdecydowanie przeważali Francuzi. Do czasu zniesienia klas medalii w roku 1864 jedynym cudzoziemcem, który na

⁵⁰ P. ten-Doesschate Chu, *The Paris Salon as International Arena for Creative Competition*, w: *Kunstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992)*, Berlin 1993, t. 1, s. 228-229.

Salonie otrzymał medal pierwszej klasy, był Henryk Rodakowski⁵¹. Stosunkowo więcej obcokrajowców uzyskiwało Legię Honorową, chętnie nadawaną przez Napoleona III. Od roku 1861 dla artystów zagranicznych przeznaczona była osobna pula krzyży kawalerskich, zwykle o połowę mniejsza od liczby odznaczeń przyznawanych Francuzom⁵². Na ostatnim Salonie II Cesarstwa, w przeddzień wojny francusko-pruskiej w roku 1870, przyznano już tylko jeden krzyż Legii dla zagranicznego artysty; otrzymał go Matejko. Cudzoziemcy rzadko uzyskiwali krzyże oficerskie. Na Salonie w roku 1857 nominację do stopnia oficerskiego dostał Winterhalter, który jako modny portrecista cieszył się dużymi względami na dworze. Pięć dalszych nominacji rozdzielono na wystawie światowej 1867 roku; jednym z oficerów został Vincenzo Vela za sławną rzeźbę *Ostatnie dni Napoleona*. Po wystawie światowej 1878 roku krzyż oficerski otrzymał m. in. Munkácsy, węgierski malarz zamieszkały w Paryżu, dekorowany później (w r. 1890) krzyżem komandorskim.

Istotny zwrot w dziejach paryskich Salonów nastąpił w roku 1881, kiedy władze państwowe zrezygnowały z organizowania wystawy i powierzyły to zadanie artystom. Posunięcie to, podyktowane prawdopodobnie oszczędnością i zmianą budżetowych priorytetów nowej republikańskiej ekipy rządzącej⁵³, zostało sprowokowane nieporozumieniami, jakie wy-

⁵¹ W r. 1852. Trzeba jednak dodać, że bardzo popularny Ludwig Knaut, nagrodzony medalem pierwszej klasy na wystawie światowej 1855 r., otrzymał na Salonie *rappe*l, i to aż dwukrotnie: w 1857 i 1859 r. Chu, *op. cit.*, s. 229.

⁵² *Ibidem*, s. 229-230.

⁵³ Mainardi, *End...*, s. 82-83. Zob. też Lafenestre, *Salons...*, s. 133.

stały podczas Salonu 1880 roku między jury i dyrekcją Sztuk Pięknych. Przyczyną tych zażrażeń w roku 1880 były reformy Edmonda Turqueta, podsekretarza stanu w Ministerstwie Oświecenia Publicznego i Sztuk Pięknych, polegające na wprowadzeniu w sekcji malarstwa osobnego jury dla malarstwa historycznego, drugiego zaś dla pozostałych gatunków: malarstwa rodzajowego, pejzażu i martwej natury. Dla poszczególnych gatunków przewidziano osobne medale pierwszej klasy. W miejsce ekspozycji w porządku alfabetycznym, którą do tej pory stosowano, wydzielono sale dla czterech kategorii artystów: cudzoziemców, artystów poza konkursem (*hors concours*), dopuszczonych automatycznie z tytułu posiadanych wyróżnień (*exempts*) i dla pozostałych. W ramach tych kategorii obrazy miały być grupowane według kryteriów gatunkowych i stylowych; można to było odczytywać jako proklamację pluralizmu i równości gatunków oraz stylów. W projekcie użyto niezręcznego sformułowania „groupes sympathiques”, co później podchwycili recenzenci i karykaturzyści. Gdy demonstracyjna rezygnacja kolejnych przewodniczących jury nie odniosła skutku, komisja – by dowieść wadliwości nowego systemu – dopuściła na Salon aż siedem tysięcy prac. Wskutek braku miejsca zrezygnowano z grupowania eksponatów, zachowując jednak podział na cztery kategorie według statusu artystów. Prace czwartej kategorii nie zmieściły

⁵⁴ Uroczystość opisana w „Gaulois”, wraz komicznymi tekstami rzekomych przemówień ministra Julesa Ferry i Turqueta, jest inwencją dziennikarza, podobnie jak termin: dwa dni przed otwarciem Salonu. Zob. Bixiou [prawdopodobnie Gaston Jollivet], *Le Salon de Peinture. La Distribution des récompenses*, „Gaulois”, 1880, 30 IV.

⁵⁵ A. Ehrard, *L'impossible» salon de 1880*, w: Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-*

się w wyznaczonych salach, trzeba więc było w ostatniej chwili urządzać dodatkowe galerie, a cała wystawa okazała się chaotyczna i niemożliwa do ogarnięcia. W dyskusji, jaka się następnie wywiązała, padły pod adresem jury zarzuty polityczne; atmosfera była do tego stopnia napięta, że rozdanie nagród odbyło się bez oficjalnej uroczystości⁵⁴. Wkrótce też władze przerzuciły ciężar organizacji Salonów na powołane w tym celu Stowarzyszenie Artystów Francuskich (*Société des Artistes français*)⁵⁵.

Salony Stowarzyszenia Artystów Francuskich niewiele różniły się od poprzedzających je wystaw państwowych. W jury – pochodzącym teraz z wyboru – zasiadali często akademicy. W roku 1881, w ramach demokratyzacji, zlikwidowano nadużywany przywilej kategorii *exempts*, dzięki czemu można było znieść obowiązujące dawniej ograniczenie liczby prac danego gatunku, jakie mógł wystawić każdy artysta⁵⁶. W latach osiemdziesiątych w katalogach wystaw widniało zwykle około pięciu tysięcy eksponatów. Salon – niegdyś obciążenie dla budżetu państwa (głównie z powodu towarzyszących wystawie zakupów) – stał się pod zarządem społecznym imprezą dochodową⁵⁷. Wkrótce jednak musiał stawić czoło konkurencji. Wystawy organizowane wcześniej przez prywatne galerie i stowarzyszenia artystów⁵⁸ były niewielkie i dość rzadko odwiedzane przez publiczność, jak jeszcze w roku 1874 pi-

1900, Saint-Étienne 1989, s. 147-158; Mainardi, *End...*, s. 74-80; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 100-101.

⁵⁶ Poprzednio liczba prac była limitowana do dwóch. Mainardi, *End...*, s. 80, 85.

⁵⁷ W r. 1883 dochód Towarzystwa wyniósł 300 000 franków. *Ibidem*, s. 113.

⁵⁸ M. in. Société nationale des beaux-arts (1862-1865) L. Martineta, Société anonyme coopérative à personnel et capital variables des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc. (od 1874, skupiające m. in. impresjonistów), Société des aquarellistes (od 1879). Zob. J.-P. Bouillon, *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, „Romantisme” 54, 1986, s. 94-99; L. Houston, *Le Salon et les expositions d'art: réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865)*, GBA, 1990, juillet-août, s. 45-50.

sał krytyk Théodore Duret⁵⁹. W roku 1884 otwarto jednak pierwszy duży Salon Towarzystwa Artystów Niezależnych (Salon des Artistes indépendants), bez jury i nagród, na którym wystawiali m. in. neoimpresjoniści⁶⁰. W roku 1890 grupa secesjonistów ze Stowarzyszenia Artystów Francuskich pod przewodnictwem Meissoniera utworzyła nowe Narodowe Stowarzyszenie Sztuk Pięknych (Société nationale des beaux-arts), które organizowało własny Salon w pawilonie wystawowym na Polu Marsowym⁶¹, początkowo mniejszy i bardziej ekskluzywny, także pod względem estetyki ekspozycji. Tak więc od początku lat dziewięćdziesiątych istniały w Paryżu dwa główne Salony wystawowe; w obu też brali udział cudzoziemcy⁶². Administracja państwowa, w imię liberalizmu, wspierała artystów zakupami na różnych wystawach (w tym też na Salonie Niezależnych). Z końcem lat osiemdziesiątych, kiedy dyrekcja Sztuk Pięknych głosiła demokratyczne poparcie dla wszystkich istniejących prądów i szkół artystycznych, zakupy państwowe odzwierciedlały gusty nowego pokolenia urzędników: w miejsce preferowanych dawniej płócien historycznych kupowano przede wszystkim pejzaże⁶³.

Oprócz jednej wystawy retrospektywnej (trzyletniej) w roku 1883, władze państwowe zajmowały się nadal organizacją działu francuskiego na wystawach światowych. W okresie III Republiki urządzono w Paryżu trzy wystawy

światowe: w latach 1878, 1889 i 1900. Na dwie pierwsze Matejko wysłał swoje wielkie obrazy. Na każdej z tych wystaw dzieła sztuki prezentować miały produkcję poprzedzającej dekady, a ponadto w latach 1889 i 1900 zorganizowano retrospektywne pokazy malarstwa i rzeźby francuskiej całego stulecia. W każdym przypadku ekspozycja miała inny charakter. W roku 1878 jury dopuszczające do sekcji francuskiej było w 1/3 powoływane przez Akademię, w 1/3 przez państwo, a tylko w 1/3 pochodziło z wyboru przez uprawnionych artystów, wobec czego znaczną część wystawy zajmowały kompozycje historyczne, które zresztą cieszyły się jeszcze zainteresowaniem publiczności. Wystarczy powiedzieć, że najgłośniejszym obrazem całej wystawy była wielka machina Makarta. O ile w roku 1878 autorzy oficjalnego katalogu witali z zadowoleniem powrót malarstwa historycznego, to w 1889 bardziej demokratycznie powołane jury zadbało o różnorodny dobór eksponatów. Na wystawach „stuletnich”, tworzących tło dla przeglądów nowszej sztuki, poczesne miejsce przyznano malarzom realistycznym, a w roku 1900, kiedy w dziale austro-węgierskim znalazł się jeden z mniej znanych historycznych obrazów Matejki ze zbiorów wiedeńskich⁶⁴, osobną salę zarezerwowano dla impresjonistów⁶⁵.

Paryskie wystawy światowe w czasach Matejki odbywały się na Polu Marsowym, Salony natomiast w pałacu przy Polach Elizejskich, pozostałym po wystawie światowej 1855 roku,

⁵⁹ „Le public ne va pas à ces expositions”. List do Pissarra, 1874. Bouillon, *Sociétés...*, s. 95-96.

⁶⁰ Salon Niezależnych mieścił się w budynku udostępnionym przez władze miejskie w ogrodzie Tuileryjskim; wystawiono ponad 1000 prac w różnych stylach. Wystawiać mogli wszyscy członkowie Towarzystwa. Mainardi, *End...*, s. 121-122.

⁶¹ C. C. Hungerford, *Meissonier and the Founding of the Société nationale des Beaux-Arts*, „Art Journal”, 1989, Spring, s. 71-77.

⁶² Np. frekwencja artystów amerykańskich w Salonie na Polu Marsowym osiągnęła w roku 1899 połowę ich udziału w Salonie na Polach Elizejskich. L. M. Fink, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington 1990.

⁶³ Mainardi, *End...*, s. 122, 148-149.

⁶⁴ *Ślub Kazimierza Jagiellończyka z arcyksiężniczką Austrii Elżbietą*, 1890 (miejsce przechowywania nieznane).

⁶⁵ Mainardi, *End...*, s. 132-133; Vaisse, *La Troisième République...*, s. 125-129.

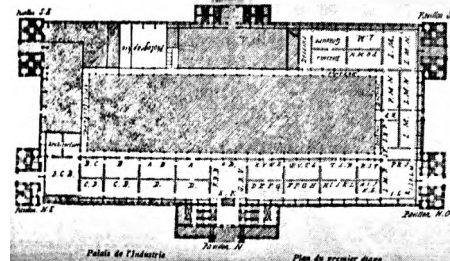


1. A. Deroy, *Widok Palais de l'Industrie w Paryżu*, 1855

zwanym Palais de l'Industrie (il. 1, 2)⁶⁶, który swobodnie mieścił pięć tysięcy eksponatów. Pojemność ta została wyraźnie przekroczona dopiero w roku 1880; wśród przyjętych wtedy siedmiu tysięcy prac znalazły się, nieliczne wprawdzie, obrazy formatu *Bitwy pod Grunwaldem*. Warto powiedzieć kilka słów o scenarii i skali Salonów, która jeszcze w latach dziewięćdziesiątych budziła podziw zwiedzających. Młody Józef Mehoffer pisał na przykład:

Obecnie główną rzeczą w Paryżu jest Salon, w którym byłem już dwa razy. Jest to ogrom, w którym po pierwszej bytności powstaje w głowie chaos [...]. O Salonie słyszy się coś w Krakowie, ale się nie ma pojęcia, co to jest takiego. [...] Salon zajmuje cały Palais de l'Industrie, to znaczy 31 sal, z których niektóre są olbrzymie, sale te biegną na pierwszym piętrze wokół całego budynku, zostawiając w środku jedną ogromną halę o żelaznej konstrukcji od dołu aż po dach szklany otwarty,

⁶⁶ Zob. A. Michel, *Les Salons de 1897. Ouvrage précédé d'une Étude sur les Salons au Palais de l'Industrie de 1857 à 1897*, Paris 1897. Pałac został zburzony przed wystawą światową 1900 r.



2. Plan Palais de l'Industrie podczas Salonu 1881

która jest zamieniona jakby na ogród zimowy [il. 3], podłogi nie ma, tylko piasek, klomby ogromne zieleności i na całej przestrzeni zasiane rzeźbami, którym te klomby służą za tło, ściany galerii obiegających tę halę na wysokości I piętra obwieszono wystawą architektury – hala ta do wystawy z 1889, tj. do wybudowania hali maszyn, była największą na świecie i dopiero teraz pierwszeństwa ustąpiła tamtej⁶⁷.

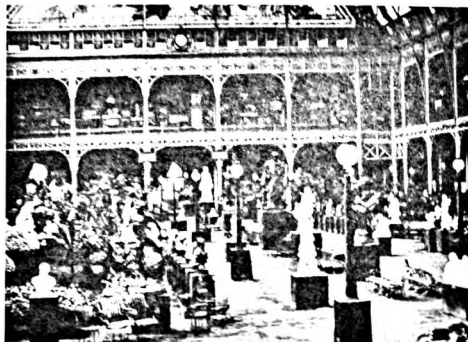
Centralna hala służyła głównie rekreacji; jak pisał jeden z recenzentów, „dla większej części osób tworzących tak zwaną publiczność, wystawa rzeźby na Champs-Élysées jest ogromną szklarnią, do której przychodzi się leczyć migreny nabyte w rozgrzanych salach malarstwa; jest tu nieco więcej chłodu, bufet i kilka gazonów z kwiatami”⁶⁸.

Ulokowanie Salonu w „pałacu przemysłowym”, w którym miały zwykle miejsce imprezy handlowe, zamiast planowanego w latach pięćdziesiątych powrotu do odrestaurowanego Luwru, uznawali niektórzy za signum komercjalizacji sztuki w XIX wieku. W samej organizacji wystaw doszedł do głosu czynnik ekono-

⁶⁷ J. Mehoffer, *List do matki z 7 V 1891*, w: idem, *Dziennik*. Opracowała i komentowała J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975, s. 358.

⁶⁸ P. Gille, *Causeries sur l'art et les artistes*, Paris 1894, s. 321.

3. Środkowa hala
Palais de l'Industrie
podczas Salonu 1880



miczny: już w połowie stulecia stopniowo wprowadzano dni płatnego wstępu, przeznaczone dla zamożniejszej publiczności, spośród której rekrutowali się też nabywcy obrazów. Podczas wystawy światowej 1855 roku opłata za wejście była zróżnicowana: od 5 franków w dni dla koneserów do 20 centymów w niedziele, co powodowało wahania liczby zwiedzających: od 300 osób w dni pięciofrankowe do 20 000 w niedziele⁶⁹. Od Salonu w roku 1857 niedziela była jedynym dniem bezpłatnym; przychód z biletów (w cenie jednego franka) przeznaczano na zakup obrazów i rzeźb do muzeów państwowych⁷⁰. W przeciwieństwie do liczby potencjalnych wystawców, która w ciągu XIX wieku systematycznie rosła, w okresie II Cesarstwa liczba zwiedzających Salony ulegała raczej wahaniom niż jednoznacznej tendencji wzrostowej: np. z prawie pół miliona w roku 1859 spadła w 1865 do 290 000. Wyraźny wzrost następuje w okresie III Republiki. W roku 1872 liczy-

⁶⁹ Jeden dzień płatny w tygodniu wprowadzono w okresie II Republiki; w r. 1852 były dwa dni płatne. Mainardi, *Art...*, s. 45-46.

⁷⁰ Whiteley, *Exhibitions...*, s. 79.



4. Niedziela
publiczność
w dziale
sztuk pięknych
wystawy
światowej 1878

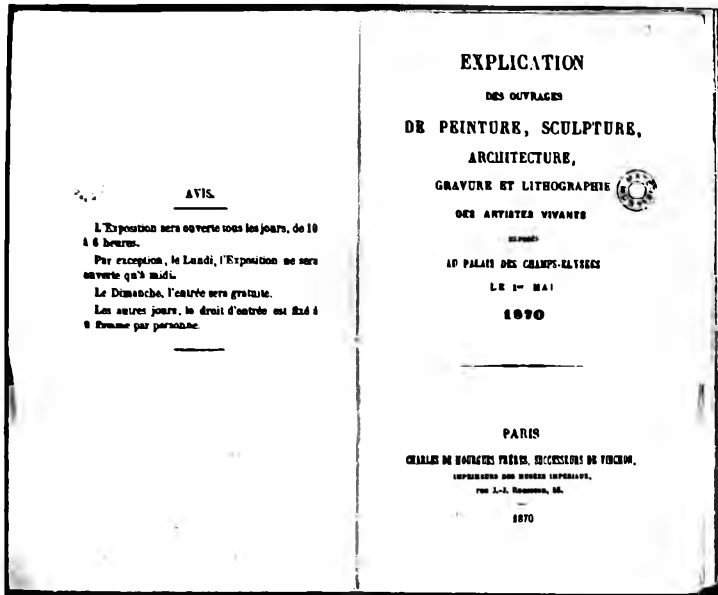
ba zwiedzających w dni bezpłatne sięgała 20 000 i w niedzielne popołudnia trzeba było ograniczać napływ tłumu do 150 osób na każde 10 minut⁷¹. W latach 1875 i 1876 rejestrowano po pół miliona zwiedzających w ciągu siedmiu tygodni trwania wystawy⁷². W roku 1879, gdy republikańskie władze – z myślą o pracującej publiczności – zdecydowały o otwarciu Salonu wieczorem, przy świetle elektrycznym, liczba zwiedzających wzrosła do prawie 700 tysięcy⁷³. Publiczność niedzielna (il. 4), naiwna i niewykształcona, sama była przedmiotem krytyki i żartów⁷⁴. Zwolennicy bardziej elitarnych, prywatnych wystaw – które zresztą także miały charakter wybitnie handlowy – wytykali man-

⁷¹ Być może dlatego wprowadzono przejściowo drugi dzień bezpłatny (w 1874 był nim czwartek). G. Dufour, *Salon de 1874*, w: idem, *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris 1875, s. 191.

⁷² Vaisse, *La Troisième République...*, s. 353.

⁷³ Mainardi, *End...*, s. 72.

⁷⁴ Zob. np. F. Javel, *Au Salon. Le Public du dimanche*, „Paris-Comique”, 1870, nr 20, 14 V, s. 165; J. Laforgue, *Le Public des dimanches au Salon*, „La Vie moderne”, 1881, nr 23, 4 VI, s. 359 (inna wersja w „Guêpe”, 1879).



5. Katalog Salonu
1870

kamenty wielkiego Salonu: „Centralne hale malarstwa już się przeżyły. Nic bardziej niemodne-go, pospolitego i niesmacznego niż ten olbrzymi bazar na Polach Elizejskich, gdzie kolejno wystawiane są powozy, sery i obrazy”⁷⁵.

Wernisaż w przeddzień oficjalnego otwarcia (które od r. 1861 następowało zwykle 1 maja), dawniej przeznaczony na werniksowanie powieszonych już obrazów, stał się stopniowo ważnym wydarzeniem towarzyskim, ściągającym tłumy, wśród których artyści należeli do mniejszości. Ponieważ dostęp na Salon przed wernisażem był ściśle

⁷⁵ Anons nowej galerii G. Petit przy rue de Sèze, „La Vie parisienne”, 25 II 1882. Repr. w Mainardi, *End...*, s. 137 (zob. też s. 106-107, 135-139).

strzeżony, 30 kwietnia, przed otwarciem bramy pałacu wystawowego, zjawiali się – nie-rzaz wcześniej rano – krytycy, zainteresowani szybkim oddaniem do druku pierwszych sprawozdań⁷⁶. W roku 1880 już o wpół do siódmej kolejka, złożona także z malarzy i młodych dziewcząt (?), liczyła pięćset osób⁷⁷. Na parterze budynku sprzedawano oficjalne *livrets* (il. 5) oraz różne broszury i katalogi. „Jak w dni darmowych przedstawień w operze, tłum biegiem pokonał wielkie schody” i w mgnieniu oka zalał wszystkie sale, gromadząc się przed obrazami⁷⁸. W latach osiemdziesiątych wstęp na wernisaż przestał być przywilejem wybranych, a jedyną barierą stała się podwyższona do dziesięciu franków cena biletów; w dniu oficjalnego otwarcia wstęp kosztował połowę tej kwoty, a w zwykłe dni – jednego franka. W roku 1889 na wernisaż Salonu przyszło 18 000 osób, z czego 90% stanowiła publiczność uprzywilejowana, korzystająca z bezpłatnego wstępu: artyści, krytycy, dziennikarze, politycy i zaproszeni członkowie towarzystwa. Według naocznego świadka, o godzinie pierwszej po południu tłum wypełnił pałac wystawy uniemożliwiając poruszanie się. Jak zwykle w takich wypadkach, publiczność dzieliła się na tych, którzy przyszli oglądać, i tych, którzy przyszli się pokazać. Do pierwszej kategorii należeli artyści, krytycy, dziennikarze, kolekcjonerzy i marszandzi; do drugiej – zapewne liczniejszej – pozostali⁷⁹.

⁷⁶ H. Charlet [P. Giffard], *La première du Salon*, „Gaulois”, 1874, 3 V, s. 1.

⁷⁷ Tout-Paris, *Au Salon*, „Gaulois”, 1880, 1 V.

⁷⁸ Bernadille [V. Fournel], *Le jour du vernissage*, „Moniteur universel”, 1880, 1 V.

⁷⁹ V. Fournel, *Les oeuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts*. [Le Salon], „Correspondant”, 25 V 1889, t. 155, s. 768-771.

Z biegiem czasu w kalendarzu wydarzeń towarzyskich wernisaz zajęł miejsce Salonu. Kronikarz dziennika „Le Temps” pisał 5 maja 1880, że kilka dni po otwarciu wystawy już się nie mówi o Salonie: „Wielkie święto wernisazu minęło i zostało zapomniane [...]. W przeddzień otwarcia [tzn. w dniu wernisazu] ludzie stali w kolejce – jak niegdyś do teatru – przed bramą Palais de l’Industrie; trzy lub cztery tysiące osób tłoczyły się w kurzu sal: – a pomyśleć, że Salon nie był jeszcze otwarty! Naza jutrz żadnego tłumu, najwyżej tłumek. Ciekawość ludzi, już osłabiona, potrzebowała już innej podniety”⁸⁰. Do wymagań publiczności dostosowała się krytyka: w sumarycznych artykułach, drukowanych w dniu wernisazu, „Salon był oceniony, sprawdzony, zmierzony, skrytykowany, pochwalony i spotwarzony”⁸¹. W latach osiemdziesiątych, w celu zapewnienia odpowiedniej prasowej reklamy, organizatorzy oficjalnie dopuścili dziennikarzy kilka dni przed otwarciem; najpierw skorzystali z tego prawa przedstawiciele wielkich dzienników i gazet zagranicznych⁸². W roku 1889 można było wejść na wystawę już 25 kwietnia i – jak ironizował jeden z recenzentów – tylko najbardziej spóźnione dzienniki publikowały sprawozdania w przeddzień otwarcia Salonu⁸³.

⁸⁰ J. Claretie, *La vie à Paris*, Première année, 1880, Paris 1881, s. 96.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² „Chronique des arts et de la curiosité”, 1887, s. 130.

⁸³ Fournel, *Les oeuvres et les hommes*, s. 768.

FRANCUSKA KRYTYKA ARTYSTYCZNA W CZASACH MATEJKI

Krytyka jest rzeczą sumienia.

A. Grotger (1867)¹

Lecz, krytyk dziś oceny na prawach nie stawia,
Sam jest prawem, oceną, przyganą lub chwałą,
Głosi tylko, co jego nudzi lub ubawia,
co mu się podobało... co nie podobało...

C. K. Norwid (1874)²

Gdy w latach osiemdziesiątych XIX wieku, obok obszernych recenzji z Salonów, zaczęły pojawiać się sprawozdania w formie sumarycznej, dziennikarskiej kroniki, krytyka artystyczna we Francji miała już za sobą prawie sto pięćdziesiąt lat istnienia³. Ten rodzaj pisarstwa narodził się w pierwszej połowie XVIII wieku, w związku z paryskim Salo-

¹ Grotger, [Słów kilka o krytyce], 23 V 1867. „Czarny notes”, Archiwum Pawlikowskich w Zakopanem. Cytat za Z. Gotlibiew, A. Król, *Grotger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę*

śmierci Artysty. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988, s. 84.

² List do Bronisława Zaleskiego (lato 1874), w: C. K. Norwid, *Pisma*, t. 9: *Listy*, cz. 2, Warszawa 1938, s. 309.

³ Zob. R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993. Z obszerniej literatury podaję w poniższych przypisach tylko skromny wybór.

nem⁴. Wśród wielu osiemnastowiecznych autorów⁵ – często anonimowych – wystawy w latach 1759-1781 znakomicie recenzował Denis Diderot, chociaż jego artykuły, publikowane w rękopiśmiennej gazecie, miały początkowo niewielki zakres oddziaływania⁶. Warto przypomnieć, że pierwsza recenzja wystawy malarzkiej opracowana przez Polaka również dotyczyła Salonu w Paryżu⁷.

Od początku celem krytyki było przybliżenie publiczności – lub tylko czytelnikowi – dzieła sztuki, a także jego ocena. W epoce, kiedy czasopisma ilustrowane należały do rzadkości, a graficzne reprodukcje dawały jedynie ogólne pojęcie o obrazie czy rzeźbie, tekst miał być w pierwszym rzędzie sprawozdaniem z wystawy. W roli sprawozdawcy występował Diderot, pisząc recenzje dla międzynarodowej „Correspondance littéraire”, przeznaczonej głównie dla odbiorców w Niemczech i Rosji, a w XIX wieku Stendhal – publikując w Londynie, czy nawet Zola – wysyłając swe *Salony* do Petersburga. Także w tekstach adresowanych do publiczności paryskiej, która mogła sama zwiedzić wystawę, wiele miejsca zajmował opis, pozwalający zidentyfikować poszczególne dzieła sztuki. Opis treści i opis formy – który dziś można do pewnego stopnia zastąpić fotografią – stanowił na przełomie XVIII i XIX wieku podstawę różnych typów krytyki. W okresie neoklasycyzmu ocena opisywanych obrazów czy rzeźb postępowała według ustalonych akade-

mickich kategorii estetycznych, takich jak intencja, dyspozycja (układ), ekspresja, wykonanie⁸. Krytyk rozpatrywał po kolei rysunek, światłocień, kolor i inne elementy dzieła sztuki. Jeden z historyków, André Richard, nazywa taką analizę krytyką kanoniczną lub dogmatyczną (*la critique canonique*)⁹. Obok krytyki opisowej i krytyki dogmatycznej Richard wymienia inne sposoby pisania o sztuce, również uformowane już w XVIII i XIX wieku: krytykę ideologiczną, historycystyczną, subiektywną i filozoficzną. Trzeba podkreślić, że ta typologia nie jest precyzyjna ani ostateczna, a różne typy postaw krytycznych mogły współistnieć w danym czasie lub nawet w twórczości jednego autora. Już u Diderota obok literackiej transpozycji obrazu mamy do czynienia z wartościowaniem opartym na różnych zasadach – kategoriach akademickich, kryteriach moralnych i na subiektywnych racjach smaku.

W XIX wieku można uchwycić pewne ogólne tendencje rozwoju interesującej nas gałęzi piśmiennictwa: po okresie przewagi krytyki opartej na regułach estetyki akademickiej dochodzi do głosu w epoce romantyzmu krytyka programowo subiektywna i polemiczna; do jej przedstawicieli zaliczyć można wczesnego Gautiera (w latach trzydziestych) i Baudelaire'a (dziesięć lat później). W tym samym czasie, tak jak w innych dziedzinach humanistyki, w refleksji estetycznej zaczyna odgrywać rolę świadomość historycznych i społecznych uwarun-

E. M. Bukdahl, *Diderot critique d'art*, t. 1-2, Copenhagen 1980-1982; *Diderot et l'art de Boucher à David: Les Salons 1759-1781*. Hôtel de la Monnaie, Paris 1984.

⁷ M. E. Żółtowska, *Stanislas Kostka Potocki, David, Denon et le Salon de 1787, ou la première critique d'art écrite par un Polonais*, „Antemurale”, 1980, t. 24, s. 9-65.

⁸ O kategoriach estetyki akademickiej pisze krótko M. Poprzęcka, *Akademizm* (1977), wyd. 3, Warszawa 1989, s. 52-53. Z ostatnich prac zob. T. Puttfarcken, *Composition, Perspective and Presence: Observations on Early Academic Theory in France*, w: *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*, London 1994.

⁹ A. Richard, *La Critique d'art*, (3^e éd.) Paris 1968, s. 27-42.

⁴ Za pierwszą większą publikacją tego typu uważa się książkę La Font de Saint-Yenne'a, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, A la Haye 1747 (fragmenty przełożyła M. Poprzęcka w: *Teoretycy. artyści i krytycy o sztuce, 1700-1870*, wyd. 2, Warszawa 1989, s. 82-87).

⁵ Zob. N. McWilliam (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge 1991; H. Zmijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warszawa 1980 (i rec.: R. Wrigley, „Art History” 5, 1982, nr 3, s. 358-363).

⁶ D. Diderot, *Salons*, éd. J. Seznec, J. Adhémar, t. 1-4, Oxford 1957-1967;

¹⁰ Invention, exécution. Zob. P. Vaisse, *Avant-Propos*, „Romantisme” 71, 1991, s. 7.

¹¹ Zob. np. F. de Hérain, *Les grands écrivains critiques d'art. Diderot, Stendhal, Musset, Baudelaire, Proudhon, Taine, Zola, Tolstoï, Valéry*, Paris 1943; F. Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, Paris 1960; A. Brookner, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The brothers Goncourt, Huysmans*, London – New York 1971. Zob. też *The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec*, ed. F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974.

¹² Zob. np. J. Rewald, *Historia impresjonizmu* (1946), Warszawa 1985; G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954; J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959; S. Z. Levine, *Monet and his Critics*, New York 1976.

¹³ Bibliografię zob. w Aneksie I.

kowań, pozwalająca wyjaśniać charakter sztuki okolicznościami jej powstania. Historyzm i teoria środowiska prowadzą do uznania pluralizmu stylów i kierunków, co zresztą odpowiada sytuacji w ówczesnej sztuce, w której, po wygaśnięciu wielkich klasycysto-romantycznych sporów, dochodzi do współistnienia – nie zawsze wprawdzie pokojowego – rozmaitych tendencji. Powstającym w drugiej połowie XIX wieku artystycznym kierunkom towarzyszyła już krytyka o różnych orientacjach, często zaangażowana w lansowanie poszczególnych artystów czy grup. Wartością cenioną w sztuce – i w krytyce – stała się nowoczesność i oryginalność. Mimo tych przemian, w piśmiennictwie artystycznym ciągle odgrywały rolę tradycyjne kategorie, czasem tylko pod zmienionym szyldem. Kluczowe w krytyce Zoli pojęcia temperamentu i warsztatu (*métier*) są nowym wcieleniem akademickich kategorii inwencji i wykonania¹⁰.

Krytyka „nowatorska”, to znaczy związana z nowymi kierunkami artystycznymi XIX wieku, została dotąd najlepiej zbadana przez historyków. Również twórczość krytyczna wybitnych pisarzy doczekała się, jak już wspomniano, częściowego opracowania, zarówno przez historyków literatury, jak i historyków sztuki¹¹. Badania te nie pozwalają jednak na stworzenie całościowego obrazu dziejów francuskiej krytyki artystycznej, wraz z jej instytucjonalnymi i społecznymi uwarunkowaniami. Dotyczy to zarówno pierwszej, jak i drugiej połowy stule-

cia, kiedy w wyniku zróżnicowania krytyki sytuacja badawcza jest szczególnie skomplikowana. Fragmenty recenzji cytowane niefrasobliwie np. przez historyków impresjonizmu¹² nie mogą być przy obecnym stanie wiedzy należycie zinterpretowane, co na wszystkich badaczy krytycznej recepcji dziewiętnastowiecznej sztuki nakłada obowiązek uwzględnienia możliwie szerokiego kontekstu zjawisk.

Twórczość najbardziej oryginalnych krytyków, dotąd najlepiej poznana, jest z natury rzeczy mało reprezentatywna dla całości piśmiennictwa. W czasach Matejki *Salony* poetów: Théophile'a Gautier¹³, Stéphane'a Mallarmé¹⁴ czy Julesa Laforgue¹⁵, nie tylko różnią się między sobą, ale zapewne wszystkie odbiegają od przeciętnej; to samo dotyczy recenzji wybitnych pisarzy: Zoli¹⁶ i Huysmansa¹⁷. Zwolennicy realizmu, pisarze: Champfleury¹⁸ i Duran-

¹⁴ L. J. Austin, *Mallarmé critique d'art*, w: *The Artist and the Writer in France*, s. 153-162.

¹⁵ J. Laforgue, *Textes de critique d'art*, éd. M. Dottin, Lille 1988; M. Han-noosh, *The Poet as Art Critic: Laforgue's Aesthetic Theory*, „Modern Language Review”, 1984, t. 79, nr 3, s. 553-569; M. Dottin, *Jules Laforgue, salonnier*, „Europe”, 1985, mai, nr 673, s. 85-96.

¹⁶ Zob. m. in. É. Zola, *Sluszna walka. Od Cour-*

beta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce. Wybór i wstęp G. Picon. Opr. J.-P. Bouillon (1974). Przekład i posłowie H. Morawska, Warszawa 1982; idem, *Salons*, éd. F. W. J. Hemmings, R. J. Niess, Genève-Paris 1959; idem, *Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc-Adine, Paris 1991; A. Eh-rard, *Émile Zola: l'art de voir et la passion de dire*, w: *La Critique artistique, un genre littéraire*, Paris 1983, s. 101-122; J. New-

ton, *Zola, Mirbeau et les peintres*, w: *Écrire la peinture. Colloque de 1987*, Editions Universitaires, 1991.

¹⁷ A. Kahn, *J.-K. Huysmans, Novelist, Poet and Art Critic*, Ann Arbor 1987.

¹⁸ D. A. Flanary, *Champfleury: the Realist Writer as Art Critic*, Ann Arbor 1980; L. Abèlès, G. Lacambre, *Champfleury: l'art pour le peuple*, Paris 1990 (Dossiers du musée d'Orsay, 39).

ty¹⁹, czy republikański polityk Castagnary²⁰, także prezentowali krytykę nietypową, chociażby ze względu na polemiczny ton i zaangażowanie, podobnie jak nieco później autorzy z kręgu Maneta i impresjonistów: Zacharie Astruc²¹, Gustave Geffroy²² czy Octave Mirbeau²³, albo przedstawiciele symbolizmu: Albert Aurier²⁴ i Félix Fénéon²⁵. Badacze wyraźnie koncentrują się na osiągnięciach krytyków „postępowych”. Nawet jedna z ostatnich książek, która według tytułu dotyczyć ma konserwatywnych oddźwięków w krytyce *fin de siècle* 'u, poświęcona jest prądom antynaturalistycznym, a zwłaszcza symbolizmowi, który przecież w tym okresie był jeszcze artystyczną nowością²⁶. Krytycy orientacji tradycyjnej doczekali się tylko nielicznych nowoczesnych

¹⁹ R. Baschet, *La critique d'art de Duranty*, „Revue des Sciences humaines”, 1967, janvier-mars, s. 125-135.

²⁰ J.-A. Castagnary, *Salons*, t. 1-2, Paris 1892; H. Dorra, *Castagnary et Courbet: entre romantisme et naturalisme*, w: *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, éd. J.-P. Bouillon, Saint-Étienne 1989.

²¹ S. Flescher, *Zacharie Astruc, Critic, Artist, and Japoniste (1833-1907)*, New York and London 1978.

²² N. Kalitina, *Une page d'histoire de la critique artistique française: Gustave Geffroy*, „Acta historiae artium”, 1978, t. 24, s. 405-407; J. Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*, New York-London 1985.

²³ O. Mirbeau, *Combats esthétiques*, éd. P. Michel, J.-F. Nivet, t. 1-2, Paris 1993; N. Kalitina, *Encore une page d'histoire de la critique artistique française: Octave Mirbeau*, „Acta historiae artium”, 1981, t. 27, nr 1-2, s. 187-190; *Octave Mir-*

beau. Actes du colloque international, éd. P. Michel, G. Cesbron, Angers 1992.

²⁴ P. Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor 1984 (2 wyd. 1986).

²⁵ J. U. Halperin, *Félix Fénéon and the Language of Art Criticism*, Ann Arbor 1980; eadem, *Félix Fénéon. Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, Foreword by G. Bree, New Haven 1988.

²⁶ M. Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, University Park 1992.

opracowań; dotyczą one raczej innych aspektów ich biografii: twórczości w zakresie teorii sztuki²⁷ lub działalności praktycznej, na przykład pracy w administracji państwowej²⁸.

Jak łatwo zauważyć, krytyki artystycznej w XIX wieku nie uprawiali profesjonalni krytycy w pełnym znaczeniu tego słowa. Do około roku 1890 nie istniała kategoria zawodowa ludzi utrzymujących się wyłącznie z pisania o sztuce współczesnej²⁹. Życie artystyczne koncentrowało się na Salonie, który odbywał się najwyżej raz w roku. Tylko podczas Salonów malarstwo budziło tak powszechne zainteresowanie, że redakcje starały się zwiększyć nakład dzienników, drukując (często na pierwszej stronie) sprawozdania z wystawy. Ogromna większość recenzji powstawała właśnie wtedy, a ich autorami byli ludzie różnych zawodów i kwalifikacji. Zatrudnieni w gazetach komentatorzy od spraw politycznych lub – częściej – sprawodawcy teatralni i felietoniści przeistaczali się na czas Salonu w krytyków sztuki. Dla dziennikarzy niezależnych, którzy często się tego podejmowali, nie było to zajęcie lukratywne; artykuł przynosił zwykle pięćdziesiąt do osiemdziesięciu franków, wyrobniicy pióra dostawali po 5 centymów od wiersza, a debiutanci pisali nieraz bez wynagrodzenia. Spośród około 440 „krytyków” czynnych w okresie Monarchii Lipcowej 64% opublikowało w ciągu 16 lat tylko jeden *Salon*, widocznie bez powodzenia, a mniej niż 9% autorów

²⁷ Np. M. Song, *Art Theories of Charles Blanc. 1813-1882*, Ann Arbor 1984 (dotyczy głównie pracy Blanca *Grammaire des arts du dessin*, 1860-1867).

²⁸ Zob. np. cytowane w poprzednim rozdziale pozycje dotyczące C. Blanca i P. de Chennevièresa.

²⁹ Vaisse, *Avant-Propos*, „Romantisme” 71, 1991, s. 4.

³⁰ N. McWilliam, *Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet*, „Romantisme” 71, 1991, s. 23; idem, *Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993, s. 54-55 (statystyka wg idem, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge 1991, i C. Parsons, M. Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge 1986).

³¹ A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886, s. 97, 247, 269.

³² G. Toudouze, *Albert Wolff: histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris 1883, s. 355.

³³ La Fare [Chalieu?], *Artistes et Amateurs*, „Gaulois”, 1880, 21 V, s. 2 (tabela ok. 40 obrazów z Salonu 1880, z cenami żądanymi przez artystów i cenami sprzedazy). Ceny obrazów w Paryżu, według szkół i rodzajów, w latach 1737-1857 podają H. C. White,

recenzowało więcej niż cztery wystawy. W czasie II Cesarstwa odpowiednie liczby wynoszą 50 i 5%³⁰. Autorzy zajmujący się wyłącznie sztuką nie ograniczali się do krytyki, lecz pisali także o sztuce dawnej. Obok Théophile'a Thoré, który wyspecjalizował się w historii malarstwa holenderskiego, czynił tak Charles Blanc, wydawca wielotomowych dziejów malarstwa, i Charles Clément, autor studiów o sztuce renesansowej i monografii Prud'hona, Géricaulta i Gleyre'a. Dodatkowe źródło utrzymania stanowiło opracowywanie katalogów aukcyjnych. Dla wielu krytyków miejscem stałej pracy była – na różnych etapach ich życia – administracja państwowa, głównie resort kultury (tzw. dyrekcja Sztuk Pięknych).

Nieliczni najbardziej poszukiwani autorzy zatrudnieni na stałe w czasopismach, jak Théophile Gautier, Jules Janin czy Edmond About, zarabiali do pięciu lub dziesięciu tysięcy franków rocznie. Recenzje Salonów stanowiły jednak zwykle tylko niewielką część ich twórczości. Paul de Saint-Victor, który w roku 1855 jako następca Gautiera podpisał kontrakt na felietony z dziennikiem „La Presse” za kwotę 6000 franków rocznie, opublikował w ciągu swego życia około 1200 recenzji teatralnych, a tylko 21 (wieloodcinkowych) *Salonów*³¹. Dopiero w okresie III Republiki, w dobie powstania wysokonaktadowej prasy, dochody dziennikarzy nieco wzrosły: najbardziej wzięty felietoni-

sta i popularny krytyk, Albert Wolff, zarabiał w samym „Figaro” 60 000 franków rocznie³². Jednak i ta kwota – choć wysoka – nie jest oszałamiająca, np. w porównaniu z cenami obrazów. W roku 1880 za obrazy rodzajowe i pejzaże znanych malarzy żyjących żądano od 5000 (Manet) do 25 000 franków (Jules Breton), a wielkie maszyny historyczne osiągały nawet 100 000 (*Grunwald* Matejki)³³. Niektórzy krytycy nie wzburlali się zatem przed przyjmowaniem darów od wdzięcznych artystów. W katalogu posmiertnej aukcji kolekcji Gautiera figuruje ponad 100 obrazów olejnych, głównie współczesnych, oraz wiele rysunków i akwarel³⁴. Wspomniany Wolff zgromadził w krótkim czasie zbiór, który w roku 1883 obejmował obrazy i szkice prawie pięćdziesięciu znanych malarzy. Wbrew zapewnieniom jego biografów, prawdopodobnie tylko w małej części pochodziły one z zakupów³⁵. Liczący się zbiór dzieł sztuki nowoczesnej należał np. do zatrudnionego w administracji Sztuk Pięknych Rogera Marxa (zm. 1913), a kilkadziesiąt obrazów i rysunków, w tym wiele z dedykacjami, posiadał Louis de Fourcaud (zm. 1914)³⁶. Znany literat i późniejszy deputowany, Gaston Deschamps, w latach dziewięćdziesiątych pisał o krytyce artystycznej jako o popłatnym zajęciu, rodzaju działalności usługowej, w której rozczarowani filozofowie znajdowali zatrudnienie i wsparcie na starość, nie brakowało bowiem „dzielnych malarzy i rzeźbiarzy, grafików i akwarelistów, którzy w za-

C. White, *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*, New York 1965. W wydaniu francuskim: *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris 1991, s. 53-59. Tamże (s. 132-133, 135) średnie ceny obrazów Maneta w poszczególnych okresach (900 – 2400 franków).

³⁴ *Catalogue des tableaux, aquarelles, dessins [...], composant la collection de Théophile Gautier. Vente hôtel Drouot, 14-16 I 1873*. Przedruk w: S. Guégan, *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, Paris 1997, s. 157-172.

³⁵ Toudouze, *op. cit.*, s. 353-354. Poprzednią swoją kolekcję Wolff stracił z powodu długów karcianych.

³⁶ Zob. *Catalogue des tableaux, pastels, dessins, aquarelles, sculptures faisant partie de la collection Roger Marx*, Paris 1914; *Catalogue des tableaux [...], provenant de la collection de M. Louis de Fourcaud [...]. Hôtel Drouot, [29 mars 1917]*, Paris 1917.

³⁷ G. Deschamps, *L'Historien de l'Impressionnisme*, w: idem, *La Vie et les livres*, 3^e série, Paris 1896, s. 69-70.

³⁸ Z. Gołubiew, A. Król, *op. cit.*, s. 86.

³⁹ Zob. Correspondance de M. Du Camp. Bibliothèque de l'Institut, sygn. 3763-3766 (m. in. wiele listów G. Moreau, w tym 24 X 1867 wzmianka o wysłaniu rysunku).

⁴⁰ T. Gautier, *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste-Vesseyre, dir. P. Laubriet, t. 9, Genève 1995, s. 57-58. W r. 1864 Wołowski polecał malarza Tadeusza Goreckiego. *Ibidem*, t. 8, Genève 1993, s. 273. Z przypisów wydawcy może wynikać, że chodziło o przychylną recenzję. Wczesne daty listów (28 III 1864 i 19 IV 1865) wskazują raczej, że Wołowski próbował załatwić polskiemu artyście medale. W latach 1864 i 1865 Gautier był przewodniczącym jury sekcji malarstwa.

⁴¹ T. Gautier, *Salon de 1865*, „Moniteur universel”, 1865, 25 VII.

⁴² Podobną analizę wykonał wcześniej White

mian za «miłe słówko» gotowi byli ofiarować swe «drobiażdżki»³⁷. Wiadomo, że np. w roku 1867 Artur Grottger, w zamian za dwa portrety, otrzymał od dziennikarza Pierre Vérona obietnicę „skutecznej reklamy” w kilku dziennikach³⁸. Świadcstwa wysiłków artystów i ich protektorów odnaleźć można w zachowanej korespondencji wybitnych krytyków, np. Gautiera i Du Campa³⁹. Do ciekawostek należy list znanego ekonomisty Ludwika Wołowskiego, profesora Académie des sciences morales et politiques, do Théophile'a Gautier, z prośbą o życzliwą ocenę dwóch obrazów Kaplińskiego, wysłanych na Salon 1865. Znanstwo w dziedzinie sztuki jest tam subtelnie porównane z umiejętnością oceny cygar, co pozwala autorowi zakończyć korespondencję obietnicą wysłania adresatowi „godnej go skrzynki”⁴⁰. Odnotujmy, że w swej recenzji Gautier pochwalił tylko jeden obraz Kaplińskiego (*Portret Jana Działyńskiego w polskim stroju z XVI wieku*)⁴¹, zignorował natomiast *Egzekucję księdza Mackiewiczza*, wystawioną pod tytułem *Epizod ze współczesnych dziejów Polski*.

Angielski historyk sztuki, Neil McWilliam, na podstawie opracowanych niedawno bibliografii dokonał próby statystycznego określenia społecznej roli krytyków sztuki działających w pierwszej dekadzie II Cesarstwa, a zatem w okresie poprzedzającym debiut Matejki w Paryżu⁴². Kwerendę ograniczył do grupy 94 osób, których nazwiska, rozpoznające się od pierwszych ośmiu liter alfa-

betu, mogły się znaleźć w ciągle nie ukończonym *Dictionnaire de biographie française*. Udało się zidentyfikować aż 62% autorów, co oznacza, że wśród recenzentów wielu odniosło sukces życiowy w różnych dziedzinach, zwykle zresztą później niż miały miejsce ich próby w zakresie krytyki. 25% zidentyfikowanych osób recenzowało tylko jeden Salon w okresie II Cesarstwa, a taka sama liczba opublikowała więcej niż cztery recenzje. Rekonstruując zawodową strukturę badanej grupy, McWilliam przypuszcza, że wśród prawie 40% autorów nie odnotowanych w słownikach mogli przeważać drobni dziennikarze. Wśród autorów zidentyfikowanych dziennikarze stanowią 57%, przy czym wielu łączyło ten zawód z pracą literacką. Pisarzy (choć tę kategorię w XIX wieku także trudno zdefiniować) było 37%, artystów – zwykle drugorzędnych – 23%, a 14% było zatrudnionych w urzędach państwowych, głównie związanych z resortem kultury. 25% autorów specjalizowało się w piśmiennictwie o sztuce, choć zwykle nie wyłącznie. Na przykład Delécluze, znany dziś głównie historykom sztuki jako recenzent Salonów, uprawiał też krytykę literacką, a Alphonse de Calonne był dziennikarzem politycznym. Średni wiek krytyków w momencie debiutu na tym polu wynosił 34 lata, co oznacza, że wielu z nich próbowało wcześniej sił w innych dziedzinach⁴³.

W naszych badaniach staraliśmy się dla celów statystycznych zidentyfikować prawie

i White (*La carrière*, s. 101-102), ale ich statystyka, oparta na słownictwie biograficznym w książce J. C. Sloane'a (*French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton 1951), dotyczy grupy różnych autorów z epoki, a nie tylko krytyków.

⁴³ Pod tym względem badana grupa różni się od wszystkich dziennikarzy, których połowa debiutowała przed ukończeniem 25 roku życia. McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 56-57.

260 autorów recenzji z wystaw w latach 1865-1889, na których znajdowały się obrazy Matejki. Trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie recenzje – i nie wszystkich autorów – są nam znane. Ponieważ *Dictionnaire de biographie française* dochodzi tylko do połowy alfabetu, zostały wykorzystane również inne leksykony, dziewiętnastowieczne i nowsze⁴⁴, łącznie zapewniające dla dalszych liter alfabetu dokładność porównywalną z istniejącymi tomami słownika. Proporcja osób odnotowanych wynosi jedynie 59%. Można to wytłumaczyć wzrostem liczby tytułów czasopism (i recenzji) w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i przypuszczalnym wzrostem udziału drobnych dziennikarzy w recenzowaniu wystaw. Dodatkowo rzecz wyjaśnia inny – w naszym wypadku – sposób gromadzenia danych wyjściowych. Część naszych wiadomości bibliograficznych oparta jest na dziewiętnastowiecznych kronikach prasowych⁴⁵ i na zbiorach wycinków bądź zachowanych⁴⁶, bądź tylko zarejestrowanych przez dawniejszych badaczy. Kolekcje wycinków, przygotowane przez specjalne biura usługowe, uwzględniały bardzo wiele czasopism, w tym również publikacje o stosunkowo małym zasięgu i znaczeniu. Bibliografie Salonów obejmujące okres do roku 1870, które posłużyły do statystycznych zestawień McWilliamsa, są natomiast wyborem bardziej selektywnym, powstałym w wyniku systematycznej kwerendy, której zakres wyni-

⁴⁴ Wykaz wykorzystanych opracowań tego rodzaju podany jest we Wprowadzeniu.

⁴⁵ Np. *L'art et les artistes devant la presse*, „Moniteur des Arts”, 1880.

⁴⁶ *Mémorial Album artistique* malarki Anny Bilińskiej, Biblioteka Jagiellońska, rkp. przyb. 15/78, 134 s. (Salon 1887 i wystawa światowa 1889).

kał m. in. z różnej dostępności czasopism oraz z przypuszczalnej wartości publikacji.

Spośród 150 zidentyfikowanych autorów dwunastu zasiadło (zwykle w odpowiednio dojrzałym wieku) w Akademii francuskiej: Ernest Duvergier de Hauranne (1843-1877; w 1872), Charles Blanc (1813-1882; w 1876), Maxime Du Camp (1822-1894; w 1880), Victor Cherbuliez (1829-1899; w 1881), Edmond About (1828-1885; w 1884), François Coppée (1842-1908; w 1884), Jules Claretie (1840-1913; w 1888), Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910; w 1888), Paul Challemeil-Lacour (1827-1896; w 1893), Henry Houssaye (1848-1911; w 1894), Paul Bourget (1852-1935; w 1894) i Jules Lemaitre (1853-1914; w 1895). Zgodnie z dawną tradycją⁴⁷, poza Akademią pozostawało wielu wybitnych i uznanych pisarzy. Wśród nich recenzowali Salony Théophile Gautier i Paul de Saint-Victor.

Kilkunastu autorów należało do innych klas Instytutu, z czego większość (ośmiu) do Akademii Sztuk Pięknych, w charakterze tzw. członków wolnych (ta licząca 10 osób kategoria była zarezerwowana dla krytyków i historyków sztuki): Charles Blanc (przyjęty w r. 1868), Henri Delaborde (1811-1899; w 1868), Philippe de Chennevières (1820-1899; w 1879), Georges Lafenestre (1837-1919; w 1892), Émile Michel (1828-1909; w 1892), Jules Comte (1846-1912; w 1909), Louis de Fourcaud (1851-1914; w 1913), André Michel

⁴⁷ Zob. A. Houssaye, *Histoire du 41^e fauteuil de l'Académie française*, Paris 1855 (i inne wydania).

(1853-1925; w 1918). W tej grupie znajduje się wielu kompetentnych i wytrwałych krytyków, dla których recenzowanie wystaw stanowiło ważną dziedzinę działalności. Wszyscy oni pisali o Matejce.

Wśród zawodów, jakie w słownikach i encyklopediach podane są przy nazwiskach zidentyfikowanych autorów recenzji, najczęściej (przy 37% osób) występuje wieloznaczne słowo „literat” (*littérateur; homme, femme de lettres*). Leksykony dziewiętnastowieczne w wielu wypadkach ograniczają się do tak ogólnego określenia, często jednak podają więcej zawodów, lub można je było uzupełnić na podstawie różnych źródeł⁴⁸. W naszej próbie na każde nazwisko przypadają średnio ponad dwie nazwy zawodów lub dziedzin twórczości. 11% autorów zostało określonych jako powieściopisarze (*romancier*), 10% jako poeci, 7% jako pisarze (*écrivain*) i tyle samo jako autorzy dramatyczni. W następnej kolejności po „literatach” występuje „krytyk sztuki” (*critique d'art*; 43 nazwiska, czyli 28%), przy czym tylko czterech autorów (2,6%) zostało zaliczonych wyłącznie do tej kategorii zawodowej. Przy 5% nazwisk pojawia się słowo *écrivain d'art*, przy 8% – „historyk sztuki”, 5% – „historyk” lub „archeolog”, 12% – „krytyk”, 3% – „krytyk literacki”, 2% – „krytyk muzyczny”. Inną dużą grupę tworzyli dziennikarze: słowo „dziennikarz” (*journaliste*) występuje 22 razy (15%), prawie równie często – „publicysta”

⁴⁸ W pierwszej kolejności uwzględniono określenia ze słownika Vapereau. *Dictionnaire de biographie française* podaje zawód nie na początku, lecz w tekście biogramu. Z uwagi na niejednorodność źródeł, prezentowana tu statystyka ma charakter jedynie orientacyjny.

(*publiciste*). Trzeba przypomnieć, że w XIX wieku zawód dziennikarza rzadko stanowił jedyne źródło utrzymania, trudno zatem oddzielać go od zawodu literata.

Ponad 19% znanych autorów było zatrudnionych w administracji państwowej, głównie w dyrekcji Sztuk Pięknych i w muzeach, lub zasiadało w założonej w roku 1875 Głównej Radzie Artystycznej (Conseil supérieur des Beaux-Arts: Charles Blanc, Philippe Burty, Jules-Antoine Castagnary, Victor Champier, Philippe de Chennevières, Ernest Chesneau, Jules Claretie, Charles Clément, Henri Cochin, Jules Comte, Alfred Darcel, Armand Dayot, Henri Delaborde, Georges Dufour, Arthur-Auguste d'Échérac, Louis de Fourcaud, Louis Gallet, Théophile Gautier syn, Henry Havard, Arsène Houssaye, Georges Lafenestre, Mathurin de Lescure, Eugène Loudun, Paul Mantz, Roger Marx, Roger-Ballu, Paul de Saint-Victor, Armand Silvestre, Théophile Silvestre). Przy ośmiu nazwiskach występuje zawód „polityk” (5%), przy takiej samej liczbie „deputowany”, 2% stanowili dyplomaci.

Dość często pisali o sztuce zawodowi lub niedoszli artyści: w kartotece znajduje się siedemnaście malarzy (11%: André Albrespy, Émile Bernard, Alexandre Bonnin, Charles Clément, Paul Colin, Henri Delaborde, Gustave Droz, Maurice Du Seigneur, Armand-Marie-Félix Jobbé-Duval, Claudius Lavergne, Alcide-Joseph Lorentz, René Ménard, Émile

Michel, Olivier Pichat, Adolphe-Martial Potément, Gonzague Privat i piszący po francusku włoski krytyk, senator Tullo Massarani), czterech rzeźbiarzy (3%), pięciu rysowników i trzech grafików (2%), nie licząc innych, których młodzieńczą działalność artystyczną odsunęły na dalszy plan osiągnięcia w innych dziedzinach, jak np. Théophile Gautier, Charles Blanc i Henri Houssaye. Trzej recenzenci zostali określani jako kolekcjonerzy (Philippe Burty, Théodore Duret i Ernest Hoschedé), ale, jak powiedzieliśmy wyżej, było ich wśród krytyków więcej.

Jest oczywiste, że teksty tak różnych autorów – od początkujących literatów i podrzędnych dziennikarzy, często publikujących anonimowo lub pod pseudonimem⁴⁹, do znanych pisarzy, członków Akademii i wysokich urzędników państwowych – musiały prezentować różne postawy i różny poziom. Jak zauważa McWilliam, niewielu autorów sprawozdań zasługuje w pełni na miano krytyków sztuki, trudno też traktować krytykę jako całość, do tego stopnia recenzje są zróżnicowane⁵⁰.

Duża liczebność grona recenzentów wskazuje, że zbyt wielu ludzi szukało powodzenia w tej dziedzinie. Już w połowie XIX wieku Philippe de Chennevières ubolewał, że za krytykę artystyczną biorą się często ignoranci: „Zaraz po skończeniu szkoły młodzi ludzie piszą swój *Salon*, wypowiadają autorytatywne sądy wytrawnego konesera, analizują, upra-

wiają teorię sztuki, rzecz trudniejszą od wszystkich nauk filozoficznych”, bo wymagającą także specjalnej wrażliwości i praktyki⁵¹. Niektórzy traktowali to zajęcie bardzo poważnie. Jeden z autorów np. wyjawiał w roku 1849, że jego recenzja, złożona z kilkunastu odcinków, była wynikiem piętnastu wizyt na Salonie, trwających po 6 godzin każda⁵². Na ogół jednak panowało przekonanie, że pisanie o sztuce jest łatwym zajęciem. Jak to ujął później Gaston Deschamps, „każdy, po trzech wernisażach, umie mówić o «impastach», «pracy pędzla», a nawet o «tonacji barwnej»”. Tyle tylko, że w latach dziewięćdziesiątych wyrocnie przemawiały raz do roku, w dniu otwarcia Salonu⁵³. Anonimowy autor przedstawiając sylwetki krytyków w roku 1880 zauważał, że w gruncie rzeczy niewielu recenzentów odniosło prawdziwy sukces i zdobyło literacką reputację. Znacznie więcej pozostało nieznanymi, pisząc swe *Salony* bez zapamiętanej oryginalności i szans powodzenia, lub po kilku nieudanych próbach w ogóle zaprzestało tej działalności⁵⁴.

Formuła sprawozdań zależała w dużej mierze od typu czasopisma i kręgu czytelników, do którego były adresowane. Ówczesną prasę można podzielić na dwie kategorie: z jednej strony dzienniki i przeglądy polityczne, z drugiej różne czasopisma apolityczne, w tym popularne dzienniki i tygodniki, często ilustrowane⁵⁵. Do pierwszej kategorii należało kilka

⁴⁹ P. de Chennevières, *Lettres sur l'art français en 1850*, Argentan 1851, s. 4. Cyt. za McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 58.

⁵⁰ L. Desnoyers, *Salon de 1849*, „Le Siècle”, 1849, 29 IX. McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 61 przypis 3.

⁵¹ Deschamps, *L'Histoire de l'Impressionnisme*, s. 69-70.

⁵² Tout-Paris, [przedruk artykułu z „Le Gaulois”, 2 V], „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, nr 1, s. 6-7.

⁵³ To rozróżnienie i niektóre dalsze stwierdzenia czerpię z C. Mitchell, *What is to be done with the Saloniers?*, „Oxford Art Journal” 10, 1987, s. 110 (recenzja bibliografii Salonów II Cesarstwa Parsonsa i Ward).

⁴⁹ W r. 1868 30% recenzji ukazało się pod pseudonimami. McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 56.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 57, 61.

tytułów o dużym nakładzie, których istnienie było zresztą uwarunkowane zmieniającą się sytuacją polityczną. W okresie II Cesarstwa, a zwłaszcza w latach 1852-1860, kiedy prasa opozycyjna poddawana była różnym ograniczeniom i represjom, było ich niewiele. Organem rządu był najpierw „Moniteur universel”, początkowo wydawany w małym nakładzie, zreformowany w roku 1855 i wspierany dotacją, a następnie „Journal officiel”, w którym do roku 1879 znajdowała się także „część nieoficjalna”, a w niej m. in. wiadomości kulturalne (z recenzjami najbardziej cenionego krytyka, Théophile’a Gautier). Z dzienników opozycyjnych na pierwszym miejscu należy wymienić demokratyczną „La Presse”, założoną przez Émile’a de Girardin w roku 1836, która w roku 1857 osiągnęła nakład 30 000 egzemplarzy.

Orientacja i oddziaływanie czasopism zmieniały się wraz ze zmianą właścicieli. W roku 1866, po złagodzeniu prawa prasowego, Girardin kupił „La Liberté” i w ciągu roku zwiększył jej nakład z 500 do 21 000, czyniąc z tej gazety najważniejszy organ republikańców. W roku 1880 „La Presse” była wydawana pod nowym kierownictwem jako „niezależny dziennik republikański” w 4000 egzemplarzy, a „Liberté” określano jako dziennik liberalno-konserwatywny o nakładzie 18 000. Organem partii republikańskiej był wtedy prowadzony przez Girardina dziennik „La France”,

wydawany w 40 000 egzemplarzy. Z kolei „Gaulois”, założony w roku 1868, był zawsze w opozycji: najpierw wobec Napoleona III, po roku 1870 przeciw rządowi republikańskiemu, tym razem jako pismo bonapartystów, a po 1882 – klerykałów i monarchistów. W roku 1880 wychodził w nakładzie 19 000 egzemplarzy.

Po roku 1870 polityczne dzienniki podzielonych frakcji konserwatystów osiągały na ogół niewielkie nakłady. Szacowny „Journal des Débats” drukowano w roku 1880 tylko w 7000 egzemplarzy, podobnie jak bonapartystyczną gazetę „Le Pays”. Wyjątkiem był „Figaro”, istniejący jako dziennik od roku 1866. Jego nakład wynosił na początku lat osiemdziesiątych 100 000 egzemplarzy. Nowocześnie redagowany, trafiający do szerokich kręgów niewyrobionych czytelników, „Figaro” cieszył się powodzeniem i był bardzo dochodowym przedsięwzięciem. Duże wpływy przynosiły ogłoszenia, zamieszczane po najwyższych cenach.

Wśród gazet o orientacji liberalnej ważną rolę odgrywał „Le Temps”, założony w roku 1861 (24 000 w r. 1880), a poglądy liberałów i antyklerykałów prezentował „Le Siècle” (16 000)⁵⁶. W ostatnich dwóch dekadach stulecia odnosiła sukcesy prasa lewicowa, np. założona przez Georgesa Clémenceau „Justice” już w pierwszym roku swego istnienia (1880) miała nakład 11 000 egzemplarzy.

⁵⁶ E. Mermet, *Annuaire de la presse française*, Paris 1881.

Tygodniki i inne magazyny polityczne ukazywały się w mniejszych nakładach. „Revue des deux mondes”, założona jeszcze przed rokiem 1830, reprezentująca w latach sześćdziesiątych orientację „orleańską”, sprzedawała się w kilkunastu tysiącach egzemplarzy, z czego niemała część przypadła na prenumeratorów zagranicznych. Legitymistyczna „Revue contemporaine” osiągała w połowie lat sześćdziesiątych niecałe 3000 nakładu. Z czasopism katolickich stosunkowo duże znaczenie miał „Correspondant”; obok niego istniały: „Revue d'économie chrétienne” i „Le Français” (od 1868). Nakład „Revue moderne”, założonej w roku 1865 przez republikanina Paula Challemel-Lacour, późniejszego senatora i członka Akademii, liczył początkowo tylko 1200 egzemplarzy.

Wśród tytułów popularnej prasy apolitycznej w połowie lat sześćdziesiątych można wymienić „Illustration” (w nakładzie 18 000 egzemplarzy), „Le Petit Journal” (24 000) i „Journal illustré” (105 000)⁵⁷. Obok nich istniała wielka ilość drobnych, nieraz efemerycznych publikacji. Już w połowie XIX wieku liczba paryskich czasopism wynosiła ponad czterysta⁵⁸. Pod koniec stulecia, po zniesieniu cenzury w roku 1881, wraz z postępem technik drukarskich i rozwojem masowego czytelnictwa nastąpił wzrost liczby tytułów, ale komercjalizacja prasy doprowadziła do podziału dużej części rynku między kilka popularnych

dzienników. „Le Petit Journal”, czytany przez chłopów i drobne mieszczaństwo, osiągnął w roku 1890 milionowy nakład. „Le Petit Parisien”, założony w roku 1876, przeznaczony był dla klasy pracującej, głównie w północnej Francji. „Le Matin” (istniejący od r. 1884) reprezentował „amerykański” typ dziennika informacyjnego, z rozwiniętym serwisem reporterskim. Czytelnika zachęcały duże nagłówki i rozbudowane podtytuły. Założony w roku 1892 „Le Journal”, wielki dziennik informacyjny przeznaczony dla klas niższych, dostarczał również tekstów literackich i zatrudniał znakomitych autorów. W roku 1914 te cztery dzienniki kontrolowały 75% rynku prasowego we Francji. Wszystkie zamieszczały sprawozdania z Salonów, najczęściej w postaci zwięzłego przewodnika dla publiczności⁵⁹.

Nakłady specjalistycznej prasy poświęconej sztukom pięknym były stosunkowo niewielkie, ale liczba tytułów stopniowo rosła. W roku 1846 było ich mniej niż 10, w 1860 około 20. W połowie lat sześćdziesiątych poczytna i ceniona „Gazette des Beaux-Arts” ukazywała się w 2000 egzemplarzy⁶⁰. W roku śmierci Matejki (1893) liczba tytułów prasy artystycznej wynosiła 80, a w roku 1900 – 126⁶¹.

Ze względu na kategorie autorów, miejsce publikacji oraz domniemanych odbiorców recenzji, jeden z badaczy, Dario Gamboni, wyróżnia trzy odmiany krytyki istniejące w dru-

⁵⁷ M. Ward, *From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in late-nineteenth-century Paris*, w: *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, ed. M. Orwicz, Manchester–New York 1994, s. 162–181, gł. s. 166.

⁵⁸ McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 57.

⁵⁹ H. Avenel, *Annuaire de la presse française*. Podaję za Ward, *op. cit.*, s. 170. Tablica chronologiczna dołączona do bibliografii G. Lebela (*Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1951, janvier-mars, s. 8–64), wykazuje mniej dynamiczny przyrost (około 37 czasopism w 1865 i około 60 w 1889), ale 1° oparta jest na niekompletnych materiałach, 2° notuje również czasopisma kulturalne zawierające dział artystyczny.

⁵⁷ Mitchell, *op. cit.*, s. 110.

⁵⁸ H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, Warszawa 1977, t. 1, s. 25.

giej połowie XIX wieku: krytykę o tendencji „naukowej”, obiektywnej, związanej z poważnymi czasopismami, takimi jak „Revue des deux mondes” czy „Gazette des Beaux-Arts”; krytykę „literacką”, subiektywną, poetycką i syntetyczną, wywodzącą się od Baudelaire’a, a praktykowaną później przez młodych niezależnych literatów, jak Albert Aurier; oraz krytykę „dziennikarską”. W ciągu XIX wieku następuje profesjonalizacja krytyki: kierunek dziennikarski ilościowo przeważa (recenzowaniem wystaw zajmują się zawodowi publicyści, początkowo często o szerszej specjalności), krytyka „naukowa” koncentruje się na sztuce dawnej i przekształca się w historię sztuki, a krytyka o charakterze literackim ewoluje w stronę literatury pięknej⁶².

W latach sześćdziesiątych XIX wieku przewały obszerne, wieloodcinkowe recenzje, drukowane w kilkudniowych odstępach, nie raz przez dwa lub trzy miesiące od otwarcia Salonu. Niektóre teksty wydawano później w postaci książkowej. Wstępne artykuły ambitniejszych autorów zawierały często wykład „filozofii sztuki” oraz ocenę sytuacji szkoły francuskiej i organizacji wystaw. Rozważania teoretyczne znajdowały się też na początku rozdziałów poświęconych poszczególnym gatunkom artystycznym. Kolejność gatunków odpowiadała zwykle tradycyjnej hierarchii, niektórzy krytycy celowo odstępowali jednak od tego schematu, lekceważąc np. malarstwo

⁶² D. Gamboni, *Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle*, „Romantisme” 71, 1991, s. 10. Zob. też White i White, *La carrière...*, s. 102.

historyczne i podkreślając znaczenie portretu lub pejzażu. Wśród często poruszanych wątków ogólnych wymienić można rolę sztuki w społeczeństwie, upadek tradycyjnych gatunków (historycznego i religijnego), a także sprawę realizmu, która w recenzjach pojawiała się zwykle przy okazji oceny pejzażu i malarstwa rodzajowego⁶³. Realizm był oczywiście bardzo różnie traktowany. Powracającym tematem był „upadek” sztuki francuskiej. W odczuciu wielu krytyków świadczył o nim brak wyrażonych tendencji określających dawniej „szkołę francuską”, a także brak przywódców szkoły, jakimi byli niegdyś Ingres i Delacroix. Spór między zwolennikami linii i kolorystami uległ już zatarciu, a większość malarzy wystawiających na Salonach przyswoiła sobie dziedzictwo obu kierunków, rozwijając je w duchu rosnącego realizmu. W sztuce ówczesnej dostrzegano wiele niezależnych „indywidualności”, artystów utalentowanych, ale nie genialnych. Podkreślano załamanie się hierarchii rodzajów, wyparcie malarstwa historycznego przez rodzajowe i „inwazję” pejzażu⁶⁴.

W analizie dzieł najwięcej miejsca zajmował opis, dający w wielu wypadkach literacką transpozycję obrazu, przepleciony zwykle z komentarzem dotyczącym „moralnego” czy „ideowego” znaczenia elementów treściowych. Sprawy warsztatowe omawiano bardziej zdawkowo, choć mistrzostwo techniki zawsze zwracało uwagę w warunkach ostrej

⁶³ Zob. Mitchell, *op. cit.*, s. 107.

⁶⁴ *Ibidem*; N. Dobreuil-Blondin, *Introduction: 1861-1878*, w: *La Promenade du critique influent*, éd J.-P. Bouillon et al., Paris 1990, s. 100-101. Zob. też M. Zgórnjak, „Le seul effort de peinture historique”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 147-148.

konkurencji na Salonach. Przy wysokiej nieraz ocenie warsztatu, krytykowano wybór i pospolicity sposób ujęcia tematów. Zarzucano artystom nieumiejętność skomponowania całości, złożonej z udanych ale oderwanych części. Wartościowanie formy często polegało jeszcze na odnoszeniu poszczególnych aspektów dzieła do nieokreślonego ideału: pisano w ten sposób o poprawności rysunku, czystości konturu, doskonałości modelunku czy światłocienia. Wielkość wystaw zmuszała recenzentów bądź do pośpiesznego wyliczania obrazów, bądź do dokonywania wyboru. Ten drugi sposób pozwalał na pełniejsze przedstawienie poglądów i upodobań autora⁶⁵.

Załamaniem się hierarchii rodzajów i powszechnie przyjętej estetyki normatywnej spowodowało, że z czasem krytyk przestał być obiektywnym i uczonym sprawozdawcą, odwołującym się do wyższych kryteriów. Upadek idealizmu estetycznego sprzyjał podkreślaniu indywidualności artysty, a także osobowości krytyka, który dzięki swej umiejętności interpretacji dzieł plastycznych stawał się równy artyście. W latach sześćdziesiątych XIX wieku porównywano krytykę sztuki z poezją, podkreślając, że jej źródłem jest natchnienie⁶⁶. Podejmując formułę Baudelaire'a z roku 1846, krytyka w drugiej połowie XIX wieku była często programowo stronnicza i zaangażowana – na rzecz powstających wtedy mniej czy bardziej awangardowych kierunków.

⁶⁵ Zob. Mitchell, *loc. cit.*; Dobreuil-Blondin, *op. cit.*, s. 100-103.

⁶⁶ McWilliam, *Presse, journalistes...*, s. 58-59.

W latach osiemdziesiątych do szerokich kręgów czytelników wysokonakładowej prasy adresowana była krytyka innego rodzaju: zwięzła i błyskotliwa, zamykająca ocenę sztuki w gładkich i dowcipnych *bon mots*, dostosowanych do poziomu odbiorcy. Do rozpowszechnienia tego modelu przyczynił się wspomniany już Albert Wolff, felietonista „Figara”, który dzięki umiejętnej strategii stał się dla mas wyrocznią w kwestiach artystycznych⁶⁷. W roku 1880 Wolff zrezygnował z pisania *Salonu* w odcinkach, ograniczając się do przewodnika (wydawanego jako suplement do gazety), gotowego już na dzień wernisażu. Większość wzmiankowanych dzieł kwitował tam jednym zdaniem, poświęconym nie analizie, a wartościowaniu. Artykuły publikowane przez Wolffa w czasie trwania Salonu miały na celu typowanie medalistów. Agresywny ton Wolffa podchwytowała publiczność. Jeszcze w roku 1891 Gaston Deschamps ubolewał, że niewybredne dowcipy, jakimi popisują się zwiedzający wystawę, warte są większości *Salonów* pisanych, i uznawał to za wpływ felietonisty „Figara”⁶⁸.

Równocześnie z przemianami w sferze polityki, które doprowadziły z końcem lat siedemdziesiątych do zdobycia większości parlamentarnej przez republikanów, doszło do głosu około roku 1880 pokolenie krytyków liberalnych, a zarazem zdecydowanych przeciwników tradycji akademickiej i hierarchii rodza-

⁶⁷ Toudouze, *op. cit.*; *La Promenade du critique influent*, s. 217.

⁶⁸ „« Salons » parlés, [...] valent la plupart des salons écrits. Ce serait oeuvre pie que d'aller au Champ de Mars ou aux Champs-Élysées avec une âme simple et sans avoir lu M. Albert Wolff”. G. Deschamps, *Les Salons de 1891*. „Revue politique et littéraire. Revue Bleue”, 1891, t. 47, nr 23 (6 VI), s. 705.

jów. Powszechną estetyką stał się naturalizm, głoszony w recenzjach przez Zołę i innych autorów, np. wczesnego Huysmansa (do r. 1884), a także przez Wolffa. Wśród zwolenników naturalizmu byli też krytycy związani z administracją Sztuk Pięknych: Jules-Antoine Castagnary, Roger Marx i Louis de Fourcaud. Rozwój piśmiennictwa stworzył warunki dla wolnej konkurencji w zakresie krytyki, a wykształcona publiczność coraz chętniej opowiadała się za sztuką nowoczesną. Przemiany widoczne były także w czasopiśmie artystycznych, np. w „Gazette des Beaux-Arts”, która pod redakcją Charlesa Ephrussi otwierała się na nowe prądy, i wielu autorów starszego pokolenia akceptowało zmiany⁶⁹. Mnożące się wystawy w galeriach prywatnych, a także np. w redakcjach gazet, umożliwiły krytykom zajęcie bardziej aktywnego stanowiska niż w sprawozdaniach z Salonów, gdzie system selekcji i wyróżnień do pewnego stopnia narzucał im bierną rolę kronikarzy.

W starym systemie, związanym z wielkimi wystawami, kontakt między twórcą i krytykiem był z reguły nikły, jeżeli nie liczyć zabiegów o uzyskanie przychylniej recenzji, jakie czasem podejmowali artyści lub ich protektorzy. Próby oddziaływania na wybitnych krytyków mogły przybierać znaczące rozmiary: jak pisano w roku 1880, „każdego ranka wpływo- wy krytyk otrzymuje paczkę listów: listów z prośbami, listów z groźbami, listów z rada-

⁶⁹ J.-P. Bouillon, *Introduction: 1879-1889*, w: *La Promenade du critique influent*, s. 197-198.

mi, listów wszelkiego rodzaju, różnego pióra, różnego stylu, bezimiennych i podpisanych”⁷⁰. Jednak dla większości malarzy, których prace ginęły w masie obrazów na Salonie, krytyk – autor jednej z dziesiątek recenzji – także był osobą anonimową i nieznaną. Samodzielne czytanie wszystkich artykułów, w poszukiwaniu wzmianek o sobie, przekraczało zresztą możliwości artystów, wobec czego w drugiej połowie XIX wieku często korzystali oni z profesjonalnych biur wycinków. Wskutek wzrostu produkcji malarskiej i krytycznej, pod koniec stulecia kilka biur pracowało głównie na użytek artystów, pośrednicząc niejako w przepływie informacji od odbiorców sztuki do jej twórców. Niektórzy – jak Seurat – byli abonentami nie jednej, a trzech tego rodzaju instytucji, dbając, by w ich zawodowych *dossiers* nie zabrakło żadnej pochlebnej opinii⁷¹.

W ostatniej ćwierci XIX wieku recenzenci wiążą się z artystami lub ugrupowaniami, i uczestnicząc w grze rynkowej stają się partnerami artystów i marszandów⁷². Nowy system zależności sprzyja nowatorom, których dzieła lansuje się jako korzystną inwestycję na przyszłość. W galeriach, obok wystaw grupowych, coraz częściej organizowane są pokazy indywidualne, a teksty w katalogach opracowane przez znanych autorów budują legendę zapożyczonych, genialnych artystów. Malarze usiłują jak najlepiej wyzyskać potencjał krytyków, na różnych etapach swej kariery korzystając np.

⁷⁰ Tout-Paris, *loc. cit.*

⁷¹ Zob. Wprowadzenie, oraz Ward, *op. cit.*, s. 174.

⁷² White i White, *La carrière...*, s. 100-105; Gamboni, *Propositions...*, s. 14; Bouillon, *La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle: nouvel aperçu des problèmes*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993, s. 37; McWilliam, *Presse. Journalistes...*, s. 60.

z usług różnych recenzentów w celu zdobycia różnych grup publiczności. Także krytycy zyskują na tych związkach z awangardą, budując własną reputację literacką. Następuje więc wzajemna promocja sztuki i krytyki⁷³.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych miejsce estetyki naturalizmu zajmuje w krytyce symbolizm. W kategoriach symbolizmu dokonuje się przeinterpretowanie malarstwa impresjonistycznego, które przestaje być rozumiane wyłącznie jako sztuka odtwarzająca „powierzchnię zjawisk”. Następuje też nowa ocena twórczości takich mistrzów, jak Gustave Moreau czy Puvis de Chavannes, oraz malarstwa tradycyjnego⁷⁴. Ostatnie wystąpienia Matejki w Paryżu mogły się więc spotkać z recepcją bardziej zróżnicowaną niż pierwsze. Uważni obserwatorzy życia artystycznego – a takimi byli ówczesni profesjonalni krytycy – patrzyli już na twórczość gościa znanego z historycznym kontekście, a nawet, zwłaszcza na wystawie światowej w roku 1900, z historycznego dystansu.

⁷³ Bouillon, *Introduction: 1879-1889*, s. 198-200.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 200-201.

MATEJKO W PARYŻU

OBRAZY

W życiu i karierze samotnika z Krakowa, jak niekiedy nazywano Matejkę¹, Paryż odgrywał ważną rolę. O ile pomysł wysłania nad Sekwanę *Kazania Skargi* w roku 1865 nie wyszedł od artysty i budził początkowo jego opory, to w następnych latach Matejko dbał o to, by odpowiednio wykorzystać „ów czas ważny [...] wystawy paryskiej”². Medal otrzymany za *Skargę* zapewniał mu prawo wystawiania obrazów podczas następnych Salonów, natomiast o dopuszczeniu na wystawę światową decydowała przede wszystkim przychylna mu komisja w Wiedniu. Matejko zaprezentował więc w Paryżu wszystkie swe najważniejsze obrazy – bez względu na to, jak mogły być oceniane przez Francuzów – z wyjątkiem *Sobieskiego*, który niedługo po namalowaniu został wysłany do Rzymu³. W roku 1867 na wystawie światowej w Paryżu pokazano w dziale austriackim *Rejtana*.

¹ Zob. np. J. Bandrowski, *Wspomnienia o Matejce*, „Kultura”, 1938, nr 31: „W moich wspomnieniach ten człowiek jest zawsze sam, jak gdyby nie z tego świata i nie w ten świat wpatrzony”. Cyt. za J. Gintel, *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966, s. 357.

² Matejko, *List z Krakowa do żony*, 23 II 1870. *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1927, s. 109.

³ Na temat udziału Matejki w wystawach paryskich i zdobytych wyróżnień spotyka się w opracowaniach różne błędy. Najwięcej pomyłek znajduje się w ostatnio wydanym katalogu *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*,

Na Salonie 1870 wystawiono *Unię lubelską*, w roku 1874 pojechał na Salon *Batory*, w 1875 – *Dzwon Zygmunta*. Na wystawie światowej 1878 ponownie znalazły się *Unia* i *Dzwon Zygmunta*, a ponadto wizerunek *Hrabiego Wilczka*. W roku 1880 Francuzi oglądali *Bitwę pod Grunwaldem* i *Portret dzieci artysty*, w 1884 *Hold pruski*, w 1887 *Joannę d'Arc*, a na wystawie światowej 1889 – *Kościuszkę pod Raclawicami*. Matejko brał też udział w organizowanej przez Francuzów wystawie w Algierze, otwartej w lutym 1880⁴, a w lecie tegoż roku wystawił szkice lub rysunki w sali depeš „Figara”. W roku 1886 *Wernyhora*, spóźniony na Salon, znalazł się w prywatnej galerii. Poza tym w roku 1878 wczesny obraz *Jan Kochanowski z Urszulką* (1862) służył do dekoracji jednej z sal wystawy światowej, użyczony przez ówczesnego właściciela, chyba bez wiedzy artysty.

Warszawa 1993, s. 18. Błędne informacje powtarza też na podstawie polskiej prasy (choć bez przypisów), A. M. Drexlerowa, *Polscy artyści na wystawach powszechnych w latach 1851-1900*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993, s. 334. Podajemy zatem dla porządku „jedynie słuszną” listę.

⁴Otrzymał tam *médaille de vermeil*. V. Champier,

L'Année artistique. Troisième année, 1880-1881, Paris 1881, s. 155-157.

⁵W tym czasie na Salonach istniała tylko jedna klasa medali, nie licząc medali honorowych, przyznawanych po jednym za malarstwo i rzeźbę. Spis nagrodzonych artystów drukowano zawsze w katalogu następnej wystawy. Zob. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture* [...], exposés au Palais des

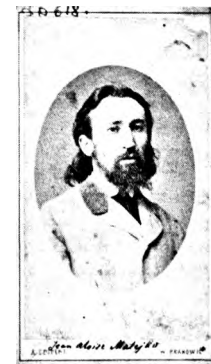
Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1866, Paris 1866, s. XIV. Medal i dyplom (rkp. IX/3451) znajdując się w Domu Matejki. W literaturze (np. A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989, s. 285) występuje wersja, że Matejko otrzymał złoty medal trzeciej klasy. Powtórzył ją też autor niniejszej pracy w artykule „*Le seul effort de peinture historique*”. Maxime Du

Trzykrotnie wystąpienia w Paryżu zostały nagrodzone medalami, a raz artysta za udział w wystawie został odznaczony przez rząd francuski krzyżem Legii Honorowej. Na Salonie 1865 roku Matejko otrzymał jeden z 41 medali w kategorii malarstwa⁵; z niewiadomych przyczyn odebrał go w Namiestnictwie we Lwowie dopiero w roku 1866, i to nie bez trudu⁶. Na wystawie światowej w roku 1867 jako jedyny przedstawiciel Austrii zdobył jeden z piętnastu przyznanych za malarstwo medali pierwszej klasy (*Premier prix*)⁷; ponad tą kategorią znajdowały się jeszcze medale honorowe (*Grands prix*) w liczbie ośmiu. Tym razem artysta odebrał w Wiedniu 800 franków jako nominalną wartość złotego medalu, a sam medal (wykonany z brązu) i dyplom przesłano mu poprzez Namiestnictwo⁸. Od roku 1870 krakowski artysta mógł się ubiegać tylko o medal honorowy. Na ostatnim Salonie II Cesarstwa jury przyznało go jednak Francuzowi, Matejko został natomiast – jako jedyny wtedy cudzoziemiec – mianowany przez Napoleona III kawalerem Legii Honor-

Camp o Matejce, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 145.

⁶„Niedaremna była Twa rada dokonana, bo w sobotę odebrałem w Namiestnictwie ów medal upragniony wraz z dyplomem, co tylko Tobie wieniem jestem, bowiem nie-

prędko byłby skutek moich półśrodków, jakich używałem w tej sprawie”. Matejko, List z Krakowa do L. Serafińskiego, 28 V 1866. S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, wyd. 2, Kraków 1958, s. 176. Rozdanie medali w Paryżu odbyło się 14 VIII 1865. Zob.



6. Fotografia portretowa Matejki z około r. 1867

L. Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 111.

⁷Zob. *Explication des ouvrages... 1868*, Paris 1868, s. XIII. Medal i dyplom (rkp. IX/3452) w Domu Matejki.

⁸Matejko, List z Wiednia do żony, 10 XII 1867. *Listy Matejki*, s. 84-85.

wej⁹. Dopiero na wystawie światowej w Paryżu w roku 1878 otrzymał medal honorowy, który, jak zanotował wtedy Gorzkowski, „pragnął mieć dawno”¹⁰; rząd francuski obdarował go również ozdobną wazą z państwowej wytwórni w Sèvres¹¹. Z sukcesami na wystawach paryskich było pośrednio związane przyjęcie Matejki do Akademii Sztuk Pięknych Instytutu Francuskiego: jako członka korespondenta (1 II 1873) i członka zagranicznego (21 XI 1874). Chronologia tych honorów była jednak uwarunkowana przede wszystkim możliwościami Akademii, w której liczba miejsc była ograniczona a członkostwo dożywotnie¹².

Swoj paryski debiut w roku 1865 zawdzięczał Matejko nabywcy *Kazania Skargi*,

⁹ Mianowanie następowo z rekomendacji ministra Sztuk Pięknych; dekret nosi datę 20 VI. Zawiadomienie, adresowane przez ministra do Matejki 30 VI 1870, znajduje się w Domu Matejki, rkp. IX/3403. Nominacja była dla Matejki niespodzianką. Zob. Matejko, List z Paryża do żony, 22 VI 1870. *Listy Matejki*, s. 117. O okolicznościach wręczenia krzyża zob. M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, opr. K. Nowac-

ki i I. Trybowski, *Karoków* 1993, s. 171-172, i rozdział VI niniejszej książki.

¹⁰ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 172. Medal i dyplom (rkp. IX/3459) zachowane w Domu Matejki, wręczono Matejce w Starostwie krakowskim 12 XII 1879. *Ibidem*, s. 55, 200.

¹¹ Wazę przestano dla Matejki do ambasady w Wiedniu. Zob. C. de Moisy, List do Matejki z 2 I 1880. Dom Matejki, rkp. IX/2773; List konsula francuskiego z Wiednia, 11 I 1880. Dom Matejki, rkp. IX/2854; Gorzkowski, *op. cit.*, s. 203.

¹² Gorzkowski pisze błędnie (*op. cit.*, s. 172), że „*Za Batorego* na dorocznej wystawie w Paryżu został [Matejko] członkiem korespondentem Akademii Francuskiej, a dopiero po wystawieniu tamże *Dzwonu Zygmunta* został rzeczywistym członkiem tejże Akademii”.

¹³ Serafińska, *op. cit.*, s. 139.

¹⁴ Za pośrednictwem swego powinowatego Leonarda Serafińskiego, plenipotenta Potockiego w dobrach wiśnickich. Serafińska, *op. cit.*, s. 136. Zob. *ibidem* na s. 137-142 dwa niedatowane listy

Maurycemu hr. Potockiemu z Zatora, który przeznaczył 600 rubli na koszty podróży i przewozu obrazu na Salon¹³. Artysta odpowiedział najpierw odmownie, obawiając się może większych wydatków i uszkodzenia obrazu sprzedanego a nie zapłaconego, później jednak propozycję przyjął¹⁴. Powodzenie we Francji sprawiło, że wielokrotnie jeszcze myślał o wysyłce obrazów na tamtejsze wystawy, co nie zawsze dochodziło do skutku. Już w roku 1866 Matejko żałował, że „*Stwośza* nie posłał do Paryża [...], obiecując sobie łatwiejsze pozbycie w kraju, tj. w Warszawie”. Wydawało się, że mógł być liczyć na sukces, bo wystawa paryska, jak pisał za doniesieniami dzienników, „nadzwyczaj skromną była, po większej części złożona z portretów”¹⁵. W kwietniu 1867, kończąc *Sędziwoja*, zamierzał pokazać go przez kilka dni w Krakowie, a równocześnie pytać w Paryżu, „byliby nie przyjęli jeszcze na wystawę”¹⁶. Malowany w roku 1876 portret kilkunastoletniej Stanisławy Serafińskiej także miał się znaleźć na Salonie¹⁷; nie doszło do tego zapewne z powodu reakcji zazdrosnej Teodory Matejkowej. W roku 1886, po naprawie wykonanej u Penthera w Wiedniu, wysłano do Paryża *Wernyhorę*, zbyt jednak późno, by mógł zdążyć na wystawę, umieszczono go zatem w galerii Sedelmeyera, jednego ze znanych marszandów tradycyjnego malarstwa¹⁸.

W przypadku wielkich obrazów Matejko starał się bez zwłoki pokazać je na paryskim

Matejki do L. Serafińskiego (pierwszy prawdopodobnie z 23 II 1865).

¹⁵ Matejko, List z Krakowa do L. Serafińskiego, 28 V 1866. *Ibidem*, s. 177.

¹⁶ Matejko, List z Krakowa do L. Serafińskiego, 9 IV 1867. *Ibidem*, s. 209. Nie wiadomo, czy Matejko miał na myśli wystawę światową, czy raczej Salon, otwarty 15 IV. R. Karpiński wspomina, że początkowo odradzał wysyłanie na wystawę paryską *Sędziwoja*, „aby nie odjąć blasku *Rejtanowi*”. List z Wiednia do Matejki, 9 V 1867. *Ibidem*, s. 212.

¹⁷ *Ibidem*, s. 420.

¹⁸ Matejko, Brulion telegramu do Wł. Czartoryskiego do Paryża, 30 IV 1886. Dom Matejki, rkp. IX/2981; C. Sedelmeyer, List do L. Gadona z 6 V i kwit z 3 VI 1886. Biblioteka Czartoryskich (dalej: Bibl. Czart.), rkp. 7298 IV (oraz inne papiery w tej teście: *Korespondencja Władysława Czartoryskiego. Listy od osób różnych związane z wystawieniem obrazów Jana Matejki na wystawach w Paryżu i Krakowie*).

¹⁹ Matejko, List do M. Krajewskiego, 12/13 II 1872. Kórnik, Archiwum Działyńskich, Pudło L, t. 7; M. Krajewski, Listy z Paryża do Matejki z 25 I, 6 II i 12 IV 1872. Dom Matejki, rkp. IX/2905, IX/2907, IX/2904.

²⁰ Matejko, Depesza do J. Kossowicza do Paryża, 24 II 1878. Dom Matejki, rkp. IX/2985; Gorzkowski, *op. cit.*, s. 91, 117, 137, 150.

²¹ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 128-130, 136-138, 164. Sprawę *Grunwaldu* popierał w Paryżu Włodzimierz Dzieduszycki, delegat austro-węgierski na wystawę światową.

²² Matejko. *Obrazy olejne. Katalog*, s. 68-70.

²³ Matejko prosił o pośrednictwo Niemca Neumanna (imienia nie podano). Matejko żądał 60 000, a następnie 50 000 franków. Serafińska, *op. cit.*, s. 222. Neumann mówił, że „kupca miał, jakiegoś Anglika z parlamentu, ale [...] cena obrazu zdawała mu się zbyt wygórowaną”. Matejko, List z Paryża do żony, 28 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 77-78. Zob. też listy do żony z 27, 29 VIII, 20, 21/22 IX 1867. *Ibidem*, s. 62, 70, 74. Wydawcy wspomnień Serafińskiej (*op. cit.*, s. 552,

Salonie lub wystawie światowej. Po sukcesie *Unii lubelskiej* w roku 1870, usiłował za wszelką cenę zdążyć z *Batorym* na następny Salon (1872); gdy dostarczenie obrazu w wyznaczonym czasie (23 III) okazało się niemożliwe, zabiegał o przedłużenie terminu. Próby interwencji wysoko postawionych Polaków nie mogły jednak przynieść rezultatów¹⁹, bo jury nie czyniło żadnych odstępstw od regulaminu. *Batory* dotarł zatem do Paryża dopiero w roku 1874, po zaliczeniu kilku innych wystaw, m.in. wystawy światowej w Wiedniu (1873). Kilka lat później, w roku 1878, Matejko chciał znowu pokazać *Batorego* w Paryżu, na wystawie światowej, na co jednak nie zgodził się właściciel obrazu, hr. Benedykt Tyszkiewicz²⁰. Artysta liczył wtedy na zdobycie medalu honorowego, starał się więc oprócz *Unii*, *Dzwonu Zygmunta* i *Hrabiego Wilczka* wystawić także *Bitwę pod Grunwaldem*. Obraz nie był gotowy, zabiegano więc w komisji w Wiedniu i w Paryżu o zgodę na przyjęcie dzieła już po otwarciu wystawy, oczywiście bezskutecznie²¹, a Matejko i tak otrzymał medal honorowy – bez *Grunwaldu*.

Niewiele obrazów udało się artyście sprzedać w Paryżu i żaden ze znanych nie został tam na stałe. W tych kilku wypadkach, gdy sprzedaż doszła do skutku, nabywcami byli nie Francuzi, a zamieszkali tam Polacy. Do Francji trafił wczesny obraz *Jan Kochanowski z Urszulką*, kupiony w roku 1862 w Warszawie przez Joannę z Potockich i hr. Ludwika

de Fleury. Wysłany przez właścicieli na paryską wystawę światową w roku 1867, przybył tam za późno i nie znalazł się w ekspozycji. W latach siedemdziesiątych był wystawiony w Paryżu na sprzedaż (1875), w roku 1878 zdołał salę antropologiczną na wystawie światowej, a w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku był własnością doktora Lewandowskiego w Paryżu. *Stańczyk* (1862), wystawiony w roku 1881 na licytacji w Paryżu przez Emila Korytkę spod Kołomyi, również dostał się w polskie ręce (Michała Józefowicza) i trafił w końcu do Muzeum Narodowego w Warszawie²².

Nadzieje sprzedaży *Rejtana* na wystawie światowej w roku 1867²³, jakie Matejko łączył m.in. z osobą Ksawerego Branickiego²⁴, spełnił cesarz Franciszek Józef dzięki protekcji wiedeńskiego historyka sztuki Rudolfa Eitelbergera i austriackiego ambasadora w Paryżu, Richarda Klemensa Metternicha²⁵. Obraz, kupiony w Paryżu za 50 000 franków, przewieziono do Wiednia, wystawiono w salach Kunstvereinu, a następnie w muzealnej galerii w Belwederze.

Wśród Polaków mieszkających we Francji, z jakimi Matejko pertraktował w sprawie sprzedaży obrazów, wymienić można przedsiębiorcę Józefa Zaleskiego. Zaleski prawdopodobnie w roku 1870 zamówił jakąś pracę, ale później „cofał się z ceną”. W roku 1872 chciał kupić obraz *Zygmunt August z Barbarą*²⁶, który widział wcześniej na wystawie w Krakowie (1868)²⁷; ostatecznie Matejko namalował dla niego

przypr. 213) przypuszczali, że Neumann był handlarzem obrazów. Chodzi raczej o Heinricha Neumanna, austriackiego inspektora w dziale artystycznym wystawy w Paryżu. Zob. *Internationale Ausstellung zu Paris 1867. Katalog der Österreichischen Abtheilung*, Zweite Auflage, Wien 1867, s. XI. W katalogu błędnie wydrukowano żadaną cenę: 6000 franków (zob. *Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général...*, 2 ed., Paris-Londres 1867).

²⁴ A. Ryszkiwicz, *Branicki i Matejko*, „Tygodnik Powszechny”, 1973, nr 39.

²⁵ *Listy Matejki*, s. 66. Zob. też Gorzkowski, *op. cit.*, s. 291-292. Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817-1885) był w r. 1867 k. k. profesorem i dyrektorem Austriackiego Muzeum Sztuki i Przemysłu (Österr. Museum für Kunst und Industrie). Richard Metternich, syn kanclerza Klemensa Metternicha, był ambasadorem w Paryżu w latach 1859-1871.

²⁶ 1867, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁷ M. Krajewski, List z Paryża do Matejki, 12 IV 1872. Dom Matejki, rkp. IX/2904. Zob. też listy Kra-

jewskiego z Montrésor z 9 V 1871 i z Paryża z 25 I 1872 (Dom Matejki, rkp. IX/2908 i IX/2905).

²⁴ S. Serafińska, List z Bochni do A. Serafińskiego, (luty?) 1872. Serafińska, *op. cit.*, s. 326.

²⁵ Matejko, List z Paryża do żony, 28 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 76. W r. 1867 w Paryżu Matejko zetknął się z Krajewskim przy łóżku chorego Grottgera, którego „prawie co dzień odwiedzał”. Grottger, List do Wandy Monné z 1 X 1867. Z. Gołubiew, A. Król, *Grottger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci Artysty*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988, s. 88. Zob. też F. Hoesick, *Paryż*. Warszawa 1923, s. 310.

³⁰ M. Krajewski, List do Matejki, 25 I 1872. Dom Matejki, rkp. IX/2905. Negocjowana cena nie jest nam znana.

³¹ M. Krajewski, Listy do Matejki z 26 I, 6 II, 12 IV 1872. Dom Matejki, rkp. IX/2906, 2907, 2904; Matejko, List do Krajewskiego, 12/13 II 1872. Kórnik, Archiwum Działyńskich, Pudło L, t. 7; Serafińska, *op. cit.*, s. 328.

³² Matejko, List do Jana Działyńskiego, 10 II 1873.

w roku 1875 sentymtalno-rodzajowe *Wianki*. Szybciej doszła do skutku transakcja z hr. Walewską, która do swojej rezydencji na francuskiej Riwierze kupiła w roku 1875 *Dzwon Zygmunta*, wystawiony w tymże roku na Salonie w Paryżu. Jak wiele innych, także i ten obraz znalazł się później w kraju.

Z początkiem lat siedemdziesiątych Matejko wiele sobie obiecywał po Janie Działyńskim z Kórnika, który w tym czasie przebywał często w Paryżu. W roku 1872 w otoczeniu Matejki myślano, że Działyński „kupić chce *Unię*, a może kiedy i *Batorego*, [i] chce od razu zamówić nowy obraz na czterechsetletnią rocznicę Kopernika”²⁸. Te nadmierne oczekiwania rozbudził malarz Marceli Krajewski, znajomy Matejki „z wiedeńskich czasów”²⁹, działający w tej sprawie w Paryżu w charakterze pośrednika. W styczniu 1872 Działyński, zachęcony przez Krajewskiego, był skłonny kupić *Unię* w rocznych ratach po 10 000 franków³⁰, później jednak, przekonany przez swego sekretarza, Józefa Rustejkę, że wydatek ten, zwłaszcza powiększony o odsetki od rat, przekracza jego możliwości, zamówił rocznicowy „portret Kopernika”³¹. Gdy rok później okazało się, że *Kopernik* kosztować ma 12 000 florenów, Działyński wycofał się z transakcji, tłumacząc się trudną sytuacją finansową spowodowaną sześćdziesięcioletnim sekwestrem, jakim po powstaniu styczniowym obłożono jego dobra w Wielkopolsce³².

W jesieni 1874 Józef Rustejko, który wcześniej wyręczał Matejkę w umieszczeniu *Batorego* na Salonie, pośredniczył w rozmowach ze znaną firmą Goupila w kwestii sprzedaży tego obrazu. Matejko, mając nie sprzedaną od pięciu lat *Unię*, zmuszony dla zarobku podejmować drobne prace, które były dla niego „kamieniem gniotącym”³³, wycenił *Batorego* w swoim przekonaniu tanio: na 30 000 florenów, czyli około 65 do 70 000 franków, zostawiając pole otwarte dla dalszych negocjacji i odstępując nadto nabywcy prawo reprodukcji obrazu (choć nie wyłączne). Trafnie przypuszczał, że „nie będzie [to] obojętnym”³⁴ dla Goupila, ponieważ wykonywanie i sprzedaż reprodukcji stanowiły duży udział w obrotach firmy³⁵. Ostatecznie jednak do transakcji nie doszło, a pierwszym polskim malarzem, w którego zainwestował Goupil, został nie Matejko, lecz Chełmoński.

Kupiec na *Batorego* znalazł się w Paryżu w roku 1876: był nim hr. Benedykt Tyszkiewicz. W sprzedaży pośredniczył mieszkający tamże malarz Józef Kossowicz, który oglądał obraz na Salonie, a następnie rozmawiał o nim z Matejką w Krakowie. Znalazienie nabywcy na *Batorego*, który od ponad dwóch lat nie był wystawiany, wydawało się Matejce „nadzwyczajnym zrządem Pana Boga”³⁶; Gorzkowski pisze, że wcześniej artysta, nie mając nadziei na sprzedaż, chciał obraz darować cesarzowi z wdzięczności za kupno *Rejtana*, które w roku 1867 uczyniło go niezależnym i dało mu sławę³⁷. Cenę dla Tysz-

Kórnik, Archiwum Działyńskich, Pudło L, t. 7; Jan Działyński, List z Archachon do Matejki, 18 II 1873. Dom Matejki, rkp. IX/2896. W r. 1873 Matejko zwrócił Działyńskiemu zaliczkę za *Kopernika* (2000 florenów). W. Molik, *Jan Działyński jako mecenas nauki i sztuki*, Warszawa 1974, s. 109.

³³ Matejko, List [do J. Rustejki], 11 IX 1874. Kórnik, Bibl. Kórnicka. Druk: J. P., *Wielkie miłości wielkich ludzi. Listy Matejki*, „Dziennik Poznański”, 1938, nr 173, 31 VII, s. 5. J. Wiercińska (*Bibliografia*, nr 1808) jako adresata listu podaje ze znakiem zapytania T. Malczewskiego, który jednak w tym czasie przebywał już w Polsce. Treść i wcześniejsze listy (w Bibliotece Polskiej w Paryżu) wskazują na Rustejkę.

³⁴ Matejko, jw.

³⁵ Zob. H. Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*, „Revue de l'Art” 112, 1996, s. 59-69.

³⁶ Matejko, List do J. Kossowicza, 30 X 1876. Dom Matejki, rkp. IX/2953.

³⁷ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 150. Jednakże mieszkający u Matejków A. Sera-

fiński pisał do ojca w liście z 30 XI 1872: „chodzą wieści, iż cesarz ma zakupić *Batorego*”. Serafińska, *op. cit.*, s. 352.

³¹ *Jan III Sobieski bosy, modlący się* [1862], miejsce przechowywania nieznane. *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, s. 72.

³⁹ Gorzkowski, *loc. cit.*; J. Kossowicz, List do Matejki, 24 XI 1876. Dom Matejki, rkp. IX/2902; Matejko, List do Kossowicza (i glosa tłumacza Hieronima Bońkowskiego z 25 XII 1878), 4 XII 1876. Dom Matejki, rkp. IX/2954; Kossowicz, List do Matejki, 29 XII 1876. Dom Matejki, rkp. IX/2903.

⁴⁰ Kossowicz, List do Matejki, 29 XII 1876.

⁴¹ Wg Gorzkowskiego (*op. cit.*, s. 151) „pierwsze dwie raty były spłacone sumiennie i dopiero trzecia rata doznała zwłoki”. Wcześniej (s. 150) pisze jednak, że Matejko chciał zdyskontować weksel Tyszkiewicza przed ter-

kiewiczza ustalono na 30 000 florenów, czyli 60 000 franków, płatnych w trzech ratach po 20 000. Pierwsza wypłata nastąpiła od razu, a następne zabezpieczono weksłami płatnymi u Rothschilda 1 stycznia 1877 i 1 stycznia 1878. Ostatnia rata miała zostać powiększona o roczne odsetki w wysokości 5%; Tyszkiewicz miał też zapłacić prowizję dla Kossowicza (5-6%). Obraz dotarł do Paryża 27 grudnia 1876 i został przez Kossowicza umieszczony w nowo najętym mieszkaniu Tyszkiewicza przy pl. Vendôme 10. Matejko wysłał także ramy, prosząc, by zostały odnowione w Paryżu na jego koszt, a w dowód wdzięczności dla Kossowicza ofiarował olejny szkic³⁸ i fotografie obrazów³⁹. Ponowne pojawienie się *Batorego* w Paryżu zrobiło na mieszkających tam Polakach duże wrażenie. Zadowolony Kossowicz pisał do Matejki w stylu zdradzającym gorliwego towiańczyka: „Bije [z obrazu], szczególnie z [...] postaci Stefana, taki majestat, bez śladu pychy, taka podniosła i natchniona potęga, taka uroczystość, że tak ja, jako i paru przyjaciół mych, rodaków, zbliżamy się do niego jak do przedmiotu noszącego cechę Niebiańskiej Świętości”⁴⁰. Matejko także nie miał powodu się skarżyć: wskutek korzystnego kursu wymiany otrzymał za obraz więcej niż się spodziewał. Później jednak nastąpiły komplikacje: Tyszkiewicz nie zapłacił obiecanych procentów od ostatniej raty i – jak pisze Gorzkowski – „należało z nim ciągnąć się za pośrednictwem Skarżyńskiego w Krakowie i Kołupajfy w Paryżu”⁴¹.

PODRÓŻE

Nie tak często, jak obrazy, ale jednak czterokrotnie jeździł do Paryża Matejko: w latach 1865, 1867, 1870 i 1880, zawsze w czasie trwania Salonu lub wystawy światowej. Nie były to długie wyprawy. Najdłużej trwała pierwsza podróż: prawie dwa miesiące, z czego ponad pięć tygodni przypadło na Paryż. Następne dwa pobyty zajęły po około 10 dni, a ostatni – trzy tygodnie⁴². Tylko jeden z tych wyjazdów można uznać za udany: w roku 1870, kiedy mistrza serdecznie i uroczyście przyjmowali mieszkający we Francji Polacy. Pierwszą i ostatnią podróż odbył Matejko w towarzystwie żony: w roku 1865 jechał z kobietą młodą, lecz już dość kapryśną, w roku 1880 – z osobą trudną i wymagającą. Już na początku pierwszego pobytu Teodora „mało nie zemdlała nie mogąc znieść potraw i towarzystwa, z którym – jak pisał Matejko – na każdym miejscu zetknąć się trzeba”. Artysta donosił, że z powodu francuskiej kuchni „niepodobna będzie [w Paryżu] wytrzymać dłużej nad miesiąc” i zapowiadał, iż wyjadą w pierwszych dniach maja, „jak tylko wystawa otwarta zostanie”⁴³. Także dwa lata później Matejko nie czuł się dobrze nad Sekwaną. Pisał: „jestem tu sam w całym znaczeniu tego wyrazu – chodzę jak błędny. [...] tak tu czegoś wstrętno i smutno, że niczym nie mogę wypełnić dnia żadnego”⁴⁴. W roku 1880

minem, a w innym miejscu (s. 99) podaje, że czek na 20 000 franków za *Batorego* przysłano 3 IX 1877 (a więc przed terminem płatności trzeciej raty). Być może tej sprawy dotyczy list Matejki z 7 IX 1877, zachowany w Bibliotece Polskiej w Paryżu (Akc. 3552), z podziękowaniem dla nieznanego adresata (Kołupajfy?).

⁴² 1865: wyjazd z Krakowa 23 III, przyjazd do Paryża między 3 a 5 IV, wyjazd 17 V (?), powrót do Krakowa około 22 V. Daty u Gorzkowskiego (*op. cit.*, s. 36-37): 25 III - 28 V 1865 są błędne. 1867: przyjazd do Paryża 21 IX, wyjazd 3 X, powrót do Krakowa 5 X. 1870: przyjazd do Paryża 16 VI, wyjazd około 28 VI. 1880: w Paryżu od 31 V, powrót do Krakowa 21 VI.

⁴³ Matejko, List z Paryża do P. Giebułtowskiej, 7 IV 1865. Serafińska, *op. cit.*, s. 150.

⁴⁴ Matejko, List z Paryża do żony, 28 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 75-76.

⁴⁵ Matejko, List z Paryża do M. Gorzkowskiego, 7 VI 1880. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 209.

⁴⁶ Serafińska, *op. cit.*, s. 156, 162.

⁴⁷ Matejko otrzymał od Potockiego 3000 złp., czyli równowartość 666 florenów austriackich. Z listu Matejki z 14 V 1865 wynika, że dotacja była przeznaczona na przesyłkę obrazu, ale inne wzmianki świadczą, że miała też pokryć część kosztów podróży. Transport obrazu do Paryża kosztował około 240 florenów, nie licząc wydatków Surmackiego. Matejko pisał z Paryża: „na opłacenie zwrotu obrazu zostało mi niespełna 180 fl. wa., a to nie wystarczy”. Serafińska, *op. cit.*, s. 148-149, 163. Surmackiemu Matejko wysłał wcześniej 50 florenów. Matejko, List do A. Surmackiego, 10 III 1865. Ossolineum Wrocław, rkp. 6790/II.

⁴⁸ Serafińska, *op. cit.*, s. 163.

⁴⁹ Matejko, Listy z Paryża do F. Cynka, 6 V (w liście błędna data 6 IV) i 16 V 1865. Archiwum Państwowe w Krakowie,

nie było lepiej. „Nie wyobrazilibyś sobie pan nigdy Paryża takim brzydkim, jakim jest w tej chwili – pisał do Gorzkowskiego – deszcz od przyjazdu naszego prawie bez przestanku pada, stąd błoto, zimno i naturalnie brak humoru do wszystkiego, czym by się zająć można”⁴⁵.

Gdyby nie brak pieniędzy na powrót, podróże z żoną trwałyby zresztą krócej. W roku 1865 Matejko bezskutecznie oczekiwał w Paryżu na honorarium za portret Teofili Makomaskiej, wykonany wcześniej w Krakowie. Wobec zastrzeżeń męża portretowanej, artysta zażądał odesłania obrazu do Krakowa, stając wobec konieczności zdobycia pieniędzy z innego źródła⁴⁶. Pieniądze na podróż, wyłożone przez Potockiego, pochłonięć miał w całości transport *Skargi*, bardziej kosztowny niż się Matejko spodziewał⁴⁷. Artysta chciał prosić Potockiego o dopłatę, ale do spotkania w Paryżu prawdopodobnie nie doszło z powodu opóźnienia przyjazdu hrabiego⁴⁸. „Nie mając innej ucieczki łatwiejszej”, artysta zdecydowany był czekać dwa tygodnie na przesyłkę pieniędzy z Krakowa od swego dłużnika, Floriana Cynka; gdy pieniądze nadeszły w połowie maja, Matejkowie „bez żalu i tęsknoty” natychmiast opuścili Paryż⁴⁹. Druga eskapada z żoną, przy większych zasobach, ale i poważniejszych wydatkach, również nie mogła się zakończyć w żądanym czasie i Matejko

musiał pisać do prowadzącego jego finanse Mariana Gorzkowskiego: „uciekłbym stąd najchętniej, co mi się zapewne uda niedługo, jeśli mi Pan Marian coś w papierku pošle. Może by to, co jeszcze mam, wystarczyło na odwrót, ale nie będąc sam boję się trochę potrzasku w drodze”⁵⁰. Nic nie wiadomo o podobnych kłopotach w latach 1867 i 1870. W pierwszym wypadku obraz (*Rejtan*) odbywał podróż na wystawę światową do Paryża na koszt państwa, a Matejko korzystał z austriackiego stypendium w kwocie 1990 florenów, uzyskanego we wrześniu 1867 z pomocą Eitelbergera⁵¹. W roku 1870 koszty wyjazdu ponosił sam artysta, przeznaczając na to wpływy z płatnej wystawy *Unii lubelskiej* w Pradze⁵².

LUDZIE

Wielu ludzi pomagało Matejce w sprawach związanych z paryskimi wystawami. W roku 1865 o terminie przyjmowania obrazów na Salon informowała malarza księżna Marcelina Czartoryska, przebywająca wtedy we Francji⁵³. Dostarczeniem obrazu na wystawę, a następnie organizacją pobytu Matejków nad Sekwaną, zajmował się August Surmacki⁵⁴, prawdopodobnie znajomy Zygmunta (Edmunda) Matejki z czasu jego pobytu we Francji w latach pięćdziesią-

sygn. IT 510; Matejko, List z Paryża do L. Serafińskiego, 14 V 1865. Serafińska, *op. cit.*, s. 162-163.

⁵⁰ Matejko, List z Paryża do M. Gorzkowskiego, 7 VI 1880. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 209.

⁵¹ Serafińska, *op. cit.*, s. 212-217; Matejko, List z Krakowa do żony, 3/4 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 54 (w wydaniu książkowym błędna data: 3/4 VIII).

⁵² *Listy Matejki*, s. 109. ⁵³ Serafińska, *op. cit.*, s. 139, 142, 164; Matejko, List do Surmackiego w Paryżu, 23 II 1865. Ossolineum Wrocław, rkp. 6790/II.

⁵⁴ Matejko, Listy i telegramy do A. Surmackiego, 23 II, 10 III i po 2 IV 1865. Ossolineum Wrocław, rkp. 6790/II. Zob. też Serafińska, *op. cit.*, *passim*. W katalogu Salonu 1865 podany jest paryski adres Matejki u Martinkowskiego (imię nieznanne; rue Jean-de-Beauvais, 1 bis), jednakże Matejkowie mieszkali w hotelu Corneille na przeciw Odeonu. Katalogi rękopisów Biblioteki Pol-

skiej w Paryżu notują dwóch Marcinkowskich: Władysława i Alberta (Wojciecha). Prawdopodobnie chodzi o Władysława, bo Wojciech, emigrant z 1831 r., mieszkał poza Paryżem, w miejscowości Nogent-le-Rotrou (i zmarł tam w r. 1867). Zob. M. Tyrowicz, *Towarzystwo Demokratyczne Polskie 1832-1863*, Warszawa 1964, s. 416.

⁵⁵ Serafińska, *op. cit.*, s. 142. August Surmacki, powstaniec 1831 r., był starszym bratem pułkownika Surmackiego, również powstańca, następnie hużara węgierskiego w armii austriackiej, majora w wojskach Bema w 1849 i pułkownika kozaków sułtańskich podczas wojny krymskiej. Zob. Z. Miłkowski (T. T. Jeź), *Sylwety emigracyjne*, Lwów 1904, s. 175, 184; idem, *Od kolebki przez życie*, t. 2, Kraków 1936, s. 223. Według informacji udzielonych mi uprzejmie przez p. Roberta Bieleckiego z Warszawy, autora słownika oficerów powstania listopadowego,

tych⁵⁵. Pieniądze za przewóz obrazu do Paryża wyłożył tymczasowo działacz emigracyjny, niegdyś księgarz i wydawca, Eustachy Januszkiewicz (1805-1874)⁵⁶, który miał później wyjaśniać w prasie francuskiej treść *Skargi*, zniekształconą wskutek ocenzurowania noty w katalogu Salonu⁵⁷.

W lecie 1866 był u Matejki ksiądz Radziwiłł i opowiadał o Salonie; artysta dowiedział się wtedy, że mimo napiętej sytuacji międzynarodowej wystawa światowa na rok 1867 „nie tylko nie [została] odłożona, ale przeciwnie wielkie starania koto tego Francuzi a najwięcej Napoleon przedsiębiorze”, postanowił zatem z rozpoczętym *Rejtanem* „pędzić ku mecie, by nie paść a nie spóźnić się”⁵⁸. W grudniu tegoż roku i w roku następnym w wysyłce obrazu na wystawę i w staraniach o stypendium służył artyście pomocą Romuald Karpiński, urzędnik bankowy w Wiedniu⁵⁹. Podróż do Francji odbył Matejko z mieszkającym tam na stałe grafikiem Antonim Oleszczyńskim, „straszonym nudziarzem, [...] czasem nie do zniesienia”⁶⁰. Tak jak poprzednio, w Paryżu zajął się Matejką Surmacki: odstąpił mu nawet pokój w hotelu, ale będąc człowiekiem pracującym, nie zawsze mógł mu towarzyszyć⁶¹.

W roku 1870 odbiorem obrazu w Paryżu i oddaniem do komisji wystawowej zajmował się malarz Tytus Maleszewski (1827-1898)⁶², u którego Matejko – wymawiając się wpraw-

dzie – musiał też po przyjeździe w czerwcu przyjąć kwatery. Na dworcu w Paryżu twórcę *Unii lubelskiej* witało wtedy około trzydziestu Polaków, m.in. malarze Leon Kapliński i Marceli Krajewski. Z Kaplińskim Matejko złożył wizytę Władysławowi Czartoryskiemu⁶³, który od tej pory wielokrotnie wyświadczał artyście przysługi, osobiście bądź za pośrednictwem swego sekretarza, Lubomira Gadona (1831-1908). Pierwsza okazja nadarzyła się w dniu zamknięcia Salonu i rozdania nagród (21 VI⁶⁴), kiedy Matejko, odznaczony krzyżem Legii,

August Surmacki przybył do Francji w r. 1832. W 1848 wyruszył do Włoch do legionu Mickiewicza. Był ponadto wzmiankowany we Francji w latach 1851 i 1862. Z listów Matejki wynika, że pracował w Paryżu w przedsiębiorstwie dystrybucji gazu. Gdy w r. 1867 po raz pierwszy przyjechał do kraju, Antoni Serafiński pisał o nim, że „widział prawie całą Europę, mieszka w Paryżu, był w Londynie, był na Wschodzie”. Serafińska, *op. cit.*, s. 229. Zmarł w Krakowie w grudniu 1870. *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1870, nr 292, 22 XII, s. 2.

⁵⁸ Serafińska, *op. cit.*, s. 148.

⁵⁹ Matejko, List z Paryża do F. Cynka, 6 V 1865.

Warto wspomnieć, że w r. 1867 Januszkiewicz pomagał w Paryżu Grotgerowi i Władysławowi Żeleńskiemu. Zob. Januszkiewicz, List do Wł. Czartoryskiego, 25 I 1867, Bibl. Czart., rkp. 7251 IV. Pod koniec życia, po wojnie francusko-pruskiej, Januszkiewicz był przez pewien czas zastępcą sekretarza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Zob. A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, Wrocław 1953, s. 164.

⁶⁰ *Listy Matejki*, s. 40-41. Zob. też Serafińska, *op. cit.*, s. 187.

⁶¹ *Listy Matejki*, s. 48, 54, 59, 83.

⁶² *Ibidem*, s. 70.

⁶³ *Ibidem*, s. 72, 74-76,

78, 81. Z końcem roku 1867 Surmacki odwiedził Matejkę w Krakowie. Serafińska, *op. cit.*, s. 229.

⁶⁴ Zob. Matejko, Upoważnienie i trzy listy do T. Maleszewskiego w Paryżu z 20 II, 5 i 24 III 1870. Muzeum Narodowe w Warszawie, Arch. inw. 146511-14 (non vidi). Najpierw upoważnienie Matejki miało opiewać na Gałczowskiego i Maleszewskiego. *Listy Matejki*, s. 110.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 113.

⁶⁶ Dzienną datę (wtorek 21 VI), nie wzmiankowaną w katalogu następnego Salonu, ustaliła dla nas uprzejmie p. Anna Tahinci w muzeum d'Orsay na podstawie artykułu A. de Lostalot, *Salon de 1870*, „Illustration”, 1870, 25 VI, s. 456.

został zaproszony na obiad do ministra Richarda. Z porady księcia Czartoryskiego wystosowano w imieniu Matejki list uprzedzający ministra o niemożności skorzystania z zaprosin z powodu nieznamości języka. Poprzeć ten list tłumaczeniem miał Robert-Fleury ojciec, do którego w tej sprawie wybrał się Matejko z Kaplińskim⁶⁵. Czartoryski zgodził się też na przeniesienie *Unii* po zamknięciu Salonu do Hôtelu Lambert, gdzie miała zostać zawieszona w sieni na pierwszym piętrze. Prawdopodobnie chodziło o przechowanie obrazu do spodziewanej sprzedaży⁶⁶, lub do czasu międzynarodowej wystawy w Londynie, zapowiadanej na rok następny. Przeniesieniem wielkiego płótna zajął się Marcelli Krajewski (1840-1920)⁶⁷.

Trzy tygodnie po wyjeździe Matejki z Paryża wybuchła wojna francusko-pruska i Hôtel Lambert znalazł się wkrótce w niebezpieczeństwie. Pod nieobecność księcia Czartoryskiego Lubomir Gadon rozpoczął w pierwszych dniach września ewakuację najcenniejszych ruchomości. Część obrazów i miniatur wysłano przez Hawr do Anglii, a inne przedmioty schowano w zamurowanym składziku i ukrytym gabinecie. 9 września ekspedycja rzeczy do Anglii nie była już możliwa⁶⁸. Prawdopodobnie wtedy Krajewski otrzymał telegram od Matejki z prośbą, by z pomocą Maleszewskiego odesłać *Unię* do Krakowa lub ukryć w piwnicy Hôtelu Lambert⁶⁹. Ponieważ koleje nie przyjmowały już

żadnych przesyłek, nawinięto obraz na prowizoryczny lekki wałek i złożono w piwnicy⁷⁰; Krajewskiemu pomagał w tym Józef Rustejko (1828-1907), domownik Czartoryskiego. Po zawarciu rozejmu francusko-pruskiego i otrzymaniu wiadomości, „że Hotel Lambert z *Unią* dotąd cały”, Matejko – niespokojny o obraz – „oswobodniał nieco” i zatelegrafował do Londynu, by dowiedzieć się o wystawę⁷¹. W Paryżu *Unię* przewinięto na oryginalny wałek i z początkiem marca 1871, dwa tygodnie przed wybuchem komuny, Krajewski odwiózł ją pociągiem osobowym do Boulogne-sur-Mer i wysłał do Londynu, gdzie dotarła przed 15 marca. Wielkie paki z ramami, wysłane pospiesznym frachtem, znalazły się w Londynie z końcem marca, tzn. miesiąc przed otwarciem wystawy. W Anglii zajmował się obrazem Adam Giełgud, kuzyn Gadona, pracujący w tamtejszym Ministerstwie Wojny⁷².

Władysław Czartoryski, którego – jak wspomniano – podczas Salonu 1870 Matejko znalazł „wielce życzliwym”⁷³, miał rewizytować artystę w tym samym roku w Krakowie; spotkali się także w grudniu 1870 u Szujskich⁷⁴, a później w 1876 w Krasieczynie, gdzie Matejko wykonywał olejne studia koni do *Grunwaldu*⁷⁵. Wedle słów Gorkowskiego „Książę sam osobiście prosił i wymagał od mistrza, aby wszelkie sprawy załatwiał w Paryżu za pośrednictwem hotelu Lambert”⁷⁶. Matejko korzystał z tej pomocy wielokrotnie, odwzię-

⁷⁰ W liście z Montrésor do Matejki z 9 V 1871, zawierającym opis postępowania z *Unią*, Krajewski pisze: „stosownie do Waszego polecenia, zwinąłem obraz w rulon, złożywszy w miejsce jak najbezpieczniejsze, to samo uczyniłem z obrazem *Skargi*”. Jest to jedyna wzmianka, z której można wnioskować, że w r. 1870 *Kazanie Skargi* znajdowało się w Paryżu, być może nieprzerwanie od 1865. W każdym razie nie wiadomo o wystawach między Salonem 1865 a wystawą w TPSP w Krakowie w r. 1871.

⁷¹ A. Serafiński, List z Krakowa do ojca, L. Serafińskiego. Serafińska, *op. cit.*, s. 297.

⁷² Krajewski, Rachunek przewozu obrazu Matejki [do Londynu], 9 III 1871. Dom Matejki, rkp. IX/2909; idem, List z Montrésor do Matejki, 9 V 1871.

⁷³ Matejko, List z Paryża do żony, 22 VI 1870. *Listy Matejki*, s. 115.

⁷⁴ Serafińska, *op. cit.*, s. 290, 295.

⁷⁵ *Listy Matejki*, s. 158.

⁷⁶ M. Gorkowski, List [do W. Hefflera], 7 III 1884. *Bibl. Czart.*, rkp. 7298 IV.

⁶⁵ *Listy Matejki*, s. 117.

⁶⁶ Por. Serafińska, *op. cit.*, s. 289.

⁶⁷ W liście do żony z 22 VI Matejko pisze, że pozostanie w Paryżu do czasu przeniesienia obrazu. Chyba jednak stało się inaczej, bo pieniądze za tę operację przesłał później Krajewskiemu. Zob. *Listy Matejki*, s. 115; M. Krajewski, List z Montrésor do Matejki, 9 V 1871.

⁶⁸ L. Gadon, Listy do Wł. Czartoryskiego z 8 i 9 IX 1870. *Bibl. Czart.*, rkp. 7255 III.

⁶⁹ Matejko, Brulion telegramu do M. Krajewskiego, Dom Matejki, rkp. IX/3403. Maleszewskiego prawdopodobnie nie było już wtedy w Paryżu. Okres oblężenia spędził poza Paryżem, następnie wyjechał do Poznania, skąd miał się udać do Warszawy. M. Krajewski, List z Montrésor do Matejki, 9 V 1871.

⁷⁷ W r. 1884 Władysław Czartoryski prosił Matejkę o ofiarowanie jakiegoś obrazu na paryski zakład dobroczynny św. Kazimierza i obesłanie wystawy artystów polskich, którą z inicjatywy rady opiekuńczej zakładu miano urządzić w Paryżu i Londynie. Wł. Czartoryski, List do Matejki, 25 IV 1884. Dom Matejki, rkp. IX/2755. O planowanej wystawie zob. T. R., *Korespondencja „Kraju”*. Paryż, 8 maja, „Kraj”, 1884, nr 19, s. 12. O wsparcie zakładu św. Kazimierza proszono Matejkę jeszcze w 1885. Zob. C. de Montessey (?), List do Matejki, 7 IV 1885. Dom Matejki, rkp. IX/3129. Nie wiadomo, co Matejko na to odpowiedział. W tym samym mniej więcej czasie darował do Muzeum Czartoryskich szkic olejny konia do *Grunwaldu* z dedykacją dla Wł. Czartoryskiego. Zob. podziękowanie Wł. Czartoryskiego: Bibl. Czart., rkp. 7299 IV; Dom Matejki IX/2756.

⁷⁸ Matejko od dawna miał „Jalkę” (Serafińska widziała manekin w pra-

czając się w roku 1885 darem olejnego studium konia dla muzeum Czartoryskich⁷⁷.

W następnych latach w różnych sprawach pomagali Matejce w Paryżu ludzie z otoczenia Władysława Czartoryskiego, a także znajomi malarze: Krajewski i Kossowicz. Marceli Krajewski w latach 1871-1872, do załamania się niefortunnych rozmów z Działyńskim w sprawie sprzedaży *Unii* i *Kopernika*, załatwiał w Paryżu różne polecenia. W roku 1870, po wyjeździe z Paryża, Matejko za pośrednictwem Krajewskiego wysyłał fotografie dla mieszkających tam Polaków, a także zamówił malarski manekin firmy Leblond, na który nie mógł się od razu w Paryżu zdecydować z powodu wysokiej ceny; wskutek wojny realizacja zlecenia opóźniła się co najmniej o dwa lata⁷⁸. W roku 1872 Matejko sprzedał Działyńskiemu kilka egzemplarzy *Ubiorów w Polsce*. Krajewski namawiał wtedy Matejkę, by korzystając z pomocy (lub zaliczki) Działyńskiego przyjechał do Paryża kończyć *Batorego* na Salon, do czego jednak nie doszło. Na prośbę Matejki starał się bezskutecznie o przesunięcie terminu dostarczenia obrazu na wystawę (23 III); „uzbrojony wszelkimi rekomendacjami [był] u wszystkich, co tylko by mogli coś w tym względzie uczynić, [...] nawet u samego dyrektora sztuk pięknych”, hrabiego Nieuwerkerke. Zyskał też dla tej sprawy poparcie Działyńskiego, który ze swej strony „pomagał i starał się”⁷⁹.

W roku 1874, po wyjeździe z Paryża Maleszewskiego i Krajewskiego, Matejko zwrócił

się do Józefa Rustejki, mieszkającego w Hôte-lu Lambert sekretarza Działyńskiego, o pomoc w dostarczeniu na Salon *Batorego* wraz z wysłanym równocześnie obrazem Aleksandra Gryglewskiego. Rustejko otrzymał drzeworyt objaśniający (tzw. główki), który umieszczono później przy obrazie, miał też ułożyć francuski tytuł i tekst do katalogu. Do przenoszenia malowidła z wałka na blejtram wynajęto specjalistyczną firmę⁸⁰.

W roku 1880 w wystawieniu *Grunwaldu* i portretu dzieci artysty również pomagał Rustejko, a także Lubomir Gadon, do którego Matejko zwrócił się pod nieobecność księcia Czartoryskiego. Na mocy umowy z Matejką właściciel *Grunwaldu*, Dawid Rosenblum, był zobowiązany przesłać obraz do Paryża na własny koszt. Portret dzieci wyjechał z Krakowa pospieszonym pociągiem 9 marca, tj. dziesięć dni przed terminem przyjmowania prac na Salon⁸¹. Oba obrazy dotarły na miejsce w ostat-

cowni w r. 1865), ale widać nie tak dobrą, jak paryskiej roboty. Zob. Serafińska, *op. cit.*, s. 170-171; *Listy Matejki*, s. 115; Krajewski, Listy do Matejki z 9 V 1871 i 25 I 1872. W roku 1873 Krajewski opuścił Paryż. Obserwujemy pisać o nim J. Polanowska, *W Paryżu, Rzymie i w Wielkopolsce. Listy Marceliego Krajewskiego*, „Biuletyn Historii

Sztuki” 47, 1985, s. 275-288.

⁷⁹ Krajewski, List z Paryża do Matejki, 12 IV 1872; zob. też listy z 25 I i 6 II.

⁸⁰ Matejko, Listy do J. Rustejki, 26 II i 25 III 1874. Biblioteka Polska w Paryżu, Muzeum Adama Mickiewicza, sygn. 1109. W bibliografii J. Wiercińskiej i w katalogu *Obrazy olejne* jako

adresat listów podany jest ze znakiem zapytania T. Maleszewski. Nazwisko Rustejki wpisane jest na teczce archiwalnej. Obraz Gryglewskiego nie został przyjęty na wystawę (nie ma go w katalogu).

⁸¹ Matejko, List [do L. Gadona], 10 III 1880. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV. Zob. też także list M. Gorkowskiego do L. Gadona(?)

z 3 IV 1880. Termin upływał 20 III.

⁸² Y, *Nowiny paryskie*, „Bluszczy”, 1880, nr 16, s. 125.

⁸³ L. Gadon, Brulion listu do Matejki z 4 IV 1880, Bibl. Czart., rkp. 7298 IV. Gadon podaje stosunkowo niewielkie kwoty (195 fr. 95 c. za przewóz i 43 fr. za dostarczenie na wystawę), co wskazuje, że rachunek nie odnosi się do *Grunwaldu*, a tylko do portretu dzieci.

⁸⁴ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 209.

⁸⁵ Matejko, Telegram do L. Gadona, 28 V 1880, Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

⁸⁶ Zob. listy Gadona do Wł. Czartoryskiego w Bibl. Czart., rkp. 7265 II.

⁸⁷ Posiedzenie jury odbyło się we wtorek 1 VI. *Chronique des Beaux-Arts*, „Illustration”, 1880, 5 VI, s. 372 (artykuł odszukała dla nas p. Anna Tahinci). Listę nagrodzonych podała prasa 3 VI (zob. np. La Fare [Chalieu?], *Les Récompenses à l'exposition des beaux-arts*, „Gaulois”, 1880, 3 VI, s. 2).

⁸⁸ Matejko, List z Paryża do Gorzkowskiego, 7 VI 1880, Gorzkowski, *op. cit.*, s. 209.

niej chwili⁸². Czynności w Paryżu – skomplikowane z uwagi na format *Grunwaldu* – powierzono firmie spedycyjnej. Jej właściciel, Skwarcow, zatrzymał też rewers przyjęcia portretu dzieci, wydany przez zarząd wystawy, by później już samodzielnie odebrać i odesłać obraz do Krakowa. Rachunki za przewóz portretu kolejną do Paryża i za dostawę do pałacu na Champs-Élysées zapłacił Gadon z pieniędzy Czartoryskiego; Matejko miał zwrócić koszty wpłacając pieniądze na konto księcia w banku w Krakowie⁸³.

Pod koniec maja, gdy Matejko, namówiony przez Gorzkowskiego⁸⁴, postanowił nagle jechać na wystawę, prosił Gadona o zarezerwowanie noclegu i zdobycie biletów na uroczystość rozdania medali⁸⁵. Gadon prawdopodobnie nie mógł wykonać tych zleceń, bo wtedy właśnie wyjechał na kilka tygodni do Anglii⁸⁶. Podróż Matejki wypadła zresztą nie w czasie rozdania medali, a w okresie ogłoszenia werdyktu jury (2 VI⁸⁷) i zamknięcia wystawy na cztery dni w celu przewieszenia obrazów. Jak pisał Matejko do Gorzkowskiego, „przerwa kilkudniowa wystawy drażniła [go] trochę”⁸⁸. O kartę wstępu dla malarza starał się zaprzyjaźniony krytyk, Louis de Fourcaud. Zdobył ją 4 czerwca, dzięki czemu artysta mógł nazajutrz wygodnie zwiedzić wystawę, gdy była jeszcze zamknięta dla publiczności⁸⁹. Pisał w liście: „po ukończeniu czynności jury przeszliśmy salon na liczbę ogromny, ale w rzeczy nie osobiłwej; prócz kilku obrazów naprawdę dobrych, reszta mierna,

a są i takie, że Boże odpuść!”⁹⁰ Trudno powiedzieć, czy Matejko jadąc do Paryża spodziewał się, że może tam otrzymać jeszcze jakiś medal; w każdym razie jego zaufany sekretarz, Gorzkowski, nie wiedział, że kto raz zdobył najwyższą nagrodę, nie może już więcej nic dostać⁹¹.

Największe trudności wynikły z wystawieniem w Paryżu *Holdu pruskiego*. Tym razem za przewóz i montaż obrazu płacić miał Władysław Hefler (Hefller) na rachunek zamówionego u Matejki olejnego szkicu. Ten mieszkający w Paryżu i zasymilowany w środowisku francuskim Polak, który zapewniał, że „zawsze po polsku czuć będzie”, chciał też na podstawie objaśnienia Gorzkowskiego lub Matejki ogłosić we francuskiej prasie okazjonalne artykułiki, do czego jednak chyba nie doszło⁹². Obraz – tak jak poprzednie – wyeksponowano na adres Hôtelu Lambert, a pod nieobecność księcia zajmował się nim Lubomir Gadon, wykładając pieniądze za transport. Z Krakowa nadesłano kilka egzemplarzy „główek” do użycia na wystawie i ułożony przez Matejkę tytuł obrazu, zrećnie później przetłumaczony przez Gadona⁹³. Prace techniczne wykonała polecona przez Heflera firma Pepin-Malherbe. Obraz dostarczono w terminie (tzn. przed 15 III), ale nie od razu został dopuszczony na wystawę, ponieważ szerokość oryginalnych rzeźbionych ram przekraczała wymiary przewidziane w regulaminie.

⁸⁹ L. de Fourcaud, Listy do Matejki, 3 i 4 VI 1880. Dom Matejki, rkp. IX/3128. Znajomość rozpoczęła się w r. 1879, kiedy to Fourcaud napisał z Wiednia do Matejki, pragnąc złożyć mu wizytę w pracowni (Fourcaud, List do Matejki, 3 XI 1879. Dom Matejki, rkp. IX/3128). Do pierwszego spotkania doszło jednak dopiero w Paryżu, jak wynika z relacji Z. Cieszkowskiego (*Obce głosy o Matejce*, „Przegląd Polski”, 1885, t. 76, s. 82-83).

⁹⁰ Matejko, List z Paryża do M. Gorzkowskiego, 7 VI 1880, Gorzkowski, *op. cit.*, s. 209.

⁹¹ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 210.

⁹² W. Hefler, List do M. Gorzkowskiego, 16 II 1884; idem, Listy do L. Gadona, 6 i 9 IV 1884. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV. Hefler nabył szkic do *Holdu pruskiego* z r. 1874 (zaginiony).

⁹³ Matejko, Listy do Gadona, 7 i 17 III 1884; [Francuski tytuł obrazu *Hold pruski*]. *Ibidem*.

⁹⁴ L. Gadon, List do Wł. Czartoryskiego, 18 III 1884. Bibl. Czart., rkp. 7269 II, s. 471. Panna Joséphine Rousset prowadziła finanse Hôtelu Lambert.

⁹⁵ A. Vigneron [Le Sous Commissaire des Expositions des Beaux-Arts, délégué de la Société des Artistes], List do Gadona, 19 III 1884. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

⁹⁶ A. Bitner, List do Gadona, 19 III 1884. Bibl. Czart., Teki Emigrantów (Bitner). Bitner pisze niewyraźnie: „Walery Płuszewski [?] qui est au courant des usages du Salon”. Nie udało się zidentyfikować tej osoby.

⁹⁷ *Ibidem*; F. Trawiński, List [do Gadona], 31 III 1884. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

⁹⁸ Matejko, Telegramy do Gadona, 22, 23 i 26 III 1884; Telegram od nieznanego nadawcy z Paryża do Gadona, 29 III 1884. *Ibidem*.

⁹⁹ Zob. A. Vigneron, List do Gadona, 3 IV 1884 i brulion odpowiedzi Gadona z 3 IV. *Ibidem*. Tamże rysunek ram z opisem kolorystyki.

18 marca Gadon pisał do Czartoryskiego: „Mam dużo kłopotu z obrazem Matejki. Nie chcę przyjąć, bo ramy za szerokie. Smutno byłoby, żeby *Hold Pruski* odbył daremnie podróż do Paryża. A sam transport z Wiednia tutaj już kosztował 1120 fr., które pożyczylem na kilka dni od p. Rousset⁹⁴. Odwołanie Gadona od decyzji jury zostało załatwione odmownie 19 marca⁹⁵. O sytuacji i stanowisku komisji informowali Gadona: mieszkający w Paryżu architekt Czartoryskich, Albert Bitner, nieznany bliżej Walery Płuszewski (?), który miał się podjąć zamówienia nowych prowizorycznych ram⁹⁶, a także pracujący w Ministerstwie Sztuk Pięknych krytyk Florian Trawiński, późniejszy autor hagiograficznego biogramu Matejki w *Grande Encyclopédie*⁹⁷. Prowizoryczne ramy o szerokości nie przekraczającej 30 centymetrów, wykonane w Paryżu według telegraficznych wskazówek Matejki⁹⁸, miały być dostarczone około 10 kwietnia, czyli w okresie, kiedy trwało już wieszanie obrazów w salach wystawowych⁹⁹. Pod koniec czerwca na prośbę Matejki *Hold pruski* wysłano z Paryża na wystawę Akademii Królewskiej w Berlinie¹⁰⁰.

Dwa lata później zabiegi Gadona w sprawach Matejki zakończyły się mniej pomyślnie. Wiedeński malarz i konserwator obrazów Daniel Penther zapewne przez pomyłkę wysłał na adres Władysława Czartoryskiego

Wernyhorę. Obraz dotarł do Paryża 13 kwietnia, a więc miesiąc po terminie przyjmowania eksponatów na Salon. Adresat, nic nie wiedząc o przesyłce, odmówił jej przyjęcia¹⁰¹. Dopiero 30 kwietnia Matejko telegraficznie wyjaśniał nieporozumienie i prosił księcia o oddanie obrazu na Salon (co oczywiście było już niemożliwe) lub wystawienie w prywatnej galerii Sedelmeyera¹⁰². Pierwszego maja Gadon udał się do marszanda, który po obejrzeniu obrazu (około 5 maja), zgodził się go wystawić. Ponieważ jednak *Wernyhorę* nadesłano bez ram, trzeba było zlecić ich wykonanie (za kwotę 150 franków). W zabiegach wokół obrazu pomagał Gadonowi profesor szkoły rolniczej Konstanty Przeciszewski; telegramy i pieniądze (550 franków) wysyłał z Krakowa Zygmunt Cieszkowski, który w tym czasie zastąpił częściowo Gorzkowskiego w stosunkach z Matejką. Matejko miał nadzieję, że koszt przesyłki i ram zwróci się z dochodu z wystawy, ale finansowy efekt przedsięwzięcia nie jest nam znany¹⁰³.

Paryska podróż *Wernyhory* nie została odnotowana w polskiej literaturze przedmiotu, nie wspomina o niej nawet Gorzkowski. Wydaje się, że obrazu wystawionego u Sedelmeyera w maju lub czerwcu 1886 nie zauważyli też krytycy francuscy, zajęci otwartym wtedy Salonem. Sam Sedelmeyer, z dużym nakładem środków lansując

¹⁰⁰ Matejko, Telegram do Gadona, 19 VI 1884 i P. Pepin-Malherbe, Kartka do Gadona, 27 VI [1884]. *Ibidem*; Gorzkowski, *op. cit.*, s. 275.

¹⁰¹ Kwit „Transports par chemins de fer, Grande vitesse...”, z adnotacją: „refusé ignorant l'envoi. L. Czartoryski”; Ph. Klée & Cie, Agents en Douane, List do Wł. Czartoryskiego, 19 IV 1886, z adnotacją: „Odmówiono 20/4”. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

¹⁰² Matejko, Brulion telegramu do Wł. Czartoryskiego do Paryża, [30 IV (?) 1886]. Dom Matejki, rkp. IX/2981 (w bibliografii Wiercińskiej pod datą 1884 ze znakiem zapytania); Matejko, Telegram do Wł. Czartoryskiego, 30 IV 1886 (zmieniona wersja francuska). Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

¹⁰³ Zob. C. Sedelmeyer, Listy do Gadona z 1 i 6 V, Kwit odbioru obrazu od firmy spedycyjnej Ph. Klée & Cie (21 V), Kwit odbioru od Gadona 150 franków za zamówione ramy (3 VI 1886); Z. Cieszkowski, Telegramy z Krakowa: do Gadona (3 i 18 V) i do Wł. Czartoryskiego

(11 V); R. Perl, Spediteur, List z Wiednia do Wł. Czartoryskiego, 3 V 1886; Constantin Preciszewski, Bilet do Gadona, [maj 1886]. Wszystkie powyższe papiery w Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

¹⁰⁴ Zob. C. Sedelmeyer (ed.), *Christ before Pilate, by M. de Munkacsy*, Paris 1886; Z. Farkas, *Munkácsy és Sedelmeyer, w: „A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Evkönyve”*, 1953 (wyd. 1954), s. 607-613.

¹⁰⁵ Brożik (1851-1901) jeszcze jako student praszkiej akademii (w latach 1868-1870) zaprzysiął sobie przed obrazami Matejki, że zostanie malarzem historycznym. P. Krakowski, *Makart, austro-węgierski historyzm i Matejko*, „Rocznik Krakowski” 56, 1990, s. 34, 39.

¹⁰⁶ Zob. Z. Cieszkowski, *Obce głosy o Matejce*, „Przegląd Polski”, 1885, t. 76, s. 82-118.

¹⁰⁷ E. Rochlick, List do Matejki, 14 IV 1888. Dom Matejki, rkp. IX/3224.

¹⁰⁸ Dyplomy w Domu Matejki: rkp. IX/3471

wówczas Munkácsy'ego¹⁰⁴, skądinąd wielokrotnego konkurenta Matejki na Salonach, nie zadbał o odpowiednią reklamę *Wernyhory*. Nie wiemy, jak Sedelmeyer oceniał krakowskiego malarza. Jako teść wielbiciela Matejki, Václava Brožíka¹⁰⁵, mógł wprawdzie szanować w nim mistrza gatunku historycznego, ale chyba nie sądził, że obraz o tak niejasnej treści mógłby się spodobać francuskiej czy tym bardziej amerykańskiej publiczności, dla której często pracował. Jak wiadomo, w Europie *Wernyhora* zbierał różne recenzje¹⁰⁶, nieraz bardzo pozytywne; w Niemczech stał się nawet tematem symfonii¹⁰⁷; został też później doceniony w Ameryce, gdzie w latach 1893 i 1894 przyznano Matejce medale na wystawach w Chicago i San Francisco¹⁰⁸.

Dnia 2 marca 1887, prosto z wystawy w Kunstvereinie w Wiedniu, wysłano na adres księcia Czartoryskiego *Joannę d'Arc*; rachunki za przewóz koleją *par grande vitesse* miało zapłacić wiedeńskie Towarzystwo z tantiem należnych Matejce¹⁰⁹. Już 13 marca firma Pepin-Malherbe zmontowała wielkie malowidło i zarejestrowała na Salonie; obyło się więc bez komplikacji¹¹⁰. Wtedy chyba po raz ostatni zajmował się sprawami Matejki Lubomir Gadon, który spośród paryskich Polaków oddał naszemu malarzowi najwięcej przysług. Transport *Kościuszki* na wystawę światową w roku 1889 organizowała zapewne krajowa komisja w Wiedniu, podobnie jak w latach 1867 i 1878.

PARYŻ

Paryż Matejki to ludzie, których tam spotykał, a także zabytki i sztuka. Ocena stosunku Matejki do Francji i francuskiego malarstwa, a także wpływu, jaki Francja mogła mieć na jego twórczość, wykracza poza zakres naszej pracy. Powstrzymując się od analizy związku malarstwa Matejki ze współczesną mu sztuką francuską, wypada zaznaczyć, że niektóre prywatne wypowiedzi artysty przeczą wrażeniu, opartemu na jego późnych wystąpieniach jako dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, że „sztukę francuską, na takiej wyżynie wówczas stojącą, potępiał bez litości”¹¹¹. W każdym razie nie zawsze tak było. Wiemy, że Matejko w okresie studiów w Monachium marzył o wyjeździe do Francji; jego ideałem był Delaroche. W znanym liście z roku 1859 pisał: „gdybym mógł, to bym dziś wyjechał do Francji, tam widzę jedynie cel, do którego bym chciał dążyć. Delaroche, któremu tu lepiej poznał ze sztychów i fotografii, jest to, czego dusza moja pragnie, do czego wszystkie siły wyteżam”¹¹². Izidor Jabłoński wspomina o wielkiej atencji młodego Matejki dla paryskich malarzy: Delaroche'a, Scheffera i Horacego Vernet¹¹³. Jeszcze w roku 1867, gdy zwiedzał cmentarz Montmartre, odwiedził Matejko grób Delaroche'a¹¹⁴.

Oczywiście nie tylko we Francji miał Matejko okazję bliżej poznać ówczesną sztukę, choć

(Chicago) i IX/3470 (San Francisco).

¹⁰⁹ M. Terke [dyrektor zarządzający austriackiego Kunst-Verein w Wiedniu], List do Matejki, 5 III 1887. Dom Matejki, rkp. IX/3126; M. Gorzkowski, List do Gadona, 6 III 1887; Matejko, Telegram do Gadona, 12 III 1887. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

¹¹⁰ P. Pepin-Malherbe, Karta do Gadona, 14 III 1887. Bibl. Czart., rkp. 7298 IV.

¹¹¹ W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1971, s. 368.

¹¹² Matejko, List z Monachium do L. Serafińskiego, 8 III 1859. Serafińska, *op. cit.*, s. 65.

¹¹³ I. Jabłoński, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912, s. 46.

¹¹⁴ *Listy Matejki*, s. 77.

¹¹⁵ Matejko, List z Wiednia do żony, [czerwiec 1871]. *Ibidem*, s. 134. W wydaniu książkowym list jest błędnie datowany na lato 1872.

¹¹⁶ Portrety: Napoleona III i Vicomtesse de Ganey.

¹¹⁷ Słowo trudno czytelne.

¹¹⁸ Matejko, List z Paryża do Florianiana Cynka, 6 V (w liście błędna data 6 IV) 1865. Jak wspomniano wyżej w rozdziale I, w literaturze przyjmuje się, że w roku 1865 nie było Salonu Odrzuconych. P. Mainardi twierdzi, że w okresie II Cesarstwa zorganizowano je tylko dwukrotnie: w 1863 i 1864 (*Art and Politics of the Second Empire*, New Haven and London 1987, s. 124-125). Potwierdzają to pytania przez nas historycy sztuki z musée d'Orsay. Nie wiemy, czy Matejko rzeczywiście widział w Palais de l'Industrie obrazy odrzucone, być może zmagazynowane w oczekiwaniu na odbiór przez artystów, czy też, wiedząc np. od Surmackiego o poprzednich Salonach Odrzuconych, myślał, że także w 1865

wszystkie wystawy ustępowały paryskim pod względem wielkości i wagi. Będąc w Wiedniu krakowski artysta spieszył do Künstlerhausu, by „choć tam trochę nowszych rzeczy zobaczyć”; gdy w czerwcu 1871 zastał ekspozycję nieczynną, był wyraźnie zawiedziony¹¹⁵. Niewiele wiadomo o wrażeniach Matejki z Salonów i wystaw paryskich. Nieliczne wzmianki w korespondencji sugerują, że autor *Skargi* miał oczy otwarte i gust niezależny. W interesującym liście z Paryża do Florianiana Cynka z roku 1865, nie wykorzystanym chyba dotąd w literaturze, Matejko docenia np. obrazy odrzucone, odróżniając się tym od większości ówczesnych krytyków i publiczności, która Salony Odrzuconych traktowała z humorem. Trzeźwe uwagi młodego malarza godne są przytoczenia:

Z tutejszej wystawy rachunku trudno zdać, taka bowiem masa obrazów i rzeźb, bowiem 3500 czy 3600 sztuk robót to jednak trzeba czasu i miejsca, by pomieścić i ocenić wszystko. Z obrazów pierwsze miejsce i medal otrzymał Cabanel Alexander, profesor, członek Instytutu Francuskiego, zresztą kawaler orderów i medali różnych. Portret Napoleona i jakiejś Vicomtesy¹¹⁶ przyniosły mu niezawodne pierwszeństwo. Za tymi robotami stają inne różnego gatunku i wagi obrazy, którym przyznano medale, ale podług mnie wątpliwej wartości i zasług niektórych [podkreślenie Matejki]. Do tej liczby policzyć należy jeszcze trzecią serię obrazów nie zaszczyconych dekoracją, a na koniec obrazy nie przyjęte, ale często bardzo wielkich zasług, (po pańskiej¹¹⁷ części), które publika głupia uważa za gorsze od innych, a tym więcej od medalowanych. Jam innego zdania¹¹⁸.

Z ostatnich stwierdzeń nie należy wnosić, że Matejko był zwolennikiem realizmu czy Maneta, którego *Olimpia* została zresztą dopuszczona na Salon 1865. Jak pisze Pierre Vaisse, większość artystów odrzuconych, zarówno w roku 1863, jak w następnych latach, uprawiała sztukę równie tradycyjną, jak ich bardziej szczęśliwi koledzy¹¹⁹. Z listu Marcellego Krajewskiego dowiadujemy się jednak, że kilka lat później, na ostatnim Salonie II Cesarstwa, Matejce bardzo podobała się *Salome* Henri Regnaulta¹²⁰, obraz o śmiałej kolorystyce, „płaskim” modelunku i swobodnej fakturze. To głośne dzieło młodego artysty, powszechnie uznane za nowatorskie i oryginalne, było chwalone nawet przez konserwatywnych krytyków starszego pokolenia¹²¹.

Z późniejszego okresu, głównie za pośrednictwem Gorzkowskiego, znamy wypowiedzi Matejki niechętnie sztuce francuskiej, a zwłaszcza nowym kierunkom: realizmowi i pleneryzmowi. W roku 1878 twórca *Grunwaldu* mówił podobno, że „stan sztuki we Francji jest bardzo ciekawy, ale prędko znudzi i nie można patrzeć się długo na ich utwory”, w przeciwieństwie do dzieł dawnych mistrzów. Na „ogromnym” Salonie 1880 zauważył „kilka obrazów naprawdę dobrych, reszta mierna, a są i takie – pisał – że Boże odpuść!” W latach osiemdziesiątych wraz z pogłębianiem się ksenofobii i teocentryzmu w widzeniu świata, Matejko, gdy mówił „o artystycz-

obrazy odrzucone znajdują się w gmachu wystawy.
¹¹⁹ P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, s. 96.

¹²⁰ „Regnault malarz, który wystawił świętą Salomeę na złotym tle jasnym – zginął w bitwie pod Paryżem – przypominać sobie ten obraz, który tak Wam się podobał”. M. Krajewski, List z Montrésor do Matejki, 9 V 1871.

¹²¹ Zob. np. H. Delaborde, *Le Salon de 1870*, „Revue des deux mondes”, 1870, t. VI, s. 696-698.

nych na zachodzie Europy kierunkach sztuki oraz o ich wpływach na młode pokolenie artystów, bardzo szkodliwych, [potępiał] bezmyślny realizm w sztuce, jako odcień dzisiejszych socjalnych lub bezwyznaniowych prądów w umysłach”; miało się to odnosić m.in. do twórczości Aleksandra Gierymskiego (1888). W roku 1891, ostrzegając przed źle zrozumianym pleneryzmem, napominał studentów, „aby za wcześniej i nie dość przygotowani w artystycznym zawodzie nie wyjeżdżali za granicę”¹²². Krytyka objęła nie tylko kierunki nowatorskie. W głośnym wystąpieniu na inauguracji roku akademickiego 1884/85 Matejko, z okazji śmierci Makarta (1884), tłumaczył przyczyny chorób umysłowych wśród malarzy brakiem wiary. Dostało się też wtedy Munkácsy’emu, który jeszcze jako student w Akademii wiedeńskiej domalował Chrystusowi buty węgierskie i podkreślone wąsy¹²³. Munkácsy dowiedział się z prasy o uwagach Matejki i zażądał od niego wyjaśnień. W liście wysłanym do Paryża Matejko zapewnił węgierskiego artystę, że nie myślał go obrażać i że jego wypowiedź dotyczyła tylko kwestii naśladowania mistrzów¹²⁴. W przemowie do studentów jako odstręczający przykład został także wymieniony ilustrator Biblii, Gustave Doré (zm. 1883), z którym zresztą Matejko zetknął się cztery lata wcześniej podczas swego ostatniego pobytu w Paryżu¹²⁵. Krytycyzm Matejki był bezkompromisowy; nie złagodził go

¹²² Gorzkowski, *op. cit.*, s. 161, 209, 358, 426.

¹²³ Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*. (Matejko nie dostał medalu [w Berlinie]. Matejko gdy mówi. Dlaczego Makart, Munkaczy, Doré zwariowali), „Prawda”, 1884, nr 43, s. 512. Konsultowani przez nas węgierscy historycy sztuki András Hadik i Pál Ritóok nie znają tego epizodu z życia Munkácsy’ego, jego choroba jest natomiast faktem. Gorzkow-

fakt, że w roku 1880, na przekór przeważającej nad Sekwaną opinii, Doré chwalił *Bitwę pod Grunwaldem*¹²⁶.

Oprócz wystaw nowoczesnego malarstwa Matejko oglądał w Paryżu muzea i zabytki. Najbardziej systematycznie oddawał się zwiedzaniu podczas pierwszej podróży do Francji w roku 1865. W drodze do Paryża Matejkowie zatrzymali się w Pradze, Dreźnie, Lipsku, Magdeburgu i Kolonii¹²⁷. Na miejscu – wedle słów Teodory Matejkowej – pragnęli „wszystko zwiedzić, co tylko można w Paryżu i okolicach, i wynosić się z niego co rychlej”. Codzienne chodzenie po ulicach i galeriach męczyło żonę artysty i doprowadzało niemal do płaczu¹²⁸. Matejko po kilka godzin dziennie – zwykle w towarzystwie żony – rysował w Luwrze i muzeum Cluny. Po kilku tygodniach Teodora pisała: „[Jasiek] pracuje z ogromnym zapałem, dużo już ma notatek, ale to wszystko mało dla niego, coraz więcej

ski w swojej relacji pisze (*op. cit.*, s. 282), że według Matejki Munkácsy „dla schlebiania Węgom [...] przy malowaniu Chrystusa wprowadził węgierskie sukmany i buty”, co wydaje się niećcisłe, bo jego obrazy religijne odznaczają się właśnie kostiumologiczną poprawnością.

¹²⁴ Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum*

veto. (List Munkaczego [do Matejki]. *Trudna odpowiedź*), „Prawda”, nr 46, s. 549; *Matejko i Munkacsy*, „Rola”, 1885, nr 9, s. 106; Gorzkowski, *op. cit.*, s. 282, 284. Zob. też inne pozycje odnotowane w *Polskiej bibliografii sztuki* (t. I, część 1) pod nr. 6836, a także pozycje w nich wzmiankowane.

¹²⁵ L. de Fourcaud, List do Matejki, bez

daty (czerwiec 1880). Dom Matejki, rkp. IX/3128.

¹²⁶ O zdaniu Dorégo na temat *Grunwaldu* zob. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 210.

¹²⁷ Serafińska, *op. cit.*, s. 144-146, 153.

¹²⁸ T. Matejkowa, List z Paryża do matki, Pauliny Giebułtowskiej, (środa rano) [12 IV] 1865. *Ibidem*, s. 151.

i więcej by robił, bo wszystko mu się podoba, a wszystko mu potrzebne, jest nienasyconym. Czasem, jak nie mogę go wyprowadzić z której galerii lub muzeum, to mu każę oczy zamknąć i wyprowadzam z ogromnym staraniem pierwszymi lepszymi drzwiami¹²⁹. Kilkakrotnie Matejkowie wyjeżdżali poza Paryż, najczęściej pod opieką Surmackiego. Wiemy o ich wizycie w Wersalu i Fontainebleau (gdzie spędzili Wielkanoc), a planowali też wybrać się do St.-Denis, St.-Germain-en-Laye, a nawet do Hawru¹³⁰. Zachowane relacje Matejki z tych podróży są bardzo lakoniczne. Po wizycie w Wersalu pisze np.: „wczoraj, w niedzielę, byliśmy w Wersalu z Surmackim, oglądaliśmy Pałac, Galerie i ogród ogromny, którego jeszcze raz trzeba będzie zwiedzić, kiedy wody puszcza, ma to być coś bardzo ciekawego¹³¹. Nic nie wspomina o sławnym wówczas muzeum historycznym, urządzonym w Wersalu w latach trzydziestych przez Ludwika Filipa. Obrazy historyczne w muzeum musiały go wtedy zainteresować, skoro nabył obszerny (choć nie ilustrowany) przewodnik zawierający chronologiczne indeksy tematów i artystów. Wobec braku rycin, z tej francuskojęzycznej publikacji korzystało później głównie młodsze pokolenie Matejków, jak o tym świadczą dziecięce rysunki, zdobyjące wolne kartki zachowanego egzemplarza¹³².

Oprócz zwiedzania zajmowały Matejkę w Paryżu sprawy praktyczne. Co najmniej od

¹²⁹ T. Matejkowa, List z Paryża do matki, 24 IV 1865. *Ibidem*, s. 158 (oraz s. 151, 155).

¹³⁰ *Ibidem*, s. 154-156, 158.

¹³¹ Matejko, List z Paryża do Pauliny Giebułtowskiej, 24 IV 1865. *Ibidem*, s. 155.

¹³² E. Soulié, *Notice des peintures et sculptures composant le Musée Impérial de Versailles, I et II partie, Versailles 1854-1855*, 508 + 861 s. (w jednym tomie). Dom Matejki, sygn. IX 288.

roku 1867 krakowski artysta zaopatrywał się nad Sekwaną w materiały malarskie, ze względu na lepszą jakość i niższą cenę. Podczas drugiego pobytu kupował tam płótno na *Unię* i farby, „nierównie tańsze jak w Krakowie¹³³. W roku 1870 rozważał zakup manekinu¹³⁴, a w następnych latach regularnie zamawiał – z pomocą Gorzkowskiego – farby, pędzle i płótna wielkiego formatu: w roku 1882 na *Sobieskiego*, w 1884 na *Joannę d’Arc*, w 1887 na *Kościuszkę*. Po raz ostatni zamówiono materiały u Edouarda w lutym 1893, w roku śmierci Matejki¹³⁵.

Podróże do Paryża były dla Matejki dość trudnym doświadczeniem z powodu nieznamności języka, niedostatku środków, konieczności załatwiania spraw praktycznych, a czasem też uciążliwego towarzystwa. Pod koniec życia zachował jednak o nich dobre wspomnienie. O ile w roku 1870 męczyły go hołdy mieszkających w Paryżu Polaków¹³⁶, to z późniejszych relacji widać, że lubił wracać do nich myślami. Wspomnienia te, w wersji zanotowanej przez Gorzkowskiego, wydają się nieco ubarwione. Np. w roku 1878 Matejko, „mówiąc o swoich uprzednich podróżach i o bytności w Paryżu, nadmieniał, że [...] odbierał parę tysięcy wizytowych biletów od różnych w Paryżu osób, że ponieważ mu za obraz *Unii lubelskiej* nie przyznano medalu, więc było wielkie pomiędzy artystami z tego niezadowolone, że artyści w Paryżu sami chcieli swoim kosztem wybić mu złoty medal i od siebie go

¹³³ Matejko, List z Paryża do żony, 29 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 81.

¹³⁴ Zob. wyżej, przypisy 78.

¹³⁵ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 228, 269, 323, 459.

¹³⁶ „Zresztą wymawiam się jak mogę wszelkim napaćdom ludzkim – wskutek czego nawet niejaki małe poróżnienie w zdaniach z Maleszewskim nastąpiło, chciał bowiem widać prowadzić mnie między ludzi swoich, czego wcale nie życzę sobie”. Matejko, List z Paryża do żony, 22 VI 1870. *Listy Matejki*, s. 116.

ofiarować, że rząd francuski dowiedziawszy się o tym ofiarował mu Legię Honorową¹³⁷. Krakowskiego artystę wyraźnie ujmowały honory doznawane od Francuzów i jeszcze w roku 1887, żaląc się na stosunki w Galicji i lwowskie Namiestnictwo, wspominał życzliwość ministra Richarda¹³⁸. Z czasem jednak, gdy przestał odnosić sukcesy na wystawach, poczuł się niedoceniony. Jeżeli w roku 1870 – inaczej niż wielu krytyków – był skłonny oddać pierwszeństwo obrazowi Tony Robert-Fleury'ego¹³⁹, a o Francuzach mówił, że „jeszcze oni o wiele sprawiedliwsi niż Niemcy lub inni wszyscy”¹⁴⁰, to później podejrzewał paryskich jurorów i recenzentów o złą wolę. Uważał, że obrazy jego – poczynając od *Grunwaldu* – wieszano specjalnie wysoko, aby ich nie było widać¹⁴¹.

Hagiograf Gorzkowski był pewien, że brak powodzenia Matejki w Paryżu w latach osiemdziesiątych wynikał z jego bezkompromisowej moralnej postawy i stronniczości krytyków. Twierdził, iż „ustalony w Paryżu jest zwyczaj, że każdy artysta musi hojnie przepłacać gazety, aby o jego obrazie pochlebne wychodziły opisy i zdania. Ponieważ więc Matejko ten zwyczaj bardzo potępiał i nigdy żadnym gazetom, ani we Francji, ani w innych krajach, nie dawał haraczu, przeto sprawozdawcy Francuzi bardzo się za to na nim zemścili”¹⁴². Dodajmy, że do krytycznych opinii Matejko nie przy-

¹³⁷ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 171-172. W r. 1870 ofiarowano Matejce medal wybity w srebrze z okazji trzechsetnej rocznicy Unii, z wrytym na krawędzi napisem „Janowi Matejce, Wychodźcy. Paryż 1870”. P. Umiński, *Mistrz Matejko i uznanie jego zasług przez współczesnych*, odbitka z „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych” t. 2, 1894, nr 1/2, s. 11.

¹³⁸ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 330.

¹³⁹ *Listy Matejki*, s. 113.

¹⁴⁰ Matejko, List z Paryża do żony, 22 VI 1870. *Ibidem*, s. 117.

¹⁴¹ Gorzkowski, *op. cit.*, s. 210, 338, 343. O tym, że obraz Matejki źle wisiał (w r. 1889) wspomina Jerzy Mycielski (*Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy*, Kraków 1890, s. 231).

¹⁴² Gorzkowski, *op. cit.*, s. 343.

wiązywał już wtedy wiele wagi, skoro podczas trwania Salonu w roku 1887 chciał podarować narodowi francuskiemu *Joannę d'Arc*¹⁴³, obraz przyjęty przez francuskich recenzentów chyba najgorzej: ironią lub milczeniem. Odpowiedź na pierwsze prace, w latach 1865-1870, była nie tylko przychylna, ale i rzetelna, co postaramy się pokazać w kolejnych rozdziałach.

¹⁴³ Matejko, Pismo do narodu po ukończeniu *Joanny d'Arc*, 13 VI 1887. Dom Matejki, rkp. IX/2968.

KAZANIE SKARGI (1865)



7. Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864, Salon 1865. Warszawa, Muzeum Narodowe

W roku 1865 decyzje jury o przyznanych medalach zostały ogłoszone wyjątkowo już w chwili otwarcia wystawy¹. Informacja o wyróżnieniach znajdowała się pod obrazami², a zatem każdy wchodzący z westybulu do salonu honorowego mógł zauważyć, że autor *Kazania Skargi* (il. 7) został nagrodzony.

Jak już wspomniano w rozdziale I, Salon w roku 1865 był drugim z kolei zorganizowanym według nowego regulaminu, który oprócz dwóch medali honorowych (po jednym za malarstwo i rzeźbę) przewidywał jednolitą klasę medali, w dziale malarstwa i rysunku w liczbie czterdziestu. W roku 1865 przyznano 41 medali, zapewne dlatego, że jeden z nich przeznaczono dla kuzynki Napoleona III, księżniczki Matyldy. Wystawa obejmowała 3559 eksponatów (w tym 2243 obrazy), czyli niewiele więcej niż w roku 1864 i znacznie więcej niż w 1863, kiedy to wskutek wyjątkowej surowości jury urządzono po raz pierwszy Salon Odrzuconych, liczący niespełna 700 pozycji³. Ponieważ w roku 1864 Salon Odrzuconych

¹ Zob. P. Mantz, *Salon de 1865*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1865, t. 18, l. VI, s. 490; A. Audéoud, *Exposition de 1865*, „Revue indépendante”, 1865, nr 23 (15 VI), s. 722.

² Teodora Matejkowa pisała w pierwszych dniach maja: „artyści [medalc] po wystawie dopiero dostają, teraz tylko na obrazie jest napisane, że w każdym razie Janek jest medalowany”. T. Matejkowa, List z Paryża do ks. S. Giebułtowskiego, 1865 [przed 8 V]. S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, wyd. 2, Kraków 1958, s. 161.

³ Były już Salony liczniejse: w latach 1848, 1850-1851, 1859 i 1861.

wypadł bardzo słabo, w roku 1865 już go nie organizowano. Matejko w liście do Floriana Cynka wzmiankował wprawdzie obrazy nie przyjęte, „często bardzo wielkich zasług”, ale nie wiadomo, gdzie mógł je oglądać⁴. Krytycy piszą wyraźnie, że artyści odrzuceni zostali wreszcie odrzuceni naprawdę, bo – inaczej niż w poprzednich latach – nie pozwolono im wystawić swoich prac w wydzielonych salach Palais de l'Industrie. Niektórzy recenzenci ubolewali jedynie, że ta słuszna decyzja została podjęta w sposób arbitralny⁵.

Oprócz artystów wykluczonych przez jury, na wystawie zabrakło też malarzy uznanych, którzy powstrzymali się od wysłania swych prac. Wśród wielu nieobecnych wymieniano m. in. Winterhaltera, Knausa, Lehmana, Willemsa, Comte'a, Hamona, Théodore'a Rousseau, Milleta i Rosę Bonheur. Zdaniem konserwatywnych krytyków dobrowolne absencje były skutkiem zbyt dużej częstotliwości Salonów, która uniemożliwiała przygotowanie ambitnych dzieł, a zwłaszcza tradycyjnych obrazów w dużym formacie, np. historycznych⁶. Trzeba pamiętać, że właśnie regulamin ogłoszony w jesieni 1863 przywrócił po dziesięcioletniej przerwie Salony doroczne.

Zgodnie ze zwyczajem, obrazy uznane za najważniejsze – z przyczyn artystycznych lub z powodu rangi portretowanych osób – zgromadzono w głównym, kwadratowym salonie, zwanym salonem honorowym (*salon d'honneur*). W pozo-

⁴ Matejko, List z Paryża do Floriana Cynka, 6 V 1865 (w liście błędna data 6 IV). Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. IT 510. Nie jest wykluczone, że Matejko wiedział np. od Surmackiego o poprzednich Salonach Odrzuconych i myślał, że także w r. 1865 obrazy odrzucone znajdują się w gmachu wystawy.

⁵ Zob. np. Audéoud, *op. cit.*, s. 726.

⁶ Zob. np. *ibidem*, s. 721.

stałych salach obrazy były rozwieszane w układzie alfabetycznym, według nazwisk malarzy, z wyjątkiem dwóch salonów przeznaczonych na dzieła wielkiego formatu. Jak pisze jeden z krytyków, w salonie zachodnim widniało kilka dobrych płócien wśród wielu słabych, a salon wschodni miał pomieścić wszystko, co uznano za bezwartościowe lub co chciano poświęcić⁷.

W salonie honorowym obraz Matejki znalazł się w bardzo prestiżowym towarzystwie. Zawieszono go obok portretu Napoleona III (il. 8), autorstwa Alexandre'a Cabanela, nagrodzonego medalem honorowym. Portret ten recenzenci uznali wprawdzie za nieudany, ale jego oficjalny charakter i pozycja Cabanela – członka Instytutu i oficera Legii Honorowej, a przede wszystkim ulubionego malarza Napoleona III – przyniosły mu, jak sądził Matejko, „niezawodne pierwszeństwo”⁸. W rzeczywistości głosy podzieliły się między dwóch członków komisji: Cabanela i Corota, i dopiero w 28 głosowaniu wygrał autor portretu cesarza⁹. Według niektórych krytyków było dziwne, że jurorzy głosowali za pejzażystą, podczas gdy można było wybrać wśród dzieł Gustave'a Moreau, Ribota, Schreyera, Matejki, Robert-Fleury'ego i Cabanela¹⁰. Pejzaże nadesłane przez Corota uważano zresztą za stosunkowo słabe¹¹. Trzeba powiedzieć, że szacowny artysta, który swój pierwszy medal otrzymał już w roku 1833 i od dawna znajdował się poza konkursem, był w latach sześćdziesiątych źle traktowany przez jury: na

⁷ *Ibidem*, s. 726. Być może Matejko, pisząc o obrazach odrzuconych, miał na myśli zawartość salonu wschodniego?

⁸ Matejko, List do Cynka, 6 V 1865.

⁹ Geronte [Victor Fournel?], *Le Salon de 1865. Lettres au jury de l'Exposition*, „Gazette de France”, 1865, 18 V. Pseudonim, którego nie notują znane nam słowniki, rozwiązuje T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1985, s. 287.

¹⁰ E. Chesneau, *Beaux-Arts. Salon de 1865*, „Constitutionnel”, 1865, 2 V.

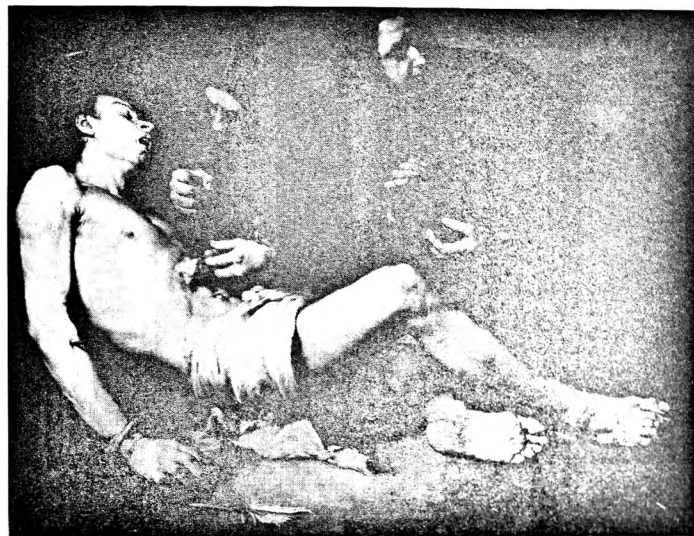
¹¹ Zob. np. E. About, *Salon de 1865*, „Petit Journal”, 1865, 21 V, s. 3; Gonzague Privat, *Place aux jeunes! Causeries critiques sur le Salon de 1865*, Paris 1865, s. 32.



8. Alexandre Cabanel,
Portret Napoleona III,
Salon 1865.
Baltimore, The Walters
Art Gallery

wystawie światowej w roku 1867 przyznano mu jedynie medal drugiej klasy.

Zwycięstwo Cabanela budziło sprzeciw wielu krytyków. Wskazywano, że członkowie jury nie powinni ubiegać się o medal honorowy. Młody sprawozdawca i malarz Gonzague Privat typował do tej nagrody Théodule'a Ribota, autora obrazu *Św. Sebastian* (il. 9), utrzymanego w „hiszpańskiej” ciemnej manierze. Niektórzy uważali wprawdzie obraz Ribota za pastisz Ri-



bery, inni jednak, jak Privat, sądzili, że artysta będzie nowym – po Courbecie – przywódcą szkoły realistycznej¹².

O portrecie Napoleona III Cabanela mówiono, że nie spełnia wymogów jakie stawia się przed sztuką poważną, a przed wizerunkiem monarchy w szczególności. Sądzono, że „portret, w zależności od sposobu w jaki został potraktowany przez artystę, zbliża się do historii, do ideału, bądź do malarstwa rodzajowego”. Cabanel, zamiast portretu historycznego, dał banalny i pozbawiony wyrazu portret dworski¹³. Według Paula de Saint-Victor, obraz Cabanela nie jest portretem historycznym ani portretem intymnym, a jedynie portretem

9. Théodule Ribot,
Św. Sebastian,
Salon 1865.
Paryż, musée d'Orsay

¹² Privat, *op. cit.*, s. 17-24.

¹³ L. Lagrange, *Le Salon de 1865*, „Correspondant”, 1865, t. 59 (n.s. t. 23), mai, s. 144-145.



10. Adolphe Yvon, *Zdobycie fortu Malachow na Krymie 8 IX 1855*, Salon 1857 i wystawa światowa 1867. Wersal, Musée national du Château

¹⁴ P. de Saint-Victor, *Salon de 1865*, „La Presse”, 1865, 21 V.

¹⁵ *Prise de Malakoff, 8 septembre 1855*. Wersal, Musée national du Château. P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven and London 1987, s. 116.

¹⁶ *Les Vainqueurs, retour au camp*, 1862. Marsylia, Musée des Beaux-Arts.

modnym (*fashionable*)¹⁴. Wyżej stawiano wykonany przez Cabanela portret wicehrabiny de Ganey.

Na ścianie z obrazem Matejki wisiły dwa nagrodzone medalami malowidła batalistyczne, związane z wojną krymską. Ekspozowanie w salonie honorowym kompozycji o tej tematyce było już tradycją: w roku 1857, na pierwszym Salonie zorganizowanym w Palais de l'Industrie, obok portretów pary cesarskiej zwracało uwagę nagrodzone medalem honorowym wielkie płótno Adolphe'a Yvona *Zdobycie fortu Malachow na Krymie* (il. 10)¹⁵. W roku 1865 w pobliżu *Kazania Skargi* znajdował się obraz Paula-Alexandre'a Protais *Zwycięzcy, powrót do obozu* (il. 11)¹⁶, a po drugiej stronie portretu Napoleona III – *Szarża artylerii*



gwardii cesarskiej na Krymie 16 sierpnia 1855 (il. 12), pędzla działającego we Francji niemieckiego artysty Adolfa Schreyera¹⁷. Malarstwo batalistyczne reprezentowali też *Kirasjerzy pod Waterloo* Hippolyte'a Bellangé (il. 14)¹⁸. Salę zdobiło ponadto wiele portretów znanych osobistości. Jak pisał jeden z krytyków, były wśród nich obrazy bardzo słabe i postaci bardzo brzydkie, „bo to, co oficjalne, niekoniecznie jest piękne”¹⁹. Naprzeciw portretu cesarza widniał wielki portret królowej Hiszpanii, autorstwa naturalizowanego we Francji Włocha Tito Marzocchi de Bellucci. Obok umieszczono wysoko dwie maszyny przedstawiające Perseusza i Andromedę²⁰. Według Théophile'a Gautier tego rodzaju malarstwo nie budziło już zainteresowania publiczności: „Zwiedzający, zajęci pracami małego

11. Paul-Alexandre Protais, *Zwycięzcy, powrót do obozu*, 1862, Salon 1865. Marsylia, Musée des Beaux-Arts

¹⁷ *Charge de l'artillerie de la garde impériale à Traktir en Crimée, le 16 août 1855*. Do niedawna w muzeum w Agen, obecnie w Paryżu w muzeum d'Orsay.

¹⁸ *Cuirassiers à Waterloo traversant le chemin creux*, 1865. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (depozyt w École de la Santé Navale).

¹⁹ Audéoud, *loc. cit.*

²⁰ Temat *Uwolnienia Andromedy* zrealizowali



12. Adolf Schreyer, *Szarża artylerii gwardii cesarskiej na Krymie 16 sierpnia 1855*, Salon 1865. Paryż, musée d'Orsay (wg ryciny)

Émile Bin (1825?-1897) i Louis-Noël Duveau (1818-1867).

²¹ T. Gautier, *Salon de 1865*, „Moniteur universel”, 1865, 18 VI.

²² Audéoud, *op. cit.*, nr 24 (I VII), s. 749.

formatu, rzadko podnoszą wzrok ponad dolny uprzywilejowany rząd obrazów (*cimaise*) i nie zdają sobie sprawy, ile prawdziwego talentu wymagają te niemodne już kompozycje mitologiczne²¹. Oprócz malowideł „oficjalnych” i należących do tradycyjnych gatunków, w salonie honorowym znaleziono też miejsce dla pejzaży, m. in. dla obu płócien Corota, zapewne dlatego – jak ironizował jeden z krytyków – by pocieszyć mistrza po porażce we współzawodnictwie do medalu honorowego, medalu stworzonego wyłącznie dla jurorów²². Z pejzaży barbizończyków można było oglądać obraz Charlesa-François Daubigny. Dużą część ściany wejściowej zajmowała barwna „oficjalna marina” Théodore’a Gudina *Przybycie cesarza do Genui*, nazywana przez recenzentów „skandalicznym ciastem morskim” lub „gigantycznym ciastem sabaudzkim na półmisku z czeskiego szkła, posypanym konfiturami, przybrany wielką ilością cukierków, wstążek, kawałków

kolorowego papieru, i zwieńczonym bitą śmietaną²³.

Widzów przyciągały sceny współczesne, na przykład *Przyjęcie posłów syjamskich przez Napoleona III w Fontainebleau* Gérôme’a (il. 15). Ten beznamiętnie malowany obraz, przedstawiający ambasadorów czołgających się na kolanach w galerii pałacu, uważali krytycy za groteskowy, dla szerokiej publiczności stanowił on jednak niejaką atrakcję²⁴. Z obrazów historycznych zwracano uwagę na *Lądowanie purytanów w Ameryce Północnej* hiszpańskiego malarza Antonio Gisberta (il. 16)²⁵. O ile można wierzyć relacjom, największe zainteresowanie zwiedzających budziło płótno Matejki. Wśród przyczyn, które mogły się na to składać, wymienić można – poza ekspresyjnymi walorami dzieła – prestiżową lokalizację w salonie honorowym koło portretu cesarza, duży format, a także egzotykę i niejasność tematu. Korespondent „Biblioteki Warszawskiej” twierdził, że „Francuzi tłumnie

²³ *Ibidem*, s. 750.

²⁴ *Audience impériale accordée aux ambassadeurs siamois*. Wersal, Musée national du Château. O reakcjach publiczności pisze Mathurin de Lescure (*La Peinture et la sculpture au Salon de 1865*,



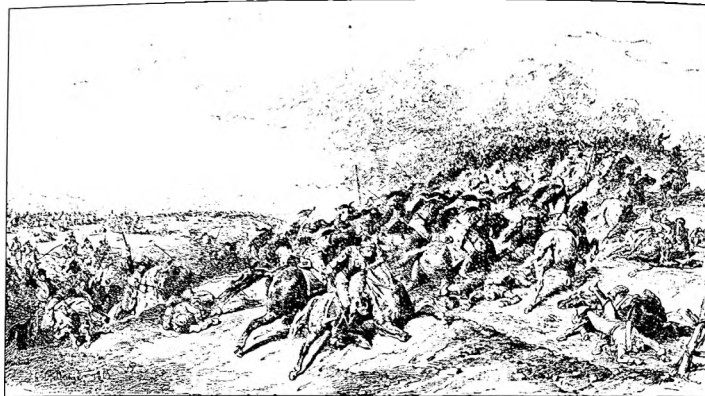
1965. M. Schreyer. Une charge d'artillerie. — Tout le monde la trouve très-bonne. Il n'y a que les chevaux qui la trouvent mauvaise.

13. Amédée de Noé, pseud. Cham, Karykatura obrazu Schreyera *Szarża artylerii*, 1865

„Revue contemporaine”, 1865, 2^e série, t. XLV (t. LXXX de la collection), mai & juin, s. 542).

²⁵ *Débarquement des Puritains en Amérique*. Miejsce przechowywania obrazu nie jest

mi znane. Słownik Bénézita odnotowuje, że *Lądowanie purytanów* sprzedano na aukcji J. Campbella 25 I 1935. Jednakże niska cena (320 dolarów) wskazuje, że była to raczej replika lub szkic.



14. Hippolyte Bellangé, *Kirasjerzy pod Waterloo*, 1865, Salon 1865. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (rysunek artysty według obrazu)

²⁶ „Biblioteka Warszawska”, 1865, t. 2, s. 571. Korespondencja jest datowana 20 maja. W innej gazecie zanotowano, że „około tego obrazu tłok zawsze”. *Sztuki Piękne*, „Tygodnik Mód i Nowości”, 1865, nr 30, 17/29 VII, s. 6. Trudno natomiast zweryfikować przytoczoną przez K. M. Górskiego relację o owacji dla Matejki: „Opowiadano już

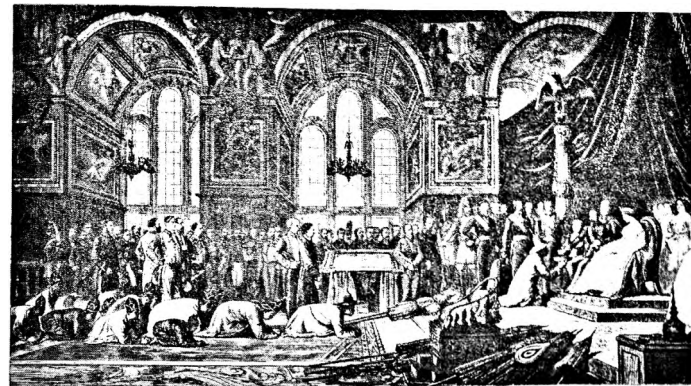
zatrzymują się przed tym cudownie pięknym obrazem”²⁶. Mniej entuzjastyczny w ocenie krytyk „Gazette des Beaux-Arts” pisał, że „po otwarciu wystawy uwaga zwiedzających skupiła się na wielkim obrazie zawieszonym w salonie honorowym i podpisanym nieznanym nazwiskiem p. Matejki”²⁷.

Z perspektywy francuskich krytyków wystąpienie na Salonie, a zwłaszcza zdobycie

nie raz, jak po wyznaczeniu nagród publiczność szukała oczyma po salonie twórcy obrazu, który otrzymał medal złoty; wreszcie ukazał się niski, z postawy niepozorny człowiek, człowiek o dziwnej, zupełnie niecodziennej twarzy. I zgromadzenie zgotowało Matejce doraźną owację”. K. M. Górski, *Przegląd współczesnej naszej sztuki*.

Działalność Jana Matejki między r. 1863 a 1873, „Biblioteka Warszawska”, 1895, t. 3, s. 281. Warto przypomnieć, że medale były „wyznaczone” już przed otwarciem wystawy.

²⁷ Mantz, *op. cit.*, s. 506. Zob. też A.-J. Du Pays (*Salon de 1865*, „Illustration”, 1865, t. 45, 13 V, s. 298), który wymienia *Kazanie Skargi* wśród obrazów budzących zainte-



15. Jean-Léon Gérôme, *Przyjęcie posłów syjamskich przez Napoleona III w Fontainebleau*, 1864, Salon 1865. Wersal, Musée national du Château (wg ryciny)

medalu przez Matejkę, malarza nieznanego wcześniej w Paryżu, było udanym debiutem. Trzeba dodać, że był to sukces stosunkowo wczesny. Wystawiając *Kazanie Skargi* Matejko miał niespełna 27 lat, co odpowiada średniej wieku jego francuskich rówieśników w czasie debiutu na Salonie. Uzyskanie medalu następowało jednak zwykle później; średnia wieku nagrodzonych malarzy francuskich wynosiła w chwili pierwszego wyróżnienia ponad 30 lat²⁸. Cudzoziemcy zdobywali medale stosunkowo rzadziej od Francuzów. Na Salonie w roku 1865 stanowili prawdopodobnie 20 lub nawet 25% malarzy²⁹,

resowanie w salonie honorowym.

²⁸ H. C. White, C. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Préface de J.-P.

Bouillon, Paris 1991, tabela 5, s. 65.

²⁹ P. ten Doesschate Chu (*The Paris Salon as International Arena for Creative Competition*, w: *Kunstlerischer Austausch. Artistischer Austausch. Akten des*

XXVIII internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992), Berlin 1993, t. 1, s. 229) szacuje liczbę cudzoziemców w latach sześćdziesiątych na 18-20%. C. Blanc sądził, że stanowili 1/4



16. Antonio Gisbert, *Lądowanie purytanów w Ameryce Północnej*, Salon 1865 (wg ryciny)

przypadło na nich jednak tylko pięć medali, czyli 12%. Oprócz Matejki otrzymali je: Hiszpan Antonio Gisbert, August Schenck z księstwa Holsteinu, Adolf Schreyer urodzony we Frankfurcie i Otto von Thoren z Wiednia; wszyscy – oprócz Matejki – prędkiej czy później osiedlili się we Francji³⁰. W roku 1865 wystawiało także kilku Polaków, m. in. Rodakowski, znajdujący się poza konkursem, bo nagrodzony kilkakrotnie wcześniej: medalem pierwszej klasy w roku 1852, trzeciej klasy na wystawie światowej 1855 i krzyżem Legii Honorowej w 1861. Poza Matejką i Rodakowskim krytycy zauważyli także Kapiłńskiego.

wszystkich artystów. *Salon de 1865*, „Avenir national”, 1865, 17 VI.

³⁰ Schenck w Écouen, pozostali w Paryżu.

Medal przyznany Matejce, jak pisali niektórzy, „w imię francuskiej gościnności”³¹, był według większości recenzentów w pełni zasłużony³². Krytycy różnych orientacji sądzili, że *Kazanie Skargi* „jest jednym z najważniejszych obrazów Salonu i niemało się przyczynia do tego, że wystawa jest bardziej interesująca od poprzednich”³³. „Matejko, nieznanany dotąd we Francji, został dziś zaliczony do pierwszych artystów współczesnych”³⁴. „P. Matejko od razu otrzymał miejsce w salonie honorowym i zasłużył na medal. Cieszymy się przyjmując podobnych gości”³⁵.

Znany ze złośliwości krytyk Edmond About napisał mimochodem, że narodowość polska bynajmniej nie szkodzi malarzowi³⁶. Rzeczywiście w pierwszych latach po powstaniu styczniowym nastroje we Francji były dla Polaków bardzo przychylne, co zresztą można odczytać z niektórych recenzji. Matejko uważał jednak, że okoliczności polityczne działały na jego niekorzyść, skłaniając jury do ocenowania noty katalogowej jego obrazu. W liście do Floriana Cynka pisał: „nic [mi] nie po-

³¹ Wyrażenie P. Mantza (*loc. cit.*), który zresztą pochwałą decyzję jury.

³² Zob. np. Audéoud, *op. cit.*, s. 748; F. Jahyer, *Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 76.

³³ Privat, *op. cit.*, s. 85-86.

³⁴ Jahyer, *op. cit.*, s. 90.

³⁵ T. Gautier syn, *Salon de 1865*, „Monde illustré”, 1865, 27 V, s. 326.

³⁶ About, *op. cit.*, s. 2. Mimo tej uwagi recenzja Abouta z r. 1865 jest pozytywna. Pozostanie zapewne bez odpowiedzi py-

tanie, czy na stosunek Abouta do Polaków miał wpływ wcześniejszy o 10 lat spór z Kłaczką. Francuski autor został wtedy oskarżony o plagiat i nie stanął do pojedynku, więc się Kłaczko strzelał (Kłaczko w powietrze) z redaktorem „Revue Con-

temporaire". Zob. F. Hoesick, *Juljan Klaczko. Życie i praca*, Warszawa 1934 (*Hoesicka pism zbiorowych tom dziewiąty*), s. 46-47.

³⁷ Matejko, List do Cynka, 6 V 1865.

³⁸ W listach do Surmackiego, zachowanych w Ossolineum, Matejko pisze o „obrazie Skargi”, ale nic wspomina o objaśnieniu.

³⁹ „1461 – Skarga. – Le prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie assemblée vers 1592, dans la cathédrale de Cracovie, en présence de Sigismond III, roi de Pologne, de la reine Anne de Jagellon, de la princesse Ostrog, de l'archevêque Karnkoski, de Hippocy Pocij, archimandrite de Kiew, de Jean Zamojski, connétable et grand chancelier du royaume, du légat du pape, des ambassadeurs d'Autriche et de Suède, et des opposants à la jonction des

mogło, żem Polakiem. Jury francuskie obcięło znaczenie obrazu mego, do prostego *Kazania Skargi* – z wyluszczeniem nazwisk figur, ale opuszczając wszystkie [sic] co [słowo nieczytelne] Moskwy”³⁷. Nie wiemy, z jakim tytułem i objaśnieniem zgłosił Matejko swój obraz³⁸, ale oceniana nota w *livret*, choć bardzo obszerna³⁹, istotnie była dla francuskich kryty-

couronnes de Pologne et de Suède, Nicolas Zebrydowski, grand maréchal de la couronne, Tamusz Badziwit et Stanislas de Zmigrod Stadnicki, etc. (Appartient au comte Maurice Potocki)”. Zachowano błędy w nazwiskach. *Explication des ouvrages de peinture...*, Paris 1865. W katalogach Salonów z lat sześćdziesiątych tak rozbudowane objaśnienia należały już do rzadkości. Większość obrazów obywała się w ogóle bez objaśnień. Słowa komentarza wymaga – nieobecne zwykle w polskich tytułach obrazu – określenie czasu akcji: „okolo 1592”. Jak zauważył J. Krawczyk, „*Kazanie Skargi* doskonale ilustruje sposób, w jaki artysta realizował teorię «całości dziejowego wypadku», łącząc w ramach jednej sceny nierównoczesne wydarzenia historyczne”. Próby odszukania sejmku, który obejmowałby całość treści obrazu,

skazane są na niepowodzenie. J. Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 106.

⁴⁰ Matejko, List do Cynka, 6 V 1865.

⁴¹ L. S., *Notice sur le tableau de Jean Matejko, élève de l'École des Beaux-Arts de Varsovie, exposé au Salon de 1865 (sous le numéro 1461) et récompensé d'une médaille par le jury de peinture*, Paris 1865, 16 s.

⁴² *Cours de littérature slave*, t. II, s. 255.

⁴³ Autor broszury nie jest znany. Na egzemplarzu pochodzącym z dubletów Biblioteki Narodowej w Warszawie, przechowywanym w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 122924 II), oraz w *Bibliografii J. Wiercińskiej* jako autora podano poetę Leonarda Sowińskiego, co jest błędne, ponieważ Sowiński w r. 1865 przebywał na zesłaniu w Rosji. Na karcie tytułowej innego egzemplarza

ków niewystarczająca i sprowadzała na malarza wiele zarzutów.

Na prośbę Matejki zamieszkały w Paryżu Eustachy Januszkiewicz (oraz nieznan nam z nazwiska inny polski emigrant) miał się zająć sprostowaniem w dziennikach noty katalogowej, z zacytowaniem fragmentów z *kazań Skargi*, które Matejko posłał mu przez Surmackiego⁴⁰. Sprostowań w czasopiśmie nie udało się odszukać, zachowała się jednak francuskojęzyczna broszura, datowana 12 maja i podpisana inicjałami L. S., która prawdopodobnie miała spełnić to zadanie⁴¹. Broszura wylicza osoby obrazu, a następnie przytacza wiadomości o Skardze, oparte na wykładach o literaturach słowiańskich Mickiewicza⁴². Na karcie tytułowej błędnie podano Warszawę jako miejsce studiów malarza, a dalej katedrę św. Jana w Warszawie jako miejsce akcji. Błędy wskazują, że autor tej publikacji niewiele wiedział o Matejce oraz że nie miał w ręce katalogu Salonu, gdzie obie informacje podane są prawidłowo⁴³. Niektórzy krytycy sięgnęli do tego opracowania, było ono jednak jako materiał promocyjny całkowicie chybotne i nie mogło Francuzów do Matejki nastrajać przychylnie.

Recenzenci, którzy nie korzystali z broszury, uskarżali się na źle zredagowaną notę w katalogu i na niejasność obrazu. Félix Jahyer narzekał, że *livret* wymienia jedynie nazwiska słuchaczy, a nie wyjaśnia, jaki był cel przemo-

Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 4031 II) został wpiśniony błędnie Lucjan Siemiński, którego jako autora podaje też *Polska bibliografia sztuki*. Siemiński recenzował *Kazanie Skargi* w „Czasie” 14 V 1864. Jeden z francuskich krytyków, M. de Lescure, wspominając o broszurze wymienia nieco dalej nazwisko Leonarda Chodźki, w tym wypadku jednak nie zgadzają się inicjały. Inicjały wykluczają też E. Januszkiewicza, do którego skądinąd pasowałoby szerokie wykorzystanie tekstu Mickiewicza. Januszkiewicz był związany z Mickiewiczem, a nawet robił dla niego wyciągi z różnych dzieł do wykładów o literaturach słowiańskich. Zob. A. Lewak, *Januszkiewicz Eustachy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, s. 596. W przypisie do wspomnianego Scrafińskiego (*op. cit.*, s. 549, przyp. 172; przypisy opracowali J. Gintel i E. Lępkowski) pojawia się jako autor postaci syntetyczna: Lucjan Sowiński.

wy Skargi⁴⁴. Théophile Gautier, przytoczywszy w całości treść noty, pisze, że odzwierciedla ona – przez nadmiar szczegółów i obco brzmiących nazwisk – charakter samego obrazu⁴⁵. Według rzeźbiarza i krytyka Louisa Auvray, treść obrazu nie jest bardziej jasna niż treść wyjaśnienia w katalogu. Po przeczytaniu noty i obejrzeniu obrazu widz zastanawia się – pisze Auvray – kim był ksiądz Skarga i dlaczego przemawia z taką gwałtownością? Gdzie jest król, a gdzie przeciwnicy? Jaką rolę pełni rękawica rzucona na ziemię? Lepsza redakcja noty uczyniłaby tę kompozycję bardziej interesującą dla publiczności francuskiej⁴⁶. Nie znając warstwy historycznej obrazu, recenzenci nie mogli zrozumieć warstwy alegorycznej, na którą polskiemu widzowi miały zwracać uwagę takie „znaczące” szczegóły, jak leżąca na ziemi rękawica⁴⁷.

Niektórzy krytycy stawiali Matejce za wzór obrazu francuskie: Josepha Robert-Fleury’ego (1797-1890) i Delaroche’a (1797-1856), jako te, w których akcja jest zawsze jasno wyrażona. Gustave Vattier twierdził, że scena, którą chciał przedstawić Matejko, jest niezrozumiała nawet z pomocą *livret*. Skarga przemawia w katedrze krakowskiej, w obecności ważnych osobistości: bardzo dobrze, ale jaki jest tekst tego kazania? Nieumiejętność jasnego przedstawienia tematu szkodzi obrazowi Matejki. „Będąc we Francji, artysta powinien odwiedzić Muzeum Luksemburskie, a od

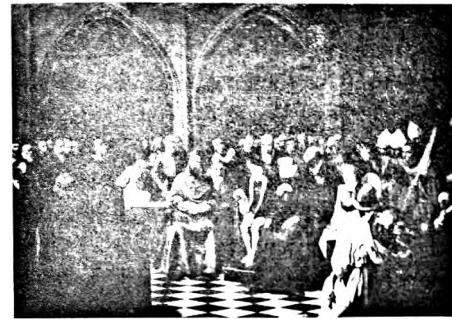
⁴⁴ Jahyer, *op. cit.*, s. 89.

⁴⁵ Gautier, *loc. cit.*

⁴⁶ L. Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 25 (pierwodruk w „Revue artistique et littéraire”, 15 V lub 1 VI). Zob. też Saint-Victor, *op. cit.*, 28 V.

⁴⁷ Warto dodać, że także dla Polaków znaczenie należącej do króla rękawicy nie przedstawiało się zbyt jasno. Gorzkowski sądził, że była ona symbolem rokoszu Zbrzydowskiego. Szerzej o tym pisze Krawczyk, *op. cit.*, s. 109-111.

⁴⁸ Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Colloque de Poissy*, Salon 1840. Paryż, Musée



KAZANIE SKARGI
(1865)

17. Joseph-Nicolas Robert-Fleury,
Dysputa w Poissy,
Salon 1840. Paryż,
Bibliothèque-Musée de
la Société de l'histoire
du protestantisme
français

razu, oglądając *Dysputę w Poissy* p. Robert-Fleury’ego [il. 17]⁴⁸, przekona się, czego mu brak. Pierwszym warunkiem malarstwa historyczno-rodzajowego⁴⁹ jest przedstawiać akcję jasno określoną i łatwą do zrozumienia⁵⁰. Podobnie pisał zniecierpliwiony Edmond About:

Podstawową regułą malarstwa historyczno-rodzajowego jakie spopularyzował u nas Paul Delaroche, jest przedstawiać wydarzenie dramatyczne, znane i zrozumiałe. *Livret* objaśnia nas, że p. Matejko namalował księdza Skargę (nieznanego w Europie zachodniej), przemawiającego w Krakowie przed zgromadzeniem osobistości ważnych, ale dziś na ogół zapomnianych. Dla wszystkich, którzy nie mają bolesnego zaszczytu należeć do polskiej nacji, większość tych nazwisk jest jak hieroglify, a temat obrazu przypomina zagadkę sfinksa.

Według Abouta widz, stojąc przed obrazem Matejki, inaczej niż w przypadku obrazu Delaroche’a, zadaje sobie pytania, na które nie potrafi odpowiedzieć: „Kim był ksiądz Skarga? O jakim tekście każe z taką gwałtownością? Dlaczego jeden ze słuchaczy jest wzruszony,

de la Société de l'histoire du protestantisme français. Obraz przedstawia przemowę protestanckiego teologa Théodore’a de Bèze wygłoszoną w obecności Katarzyny Medycejskiej i dworu w r. 1561.

⁴⁹ *Genre historique*. W zależności od kontekstu, tłumaczymy ten termin jako: 1) malarstwo historyczne, 2) rodzaj historyczny, 3) malarstwo historyczno-rodzajowe. W tym trzecim znaczeniu *genre historique* wyraźnie odróżnia się od tradycyjnego akademickiego malarstwa historycznego (*peinture d'histoire*). Podobnie wieloznaczny termin *peinture historique* także bywał używany w opozycji do *peinture d'histoire*.

⁵⁰ G. Vattier, *Salon de 1865*, „Courrier du dimanche”, 1865, 25 VI.

a inny zasypia na kazaniu? Pierwszą zaletą mistrza, to znaczy Paula Delaroche, jest jasność. Jego obrazy nie wymagają objaśnień ani komentarzy”⁵¹. Można dodać, że drukowane objaśnienia, zamiast pomagać, zwykle źle się Matejce przysługiwały. Francuska broszura z roku 1865 jest tego pierwszym przykładem; dalsze zawdzięczamy przede wszystkim Gorzkowskiemu, który publikował je od roku 1878. Te płody polskiej i ciasnej mentalności, tłumaczone prawie bez zmian na języki obce, musiały sprawiać fatalne wrażenie za granicą, z czego zresztą już wkrótce zdano sobie u nas sprawę. Stanisław Witkiewicz pisał na początku stulecia, że „straszne objaśnienia, z którymi podróżowały jego [Matejki] obrazy, wywoływały reakcję sądu, sceptycyzm, który nie bez pewnej słuszności spadał z autorów na Matejkę, gdyż, bądź co bądź, jego brak krytycyzmu pozwalał na te komentarze”⁵².

Niezależnie od wartości drukowanego objaśnienia, sprawozdawcy domagali się od obrazu historycznego, by był zrozumiały. Mathurin de Lescure, który w swojej recenzji wykorzystał informacje zaczerpnięte z broszury, napisał, że „nawet po przeczytaniu tej *Wiedomości* historycznej, która przybliżyła nam postać księdza Skargi, trudno całkowicie zaakceptować temat obrazu, któremu brakuje akcji, i któremu większość prasy francuskiej, z nieco egoistyczną surowością, zarzucała brak jasności. Nie chcielibyśmy posuwać się tak daleko –

⁵¹ About, *loc. cit.* Niektóre sformułowania Abouta i Auvraya są identyczne. Nie udało nam się ustalić dokładnej daty pierwodruku recenzji tego ostatniego, nie możemy zatem stwierdzić, którego z krytyków należałoby posądzić o plagiat.

⁵² S. Witkiewicz, *Matejko* [1908], w: idem, *Pisma zebrane*, t. 2: *Monografie artystyczne*, cz. 2, Kraków 1974, s. 240.

pisze dalej Lescure – ale w malarstwie historycznym nie należy się nawet narażać na zarzut niejasności. W Paryżu każdy chce zrozumieć obraz bez uciekania się do erudycji; trzeba, by dawał się ocenić bez pośrednictwa p. Leonarda Chodźki”⁵³. Paul de Saint-Victor żartował, że ksiądz Skarga ma nieszczęście przemawiać po polsku przed publicznością paryską⁵⁴. Olivier Merson obszernie dowodził, że nawet przy najlepszych chęciach malarstwo nie może przedstawiać dyskursu, że zatem koncepcja dzieła Matejki – mimo wybitnych walorów plastycznych – jest chybiona⁵⁵.

Recenzenci starej daty, zgodnie z regułami akademickiej krytyki, pisząc o *Kazaniu Skargi* omawiali nie tylko treść, ale i formę. Charles Clément, następca legendarnego Étienne-Jean Delécluze’a w „Journal des Débats”, rozpoczął swój wywód od rzeczowych informacji na temat księdza Skargi, opartych na literaturze lub objaśnieniach jakiegoś Polaka. Pochwalił artystę za wyraziste, a zarazem naturalne potraktowanie postaci kaznodziei, opisał główne osoby, dalej jednak powstrzymał się od interpretacji sceny. Analizę treści ograniczył do warstwy ściśle historycznej, pomijając profetyczno-publicystyczny wymiar obrazu, by zająć się fachową analizą formy. Analiza ta, dokonana przez krytyka o wykształceniu artystycznym (Clément uczył się malarstwa u Gleyre’a), przebiega według kategorii ustalonych w tradycyjnej teorii sztuki, takich jak rysunek, kom-

⁵³ Lescure, *op. cit.*, s. 540. Leonard Chodźko (1800-1871) był m. in. autorem popularnych podręczników historii Polski w języku francuskim; jeden z nich wydano w r. 1863. Oprócz Lescure’a broszurę wykorzystali m. in., jak wynika z treści ich recenzji, T. Gautier syn, P. Mantz, O. Merson i prawdopodobnie C. Clément.

⁵⁴ Saint-Victor, *loc. cit.*

⁵⁵ O. Merson, *Beaux-Arts. Salon de 1865*, „Opinion nationale”, 1865, nr 147, 29 V, s. 3.

pozycja, wykonanie itp. Według Clémenta *Kazanie Skargi* jest dziełem malarza już bardzo biegłego, któremu jednak można zarzucić błędy typowe dla młodego wieku, z których artysta będzie się mógł wyzwolić. Podstawowe oceny ankiety są wysokie, zwłaszcza te, które dotyczą rysunku – kluczowej kategorii estetyki akademickiej: „P. Matejko rysuje bardzo dobrze, kompozycja jego obrazu jest prawidłowa, a wykonanie niezwykle śmiałe. Postaci są oryginalne i dobrze ustawione, głowy zróżnicowane i pełne wyrazu”. Zastrzeżenia budzi jednak koloryt i światłocien: według Clémenta (i wielu innych recenzentów) „obraz jest namalowany w tonie czarno-fioletowym, który nie jest przyjemny, wprost przeciwnie. Gama nie jest prawidłowa, walory nie zawsze dokładne, a sama barwa ma ton nieco ciężki. Światło jest źle rozłożone: jest rozproszone i nie działa masą. Trzeba, by p. Matejko opanował wielką sztukę wyrzeczeń (*art des sacrifices*)”, sztukę poświęcenia szczególnie dla efektu całości. Według Clémenta, można w obrazie znaleźć wiele szczegółów przerysowanych czy przesadzonych. „P. Matejko ma dużo wiedzy, zręczności, śmiałości i temperamentu; ma też gwałtowność, przesadę i tendencję dramatyczną nieco pospolitą” – błędy, powtarza Clément, których z pewnością kiedyś się pozbędzie⁵⁶.

Większość sprawozdawców wysoko oceniała kompozycyjne umiejętności Matejki,

⁵⁶ C. Clément, *Exposition de 1865*, „Journal des Débats”, 1865, 21 V.

mając na myśli nie tyle abstrakcyjny układ form, co raczej zręczną inscenizację. Paul Mantz pisał, że *Kazanie Skargi* jest obrazem okazałym (*peinture d'apparat*), dobrze komponowanym, w którym troska o kostiumy została bardzo daleko posunięta, podobnie jak studium fizjonomii, wziętych w większości z portretów z epoki⁵⁷. Paul de Saint-Victor zauważył, że wszystkie grupy postaci są rozmieszczone z rzadkim wyczuciem reżyserii (*une rare entente de la mise en scène*). Odwołując się do terminologii scenicznej, recenzenci podkreślali literacki charakter malarstwa historyczno-rodzajowego. Saint-Victor, nie zarzucając Matejce skłonności do melodramatu – jak to czynił cytowany wyżej Clément – widział w *Kazaniu Skargi* teatralną przesadę, właściwą dla całego gatunku⁵⁸.

Chwalono zróżnicowanie grup i postaci⁵⁹, tak pod względem układów, jak charakteru i wyrazu psychologicznego. Théophile Gautier syn pisał, że w obrazie Matejki uderza wyraz i różnorodność fizjonomii, ożywionych różnymi uczuciami⁶⁰. Théophile Gautier ojciec obszernie rozwijał tę kwestię w swojej recenzji:

każda twarz [na tym obrazie] ma swą indywidualność, wyraz, charakter i, by tak rzec, obyczaj; czuje się, że każda z tych osób jest inna, że jest kimś, kogo zwyczajem można by określić. Fizjonomie i mimika są ze sobą, jak rzadko, w zgodzie; wszyscy ci ludzie są na swoim miejscu, a twarze wyrażają, słownie do wieku, nastroju, płci, pozycji i uprzedzeń, efekt wywołany przez kaznodzieję⁶¹.

⁵⁷ Mantz, *loc. cit.*

⁵⁸ Saint-Victor, *loc. cit.*

⁵⁹ Zob. np. Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], *Salon de 1865*, „Artiste”, 1865, 15 V, s. 219; L. de Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées*, Paris 1865, s. 115.

⁶⁰ T. Gautier syn, *op. cit.*, s. 327.

⁶¹ Gautier, *loc. cit.*

Twarze, a raczej – jak się to określa w języku francuskim – „głowy” (*têtes*), uważano za mocną stronę obrazu Matejki. Podkreślano, że są „silnie akcentowane”⁶², „bardzo wystudowane i ekspresyjne”⁶³, że mają wyraz „zróznicowany i dobrze odczuty”, chociaż – jak zauważał jeden z autorów – rysy niektórych twarzy wydają się powtarzać⁶⁴. Nawet Théophile Thoré, zwolennik realizmu krytycznie nastawiony do malarstwa historycznego, docenił „głowy i szczegóły (*morceaux*) sumiennie dopracowane”⁶⁵. Szczegółowa interpretacja psychologii postaci zależała od wrażliwości recenzentów i bynajmniej nie była jednoznaczna. Saint-Victor, podobnie jak Gautier, twierdził, że na twarzach słuchaczy malują się w wyrazistych i zróznicowanych barwach uczucia wywołane przemową Skargi. Poświęciwszy wiele miejsca na charakterystykę głównych osób, pisał – dostrajając się opisem do stylu obrazu – że

w zgromadzeniu przeważają figury wojownicze i pańskie; są to magnaci i kasztelanowie o błyszczących oczach i zjezonych włosach, ludzie, których słowa Skargi drażnią lub wruszają, którzy się podnoszą, którzy protestują, wykonując żołnierskie gesty i gwałtowne ruchy, jakby siedząc w siodle, z mieczem w dłoni, słuchali mówcy na wolnym powietrzu, na konnym sejmie w starożytnej Polsce⁶⁶.

Innych autorów zastanawiał kontrast między żarem wystąpienia Skargi a obojętnością większości słuchaczy. Félix Jahyer przypusz-

czał, że ostentacyjne znużenie króla wyraża dezaprobatę dla treści kazania, które rzekomo miało pomniejszać jego chwałę⁶⁷. Literat Louis de Lancel, podkreślając wprawdzie zróznicowanie układów postaci, zastanawiał się, jak to możliwe, że wobec tak gwałtownej przemowy Skargi skupienie większości jego audytorium przypomina spokojną drzemkę. Kwestia ta stała się punktem wyjścia dla żartobliwych rozważań:

Wszyscy, łącznie z królem i kardynałem na pierwszym planie, wyglądają na pogrążonych w błogiej senności, jaka zwykle następuje po dobrym posiłku. Wydaje się, że z gardła *Śpiewaka florenckiego* p. Dubois⁶⁸ dochodzą do nas dźwięki melodii; tutaj słyszymy zupełnie inne dźwięki – nosowe. Zrozumiałbym podobną bierność, gdyby chodziło np. o p. Weilla czytającego swój *Syllabus*⁶⁹, nie rozumiem jej jednak wcale, gdy idzie o człowieka, który z ogniem przemawia za ojczyzną⁷⁰.

perbes, les femmes triomphantes et richement parées qui posèrent devant le Titien, reparaissent dans ses tableaux d'histoire qu'ils remplissent de réalité et de caractère. L'exercice constant du portrait donne aux compositions de Rubens et de Van Dyck leur vitalité prodigieuse”. A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886, s. 255.

⁶⁷ Jahyer, *op. cit.*, s. 89-90. Jahyer sądził, że po błyskotliwych zwycięstwach odniesionych przez

Zygmunta III „odważny kaznodziąca” wzywał do pokoju i wewnętrznej zgody. Źródło informacji Jahyera nie jest nam znane.

⁶⁸ *Le Chanteur florentin du XV^e siècle*. Paryż, musée d'Orsay. W r. 1865 Paul Dubois (1829-1905) otrzymał za tę rzeźbę w stylu „florenckim” medal honorowy; chwalono ją za wdzięk, elegancję, czystość i finezję modelu.

⁶⁹ *Mon Syllabus contre le dix-neuvième siècle*, Pa-

ris 1865. Alexandre (wl. Abraham) Weill (1811-1889) był publicystą, autorem powieści, studiów historyczno-religijnych i broszur polemicznych na aktualne tematy. Zob. też E. Vermersch, *Salimbanque et Pantins. Réponse au Syllabus de M. Weill*, Paris 1865; Weill, *Mes Batailles. La Parole Nouvelle. Mon Syllabus. Mes Contemporains*, Paris 1867.

⁷⁰ Lancel, *op. cit.*, s. 115-116.

⁶² Montifaud, *loc. cit.*

⁶³ Vattier, *loc. cit.*; podobnie C. Vignon [Noémie Cadiot], *Salon de 1865*, „Journal des Dames”, 1865, t. 33, juin, s. 163.

⁶⁴ Audéoud, *loc. cit.*

⁶⁵ T. Thoré (pseud. W. Bürger), *Salon de 1865*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 177 (pierwodruk w „Indépendance belge”, 1865). Przekład i omówienie recenzji zob. H. Morawska, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855-1869)*, Wrocław 1970, s. 164, 166.

⁶⁶ Saint-Victor, *loc. cit.* W recenzji Salonu 1864 Saint-Victor podkreślał znaczenie sztuki portretowej dla malarstwa historycznego: „La dispute du Saint-Sacrement et l'École d'Athènes représentent une élite de portraits en activité. Les patriciens su-



1461. M. Matejko.
Le prédicateur Skarga pas content de ce que Sigismund III
est tenu au sermon complètement pochard!

18. Amédée de Noé,
pseud. Cham,
Karykatura obrazu
Matejki *Kazania*
Skargi, 1865

⁷¹ „1461. – M. Matejko.
Le prédicateur Skarga pas
content de ce que Sigis-
mond III est venu au
sermon complètement
pochard!“. A. de Noé
(pseud. Cham), *Le Salon*
de 1865 photographié par
Cham, Paris 1865.

⁷² Privat, *op. cit.*, s. 83.

⁷³ M. Du Camp, *Salon de*
1865, w: idem, *Les Beaux-*
Arts à l'Exposition Univer-
selle et aux Salons de 1863,
1864, 1865, 1866 & 1867,
Paris 1867, s. 159 (pierwo-
druk w „Revue des deux
mondes”, 1 VI 1865).

⁷⁴ Saint-Victor, *loc. cit.*

Podobną osnowę ma rysunko-
wy żart Chama: „Ksiądz Skarga
niezadowolony, że Zygmunt III
przyszedł na kazanie zupełnie pi-
jany” (il. 18)⁷¹.

Zazwyczaj jednak doceniano
nie tylko charakterystykę psy-
chologiczną, ale również „his-
toryczną prawdziwość” Matej-
kowskich postaci. Cytowany
już Gonzague Privat twierdził,
że ponieważ „temat obrazu był
sam w sobie mało interesujący,

trzeba było wydobyć jego stronę malowni-
czą, nadać osobom prawdziwość portre-
tów, odzwierciedlić w pozie każdej posta-
ci rozmaite wrażenia wywołane słowami
księdza Skargi”. Według Privata „P. Ma-
tejko zrobił jeszcze więcej. Jego obraz od-
dycha powietrzem z epoki, jest tam koloryt
lokalny, poruszenie, różnorodność, siła,
jakiej Paul Delaroche, twórca tego rodzaju
malarstwa, nigdy nie osiągnął, nawet
w swoich najślawniejszych dziełach”⁷².
Podobnie sądził Maxime Du Camp twier-
dząc, że tak wyrazistych twarzy, jakie są
u Matejki, Delaroche nie umiałby namalo-
wać⁷³. Saint-Victor dowodził, że głowy na
obrazie Matejki mają charakter portreto-
wy, a rysy narodowe, jakie nadał im arty-
sta, sprzyjają uzewnętrznieniu różnorod-
nych emocji⁷⁴.

Większość recenzentów chwaliła biegłość
i werwę wykonania⁷⁵. Du Camp pisał, że mate-
rialna strona obrazu jest znakomita⁷⁶. Inny
sprawozdawca widział u Matejki zadziwiającă
błyskotliwość techniki oraz wrodzone zalety,
których nie można się nauczyć: wigor, śmia-
łość i werwę, a przede wszystkim prawdziwy
temperament artysty⁷⁷. Niektórym podobał się
nawet koloryt *Kazania Skargi*. Gautier syn
pisał, że choć zbyt dużo na obrazie tonów fio-
letowych, to jednak całość utrzymana jest
w harmonijnej gamie⁷⁸. Mathurin de Lescure
wśród innych zalet wymienił „pełen blasku
i siły koloryt”⁷⁹. Poeta i pisarz Louis Gallet,
znany jako krytyk muzyczny i librecista
Gounoda, Masseneta i Saint-Saënsa, mniej
doświadczony w sprawach malarstwa, zaczął
nawet swoją recenzję od pochwały „świątecznego
kolorytu” Matejki i twierdził, że obraz „wyróż-
nia się przede wszystkim harmonią i bogact-
wem barw oraz siłą modelunku”⁸⁰.

Przytoczone pochwały nie oznaczają, że
obraz Matejki oceniano bezkrytycznie. Nawet
wobec rysunku formułowano niekiedy pewne
zastrzeżenia. Paul de Saint-Victor, pełen po-
dziwu dla niezwyklej dokładności i rzetelno-
ści rysunku, pisał, że można by postawić zar-
zut nadmiernego wypracowania i akcento-
wania, że skutkiem cierpliwości artysty jest
efekt przemęczenia obrazu⁸¹. Z kolei Thoré
wytknął malarzowi błędy perspektywy⁸².
Sprzeciwy budził jednak przede wszystkim

⁷⁵ „énergie d'exécution”. Montifaud, *loc. cit.*
Zob. też Merson, *loc. cit.*

⁷⁶ Du Camp, *loc. cit.*

⁷⁷ Vattier, *loc. cit.*

⁷⁸ Gautier syn, *loc. cit.*

⁷⁹ Lescure, *loc. cit.*

⁸⁰ L. Gallet, *Salon de*
1865. Peinture - sculpture,
Paris 1865, s. 10.

⁸¹ Saint-Victor, *loc. cit.*
Podobnie w 1870: idem,
Beaux-Arts. Salon de
1870, „Liberté”, 1870,
22 V.

⁸² Thoré, *loc. cit.*

koloryt *Kazania Skargi*. Warto już tu zaznaczyć, że to samo spotykało późniejsze prace Matejki, choć z nieco innych powodów. W roku 1865 ceniony krytyk „*Gazette des Beaux-Arts*”, Paul Mantz, uważał, że technika krakowskiego artysty jest bardzo niedoskonała, a koloryt dziwaczny. Sposób malowania wydawał mu się pozbawiony świeżości, a cały obraz utrzymany w gamie fioletowej. „Gdy się postanowi malować tym samym tonem karnacje, draperie i ściany, nie trudno uzyskać w obrazie harmonię – pisał Mantz, odpowiadając jakby na pochwały Gautiera syna – ale też obraz łatwo staje się fałszywy”⁸³. Według Saint-Victora, przede wszystkim kolor psuje efekt dzieła: fioletowa poświata panująca na płótnie zabarwia ciała i stroje i osłabia światła⁸⁴. Nawet Olivier Merson, entuzjasta Matejki, nie chciał zajmować się kolorem, uważając go za „czarny i lakowy, nieprzejrzysty i ciężki”⁸⁵. Według Vattiera, koloryt przyjęty przez Matejkę psuje efekt obrazu; jest to „ton melodramatyczny i krzykliwy”, którego artysta powinien się pozbyć możliwie najprędzej⁸⁶. Krytyczny Edmond About pisał, że cała scena wydaje się jakby widziana przez fioletowy witraż; przeważająca barwa czerwono-fioletkowa wytwarza ostrą i fałszywą harmonię⁸⁷. Jeden z recenzentów sądził nawet, że nieprzyjemną tonację obrazu można przypisać kolorowym witrażom katedry, w której toczy się akcja⁸⁸.

⁸³ Mantz, *loc. cit.*

⁸⁴ Saint-Victor, *Salon de 1865, loc. cit.* Zob. też np. recenzje Laincela i Thorégo.

⁸⁵ Merson, *loc. cit.*

⁸⁶ Vattier, *op. cit.*

⁸⁷ About, *op. cit.*, s. 3.

⁸⁸ Audéoud, *loc. cit.*

Krytykowano także przesadzony efekt cienia, który – jak pisał About – deformował postaci, gdy się chciało oglądać obraz z większej odległości⁸⁹. Według Saint-Victora, jasne plamy twarzy i draperii zbyt ostro odcinały się od jednolicie ciemnego tła⁹⁰. Louis Gallet twierdził, że w powszechnym mniemaniu Matejko powinien był oświetlić swoją scenę w sposób mniej równomierny. Jako na poły dyletant w sprawach sztuki, Gallet sądził, że chodzi o pograżenie tła w jeszcze głębszym cieniu, w celu wydobycia pierwszego planu⁹¹. Recenzenci mieli raczej na myśli rozłożenie światła i cienia większymi masami⁹². Uważano, że zbyt równomierne rozłożenie czy rozproszenie światła niweczy efekt jedności kompozycji⁹³. O wadliwej kompozycji pisał też Edmond About⁹⁴.

Ze sprawą tą wiąże się, wytykana przez niektórych recenzentów – między innymi przez cytowanego już Charlesa Clément – nieumiejętność Matejki poświęcenia szczegółów dla wyrazu całości. Pisał też o tym Olivier Merson, zwracając uwagę na sposób potraktowania postaci. Według niego osoby obrazu „wydają się opracowane każda dla siebie, a nie jako element całości. Nie ma więc poświęcenia szczegółów ani spoczynku [dla wzroku]; wobec tylu niesfornych postaci rozrzuconych na płótnie, od pierwszego do ostatniego planu, oko, przyciągane na wszystkie strony, zaskakiwane i dręczone, [...] w końcu męczy się bez-

⁸⁹ About, *loc. cit.*

⁹⁰ Saint-Victor, *loc. cit.*

⁹¹ Gallet, *loc. cit.*

⁹² Zob. np. cytowany wyżej C. Clément (*Exposition de 1865, 21 V*).

⁹³ Zob. Du Pays, *op. cit.*, 24 VI, s. 399.

⁹⁴ About, *loc. cit.*

ustanną podniętą⁹⁵. Zarzut ten miał się wielokrotnie powtarzać w odniesieniu do następnych obrazów Matejki wystawianych w Paryżu, chociaż bardzo różniły się one od *Kazania Skargi*; pod pewnymi względami zastrzeżenia były później bardziej uzasadnione. Sprawa umiejętności poświęcania szczegółów dla ogólnego efektu, określanej w żargonie francuskiej krytyki mianem „sztuki poświęceń” (*art des sacrifices*), była stałym motywem piśmiennictwa o sztuce⁹⁶. W ciągu XIX wieku różnie sobie wyobrażano spełnianie tego postulatu, ale zwykle sądzono, że jest on szczególnie ważny dla twórczości o wysokich aspiracjach, a zwłaszcza dla tradycyjnych kompozycji historycznych, których celem była piękna forma. W okresie romantyzmu pisano na przykład, porównując nowe malarstwo historyczno-rodzajowe Delaroche’a z twórczością Ingres’a, że ten ostatni wiele poświęca dla głównej treści obrazu⁹⁷. Konieczność wyrzeczeń dotyczyła nie tylko klasycyzmu czy idealizowanego i uogólnionego stylu Ingres’a; w latach pięćdziesiątych XIX wieku wypowiadał się o niej np. Delacroix⁹⁸. Pod koniec stulecia Gustave Geffroy, zwolennik nowego malarstwa, przekonywał czytelników, że uproszczenia stosowane przez Puvisa de Chavannes nie są błędami rysunku lecz dobrowolnymi wyrzeczeniami, niezbędnymi w malarstwie dekoracyjnym. Rzecz ciekawa, że twórczości Puvisa przeciwstawiał Geffroy obrazy akade-

mika Bouguereau, również nakierowane na piękno idealne, tyle że inaczej rozumiane⁹⁹.

W roku 1865 zarzut braku „wyrzeczeń” wysunięto wobec kilku obrazów historyczno-rodzajowych. Chodziło o wypełnienie sceny drugorzędnych i zbędnymi postaciami, lub drobiazgowo odtworzonymi realiami epoki, kosztem wyrazu całości, na który w dawnym malarstwie historycznym składała się ekspresja fizjonomii, ciała i całych grup¹⁰⁰. Warte przytoczenia wydają się poglądy Léona Lagrange’a, współpracownika katolickiego czasopisma „Correspondant”. Lagrange stwierdza, że na całym Salonie 1865 nie ma ani jednego obrazu historycznego. „Malarstwo historii zniknęło wraz ze swymi poważnymi atrybutami: wielkością i zdolnością wychowywania”. Jako pierwszą ilustrację tej tezy Lagrange podaje *Kazanie Skargi*: „Pan Manetjo [sic] postanowił umieścić na wielkim płótnie cały szereg postaci, zajętych, jak podaje katalog, sprawami politycznymi najwyższej wagi. Charakter tych osób, niedostatecznie określony, nie wskazuje wcale, żeby były na sejmie, a cały ten *Skarga*, nadmiernie chwalony, nie jest niczym więcej, pod względem myśli, stylu i wykonania, niż duża angielska akwarela¹⁰¹. Nieco wyżej ocenił Lagrange obraz Gisberta *Ładowanie purytanów w Ameryce*, w którym – jak powiadał – artysta potrafił przynajmniej nadać wszystkim postaciom stosowny poważny wyraz. Tym razem jednak zbyt małe zróżnicowanie i brak pobocz-

⁹⁵ G. Geffroy, *Salon de 1884*, „Justice”, 1884, 7 i 9 V.

⁹⁶ O ekspresji postaci w malarstwie akademickim zob. np. J. M. Wilson, *The Painting of the Passions in Theory, Practice and Criticism in later Eighteenth Century France*, New York 1981 (Outstanding dissertations in the fine arts): T. Kirchner, *L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.

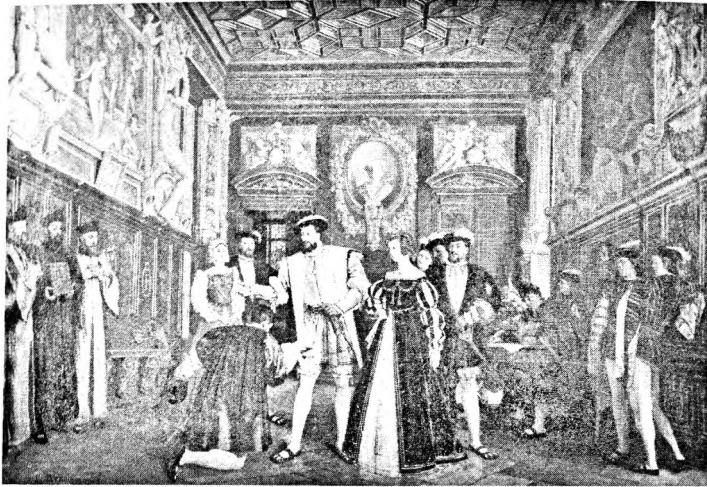
⁹⁷ Lagrange, *op. cit.*, s. 137, 138. Ostatnie zdanie przywołano z ubolewaniem w „Czasie” (*Pogadanki o książkach i ludziach*, „Czas”, 1865, nr 124, I VI, s. 1).

⁹⁵ Merson, *op. cit.*, s. 3.

⁹⁶ Zob. H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*. Warszawa 1977, t. 1, s. 44.

⁹⁷ Ph. B. [Philippe Busoni], *Salon de 1834*, „Artiste”, 1834, t. 7, s. 67.

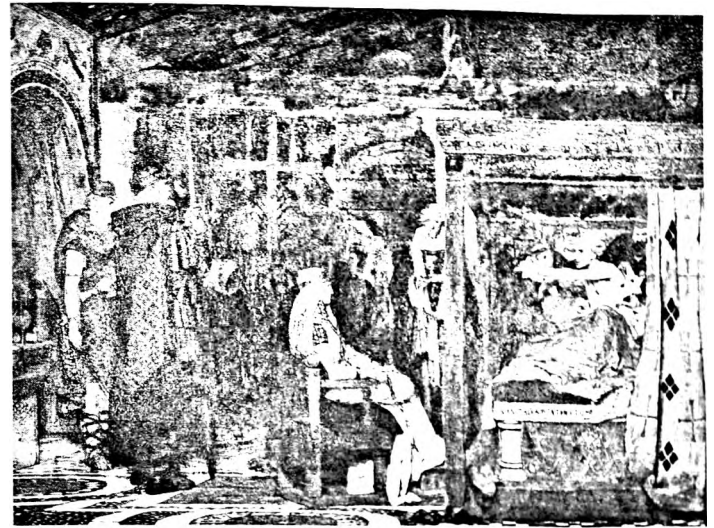
⁹⁸ E. Delacroix, *Dzienniki*. Tekst francuski opracował A. Joubin, przełożyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968, t. 2, s. 21-22 (23 IV 1854).



19. Isidore Patrois, *Franciszek I i Rosso Fiorentino*, 1865, Salon 1865. Dijon, Musée des Beaux-Arts

nej akcji nasunęły recenzentowi porównanie malowidła z finałową sceną opery. W związku z następnym obrazem, przedstawiającym Franciszka I i Rosso Fiorentino w Fontainebleau (il. 19)¹⁰², autorstwa Isidore'a Patrois, Lagrange pisze o nieznamości „poświęcenia”. Według recenzenta jest to bardzo dobry obraz. „Tak właśnie należy przedstawiać anegdotę historyczną, starannie studiując szczegóły kostiumów i fizjonomii z epoki, grupując je ze smakiem, bez pretensji czy pedanterii. Być może p. Patrois nie dość opanował sztukę poświęceń. Usunięcie kilku zbytecznych postaci nadałoby jego kompozycji więcej lekkości”. Dalej następuje dłuższy wywód na ten temat, związany z obrazem Alma-Tademy, przedstawiającym z archeologiczną wiernością scenę z czasów Merowingów:

¹⁰² *François I^{er} confère au Rosso les titres et les bénéfices de l'abbaye de Saint-Martin en récompense de ses travaux de décoration au palais de Fontainebleau*. Dijon, Musée des Beaux-Arts.



20. Lawrence Alma-Tadema, *Fredegunda u łoża śmierci Pretekstata (Św. Pretekstata oskarża Fredegundę)*, 1864, Salon 1865. Leeuwarden, Fries Museum

Kto dziś zna sztukę poświęceń, tę prawdziwą sztukę mistrzów? Artyści wiedzą tak niewiele, że za wszelką cenę usiłują się wykazać całą swoją wiedzą. Pretensjonalny archaizm starczyć ma za wszystko. [...] Tak właśnie p. Alma-Tadema, przedstawiając *Fredegundę u łoża śmierci Pretekstata* [il. 20]¹⁰³, po wyczerpaniu swej historycznej wiedzy co do szczegółów strojów i mebli, nie potrafi namalować umierającego prałata i zapomina nadać postaciom wyraz odpowiedni do tragicznego tematu. [...] Gdy się chce malować historię, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na studium ekspresji, bez której nie jest możliwy dramat. Obraz historyczny jest dramatem, w którym rekwizyty mogą jedynie osłabić akcję¹⁰⁴.

Jak widzimy, niektóre zarzuty wypowiedziane pod adresem Matejki dotyczyły także twórczości innych malarzy i wiązały się z przemianami

¹⁰³ *Frédégonde au lit de mort de Prétextat (Saint-Prétextat accusant Frédégonde)*. Leeuwarden, Fries Museum.

¹⁰⁴ Lagrange, *op. cit.*, s. 138-139.



M. Uca-Tademy.

M. l'irréguilgardé garde les malades et pose les sangues. (Ne peut écouter M. Prétékstat qui, pour lui faire du tort, répond le bruit qu'elle les laisse ouvrir dans la chambre, comme ça se voit dans le tableau.)

21. Cham, Karykatura obrazu Alma-Tademy *Fredegunda u łóża śmierci Pretekstata*, 1865

¹⁰⁵ Z dość obszernej literatury na temat malarstwa historyczno-rodzajowego zob. np. P. Mainardi, *The Death of history painting in France, 1867*, GBA, 1982, t. 100, s. 219-226; M. Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France. 1830-1848*, New Haven and London 1988; M. Zgórnjak, „Le seul effort de peinture historique”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 145-

nami malarstwa historycznego w połowie XIX wieku.

Obraz krakowskiego artysty wiązany z tzw. malarstwem historyczno-rodzajowym lub anegdotycznym, wywodzącym się od Delaroche'a (il. 22)¹⁰⁵. Ernest Chesneau uważał, że na Salonie 1865 spośród artystów zagranicznych najlepiej reprezentowali ten gatunek Matejko, Gisbert i Alma-Tadema¹⁰⁶. W recenzjach powtarzają się odniesienia do głównych przedstawicieli malarstwa historyczno-

-rodzajowego, z tym że styl Matejki wydawał się niektórym sprawozdawcom bardziej malarski od suchej formuły Delaroche'a. Jeden z krytyków zestawiał nawet Matejkę z Delacroix i Josephem Robert-Fleury, cenionym twórcą kostiumowych scen historycznych (il. 23)¹⁰⁷. Już przytoczone wyżej teksty świadczą, że porównania z Delaroche'em miały rozmaity charakter: Edmond About podkreślał np. niższość Matejki wobec francuskiego mistrza, a Maxime Du Camp i Gonzague Privat pod pewnymi względami oceniali wyżej Matejkę. Ze względu na teatralność i literacki charakter efektów zwano Delaroche'a Casimirem Delavigne malarstwa¹⁰⁸; porównanie z dramatem romantycznego poety nie ominęło także *Kazania Skargi*. Félix Jahyer pisał, że obraz „ma wszystkie ce-



chy wymagane od malarstwa historycznego: dramatyczną kompozycję, umiejętną dyspozycję postaci, twarze i pozy uderzająco prawdziwe, czystość tonów doprowadzonych aż do granicy czerni, ale świetlistych i mocnych, zręczny i niewymuszony rysunek. Mogłoby się wydawać – twierdził krytyk – że oglądamy piękny dramat Casimira Delavigne¹⁰⁹.

153; M.-C. Chaudonneret, *Paul Delaroche (Paryż. 1797-1856) i historia nowożytna*. Tłum. M. Perek, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994, s. 78-83; eadem, *Du « genre anecdotique » au « genre historique »*. *Une autre peinture d'histoire*, w: *Les*

années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Paris, Grand Palais, Piaccenza, Palazzo Gotico, Paris 1995, s. 76-85; M. Zgórnjak, *O historii malarstwa XIX wieku*, „Ikonotheka”, 1996, t. 11, s. 169-186.

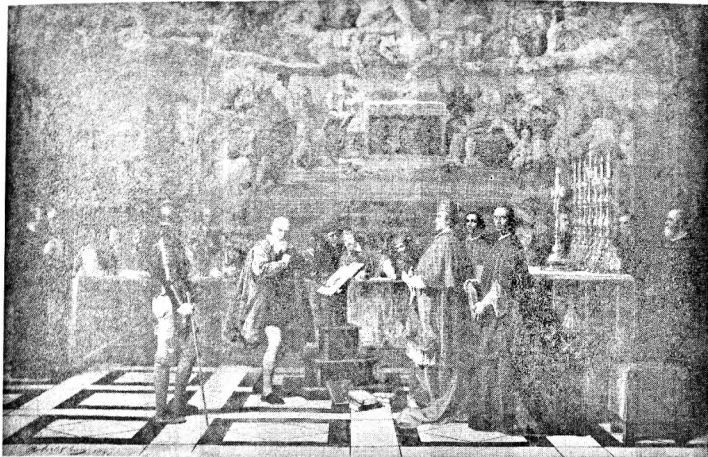
22. Paul Delaroche, *Karol I z nieważany przez żołnierzy*, 1836. Fot. ze zbiorów Matejki

¹⁰⁶ Chesneau, *op. cit.*, 30 V.

¹⁰⁷ Geronte [Victor Fournel?], *op. cit.*, 18 V. Porównanie jest zdawkowe: „un Polonais, qui a du sang de Delacroix et de Robert-Fleury dans ses veines”.

¹⁰⁸ Zob. np. Lescure, *loc. cit.*

¹⁰⁹ Jahyer, *op. cit.*, s. 90.



23. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Galileusz przed Świętym Oficjum w Watykanie* w r. 1632, 1847, Salon 1847. Paryż, Luwr

W sprawozdaniach pojawiają się też nazwiska Louis Gallaita (1810-1887; il. 24), belgijskiego ucznia Delaroche'a, oraz malarza martwych natur Blaise Desgoffe'a (1830-1901). Théophile Gautier pisał, że „Matejko realizuje w pełni, i w dodatku znakomicie, ideał, do którego dążyli pp. Delaroche i Gallait; ma on wspianą zręczność pędzla i oddaje, równie dobrze jak mógłby to zrobić Blaise Desgoffe, tkaniny, złoto, broń, drogie kamienie, łańcuchy i brokaty”¹¹⁰. W niektórych recenzjach obraz Matejki stawiany był na równi, lub wyżej od tych domniemanych pierwowzorów. Ernest Chesneau pisał na przykład, że „wycucie kompozycji, pewność rysunku, żywy sposób wykonania, są doprowadzone do poziomu, jaki rzadko osiągnęli nawet mistrzowie gatunku:

¹¹⁰ Gautier, *loc. cit.*



KAZANIE SKARGI (1865)

24. Louis Gallait, *Książę Alba odbiera przysięgę* (wg ryciny)

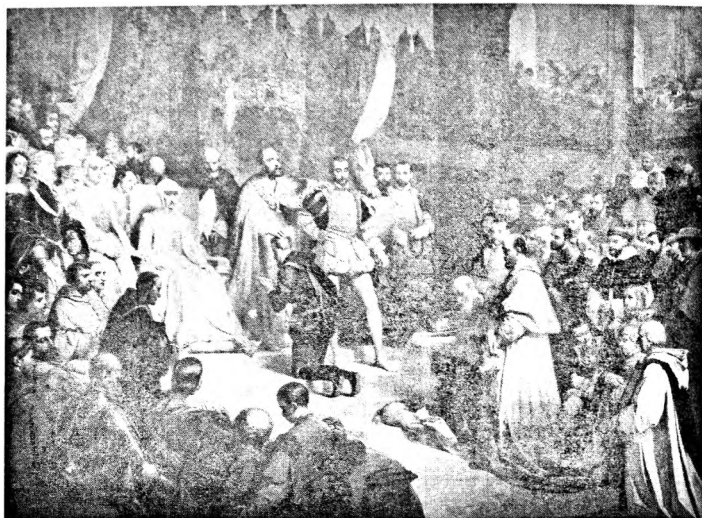
Paul Delaroche i Gallait, i który rzadko przewyższył sam p. Robert-Fleury, malarz najbardziej malarski spośród artystów tej szkoły, który był jednym z założycieli”¹¹¹. Dla Saint-Victora porównania ze szkołą Delaroche'a wydawały się niewystarczające: po sformułowaniu kilku zastrzeżeń zdecydowanie pochwalił „tę kompozycję tak pełną, tak wystudiowaną, uczoną, wykarmioną techniką i stylem Van Dycka, znacznie przewyższającą pod względem rysunku i wykonania melodramaty Paula Delaroche'a i Gallaita. – Gallait uszlachetniony wpływem Van Dycka – oto jak można by określić obraz p. Matejki” – zakończył swą recenzję wymagający krytyk z „La Presse”¹¹². Niektórzy, jak Thoré, widząc w *Kazaniu Skargi* połączenie wpływu Delaroche'a i Gallaita, zarzucali Matejce brak oryginalności¹¹³.

Można sądzić, że w odczuciu recenzentów od Gallaita miałyby pochodzić sposób kompo-

¹¹¹ Chesneau, *loc. cit.*

¹¹² Saint-Victor, *loc. cit.*

¹¹³ Thoré, *loc. cit.*



25. Louis Gallait, *Abdykacja cesarza Karola V*, 1840, Salon 1841. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

¹¹⁴ *Abdication de Charles-Quint*. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Art.

¹¹⁵ *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par les Métiers de Bruxelles*. Tournai, Musée des Beaux-Arts. Obraz ten, budzący wielkie zainteresowanie na Salonie w r. 1852, pokazano ostatnio w Paryżu na wystawie *Paris-Bruelles, Bruxelles-Paris* (Grand Palais 1997).

nowania w dużym formacie okazałej sceny wielopostaciowej. Taki właśnie charakter – w odróżnieniu od zazwyczaj kameralnych ujęć Delaroche'a – miały jego najważniejsze obrazy, jak np. *Abdykacja cesarza Karola V*¹¹⁴ (1841, il. 25) i *Ostatni hold oddany przez cechy brukselskie hr. Egmontowi i Hornes*¹¹⁵ (1851, il. 26). Twórczość Gallaita była dobrze znana we Francji: już w roku 1835 belgijski malarz debiutował na Salonie w Paryżu; otrzymał wtedy obraz *Księżę Alba w Niderlandach* medal drugiej klasy, a następnie krzyż Legii Honorowej i kolejny medal (w r. 1848). Gallait należał do artystów, których sukces w Paryżu związany był z eksploataowaniem na sposób romantyczny dramatycznych epizodów



26. Louis Gallait, *Ostatni hold oddany przez cechy brukselskie hr. Egmontowi i Hornes*, 1851, Salon 1852. Tournai, Musée des Beaux-Arts

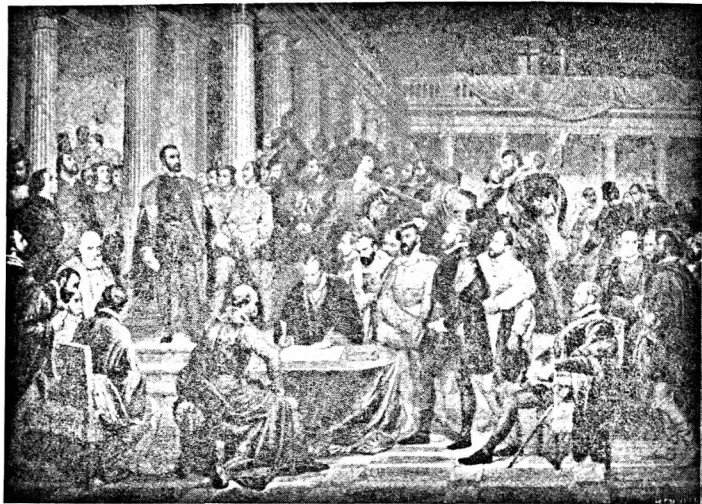
z narodowej historii, prezentujących dla publiczności Salonów dodatkowy walor egzotycki¹¹⁶. Francuzi nie znali natomiast drugiego belgijskiego mistrza wielkoformatowych kompozycji historycznych, rówieśnika Gallaita, Édouarda de Bièfve (1808-1882). Jego płótno *Kompromis szlachty niderlandzkiej*¹¹⁷ (1841, il. 27) w latach czterdziestych odbyło wraz z obrazem Gallaita triumfalne tournée po krajach niemieckich, inspirując m. in. przemiany w malarstwie monachijskim¹¹⁸. Reprodukcje

¹¹⁶ Zwraca na to uwagę Chu, *op. cit.*, s. 231.

¹¹⁷ *Le Compromis des nobles*. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts.

¹¹⁸ Zob. np. R. Schoch, *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, „Städel Jahrbuch” 7, 1979, s. 171-186; C. Heil-

mann, *Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchner Schule*. w: *Die Münchner Schule 1850-1914*. Haus der



27. Édouard de Bièfve, *Kompromis szlachty niderlandzkiej*, 1841. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

prac obu Belgów na pewno dotarły także do Krakowa; wiadomo zresztą, że nauczyciel Matejki, Władysław Łuszczkiewicz, oglądał prace Gallaita podczas krótkiego pobytu w Antwerpii¹¹⁹. Można dodać, że o obrazach Gallaita na Salonach w Paryżu donosiła krakowska prasa¹²⁰.

Kunst, München 1979, s. 47-60; H. Stępień, *Początki przemian w malarstwie monachijskim: wystawa malarzy belgijskich w 1843 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 4, s. 351-362 (oraz w książce tejże autorki, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w la-*

tach 1828-1855, Wrocław 1990, s. 65-69); C. Härtl-Kasulke, *Karl Theodor Pilotys (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826-1855*, München 1991, s. 61-63; C. Heilmann, *Monachium i nowe europejskie malarstwo historyczne około lat 1840/*

1850, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994, s. 37-43.

¹¹⁹T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, Wrocław-Kraków 1957, s. 375.

¹²⁰Zob. np. Z. M., *O tegorocznej wystawie obrazów w Paryżu*, II, „Czas”, 1853, nr 199, 1 IX.

Krytycy przywiązani do tradycyjnych akademickich formuł odmawiali obrazom szkoły Delaroche'a statusu malarstwa historycznego. Na podobnej zasadzie Mathurin de Lescuré określał część obrazów o tematyce religijnej mianem *genre biblique*¹²¹. Inni sprawozdawcy dowodzili, że znajdujące się na Salonie sceny bitewne nie należą do malarstwa batalistycznego, ponieważ nie są zakrojone dostatecznie szeroko i brak im wielkości koncepcji. Według Léona Lagrange'a, który wcześniej ubolewał nad upadkiem *peinture d'histoire*, jedynym obrazem batalistycznym pokazanym w roku 1865 byli *Kirasjerzy pod Waterloo* Hippolyte'a Bellangé (1800-1866). Prace innych artystów, nawiązujące do wojen napoleońskich, wojny krymskiej bądź do ostatnich wydarzeń w Meksyku, przedstawiają tylko pomniejsze epizody. W cytowanej recenzji doczekał się pochwały jedynie Schreyer, którego *Szarża artylerii*, znajdowała się, jak wiemy, w pobliżu obrazu Matejki¹²².

W odczuciu wielu sprawozdawców mało było na Salonie sztuki prawdziwie epickiej. Tematy historyczne potraktowali w wielkiej skali tylko Gisbert, Matejko, Schreyer i francuski batalista Jules Rigo¹²³. Format obrazu nie był jednak – na szczęście – kryterium decydującym. Paul Mantz twierdził, że choć nie brakuje płócien o tematyce historycznej, rzadko które zasługują na uwagę. Pod względem charakteru i stylu niewielki

¹²¹ Lescuré, *op. cit.*, s. 536.

¹²² Lagrange, *op. cit.*, s. 139-140. Podobne poglądy zaprezentował Lescuré (*op. cit.*, s. 541-543).

¹²³ Jahyer, *op. cit.*, s. 92.

pejzażowo-rodzajowy obraz Jules Bretona, przedstawiający wieśniaczki z Pas-de-Calais (il. 28), nie ustępował – według Mantza – najlepszym scenom historycznym i religijnym¹²⁴. Podobnie pisała Noémie Cadiot w swoim *Salonie*, drukowanym w „Dzienniku Panienek”, stawiając jednak na pierwszym miejscu wielkie malowidło Puvisa *Ave, Picardia nutrix*, przeznaczone do dekoracji muzeum w Amiens¹²⁵.

Z jednej zatem strony niektórzy krytycy – jak Théophile Gautier syn – uznawali *Kazanie Skargi* za najlepszy obraz historyczny na całym Salonie, wyróżniający się skalą, kompozycją i charakterem, i być może jedyny spełniający wymogi gatunku¹²⁶. Z drugiej zaś było oczywiste – i podkreślali to autorzy przywiązani do starych formuł – że nie jest to obraz historyczny w tradycyjnym, akademickim znaczeniu *peinture d'histoire*. W kwestii klasyfikacji gatunkowej zdania recenzentów były wyraźnie podzielone, co wynikało zapewne z przemian zachodzących wówczas w malarstwie historycznym.

Obraz Matejki mimo swego dużego formatu wydawał się bliski malarstwu historyczno-rodzajowemu Delaroche'a. Zanik tradycyjnego gatunku historycznego, z jego antycznym kostiumem, aktem, ekspresją gestów i moralnym przesłaniem, powodował, że zaczęto się doszukiwać głębszego znaczenia wychowawczego w scenach wziętych z historii średnio-

¹²⁴ Mantz, *op. cit.*, s. 506, 518. Chodzi o obraz J. Bretona *Fin de la Journée* (Baltimore, Walters Art Gallery).

¹²⁵ C. Vignon [Noémie Cadiot], *loc. cit.* Puvis już w latach 1861 i 1863 wystawiał alegoryczne obrazy wykorzystane później w Amiens; recepcja kompozycji z r. 1865 była bardziej przychylna niż poprzednich. Zob. *Puvis de Chavannes (1824-1898)*. Grand Palais, Paris 1976, s. 65.

¹²⁶ Gautier syn, *loc. cit.*



28. Jules Breton,
Wieczór,
Salon 1865.
Baltimore,
The Walters Art Gallery

wiecznej i nowożytnej. Félix Jahyer, pisząc o ideach moralności, prawa i sprawiedliwości, jakie można wywodzić z ważnych faktów dziejowych, nie miał wcale na myśli zbanalizowanych tematów antycznych czy mitologicznych. Sądził, że „malarstwo otwiera przed artystą historykiem wielkie możliwości; [że] w jednym pociągnięciu pędzla może on zawrzeć dwadzieścia stronic tekstu”, że jednak, by „przedstawić z takim znawstwem wielkie wydarzenia albo wielkich ludzi z przeszłości, potrzeba szerszej wiedzy, niż by malować Wenus czy Ledę”¹²⁷. Większość obrazów o tema-

¹²⁷ Jahyer, *op. cit.*, s. 75-76.

tyce nieantycznej, zaliczanych do *peinture historique* i *genre historique*, ujmowała jednak przeszłość w konwencji rodzajowej i kosztem wielkich wydarzeń akcentowała *continuum* i codzienność. Zamiast umoralniającego dramatu, kompozycje te traktowały temat „ze swobodą epizodu, bezpośredniością anegdoty, bardziej by się podobać, niż by uczyć lub wzruszać” widzów¹²⁸.

Na tym tle płótno Matejki zdecydowanie się wyróżniało. Równocześnie jednak sądzono, że obraz krakowskiego artysty należy już do niemodnego rodzaju. Na Salonie 1865 nie tylko „obrazy stylowe” ustępowały pola scenom rodzajowym i pejzażowym, jak ubolewał tradycjonalista Charles Clément¹²⁹, ale również malarstwo historyczno-rodzajowe przyciągało artystów w mniejszym stopniu niż dawniej. Według cytowanego wyżej recenzenta, polityka i historia, wywierając tak żywy wpływ na literaturę i teatr, w malarstwie dają o sobie znać tylko w scenach militarnych, niezbyt zresztą licznych¹³⁰. Epizody z wojen XIX wieku wydawały się bardziej nowoczesne, tak z uwagi na temat, jak i realistyczną, nie stylizowaną formę. Paul Mantz widział np. te cechy w obrazach Paula-Alexandre’a Protais (1826-1890). Artysta ten, uczestnik kampanii krymskiej, potrafił uchwycić melancholię i tragizm wojny: jego *Zwycięzcy* nie wydają się bardziej szczęśliwi od zwyciężonych. Moralne przesłanie tych

prac jest, według Mantza, wybitnie nowoczesne¹³¹. Noémie Cadiot w swojej recenzji porównuje malowidła Protais i Matejki: w pierwszym artysta wyraził dramat współczesnych ludzi, postawionych w obcej im sytuacji; drugi to wielka historyczno-rodzajowa kompozycja w stylu Delaroche’a i Gallaita, z postaciami pełnymi ekspresji i dopracowanymi szczegółami, jednym słowem – godne szacunku dzieło prawdziwej sztuki, którego wartość należy cenić zwłaszcza na tle chybionych eksperymentów niektórych artystów. Oddawszy sprawiedliwość dziełu Matejki, autorka zwraca uwagę swoich czytelniczek na „bardzo udane charakterystyczne dzieło nowoczesnego realizmu”, jakim według niej była *Szarża artylerii* Schreyera¹³².

Jak widać, w roku 1865 opinie Francuzów na temat obrazu Matejki były rozmaite. Artysta odniósł zdecydowany sukces, a jego dzieło z uznaniem porównywano z dokonaniem największych mistrzów malarstwa historycznego XIX wieku. Sukces ów nastąpił w momencie, gdy gatunek ten we Francji przeżywał istotne przemiany i kryzys¹³³. W następnych latach reakcje na twórczość krakowskiego artysty uległy więc dalszemu zróżnicowaniu: udziałem Matejki miały się stać kolejne nagrody, a także skrajne sądy: zarówno pochwalne, jak i krytyczne.

¹²⁸ Mantz, *op. cit.*, s. 511-512. Oprócz wzmiankowanego już obrazu *Vainqueurs*, Protais wystawił *Pogrzeb na Krymie (Un enterrement en Crimée)*.

¹²⁹ C. Vignon [Noémie Cadiot], *loc. cit.*

¹³³ Szerzej na ten temat zob. Zgórnjak, „*Le seul effort de peinture historique*”, s. 147-148; idem, *O historyzmie w malarstwie XIX wieku*, s. 170-171 i *passim*.

¹²⁸ Lescure, *op. cit.*, s. 539-540.

¹²⁹ Clément, *op. cit.*, 23 IV, s. 2.

¹³⁰ Jahyer, *op. cit.*, s. 75.

REJTAN (1867)



29. Jan Matejko, *Rejtan (Sejm warszawski w roku 1773)*, 1866, wystawa światowa 1867. Warszawa, Zamek Królewski

Gdyby ducha-prąd, lub czar kuglarstwa,
Pędzel obracał w grot, sztukę w czyn zmieniał kolejką,
Berezowski byłby politycznym – Matejka,
a Matejko byłby Berezowskim – malarstwa!...

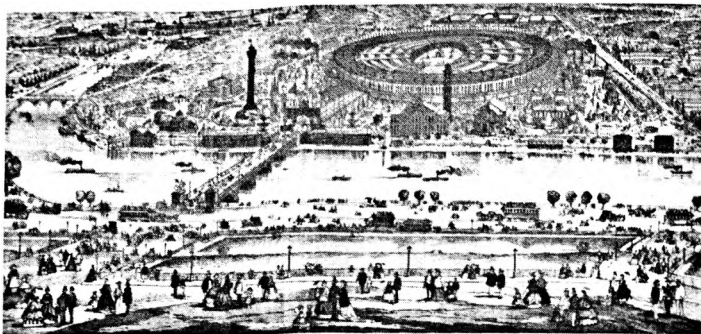
C. K. Norwid, *Improwizacja na Ekspozycji* (1867)¹

Drugi obraz Matejki pokazany w Paryżu znalazł się nie na Salonie, lecz w dziale austriackim wystawy światowej. *Rejtan*, zwany też *Upadkiem Polski*, był wystawiony pod tytułem *Sejm warszawski w roku 1773* (il. 29)².

O przyjęciu obrazu nie decydowało jury w Paryżu, a komisja w Wiedniu. Decyzja w sprawie *Rejtana* zapadła 17 grudnia 1866. Strona austriacka ponosiła wszelkie koszty obejmujące transport z Krakowa przez Wiedeń do Paryża oraz ubezpieczenie na kwotę ustaloną zgodnie z życzeniem Matejki na 30 000 florenów. Artysta osobiście pilnował dostarczenia obrazu do komisji; pomagał mu w tym znajomy mieszkający w Wiedniu, Romuald Karpiński. W przeddzień decyzji komisji szanse na dopuszczenie dzieła

¹ List do Bronisława Zaleskiego [po 20 X 1867]. Norwid, *Pisma*, t. 9: *Listy*, cz. 2, Warszawa 1938, s. 94.

² *La Diète de Varsovie, en 1773* (nr 49).



30. Pinot i Sagaire,
*Widok terenów
wystawy światowej,
1867.*

nie przedstawiały się jasno, z uwagi na rozmiary obrazu i szczupłość miejsca przyznanego Austrii na wystawie paryskiej³.

W roku 1867 dział artystyczny zajmował część głównego pawilonu, wzniesionego dla potrzeb wystawy na Polach Marsowych (il. 30). Pawilon miał kształt owalny; poszczególne dziedziny ludzkiej wytwórczości były eksponowane w kolejnych kręgach. Działy narodowe rozplanowano promieniście. Zewnętrzny, największy krąg przeznaczono dla przemysłu ciężkiego, a wewnętrzny dla sztuki. Zwiedzający mieli się zapoznawać najpierw z produktami materialnymi i stopniowo zbliżać do wytworów ducha (il. 31, 32). Przejrzystość tego układu zakłócała umieszczona pośrodku ekspozycja numizmatyczna, co – jak pisze współczesna historyczka sztuki Patricia Mainardi – odzwierciedla prawdziwe preferencje organizatorów wystawy. W każdym razie, prawdopodobnie z przyczyn finansowych,

³ *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1927, s. 46-49; S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, wyd. 2, Kraków 1958, s. 200, 202.



REJTAN (1867)

31. Sztuka francuska
na wystawie
światowej, 1867.
Paryż,
Bibliothèque nationale

przestrzeń pozostawiona do dyspozycji artystów była mniejsza niż na poprzedniej wystawie światowej w Paryżu w roku 1855, i to nie tylko w stosunku do powiększonej obecnie powierzchni całej ekspozycji, ale nawet w liczbach bezwzględnych.

Wystawa trwała od 1 kwietnia do końca października. W Palais de l'Industrie na Polach Elizejskich zorganizowano równocześnie doroczny Salon, otwarty od 15 kwietnia do 5 czerwca. 1 lipca odbyła się w Palais de l'Industrie uroczystość ogłoszenia nagród wystawy światowej (il. 33), ale nieoficjalna lista wyróżnionych była podawana w prasie już od końca kwietnia⁴. W większości dzienników

⁴ P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London 1987, s. 129-135, 155.

32. Rzeźba Vincenzo Veli *Ostatnie dni Napoleona* na wystawie światowej 1867. Paryż, Bibliothèque nationale

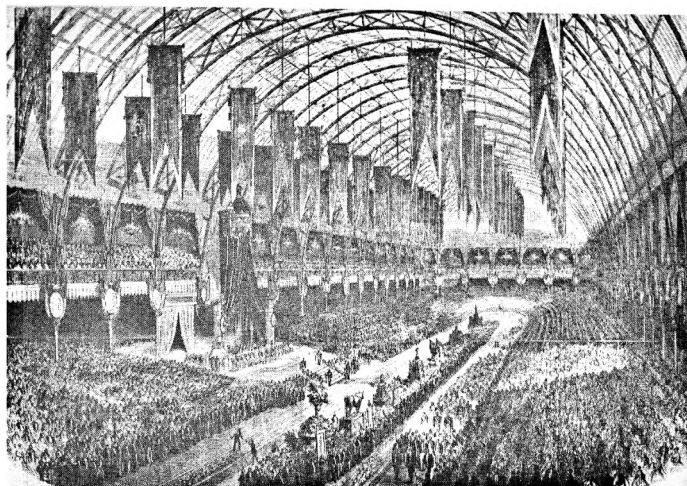


⁵ Zob. np. P. Mantz, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1867, t. 23, I VIII, s. 141.

⁶ „nagle zastanowił mnie tłum, który wydał mi się niezwykłym, z tego prostego powodu, że, przeszedłszy przez galerię angielską, francuską, holenderską, pruską, niemiecką, nigdzie tłumowi nie spotkałem. [...] Ciekawość pociągnęła mnie w tłum [...] i stanąłem... wobec obrazu Matejki”. M., [Korespondencja z Paryża] 15 kwietnia 1867, „Dziennik Literacki i Polityczny” nr 17, 1867, 23 IV, s. 268. T. T. Jeż (Zygmunt Miłkowski)

recenzje z działu artystycznego ukazywały się stosunkowo późno, ponieważ w ciągu pierwszych kilku tygodni od otwarcia wystawy prasa zajmowała się raczej ogólnymi kwestiami organizacyjnymi i wydarzeniami dnia. Zazwyczaj też późno przychodziła kolej na dział austriacki. Najwcześniejsze znane nam wypowiedzi o *Rejtanie* pochodzą więc z początku lipca 1867. Podobnie jak w roku 1865, recenzenci pisząc o krakowskim artyście wiedzieli o przyznanym mu medalu. Tym razem był to medal pierwszej klasy.

Wielu krytyków sądziło, że obraz *Matejki* jest jeszcze lepszy niż poprzedni⁵. *Rejtan* cieszył się też wielkim zainteresowaniem publiczności. Korespondent jednego



z lwowskich dzienników donosił, że przed malowidłem gromadził się tłum jakiego nie spotykało się w innych galeriach⁶. O tłumie przed *Rejtaniem* wspominają także francuscy recenzenci. Jeden z nich, Marius Chaumelin, przypisuje to zainteresowanie tematowi, stworzonemu dla przyjaciół nieszczęśliwej Polski⁷.

wspominał gromadzące się „ustawicznie tłumy przed obrazem. Francuzi i w ogóle niezobowiązani znać dzieje Polski widzowie nie rozumieli znaczenia sceny. Odwiedzających wystawę Polaków przemocą niemal pociągała i przy sobie zatrzymywała. Oglądałem ją dzie-

siątki i dziesiątki razy, i nie mogłem się pragnieniu oglądania jej, ilekroć na wystawę wchodziłem, opierać. [...] razu pewnego wszedłem do sali, w której ona wystawiona była i szukałem oczyma luki, którą bym się do niej zbliżyć mógł [...]”. T. T. Jeż, *Od kolebki przez ży-*

33. Uroczystość rozdania nagród przyznanych podczas wystawy światowej w Paryżu. Palais de l'Industrie, I VII 1867.

cie, t. 3, Kraków 1937, s. 344.

⁷M. Chaumelin, *La Peinture à l'Exposition universelle de 1867*, w: idem, *L'art contemporain, avec une introduction par W. Bürger*, Paris 1873, s. 26 (pierwodruk w „Revue moderne” (ancienne „Revue germanique”), t. 41, 42).

⁸ A. de La Forge, *Wy- ciągi z dwóch artykułów o Polsce ogłoszonych w dzienniku „Le Siècle” 1 i 2 IV 1867 r.*, Biblioteka Polska w Paryżu, sygn. MAM 1109. Zob. też J. Zdrada, *Zmierch Czartoryskich*, Warszawa 1969, *passim*.

⁹ Zob. np. artykuł wstępny A.-P. Cuheval-Clarigny, „La Presse”, 1867, 23 VII.

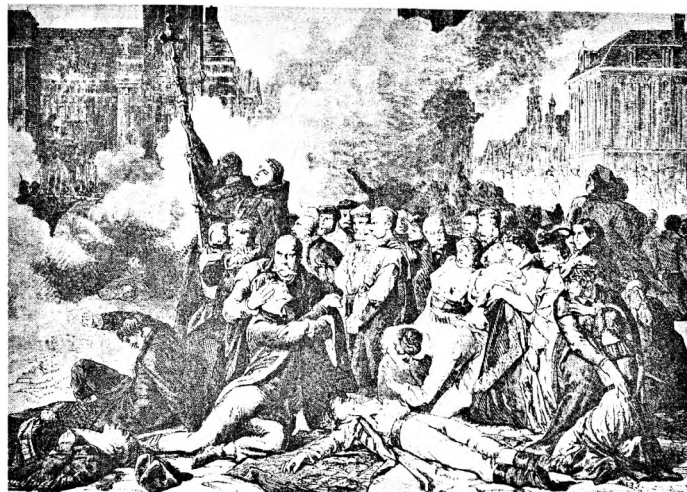
¹⁰ H. Wyziański, List do Wł. Czartoryskiego, 3 IX 1867. Biblioteka Czartoryskich (dalej: Bibl. Czart.), rkp. 7251 IV.

¹¹ W. Mickiewicz, *Emigracja polska 1860-1890*, Kraków 1908, s. 70-71.

¹² Zamek w Montrésor. Zob. A. Ryszkiewicz, *Obraz Tony Robert-Fleury’ego „Warszawa 8 kwietnia 1861 r.”*, „Rocznik Warszawski” 13, 1975, s. 161-172.

¹³ obrońca przypomniał „massacres de Varsovie, cette horrible scène dont nous avons tous vu le tableau”. E. Bauer, *Tribunaux. Cour d’assises de la Seine. Fin de l’audience du 15 juillet. Présidence de M. Berthelin. Attentat*

Francuskie sympatie dla Polski, ożywione za sprawą powstania styczniowego, mogły rzeczywiście odgrywać znaczną rolę w recepcji obrazu. Współczucie dla „narodu w żałobie”, podsycane wszelkimi środkami przez środowisko Hôtelu Lambert oraz Zjednoczenie Emigracji Polskiej, odnajdziemy w części ówczesnej paryskiej prasy. Jako przykład wymienić można artykuły Anatole’a de La Forge, czynnego zresztą wcześniej na polu krytyki artystycznej, publikowane podczas otwarcia wystawy światowej w republikańskim dzienniku „Le Siècle”. Autor ten głosił konieczność istnienia wolnej Polski, która ochroni Europę od ekspansji moskiewskiej i będzie sojusznikiem Francji przeciw Rosji i silnym Niemcom⁸. Przez pewien czas wydawało się, że tego rodzaju koncepcje znajdą uzasadnienie w układzie sił w Europie. W lipcu 1867 redakcja wpływowego dziennika „La Presse” straszyla czytelników sojuszem prusko-rosyjskim, rozbiorem Austrii i intrygami Rosji na Bałkanach⁹. W jesieni tegoż roku krążyły poufne pogłoski o zaczepnym przemyśle francusko-austriackim, skierowanym przeciw Prusom i Rosji, co – rzecz jasna – rozbudziło nadzieje w środowisku polskiej emigracji¹⁰. Okazało się jednak, że zagrożenie Francji ze strony Prus stwarzało podstawy dla innego sojuszu – z Rosją – który miał określać kierunek polityki Paryża w ciągu następnych kilkunastu lat. Jak wspominał Władysław Mickiewicz, po roku 1867 „pisma francuskie coraz



radziej i coraz niechętniej się o nas odzywały, pomimo nieustającej czynności biura hotelu Lambert”¹¹.

W połowie lat sześćdziesiątych tradycyjnym propolskim nastrojom dawali niekiedy wyraz i korzystali z nich artyści, eksponując na Salonach obrazy martyrologiczne o tematyce polskiej. Nie było ich zbyt wiele, niektóre jednak przyciągały publiczność, jak np. wystawiona w roku 1866 *Warszawa* Tony Robert-Fleury’ego, ilustrująca za gazetową relacją masakrę z 8 kwietnia 1861 (il. 34)¹². Kompozycja ta sprawiła na tyle trwałe wrażenie, że 15 lipca 1867 powołał się na nią Emanuel Arago w słynnej mowie obrończej w sprawie Berezowskiego¹³. Na wystawie światowej,

34. Tony Robert-Fleury, *Warszawa 8 kwietnia 1861*, Salon 1866 i wystawa światowa 1867. Zamek w Montrésor (wg ryciny)

commis sur la personne du Czar, „La Presse”, 1867, 17 VII. Mowa ta powstała przy udziale Henryka Wyziańskiego, współpracownika założonej przez Wł. Czartoryskiego agencji prasowej Correspondance du Nord-Est. Zob. Wyziański, List do Wł. Czartoryskiego, 31 VII 1867. Bibl. Czart., rkp. 7251 IV.

¹⁴ H. Fouquier, *Beaux-Arts. Exposition universelle, „Avenir national”*, 1867, 25 VIII. Fouquier był republikaninem i gari-baldczykiem (w 1867).

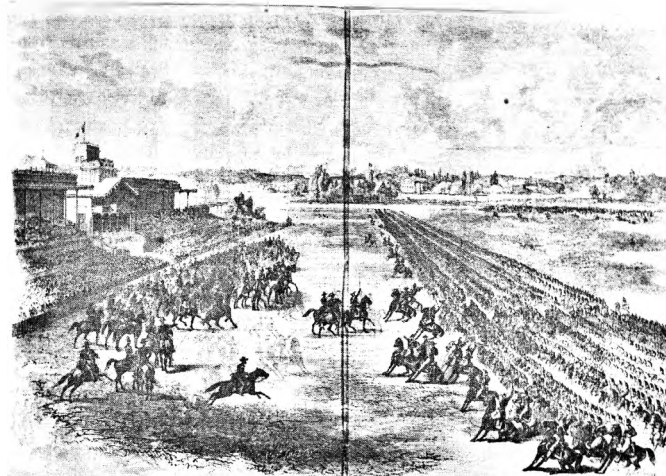
¹⁵ Norwid, List do Bronisława Zaleskiego, 1874, w: idem, *Pisma*, t. 9: *Listy*, cz. 2, s. 300.

¹⁶ Korespondent „Gazety Narodowej” pisze z Paryża: „Jeszcze dzieło krakowskiego artysty było w kraju, a już słyszeliśmy kilkanaście głosów, domagających się niewystania *Upadku Polski* na wystawę świata. Krytyki – że tak powiem «narodowe» – posypały się ze wszystkich stron”. Z *wystawy*, „Gazeta Narodowa”, 1867, nr 186 (14 VIII). Zob. też M. Zgómniak, „*Le seul effort de peinture historique*”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 151-152.

¹⁷ Zob. W. Zawadzki, *Walka z „Rejtanem”*, „Problemy”, 1954, nr 2, s. 111-112; A. Ryszkiewicz, *Branicki i Matejko*, „Tygodnik Powszechny”, 1973, nr 39.

gdzie obraz został powtórnie pokazany, recenzenci powitali go z satysfakcją, jako „jeden z niewielu, które zmuszają pewnych ludzi do spuszczenia wzroku, [...] dzieło, które nie wszystkie koronowane głowy będą śmiały oglądać”¹⁴. Wdzięczni Polacy ofiarowali malarzowi medal; jednym z inicjatorów tego kroku był Norwid¹⁵. Zupełnie inaczej i mniej przychylnie przyjmowali Polacy nad Sekwaną obraz *Matejki*. Rozrachunkowa tendencja *Rejtana*, odrzucona wcześniej przez niektórych autorów publikujących w kraju, na czele z Kraszewskim, wydawała się polskim środowiskom we Francji szkodliwa. Jak wiadomo, podjęto wtedy próby, by obrazu nie dopuścić na wystawę światową¹⁶, lub nawet by go wykupić i ukryć lub zniszczyć¹⁷. Przeciw wystawieniu *Rejtana* miał podobno oponować minister Alexandre Walewski¹⁸. Krytyczna ocena treści malowidła znalazła odbicie w niektórych recenzjach.

Nieudany zamach na cara Aleksandra II, dokonany 6 czerwca przez polskiego emigranta Antoniego Berezowskiego podczas rewii wojskowej w Lasku Bułońskim (il. 35), wstrząsnął francuską opinią publiczną i spowodował przejściową zmianę stosunku do Polaków. Przed zamachem sympatie Francuzów były podzielone. Rząd francuski nie szczędził wysiłków, by przyjazd Aleksandra II na wystawę wykorzystać dla zacieśnienia więzów z Rosją¹⁹.



Wielu Francuzów manifestowało jednak poparcie dla Polski, wnosząc w obecności cara okrzyki „Vive la Pologne!”, na co zresztą policja reagowała aresztowaniami. Jedną z manifestacji tak oto opisał Władysław Mickiewicz:

Ludność paryska miała zamiar źle przyjąć Aleksandra II. Gdy zwiędzał Pałac Sprawiedliwości, zanim deputacja prawników wyszła na jego spotkanie, adwokaci w togach, zebrani na wielkich schodach, powitali go okrzykiem „Niech żyje Polska!” Aleksander II, bardzo przestraszony, nie czekając na deputację, szybko zszedł ze schodów, po czym, zawstydzony tym cofnięciem się, schronił się pod sklepienie, dzielące podwórze Pałacu Sprawiedliwości od Sainte-Chapelle, niby w zamiarze obejrzenia tego arcydzieła architektury średniowiecznej, tymczasem deputacja prawników miała

35. Wielka rewia wojskowa w Longchamp urządzona na cześć cara Rosji i króla Prus, 6 VI 1867, przed zamachem Berezowskiego.

¹⁸ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 116; Serafińska, *op. cit.*, s. 209.

¹⁹ J. W. Borejsza, *Emigracja polska po powstaniu styczniowym*, Warszawa 1966, s. 279.

czas zbliżyć się do niego. Było to wówczas, gdy robotnicy, pracujący przy tym gmachu, szli na śniadanie. Ci również krzyknęli: „Niech żyje Polska, kundysie!” Inne epitety, jeszcze mocniejsze, przestraszyły cesarza, który wskoczył do powozu i odjechał galopem. [...] Aleksander II nie przebaczył nigdy doznanej obelgi²⁰.

Opisane wydarzenie wskazuje, że podobna niechęć do cara łączyła różne kręgi francuskiego społeczeństwa. Jak pisano z Hôtelu Lambert, „w demonstracjach, które car napotykał na każdym kroku, Polacy nie przyjmowali żadnego udziału; w liczbie osób aresztowanych za krzyki: «Vive la Pologne!» nie było żadnego Polaka”²¹.

Wielu Francuzów dostrzegało polityczną wagę stosunków z Rosją i w imię patriotyzmu traktowało cara jak dostojnego gościa, a zamach uznało za obrażę francuskiej gościnności. Jeden z domowników Władysława Czartoryskiego pisał z goryczą, że po wystrzale „Francuzi odkryli najotwarciej zasłonę, [...] głośno sympatyzują z Moskalami” i publicznie mówią, „żeby rząd raz skończył z Polakami”²². W środowisku Hôtelu Lambert uważano, że wypadek jest „prawdziwą klęską” oznaczającą „w kraju nowe prześladowania rozjuszonej Moskwy; tutaj – dyskredyt rzucony na emigrację i na pewien czas sparaliżowanie naszych usiłowań”²³. Część opinii publicznej nadal jednak sympatyzowała z Polakami, a niektóre dzienniki przytaczały na usprawiedliwienie zamachowca fakty z martyrologii jego ojczyzny i rozgrzeszały go z dokonanego aktu²⁴.

²⁰ W. Mickiewicz, *Pamiętniki*, t. 2, Kraków 1927, s. 347-348; zob. idem, *Emigracja polska*, s. 68-69.

²¹ Wyziński, List do Wł. Czartoryskiego, 11 VI 1867. Bibl. Czart., rkp. 7251 IV.

²² J. Sawicki, List do Wł. Czartoryskiego, 11 VI 1867. *Ibidem*.

²³ Wyziński, List do Wł. Czartoryskiego, 11 VI 1867.

²⁴ Borejsza, *op. cit.*, s. 280.

²⁵ Bauer, *loc. cit.* Zob. też relację obecnego na procesie T. T. Jeża: *Od kolebki przez życie*, t. 3, s. 413-424.

²⁶ Wyziński, List do Wł. Czartoryskiego, 17 VII 1867. Bibl. Czart., rkp. 7251 IV. Czartoryski finansował później druk mowy obrońcy Arago.

Proces Berezowskiego, trwający od 4 do 15 lipca i szeroko relacjonowany w prasie, spowodował niespodziewaną zmianę sytuacji. Wielkim sukcesem okazała się mowa obrończa Emanuela Arago, któremu udało się skłonić sąd do uznania okoliczności łagodzących. Prokurator zmuszony był wyjaśniać, że nie ma zamiaru bronić rosyjskiej polityki w Polsce, nadmiernych represji ani barbarzyńskiego prawodawstwa, i że pragnie tylko doprowadzić do ukarania niedoszłego królobójcy. Berezowski uniknął kary śmierci i został skazany na dożywotnie przymusowe roboty w Nowej Kaledonii²⁵. Ostatecznie przebieg procesu okazał się korzystny dla Polaków. Z Hôtelu Lambert pisano, że „wypadek ten zawiera w sobie nie tylko afront dla Moskali, ale także porządną lekcję dla rządu” francuskiego²⁶. Proces doprowadził też do upowszechnienia wiedzy o sytuacji w Polsce po powstaniu styczniowym. Sprawa musiała robić naprawdę wielkie wrażenie. Przypomnijmy na przykład, że w pierwotnym zamysle Juliusza Verne’a kapitan Nemo miał być Polakiem, nieprzejednanym wrogiem cara Rosji. Tylko obawy wydawcy o komplikacje dyplomatyczne – a także o sprzedaż książek Verne’a w Rosji – spowodowały, że w powieści, ukończonej w latach 1869-1870, narodowość tajemniczego mściciela pozostała ukryta²⁷.

Zob. list Wyzińskiego z 31 VII. Emigracyjna lewica zarządziła 15 VII składkę na zbiorowy upominek dla obrońcy. Zob. *Zjednoczenie Emigracji Polskiej (1866-1870)*, Wrocław 1972, s. 110. Warto odnotować, że W. Mickiewicz uważał, iż obrona Arago „była banalna”, a Berezowski, skazany rzekomo większością jednego głosu, mając lepszego adwokata mógłby zostać uniewinniony. Zob. W. Mickiewicz, *Pamiętniki*, t. 2, s. 351. Miłkowski pisze, że winę orzeczonej większością głosów (ale nie podaje jak dużą), a okoliczności łagodzące uznano jednogłośnie. Mowa obrończa zrobiła duże wrażenie: niektórzy przysięgli płakali, wyrok przyjęto zaś oklaskami. Solidarność z Polską demonstrowali też robotnicy zgromadzeni poza salą rozpraw. Jeż, *Od kolebki przez życie*, s. 422-423.

²⁷ A. B. Evans, R. Miller, *Jules Verne – wizjoner nie zrozumiany*, „Świat Nauki”, 1997, nr 6 (70), s. 73-74.

Echa rewelacji o represjach carskich w zniewolonej Polsce znalazły się też w sprawozdaniach z wystawy. Pod tym względem zwraca uwagę najwcześniejsza znana nam francuska recenzja *Rejtana*, pióra Maxime'a Du Camp, który w twórczości Rodakowskiego, Kaplińskiego i Matejki widział jeden z dowodów, „że jeszcze Polska nie zginęła”²⁸. Nawiasem mówiąc, wrażliwość Du Campa na sprawy polskie ujawniła się już na poprzednich Salonach. W roku 1861 obraz Rodakowskiego *Postowie cesarscy przed Sobieskim*²⁹ posłużył recenzentowi do wypomnienia Austrii i całej Europie niewdzięczności wobec Polski³⁰. Kolejnym pretekstem była *Masakra w Warszawie* Tony Robert-Fleury'ego w roku 1866³¹. Na wystawie światowej w wielu objaśnieniach treści *Rejtana*

²⁸ M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*, w: idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867, s. 305-306 (pierwodruk w „Revue des deux mondes”, I VII 1867). Zob. Zgómiak, „Le seul effort de peinture historique”, s. 149. Tekst Du Campa, najbardziej „propolski”, ukazał się zresztą przed procesem (I VII), a był prawdopodobnie gotowy tuż po zamachu, około

10 VI. Zob. L. Buloz (wydawca „Revue des deux mondes”), List do Du Campa, 10 VI 1867. Paryż, Bibliothèque de l'Institut, rkp. 3763, nr 257.

²⁹ Zamek w Montrésor.

³⁰ „Un éminent journaliste disait dernièrement à propos des événements de Varsovie, que par ses sacrifices lugubres la Pologne rappelait son existence à l'Europe; par son tableau, le peintre nous rappelle ce que la Pologne a fait autrefois pour sauver la civilisation de cette

même Europe qui l'a abandonnée. Les Turcs sont devant les murs de Vienne; si la ville est emportée, c'en est fait de la catholicité et peut-être du monde européen; mais à coup sur l'empire d'Autriche est perdu. [...] Nous savons aujourd'hui comment l'Autriche a récompensé la Pologne de son dévouement”. Du Camp, *Salon de 1861*, Paris 1861, s. 56-58. Recenzji tej nie uwzględnia oparta na zgromadzonych przez artystę wycinkach antolo-

można się doszukać wpływu aktualnych wydarzeń.

W roku 1867 po raz pierwszy – na razie tylko u polskich autorów – pojawia się kwestia medalu honorowego dla Matejki. Przypuszczalnie sam artysta nie był zadowolony z przyznanego mu medalu pierwszej klasy, mając nadzieje na medal honorowy³². Korespondent lwowskiej gazety, który wcześniej donosił o tłumie przed *Rejtanem*, pisał w pierwszych dniach maja, że gdyby słuchać publiczności, Matejko powinien być dostać medal honorowy. Przyczyny, dla których tak się nie stało, były – według niego – natury politycznej. Międzynarodowe jury malarstwa, w którym prawie połowę stanowili Francuzi, rozdzieliło najwyższe wyróżnienia między siebie, faworyzując Francuzów, a także Niemców – co dziennikarz wyjaśnia grożącą Francji wojną z Prusami. Opierając się na doniesieniach „Figara”, korespondent pisał (błędnie), że z ośmiu medali honorowych Francuzi przyznali sobie trzy, tyle samo oddali Niemcom, a pozostałe dwa rozdzielił między artystów z innych krajów, wśród których nie mogła się znaleźć Polska. Zapominając, że Matejko występował w barwach Austrii, publicysta pisze: „Polska wymazana jest przecie z karty europejskiej. Wymazali ją Moskale, od których także kwestia utrzymania pokoju zależy, więc nie można było Polsce, w osobie narodowego jej malarza, kazać figurować pomiędzy owymi

gia w katalogu A. Król, *Henryk Rodakowski (1823-1894)*, Kraków 1994.

³¹ Du Camp, *Salon de 1866*, w: idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons...*, s. 196-200 (pierwodruk w „Revue des deux mondes”, I VI 1866); oraz w recenzji wystawy 1867 (*ibidem*, s. 196-198, 305). Ryszkiewicz, *Obraz*, s. 168.

³² W liście z 30/31 V 1867 Matejko wspomina „zawód, jakiego się doznało w sądzie paryskim – któren może niedługo odmieni zdanie. Jeśli Bóg pozwoли?!”. Serafińska, *op. cit.*, s. 219. Wydawcy wspomnień Serafińskiej sądzili (s. 551, przyp. 208), że przyczyną rozgoryczenia były krytyczne recenzje. Data listu wskazuje jednak, że Matejce chodziło o nieoficjalne wiadomości o przyznanym medalu.

dwoma narodami, dla których pozostało dwa medale. To byłoby obraziło miłość własną Moskali³³. W warszawskim czasopiśmie „Kłoso” Teodor Tomasz Jeż ze zrozumiałych względów zupełnie inaczej przedstawiał podawane w Paryżu powody nieprzyznania Matejce medalu honorowego, choć mu się należało: otóż będąc artystą stosunkowo młodym, większe szanse niż na wystawie światowej miałby na Salonie. Powinien był więc na wystawę światową dać znane już *Kazanie Skargi*, a *Rejtana* wysłać na Salon³⁴.

Rzekome polityczne przyczyny decyzji jury pozostają w sferze domysłów. Faktem jest natomiast, że uzyskanie wyróżnienia było w roku 1867 bardzo trudne. Regulamin przewidywał w dziale malarstwa tylko 8 medali honorowych, 15 medali pierwszej klasy, 20 drugiej i 24 trzeciej. Liczba medali, zwłaszcza dalszych klas, była mniejsza niż w roku 1855. Wniosek jury, by zwiększyć liczbę nagród, został przez władze załatwiony odmownie; nie zezwolono też, „w interesie Francji”, by jurorzy znajdowali się poza konkursem³⁵. W rezultacie, mimo wcześniejszych skrupułów, wszystkim francuskim malarzom wchodzącym w skład jury (w liczbie ośmiu) przyznano medale jednej z dwóch najwyższych kategorii. Połowę ogólnej liczby medali honorowych skonsurowali czterej francuscy jurorzy: Cabanel, Gérôme, Meissonier i Théodore Rousseau. Medalu honorowego nie otrzymał żaden francuski

³³ M., *Korespondencje. Paryż, 4 maja 1867*, „Dziennik Literacki i Polityczny”, 1867, nr 20, s. 313-314.

³⁴ T. T. Jeż, *Korespondencja czasopisma „Kłoso”*. Paryż. 3 czerwca 1867, „Kłoso”, 1867, nr 102, s. 295-296.

³⁵ Mainardi, *op. cit.*, s. 155.

malarz nie zasiadający w jury, a tylko trzech Francuzów spoza tego grona uzyskało medale pierwszej klasy. Dwa medale honorowe otrzymali Niemcy: Wilhelm von Kaulbach reprezentujący wtedy Bawarię i Ludwig Knaus – Prusy. U honorowano też Belga Leysa i włoskiego malarza Stefano Ussi. Sukces Niemców nie był więc tak wielki, jak pisano w cytowanej wyżej korespondencji. Artyści z Prus wypadli nieco lepiej pod względem liczby odznaczeń państwowych: dwóm nadano krzyże oficerskie i czterem krzyże kawalerskie Legii Honorowej, co stanowi 43% odznaczeń przyznanych artystom zagranicznym. Politycznego gestu doszukiwano się w wyróżnieniu Ussiego³⁶ – chodziłoby tu o deklarację francuskich sympatii dla jednoczących się Włoch; sądzono nawet, że Ussi, który w głosowaniu wypadł stosunkowo słabo, został wpisany na listę później od innych laureatów. Charles Blanc uważał Ussiego za drugorzędnego naśladowcę Delaroché’a³⁷, a Ernest Chesneau w „Dzienniku Pannienek” nie chciał się wypowiadać o jego historycznym obrazie *Wygnanie księcia Aten* (il. 36)³⁸, ponieważ nie znalazł go na wystawie ani w katalogu³⁹. Według Patricii Mainardi, wyróżnienie Ussiego wynika raczej z faktu, że jego obraz był sławny we Włoszech i odniósł sukces na wcześniejszych wystawach w Londynie i Mediolanie, a także z tego, że w jury zasiadało dwóch przedstawicieli Włoch⁴⁰. Układ sił nie sprzyjał więc Matejce, choć wia-

³⁶ Zob. np. L. Lagrange, *Les Beaux-Arts en 1867. Exposition universelle, le Salon*, „Correspondant”, 1867, août, t. 71 (nouvelle série t. 35), s. 1006.

³⁷ Mainardi, *op. cit.*, s. 158.

³⁸ *La Cacciata del Duca di Atene (Expulsion du duc d’Athènes)*. Rzym, Galleria nazionale d’arte moderna.

³⁹ E. Chesneau, *Exposition universelle. Les Beaux-Arts*, „Journal des Demeiselles”, 1867, t. 35, août, s. 227.

⁴⁰ Mainardi, *op. cit.*, s. 158-159.

36. Stefano Ussi, *Wygnanie księcia Aten*, wystawa światowa 1867. Rzym, Galleria nazionale d'arte moderna



domo, że krakowski artysta miał w jury zdecydowanego zwolennika. Był nim przedstawiciel Austrii, Eduard Engerth, profesor malarstwa historycznego wiedeńskiej Akademii, który później polecał Matejkę austriackim władzom⁴¹.

Wbrew temu, co się nieraz mówi o konserwatywnym dziewiętnastowiecznym wystaw, decyzje jury nie świadczyły o nadmiernym przywiązaniu do tradycyjnych gatunków i formuł stylowych. Spośród zdobywców medali honorowych tylko Cabanel uprawiał malarstwo historyczne w sensie akademickim, tzn. oparte na przedstawianiu aktu w naturalnej wielkości. Kilku laureatów specjalizowało się w gatunku historyczno-rodzajowym, a jeden, Knaus, należał do wziętych twórców *genre 'u* (il. 37). Warto zauważyć, że trzech francuscy malarze spoza jury nagrodzeni medalami pierwszej klasy, Jules Breton, Daubigny i J.-F. Millet, reprezentowali szeroko rozumiany realizm. Odpowiadało to ogólnej sytuacji

⁴¹ R. Karpiński donosił Matejce: „Słyszałem, że Enghardt [Engerth], który w przyjaźni żyje z radcą ministerialnym Heiderem, miał pisać do nicgo zdającemu sprawę w tym liście o *Rejtanie*, i że w tym liście ogromnie wynosi talent Pański”. List z Wiednia do Matejki, 9 V 1867. Serafińska, *op. cit.*, s. 213-214. Nie jest wykluczone, że Engerth (1818-1897), który sam nie mógł liczyć na medal, głosował w Paryżu na Matejkę. W Paryżu, w środowisku akademickim, Engerth cieszył się uznaniem: w r. 1875 został mianowany członkiem korespondentem Akademii Sztuk Pięknych (Matejko był już wtedy, od 1874, członkiem zagranicznym).



37. Ludwig Knaus, *Czeladnicy szwescy grający w karty*, 1861, wystawa światowa 1867. Marburg, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

w sztuce, a także upodobaniom francuskich władz, które przychylnie patrzyły na malarstwo realistyczne, chociażby dlatego, że lepiej od akademizmu nadawało się do przedstawiania tematów propagandowych⁴². Nie promowano jednak skrajnych realistów. Cztery obrazy nadesłane na wystawę przez Courbeta zostały wprawdzie przyjęte, ale nie otrzymał on żadnego medalu. Zaznaczmy, że na Salonach w latach sześćdziesiątych mistrz z Ornans dzięki zdobytym medalom występował już poza konkursem, a w roku 1866 jego obrazy po raz pierwszy znalazły się w salonie honorowym⁴³. Wystawa światowa miała mieć charakter retrospektywny. Obrazy młodych malarzy z kręgu Maneta zostały odrzucone, a w oficjalnym raporcie rolę przywódcy „młodej szkoły” przypisano Daubigny'emu, który liczył wówczas 50 lat⁴⁴.

⁴² Zob. A. Boime, *Le réalisme officiel du Second Empire*, w: *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*. Musée des Beaux-Arts, Chartres 1984, s. 100-133.

⁴³ Castagnary, *Salon de 1866*, w: idem, *Salons*, Paris 1892, t. I, s. 223. Podobnie jak w 1855, w r. 1867 Courbet otworzył też wystawę indywidualną. Tak samo postąpił Manet, który nie zgłosił obrazów na wystawę światową obawiając się odrzucenia.

⁴⁴ Mainardi, *op. cit.*, s. 131, 141.

⁴⁵ Mantz, *Les Beaux-Arts...*, loc. cit.

⁴⁶ C. Clément, *Exposition universelle des beaux-arts*, „Journal des Débats”, 1867, t. VIII, s. 2.

⁴⁷ C. Blanc, *Exposition universelle de 1867. Beaux-arts*, „Le Temps”, 1867, 6 XI (to samo w wydaniu książkowym: C. Blanc, *Exposition universelle de 1867*, w: idem, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, s. 527).

⁴⁸ C.-C. de Rulhière (1735-1791) był autorem m. in. *Histoire de l'Anarchie de Pologne et du démembrement de cette République*, t. 1-4, Paris 1807. Zob. R. W. Wołoszyński, *Polska w opiniach Francuzów XVIII w. Rulhière i jego współcześni*, Warszawa 1964. Dzieło później wznawiano pod tytułem podanym przez Mantza (np. *Révolutions de Pologne*. Quatrième édition, revue sur le texte et complétée par C. Ostrowski, Paris 1862, t. 1-3).

⁴⁹ Np. A. Bonnin, *Études sur l'art contemporain. Les Écoles française et étrangères en 1867*, Paris

W takim właśnie kontekście francuscy krytycy po raz drugi zetknęli się z twórczością Matejki. Podobnie jak w przypadku *Kazania Skargi*, tak i teraz treść obrazu wydała się im niejasna. Trudno się temu dziwić, zwłaszcza że tym razem katalog nie zawierał żadnego objaśnienia. Na brak objaśnienia uskarżali się m. in. Paul Mantz⁴⁵, Charles Clément⁴⁶ i Charles Blanc⁴⁷. Niektórzy krytycy sięgali do opracowań historii Polski. Paul Mantz stwierdził, że w książce Rulhière'a *Révolutions de Pologne*⁴⁸ nie znalazł sceny przedstawionej przez malarza, co skądinąd nie przeszkodziło mu prawidłowo odczytać znaczenia obrazu. Clément, który również poprawnie zinterpretował wydarzenie, zdając sobie przy tym sprawę z alegorycznego charakteru dzieła, zrezygnował z opisu całej lewej strony, uznając ją za zbyt enigmatyczną. Część autorów w ogóle nie zajmowała się treścią, poprzestając na stwierdzeniu, że obraz ilustruje epizod z historii Polski⁴⁹. Olivier Merson, bardzo zainteresowany *Rejtaniem*, w swojej recenzji szeroko rozpisał się o przyczynach rozbiorów Polski, a następnie dowoził – podobnie jak w roku 1865 – że treść obrazu nie może być zrozumiała, ponieważ artysta chciał przedstawić dyskurs⁵⁰. Zastrzeżenia te wydają się przesadzone. Wnikliwi sprawozdawcy rozumieli nie tylko treść *Rejtana*, ale także jego rozrachunkową tendencję. Maxime Du Camp zauważył, że „Skarga przepowiadający szlachcie polskiej upadek ojczyzny był tylko wstępem do obrazu, który dziś oglądamy”. Według recenzen-

ta, artysta wybrał zły moment na podjęcie takiego tematu i „rzucenie w twarz rodakom starej winy”: „nowe i chwalebne powstanie, tak okrutnie stłumione, powinno było – pisał Du Camp – wytrącić pędzel z ręki p. Matejki”⁵¹.

Można sądzić, że o popularnym sukcesie *Rejtana* w Paryżu zdecydował atrakcyjny – nawet jeśli niezbyt zrozumiały – temat, a także format obrazu i dramatyczność ujęcia. Odnośnie do formy krytycy wyrażali natomiast wiele zastrzeżeń. W ten właśnie sposób przedstawia rzecz Théophile Thoré w recenzji, w której sąsiadują ze sobą życzliwość dla malarza znad Wisły i trzeźwa ocena usterek jego dzieła. Zainteresowanie zwiedzających nie jest dla wymagającego recenzenta gwarancją jakości:

Publiczność – pisze Thoré – zatrzymuje się także przed wielkim obrazem, pretensjonalnie dramatycznym, który jej zapewne przypomina kolorowe płótna zawieszane nad wejściem do bulwarowych teatrów jako zapowiedzi przedstawianych tam straszliwych dramatów. Chodzi tu jednak o godną sympatii scenę [...]. Ci, którzy nie lubią 18-go Brumaire'a⁵² i innych złowrogich dat, dają się wzruszyć patriotyczną troską i nasz przyjaciel Paul Mantz, zwykle dość wstrzemięźliwy, chwali w „Gazette des Beaux-Arts” tę szlachetną kompozycję – o niezdrowym i okropnym kolorystyce. [...] Przyszajmy, że intencja jest godna pochwały, ale obraz jest zły⁵³.

Można dodać, że publiczność nie zawsze potrafiła odczytać szlachetne intencje obrazu. Znana jest relacja Stanisława Tarnowskiego,

1868, s. 25 (pierwodruk w „La France”. VII-IX 1867).

⁵⁰ O. Merson, *Beaux arts. La diète de Varsovie de 1773*, w: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée. Publication internationale autorisée par la commission impériale*, Paris 1867, s. 474-475 i rycina.

⁵¹ Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*, s. 306.

⁵² Roku VIII (9 XI 1799) – data zamachu stanu Bonaparte'go.

⁵³ T. Thoré (pseud. W. Bürger), *Exposition de 1867*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 433-434. Przekład H. Morawskiej w: eadem, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prawd epoki (1855-1869)*, Wrocław 1970, s. 164-165. Zob. tamże (s. 166-167) interesującą analizę H. Morawskiej.

który na wystawie paryskiej w roku 1867, stojąc przed *Rejtanem*, usłyszał wyjaśnienie, „że ten, co leży na ziemi, zgrał się w karty, jak wskazują rozsypane dukaty, i chce sobie w łeb strzelić, a ci trzej nad nim perswadują mu, że nie ma znowu czego tak bardzo rozpaczać”⁵⁴. Aby zaradzić takim nieporozumieniom, pracownik wystawy Neumann, usiłujący sprzedać obraz Matejki, zażądał przysłania do Paryża kilkudziesięciu egzemplarzy *Objaśnienia* Szujskiego⁵⁵. Nie wiadomo, na co się to objaśnienie przydało, bo nie zawierało ryciny i było wydrukowane w języku polskim.

Przyjęty sposób recenzowania wystawy światowej – według krajów i szkół, i zgodnie z oficjalną klasyfikacją – powodował, że niezależnie od narodowości artysty i polskiego tematu, omawiano obraz Matejki wraz z malarstwem austriackim, albo w rozdziałach traktujących ogólnie o sztuce niemieckiej. Trzeba zaznaczyć, że znajomość malarstwa niemieckiego była wtedy we Francji dosyć powierzchowna i oparta na stereotypach. Poczynając od poprzedniej wystawy paryskiej (w roku 1855), na której znajdowały się m. in. kartony Corneliusa i Kaulbacha, upowszechnił się we Francji pogląd, że Niemcy nadmiernie koncentrują się na ideach, zaniedbując formę i wykonanie; że nie są artystami, lecz erudydami i filozofami⁵⁶. Mimo oficjalnego uznania dla malarzy niemieckich (którzy byli w Paryżu nagradzani) krytycy niejednokrotnie wskazywali

ich dzieła ku przestrodze Francuzów⁵⁷. Z drugiej strony, już w latach pięćdziesiątych XIX wieku zwracano uwagę na pewną różnorodność tendencji w malarstwie niemieckim, spowodowaną m. in. oddziaływaniem Francji i Delaroche’a⁵⁸, którego współczesny nam historyk sztuki uznał za twórcę „stylu międzynarodowego” połowy ubiegłego stulecia⁵⁹. Ten wpływ malarstwa francuskiego na Niemcy, przede wszystkim na szkołę düsseldorfską, a później też monachijską, dostrzegali recenzenci zwłaszcza około roku 1870⁶⁰. Jednakże mimo niekwestionowanej popularności Delaroche’a w Niemczech, mimo zainteresowania ze strony Niemców twórczością Belgów, m. in. Gallaita⁶¹ czy wpływu batalistycznych kompozycji z galerii w Wersalu⁶², w roku 1867 można było – w przekonaniu Francuzów – na temat sztuki niemieckiej formułować stwierdzenia podobne, jak dwanaście lat wcześniej. Dotyczy to m. in. Kaulbacha, nagrodzonego medalem honorowym. Jego karton *Wiek reformacji* (il. 38) stawiano za przykład dzieła, w którym realizacja nie dorównuje koncepcji, a wyraz jest zepsuty wskutek „chłodu i banalności rysunku”⁶³. *Rejtan*, rozpatrywany w tym kontekście, wydawał się przewyższać większość obrazów niemieckich pod względem wykonania. Jeden ze znanych recenzentów, Paul Mantz, przy wszystkich zastrzeżeniach wobec kolorytu Matejki, ocenił równie wysoko jedynie obraz Menzla, skrytykował

Delaroche’a (zaliczył do niej Winterhaltera) oraz nurt „holenderski” malarstwa rodzajowego (Ludwig Knaus). Podają za Mainardi, *op. cit.*, s. 101-102.

⁵⁴ J. Lacambre, *Un style international en 1850: à propos de l'exposition Delaroche*, „Revue du Louvre”, 1984, s. 337-340.

⁵⁵ Zob. np. R. Ménard, *Exposition Internationale de Londres*, GBA, 1871, t. XI, s. 438-439, który zwraca też uwagę na wpływ techniki Couture’a na malarstwo berlińskie.

⁵⁶ Zob. wyżej w rozdz. IV oraz P. Vaisse, *Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle*, „Romantisme” 73, 1991, s. 95 i 97.

⁵⁷ Np. na Piloty’ego. Zob. C. Härtl-Kasulke, *Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826-1855*, München 1991, s. 82-87.

⁵⁸ Zob. np. T. Pelloquet, *Exposition universelle de 1867. Beaux-arts*, „Le Monde illustré”, 1867, t. 21, s. 255-258.

⁵⁴ Tamowski, *op. cit.*, s. 104.

⁵⁵ *Listy Matejki*, s. 62, 64. O Neumannie zob. w rozdziale III.

⁵⁶ Zob. R. Esner, *Regards français sur la peinture allemande à l'Exposition universelle de 1855*, „Romantisme” 73, 1991, s. 103-112.

⁵⁷ Mainardi, *op. cit.*, s. 103.

⁵⁸ Alphonse de Calonne (*Exposition Universelle des Beaux-Arts*, „Revue contemporaine” 20, 1855, s. 509-512), obok kierunku reprezentowanego przez Corneliusa, Kaulbacha i nazareńczyków, wyróżniał tendencję „francuską” inspirowaną stylem



38. Wilhelm von Kaulbach, *Wiek reformacji* (karton), wystawa światowa 1867 (wg ryciny)

⁶⁴ Mantz, *Les Beaux-Arts...*, s. 137-141. Zauważmy, że Piloty, choć znacznie starszy od Matejki, w Paryżu dał się poznać później: pierwszy medal zdobył w r. 1867.

⁶⁵ Pelloquet, *op. cit.*, s. 258. Thoré (*op. cit.*, s. 414) pisze, że Piloty

natomiast Piloty'ego (il. 39)⁶⁴. Przykładem negatywnej oceny Piloty'ego jest też artykuł Théodore'a Pelloqueta, który podaje w wątpliwość kolorystyczną stronę jego malarstwa: „Teraz – pisze Pelloquet – mają Bawarczy, jak im się wydaje, swojego kolorystę, p. Piloty'ego. Wystawił on wiele prac o melodramatycznej kompozycji, co nie jest rzadką wadą w Monachium, wykonanych bardziej śmiało niż świadomie, niezręczną techniką i w konwencjonalnym kolorycie”⁶⁵.

Jak się wyraził Charles Blanc nawiązując do niedawnej wojny austriacko-pruskiej, Prusy z łatwością pokonały Austrię także na terenie



wystawy światowej⁶⁶. Dział austriacki (il. 40) uważano za słaby⁶⁷; obrazy – zwykle z wyjątkiem *Rejtana* – oceniano jako przeciętne, pozbawione oryginalności i zdradzające wpływ obcych szkół⁶⁸. Publicysta i malarz Alexandre Bonnin pisał, że w dziedzinie sztuki Austria pozostaje w tyle za Prusami i Bawarią i nie posiada własnej szkoły, a tylko nieliczne indywidualności⁶⁹. Marius Chaumelin, późniejszy wydawca *Salonów* Thorégo, podobnie jak Thoré nastawiony na poszukiwanie w sztuce wartości malarskich, zauważył wprawdzie, że dział austriacki jest znacznie lepszy niż na poprzedniej wystawie światowej, stwierdził jednak, że część artystów, a zwłaszcza profesorów z Wiednia, pozostaje jeszcze pod wpływem Corneliusa i Overbecka. Wielu z nich uprawia sztukę poważną (*grande peinture*),

39. Karl Theodor von Piloty, *Śmierć Cezara*, wystawa światowa 1867. Hanower, Niedersächsisches Landesmuseum

wyduje się kolorystą tylko przez kontrast z lincarną szkołą Corneliusa.

⁶⁶ Blanc, *Exposition universelle de 1867*, w: idem, *Les Artistes de mon temps*, s. 527.

⁶⁷ „L'Autriche marque peu à l'Exposition”. Thoré, *op. cit.*, s. 432.

⁶⁸ Pelloquet, *op. cit.*, s. 290 (9 XI).

⁶⁹ Bonnin, *loc. cit.*

⁷⁰ Joseph Führich wystawił wielki alegoryczny obraz *Zur Culturgeschichte der Deutschen* i kilka rysunków.

⁷¹ *Untergang der Hussiten*.

⁷² W katalogu projektu fryzu Rahla dla uniwersytetu w Atenach figuruje wśród obrazów olejnych. *Internationale Ausstellung zu Paris 1867. Katalog der Österreichischen Abtheilung*, Zweite Auflage, Wien 1867, s. 21.

⁷³ *Steg des Prinzen Eugena bei Zenta*, 1864. Dawniej na zamku w Budapeszcie.

⁷⁴ Wystawiono: F. L'Allemanda *Treffen bei Ober-Selk* i *Treffen bei Oeversee*; S. L'Allemanda *Die Schlacht bei Kollin 1757* – wszystkie ze zbiorów cesarskich.

⁷⁵ Chaumelin, *op. cit.*, s. 23-26.

⁷⁶ „Le morceau capital de la salle autrichienne est dû à un peintre polonais”. Clément, *loc. cit.*

⁷⁷ Chesneau, *Peinture, sculpture. Nations rivales dans l'art*, Paris 1868, s. 144-145 (pierwodruk w „Constitutionnel”): „En Autriche, il n'y a qu'un seul grand tableau de gen-

niektórzy, jak Führich, dobrze rysują⁷⁰, ale niestety – ironizował krytyk – oprócz rysunków wystawiają też obrazy: równie pretensjonalne, skomplikowane i źle namalowane, jak najgorsze prace naśladowców Corneliusa. Zarzut braku oryginalności padł też pod adresem Wurzingera i Zimmermanna. Nieco lepiej zostały ocenione kartony dyrektora Akademii Christiana Rubena⁷¹ i zmarłego w roku 1865 Karla Rahla, porównane z pracami Corneliusa⁷². Artur Grotgter, wystawiający wtedy *Wojnę*, doczekał się pochwały za „energię” rysunku. „Największą machiną ekspozycji austriackiej”, dzieło zasiadającego w jury Eduarda Engertha, *Zwycięstwo księcia Eugeniusza Sabaudzkiego nad Turkami pod Zentą (1697)*⁷³, uznał Chaumelin za kompletną klęskę z powodu chaotycznej kompozycji, chybionej ekspresji postaci i krzykliwego kolorytu. Lepiej zostały przyjęte małego formatu obrazy batalistyczne zmarłego w roku 1866 Fritza L'Allemand oraz jego bratanka Sigmunda⁷⁴. Jediną austriacką machiną, którą Chaumelin ocenił pozytywnie, był obraz Matejki⁷⁵.

Podobnie postępowali inni krytycy, traktując dzieło polskiego malarza jako główny obraz austriackiej wystawy⁷⁶. Powszechne było zdanie, że *Rejtan* jest w dziale austriackim jedyną znaczącą kompozycją historyczną⁷⁷, lub wręcz jedynym obrazem godnym uwagi⁷⁸, a także „jednym z najlepszych obrazów szkoły niemieckiej”⁷⁹; w recenzjach można znaleźć



REJTAN (1867)

40. Sala austriacka na wystawie światowej 1867. Z prawej strony widoczny fragment obrazu Matejki. Paryż, Bibliothèque nationale

wiele tego rodzaju stwierdzeń. Zdarzały się też oceny entuzjastyczne, np. Oliviera Mersona, który sądził, że pod względem błyskotliwości wykonania niewiele francuskich obrazów może się równać z *Rejtanem*⁸⁰. Recenzja Théophile'a Thoré, stosunkowo obszerna ale krytyczna i w swym krytycyzmie odosobniona, zapoczątkowuje w roku 1867 nowy we Francji typ reakcji na kompozycje Matejki⁸¹.

Oceny, jakie wypowiedano o *Rejtanie*, są u większości autorów w głównych punktach zgodne i przypominają opinie z roku 1865. Ich szczegółowy katalog znajdziemy w sprawozdaniu Charlesa Clément, który stwierdził, że nowa praca Matejki „obok ewidentnych wad przedstawia te same rzadkie zalety, które omówi-

re historique qui soit recommandable”.

⁷⁹ Blanc, *loc. cit.* („Mais, dans l'exposition autrichienne se trouve un tableau qui, à lui seul, la relève.”); Bonnin, *loc. cit.* (Autriche „n'a présenté, à vrai dire, qu'une seule toile remarquable”); Peiloquet, *loc. cit.*

⁸⁰ Chesneau, *Peinture, sculpture*, s. 145.

⁸¹ Merson, *op. cit.*, s. 475.

⁸² Thoré, *op. cit.*, s. 434-434.

liśmy przy okazji debiutu artysty⁸²; zapewne dlatego krytyk uznał, że może dosłownie powtórzyć obszerne fragmenty swej poprzedniej recenzji, co zresztą czynił także w następnych latach. Clément chwali zatem żywość i śmiałość wykonania, poprawność i prawdę rysunku, oryginalność i układy postaci, zróżnicowanie typów i ekspresję twarzy. Jego zastrzeżenia budzi fioletowy i ciemny koloryt, zbyt równomierne rozproszenie światła, i wreszcie brak wyrzeźczeń, nieumiejętność poświęcenia szczegółu dla całości. „Niecو popolita tendencja dramatyczna” z roku 1865 została tym razem wytknięta jako „skłonność melodramatyczna”⁸³, by w późniejszych tekstach recenzenta powrócić znowu w zmienionej postaci.

Wśród sformułowań, które zwracają uwagę w recenzjach, znajdziemy *dessin vivant*, określenie odnoszące się zarówno do prawdy rysunku, jak i do żywego sposobu prowadzenia pędzla oraz budowania i akcentowania formy⁸⁴. Paul Mantz pisał, że dramatyczny temat odpowiada uzdolnieniom Matejki, którego „pędzel jest energiczny, giętki i nawykły do wszelkich trudności warsztatu”. Według Mantza Matejko, zręczny i błyskotliwy, umie w swoim malarstwie uchwycić życie; a zalet wykonania widocznych w jego obrazie nie spotyka się często w szkole niemieckiej⁸⁵. W innym miejscu dodawał, że wielu Francuzów, którzy się szczycą, iż umieją malować, nie ma takiej werwy i rozmachu⁸⁶. „Śmiały

i zdecydowany pędzel” Matejki chwalił też np. Charles Blanc, podkreślając także umiejętność charakterystyki postaci⁸⁷. Krytycy doceniali talent do portretów⁸⁸ i łatwość wykonania akcesoriów⁸⁹. Ernest Chesneau, skądinąd oficjalny sprawozdawca jury sekcji sztuk pięknych, w swojej własnej recenzji chwalił dramatyzm kompozycji, energię wykonania, wrażenie życia, poruszenie grup i wyrazistość obrazu⁹⁰.

Podobnie jak poprzednio, tak i w roku 1867 wysuwano pod adresem Matejki wiele zastrzeżeń. Recenzenci jednomyślnie potępiali kolor. Paul Mantz pisał, że Matejko ma na swej paletcie „tylko tony lila, fioletowe, winne i błękitnawe, oraz nieco różowawej bieli, tworzącej światła”⁹¹. Léon Lagrange sądził, że ekstrawagancki koloryt i technika Matejki są rodzajem reakcji na bezbarwne historyczne malarstwo bawarskie⁹². Du Camp krytykował zbyt ciemną tonację, wynikającą – jego zdaniem – ze stosowania przez artystę nieodpowiednich farb: niemieckich lak, które prawie zawsze wywołują przesadne i niezamierzone efekty⁹³.

Według Chaumelina wykonanie obrazu Matejki jest dalekie od doskonałości: liczne postaci dalszego planu, nałożone jedna na drugą, nie mają dość przestrzeni; barwie brak lekkości i harmonii, a światło na formach jest tak białe, że przypomina śnieg⁹⁴. Dziwne oświetlenie z nadmiarem refleksów krytykował też Henry Fouquier⁹⁵, a korespondent polskiej gazety potwierdzał te opinie: „Stanąwszy

⁸⁷ Blanc, *loc. cit.*

⁸⁸ Np. Du Camp, *op. cit.*, s. 309.

⁸⁹ Mantz, *Les Beaux-Arts...*, s. 141.

⁹⁰ Chesneau, *Peinture, sculpture*, s. 145. Podobnie np. Lagrange, *op. cit.*, s. 1006.

⁹¹ Mantz, *Les Beaux-Arts...*, *loc. cit.* Podobnie np. Blanc, Bonnin, Chaumelin, Chesneau, Lagrange, Pelloquet, Thoré, a nawet Merson.

⁹² Lagrange, *loc. cit.*

⁹³ Du Camp, *op. cit.*, s. 308. Słowo *laque* można przetłumaczyć jako werniks. Wydaje się zatem, że recenzentowi nie chodzi o asfaltową podmalówkę, która często była przyczyną ciemnego tonu dziewiętnastowiecznych obrazów i późniejszego ich ciemnienia.

⁹⁴ Chaumelin, *op. cit.*, s. 26.

⁹⁵ H. Fouquier, *op. cit.*, 18 IX.

⁸² Podobnie pisał Bonnin (*loc. cit.*), dając bardziej zwięzłe podsumowanie zalet i wad obrazu.

⁸³ Clément, *loc. cit.*

⁸⁴ Zob. np. *ibidem*; Pelloquet, *loc. cit.*

⁸⁵ Mantz, *Les Beaux-Arts...*, s. 141.

⁸⁶ Mantz, *L'Exposition universelle. Beaux-Arts, „Illustration”*, 1867, 23 XI.

przed obrazem po raz pierwszy, zawołał każdy: «Ileż tu mąki!»⁹⁶

Zarzuty wadliwej perspektywy, braku powietrza i przestrzeni, oraz nadmiernego słoczenia aktorów, powtarzają się w wielu recenzjach. Obszernie rozwija je Maxime Du Camp, skądinąd traktujący naszego artystę bardzo poważnie. Według Du Campa, usterki te powodują, że efekt obrazu jako całości jest chybiony, a znakomicie namalowane postaci o cechach portretowych zyskałyby, gdyby każdą z nich oprawić i oglądać z osobna. Ten zarzut miał się wobec Matejki powtarzać w następnych latach. Dramatyczny charakter kompozycji, chwalony przez jednych, uznawali inni za melodramatyzm⁹⁷, a dobitną charakterystykę osób i wyraziste gesty – za teatralną afektację⁹⁸. Du Camp uważał, że najmniej udana jest główna figura obrazu – Rejtan, ukazany w postawie gwałtownej, ale nieokreślonej, jak opętany lub pijany⁹⁹.

Wymienione słabości obrazu uznawano za ogół za usterki, które młody malarz może przezwyciężyć. Maxime Du Camp pisał, że widząc prace Matejki, a zwłaszcza jego sposób rozumienia historii, odnosi się wrażenie, iż żyje on w zbyt wąskim kręgu i brak mu odniesień do sztuki światowej. Recenzent zalecał artyście podróżę; sądził, że pobyt we Francji ułatwi mu osiągnięcie w następnych obrazach niezbędnej narracyjnej jasności, włoski pejzaż skłoni go do rozjaśnienia palety, a kontakt z dziełami

Rafaela i Michała Anioła nauczy komponowania i przedstawiania postaci we wspólnej akcji¹⁰⁰. Nawet tradycjonalista Clément uważał, że polski artysta nie dość widział, co się współcześnie maluje, i że pobyt w Paryżu z pewnością byłby dla niego korzystny¹⁰¹.

Zalecenia dydaktycznej podróży do Paryża padły w momencie, gdy we Francji ubolewano nad upadkiem malarstwa historycznego. W roku wystawy światowej wydawało się, że od dawna powtarzana diagnoza śmierci „wielkiego malarstwa” została ostatecznie potwierdzona odejściem dwóch artystów: Ingesa i Corneliusa. Retrospektywa francuskiego mistrza, otwarta w kwietniu 1867 w École des Beaux-Arts, stworzyła okazję do porównań i wydobyla na jaw słabość współczesnego malarstwa dziejowego¹⁰². Twierdzono, że najzdolniejsi artyści odwracają się od historii, a ci, którzy jeszcze ją ilustrują, korzystają przede wszystkim z Delaroche'a¹⁰³. Usiłowania Matejki, by lekceważąc dosłowność faktografii nadać malowanym przez siebie obrazom głębszy sens, nie zostały we Francji należycie docenione. Występujące w *Rejtanie* połączenie historii z alegorią nie wydawało się prowadzić do odnowienia gatunku, bo rezultatem tego zabiegu była niejasność dzieła¹⁰⁴. Wrażenie niejasności potęgowały indywidualne cechy stylu artysty, które skrzystalizowały się właśnie w *Rejtanie*.

Krakowski artysta, przekonany już o słuszności swej metody, wydawał się lekceważyć opinie krytyków i nie sądził, by musiał jeździć

⁹⁶ Z wystawy, „Gazeta Narodowa”, 1867, 186 (14 VIII).

⁹⁷ H. Fouquier, *loc. cit.* Zob. też Clément i Thoré.

⁹⁸ Chaumelin, *loc. cit.*

⁹⁹ Du Camp, *op. cit.*, s. 309. Zarzut nieodokreślenia charakteru postaci wysunięto już w r. 1865 pod adresem słuchaczy kazania Skargi. Zob. Lagrange, *Le Salon de 1865*, „Correspondant”, 1865, t. 59 (nouvelle série t. 23), mai, s. 138. Wrażenie, że Rejtan „wywrócił się jak pijany”, zanotował np. zwiedzający wystawę paryską Hipolit Blotnicki, stary wychowawca Władysława Czartoryskiego. H. Blotnicki, *Dziennik 1867*, Bibl. Czart., rkp. 6817 I.

¹⁰⁰ Du Camp, *op. cit.*, s. 310. Zob. też Chaumelin, *loc. cit.*

¹⁰¹ Clément, *loc. cit.*

¹⁰² Mainardi, *op. cit.*, s. 152-157.

¹⁰³ Lagrange, *Les Beaux-Arts en 1867*, s. 1007, 1010.

¹⁰⁴ Szerzej o tym zob. Zgórniak, „*Le seul effort de peinture historique*”, s. 150-153. W r. 1867 Matejkowską koncepcję alegoryzacji wydarzeń lepiej od Du Campa zrozumiał C. Clément, *loc. cit.*

do Paryża po lekcje. We wrześniu pisał z zadowoleniem do żony: „Wrażenia z wystawy opisywać nie widzę potrzeby, bo ich się doczytasz z opisów po dziennikach warszawskich. Jednak ze względu sztuki przyznać się muszę, że nauczyć się wiele nie mogę. Nawet od owych matorów wielkich nagród, – powtórzę tylko to, com dawniej mówił, że Francuzi są św.....”¹⁰⁵

Ostatnia uwaga, jak można przypuszczać, dotyczy obyczajowej strony malarstwa i zapowiada późnego, poważnego Matejkę. Jeśli idzie o stronę artystyczną, to opinie krytyki miały, być może, pewien skutek, bo kolejna duża kompozycja, *Unia lubelska*, została namalowana nieco inaczej. Doczekała się też lepszej oceny w Paryżu, o czym będzie mowa w następnym rozdziale.

¹⁰⁵ Matejko, List z Paryża do żony, 28 IX 1867. *Listy Matejki*, s. 78. Wielokropek pochodzi od autora listu.

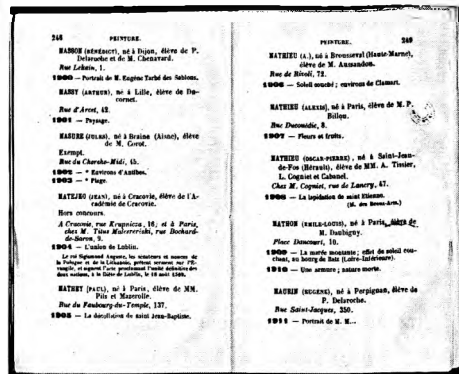
UNIA LUBELSKA (1870)

Już od czasu zdobycia medalu za *Skargę* Matejko miał prawo wystawiania na Salonach paryskich z pominięciem jury dopuszczającego, a medal I klasy z wystawy światowej postawił go poza konkursem, co oznaczało, że krakowski artysta mógł aspirować jedynie do medalu honorowego. Kolejny wielki obraz Matejki, *Unia lubelska* (il. 42), pokazana wcześniej w Krakowie, Lwowie, Wiedniu i Pradze, została zatem wysłana do Paryża i zawieszona – podobnie jak niegdyś *Kazanie Skargi* – w wielkiej sali wejściowej Palais de l'Industrie, zwanej dawniej salonem honorowym¹.

Salon w roku 1870 – ostatni przed upadkiem II Cesarstwa – był zorganizowany na zasadach bardziej demokratycznych niż poprzednie. Po raz pierwszy w historii wystaw² całe jury pochodziło z wyboru, a prawo wyborcze przysługiwało artystom, którzy choć raz uczestniczyli wcześniej w Salonie. W sekcji malarstwa i rysunku najwięcej głosów zdobyli pejzażyści Daubigny i Corot, a także Léon Bonnat reprezentujący kierunek umiarkowanie

¹ „1904 – L'union de Lublin. – Le roi Sigismond Auguste, les sénateurs et nonces de la Pologne et de la Lithuanie, prêtent serment sur l'Évangile, et signent l'acte proclamant l'unité définitive des deux nations, à la Diète de Lublin, le 18 août 1569”.

² Z wyjątkiem rewolucyjnych Salonów końca XVIII w. i w r. 1848, otwartych dla wszystkich. Od r. 1868 artyści wybierali 2/3 jury.



41. Fragment katalogu
Salonu 1870
(Dom Matejki)

realistyczny i nagrodzony w roku 1869 medalem honorowym. Po rezygnacji Corota i Daubigny'ego w osiemnastoosobowym jury, obok przedstawicieli malarstwa akademickiego, historycznego itp., pozostali m. in. J.-F. Millet, pejzażysta Félix Ziem i ceniony autor martwych natur, Antoine Vollon. Przewodniczącym połączonych sekcji jury i przewodniczącym sekcji malarstwa został Joseph-Nicolas Robert-Fleury, jego zastępcami w sekcji malarstwa Alexandre Cabanel i Ernest Meissonnier, a sekretarzem – obeznany z piórem Eugène Fromentin. Oprócz artystów w skład sekcji malarstwa wszedł krytyk Philippe de Chennevières, wówczas dyrektor Muzeum Luksemburskiego, późniejszy dyrektor administracji Sztuk Pięknych.

Demokratycznie powołane jury okazało się łaskawe, przyjmując na Salon ponad 5400 prac, czyli o prawie 30% więcej niż w roku

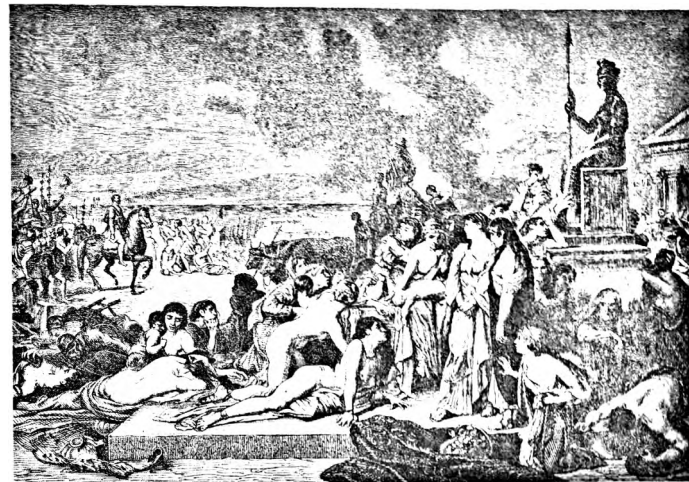


1869 i o ponad 50% więcej niż w 1865. Pod względem liczby eksponatów przewyższono nawet otwarty dla wszystkich Salon z roku 1848, który poprzednia generacja krytyków uważała za zbyt duży do ogarnięcia, a także dział artystyczny wystawy światowej 1855. W roku 1870 stosowaną od pewnego czasu zasadą rozwieszania obrazów w porządku alfabetycznym objęto również salon wejściowy, który oficjalnie przestał pełnić rolę salonu honorowego. Zamiast wyboru dzieł uznanych za wybitne, umieszczono tam na poszczególnych ścianach prace artystów, których nazwiska rozpoczynały się na litery reprezentowane w sąsiednich galeriach. Wyjątek zrobiono – jak się zdaje – tylko dla wielkich obrazów Matejki i Tony Robert-Fleury'ego. Wprowadzone zmiany spotkały się oczywiście z krytyką konserwatystów. Sądono, że łagodność jury mia-

42. Jan Matejko,
Unia lubelska,
1869, Salon 1870.
Muzcum Narodowe
w Warszawie,
depozyt w Muzeum
Lubelskim

ła służyć walce ze sztuką oficjalną³, bo dzieła znanych malarzy – rozrzucone w odległych salach – ginęły wśród masy eksponatów. Wielu artystów o ustalonej pozycji nie wzięło zresztą udziału w wystawie. Z wyjątkiem Lehmana, Cabanela i rzeźbiarza Guillaume'a żaden z akademików nie nadesłał swej pracy; nieobecni byli również Gleyre, Baudry, Laugée, Fromentin i Gendron. Henri Delaborde, członek Instytutu i późniejszy dożywotni sekretarz Akademii Sztuk Pięknych, pisał w szacownej „Revue des deux mondes”, że bardziej niż kiedykolwiek wystawa przypomina skład towarów różnego rodzaju i wartości, ułożonych według napisów na etykietach⁴. Zupełnie inaczej oceniali sytuację zwolennicy nowego malarstwa. W świeżo powstałym radykalnym republikańskim dzienniku „Le Rappel”, założonym m. in. przez Victora Hugo i datowanym podwójnie: według zwykłego i według rewolucyjnego kalendarza, Philippe Burty chwalił „demokratyczny Salon” i pisał z zadowoleniem, że wielka sala wejściowa, niegdyś oficjalny magazyn (*dépotoir officiel*), zawiera teraz m. in. dzieła Courbeta⁵. Klasyfikacja alfabetyczna powodowała, że w tej samej sali znalazły się obrazy Cabanela i Daubigny’ego.

Unia lubelska zajmowała znaczną część ściany na prawo od wejścia. Na przeciwległej ścianie znajdował się akademicki obraz rówieśnika Matejki, Tony Robert-Fleury’ego (1837-1911), *Ostatni dzień Koryntu* (il. 43)⁶, o wymia-



rach 4 na 6 m, a więc większy nawet od *Unii*. Jego twórca, syn przewodniczącego jury, został nagrodzony medalem honorowym. Na początku wystawy prognozowano, że będzie to najbardziej oglądany obraz w salonie wejściowym⁷. Znaczna część publiczności interesowała się jednak nowościami, m. in. pracą dwudziestosiedmioletniego Henri Regnault *Salomé* (il. 44)⁸, odznaczającą się brawurą techniką i jasnym żywym kolorystem. Tradycjonalista René Ménard pisał, że w tłumie zwiedzających można było usłyszeć nowe teorie na temat sztuki, które – jak sądził – po trzydziestu latach będą już należały do przeszłości, a także nazwiska artystów, do niedawna zupełnie nieznanymi, którzy teraz skupiają na sobie powszechną uwagę. Błyskotliwy obraz Regnaulta, o którym by-

43. Tony Robert-Fleury, *Ostatni dzień Koryntu*, Salon 1870. Paryż, muscé d'Orsay (wg ryciny)

³ V. Fournel, *Le Salon de 1870*, „Gazette de France”, 1870, 4 V.

⁴ *Salomé*. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art. „L'événement du Salon est la *Salomé*, de M. Regnault”. T. Gautier, *Salon de 1870*, „Journal officiel”, 1870, 2 VI, s. 917.

¹ B. de Mezin, *Promenades en long et en large au Salon de 1870*, Paris (1870), s. 9 (pierwodruk w „Vélocipède illustré” pod pseudonimem Bleu-de-Ciel).

⁴ H. Delaborde, *Le Salon de 1870*, „Revue des deux mondes”, 1870, 1 VI, s. 694.

⁵ P. Burty, *Le Salon*, „Rappel”, 1870, 2 V. Courbet wystawił dwie maryny z r. 1869: *Mer orageuse* i *Falaise à Étretat* (obie obecnie w muscé d'Orsay).

⁶ *Le dernier jour de Corinthe*. Paryż, muscé d'Orsay.

44. Henri Regnault,
Salome, Salon 1870.
Nowy Jork,
Metropolitan
Museum of Art
(wg ryciny)



⁹ R. Ménard, *Le Salon de 1870*, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1870, t. VI, s. 503-505.

¹⁰ Budapeszt, Galeria Narodowa.

¹¹ Z. Astruc, *Le Salon de 1870*, „Echo des Beaux-Arts”. Journal hebdomadaire, 1870, t. V, s. 3, 20 V, s. 3. Nabywcą był amerykański przemysłowiec.

to głośno już przed otwarciem Salonu, przypadł do gustu większości krytyków, chociaż np. Ménard przestrzegał malarzy przed naśladowaniem utalentowanego artysty⁹. Jednym z przebojów był realistyczny i sentymentalny *Ostami dzień skazańca* (il. 46)¹⁰, debiut liczącego dwadzieścia sześć lat Munkácsy’ego, sprzedany jeszcze przed wystawą, podobno za kwotę 25 000 franków¹¹. Munkácsy, uczeń Knausa



FIN DE L'EXPOSITION DE PEINTURE.
La Salomé, de Regnault, ayant eu le plus vif succès au Salon, va ouvrir un salon pour le maquillage, la coiffure et la coupe des cheveux.
— Tout le monde a admiré la pâte de Regnault, pâte fluide, jaune Regnault. Assurimons variés au plus juste prix.

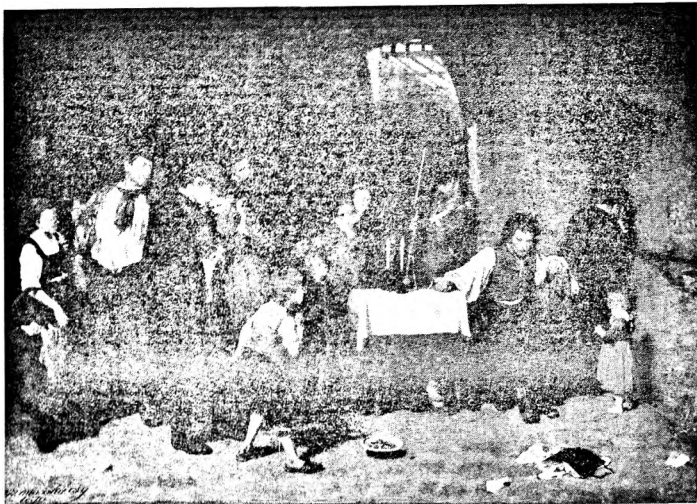
45. Bertall, *Koniec wystawy malarstwa* (karykatura obrazu Regnaulta *Salome*), 1870

w Düsseldorfie, zaliczany wtedy do szkoły niemieckiej, został nagrodzony medalem, podobnie jak Regnault. Jak donosił jeden z Austriaków zwiedzających Salon, sukces Matejki i Munkácsy’ego (nazwanego w korespondencji Słowianinem), jest nie w smak Prusakom, którzy uważają Słowian za niższą rasę¹².

Wśród czterdziestu medalistów było kilku przedstawicieli umiarkowanie nowych tendencji w malarstwie, m. in. Carolus-Duran i Henri Fantin-Latour oraz dwaj cudzoziemcy: Wilhelm Leibl i holenderski marynista Hendrik Willem Mesdag. Również rządowe nominacje do Legii Honorowej obok akademików obejmowały reprezentantów różnych odłamów realizmu, wśród których wymienić można François Bonvina, Johna Lewisa Browna, Courbeta i Vollona. Warto wspomnieć, że wszystkich tych artystów rekomendował do odznaczenia Eugène Fromentin, miłośnik i jeden z odkrywców holenderskiego malarstwa XVII wieku¹³.

¹² List z Paryża o malarzach austriackich na Salonie, publ. w: Petermann, *Correspondance d'Allemagne*, „Revue Britannique”, 1870, mai, s. 221-222. Munkácsy (wł. M. Lieb) urodził się w rodzinie niemieckojęzycznej, w węgierskiej miejscowości Munkács (obecnie Mukaczewo na Ukrainie).

¹³ E. Fromentin, List z r. 1870 z charakterystyką malarzy „décorables” (Vollon, P. Rousseau, Bida, Courbet, Toulmouche, Berchère, Lewis Brown, Dehodencq), w: idem, *Correspondance et fragments inédits*. Biographic et notes par P. Blanchon [J.-A. Méry], Paris 1912, s. 244. Z wymienionych artystów jedynie Dehodencq nie został odznaczony.

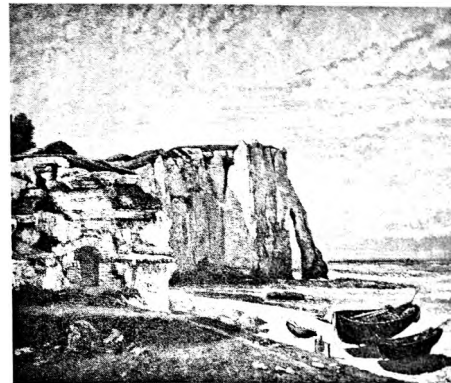


46. Mihály Munkácsy,
Ostatni dzień skazańca,
Salon 1870.
Budapeszt, Galeria
Narodowa

¹⁴ Astruc, *loc. cit.* Listę najważniejszych ekspozycji wystawy podaje Astruc w numerach z I i 8 maja (umieszcza tam zresztą dwie rzeźby swojego autorstwa).

¹⁵ „Quant à M. Munkácsy, c'est évidemment un voyageur que les voyages ont formé. Il est venu en

Na Salonie 1870 roku wraz z rozwojem nowych tendencji w sztuce można zaobserwować różnicowanie i specjalizację krytyki. Część recenzentów wyraźniej niż poprzednio opowiada się za malarstwem nowoczesnym, potępiając lub ignorując tradycyjne kierunki i gatunki artystyczne. Tolerancja dla sztuki konwencjonalnej jest zresztą różna u poszczególnych autorów. Zachariasz Astruc, przyjaciel Maneta i zwolennik Courbета, akceptuje np. (choć z zastrzeżeniami) Munkácsy'ego, nazywa nawet *Ostatni dzień skazańca* „jedną z pereł Salonu”¹⁴. Wytrwały propagator realizmu, Edmond Duranty, w roku 1870 chwali Courbета i Maneta, a nie zgadza się z Munkácsym, zarzucając mu banał i schlebienie gustom niewyrobionej



UNIA LUBELSKA
(1870)

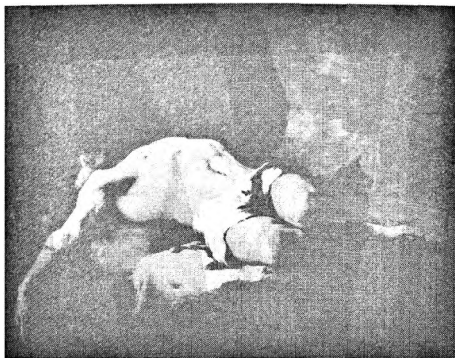
47. Gustave Courbet,
*Brzeg morski w Étretat
po burzy*, 1869, Salon
1870. Paryż, musée
d'Orsay

publiczności. Ciemny obraz wydaje mu się namalowany pod wpływem manieri Théodule'a Ribota: „Pan Munkácsy jest najwyraźniej podróżnikiem, uformowanym przez podróże. Najpierw pojechał do Belgii, później zobaczył piwniczne malarstwo p. Ribota”¹⁵. Warto zauważyć, że w roku 1865 realistyczne, ale stylizowane na Hiszpanię obrazy Ribota także spotykały się z rozbieżnymi ocenami: pochwałami recenzentów umiarkowanie nowoczesnych (np. G. Privat) oraz krytyką tradycjonalistów i „modernistów”¹⁶. Sprawozdawcy, którzy w roku 1870 chwalą Matejkę i ewentualnie pejzaże Courbета (il. 47), nie znoszą wczesnego Renoira¹⁷. Camille Lemonnier, późniejszy autor monografii mistrza z Omans (1878), wzywa artystów, by wyrazili swoją epokę, by wychodzili z pracowni i w ulicznym tłumie szukali tematów godnych nowej *Iliady*. Chwaląc *Milosiernego Samarytanina* Ribota (il. 48), podziwia

Belgique, puis il a vu la peinture de M. Ribot, la peinture de cave”. E. Duranty, *Le Salon de 1870*, „Paris-Journal”, 1870, 8 V.
¹⁶ Z jednej strony Lagrange i Merson, z drugiej Thoré.

¹⁷ *Kąpiącą się Renoira* (*Baigneuse au griffon*, São Paulo, Museu de Arte), namalowaną pod wpływem Courbета, oraz akty kilku innych malarzy, określił recenzent jako „cauchemars horribles”. O. Merson, *Salon de 1870*, „Monde illustré”, 1870, t. 27, 9 VII, s. 27. Chaumelin, inny zwolennik Matejki, widzi w niej – nie bez podstaw – karykaturę *Wenus Medycejskiej*. Podają za katalogiem *Renoir*. Hayward Gallery London, Grand Palais Paris, Museum of Fine Arts Boston, 1985, nr 14.

48. Théodule Ribot,
Miłosierny
Samarytanin,
Salon 1870.
Paryż,
musée d'Orsay



¹⁸ C. Lemonnier, *Salon de Paris. 1870*, Paris 1870, s. 7, 15-18, 23, 34, 38, 141, 232, 238-239.

¹⁹ „le grand sujet dont tous les esprits sont justement préoccupés et curieux: la vie moderne”. T. de Banville, *Salon de 1870*, „National”, 1870, I VI.

²⁰ T. Duret, *Salon de 1870*, w: idem, *Critique d'avant-garde*, Paris 1885, s. 4 (przedruk z „Électeur libre”, mai, juin 1870).

²¹ Dziewiętnastowieczne znaczenie pojęć oryginalności i inwencji omawia H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. 1, s. 40.

²² „l'expression imprévue et sincère d'une émotion ou d'un sentiment inspiré par la nature”. Delaborde, *op. cit.*, s. 694-695.

w nim wyłącznie dobre malarskie rzemiosło. Z niechęcią pisząc o malarstwie historycznym, zachwyca się psychologiczną prawdą obrazu Munkácsy'ego, a nie rozumie twórczości Puvissa de Chavannes i Maneta¹⁸. Krytycy nowocześni deklarują, jak Théodore de Banville, że wielki temat, którym wszyscy się interesują, to życie współczesne¹⁹. Niektórzy, jak Théodore Duret, z założenia nie zajmują się artystami już uznanymi, lecz malarzami młodego pokolenia. Kryterium wyboru jest oryginalność²⁰, ale rozumiana inaczej niż akademicka inwencja²¹. Warto zaznaczyć, że konserwatywni krytycy także szukali w sztuce oryginalności. Henri Delaborde dość odważnie definiował oryginalność jako „zaskakujący i szczery wyraz emocji lub uczuć inspirowanych przez naturę”²², ale na Salonie 1870 zupełnie jej nie dostrzegał. Twierdził, że sprzeciw wobec tradycji i reguł doprowadził jedynie do dwóch przeciwstawnych zjawisk, które uważał za równie szkodliwe: do podrabiania

stylów zabytków przeszłości oraz do prymitywnego realizmu dosłownie odtwarzającego materialną rzeczywistość.

W odczuciu niektórych recenzentów system wyróżnień na Salonie był z założenia błędny. Philippe Burty pisał, że artyści, którym droga jest własna niezależność i godność, potępiają samą zasadę wyróżnień, a sposób rozdziału medali kompromituje do reszty ideę nagradzania artystów. Ubolewając nad przyznaniem medalu honorowego młodemu adeptowi akademizmu, Burty pisał, że należałoby honorować malarzy za całokształt twórczości, a nie za wątpliwej wartości obrazu. Pozostałe, „zwykłe” medale są zaś albo obraźliwe, albo bezużyteczne²³. Przypomnijmy, że w tym samym czasie zasadę wyróżniania artystów przez oficjalne instytucje zakwestionował Gustave Courbet, odmawiając przyjęcia krzyża Legii Honorowej. W liście publikowanym 23 czerwca w czasopiśmie „Le Siècle” Courbet wyjaśniał, że nie może przyjąć orderu od władzy monarchicznej, której jest przeciwny, a także dlatego, że państwo nie jest kompetentne w sprawach sztuki i „interwencja jego jest demoralizująca, szkodliwa dla artysty, którego bałamuci w przedmiocie jego własnej wartości”²⁴. Podobnych zastrzeżeń nie miał oczywiście Matejko i dnia 21 czerwca wraz z grupą Francuzów jako jedyny odznaczony cudzoziemiec otrzymał Legię z rąk ministra Richarda²⁵.

²³ Burty, *op. cit.*, 30 V.

²⁴ T. T. Jeż, *Lutetianca. Jan Matejko kawaler Legii Honorowej*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1870, nr 134 (23 VII), s. 42-43. Wersję ostateczną listu i dwa bruliony publikuje P. ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris 1996, s. 334-336.

²⁵ Zob. *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1927, s. 117. Odznaczenie przyznał Napoleon III na wniosek ministra Richarda. Zob. list Richarda do Matejki z 30 VI. Dom Matejki, rkp. IX/3403.

Przyznanie medalu honorowego młodemu Robert-Fleury'emu za akademicką i dość banalną machinę oznaczało poparcie przez jury najbardziej tradycyjnego gatunku. Na kilku poprzednich wystawach, wobec zaniku „wielkiego malarstwa”, najwyższą nagrodę nadawano za obrazy rodzajowe. Zwolennicy sztuki „stylowej” twierdzili, że od wielu lat żaden malarz młodego pokolenia nie stworzył w zakresie wielkiego malarstwa historycznego podobnej pracy jak Tony Robert-Fleury i wyrażali nadzieję, że jego sukces zapoczątkuje ponowny rozwój gatunku²⁶. Nawiasem mówiąc, polityka artystyczna władz po roku 1870 była wyrazem takich samych nadziei²⁷.

Matejko ze swoim wielkim historycznym obrazem wydawał się niektórym krytykom odpowiednim kandydatem do medalu honorowego. Malarz Olivier Pichat, sprawozdawca „Gaulois”, po ogłoszeniu decyzji jury typując w swojej recenzji trzydziestu artystów do dodatkowych medali, przyznaje Matejce „médaille d'honneur supplémentaire”. Wyjaśnia przy tym, że nie zamierza podważać werdyktu komisji, ale pragnie nagrodzić uczestników wystawy, dla których – wobec regulaminowych ograniczeń – zabrakło medali. Według Pichata, Tony Robert-Fleury'emu należał się medal honorowy już za *Masakrę w Warszawie*, wystawioną na Salonie 1866. *Ostatni dzień Koryntu* nie przynosi młodemu malarzowi już więcej chwały, dając jedynie świadectwo

łatwości tworzenia i stylu artysty, o których wiedziano już wcześniej. Gdyby zatem – pisze recenzent – na czas oddano sprawiedliwość Robert-Fleury'emu, medal honorowy w roku 1870 mógłby otrzymać Matejko, autor najwybitniejszego obrazu Salonu²⁸. Opinię, że Robert-Fleury powinien być dostać medal honorowy już za *Warszawę*, podzielali niektórzy inni recenzenci²⁹. Jeszcze inni sądzili, że wyróżnienie młodego artysty nawet w roku 1870 było przedwczesne. Albert Wolff pisał, że *Ostatni dzień Koryntu* jest słabszy od poprzedniego obrazu³⁰. Nawet Henri Delaborde, zwolennik malarstwa historycznego, trzeźwo oceniał tę nową machinę, głównie jako wyraz szlachetnych dążeń, starań i dobrej woli³¹. Ilustrując tragiczne wydarzenie sprzed dwóch tysięcy lat – inaczej niż w przypadku relacji z Warszawy – artysta nie potrafił przelać na płótno emocji, które byłyby zdolne oddziaływać na widza. Nad ekspresją moralną przeważa strona malarska, a cały obraz jest właściwie kolekcją studiów anatomicznych³². Gautier, chwalać młodego malarza, wytykał mu jednak brak „odrobiny akcentu i emocji”, które podziwiano w poprzednim obrazie³³. Podobnie pisał w katolickim „Correspondant” Arthur Duparc, wyżej od *Koryntu* stawiając *Warszawę*, przemawiającą do publiczności szczerością wyrażenia tematu, a do artystów śmiałością techniki. Skutki bitwy pod Leukopetrą nie mogą – według niego – pasjonować widzów w równym stopniu jak

²⁶ O. Pichat, *Salon de 1870. Les 30 médailles du Gaulois*, „Gaulois”, 1870, 18 VI. M. Treter (*Matejko*, Lwów-Warszawa 1939, s. 267-268) a za nim J. Gintel (*Jan Matejko. Biografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966, s. 246) podają niedokładne tłumaczenie, z którego mogłoby wynikać, że według Pichata autor *Ostatniego dnia Koryntu* nie zasługiwał na medal honorowy: „Gdyby chciano być sprawiedliwym wobec p. T. Robert-Fleury'ego – tegoroczny medal honorowy mógłby być otrzymać p. Matejko”.

²⁷ Np. E. Fillonneau, *Salon de 1870*, „Moniteur des Arts”, 1870, t. 13, 20 V.

²⁸ A. Wolff, *Le Salon de 1870*, „Figaro”, 1870, 13 i 20 V.

²⁹ Podobnie A. Duparc, *Le Salon de 1870*, Paris 1870, s. 9 (pierwodruk w „Correspondant”, 1870, t. 46, nr 5, 10 VI).

³⁰ Delaborde, *op. cit.*, s. 695-696.

³¹ Gautier, *op. cit.*, s. 918.

²⁶ Zob. np. G. Lafenestre, *Le Salon de 1870*, w: idem, *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, I (Années 1868 à 1873), Paris 1881, s. 152 (pierwodruk w „Moniteur universel”, 13 V 1870).

²⁷ P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, 1993, s. 43.

scena współczesna, zwłaszcza że malarz nie wykorzystał historycznych tekstów mówiących o pożodze i gwałcie. Przenosząc widza na plac w Koryncie, na którym schroniły się przed Rzymianami dziewczęta i kobiety, artysta potraktował historię jako pretekst do pokazania rozmaicie upozowanych akademickich aktów. Po niewielkich retuszach kompozycja mogłaby przedstawiać zarazę lub targ niewolników³⁴.

Tego rodzaju zarzuty nie dotyczyły obrazu Matejki. Zwłaszcza dla publiczności polskiej, a także dla co lepiej zorientowanych Francuzów temat wybrany przez krakowskiego malarza, choć historyczny, posiadał znaczenie aktualne i polityczne. Optymistyczna wymowa dzieła – odmienna niż w poprzednich obrazach – zjednała Matejce opinię krajową od momentu pokazania obrazu w roku 1869. Polacy w Paryżu witali więc Matejkę jak narodowego artystę. Sądono, że sukces na Salonie jest w pełni zasłużony, a nawet że Matejko czyni zaszczyt orderowi, a nie order Matejce³⁵. Po uroczystości rozdania nagród Polacy w Paryżu urządzili dla mistrza składkowy obiad, w którym uczestniczyło ponad 300 osób³⁶. Przemawiał m. in. Leon Kapliński³⁷.

Podobnie jak w roku 1865, dzięki Matejce Francuzi zauważyli polską obecność na Salonie. Malarz Tytus Maleszewski, sam zresztą z pewnym powodzeniem biorący udział w wystawie³⁸, z satysfakcją przytacza fragment

cenzi liberalnego dziennika „Le Siècle”: „Artyści polscy w tym roku zajmują na Salonie bardzo godne miejsce. Polska, jak widać, stara się zachować swoje miejsce między narodami, a jej wygnane dzieci nie zaniedbują niczego, by w chwili zmartwychwstania dorównywała krajom najbardziej oświeconym”³⁹. Maleszewski twierdził, że każdy wchodząc do wielkiego salonu, „pociągnięty dziwną siłą tonów i mistrzowskim wykonaniem, zwraca się ku *Unii*, dlatego też [...] najliczniejszy tłum widzów grupuje się przed tym obrazem, [który] obojętniejszego nawet widza przykuwa przed sobą na czas dłuższy”⁴⁰. Według jednego z krytyków praca Matejki dowodzi, że malarstwo historyczne ma swoją wierną publiczność⁴¹. Alfred de Lostalot, późniejszy redaktor „Gazette des Beaux-Arts” i zwolennik Degasa, zauważał jednak, iż ludzie do tego stopnia pasjonują się małymi formatami: pejzażem i *genre’em*, że szybko przechodzą przed *Unią*, nie zwracając uwagi na jej zalety⁴².

Henry Fouquier, jako niedawny ochotnik w wojskach Garibaldiego wyczulony na kwestie polityczno-narodowościowe, stwierdził, że Francuzom umyka patriotyczne znaczenie dzieła Matejki, oczywiste dla polskiego widza⁴³. Wydaje się, że w roku 1870 temat obrazu, inaczej niż w 1867, nie działał już na korzyść artysty. Jak pisał jeden ze sprawozdawców, widz jest zawsze źle usposobiony do tematów, które wystawiają jego erudycję na tak

pięknych w Paryżu, „Tydzień polityczny, naukowy, literacki i artystyczny”, 1870, nr 27, s. 270. Nie znaleźliśmy tego fragmentu w „Le Siècle”. W r. 1870 wystawę recenzował tam Castagnary, ale w zaopatrzonemu w indeks książkowym wydaniu jego *Salonów* Matejko jest wzmiankowany tylko w artykule z r. 1874. *Salon 1870* przedrukowano w J.-A. Castagnary, *Salons*, t. I, Paris 1892, s. 390-441.

³⁴ Maleszewski, *loc. cit.*

⁴¹ Zob. K. Bertrand, *Salon de 1870*. „Artiste”, 1870, I VI, s. 313.

⁴² „tel est l’engouement pour les tableaux de cheval, que l’on passe rapidement devant cet ouvrage, qui joint à une exécution puissante le mérite de recherches très sérieuses. – Les paysagistes partagent avec les peintres de genre la faveur du public”. A. de Lostalot, *Salon de 1870*, „Illustration”, 1870, t. 55, 11 VI, s. 423.

⁴³ H. Fouquier, *Salon de 1870*, „Français”, 1870, 27 V.

³⁴ Duparc, *op. cit.*, s. 8-9. Zarzut, że temat był pretekstem do pokazania aktów, rozwijał też „modernista” Lemonnier (*op. cit.*, s. 23-24).

³⁵ Jęz, *op. cit.*

³⁶ „Kurier Warszawski”, 1870, nr 156, s. 3.

³⁷ L. Kapliński, *Przémówienie Leona Kaplińskiego na obiedzie danym d. 26 czerwca 1870 r. Janowi Matejce przez Polaków mieszkających w Paryżu*, Paryż 1870. Przedruk w: L. Krzywka, *Sztukmistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994, s. 187-191.

³⁸ Wystawiał dwa portrety: śpiewaczki Adeliny Patti i poety Bohdana Zaleskiego.

³⁹ T. Maleszewski, *Obraz Unii lubelskiej Jana Matejki na wystawie sztuk*

ciężką próbę. Ktoś, kto nie jest historykiem ani Polakiem, nie zrozumie znaczenia *Unii* i może tylko ocenić, że Matejko umie malować. Inaczej było w przypadku Munkácsy'ego, postępującego zgodnie z metodą sprawdzoną przez Knausa. Ludwig Knaus rozśmiesza widza, a Munkácsy rozczuła teatralnymi środkami, które oddalają jego malarstwo od prawdy⁴⁴.

Marius Chaumelin, który w roku 1867 wspominał o tłumie przed obrazem Matejki, w 1870 stwierdził, że przedstawione przez malarza wydarzenie – choć jedno z najważniejszych w dziejach Polski – nie budzi we francuskiej publiczności większego zainteresowania. Francuzi źle znają historię innych narodów, nawet najbardziej zaprzyjaźnionych. Zbyt zwięzła notatka w katalogu nie wystarcza, by pokierować ciekawością widzów, którzy chcieliby zidentyfikować wszystkie postaci i zdać sobie sprawę z charakterów i uczuć każdego z aktorów sceny. Liczne figury z obrazu Matejki pozostają więc nieznane, obojętne, a publiczność chłodno ocenia ich gesty i czyny⁴⁵. Podobnie sądził Paul de Saint-Victor pisząc, że z powodu nieznajomości tematu Francuzi patrzą na obraz nie bardzo go rozumiejąc, jakby oglądali dramat wystawiony w obcym języku⁴⁶. Obszerniejsze wyjaśnienie treści w katalogu rzeczywiście byłoby użyteczne, w każdym razie dla recenzentów, którzy chcąc dokładnie – zgodnie z regułami tradycyjnej krytyki – opisać *Unię*, bardzo często błędnie rozpoznawali osoby. Większość

autorów widziała Zygmunta Augusta w kłęzącej postaci kasztelana krakowskiego Marcina Zborowskiego⁴⁷, a jeden, opisując widać obraz z pamięci, zbudował króla z dwóch charakterystycznych figur⁴⁸.

Mimo tych trudności recenzenci zdawali sobie sprawę, że obraz przedstawia wielki temat polityczny⁴⁹. Théophile Gautier, pisząc o *Unii* w pierwszym artykule swojego *Salonu*, widział w niej jedną z okazałych scen, w których realizacji Matejko celuje i które ożywia patriotycznym uczuciem⁵⁰. Pojęcie patriotyzmu pojawia się też w opisach obrazu⁵¹. Według Delaborde'a, unia Polski z Litwą to temat ważny w sensie historycznym, ale z pozoru pozbawiony zalet malarzkich. Ilustrując tę wybitnie polityczną scenę artysta potrafił jednak uniknąć pretensjonalnej okazałości i chłodu oficjalnego malarstwa i zmienić pompatyczny temat w scenę z dramatu⁵². Podobnie uważał młody tradycjonalista Georges Lafenestre, podkreślając, że historycznie doniosły temat mógł skłonić artystę do szukania uogólnień i heroizacji, Matejko wolał jednak pokazać scenę przysięgi prawdziwie, tak jak odbyła się naprawdę⁵³. Dzieło sprawiało duże wrażenie, nawet jeśli treść nie była do końca zrozumiała. Ernest Fillonneau uważał na przykład, że temat nie tłumaczy się sam przez się, a kompozycji brakuje nieco jasności, ale równocześnie pisał, że z płótna bije głęboko dramatyczna aura, postaci odznaczają się niezwykłą szlachetnością, a koloryt jest wspaniały⁵⁴.

⁴⁴ A. Baignères, *L'Exposition officielle de 1870*, „Revue contemporaine”, 1870, 2^e série, t. 75, s. 499-500.

⁴⁵ M. Chaumelin, *Salon de 1870*, w: idem, *L'art contemporain*, Paris 1873, s. 399-400 (pierwodruk w „La Presse”, 1870).

⁴⁶ P. de Saint-Victor, *Beaux-Arts. Salon de 1870*, „Liberté”, 1870, 22 V.

⁴⁷ Np. Chaumelin, Clément, Duparc, Goujon, Lafenestre, Ménard, Saint-Victor.

⁴⁸ Według Mersona, król ma jedną rękę wzniesioną z krucyfiksem, a drugą wyciągniętą nad ewangelizarem. Merson, *op. cit.*, 2 VII, s. 7.

⁴⁹ Bertrand, *loc. cit.*; Ménard, *op. cit.*, s. 507.

⁵⁰ Gautier, *loc. cit.* Zob. też Fournel, *loc. cit.*

⁵¹ Chaumelin, *op. cit.*, s. 400; Lafenestre, *op. cit.*, s. 154.

⁵² Delaborde, *op. cit.*, s. 701.

⁵³ Lafenestre, *op. cit.*, s. 153.

⁵⁴ Fillonneau, *op. cit.*, 10 VI.

Zdaniem części recenzentów, *Unia* to lepszy obraz niż *Ostatni dzień Koryntu*. Marius Chaumelin, pisząc, że dzieło Robert-Fleury'ego mimo wielu wad jest najlepszym na wystawie obrazem historycznym stworzonym przez Francuza, podkreślał, że praca polskiego artysty przewyższa je pod wieloma względami. Także *Unia* ma wady: sceneria i temat nie są zbyt atrakcyjne, barwie brak lekkości i przejrzystości, a szeroko potraktowany rysunek jest nieco ciężki. Akt kobiecy nie odgrywa w obrazie żadnej roli, nieliczne obecne panie zostały zepchnięte do trzeciego planu, a bohaterami są starcy o poważnych minach. Temat nie może zainteresować Francuzów⁵⁵, a jednak – dzięki jasności kompozycji, która jest pierwszą zaletą tego dzieła – ogólny sens sceny jest od razu czytelny. Widać, że wszystkich uczestników akcji jednoczy patriotyczne uczucie. Inaczej niż francuskiemu malarzowi, nie można więc zarzucić Matejce, że rozminął się z treścią wydarzenia i nadużył banału. Z wyjątkiem klęczącego pafia, służącego jedynie jako *repoussoir*⁵⁶, wszystkie osoby są na swoim miejscu: ich ruchy, gesty i spojrzenia wyrażają wspólne dążenie. Według Chaumelina, powaga sceny została oddana bez emfazy, pozy postaci są prawdziwe, twarze – prawie wszystkie o indywidualnym charakterze – wyrażają szczerą i niemal religijną zapał. Nawet rysunek, z pozoru zbyt energiczny, jest stosowny do tematu. Potężnych i surowych ludzi półno-

⁵⁵ Chaumelin, *op. cit.*, s. 399-400.

⁵⁶ Paź drażnił też Duparca i Mcrsona. Lafenestre pisał, że sztuczna poza tej postaci przypomina „żałosne obrazy w muzeum historycznym w Wersalu”. Lafenestre, *op. cit.*, s. 154.

cy, o wielkich, splątanych brodach, odzianych w bogate i ciężkie szaty, nie można było malować jak fircyków, w stylu zbyt delikatnym. Matejko równie dobrze zaznacza z rozmachem na swoim obrazie główne linie i masy, nie troszcząc się o banalną elegancję stylu klasycznego, jak z finezją i znanstwem traktuje akcesoria i szczegóły⁵⁷.

Bardzo podobnie i pochlebnie wyrażał się o Matejce Henri Delaborde, sam czynny jako malarz od połowy lat trzydziestych i jako uczeń Delaroche'a obeznany z malarstwem historycznym, a raczej historyczno-rodzajowym. Według Delaborde'a, dzieło polskiego artysty oznaczało nie tylko postęp w stosunku do jego poprzednich prac, ale było najlepszym na wystawie obrazem w *genre historique*⁵⁸. Dla ludzi z pokolenia Matejki, jak Henry Fouquier, *Unia lubelska*, zwłaszcza widziana na tle sztuki francuskiej, w której historia miesza się z *genre'em*, była przykładem malarstwa historycznego w starym stylu. Wielkim formatem, a zwłaszcza sposobem kompozycji i wykonania, praca Matejki przypominała recenzentowi klasyczne dzieła gatunku, którego oficjalny mecenat może już nie ochronić⁵⁹. Również cytowany wyżej Alfred de Lostalot, doceniając znaczenie *Unii* jako najlepszego obrazu historycznego na wystawie⁶⁰, wspominając o zachowaniach publiczności wyrażał swoje zdanie o przyszłości tego gatunku.

Pod względem formy nowy obraz Matejki został znacznie lepiej oceniony niż poprzed-

⁵⁷ Chaumelin, *op. cit.*, s. 400-401.

⁵⁸ Delaborde, *op. cit.*, s. 700.

⁵⁹ Fouquier, *loc. cit.*

⁶⁰ „L'histoire proprement dite n'est dignement représentée au salon que par un seul tableau: l'Union de Lublin, de M. Matejko”. Lostalot, *loc. cit.*

nie. W przeciwieństwie do *Skargi*, a zwłaszcza do *Rejtana*, chwalono przede wszystkim jasność kompozycji⁶¹. Charles Clément, modyfikując nieco swoje teksty z lat 1865 i 1867, czyni interesujące rozróżnienie między historycznymi i malarskimi aspektami kompozycji. Według niego, z historycznego punktu widzenia kompozycja Matejki jest dobra: dobrze się tłumaczy; wszystkie osoby biorą udział w akcji; głowy, ekspresja twarzy i gesty są pełne energii, prawdy i charakteru. Widz odczuwa coś z emocji, jakie przeżywają postaci obrazu⁶², nawet jeśli nie w pełni rozumie znaczenie przedstawionego faktu. Ale – pisze Clément – pod względem malarskim scenie brak jedności i spójności, a niektóre figury wydają się być traktowane oddzielnie. Kolor, choć lepszy niż poprzednio, nie jest bez zarzutu, a światło jest rozproszone, zamiast działać masą⁶³. René Ménard uważał, że choć w obrazie Matejki brakuje „efektu”, tzn. komponowania z użyciem dużych kontrastujących mas światła i cienia, to jednak jest to obraz spójny, bo cała scena tak jest zbudowana, by wydobyć główną treść zdarzenia⁶⁴. Zrozumieniu treści służyły też umiejętne – jak pisał Gautier – zróżnicowanie poszczególnych postaci, ożywionych wola wspólnego czynu⁶⁵.

Według Oliviera Mersona, nowy obraz Matejki oznacza wyraźny postęp w stosunku do poprzednich, zresztą znakomitych prac, w których można było wytknąć nadmiar szczegó-

łów, niespójność kompozycji grup postaci i nadmierną skłonność do ciemnego kolorytu⁶⁶. Gautier zauważył, że malarz wyzbywa się stosowanej dawniej ciemnej i fioletowej tonacji. Kolorystyka *Unii* jest cieplejsza, a dzięki umiejętnie wykorzystanej scenierii artysta uniknął wrażenia czarnej jednostajności, jakie zwykle wywołuje podobny temat: duża grupa ludzi w uroczystych strojach⁶⁷. Koloryt, choć bogaty i jaśniejszy, wydawał się stonowany i harmonijny dzięki innemu operowaniu światłem. Victor Fournel pisał, że *Unia* dorównuje poprzednim obrazom pod względem umiejętności reżyserii, patriotycznego uczucia i malowniczości, charakteru typów i kostiumów; wreszcie pod względem żywości i ekspresyjnej siły – a tylko jest w niej mniej blasku. Matejko przyćmił światła i rzucił welon na skarby swej palety, zbliżając się – mimo bogactwa wyobraźni i mimo swej werwy – do tonacji, jakiej wymaga historia narodu w żalobie⁶⁸. Oceny kolorystyki *Unii* były dość rozmaite, ale zwykle pochlebne, inaczej niż w przypadku *Skargi* i *Rejtana*. Pisano więc, że barwy są wspaniałe⁶⁹, niezwykle bogate. Uważano także, iż dopracowane szczegóły bynajmniej nie psują jedności obrazu⁷⁰.

W recenzjach powtarzają się pochwały rytmu, niekiedy zresztą z pewnymi zastrzeżeniami⁷¹. Georges Lafenestre, rówieśnik Matejki, związany z administracją Sztuk Pięknych i późniejszy wytrwały obrońca artystycznej

⁶¹ Zob. Chaumelin, *loc. cit.*; Merson, *loc. cit.*

⁶² Jak zwykle u Clémenta, jest to przegląd tradycyjnych kryteriów oceny obrazu historycznego. Clément zalicza *Unię* do tych przykładów *genre historique*, które z racji malowniczości kostiumów i powagi koncepcji zbliżają się do właściwego malarstwa historycznego (*ouvrages de style*).

⁶³ Dalej Clément powtarza z niewielkimi zmianami swoje poprzednie opinie. Np. w miejsce „skłonności dramatycznej nieco pospolitej” (1865) i „skłonności melodramatycznej” (1867) pojawia się „nieco brutalna skłonność dramatyczna”. C. Clément, *Exposition de 1870*, „Journal des Débats”, 1870, 19 V, s. 1.

⁶⁴ Ménard, *loc. cit.*

⁶⁵ Gautier, *loc. cit.*

⁶⁶ Merson, *loc. cit.*

⁶⁷ Gautier, *loc. cit.*

⁶⁸ Fournel, *loc. cit.*

⁶⁹ Fillonneau, *loc. cit.*

⁷⁰ Duparc, *op. cit.*, s. 9; Ménard, *loc. cit.*

⁷¹ Np. Chaumelin, *op. cit.*, s. 399, 401; Saint-Victor, *loc. cit.*

tradycji⁷², przewyciężywszy pierwsze niekorzystne wrażenie, doceniał przemyślaną i logiczną kompozycję, realistycznie oddaną scenę, trafne i pełne wyrazu pozy figur oraz ruch i patos decydujące o ekspresji⁷³. René Ménard, którego artykuł w kilku miejscach niebezpiecznie przypomina tekst Lafenestre'a, chwalił poważną koncepcję a także jedność ekspresji postaci, które – choć portretowo zróżnicowane – ożywione są tym samym uczuciem⁷⁴. Według Delaborde'a, scena pulsuje życiem, a osoby obrazu, zachowując się stosownie do wieku, charakteru i pełnionej funkcji, współdziałają zjednoczone wspólnym celem. Wszystkie postaci pokazane są z godnością ale bez emfazy, z ożywieniem lecz bez gwałtowności, w sposób zróżnicowany ale czytelny. Artysta znakomicie wybrał i określił fizjonomie swych bohaterów⁷⁵. Recenzenci z uznaniem podkreślali bogactwo i prawdziwość historycznej scenarii. Henry Fouquier pisał, powołując się na zdanie Cherbulieza, że Polacy lubują się w pięknych strojach i przepychu, i że okazała sceneria jest jedną z głównych zalet pracy Matejki⁷⁶. Gautier, jak zwykle z przyjemnością opisując malownicze stroje i kosztowności, stwierdził, że artysta znakomicie wykorzystał tę bogatą garderobę szesnastowiecznej Polski, stworzoną jakby specjalnie dla malarstwa⁷⁷. Olivier Merson doceniał zalety „etnograficzne i archeologiczne”: zachwycał się „lokalnym” charakterem głów, tzn. ich

⁷² Zob. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française. La peinture française au XIX^e siècle*. P. Baudry, A. Cabanel, E. Delaunay, E. Hébert, Paris 1898.

⁷³ Lafenestre, *Le Salon de 1870*, s. 153-154.

⁷⁴ Ménard, *loc. cit.* Tekst Lafenestre'a jest wcześniejszy od tego artykułu o dwa tygodnie, a także od drugiego, nieznanego nam *Salonu* Ménarda, drukowanego w „Avenir National” (od 15 V).

⁷⁵ Delaborde, *op. cit.*, s. 701.

⁷⁶ Fouquier, *loc. cit.*

⁷⁷ Gautier, *loc. cit.*

antropologiczną prawdziwością, dokładnością strojów i akcesoriów, przede wszystkim jednak zwracał uwagę na akcentowanie ekspresji postaci, sposób grupowania i upozowania figur oraz malowniczość efektu, które sprawiały, że nie było w obrazie nic banalnego, a „coś dziwnego i ciekawego, co się podoba i budzi zadowolenie, smak nowości, który określa i wyróżnia dzieło”⁷⁸. Edmond About, bardziej wstrzeźliwy, widział w obrazie Matejki uczony realizm⁷⁹.

Podobnie jak poprzednio, wielu autorów porównywało Matejkę z Delaroche'em. Zdaniem Abouta, *Unia* jest pełna umiejętnie wybranych i zestawionych szczegółów, ale – jak pisze recenzent – Delaroche robił to jeszcze lepiej, na płótnie mniejszych rozmiarów i we właściwszej tonacji, a przecież Delaroche'a dawno już przewyższono⁸⁰. Innego zdania był Gautier. Matejko jest – według niego – mistrzem pierwszorzędnego talentu. Przypomina nieco Delaroche'a sposobem rozumienia historii, ale zdecydowanie góruje nad nim pod względem zdolności wykonania⁸¹. Chaumelin, usiłując sprecyzować obiegowe porównanie krakowskiego malarza do Delaroche'a i Gallaita, pisał, że Matejko ma więcej energii a mniej pomysłowości niż Delaroche, więcej oryginalności a mniej ciepła i harmonii niż Gallait⁸². Według Delaborde'a, który zresztą nie cenił Gallaita i jako uczeń Delaroche'a chętnie podkreślał różnicę między francuskim mistrzem i jego belgijskim naśladowcą⁸³,

⁷⁸ Merson, *loc. cit.* Zob. też Ménard, *loc. cit.*

⁷⁹ E. About, *Salon de 1870*, „Soir”, 1870, 17 VI.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Gautier, *loc. cit.*

⁸² „il a plus de vigueur, mais moins d'esprit que le premier, plus d'originalité, mais moins de chaleur et d'harmonie que le second”. Chaumelin, *op. cit.*, s. 401.

⁸³ „M. Gallait dont on s'obstine bien à tort à comparer le talent au talent de M. Delaroche, n'a ni le sentiment ingénieux, ni l'invention dramatique, ni la distinction du peintre de *Jane Grey* et de la *Mort du duc de Guise*. Il serait plus exact de le comparer à M. Robert-Fleury, sinon même à M. Jacquand, car l'habileté de l'artiste belge consiste, comme celle des deux artistes français, dans l'extrême fidélité du pinceau et ne dépasse guère les limites de l'imitation littérale”. H. Delaborde, *Salon de 1853*, „Revue des deux mondes”, 1853, 2^e série, t. 2, 15 VI, s. 1142.

Unia pod względem kolorytu i rysunku przewyższa główne dzieło Belga, *Abdykację Karola V*⁸⁴. Paul de Saint-Victor powtórzył swą diagnozę z roku 1865, stawiając Matejkę ponad Delaroché'em i Gallaitem. Twórca *Unii* miał być silniejszy i oryginalniejszy niż Gallait, bardziej wzniosły, o żywszej i potężniejszej wyobraźni⁸⁵. Recenzent czasopisma „Artiste” uznał Matejkę za romantyka palety i porównał z Delacroix. Matejko jest – jego zdaniem – mniej liryczny, a bardziej prawdziwy, a *Unia* to jeden z najbardziej wzruszających obrazów Salonu⁸⁶. Zwolennicy nowszych kierunków niełatwo dawali się wzruszyć: Duranty w swojej żartobliwej recenzji odnotował tylko, że praca Matejki dowodzi, iż na akademii w Krakowie bardzo podziwiano Gallaita i Josepha Robert-Fleury'ego⁸⁷.

Niektórzy recenzenci uznawali *Unię* za jedną z najdoskonalszych prac na Salonie i stawiali ją za wzór Francuzom. Dla cytowanego już Arthura Duparca był to najlepszy obraz historyczny, ciekawszy także od *Ostatniego dnia Koryntu*⁸⁸. René Ménard pisał, że pod względem ekspresji twarzy *Unia* mogłaby być wzorem dla malarzy francuskich, którzy nieco zaniedbują charakterystykę postaci⁸⁹. Zdaniem Lafenestre'a, potężne i przemyślane dzieło Matejki zawiera materiał do refleksji dla młodych francuskich artystów, którzy coraz bardziej zawężają swoje horyzonty, to znaczy – jak się można domyślać – nie interesują się tradycyjnymi gatunkami. Zaraz potem recenzent dodaje zresztą, że

cudzoziemcy rywalizują z Francuzami na różnych polach, także w dziedzinie pejzażu i malarstwa rodzajowego⁹⁰. Olivier Merson uważał *Unię* za dzieło tak wybitne, że w tym gatunku niewiele widział na wystawie, a także na innych Salonach, obrazów równie godnych pochwały⁹¹. Według Pichata, koncepcja, siła ekspresji, wyrazistość modelunku i znakomita technika czyniły z *Unii* najlepszy obraz Salonu⁹².

Uwagi krytyczne pod adresem *Unii* różniły się od zarzutów stawianych poprzednim pracom Matejki. Przede wszystkim lepiej oceniano kolor, niekiedy wprawdzie z zastrzeżeniami, ale zawsze podkreślając, że artysta wyzbywa się dawnych błędów⁹³. Kompozycja na ogół się podobała. Uskarżał się na nią chyba tylko Paul de Saint-Victor, pisząc dowcipnie, że malownicza anarchia rozbija polski sejm na obrazie: między grupami postaci występują pustki, akcja jest zbyt rozproszona i brak jej ogniska⁹⁴. Lafenestre i Ménard wspominali o niekorzystnym pierwszym wrażeniu, wywołanym ciemnoszarą tonacją⁹⁵. Jeden recenzent krytykował technikę, przypominającą proceder stosowany przez Léona Bonnata w obrazach dużego formatu. Chodziło o nadmierną chropowatość i impastowanie. Sprawozdawca zastrzega się, że w przypadku Matejki nie chodzi o brak *fini*, ale o efekt malowania szpachlą⁹⁶.

Postaci obrazu, zwykle chwalone, wydawały się niektórym recenzentom malowane oddzielnie, bez wzajemnego powiązania⁹⁷. We-

⁸⁰ Lafenestre, *op. cit.*, s. 154.

⁹¹ Merson, *loc. cit.*

⁹² Pichat, *loc. cit.*

⁹³ Zob. np. recenzje Abouta, Gautiera, Mersona.

⁹⁴ Saint-Victor, *loc. cit.* Przypomnijmy, że zarzut ten stawiano też *Rejtanowi*. Z Polaków np. Grotter pisał, że *Rejtan* „co do akcji ma kilka fokusów”. Grotter, List do W. Monné, 30 VII 1866. *Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottera i Wandy Monné*, podali do druku M. Wolska i M. Pawlikowski, Lwów 1928. Zob. M. Poprzeczka, *Matejko a akademizm, w: Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994, s. 33.

⁹⁵ Sformułowania obu recenzentów są prawie identyczne: „L'aspect premier a quelque chose de lourd, d'opaque, de plâtreux” (Lafenestre, *op. cit.*, s. 152); „L'aspect de cette peinture a quelque chose de lourd et de plâtreux” (Ménard, *op. cit.*, s. 507). Zob. też Chaumelin, *op. cit.*, s. 399.

⁹⁶ Filloncau, *op. cit.*, 7 i 10 VI.

⁹⁷ Clément, *loc. cit.*

⁸⁴ Delaborde, *Le Salon de 1870*, s. 701.

⁸⁵ Saint-Victor, *loc. cit.*

⁸⁶ Bertrand, *loc. cit.*

⁸⁷ Duranty, *op. cit.*, 12 V.

⁸⁸ „une belle oeuvre, la meilleure de toutes celles dont j'ai parlé jusqu'ici”. Duparc, *loc. cit.* Recenzent „Correspondant” postępuje według gatunków; przed *Unią* omawia obrazy religijne i historyczne.

⁸⁹ Ménard, *op. cit.*, s. 507-508.

dług Gautiera, artysta zbyt wiele uwagi poświęcił iluzjonistycznie odtwarzanym szczegółom scenerii, które konkurują z osobami obrazu. Nie oznacza to, że Matejko nie umie malować postaci. Potrafi nadać im energię, charakter i ruch. Ponieważ jednak trudniej na płótnie ożywić człowieka niż wiernie skopiować rękoność miecza lub poręcz fotela, artysta powinien zdecydować się na poświęcenie materialnych szczegółów, gdyż obraz mógłby na tym zyskać⁹⁸. Drobiazgowo przedstawianie szczegółów wydawało się odpowiednie raczej dla sztuki anegdotycznej, historyczno-rodzajowej, niż dla malarstwa historii, o czym wspominają sprawozdawcy przywiązani do tradycji⁹⁹. Olivier Merson pisał, że zbyt dużo jest u Matejki tkanin i rekwizytów, które nie zostawiają miejsca dla aktorów¹⁰⁰. Jedną z recenzentek twierdzi, iż tak pogrążyła się w podziwianiu plastycznie namalowanego krucyfiksu i innych drobiazgów, że nie zauważyła żadnych figur na obrazie¹⁰¹. Wspaniałość i dokładność odtworzenia strojów zajmują malarza ponad miarę, a powinien on raczej dążyć do prostoty i naturalności. Wydawało się, że Matejko z nadmiernym naciskiem traktuje nie tylko rekwizyty, ale i postaci. Według Mersona, są one zbyt charakterystyczne i wyraziste. Zbyt dużo na obrazie potarganych fryzur, splecionych bród i nerwowych dłoni¹⁰². Można dodać, że malarz Tytus Maleszewski, mieszkający wtedy w Paryżu i zaznajomiony z ówczesną pro-

⁹⁸ Gautier, *loc. cit.*

⁹⁹ Ménard, *op. cit.*, s. 507.

¹⁰⁰ Merson, *loc. cit.*

¹⁰¹ J. Hertton, *Promenades au Salon*, „Le Temps”, 22 V 1870. Treter, *op. cit.* s. 271.

¹⁰² Merson, *loc. cit.* Zob. też uwagi Saint-Victora o zbyt dopracowanym rysunku Matejki (w recenzjach z 1865 i 1870).

blematyką artystyczną, dziwił się, dlaczego Matejko nie „poświęcił pewnych części obrazu na podniesienie całości”. Sądził, że „nieobcym jest bez wątpienia twórcy Unii wydobywanie w ten sposób głównej treści przedmiotu” i przyznawał: „dlaczego [...] zaś tutaj nie zastosował go, będzie to dla nas tajemnicą”¹⁰³.

Francuskich krytyków niepokoiła także teatralność obrazu. Autorzy o tradycyjnych gustach – jak Clément i Saint-Victor – uznawali ją za charakterystyczną cechę gatunku. Edmond About już w stosunkowo statycznej Unii dopatrywał się nadmiaru dramatycznego ruchu, czyli wady, jaką później dostrzegano w wielu obrazach Matejki, znacznie bardziej dramatycznych. Recenzenci młodszego pokolenia, związani np. z realizmem, z założenia zwalczając malarstwo historyczne, nie traktowali Matejki poważnie. Realizm szczegółów i historyczna prawda, do której dążył krakowski malarz, nie znajdowały uznania w ich oczach także dlatego, że oprócz prawdy oczekiwali oni od sztuki naturalności, a tej u Matejki nie było. Można wskazać kilka tekstów z roku 1870, w których historyczna machina znad Wisły traktowana jest pobłażliwie, niezależnie od widzianych w niej zalet. Recenzenci okazują brak zainteresowania dla płótna, którego temat jest im obojętny (il. 49), i odpowiednio do tego postrzegają jego formę.

Zmianę tonu widać najwyraźniej w *Salonach* humorystycznych, szydzących zwykle z naiwności obrazów i ich tytułów. Jeden z au-

¹⁰³ Maleszewski, *op. cit.*, nr 28, s. 283. Maleszewskiemu chodzi głównie o sprawę światłocienia.



1904. — M. MATEJKO.
Le roi Sigismond Jure de ne plus voter les bâtons de sucre de
pomme aux étalages.

49. Amédée de Noé,
pseud. Cham,
Karykatura obrazu
Matejki
Unia lubelska,
1870

W wielkim obrazie *Unia lubelska* p. Matejki umiejętnie pogrupowane postaci wyglądają pięknie i dostojnie; ale obszycia strojów, złocenia i broń są wykończzone z tak okrutną dokładnością, że nie można się powstrzymać, aby nie poświęcić im tyle uwagi, ile poświęcił im sam malarz. Królowa, w białej sukni, wyniosła i majestatyczna, przegrywa jednak z ciężkim, bogatym łańcuchem, jaki dźwiga na szyi, a jedna z postaci na pierwszym planie trzyma w ręce miecz tak dobrze odkuty z prawdziwej stali na prawdziwym kowadle, że miecz ten, błyszcząc jakby w pełnym świetle, wychodzi wprost z płótna¹⁰⁴.

Edmond Duranty, drwiąc najpierw z obecnych na wystawie akademickich aktów, zwraca się w stronę *Unii*, którą z powodu nagromadzenia obszernych szat nazywa *Bitwą opończy* (lub szlafroków; *La bataille des Houppelandes*). Matejko roztacza stroje, stare brody i miecze, by ukarać miłośników

¹⁰⁴ J. Goujon, *Beaux-Arts. Salon de 1870. Propos en l'air*, Paris 1870, s. 72-73.

¹⁰⁵ Banville, *op. cit.*, 16 V.

torów pisze na przykład, że na obrazie, wprawdzie pięknym i harmonijnym, wszystko – tkaniny, meble i ludzie – jest zwiotczałe jak widoczni tam starcy, z których uleciała energia. „Ciężka i staranna praca – kończy recenzent – ale jakże staromodna!”¹⁰⁴ Poeta Théodore de Banville pisał w roku 1870 o „zamiłowaniu do szczegółów”, jakiemu hołdowali malarze rodzajowi i historyczni:

aktu. *Unia* jest gwałtowną reakcją na akt, jest obrazem zmarzlucha. Kawaty i bryty tkanin, dywany i wielkie brody starczą, by odziać i rozgrzać wszystkie nagości Salonu, w tym także *Dziewczynki na plaży* Chazala, które się rozebrały, by sprawdzić, czy kraby mocno szczypią (il. 50). Obraz Matejki – zdaniem krytyka – pachnie medalem na sto kroków wokół. Przedstawieni tam starcy wydają się zakłopotani profuzją swoich szat, jak człowiek z utworu Hoffmanna, któremu ciągle rosły poły ubrania. Malowidło – skądinąd według Duranty’ego poważne i ciepłe – mogłoby ozdobić foyer paryskiego teatru Porte-Saint-Martin, gdzie byłoby na swoim miejscu¹⁰⁶.

Specjalizacja krytyki w drugiej połowie XIX wieku prowadziła również do tego, że niektórzy recenzenci w swoich sprawozdaniach zajmowali się tylko tymi artystami, których twórczość szczególnie im odpowiadała. Mimo międzynarodowego charakteru wystaw wielu autorów pomijało malarzy zagranicznych. Podczas wystawy światowej 1867 roku uczynili tak np. Zola, Théophile Silvestre i Théodore Duret. Jak już wspominaliśmy, w roku 1870 Duret, lewicowy publicysta, przyjaciel Maneta i późniejszy historyk impresjonizmu, deklarował, że będzie recenzował wyłącznie dokonania młodych. Albert Wolff, znajdujący się wówczas u progu wielkiej kariery krytyka sztuki dla mas, obdarzony gustem niewątpliwie bardziej eklektycznym

UNIA LUBELSKA
(1870)



50. Charles-Camille
Chazal, *Zabawa
na plaży*,
Salon 1870.
Carcassonne, Musée
des Beaux-Arts

¹⁰⁶ Duranty, *loc. cit.*

¹⁰⁷ Wolff, *op. cit.*, 16 V. W r. 1870 ani Duret, ani Wolff nie pisali o Matejce.

¹⁰⁸ Lemonnier pisze: „Si j'étais un classique de l'Institut, je ne manquerais pas de vous parler dès d'abord d'histoire et de grande peinture comme on en parlait... alors qu'on en parlait. Aujourd'hui on n'en parle plus, c'est vrai, mais on en fait encore, et c'est ce qui étonne”. Lemonnier, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰⁹ Na temat znaczenia pojęcia *modernité* u Baudelaire'a i u impresjonistów zob. np. D. Kelley, „*Modernité*” in *Baudelaire's Art Criticism, w: The Artist and the Writer in France*, Oxford 1974, s. 138-152; D. Riout, *Introduction*, w: *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989, s. 21; J. A. Hiddleston, *Baudelaire, Manet, and Modernity*, „*Modern Language Review*”, 1992, t. 87, s. 567-575; F. Frascina et al., *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven and London 1994.

niż Duret, zastrzegał, że nie będzie pisał o artystach, którzy się powtarzają¹⁰⁷. Niektórzy zwolennicy kierunków nowoczesnych, jak Zacharie Astruc, Philippe Burty i Camille Lemonnier, w ogóle nie wspominają o Matejce, świadomie pomijając w swoich recenzjach malarstwo historyczne¹⁰⁸. Spór o realizm, jeszcze wówczas aktualny, dotyczył bowiem w dużej mierze tematyki. Sympatycy Courbeta, a tym bardziej Maneta i młodszych malarzy, rozwijając głoszony np. przez Baudelaire'a postulat nowoczesności, koncentrowali się głównie na sprawie tematyki i wierności wobec natury¹⁰⁹. Około roku 1870 walka z malarstwem historycznym zajmowała opinię nie tylko we Francji. Znacząca jest np. polemika dwóch krytyków belgijskich, działających zresztą także w Paryżu: Jeana Rousseau i Arthura Stevensa. W recenzji Salonu w Gandawie Rousseau, zwolennik tradycji, traktował modernizm jako przejściową modę¹¹⁰. W odpowiedzi Stevens, cytując Baudelaire'a i potępiając Delaroche'a, wskazywał, że temat historyczny w sztuce, rezultat literackiego romantyzmu lat trzydziestych, doprowadził we Francji do wypaczenia sensu malarstwa, przesądzając o jego „retrospektywnym”, jałowym charakterze¹¹¹.

Jest swego rodzaju paradoksem, że Matejko, który po namalowaniu *Unii lubelskiej* sądził, że krytycy zarzucają mu przede wszystkim realizm¹¹², był w oczach zwolenników realizmu na straconej pozycji już

z powodu historycznej tematyki, którą podejmował. Realistyczne traktowanie szczegółów i historyczna poprawność nie mogły zadowolić sympatyków nowego malarstwa, a w opinii tradycjonalistów, i nie tylko ich zresztą, psuły plastyczny efekt obrazu. Zauważano też – nawet w *Unii* – niekonsekwencje perspektywiczne i przestrzenne, teatralność i melodramatyzm, które miały razić zwłaszcza w późniejszych obrazach. W roku 1870 kształtuje się stereotyp oceny malarstwa Matejki. Prawie wszyscy przyznają, że jego kompozycje zawierają znakomicie odtworzone detale, że pełno w nich świetnych i doskonale namalowanych fragmentów. Równocześnie jednak pojawiają się zastrzeżenia pod adresem efektu całości. Po roku 1870 te zastrzeżenia będą odgrywały coraz większą rolę, nie tylko z powodu właściwości późniejszych obrazów Matejki, ale także w związku ze zmianą estetycznych oczekiwań francuskich odbiorców.

Unia lubelska – jeden z najlepszych obrazów Matejki i najbardziej zgodnych z regułami akademickiego realizmu drugiej połowy XIX wieku – została więc oceniona w Paryżu stosunkowo wysoko. Równocześnie jednak zaznaczyło się przekonanie, że jest to dzieło należące do staromodnego gatunku. Przemiany w sztuce po roku 1870, a także przemiany polityczne spowodowały, że ocena następ-

¹¹⁰ „La modernité n'est autre chose que la peinture de modes”. „Écho du Parlement”, 7 IX 1868.

¹¹¹ „N'oublions pas, d'abord, que le sujet historique, en peinture, est d'importation française; qu'en France les peintres dits d'histoire, suivant le mouvement littéraire et romantique de 1830, et conformément au génie de la nation, ont dénaturé le but de la peinture, et l'ont poussée à la décadence, en la faisant rétrospective”. A. Stevens, *De la modernité dans l'art. Lettre à M. Jean Rousseau*, Bruxelles 1868, s. 15. Arthur Stevens był bratem malarzy Josepha i Alfreda.

¹¹² „zaczynam wpadać [w liście] w liryzm, zupełnie jakby na złość realizmowi, zarzucanemu mi ciągle przez dużych i małych”. Matejko, List ze Lwowa do żony, 30 IX 1869. *Listy Matejki*, s. 95.

nych prac Matejki, który obsyłał Salony i wystawy paryskie jeszcze przez prawie dwadzieścia lat, ulegała dalszemu zróżnicowaniu i stopniowo stawała się coraz bardziej krytyczna.

ZAKOŃCZENIE

Otwarcie Salonu w roku 1870 tylko o kilkanaście tygodni wyprzedziło upadek II Cesarstwa we Francji. W dniu 19 lipca wybuchła sprowokowana przez Bismarcka wojna francusko-pruska, do której po stronie Prus przyłączyły się również inne państwa niemieckie. Rozpoczęte na przelomie lipca i sierpnia działania wojenne przyniosły wkrótce szereg klęsk i kapitulację wojsk francuskich okrążonych pod Sedanem (2 IX). Na wieść o klęsce i wzięciu do niewoli cesarza już 4 września tłum rozpedził w Paryżu parlament, na ratuszu ogłoszono powstanie republikańskiego rządu narodowego, a sprawująca regencję cesarzowa Eugenia potajemnie wyjechała do Anglii. Wkrótce wojska niemieckie rozpoczęły trwające 132 dni oblężenie Paryża, zakończone 24 stycznia 1871 roku kapitulacją miasta; 28 stycznia zawarto zawieszenie broni. Dziesięć dni wcześniej (18 I) proklamowano w Wersalu utworzenie cesarstwa niemieckiego z dynastią Hohenzolernów na tronie.

W dniu 12 lutego 1871 roku nowo wybrane francuskie Zgromadzenie Narodowe powołało nowy rząd, na czele którego stanął Adolf Thiers. Już 26 lutego podpisał on preliminaria pokoju z Niemcami, który w dniu 10 maja został zawarty we Frankfurcie. Wcześniej, bo w marcu 1871 roku, wybuchł konflikt pomiędzy rezydującym w Wersalu rządem a paryską gwardią narodową i rewolucyjną radą, która przybrała miano komuny. Po jej stronie opowiedziało się kilkuset polskich emigrantów¹, co po krwawej pacyfikacji komuny, zakończonej w końcu maja 1871 roku, ściągnęło na nich surowe represje. Wielu Polaków zginęło w walkach, zostało deportowanych lub musiało opuścić stolicę Francji. Wydarzenia te przyczyniły się do zmiany nastawienia społeczeństwa francuskiego wobec Polaków, a Paryż przestał być Mekką dla polskiej emigracji politycznej.

Przegrana Francji przyspieszyła też reorientację francuskiej polityki zagranicznej i zawiązanie sojuszu z Rosją. Już w ostatnich latach II Cesarstwa, wobec pruskiego zagrożenia, próbowano zacieśnić stosunki z Rosjanami, a jedną z przeszkód była kwestia polska. W roku 1869 w Petersburgu francuski generał Fleury zadeklarował w imieniu swego rządu *désintéressement* dla sprawy polskiej. Rok później, po rozpoczęciu działań wojennych, Rosja zażądała od Francji gwarancji, że nawet w wypadku włączenia się Austrii do wojny

¹ Zob. K. Wyczańska, *Polacy w Komunie Paryskiej 1871 r.*, Warszawa 1957.

z Prusami sprawa polska nie zostanie podniesiona. Wobec sprzeciwu Rosji – obawiającej się m. in. nowego polskiego powstania – Austria nie wzięła udziału w wojnie, co przypieczętowało los II Cesarstwa. W roku 1872 ambasador francuski w Petersburgu, generał Le Flô, pisał do ministra spraw zagranicznych: „kwestia polska [...] wywarła największy wpływ na nasze stosunki dyplomatyczne i nie obawiam się rzec: była największą przeszkodą dla jakiegokolwiek poważnego sojuszu Francji z Rosją, a pośrednio w rezultacie najbardziej przyczyniła się do naszych nieszczęść”. Francuskie koła polityczne, bez względu na swe zabarwienie, głosiły pogląd, że realizm polityczny dyktuje Francji sojusz z Rosją przeciwko Niemcom; np. w roku 1874 Gambetta zapewniał Rosjan, że wśród republikanów francuskich nie ma już polonofilów².

Wydarzenia lat 1870 i 1871 radykalnie zmieniły sytuację międzynarodową, na najbliższe lata pozbawiły Francję jej pozycji przodującego mocarstwa światowego, a częściowo zniszczony Paryż z trudem wracał do roli centrum kultury światowej. Niespodziewana klęska wojenna i krwawo stłumiona paryska rewolucja spowodowały też szok i długotrwałą frustrację społeczeństwa francuskiego. Dał się zauważyć wzrost nacjonalizmu i niechęć wobec obcych.

W dziejach krytycznej recepcji malarstwa Matejki we Francji trzy wystawy okresu II Ce-

² J. W. Borejsza, *Emigracja polska po powstaniu styczniowym*, Warszawa 1966, s. 284-285, 388, 400.

sarstwa stanowią pewną całość zarówno z powodu polityczno-kulturowego kontekstu, jak i z uwagi na to, że Salon 1870 roku zamykał ważny etap w życiu artysty. Nagrodzony medalem paryski debiut w roku 1865 był silnym impulsem dla kariery Matejki w kraju, w myśl obowiązującej w Polsce zasady, że cenić należy tylko tych rodaków, którzy osiągnęli już coś za granicą. Dekoracja Legią Honorową ostatecznie potwierdziła międzynarodowe uznanie dla autora *Unii lubelskiej*, którego – jak się zdaje – wcześniej otrzymane medale nie zadowalały. Potwierdzenie to nastąpiło w chwili, gdy Matejko został ostatecznie doceniony przez Polaków.

W opinii francuskich krytyków krakowski artysta w ciągu pięciu lat poczynił ogromne postępy. Wprawdzie już recenzje *Kazania Skargi* były bardzo pochlebne, a niektórzy recenzenci stawiali jego twórcę wyżej od mistrzów gatunku: Delaroche'a i Gallaita, to jednak dopiero w *Unii* przestają razić wady widoczne w pierwszych dwóch obrazach. Można sądzić, że rozjaśnienie palety (po r. 1865), a później przejściowe uspokojenie kolorytu i kompozycji (w *Unii*) dokonano się pod wpływem wyjazdów do Paryża i lektury paryskich recenzji.

Francuskie teksty o Matejce to chyba najobszerniejsze dotąd wypowiedzi cudzoziemców o sztuce polskiej, powstałe w momencie, kiedy – jak pisał Grottiger – „krytykę w Polsce

o wiele już wyprzedziła sztuka”³. W tym okresie sprawozdawcy polscy nieraz wprost wzorowali się na recenzjach Francuzów⁴. Jest rzeczą naturalną, że często czynili tak samo pisząc o Matejce, czym zresztą doprowadzali artystę do irytacji⁵. Mimo że niektórzy polscy publicyści ubolewali nad powierzchownością ocen francuskich, to jednak niewątpliwie sądy paryskie oddziaływały na sposób postrzegania Matejki w ojczyźnie.

Fachowy charakter recenzji i ich oderwanie od treści obrazu, która dla Francuzów była na ogół niedostępna, powodowały, że w czasach nam bliższych historycy sztuki także sięgali do tych tekstów. Mieczysław Treter chcąc w swojej monumentalnej monografii omówić nie tylko „osobowość artysty”, ale także jego „formę i styl”, posługuje się opiniami, które czerpie z gazetowych relacji. Zastrzegając się, że nie można oceniać twórcy *Unii lubelskiej* miarą francuską⁶, w swoich szczegółowych analizach powtarza jednak wiele opinii sformułowanych nad Sekwaną⁷. Nawet teza, że styl Matejki na-

³ Grottiger, [Słów kilka o krytyce], 23 V 1867. Cyt. za Z. Gołubiew, A. Król, *Grottiger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci Artysty*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988, s. 83.

⁴ Zależność krytyki polskiej od francuskiej

zasługuje na obszerniejsze opracowanie. Jeden z przykładów niemal plagiatu podaje w artykule „Le seul effort de peinture historique”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 148, przyp. 22.

⁵ Zob. np. *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1927, s. 60 (list z 27 VIII 1867).

⁶ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl*, Lwów-Warszawa 1939, s. 545.

⁷ *Ibidem*, s. 529-531.

leży do ekspresyjnej sztuki Północy, której obca jest łacińska wrażliwość na formę⁸, rozwijana przez Tretera zgodnie z krążącymi w humanistyce lat trzydziestych teoriami rasowymi, ma swoje źródło we Francji: w teoriach Taine'a, stosowanych chętnie przez recenzentów Salonów.

Mamy nadzieję, że także i dla nas owe dziewiętnastowieczne teksty, pisane w czasach współczesnych artyście, ale w nieco innym środowisku „kultury łacińskiej”, mogą okazać się interesujące. Dlatego w aneksie do książki dajemy ich obszerny wybór w oryginale.

⁸ „Matejko był rasowym przedstawicielem sztuki północnej”. *Ibidem*, s. 513 (oraz s. 510, 514-516).

ANEKS I

INFORMACJE BIOGRAFICZNE O CYTOWANYCH KRYTYKACH

Skróty bibliograficzne:

	DBF	<i>Dictionnaire de biographie française</i> , t. 1-18, Paris 1933-1994	
BAM	H. Talvart, J. Place, <i>Bibliographie des auteurs modernes de langue française</i> , t. 1-22, Paris 1928-1976	GE	M. Berthelot (dir.), <i>La Grande Encyclopédie</i> , t. 1-31, Paris 1885-1902
BN	<i>Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale</i> , t. 1-231, Paris 1924-1981	Larousse	<i>Larousse du XX^e siècle</i> , t. 1-6, Paris 1928-1933
Bouillon	J.-P. Bouillon et al. (éd.), <i>La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900</i> , Paris 1990	MDA	„Moniteur des Arts”, 1880
Brunet	G. Brunet, <i>Supplément à la dernière édition de ces deux ouvrages</i> , Paris 1889 [suplement do Quérarda i <i>Dictionnaire des ouvrages anonymes</i> A. A. Barbiera]	Place	J.-M. Place, A. Vasseur, <i>Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles</i> , t. 1-3, Paris 1973-1977
DA	<i>Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays</i> , t. 1-2, Paris 1957-1958	Quérard	J.-M. Quérard, <i>Les supercheres littéraires dévoilés. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des asteronymes...</i> , Seconde édition, considérablement augmentée par G. Brunet et P. Jannet, t. 1-3, Paris 1869-1870
		Riout	Denys Riout (éd.), <i>Les écrivains devant l'impressionnisme</i> .

- Textes réunis et présentés par Denys Riout, Paris 1989
- Sévin M. Sévin, *Recherches sur l'historiographie de l'art: les publications périodiques 1600-1900. Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Thuillier (Paris IV)*, Paris 1978 (maszynopis, Institut d'Art et d'Archéologie, sygn. 4° © 169)
- Sloane J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton 1973 (I wyd. 1951)

- Vapereau 5 G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains. Cinquième édition*, Paris 1880
- Vapereau 6 G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains. Sixième édition*, Paris 1892-1893

Literatura podana przy biogramach jest selektywna. Obejmuje głównie pozycje wykorzystane przy poszukiwaniu recenzji, ustalaniu tożsamości autorów i opracowaniu haseł biograficznych. Większość nazwisk sprawdzono także w bibliografiach krytyki Neila McWilliamsa¹ oraz Christopha Parsonsa i Marthy Ward².

1. Edmond About (ur. 1828, zm. 1885), pisarz i dziennikarz.

„About z małpią twarzą i fałszywym uśmiechem”, jak opisali go Goncourtowie³, bywał też złośliwie nazywany „pierwszym literatem francuskim w porządku alfabetycznym”⁴. Z racji ciętego dowcipu i antyklerykalnych przekonań zwany „wnukiem Woltera”. Studiował w École normale supérieure i w École française d'Athènes. Po powrocie do Paryża w 1853, opublikował książkę *La Grèce contemporaine* (1855). Pisał z powodzeniem powieści, opowiadania fantastyczne i sztuki teatralne. Współpracował od 1854 z „Figaro”,

później z „Revue contemporaine”, „Moniteur universel”, „Constitutionnel”, „Revue des deux mondes”, „Nouvelle revue de Paris”, „Opinion Nationale”, „Le Temps”, „Soir”, od

¹ *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge University Press 1991.

² *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press 1986.

³ E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 74 (październik 1857).

⁴ A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886, s. 105-106.



1868 z nowo założonym opozycyjnym „Gaulois”. W okresie II Cesarstwa w felietonach politycznych na przemian krytykował i popierał Napoleona III. Około 1860 był prusofilem, zwolennikiem zjednoczenia Niemiec wokół Prus, których potęgę później się obawiał. W 1871 założył dziennik „XIX^e siècle” o charakterze republikańskim, konserwatywnym i antyklerykalnym; prowadził tam dział polityczny. Dwukrotnie przepadał jako kandydat do Akademii Francuskiej (w 1870 i 1874), został przyjęty w 1884.

Jako krytyk sztuki debiutował w 1855 recenzją z wystawy światowej w Paryżu. Pisał obszerne sprawozda-

nia, wznawiane zwykle w wersji książkowej (np. *Salon de 1864*, publikowany najpierw w „Petit Journal”, liczył 30 odcinków). Wierząc w postęp i znaczenie mieszczańskiego mecenatu, About był jednak przywiązany do tradycyjnej koncepcji wielkiego stylu i sądził, że „sztuka nie jest niewolniczym naśladowaniem natury, ale oryginalną interpretacją rzeczywistości”. Rozumiał więc Ingresa i Paula Baudry, a krytykował np. Horacego Vermeta, „talent bez stylu”. Wrogo nastawiony do Courbety, który „nienawidzi stylu” i lubuje się w brzydocie⁵, About potrafił jednak docenić jego techniczne mistrzostwo i już w 1857 napisać – myląc się tylko co do daty – że „za sto lat znawcy malarstwa pójdą do Luwru, by oddać sprawiedliwość *Kapiącej się Courbety*”⁶.

Podobnie jak teksty polityczne, recenzje Abouta obfitują w surowe i zdecydowane sądy, a także w błyskotliwe i często powierzchowne formuły, co zresztą wytykali mu współcześni. Jules Claretie pisał, że „Edmond About ocenia obraz mimochodem, i jednym zdaniem”⁷.

⁵ J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent*, Paris 1990, s. 35.

⁶ About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Paris 1858, s. 146.

⁷ J. Claretie, *L'Art français en 1875*, „Art moderne”, septembre 1875, s. 18.

W 1880 tak charakteryzowano recenzje Abouta:

Nie można mu odmówić dobrego smaku, ale jego eklektyzm wydaje się nieco pozbawiony oparcia w zasadach. W gruncie rzeczy Salony jest dla niego jedynie okazją do rozbudzenia znakomitego pisarza, który przez trzy kwartały w roku drzemie w jego osobie zajętej polityką. Recenzja p. About składa się z tyrad, często elokwentnych i błyskotliwych, i zawsze w świetnym stylu. A to już niemal⁶.

Pseud.: Valentin de Quévilly.

Bibliografia: Quéraud; Brunet; Vapereau 5; Larousse; DBF t. 1; BAM; Sloane; Bouillon; – Sébastien Lose et Geneviève Lacambre, *Edmond About, écrivain et critique d'art (1828-1885)*, Paris 1985 („Cahiers, Musée d'Art et d'Essai. Palais de Tokyo, Paris”, nr 16).

2. Zacharie Astruc (ur. 1835, zm. 1907), rzeźbiarz, dziennikarz, krytyk sztuki i poeta.

Przyjacieli Pissarra, Whistlera, Fantin-Latoura, Maneta i in., wystawiał rzeźby i akwarele; drukował od 1860 w czasopiśmie „Artiste”, „Étendard”, „Le Nain jaune”, „Journal amusant”, „Dix-Décembre”, „Union des Arts” etc. Jako krytyk między 1859 a 1872 bronił Courbeta,

⁶ „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, s. 6.

Fantina, Maneta i Moneta. Interesowała go indywidualność artysty (*personnalité*); mało zajmował się techniką, był subiektywny. Jego recenzje mają żywy i często humorystyczny charakter.

Podczas Salonu 1870 wydawał czasopismo „Echo des Beaux-Arts”.

Pseud.: Carlo Broschi.

Bibliografia: Larousse; DBF t. 3; Sévin; Sloane; Bouillon.

3. Alphonse Audéoud

W latach 1863-1865 recenzował Salony w „Revue indépendante”.

4. Louis Auvray (ur. 1810, zm. 1890), rzeźbiarz, krytyk i historyk sztuki.

Był uczniem Davida d'Angers; wystawiał głównie popiersia i medalliony portretowe. Publikował recenzje Salonów od 1834; do 1865 ukazało się 14 tomów. Pisał m. in. w „Europe Artiste”, „Revue des Beaux-Arts”. Kierował czasopiśmie „Revue artistique et littéraire” istniejącym w latach 1860-1870 jako organ Comité central des Artistes, Société libre des Beaux-Arts. Kontynuował i ukończył *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, rozpoczęty przez E. Bellier de la Chavignerie (1882-1887; Bellier-Auvray).

Bibliografia: Vapereau 6; Sévin; Sloane.

5. Arthur Baignères (zm. 1913⁷), literat i krytyk sztuki.

Recenzował Salony 1866, 1869 i 1870 w „Revue contemporaine”, następnie Salon 1878 i inne wystawy w „Journal officiel”. Około 1880 publikował w „Gazette des Beaux-Arts” (m. in. Salon 1879 i duży artykuł o twórczości Puvisa de Chavannes w 1881).

6. Théodore de Banville (ur. 1823, zm. 1891), poeta, dramaturg i krytyk.

Zwany ostatnim romantykiem i pierwszym parnasistą. W 1846 był przypuszczalnie jednym z autorów (z Baudelaire'em i Auguste Vitu) wydanej anonimowo satyry pt. *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous*. Banville współpracował z wieloma czasopismami, ale bibliografie notują niewiele jego sprawozdań z wystaw. Salon 1848 oceniał w czasopiśmie „Sylphide”, Salon 1861 w „Revue fantaisiste”. W latach 1869-1881 publikował recenzje literackie, teatralne, a czasem i artystyczne w „Le National” (Salony 1870, 1872, 1879; poza tym np. wystawa Daumiera w galerii Durand-Ruela, 6 V 1878). Większość recenzji Salonów w „National” sygnowali inni, często pseudonimami (N. Paturot, E. Texier (jako Baron Schop), Kel-Kun, C. Flor).

⁷ Data śmierci wg Charles F. Stuckey and William P. Scott, *Berthe Morisot – Impressionist*, New York 1987, s. 70.

Banville pozytywnie oceniał nowe prądy w sztuce swoich czasów. Cenil malarstwo pejzażowe i tematykę współczesną, a także umiarkowany realizm.

Pseud.: François Villon, Francis Lambert, Inconnu.

Bibliografia: Quéraud; Vapereau 6; DBF t. 5; DA; BAM; Sloane; – Raymond Lacroix, *Théodore de Banville. Une famille pour un poète. Biographie...*, Moulins 1990 (dotyczy m. in. krytyki).

7. Karl Bertrand

W bibliografiach figuruje tylko jako autor recenzji Salonu 1870 w „Artiste”.

Bibliografia: Sloane.

8. Charles Blanc (ur. 1813, zm. 1882), krytyk i historyk sztuki, urzędnik w administracji Sztuk Pięknych, później profesor Collège de France.

Urodzony w Castres, przybył do Paryża około 1830. Uczył się grafiki u Calamatty, następnie pod koniec lat trzydziestych debiutował jako krytyk sztuki w czasopiśmie „Bon Sens” i „Revue du Progrès”, wydawanych przez brata, Louisa Blanca (1811-1882), dziennikarza i radykalnego republikańskiego ideologa i polityka. W 1845 opublikował książkę *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*. Mianowany dyrektorem administracji Sztuk



Pięknych (Directeur des Beaux-Arts) podczas rewolucji 1848, kierował nią do 1852; tę samą funkcję pełnił po upadku II Cesarstwa od listopada 1870 do grudnia 1873 (zastąpił go Philippe de Chennevières). W 1871 zreformował Salony cofając liberalne posunięcia administracji Napoleona III, odbierając prawo głosu artystom a wzmacniając w jury rolę Akademii i mianowanych urzędników. Forsował projekt dydaktycznego muzeum olejnych kopii dzieł dawnych mistrzów. Wydatkowanie rządowych funduszy na ten cel spowodowało ograniczenie zakupów na wystawach, a ulokowanie muzeum kopii w Palais de l'Industrie doprowadziło do zmniejszenia powierzchni Salonów.

Blanc redagował monumentalną *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1849-1876; głównymi autorami byli H. Delaborde, P. Mantz, T. Silvestre, T. Thoré i M. Chaumelin) i opracował kilka tekstów z zakresu estetyki, z których największą popularność zyskała *Grammaire des arts du dessin* (1867). Równocześnie uprawiał krytykę artystyczną, m. in. w „Artiste”, „Avenir national”, „Homme libre”, „Correspondant”, „Union des Arts”, później głównie w republikańskim „Le Temps”. W 1859 założył „Gazette des Beaux-Arts”, był początkowo jej dyrektorem, a następnie (do 1870) redaktorem naczelnym. W listopadzie 1868 został po hr. Walewskim członkiem Akademii Sztuk Pięknych, w 1876 członkiem Akademii Francuskiej, a w 1878 profesorem estetyki i historii sztuki w Collège de France.

Zwolennik socjalizmu, w estetyce był przywiązany do koncepcji tradycyjnych: głosił związek idei piękna i dobra, uznawał hierarchię gatunków, i oceniał produkcję współczesną przez porównanie ze wzorami doskonałości, jakimi były dla niego dzieła Leonarda, Michała Anioła i Rafaela. Wrażliwy, kulturalny i bezstronny, rozumiał także malarstwo kolorystyczne, dawne i nowe. Zwolennik zarówno Delacroix, jak Ingesa (któremu poświęcił obszerną monografię w 1870), akceptował też zainteresowanie szczegółem, właściwe dla malarstwa holenderskie-

go, które odnajdywał w obrazach Delacroix'a, Meissoniera i Gérôme'a. Uprawiając biograficzną historię sztuki rozpatrywał każde dzieło w kontekście twórczości danego artysty. Upadek sztuki współczesnej, polegający według Blanca na odejściu od poważnej tradycji klasycznej na rzecz anegdoty, wynikać miał ze słabości szkolnictwa artystycznego, niewyrobienia publiczności i niedostatecznej pomocy państwa. Jako urzędnik Blanc usiłował przeciwdziałać tym zjawiskom, przez co na początku lat siedemdziesiątych został jednym z ostatnich obrońców „starego porządku” w sztuce.

Bibliografia: Vapereau 5; DBF t. 6; Sévin; Sloane; Bouillon; – Tullo Massarani, *Charles Blanc et son oeuvre, avec une introduction par Eugène Guillaume*, Membre de l'Institut, Paris 1885; Albert Boime, *Blanc's Musée des Copies*, GBA, 1964, t. 64, s. 237-247; Pierre Vaisse, *Charles Blanc and das Musée des Copies*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 39, 1976, s. 54-66; Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882*, Ann Arbor 1984 (Studies in the Fine Arts 10); Neil M. Flax, *Charles Blanc: le moderniste malgré lui*, w: J.-P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Saint-Étienne 1989, s. 95-104; Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*,

Cambridge University Press, 1993; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995.

9. Alexandre Bonnin (wł. Alexandre Bonnin de Fraysseix; ur. 1841, zm. 1899), publicysta i malarz.

Był sekretarzem redakcji dziennika „France”, gdzie po Horace de Viel-Castel objął w 1865 dział artystyczny i recenzował Salony do 1870. W latach 1871-1874 pisał o sztuce w „La Presse”. Wraz z publicystą i antysemitką działaczem Édouardem Drumontem założył efemeryczne czasopismo „Paris Artiste. Courrier hebdomadaire des arts” (1872) i był jego redaktorem naczelnym. Współpracował także z „Art” i „Gazette des Beaux-Arts”. Około 1880 poświęcił się malarstwu.

Bibliografia: DBF t. 6; Sévin.

10. Philippe Burty (ur. 1830, zm. 1890), krytyk sztuki i kolekcjoner.

Uczył się malarstwa, debiutował jako krytyk w 1856 w czasopiśmie „Art du XIX^e siècle”. Od 1859 jako jeden z założycieli „Gazette des Beaux-Arts” opracowywał kronikę aukcyjną (*Ventes et curiosités*) i publikował artykuły o grafice. Prowadził dział artystyczny w „La Presse”, następnie w „Liberté”, był później (od 1869) redaktorem „Rappel”. Przyjaciel Gambetty, od 1871 pisał o sztuce w „République française”. Współpracował

ponadto z „Union des Arts”, „Art”, „Nouvelle revue”, „Renaissance littéraire et artistique” i z angielskim czasopiśmie „The Academy”. Katalogował rysunki po śmierci Delacroix i opublikował jego listy (1870). W 1881 został mianowany inspektorem Sztuk Pięknych (Inspecteur des Beaux-Arts).

Zwolennik realizmu, później impresjonizmu, propagował też sztukę japońską.

Bibliografia: Vapereau 6; DBF t. 7; Sévin; Sloane; Bouillon; Riout.

11. Jules-Antoine Castagnary (ur. 1830, zm. 1888), krytyk sztuki, publicysta i polityk.

Studiował prawo, debiutował *Salonem 1857* w czasopiśmie „Présent”. Pisał o sztuce w „Almanach parisien” (1859), „Audience” (1859), „Le Monde illustré” (1861), „Le Nord” (Bruksela, 1863), „Courrier du dimanche” (1863, 1864), „Grand Journal” (1864), „Liberté” (1866, 1867), „Le Nain jaune” (1866), następnie od 1868 w „Le Siècle”, gdzie w 1877 został także redaktorem politycznym. Od 1879 był członkiem Conseil supérieur des Beaux-Arts, następnie Conseil d'État. Był antyklerykałem i działaczem politycznym w okresie III Republiki (m. in. w 1887/1888 dyrektorem Sztuk Pięknych). *Salony* z lat 1857-1879 wzniesiono w dwóch tomach w 1892.

Castagnary był zwolennikiem realizmu i „sztuki humanitarnej”, a także

moralizującej. W malarstwie dużą wagę przykładął do tematu. W latach pięćdziesiątych nie akceptował Courbeta, później jednak, pod wpływem osobistej znajomości (od 1860), zmienił poglądy i wytrwale bronił malarza przed atakami recenzentów, a po 1871 starał się oczyścić go z zarzutów dotyczących udziału w zburzeniu kolumny Vendôme podczas komuny paryskiej. Zorganizował pośmiertną wystawę Courbeta w École des Beaux-Arts w 1882. W latach sześćdziesiątych krytyczny wobec Maneta, w swoich ostatnich *Salonach* ocenił go nieco przychylniej.

Bibliografia: Vapereau 5; Larousse; DBF t. 7; Sloane; Bouillon; Riout; – Henri Dorra, *Castagnary et Courbet: entre romantisme et naturalisme*, w: J.-P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Saint-Étienne 1989*, s. 63-79.

12. Cham (wł. Amédée de Noé; ur. 1819, zm. 1879), rysownik karykaturzysta.

Syn para Francji, hr. de Noé, uczył się malarstwa w pracowniach Delaroché'a i Charleta. Debiutował na polu karykatury w 1842. Publikował głównie w „Charivari”; rysunki wznawiano też w osobnych albumach. W 1876 został odznaczony Legią Honorową.

Bibliografia: Quérard; Brunet; Vapereau 5; DBF t. 8; – Thierry Chabanne, *Les Salons caricaturaux*,

Paris 1989 (Dossiers du musée d'Orsay 41); Denys Riout, *Les Salons cosmiques, „Romantisme” 75*, 1992, s. 51-62; Marie Luise Buchinger-Früh, *Die Malerei des Second Empire in der Karikatur des Charivari*, w: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur: Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880, eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1992, s. 378-385.

13. Claire-Christine de Charnacé (ur. 1830, zm. 1912), pisarka i krytyczka.

Z domu d'Agoult, żona literata Guy de Giard, markiza Charnacé. Współpracowała z wieloma czasopismami, m. in. „Revue de Paris”, „Revue française”, „Revue germanique”, „Revue moderne”, „Revue européenne”, „La Presse”, „Le Temps” (gdzie recenzowała *Salony* w latach 1863-1866), „Gazette des Beaux-Arts”, „Revue de philosophie positive”.

Pseud.: C. de Sault.

Bibliografia: Quérard; GE; DBF t. 8; Sloane.

14. Marie-Amélie Chartroule de Montifaud (ur. 1850?, zm. po 1898), pisarka i krytyczka sztuki.

Publikowała pod pseudonimem Marc de Montifaud; po ślubie (1865) z pisarzem Juan-Francis-Léon de Quivogne występowała również pod

nazwiskiem męża. Kilkanaście lat pisała o sztuce w „Artiste” (1865-1877). Była redaktorem naczelnym czaso-



pisma „Art moderne. Expositions, musées, collections”, istniejącego w latach 1875-1876. Publikowała również opowiadania, często skandalizujące i antyklerykalne, za które była wielokrotnie ścigana sądownie.

Upodobania estetyczne pisarki w zakresie sztuk pięknych mają charakter eklektyczny i raczej konserwatywny. Marc de Montifaud wzywa do uprawiania sztuki poważnej, a równocześnie do prostoty i rzetelności. Interesuje się różnymi artystami: ceni Cabanella, Héberta, J. Bretona, Dorégo i Corota. Jeszcze w 1875 zastanawia się nad rolą i stylistyką aktu w sztuce

(*Du style dans les figures nues*, „Art moderne”, 1875, juillet-septembre). Do impresjonizmu odnosi się zrazu krytycznie (*Exposition du Boulevard des Capucines*, „Artiste”, 1874, t. 1, 1 V, s. 307-313), stara się go jednak zrozumieć i stopniowo, z zastrzeżeniami, akceptuje niektóre obrazy Maneta i twórczość np. Caillebotte'a i Renoira. W sprawozdaniach z Salonów pisze o malarstwie z dużym znanstwem, subtelnie ocenia poprawność rysunku i wykonania. Umiejętnie analizuje treść i formę, starając się odwoływać w swoich recenzjach nastroj i poetykę opisywanych prac.

Pseud.: Marc de Montifaud.

Bibliografia: Brunet; Sévin; Sloane; Bouillon.

15. Marius Chaumelin (ur. 1833, zm. 1892), publicysta, krytyk i historyk sztuki.

Studiował prawo, w latach pięćdziesiątych współpracował z prasą literacko-artystyczną w Marsylii. Był redaktorem naczelnym „Tribune artistique et littéraire du Midi de la France” (1857), redagował dziennik satyryczny „Mistral” (1857-1864). Wydał monografię Decampsa (1861) i książkę *Les trésors d'art de Provence* (1862). Opracował malarstwo genueńskie w *Histoire des peintres de toutes les écoles C. Blanca*. Od 1863 w Paryżu, pisał o sztuce do słownika Larousse'a. Recenzje wystaw publikował w „Re-

vue moderne” (1867), „La Presse” (od 1868) i „Bien public”.

Początkowo dość przywiązany do sztuki tradycyjnej, stopniowo modernizował swój gust, zapewne pod wpływem Thoré-Bürgerera, którego *Salony* wydał po śmierci autora (w 1870) i którego biogram opracował dla *Grand Larousse illustré*.

Bibliografia: DBF t. 8; Sloane.

16. Ernest Chesneau (ur. 1833, zm. 1890), krytyk i historyk sztuki.

Urodzony w Rouen, dzięki poparciu Nieuwerkerke'a otrzymał pracę w Luwrze jako redaktor, następnie był krótko inspektorem w administracji Sztuk Pięknych (Inspecteur des Beaux-Arts, lipiec 1869 – wrzesień 1870). Pisał wiele, głównie o sztuce i zarządzaniu sztuką, m. in. w następujących czasopismach: „Annuaire illustré des Beaux-Arts”, „Art”, „Constitutionnel”, „Estafette”, „Journal des Demoiselles”, „Moniteur universel”, „Opinion nationale”, „Paris-Journal”, „Peuple”, „Revue des deux mondes”, „Revue européenne”, „Revue de France”, „Revue des Races Latines” i „Soir”. W okresie II Cesarstwa w swoich artykułach popierał politykę artystyczną władz (reformy Salonów itp.). W 1867 redagował oficjalny raport jury na wystawie światowej. Opublikował wiele książek z zakresu historii sztuki: *Peinture française au XIX^e siècle* (1862), *L'Art japonais* (1869),

Peintres et statuaires romantiques (1880), *Peinture anglaise* (1882) i kilka monografii artystów. Interesował się grafiką, malarstwem ściennym i sztuką dekoracyjną, działał w Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie (później Union des arts décoratifs).

Chesneau stopniowo stał się zwolennikiem malarstwa nowoczesnego. W 1863 zajmował się kwestią realizmu¹⁰, ale w recenzji Salonu Odrzuconych 1863 był jeszcze bardzo krytyczny wobec autora *Śniadania na trawie*¹¹. Już jednak przed Salonem 1865 kupił obraz Maneta¹². W 1874 napisał pochlebne sprawozdanie z wystawy impresjonistów na Boulevard des Capucines¹³, a w 1875 w recenzji z Salonu bronił obrazu Maneta *Canottiers d'Argenteuil*. Zwolennik malarzy wrażliwych na uroki natury: Decampsa, Corota i Boudina, a także Sisleya i Degasa, pod koniec lat siedemdziesiątych akceptował nawet Moneta. Pisał także o wpływie sztuki japońskiej na europejską.

¹⁰ Chesneau, *Le réalisme et l'esprit français dans l'art*, „Revue des deux mondes”, 1863, 1 VII.

¹¹ Idem, *L'Art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris 1864.

¹² T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985, s. 80.

¹³ Chesneau, *A côté du Salon*, II. *Le Plein air*, „Soir”, 1874, 7 V.

Bibliografia: Vapereau 6; GE; DBF t. 8; Sloane; Bouillon; Riout.

17. Jules Claretie (wł. Arsène-Jules Arnaud; ur. 1840, zm. 1913), pisarz i publicysta.

Wszeczhonny autor powieści, opowiadań, esejów, dramatów, komedii, studiów historycznych i biograficznych, pisał też felietony prasowe, uprawiał krytykę literacką i artystyczną. Zagorzały republikanin, był w 1870 korespondentem wojennym dzienników paryskich, później sekretarzem komisji wyznaczonej do opracowania papierów rodziny cesarskiej. Od 1885 zarządzał Comédie-Française. W 1888 przyjęty do Akademii Francuskiej.

Niektóre *Salony* i monografie artystów wydał także w wersji książkowej (*Peintres et sculpteurs contemporains*, 1873-1874 i 1882-1884; *L'Art et les Artistes français contemporains*, 1876). Zwolennik sztuki umiarkowanie nowoczesnej, nie akceptował ani akademizmu, ani realizmu Courbeta.

Pseud.: Caliban, Lacrete, Abnot, Georges Duclos, R. Burat, Lussan, Candide, Perdican, Olivier de Jalin.

Bibliografia: Quérard; Vapereau 6; DBF t. 8; BAM; Place; Sévin; Sloane; Bouillon; Riout.

18. Charles Clément (ur. 1821, zm. 1887), krytyk i historyk sztuki.

Urodzony w Rouen, uczył się malarstwa u C. Gleyre'a. W okresie

II Cesarstwa pracował przez pewien czas w Muzeum Napoleona III jako organizator Musée Campana, którego zbiory zostały następnie podzielone między Luwr i muzea prowincjonalne.

Publikował w „Revue des deux mondes” (od 1853), „Journal des Débats” (zastąpił Delécluze’a w 1863), „Gazette des Beaux-Arts”. Pisał o malarstwie religijnym we Włoszech (1857), o Michale Aniele, Leonardzie i Rafaelu (1859-1861). Wydał naukowe monografie Prud'hona, Géraulta, Gleyre’a, Léopolda Robert itd.

Był krytykiem rzetelnym, ale bardzo konserwatywnym, także po 1870, kiedy uważano go za przedstawiciela czystego akademizmu¹⁴.

Bibliografia: Vapereau 5; GE; Larousse; DBF t. 8; Sloane.

19. Henri Delaborde (ur. 1811, zm. 1899), malarz, krytyk i historyk sztuki.

Wiczebrabia Henri Delaborde przygotowywał się najpierw do kariery dyplomatycznej, wkrótce jednak podjął naukę malarstwa w pracowni Delaroche’a. Wystawiał na Salonach od 1836, głównie obrazy religijne i historyczne. W 1837 uzyskał medal II klasy, w 1847 I klasy. W latach pięćdzie-

¹⁴ „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, nr 1.

siątych z przyczyn zdrowotnych zaprzestał malowania. Od 1855 był pracownikiem, a następnie (do 1885) kustoszem gabinetu rycin Bibliothèque Nationale. W 1868 został „membre libre” Akademii Sztuk Pięknych, a w 1874 jej sekretarzem.



Pisał o sztuce w „Revue des deux mondes”, „Gazette des Beaux-Arts” i „Revue universelle des arts”. W latach 1865-1876 był współautorem wydawanej przez Blanca *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Opublikował kilka książek, w tym monografię Delaroche’a (1858), H. Flandrina (1865) i Ingesa (1870). Badał też historię Akademii Sztuk Pięknych.

Krytyk starej daty, zwolennik malarstwa tradycyjnego (Ingesa, Dela-

roche’a, Flandrina, Lehmana, Cabanela), wielokrotnie ubolewał nad upadkiem malarstwa historycznego i powierchowością sztuki współczesnej. W 1861 docenił oryginalność wczesnych prac Puvisa de Chavannes (*Concordia, Bellum*)¹⁵, później jednak odrzucił jego stylistykę. W 1870 szukał w malarstwie „stylu, czyli sztuki upiększania prawdy”. Był przeciwnikiem realizmu, ale nie akceptował też stylizacji historycznej (nazywał ją „stylem bric-à-brac”¹⁶).

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse; DBF t. 10; Sloane; Bouillon; – Émile Michel, *Henri Delaborde*, GBA, 1899, t. II, s. 71-81; Marc Sandoz, *Le Vicomte Henri Delaborde peintre d'histoire (1811-1899)*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français”, 1968, s. 135-148.

20. Paul Depelchin

Debiutował jako recenzent Salonów prawdopodobnie w 1870, w czasopiśmie „Clocher” i w „Le Monde”, na którego łamach pisał o Matejce w latach 1870, 1878 i 1880.

21. Maxime Du Camp (ur. 1822, zm. 1894), pisarz, publicysta i krytyk sztuki.

W młodości próbował malarstwa. W latach 1844-1845 wraz z Flaubertem podróżował na Bliski Wschód. W 1848 w szeregach Gwardii Narodowej został ranny podczas „dni czerw-

cowych”. W latach 1849-1851 wysłał z misją Ministerstwa Oświecenia Publicznego, przebywał w Afryce Północnej i Azji Mniejszej, wykonując liczne zdjęcia fotograficzne. Jego relacja z tej podróży, wydana w 1852, była podobno pierwszą w dziejach drukarstwa książką ilustrowaną fotografiami. W 1860, mimo niemłodego wieku i męczących chorób (katary, syfilis i reumatyzm), jako ochotnik towarzyszył na własny koszt wyprawie „Tysiąca” Garibaldiiego na Sycylię (wspomnienia przetłumaczono m. in. na język polski).

Du Camp był jednym z założycieli konkurencyjnej wobec „Revue des deux mondes” „Revue de Paris” (1851) i do zamknięcia pisma w 1858 publikował w nim recenzje Salonów (1852-1857). Dopuszczony w 1858 do „Revue des deux mondes”, recenzował wystawy w latach 1863-1867. W 1867 poświęcił się pracy nad wielotomowym dziełem o instytucjach Paryża (*Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie, dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, t. 1-6, Paris 1869-1876), opartych m. in. na tajnych dokumentach udostępnionych mu przez prefekta policji Josepha Piétri. Do przyjaciół Du Campa w politycznych

¹⁵ Delaborde, *Le Salon de 1861*, „Revue des deux mondes”, 1861, 15 VI, s. 894.

¹⁶ Idem, *Le Salon de 1870*, „Revue des deux mondes”, 1870, 1 VI, s. 695.

kręgach II Cesarstwa należał też minister sztuk pięknych Maurice Richard¹⁷. W lipcu 1870 był mianowany senatorem, ale decyzja nie zo-



stała promulgowana. Pod koniec lat siedemdziesiątych wydał dwutomową historię komuny paryskiej. W 1880 przyjęty do Akademii Francuskiej, był często krytykowany za

¹⁷ G. de Senneville, *Maxime Du Camp*, Paris 1996, s. 308.

¹⁸ Du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857, s. 19.

¹⁹ Podaję wg A. de La Forge, *La peinture contemporaine en France*, Paris 1856, s. 34-35.

²⁰ Du Camp, *op. cit.*, s. 101.

swoj konserwatyzm; gdy z racji pełnienia czasowej funkcji dyrektora Akademii przemawiał w 1885 na pogrzebie demokracji Wiktora Hugo, uznano to za niestosowne.

W XX wieku twórczość Du Campa była na ogół nisko oceniana. Według autorów *Bibliographie des auteurs modernes*, z pięćdziesięciu tomów jego prac czytane są jedynie *Souvenirs littéraires* (1882-1883), a w nich głównie fragmenty o Flaubercie. Zdaniem P. Leguay, autora biogramu w *Dictionnaire de biographie française*, skandaliczne historie w *Souvenirs d'un demi-siècle* (wyd. 1949) przypominają opowieści sprzątaczk.

Poglądy Du Campa na sztukę były umiarkowanie konserwatywne. W latach pięćdziesiątych piętnował akademizm kulturowy w kręgu Villi Medici, jako „gatunek *par excellence* fałszywy, staroświecki, zużyty”¹⁸ i przeciwstawiał się naśladowaniu przeszłości. „Soyons de notre temps, s'il se peut” – pisał w 1855, krytykując historyzm Ingres¹⁹. Doceniając warsztatowe mistrzostwo Courbeta, odmawiał mu jednak „duszy” stanowiącej o artyzmie, akceptował natomiast poetyzowany realizm Milleta²⁰. Wracał do tej myśli w konkluzji swej ostatniej recenzji (z wystawy 1867) podkreślając, że zręczność ręki czyni rzemieślników, a prawdziwych artystów tworzy kultura intelektualna: wiedza i charakter.

W pierwszym swoim *Salonie*, w 1852, Du Camp zwrócił uwagę na Rodakowskiego. Później często pisał o twórczości Polaków, widząc w niej przejaw żywotności zniewolonego narodu.

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse; DBF t. 11; DA; BAM; Sloane; – M. Zgórnjak, „*Le seul effort de peinture historique*”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992, s. 145-153; Gérard de Senneville, *Maxime Du Camp. Un spectateur engagé du XIX^e siècle*, Paris 1996²¹.

22. Augustin-Joseph Du Pays (ur. 1804, zm. 1879), krytyk sztuki i publicysta.

Związany z „*Illustration*” od 1845, publikował tam recenzje i inne artykuły o sztuce i literaturze. Był autorem przewodników (*Itinéraires*), m. in. po Włoszech, i wydawcą tekstu Letarouilly’ego *Edifices de Rome moderne* (1857).

Bibliografia: Vapereau 5; GE; DBF t. 12.

23. Arthur Duparc, krytyk sztuki.

W 1872 wydał korespondencję Henri Regnaulta (wznowienia 1873, 1884). Recenzje Salonów publikował

²¹ Opowieść częściowo zbeletryzowana, oparta głównie na wspomnieniach Du Campa. O Du Campie jako krytyku jest tylko jedno zdanie (na s. 285).

w katolickim „*Correspondant*” od 1869 co najmniej do 1875. Był tradycjonalistą, w 1870 nie lubił np. Puvisa de Chavannes. Obrazy Matejki opisywał dość szeroko, z wyjaśnieniem treści historycznej. W 1875 z zadowoleniem witał usiłowania powrotu do wielkiej sztuki.

Bibliografia: BN.

24. Edmond Duranty (ur. 1833, zm. 1880), krytyk sztuki, publicysta i powieściopisarz.

Sądzono błędnie, że był naturalnym synem Prospera Mérimée. Pracował w latach 1853-1857 w administracji państwowej. Od 1856 publikował w „*Figaro*”, w listopadzie tegoż roku wraz z J. Assézat i H. Thulicé założył pismo „*Réalisme*” (ukazało się 6 numerów do kwietnia 1857). Przyjaciel Champfleury’ego, Courbeta, Maneta, Degasa i Zoli, współpracował z wieloma czasopismami. Oprócz Salonów recenzował wystawy w galeriach prywatnych, ogłaszał artykuły monograficzne o artystach, etc. Od 1859 *salonnier* w „*Courrier de Paris*”, następnie w „*Étandard*” i „*La Rue*” (1867), pisał kronikę literacką i recenzje Salonów w „*Paris-Journal*” (1869-1872). Drukował w „*Artiste*” (1870), „*Gazette des Beaux-Arts*” (od 1872), „*Musée universel*” (1874), „*Chronique des arts et de la curiosité*” (od 1877), „*Les Beaux-Arts illustrés*” (1877-1880), „*Vie moderne*” (1879), „*Revue de Pa-*

ris”, „Revue libérale”, „Revue de France” i „Vie parisienne”.

Przeciwnik akademizmu i piękna idealnego, lansował sztukę nowoczesną, której pierwsze przejawy widział w twórczości Corota, Milleta, Courbeta, Boudina. Niezależny i nieraz surowy, nawet dla swoich przyjaciół malarzy, w latach siedemdziesiątych dokonywał pogłębionych analiz impresjonizmu, a zwłaszcza zagadnień barwy i światła. Pisał też o sztuce japońskiej (z okazji wystawy światowej 1878) i o jej oddziaływaniu w Europie.

Bibliografia: Vapereau 5; DBF t. 12; DA; BAM; Sloane; Bouillon; Riout.

25. Théodore Duret (ur. 1838, zm. 1927), publicysta, krytyk sztuki i kolekcjoner.

Pochodził z zamożnej rodziny z Saintes. Dużo podróżował (m. in. zwiedzał wystawę światową w Londynie w 1862) i kolekcjonował dzieła sztuki. W 1865 poznał w Hiszpanii Maneta. Od 1867 w Paryżu, uprawiał publicystykę polityczną w czasopiśmie „Globe”. W 1868 był jednym z założycieli lewicowego tygodnika „Tribune française”. Był urzędnikiem podczas komuny, po jej upadku, w celu uniknięcia represji podróżował na Wschód z H. Cernuschim (do 1872).

O sztuce pisał od 1867. Znajomy Corota i Courbeta (od 1862), przyja-

ciel Maneta, od początku popierał nową szkołę. W swoim pierwszym *Salonie* (1870) chwalił Maneta, Boudina, Pissarra i Degasa. W 1878 wydał broszurę *Les peintres impressionnistes*, jedną z pierwszych monografii kierunku. Interesował się też sztuką japońską.

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse; DBF t. 12; Sloane; Bouillon; Riout.

26. Ernest Fillonneau (ur. przed 1840, zm. po 1879), krytyk muzyczny i artystyczny.

W 1860 wydał przegląd muzyczny *Les concerts de Paris. Revue de la saison musicale de 1860*, następnie w 1862 „Annuaire des Beaux-Arts” (ukazał się tylko jeden rocznik: 1861-1862). Publikował w czasopiśmie „*Courrier artistique*” istniejącym w latach 1861-1865. Od 1863 recenzował Salony w „*Moniteur des Arts*”, którym kierował w latach 1864-1879.

Bibliografia: BN; Sévin.

27. Henry Fouquier (ur. 1838, zm. 1901), publicysta, krytyk sztuki, polityk, deputowany.

Urodzony w Marsylii, studiował prawo i medycynę w Paryżu i od około 1861 działał tam jako dziennikarz w „*Courrier du dimanche*”, „*Avenir national*”, następnie w „*La Presse*”. Przyjaciół Gambetty, w 1867 ochotnik w wojskach Garibaldi, przesyłał reportaże z Włoch do „*Indépendance*

belge”. Współpracował z gazetami „*Le Siècle*”, „*Charivari*”, „*Le Nain jaune*” i pisał kronikę polityczną w „*Revue germanique*”. Po 4 IX 1870, wysłany do Marsylii z misją republikańskiego rządu, założył tam pismo „*Vraie République*”, następnie pełnił funkcję prefekta podczas zamieszek w marcu 1871. Po 1871 w Paryżu, był do maja 1873 dyrektorem prasowym w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych; następnie wrócił do dziennikarstwa. Publikował w „*Événement*” (pod pseudonimami *Spectator* i *Philinte*), w „*Bien public*” i „*Courrier de France*”. W 1876 wraz z deputowanym Andrieux założył pięciocentymowy dziennik polityczny „*Petit Parisien*”, jednak w 1878 przeszedł do redakcji „*XIX^e Siècle*”, gdzie redagował kronikę codzienną i recenzje teatralne. Pisał z łatwością, po pięć-sześć artykułów dziennie, często pod pseudonimami (*Raffey* w „*Journal de Paris*”, *Nestor* i *Colombine* w „*Gil Blas*”). Współpracował także z „*Figaro*”, gdzie prowadził kronikę, a po śmierci Alberta Wolffa (1891) objął dział teatralny. Pisał też w „*Journal officiel*”, „*Rappel*”, „*Le Temps*” i „*Écho de Paris*”. Był oficerem Legii Honorowej (1881). Po dwóch nieudanych próbach został w 1889 wybrany deputowanym; zasiadał w centrum sali.

Jeden z najbardziej cenionych publicystów paryskich, był uważany za wzór kronikarza. Kronikarz, jak pisał

Émile Bergerat, „nie jest specjalistą, ale musi zastąpić wszystkich specjalistów i zaoszczędzić czytelnikowi wydatku na słownik Larousse’a. Musi być chodzącym Larousse’em, jak był nim Henry Fouquier, któremu w dziedzinie nauk i sztuki nic nie było obce. Henry Fouquier mógłby opracować, zgodnie z wymogami postępu, *Słownik filozoficzny Woltera*”²². Być może



ten nadmiar wiedzy powodował, że przeciwnicy zarzucali Fouquierowi zbytnią finezję. Mówiono o nim „le Grec de la décadence”²³.

²² É. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, t. 3, Paris 1912, s. 236-237.

²³ *Dictionnaire de biographie française* (artykuł J. Domergue).

Salon 1859 H. Fouquier recenzował dla czytelników marsylskich, następnie sprawozdania publikował już w Paryżu, m. in. w czasopiśmie „Revue du mois” (1861), „Peuple” (1864), „Courrier du dimanche” (1866), „Avenir national” (1867-1869), „Journal de Paris” (1868-1870, jako Raffey), „Revue internationale de l'art et de la curiosité” (1869), „Français” (1870), później m. in. w „Telégraphie” i „Gil Blas”.

Na wystawie światowej 1889 znajdował się portret olejny Fouquiera, malowany przez Axentowicza.

Pseud.: Jacques Raffey, Nestor, Colombine, Spectator.

Bibliografia: Quérard; Vapereau 6; Larousse; DBF t. 14.

28. Victor Fournel (ur. 1829, zm. 1894), pisarz, krytyk i publicysta.

Studiował w Paryżu literaturę. Debiutował w 1854 w „Revue de Paris”, następnie był bardzo aktywnym współpracownikiem wielu dzienników, m. in. „Ami de la religion”, „Artiste”, „Athenaeum”, „Chronique des villes et campagnes”, „Français”, „Illustration”, „Journal pour tous”, „Liberté”, „Moniteur universel”, „Musée des familles”. Pisał dużo, m. in. studia o Paryżu, o historii teatru, relacje z podróży etc. Wydał osobno wiele tomów, głównie krytyki literackiej. Salony recenzował regularnie, najpierw w katolickim „Correspondant” (1857,

1859), później m. in. w legitymistycznej „Gazette de France” (pod własnym nazwiskiem w latach 1866-1870). W latach osiemdziesiątych prowadził kronikę teatralną, literacką i artystyczną w „Correspondant”, zawierającą niekiedy sprawozdania z Salonów.

Sygnowany pseudonimem Geronte tekst z 30 VI 1865 uważa T. J. Clark za jedną z ciekawszych, choć bardzo krytycznych recenzji *Olimpii* Maneta. Fachowcy i żywo napisane *Salony* Fournela zdradzają jego upodobania konserwatywne. Jeszcze w 1889 nie lubił impresjonizmu, ironicznie nazywał przeciwników Bouguereau „impresjonistami w malarstwie i w krytyce”²⁴.

Pseud.: E. Guérard, Geronte, Bernadille.

Bibliografia: MDA; Brunet; Vapereau 6; DBF t. 14; Sloane.

29. Louis Gallet (ur. 1835, zm. 1898), poeta i pisarz.

Pracował najpierw jako drukarz, następnie w administracji szpitali (był dyrektorem szpitala Lariboisière w Paryżu). Pisał powieści, sztuki teatralne, a zwłaszcza libretta dla wielu kompozytorów, m.in. Gounoda, Mas-

²⁴ V. Fournel, *Les oeuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts. [Le Salon]*, „Correspondant”, 1889, t. 155, 25 V, s. 771.

seneta i Saint-Saënsa. Uprawiał też krytykę teatralną. Bibliografie notują tylko jeden jego *Salon* (1865). Skłonny do łatwych formuł, krytykował np. pejzaże Jongkinda („paysages à la manière bleue”), ale chwalił Maneta („un jeune réaliste qui promet beaucoup”).

Bibliografia: Vapereau 6; DBF t. 14.

30. Théophile Gautier (ur. 1811, zm. 1872)

Wybitny poeta, zarabiał na życie recenzjami teatralnymi i sprawozdaniami z Salonów. Uczyl się w pracowni malarza L.-É. Rioult, ale w 1829 z powodu miopii porzucił malarstwo na rzecz literatury. Debiutował w „Mercure de France” w 1831; Salon 1833 recenzował w czasopiśmie „France littéraire”, współpracował też z „France industrielle” (1834). Publikował recenzje teatralne i artystyczne w „La Presse” od momentu założenia czasopisma (1836-1853), w „Artiste” (od 1844), „Revue de Paris” (1851-1858), następnie w „Moniteur universel” (1855-1871) i „Journal officiel” (1869-1871). Pisał także w „Revue de Paris”, „Revue des deux mondes”, „France littéraire”, „Courrier artistique” i „Artiste” (był przez wiele lat redaktorem naczelnym), a także powieści i opisy podróży z obszernymi fragmentami o sztuce. W XIX wieku tylko kilka recenzji Salonów Gautiera ukazało się w postaci książkowej (1847, 1855, 1861).

Obdarzony wielką łatwością tworzenia (recenzje teatralne pisał bez skreśleń, w drukarni, zaraz po spektaklu), korzystał jednak z pomocy anonimowych współpracowników (m. in. Gérard de Nerval, Noël Parfait i Théophile Gautier syn). Początkowo zwolennik romantyzmu i propagator hasła „sztuki dla sztuki”, w sprawozdaniach z Salonów występując przeciw Akademii popierał kolorystów z Delacroix, następnie docenił idealizowaną sztukę Ingresa. Uprawiał krytykę opisową, tworząc na kanwie oglądanych dzieł barwne literackie obrazy. W latach sześćdziesiątych był uważany za najbar-



klu), korzystał jednak z pomocy anonimowych współpracowników (m. in. Gérard de Nerval, Noël Parfait i Théophile Gautier syn). Początkowo zwolennik romantyzmu i propagator hasła „sztuki dla sztuki”, w sprawozdaniach z Salonów występując przeciw Akademii popierał kolorystów z Delacroix, następnie docenił idealizowaną sztukę Ingresa. Uprawiał krytykę opisową, tworząc na kanwie oglądanych dzieł barwne literackie obrazy. W latach sześćdziesiątych był uważany za najbar-

dziej szacownego krytyka we Francji²⁵, wytykano mu jednak zbytnią pobłażliwość²⁶. Delacroix tak recenzował jego krytykę:

Gautier bierze obraz, opisuje go na swój sposób i sam stwarza obraz czarujący, lecz nie jest to prawdziwa krytyka; jeśli tylko znajdzie sposób, by zabłysnąć, olśnić zwrotem makaronicznym, co czyni z przyjemnością udzielającą się niekiedy czytelnikowi, jeśli tylko uda mu się zacytować Hiszpanię i Turcję, Alhambrę i Atmeidan z Konstantynopola, jest zadowolony, osiągnął swój cel jako interesujący pisarz i nie idzie dalej. [...] W takiej krytyce nie znajdziesz ni pouczenia, ni filozofii²⁷.

Pseud.: G. G.

Bibliografia: Vapereau 5; DBF t. 15; BAM; Sévin; Sloane; Bouillon; – Georges Lafenestre, *Théophile Gautier, critique d'art* (1873), w: idem, *Artistes et amateurs*, Paris 1900, s. 121-144; Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris 1890; H. Lavergne, *Théophile Gautier critique d'art*, „Études d'art” publiées par le Musée National des Beaux-Arts d'Al-

²⁵ „le plus éminent des critiques d'art”. M. Du Camp, *Salon de 1861*, Paris 1861, s. 84.

²⁶ „Théophile Gautier qui loue tout le monde uniformément”. T. Thoré (pseud. W. Bürger), *Salon de 1868*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 490.

²⁷ E. Delacroix, *Dzienniki*. Przetoczyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 126-127 (17 VI 1855).

ger, 1957-1958, s. 55-230; Michael Clifford Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Geneva 1969; Robert Snell, *Théophile Gautier – a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1972; Cecil Gould, *Delacroix and Gautier. Gautier's views on the Execution of Lady Jane Grey and on other compositions by Delacroix*. The National Gallery, London 1975; Mathieu Méras, *Une critique de Théophile Gautier sur „Jésus parmi les Docteurs”*, „Bulletin du Musée Ingres”, 1976, nr 40, s. 21-27; idem, *Théophile Gautier, critique officiel d'Ingres au „Monteur”*, w: *Actes du colloque Ingres et son influence (Montauban 1980)*, Montauban 1981 (= Bulletin du Musée Ingres 47/48); *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste. Actes du colloque international de Montpellier 1982*, Montpellier 1983; Marie-Hélène Girard, *Théophile Gautier et Félix Ziem*, w: *La Critique artistique, un genre littéraire*, Paris 1983, s. 123-150; Claudine Lacoste-Veysseyre, *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier 1985 (bibliografia); Francis Moulinat, *Théophile Gautier et Gustave Courbet*, „Bulletin – Amis de Gustave Courbet”, 1990, nr 83; Théophile Gautier, *Exposition de 1859*. Texte établi pour la première fois d'après les feuilleteons du „Moniteur universel” et annoté par W. Drost et U. Henningses, avec une étude sur Gautier critique d'art en 1859 par

W. Drost, Heidelberg 1992; Stéphane Guégan, *Le théâtre idéal de T. Gautier*, w: *Regards d'écrivains au musée d'Orsay*, Paris 1992; Joanna Guze, *Dialogi ze sztuką: szkice*, Kraków 1992 (rozdziały: „Jak zostaje się krytykiem”; „«Poeta podróży» w Hiszpanii”); Stéphane Guégan, *Gautier et l'art pour l'art 1830-1848*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993, s. 63-68; Théophile Gautier, *Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*. Textes choisis, présentés et annotés par M.-H. Girard, Paris 1994; David Kelley, *Transpositions*, w: Peter Collier, Robert Lethbridge (eds.), *Artistic Relations: Literature and the Fine Arts in nineteenth-century France*, New Haven and London 1994, s. 178-191; James Kearns, *Quelle histoire? Gautier devant l'oeuvre de Gérôme au Salon de 1859*, w: *Le Champ littéraire 1860-1900. Études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam–Atlanta 1996, s. 71-80; Stéphane Guégan, *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, Paris 1997 (Les Dossiers du musée d'Orsay, 62).

31. Théophile Gautier syn (ur. 1836), publicysta, krytyk sztuki, urzędnik.

Pomagał ojcu w pisaniu felietonów w „Moniteur”. Tłumaczył literaturę niemiecką (m. in. *Przygody barona Münchausena*, 1862, wydane z ilustracjami G. Doré). Był

urzędnikiem, od 1868 kierował biurem prasowym Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

Robert Snell wymienia Gautiera syna wśród możliwych anonimowych autorów *Salonów* sygnowanych przez Gautiera ojca²⁸. Pod własnym nazwiskiem Gautier syn recenzował Salony w „Le Monde illustré” (1863-1866) i w „Illustration” (1867).

Bibliografia: Vapereau 5.

32. J. Goujon

Prawdopodobnie pseudonim. W bibliografiach figuruje tylko jako autor recenzji Salonu 1870.

Bibliografia: BN; Sloane.

33. Jeanne Herton

W bibliografiach wymieniana tylko jako recenzentka Salonu 1870 w „Le Temps”.

34. Félix Jahyer (ur. przed 1845, zm. po 1897), publicysta, krytyk sztuki.

Kilkakrotnie próbował sił jako redaktor czasopism: „Gringoire” (1865-1866), „Diogène” (1867-1868) i „Paris-théâtre, littérature, revue, beaux-

²⁸ R. Snell, *Théophile Gautier – a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1982, s. 39. Podaje za N. McWilliam, *Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993, s. 62.

-arts" (1873). Salony recenzował prawdopodobnie od 1865 niemal do końca stulecia (1897), między innymi w „Camées artistiques” i w teatralnej gazecie-programie „Entr'acte”. Pisał także o artystach w „Galerie contemporaine littéraire, artistique” (1877). Był sprawozdawcą konserwatywnym, dość powściągliwym w wyrażaniu sądów krytycznych. W 1865 snuł rozważania o malarstwie historycznym: już nie historyczno-mitologicznym, lecz historyczno-psychologiczno-umoralniającym.

Bibliografia: MDA; BN; Sloane.

35. Georges Lafenestre (wł. Édouard-Georges Lafenêtre; ur. 1837, zm. 1919), poeta, krytyk, historyk sztuki i urzędnik.

Urodzony w Orléans, studiował w Paryżu prawo. Od około 1864 w administracji Sztuk Pięknych, od 1876 szef biura i sekretarz Conseil supérieur des Beaux-Arts, od 1879 inspektor Sztuk Pięknych (Inspecteur des Beaux-Arts), był głównym rządowym komisarzem do spraw wystaw (commissaire général des expositions des beaux-arts). Był sekretarzem jury działu artystycznego wystaw światowych 1878 i 1889. Od 1886 zastępca kustosa, następnie od 1888 kustosz działu malarstwa i rysunku w Luwrze. Profesor École du Louvre (1886) i Collège de France (1889). Od 1892 „membre libre” Akademii Sztuk Pię-

nych, od 1900 oficer Legii Honorowej.

Był prawdopodobnie pomysłodawcą reformy Salonów, która w 1880 doprowadziła do zatargu administracji z jury i w konsekwencji do oddania organizacji wystaw w ręce artystów. W latach osiemdziesiątych optował za ograniczeniem roli Salonów na rzecz państwowych wystaw retrospektywnych, które miały prezentować prace twórców uznanych i niekontrowersyjnych. Pisał także o sztuce dawnej, m.in. *Peinture italienne, depuis les origines jusqu'à la fin du XV siècle* (1885) i *La vie et l'oeuvre de Titien* (1886).

Recenzował wystawy w „Revue contemporaine” (od 1863), „Moniteur universel” (od 1869), „Revue de France” i „Revue des deux mondes”; pisał też w „Correspondant”, „Musée universel”, „Jeune France” i „Gazette des Beaux-Arts”. Recenzje z lat 1868-1877 zebrał w książce *L'Art vivant* (1881). Następnym wystawom (1879-1888) poświęcił luksusową ilustrowaną publikację *Dix années du Salon de peinture et de sculpture* (1889). Interesował się tradycją w sztuce (zob. Lafenestre, *La Tradition dans la peinture française*, 1898). Uprawiał krytykę „profesorską”, wstrzemięźliwą w tonie, popartą teoretyczną refleksją. Cenił sztukę uogólnioną, pośrednią między akademickim idealizmem a naturalizmem, zdobywającym stopniowo przewagę w malarstwie jego czasów.

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse; DBF t. 19; Sévin; Sloane; Bouillon; – Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, 1993; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995.

36. Léon Lagrange (ur. 1828, zm. 1868), krytyk i historyk sztuki.

Recenzował Salony 1861, 1864 i 1866 w „Gazette des Beaux-Arts”; 1865 i 1866 w „Correspondant”. Wydał monografię Vernetów (1863) i Pierre’a Pugeta (1868). Zwolennik tradycji, w 1867 omawiał obrazy w kolejności zgodnej z akademicką hierarchią gatunków, ale jak przystało na recenzenta katolickiego pisma na pierwszym miejscu stawiał malarstwo religijne. Uprawiał krytykę dość sumaryczną; omawiane obrazy służyły mu do ilustracji ogólniejszych tez.

Bibliografia: Vapereau 4; Sloane.

37. Louis de Lancel (ur. 1818, zm. 1882), literat i krytyk literacki.

Urodzony w Aix, był bibliotekarzem w Palais de Compiègne, później pracował w katalogu Bibliothèque Nationale. Publikował poezję oraz studia historyczne i literackie (m. in. o poezji prowansalskiej). Bibliografie odnotowują tylko dwie recenzje wystaw: z 1865 i 1867.

Bibliografia: Vapereau 5.

38. Mathurin de Lescure (ur. 1833, zm. 1892), pisarz, historyk, urzędnik.

W latach 1865-1868 związany z sekretariatem Ministerstwa Stanu (Ministère d'État), został sekretarzem gabinetu ministra, następnie w latach siedemdziesiątych pracował w sekretariacie senatu.

Był autorem licznych studiów historycznych, biograficznych i powieści, wydawał z rękopisów teksty nowożytne (np. listy miłosne Henryka IV). Redagował serię *Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le XVIII^e siècle* (tomy 29-37). Opracował też dzieje, opis i katalog zbiorów Malmaison (1867) i Trianon (1867).

Salony recenzował w konserwatywnych czasopismach („Gazette de France”, „Le Monde chrétien illustré”, „Revue contemporaine”), pierwszy w 1859, ostatni prawdopodobnie w 1865.

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse.

39. Alfred de Lostalot (wł. Alfred de Lostalot de Bachoué; ur. 1837, zm. 1909), krytyk sztuki i publicysta.

Dziś zapomniany, choć niegdyś aktywny krytyk, prawdopodobnie debiutował zwięzłym sprawozdaniem z Salonu w „Illustration”, w 1869; w tej samej gazecie recenzował Salon jeszcze w 1898. Od 1875 pisał w „Gazette des Beaux-Arts” (w 1894 został redaktorem naczelnym); był wielolet-

nim kronikarzem „Chronique des arts”. W 1876 założył czasopismo „Beaux-Arts illustrés” (Journal hebdomadaire de l’art et de la curiosité), istniejące do 1879, do którego zaprosił Duranty’ego na krótko przed jego śmiercią. Pisał na różne tematy, ale głównie o sztuce współczesnej i grafice, w „Opinion nationale”, „Courier français”, „Bien public” i „Revue des Jeux et des Arts”. Wydał m. in. *L’école française de Delacroix à Regnault* (1891).

Był przeciwnikiem realizmu Courbetowskiego (1882). Cenił akademizm, np. Baudry’ego (1884). Ale już w 1876 chwalił impresjonistów z okazji ich drugiej wystawy. Trzy lata później uznał Degasa za artystę, którego dzieła pozostaną (pisał to przed apologią ogłoszoną przez Huysmansa w „Voltaire”). W 1884 kupował na aukcji obrazy Maneta. W latach osiemdziesiątych chwalił także Rodina.

Bibliografia: GE; Sévin; Bouillon.

40. Paul Mantz (ur. 1821, zm. 1895), krytyk i historyk sztuki, urzędnik resortu kultury.

Urodzony w Bordeaux, studiował prawo w Paryżu. Debiutował jako krytyk literacki w 1844 w czasopiśmie „Artiste” (pierwsze Salony recenzował tam w 1845 i 1846). Od 1848 pisał o sztuce w „Événement”, następnie w „Revue de Paris” (Salon 1853),

„Revue française” (wystawa 1855 i Salon 1857), „Gazette des Beaux-Arts” (Salony 1859, 1863, 1865, 1867, 1869, 1872), „Illustration” (wystawa 1867 i Salon 1868). W 1870 recenzował tylko rzeźbę („Revue internationale de l’art et de la curiosité”); od 1873 publikował w „Le Temps”. Zajmował różne stanowiska w administracji Sztuk Pięknych, był członkiem Conseil supérieur des Beaux-Arts, a w końcu dyrektorem w Ministère des Beaux-Arts (Directeur général des Beaux-Arts, II – XI 1882). Był jednym z autorów *Histoire des peintres de toutes les écoles* (1861-1876), inwentarza zabytków i *Grande Encyclopédie*. Wydał monografie: *Hans Holbein* (1879), *François Boucher, Lemoine et Natoire* (1880) i *Watteau* (1892).

Demokrata i liberał, przekonany o możliwości postępu w sztuce, wierzył jednak w niezmiennie reguły estetyczne: proporcje, harmonię itp., i w swoich recenzjach starał się bronić tych wartości. Życzliwy i tolerancyjny, akceptował tematykę współczesną pod warunkiem spełnienia wymogów ekspresji. Odrzucał głoszoną przez niektórych realistów koncepcję obrazu jako wiernego wizerunku przypadkowego wycinka rzeczywistości; domagał się przemyślanej kompozycji, rysunku i kolorytu. W 1865 chwalił debiut Moneta, następnie jednak był dla artystów niezależnych dość suro-

wy. Swoje krytyczne stanowisko wobec Maneta (1880) zmodyfikował w 1884.

W ciągu wielu lat swej działalności cieszył się opinią bardzo kompetentnego recenzenta. W 1880 pisał:

Jest to umysł niezależny i umiarkowany, który niczego nie chce niszczyć lecz udoskonalać. [...] Jego poglądy są wyraźnie określone: lubi malarzy o hojnym pędzlu, potępianych kolorystów, i nigdy nie ukrywa swej słabości do naturalistów. Ribot, Vollon, Munkácsy, Carolus Duran i Henner mają w nim dzielony i bezinteresownego zwolennika. Śledzi w sztuce nawet najbardziej skrajne eksperymenty, jak chemik badający wszystkie próbówki, z których tylko można spodziewać się jakiegoś rezultatu. Czytaliśmy jego piękne artykuły na temat impresjonistów i p. Maneta. Paul Mantz potępia tylko jedną rzecz: prawdziwy absurd⁹.

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse; Sloane; Bouillon; – Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, s. 43-44.

41. René Ménard (ur. 1827, zm. 1887), malarz, krytyk i historyk sztuki.

Był młodszym bratem Louisa Ménarda (1822-1901), publicyisty, malarza i poety. Studiował malar-

stwo w École des Beaux-Arts; uczęszczał do pracowni Dröllinga, Lechevallier-Chevignarda, Baudry’ego, Servina i Bretona, a następnie Couture’a, malował w lesie Fontainebleau z Troyonem, J. Dupré, Milletem, Rousseau. Wystawiał na Salonach pejzaże i studia zwierząt.

Pierwszy Salon recenzował z bratem w 1847 w czasopiśmie „Démocratie pacifique” (pod pseudonimem L. R. d’Arnem), następny samodzielnie dopiero w 1870 (równocześnie w „Gazette des Beaux-Arts” i „Avenir national”). Pisał o sztuce w „Gazette des Beaux-Arts” (był krótko, około 1875, jej redaktorem naczelnym), w „Art”, „Courier de l’Art” i „Indépendance belge”. Opublikował z bratem m. in. *De la Sculpture antique et moderne* (1867); a samodzielnie trzutomową *Histoire des beaux-arts* (1870-1874), *Art en Alsace-Lorraine* (1874), *Entretiens sur la peinture* (1875) i *Mythologie dans l’art ancien et moderne* (1876). Opracował też wiele biografii artystów do słownika Larousse’a. Był profesorem w École nationale des Arts décoratifs. W recenzjach metodyczny i rzeczowy, miał upodobania klasyczne.

Syнем René Ménarda był malarz René Ménard (1862-1930).

Pseud.: L. R. d’Arnem.

Bibliografia: Vapereau 5; Larousse; Sloane.

42. Olivier Merson (ur. 1822, zm. 1902), krytyk i historyk sztuki.

Urodzony w Nantes, był młodszym bratem publicysty Ernesta Mersona, z którym w 1849 założył rojalistyczne czasopismo „Union bretonne”. Recenzje z wystaw paryskich publikował od 1861; w latach 1863-1867 w „Opinion nationale”, następnie w „Le Public” (1869) i „Le Monde illustré” (od 1869 do lat dziewięćdziesiątych). W 1867 wydał monografię Ingresa. Do *Grande Encyclopédie* opracował m. in. historię Akademii Sztuk Pięknych (1885). Pisał także o sztuce dawnej, głównie XVII i XVIII w. (monografia Le Bruna, 1886).

Był krytykiem konserwatywnym. Swoją pierwszą recenzję (Paris 1861) zaczął od obrony „szkoły rzymskiej” (tzn. Akademii Francuskiej w Rzymie). W 1865 krytykował Ribota, ironizował na temat Maneta i Courbeta.

Synem krytyka był malarz Luc-Olivier Merson (1846-1920).

Bibliografia: Vapereau 6; Larousse.

43. Théodore Pelloquet (ur. przed 1830, zm. 1867), publicysta, krytyk sztuki, tłumacz.

Od lat pięćdziesiątych publikował przewodniki i przekłady literatury angielskiej pod pseudonimem Frédéric Bernard. O sztuce pisał zwykle pod własnym nazwiskiem. Wydał m. in. *Guide dans les musées de peinture et de sculpture du Louvre et du*

Luxembourg (1856), *Dictionnaire de poche des artistes contemporains* (1858) i *Galerie des hommes du jour, portraits photographiés* (1861). Salony recenzował w latach 1851-1867 w czasopismach „Démocratie pacifique”, „Europe artiste”, „Le Monde illustré”, „Courrier du dimanche”, „Exposition, journal du Salon de 1863” (był redaktorem tego czasopisma), „Le Nain jaune” i „Événement”.

W 1851 deklarował się jako sympatyk „nowatorów” i „rewolucjonistów”, ale krytykował Courbeta za poszukiwanie prawdy materialnej oraz popularyzowanie banalnego tematu. Uważał, że Courbet dawał oręż do ręki przeciwnikom nowatorów³⁰. W 1863 bronił w swoim czasopiśmie Milleta³¹. Nie był jednak wojującym progresistą. W maju 1866 redakcja „Événement” powierzyła mu dokończenie recenzji Salonu po odwołaniu Zoli, którego artykuły (drukowane pod pseudonimem Claude) wywołały sprzeciw abonentów.

Pseud.: Frédéric Bernard, Jules Richard.

Bibliografia: Quérard; BN; Sloane.

³⁰ P. Le Nouëne, *Première réception des tableaux exposés au Salon de 1850-51 et regroupés par les historiens de l'art sous l'étiquette „réaliste”*, w: *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*, Chartres 1984, s. 92-93.

³¹ Zob. J. Bouret, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neuchâtel 1972, s. 187.

44. Olivier Pichat (ur. przed 1828, zm. 1912), malarz i dziennikarz.

Był uczniem Picota, debiutował na Salonie 1846. Wykonywał obrazy rodzajowe i historyczne, m. in. dla muzeum w Wersalu. W 1870 wystawił portret księcia następcy tronu.

Publikował okazjonalnie od lat pięćdziesiątych. Pierwszą pracą samodzielną był podręcznik terminów związanych z jeździectwem i wyścigami (1867). Pisał też na tematy polityczne. Jedyna znana recenzja Salonu, pochodząca z 1870, świadczy o konserwatywnych upodobaniach i niewielkim wyrobieniu w zawodzie krytyka.

Bibliografia: BN.

45. Gonzague Privat (wł. Louis de Gonzague Privat; ur. 1843, zm. po 1892), malarz i dziennikarz.

Urodzony w Montpellier, uczył się malarstwa u F.-J. Barriasa i A. Dauzatsa. Uprawiał portret, pejzaż i malarstwo rodzajowe.

Bibliografie odnotowują jego recenzję Salonu 1865 jako jedyną sprzed roku 1870. W wydawanym przez siebie tygodniku „Art français. Journal hebdomadaire” (istniejącym od grudnia 1875 do 1877) Privat prowadził podczas Salonu 1876 kronikę bibliograficzną dla artystów, zawierającą streszczenia recenzji publikowanych w różnych czasopismach. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesią-

tych oceniał Salony w lewicowym republikańskim „Événement”.

We wstępie do recenzji Salonu 1865, zatytułowanej *Place aux jeunes!*, Privat wyjaśnia, kim według niego są „młodzi”: Delacroix, Rude i Barye – pierwszy już niezjący, a wszyscy trzej urodzeni w XVIII wieku. Występuje przeciw tzw. szkole neogreckiej. Chwali Baudry'ego, mimo deklarowanej predylekcji do romantyzmu, jednakże nie akceptuje Bouguereau. Według Hamiltona³², uwagi Privata o Manecie były jedyną w 1865 recenzją przychylną dla twórcy *Olimpii* (Privat docenił formę malarzką). Ale jego tolerancja dla modernizmu okazała się później ograniczona. W 1880 akceptował łatwą w odbiorze twórczość Rolla jako „prawdziwego impresjonisty”, potępiał natomiast malarzy bardziej oryginalnych, których uznawał za pozbawionych rozsądku maniaków, nadużywających słowa „impresjonizm”.

Bibliografia: BN; Sévin; Sloane.

46. Paul de Saint-Victor (wł. Paul Bins, comte de Saint-Victor; ur. 1825, zm. 1881), krytyk literacki i artystyczny.

Uczył się w kolegiach jezuickich we Fryburgu szwajcarskim, w Lyonie i w Rzymie. W Paryżu od około 1844, debiutował artykułem historyczno-

³² *Manet and his Critics*, New Haven 1954, s. 76-77.

-literackim w „Correspondant”, następnie od 1845 pisał w tygodniku „La Semaine” (m. in. pierwszy *Salon*: 1848). Był sekretarzem Lamartine’a od 1848. Od 1851 publikował recenzje teatralne w dzienniku „Le Pays” (Lamartine był tam dyrektorem politycznym), następnie głównie w opozycyjnej „La Presse” Emila de Girardina (od 1855, w miejsce Gautiera). Nicco później powierzono mu również recenzowanie wystaw, co wykonywał z wielkim powodzeniem. W styczniu 1868 przeszedł z „La Presse” do czasopisma „Liberté”, przejętego w 1866 przez Girardina, z którym związał się dziesięcioletnim kontraktem na cotygodniowe felietony po 50 franków za sztukę. Po odejściu Girardina z „Liberté” zaprzestał publikowania tam felietonów (nadal pisząc o sztuce, m. in. recenzje Salonów) i w lipcu 1871 wszedł do redakcji „Moniteur universel”, gdzie prowadził dział teatralny (felietony po 200 franków). Współpracował też z „Artiste” (był jednym z autorów *Salonów* w latach 1872-1879) i z „Art moderne” (czasopismo istniało w latach 1875-1876). Saint-Victor napisał około 1200 recenzji teatralnych i 21 wieloodcinkowych sprawozdań z Salonów, z których dziś najczęściej cytowana jest krótka, bardzo krytyczna wypowiedź o obrazach Maneta (1865). Za najważniejszą książkę Saint-Victora uważa się historię teatru

od Ajschylosa do Beaumarchais, pt. *Les Deux Masques* (od 1880), przełożoną m. in. na język polski (1886).

W 1867 Saint-Victor zasiadał w jury wystawy światowej. W lutym 1870 został mianowany inspektorem Sztuk Pięknych (Inspecteur des Beaux-Arts), a w 1879 odznaczony krzyżem oficerskim Legii Honorowej. Zmarł przy korekcie pracy o Delacroix³³, którego był sąsiadem w domu przy rue Furstemberg.

„Romantyk co do formy, a w głębi duszy klasyk, ujmuje najbardziej rozsądne idee w błyskotliwe i wyraziste formuły. Jest trzeźwy w sądach i wspaniały w słowach”³⁴. „W jego tekstach nie ma nigdzie śladów autobiografii czy świadomie ujawnianej osobistej psychologii. Malował to, co widział, z niezwykłym bogactwem szczegółów i cudowną profuzją wyrazistych obrazów, pokazując wszystko, powodując, że czytelnik myśli jak on, i kryjąc się za swymi żywymi metaforami”³⁵.

Uważany za wybitnego stylistę, porównywany z Gautierem, podobnie jak Gautier nie został przyjęty do Akademii (przegrał z Du Campem).

³³ J. Claretie, *La vie à Paris*, Paris 1881, s. 292-293.

³⁴ C. Blanc, *De Paris à Venise*, Paris 1857, s. 2; wg A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886, s. 220-221.

³⁵ L. de Fourcaud, *Paul de Saint-Victor*, „Gaulois”, 1882, 11 VII.

Uprawiał krytykę opisową. Inaczej jednak niż Gautier, budował tekst na podstawie skojarzeń i pomysłów, które czytelował i rozwijał. Pisał stylem bardziej obrazowym, bogatszym i dramatycznym, a jego literackie opisy przyćmiewały i odsuwały na dalszy plan recenzowane dzieła plastyczne. Nie poprzestając na analizie – jak często czynił Gautier – Saint-Victor zamykał zwykle wywód efektowną pointą.

Powściągliwy w pochwałach, znał wagę swego słowa i gdy nadarzała się okazja, powtarzał czasem swe opinie z niewielkimi tylko zmianami. Jest tak też w przypadku wypowiedzi o Matejce, którego prace przemawiały do Saint-Victora swym patosem i egzotyczną tematyką, i dostarczały pretekstu do barwnych wywodów o charakterze historyczno-kulturowym. Nie jest wykluczone, że na zainteresowanie Saint-Victora Polską wpłynął przyjaźniony z nim powieściopisarz Karol Chojecki (1822-1899, pseud. Charles-Edmond).

Michał Akielewicz, przytaczając (w „Gazecie Narodowej”, 1874, nr 128, 7 VI, s. 1) fragment recenzji Saint-Victora, „który niegdyś pisał poważne rozprawy o rzeczach polskich”, pomylił go chyba z Wincentym Budzyńskim, pseud. Paul de Saint-Vincent (1815-1866), pisarzem, krytykiem literackim i publicystą, który od 1844 mieszkał w Paryżu i publiko-

wał m. in. o Polsce w „Revue contemporaine” i „Revue des deux mondes”.

Pseud.: X. de Villarceaux (?).
Bibliografia: Vapereau 5; Larousse; Sévin; Sloane; – Henry Houssaye, *Les*



M. PAUL DE SAINT-VICTOR

Hommes et les idées, Paris 1886, s. 215-224; Alidor Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886; Charles Beuchata, *Paul de Saint-Victor. Sa vie, son oeuvre*, Paris 1937; Bernard d'Harcourt, *Lamartine, Barbey d'Aureville et Paul de Saint-Victor en 1848. Documents inédits*, Paris 1948³⁶ (i rec. „Re-

³⁶ Pod względem faktografii książki Beuchata i Harcourta oparte są na monografii Delzanta.

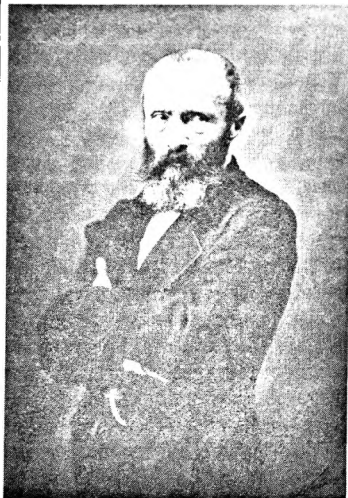
vue d'Histoire littéraire de la France" 50, 1950, s. 92-94 (Jean Pommier)); Edmund i Juliusz de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór i przekład Joanna Guze, Warszawa 1988.

47. Théophile Thoré (ur. 1807, zm. 1869), krytyk i historyk sztuki.

Z wykształcenia prawnik, sympatyzujący z ideami socjalistycznymi, Thoré był najpierw publicystą politycznym w prasie lewicowej. Brał udział w rewolucji 1830 roku, a w 1842 został aresztowany za wydanie broszury politycznej. Wcześniej debiutował jako krytyk sztuki. Recenzował Salony w wielu czasopismach, m. in. w „Revue de Paris”, „Le Siècle” (od 1835) i „Constitutionnel”. Wraz z Paulem Lacroix od 1843 zajmował się handlem obrazami. W latach 1848-1860 na wygnaniu, głównie w Brukseli, poświęcił się historii sztuki, zwłaszcza malarstwa holenderskiego XVII wieku. W tym okresie zaczął publikować pod pseudonimem William Bürger. Spopularyzował postać Vermeera i był do pewnego stopnia jego odkrywcą. Po powrocie do Paryża wznowił recenzowanie Salonów, publikując w „Gazette des Beaux-Arts”, „Revue universelle des arts”, „Le Temps”, „Artiste”, „Indépendance belge”, „Revue germanique”.

Zwolennik Delacroix, należał do późnego pokolenia romantyków.

W latach sześćdziesiątych głosił przekonanie, że epoka genialnych artystów należy do przeszłości. Związany z T. Rousseau, cenil także realistów: Courbeta, Milleta, Daumiera i J. Bretona. Początkowo wrażliwy na heroiczne i symboliczne wartości „wiel-



kich tematów”, doszedł później do przekonania, że temat jest w sztuce sprawą nieistotną.

Jego twórczość należy do najlepiej opracowanych. Hanna Morawska przełożyła na język polski wiele tekstów Thoré-Bürgera i wnikliwie omówiła jego działalność w latach 1855-1869.

Pseud.: William Bürger.

Bibliografia: Vapereau 1-4; Larousse; Sloane; Bouillon; – Pontus Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959; Hanna Morawska, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855-1869)*, Wrocław 1970; Thoré-Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku. Wybór tekstów z lat 1838-1868*. Wybrała i opracowała Hanna Morawska, Wrocław 1972; Frances S. Jowell, *Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals*, „Art Bulletin” 56, 1974, March, s. 101-117; eadem, *Thoré-Bürger and the Art of the Past*, Diss. Harvard 1971, New York 1977; eadem, *Politique et esthétique: du citoyen Thoré à William Bürger*, w: J.-P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Saint-Étienne 1989; eadem, *Thoré-Bürger – A Critical Role in the Art-Market*, „Burlington Magazine”, 1996, t. 138, s. 115-129.

48. Gustave Vattier (ur. przed 1830, zm. po 1890), komediopisarz, librecista, literat.

Od początku lat pięćdziesiątych pisał sztuki teatralne i libretta operetek, zwykle w współautorstwie. Niektóre z nich grano jeszcze na początku XX wieku. W latach 1863-1866 wydał trzy tomy *Galerie des académiciens, portraits littéraires et artistiques*;

w 1890 książkę *Une famille d'artistes: les Dumont, 1660-1884*.

Jako krytyk sztuki debiutował prawdopodobnie podczas wystawy światowej 1855 (pisał o rzeźbie); poza tym bibliografie odnotowują tylko jego *Salon 1865* w lewicowym „Courrier du dimanche”. Uprawiał wtedy krytykę wyważoną i rzetelną, choć mało błyskotliwą. Miał gust tradycyjny.

Bibliografia: BN.

49. Claude Vignon (wł. Noémie Cadiot; ur. 1832, zm. 1888), rzeźbiarka, pisarka i krytyczka sztuki.

Uczennica Pradiera, wystawiała na Salonach 1852-1864. Pisała najpierw głównie o sztuce (już w 1850-1851), później też o polityce, m. in. w „Moniteur du soir”, „Public”, „Revue progressive”, „Journal des Demoiselles” (od 1859), „Correspondant”, „Mémorial diplomatique” (1865); następnie w liberalnym „Grand Journal” (około 1880). Od 1861 publikowała powieści o tematyce kobiecej.

W latach pięćdziesiątych określała swoje stanowisko recenzentki jako „klasyczne z obowiązku, eklektyczne z temperamentu”. Ceniąc sztukę o charakterze umoralniającym, dostrzegła równocześnie upadek tradycyjnych gatunków i rosnące znaczenie realizmu.

Bibliografia: MDA; Brunet; DBF; Bouillon.

50. **Albert Wolff** (ur. 1835, zm. 1891), dziennikarz i krytyk sztuki.

Urodzony w Kolonii w rodzinie żydowskiej, jako młody człowiek praktykował w Paryżu w firmie handlowej. Ponownie przybył do Francji w 1857, w celu recenzowania Salonu dla gazety augsburskiej. Był pół roku sekretarzem A. Dumasa (ojca). Debiutował w „Gaulois”, następnie od 1859 pisał w „Figaro” i „Charivari” (najpierw pod pseudonimem Charles Brassac), był redaktorem „Événement” i „Figaro” (prowadził kronikę). Od około 1861 przez dwa lata pisał dla „Le Nain jaune” (rubryka *Echos de Paris*), prowadził kronikę w „Avenir national” (1865), „Univers illustré” (1865-1867, jako Gérôme). Po 1870 naturalizowany we Francji, był w „Figaro” specjalistą od spraw sztuki, pisał też recenzje teatralne w „Événement”. Od 1885 redagował sezonowy dodatek „Figaro-Salon”.

Inteligentny i dowcipny, stał się najbardziej popularnym krytykiem Salonów. Z dużym wyczuciem sytuacji typował medalistów, zwłaszcza zdobywców medali honorowych i „Prix

du Salon”, które przyznawano młodym artystom. Od początku lat osiemdziesiątych pisał jednorazowe „Salons complets”, które ukazywały się w dniu wernisażu.

Wolff był zapalonym zbieraczem. Pierwszą kolekcję około 40 obrazów i rzeźb (nie licząc rysunków) musiał w 1877 sprzedać za 175 000 franków, w celu spłacenia długów karcianych. Już jednak w 1883 ściany jego pałacyku przy rue du Rocher zdobiły nowe obrazy prawie 50 znanych artystów. Wolff był jednym z najlepiej opłacanych dziennikarzy XIX wieku (w samym „Figaro” zarabiał 60 000 franków rocznie), ale sądzono powszechnie, że znaczna część tej kolekcji pochodziła nie z zakupów, lecz z darów⁷.

Pseud.: Gérôme, Charles Brassac, Méphistophélès.

Bibliografia: MDA; Quérard; Vape-reau 6; Larousse; Sévin; Bouillon.

⁷ Zob. G. Toudouze, *Albert Wolff: histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris 1883, s. 348-355.

ANEKS II

WYBÓR TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH Z LAT 1865-1870

Publikujemy jedynie fragmenty odnoszące się do Matejki. W szerszym kontekście recenzje zostały omówione w odpowiednich rozdziałach niniejszej książki. Z tego też powodu przypisy w antologii ograniczono do minimum. W większości wypadków starano się zachować oryginalną (często

błędną) pisownię nazwisk osób przedstawionych na obrazach, ponieważ informuje ona o źródłach, na jakich opierali się krytycy.

W ramach kolejnych wystaw (1865, 1867 i 1870) recenzje drukujemy w układzie alfabetycznym.

1865

Edmond About, *Salon de 1865*, „Petit Journal”, 1865, 21 V

Le trop célèbre portrait de M. Cabanel¹ est flanqué de deux grands tableaux qui obtiennent un joli succès. L'un est signé Matejko, un nom tout neuf, et polonais, ce qui ne gête rien, au contraire. L'autre est M. Schreyer², nom allemand, talent fran-

çais, naturalisé par une médaille de l'an dernier.

Je n'ai garde de m'inscrire en faux contre le succès de M. Matejko. Cette oeuvre de débutant contient beaucoup d'étoffe, beaucoup plus qu'il n'en faut.

¹ Portret Napoleona III.

² Charge de l'artillerie de la garde impériale à Traktir, en Crimée. Paryż, musée d'Orsay.

V de

draît sans doute pour fonder sa réputation de trois peintres de genre. Le jeune homme (il doit être jeune) qui, dans l'école de Cracovie, loin des exemples et des encouragements qui abondent ici, trouve le temps et le moyen de construire un tableau de cette importance, est digne de toutes nos sympathies. Il ose énormément, et il sait déjà beaucoup : il ira bien, j'ose le prédire.

Pourvu qu'il ne prenne pas cette première étape pour le but ! C'est quelque chose assurément que de mettre sur pied une vaste composition, de grouper vingt figures, de dessiner tant de types et de costumes ; mais ce n'est pas tout. La première loi du *genre historique*, tel que Paul Delaroche l'a popularisé chez nous, est de représenter une action dramatique, claire et connue. Le livret nous apprend que M. Matejko a peint le prêtre Skarga (inconnu dans l'Europe occidentale), prêchant à Cracovie devant une assemblée de personnages considérables, mais presque tous oubliés aujourd'hui. Pour tous ceux qui n'ont pas le douloureux honneur d'appartenir à la nation polonaise, la plupart de ces noms sont des hiéroglyphes, et le sujet du tableau ressemble à l'énigme d'un sphinx. Quel homme était ce prêtre Skarga ? Sur quel texte prêchait-il avec tant de véhémence ? Pourquoi tel auditeur est-il ému tandis qu'un autre s'endort au sermon ? Le premier mérite du maître, c'est à dire

de Paul Delaroche, est la clarté. Vous entrez de plain-pied dans son sujet, sans explication ni commentaire, comme un spectateur arrivé tard au théâtre comprend d'un seul coup d'oeil le cinquième acte de *Polyeucte*¹. J'ai revu plusieurs fois le tableau de M. Matejko, et j'en suis encore à me demander quelle action ou quelle idée il représente. On viendrait pendant la nuit enlever tous les personnages, y compris l'orateur, et les remplacer par d'autres figures, que je ne serais nullement désappointé demain matin. Or, le sujet n'est pas matière indifférente dans un tableau de cette école. Rubens ou Michel-Ange, Raphaël ou Titien, le Corrège ou Watteau, commandant l'admiration par les qualités intrinsèques de l'art, on s'inquiète peu de ce qu'ils ont voulu dire ; le langage est si beau que la forme emporte le fond. Pour transporter la comparaison sur le terrain de la littérature, une période de Bossuet peut forcer l'admiration des esprits les plus sceptiques ; une strophe de lord Byron peut ravir un croyant, abstraction faite des idées qu'elle exprime. Mais prenez au hasard une phrase dans un roman de Walter Scott, un trait dans un tableau de Paul Delaroche, vous n'aurez rien ou peu de chose. Dans cet art moyen (je n'ai pas dit médiocre) la forme a besoin d'être soutenue par le fond.

¹ Comeille'a.

La forme, chez M. Matejko, laisse encore beaucoup à désirer. Elle est loin de cette perfection relative qu'on goûte tant chez Delaroche. La composition est heurtée ; les effets d'ombre exagérés déforment les figures, si vous les regardez de dix pas. Enfin tout le tableau semble vu à travers un vitrail violet ; la note dominante, qui est le lie de vin, produit une harmonie aigre et fausse. Mais je maintiens mon dire : il y a peu de débutants capables de se tromper avec cette puissance. Attendons M. Matejko au Salon de 1866.

M. Schreyer procède d'Horace Vernet, comme M. Matejko de Paul Delaroche.

Alphonse Audéoud, *Exposition de 1865*, „Revue indépendante”, 1865, I VII, s. 748

Sur le même panneau que le portrait de l'Empereur, se recommandent deux toiles de mérite.

L'une est la *Charge de l'artillerie de la garde impériale à Traktir, en Crimée*. [...]

La seconde représente le prêtre *Skarga prêchant devant la diète de Cracovie en 1592*. Elle est débüté par un médaille, d'un artiste polonais, M. Matejko.

¹ Adolfa Schreyera.

Je dis débüt, en France du moins, car cette oeuvre annonce de la part de son auteur l'habitude de la grande et sérieuse peinture. L'ordonnance en est large et imposante, les expressions sont variées et senties, quoique beaucoup de têtes se ressemblent, les groupes savamment disposés.

Nous eussions voulu plus de clarté, de précision dans la scène représentée. Rien n'indique suffisamment l'ordre d'idées traité par le prédicateur, et l'on ne peut par conséquent apprécier le motif et la justesse des expressions diverses de l'auditoire. On s'étonne aussi que le peintre ait fermé la bouche du prédicateur, en même temps qu'il l'anime de gestes pathétiques.

Le ton général du tableau, violacé, lie-de-vin, que l'on peut attribuer au vitrail coloré par lequel le jour pénètre sans doute dans la cathédrale où la scène se passe, est d'un effet peu agréable.

Mais au total ce tableau est une oeuvre éminente et sympathique.

Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 25 (pierwodruk w „Revue artistique et littéraire”)

M. Matejko est aussi un jeune artiste plein de vigueur, qui débüte par un tableau remarquable, d'une couleur un peu noire, mais énergiquement traité.

Malheureusement le sujet n'est pas plus clairement tracé sur la toile qu'il n'est expliqué dans la notice du livret, que nous copions textuellement.

Le prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie assemblée vers 1592 [...].

Après avoir lu cette notice et avoir regardé le tableau, on se demande ce qu'était ce prêtre Skarga, et pourquoi il prêche avec tant de véhémence ? où est le roi ? où sont les opposants ? quel rôle joue ce gant jeté à terre ? C'est ce qu'une rédaction plus intelligente aurait dû dire pour rendre cette composition intéressante à un public français.

Ernest Chesneau, *Beaux-Arts. Salon de 1865*, „Constitutionnel”, 1865, 30 V

Le genre historique a trouvé à l'étranger trois recrues qui viennent nous battre sur notre propre terrain : MM. Matejko, Gisbert⁵ et Alma-Tadema⁶, tous trois bien et dûment et légitimement médaillés par le jury français, le

⁵ Tytuł obrazu z katalogu.

⁶ W sprawie podobieństwa tekstów Abouta i Auvray zob. rozdział IV.

⁷ Antonio Gisbert (1834-1901), malarz hiszpański, wystawił obraz *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord*.

⁸ Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) wystawił w r. 1865 dwa obrazy: *Saint-Prétextat accusant Frédégonde* (Leeuwarden, Fries Museum) i *Femmes gallo-romaines*.

dernier au Salon de 1864, les deux autres cette année. [...]

C'est par l'aspect général de la couleur que pêche au contraire le tableau remarquable de M. Matejko. L'intelligence de la composition, la fermeté du dessin, l'accent vigoureux de l'exécution, sont poussés à un degré rarement atteint même par les maîtres du genre : Paul Delaroche et Gallait, rarement dépassé par M. Robert-Fleury lui-même, le peintre le plus peintre de cette école dont il fut l'un des fondateurs. L'oeuvre de M. Matejko représente un épisode de l'histoire de la Pologne. Pour nous, n'y voyons qu'une collection de morceaux admirables.

Charles Clément, *Exposition de 1865*, „Journal des Débats”, 1865, 21 V

J'ai encore à étudier les ouvrages de quelques artistes qui, en traitant des sujets sacrés, profanes ou de fantaisie, se rapprochent plus ou moins de la peinture d'histoire. [...]

Sous le nom de *Skarga*, M. Matejko a envoyé un tableau qui représente une scène de l'histoire de Pologne assez peu connue peut-être de la plupart des visiteurs de l'Exposition. Le Père Skarga était un jésuite très intelligent, très savant, mais remarquable surtout par son talent oratoire. Ses sermons jouissaient d'une grande célébrité et sont regardés encore aujourd'hui

comme des modèles d'éloquence. Son zèle s'exerçait surtout à convertir au catholicisme les protestants et les sociniens, qui, au seizième et au dix-septième siècle, étaient très nombreux en Pologne. Ses sermons sont remplis de passages en quelque sorte prophétiques, où il tonne contre l'anarchie, les discordes, l'ambition des grands qui, disait-il, amèneraient la ruine de sa patrie. Dans le tableau de M. Matejko, le prêtre Skarga prêche devant la Diète de Cracovie ; les deux bras levés, les mains ouvertes, avec un mouvement très caractérisé, très énergique et en même temps très naturel, il parle d'une manière animée à son illustre auditoire. Devant lui et faisant opposition par son costume rouge, un cardinal, assis, et dont on voit de profil la belle et énergique tête ; en face du prédicateur, le roi Sigismond III et Anne de Jagellon, tante du roi, et à gauche une superbe figure d'ecclésiastique, en robe violette, à genoux à son prie-Dieu, l'archimandrite de Kief, je suppose ; au milieu de la composition, et formant le noeud harmonique de la composition, un personnage en long vêtement jaune. Cet ouvrage important est d'un homme déjà très habile, mais à qui l'on peut reprocher quelques uns de ces défauts qui sont ceux de la jeunesse, et dont on peut se corriger. M. Matejko dessine

très bien ; sa composition est bonne, son exécution d'une hardiesse extraordinaire. Ses figures sont originales et bien ajustées ; ses têtes individuelles et pleines d'expression. Mais le tableau est peint dans une localité d'un noir violet qui n'est pas agréable, tant s'en faut. La gamme n'est pas juste ; les valeurs ne sont pas toujours exactes, et la coloration elle-même est d'un ton un peu lourd. La lumière est mal distribuée ; elle est éparpillée, elle ne présente pas de masse. Il faut que M. Matejko apprenne le grand art des sacrifices. On relèverait dans ce tableau bien des détails forcés, exagérés. M. Matejko a beaucoup de savoir, d'habileté, d'audace, de tempérament ; mais il a aussi de la violence, de l'exubérance, une tendance dramatique un peu vulgaire, défauts, je l'ai dit déjà, que quelques années et quelques bons conseils parviendront sans doute à faire disparaître ou au moins à atténuer.

Maxime Du Camp, *Salon de 1865*, w: idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867 (pierwodruk w „Revue des deux mondes”, 1 VI 1865)

s. 123

J'aurai aussi à faire remarquer avec tristesse que les étrangers nous enva-

hissent et font des progrès qui sont inquiétants, car ils menacent de nous rejeter au second, sinon au troisième rang. [...] [s. 124] M. Knaus et certains Belges sont à la tête de la peinture de genre ; M. Gleyre, qui depuis longtemps ne se montre plus au public, est un des rares maîtres dont l'enseignement soit sérieux et profitable ; le seul effort de peinture historique est fait cette année par un Polonais ; un Allemand, M. Schreyer, a envoyé un des meilleurs tableaux du Salon, et le portrait le mieux peint est signé Rodakowski⁹. Je crois que l'ennemi est aux portes [...].

s. 158-159

Aujourd'hui voici un nouveau venu, un étranger ; il arrive avec une vaste composition où les maladresses ne manquent pas, où les qualités dominent, et qui rappelle cette école dont je viens de parler¹⁰. Le nom de M. Matejko indique son origine lithuanienne ; il n'est donc pas étonnant qu'il ait emprunté à l'histoire de Pologne le motif de son tableau : *le prêtre Skarga prêche devant la diète de Cracovie assemblée en 1592*. La plupart des personnages doivent être des portraits, et à ce point de vue peuvent être intéressants à étudier. Il y a là d'é-

⁹ *Portret Maksymiliana Rodakowskiego* (1863, Warszawa, Muzeum Narodowe), wystawiony pod tytułem *Portrait de M. de R., lieutenant-colonel dans l'armée autrichienne*.

¹⁰ Chodzi o szkółę Delaroche'a.

tranges visages, des postures singulières, des attitudes à la fois théâtrales et abandonnées qui portent un cachet de vérité remarquable. [s. 159] Le grand et seul reproche sérieux que j'adresserai à M. Matejko, c'est d'avoir abusé jusqu'à l'excès des colorations noires ; il a pu ainsi obtenir plus de relief pour certaines têtes qu'il voulait mettre en lumière, mais il a affaibli l'effet général, et c'est toujours cela qu'il faut considérer en première ligne et en dernier ressort, surtout dans un tableau de cette dimension. A ne s'occuper que du procédé matériel, il faut reconnaître qu'il est excellent ; il y a là des têtes accentuées comme jamais Paul Delaroche n'aurait su en peindre et des étoffes supérieures à toutes celles que nous avons pu voir dans les toiles de M. Gallait. Si, comme je le crois, ce tableau est un début, il est de bon augure et promet à la peinture historique une recrue importante. M. Matejko a des qualités fort appréciables, et il les mettra plus favorablement en relief le jour où, renonçant aux tons noirs et fâcheux qui déparent son *Skarga*, il demandera aux colorations blondes les ressources considérables qu'elles offrent à ceux qui savent les employer avec discernement.

Louis Gallet, *Salon de 1865. Peinture – sculpture*, Paris 1865, s. 10

Veut-on de la couleur, et de la meilleure ? voici venir M. Jean Matejko,

élève de l'Ecole des beaux-arts de Cracovie, avec un assez grand tableau que le livret intitule simplement *Skarga*.

Le nom ne nous eût rien rappelé si l'auteur n'avait eu soin de le doubler d'une notice. Elle nous apprend qu'il s'agit du prêtre Skarga, [...]''

L'ordonnance de ce tableau est estimable ; ce qui le distingue surtout, c'est l'harmonie et la richesse de la couleur aussi bien que l'énergie du modelé. Le roi, assis au milieu des membres de la diète, le légat du pape et l'archevêque agenouillés au premier plan, se recommandent de préférence par le soin avec lequel ils sont traités.

En éclairant la masse d'une manière moins égale, en jetant surtout vers le fond des ombres plus denses, M. Matejko eut donné peut-être à sa composition un relief encore plus saisissant : c'est l'observation qu'on a généralement faite.

Théophile Gautier, *Salon de 1865*, „Moniteur universel”, 1865, 18 VI

On ne connaît pas beaucoup en France l'histoire de la Pologne, défendue par des chevaux de frise de consonnes et de noms imprononçables ; aussi est-il peu de personnes, même parmi les lettrés, qui aient entendu

'' Tu przytoczone objaśnienie z katalogu.

parler du prêtre Skarga que M. Matejko a pris pour sujet d'une toile remarquable qu'on ne comprendrait guère sans l'explication détaillée du livret. « Le prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie assemblée, en 1592, dans la cathédrale de Cracovie, en présence de Sigismond III, roi de Pologne, de la reine Anne de Jagellon, de la princesse Ostrog, de l'archevêque Karnkoski, de Hippocy Pociiej, archimandrite de Kiew, de Jean Zamojski, connétable et grand chancelier du royaume, du légat du pape, des ambassadeurs d'Autriche et de Suède, et des opposants à la jonction des couronnes de Pologne et de Suède, Nicolas Zebrydowski, grand maréchal de la couronne, Tamusz Badziwit et Stanislas de Zmigrod Stadnicki. »

Nous avons recopié ces lignes de la notice, parce qu'elles représentent assez bien par leur détail touffu et leur enchevêtrement de noms étrangers, l'originalité même du tableau. C'est de l'histoire qui n'a pas encore été peinte et qui a pour acteurs des types nouveaux dans l'art, revêtus de costumes de coupe et de couleurs inusitées. Un cachet exotique distingue tous ces personnages, si habilement groupés par M. Matejko. Ils n'ont jamais figuré sur aucune toile, et l'on ne sent pas en eux l'imitation de l'antique ou de tel ou tel grand maître ancien ; on n'a pu consulter pour les tracer que quelques vieux portraits de famille gardés pieuse-

ment dans les châteaux de Pologne et de Lithuanie.

Le prêtre Skarga, maigre, pâle, décharné par l'enthousiasme et l'ascétisme, prêche avec une ardeur d'illumine devant une assemblée agitée de sentiments divers, les uns écoutant tranquillement, les autres s'indignant ; celui-ci semble méditer une objection, celui-là combat contre la somnolence, tel autre partage la passion du prédicateur, mais chaque tête a son individualité, son expression, son caractère, ses moeurs, pour ainsi dire ; on sent que chacun de ces personnages est quelqu'un de distinct dont on pourrait désigner les habitudes. Il y a là une rare entente de la physionomie et de la mimique ; tout ce monde est parfaitement en scène et reflète sur son visage, avec les variantes d'âge, d'humeur, de sexe, de position, de préjugés, l'effet produit par le prédicateur. M. Matejko réalise pleinement, et avec des qualités en plus, l'idéal cherché par MM. Paul Delaroche et Gallait ; il a une prodigieuse habileté de pinceau, et rend, aussi bien que pourrait le faire Blaise Desgoffe, les étoffes, les ors, les armes, les pierrieres, les colliers d'ordre, les brocards. Le seul défaut qu'on puisse lui reprocher, c'est la prédominance des tons noirs et laqueux. Cette teinte sombre attriste le tableau et donne de la lividité aux chairs et aux portions frappées de jours luisants. M. Matejko

est élève de l'école des beaux-arts de Cracovie et lui fait honneur.

Théophile Gautier fils, *Salon de 1865*, „Le Monde illustré”, 1865, 27 V, s. 326-327

*Le Jean*¹² Skarga, prêchant le roi Sigismond III, nous arrive en droite ligne de Cracovie, envoyé par un peintre inconnu jusqu'à présent et qui fait singulièrement honneur à sa ville natale. M. Matejko a du premier coup obtenu sa place dans le salon d'honneur et mérite une médaille. On est heureux de recevoir de pareils hôtes. C'est un fier et farouche tableau que cette oeuvre-là. La scène se passe vers la fin du seizième siècle, dans l'église de Saint-Jean à Varsovie¹³. Le père Skarga, jésuite, prononce devant le roi Sigismond III, entouré du sénat et des hauts dignitaires de la couronne, un de ces discours fameux dans l'histoire et dans la littérature de la Pologne, et où il cherche à ramener à l'unité les différentes sectes qui divisaient la noblesse de son pays. Au milieu du

¹² Pomyłka w tytule obrazu.

¹³ Jako miejsce akcji błędnie podana katedra św. Jana w Warszawie, prawdopodobnie za broszurą L. S., *Notice sur le tableau de Jean Matejko, élève de l'École des Beaux-Arts de Varsovie, exposé au Salon de 1865 (sous le numéro 1461) et récompensé d'une médaille par le jury de peinture*, Paris 1865.

tableau se dresse la figure austère de Skarga, vêtu de noir, pâle, élevant les bras au ciel ; en face de lui le roi placé sur un trône élevé, puis dans diverses attitudes, les grands personnages de l'État ; ceux-ci somnolents et écoutant d'une oreille distraite en gens qui [s. 327] en ont entendu bien d'autres ; ceux-là fronçant les sourcils aux dures vérités et aux sombres prophéties que le prêtre jette au milieu de l'assemblée ; d'autres enfin priant Dieu de prendre pitié de cette nation en proie à tant d'ambitions. A la porte de la salle où sont réunis ces nobles personnages, on voit se presser, à travers les ombres de la cathédrale, la foule du peuple et des hommes armés. Ce qui frappe dans ce tableau, c'est l'expression et la variété des physionomies qui portent toutes une pensée différente ; c'est la solidité et la sûreté de la peinture, où abondent peut-être les tons violacés, mais qui se maintient dans une gamme harmonieuse. L'oeuvre de M. Matejko est par ses dimensions, sa composition, son aspect, le meilleur tableau d'histoire du salon de 1865 et le seul peut-être qui réponde aux conditions exigées par ce genre de peinture.

Félix Jahyer, *Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865

s. 75-76

III. Histoire et le genre historique. [...]

[s. 76] Deux étrangers, MM. Gisbert et Matejko, sont les représentants les plus élevées de ces nobles travaux, et le Jury, en leur donnant à chacun une médaille, les en a récompensés autant qu'il le pouvait.

s. 89-90

M. Matejko (Jean) – Skarga. Le livret nous donne seulement les noms des personnages présents dans cette assemblée, mais il ne nous indique pas, ce qui importait le plus de savoir, le but de prédication de Skarga. Je crois que c'est à la suite de victoires brillantes remportées au dehors par le roi Sigismond III, qu'en présence de toute la cour et devant la Diète réunie à Cracovie en 1592, ce prêtre courageux invoque les bienfaits de la paix et la nécessité de s'occuper avant tout de mettre fin aux divisions intérieures qui tourmentaient le pays. Le maintien et l'expression que M. Matejko a donnés à tous ces grands seigneurs est conforme à la pensée que j'exprime.

Sigismond principalement à l'air profondément ennuyé de ce prêche, qui tend à diminuer sa gloire, et Skarga, nullement [s. 90] arrêté par l'indifférence peinte sur la plupart des visages de ses auditeurs, poursuit sa noble harangue avec une indignation et une fierté magnifiques.

M. Matejko, inconnu en France jusqu'à ce jour, est aujourd'hui classé parmi les premiers artistes contempo-

rains. Son tableau est exécuté avec une puissance remarquable. Il a toutes les qualités exigées pour la peinture d'Histoire : composition dramatique, habile disposition des personnages, expressions et attitudes pleines de vérité, netteté des tons poussés jusqu'à la limite du noir, mais lumineux et solides, dessin savant et sans recherche. On croirait assister à un beau drame de Casimir Delavigne.

s. 92

Comme on le voit, l'Histoire est très faiblement représentée au Salon de cette année. MM. Gisbert, Matejko, Rigo¹⁴ et Schreyer seuls lui ont donné de grandes proportions.

Léon Lagrange, *Le Salon de 1865*, „Correspondant”, 1865, t. 59 (n. s. t. 23), mai, s. 138

La peinture d'histoire a disparu avec ses qualités sérieuses, sa grandeur, sa puissance d'enseignement. Le genre historique la remplace. M. Manetjo a beau jeter sur une vaste toile quantité de personnages, occupés, à ce que prétend le livret, des plus graves intérêts

¹⁴ Jules Rigo (1810-1892), francuski malarz batalista.

¹⁵ Zdanie przywołane w: *Pogadanki o księżkach i ludziach*, „Czas”, 1865, nr 124, I VI, s. 1 („W piśmie «Le Correspondant» porównano *Kazanie Skargi z wielką angielską akwarelą*”.)

politiques. Leur allure équivoque a pu faire dire qu'ils n'avaient guère l'air d'être à la diète, et en somme ce *Skarga* trop vanté n'arrive à rien de plus, comme pensée, comme style et comme exécution, qu'une grande aquarelle anglaise¹⁵.

Louis de Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées. L'Art et la Démocratie. Causes de décadence. – Le Salon de 1865. L'Art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine*, Paris 1865, s. 115

En quittant les tableaux dont les sujets touchent à la religion, nous devons parler d'abord de l'oeuvre d'un artiste qui, dit-on, est jeune encore et qui par conséquent justifie de légitimes espérances. Il s'agit d'un grand tableau représentant le *prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie*. Le ton général de cette peinture est trop violacé, presque vineux ; mais la composition en est belle, les figures sont très variées dans leurs attitudes, elles sont en général dessinées avec soin et la touche y est hardie. Ce qui étonne, dès le premier aspect, c'est de voir un orateur parler avec une véhémence extrême, tandis que chez la plupart des auditeurs, le recueillement a toute l'apparence d'un calme sommeil. Il n'est pas jusqu'au roi Sigismond et un cardinal qui se trouvent sur le premier plan, qui n'aient l'air

d'être plongés dans cette douce somnolence qui suit un repas consciencieux. Il semble qu'on entend des notes sortir du gosier du *Petit chanteur florentin* de M. Dubois¹⁶ ; ici on croit entendre des notes nasales toutes différentes. Je comprendrais de pareilles torpeurs si par exemple il s'agissait de M. Weill débitant son *Syllabus*¹⁷ ; je ne la comprends point lorsqu'il est question d'un homme qui plaide avec feu en faveur de sa patrie. Hélas ! se passait-il au temps de Skarga ce que nous voyons se passer à cette heure ? que d'orateurs, d'artistes et de poètes peuvent s'écrier aussi : *Canimus surdis !*¹⁸

Mathurin de Lescure, *La Peinture et la sculpture au Salon de 1865*, „Revue contemporaine”, 1865, 2^e série, t. 45, mai-juin, s. 539-540

La peinture historique proprement dite, c'est-à-dire celle qui reproduit de préférence des faits empruntés aux annales modernes, incline visiblement

¹⁶ Rzeźba nagrodzona medalem honorowym.

¹⁷ Alexandre Weill, *Mon Syllabus contre le dix-neuvième siècle*, Paris 1865, fol.

¹⁸ *Śpiewamy głuchym* (tac.).

¹⁹ Błąd, prawdopodobnie na podstawie broszury L. S., na którą się dalej powołuje. Por. jw. przyp. 13.

²⁰ Jw.

de plus en plus vers le genre, et se réduit aux [s. 540] tableaux de petite dimension, où le sujet est traité avec la liberté de l'épisode, la familiarité de l'anecdote, de façon à plaire plutôt que de façon à instruire ou à toucher. Peu de toiles témoignent d'efforts supérieurs à ces calculs frivoles et intéressés. Ce n'est pas un reproche de ce genre que nous adressons à la grande composition de M. Jean Matejko, élève de école des beaux-arts de Varsovie¹⁹, dont la noble ambition a mérité et a trouvé à la fois un protecteur éclairé, un jury clément, un public favorable. Le sujet choisi par le jeune artiste a peut-être le défaut de n'être pas suffisamment dramatique, surtout pour la masse du public français qui ignore profondément le nom de Jean²⁰ Skarga, l'orateur patriote et prophète, et qui s'intéresse peu à tout cet appareil théâtral d'attitudes, de gestes, pour un prêtre qui prêche. Si donc l'artiste a été bien inspiré au point de vue purement pittoresque en profitant de la variété de costumes et de figures que comporte un sermon solennel dans la cathédrale de Cracovie, en présence du roi et de la diète, il l'a été moins bien peut-être en s'arrêtant à un épisode dont l'importance échappe à tous ceux qui ne savent pas à fond l'histoire de la Pologne, ou n'ont pas reçu la brochure que M. Matejko a eu besoin de faire imprimer pour expliquer son tableau. Même après avoir lu

ce *Mémoire* historique, qui nous fait mieux connaître Jean Skarga, il nous reste quelque répugnance à accepter complètement un sujet qui manque d'action, et auquel la presse française a, en général, avec une rigueur un peu égoïste, reproché de manquer de clarté.

Nous n'allons pas jusque-là ; mais dans la peinture historique il ne faut pas même s'exposer au soupçon d'obscurité. Il faut pouvoir, à Paris, comprendre un tableau sans avoir besoin de recourir à l'érudition ; il faut pouvoir l'apprécier sans l'intermédiaire de M. Léonard Chodsko²¹. Cette légère réserve faite dans l'intérêt d'un artiste étranger auquel il est bon de signaler ces exigences sybaritiques d'un public qui aime à comprendre du premier coup, nous louerons la brillante vigueur du coloris, l'art de distribution des groupes et des plans, la tendance enfin au style. Il y a dans M. Matejko l'étoffe d'un artiste de haute valeur, et nul, au Salon, ne tient d'une main plus ferme le pinceau de Paul Delaroche et de Gallait. On serait tenté de regretter, malgré ses insuffisances et ses défauts,

²¹ Leonard Chodźko (1800-1871). Po r. 1848 pracował w bibliotece Sorbony. Opublikował m. in. popularne podręczniki historii Polski w języku francuskim.

²² Delaroche'a.

²³ Błąd i niektóre informacje o treści obrazu wykraczające poza katalog, zresztą bardzo skąpe, pochodzą z broszury L. S.

l'absence de ce Casimir Delavigne de la peinture²², s'il n'était en grande partie l'auteur de cette décadence qui afflige le spectateur pénétré des grands principes de la peinture historique.

Le *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord* de M. Antonio Gisbert, élève de l'école des beaux-arts de Madrid, qui a trouvé son Mécène dans le marquis de Salamanca, témoigne comme le tableau de M. Matejko, d'une certaine force de composition [...].

Paul Mantz, *Salon de 1865*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1865, t. 18, I VI, s. 506, 508

Les tableaux historiques sont assez nombreux au Salon ; mais il n'en est pas beaucoup qui méritent d'arrêter longtemps la critique. A l'ouverture de l'Exposition, l'attention s'est portée sur une vaste peinture placée dans le salon d'honneur et signée d'un nom inconnu, M. Matejko, élève de l'École des Beaux-Arts de Varsovie²³. Bien que l'aventure racontée par M. Matejko soit empruntée à l'histoire de la Pologne, elle n'a pas pour nous un intérêt très-saisissant. La scène se passe, aux derniers jours du XVI^e siècle, dans la cathédrale de Cracovie : le jésuite Skarga y prêche en présence du roi Sigismond III, de sa tante Anne de Jagellon, et de toutes sortes de grands personnages dont les noms sont peu fami-

liers à notre ignorance. C'est une peinture d'apparat, une composition bien agencée, où le soin des costumes a été poussé fort loin, ainsi que l'étude des physionomies empruntées pour la plupart aux portraits du temps. M. Matejko, dont nous avons à parler pour la première fois, est un artiste d'un talent réel, et nous ne trouvons pas mauvais qu'une médaille lui ait été accordée au nom de l'hospitalité française. Mais il nous paraît qu'il y a beaucoup de défauts dans sa manière et que son coloris est singulier. Son exécution est visqueuse, molle, sans la moindre franchise. Et puis, tout est violet dans son tableau. Dès qu'on prend le parti de peindre de la même couleur les chairs, les étoffes, les murailles, il n'est pas malaisé d'être harmonieux ; [s. 508] mais il est extrêmement facile d'être faux, et c'est ce qui est arrivé à l'élève, d'ailleurs fort habile, de l'école de Varsovie.

Olivier Merson, *Beaux-Arts. Salon de 1865*, „Opinion nationale”, 1865, nr 147, 29 V, s. 3

[...] arrêtons-nous à la composition de M. Matejko, représentant le *Prêtre Skarga prêchant devant la Diète de Cracovie en 1604*²⁴. Aussi bien, l'oeuvre est importante et témoigne d'efforts sérieux et d'une louable persévérance. La scène se passe dans la cathédrale de Cracovie, où sont réunis

le roi Sigismond III, le prince Ostrog, Nicolas Zbrzydowski, Stanislas Stadnicki, le prince Radziwill, Nicolas Wolski, le primat de Pologne, des évêques de l'Eglise unie, Jean Zamoyski, chancelier et connétable, le cardinal Malaspina nonce du pape, la femme de Herbut, palatin russe, Anne de Jagellon, Sophie d'Ostrog et beaucoup d'autres.

Or, la nouvelle d'une récente victoire remportée sur les Suédois avait rempli l'assistance d'enthousiasme, quand Skarga cédant à une inspiration soudaine se lève et s'écrie : « Les murs de la République se lézardent et se rompent, et vous dites : Ce n'est rien, ce n'est rien ! La Pologne vit par le désordre. Oui, vous dites ces choses. Mais un jour que vous n'attendez point, la Pologne tombera sur vous-mêmes ; tous, vous serez ensevelis ; vos voisins se partageront la patrie démembrée, et vos enfants s'en iront dispersés par le monde ! »

Une telle harangue, nul n'en doutera, dut produire un bien terrible effet, et parmi ceux auxquels le fougueux prêtre s'adressait, jeter un émoi singulier. Aussi rien d'étonnant qu'un artiste ait pensé trouver là des éléments d'une page dramatique. Maintenant à

²⁴ Data wydarzenia inna niż w katalogu, poprawnie zapisane nazwiska i treści przemowy Skargi – na podstawie broszury L. S.

quel point M. Matejko a rempli le programme, c'est ce que nous allons examiner.

D'abord, la peinture, est-elle apte à traduire des paroles ? En aucune façon. Quand elle exprime les passions, les caractères, les sensations, qui se reflètent sur l'être extérieur, par le jeu des facultés intérieures, elle est dans son rôle ; quand elle reproduit les actions des hommes, les grands faits historiques ou de simples scènes familiales, ou bien les beautés calmes ou tourmentées de la nature, elle remplit encore les conditions qui lui sont propres.

Mais comme on l'a dit avec infiniment de bon sens, choisir une scène quelconque, triste ou gaie, touchante ou douloureuse, dont le pathétique ou l'enjouement tient au sens précis des paroles que prononce l'un des personnages, c'est confondre les moyens d'arts entièrement différents. J'insiste sur ce point. Le dessin ni la couleur ne sauraient interpréter les sons ; demandons-leur, de fixer des formes, des mouvements, une action, et non de formuler des mots.

On voit où j'en veux venir. M. Matejko a prétendu obtenir de la peinture ce qu'elle ne peut donner, un discours. De là l'incertitude où vous laissez son oeuvre, laquelle d'ailleurs renferme des qualités plastiques d'un ordre vraiment supérieur.

A droite, – peut-être pas assez en vue, – Skarga est debout, les bras

levés, les poings crispés, le visage convulsé. Eh bien, ceux qui ne connaissent pas l'épisode de l'Eglise de Cracovie, c'est le plus grand nombre, sur la posture, le geste, l'expression du masque que l'artiste a donnés au prêtre, attribueront-ils à celui-ci les mots qu'il a effectivement dits ? Ce n'est pas possible. Et si cela, qui est l'essentiel, leur échappe, naturellement les figures qui gravitent autour du *deus ex machina* n'ont plus de signification définie ; le roi assis, le cardinal à genoux, les femmes, les enfants et le reste perdent considérablement de leur intérêt, et l'impression de l'oeuvre s'amointrit d'autant.

Ce gros compte réglé, et puisse l'artiste en admettre le bien fondé, empressons-nous de reconnaître que l'exécution manuelle de ce vaste tableau mérite de vifs éloges. En effet, plus d'une partie est excellemment traitée ; par exemple la tête du roi, enfoncée dans une immense collerette de dentelles empesées, comme construction, peinture, caractère et couleur, est parfaite.

Je pourrais sans peine citer dix autres têtes remarquables aux mêmes titres, et, en outre, des mains très bien attachées, des ajustements décelant un outil adroit, souple, rompu à toutes les difficultés du métier. Par malheur les figures paraissent avoir été travaillées chacune pour elle-même, et nullement à cette fin de contribuer à un ensem-

ble. Ainsi pas de sacrifices, ni de repos ; et au milieu de tant de personnages indisciplinés, éparpillés dans le cadre, du premier plan au dernier, sollicité de toutes parts, surpris et harcelé, l'oeil s'inquiète et finit par s'irriter d'une provocation qui ne lui laisse aucun répit.

Je ne parle pas de la couleur : elle est ordinairement noire et laqueuse, opaque et lourde. Mais, je le répète, l'exécution est celle d'un homme fort habile, et à cet égard du moins, peu de peintres de notre école me semblent aussi brillamment partagés que M. Matejko.

Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], *Salon de 1865*, „Artiste”, 1865, 15 V, s. 219

Je ne voudrais pas oublier de signaler à une attention sérieuse ce vaste tableau intitulé : le prêtre Skarga prêchant dans la chapelle [sic] de Cracovie, devant Sigismond III, roi de Pologne, la reine, le légat du pape, et une foule de noms illustres. Cette toile est signée Matejko, un Polonais qui fait concevoir les plus flatteuses espérances pour l'avenir. Les têtes sont fortement accentuées, les vêtements étudiés avec une sévérité des plus rigoureuses, surtout celui de Sigismond, dont le buste un peu court est affaissé sous le poids de ses pensées, et dont la physionomie est modelée avec

une fermeté inouïe. L'orateur a peut-être un geste trop forcé, mais l'enthousiasme et la conviction de sa cause sont bien écrits sur son front pâle. Tous ces groupes sont d'une variété et d'une énergie d'exécution remarquables.

Gonzague Privat, *Place aux jeunes ! Causeries critiques sur le Salon de 1865*, Paris 1865, s. 82-85

M. Matejko, un artiste polonais, un peintre savant et convaincu, a envoyé à l'exposition une grande toile représentant une scène historique de son pays.

Les Polonais ont cela de bon, que l'amour de la patrie leur tient au coeur, et qu'ils passent toute leur vie soit à l'illustrer, soit à la défendre, à moins que, trop [s. 83] pauvres ou trop humbles, ils n'aient que la ressource de la pleurer.

M. Matejko a peint le prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie, qui s'assembla en 1592, et à laquelle assistaient Sigismond III roi de Pologne, la reine Anne, Jagellon, l'archevêque Kankoski, pour ne parler que des plus marquants.

L'auteur de cette belle composition mérite à tous égards les plus grands éloges. La donnée de son tableau était peu intéressante par elle-même ; il fallait donc trouver un côté pittoresque, des portraits ressemblants, rendre dans la pose de chaque personnage les

impressions diverses produites par la parole du prêtre Skarga.

M. Matejko a fait plus que cela. Il règne dans son tableau un parfum de l'époque, une couleur locale, une animation, une variété, une puissance que Paul Delaroché, le créateur de ce genre, n'a jamais atteints, même dans ses tableaux les plus célèbres.

Debout, le geste énergique, l'oeil enthousiaste, le prédicateur interroge toutes les consciences, fouille les coeurs qui ne sont plus maîtres de leurs impressions, domine tous les assistants subjugués par sa parole entraînée.

[s. 84] C'est une fort belle étude du coeur humain, et celui qui a pris la peine de lire l'histoire de cette désolée Pologne reconnaîtra, dans l'attitude, le geste, l'expression de chaque personnage, l'homme politique, l'homme de l'histoire.

J'arrive au côté pratique du tableau en question, à la partie artistique qui n'en est pas la moins importante.

Le roi Sigismond, assis sur une espèce de trône, est supérieurement compris ; c'est bien là un roi, c'est bien là Sigismond III surtout. L'archevêque Kankoski, placé à droite du tableau, paraît tout abattu des paroles ardentes du prêtre. Jagellon²⁵, debout, subissant l'influence commune ; semble demander compte à

son coeur de ses battements précipités. A ses côtés sont la reine Anne, la princesse Ostrog, Hippocy Pocij, les ambassadeurs d'Autriche et de Suède, les opposants à la jonction des couronnes de Pologne et de Suède.

M. Matejko possède une variété d'exécution surprenante ; son dessin est correct, sa couleur forte, puissante, énergique ; mais elle est vineuse, ce qui lui donne un aspect un peu lourd.

Malgré ce défaut, son oeuvre reste une des plus importantes du Salon, et contribue pour sa bonne part [s. 85] à rendre cette exposition plus intéressante que celles qui l'ont précédée.

Paul de Saint-Victor, Salon de 1865,
„La Presse”, 1865, 28 V

M. Matejko. – *Skarga*. – Vous ne comprenez pas ? – recourons à l'explication. – « Le jésuite Skarga, prêchant devant la Diète de Cracovie, assemblée, vers 1592, dans la cathédrale, en présence de Sigismond III, roi de Pologne, de la reine Anne de Jagellon, de la princesse Ostrog, de l'archevêque Karnkoski, de Hippocy Pocij, archimandrite de Kiew, de Jean Zamoyski, connétable et grand chancelier du royaume, du Légat du pape, des ambassadeurs d'Autriche et de Suède, et des opposants à la jonction des couronnes de Pologne et de Suède, Nicolas Zebrydowski, grand maréchal de la couronne ; Tamusz Radziwit,

Stanislas Zmigrod, Stadnicki, etc. » Le commentaire n'éclaircit pas beaucoup le texte, et l'obscurité relative de la scène représentée par M. Matejko est le défaut principal de son grand tableau. Le public français ignore entièrement cet épisode d'histoire polonaise. La jonction glorieuse et funeste de la couronne de Suède à la couronne de Pologne est un point de politique locale englouti dans la nuit des âges. Karnkoski, Zamoyski, Zebrydowski, Stadnicki, ces noms qui rappellent les éternuements de La Jeunesse dans le *Barbier de Seville*, ne retiennent à nos oreilles que comme des trilles de consonnes « Si j'en connais pas un, je veux être pendu. » Le révérend Skarga perd ici, en grande partie, ses frais d'éloquence. Son tort est de prêcher en polonais devant un auditoire parisien.

Cette première réserve établie, j'ai de grandes louanges à donner à la vaste composition de M. Matejko. Son jésuite a le démon du patriotisme au corps, ses yeux dardent la flamme, sa bouche respire l'éloquence, l'enthousiasme illumine sa tête ascétique autour de laquelle pendent en désordre de longs cheveux blancs. Les impressions qu'excite sa harangue se peignent en nuances expressives sur les physiologies de son auditoire. Le Cardinal-Légat, forte tête sculptée à la romaine, dort ou fait semblant de dormir. Vis-à-vis, un vieux seigneur, les yeux

demi-clos, les mains croisées sur son ventre, semble digérer péniblement le sermon du tribun sacré. Un prêtre, debout contre une colonne, lui fait une objection intérieure. Au milieu de l'église, le roi Sigismond s'étale dans un grand fauteuil ; il est vêtu d'un pourpoint violet et coiffé d'un bonnet à aigrette qu'entoure un cercle de perles ; une large collerette de dentelles encadre son visage soucieux et rusé. L'Archimandrite, vénérable comme un patriarche, est agenouillé sur son prie-Dieu, qu'inondent les plis de son lourd manteau. La reine et les princesses assistent à la scène dans l'estrade qui borde la nef. – Près du roi se tient le Grand Maréchal, son bâton de cérémonie à la main, gros dignitaire dont le ventre bombé miroite sous les tons d'or de sa robe, et qui pourrait figurer dans la cour du roi Saumon de la *Biche au bois*²⁶. Mais les personnages héroïques dominant dans l'assemblée ; ce sont des Magnats et des Castellans, figures martiales et seigneuriales, aux yeux étincellants et aux cheveux hérissés, que la parole de Skarga irrite ou exalte, et qui se dressent, et qui protestent, avec des

²⁶ Chodzi o popularną bajkę z końca XVII wieku Marie Catherine La Mothe, hr. d'Aulnoy (1650/51-1705). Utwór był wznawiany jeszcze w XIX stuleciu, a także przerabiany dla teatru, nie tylko zresztą we Francji. Zob. np. N. Brazier, P.-F.-A. Carmouche, *La Biche au bois, pièce féerie en un acte mêlée de couplets*, Paris 1826.

²⁵ Skutek niedokładnego odczytania spisu osób w katalogu.

gestes et des soubresauts militaires, comme s'ils écoutaient à cheval, l'épée à la main, un orateur en plein vent, dans la Diète équestre de l'antique Pologne.

Tous ces groupes sont distribués avec une rare entente de la mise en scène. Les têtes ont une personnalité de portraits, et le caractère de race dont elles sont empreintes font [sic] vivement ressortir leurs expressions si diverses. Le dessin est d'une justesse ou pour mieux dire d'une ténacité singulière : on pourrait même lui reprocher un excès d'insistance et d'accentuation ; il y a quelque chose de tendu dans ce rendu opiniâtre. Mais c'est surtout la couleur qui nuit à l'aspect et à l'effet du tableau. L'atmosphère violacée qui imprègne la toile s'infiltré dans les chairs, déteint dans les costumes et amortit les lumières. Les têtes font des tâches blanches et les étoffes paraissent dures parce qu'elles se détachent en clair sur cette masse sourde et laquée. – Ajoutez une certaine exagération théâtrale inhérente au genre, et vous n'auriez qu'à admirer cette composition si pleine, si étudiée, si savante, nourrie de la pâte et de la manière de Van-Dyck, très supérieure pour le dessin et l'exécution, aux mélodrames de Paul Delaroche et de M. Gallait. – Du Gallait ennoblé par l'influence de Van-Dyck, c'est ainsi que l'on pourrait définir le tableau de M. Matejko.

M. Gisbert. – *Débarquement des Puritains dans l'Amérique du Nord.* –

Un Polonais, un Espagnol, un Allemand, – M. Schreyer, dont nous parlerons bientôt, – ont les honneurs du grand Salon de l'Exposition. Que notre école serre les rangs ; la légion étrangère l'envahit de tous les côtés. Nous leur avons appris à combattre, prenons garde de nous laisser vaincre.

Théophile Thoré (pseud. W. Bürger), *Salon de 1865, w: Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, Paris 1870, s. 177²⁷*

M. Matejko a représenté le prêtre Skarga prêchant devant la Diète de Cracovie, assemblée vers 1592, dans la cathédrale de Cracovie, en présence de Sigismond III, roi de Pologne, et d'autres nobles personnages. Les figures très nombreuses, presque de grandeur naturelle, au premier plan, s'échelonnent, faute de perspective, suivant des proportions mal calculées. La couleur générale est dominée par un ton violâtre assez déplaisant. Mais il y a des têtes et des morceaux étudiés avec conscience. Bien qu'il s'intitule « élève de l'École des beaux-arts de Cracovie », M. Matejko semble avoir combiné la manière de Paul Delaroche et celle de M. Gallait. C'est un succès que d'obtenir une médaille à ce concours du Salon parisien !

²⁷ Przekład zob. w: H. Morawska, *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855-1869)*, Wrocław 1970, s. 164.

Gustave Vattier, Salon de 1865, „*Courrier du dimanche*”, 1865, 25 VI

M. Matejko est un nouveau venu dans nos Expositions, un étranger et qui arrive de loin ; de Cracovie, ne vous déplaie ; s'il n'était pas un homme modeste, il pourrait nous dire en montrant son tableau :

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître
Et pour leurs coups d'essai, veulent des coups de maître.

Tout est relatif. Le tableau que cet élève de l'École des Beaux-Arts de Cracovie (une école qui n'est pas à dédaigner), a envoyé à notre Salon, ne saurait passer pour un coup de maître, mais c'est un début vaillant et fécond en promesses. M. Matejko a des défauts dont il est facile de se corriger, l'inexpérience, par exemple ; il a des qualités qui sont de naissance et qu'on n'acquiert pas, la vigueur, la hardiesse, la verve entre autres et par-dessus tout un véritable tempérament d'artiste.

Il s'entend à disposer ses personnages, mais il ignore – et cela il pourrait apprendre dans notre pays – l'art de donner au sujet qu'il met en oeuvre toute sa valeur par la clarté. S'il vient en France, qu'il fasse simplement une visite au Musée du Luxembourg, et du premier coup d'oeil, en regardant le *Colloque de Poissy* de M. Robert Fleury²⁸, il se convaincra de ce qui lui

manque. La première condition du genre historique, c'est d'offrir une action bien définie et facile à comprendre ; la scène empruntée à l'histoire de la Pologne que M. Matejko a voulu retracer est inintelligible, même avec l'aide du livret. *Skarga* prêche dans la cathédrale de Cracovie devant les plus grands personnages de la Pologne, assistés du légat du pape et des ambassadeurs d'Autriche et de Suède ; rien de mieux, mais quel est le texte de ce sermon ? On peut n'être pas absolument étranger aux études historiques et n'avoir pas la moindre notion de ce qui se passait vers 1592 dans les états de Sigismond III ; si nous désirons le savoir, ce n'est aucunement pour satisfaire une curiosité, d'ailleurs respectable, mais pour être à même d'apprécier l'intérêt et le mérite de la composition qui se déroule devant nos regards. *Skarga*, debout, dans une pose énergique et trop théâtrale, se livre à l'éloquence la plus véhémentement pour agir sur le personnage, en robe lamée d'or, qui relie les deux côtés du tableau et qui est sans doute Jean Zamojski, connétable et grand chancelier du royaume ; ce dernier est positivement ému ; un peu à la façon dont *Skarga* est éloquent, théâtralement ; mais les autres ? Sigis-

²⁸ Chodzi o obraz Robert-Fleury'ego ojca (il. 17), wystawiony na Salonie 1840. Paryż, Musée de la Société de l'histoire du protestantisme français.

mond est plongé dans un si profond ennui que de loin je l'avais pris pour Henri III, un autre des assistants dont paisiblement les mains croisés sur la poitrine ; tandis que l'archimandrite de Kiew, agenouillé sur son prie-Dieu, semble écouter la messe. Néanmoins, M. Matejko a produit un ouvrage remarquable dans lequel il y a d'excellents morceaux, des têtes très étudiées et expressives, des figures entières presque irréprochables et un entrain, une fougue d'exécution qui vous remue. L'effet est puissant en somme, mais il est gâté par le parti pris de coloration lie de vin que l'artiste a adopté ; c'est un ton mélodramatique et criard dont nous lui conseillons de se défaire le plus tôt possible.

Claude Vignon [Noémie Cadiot], Salon de 1865, „Journal des Dames”, 1865, t. 33, juin, s. 163

Voici, près du tableau de M. Protais²⁹, un grand tableau de genre historique, dont la facture et l'inspiration rappellent Paul Delaroche et Gallait.

1867

Charles Blanc, Exposition universelle de 1867. Beaux-arts, „Le Temps”, 1867, 6 XI (oraz w: idem, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, s. 527-528)

Têtes expressives, détails justes et soignés, sujet écrit, en un mot. C'est une scène de l'histoire de la Pologne, représentée par M. Matejko. — Après tout, mesdemoiselles, voilà de la peinture ! et quand vous verrez, à côté de cela, des tableaux bizarres aux sujets ignobles, aux tons crus et heurtés, n'hésitez pas, en dépit de la mode, à préférer hautement l'art véritable à ces grossières ébauches, à d'informes essais.

Mais si vous voulez apprécier un succès caractéristique de l'art moderne, du réalisme pour l'appeler par son nom, regardez de l'autre côté du portrait de l'Empereur, *Une Charge de l'artillerie de la garde en Crimée*, par M. Schreyer, un étranger que le succès a naturalisé Français, l'an dernier, et dont la manière pleine de relief, de lumière et de sentiment est excellente.

²⁹ Paul-Alexandre Protais, *Les Vainqueurs, retour au camp*. Marsylia, Musée des Beaux-Arts.

Mais dans l'exposition autrichienne se trouve un tableau qui, à lui seul, la relève : c'est la *Diète de Varsovie en 1773*, sans doute la séance dernière où

fut consommé le partage de la Pologne. Si nous comprenons bien le sens du tableau, qui n'est pas expliqué le moins du monde au livret, la trahison est au sein de la Diète ; tous les visages sont émus, ravagés par des passions diverses. Un seigneur s'est roulé par terre, a déchiré ses habits, et il offre à la mort sa poitrine nue, tandis que le grand-maréchal, vêtu du rouge et sa canne à la main, fait un geste de menace en montrant les soldats qui vont pénétrer dans la Diète, et que l'on aperçoit derrière la porte entrouverte. Le peintre a fortement caractérisé chaque figure, les vieillards indignés, les jeunes gens timides, quelque seigneurs effarés, et les grandes dames qui assistent à cette tragédie du haut d'une tribune. Il a enlevé tout son tableau avec un entrain extraordinaire, le tenant dans un ton général acide et violacé, mais peignant le tout d'une brosse hardie, résolument, et haut la main.

Alexandre Bonnin, Études sur l'art contemporain. Les Écoles française et étrangères en 1867, Paris 1868, s. 25 (pierwodruk w „La France”, VII-IX 1867)

L'Autriche ne s'est pas signalée dans le mouvement artistique dirigé par la Prusse et la Bavière. Elle reçoit des influences étrangères ; et il ne paraît pas, d'après son exposition,

qu'elle possède ce qu'on est convenu d'appeler une école. Chez elle, on ne trouve que des personnalités, des talents isolés, et l'on en peut faire trop rapidement l'énumération.

Elle n'a présenté, à vrai dire, qu'une seule toile remarquable, un tableau d'histoire de M. Matejko, qui a reçu une médaille de première classe. Le public parisien avait fait connaissance avec cet artiste au Salon de 1865, où il avait exposé une page pleine d'énergie et de caractère, le *Prêtre Skarga prêchant devant la Diète de Cracovie* ; il le retrouve, cette année, avec les mêmes qualités d'expression, de chaleur et de mouvement, et les mêmes défauts de coloration violacées et un peu criardes. Son tableau est, comme le précédent, inspiré par l'histoire de la Pologne ; il retrace un épisode de la Diète de Varsovie en 1773.

Marius Chaumelin, La Peinture à l'Exposition universelle de 1867, w: idem, *L'art contemporain*, avec une introduction par W. Bürger, Paris 1873 (pierwodruk w „Revue moderne”, t. 41, 42)

s. 23

III. Autriche

Un critique dont on connaît l'esprit indépendant et l'excellent goût, M. Maxime Du Camp, exprimait en ces termes son opinion sur les envois de l'Autriche à l'Exposition universelle

de 1855 : « En Autriche, à part les ridicules dessins de M. Fühlich et les froids paysages imités de Wattelet par M. Gauermann, il n'y a rien, absolument rien, et cela ne m'étonne pas. Un gouvernement, qui n'est en réalité qu'une grande préfecture de police, est peu fait pour encourager les arts. » Je ne pense pas que l'Autriche soit prête, de sitôt, à se mettre à la tête du mouvement libéral en Europe³⁰ ; mais je constate avec plaisir que son exposition de 1867, sans être bien remarquable, vaut beaucoup mieux pourtant que celle de 1855.

Les professeurs de l'Académie de Vienne ont tenu presque tous à prendre part à notre grand concours international, et nous devons reconnaître que s'ils n'y occupent pas un des premiers rangs, ils n'y sont pas non plus trop effacés. Ils ont même le mérite, rare aujourd'hui, de cultiver la grande peinture : sans doute ils n'y déploient pas une originalité bien marquée ; les uns imitent les anciens maîtres italiens ; les autres, – et c'est le plus grand nombre, – subissent l'influence de Comélius et d'Overbeck ; mais c'est assez qu'ils n'abandonnent pas les traditions du haut style, pour qu'ils aient droit à des éloges.

³⁰ Tu w wydaniu książkowym przypis nr 1 autora wyjaśniający, że od czasu napisania recenzji (1867) zmieniły się stosunki w Austrii.

s. 26

La foule se presse devant le grand tableau de M. Jean Matejko, de Cracovie, représentant la *Diète de Varsovie en 1773* : je ne dirai rien du sujet, qui est bien fait pour passionner les amis de la malheureuse Pologne, puisqu'il rappelle la date néfaste du premier partage ; il me suffira de louer le caractère dramatique et la disposition originale de la scène. Peut-être trouvera-t-on que l'auteur a exagéré les expressions de colère, de surprise, de dédain qui animent les diverses physionomies, et qu'il est tombé dans l'affectation théâtrale, en accusant trop énergiquement les attitudes et les gestes ; mais on ne saurait méconnaître la jeunesse, la verve et la vie qui éclatent dans ce tableau. Au point de vue de l'exécution matérielle, l'oeuvre est loin d'être irréprochable ; les nombreuses figures qui occupent l'arrière-plan de la composition sont appliquées les unes sur les autres et n'ont pas la place nécessaire pour se mouvoir ; la couleur manque de légèreté et d'harmonie, et l'effet de lumière est si blanc qu'il ressemble à un effet de neige. Ce sont là des imperfections graves, sans doute ; mais M. Matejko est encore assez jeune, croyons-nous, pour corriger ce qu'il peut y avoir de violent et de heurté dans la manière de peindre, et pour parvenir à développer, avec plus de simplicité et de justesse, ce sentiment profond du drame historique, dont il a déjà fait

preuve dans un autre sujet tiré des annales de la Pologne, la *Prédication de Skarga*, qui lui a valu une médaille au Salon de 1866 [sic].

Ernest Chesneau, Peinture, sculpture. Nations rivales dans l'art, Paris 1868, s. 144-145 (pierwodruk w „Constitutionnel”)

En Autriche, il n'a qu'un seul grand tableau de genre historique qui soit recommandable. Il est de M. Jean Matejko, qui, en 1865, aux Champs-Élysées, obtenait un légitime succès avec le tableau représentant le *Prêtre Skarga*, prêchant devant la diète de Cracovie. M. Matejko s'est fait le peintre historiographe de la Pologne. Cette fois il nous donne un épisode des luttes violentes qui agitent la *Diète de Varsovie en 1773*. La scène est dramatiquement composée, mais la coloration de l'oeuvre est formée de toutes les nuances du violet, depuis le lilas jusqu'au bleu indigo. Ce parti pris vineux une fois accepté, on ne peut que louer sans réserve l'énergie de cette facture puissante, le sentiment de la vie, l'animation des groupes, la vivacité du relief, qui font de la *Diète de Varsovie* un des meilleurs tableaux de l'école allemande.

Charles Clément, Exposition universelle des beaux-arts, „Journal des Débats”, 1867, I VIII, s. 2

Le morceau capital de la salle autrichienne est dû à un peintre polonais de beaucoup de talent, M. Matejko. Ce n'est pas la première fois que M. Matejko expose à Paris, et son tableau de *Skarga* au Salon de 1865 avait été fort remarqué. Celui de cette année, la *Diète de Varsovie en 1773*, ne le sera pas moins ; car à côté de taches évidentes il présente les mêmes rares qualités que nous avons signalées lors du début de l'auteur. M. Matejko a voulu représenter le plus douloureux épisode de l'histoire de la Pologne : la Confédération d'Adam Poninski à la Diète de Varsovie. Le peintre ne s'en est pas tenu aux données rigoureuses de l'histoire ; il a fait figurer dans son tableau des personnages qui n'ont vécu que cinquante ans après le fait qu'il représente. C'est une oeuvre allégorique autant qu'historique, et quoiqu'on entrevue la pensée de l'artiste, qui a voulu sans doute, en réunissant les personnages qui ont concouru au démembrement de la Pologne, donner une représentation symbolique des malheurs de sa patrie, quelques explications au livret n'eussent pas été de trop. Quoi qu'il en soit, deux personnages historiques dominent l'action ; à droite, le noble Thaddée Reytan, nonce de Nowogorod [sic], brisé physiquement et moralement par la lutte oratoire qu'il a soutenue pendant plusieurs jours, étendu à terre, ouvrant sa chemise et montrant sa poitrine nue à l'infâme Po-

ninski, maréchal de la Diète, fait entendre les derniers accents de sa protestation. Poninski est debout au milieu du tableau, revêtu de son costume de chevalier de Malte ; il fait signe aux soldats que l'on aperçoit par la porte entr'ouverte d'entrer et d'emmenner le malheureux Reytan. Deux personnages sont à ses côtés : l'un se baisse en mettant la main sur ses yeux ; l'autre, tout jeune, incline la tête d'un air affligé et honteux. A gauche sont un grand nombre de figures qui concourent plus ou moins à l'action. Je ne me risquerai pas à expliquer cette partie du tableau, qui décidément est trop énigmatique. Ce qui saute aux yeux, c'est le mérite de l'exécution, qui est d'une vivacité, d'une hardiesse extraordinaire, et je pourrais répéter à propos de ce tableau ce que je disais du premier ouvrage de l'artiste : M. Matejko est un peintre très habile, mais il a quelques uns de ces défauts qui sont ceux de la jeunesse et dont on peut se défaire. Son dessin est correct et vivant ; ses figures sont originales et bien ajustées, ses têtes individuelles et pleines d'expression ; mais le tableau est peint dans une localité violâtre des plus désagréables. La gamme n'est pas parfaitement juste ; les valeurs ne sont pas toujours exactes, et le ton est un peu lourd. La lumière est mal distribuée, elle est éparpillée et ne présente pas de masses. Il faut que M. Matejko apprenne l'art difficile du sacrifice. Il a de l'habileté et un vrai sa-

voir, de l'audace, du tempérament, mais aussi de l'exubérance de la violence et une tendance mélodramatique un peu vulgaire. Je ne voudrais certes pas que M. Matejko absorât sa personnalité dans l'imitation de notre manière française, mais je me figure qu'il n'a pas assez vu ce qui se fait aujourd'hui, et qu'un séjour à Paris lui serait utile.

Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*, w: idem, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867 (pierwodruk w „Revue des deux mondes”, I VII 1867)

s. 305-310

Il est un peuple qui se trouve écrasé sous l'iniquité de trois lourdes dominations et qui proteste par toutes sortes de moyens de son irrésistible vitalité. Par ses héroïques insurrections, par ses travaux littéraires, dont les lecteurs de la *Revue* ont pu souvent apprécier la haute saveur, par les cours professés dans nos écoles publiques, la Pologne affirme son existence que rien encore n'a pu diminuer. En peinture, l'école polonaise a une force peu commune, force de concentration, de coloris, de violence contenue. A l'Exposition universelle, malgré des classements arbitraires, elle est représentée par trois artistes d'un talent éprouvé, et qui semblent dire,

comme leur vieille chanson nationale : « Tant que nous vivons, la Pologne n'est pas morte ! »

M. Henri Rodakowski est connu depuis longtemps parmi nous. Son *Portrait du* [s. 306] *général Dembinski* (1852) lui valut une première médaille d'or décernée par le suffrage de tous les artistes exposants. Depuis cette époque, une série d'excellents portraits, un tableau remarquable, ont confirmé la réputation que le jeune peintre avait acquise à son début. Il reste aujourd'hui un des meilleurs peintres de portraits que nous connaissions. Il est maître de cet art difficile ; la pureté de son dessin et la fermeté de son coloris en font un artiste souvent en dehors de toute comparaison. M. Léon Kaplinski a aussi des qualités sérieuses, qu'il emploie à rappeler plastiquement les douleurs de sa patrie. A sa façon, il chante le *super flumina*³¹, et l'on sent que sa pensée se reporte invariablement vers le pays des grandes plaines où l'on entend retentir le pas cadencé des soldats de l'Autriche, de la Prusse et de la Russie. Nous avons eu³² l'occasion de dire ce que nous pensions du talent de M. Kaplinski ; il ne s'est pas amoindri depuis cette époque, et il est aujourd'hui un des honneurs de la Pologne moderne.

³¹ *Nad rzekami Babilonu.*

³² Voyez le *Salon de 1865* [przypis Du Campa]

M. Matejko a débuté à Paris il y a deux ans ; son *Skarga prêchant devant la diète de Cracovie en 1592* avait des qualités et des défauts qui ont été signalés. Skarga prédisant aux nobles polonais la ruine de leur patrie, n'était que la préface du tableau que nous voyons aujourd'hui et qui est intitulé *la Diète de Varsovie en 1773*. En fait, c'est la scène lugubre qui vit s'accomplir l'acte de partage. Par la composition et par l'exécution, cette toile est importante, et il faut s'y arrêter. M. Matejko était libre de choisir son sujet et [s. 307] de jeter le vieil anathème à la face de ses compatriotes. L'acte du 18 septembre est impardonnable, mais il a été accompli par des seigneurs féodaux qui ont traité de puissance à puissance avec les trois souverains spoliateurs et qui croyaient bien plutôt abandonner leurs domaines particuliers que livrer leur patrie. L'instant est peut être mal choisi pour peindre un tel tableau. La terre est rouge encore du côté de la Lithuanie, la Sibérie seule peut savoir combien ses prisons et ses mines renferment de Polonais ; c'est hier que l'on combattait ; la nouvelle et glorieuse insurrection, si cruellement réprimée, aurait dû, il me semble, faire tomber la brosse des mains de M. Matejko. A côté de ce reproche tout moral, il en est un autre, matériel et visible, que mérite l'oeuvre de M. Matejko. Je n'ai point de goût pour la diffamation historique, aussi je

me garderais de citer les noms des personnages représentés par l'artiste ; mais en voulant faire un tableau qui fût tout à la fois un tableau d'histoire et un tableau allégorique, il a tellement embrouillé son sujet, qu'il devient à peu près inintelligible. Je m'en rapporte simplement au livret, c'est *la Diète de Varsovie en 1773*. Soit, je l'admets, puisque je vois le généreux Reyten couché devant la porte, empêchant les députés de sortir, protestant contre l'infamie accomplie et refusant de quitter la salle des séances d'où bientôt il va être emporté, devenu subitement fou de douleur et destiné à mourir misérablement après avoir avalé un verre de verre broyé ; mais alors pourquoi nous montrer l'ambassadeur russe Repnin, qui abandonna Varsovie en 1770 ? pourquoi, à côté du maréchal de la diète, avoir placé ce [s. 308] jeune S. P., qui à cette époque n'avait guère que huit ou neuf ans ; pourquoi son père, *le terrible Wojewode* est-il là, puisqu'il était mort ? Si le grand hetman de la couronne prend part à cette scène, nous sommes donc à la diète de Grodno en 1793 ? Je le croirais, puisque voilà le vice-chancelier qui y joua un rôle. Tout est confusion et chaos dans cette composition, que le peintre n'a pas su généraliser jusqu'à en faire une allégorie et qu'il a rendue extraordinairement obscure en voulant lui conserver le caractère d'un tableau historique. Il faut savoir

choisir et ne pas mêler deux genres différents qui se contredisent l'un l'autre. De plus la confusion est encore augmentée par l'ordonnance générale, qui est tassée, ramassée, sans perspective explicable, sans air, sans espace. La salle où se meuvent les personnages est tellement resserrée qu'elle ne peut visiblement le contenir. Le dernier des *perspecteurs* aurait appris à M. Matejko à faire fuir les murailles, à reculer les fonds et à ne pas laisser croire qu'une diète convoquée pût tenir ses séances dans un local qui ressemble au cabinet particulier d'un restaurant ; sous ce rapport l'effet, qui eût pu être considérable, est absolument manqué. La coloration générale est extrêmement vigoureuse, mais poussée vers les tons noirs avec un abus qui déjà avait été justement reproché au *Skarga*. Cela tient, je crois, aux couleurs particulières, aux *laques* allemandes que M. Matejko emploie et qui presque toujours outrepassent le ton que l'artiste a voulu obtenir. La touche fouettée fait moutonner la peinture, lui ôte toute simplicité et rend la facture beaucoup plus prétentieuse qu'il ne convient. La part des [s. 309] reproches une fois faite, nous devons dire que toute cette toile dénote un vif talent pour le portrait. Il y en a là quatre ou cinq qui sont remarquables ; les personnages gagneraient singulièrement à être isolés et mis en cadre, la plupart sont de véritables

créations que nul peintre ne répudierait. Je citerai entre autres le maréchal de la diète dans son costume rouge, le jeune S. P. portant le cordon bleu, le *wojewode* qu'on avait surnommé le roi de Ruthénie et qui se sauve en renversant un fauteuil, le primat de Pologne, qui regarde un médaillon impérial, le vieillard qui est assis près de lui et le faible Stanislas Auguste. Le personnage le moins bien réussi est le plus intéressant, c'est Reyten ; celui-là on peut le nommer. Couché en travers de la porte, derrière laquelle on aperçoit les soldats russes immobiles, découvrant sa poitrine ; il est dans une attitude indécise malgré ce qu'elle a de violent, et qui eût eu besoin d'être plus franchement déterminée. C'est à genoux qu'il fallait le mettre, s'accrochant à la porte, énergique, résumant en lui toutes les protestations futures et voulant à tout prix empêcher la diète de se dissoudre en la menaçant du bâton de maréchal qu'il avait enlevé, ainsi que M. Matejko ne l'ignore pas. Il eût été mieux ainsi, plus dans son rôle historique, plus vivant dans la composition, qu'en étant renversé à demi sur le dos, comme un possédé ou comme un homme ivre. Ce que M. Matejko a parfaitement rendu, c'est l'état ambigu de l'aristocratie polonaise à cette époque, ce mélange de respect pour les coutumes nationales et d'imitation pour les coutumes de France, de Rus-

sie et d'Allemagne, qui se traduit par les costumes [s. 310] différents. Ce tableau est une oeuvre importante et n'a certainement pas été fait par un artiste médiocre, mais s'il dénote des qualités sérieuses, il révèle aussi des défauts graves et dont l'auteur peut et doit se corriger. A voir les toiles de M. Matejko et surtout sa façon de comprendre l'histoire, il me semble que le peintre vit dans des horizons trop étroits, qu'il manque de points de comparaison et qu'il ferait bien d'entreprendre quelque voyage d'exploration en France et en Italie. Le soleil lui manque et aussi la vue des foules actives. Il veut, dans sa peinture, dire trop de choses à la fois, il arrive à manquer de cette clarté indispensable à toute oeuvre d'art et que bien vite il apprendrait chez nous. En Italie, l'aspect seul des atmosphères limpides lui enseignerait à mettre plus d'air dans ses compositions, la vue des *Stanze* et du plafond de la chapelle Sixtine lui montrerait l'art de grouper les personnages en les faisant tous concourir à l'action commune. A ses facultés natives, qui sont grandes, M. Matejko pourrait facilement ajouter celles que donnent l'étude et l'observation réfléchie, il n'aurait alors plus à envier à personne et deviendrait réellement un artiste hors ligne. La voie est ouverte devant lui, il faut espérer qu'il aura le courage d'y marcher.

s. 328

M. Kaulbach³³ est un des grands maîtres de la peinture moderne, car, par sa façon absolument neuve de comprendre les compositions historiques, il a introduit dans l'art un élément nouveau. Il est le premier qui ait appliqué avec une autorité si grande le synchronisme dans la peinture d'histoire. Il ne mêle pas, comme M. Matejko, la vérité et l'allégorie ; il ne s'occupe des faits que pour en tirer une sorte de philosophie morale et extrêmement élevée, sur laquelle son œuvre s'appuie avec une largeur de conception sans égale.

Henry Fouquier, *Beaux-Arts. Exposition universelle*, „Avenir national”, 1867, 18 IX

Les artistes autrichiens sont presque tous inconnus du public français, si l'on excepte H. Van Thoren, qui nous a mis au courant de l'aspect des plaines de la Hongrie³⁴. Le jury a récompensé M. Matejko, qui, dans une grande toile mouvementée mais mélodramatique, éclairée d'une façon bizarre par l'exagération des reflets,

³³ W r. 1867 wystawił karton *Wiek reformacji*.

³⁴ Otto von Thoren, urodzony w Wiedniu w r. 1828, zmarły w Paryżu w 1889, na Salonie 1865 otrzymał medal za obraz *Voileurs de boeufs; races de Hongrie*, a na wystawę 1867 nadesłał m. in. portret konny cesarza Franciszka Józefa.

a reproduit un des douloureux épisodes de la diète de Varsovie en 1773.

Léon Lagrange, *Les Beaux-Arts en 1867. Exposition universelle, le Salon*, „Correspondant”, 1867, août, septembre, t. 71 (n. s. t. 35), s. 1006

Avec Delacroix, la France a vu tomber le romantisme. En Allemagne, le système est toujours debout et reçoit les hommages de l'art officiel. Mais Delacroix avait su donner au romantisme une note éclatante. Il lui faisait chanter les fanfares de la couleur. L'histoire moderne recevait des hardiesses de son pinceau un éclat légendaire et se poétisait par le drame de l'exécution. Rien de plus sage au contraire, rien de plus rangé que les romantiques de l'école bavaroise. A voir la timidité soyeuse de leur pinceau, l'égalité de leur humeur, la parfaite convenance de leur tenue réglementaire, et les vastes dimensions de leurs toiles, on les croirait issus de cette légion d'artistes qui improvisa pour les besoins de Versailles, le style juste-milieu. Ils en ont le dessin honnête, la couleur économique, la prose irréprochable. Laissez faire M. Piloty, M. Müller, M. Foltz et même M. de Ramberg le plus vaillant de tous, le Maximilianeum de Munich deviendra une succursale de notre musée d'histoire nationale, un solennel répertoire d'ennui. Si encore le romantisme

académique de la Bavière n'avait pas franchi les limites de l'Allemagne ! Mais la domination autrichienne l'a porté au delà des Alpes. Vous le retrouverez en Italie, où M. Gastaldi et M. Castagnola luttent contre son influence. M. Ussi lui-même n'en est pas exempt, quoique son *Expulsion du duc d'Athènes*³⁵ atteste un effort plus personnel. En accordant à ce tableau une des huit médailles d'honneur de la peinture, le jury en a peut-être exagéré la valeur. Mais comment résister au facile plaisir de créer quelques grands hommes en Italie, pour l'honneur de la politique française ?

On comprend que le système de peinture historique pratiqué par l'École bavaroise ait suscité de vives oppositions. C'est ainsi qu'en Autriche M. Matejko inaugure depuis quelques années un colorisme désespéré, et désespérant. D'incontestables qualités d'expression, d'action, de drame, distinguent la *Diète de Varsovie en 1773* et font mieux ressortir l'extravagance de palette et de touche où se complait un peintre bien doué.

Paul Mantz, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1867, t. 23, 1 VIII, s. 140-141

Il ne nous déplaît pas – on s'en aperçoit sans doute – d'étudier ici de préférence les maîtres qui nous sont

déjà connus, de rattacher l'exposition [s. 141] actuelle aux expositions précédentes, et de rappeler à propos des œuvres nouvelles de chaque artiste le souvenir qu'ont pu nous laisser ses œuvres passées. Si le lecteur partage notre manie, il n'aura pas à faire un grand effort de mémoire pour se souvenir de M. Jean Matejko. C'est hier – en 1865 – qu'il exposait aux Champs-Élysées le *Prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie*. Malgré son coloris systématiquement violacé, ce tableau ne fut pas sans réussir beaucoup. Nous croyons que la nouvelle composition de M. Matejko est meilleure encore. Le sujet en est emprunté aux annales de la Pologne : le catalogue, qui n'aime pas à se mettre en frais de renseignements, intitule le tableau la *Diète de Varsovie en 1773*. Quelques mots d'explication n'eussent pas été superflus pour préciser le sujet et aider le spectateur à reconnaître les personnages. L'auteur des *Révolutions de Pologne*, Rulhière³⁶, ne raconte pas la scène que M. Matejko a représentée. Il se borne à dire qu'après le partage du royaume

³⁵ Rzym, Galleria nazionale d'arte moderna.

³⁶ C.-C. de Rulhière (1735-1791) był autorem m. in. *Histoire de l'Anarchie de Pologne et du démembrement de cette République*, t. 1-4, Paris 1807. Dzieło później wznawiano pod tytułem podanym przez Mantza, m. in. w r. 1862.

des luttes violentes agitèrent la diète, et que, dans ces tristes conflits, la trahison joua son rôle. Il s'agissait pour les vainqueurs de faire ratifier par les vaincus l'acte de partage. La situation était tragique.

C'est une des séances de la diète, et l'une des plus orageuses, que l'artiste remet sous nos yeux. Le personnage vêtu de rouge qui figure au premier rang parmi les députés et qui, la canne à la main, semble plein de menace, doit être le maréchal Poninski : celui qui se roule par terre, déchirant ses habits et montrant sa poitrine nue, est sans doute Rejtan, car il fut de ceux qui résistèrent jusqu'au bout. Par la porte entre-bâillée, on aperçoit les soldats qui vont pénétrer dans la salle : tous les membres de l'assemblée sont en proie à l'agitation la plus vive. De pareils sujets conviennent au talent de M. Matejko, dont le pinceau est énergique, souple, aguerré à toutes les difficultés du métier. Nous protestons, comme nous l'avons fait en 1865, contre son système de coloration. Il n'y a sur sa palette que des tons lilas, violets, vineux, bleuissants, quelques teintes d'un blanc rosé formant les lumières. Mais M. Matejko a de l'habileté et de la fougue, il a le sentiment de la vie ; les visages ont de l'expression et du relief ; les accessoires, fort nombreux dans cette scène de grand apparat, sont enlevés avec une prescience parfaite. Ces qualités d'exécu-

tion ne se rencontrent pas fréquemment dans les productions de l'école allemande.

Olivier Merson, *Beaux arts. La diète de Varsovie de 1773. M. Matejko, w: L'Exposition universelle de 1867 illustrée.* Publication internationale autorisée par la commission impériale, Paris 1867, s. 474-475 i rycina

C'est la diète tenue à Varsovie le 19 août 1773 qui sanctionna le premier partage de la Pologne. Ce fut un triomphe éclatant pour la politique russe qui l'avait préparé de longue main, n'épargnant ni les intrigues, ni les menaces, ni les violences ; ni l'argent surtout. Cependant les menaces de Catherine II auraient dû éveiller l'attention des autres puissances. Par malheur chacune de celles-ci était trop préoccupée dans le moment de ses propres affaires pour combattre une ambition même menaçante : les Américains du Nord inquiétaient fortement l'Angleterre ; la France avait perdu l'habitude des décisions viriles, et, tombées en des mains faibles et vénales, ses destinées allaient à la dérive. Quant à la Prusse et à l'Autriche que les progrès constants des Russes touchaient assurément de fort près, les passions rivales qui les tenaient en armes depuis longtemps l'une contre l'autre, les aveuglaient sur leurs véritables intérêts.

La première idée de ce partage s'était produite en 1770, lors du voyage à Saint-Petersbourg de Henri de Prusse, frère de Frédéric II. Depuis plusieurs années déjà, Catherine tenait la Pologne comme asservie. Elle lui avait imposé pour roi un de ses amants, Stanislas-Auguste Poniatowski, prince efféminé et corrompu, qui devait être bientôt l'impassible spectateur, que dis-je ? l'instrument de la ruine de sa patrie ; en outre, elle entretenait à Varsovie un ambassadeur, le comte Keyserling, qui s'était emparé de l'administration, et un ministre, le prince Rupnina, l'âme, le chef et aussi le pourvoyeur d'argent de tous les confidents du roi. Enfin, bon gré, mal gré, des régiments moscovites tenaient garnison dans le pays.

Cependant les Polonais avaient conservé leur autonomie et leur territoire quand le frère de Frédéric, afin de sonder les intentions de Catherine, laissa entrevoir un projet consistant à distraire de la Pologne, au profit de la Prusse, quelques provinces limitrophes. Catherine ne pouvait manquer de bien accueillir une entreprise qui favorisait ses vues propres. Aussi elle se dit prête à laisser faire, pourvu cependant « que cela ne troublât pas la balance de l'Europe. » Il est vrai qu'à des ouvertures analogues l'Autriche répondit en exhibant son traité avec la Porte dans lequel elle garantissait l'indépendance et l'intégrité de la Pologne. De son

côté, Frédéric II fut tourmenté de quelques scrupules et parut hésiter. Mais l'impatient tzarine déclara « prendre sur elle tous les reproches qu'on pourrait faire, » et il n'en fallut pas davantage pour que la cour de Vienne oubliât ses engagements avec le sultan, et la Prusse ses tardives délicatesses de conscience.

Alors l'agonie de la Pologne commença.

D'abord, dans le courant de 1771, Catherine lança un manifeste. La situation de la Pologne y était peinte sous les couleurs les plus sombres : à Varsovie, le gouvernement n'avait point d'action, la loi aucune force ; tout y était sacrifié à l'ambition, à la cupidité ; l'anarchie y levait sa tête hideuse et marquait son règne par le meurtre et le pillage, toutes choses, hélas ! trop réelles, mais suscitées, encouragées par la tzarine. Puis, le 18 septembre 1772, parut une déclaration des cours de Saint-Petersbourg, de Berlin et de Vienne, annonçant que les trois puissances allaient prendre des mesures efficaces pour rétablir en Pologne l'ordre et la tranquillité, et asseoir sur des bases solides la constitution et les libertés du pays. D'ailleurs les Polonais étaient invités à coopérer à cette oeuvre de régénération, – et aussi à céder aux États protecteurs trois mille milles carrés de leur territoire. Et sans attendre un acte régulier de cession, les souverains alliés prirent possession

des provinces les plus à leur convenance.

Enfin, à Varsovie s'accomplit la dernière scène de ce drame lamentable. Mais là, du moins, on n'eut pas rien que le spectacle d'indignes lâchetés. Sans doute pressé par les ministres étrangers fixés à sa cour, Poniatowski convoqua la diète qui devait consacrer la ruine de la nation. Ah ! le vote d'une assemblée où les largesses des alliés n'avaient que trop pénétré était assuré d'avance ! Cependant il y eut de nobles résistances, de fières et courageuses attitudes, qui reposent des crimes des uns et consolent de l'infamie des autres. Le peuple avait crié aux membres de la diète : « Ne perdez pas la gloire nationale. Ne nous livrez pas aux tyrans ! » A quoi quelques députés, Reyten et Korsak entre autres, répondirent en s'épuisant en protestations généreuses. Quelles angoisses pour ces âmes vaillantes ! Vains efforts ! dévouements stériles ! La trahison est partout ; la patrie n'a que de rares et inutiles défenseurs ! Et après une séance pleine de colères, de reproches, de honteuses faiblesses et d'ardeurs patriotiques, quand les députés, ceux-ci par peur, ceux-là par lassitude, la plupart vendus à Catherine, s'apprentent à quitter la salle de leurs délibérations pour aller signer la déchéance du pays, haletant, désespéré, à bout des forces, mais non d'énergie, Reyten se précipite au-devant d'eux, se jette à terre, leur faisant en travers de la porte une

barrière de son corps, et les apostrophe une dernière fois d'une voix altérée par la douleur : « Allez, lâches, allez, s'écrie-t-il ; confirmez votre ruine à jamais ; seulement vous ne passerez qu'en foulant de vos pieds ce cœur qui ne bat que pour l'honneur et la liberté ! »

Le lendemain de ce jour néfaste, le roi approuva en versant des larmes les arrangements [s. 475] des alliés, et le premier partage de la Pologne se fit sous la protection des baïonnettes étrangères.

On connaît maintenant le sujet du tableau de M. Matejko. Peut-être trouvera-t-on que l'action des députés manque de clarté. Il y a là effectivement de l'indécision, et malgré son énergie, le geste lui-même de Reyten laisse l'esprit en suspens. C'est que la peinture n'est pas apte à traduire des paroles. Quand elle exprime les passions, les caractères, les sensations qui se reflètent sur l'être extérieur par le jeu des facultés intérieures, elle est dans ses conditions spéciales, de même que lorsqu'elle reproduit les actions des hommes, les grands faits historiques, ou de simples scènes familiales. Mais choisir une scène quelconque, dont le pathétique ou l'enjouement tient au sens précis des paroles que prononce l'un des personnages, c'est confondre les moyens d'arts entièrement différents. J'insiste sur ce point. Le dessin ni la couleur ne sauraient interpréter les sons. Demandons-leur de fixer des formes, des mouve-

ments, une action, et non de formuler des mots.

On voit où j'en veux venir. M. Matejko a cru pouvoir obtenir de la peinture ce qu'elle ne peut donner, un discours. De là l'incertitude où laisse son oeuvre, laquelle, du reste, renferme des qualités d'un ordre vraiment supérieur.

En effet, je m'empresse de reconnaître que l'exécution manuelle de ce vaste cadre mérite de vifs éloges. Plus d'une partie est excellemment traitée, et je pourrais citer sans peine bien des visages qui ne laissent rien à désirer, des mains correctement attachées, des ajustements décelant un outil adroit, souple, rompu à toutes les difficultés du métier. Je ne parle pas de la couleur ; elle est ordinairement noire et laqueuse. Mais, je le répète, l'exécution est de plus remarquables, et, à cet égard, peu de peintures de notre école me semblent aussi brillamment partagées que celle de M. Matejko.

Théodore Pelloquet, *Exposition universelle de 1867. Beaux-arts*, „Le Monde illustré”, 1867, t. 21 (juillet-décembre), 9 XI, s. 290

Les tableaux autrichiens, la plupart médiocres si l'on veut parler avec sincérité, n'accusent pas, chez les peintres de ce pays, des tendances bien originales. La plupart paraissent avoir été exécutés sous l'influence des écoles étrangères et ne portent pas la trace d'une éducation indigène.

Il faut en excepter toutefois un artiste M. Matidjo, qui a exposé l'an dernier [sic] en France, une oeuvre qui a été fort remarquée, et qui montrait des qualités peu communes. Il a cette année une grande toile, où l'on trouve un talent également remarquable ! Il a mis dans cette composition, la *Diète de Varsovie en 1773*, une fougue, une énergie qu'on rencontre rarement. Sa facture est grasse, son dessin est pour ainsi dire vivant. Il faut regretter toutefois l'harmonie violette qu'il donne à sa couleur.

Théophile Thoré (pseud. W. Bürger), *Exposition de 1867, w: Salons de W. Bürger, 1861 à 1868, Paris 1870, s. 433-434*

Le public s'arrête aussi devant une grande image prétentieusement dramatique, qui lui rappelle sans doute les toiles colorées qu'on suspend au fronton des théâtres du boulevard comme enseigne de représentation des drames féroces. Il s'agit cependant d'une scène sympathique, analogue au sujet que je recommandais tout à l'heure à M. Pietrowski³⁷ : une *Séance de la diète de*

³⁷ Maksymilian Antoni Piotrowski (1813-1875) wystawił *Pożegnanie Marii Antoniny z Delfinem*. Thoré radził artyście, aby namalował raczej jakąś scenę związaną z rozbiorem Polski. Zob. H. Morawska, *op. cit.*, s. 165. Tamże na s. 164-165 znajduje się przekład recenzji *Rejtana*.

Varsovie en 1773, c'est-à-dire un peu après le premier [s. 434] partage de ce malheureux pays. On sait quelle longue tempête suivit ce coup de foudre politique. Vaines protestations des vaincus ! Quelques députés ont beau déchirer leurs vêtements et se rouler sur le parquet, regardez vers la porte qui s'ouvre : la force soldatesque va entrer ! Ceux qui n'aiment pas les 18 brumaire et autres dates néfastes se laissent empoigner par l'intérêt patriotique, et notre

ami Paul Mantz, assez difficile d'ordinaire, vante dans la *Gazette des beaux-arts* cette généreuse composition, – d'une couleur malsaine et horrible. Toutefois il a le soin de protester contre « le système de coloration de Matejko, qui ne trouve sur palette que des tons lilas, violets, vineux, bleuissants, quelques teintes d'un blanc rosé formant les lumières. » Mettons que le sentiment est très-louable, mais que le tableau est mauvais.

1870

Edmond About, *Salon de 1870*, „Soir”, 1870, 17 VI

La grande toile de M. Matejko, *L'Union de Lublin*, mérite à peu près le même éloge et le même blâme. Bonne composition, mouvement dramatique jusqu'à l'excès, mais étudié et réglé ; dessin classique, couleur un peu violacé comme toujours, et pourtant assez agréable ; un réalisme savant sans affectation dans les moindres accessoires : au total, ouvrage touffu, non diffus, plein de détails choisis et ordonnés avec art. Mais Delaroche faisait encore mieux dans une dimension moins encombrante, et dans un ton plus juste ; or, Delaroche est dépassé depuis longtemps.

Théodore de Banville, *Salon de 1870*, „National”, 1870, 16 V

II. Quelques Japonais (Suite).

L'amour du bibelot est devenu la dernière religion à laquelle les artistes sacrifient. Même préoccupation chez les peintres de genre et chez les peintres d'histoire. Dans le grand tableau de M. Matejko, *L'Union de Lublin*, les figures, bien ordonnées, sont d'une belle et grande tournure ; mais les broderies, les ors, les aciers sont finis avec une si cruelle exactitude qu'on ne peut s'empêcher de s'en occuper comme le peintre en a été occupé lui-même. La Reine, fière et superbe dans sa robe blanche, ne peut cependant lutter contre la lourde et splendide chaîne d'or qu'elle

porte à son cou, et un des personnages placés sur le premier plan tient à la main une épée si bien forgée sur une vraie enclume avec du véritable acier, que cette épée, avec la conscience du droit qu'elle a de reluire en plein air, sort résolument de la toile. Pourvu qu'un visiteur indiscret n'ait pas l'idée de l'empoigner par la pointe et de l'emporter chez lui, comme un souvenir du salon de 1870 !

Karl Bertrand, *Salon de 1870*, „Artiste”, 1870, 1 VI, s. 313

De Cracovie nous vient M. Matejko, peintre d'histoire, qui a choisi un des plus grands sujets politiques de son pays : *l'Union de la Pologne et de la Lithuanie*. M. Matejko est romantique par la palette, son tableau rappelle les plus farouches choses de Delacroix ; il a moins de lyrisme que lui, mais comme il se colore dans la vérité ! C'est un des tableaux les plus pathétiques du Salon, tant l'histoire a de puissance et à la fois tant de charme sur un public à part, qui ne se laisse pas tromper par des fables, des fantaisies ou des variétés. Tous les genres sont bons, mais le plus beau est le genre glorieux.

Marius Chaumelin, *Salon de 1870*, w: idem, *L'art contemporain*, Paris 1873, s. 399-401 (pierwodruk w „La Presse”, 1870)

*Le Dernier jour de Corinthe*³⁸, malgré ses défauts, est, sans contredit, le meilleur tableau d'histoire qu'un artiste français ait exposé au Salon.

Nous disons « un artiste français » car un peintre polonais, M. Jean Matejko, de Cracovie, nous a envoyé une grande peinture qui nous semble préférable, sous plusieurs rapports, à l'oeuvre de notre jeune compatriote.

L'Union de Lublin – tel est le titre de la toile de M. Matejko, – n'a pas sans doute le même charme d'exécution, les mêmes agréments de la mise en scène que la *Prise de Corinthe*. La couleur manque de légèreté et de transparence, le dessin a une ampleur un peu lourde. Le nu féminin ne joue aucun rôle dans le tableau ; les quelques femmes qu'on y voit sont reléguées au troisième plan ; les personnages principaux sont des vieillards à mine austère. Ajoutez que l'événement représenté – quoique des plus importants dans les annales de la Pologne – n'excite en nous qu'un très faible intérêt. Les Français connaissent mal l'histoire des autres nations, même des nations les plus amies.

[s. 400] « Le roi Sigismond Auguste, – dit le catalogue du Salon, – les sénateurs et les nonces de la Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Évangile et signent l'acte procla-

³⁸ Tony Robert-Fleury'ego. Paryż, musée d'Orsay.

mant l'unité définitive des deux nations, à la diète de Lublin, le 18 août 1569. »

Cette notice est insuffisante pour guider la curiosité des spectateurs qui aimeraient pouvoir mettre un nom sur chaque figure et se rendre compte des caractères, des passions de chacun des acteurs de cette scène. Les nombreux personnages du tableau de M. Matejko restent des inconnus, des indifférents, dont le public examine froidement la pantomime plus ou moins énergique.

Au milieu d'une vaste salle, dont les dalles sont recouvertes en partie par un tapis, un vieillard grave, soucieux, au visage sanguin, à longue barbe blanche, est agenouillé devant un pupitre où est posé le livre des Évangiles. Ce vieillard est sans doute le roi Sigismond³⁹. Il tient d'une main un rouleau de papier revêtu d'un large sceau, et étend l'autre main sur le texte sacré que lui présente un évêque vénérable. A la droite de celui-ci, un gentilhomme, debout, vêtu d'une houppelande de velours noir bordée de fourrure, tient à la main un crucifix d'ivoire, qu'il lève en l'air par un geste plein de dignité. Derrière le roi, sont agenouillés des sénateurs, des hommes de guerre, qui prêtent avec enthousiasme

le serment de défendre l'unité des deux nations. Plus à droite, deux hommes, debout, témoignent leur joie en se serrant la main. Les princesses, les dames des deux cours, placées dans les stalles qui bordent la salle, contemplent avec recueillement l'imposante cérémonie.

A gauche, au premier plan, un vieux nonce, aveugle et courbé par les années, s'appuie sur le bras d'un gentilhomme et se soulève de son fauteuil, avec une ardeur sénile, pour prêter le serment. Plus loin, un cardinal octogénaire étend ses mains tremblantes et bénit les patriotes. A ses côtés sont debout deux boyards, l'un en pourpoint vert sombre garni de fourrure, et l'autre en riche vêtement brodé d'or. Derrière celui-ci, un vieillard, dont on ne voit que la tête, se penche vers un jeune seigneur vêtu de bleu clair, et semble lui donner des explications. D'autres gentilshommes se pressent sur une estrade.

Au fond de la salle s'ouvrent deux fenêtres entre lesquelles se déploient les bannières de Pologne et de Lithuanie.

Le premier mérite du tableau que nous venons de décrire, c'est la clarté de la composition. Sans connaître le fait historique, on comprend immédiatement que les gens qui sont réunis là prêtent un serment solennel et sont animés de sentiments patriotiques.

[s. 401] On ne reprochera pas à M. Matejko, comme à M. Tony Robert-Fleury, d'avoir déplacé l'intérêt

de la scène et abusé des poncifs. Ici, – sauf le jeune page agenouillé à droite, sur le devant du tableau, tournant le dos à la cérémonie, et qui ne semble mis à cet endroit que pour faire repoussoir, – tous les personnages sont bien en situation ; tous sont unis d'intention avec le vieux roi qui jure de faire respecter le nouveau pacte ; leurs mouvements, leurs gestes, leurs regards convergent vers le même but.

La solennité de la scène est rendue sans emphase. Les attitudes sont justes ; les têtes d'un caractère bien individuel pour la plupart, respirent un enthousiasme grave et presque religieux.

Nous avons dit que le dessin avait, dans son énergie même, quelque peu de lourdeur ; mais le sujet comportait jusqu'à un certain point cette exagération de force ; ces hommes du Nord aux formes robustes, à la stature gigantesque, au visage martial, aux grandes barbes touffues, aux épais vêtements de velours et de brocart, surchargés de broderies d'or et garnis de fourrures, ne voulaient pas être peints comme des damoiseaux. Au reste, autant M. Matejko accuse avec largeur les grandes lignes, les masses de son tableau, et semble peu préoccupé des banales élégances du style classique, autant il apporte de finesse, de recherche, dans l'exécution des accessoires.

On a comparé M. Matejko à Paul Delaroche et à M. Louis Gallait ; selon nous, il a plus de vigueur, mais moins

d'esprit que le premier, plus d'originalité, mais moins de chaleur et d'harmonie que le second.

Charles Clément, *Exposition de 1870*, „Journal des Débats”, 1870, 19 V

C'est en 1865, si je ne me trompe, que M. Matejko, peintre polonais d'un véritable talent, a débuté à Paris. Son grand tableau, représentant un épisode de l'histoire de Pologne avait été remarqué par son caractère dramatique. L'ouvrage que M. Matejko expose cette année, *l'Union de Lublin*, se recommande par les mêmes qualités. « Le roi Sigismond-Auguste, dit le livret, les sénateurs et nonces de la Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Évangile et signent l'acte proclamant l'unité définitive des deux nations à la Diète de Lublin, le 18 août 1569. » Le roi, à genoux, tient d'une main la Constitution, et place autre sur l'Évangile que lui présente le prêtre. Près de lui, au milieu du tableau, un personnage, vêtu d'une grande robe de fourrure, présente le crucifix. A droite se trouvent plusieurs figures agenouillées, et au fond, debout, dans une tribune, la reine, entourée de quelques dames. La partie de gauche est surtout remarquable par deux figures assises au premier plan. Celle du vieillard⁴⁰,

⁴⁰ Biskup wileński Walerian Protasiewicz Szuszkowski.

³⁹ Typowa pomyłka w identyfikacji postaci. Zob. też recenzje Clémenta, Duparca, Goujona, Lafenestre'a, Ménarda i Saint-Victora.

qui, la main droite appuyée au bras de son fauteuil, penche le corps en avant, est pleine de caractère et d'énergie. On remarquera également, un peu en arrière, le nonce, vieillard⁴¹ impotent qui, de ses deux mains tendues, bénit cette scène auguste. Au point de vue purement historique, la composition de M. Matejko est bonne : elle s'explique bien ; tous les personnages concourent à l'action ; les têtes, les expressions, les pantomimes sont pleines d'énergie, de vérité, de caractère. On ne peut voir ce tableau sans ressentir quelque chose de l'émotion qui agite les représentants des deux nations, sans comprendre l'importance de la question qu'ils viennent de résoudre ; mais considérée sous le rapport purement pittoresque, la scène manque d'unité, de cohésion, d'ensemble ; les figures, surtout du côté droit, paraissent égrenées ; enfin, quoique ces défauts soient moins frappants dans ce tableau que dans le premier ouvrage exposé par M. Matejko, la localité est d'un ton violacé qui n'est pas agréable, les valeurs ne sont pas toujours exactes, la lumière est éparpillée et ne présente pas de masse. M. Matejko a beaucoup de savoir et d'habileté ;

il dessine bien et son exécution a de la hardiesse et d'originalité ; mais il a aussi de la violence, de l'exubérance, une tendance dramatique un peu brutale. Ce sont là des défauts qui accompagnent souvent la force, et dont on peut se corriger.

Henri Delaborde, *Le Salon de 1870*, „Revue des deux mondes”, 1870, t. VI, s. 700-701

La critique au contraire⁴² méconnaît ses devoirs, si elle marchandait à un peintre étranger, M. Matejko, les encouragements et les éloges. L'*Union de Lublin*, exposée par lui cette année, ne marque pas seulement un progrès sur les tableaux de sa main qu'on avait vus à Paris en 1865 et en 1867, et qui représentaient des scènes du même ordre. De toutes les œuvres appartenant au genre historique que contient le palais des Champs-Élysées, celle-ci est la meilleure, la plus fortement conçue. L'unité de la Pologne et de la Lithuanie, proclamée à Lublin en 1569 par le roi [s. 701] Sigismond-Auguste et par les nonces des deux nations, — tel est le thème, considérable au point de vue de l'histoire, mais en apparence assez dépourvu d'intérêt pittoresque, que M. Matejko a entrepris de développer. Et pourtant la vaste toile qui reproduit cette scène toute politique n'a ni la majesté gourmée ni la froideur d'une page of-

ficielle. La vie circule dans tous ces groupes de personnages réunis pour accomplir le même devoir, mais s'en acquittant chacun suivant les différences que comporte l'inégalité des âges, des caractères ou des fonctions. Ici un vieux cardinal bénit de ses mains débiles ceux qui prêtent serment, tandis qu'un seigneur, debout derrière le fauteuil du prélat, les observe d'un oeil scrutateur ; là les fronts s'inclinent et les mains se joignent pour la prière à côté de quelques bras qui se lèvent, de quelques regards passionnés qui cherchent le ciel pour le prendre à témoin de la foi jurée et du châtiment promis à quiconque oserait la trahir. Partout une dignité sans emphase, une animation sans violence, une variété sans confusion ; partout aussi une remarquable justesse dans le choix des types et la définition des physiognomies. Avec un instinct plus franc des vérités caractéristiques et une plus profonde sincérité dans la manière, le talent de M. Matejko rappelle celui de M. Gallait. Comme l'*Abdication de Charles-Quint*⁴³ du peintre belge, l'*Union de Lublin* réussit à transformer un sujet d'apparat en une scène dramatique. En outre, bien

que trop martelée souvent, bien que taillée en quelque sorte à facettes, l'exécution de cet ouvrage a dans le coloris une solidité et dans le dessin une rigueur que le *Charles-Quint* du palais de justice à Bruxelles n'offre pas, si nous avons bonne mémoire, au même degré.

Arthur Duparc, *Le Salon de 1870*, Paris 1870 (extrait du „Correspondant” [t. 46, nr 5, 10 VI, s. 929-955]), s. 9

En face de ce tableau⁴⁴, se trouve celui de M. Matejko. Nous assistons à la *Diète de Lublin* : Dans une vaste salle aux riches tentures, se trouvent réunis les plus grands seigneurs de la Pologne et de la Lithuanie. En présence du vieux roi Sigismond, déjà presque perclus, sénateurs et nonces viennent tour à tour s'agenouiller et consacrer, par un serment prêté sur l'Évangile, l'union définitive des deux peuples. — Cette œuvre est de tous points très-remarquable. La couleur est extrêmement riche ; l'artiste a su varier les mouvements et donner aux personnages de fières expressions ; les vêtements et les étoffes, peints avec une grande recherche de détail et un fini très-minutieux, ne nuisent en rien à l'unité du tableau. Je ne trouve à reprendre que la figure du jeune page agenouillé dans le coin à droite : elle est inutile et prétentieuse. M. Matejko,

⁴¹ Arcybiskup Stanisław Hozjusz.

⁴² W poprzednim akapicie Delaborde krytycznie ocenia obrazy Puvisa de Chavannes *Décollation de saint Jean-Baptiste i Madeleine au désert*.

⁴³ 1840, Salon 1841. Bruksela, Musée des beaux-Arts. W XIX wieku obraz znajdował się w Pałacu Sprawiedliwości w Brukseli.

⁴⁴ T. Robert-Fleury'ego.

dont le nom n'est pas nouveau pour nous, a fait une belle oeuvre, la meilleure de toutes celles dont j'ai parlé jusqu'ici.

Edmond Duranty, *Le Salon de 1870*, „Paris-Journal”, 1870, 12 V

[...] les demoiselles de M. Chazal [il. 50]⁴⁵, qui se sont déshabillées pour savoir si les crabes pincient bien, me semblent devoir réjouir beaucoup le vieux Turc de M. Zô, rêvant devant des houris peintes avec de l'eau très dérougée.

Gelé, glacé, affligé par le triste sort de toutes ces demoiselles, je me bâte de me réfugier auprès de *La bataille des Houppelandes*.

C'est en effet un ruissellement de vieilles houppelandes, de vieilles barbes et de vieux sabres, qu'un Polonais, respectueux envers l'histoire, M. Matejko, déroule pour punir les amis du nu, et nous apprendre que à l'académie de Cracovie on a beaucoup admiré Gallait et Robert-Fleury. Le tableau de M. Matejko est une violente réaction contre le nu, un tableau de frileux. Ce qu'il y a de pans, de lés d'étoffes surabondants, de tapis et de

⁴⁵ Charles-Camille Chazal (1825-1875), *Zabawa z krabami*. Carcassonne, Musée des Beaux-Arts.

⁴⁶ Teatr Porte-Saint-Martin w Paryżu (Bd Saint-Martin 16).

grandes barbes, servirai à vêtir et réchauffer toutes les nudités du Salon. Ce tableau sent la médaille à cent pas à la ronde. Tous les vieillards qui sont là-dedans semblent consternés par le débordement de leurs robes, qui fait penser à l'homme d'Hoffmann dont les basques d'habit s'allongeaient toujours, toujours, derrière lui. Autrement, peinture des plus sérieuses et des plus chaudes, et qui embellirait certainement le foyer de la Porte-Saint-Martin⁴⁶, où elle serait bien placée.

Ernest Fillonneau, *Salon de 1870*, „Moniteur des Arts”, 1870, t. 13

7 VI

M. Bonnat est toujours un des plus grands coloristes de ce temps-ci, mais son tempérament de peintre, malgré sa vigueur, continue à mieux réussir les tableaux de chevalier que les ouvrages plus importants. Il y a, dans ses figures de grandeur nature, je ne sais quoi de rugueux et d'empâté qui heurte le regard et neutralise l'harmonie. Autant l'on admire, dans une *Rue à Jérusalem*, la finesse du coloris et le sentiment de ces petits personnages si bien venus, si charmants, autant l'on regrette que la *Femme fellah et son enfant* n'aient pas la simplicité de facture désirable. M. Bonnat semble compromettre ses oeuvres en les terminant. Nous donnerions tous ses tableaux pour une seule de ses esquisses.

10 VI

Ce que nous reprochions à la facture de M. Bonnat, dans ses ouvrages de grande dimension, on peut le reprocher aussi à l'*Union de Lublin* de M. Matejko, dont le talent et le succès ne sont d'ailleurs contestés par personne. Un souffle profondément dramatique s'exhale de sa toile, certaines figures ont une noblesse rare, et le coloris est splendide, mais le sujet ne s'explique pas de lui-même, la composition manque un peu de clarté, et la peinture offre cet aspect rugueux que nous critiquions chez M. Bonnat. Il ne faudrait pas nous supposer, d'après cela, une prédilection sans bornes pour une peinture lisse : la marge est grande entre le genre porcelaine et le genre plan en relief : ce n'est même pas une question de fini, car le tableau de M. Matejko nous semble assez fait, mais c'est une affaire de procédé et de couteau à palette.

Henry Fouquier, *Salon de 1870*, „Français”, 1870, 27 V

Les peintres d'histoire véritablement dignes de ce nom sont tellement rares au Salon, qu'on peut parler de leurs oeuvres au milieu de celles des peintres de genre. Peinture d'histoire et peinture de genre tendent visiblement à se confondre parmi nous. C'est chez un étranger, M. Matejko, élève de l'Académie de Cracovie, que nous

trouvons un des meilleurs spécimens de la peinture d'histoire, telle qu'on l'entendait autrefois. Par ses dimensions, et plus encore par les qualités de la composition et de l'exécution, le tableau intitulé l'*Union de Lublin*, placé dans le salon d'entrée, vis-à-vis celui de M. Tony Robert-Fleury, nous rappelle les bons exemples d'un genre que la protection officielle risque fort de ne pas sauver. [...]

Cet événement historique se passe le 18 août 1569. C'est à dire que le peintre a eu la ressource de nous montrer ses personnages, habilement groupés autour de l'évêque qui reçoit leurs serments, vêtus des costumes les plus éclatants. Les Polonais, on le sait, adorent les brillants uniformes ; cette race, comme le disait finement M. Cherbuliez dans un roman d'une observation charmante⁴⁷, adore le plumet : et les sénateurs de la Diète de Lublin ont largement sacrifié à ce goût national. Ce ne sont que riches fourrures, manteaux aux couleurs voyantes, armes enrichies de pierreries. Cette beauté de la mise en scène donne un grand intérêt au tableau de M. Matejko, malheureusement trop couvert de reflets, que le mauvais jour du Salon exagère

⁴⁷ Prawdopodobnie *L'Aventure de Ladislas Bolski*, Paris 1869 (powieść była drukowana najpierw w „Revue des deux mondes”, a w 1879 została przerobiona na sztukę teatralną).

encore. A Cracovie, cette toile doit avoir un autre mérite, qui nous échappe en partie : celui de flatter les traditions nationales, et de faire peut-être revivre l'espérance au coeur d'un peuple qui a de bien autres raisons que celles de la langue pour réclamer une autonomie odieusement arraché à son courage impuissant.

Victor Fournel, *Le Salon de 1870*, „Gazette de France”, 1870, 4 V

Vis à vis le *Dernier jour de Corinthe* s'étend une toile non moins vaste : l'*Union de Lublin* par M. Matejko, qui a voué son pinceau à l'illustration des annales de la Pologne. Avec la même entente de la mise en scène, le même sentiment à la fois patriotique et pittoresque, la même recherche de la couleur locale, de l'accent, du caractère, du costume ; la même fougue et la même vigueur expressive, on y trouve moins d'éclat que dans ses toiles précédentes. M. Matejko a éteint ou du moins amorti ses feux. Il a jeté

⁴⁸ Poniższego tekstu nie zna Antoinette Ehrard (*Théophile Gautier à la découverte des peintres polonais*, w: *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste. Actes du colloque international de Montpellier 1982*, Montpellier 1983, t. 1, s. 121-131).

⁴⁹ Od tego miejsca opis *Unii* został przedrukowany przez Émile Bergerata (skądinąd zięcia Gautiera) w recenzji wystawy 1878 („Journal officiel”, 1878, 6 X).

comme une gaze sur les éblouissements de sa riche palette, et il s'est ainsi rapproché davantage, malgré l'exubérance de son imagination et de sa verve, des harmonies que réclame l'histoire de la *nation en deuil*.

Théophile Gautier, *Salon de 1870*, „Journal officiel”, 1870, nr 150, 2 VI, s. 918⁴⁸

L'Union de Lublin, de M. Matejko, est un de ces faits d'histoire locale qui demandent quelques mots d'explication, car sans être un ignorant, on peut ne pas les savoir, ou tout au moins les avoir oubliés. « Le roi Sigismond-Auguste, les sénateurs et nonces de Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Évangile et signent l'acte proclamant l'union définitive des deux nations, à la diète de Lublin, le 18 août 1569 ». Il s'agit donc d'une de ces scènes d'apparat que M. Matejko excelle à rendre, et dont il réchauffe la froideur par la vivacité du sentiment patriotique. M. Matejko est élève de l'académie de Cracovie, et il fait honneur à l'enseignement qu'il a reçu, car ce Polonais est aujourd'hui un maître de première force. Il rappelle un peu Paul Delaroche pour sa manière de comprendre l'histoire, mais avec une puissance d'exécution que celui-ci n'eut jamais⁴⁹. Sa composition a l'aspect riche et fastueux qu'il convient à une solennité de ce genre. Le

roi Sigismond-Auguste, vêtu d'une robe de velours noir doublée de martre, se tient debout, un crucifix à la main. Au centre du tableau, près d'une table sur laquelle l'Évangile est ouvert, gardé par un nonce ou évêque habillé de blanc, les sénateurs, les nonces étendent les bras et jurent avec enthousiasme.

Le peintre a varié avec beaucoup d'art les mouvements de ces personnages, qu'anime un sentiment pareil et qui concourent à la même action. Un vieillard dont la longue barbe blanche descend sur un sarmar de velours bleu, s'avance au bord de son siège et, se soulevant à demi, le bras droit soutenu par un jeune homme en pourpoint de soie verte, tâche de diriger son serment dans la direction des Évangiles, car il n'a plus que la lumière intérieure, et depuis longtemps ses yeux sont éteints. En face de l'autre côté de la salle, un beau jeune homme, superbement vêtu, est assis sur une banquette et fait contraste avec le vieillard, tout en montrant que le commencement et la fin de la vie s'unissent dans la même pensée, — l'Union de Lublin. — L'artiste a tiré un parti merveilleux de ces costumes si riches, si élégants, si pittoresques de l'ancienne Pologne, qui mettaient à sa disposition le velours, la soie, le brocard, les fourrures, les bottes de maroquin, les colliers d'or, les armes étincelantes, tout un vestiaire magnifique fait exprès pour

la peinture, car l'histoire n'a pas toujours une garde-robe si bien montée. Peut-être même M. Matejko a-t-il poussé trop loin le rendu de ces détails et de ces accessoires : tel pan d'étoffe fait illusion, telle épée serait prise pour réelle par l'armurier, le crucifix que tient le roi est un chef-d'oeuvre de trompe-l'oeil ; Blaise Desgoffe n'exprimerait pas mieux les luisants et les reflets du métal. Cela ne veut pas dire que M. Matejko peigne moins bien les figures. Il sait leur donner de l'énergie, du caractère et du mouvement. Mais il est plus difficile de faire vivre un homme sur la toile que de copier avec une admirable justesse une garde d'épée ou un bras de fauteuil. Il faudrait que M. Matejko se résignât à quelques sacrifices dans les détails matériels, son oeuvre y gagnerait. La *Diète de Lublin* n'en est pas moins un tableau d'histoire. On pouvait reprocher à M. Matejko l'abus des tonalités noires et violettes. Il est en train de se corriger de ce défaut. Le coloris de la *Diète de Lublin* est d'une gamme plus chaude que celui du tableau exposé il y a quelques années, et qui avait motivé cette critique. L'artiste a su, par le ton fauve du cuir à ramages d'or qui tapisse la salle, par le scintillement des bijoux, par les blasons des bannières, par l'orfrois des brocarts, par la variété de couleur des costumes de la reine et de sa suite, par l'éclat des armures et l'accent vif de certains détails, rompre

cette uniformité noire que donne une grande assemblée en costume grave.

J. Goujon, *Beaux-Arts, Salon de 1870. Propos en l'air*, Paris 1870, s. 72-73

N° 1904

L'Union de Lublin
(Matejko)

Le vieux roi Sigismond, les sénateurs et *tutti quanti* font des serments sur l'Évangile.

Qu'est-ce que cela vous fait ?... et à moi donc ?

Il faudrait que je visse les intérêts engagés, les ficelles cachées dans ces intérêts divers ; mais Pologne ! Lithuanie ! Unité !... Pourquoi pas billet à La Chatre, fusillade, – que sais-je ?

Beau tableau, aux contours harmonieux. Par malheur étoffés, meubles et gens, tout est flasque comme l'énergie envolée de ces vieillards. Travail pénible, toile consciencieuse, – mais comme elle est âgée !

Georges Lafenestre, *Le Salon de 1870*, w: idem, *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, I (*Années 1868 à 1873*), Paris 1881, s. 152-154 (pierwodruk w „Moniteur universel”, 13 V 1870)

En face de la grande toile de M. Tony Robert-Fleury s'étale un tableau historique de même dimension,

l'*Union de Lublin*, par M. Jean Matejko, de Cracovie. L'aspect premier a quelque chose de lourd, d'opaque, de plâtreux³⁰ ; mais il faut traverser cette impression qui est courte : on en sera récompensé par la contemplation d'une oeuvre composée, logique, voulue. M. Matejko, par quelque côtés, tient à l'école anecdotique. Les détails qu'il saisit dans la nature ne révèlent pas toujours une observation [s. 153] bien puissante, mais il les relève et les agrandit par une certaine candeur robuste et je ne sais quelle bonhomie superbe que les étrangers, il faut le dire, presque seuls, apportent dans nos expositions parisiennes.

L'*Union de Lublin*, consacra l'union définitive de la Pologne et de la Lithuanie ; c'est une date importante dans l'histoire des peuples slaves. Il était facile à M. Matejko d'y voir les hommes et les choses par ce côté général et héroïque qui prête merveilleusement aux développements de l'art monumental et décoratif. M. Matejko a été moins ambitieux ou plus prudent ; il a représenté la scène du serment sur son théâtre exact, telle qu'elle a dû ou pu se passer.

Au milieu d'une vaste salle, richement tapissée, au fond de laquelle s'étage, sur une estrade, les dames parées des deux cours, un des seigneurs

³⁰ O podobieństwie tekstów Lafenestre'a i Ménarda zob. rozdział VI.

a saisi, sur l'autel, le crucifix d'argent et le dresse au-dessus des assistants. Le vieux roi Sigismond-Auguste, las, obèse, goutteux, s'agenouille, par un effort douloureux, devant le symbole sacré, et prête son loyal serment. A ses côtés, jurent comme lui, la main sur l'épée, tous ses gentilshommes, soldats robustes aux visages sanguins et aux barbes épaisses, vrais types de cette aristocratie polonaise, si belliqueuse et si magnifique. Les sénateurs, en robes de fourrure, les nonces, vêtus d'écarlate, se lèvent et tendent les mains de tous côtés. Un cardinal, infirme et aveugle, se fait à grand-peine soulever dans son [s. 154] fauteuil pour joindre sa voix cassée à ces voix viriles et pour bénir de ses mains tremblantes les patriotes glorieux qu'il ne peut plus voir. Dans cette scène mouvementée, pathétique, saisissante, toutes les attitudes sont justes, expressives, naturelles, sauf peut-être celle du jeune page sur le premier plan, dont le mouvement emphatique rappelle notre déplorable école de Versailles³¹. Cette oeuvre, forte et consciencieuse, offre matière de réflexion à nos jeunes artistes qui rétrécissent de plus en plus leur horizon. Presque tous les étrangers, d'ailleurs, les Belges, les Hollandais, les Suédois, les Hongrois

³¹ Chodzi o obrazy w muzeum historycznym w Wersalu, założonym w r. 1837.

³² O podobieństwie tekstów Ménarda i Lafenestre'a zob. rozdział VI.

luttent, cette année, à armes égales contre nous, dans le paysage, le genre, le tableau d'intérieur, comme dans l'art historique. Nous allons être débordés de tous côtés !

René Ménard, *Le Salon de 1870*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1870, I VI, s. 507-508

Cette qualité d'unité d'expression se retrouve cette année dans un très-grand tableau d'histoire, dû à un peintre polonais, M. Matejko. Nous avons à signaler dans son *Union de Lublin* des qualités d'autant plus intéressantes qu'elles appartiennent à un ordre d'idées tout à fait en dehors de la peinture française contemporaine. Le roi Sigismond-Auguste, les sénateurs et les nonces de la Pologne et de la Lithuanie prêtent serment sur l'Évangile et proclament l'unité définitive des deux nations à la diète de Lublin, le 18 août 1569. L'aspect de cette peinture a quelque chose de lourd et de plâtreux qui en rend la première vue peu séduisante³². Cependant, quoique le tableau ne soit pas conçu au point de vue de ce que nous appelons l'effet, c'est-à-dire qu'il n'offre pas de grandes masses d'ombres contrastant avec la lumière, il présente pourtant de l'unité comme disposition, et toute la scène est concentrée de façon à indiquer tout d'abord le serment.

L'événement dont ce tableau est destiné à consacrer le souvenir est un des plus importants de l'histoire de la Pologne. Bien que l'exécution un peu minutieuse semble appropriée à un tableau anecdotique plutôt qu'à un grand tableau d'histoire, et que certaines recherches montrent des préoccupations de chroniqueur, la conception de l'ensemble ne manque pas de grandeur. Tandis qu'un des personnages lève devant les assistants un crucifix d'argent, le roi Sigismond-Auguste, vieux et obèse, prête son serment à genoux. Autour de lui les gentilshommes, les sénateurs, les nonces tendent les mains avec enthousiasme. Toutes ces têtes ont un caractère individuel fortement prononcé et semblent des portraits. Mais l'artiste a très-bien su rendre, à travers la variété des types, l'unité du sentiment qui anime les personnages. Les costumes et les riches ornements d'or qui les couvrent sont peints avec une incroyable habileté, et les détails, bien que rendus avec la conscience d'un miniaturiste, restent dans la donnée générale de l'aspect et ne troublent aucunement l'ensemble. La recherche de l'expression dans les têtes est une chose dont on se préoccupe trop peu aujourd'hui en France, et, bien qu'il y ait dans notre peinture [s. 508] des qualités qu'on est loin de trouver au même degré chez les étrangers, ce doit être une leçon pour

nous ; nous finirons peut-être par nous apercevoir que, si nous avons beaucoup à donner aux étrangers, nous avons aussi quelque chose à leur demander en retour.

Olivier Merson, *Salon de 1870*, „Le Monde illustré”, 1870, t. 27, 2 VII, s. 7

M. Matejko, peintre polonais qui s'est formé à l'École de Cracovie, voue son talent à la représentation des grands faits historiques de son pays. L'Exposition universelle de 1867 a montré de lui une grande composition, la *Diète de Varsovie en 1773*, qui valut au peintre beaucoup d'honneur ; deux ans auparavant, au Salon de 1865, il s'était fait connaître par une oeuvre non moins importante et non moins remarquée, le *Prêtre Skarga à la Diète de Varsovie en 1604*³⁾, et, cette année, l'*Union de Lublin* confirme sa notoriété, achève d'assurer sa place parmi les artistes vraiment distingués de notre époque. D'une adresse de pinceau peu commune et d'une conscience rare, M. Matejko a fait de notables progrès depuis ses ouvrages de début qui péchaient par l'excès des détails, l'incohérence des figures, et, dans la co-

³⁾ Tytuł *Kazania Skargi niezgodny z katalogiem Salonu 1865* – na podstawie broszury L. S.

on

loration, par une grande prodigalité de tons noirs et laqueux. Il me semble sans doute toujours un peu enclin à forcer le rôle des étoffes ; chez lui, les accessoires ne le cèdent point encore assez aux personnes, le faste et la littéralité des ajustements le préoccupent au-delà de la juste mesure, et je voudrais qu'il se résignât quelquefois à plus de simplicité et de naturel. Cependant sa palette s'est améliorée au point de ne plus guère rappeler ses premiers penchants, et son tableau actuel, circonstance que je me hâte d'applaudir, développe une scène suffisamment claire, un sujet intelligiblement réalisé.

Ce qu'on appelle l'*Union de Lublin*, c'est la convention par laquelle les sénateurs polonais et les nonces lithuaniens déclarèrent définitive et irrévocable la réunion de la grande principauté de Lithuanie avec le royaume de Pologne, les deux pays conservant d'ailleurs leurs gouvernements distincts, sous un seul et même chef. Or, M. Matejko a représenté le roi Sigismond-Auguste au milieu d'une nombreuse assistance ; élevant un crucifix de la main droite, la gauche étendue sur le livre des Évangiles, il proclame l'accord solennel des deux nations, et les sénateurs, les nonces, les grands-officiers, des prélats, des cardinaux, ceux-ci debout, à genoux ceux-là, les uns assis, les autres montés sur des sièges, sa-

luent de vivats enthousiastes le nouveau pacte, et lui jurent fidélité et dévouement.

Il résulte de cette donnée beaucoup d'action et de variété. A droite, au second plan, se distingue la reine, Anna Jagellon, entourée de dames de la cour. Le roi, vêtu de noir, les deux personnages agenouillés près de lui, eux, couverts de riches habits, l'un tenant un glaive nu à la main, sont fort beaux comme geste et comme intention. Il y a bien sur cette toile trop de chevelures ébouriffées, de barbes en broussailles, et de doigts crispés ; je n'aime point le jeune page de l'angle droit, et la sénilité du cardinal de gauche m'oblige à sourire un peu. Cependant, avant de s'être arrêté à une seule critique, on relève des mérites de quoi défrayer un long examen. Toutes les têtes sont locales, tous les détails des vêtements et des accessoires d'une exactitude scrupuleuse, intérêt ethnographique et archéologique qui n'est pas à dédaigner, après tout. Mais principalement dans l'accent des expressions, la manière de grouper les figures, le caractère des poses, le pittoresque de l'effet, oui, rien de banal, de convenu ; au contraire, quelque chose d'étrange et de curieux qui plaît et contente, une saveur de nouveau qui singularise l'oeuvre et la détache de ses analogues. Et puis, examinez la tenue de l'exécution. Le dessin n'est pas très

ample, très-profond, ni le modelé très-large ; à cela près, néanmoins, que d'acquis, que d'habileté ! Je pourrais citer des visages ne laissant rien à désirer, des emmanchements auxquels je défie qu'on trouve à reprendre, des ajustements sans reproche, et partout se manifeste le travail d'une pensée active, d'une main loyale, souple, rompue à toutes les difficultés du métier. Qu'ajouterais-je encore ? Mon Dieu ! peu de chose ; mais, pour dire ma pensée entière sur cette peinture, je la déclare si remarquable, que, dans le genre, franchement, j'en ai peu vu à ce Salon, et à bien d'autres, d'aussi dignes de louanges.

Olivier Pichat, *Salon de 1870. Les 30 médailles du Gaulois*, „Gaulois”, 18 VI

Médaille d'honneur supplémentaire.

MATEJKO. – Ce tableau réunit la somme la plus considérable de talent du tout le Salon de 1870. C'est la puissance, le modelé, le fini, sans nuire à l'ensemble.

Je déclare qu'il est impossible de rien opposer à cette oeuvre accablante de force et de conception.

Avant d'aller plus loin, nous désirons nous faire bien comprendre. Nous n'entendons pas rectifier le ju-

gement si bien porté par le jury. Nous ne voulons, au contraire, que compléter par la pensée les aspirations, le bon vouloir de cette assemblée d'hommes d'élite appelés à juger leurs confrères, et auxquels les moyens matériels seuls ont manqué pour arriver au résultat désiré.

La médaille d'honneur décernée à M. Tony Robert-Fleury a été méritée deux fois à notre avis. Son tableau des *Événements de Pologne* est une oeuvre tellement hors ligne sous tous les rapports qu'il devait enlever la médaille d'honneur à sa première apparition.

Le *Dernier jour de Corinthe* n'ajoute rien pour nous au talent du jeune peintre. Cette toile affirme sa facilité, son style. Mais nous le savions capable de tout cela, et l'opinion publique lui avait déjà décerné la suprême récompense qu'il vient d'obtenir.

Si l'on avait été juste à temps envers Tony Robert-Fleury, Matejko, aurait pu recueillir la médaille d'honneur ce cette année.

Certainement Carolus Duran, flamboie de toute rutilante facture de son incomparable portrait. Mais il a moins prouvé jusqu'à présent que Tony Robert-Fleury et il n'a pas encore l'acquit ni la sûreté magistrale de M. Matejko, par exemple. Je suis

bien sur qu'il n'a qu'à vouloir pour y arriver et très vite.

Paul de Saint-Victor, *Salon de 1870*, „Liberté”, 1870, 22 V

On se souvient de l'immense toile représentant une épisode de l'histoire polonaise, exposée, il y a cinq ans, par M. Matejko. L'*Union de Lublin* est d'une dimension et d'une valeur à peu près égales. – « Le roi Sigismond, dit le livret, les sénateurs et nonces de la Pologne et de la Lithuanie, prêtent serment sur l'Évangile, et signent l'acte proclamant l'unité définitive des deux nations, à la Diète de Lublin, le 18 août 1569. » – Cette trop courte notice n'éclaircit point suffisamment une scène aussi compliquée. Le public français ignore généralement l'histoire polonaise, et l'annexion de la Lithuanie à la Pologne est un point de chronique locale englouti dans la nuit des âges. Il en résulte que l'oeil s'égaré au milieu du monde de figures qui peuplent ce grand tableau, comme dans une foule inconnue. On le regarde sans trop le comprendre, comme un drame écrit en langue étrangère. – Ceci dit, la vaste composition de M. Matejko a de l'aspect et du caractère. Au centre, le roi, à genoux, étend la main sur l'Évangile, que lui présente un évêque vénérable comme un patriarce. Derrière lui un dignitaire, en

robe de fourrure, arbore le crucifix d'un geste de vailleard levant son drapeau. – Sur le premier plan, un vieux Nonce octogénaire, appuyé sur un seigneur, se hausse de son fauteuil pour bénir. avec une sénile énergie ; plus loin des Magnats et des Castellans, l'épée nue au poing, costumés d'hermine ; un vieillard qui se penche sur un jeune prince comme pour lui expliquer le cérémonial auguste auquel il assiste ; à droite, la reine et les princesses rangées sur l'estrade qui borde la salle, çà et là d'autres personnages, dont la pantomime et l'expression nous échappent. Une sorte d'anarchie pittoresque éparille cette diète polonaise : il y a des vides entre les groupes ; l'action manque de masse et de noeud central. Mais, à défaut d'intérêt scénique, le tableau de M. Matejko a celui des types et des caractères. Il y a là d'héroïques figures, martiales et seigneuriales à la fois, rayonnantes de patriotisme et de chevalerie. En pied comme elles sont, elles semblent équestres. Cela vous transporte dans les Parlements en plein vent de la vieille Pologne ; cavalerie délibérante dont les votes étaient des cris et les outils des combats. – Le dessin est d'une rigueur et d'une insistance singulières ; il y a quelque chose de tendu dans son rendu opiniâtre. On peut aussi reprocher au peintre un luxe écrasant de costumes et l'abus du co-

loris violacé, qui désaccordait son premier tableau. Ajoutez, par endroits, une certaine exagération théâtrale inhérente au genre, et nous n'aurons plus qu'à louer cette composition vivante et savante, très supérieure,

pour le caractère et l'exécution, aux mélodrames de Paul Delaroche et de M. Gallait. – Un Gallait robuste et original, d'une race plus haute, d'une imagination plus vive et plus forte, on pourrait ainsi définir M. Matejko.

BIBLIOGRAFIA RECENZJI Z LAT 1865-1900

Zastosowano układ chronologiczny, a w ramach wystaw alfabetyczny.

+ Krzyżykiem wyróżniono pozycje nie uwzględnione we wcześniejszych polskich opracowaniach (Z. Cieszkowski, *Obce głosy o Matejce* (1886); M. Treter, *Matejko* (1939); J. Wiercińska, *Bibliografia*

(1957); *Polska bibliografia sztuki* (1976; dalej: PBS)).

* Gwiazdką wyróżniono pozycje, które udało się odszukać.

W nawiasie podano źródło informacji: wymienione wyżej opracowania lub kronikę bibliograficzną w „Moniteur des Arts” (MDA, 1880).

Salon 1865

1. + * Edmond About, „Petit Journal”, 1865, 21 V
2. + * Alphonse Audéoud, „Revue indépendante”, 1865, I VII, s. 748
3. + * Louis Auvray, *Exposition des beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 25 (pierwodruk: „Revue artistique et littéraire”)
4. + * Ernest Chesneau, „Constitutionnel”, 1865, 2 V, 30 V
5. * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1865, 21 V (wg Treter, Wiercińska)
6. * Maxime Du Camp, *Salon de 1865*, w: Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867 (pierwodruk: „Revue des deux mondes”, I VI 1865) (wg Treter, Wiercińska, PBS)
7. + * Augustin-Joseph Du Pays, „Illustration”, 1865, 13 V, s. 298, 24 VI, s. 399

8. + * Louis Gallet, *Salon de 1865. Peinture-sculpture*, Paris 1865, s. 10
9. * Théophile Gautier, „Moniteur universel”, 1865, 18 VI (wg Treter, Wiercińska, PBS)
10. + * Théophile Gautier fils, „Le Monde illustré”, 1865, 27 V
11. * Geronte [Victor Fourmel?], „Gazette de France”, 1865, 18 V (wg Treter, Wiercińska)
12. + * Félix Jahyer, *Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865*, Paris 1865, s. 76, 89-90
13. + * Léon Lagrange, „Correspondant”, 1865, s. 138
14. + * Louis de Laincel, *Promenade aux Champs-Élysées. L'Art et la Démocratie. Causes de décadence. – Le Salon de 1865. L'Art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine*, Paris 1865, s. 115 (pierwodruk: „Echo des provinces”)
15. + * M[athurin] de Lescure, „Revue contemporaine”, 1865, t. 45, mai-juin, s. 540
16. * Paul Mantz, „Gazette des Beaux-Arts” (dalej: GBA), 1865, 1 VI, s. 506 (wg Treter, Wiercińska, PBS)
17. + * Olivier Merson, „Opinion nationale”, 1865, 29 V, s. 3
18. + * Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], „Artiste”, 1865, 15 V, s. 219
19. + * Amédée de Noé (pseud. Cham), *Le Salon de 1865 photographié par Cham*, Paris 1865
20. + * Gonzague Privat, *Place aux jeunes! Causeries critiques sur le Salon de 1865*, Paris 1865, s. 82-85
21. + * Paul de Saint-Victor, „La Presse”, 1865, 28 V
22. * C. de Sault [Mme Guy de Charnacé], „Le Temps”, 1865, 9 V (wg Treter, Wiercińska)
23. + * Théophile Thoré (pseud. W. Bürger), *Salon de 1865*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 177 (pierwodruk: „Indépendance belge”, 1865)
24. + * Gustave Vattier, „Courrier du dimanche”, 1865, 25 VI
25. + * Claude Vignon [Noémie Cadiot], „Journal des Demoiselles”, 1865, t. 33, juin, s. 163

Wystawa światowa 1867

1. + * Charles Blanc, *Exposition universelle de 1867*, w: Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, s. 527-528 (pierwodruk: „Le Temps”, 6 XI)

2. + * Alexandre Bonnin, *Études sur l'art contemporain. Les Écoles française et étrangères en 1867*, Paris 1868, s. 25 (pierwodruk: „France”, VII-IX 1867)
3. + * Marius Chaumelin, *La Peinture à l'Exposition universelle de 1867*, w: Chaumelin, *L'art contemporain*, avec une introduction par W. Bürger, Paris 1873, s. 26 (pierwodruk: „Revue moderne” (ancienne „Revue germanique”), t. 41, 42, 1867)
4. + * Ernest Chesneau, *Peinture, sculpture. Nations rivales dans l'art*, Paris 1868, s. 144-145 (pierwodruk: „Constitutionnel”, 1867)
5. + * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1867, 1 VIII, s. 2
6. * Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle*, w: Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867, s. 306-310, 328 (pierwodruk: „Revue des deux mondes”, 1 VII) (wg Treter, Wiercińska)
7. + * Henry Fouquier, „Avenir national”, 1867, 18 IX
8. + * Léon Lagrange, „Correspondant”, 1867, août, septembre, t. 71 (n. s. t. 35), s. 1006
9. * Paul Mantz, GBA, 1867, 1 VIII, s. 141 (wg Treter, Wiercińska, PBS)
10. + * Paul Mantz, „Illustration”, 1867, 23 XI
11. + * Olivier Merson, *Beaux arts. La diète de Varsovie de 1773*, w: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*. Publication internationale autorisée par la commission impériale, Paris 1867, s. 474-475 i rycina
12. + * Théodore Pelloquet, „Le Monde illustré”, 1867, t. 21 (juillet-décembre), 9 XI, s. 290
13. + * Théophile Thoré (pseud. W. Bürger), *Exposition de 1867*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870, s. 433-434

Salon 1870

1. * Edmond About, „Soir”, 1870, 17 VI (wg Treter, Wiercińska)
2. + * Arthur Baignères, „Revue contemporaine”, 1870, 2^e série, t. 75, s. 499-500
3. + * Théodore de Banville, „National”, 1870, 16 V
4. + * Karl Bertrand, „Artiste”, 1870, 1 VI, s. 313
5. + * Marius Chaumelin, *Salon de 1870*, w: Chaumelin, *L'art contemporain*, Paris 1873, s. 399-401 (pierwodruk: „La Presse”, 1870)
6. * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1870, 19 V (wg Treter, Wiercińska)

7. * Henri Delaborde, „Revue des deux mondes”, 1870, 1 VI, s. 700-701 (wg Wiercińska, PBS)
8. P. Depelchin, „Le Monde”, 1870, 12 V (wg Treter, Wiercińska)
9. + * Arthur Duparc, *Le Salon de 1870*, Paris 1870, s. 9 (pierwodruk: „Correspondant” t. 46, nr 5, 10 VI, s. 929-955)
10. + * Edmond Duranty, „Paris-Journal”, 1870, 12 V
11. + * Ernest Fillonneau, „Moniteur des Arts”, 1870, 10 VI
12. * Henry Fouquier, „Français”, 1870, 27 V (wg Treter, Wiercińska)
13. * Victor Fournel, „Gazette de France”, 1870, 4 V (wg Treter, Wiercińska)
14. + * Théophile Gautier, „Journal officiel”, 1870, 2 VI, s. 918
15. Théophile Gautier (?), „Artiste”, 1870 (?) (wg Wiercińska)
16. + * J. Goujon, *Beaux-Arts. Salon de 1870. Propos en l'air*, Paris 1870, s. 72-73
17. Jeanne Herton, „Le Temps”, 1870, 22 V (wg Treter, Wiercińska)
18. * Georges Lafenestre, *Le Salon de 1870*, w: Lafenestre, *L'Art vivant. La peinture et la sculpture aux Salons de 1868 à 1877*, 1 (*Années 1868 à 1873*), Paris 1881, s. 152-154 (pierwodruk: „Moniteur universel”, 13 V 1870) (wg Treter, Wiercińska)
19. + * Alfred de Lostalot, „Illustration”, 1870, 11 VI, s. 423
20. * René Ménard, GBA, 1870, 1 VI, s. 507 (wg Treter, Wiercińska, PBS)
21. + * Olivier Merson, „Le Monde illustré”, 1870, t. 27, 2 VII, s. 7
22. + * Amédée de Noé (pseud. Cham), *Cham au Salon de 1870*, Paris 1870 (pierwodruk: „Charivari”)
23. * Petermann, „Revue Britannique”, 1870, mai, s. 221-222 (wg Treter)
24. * Olivier Pichat, „Gaulois”, 1870, 18 VI (wg Treter, Wiercińska)
25. + * Paul de Saint-Victor, „Liberté”, 1870, 22 V

Wystawa międzynarodowa 1871 (Londyn)

1. * René Ménard, GBA, 1871, 1 XI, s. 439 (wg Treter, Wiercińska, PBS)

Wystawa światowa 1873 (Wiedeń)

1. * René Ménard, GBA, 1873, 1 IX, s. 189 (wg Treter, Wiercińska)

Salon 1874

1. + Edmond About, „XIX^e Siècle”, 1874, przed 1 VI
2. + * Jules-Antoine Castagnary, *Salon de 1874*, w: Castagnary, *Salons*, t. II [1872-1879], Paris 1892, s. 117

3. + Marius Chaumelin, „Bien public”, 1874, 19 V
4. * Ernest Chesneau, „Soir”, 1874, 2 V (wg Treter)
5. + * Ernest Chesneau, „Soir”, 1874, 29 V
6. + * Ernest Chesneau, „Soir”, 1874, 21 VI
7. + * Ernest Chesneau, „Revue de France”, 1874, 30 VI, s. 765-766
8. + * Jules Claretie, *Salon de 1874*, w: Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1876, s. 222-224 (pierwodruk: „Indépendance belge”, 1874)
9. + * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1874, 28 V
10. * P. D., „Français”, 1874, 7 VI (wg Treter, Wiercińska)
11. + * Georges Dufour, *Salon de 1874*, w: Dufour, *Des Beaux-Arts dans la politique*, avec une Préface par Arsène Houssaye, Paris 1875, s. 191, 196-199
12. + * Arthur Duparc, „Correspondant”, 1874, t. 95 (Nouvelle série, t. 59), s. 1080
13. * Ernest Duviergier de Hauranne, „Revue des deux mondes”, 1874, 1 VI, s. 665 (wg Treter, Wiercińska)
14. * Louis Gonse, GBA, 1874, 1 VI, s. 505-508 (wg Treter, Wiercińska)
15. * Georges Lafenestre, „Moniteur universel”, 1874, 7 V, s. 618 (wg Treter, Wiercińska)
16. * Paul Mantz, „Le Temps”, 1874, 27 V (wg Treter, Wiercińska)
17. + * Marc de Montifaud [Marie-Amélie Chartroule de Montifaud], „Artiste”, 1874, 15 V, s. 399
18. * N..., „Gazette de France”, 1874, 12 V (wg Treter, Wiercińska)
19. + * Amédée de Noé (pseud. Cham), *Le Salon pour rire. 1874*, Paris 1874
20. + * Nestor Paturot, *Le Salon de 1874*, Paris 1874, s. 241 (pierwodruk: „Le National”)
21. * Jean Rousseau, „Figaro”, 1874, 3 V (wg Treter, Wiercińska)
22. * Votre voisin de l'avenue [Jean Rousseau], „Figaro”, 1874, 6 V (wg Treter, Wiercińska)
23. + * Paul de Saint-Victor, „Liberté”, 1874, 23 V
24. + * Armand Silvestre, „Opinion nationale”, 1874, nr 138, 21 V, s. 3
25. + * Albert Wolff, „Gaulois”, 1874, 1 V, s. 1
26. * Albert Wolff, „Gaulois”, 1874, 4 V (wg Treter, Wiercińska)
27. * X..., „Gazette de France”, 1874, 10 V (wg Treter, Wiercińska)

Salon 1875

1. + * Jules Claretie, *Salon de 1875*, w: Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1876, s. 316 (pierwodruk: „Indépendance belge”, 1875)

2. + * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1875, 16 V
3. * François Coppée, „Moniteur universel”, 1875, 11 V (wg Treter, Wiercińska)
4. M. De La Flécherye, „Le Monde”, 1875, 9 VI (wg Treter, Wiercińska)
5. * M. Esbé [Simon Boubée?], „Gazette de France”, 1875, 3 VI (wg Treter, Wiercińska)
6. Gustave Le Vasseur, „Français”, 1875, 24 V (wg Treter, Wiercińska)
7. + * Paul Leroi, „Art. Revue hebdomadaire illustrée”, 1875, t. II, s. 273-274
8. * Paul Mantz, „Le Temps”, 1875, 4 VI (wg Treter, Wiercińska)
9. * Anatole de Montaiglon, GBA, 1875, 1 VI, s. 520-521 (wg Treter, Wiercińska)
10. * Jean Rousseau, „Figaro”, 1875, 16 V (wg Treter, Wiercińska)
11. + * Paul de Saint-Victor, „Liberté”, 1875, 19 V
12. + * Armand Silvestre, „Opinion nationale”, 1875, nr 164, 14 VI
13. + * Edmond Texier (pseud. Baron Shop), „National”, 1875, 26 VI

Salon 1877

1. * Louis Gonse, GBA, 1877, 1 VIII (wg Treter)

Salon 1878

1. * Georges Lafenestre, „Moniteur universel”, 1878, 9 VIII (wg Treter)

Wystawa światowa 1878

1. + * Émile Bergerat, „Journal officiel”, 1878, 15 IX, 6 X
2. + * Charles Blanc, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, s. 363
3. * Émile Blavet, „Gaulois”, 1878, 9 V (wg Treter)
4. * Victor Champier, *L'Année artistique. Année 1878*, Paris 1879, s. 182-185 (wg PBS)
5. * Victor Cherbuliez, „Revue des deux mondes”, 1878, 15 VIII, s. 865-867 (wg Treter)
6. * Ernest Chesneau, „Moniteur universel”, 1878, 15 VIII (wg Treter)
7. + * Ernest Chesneau, *L'Éducation de l'artiste*, Paris 1880, s. 392, 395
8. * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1878, 2 V (wg Treter)
9. P. Depelchin, „Le Monde”, 1878, 16 VI (wg Treter)
10. + * Léonce Dubosc de Pesquidoux, *L'Art dans les deux mondes. Peinture et sculpture*, Paris 1881, t. 2, s. 139-147, 202

11. + * Georges Dufour, *Voyage autour du monde artistique. L'art contemporain. Champ de Mars – Palais de l'Industrie – Trocadéro*, Paris 1879, s. 45 (pierwodruk: „Investigateur”, 1878)
12. * Henry Fouquier, „Télégraphe”, 1878, 23 V (wg Treter)
13. + * Louis de Fourcaud, „Moniteur des Arts”, 1878, 10 V, 17 V
14. * Oscar Havard, „France illustrée”, 1878, 26 X (wg Treter)
15. * Paul Lefort, GBA, 1878, 1 VIII, s. 197-198, 203-204 (wg Treter, Wiercińska)
16. + * Camille Lemonnier, *Mes Médailles. Les médailles d'en face. Notes sur l'Exposition universelle*, Paris 1878, s. 33-34
17. + * Tullo Massarani, *L'Art à Paris*. Paris 1880, t. 2, s. 151-155
18. * Messire-Jean [Quentin Mairel], „Soir”, 1878, 28 VI (wg Treter)
19. + * Mario Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon universel de 1878, avec des dessins autographes...*, Paris 1879, s. 169-171
20. + * Albert Wolff, „Figaro”, 1878, 15 V (Supplément: *Figaro à l'Exposition*, s. 1)

1879

1. + * Oskar Berggruen, [Austrie], w: Victor Champier, *L'Année artistique. Deuxième année*, 1879, Paris 1880, s. 298-303

Salon 1880

1. * Edmond About, „XIX^e Siècle”, 1880, 24 V (wg Treter, Wiercińska)
2. + * Alceste [L. Énault?], „Moniteur des Arts”, 1880, 30 IV, s. 2
3. * S[imon] B[oubée], „Gazette de France”, 1880, 21 VI (wg Treter, Wiercińska, PBS)
4. + * Bernadille [Victor Fournel], „Moniteur universel”, 1880, 1 V (wg MDA)
5. + Daniel Bernard, „Univers illustré”, 1880, 8 V (wg MDA)
6. + * Bertall [Charles-Albert d'Arroux], „Paris-Journal”, 1880, 2 V (wg MDA)
7. * Bixiou [Gaston Jollivet?], „Gaulois”, 1880, 30 IV (wg Treter, Wiercińska)
8. + Philibert Bréban, „XIX^e Siècle”, 1880, 2 V (wg MDA)
9. + Brunclair, „Citoyen”, 1880, 19 V (wg MDA)
10. + * Philippe Burty, „République française”, 1880, 4 V
11. + * Philippe Burty, „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, s. 172 (pierwodruk: „Art”, 27 VI)

12. + * Victor Champier, *L'Année artistique. Troisième année, 1880-1881*, Paris 1881, s. 98-99 (pierwodruk: „Revue de France”, 1880, 15 VI)
13. * Philippe de Chennevières, GBA, 1880, 1 VII, s. 60 (wg Treter, Wiercińska)
14. * Ernest Chesneau, „Moniteur universel”, 1880, 24 VI (wg Treter, Wiercińska)
15. P. Depelchin, „Le Monde”, 1880, 13 V (wg Treter, Wiercińska)
16. + * Édouard Drumont, „Liberté”, 1880, 4 VI
17. + * Maurice Du Scigneur, *L'Art et les artistes au Salon de 1880, avec une introduction sur les Salons depuis leur origine*, Paris 1880, s. 79-80
18. + Léonce Dubosc de Pesquidoux, „Union”, 1880, 2 V (?) (wg MDA)
19. + * F. G. Dumas (dir.), „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, s. 26 (Silvestre), 38 (Burty), 103 (About), 131 (Ménard), 172 (Burty)
20. + * François-Guillaume Dumas (red.), *Catalogue illustré du Salon, contenant deux cents reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Deuxième année: 1880*, Paris 1880, s. 82 (rycinka)
21. + * A. E. [A. Echérac?], „Justice”, 1880, 3 V (wg MDA)
22. + * Louis Énault, „La Presse”, 1880, 4 V
23. + * Louis Énault, „Moniteur des Arts”, 1880, 7 V
24. + * Charles Flor, „National”, 1880, 4 V (wg MDA)
25. * Louis de Fourcaud, „Gaulois”, 1880, 30 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
26. + Gyp [comtesse de Martel de Janville], [powieść], po 1880
27. + * Arsène Houssaye (pseud. Frédéric de Syène), „Artiste”, 1880, mai-juin, s. 366
28. + * Joris-Karl Huysmans, *Le Salon officiel de 1880*, w: Huysmans, *L'Art moderne*, Paris 1883, s. 130 (pierwodruk: „Réforme”, 1880)
29. + * La Fare [Chalieu?], „Gaulois”, 1880, 21 V, s. 2
30. + Louis Leroy, „Charivari”, 1880, 5 V (wg MDA)
31. + * Stéphane Loysel, „Illustration”, 1880, 15 V (wg MDA)
32. * Paul Mantz, „Le Temps”, 1880, 20 VI (wg Treter, Wiercińska)
33. + * René Ménard, „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, s. 131 (pierwodruk: „Indépendance belge”, 17 V)
34. * Messire-Jean [Quentin Mairel], „Soir”, 1880, 27 V (wg MDA, Treter, Wiercińska)
35. * Émile Michel, „Revue des deux mondes”, 1880, 1 VI, s. 694 (wg Treter, Wiercińska)

36. + * André Michel, „Parlement”, 1880, 7 V (wg MDA)
37. + Elisée de Montagnac (pseud. E. de Mont), „Civilisation”, 1880, 22 V (wg MDA)
38. + * Nidrac, *Le Salon comique de 1880 illustré*, Paris 1880, s. 36
39. + * Henri Olleris, *Mémento du Salon de Peinture, de gravure et de sculpture en 1880*, Paris 1880, s. 8
40. + * Gonzague Privat, „Évènement”, 1880, 6 V (wg MDA)
41. + Emile Richard, „Mot d'ordre”, 1880, 7 V (wg MDA)
42. + * Armand Silvestre, „Estafette”, 1880, 5 V
43. + * Tout-Paris, „Gaulois”, 1880, 1 V (wg MDA)
44. + Henri Trianon, „Constitutionnel”, 1880, 11 V (wg MDA)
45. + * Th. Véron, *Dictionnaire Véron ou organe de l'Institut Universel des sciences, des lettres et des arts du XIX^e siècle (Section des Beaux-Arts)*, 6^e Annuaire. *Salon de 1880*, Paris 1880, s. 63, 200
46. + Pierre Véron, „Journal amusant”, 1880, 8 V (wg MDA)
47. + Vidi, „Union littéraire et artistique”, 1880, 25 V (Supplément) (wg MDA)
48. * Albert Wolff, „Figaro”. Supplément littéraire du dimanche, 1880, 2 V (de facto 30 IV?; Ehrard podaje: 1 V) (wg MDA, Wiercińska, PBS)
49. + „Architecte”, 1880, 8 V (wg MDA)
50. + „Lanterne”, 1880, 14 V (wg MDA)
51. + „Le Monde parisien”, 1880, 15 V (wg MDA)
52. + „Nouveau Journal”, 1880, 2 V (wg MDA)
53. + „Paix”, 1880, 12 V (wg MDA)
54. + „Pays”, 1880, 3 V (wg MDA)
55. + „Petit Journal”, 1880, 2 V, 6 V (?) (wg MDA)
56. + „Petit National”, 1880, 3 V (wg MDA)
57. + „Petite République française”, 1880, 12 V (wg MDA)
58. + * „Le Siècle”, 1880, 11 V (wg MDA)
59. + „Voltaire”, 1880, 2 V (wg MDA)

1880 (wystawa w Wiedniu)

1. + * L. Boelsche, *[Autriche]*, w: Victor Champier, *L'Année artistique. 1881-1882*, Paris 1882, s. 273, 276

1883 (wystawa w Rzymie)

1. * Alfred Darcel, GBA, 1883, 1 III, s. 279 (wg Treter, PBS)

Salon 1884

1. * Edmond About, „XIX^e Siècle”, 1884, 31 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
2. * C. Blanc (pseud.?), „Soir”, 1884, 10 VI (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
3. P. de Boutarel, „Le Monde”, 1884, 30 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
4. * Victor Champier, „Moniteur universel”, 1884, 30 IV (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
5. * Charles Clément, „Journal des Débats”, 1884, 23 V (wg Treter, Wiercińska)
6. + * Jules Comte, „Illustration”, 1884, 3 V, s. 287
7. * Henry Fouquier, „Gil Blas”, 1884, 1 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
8. * Louis de Fourcaud, „Gaulois-Salon”. Supplément du Gaulois, 1884, 30 IV, s. 3 (suplement jednorazowy) (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
9. * Oscar Havard, „France illustrée”, 1884, 21 VI (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
10. * Henry Houssaye, „Revue des deux mondes”, 1884, t. 63, 1 VI, s. 574 (wg Treter, Wiercińska)
11. Armand-Marie-Félix Jobbé-Duval, „Nation”, 1884, 7 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
12. La Roche, „Nancy”, 1884, mai/juin (wg Cieszkowski, Wiercińska)
13. Camille Lemonnier, „Réforme” (Bruksela), 1884, mai-juin (wg Cieszkowski, Wiercińska)
14. + Camille Lemonnier, *Les Peintres de la vie*, Paris 1888
15. + * Eugène Loudun, „Revue du monde catholique”, 1884, 15 VI, s. 851
16. Jean Louis, „République française”, 1884, 15 V (wg Cieszkowski, Wiercińska)
17. * Paul Mantz, „Le Temps”, 1884, 18 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
18. Méliot, „Revue libérale”, 1884, mai (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
19. * M. Meurville, „Gazette de France”, 1884, 27-28 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
20. + * Joséphin Péladan, „Artiste”, 1884, s. 432

21. Pierre Véron, „Journal amusant”, 1884, mai (wg Cieszkowski)
22. * Albert Wolff, „Figaro”, 1884, 30 IV (wg Cieszkowski, Treter)
23. Z..., „Journal de Bauge”, 1884, 10 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
24. „Fédération Artistique”, 1884, mai (wg Cieszkowski, Wiercińska)
25. „Français”, 1884, 9 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)
26. „Journal de Rouen”, 1884, 1 V (wg Cieszkowski, Wiercińska)
27. „Journal des Artistes”, 1884, 27 VI (wg Wiercińska)
28. „Nouvelliste de Rouen”, 1884, mai (wg Cieszkowski, Wiercińska)
29. „Paix”, 1884, 30 V (wg Cieszkowski, Wiercińska)
30. „Revue nouvelle”, 1884, 31 V (wg Cieszkowski, Treter, Wiercińska)

1884 (wystawa w Berlinie)

1. Guymon, „Télégraphe”, 1884, 7 IX (wg Cieszkowski, Wiercińska)

Salon 1887

1. * Marcel Fouquier, „XIX^e Siècle”, 1887, 23 VI (wg Treter, Wiercińska)
2. + * Louis de Fourcaud, „Revue illustrée”, 1887, t. 4 (juin-décembre), 15 VI, s. 5
3. + * Gustave Geffroy, „Justice”, 1887, 24 VI
4. Oscar Havard, „Journal universel”, 1887, 21 V (wg Treter, Wiercińska)
5. + * Félix Jahyer, „Entr'acte”, 1887, 8 V
6. + * Firmin Javel, „Art français. Revue artistique hebdomadaire”, 1887, 24 VII
7. * Paul Lafage, „Soir”, 1887, 26 V (wg Treter, Wiercińska)
8. * Georges Lafenestre, „Revue des deux mondes”, 1887, 1 VI, s. 621-623 (wg Treter, Wiercińska)
9. * Paul Mantz, „Le Temps”, 1887, 15 V (wg Treter, Wiercińska)
10. * Marcello [C. Lesenne], „Télégraphe”, 1887, 1 V (wg Treter, Wiercińska)
11. + * Alexis Martin, *Guide du visiteur. La Peinture et la sculpture au Salon de 1887. Supplément à la Gazette des Femmes* (numéro du 10 mai 1887), Paris 1887, s. 51
12. + * Victorien Maubry, „Témoin”, 1887, 16 V, s. 42
13. * Meurville, „Gazette de France”, 1887, 10 V (wg Treter, Wiercińska)
14. + * Charles Ponsonailhe, „Artiste”, 1887, s. 416
15. + * Mario Proth, „Mot d'ordre”, 1887, 25 VI

16. * Pierre de Soudeilles, „Le Monde”, 1887, 7 V (wg Treter, Wiercińska)
17. * Albert Wolff, „Figaro”, 1887, 30 IV (wg Treter, Wiercińska)
18. + „Courrier de l'Art”, 1887

1887 (Salon w Brukseli)

1. + * Camille Lemonnier, „Chronique des arts et de la curiosité”, 1887, s. 236

Wystawa światowa 1889

1. * Maurice Hamel, GBA, 1889, 1 IX, s. 253-254 (wg Treter, Wiercińska)
2. + * Henry Havard, „Revue de l'Exposition Universelle de 1889”, 1889, t. 2, s. 183
3. + * Georges Lafenestre, „Revue des deux mondes”, 1889, 1 XI, s. 149, 151
4. + * André Michel, „Journal des Débats”, 1889, 11 IX
5. + * Charles Ponsonailhe, *Les Artistes scandinaves à Paris. Précédée d'une étude générale sur l'art étranger à l'exposition de 1889*, Paris 1889, s. 4

1893 (nekrologi)

1. + * Henry Fouquier, „XIX^e Siècle”, 1893, 4 XI
2. + * „Le Temps”, 1893, 3 XI
3. + * „Indépendance belge”, 1893, 3 XI
4. + „Chronique des arts et de la curiosité”, 1893, nr 33, 4 XI, s. 262-263

1894 (Wystawa Krajowa we Lwowie)

1. * William Ritter, GBA, 1895, janvier, s. 63-72 (wg Wiercińska)

Wystawa światowa 1900

1. + * Louis de Fourcaud, „Gaulois du Dimanche”, 1900, 17-18 XI
2. + * Gustave Geffroy, *L'Exposition Décennale de la peinture*, w: Geffroy, *La vie artistique*, t. 7, Paris 1901, s. 145

SPIS KRYTYKÓW

Po nazwisku podane są w nawiasie daty życia autora, a następnie daty wystaw.

Znakiem (-) wyróżniono teksty, których z różnych względów nie odszukano, a wymienione w monografii Tretera i polskich bibliografiach, lub np. w kronice bibliograficznej „Moniteur des Arts” (1880).

Pseudonim podany w nawiasie po dacie wystawy oznacza, że recenzja ukazała się pod pseudonimem.

9. Karl Bertrand: 1870
10. Charles Blanc (ur. 1813, zm. 1882): 1867, 1878
11. Émile Blavet (ur. 1838, zm. 1910): 1878
12. Alexandre Bonnin (wł. Alexandre Bonnin de Fraysseix; ur. 1841, zm. 1899): 1867
13. Simon Boubée (zm. 1901): 1875 (M. Esbé), 1880 (S. B.)
14. P. de Boutarel: (-)1884
15. Philibert Bréban: (-)1880
16. Brunclair: (-)1880
17. Philippe Burty (ur. 1830, zm. 1890): 1880
18. Hector de Callias: 1865
19. Jules-Antoine Castagnary (ur. 1830, zm. 1888): 1874
20. Chalieu (Charlieu?): 1880 (La Fare)
21. Cham (wł. Amédée de Noé; ur. 1819, zm. 1879): 1865, 1870, 1874
22. Victor Champier (ur. 1851, zm. 1929): 1878, 1880, 1884
23. Claire-Christine de Charnacé (ur. 1830, zm. 1912): 1865 (C. de Sault)
24. Marie-Amélie Chartroule de Montifaud (ur. 1850?, zm. po 1898):
1. Edmond About (ur. 1828, zm. 1885): 1865, 1870, (-)1874, 1880, 1884
2. Alph. Audéoud: 1865
3. Louis Auvray (ur. 1810, zm. 1890): 1865
4. Arthur Baignères (zm. 1913): 1870
5. Théodore de Banville (ur. 1823, zm. 1891): 1870
6. Émile Bergerat (ur. 1845, zm. 1923): 1878
7. Daniel Bernard: (-)1880
8. Bertall (wł. Charles-Albert d'Arnoux; ur. 1820, zm. 1881): 1880

- 1865 (Marc de Montifaud), 1874 (Marc de Montifaud)
25. Marius Chaumelin (ur. 1833, zm. 1892): 1867, 1870, (-)1874
26. Philippe de Chennevières (ur. 1820, zm. 1899): 1880
27. Victor Cherbuliez (ur. 1829, zm. 1899): 1878
28. Ernest Chesneau (ur. 1833, zm. 1890): 1865, 1867, 1874, 1878, 1880
29. Jules Claretie (wł. Arsène-Jules Arnaud; ur. 1840, zm. 1913): 1874, 1875
30. Charles Clément (ur. 1821, zm. 1887): 1865, 1867, 1870, 1874, 1875, 1878, 1884
31. Jules Comte (ur. 1846, zm. 1912): 1884
32. François Coppée (ur. 1842, zm. 1908): 1875
33. P. D. : 1874
34. Alfred Darcel (ur. 1818, zm. 1893): 1883
35. M. De La Flécherye: (-)1875
36. Henri Delaborde (ur. 1811, zm. 1899): 1870
37. P. Depelchin: (-)1870, (-)1878, (-)1880
38. Édouard Drumont (ur. 1844, zm. 1917): 1880
39. Maxime Du Camp (ur. 1822, zm. 1894): 1865, 1867
40. Augustin-Joseph Du Pays (ur. 1804, zm. 1879): 1865
41. Maurice Du Seigneur (ur. 1845, zm. 1892): 1880
42. Léonce Dubosc de Pesquidoux (ur. 1829, zm. 1909): 1878, (-)1880
43. Georges Dufour (ur. 1849, zm. 1921): 1874, 1878
44. Arthur Duparc: 1870, 1874
45. Edmond Duranty (ur. 1833, zm. 1880): 1870
46. Ernest Duvergier de Hauranne (ur. 1843, zm. 1877): 1874
47. Arthur-Auguste d'Échérac (wł. Du Cluzeau d'Échérac; ur. 1832, zm. 1919): 1880 (A. E.)
48. Louis Énault (ur. 1824, zm. 1900): 1880
49. Ernest Fillonneau: 1870
50. Charles Flor (wł. Flor O'Squarr; ur. 1830, zm. 1889): 1880
51. Henry Fouquier (ur. 1838, zm. 1901): 1867, 1870 (również jako Raffey), 1878, 1884, 1893
52. Marcel Fouquier (ur. 1866, zm. po 1961): 1887
53. Louis de Fourcaud (ur. 1851, zm. 1914): 1878, 1880, 1884, 1887, 1900
54. Victor Fournel (ur. 1829, zm. 1894): 1865 (Geronte), 1870, 1880 (Bernadille)
55. Louis Fournier (ur. 1865, zm. po 1923): GBA 1899? (rec. książki)
56. Louis Gallet (ur. 1835, zm. 1898): 1865
57. Théophile Gautier (ur. 1811, zm. 1872): 1865, 1870
58. Théophile Gautier syn (ur. 1836): 1865
59. Gustave Geffroy (ur. 1855, zm. 1926): 1887, 1900
60. Louis Gonse (ur. 1846, zm. 1921): 1874, 1877 (o szytchu Redlicha)
61. J. Goujon: 1870
62. Guymon: (-)1884
63. Maurice Hamel: 1889
64. Henry Havard (ur. 1838, zm. 1921): 1889
65. Oscar Havard (1845-1922): 1878, 1884, (-)1887
66. Jeanne Herton: (-)1870
67. Arsène Houssaye (wł. Housset; ur. 1815, zm. 1896): 1880 (Frédéric de Syène)
68. Henry Houssaye (wł. Housset; ur. 1848, zm. 1911): 1884
69. Joris-Karl Huysmans (ur. 1848, zm. 1907): 1880
70. Félix Jahyer: 1865, 1887
71. Firmin Javel (ur. 1842): 1887
72. Armand-Marie-Félix Jobbé-Duval (ur. 1821, zm. 1889): (-)1884
73. Gaston Jollivet (ur. 1842, zm. 1927): 1880 (Bixiou)
74. La Roche: (-)1884
75. Paul Lafage: 1887
76. Georges Lafenestre (wł. Édouard-Georges Lafenêtre; ur. 1837, zm. 1919): 1870, 1874, 1878, 1887, 1889
77. Léon Lagrange (ur. 1828, zm. 1868): 1865, 1867
78. Louis de Laincel (ur. 1818, zm. 1882): 1865
79. Gustave Le Vavas seur (ur. 1819, zm. 1896): (-)1875
80. Paul Lefort (ur. 1829, zm. 1904): 1878
81. Camille Lemonnier (ur. 1844, zm. 1913): 1878, (-)1884, 1887
82. Paul Leroi: 1875
83. Louis Leroy (ur. 1812, zm. 1885): (-)1880
84. Mathurin de Lescure (ur. 1833, zm. 1892): 1865
85. Camille Lesenne (ur. 1851, zm. po 1919): 1887 (Marcello)
86. Alfred de Lostalot (wł. Alfred de Lostalot de Bachoué; ur. 1837, zm. 1909): 1870
87. Eugène Loudun (wł. Eugène Balleyguier; ur. 1818, zm. 1898): 1884
88. Jean Louis: (-)1884
89. Stéphane Loysel: 1880
90. Quentin Mairel: 1878 (Messire-Jean), 1880 (Messire-Jean)
91. Paul Mantz (ur. 1821, zm. 1895): 1865, 1867, 1874, 1875, 1880, 1884, 1887
92. Mme la comtesse de Martel (de Janville; ur. ok. 1850): (-)1880 (Gyp)
93. Alexis (?) Martin: 1887
94. Tullo Massarani (ur. 1826, zm. 1905): 1878
95. Victorien Maubry: 1887
96. Méliot: (-)1884
97. René Ménard (ur. 1827, zm. 1887): 1870, 1880, 1871, 1873
98. Olivier Merson (ur. 1822, zm. 1902): 1865, 1867, 1870

99. M. [Louis de] Meurville (zm. po 1892): 1884, 1887
 100. André Michel (ur. 1853, zm. 1925): 1880, 1889
 101. Émile Michel (ur. 1828, zm. 1909): 1880
 102. E. de Mont (wł. Élisée de Montagnac; ur. 1835, zm. 1895): (-)1880
 103. Anatole de Montaiglon (ur. 1824, zm. 1895): 1875
 104. Nidrac: 1880
 105. Henri Olleris: 1880
 106. Nestor Paturot: 1874
 107. Joséphin (zw. Sâr) Péladan (ur. 1859, zm. 1918): 1884
 108. Théodore Pelloquet (zm. 1867): 1867
 109. Petermann: 1870
 110. Olivier Pichat: 1870
 111. Charles Ponsonailhc: 1887, 1889
 112. Gonzague Privat (wł. Louis de Gonzague Privat; ur. 1843, zm. po 1892): 1865, 1880
 113. Mario Proth (ur. 1832, zm. 1891): 1878, 1887
 114. Émile Richard: (-)1880
 115. William Ritter: 1894
 116. Jean Rousseau (ur. 1829, zm. 1891): 1874, 1875
 117. Paul de Saint-Victor (wł. Paul Bins, comte de Saint-Victor; ur. 1825, zm. 1881): 1865, 1870, 1874, 1875
 118. Armand Silvestre (ur. 1837): 1874, 1875, 1880
 119. S. C. de Soissons: (-)1900
 120. Pierre de Soudeilles (wł. Octave Lacroix?): 1887
 121. Edmond Texier (ur. 1816, zm. 1887): 1875 (baron Shop)
 122. Théophile Thoré (ur. 1807, zm. 1869): 1865 (William Bürger), 1867 (William Bürger)
 123. Henri Trianon (ur. 1811): (-)1880
 124. Gustave Vattier: 1865
 125. Pierre Véron (ur. 1831, zm. 1900): (-)1880, (-)1884
 126. Théodore Véron: 1880
 127. Claude Vignon (wł. Noémie Cadiot; ur. 1832, zm. 1888): 1865
 128. Albert Wolff (ur. 1835, zm. 1891): 1874, 1878, 1880, 1884, 1887
 129. NN: 1880 (Tout-Paris)
 130. NN: (-)1880 (Vidi)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia nie obejmuje:

- literatury podanej w Aneksie I i nie uwzględnionej w przypisach;
- recenzji Salonów i wystaw – umieszczonych w Aneksie II.

I. Źródła

I. Materiały archiwalne

Kraków

Archiwum Państwowe:

IT 510: List Matejki do Floriana Cynka z 6 V 1865 (w liście błędna data 6 IV)

Biblioteka Czarotorskich:

rkp. 6817 I: H. Błotnicki, *Dziennik*, 1867

rkp. 7251 IV: Listy do Wł. Czarotorskiego: E. Januskiewicz, 25 I 1867; J. Sawicki, 11 VI 1867; H. Wyzin-ski, 11 VI, 17 i 31 VII, 3 IX 1867

rkp. 7255 III: L. Gadon, Listy do Wł. Czarotorskiego, 8 i 9 IX 1870

rkp. 7265 II: L. Gadon, Listy do Wł. Czarotorskiego

rkp. 7269 II: L. Gadon, List do Wł. Czarotorskiego, 18 III 1884

rkp. 7298 IV: *Korespondencja Władysława Czarotorskiego. Listy od osób różnych związane z wystawieniem obrazów Jana Matejki na wystawach w Paryżu i Krakowie*

Teki Emigrantów (Bitner): A. Bitner, List do Gadona, 19 III 1884

Biblioteka Jagiellońska:

rkp. 7688 II: K. M. Górski, *Chronologia do życia Matejki*

rkp. akc. 15/78: *Mémorial Album artystki malarki Anny Bilińskiej*

Muzeum Narodowe, Dom Matejki:

inw. 92453: *Nekrologi zagraniczne* (album wycinków)

rkp. IX/2755: Wł. Czarotorski, List do Matejki, 25 IV 1884

rkp. IX/2773: C. de Moisy, List do Matejki, 2 I 1880

rkp. IX/2854: List konsula francuskiego z Wiednia do Matejki, 11 I 1880

rkp. IX/2896: Jan Działyński, List z Arcachon do Matejki, 18 II 1873

rkp. IX/2902, 2903: J. Kossowicz, Listy do Matejki, 24 XI, 29 XII 1876
 rkp. IX/2904-2908: M. Krajewski, Listy do Matejki, z Paryża – 12 IV, 25 i 26 I, 6 II 1872, z Montrésor – 9 V 1871

rkp. IX/2909: M. Krajewski, Rachunek przewozu obrazu Matejki [do Londynu], 9 III 1871

rkp. IX/2953, 2954: Matejko, Listy do J. Kossowicza, 30 X, 4 XII 1876

rkp. IX/2968: Matejko, Pismo do narodu po ukończeniu *Joanny d'Arc*, 13 VI 1887

rkp. IX/2981: Matejko, Brulion telegramu do Wł. Czartoryskiego do Paryża, [30 IV (?) 1886]

rkp. IX/2985: Matejko, Depesza do J. Kossowicza do Paryża, 24 II 1878

rkp. IX/3126: M. Terke [dyrektor zarządzający austriackiego Kunstverein w Wiedniu], List do Matejki, 5 III 1887

rkp. IX/3128: L. de Fourcaud, Cztery listy do Matejki: 3 XI 1879, 3 i 4 VI 1880 i bez daty (czerwiec 1880)

rkp. IX/3403: Matejko, Brulion telegramu do M. Krajewskiego

Paryż

Biblioteka Polska:

MAM 1109: J. Matejko, Listy do J. Rustejki, 26 II, 25 III 1874

Akc. 3552: J. Matejko, List, 7 IX 1877

Bibliothèque de l'Institut:

Correspondance de M. Du Camp,

3763 nr 257: List L. Buloza, 10 VI 1867

3765 nr 221, 225, 226: Listy G. Moreau z lat 1864 i 1867

Bibliothèque Doucet:

M. Sévin, *Recherches sur l'historiographie de l'art: les publications périodiques 1600-1900*. Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Thuillier (Paris IV), Paris 1978 (maszynopis, sygn. 4° © 169)

Wrocław

Ossolineum:

rkp. 6790/II: Matejko, 2 listy i telegram do A. Surmackiego w Paryżu, 23 II, 10 III i po 1 IV 1865

2. Źródła publikowane do końca XIX wieku

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

L'art et les artistes devant la presse, „Moniteur des Arts”, 1880, 30 IV, 7, 14, 21, 28 V, 4 VI

Z. Astruc, *Le Salon de 1870*, „Echo des Beaux-Arts”. Journal hebdomadaire, 1870

A. A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris 1872

E. Bauer, *Tribunaux. Cour d'assises de la Seine. Fin de l'audience du 15 juillet. Présidence de M. Berthelin. Attentat commis sur la personne du Czar*, „La Presse”, 1867, 17 VII

F. Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897

M. Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie*, t. 1-31, Paris 1885-1902

Bixiou [Gaston Jollivet?], *Le Salon de Peinture. La Distribution des récompenses*, „Gaulois”, 1880, 30 IV

C. Blanc, *De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874*, „Le Temps”, 1874, 7 IV

G. Brunet, *Supplément à la dernière édition de ces deux ouvrages [Quérarda i Barbiera]*, Paris 1889

P. Burty, *Le Salon*, „Rappel”, 1870, 2 V

Ph. B. [Philippe Busoni], *Salon de 1834*, „Artiste”, 1834, t. 7

J.-A. Castagnary, *Salon de 1866*, w: Castagnary, *Salons*, Paris 1892, t. 1

– *Salon 1870*, w: Castagnary, *Salons*, Paris 1892, t. 1

– *Salon de 1875*, w: Castagnary, *Salons*, Paris 1892, t. 2

– *Salons*, t. 1-2, Paris 1892

V. Champier, *L'Année artistique*. Troisième année, 1880-1881, Paris 1881

H. Charlet, *La première du Salon*, „Gaulois”, 1874, 3 V

E. Chesneau, *A côté du Salon*, II. *Le Plein air*, „Soir”, 1874, 7 V

Z. Cieszkowski, *Obce glosy o Matejce*, „Przegląd Polski”, t. 76, 1885, s. 82-118 (i osobne odbicie, nieznanie „pomnożone co do treści”, Kraków 1885, 45 s.)

J. Claretie, *L'Art français en 1875*, „Art moderne”, septembre 1875
 – *La vie à Paris*, Première année, 1880, Paris 1881

H. Delaborde, *Salon de 1853*, „Revue des deux mondes”, 1853, 15 VI

– *Le Salon de 1861*, „Revue des deux mondes”, 1861, 15 VI

A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris 1886

G. Deschamps, *L'Historien de l'Impressionnisme*, w: Deschamps, *La Vie et les livres*, 3^e série, Paris 1896

– *Les Salons de 1891*, „Revue politique et littéraire. Revue Bleue”, 1891, t. 47, no 23 (6 VI)

M. Du Camp, *Le Salon de 1857*, Paris 1857

– *Salon de 1861*, Paris 1861

– *Salon de 1866*, w: Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 & 1867*, Paris 1867

S. Duchńska, *Listy z Paryża*, „Kłossy”, 1887, t. 45, nr 1151 i 1152

G. Dufour, *Salon de 1874*, w: Dufour, *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris 1875

T. Duret, *Salon de 1870*, w: Duret, *Critique d'avant-garde*, Paris 1885

L. de Fourcaud, *Paul de Saint-Victor*, „Gaulois”, 1882, 11 VII

V. Fournel (pseud. Bernadille), *Le jour du vernissage*, „Moniteur universel”, 1880, 1 V

– *Les oeuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des*

- arts. [*Le Salon*], „Correspondant”, 1889, t. 155, 25 V
- γ. *Nowiny paryskie*, „Bluszcz”, 1880, nr 16
- T. Gautier, *Salon de 1844*, „La Presse”, 1844, 26 III
- *Salon de 1850-51*, „La Presse”, 1851, 5 II
- G. Geffroy, *Salon de 1884*, „Justice”, 1884, 7 i 9 V
- P. Gille, *Causeries sur l'art et les artistes*, Paris 1894
- K. M. Górski, *Przegląd współczesnej naszej sztuki. Działalność Jana Matejki między r. 1863 a 1873*, „Biblioteka Warszawska”, 1895, t. 3, s. 274-289; t. 4, s. 490-510
- E. Hatin, *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française...*, Paris 1866
- G. d'Heylli [E. A. Poinsot], *Dictionnaire des pseudonymes*, 2^e éd., Paris 1869
- Internationale Ausstellung zu Paris 1867. Katalog der Österreichischen Abtheilung*, Zweite Auflage, Wien 1867
- T. T. Jeż [Z. Milkowski], *Korespondencja czasopisma „Kłosy”. Paryż. 3 czerwca 1867*, „Kłosy”, 1867, nr 102
- *Lutetiana. Jan Matejko kawaler Legii Honorowej*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1870, nr 134 (23 VII)
- *Od kolebki przez życie*, t. 1-3, Kraków 1936-1937
- La Fare [Chalieu?], *Artistes et Amateurs*, „Gaulois”, 1880, 21 V
- G. Lafenestre, *Le Salon et ses vicissitudes*, „Revue des deux mondes”, 1881, 1 V
- *La Tradition dans la peinture française*, Paris 1898
- A. de La Forge, *La peinture contemporaine en France*, Paris 1856
- C. Lemonnier, *Salon de Paris. 1870*, Paris 1870
- M., [Korespondencja z Paryża] *15 kwietnia 1867*, „Dziennik Literacki i Polityczny” 1867, nr 17, 23 IV
- *Korespondencja. Paryż, 4 maja 1867*, „Dziennik Literacki i Polityczny”, 1867, nr 20
- Z. M., *O tegorocznej wystawie obrazów w Paryżu*. II, „Czas”, 1853, nr 199, 1 IX
- T. Maleszewski, *Obraz Unii Lubelskiej Jana Matejki na wystawie sztuk pięknych w Paryżu*, „Tydzień polityczny, naukowy, literacki i artystyczny”, 1870, nr 27, 28
- Matejko i Munkacsy*, „Rola”, 1885, nr 9
- Courcy Mennith, *Le salon des refusés et le jury*, Paris 1863
- E. Mermet (éd.), *Annuaire de la presse française*, Paris, od 1879
- B. de Mezin, *Promenades en long et en large au Salon de 1870*, Paris (1870)
- A. Michel, *Les Salons de 1897. Ouvrage précédé d'une Étude sur les Salons au Palais de l'Industrie de 1857 à 1897*, Paris 1897
- Z. Milkowski (T. T. Jeż), *Sylwety emigracyjne*, Lwów 1904
- J. Mycielski, *Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy*, Kraków 1890
- Paryż, dnia 20 maja 1865 r.* [o obrazie Matejki na Salonie], „Biblioteka Warszawska”, 1865, t. 2
- Pogadanki o książkach i ludziach*, „Czas”, 1865, nr 124, 1 VI
- J.-M. Quéraud, *Les supercheres littéraires dévoilés. Galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des asteronymes...*, Seconde édition, considérablement augmentée par G. Brunet et P. Janet, t. 1-3, Paris 1869-1870
- T. R., *Korespondencja „Kraju”. Paryż, 8 maja*, „Kraj”, 1884, nr 19
- C. Sedelmeyer (ed.), *Christ before Pilate*, by M. de Munkacsy, Paris 1886
- M. Sokołowski, *Jan Matejko*, odbitka z „Przeglądu Polskiego”, 1895, t. 30 (oraz w: *Ze sztuki polskiej*. Wydanie wznowione, Kraków 1907, s. 4)
- A. Stevens, *De la modernité dans l'art. Lettre à M. Jean Rousseau*, Bruxelles 1868
- Sztuki Piękne*, „Tygodnik Mód i Nowości”, 1865, nr 30, 17/29 VII
- A. Świętochowski (pseud. Poseł Prawdy), *Liberum veto*. (*Matejko nie dostał medalu* [w Berlinie]. *Matejko gdy mówi. Dlaczego Makart, Munkaczy, Doré zwariowali*), „Prawda”, 1884, nr 43
- *Liberum veto*. (*List Munkaczego [do Matejki]. Trudna odpowiedź*), „Prawda”, 1884, nr 46
- S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897
- T. Thoré (pseud. W. Bürger), *Salon de 1868*, w: *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, Paris 1870
- G. Toudouze, *Albert Wolff: histoire d'un chroniqueur parisien*, Paris 1883
- Tout-Paris, *Au Salon*, „Gaulois”, 1880, 1 V
- Tout-Paris, [przedruk artykułu z „Gaulois”, 2 V], „Salon. Journal de l'exposition annuelle des Beaux-Arts”, 1880, nr 1
- P. Umiński, *Mistrz Matejko i uznanie jego zasług przez współczesnych*, odbitka z „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych” t. 2, 1894, nr 1/2
- G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*. Cinquième éd., Paris 1880; Sixième éd., Paris 1892-1893
- A. Wolff, *Le Salon de 1870*, „Figaro”, 1870
- Z wystawy, „Gazeta Narodowa”, 1867, nr 186, 14 VIII

3. Wydawnictwa źródłowe

- J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris 1990
- P. ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris 1996
- E. Delacroix, *Dzienniki*. Tekst francuski opracował A. Joubin, przełożyły J. Guze i J. Hartwig, Wrocław 1968

- E. Fromentin, *Correspondance et fragments inédits*. Biographie et notes par P. Blanchon [=J.-A. Mérys], Paris 1912
- T. Gautier, *Correspondance générale*, éd. C. Lacoste-Veysseyre, dir. P. Laubriet, t. 8, Genève 1993; t. 9, Genève 1995
- *Critique d'art. Extraits des Salons (1833-1872)*. Textes choisis, présentés et annotés par M.-H. Girard, Paris 1994
- *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. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*. Wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988
- M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, opr. K. Nowacki i I. Trybowski, Kraków 1993
- E. Grabska, M. Poprzeczka (opr.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce, 1700-1870*, wyd. 2, Warszawa 1989
- J. Laforgue, *Textes de critique d'art*, éd. M. Dottin, Lille 1988
- J. Matejko, *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, wyd. M. Szukiewicz, Kraków 1927
- List [do J. Rustejki], 11 IX 1874 (Kórnik, Bibl. Kórnicka), druk w: J. P., *Wielkie miłości wielkich ludzi. Listy Matejki*, „Dziennik Poznański”, 1938, nr 173, 31 VII
- J. Mehoffer, *Dziennik*. Opracowanie i komentarz J. Puciata-Pawłowska, Kraków 1975
- O. Mirbeau, *Combats esthétiques*, éd. P. Michel, J.-F. Nivet, t. 1-2, Paris 1993
- H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. 2-3 (antologia)
- C. K. Norwid, *Pisma*, t. 9: *Listy*, cz. 2, Warszawa 1938
- D. Riout, éd., *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989
- A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski i jego otoczenie. Korespondencja artysty*, Wrocław 1953
- É. Zola, *Écrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc-Adine, Paris 1991
- *Salons*, éd. F. W. J. Hemmings, R. J. Niess, Genève-Paris 1959
- *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*. Wybór i wstęp G. Picon. Opr. J.-P. Bouillon (1974). Przekład i posłowie H. Morawska, Warszawa 1982

II. Opracowania wydane po roku 1900

L'art en France sous le Second Empire. Grand Palais, Paris 1979

The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec.

- Ed. F. Haskell, A. Levi, R. Shackleton, Oxford 1974
- É. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, t. 3, Paris 1912
- A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, (1971), New Haven and London 1986
- *Le réalisme officiel du Second Empire*, w: *Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870*. Musée des Beaux-Arts, Chartres 1984
- J. W. Borejsza, *Emigracja polska po powstaniu styczniowym*, Warszawa 1966
- J.-P. Bouillon, *La critique d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle: nouvel aperçu des problèmes*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993
- *Introduction: 1879-1889*, w: J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris 1990
- *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, „Romantisme” 54, 1986
- (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, mai 1987, Saint-Étienne 1989
- J. Bouret, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neuchâtel 1972
- A. Brookner, *The Genius of the Future. Studies in French Art Criticism*. Di-
- derot, Stendhal, Baudelaire, Zola, The brothers Goncourt, Huysmans*, London-New York 1971
- Catalogue des tableaux, pastels, dessins, aquarelles, sculptures faisant partie de la collection Roger Marx*, Paris 1914
- Catalogue des tableaux [...] provenant de la collection de M. Louis de Fourcaud*. [...] Hôtel Drouot, [29 mars 1917], Paris 1917
- M.-C. Chaudonneret, *Du «genre anecdotique» au «genre historique»*. Une autre peinture d'histoire, w: *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Paris, Grand Palais, Piacenza, Palazzo Gotico, Paris 1995
- *Paul Delaroche (Paryż, 1797-1856) i historia nowożytna*. Tłum. M. Perek, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994
- *La Révolution de 1848 et les arts en France*, w: *Paris et Berlin dans la Révolution de 1848*, Sigmaringen 1995
- *Le Salon officiel. Le Livret, de la Révolution à la Troisième République*, w: *I cataloghi delle esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (Firenze 1988)*, Fiesole 1989
- P. ten-Doesschate Chu, *The Paris Salon as International Arena for Creative Competition*, w: *Kunstlerischer Austausch. Artistic Exchange*.

- Akten des XXVIII internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992)*, Berlin 1993, t. 1
- T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1985
- Dictionnaire de biographie française*, t. 1-19, Paris 1933-1995
- Diderot et l'art de Boucher à David: Les Salons 1759-1781*. Hôtel de la Monnaie, Paris 1984
- N. Dobreuil-Blondin, *Introduction: 1861-1878*, w: J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris 1990
- T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, Wrocław-Kraków 1957
- M. Dottin, *Jules Laforgue, salonnier, „Europe”*, 1985, mai, nr 673
- A. Ehrhard, *L'«impossible» salon de 1880*, w: J.-P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850-1900*, Saint-Étienne 1989
- *Théophile Gautier à la découverte des peintres polonais*, w: *Théophile Gautier. L'Art et l'artiste*, Montpellier 1983
- R. Esner, *Regards français sur la peinture allemande à l'Exposition universelle de 1855*, „Romantisme” 73, 1991
- A. B. Evans, R. Miller, *Jules Verne – wizjoner nie zrozumiany*, „Świat Nauki”, 1997, nr 6 (70)
- L. M. Fink, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington 1990
- S. Flescher, *Zacharie Astruc, Critic, Artist, and Japoniste (1833-1907)*, New York-London 1978
- F. Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, Paris 1960
- D. Gamboni, *Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle*, „Romantisme” 71, 1991
- Théophile Gautier. L'Art et l'artiste. Actes du colloque international de Montpellier 1982*, Montpellier 1983, t. 1-2
- J. Gintel, *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, wyd. 2, Kraków 1966
- Z. Gołubiew, A. Król, *Grottger. Wystawa w 150 rocznicę urodzin i 120 rocznicę śmierci Artysty*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988
- P. Grate, *Art, idéologie et politique dans la critique d'art*, „Romantisme” 71, 1991
- *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959
- S. Guégan, *Théophile Gautier, la critique en liberté*. Musée d'Orsay, Paris 1997 (Les Dossiers du musée d'Orsay, 62)
- G. H. Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954
- C. Härtl-Kasulke, *Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Piloty Weg zur Historienmalerei 1826-1855*, München 1991
- C. Heilmann, *Monachium i nowe europejskie malarstwo historyczne około lat 1840/1850*, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994
- F. de Hérain, *Les grands écrivains critiques d'art. Diderot, Stendhal, Musset, Baudelaire, Proudhon, Taine, Zola, Tolstoï, Valéry*, Paris 1943
- K. B. Hiesinger, J. Rishel, *L'art et ses critiques: une crise de principe*, w: *L'art en France sous le Second Empire*. Grand Palais, Paris 1979
- F. Hoesick, *Juljan Klaczko. Życie i praca*, Warszawa 1934 (Hoesicka pism zbiorowych tom dziewiąty) – *Paryż*, Warszawa 1923
- I. Jabłoński, *Wspomnienia o Janie Matejce*, Lwów 1912
- W. Kossak, *Wspomnienia*, oprac. K. Olszański, Warszawa 1971
- P. Krakowski, *Makart, austro-węgierski historyzm i Matejko*, „Rocznik Krakowski” 56, 1990
- J. Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990
- L. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826-1873)*, Wrocław 1994
- H. Kubaszewska, *Matejko Jan Alojzy*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. V, Warszawa 1993
- J. Lacambre, *Un style international en 1850: à propos de l'exposition Delaroche*, „Revue du Louvre”, 1984
- C. Lacoste-Veysseyre, *La critique d'art de Théophile Gautier*, Montpellier 1985
- H. Lafont-Couturier, *La maison Goupil ou la notion d'oeuvre originale remise en question*, „Revue de l'Art” 112, 1996
- G. Lebel, *Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1951, janvier-mars
- J. Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris 1959
- N. McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Cambridge 1991
- *Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet*, „Romantisme” 71, 1991
- *Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860*, „Quarante-huit/Quatorze” 5, 1993
- (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, Cambridge 1991
- P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London 1987
- *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press 1993

- M. Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-Siècle Parisian Art Criticism*, University Park 1992
- M. Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France. 1830-1848*, New Haven and London 1988
- P. Mathews, *Aurier's Symbolist Art Criticism and Theory*, Ann Arbor 1984 (2 wyd. 1986)
- W. Mickiewicz, *Emigracja polska 1860-1890*, Kraków 1908
- *Pamiętniki*, t. 1-3, Kraków 1926-1933
- C. Mitchell, *What is to be done with the Saloniers?*, „Oxford Art Journal” 10, 1987 (recenzja bibliografii Salonów II Cesarstwa Parsonsa i Ward)
- W. Molik, *Jan Działyński jako mecenas nauki i sztuki*, Warszawa 1974
- H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. 1
- *Kłopoty krytyka. Thoré-Bürger wśród prądów epoki (1855-1869)*, Wrocław 1970
- J.-M. Moulin, *Le Second Empire: Art et Société*, w: *L'art en France sous le Second Empire*. Grand Palais, Paris 1979
- M. Orwicz (ed.), *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, Manchester–New York 1994
- J. Paradise, *Gustave Geffroy and the Criticism of Painting*. New York and London 1985
- C. Parsons, M. Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge University Press 1986
- J.-M. Place, A. Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX^e et XX^e siècles*, t. 1-3, Paris 1973-1977
- J. Polanowska, *W Paryżu. Rzymie i w Wielkopolsce. Listy Marcelego Krajewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 47, 1985
- Polska bibliografia sztuki*, t. 1, cz. 2, Wrocław 1976
- M. Poprzęcka, *Akademizm* (1977), wyd. 3, Warszawa 1989
- *Matejko a akademizm*, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994
- Puvis de Chavannes (1824-1898)*. Grand Palais, Paris 1976
- Renoir*. Hayward Gallery London, Grand Palais Paris, Museum of Fine Arts Boston, 1985
- A. Richard, *La Critique d'art*, (3^e éd.) Paris 1968
- J. M. Roos, *Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid-1870s*, „Art Journal”, 1989, Spring
- L. Rosenthal, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914 (reprint Paris 1987)
- A. Ryszkiewicz, *Branicki i Matejko*, „Tygodnik Powszechny”, 1973, nr 39
- *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*, Warszawa 1989
- *Obraz Tony Robert-Fleury'ego „Warszawa 8 kwietnia 1861 r.”*, „Rocznik Warszawski” 13, 1975
- Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna 1981
- G. de Senneville, *Maxime Du Camp*, Paris 1996
- S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, wyd. 2, Kraków 1958
- J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions, from 1848 to 1870*, Princeton 1951
- R. Snell, *Théophile Gautier – a Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford 1972
- M. Song, *Art Theories of Charles Blanc, 1813-1882*, Ann Arbor 1984
- M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Geneva 1969
- K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, Warszawa 1993
- H. Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1855*, Wrocław 1990
- *Początki przemian w malarstwie monachijskim: wystawa malarzy belgijskich w 1843 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 50, 1988, nr 4
- H. Talvart, J. Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, t. 1-22, Paris 1928-1976
- M. Tourneux, *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870)*. *Essai bibliographique*, Paris 1919
- M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl*, Lwów–Warszawa 1939
- M. Tyrowicz, *Towarzystwo Demokratyczne Polskie 1832-1863*, Warszawa 1964
- P. Vaisse, *Avant-Propos*, „Romanisme” 71, 1991
- *Salons, expositions et sociétés d'artistes en France 1871-1914*, w: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna 1981
- *Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIX^e siècle*, „Romanisme” 73, 1991
- *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995
- M. Ward, *From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in late-nineteenth-century Paris*, w: *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, ed. M. Orwicz, Manchester–New York 1994
- H. C. White, C. White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris 1991
- J. Whiteley, *Exhibitions of contemporary painting in London and Paris, 1760-1860*, w: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, a cura di F. Haskell, Bologna 1981
- J. Wiercińska, *Bibliografia*, w: *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej*

- poświęconej twórczości artysty 23-27 XI 1953, Warszawa 1957
- S. Witkiewicz, *Matejko* [1908], w: Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Monografie artystyczne*, cz. 2, Kraków 1974
- R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993
- recenzja książki H. Żmijewskiej, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)* (Warszawa 1980), „Art History” 5, 1982, nr 3
- K. Wyczańska, *Polacy w Komunie Paryskiej 1871 r.*, Warszawa 1957
- W. Zawadzki, *Walka z „Rejtanem”*, „Problemy”, 1954, nr 2
- J. Zdrada, *Zmierzch Czartoryskich*, Warszawa 1969
- M. Zgórnjak, *Matejko i malarstwo środkowoeuropejskie w oczach krytyków francuskich (1865-1893)*, w: *Wokół Matejki. Materiały z konferencji*, Kraków 1994
- *O historyzmie w malarstwie XIX wieku*, „Ikonothea”, 1996, t. 11
- *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995
- „Le seul effort de peinture historique”. *Maxime Du Camp o Matejce*, w: *Sztuka i historia. Materiały sesji*, Warszawa 1992
- Zjednoczenie Emigracji Polskiej (1866-1870)*, Wrocław 1972

SPIS ILUSTRACJI

1. A. Deroy, *Widok Palais de l'Industrie w Paryżu*, 1855 (wg P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven and London 1987)
2. Plan Palais de l'Industrie podczas Salonu 1881 (wg E. G. Holt, *The Expanding World of Art, 1874-1902*, New Haven and London 1988)
3. Środkowa hala Palais de l'Industrie podczas Salonu 1880 (wg Holt, jw.)
4. Niedzielna publiczność w dziale sztuk pięknych wystawy światowej 1878 – drzeworyt, 1878. Paryż, Bibliothèque nationale de France (wg Mainardi, *The End of the Salon*, Cambridge University Press 1993)
5. Katalog Salonu 1870 (Muzeum Narodowe w Krakowie, Dom Matejki)
6. Fotografia portretowa Matejki z około r. 1867 (Dom Matejki, fot. Lp. 618)
7. Jan Matejko, *Kazanie Skargi*, 1864, Salon 1865. Warszawa, Muzeum Narodowe (wg Jan Matejko. *Album 15 obrazów*, Wiedeń 1895)
8. Alexandre Cabanel, *Portret Napoleona III*, Salon 1865. Baltimore, The Walters Art Gallery (fot. Muzeum)
9. Théodule Ribot, *Św. Sebastian*, Salon 1865. Paryż, musée d'Orsay
10. Adolphe Yvon, *Zdobycie fortu Malachow na Krymie 8 IX 1855*, Salon 1857 i wystawa światowa 1867. Wersal, Musée national du Château
11. Paul-Alexandre Protais, *Zwycięcy. powrót do obozu*, 1862, Salon 1865. Marsylia, Musée des Beaux-Arts (fot. Muzeum)
12. Adolf Schreyer, *Szarża artylerii gwardii cesarskiej na Krymie 16 sierpnia 1855*, Salon 1865. Paryż, musée d'Orsay (wg „Illustration”, 1865, t. 1)
13. Amédée de Noé, pseud. Cham, *Karykatura obrazu Schreyera Szarża artylerii (Le Salon de 1865 photographié par Cham*, Paris 1865)

14. Hippolyte Bellangé, *Kirasjerzy pod Waterloo*, 1865, Salon 1865. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (rysunek artysty według obrazu; wg J. Adeline, *Hippolyte Bellangé et son oeuvre*, Paris 1880)
15. Jean-Léon Gérôme, *Przyjęcie posłów syjamskich przez Napoleona III w Fontainebleau*, 1864, Salon 1865. Wersal, Musée national du Château (wg „Illustration”, 1865, t. 2)
16. Antonio Gisbert, *Lądowanie purytanów w Ameryce Północnej*, Salon 1865 (wg „Illustration”, 1865, t. 1)
17. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Dysputa w Poissy*, Salon 1840. Paryż, Bibliothèque-Musée de la Société de l’histoire du protestantisme français
18. Amédée de Noé, pseud. Cham, Karykatura obrazu Matejki *Kazanie Skarga* (*Le Salon de 1865 photographié par Cham*, Paris 1865)
19. Isidore Patrois, *Franciszek I i Rosso Fiorentino*, 1865, Salon 1865. Dijon, Musée des Beaux-Arts (fot. Muzeum)
20. Lawrence Alma-Tadema, *Fredegunda u łoża śmierci Pretekstata* (*Św. Pretekstat oskarża Fredegundę*), 1864, Salon 1865. Leeuwarden, Fries Museum (fot. Dikken & Hulsinga)
21. Amédée de Noé, pseud. Cham, Karykatura obrazu Alma-Tademy *Fredegunda u łoża śmierci Pretekstata* (*Le Salon de 1865 photographié par Cham*, Paris 1865)
22. Paul Delaroche, *Karol I znieważony przez żołnierzy*, 1836. Fot. ze zbiorów Matejki (Dom Matejki, fot. Lp. 586)
23. Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Galileusz przed Świętym Oficjum w Watykanie w r. 1632, 1847*, Salon 1847. Paryż, Luwr
24. Louis Gallait, *Książe Alba odbiera przysięgę* (wg „Gazette des Beaux-Arts”, 1870, I II)
25. Louis Gallait, *Abdykacja cesarza Karola V*, 1840, Salon 1841. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (fot. Muzeum)
26. Louis Gallait, *Ostatni hold oddany przez cechy brukselskie hr. Egmontowi i Hornes*, 1851, Salon 1852. Tournai, Musée des Beaux-Arts
27. Edouard de Bièfve, *Kompromis szlachty niderlandzkiej*, 1841. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (wg M. Schmid, *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig 1906)
28. Jules Breton, *Wieczór*, Salon 1865. Baltimore, The Walters Art Gallery (fot. Muzeum)
29. Jan Matejko, *Rejtan* (*Sejm warszawski w roku 1773*), 1866, wystawa światowa 1867. Warszawa, Zamek Królewski (wg *Jan Matejko. Album 15 obrazów*)
30. Pinot i Sagaire, *Widok terenów wystawy światowej*, 1867. Paryż, Bibliothèque nationale de France (wg P. Mainardi, *Art and Politics...*)
31. Sztuka francuska na wystawie światowej, 1867. Paryż, Bibliothèque nationale de France (fot. BN)
32. Rzeźba Vincenzo Veli *Ostatnie dni Napoleona* na wystawie światowej, 1867. Paryż, Bibliothèque nationale de France (fot. BN)
33. Uroczystość rozdania nagród przyznanych podczas wystawy światowej w Paryżu. Palais de l’Industrie, I VII 1867 („Illustration”, 1867, t. 2)
34. Tony Robert-Fleury, *Warszawa 8 kwietnia 1861* (*Masakra w Warszawie*), Salon 1866 i wystawa światowa 1867. Zamek w Montrésor (wg „Illustration”, 1866, t. 2)
35. Wielka rewia wojskowa w Longchamp urządzona na cześć cara Rosji i króla Prus, 6 VI 1867, przed zamachem Berezowskiego. („Illustration”, 1867, t. 1)
36. Stefano Ussi, *Wygnanie księcia Aten*, wystawa światowa 1867. Rzym, Galleria nazionale d’arte moderna
37. Ludwig Knaus, *Czeladnicy szewscy grający w karty*, 1861, wystawa światowa 1867. Marburg, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
38. Wilhelm von Kaulbach, *Wiek reformacji* (karton), wystawa światowa 1867 (wg ryciny)
39. Karl Theodor von Piloty, *Śmierć Cezara*, wystawa światowa 1867. Hanower, Niedersächsisches Landesmuseum
40. Sala austriacka na wystawie światowej 1867. Z prawej strony widoczny fragment obrazu Matejki. Paryż, Bibliothèque nationale de France (fot. BN)
41. Fragment katalogu Salonu 1870 (Dom Matejki)
42. Jan Matejko, *Unia lubelska*, 1869, Salon 1870. Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Muzeum Lubelskim (wg *Jan Matejko. Album 15 obrazów*)
43. Tony Robert-Fleury, *Ostatni dzień Koryntu*, Salon 1870. Paryż, musée d’Orsay (wg „Gazette des Beaux-Arts”, 1870, I VI)
44. Henri Regnault, *Salome*, Salon 1870. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art (wg „Gazette des Beaux-Arts”, 1872, janvier)
45. Bertall, *Koniec wystawy malarstwa* (karykatura obrazu Regnaulta *Salome*), 1870 („Illustration”, 1870, t. 1)
46. Mihály Munkácsy, *Ostatni dzień skazańca*, Salon 1870. Budapeszt, Galeria Narodowa
47. Gustave Courbet, *Brzeg morski w Étretat po burzy*, 1869, Salon 1870. Paryż, musée d’Orsay

48. Théodule Ribot, *Milosierny Samaritanin*, Salon 1870. Paryż, musée d'Orsay (do r. 1998 obraz był w depozycie w Muzeum Narodowym w Warszawie; wg *Akademizm w XIX wieku*. Muzeum Narodowe, Warszawa 1998)
49. Amédée de Noé, pseud. Cham, Karykatura obrazu Matejki *Unia lubelska* (*Cham au Salon de 1870*, Paris 1870)
50. Charles-Camille Chazal, *Zabawa na plaży*, Salon 1870. Carcassonne, Musée des Beaux-Arts
51. Paul Baudry, Portret Edmonda About, 1871
52. Charles Blanc (wg „Illustration”, 1882, t. 1)
53. Marie-Amélie Chartroule de Montifaud (wg J.-P. Bouillon et al. (éd.), *Promenade du critique influent*, Paris 1990)
54. Henri Delaborde (wg „Illustration”, 1899, t. 1)
55. Maxime Du Camp (wg „Illustration”, 1894, t. 1)
56. Henry Fouquier (wg „Illustration”, 1890, t. 1)
57. Théophile Gautier (wg „Illustration”, 1867, t. 1)
58. Paul de Saint-Victor (wg „Illustration”, 1881, t. 2)
59. Théophile Thoré (wg Bouillon, jw.)

JAN MATEJKO À PARIS

OPINIONS DE CRITIQUES FRANÇAIS 1865-1870

RÉSUMÉ

L'ouvrage est consacré à la présence parisienne de Jan Matejko (1838-1893), le plus grand peintre historique polonais de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'artiste se voua à illustrer l'histoire de la Pologne ; de même que les poètes romantiques de la première moitié du siècle, il a laissé une forte empreinte sur l'imagination collective des Polonais. Pendant toute sa vie, il fut lié à Cracovie, mais ce sont les succès remportés en France (une médaille pour ses débuts parisiens au Salon de 1865) qui décidèrent de sa carrière. Attachant beaucoup d'importance aux expositions parisiennes, Matejko envoya à dix reprises ses tableaux, habituellement de grand format, sur les bords de Seine. Ayant remporté le Premier Prix lors de l'Exposition universelle de 1867, il se trouva hors concours. Ses tableaux furent plus tard exposés aux Salons de 1870 (où il reçut la Légion d'honneur), 1874, 1875, 1880, 1884, 1887, et aux expositions universelles de 1878 (il obtint une médaille d'honneur) et de 1889.

Le premier chapitre présente au lecteur polonais la problématique relative à l'organisation et à l'évolution des Salons parisiens et des expositions universelles au XIX^e siècle. Le chapitre II porte sur l'évolution de la critique d'art au XIX^e siècle, notamment à l'époque de Matejko. Il comporte entre autres une présentation d'un groupe de cent cinquante auteurs de critiques, qui ont été identifiés, des expositions de 1865 à 1889 auxquelles des tableaux de Matejko furent montrés. Ces données statistiques, dont le caractère est purement indicatif, concernent leur formation et leur carrière professionnelle. Le chapitre III ordonne les faits qui relèvent de la participation de Matejko aux expositions parisiennes, de ses voyages en France (1865, 1867, 1870, 1880), ainsi que ceux concernant les personnes engagées dans ces entreprises, parmi lesquelles notamment (dès 1870) le prince Władysław Czartoryski et ses collaborateurs.

La partie suivante de l'ouvrage porte sur les opinions françaises au sujet des

tableaux de Matejko, exposés à Paris. A la suite d'une enquête pour les années 1865-1889, une bibliographie de près de deux cent cinquante comptes rendus a été élaborée ; il a été possible d'accéder à près de deux cents textes. Les notes de l'Introduction indiquent les sources bibliographiques exploitées lors de cette recherche. En dehors des divers dictionnaires et bibliographies, nous nous sommes basés sur d'anciennes monographies consacrées à Matejko, dont les auteurs avaient pu accéder aux coupures de presse rassemblées pendant la durée des expositions par le biais d'agences spécialisées (quant aux coupures de Matejko, la collection fut probablement détruite pendant la Seconde Guerre mondiale). Pour le Salon de 1880, nous avons utilisé la chronique bibliographique de la revue „Moniteur des Arts”, alors que pour le Salon de 1887 et l'Exposition universelle de 1889, nous avons consulté un album de coupures, conservé à Cracovie, ayant appartenu à la peintre Anna Bilińska. La liste des critiques et l'index alphabétique de leurs auteurs se trouvent dans la partie finale du livre. Quant aux chapitres d'analyse, ils traitent de la réception critique des tableaux de Matejko lors de trois expositions sous le Second Empire lorsque la position internationale de l'artiste s'était consolidé grâce aux médailles et distinctions reçues.

Le texte polonais du livre présente cette problématique dans le contexte des questions principales soulevées par la critique de l'époque.

Au Salon de 1865, le *Prêtre Skarga prêchant devant la diète de Cracovie (ou le Prêtre Skarga présageant la chute de la Pologne)*, un épisode du XVI^e siècle peu compréhensible pour les Français, fut généralement traité avec bienveillance en tant que début réussi. L'artiste était comparé à J.-N. Robert-Fleury, à Louis Gallait, mais surtout à Delacroix qui d'ailleurs était, aux yeux du jeune Matejko, un modèle digne d'être imité. D'habitude Matejko était considéré comme égal voire supérieur à ces prédécesseurs. Les critiques français auxquels échappait le contenu historico-politique de l'épisode, se concentrèrent sur la forme pour évaluer systématiquement les qualités et défauts du tableau. Ainsi fit-on un éloge de la composition, du dessin expert, de l'expression des personnages et des têtes, de même que du réalisme de la représentation historique. Cependant les défauts de l'espace, la coloration fautive et les effets de lumière donnèrent lieu à quelques réserves, de même qu'on reprocha à Matejko son absence de sacrifice du détail par rapport à l'ensemble et son penchant démesuré pour l'effet dramatique. Le *Prêtre Skarga* fut reconnu comme peinture

historique éminente, voire, selon certains, le meilleur tableau historique du Salon entier, se distinguant par l'échelle, la composition et la force de caractère ; le seul peut-être à remplir les exigences du genre. Il était évident néanmoins, ce que soulignaient les auteurs attachés aux anciens procédés, que ce n'était pas un tableau historique dans le sens académique traditionnel d'une peinture d'histoire. Les avis des critiques étaient partagés quant à la classification générique, ce qui était dû à l'évolution que traversait alors la peinture d'histoire.

Une autre toile de Matejko fut envoyée à Paris en 1867, à la salle autrichienne de l'Exposition universelle. La *Diète de Varsovie en 1773* (connue aussi sous le titre de *Rejtan* ou la *Chute de la Pologne*), avait donné lieu à une polémique en Pologne. Conformément aux tendances nouvelles de l'historiographie de l'époque, elle présentait les partages de la Pologne à la fin du XVIII^e siècle comme étant une faute des Polonais et même, elle accusait les acteurs de ces événements de haute trahison. Ce tableau au contenu fortement politique gagna Paris quelques années après l'insurrection de 1863, cruellement réprimée par les Russes, à une période qui connaissait encore, sur les bords de Seine, une vive sympathie pour la „nation en deuil”, mais à un moment aussi

où l'on posait les premières assises de l'alliance franco-russe à venir. L'attente contre le tsar Alexandre II, commis par Antoni Berezowski, Polonais émigré, lors d'une revue militaire à Longchamp, le 6 juin 1867, secoua l'opinion publique française et provoqua un changement momentané d'attitude à l'égard des Polonais. Le procès qui se déroula dans la première moitié du mois de juillet et lors duquel on reconnut à Berezowski des circonstances atténuantes, rapprocha pourtant de nouveau les Parisiens des problèmes polonais. On peut retrouver des échos de ces événements et de ces états d'esprit dans certaines critiques, notamment dans le texte intéressant de Maxime Du Camp. Le contexte politique a pu contribuer à la popularité du tableau qui, à ce qu'il paraît, attira les foules dans la salle d'exposition. S'agissant de la forme, l'oeuvre du peintre polonais provoqua cette fois plus de réserves, mais elle fut tout de même considérée comme la meilleure peinture de la section autrichienne. Il y eut même des critiques enthousiastes, par exemple celle d'Olivier Merson, pour qui, du point de vue de l'exécution, peu de tableaux français pouvaient être comparés à *Rejtan*. Le texte de Théophile Thoré, isolé dans son criticisme, lança, en 1867, un type nouveau en France de réactions aux compositions de Matejko.

Cette divergence d'opinions se fit voir au Salon de 1870. Une partie des critiques se prononcèrent plus nettement qu'auparavant pour la peinture moderne, en condamnant ou en ignorant les courants et les genres artistiques traditionnels. D'une part apparurent donc des critiques élogieuses, par exemple celle de Merson que l'on vient de signaler, et qui considérait l'*Union de Lublin* comme l'oeuvre la plus remarquable de toute l'exposition ; certains critiques, tel Marius Chaumelin, plaçaient le tableau de Matejko plus haut que la grande composition académique de T. Robert-Fleury, le *Dernier jour de Corinthe*, qui obtint une médaille d'honneur. L'*Union* fut comptée parmi les peintures anecdotiques - on cherchait à préciser les comparaisons communes avec Delaroche et Gallait ; certains critiques à goût conservateur la citaient comme exemple pour les artistes français qui négligeaient apparemment la peinture à nobles aspirations. Cependant d'autres textes laissaient entrevoir la conscience du fait que la formule présentée par Matejko appartenait désormais au passé. Tout en appréciant l'*Union* comme supérieure aux „mélodrames de Delaroche et de Gallait”, Paul de Saint-Victor remarquait en même temps une exagération théâtrale inhérente à ce genre de peinture. Les critiques de la jeune génération, liés

d'avantage aux courants modernes, ne prirent pas au sérieux le tableau de Matejko. Théodore de Banville insistait sur le penchant du peintre à reproduire des accessoires, de somptueux tissus et vêtements ; une description humoristique de l'*Union* illustrait la thèse selon laquelle l'amour du bibelot était devenu la dernière religion. Duranty désigna la toile du nom de *La bataille des Houppelandes*, alors que Zacharie Astruc, Philippe Burty et Camille Lemonnier omirent de mentionner Matejko. Il est un paradoxe spécifique que Matejko, qui - après avoir peint l'*Union de Lublin* - se croyait surtout reprocher, par les critiques, son style trop réaliste, défendait en effet déjà, aux yeux des partisans du réalisme, une cause perdue en raison de la thématique historique qu'il abordait. L'approche réaliste du détail et la correction historique ne satisfaisaient pas les partisans de la nouvelle peinture, alors que selon les traditionalistes, elles gâchaient l'effet plastique du tableau.

L'année 1870 voit naître une évaluation stéréotypée des tableaux de Matejko. Presque tous sont d'accord pour dire que ses compositions comportent une reproduction parfaite des détails, qu'elles sont riches en fragments excellents et très bien brossés. Mais en même temps, les reproches visent l'effet d'ensemble. Après 1870, ces reproches jouent un rôle de plus en

plus important, non seulement à cause des caractéristiques des tableaux ultérieurs de Matejko, mais aussi suite à l'évolution des attentes artistiques du public français. Les changements dans l'art après 1870, la spécialisation continue des critiques, de même que les changements politiques ont fait que l'évaluation des oeuvres suivantes de Matejko, qui continua de les envoyer

aux Salons et aux expositions parisiennes pendant presque vingt ans, évolua encore et, progressivement, elle devint de plus en plus critique.

Les annexes de l'ouvrage présentent au lecteur polonais les silhouettes des cinquante critiques cités et offrent un vaste choix de leurs textes dans la version originale.

Traduit par Uta Hrehorowicz

INDEKS OSÓB

Indeks nie obejmuje bibliografii ani spisu ilustracji.

Abélès Luce 51
 About Edmond 10, 11, 54, 59, 111, 121, 125, 126, 134, 135, 140, 205, 207, 209, 222-224, 253, 256, 286
 Adhémar Jean 48
 Akielewicz Michał 249
 Albrespy André 61
 Aleksander II, car 160-162
 Alma-Tadema Lawrence 138-140, 256
 Andrieux Louis 237
 Anna Jagiellonka, królowa 286, 299
 Arago Emanuel 159, 162, 163
 Assézat Jules 235
 Astruc Zacharie 52, 188, 190, 212, 224
 Audéoud Alphonse 109, 110, 115, 116, 121, 130, 134, 224, 255
 Aulnoy Marie-Cathérine La Mothe, hr. d' 269
 Aurier Albert 52, 68
 Austin Lloyd J. 51
 Auvray Louis 77, 124, 126, 224, 255, 256
 Avenel Henri 67
 Axentowicz Teodor 238
 Baignères Arthur 198, 225
 Bandrowski Jerzy 75
 Banville Théodore de 10, 192, 210, 225, 286
 Barbier Antoine-Alexandre 15, 221
 Barrias Félix-Joseph 247
 Barye Antoine-Louis 247
 Baschet Robert 52
 Baudelaire Charles 49, 68, 70, 212, 225
 Baudry Paul 186, 223, 244, 245, 247
 Bauer E. 158, 162
 Bellangé Hippolyte 115, 118, 147
 Bellier de la Chavignerie Émile 224
 Bem Józef 88
 Bénézit E. 117
 Benoit François 21
 Berchère Narcisse 189
 Berezowski Antoni 153, 159-161, 163
 Bergerat Émile 10, 237, 294
 Bernadille zob. Fournel Victor
 Bernard Émile 61

Bernard Frédéric zob. Pelloquet Théodore
 Bertall (Amoux Charles-Albert d') 33, 189
 Berthelot M. 14, 221
 Bertrand Karl 197, 199, 206, 225, 287
 Beuchat Charles 249
 Bèze Théodore de 125
 Bida Alexandre 189
 Bièfve Édouard de 145, 146
 Bielecki Robert 88
 Bilińska Anna 11, 14, 58
 Bin Émile 116
 Bismarck Otto von 215
 Bitner Albert 96
 Bixiou [prawdopodobnie Gaston Jollivet] 36
 Blanc Charles 10, 11, 29, 30, 53, 54, 59, 61, 62, 119, 167, 170, 174, 175, 177, 179, 225-227, 230, 232, 248, 272
 Blanc Louis 225
 Blanchon Pierre zob: Mérys Jacques-André
 Błotnicki Hipolit 180
 Boime Albert 21, 25, 26, 28, 30, 169, 227
 Bonheur Rosa 110
 Bonnat Léon 183, 207, 292, 293
 Bonnin Alexandre (Bonnin de Fraysseix Alexandre) 61, 170, 175, 177-179, 227, 273
 Bonvin François 189
 Bońkowski Hieronim 84
 Borejsza Jerzy W. 161, 162, 217
 Bossuet Jacques-Bénigne 254
 Boudin Eugène 231, 236
 Bouguereau William 137, 238, 247
 Bouillon Jean-Paul 16, 36, 37, 51, 52, 69, 72-74, 119, 221, 223, 227, 228, 251
 Bouret Jean 246
 Bourget Paul 59
 Branicki Franciszek Ksawery 278
 Branicki Ksawery 81
 Brazier Nicolas 269
 Bree Germaine 52
 Breton Jules 55, 148, 149, 168, 229, 245, 250
 Brookner Anita 50
 Brown John Lewis 189
 Brožík Václav 98
 Brunet Gustave 15, 221
 Buchinger-Früh Marie Luise 229
 Budzynski Wincenty 249
 Bukdahl Else Marie 49
 Buloz Louis 164
 Buonarroti zob. Michał Anioł
 Burty Philippe 61, 62, 186, 193, 212, 227, 228
 Busoni Philippe 136
 Buyko Małgorzata 14
 Byron George 254
 Cabanel Alexandre 28, 100, 111-114, 166, 168, 184, 186, 229, 233, 253
 Cabat Louis 23
 Cadiot Noémie zob. Vignon Claude
 Caillebotte Gustave 230
 Calamatta Luigi 225
 Calonne Alphonse de 57, 172
 Campbell J. 117
 Carmouche Pierre-François-Adrien 269

- Carolus-Duran (Durant Charles) 189, 245, 300
 Castagnary Jules-Antoine 33, 52, 61, 72, 169, 197, 228
 Castagnola Gabriele 281
 Cernuschi Henri 236
 Cesbron G. 52
 Chabanne Thierry 228
 Challemel-Lacour Paul 59, 66
 Cham (Noé Amédée de) 117, 132, 140, 210, 228, 229
 Champfleury (Husson Jules) 51, 235
 Champier Victor 61, 76
 Charles-Edmond zob. Chojecki Karol
 Charlet Henri (Giffard Pierre) 45
 Charlet Nicolas Toussaint 228
 Charnacé Claire-Christine de 229
 Charnacé Guy de Giard, markiz 229
 Chartroule de Montifaud Marie-Amélie zob. Montifaud
 Chaudonneret Marie-Claude 17, 20, 23, 141
 Chaumelin Marius 157, 175, 176, 179-181, 191, 198-203, 205, 207, 226, 230, 273, 287
 Chazal Charles-Camille 211, 292
 Chelmoński Józef 83
 Chennevières Philippe de 10, 30, 53, 59, 61-63, 184, 226
 Cherbuliez Victor 10, 11, 59, 204, 293
 Chérié Alfred 11
 Chesneau Ernest 10, 61, 111, 140-143, 167, 176, 177, 179, 230, 231, 256, 275
 Chodźko Leonard 123, 127, 264
 Chojecki Karol 249
 Chu Petra ten-Doesschate 34, 35, 119, 145, 193
 Cieszkowski Zygmunt 7, 11, 95, 97, 98
 Claretie Jules (Arnaud Arsène-Jules) 10, 11, 46, 59, 61, 223, 231, 248
 Clark Timothy J. 111, 231
 Clémenceau Georges 65
 Clément Charles 10, 54, 61, 127, 128, 135, 150, 170, 176-178, 180, 181, 199, 202, 207, 209, 231, 232, 256, 275, 288, 289
 Cochin Henri 61
 Colin Paul 61
 Collier Peter 241
 Comte Jules 59, 61
 Comte Pierre-Charles 110
 Coppée François 10, 11, 59
 Corneille Pierre 254
 Cornelius Peter 172, 175, 176, 181, 274
 Corot Camille 22, 32, 111, 116, 183, 184, 229, 231, 236
 Correggio (Allegri Antonio) 254
 Courbet Gustave 28, 113, 169, 186, 189, 190, 191, 193, 212, 223, 224, 228, 231, 234-236, 244, 246, 250
 Couture Thomas 23, 173, 245
 Cucheval-Clarigny Athanase-Philippe 158
 Cynk Florian 86, 89, 100, 110, 111, 121, 122
 Czartoryska Marcelina 87
 Czartoryski Michał 279
 Czartoryski Władysław 79, 89-98, 158, 159, 162, 180
 Darcel Alfred 61
 Daubigny Charles-François 116, 168, 169, 183, 184, 186
 Daumiers Honoré 225, 250
 Dauzats Adrien 247
 David d'Angers Pierre-Jean 224
 Dayot Armand 61
 Decamps Alexandre-Gabriel 22, 24, 230, 231
 Degas Edgar 197, 231, 235, 236, 244
 Dehodencq Alfred 189
 Delaborde Henri 10, 22, 59, 61, 101, 186, 192, 195, 199, 201, 204-206, 226, 232, 233, 290
 Delacroix Eugène 22, 24, 28, 69, 136, 140, 141, 206, 226, 228, 239, 240, 247, 248, 250, 280, 287
 Delaroche Paul (Hippolyte) 22, 99, 124-126, 132, 136, 140-144, 147, 148, 151, 167, 173, 181, 201, 205, 206, 212, 218, 227, 228, 232, 233, 254-256, 258, 260, 264, 268, 270, 272, 286, 289, 294, 302
 Delavigne Casimir 140, 141, 262, 264
 Delécluze Étienne-Jean 57, 127, 232
 Delzant Alidor 54, 131, 222, 248, 249
 Depelchin Paul 233
 Deroy A. 40
 Deschamps Gaston 55, 56, 63, 71
 Desgoffe Blaise 142, 260, 295
 Desnoyers Fernand 26
 Desnoyers Louis 63
 Diderot Denis 48, 49
 Dobreuil-Blondin Nicole 69, 70
 Dobrowolski Tadeusz 146
 Domergue J. 237
 Doré Gustave 102, 103, 229, 241
 Dorra Henri 52, 228
 Dottin Mireille 51
 Drexlerowa Anna M. 76
 Drölling (Drolling) Michel-Martin 245
 Drost Wolfgang 240, 241
 Droz Gustave 61
 Drumont Édouard 227
 Du Camp Maxime 10, 11, 56, 59, 132, 133, 140, 164, 165, 170, 171, 179-181, 233-235, 240, 248, 257, 273, 276, 277
 Du Pays Augustin-Joseph 118, 135, 235
 Du Seigneur Maurice 61
 Duban Félix 24
 Dubois Paul 131, 263
 Duchńska Seweryna 11
 Dufour Georges 43, 61
 Dumas Alexandre (ojciec) 251
 Duparc Arthur 195, 196, 199, 200, 203, 206, 235, 288, 291
 Dupré Jules 23, 245
 Durand-Ruel Paul 225
 Duranty Edmond 10, 51, 52, 190, 191, 206, 210, 211, 235, 236, 244, 292
 Duret Théodore 38, 62, 192, 211, 212, 236
 Duro Paul 30
 Duveau Louis-Noël 116
 Duvergier de Hauranne Ernest 11, 59
 Działyński Jan 82, 83, 92, 93
 Dzieruszycki Włodzimierz 80

- Échérac Arthur-Auguste d' 61
 Ehrard Antoinette 15, 36, 51, 294
 Eitelberger von Edelberg Rudolf 81, 87
 Énault Louis 10
 Engerth Eduard 168, 176
 Ephrussi Charles 72
 Esner Rachel 172
 Eugenia cesarzowa (Eugenia Maria de Montijo) 215
 Evans Arthur B. 163
- Fantin-Latour Henri 189, 224
 Farkas Zoltán 98
 Fénéon Félix 52
 Ferry Jules 36
 Fillonneau Ernest 195, 199, 203, 207, 236, 292
 Fink Lois Marie 38
 Flanary David A. 51
 Flandrin Hippolyte 232, 233
 Flaubert Gustave 233, 234
 Flax Neil M. 227
 Flescher Sharon 52
 Fleury Émile-Félix 216
 Fleury Joanna z Potockich de 80, 81
 Fleury Ludwik de 80, 81
 Foltz Philipp 280
 Forge Anatole de La zob. La Forge
 Fosca François 50
 Fouquier Henry 10, 160, 179, 180, 197, 201, 204, 236-238, 280, 293
 Fourcaud Louis de 10, 55, 59, 61, 72, 94, 95, 103, 248
 Fournel Victor 45, 46, 111, 141, 187, 199, 203, 238, 294
 Franciszek Józef I, cesarz 81, 83, 84, 280
- Frascina Francis 212
 Fromentin Eugène 184, 186, 189
 Fryderyk II, król pruski 283
 Führich Joseph 176, 274
- Gadon Lubomir 79, 89-91, 93-99
 Gallait Louis 142-146, 151, 173, 205, 206, 218, 256, 258, 260, 264, 270, 272, 289, 291, 292, 302
 Gallet Louis 61, 133, 135, 238, 239, 258
 Gallois A. 12
 Gałęzowski 89
 Gambetta Léon 217, 227, 236
 Gamboni Dario 67, 68, 73
 Garibaldi Giuseppe 197, 233, 236
 Gastaldi Andrea 281
 Gauermann Friedrich 274
 Gautier Théophile 10, 15, 16, 22, 24, 49, 51, 54-56, 59, 62, 64, 115, 116, 124, 129, 130, 142, 187, 195, 199, 202-205, 207, 208, 239-241, 248, 249, 259, 294
 Gautier syn Théophile 61, 121, 127, 129, 133, 134, 148, 239, 241, 260
 Geffroy Gustave 52, 136, 137
 Gendron Auguste 186
 Géricault Théodore 54, 232
 Gérôme Jean-Léon 28, 117, 119, 166, 227
 Geronte zob. Fournel Victor
 Giebułtowska Paulina 85, 103
 Giebułtowski Stanisław 109
 Gielgud Adam 91
 Gierymski Aleksander 102
 Gille Philippe 41
 Gintel Jan 8, 75, 123, 195
- Girard Marie-Hélène 240, 241
 Girardin Émile de 64, 248
 Gisbert Antonio 117, 120, 137, 140, 147, 256, 261, 262, 264, 270
 Gleyre Charles 54, 186, 231, 232, 258
 Gołubiew Zofia 47, 56, 82, 219
 Goncourt Edmond de 222, 250
 Goncourt Jules de 222, 250
 Gonse Louis 11
 Gorecki Tadeusz 56
 Gorzkowski Marian 78, 80, 81, 83-87, 91, 93-95, 97, 99, 101-103, 105, 106, 124, 126
 Goujon J. 199, 210, 241, 288, 296
 Gould Cecil 240
 Gounod Charles 133, 238
 Goupil 83
 Górski Konstanty Maria 118
 Grate Pontus 22, 23, 251
 Grottger Artur 47, 56, 82, 89, 176, 207, 218, 219
 Grygiel Tomasz 12
 Gryglewski Aleksander 93
 Gudin Théodore 116
 Guégan Stéphane 15, 55, 241
 Guillaume Eugène 186, 227
 Guze Joanna 222, 241, 250
- Hadik András 102
 Halperin Joan Ungersma 52
 Hamilton George Heard 13, 27, 50, 247
 Hamon Jean-Louis 110
 Hannoosh Michèle 51
 Harcourt Bernard d' 249
 Härtl-Kasulke Carla 146, 173
- Haskell Francis 17, 21, 50
 Haskell Larissa 17
 Hatin Eugène 14, 15
 Havard Henry 61
 Hébert Ernest 229
 Heffler (Heffler) Władysław 91, 95
 Heider, radca 168
 Heilmann Christoph 145, 146
 Hemmings F. W. J. 51
 Henner Jean-Jacques 245
 Hennings Ulrike 240
 Hérain François de 50
 Hertou Jeanne 208, 241
 Heylli Georges d' (Poinset E. A.) 15
 Hiddleston James Andrew 212
 Hiesinger Kathryn B. 27
 Hoesick Ferdynand 82, 122
 Hoffmann Ernst Theodor 211, 292
 Hoschedé Ernest 62
 Houssaye Arsène 11, 59, 61
 Houssaye Henry 11, 59, 62, 249
 Houston Lorne 37
 Hozjusz Stanisław 290
 Hugo Victor 186, 234
 Hungerford Constance Cain 38
 Husarski Waclaw 12
 Huysmans Joris-Karl 10, 51, 72, 244
- Ingres Jean-Auguste-Dominique 24, 28, 69, 136, 181, 223, 226, 232, 239, 246
 Israëls Jozef 32
- Jabłoński Izydor 99
 Jacquand Claudius 205
 Jahyer Félix 121, 123, 124, 130, 131, 140, 141, 147, 149, 150, 241, 242, 261

- Janin Jules 54
 Jannet Pierre 15, 221
 Januszkiewicz Eustachy 88, 89, 123
 Javel Firmin 43
 Jeź Teodor Tomasz zob. Miłkowski Zygmunt
 Jobbé-Duval Armand-Marie-Félix 61
 Jollivet Gaston zob. Bixiou
 Jongkind Johan-Barthold 239
 Joubin André 136
 Jowell Frances S. 251
 Józefowicz Michał 81
- Kahn Annette 51
 Kalitina N. 52
 Kapliński Leon 56, 89, 90, 120, 164, 196, 277
 Karnkowski Stanisław 268
 Karpiński Romuald 79, 88, 153, 168
 Katarzyna II, caryca 282-284
 Kaulbach Wilhelm von 167, 172-174, 280
 Kearns James 241
 Kelley David 212, 241
 Keyserling Herman Karol 283
 Kirchner Thomas 137
 Klaczko Julian 121, 122
 Klée Ph., firma 97
 Knaus Ludwig 35, 110, 167-169, 173, 188, 198, 258
 Kołłątaj Hugo 278
 Kołłupajto 84, 85
 Korsak Samuel 284
 Korytko Emil 81
 Kossak Wojciech 99
 Kossowicz Józef 80, 83, 84, 92
 Krajewski Marcei 80-82, 89-93, 101
- Krakowski Piotr 17, 98
 Kraszewski Józef Ignacy 160
 Krawczyk Jarosław 122, 124
 Król Anna 47, 56, 82, 165, 219
 Krzywka Łukasz 196
 Kubaszewska Hanna 12
- La Fare (Chalieu?) 54, 94
 La Font de Saint-Yenne 48
 La Forge Anatole de 158, 234
 Lacambre Geneviève 26, 51, 224
 Lacambre Jean 173
 Lacoste-Veysseyre Claudine 15, 56, 240
 Lacroix Paul 250
 Lacroix Raymond 225
 Lafenestre Georges 11, 20, 22, 25, 35, 59, 61, 194, 199, 200, 203, 204, 206, 207, 240, 242, 243, 288, 296, 297
 Lafont-Couturier Hélène 83
 Laforgue Jules 43, 51
 Lagrange Léon 113, 137-139, 147, 167, 179-181, 191, 243, 262, 280
 Laincel Louis de 129, 131, 134, 243, 262
 L'Allemand Fritz 176
 L'Allemand Sigmund 176
 Lamartine Alphonse de 248
 Laubriet Pierre 56
 Laugée Désiré-François 186
 Lavergne Claudius 61
 Lavergne H. 240
 Le Flô Adolphe 217
 Le Nouëne Patrick 246
 Lebel Gustave 67
 Leblond, firma 92
- Lechevallier-Chevignard Edmond 245
 Leduc-Adine Jean-Pierre 51
 Lefuel Hector-Martin 24
 Leguay P. 234
 Lehmann Henri 110, 186, 233
 Leibl Wilhelm 189
 Lemaitre Jules 59
 Lemonnier Camille 191, 192, 196, 212
 Leonardo da Vinci 226, 232
 Lescure Mathurin de 61, 117, 123, 126, 127, 133, 141, 147, 150, 243, 263
 Letarouilly Paul 235
 Lethbridge Robert 241
 Lethève Jacques 13, 50
 Levi A. 50
 Levine Steven Z. 50
 Lewak Adam 123
 Lewandowski dr 81
 Leys Henri 167
 Lobstein Dominique 17
 Lorentz Alcide-Joseph 61
 Lostalot Alfred de 89, 197, 201, 243, 244
 Lose Sébastien 224
 Loudun Eugène (Balleyguier Eugène) 61
 Ludwik Filip, król Francuzów 21, 104
- Łepkowski Edward 123
 Łuszczkiewicz Władysław 146
- Mainardi Patricia 19-31, 33, 35, 37-39, 42-44, 100, 114, 140, 154, 155, 166, 167, 169, 172, 173, 181, 194, 227, 243
- Makart Hans 39, 102
 Makomaska Teofila 86
 Maleszewski Tytus 83, 88-90, 92, 93, 105, 196, 197, 208, 209
 Mallarmé Stéphane 51
 Manet Édouard 27, 52, 55, 101, 169, 190, 192, 211, 212, 224, 228, 230, 231, 235, 236, 238, 239, 244-248
 Mantz Paul 11, 61, 109, 118, 121, 127, 129, 134, 147, 148, 150, 151, 156, 170, 171, 173, 174, 178, 179, 226, 244, 245, 264, 281, 286
 Marcinkowski Albert (Wojciech) 88
 Marcinkowski Władysław 88
 Margerie Laure de 17
 Marlais Michael 13, 52
 Marrinan Michael 140
 Martinet Louis 37
 Marx Roger 55, 61, 72
 Marzocchi de Bellucci Tito 115
 Massarani Tullo 62, 227
 Massenet Jules 133, 238
 Matejko Zygmunt (Edmund) 87
 Matejkowa Teodora 79, 85, 103, 104, 109
 Mathews Patricia 52
 Matylda księżniczka 109
 McWilliam Neil 48, 54, 56-58, 62, 63, 67, 70, 73, 222, 241
 Mehoffer Józef 40, 41
 Meissonnier Ernest 23, 28, 38, 166, 184, 227
 Ménard Louis 245
 Ménard René, krytyk (1827-1887) 11, 61, 173, 187, 188, 199, 202-208, 245, 288, 296, 297

Ménard René, malarz (1862-1930) 245
 Mennith Courcy 26
 Menzel Adolf 32, 173
 Méras Mathieu 240
 Mérimée Prosper 235
 Mermet Émile 15, 65
 Merson Ernest 246
 Merson Luc-Olivier 246
 Merson Olivier 127, 133-136, 170, 171, 177, 179, 191, 199, 200, 202-205, 207, 208, 246, 265, 282, 298
 Mérys Jacques-André 189
 Mesdag Hendrik Willem 189
 Meslay Olivier 17
 Metternich Richard Klemens 81
 Mezin B. de 186
 Michał Anioł Buonarroti 181, 226, 232, 254
 Michel André 40, 59
 Michel Émile 59, 62, 233
 Michel Pierre 52
 Mickiewicz Adam 89, 123
 Mickiewicz Władysław 158, 161-163
 Miłkowski Zygmunt 88, 156, 157, 162, 163, 166, 193, 196
 Miller Ron 163
 Millet Jean-François 28, 110, 168, 184, 234, 236, 245, 246, 250
 Mirbeau Octave 52
 Mitchell Claudine 63, 66, 69, 70
 Moisy C. de 78
 Molik W. 83
 Monet Claude 224, 231, 244
 Monné Wanda 207
 Montifaud Marc de (Chartroule de

Montifaud Marie-Amélie) 129, 130, 133, 229, 230, 267
 Monttessey (?) C. de 92
 Morawska Hanna 22, 51, 66, 130, 136, 171, 192, 250, 251, 270, 285
 Moreau Gustave 56, 74, 111
 Moulin Jean-Marie 24
 Moulinat Francis 240
 Müller Victor 280
 Munkácsy Mihály (Lieb M.) 35, 98, 102, 103, 188-192, 198, 245
 Mycielski Jerzy 106
 Napoleon III, cesarz Francuzów 24-26, 29, 32, 35, 65, 77, 88, 100, 109, 111, 112, 193, 215, 223, 226, 253
 Nerval Gérard de 239
 Neumann Heinrich 80, 81, 172
 Newton Joy 51
 Niess Robert J. 51
 Nieuwerkerke Émilien de 25-27, 92, 230
 Nivet Jean-François 52
 Noé Amédée de zob. Cham
 Norwid Cyprian Kamil 47, 153, 160
 Nowacki Kazimierz 78
 Nowak Janusz 17
 Oleszczyński Antoni 88
 Olszański Kazimierz 99
 Orwicz Michael 11, 16, 67
 Ostrowski Krystyn 170
 Overbeck Johann Friedrich 175, 274
 Pakenham Michael 241
 Paradise JoAnne 13, 52

Parfait Noël 239
 Parsons Christopher 13, 54, 63, 222
 Patrois Isidore 138
 Patti Adelina 196
 Pawlikowski Michał 207
 Péladan Joséphin 10
 Pelloquet Théodore 173-175, 177-179, 246, 285
 Penher Daniel 79, 96
 Pepin-Malherbe P. 95, 97-99
 Perl R., spedytor 98
 Petermann 189
 Petit Georges 44
 Pichat Olivier 62, 194, 195, 207, 247, 300
 Picon Gaëtan 51
 Picot François-Édouard 247
 Piétri Joseph 233
 Piloty Karl Theodor 173-175, 280
 Piotrowski Maksymilian Antoni 285
 Pissarro Camille 38, 224, 236
 Place Jean-Michel 14, 221
 Place Joseph 14, 221
 Płauszewski(?) Walery 96
 Polanowska Jolanta 93
 Pommier Jean 250
 Poniatowski Michał 279
 Poniński Adam 273, 276, 279, 282
 Poprzeczka Maria 17, 21, 48, 49, 207
 Potément Adolphe-Martial 62
 Potocki Franciszek Salezy 278, 279
 Potocki Maurycy 79, 86
 Potocki Stanisław Kostka 49
 Potocki Stanisław Szczęśny 278, 279
 Pradier James 251
 Privat Gonzague 33, 62, 111-113, 121, 132, 140, 191, 247, 267

Protais Paul-Alexandre 114, 115, 150, 151, 272
 Protasewicz Szuszkowski Walerian 289, 301
 Prud'hon Pierre-Paul 54, 232
 Przciszewski Konstanty 97, 98
 Puciata-Pawłowska Jadwiga 41
 Puget Pierre 243
 Puttfarken Thomas 49
 Puvis de Chavannes Pierre 32, 74, 136, 148, 192, 225, 233, 235, 290
 Quérard Joseph-Marie 15, 221
 Quivogne Juan-François-Léon de 229
 Radziwiłł książę 88
 Rafael (Raffaello Santi) 181, 232, 254
 Rahl Karl 176
 Ramberg Arthur Georg 280
 Regnault Henri 101, 187-189, 235
 Rejtan Tadeusz 172, 180, 275, 276, 278, 279, 282, 284
 Renoir Auguste 191, 230
 Repnin Nikołaj W. 278, 283
 Rewald John 50
 Ribera Jusepe 113
 Ribot Théodule 111-113, 191, 192, 245, 246
 Richard André 49
 Richard Maurice 90, 106, 193, 234
 Rigo Jules 147, 262
 Rioult Louis-Édouard 239
 Riout Denys 212, 221, 222, 229
 Rishel Joseph 27
 Ritoók Pál 102
 Robert Léopold 232

Robert-Fleury Joseph-Nicolas 90,
111, 124, 125, 140-143, 184, 205,
206, 256, 271, 292

Robert-Fleury Tony 106, 159, 164,
185-187, 194, 195, 200, 287, 288,
291, 293, 296, 300

Rochlick Edmund 98

Rodakowski Henryk 35, 120, 164,
235, 258, 277

Rodin Auguste 244

Roger-Ballu (Ballu Roger) 61

Roll Alfred 247

Roos Jane Mayo 30

Roqueplan Camille 23

Rosenblum Dawid 93

Rosenthal Léon 21, 22

Rothschild 84

Rousseau Jean 212

Rousseau Philippe 189

Rousseau Théodore 28, 110, 166,
245, 250

Rousset Joséphine 96

Ruben Christian 176

Rubens Peter Paul 131, 254

Rude François 247

Rulhière Claude-Carloman de 170,
281

Rustejko Józef 82, 83, 91, 93

Ryszkiewicz Andrzej 76, 81, 89, 158,
160, 165

Saint-Saëns Camille 133, 239

Saint-Victor Paul de 11, 54, 59, 61,
113, 114, 124, 127, 129, 130,
132-135, 143, 198, 199, 203, 206-
209, 247-250, 268, 288, 301

Saint-Vincent Paul de zob.
Budzyński Wincenty

Sandoz Marc 233

Sault C. de zob. Charnacé Claire-
Christine de

Sawicki Jan 162

Scheffer Ary 22, 99

Schenck August 120

Schoch Rainer 145

Schreyer Adolf 111, 115, 116, 120,
147, 151, 253, 255, 258, 262,
270, 272

Scott Walter 254

Scott William P. 225

Sedelmeyer Charles 8, 79, 97, 98

Senneville Gérard de 234, 235

Serafińska Stanisława 77-80, 82, 84-
87, 89-93, 99, 103, 109, 123, 154,
161, 165, 168

Serafiński Antoni 82-84, 89, 91

Serafiński Leonard 77-79, 87, 91, 99

Servin Amédée-Elie 245

Seurat Georges 73

Sévin Monique 14, 222

Sez nec Jean 48

Shackleton R. 50

Siemieński Lucjan 123

Silvestre Armand 11, 61

Silvestre Théophile 61, 211, 226

Sisley Alfred 231

Skarga Piotr 254, 256, 260, 261, 263-
266, 269, 271, 277

Skarżyński 84

Skwarcow, właściciel firmy spedy-
cyjnej 94

Sloane Joseph C. 57, 222

Snell Robert 240, 241

Sokołowski Marian 7

Song Misook 53, 227

Sosnowska Joanna 12

Soulié Eudore 104

Sowiński Leonard 122

Sowiński Lucjan 123

Spencer Michael Clifford 240

Stanisław August, król 279, 283, 284

Stendhal (Beyle Henri) 48

Stevens Alfred 213

Stevens Arthur 212, 213

Stevens Joseph 213

Stepień Halina 146

Stuckey Charles F. 225

Surmacki August 86-89, 100, 104,
110, 122, 123

Surmacki pułkownik 88

Szujski Józef 91, 172

Szukiewicz Maciej 75, 154, 193, 219

Świętochowski Aleksander 102, 103

Tahinci Anna 89, 94

Taine Hippolyte 220

Talvart Hector 14, 221

Tamowski Stanisław 161, 171, 172

Terke M. 99

Thiers Adolphe 216

Thoré Théophile 54, 130, 133, 134,
143, 157, 171, 174, 175, 177,
179, 180, 191, 226, 230, 240,
250, 251, 270, 273, 285

Thoren Otto von 120, 280

Thuillier Jacques 15, 222

Thulié H. 235

Toudouze Gustave 54, 55, 71, 251

Toulmouche Auguste 189

Tourneux Maurice 13

Trawiński Florian 96

Treter Mieczysław 7, 8, 12-14, 195,
208, 219, 220

Troyon Constant 245

Trybowski Ignacy 78

Turquet Edmond 36

Tycjan (Tiziano Vecellio) 131, 254

Tyrowicz Marian 88

Tyszkiewicz Benedykt 80, 83, 84

Umiński Piotr 106

Ussi Stefano 167, 168, 281

Vaisse Pierre 16, 20, 21, 23, 26, 27,
29, 30, 37, 39, 43, 50, 53, 101,
173, 227, 243, 245

Van Dyck Antoni 131, 143, 270

Vapereau Gustave 14, 60, 222

Vasseur André 14, 221

Vattier Gustave 124, 125, 130, 133,
134, 251, 271

Vela Vincenzo 35, 156

Vermeer van Delft Jan 250

Vermersch Eugène 131

Verne Jules 163

Vernet Carle 243

Vernet Claude-Joseph 243

Vernet Horace 24, 99, 223, 243, 255

Véron Pierre 56

Veronese Paolo 24

Viel-Castel Horace de 227

Vigneron A. 96, 148

Vignon Claude (Cadiot Noémie) 130,
151, 251, 272

Vitu Auguste 225

Vogüé Eugène-Melchior de 59

Vollon Antoine 184, 189, 245

Voltaire (Arouet François-Marie)
222, 237

- Walewska hr. z Lenkiewiczów 82
Walewski Alexandre 160, 226
Ward Martha 11, 13, 54, 63, 67, 73,
222
Watelet Louis-Étienne 274
Watteau Antoine 254
Weill Alexandre 131, 263
Whistler James Abbott McNeill 224
White Cynthia 55-57, 73, 119
White Harrison C. 54, 56, 57, 73, 119
Whiteley Jon 17, 21, 23, 42
Whiteley Linda 17
Wiercińska Janina 12, 83, 93, 97, 122
Wildenstein Daniel 26
Wilhelm I, król pruski 161
Willems Florent 110
Wilson J. M. 137
Winterhalter Franz Xaver 35, 110,
173
Witkiewicz Stanisław 126
Wolff Albert 11, 55, 71, 72, 195,
211, 212, 237, 251
Wolska Maryla 207
Włoszyński Ryszard W. 170
Wołowski Ludwik 56
Wrigley Richard 19, 23, 47, 48
Wurzinger Karl 176
Wyczańska Krystyna 216
Wyziński Henryk 158, 159, 162, 163
Yvon Adolphe 114
Zaleski Bohdan 196
Zaleski Bronisław 47, 153, 160
Zaleski Józef 81
Zamojski Jan 271
Zawadzki Wacław 160
Zborowski Marcin 199
Zdrada Jerzy 158
Zgórniak Marek 17, 21, 69, 140, 141,
151, 160, 164, 181, 235
Ziem Félix 184
Zimmermann Albert 176
Zô Henri-Achille 292
Zola Émile 48, 50, 51, 72, 211, 235,
246
Zygmunt August, król 199, 288, 289,
291, 295-299, 301
Zygmunt III Waza, król 131, 261,
262, 267-269, 272
Żeleński Władysław 89
Żmijewska Helena 48
Żóltowska Maria Ewelina 49