Marek Zgórniak

Joanna d'Arc w Paryżu w roku 1887

Zanim jeszcze w czerwcu 1887 Jan Matejko wyjawił zamiar darowania Francji *Joanny d'Arc*, wysłał ją wiosną na doroczny paryski Salon[1]. Było to dziewiąte (i przedostatnie) wystąpienie malarza na oficjalnej wystawie w stolicy Francji, gdzie poczynając od *Kazania Skargi* znalazły się wszystkie jego najważniejsze obrazy z wyjątkiem *Sobieskiego*.

Joanna d'Arc, ukończona w maju 1886, została pokazana krótko w Krakowie, następnie w Berlinie na wystawie Akademii, z końcem roku w Warszawie, a zimą 1887 w Wiedniu[2]. Do Paryża powędrowała w marcu z płatnej wystawy w Kunstvereinie; rachunki za przewóz koleją *par grande vitesse* miało zapłacić wiedeńskie Towarzystwo z tantiem należnych Matejce. W Pałacu Przemysłowym na Polach Elizejskich malowidło zmontowano i zarejestrowano 13 marca[3], a więc półtora miesiąca przed wernisażem, który odbył się 30 kwietnia. Dziennikarzy dopuszczono trzy dni wcześniej[4], toteż już podczas wernisażu publiczność dysponowała pierwszymi omówieniami zawartości Salonu, na którym w sekcji malarstwa i rysunku 1923 artystów (w tym prawie 400 cudzoziemców)[5] wystawiło 3563 prace, w tym ponad 2500 obrazów olejnych[6].

„Największy" obraz Matejki[7] spotkał się w Paryżu z niedobrym przyjęciem ze strony krytyków[8], co zresztą od wystawienia *Grunwaldu* w r. 1880 było właściwie regułą. O ile jednak *Grunwald* i *Hołd pruski* (w 1884) wywołały jeszcze oddźwięk dość zróżnicowany, to *Dziewica Orleańska* została przez większość recenzentów potraktowana z ironią lub wręcz zignorowana. Nie wiadomo natomiast, jak oceniała ją publiczność, ponieważ brak na ten temat miarodajnych świadectw. Paryski korespondent „Biblioteki Warszawskiej" donosił, że „obraz mistrza naszego otoczony [jest] zawsze licznym tłumem [a] prawdziwi znawcy badają go z wytężoną uwagą". Podsłuchał nawet rzekomo rozmowę dwóch miłośników sztuki, „którzy siedząc na ławie przed płótnem w ciągu całej godziny nie spuścili go z oka. Jeden z nich utrzymywał, że żaden utwór pędzla ani dłuta, jakich widział tysiące, nie przedstawił mu tak żywo natchnionej dziewicy, jak ta cudowna postać, wykonana pędzlem obcego mistrza". Jeśli dać wiarę tej relacji, to publiczność nie podzielała zdania krytyków, którzy – jak pisał tenże autor – „już to przez zazdrość, już to przez niedokładne zrozumienie rzeczy, nie chcą bynajmniej przyznać pierwszeństwa obrazowi Matejki"[9].

Salon 1887

Na tle ówczesnej paryskiej produkcji historyczne dzieło krakowskiego malarza wydawało się staromodne i niekiedy – jak wynika z recenzji – irytujące. W r. 1887 jury sekcji malarstwa, pochodzące z wyboru i obradujące pod przewodnictwem Williama Bouguereau, dopuściło na wystawę dzieła w różnych stylach. Przyznane medale – do których zresztą nie przywiązywano tak dużej wagi jak dawniej[10] – świadczyły o panującym w świecie sztuki pluralizmie, przy oczywistej przewadze kierunków realistycznych[11]. Medal honorowy, nadawany głosami artystów francuskich wyróżnionych na poprzednich wystawach, otrzymał Fernand Cormon, twórca zna-

1. F. Cormon, *Zwycięzcy spod Salaminy*, 1887, Musée des Beaux-Arts, Rouen (fot. wg „L'Art Français" 1887/88)

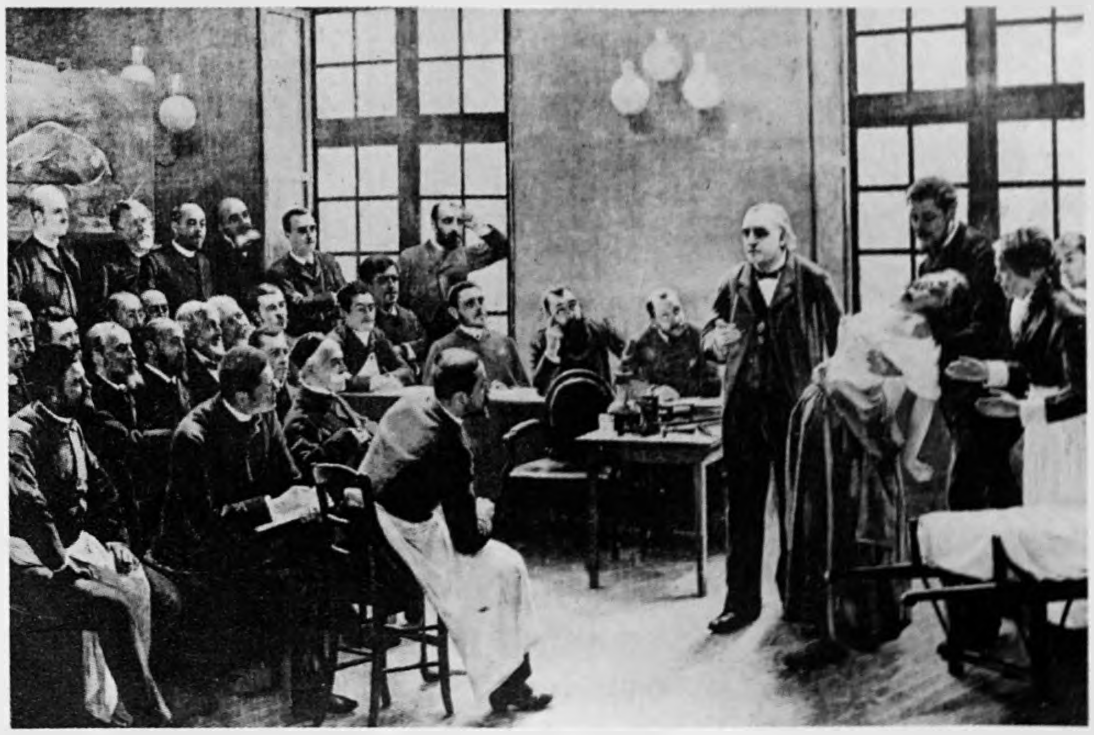
nego obrazu pt. *Kain* (1880), specjalista od naukowo ujętych scen z życia ludzi jaskiniowych, który w r. 1887 pokazał wielkoformatowy, niezbyt udany obraz *Zwycięzcy spod Salaminy*. Epoką kamienia interesował się również zdobywca medalu honorowego w zakresie rzeźby[12], Emmanuel Fremiet, autor paryskiego pomnika Joanny d'Arc na Place des Pyramides (1874), mistrz naturalistycznie traktowanej rzeźby animalistycznej, do której zaliczała się też jego praca z naszego Salonu – *Goryl porywający kobietę*[13]. W sekcji malarstwa medali I klasy nie przyznano, a spośród 15 medali klasy II i 28 medali klasy III blisko połowa przypadła pejzażystom. Niemal tyle samo otrzymali malarze scen rodzajowych (często umiejscowionych w plenerze) oraz współczesnych scen batalistycznych. Medal trzeciej klasy zdobyła m.in. Anna Bilińska za autoportret. Dla ilustratorów wielkich tematów (historycznych i religijnych) pozostało kilka medali (około 10% ogólnej liczby). Wyróżniono też dwa wizerunki Joanny d'Arc: Félixa-Hippolyte'a Lucasa (medalem II klasy) i Jeana-Jacquesa Scherrera (medalem III klasy)[14].

Statystyka medali nie daje pełnego obrazu Salonu, między innymi dlatego, że nie uwzględnia uznanych artystów pozostających – jak Matejko[15] – poza konkursem. Świadczy jednak o tendencjach artystycznych młodszej, wstępującej generacji oraz o polityce jury. Podobny obraz wyłania się z listy zakupów dokonanych z wystawy przez władze państwowe[16]. Choć do komisji zakupów (Comité des travaux d'art) działającej

pod kierunkiem dyrektora administracji sztuk pięknych (Direction des Beaux-Arts), Alberta Kaempfena, należeli również tacy tradycjonaliści jak Georges Lafenestre[17], dokonywane wybory świadczą, że w latach osiemdziesiątych władze dystansowały się od akademizmu[18]. W r. 1887 kupiono 37 obrazów, w większości nie wyróżnionych medalami. Zapewne nie tylko z przyczyn finansowych prawie 2/3 z tej liczby stanowiły pejzaże (mniej kosztowne od płócien wielkiego formatu). Około 20% to realistyczne sceny rodzajowe, w tym najgłośniejsze i charakterystyczne obrazy Salonu, takie jak *Wykład doktora Charcota w klinice psychiatrycznej* autorstwa André Brouilleta, *Pasteur aplikujący szczepionkę przeciw wściekliźnie* Luciena Laurent-Gsella i *Spadkobiercy* Eugène Bulanda. Tematykę ostateczną w wersji anegdotycznej i realistycznej reprezentował ponadto *Pogrzeb dziewczyny na wsi* Georgesa Laugée[19] oraz *W domu żałoby* szwedzkiego malarza Allana Osterlinda[20]. Znaleziono też środki na obrazy historyczne, w tym na *Joannę d'Arc* Scherrera[21]. Rodzajem współczesnej gorzkiej alegorii, nawiązującej do niedawnych wydarzeń, było płótno Alfreda Rolla zatytułowane *Naprzód* (*Wojna*), umieszczone wkrótce w Muzeum Luksemburskim w Paryżu. Z innych funduszy kupiono malowidła batalistyczne zamówione przez rząd dla jednostek wojskowych; na Salonie było około 10 tego rodzaju okazałych i budujących prac[22], z których najbardziej podobała się *Szarża kirasjerów pod Reichshoffen* Aimé Morota[23].

Jak wynika z powyższych przykładów, tradycyjne malarstwo historyczne nie znajdowało już w Paryżu większego

2. E. Fremiet, *Goryl. Troglodytes gorilla (Savagei) z Gabonu*, 1887, Musée des Beaux-Arts, Nantes (fot. wg „Art", 1887, II półrocze)



3. A. Brouillet, *Wykład doktora Charcota w klinice psychiatrycznej Salpêtrière*, 1887, Musée, Nicea (fot. wg „L'Art Français" 1887/88)

oparcia ani w polityce jury ani władz państwowych decydujących o zakupach. Stanowisko Kaempfena, sprawnego biurokraty[24], kształtowali urzędnicy o bardziej sprecyzowanych poglądach, często zaangażowani jako krytycy w lansowanie sztuki umiarkowanie nowoczesnej, jak np. Philippe Burty, Armand

4. H. Gervex, *Dr Péan w szpitalu św. Ludwika objaśnia swoją metodę zaciskania naczyń krwionośnych*, 1887, Musée d'Orsay, Paryż (fot. wg „L'Art Français" 1887/88)

Dayot, Roger-Ballu i Henry Havard. W maju 1887 ten kierunek został usankcjonowany objęciem teki ministra oświecenia publicznego i sztuk pięknych przez demokratę Eugène Spullera, a następnie mianowaniem Castagnary'ego na stanowisko dyrektora administracji sztuk pięknych (po Kaempfenie)[25]. Na podobnych zasadach oparta była polityka zakupów miasta Paryża, zresztą dużo skromniejszych. Komisja, poszukując szczególnie „dzieł inspirowanych życiem współczesnym", wyłożyła najwyższe kwoty na rzeźbę Théophile'a Barrau przedstawiającą chłopkę czyszczącą ziarno, a w zakresie malarstwa na obraz Jeana-André Rixensa *Walcownia żelaza*[26]. Nie trzeba wyjaśniać, że nowe preferencje przy zakupach ułatwiały zmianę orientacji artystów. Np. autor *Walcowni* jeszcze kilka lat wcześniej uprawiał tematykę tradycyjną.

Opinie krytyków o obrazie Matejki

Odbiór Salonu przez krytyków był dość zróżnicowany, co wynika z istniejącej już wtedy polaryzacji opinii i częstego zaangażowania recenzentów po stronie rozmaitych kierunków. Sprawozdawcy o tradycyjnych gustach z niechęcią obserwowali np. postępy realizmu, a zwłaszcza powodzenie obrazów świadczących rzekomo o materialistycznym światopoglądzie: dosłownych przedstawień choroby i śmierci. Tego rodzaju tekst ukazał się też w języku polskim. Anonimowy sprawozdawca „Biblioteki Warszawskiej", czerpiąc obficie (choć bez przypisów) z recenzji Paula Fresnela drukowanej w katolickim „Correspondant"[27], zauważa, że „chorobliwe prądy, jakie powiewają w literaturze, [odbiły się też] w utworach pędzla i dłuta". Na wystawie „choroba rozgościła się w straszny sposób i niejedną salę zamieniła w prawdziwy szpital". Przytoczmy tu opis kilku „patologicznych obrazów":

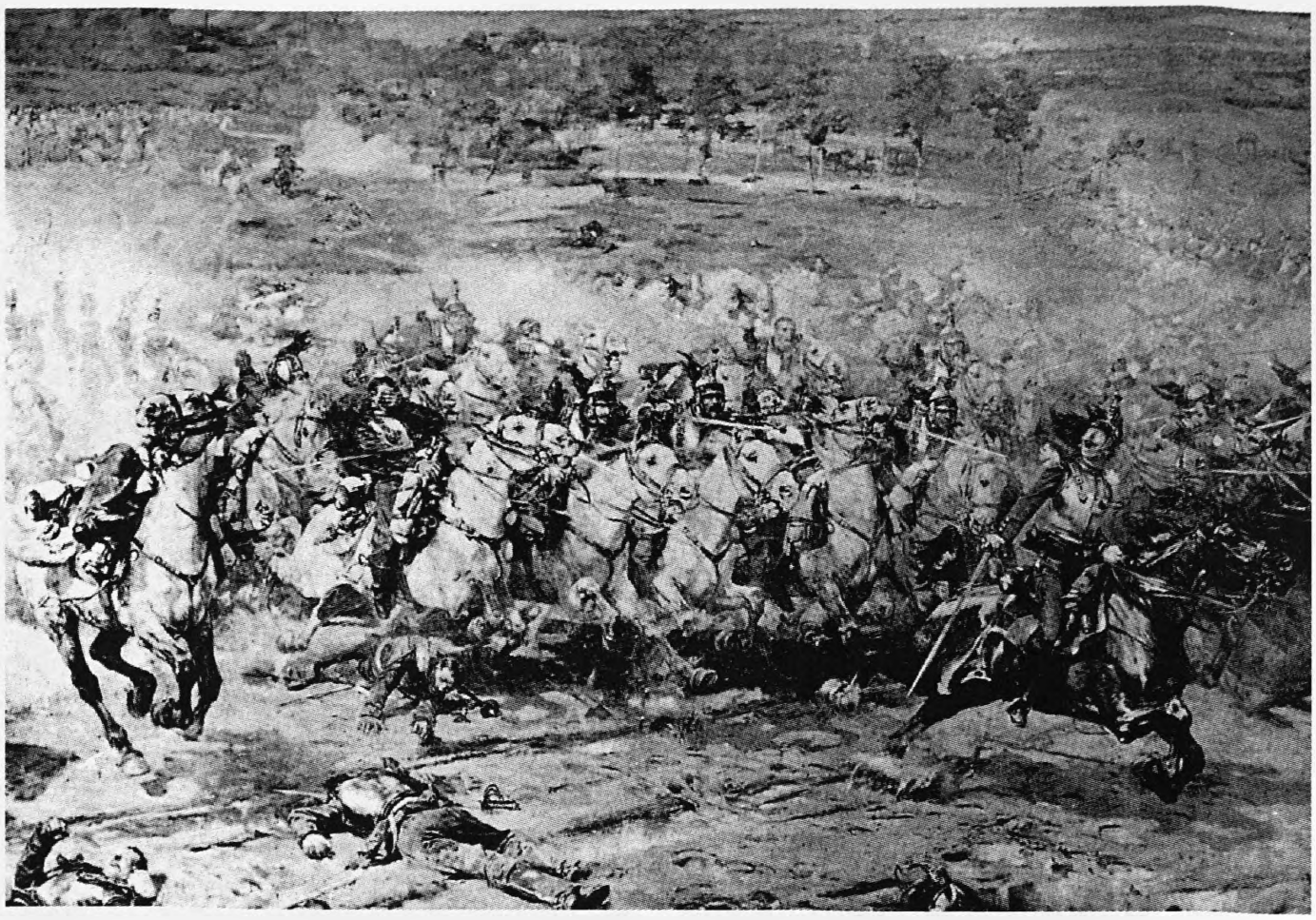
„Na ogromnym płótnie, wśród licznej grupy młodych medyków i infirmierów, Gervex, biegły malarz, przedstawia nam kobietę naturalnej wielkości, z cerą śmiertelnie bladą, widocznie uśpioną chloroformem. [...] Nad głową stoi doktor Péan z narzędziem chirurgicznym

5. A. Roll, *Wojna*, 1887 (fot. wg L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg*, Paris 1923)

w ręku, tłumaczy uczniom, w jaki sposób dokonać ma operacji. Inny, nie mniej wielki obraz p. Brouillet przenosi nas do kliniki w szpitalu Salpêtrière. Doktor Charcot wobec licznego audytorium czyni doświadczenia z młodą histeryczką, wyginającą się konwulsyjnie w ręku jednego z asystentów. Osoby wszystkie naturalnej wielkości, wiernie sportretowane; widzimy między nimi młodego doktora Babińskiego, szefa kliniki doktora Charcot. Trzeci obraz przedstawia scenę w chemicznym laboratorium. Przestraszona matka trzyma na ręku pół obnażone dziecko, Pasteur, otoczony pomocnikami, zaszczepia dziecku jad rabiczny, antidotum przeciw wściekliźnie. Na czwartym obrazie, pod tytułem *Une Suggestion*, widzimy magnetyzera usypiającego młodą pacjentkę, siedzącą w krześle z oczami na pół zamkniętymi. Nie koniec na tym; są tu nierównie okropniejsze sceny: jedna ukazuje cholerycznych w mękach konania, druga odbywa się w wielkiej sali szpitalnej [gdzie] leżą chorzy naturalnej wielkości, zwróceni nogami do widzów"[28].

Po wyliczeniu tych „dziwactw i ekscentryczności" sprawozdawca uspokaja czytelników stwierdzeniem, że są też na Salonie inne obrazy, „tchnące pełnym zdrowiem i tą wewnętrzną pogodą, jaką daje życie spędzone w pracy, wolne od sztucznych pragnień i gorączkowych niepokojów", równie dalekie od „brutalnego realizmu, jak od ckliwej sielankowości"[29]. Im też poświęca dalszą część swej recenzji.

Obok tego rodzaju opinii, nieco już wówczas spóźnionych, trafiały się stosunkowo często – i nieraz w czasopismach o dużym zasięgu – teksty fachowców zaangażowanych po stronie sztuki nowoczesnej. Na przykład Louis de Fourcaud, jeszcze parę lat wcześniej



6. A. Morot, *Szarża kirasjerów pod Reichshoffen*, 1887 (fot. wg „L´Art Français" 1887/88)

(w 1880) niezwykle wysoko stawiający Matejkę, w swojej recenzji publikowanej na łamach „Gaulois" nazywa twórców obrazów historycznych „malarzami starych historii" i wspominając *Triumfy Joanny d'Arc* nie wymienia z nazwiska polskiego artysty. Nawet powszechnie ceniony Puvis de Chavannes nie wydaje mu się dosyć nowoczesny, bo jego styl zawłaszczyli akademicy. Najlepszym obrazem Salonu jest według Fourcauda *Wojna* Alfreda Rolla[30].

W innej recenzji ten sam autor tak charakteryzuje Salon: „Na pierwszy rzut oka widać zmianę gustu. Na miejscu bursztynowych, złocistych, zrudziałych obrazów, ściemniałych patyną, pokrytych farbami z palety, wiszą teraz jasne, głębokie płótna, o szarej powietrznej harmonii, barwione samymi tonami natury, podobne do okien otwartych na realny świat. Gdy przyjrzeć się tematom, różnica jest jeszcze wyraźniejsza: nie ma już prawie scen mitologicznych [...]. Zniknęły alegorie; od tych subtelnych fantazji wolimy najzwyklejszy portret [...]. Artyści, których pociągają epizody legendarne lub fakty historyczne, próbują je zinterpretować, odtworzyć jakby z natury, odrzeć z konwencjonalnego aparatu. Nieliczni, wierni szkolnej tradycji, chcieliby bronić przeszłości; są oni najwyraźniej pokonani i pobici"[31].

Maurice Hamel w „Gazette des Beaux-Arts", najbardziej wpływowym czasopiśmie specjalistycznym, za najciekawsze zjawisko Salonu uznaje pejzaże Skandynawów[32], co było zresztą opinią dość rozpowszechnioną[33]. Przykłady podawane przez Hamela wskazują, że podobało się malarstwo „intymne": kameralne i nastrojowe sceny rodzajowe. Recenzent zauważał powszechny wpływ nieżyjącego już Maneta, dodając równocześnie, że wielu młodych zdolnych

7. F. Uhde, *Ostatnia Wieczerza*, 1886, Staatsgalerie, Stuttgart (fot. wg F. von Ostini, *Uhde*, Bielefeld-Leipzig 1902)

malarzy (jak Cazin, Degas i Monet) w ogóle nie wystawia na Salonach. „Nie uskarżamy się na to, bo wiemy, gdzie ich znaleźć", pisał Hamel[34], mając pewnie na myśli otwartą w tym samym czasie międzynarodową wystawę w galerii Georgesa Petit[35]. Inny zwolennik modernizmu, Gustave Geffroy, całe rozdziały swojej recenzji poświęca artystom spoza Salonu[36]. W jednym z ostatnich odcinków, pod koniec czerwca, pisze w końcu o obrazach historycznych, religijnych i batalistycznych, lecz tylko po to, by wykazać ich jałowość. Pomijając nazwiska malarzy krytykuje też *Joanny d'Arc*: archaizowane, niczym z talii kart (u Scherrera i Aman-Jeana) albo pompatyczne i przeładowane (jak u Matejki). *Anioł Pański Joanny d'Arc* Hippolyte'a Lucasa także nie zyskuje jego uznania, bo zbyt wiele zawdzięcza kompozycji Bastien-Lepage'a z r. 1879. Spośród artystów sięgających do przeszłości recenzent chwali tylko Tattegraina, który zadał sobie trud, by sprawdzić stan pogody 4 stycznia 1430 roku i swoją wiedzę wykorzystać w obrazie. Do oceny dzieła historycznego Geffroy stosuje więc kryterium realizmu i autentyczności. Za prawdziwy obraz historyczny uznaje *Ostatnią wieczerzę* Fritza von Uhde, który wydobył z dawnego wydarzenia aktualną prawdę psychologiczną[37].

Cieplejsze słowa mieli dla Matejki krytycy starszego pokolenia. Paul Mantz (ur. 1821), który już jako doświadczony recenzent asystował przy debiucie Matejki w r. 1865, poświęcił mu i tym razem nieco miejsca, twierdząc, że nowy obraz jest zaskoczeniem nawet dla tych, którzy od dawna znają twórczość profesora z Krakowa. Choć dzieło jest bardzo wielkich rozmiarów, malarz zgromadził na nim zbyt wiele postaci i pomysłów na raz. Według Mantza w *Joannie d'Arc* Matejki nie widać żadnych oznak osłabienia techniki. Pocięte na małe kawałki, płótno uszczęśliwiłoby dwadzieścia muzeów, ale jako całość ma zbyt istotne wady.

Obraz nie powinien być sekwencją epizodów, które widz ogląda po kolei, ale syntezą, jednością linii, barw i uczuć, podsumowuje swe uwagi Mantz[38].

Młodszy o dekadę Mario Proth (ur. 1832), który pamiętał Matejkę od czasu ostatniej wystawy światowej, patrząc na *Joannę d'Arc* nazywa go jeszcze wielkim malarzem, oddanym sztuce poważnej i przemyślanej. Artysta wie, co chce osiągnąć i każdy szczegół obrazu jest zamierzony i wystudiowany. Niestety jest tych szczegółów za dużo i efekt całości został zepsuty. „Szkoda, lecz p. Matejko zawsze malował w ten sposób"[39].

Najobszerniejszy francuski tekst o Matejce z r. 1887 wyszedł spod pióra Georgesa Lafenestre (ur. 1837), krytyka i urzędnika w resorcie kultury, zdeklarowanego zwolennika tradycji. Omawiając sytuację w sztuce krajów niemieckich Lafenestre dostrzega w niej silne rozbieżne tendencje i ilustruje je za pomocą dwóch obrazów: sławnej – wzmiankowanej wyżej – *Ostatniej wieczerzy* Fritza von Uhde i *Joanny d'Arc* Matejki. Pierwszy artysta, uwspółcześniając Ewangelię, reprezentuje nowoczesny realizm, drugi jest jego przeciwieństwem. System Matejki ma jeszcze według Lafenestre'a wyznawców w Wiedniu i Monachium; *Wjazd Karola V do Antwerpii* Makarta był jego triumfem na wystawie światowej 1878 roku. Obraz Matejki, świetny warsztatowo, produkt znakomitej wyobraźni, dawniej zapewne bardzo by się podobał. W oślepiającym kłębowisku pełno brawurowo oddanych szczegółów, grup, postaci, akcesoriów – namalowanych z werwą i pewnością, jakiej nie ma już żaden z malarzy francuskich. Zdaniem recenzenta obraz Matejki nie jest gorszy od poprzednich, ale paryska publiczność nie gustuje już w tego rodzaju teatralnych fantasmagoriach. To ostatni przebłysk sztuki, która odchodzi[40].

Świadomość, że *Joanna d'Arc* Matejki jest dziełem w starym stylu, przebija też z artykułu Charlesa Ponsonailhe, prawnika i historyka sztuki, który wkrótce stał się orędownikiem malarstwa plenerowego, a zwłaszcza twórczości modnych we Francji Skandynawów. W r. 1887 Ponsonailhe ma jeszcze dla Matejki dużo uznania i stawia jego obraz na pierwszym miejscu wśród prac artystów austro-węgierskich. *Joanna d'Arc* to dzieło wielkie i piękne, namalowane *à la* Rubens, kipiące życiem, pełne postaci strojnych jak w *Triumfach*, którymi triumfował Makart, „ziomek Matejki". Nie jest to malarstwo jasne, rzecz jest w starym stylu, ale są tu piękne szczegóły i pełno erudycji. Obok tego obrazu jawnie wczorajszego, malarze austro-węgierscy nie mają nic, co by było w pełni dzisiejsze; zbyt są przywiązani do gęstych i ciepłych sosów, by dokonać pewnych ustępstw na rzecz prawdy[41].

Pozostałe głosy są bardziej krytyczne. Cytowany już Fourcaud, wspominając w jednej ze swych recenzji kilku wystawców zagranicznych, poświęca parę słów naszemu artyście: „Pan Matejko, sławny malarz z Krakowa, autor olbrzymiej *Wizji Joanny d'Arc podczas wjazdu do Reims*, tak gwałtownej, przeładowanej i niejasnej, w której tyle wiedzy zostało zmarnowane, stopniowo staje się czymś w rodzaju polskiego zapamiętałego (*exaspéré*) Delaroche'a, ale w gruncie rzeczy nie należy do żadnej szkoły"[42].

Inni recenzenci powtarzają zarzuty, które cytowani dotąd autorzy umieścili obok swoich pochwał. Największe znaczenie praktyczne miał publikowany w dniu wernisażu tekst wpływowego recenzenta „Figara", Alberta Wolffa. Wolff pisał o Matejce od r. 1874, a poczynając od *Grunwaldu* był wobec niego bardzo krytyczny. Wielką bitwę porównywał do „bardzo miernej roboty włóczkowej pogryzionej przez mole", co – jak wiadomo – bardzo oburzyło wtedy polskich obserwatorów Salonu[43]. Matejko według Wolffa uprawiał sztukę spóźnioną o lat pięćdziesiąt. W pokrywającej całą ścianę *Wizji Joanny d'Arc* jest wszystko, jak w japońskiej sałatce. Jest to najsłabszy obraz utalentowanego malarza, ale trzeba mu oddać tę sprawiedliwość – pisał Wolff – że niektóre wielkie kompozycje Francuzów są jeszcze gorsze[44].

Niektóre obrazy wzmiankowane przez Wolffa znajdowały się wraz z płótnem Matejki w południowej części gmachu w olbrzymiej sali nr 3, potocznie zwanej składnicą (*dépotoir sud*), do której, jak pisał Wolff, krytyk wchodzi zawsze pełen gorzkich obaw. W pałacu wystawowym znajdowały się dwie takie sale (nr 3 i 21), zbliżone wielkością do salonu wejściowego, zwanego do końca lat sześćdziesiątych salonem honorowym. W myśl regulaminu[45] w obu wielkich salach oraz na ścianach klatki schodowej eksponowano kompozycje dekoracyjne, zwłaszcza architektoniczne. Wielkoformatowe obrazy Matejki od r. 1865 do 1880 umieszczano w salonie wejściowym, ale *Hołd pruski* w r. 1884 znalazł się już w „składnicy północnej" (nr 21) i został oceniony równie krytycznie jak większość wiszących tam machin.

Zdaniem Wolffa w r. 1887 liczba kolosalnych obrazów przechodziła wszelkie wyobrażenie[46]. Były to zwykle malowidła historyczne, religijne lub dekoracyjne. W sali nr 3 na zainteresowanie publiczności mogły liczyć – jak przewidywał jeden z recenzentów[47] – skąpo odziane Egipcjanki w *Haremie Ramzesa* autorstwa znanego orientalisty Jeana Lecomte du Nouy. Podobnych atrakcji nie oferowała już *Joanna d'Arc* Matejki ani znajdujący się naprzeciw niemal równie okazały *Wjazd Joanny d'Arc do Orleanu* Edmonda Aman-Jeana (1858-1936)[48], ani też *Ostatnie chwile Chlodoberta* Louisa Maisonneuve, skądinąd – zdaniem innego sprawozdawcy – „wielka i piękna kompozycja, tragiczna i mroczna"[49], której akcja rozgrywa się w krypcie kościelnej. Było też na sali kilka tryptyków: poważne historyczno-religijne i alegoryczne utwory René Ravaut (*Św. Elżbieta Węgierska*) i Pierre'a Lehoux (*Uczynki miłosierdzia*) oraz zestawione w tryptyk fragmenty neorokokowej dekoracji ściennej paryskiego malarza Adriana Karbowsky'ego. Obok widniały malowidła dla wnętrz merostwa jednej z dzielnic Paryża (François Lafon) i projekty dekoracji sklepiennych dla teatru w Wiedniu (Vojtěch Hynais). Prace te, podobnie jak *Leda* Adolphe'a Jourdana i *Chwała* Emile'a Lévy, raczej nie mogły przykuwać uwagi zwiedzających, co zapewne rzutowało też na zdawkowy i krytyczny odbiór dzieła Matejki. Jak pisał publicysta czasopisma „Moniteur des Arts", Emile Cardon, przez sławną składnicę przechodzi się zwykle po to, by dostać się do wyjścia, i – często niesłusznie – przebywa się tam tak krótko, jak tylko to możliwe[50]. Recenzje obrazów

8. J. J. Scherrer, *Joanna d'Arc, po zwycięstwie nad Anglikami, wjeżdża do Orleanu radośnie przyjmowana przez mieszkańców*, 1887, Musée des Beaux-Arts, Orlean (fot. wg „L'Art Français" 1887/88)

w sali nr 3 – w tym *Joanny d'Arc* Matejki – świadczą niekiedy o pośpiechu ich autorów. Niektórzy wymieniają tytuły wielkich płócien w pierwszym artykule i nie wracają już do nich w następnych odcinkach. Uczynił tak np. Cardon (w artykule zatytułowanym *Salon z lotu ptaka*), a także Camille Lesenne, który już w artykule wstępnym 1 maja ocenił, że Matejko zawdzięcza swą *Joannę d'Arc* miernemu Rubensowi i lichemu Makartowi[51].

Po kilku dniach pojawiają się obszerniejsze omówienia. Do bardziej agresywnych należy artykuł sprawozdawcy „Le Monde" z 7 maja:

„Pan Matejko kosztem niezwykłego wysiłku wyobraźni próbował odgadnąć *Wizję Joanny d'Arc w chwili jej wjazdu do Reims*. Nic nie odda chaosu rozmaitych, nieoczekiwanych postaci, które od góry do dołu kłębią się na olbrzymim płótnie, wzajemnie popychają, cisną, przewracają przed Dziewicą na koniu. Można by od tego oszaleć, ale dzięki Bogu nasza Joanna d'Arc nigdy nie ulegała podobnym obsesjom, które zaprowadziłyby ją nie na angielski stos, lecz do Salpêtrière. Wydaje się, że pan Matejko, który jest z Krakowa, źle zrozumiał charakter i rolę w dziejach Francji zwycięskiej pasterki z Domrémy, która przede wszystkim miała umysł prosty i naiwny, serce proste, naiwne i wielkie, i która w umyśle i w sercu miała obok wiary w Boga jedynie miłość i wizję Francji"[52].

Zarzut niejasności pod adresem Matejki występuje ~~– rzecz jasna –~~ w wielu recenzjach. Autor przewodnika po Salonie dla czytelniczek jednego z pism kobiecych wyznaje na przykład, że choć należałoby coś powiedzieć o obrazie zajmującym tyle miejsca, iż nie można go nie zauważyć, to jednak on nic nie rozumie z tej pogmatwanej kompozycji[53]. Inny recenzent żartował, że w kłębowisku zrodzonym z wyobraźni Matejki publiczność rozeznaje się gorzej niż Joanna[54]. Félix Jahyer, który niegdyś życzliwie oceniał debiut krakowskiego malarza, tym razem napisał, że ogromna kompozycja gubi się w zamęcie intensywnych barw, jak to ma zresztą miejsce od kilku lat w przypadku tego artysty.

9. A. E. Jean, *Joanna d'Arc* [*Wyzwolenie Orleanu*], 1887, dawniej w muzeum w Orleanie (fot. Bibliothèque nationale de France (BNF) wg Le Nordez, *Jeanne d'Arc racontée par l'image d'après les sculpteures, les graveurs et les peintres*, Paris 1898)

„Wzrok nie ma gdzie spocząć i nie potrafi nic odczytać w chaosie postaci, nazwanym przez malarza *Wizją Joanny d'Arc*"[55].

Niektórym krytykom nasuwały się porównania z historycznymi obrazami Francuzów, a zwłaszcza z pozostałymi wizerunkami *Joanny d'Arc*. Jak wynika z katalogu, na wystawie znajdowało się jeszcze co najmniej pięć takich obrazów, z których trzy – utrzymane w rozmaitej stylistyce – zwróciły uwagę recenzentów. Dwa z nich, autorstwa Jean-Jacques Scherrera i Edmonda Aman-Jeana (1858-1936), przedstawiały scenę podobną do płótna Matejki: wyzwolenie i wjazd do Orleanu, trzeci, Félix-Hippolyte Lucasa (1854-1925), pt. *Anioł Pański Joanny* – pasterkę klęczącą w polu pod krzyżem i słuchającą głosów, których źródła malarz ukazał w postaci niewyraźnych fantomów[56]. Pozostałe prace – przemilczane przez krytyków – wykonali cudzoziemcy: angielski student Académie Julian, Harold Rathbone i pochodząca ze Szwajcarii panna Ida Risler[57].

Obraz urodzonego w Alzacji Scherrera, czynnego na polu malarstwa historycznego już od kilku lat[58], jest w zasadzie realistyczny, trafnie oddaje charakter architektury i strojów, i odznacza się tylko delikatną stylizacją, możliwą do przyjęcia dla jurorów, którzy nagrodzili artystę medalem III klasy. Zdecydowanie silniej stylizowany był wielki obraz niespełna trzydziestoletniego Aman-Jeana, niegdyś współpracownika Puvisa de Chavannes, który podczas pobytu na stypendium w Rzymie zainteresował się malarstwem XV wieku i zanim został „oficjalnym portrecistą kobiecego Paryża", zbliżył się do środowiska symbolistów. Protosymboliczny, a w każdym razie emblematyczny charakter ma też jego *Joanna d'Arc*, oddana „archaicznym

10. F. H. Lucas, *Anioł Pański Joanny d'Arc*, 1887, dawniej muzeum w Algierze (fot. BNF wg Le Nordez, op. cit.)

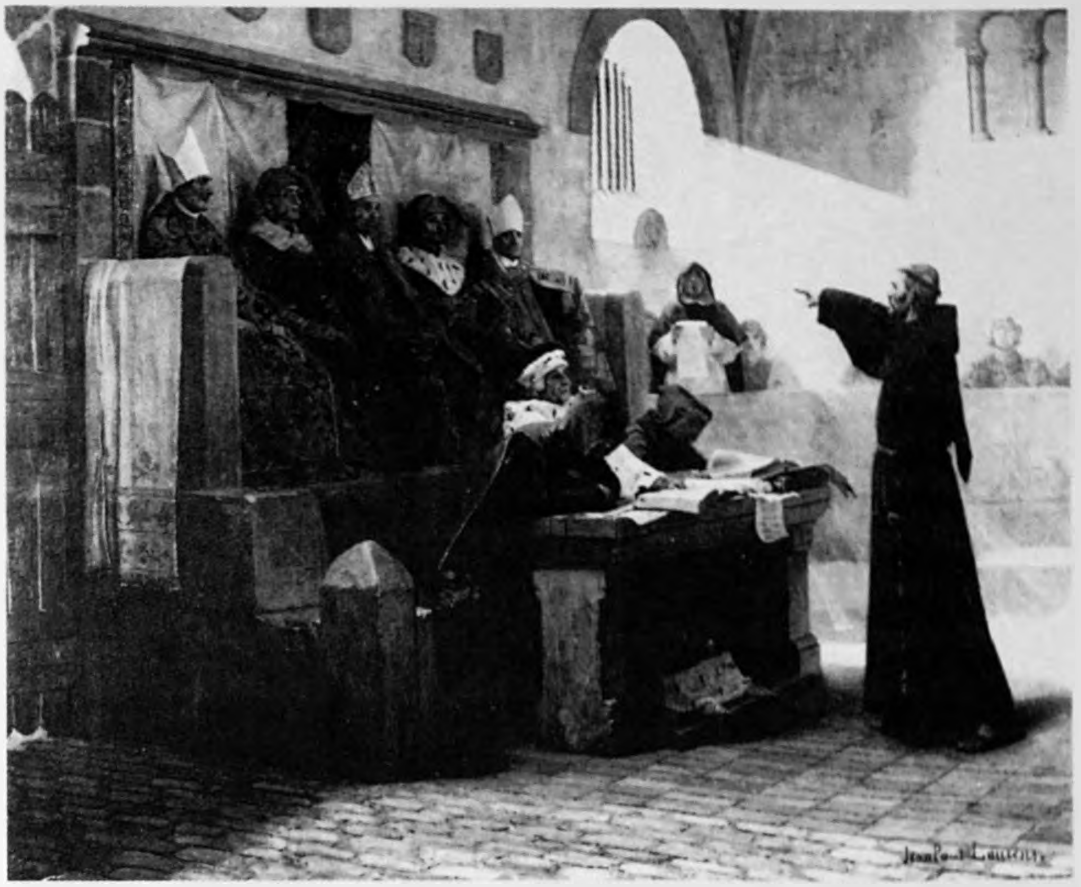
stylem wieku XV, okuta w ciężki pancerz, na koniu równie uzbrojonym"[59], „zwycięska i heraldyczna"[60].

Archaizujący obraz Aman-Jeana, „w stylu pół fresku, pół tkaniny"[61], przyjmowano na ogół z rezerwą. Konkurencję dla Matejki stanowiło raczej popularne nadal malarstwo historyczne o charakterze realistycznym. Firmin Javel (ur. 1842), redaktor czasopisma „L'Art français" pisze np. z satysfakcją, że obowiązkowe narzekania na schyłek malarstwa historycznego w r. 1887 nie byłyby uzasadnione. Choć Francuzi mają niewielu malarzy historycznych, to mają jednak kilku, z których mogą być dumni. Należy do nich Jean-Paul Laurens, a w wystawionym na Salonie obrazie pt. *Langwedocki agitator* uwidaczniają się zalety znane już z innych prac znakomitego artysty. Z takim człowiekiem na czele szkoła francuska nie ma się czego obawiać. Nie można jej przeciwstawić Matejki i jego *Joanny d'Arc*. Jeśli uważa się Matejkę za wielkiego malarza, to chyba w Polsce. Francuzi są bardziej wymagający i od dzieła sztuki oczekują przede wszystkim smaku i jasności, a tego właśnie brakuje na zbyt wielkim płótnie Matejki. Scherrer, młody malarz francuski, traktując analogiczny temat (*Wjazd Joanny d'Arc do Orleanu*), zaprezentował się za to według Javela jako rzeczowy i jasny kronikarz, a także artysta obdarzony dobrym smakiem. W jego obrazie, zręcznie zakomponowanym, liczny orszak porusza się z łatwością w wąskiej uliczce miasta, zacieśnionej jeszcze przez tłum, który wyległ na spotkanie Joanny[62]. Innego zdania był początkujący wtedy recenzent, zwolennik Moneta, Marcel Fouquier (ur. 1866), który omawiając malowidła wielkiego formatu zapewniał, że „przed płótnem p. Scherrera, nagrodzonym przez jury, nie myśli się o niczym [...]; to triumf re-

portażu". *Wizja Joanny d'Arc* Matejki, jak ocenia Fouquier, „to ogromne płótno, na którym – można powiedzieć – nic nie widać, do tego stopnia wykonanie jest słabe i przemęczone[63]; ale przynajmniej jest tam jakiś wysiłek i – zagubione, rozsiane w zamęcie i tłumie postaci – intencje, nie wszystkie do końca jałowe. Matejko wystawia niestety dzieło ciekawsze od Scherrera"[64]. Płótno Francuza krytykowano też za niezbyt udolną fakturę[65].

Prace poświęcone Joannie d'Arc nie budziły na ogół entuzjazmu. Sprawozdawca dziennika „Le Soir", Paul Lafage, traktuje np. Matejkę i Aman-Jeana zdawkowo i wręcz sumarycznie, co nie może dziwić u autora związanego z literackim naturalizmem. Zastanawiając się nad rozbieżnością upodobań krytyków i szerszej publiczności recenzent twierdzi, iż pierwsi szukają w sztuce wartości malarskich, publiczność zaś teatralnych. Przykładem obrazu dla znawców będzie więc *Wnętrze* (*Prządki w Laaren*) Maxa Liebermanna, a jego przeciwieństwem - historyczny (lub raczej prehistoryczny) obraz Paula Jamina przedstawiający scenę w jaskini (*Un drame à l'âge de la pierre*)[66]. Omawiając obrazy w sali nr 3 zniecierpliwiony Lafage pisze: „Aman-Jean i Matejko grożą nam długim, skłębionym pochodem rycerzy i kobiet, panów, aniołów i pospólstwa; a my nie znosimy tłumu". Podziw recenzenta budzi natomiast znajdujące się w sąsiedniej sali *Sianożęcie* Léona Lhermitte'a[67].

Większe szanse na uznanie miał nagrodzony medalem II klasy bardziej osobisty i psychologicznie pogłębiony obraz Lucasa. Świadczy też o tym porównawcze omówienie wizerunków Joanny d'Arc z Salonu 1887 roku zamieszczone przez Louisa de Meurville w rojalistycznym dzienniku „Gazette de France". Autor zastanawia się, dlaczego brak było dotąd w sztuce udanych przedstawień heroiny, które ukazywałyby zarazem jej waleczność i świętość, natchnienie, lecz nie egzaltację albo urojenia. Przed paroma laty pochodzący z Lotaryngii Bastien-Lepage trafnie uchwycił typ pasterki z Domrémy, ale nic ponadto. Mylił się również Jacquet, tworząc Joannę arystokratyczną i bez wyrazu[68]. Zdaniem Meurville'a prace wystawione na Salonie nie są lepsze od poprzednich. Rzeźba Émile'a Chatrousse'a zdradza wprawdzie talent, lecz jest zbyt ciężka i masywna. W malarstwie, w salonach na piętrze „Pan Matejko wystawił niezmierzone płótno, na którym roi się prawie pięćset postaci nadnaturalnej wielkości. Pośrodku tego tłumu, w niezrozumiałym kolorze bistru, Joanna jedzie na koniu, z odkrytą głową, wpatrzona w niebieskie zjawisko. Jest to wjazd do Reims. Joanna



11. J. P. Laurens, *Langwedocki agitator*, 1887, Musée des Augustins, Tuluza

12. J. Bastien-Lepage, *Joanna d'Arc słyszy głosy w ogrodzie swego ojca*, 1879, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (drzeworyt w „Illustration", t. 75, 1880)

d'Arc jest tu tylko ładnym młodzieńcem, który wjeżdża jako ożywiony triumfator i uśmiecha się do dam wspartych o balkony".

Niewiele lepiej został oceniony znajdujący się w salonie wejściowym obraz Scherrera: wprawdzie wyraz i charakter bohaterki są dobrze uchwycone, ale artysta uczynił ją zbyt ładną. Zdaniem recenzenta można by pochwalić tę pracę, gdyby jej faktura nie była tak ciężka i gruba; ponadto kompozycja trąci jeszcze szkołą romantyczną i wszystkie osoby przywodzą na myśl królów, królowe i paziów z opery komicznej, w strojach prosto spod igły i w zbrojach z cynowanej blachy. „Pan Aman-Jean w wielkim salonie po lewej naprzeciw pana Matejki czyni mu konkurencję pod względem tematu i wielkości płótna. Tu jednak podobieństwo się urywa. W rzeczywistości jest to malowidło ścienne, równie spokojne jak tamto jest gwałtowne, równie jasne i szare jak tamto ciemne i barwne. [...] Wielki spokój kompozycji przypomina gotyckie tapiserie i miniatury z XV wieku, ale ta miniatura długości ośmiu metrów nie ma innych zalet".

Na więcej pochwał zasłużył zdaniem recenzenta Hippolyte Lucas. Ten „uczeń Pilsa i Lehmanna, a raczej naśladowca Bastien-Lepage'a", jedyny znalazł prawdziwą i wzruszającą tonację, malując pasterkę z Domrémy klęczącą pośród pól. Po raz pierwszy, jak pisze Meurville, widzimy Joannę d'Arc, która odpowiada naszym ideałom. Nie jest to jeszcze cała Joanna, ale jest taka, jaką można sobie wyobrazić na podstawie tego epizodu z jej życia. Gdzież jednak jest artysta – pyta na zakończenie wymagający krytyk – który by potrafił ukazać prawdziwą i „kompletną" Joannę d'Arc: Joannę z Orleanu, z Reims i Rouen?[69] Wydaje się, że taki właśnie zamiar przyświecał poniekąd Matejce, ale jego wysiłki i ikonograficzna inwencja nie zostały w Paryżu docenione.

O ikonografii Joanny d'Arc w XIX wieku

Ikonografia Joanny d'Arc w XIX wieku ma dość bogatą historię. Początek jej popularności przypada na lata Restauracji, co – jak wykazał niegdyś Norman Ziff[70] – miało związek z ówczesną dynastyczną propagandą Burbonów. Na pięciu kolejnych Salonach okresu Restauracji znalazło się 17 obrazów, na których – podobnie jak w literaturze – Dziewica Orleańska przedstawiana była jako oddana rojalistka. Jej znaczenie wy-

kraczało jednak poza ściśle monarchiczne konotacje, toteż stopniowo stawała się ona symbolem patriotycznym, obecnym także w sztuce. Najczęściej w rzeźbie, bo już od XVIII wieku stawiano jej pomniki. Prowadzona przez francuskie ministerstwo kultury baza danych *Jocon-de*, obejmująca niepełny wykaz zawartości około 60 muzeów, odnotowuje kilkadziesiąt namalowanych w XIX wieku wizerunków Joanny, wśród których najczęściej powtarza się wyzwolenie i wjazd do Orleanu, sceny w więzieniu i śmierć. W drugiej połowie stulecia ilustruje się też początkowe epizody aktywnego życia Joanny – momenty wizji, lub raczej chwile, kiedy słyszy „głosy" świętych i aniołów. Wjazd do Reims (15 lipca 1429[71]) przedstawiano stosunkowo rzadko, częściej natomiast następującą dwa dni po nim koronację króla w katedrze. Warto jednak dodać, że sam wjazd przypomniano np. w marcu 1842 organizując w Reims uroczystą (i dochodową) historyczną kawalkadę[72].

Druga, potężniejsza fala popularności Joanny d'Arc zaznacza się w okresie III Republiki. Klęska w wojnie z Prusami, utrata Alzacji i części Lotaryngii powodują, że urodzona w lotaryńskiej wiosce Joanna staje się ogólnonarodowym symbolem walczącej i zwycięskiej Francji[73]. Rewindykują ją różne stronnictwa polityczne[74]: lewica widzi w niej dziewczynę z ludu wykorzystaną przez Kościół i elity władzy, dla konserwatystów jest przede wszystkim wierną córką Kościoła. Argumentów obu stronom dostarczają wydane nieco wcześniej drukiem dokumenty procesu i rehabilitacji[75], zaopatrywane w odpowiednie komentarze, a nawet ilustrowane[76]. Przykładem interpretacji „propaństwowej" i antykościelnej są publikacje Josepha Fabre'a z lat 1882-1890[77]. Jako deputowany, a następnie senator, Fabre z gronem republikanów dwukrotnie w latach 1884 i 1894 zgłaszał projekt ustanowienia narodowego święta Joanny d'Arc[78], który nie został jednak przyjęty.

Wzorem liberalnej i romantycznej interpretacji dziejów Joanny d'Arc był tekst Micheleta publikowany najpierw w VII tomie jego *Historii Francji* (1842), wydany osobno w r. 1853[79]. W okresie II Cesarstwa książkę wznowiono tylko dwukrotnie, za to w latach 1873-1913 miała aż 15 wydań. Interpretacja znanego historyka była jednak kwestionowana przez konserwatystów[80] i z biegiem czasu Dziewica Orleańska coraz bardziej należy do prawicy. Trwały starania o uznanie jej przez Kościół, co jednak dokonywało się stopniowo (uznano ją za czcigodną w r. 1894, błogosławioną w 1909, a kanonizacja nastąpiła dopiero w 1920). W lesie Bois-Chenu koło Domrémy (miejscowość po wojnie francusko-pruskiej została przy Francji) w r. 1881 podjęto budowę bazyliki, upamiętniając miejsce sławnych wizji, uważanych przez sceptyków za urojenia. Pomnik Joanny d'Arc w Paryżu stał się miejscem spotkań narodowej młodzieży, stamtąd w czasach afery Dreyfusa wyruszały demonstracje pod hasłem „Francja dla Francuzów"[81]. Lokalne komitety stawiały jej pomniki w wielu miastach[82]; w Reims subskrypcję na pomnik przed katedrą rozpoczęto w r. 1886[83]. 24 lipca 1887 (a więc już po Salonie), w związku z rocznicą pobytu Joanny w Reims i staraniami o beatyfikację, w obecności 20 biskupów i ponad 10 000 ludzi odbyło

się w katedrze wykonanie nowej mszy Gounoda – *La messe à la mémoire de Jeanne d'Arc*[84]. Sekretarz miejscowej akademii, Jadart, wydaje w tymże roku dzieło historyczne o pobycie Joanny w Reims, a trzy lata później ogłasza poemat o jej uroczystym wjeździe[85].

Temat podjęty przez Matejkę był więc jak najbardziej aktualny, a jego Joanna – jak wiemy – nie była na Salonie odosobniona. Warto zauważyć, że mimo polaryzacji poglądów na Dziewicę Orleańską nie można w żadnym z wystawionych wizerunków doszukać się tendencji antyklerykalnych, jakie w tym okresie odgrywały we Francji (np. w malarskiej twórczości J.-P. Laurensa) znaczącą rolę w interpretacji tematyki średniowiecznej, a zwłaszcza dziejów Kościoła[86]. Z dwu triumfalnych wjazdów, autorstwa Scherrera i Aman-Jeana, każdy reprezentował nieco inną optykę. Realistyczny obraz Scherrera jest bardziej „republikański": znaczenie religijne schodzi na drugi plan, a Joanna, z radością przyjmowana przez mieszkańców Orleanu, jest przede wszystkim skromną dziewczyną z ludu spełniającą patriotyczną misję. Ikonografia płótna Aman-Jeana, z postaciami aniołów i świętych i z modlącą się Joanną, jest bardziej „konserwatywna"[87], choć bezosobowe, stylizowane ujęcie sceny sugeruje, że malarz dystansuje się od jej treści, ujmując ją niejako w cudzysłów. *Anioł Pański Joanny d'Arc* Hippolyte'a Lucas wydawał się najlepiej odpowiadać oczekiwaniom różnych grup odbiorców: mgławicowe, nierealne przedstawienie wizji młodej pasterki pozwala interpretować te wizje zarówno w kategoriach psychologicznych jak mistycznych.

Jak wynika z przytoczonych recenzji, w czasach Matejki dość powszechne było odczucie, że artystom nie udało się jeszcze należycie ukazać postaci Joanny d'Arc we wszystkich jej aspektach. To samo sądzono zresztą o poezji[88]. Cytowany wyżej Louis de Fourcaud, który zajmował się też krytyką muzyczną, pisał w r. 1876 na marginesie opery Auguste'a Mermeta[89], że żaden utwór w światowej literaturze (epicki ani dramatyczny) nie dorównuje protokołom procesu. Nie da się też pokazać Joanny d'Arc w dziełach plastycznych, o czym zdaniem krytyka świadczą liczne przykłady. Ciągle maluje się ją w różnych sytuacjach, lecz nie całą i przez to nie prawdziwą. „Joanna z Domrémy nie jest Joanną z Chinon, inna jeszcze jest w Orleanie, inna w Reims i inna w Rouen. Nie można na płótnie ani w marmurze uchwycić nadludzkiego bogactwa i kontrastów tej postaci". W przekonaniu Fourcauda zdolna jest do tego tylko muzyka, a zwłaszcza wielka opera. Muzyka sięga ponad doczesność; cudowne „głosy" w operze nie będą już śmieszne[90]. „Muzyk umie wydobyć różne rzeczywistości, nawet rzeczywistość snu. Kto będzie wątpić w tę ostatnią, nigdy nie zrozumie Dziewicy".

Epopeja Joanny d'Arc inspirowała różnych autorów i rozmaite formy artystyczne, przy czym niekiedy dążono do syntezy lub do połączenia w jedną całość wielu epizodów. Postulat ten spełniała zapewne gra planszowa (*Jeu de l'épopée de Jeanne d'Arc*, 1894)[91], a do pewnego stopnia także szkice do patriotycznej panoramy Pierre Carrier-Belleuse'a wystawione w Paryżu i wydane drukiem przez specjalny komitet w przeko-

naniu, że „z uwagi na stan umysłów lekcje historii powinny być bardziej niż kiedykolwiek przypominane", i że gdy „słowo dzieli", to „obraz przemawia do wszystkich"[92]. Przeważają w tym okresie ujęcia realistyczne, choć czasem trafiają się chwyty nieobce Matejce: np. w fotograficznie oddanej bitwie pod Patay autorstwa Carrier-Belleuse'a bije od Dziewicy w zbroi światło nadnaturalne. Na ogół jednak – z wyjątkiem obrazów związanych z kultem – unikano cudowności. Kontrowersje budziły zwłaszcza wizje Joanny. Już w połowie XIX wieku Ernest Renan, skądinąd przeciwnik realizmu w malarstwie religijnym, twierdził, że postaci wizyjnych najlepiej nie malować wcale, a jeśli już, to lekko i delikatnie, ponieważ materializują się jedynie w umyśle pasterki. Zdecydowanym wrogiem nawet subtelnie malowanych wizji był w swoich recenzjach Zola. Obraz Bastien-Lepage'a z Salonu 1880, gdzie Joanna d'Arc ukazana jest na tle rodzinnej zagrody artysty w Damvillers jako prawdziwa lotaryńska wieśniaczka, został w przekonaniu Zoli zepsuty wprowadzeniem postaci świętych: Michała, Katarzyny i Małgorzaty. Tylko Joanna widziała swoje wizje, a zatem jeśli malarz nam je ukazuje, to zdaniem Zoli nie zrozumiał tematu[93].

Nic dziwnego, że w czasach sukcesów naturalizmu nie spotkała się z uznaniem paryskich krytyków malowana z barokowym rozmachem kompozycja Matejki, w której w dodatku wizje głównej bohaterki zostały przedstawione w sposób równie dotykalny jak postaci rzeczywiste. To ryzykowne ujęcie było wynikiem szerszego zamysłu artysty. Jak wyjaśniał Marian Gorzkowski, „artyści pojmowali dotąd postać Orleańskiej Dziewicy jako osobę ściśle tylko historyczną; Matejko nie podziela tego, on pojmuje tę prostą, wiejską, nie umiejącą czytać dziewczynę jako zjawisko natchnione od Boga, jako posłanniczkę z nieba, jako świętość, której towarzyszą trzy niebieskie postacie. Ona je widzi jako osoby ruszające się, mówiące, jako osoby żyjące razem z nią wśród ludzi na ziemi, i tak też pojął je Matejko. Chociaż chłopczyk trzymający pochodnię na obrazie coś w górze wznioślejszego obok dziewicy spostrzega, [...] to jednak cały tłum na obrazie Matejki, ziemskimi tylko zaprzątnięty myślami, nie widzi świętych i nie przeczuwa nawet ich obecności"[94].

Przed przystąpieniem do pracy Matejko zapoznał się – jak wiadomo – z wydaną w latach czterdziestych w Poznaniu książką Karola Libelta o Dziewicy Orleańskiej[95]. Ta niewielka książka, będąca kompilacją tekstów Micheleta i niemieckiego historyka Guidona Görresa, dostarcza źródeł dla szczegółów obrazu. Z intencją artysty koresponduje jednak przede wszystkim autorska przedmowa Libelta, w której ten uczeń Hegla daje wyraz wierze w boski udział w historii ludzkości i w bezpośrednią opiekę Boga nad człowiekiem. Dziewica Orleańska, spotwarzona przez Szekspira, wyśmiana przez Woltera, została, jak zauważa Libelt, na nowo odkryta przez Schillera: „Ród pograniczny Germanów, twórca idealnej filozofii, wrócił cześć Joannie Orleańskiej i w poezji swojej ją uświetnił. [...] Historia nowoczesna idzie za poezją w tropy i poczyna stawiać w należytym świetle wypadki przywiązane do osoby Joanny d'Arc, przez którą, mó-

wiąc słowami psalmisty, «Bóg takie rzeczy uczynił»"[96]. Poznański filozof pisze też o widzeniach pobożnej dziewicy, „którym współcześni i potomni nie dawali wiary i w rzędzie oszustw, złudzeń, alboli demonicznych urojeń kładli". Według Libelta „wszakże widzenia same były to podrzędne okoliczności, [...]. Była to tylko obłocz innej, głębszej tajemnicy". Nie rozstrzygając statusu owych widzeń, a przychylając się raczej do racjonalnego ich wyjaśnienia, Libelt nie uważa ich za coś bardziej niezwykłego niż cały bieg dziejów[97]. Jak wynika z dalszej części tekstu, zamiarem Libelta było wychowawcze wykorzystanie prezentowanej historii. Pod taką deklaracją mógłby podpisać się także Matejko: „W czasach niedołęstwa duchowego, co dziś tak powszechnie dawa poznaki niemocy, w czasach sceptycyzmu i zachwianej wiary w potęgi ducha, w czasach coraz bardziej szerzącego się przekonania o panowaniu brutalnej, materialnej siły, zdało się być rzeczą stosowną przedstawić historię dziewicy Orleańskiej, jako szczytny meteor wielkości dziejowej, tak jak ją już przedstawili ziomkom swoim Michelet i Goerres – jednym ku zasileniu, ku zawstydzeniu drugim"[98].

Jak wyżej wspomniano, w książce Libelta można odszukać wydarzenie odmalowane przez Matejkę i pewne towarzyszące mu okoliczności. Opis wjazdu do Reims, przez Micheleta potraktowany bardzo zdawkowo, został przez Libelta przepisany z Görresa[99]. Inspiracji dla postaci Joanny, dla układu jej głowy i wyrazu twarzy, dostarczył zapewne inny fragment książki odnoszący się do wjazdu do Reims, pochodzący z tekstu Micheleta[100]. Nadprzyrodzone światło, jakim emanują niebieskie zjawiska, znajduje uzasadnienie w procesowych zeznaniach Joanny, że słysząc głosy świętych „widzi zawsze światłość wielką"[101].

W historycznej relacji Libelta próżno by natomiast szukać wzmianki o „wizji Joanny d'Arc w chwili jej wjazdu do Reims", a tak przecież brzmiał tytuł, pod jakim obraz Matejki wystawiono w Paryżu. Podobnie jak w przypadku innych wielkoformatowych kompozycji krakowskiego malarza, oryginalność ikonografii należy wyjaśnić zamiarem stworzenia dydaktycznej lub historiozoficznej syntezy. Zamiar ten tak ujmuje Marian Gorzkowski: „Główna myśl obrazu jest religijna, a w dzisiejszym bezwyznaniowym wieku jest to odwaga artysty. Dotąd artyści brali za temat albo jej spalenie, albo jej samo widzenie; Matejko wyzyskał całość, to jest źródło i następstwa jej czynów. [...] Wszyscy znakomici artyści Francji, jak Ingres i inni, prócz Delaroche'a[102] i Delacroix, próbowali malować Joannę d'Arc; jest tych obrazów, jak twierdzi Matejko, cała we Francji galeria; lecz wszyscy oni malowali oderwane myśli, w których nie ma dziejowej całości"[103].

Obraz miał więc na swój sposób spełniać postulat formułowany i przez Francuzów, aby przedstawiać różne aspekty i prawdziwą istotę historycznej postaci. Wpisując się w tradycję religijnej, konserwatywnej interpretacji, która widziała w Joannie wysłanniczkę niebios[104], mógł jednak liczyć na uznanie tylko części wielkomiejskiej paryskiej publiczności, którą poza tym zrażało nie historyczne lecz syntetyczne traktowanie tematu, nie znajdujące poparcia w pow-

szechnie znanych tekstach. Słabą stroną obrazu była też w oczach Francuzów jego zachowawcza forma.

Mimo nieprzychylnych krytyk (z których zapewne nie do końca zdawał sobie sprawę), Matejko chciał wykorzystać swój obraz jako narzędzie wychowawcze i propagandowe wobec Francji. Jeszcze podczas trwania Salonu, w czerwcu 1887, ujawnił w Krakowie zamiar darowania Francji swej *Joanny d'Arc* w imieniu narodu polskiego. Zachowane projekty deklaracji i relacje[105] świadczą, że przywołując „obraz upadku największego, jako też najdziwniejszego wskrzeszenia Francji, dokonanego posłannictwem Joanny d'Arc"[106], usiłował „wskazać Francuzom, że religijne uczucia są głównym źródłem, z którego powstaje zbawienie ojczyzny"[107]. Wyrażając swym darem wdzięczność wobec Francji za wspomaganie w przeszłości sprawy polskiej, malarz wierzył, że obudzi nad Sekwaną ducha Joanny d'Arc, którego utrata była – jak sądził – źródłem niedawnej klęski w wojnie z Prusami[108]. Matejko rozumiał, że swą polityczną manifestację planuje w momencie ochłodzenia francuskich nastrojów wobec Polski, ale liczył, że swoim czynem może pozytywnie wpłynąć na opinię publiczną. „Francja, z pogromu się dźwigająca, w chęci odwetu jednemu [Niemcom], drugiemu naszemu wrogowi [Rosji] rękę podaje, a poświęca tych, których dawniej broniła" – pisał w nie ogłoszonej w końcu odezwie *Do narodu*[109]. Przypomnienie „cudownego" zwrotu w dziejach Francji mogło zdaniem Matejki uświadomić Francuzom, że koniunkturalne szukanie oparcia w Rosji jest błędem. Trzeźwo patrzący znajomi artysty przekonali go jednak, że gest nie zostałby należycie zrozumiany, z paryskiego Salonu wysłano więc *Joannę* na Salon do Brukseli, a stamtąd do Krakowa. Krytyczne głosy Francuzów o *Joannie d'Arc* Matejki miały pewien wpływ na jego dalszą twórczość: następny wielki obraz, *Kościuszko pod Racławicami*, został namalowany w nieco zmodernizowanym stylu[110], ale i tym razem mistrz nie zrezygnował z syntetycznego ujęcia historycznej treści.

---

[1] Zmieniona wersja niniejszego artykułu ukazała się w katalogu wystawy pt. *Jeanne d'Arc: les tableaux de l'histoire* otwartej w Musée des Beaux-Arts w Rouen w maju 2003. Na wystawie miał się znaleźć olejny szkic Matejki z galerii w Sukiennicach, jednak w ostatniej chwili – już po wydrukowaniu katalogu – organizatorzy musieli zrezygnować z wypożyczenia z powodu wygórowanych kosztów transportu podyktowanych przez polską firmę spedycyjną.

[2] Wystawa w Poznaniu odnotowana przez J. Wiercińską (*Bibliografia*, w: *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*, Warszawa 1957, poz. 1380) i katalog *Matejko. Obrazy olejne* (Warszawa 1993, s. 215), nie miała w rzeczywistości miejsca, natomiast w Monachium obraz pokazano nie w 1887 lecz 1888 r. Zob. M. Zgórniak, *Kalendarium życia i twórczości Matejki*, w: *Jan Matejko – Opus Magnum. Polichromia kościoła Mariackiego w Krakowie*. Muzeum Narodowe, Kraków (w druku).

[3] M. Zgórniak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998, s. 98. Obraz wystawiono pod tytułem *Vision de Jeanne d'Arc au moment de son entrée à Reims* (nr 1623).

[4] *Salon*, „Chronique des arts et de la curiosité", 1887, s. 130; Marcello [C. Lesenne], *Salon de 1887*, „Télégraphe", 1887, 1 V; F. Jahyer, *Salon de 1887*, „Entr'acte", 1887, 1 V.

[5] Liczby wg C. Ponsonailhe, *Le Salon*, „Artiste", 1887, s. 413.

[6] Regulamin zezwalał na przyjęcie 2500 obrazów; w r. 1887 dopuszczono ich 2521.

[7] Wyrażenie S. Witkiewicza (*„Największy" obraz Matejki*, „Wędrowiec", 1887).

[8] Fragmenty niektórych recenzji zostały przytoczone w polskim przekładzie przez M. Tretera (*Matejko. Osobowość artysty. Twórczość, forma i styl*, Lwów 1939); pełniejszą bibliografię podaję w cyt. pracy *Matejko w Paryżu*, s. 313-314.

[9] *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska", 1887, t. 3, s. 243-244. Korespondent „Biesiady Literackiej" (1887, t. 23, s. 362) donosił, że *Joanna d'Arc* „jest pomijana przez krytyków i reporterów, jak jakieś płótno pośledniej wartości malarza z przedmieścia; nie szydzą z niej, ale też nie zajmują się nią wcale".

[10] Np. redakcja czasopisma „Courrier de l'Art" (1887, s. 195) uznawała wyróżnienia za skutek przetargów między koteriami i postulowała zniesienie medali na wzór Salonu brukselskiego.

[11] Listę medali (oraz nie uwzględnionych w poniższej statystyce 50 zaszczytnych wzmianek) podaje „Courrier de l'Art", 1887, s. 171-172 i 195-196 oraz katalog (*livret*) następnego Salonu.

[12] Medale honorowe w zakresie malarstwa przyznawali w drodze głosowania wszyscy Francuzi wcześniej wyróżnieni, w zakresie rzeźby – jury sekcji rzeźby, rzeźbiarze znajdujący się poza konkursem lub wyróżnieni medalami, w zakresie architektury – jury sekcji architektury, w zakresie grafiki – artyści biorący udział w wystawie, jury sekcji grafiki i nagrodzeni wcześniej artyści z tej sekcji. Przebieg głosowania relacjonuje „Courrier de l'Art", s. 171-172. Medale zwyczajne przyznawały komisje (jury) poszczególnych sekcji.

[13] Gipsową grupę wystawiono pod tytułem *Gorille (Troglodytes gorilla (Sav.) du Gabon*). Odkryty i nazwany (w 1847) przez T. Savage'a gatunek Troglodytes gorilla, przemianowany później na Troglodytes Savagei, to Gorilla gorilla.

[14] Scherrer był też silnym kandydatem do przyznawanej przez Conseil supérieur des Beaux-Arts nagrody pieniężnej dla młodych artystów zwanej Prix du Salon, ale w trzeciej turze głosowania definitywnie pokonał go rzeźbiarz Charles Verlet. „Courrier de l'Art", s. 196.

[15] Matejko, wyróżniony medalem za *Skargę* w r. 1865, uzyskał prawo wystawiania na Salonach z pominięciem jury, a poza konkursem postawił go medal pierwszej klasy zdobyty na wystawie światowej 1867. Na wystawie światowej 1878 otrzymał najwyższe wyróżnienie – medal honorowy.

[16] Listę publikuje np. P. Leroi, *Salon de 1887*, „Art", 1887, II półrocze, s. 74-77.

[17] Lafenestre, List do W. Czartoryskiego, 22 IV 1887. Biblioteka Czartoryskich rkp. 7273 II.

[18] Politykę zakupów szerzej analizuje P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, s. 130--168.

[19] *Enterrement d'une jeune fille, au hameau d'Étricourt, près Nauroy.*

[20] *A la maison mortuaire.*

[21] Oraz m.in. następujące: Francis Tattegrain *Les habitants de Cassel se rendant à merci au duc Philippe-le-Bon dans les marais de Saint-Omer (4 janvier 1430)*, Georges Rochegrosse *La Curée (Śmierć Cezara)*, Edouard Fournier *Velléda, prophétesse des Gaules*, Paul Leroy *Samson.*

[22] Liczba według *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska", op. cit., s. 245.

[23] Inne podobne przykłady: Raoul Arus *La 7e batterie du 11e régiment d'artillerie à la contrada de San Martino (bataille de Solférino, 29 juin 1859)*, Emile Boutigny *Le 7e de ligne à l'assaut de Malakoff (Mort du capitaine Pagcs)*, Gustave Neymark *Combat de Hoff (6 février 1807)*, Marius Roy *Le colonel Charlier commandant le 90e de ligne, tué à l'ennemi à Buffalora (Italie, 4 juin 1859)*, Lucien-Pierre Sergent *Combat d'Oued-Halleg (31 décembre 1839)*, Paul Sinibaldi, *Bataille de Jemmappes* (6 novembre 1792).

[24] Sylwetki Kaempfena i innych urzędników charakteryzuje Vaisse, op. cit., s. 44 i passim.; poza tym (bardziej ogólnikowo): M.-C. Genet-Delacroix, *Histoire et fonction de la direction des beaux-arts (1870-1905)*, „Romantisme" 93, 1996, s. 39-50.

[25] Spuller sprawował urząd od 20 V do 12 XII 1887 (i później od grudnia 1893 do maja 1894), Castagnary od 26 IX 1887 do 11 V 1888 (do śmierci). Vaisse, op. cit., s. 425-426.

[26] „Courrier de l'Art", 1887, s. 210.

[27] *Le Salon de 1887*, „Correspondant", 1887, t. 147, 10 V, s. 563-573.

[28] *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska", op. cit., s. 240. Wzmiankowany obraz Une Suggestion namalował Richard Bergh, uczeń J.P. Laurensa.

[29] Ibidem, s. 240-241.

[30] L. de Fourcaud, *Le Salon de 1887*, „Gaulois", 1887, 30 IV.

[31] Fourcaud, *Le Salon de 1887*, „Revue illustrée", 1887, t. 3, s. 313.

[32] M. Hamel, *Salon de 1887*, „Gazette des Beaux-Arts", 1887, t. 35, 1 juin, s. 506. Hamel nie wspomina o Matejce.

[33] Zob. np. P. Leroi, *Salon de 1887*, „Art", 1887, II półrocze, s. 25.

[34] Hamel, op. cit., s. 508-511.

[35] Zob. np. G. Dargenty [A.-A. d'Echérac], *Exposition internationale de Peinture et de Sculpture. Galerie Georges Petit*, „Courrier de l'Art", 1887, s. 163--164; J.-K. Huysmans, *Chronique d'art: le Salon, l'Ex-*

position internationale de la rue de Sèze, „Revue indépendante", 1887, mai, juin.

[36] G. Geffroy, *Hors du Salon*, „Justice", 1887, 19, 20, 25 V, 2 VI.

[37] Geffroy, *Salon de 1887*, „Justice", 1887, 24 VI.

[38] P. Mantz, *Le Salon*, „Le Temps", 1887, 15 V. Fragmenty recenzji Mantza przytacza korespondent „Biblioteki Warszawskiej" (op. cit., s. 243).

[39] M. Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon de 1887*, „Mot d'ordre", 1887, 25 VI.

[40] Lafenestre, *Le Salon de 1887*, „Revue des deux mondes", 1887, 1 VI, s. 621-623.

[41] Ponsonailhe, op. cit., s. 416.

[42] Fourcaud, *Le Salon de 1887*, „Revue illustrée", 1887, t. 4, s. 5 (15 VI).

[43] Zob. np. „Wiek" 1880, nr 100 (7 V), s. 3; „Biesiada Literacka", 1880, t. 9, nr 228, s. 306-307.

[44] A. Wolff, *Le Salon*, „Figaro", 1887, 30 IV. Z krytycznymi opiniami Wolffa polemizował bibliograf Dziewicy Orleańskiej, Pierre Lanéry d'Arc (1861-1920) w przypisie do niskonakładowej broszury *Le culte de Jeanne d'Arc au XVe siècle* (Orléans 1887, s. 5), z radością witając na Salonie obrazy przedstawiające Joannę, uznając określenia „stary banał" i „japońska sałatka" za niestosowne, nie wymieniając jednak Matejki z nazwiska. Zob. też Lanéry d'Arc, List do Jana Matejki, 28 X 1887. Dom Matejki rkp. IX/2864.

[45] *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées le 1er Mai 1887*, Paris 1887 (dalej cyt.: *Livret*), s. CXLI (*Règlement*).

[46] Wolff, loc. cit.

[47] Marcello [C. Lesenne], loc. cit.

[48] Obraz kupiono do muzeum w Orleanie; obecnie uchodzi za zaginiony.

[49] E. Cardon, *Le Salon de 1887*, „Moniteur des Arts", 1887, 3 V.

[50] Cardon, op. cit., 26 V.

[51] Marcello [C. Lesenne], loc. cit. Data 5 V podana przez Tretera (op. cit.) jest błędna.

[52] P. de Soudeilles [O. Lacroix?], *Salon de 1887*, „Le Monde", 1887, 7 V.

[53] A. 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.

[54] V. Maubry, *Le Salon*, „Témoin", 1887, 16 V, s. 42.

[55] Jahyer, op. cit., 8 V.

[56] Korespondent „Biblioteki Warszawskiej" (op. cit., s. 245) precyzuje, że rzecz dzieje się o świcie, Joanna „słucha dzwonu na Anioł Pański i w mgle porannej spostrzega cudowne zjawisko, powołujące ją do walki".

[57] H. Rathbone, *La Communion de Jeanne d'Arc. Livret*, nr 1985; I. Risler, Jeanne d'Arc. Pod tytułem widnieje w katalogu krótki cytat z Micheleta („Elle entendait maintenant la puissante voix des anges!"), który pozwoliłby zapewne ustalić, jaki dokładnie moment z życia Joanny został wybrany przez malarkę. *Livret*, nr 2032.

[58] Wystawił m.in. *La Prise de Verdun* (Salon 1882) i wielkiego formatu kompozycję *Cérémonie de l'Excommunication, au XIIIe siècle*, która na Salonie 1884 znajdowała się w sali 21 razem z *Hołdem pruskim* Matejki.

[59] „Biblioteka Warszawska", loc. cit.

[60] Mantz, loc. cit.

[61] Marcello, loc. cit.

[62] F. Javel, *Salon de 1887*, „Art français. Revue artistique hebdomadaire", 1887, 24 VII.

[63] Opinia jest dość odosobniona; większość krytyków doceniała bowiem warsztat Matejki, a niektórzy – jak Mantz – byli dla niego wręcz pełni uznania.

[64] M. Fouquier, *Le Salon de 1887*, „XIXe Siècle", 1887, 23 VI. Pochwały dla Moneta: 9 VI.

[65] „Composition bien présentée, mais d'une exécution fatiguée et triste". Lafenestre, *Salon de 1887*, w: Lafenestre, *Dix années du Salon de peinture et de sculpture, 1879-1888*, Paris 1889, s. 110.

[66] W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, w okresie powodzenia Matejki w Paryżu, sądzono jeszcze, iż krytycy i tzw. lepsza publiczność interesują się historycznymi kompozycjami Laurensa, Cabanela i Matejki, a publiczność masowa zwiedzająca wystawę w dni bezpłatnego wstępu - malarstwem rodzajowym. Zob. np. G. Dufour, *Salon de 1874*, w: Dufour, *Des Beaux-Arts dans la politique*, Paris 1875, s. 191, który zresztą twierdził, że gust publiczności masowej, nie obciążony doktryną estetyczną, jest zdrowszy.

[67] P. Lafage, *Le Salon. Peinture (Revue de détail)*, „Soir", 1887, 26 V.

[68] Chodzi o obraz Gustave Jacqueta (1846-1909), *Jeanne d'Arc prie pour la France*, 1878.

[69] Meurville, *Le Salon*. V. *Jeanne d'Arc*, „Gazette de France", 1887, 11 V.

[70] N.D. Ziff, *Jeanne d'Arc and French Restoration Art*, „Gazette des Beaux-Arts", 1979, s. 37-48.

[71] Obie daty wydarzeń podane w katalogu *Matejko. Obrazy olejne*, s. 213, są błędne.

[72] *L'entrée de Jeanne d'Arc et de Charles VII à Reims. Cavalcade historique, mars 1842*, „Journal de Reims", 1843, 8-23 XII; „Almanach historique de Reims", 1856, s. 131. P. Lanéry d'Arc, *Bibliographie raisonné et analytique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc*, Paris 1894, poz. 1103.

[73] Zob. P. Marot, *De la réhabilitation à la glorification de Jeanne d'Arc. L'ardeur patriotique après la défaite de 1870-71*, w: *Mémorial du Ve centenaire de la Réhabilitation*, Paris 1956, s. 138-164.
[74] D. Sexsmith, *The radicalization of Joan of Arc before and after the French Revolution*, „RACAR" 17, 1990, s. 128-130.
[75] J. Quicheret, *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle*, t. 1-5, Paris 1841-1849.
[76] L. Fabert, *Histoire populaire illustrée des deux procès de Jeanne d'Arc. (Condamnation 1431, réhabilitation 1456)*, Paris 1874.
[77] *Jeanne d'Arc, libératrice de la France*, Paris 1882; *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc. Traduction avec éclaircissements par Joseph Fabre*, Paris 1884; *Procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc, raconté et traduit d'après les textes latins officiels*, Paris 1888; *Jeanne d'Arc, drame historique en 5 actes*, Paris 1890. Polemika (z pozycji konserwatywnych) zob. np. Dancourt, *Lettre de Paris*, „Revue générale" (Bruxelles), juillet 1884, s. 115.
[78] Druki związane projektami ustaw notuje katalog Biblioteki Narodowej w Paryżu pod nazwiskiem Fabre'a (1842-1916), który wracał do tego jeszcze w r. 1907: *La Fête nationale de Jeanne d'Arc* [discours de M. Joseph-Amant Fabre], Paris 1907 (nadb. z „Courrier de l'Aveyron").
[79] Zob. G. Rudler, *Michelet, historien de Jeanne d'Arc*, t. 1-2, Paris 1925-1926.
[80] Zob. np. Mgr. Le Nordez, *Jeanne d'Arc racontée par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris 1898, s. 185-186.
[81] M.-C. Bancquart, *Les écrivains et l'histoire, d'après Maurice Barrès, Léon Bloy, Anatole France, Charles Péguy*, Paris 1966, s. 296-300.
[82] Jak zauważył H.W. Janson (*19th-century Sculpture*, New York 1985, s. 183), konne pomniki Joanny d'Arc służyły w istocie upamiętnieniu wojny 1870 roku. Sexsmith, op. cit., s. 130.
[83] A. Leseur, *La statue de Jeanne d'Arc à Reims sur la place du parvis. Rapport à l'Académie de Reims, avec un plan du projet par Ed. Lamy, architecte*, Reims 1886, 12 s. (nadb. z „Travaux de l'Académie de Reims", 1884-1886). Podaję za Lanéry d'Arc, *Bibliographie*, poz. 1104. Autorem pomnika był Paul Dubois.
[84] *Fêtes en l'honneur du bienheureux Urbain II*, Lyon 1887, 154 s. (nadbitka z „Propagateur de l'alliance catholique", septembre 1887). Lanéry d'Arc, *Bibliographie*, poz. 1108.
[85] H. Jadart, *Jeanne d'Arc à Reims*, Reims 1887, 133 s.; idem, *L'entrée de Jeanne d'Arc à Reims le 16 juillet 1429. Poème*, Reims 1890, 30 s.; Lanéry 1894, poz. 1109, 1110.
[86] Przeciw antyklerykalnym ujęciom dziejów w malarstwie historycznym protestował np. E. Loudun, *Le Salon de 1884*, „Revue du monde catholique", 1884, 1 VI, 663-666.
[87] Dwie tradycje („konserwatywną" i „republikańską") w historiografii i ikonografii Joanny d'Arc omawia ostatnio na nieco innych przykładach D. Trom, *Frankreich: die gespaltene Erinnerung*, w: *Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, München 1998, s. 138-140.
[88] Takie przekonanie wyrażał np. H. Blaze de Bury (*Jeanne d'Arc dans la littérature: poésie et vérité*, „Revue des Deux Mondes", 1885, 1 VI, s. 584-618). N. Margolis, *Joan of Arc in History, Literature, and Film. A Select, Annotated Bibliography*, New York and London 1990.
[89] *Jeanne d'Arc, opéra en 4 actes et 6 tableaux, paroles et musique de A. Mermet*. Paris, Académie nationale de musique 1876. Podobno Joanna d'Arc była wcześniej tematem ponad 40 oper. Georges, *La première représentation de „Jeanne d'Arc"*, „Gaulois", 1876, 7 IV, s. 1.
[90] „Jeanne peut entendre ses voix, nous ne sourirons plus". X... [L. de Fourcaud], *Jeanne d'Arc dans les arts*, „Gaulois", 1876, 11 IV. Autora identyfikuje H. de Curzon, *Bibliographie générale de l'oeuvre de Louis de Fourcaud*, Paris 1926. Dodatkowym potwierdzeniem są liczne autocytaty w sygnowanym artykule *Jeanne d'Arc et M. Gounod. – Reims [exécution de la „Messe de Jeanne d'Arc" à la Cathédrale]*, „Gaulois", 1887, 24 VII.
[91] Reprodukcja: Le Nordez, op. cit., s. 315.
[92] *La Mission patriotique de Jeanne d'Arc. Huit tableaux de Pierre Carrier-Belleuse*, Paris 1889, s. nlb., 8 tabl. Epizody wybrane przez malarza to *Les Voix, Chinon, Orléans, Patay, Reims* [sakra], *Paris, Compiègne, Rouen*.
[93] Kliniczna interpretacja wizji-halucynacji znajduje się w powieści Zoli *Le Rêve* (*Marzenie*), 1888. J. Seznec, *Renan, Zola, et les visions de Jeanne d'Arc*, w: *Balzac and the nineteenth-century. Studies in French literature presented to Hubert J. Hunt by pupils, colleagues and friends*, Leicester 1972, s. 365-375.
[94] M. Gorzkowski, *Jan Matejko*, opr. K. Nowacki i I. Trybowski, Kraków 1993, s. 270-271.
[95] Katalog *Matejko. Obrazy olejne* (s. 216) podaje tę wiadomość za E. Łepkowskim, a można ją jeszcze poprzeć notatką Gorzkowskiego z września 1883: „Kupiłem więc książkę Libelta o orleańskiej dziewicy, dałem ją tymczasem Matejce, wiedząc, że ma

ten przedmiot malować. Natychmiast artysta zaczął ją czytać". Gorzkowski, op. cit., s. 257.

[96] K. Libelt, *Dziewica Orleańska. Ustęp z dziejów Francji*, Poznań 1847, s. 13, 19, 22-23.

[97] „Francja uratowaną została przez jedną dziewicę. Nadzwyczajny to wypadek w dziejach, wszakże naturalny, i nie więcej cudowny, jak wszystko, co się w nich pojawia, byleśmy oczy mieli na tej cudowności ujrzenie. Duchy i anioły pokazujące się Joannie, jej tajemne rozmowy z nimi, są to tylko formy i kształty, w których się myśl głębsza, myśl boska, i prawdziwie dziejowa objawiła. Powiedzieliśmy wyżej, skąd się te formy biorą i że są naturalnym ustrojem wyobraźni z obrazów i wyobrażeń wieku w duszę nasiąkłych. Form tych dziejopis odrzucać nie powinien, aby z nimi i myśli w nich utajonej nie odrzucił". Ibidem, s. 26, 30.

[98] Ibidem, s. 34-35.

[99] „Dnia 15 lipca wieczorem przy świetle rzęsistych pochodni odbył Karol wjazd do miasta koronacyjnego. Świetny był orszak króla, ale wszystkie oczy szukały tylko dziewicy, która takie rzeczy zdziałała"; Libelt, op. cit., s. 209. Z Görresa pochodzi też przypis z wiadomością o zachowanej niegdyś w Reims średniowiecznej tapiserii przedstawiającej wjazd. G. Görres, *Die Jungfrau von Orleans. Nach den gleichzeitigen Chroniken. Eine Festgabe für die christliche Jugend*, Regensburg 1835, s. 178-179.

[100] „Gdy lud w uniesieniu śpiewał hymny nabożne i witał z radością króla i jego cudowną zbawczynię, ta wdzięczność ludu rozrzewniła ją. «Dobry to i pobożny lud» – odezwała się do arcybiskupa, obok którego jechała. [...] «Chciałabym, aby [Bóg] mi pozwolił wrócić do moich owiec [...]. Spełniłam już, co mi Bóg spełnić rozkazał». To mówiąc, wzniosła oczy ku niebu z wyrazem tak anielskim, że kto ją widział w tej chwili, powiedzieć sobie musiał: «prawdziwie to jest niewiasta z nieba»". Libelt, op. cit., s. 214. Zob. J. Michelet, *Histoire de France*, t. 7, Bruxelles 1842, s. 90, który bardziej jednoznacznie niż Libelt umiejscawia to wydarzenie w Reims.

[101] Libelt, op. cit., s. 258.

[102] Tu się Gorzkowski myli.

[103] Gorzkowski, op. cit., s. 307. Więcej uwag Gorzkowskiego, opartych na rozmowach z Matejką, zob. ibidem, s. 306-308.

[104] Zob. np. kazanie biskupa Autun, A.-L.-A. Perraud, *Jeanne d'Arc message de Dieu. Discours prononcé dans la cathédrale de Ste-Croix, le ... 8 mai 1887, pour le 458e anniversaire de la levée du siège d'Orléans*, Orléans 1887. Dom Matejki, biblioteka Matejki, nr 282.

[105] Jan Matejko, *Brulion przemówienia w sprawie przekazania obrazu „Joanna d'Arc" narodowi francuskiemu*, około 13 VI 1887. Dom Matejki rkp. IX/2810; idem, *Pismo* [ręką M. Gorzkowskiego] *do narodu po ukończeniu „Joanny d'Arc"*, 13 VI 1887. Dom Matejki rkp. IX/2968; Gorzkowski, op.cit., s. 333-336; S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 329-330.

[106] Matejko, *Do narodu* (13 VI 1887), w: Gorzkowski, op. cit., s. 334.

[107] Gorzkowski, loc. cit.

[108] H. Słoczyński, *Matejko*, Wrocław 2000, s. 184.

[109] Matejko, *Do narodu*, loc. cit. O opinii francuskiej zob. np. B. Drwęski, *La Pologne dans l'opinion française – quelques orientations*, w: *Les Rapports entre la France et les Polonais de 1878 à 1914*. Premier colloque historique franco-polonais (Paris, mai 1981), Paris 1983, zwł. s. 11-13.

[110] Zwraca na to uwagę E. Skrochowski (*Jana Matejki „Kościuszko pod Racławicami"*, „Przegląd Polski", 1888, t. 88, s. 524-525).