

MAREK ZGÓRNIAK

Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ

Matejko na paryskim Salonie 1875: „Chrzest dzwonu Zygmunta”

Mało znanym epizodem obecności Jana Matejki w Paryżu jest ekspozycja na Salonie w maju 1875 jego obrazu *Dzwon Zygmunta* (il. 1, 1a, 1b)¹. Ta stosunkowo niewielka scena (94 x 189 cm), namalowana zimą 1874/75, trafiła do Francji z wystawy w Wiedniu, rok po wielkim sukcesie *Batorego*².

Gdy w styczniu świeżo ukończone dzieło pokazano w Krakowie, „mówiły «głuche wieści z mętnych źródeł»” – jak to wtedy ujął Stanisław Tarnowski – że jest niezbyt udane, że „natłok figur i zamieszanie między nimi takie, iż jednej od drugiej trudno rozróżnić, że wszystkie przygniata i dusi zamek widziany w perspektywie źle utrafionej, że jest wielkie nadużycie i wielka dysharmonia kolorów, że wszystko żółte”. Tarnowski był innego zdania i wkrótce wyraził je w bardzo pochwalnej recenzji obrazu, który, jak przypuszczał, „w życiu swego autora wiele [...] będzie znaczył”, i w którym „zajaśniał on swymi dawnymi zaletami może świetniej niż kiedykolwiek”³. Niestety opinie Francuzów były bliższe krakowskiemu „głuchym wieściom”, a przyjęcie *Dzwonu* przez recenzentów Salonu stało się zwrotem w paryskiej karierze krakowskiego mistrza, dokładniej zaś początkiem jej końca. Czy zwrot ten wynikał z przemian zachodzących w twórczości Matejki, czy w większym stopniu ze zmienionej sytuacji artystycznej, albo z jeszcze innych okoliczności? Niektórych przesłanek do odpowiedzi na to pytanie może dać omówienie wystawowego kontekstu oraz opinii recenzentów na temat Matejki i innych uczestników Salonu.

Salon 1875 r. był nieco większy od poprzedniego⁴ i podobnie zorganizowany. Nagrodzeni na wcześniejszych wystawach artyści wybierali kandydatów do jury, spośród których w losowaniu wyłoniono 3/4 składu komisji, a 1/4 mianowały władze państwowe. W jury sekcji malarstwa znaleźli się przedstawiciele różnych kierunków, nie tylko związani z Akademią, np. twórca martwych natur Vollon, batalista de Neuville, pejzażysta Jules Dupré i portrecista Carolus-Duran. Rozkład nagród również odzwierciedlał wielość

¹ Olej, deska, Muzeum Narodowe w Warszawie. Obraz pokazano pod tytułem *Baptême de la cloche Sigismond, à Cracovie, en 1521*, bez dodatkowego objaśnienia treści.

² Zob. Marek ZGÓRNIAK, „Wysłannicy Iwana. Literacki obrazek Paula de Saint-Victor na kanwie utworu Matejki”, [w:] *Ars graeca - ars latina. Studia dedykowane profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 425-440. Wcześniejsze wystawy omawiam w książce *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998.

³ Stanisław TARNOWSKI, *Matejko*, Kraków 1897, s. 169, 181 (pierwodruk recenzji w *Przeglądzie Polskim* w lutym 1875).

⁴ Obejmował 3862 eksponaty.

gatunków i stylów: medalu honorowego nie przyznano, a z trzech medali pierwszej klasy tylko jeden przypadł za akademicki akt – *Ledę* Louis Courtata (il. 2). Podczas ceremonii rozdania nagród minister Henri Wallon, znany polityk republikański o orientacji klerykalnej, podkreślał jednak sukcesy odniesione na wystawie przez absolwentów i adeptów oficjalnej Szkoły Sztuk Pięknych, witał z satysfakcją powrót młodych malarzy do poważnych studiów i zauważał wzrost liczby obrazów historycznych – świadectwo wyższych, bezinteresownych aspiracji.

O upodobaniach ministra do sztuki „poważnej” świadczy przyznanie wysokiego stopnia (komandorii) Legii Honorowej dyrektorowi Szkoły, rzeźbiarzowi Eugène Guillaume, który wystawił popiersie arcybiskupa Darboya, zamordowanego przez komunardów. Medal honorowy w zakresie rzeźby otrzymał od jury Henri Chapu za alegoryczną figurę *Młodości* do pomnika poległego Henri Regnault dla Szkoły Sztuk Pięknych (il. 3). Jak zaznaczył minister Wallon, jeden z poprzednich ministrów (Jules Simon) ubiegł go przyznając krzyż oficerski Legii dla Chapu za statuę Joanny d’Arc (1872). W roku 1875 oficerem Legii został więc śmiertelnie chory Carpeaux, „talent niestety mniej czysty, zbyt mało poważny, który jednak wniósł w swoje dzieło tyle życia, tyle werwy, że zajął miejsce wśród mistrzów”⁵.

W zapisanych przez sprawozdawców wrażeniach z wernisażu (30 kwietnia) powtarzają się ubolewania nad zbyt dużą skalą wystawy. W pierwszych wykazach obrazów, którym wrócono publiczny lub oficjalny sukces, zwykle nie umieszczano *Dzwonu Zygmunta*⁶, nie tylko z powodu mniejszego formatu, ale przede wszystkim dlatego, że po raz pierwszy obraz Matejki nie zawisł w kwadratowym salonie wejściowym, lecz w jednej z bocznych sal (nr 18), trzeciej na lewo od wejścia⁷. Podobnie jak poprzednio, salon wejściowy nie był formalnie salonem honorowym, a mimo to skupiał zainteresowanie zwiedzających⁸. Tym razem znajdowały się tam prace malarzy z różnych liter alfabetu⁹, reprezentujące rozmaite kierunki: tradycyjne wielkoformatowe kompozycje akademickie (uwagę zwracała zwłaszcza kolosalna scena biblijna Georgesa Beckera, będącego poza konkursem), obrazy batalistyczne, historyczno-rodzajowe, portrety i pejzaże. W pozostałych salach obowiązywał układ alfabetyczny. Publiczność gromadziła się tłumnie przed wojskowymi scenami de Neuville’a (il. 4), Detaille’a i Berne-Bellecoura, przed malowanymi z fotografii *Zapaśnikami* Falguière’a (il. 5), autoportretem Bonnata i rodzajowym obrazem Munkácsy’ego, a więc przed dziełami o charakterze realistycznym i współczesnym. Wielkie płótno Gustave’a Doré *Dante i Wergiliusz w piekle* budziło powszechne zdziwienie, a ludzie zatrzymywali się również przed obrazem Maneta *Argenteuil*, głównie po to – zdaniem sprawozdawcy – aby się pośmiać¹⁰.

W recenzjach 1875 r. powraca topos Salonu jako imprezy handlowej. „Wystawa nie jest już kolekcją dzieł wybranych [...] w celu kształcenia mas. To targi otwarte dla każdego”,

⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture..., exposés au Palais des Champs-Élysées...*, Paris 1876 [livret Salonu 1876], s. V-VIII (przemówienie H. WALLONA 6 VIII 1875).

⁶ Do wyjątków należy wzmianka E. Cardona, który w artykule publikowanym w dniu otwarcia zaliczył *Dzwon* do kilku najważniejszych „wielkich płócien”. Emile CARDON, « Avant le Salon », *La Presse*, 1875, 1 V, s. 3.

⁷ Plan wystawy zob. w *Gaulois*, 1875, 3 V, s. 1.

⁸ « Chronique », *Le Temps*, 1875, 1 V, s. 2.

⁹ Jean ROUSSEAU, « Le Salon de 1875 », *Figaro*, 1875, 9 V.

¹⁰ Parisine [Emile BLAVET?], « La première du Salon », *Gaulois*, 1875, 3 V, s. 1. Wśród popularnych obrazów dziennikarz wymienia również „les Japonais de Pazzini”, ale malarz o tym nazwisku nie figuruje w katalogu. Być może chodzi o temat japoński jakiegoś innego artysty (np. *Fantaisie japonaise* Louis Carrier-Belleuse’a) albo o sceny orientalne Alberta Pasiniego.



1. Jan Matejko, Chrzest dzwonu Zygmunta, 1874/75.
Warszawa, Muzeum Narodowe

pisal Jean Rousseau w *Figaro*¹¹. Krytyk starej daty, Charles Clément, dowodził w *Journal des Débats*, że doroczne ekspozycje są tylko wielkim bazarem, na którym wartościowe dzieła giną w zalewie miernoty; powtarzał też dwie rady dla administracji sztuk pięknych: scedować organizację wystaw na samych artystów, ograniczając rolę państwa do zapewnienia lokalu i porządku, albo przeciwnie – wrócić do elitarnych ekspozycji dzieł starannie wyselekcjonowanych „nie przez przypadkowych sędziów, lecz przez ludzi kompetentnych”¹². Anatole de Montaiglon postulował w *Gazette des Beaux-Arts* wprowadzenie dwóch rodzajów wystaw: „handlowej”, zarządzanej przez artystów, oraz – w innym terminie – oficjalnego Salonu, wystawy państwowej, z ustaloną z góry liczbą eksponatów, gdzie odrzucenie nie byłoby tak dotkliwe. Na takiej wystawie nie mogłyby jednak istnieć żadne zwolnienia z selekcji z tytułu wcześniej uzyskanych nagród – zwolnienia takie (*exemptions*) w ocenie recenzenta były plagą Salonów, prowadząc do obniżenia poziomu¹³. Również Rousseau sądził, że zwolnienia otwierają drzwi dla prac banalnych, interesujących tylko ze względu na nazwiska twórców, których kompromitują. Jego zdaniem obrazy należałoby nadsyłać anonimowo (jak rozprawy w konkursach akademickich), a doroczny oficjalny Salon powinien przedstawiać tylko najlepszą część bieżącej produkcji¹⁴. Za organizacją dwóch wystaw optował też Paul de Saint-Victor: zwykły Salon doroczny miałby być otwarty dla wszystkich, a Salon oficjalny – zarządzany co dwa lub trzy lata z udziałem jury¹⁵.

Interesującej analizy Salonu 1875 r. dokonał korespondent krakowskiego *Czasu*, zastanawiając się także nad udziałem Matejki i innych Polaków. Po odnotowaniu pierwszego

¹¹ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875. Vue en bloc », *Figaro*, 1875, 2 V, s. 1.

¹² Charles CLEMENT, « Exposition de 1875 », *Journal des Débats*, 1875, 2 V, s. 1.

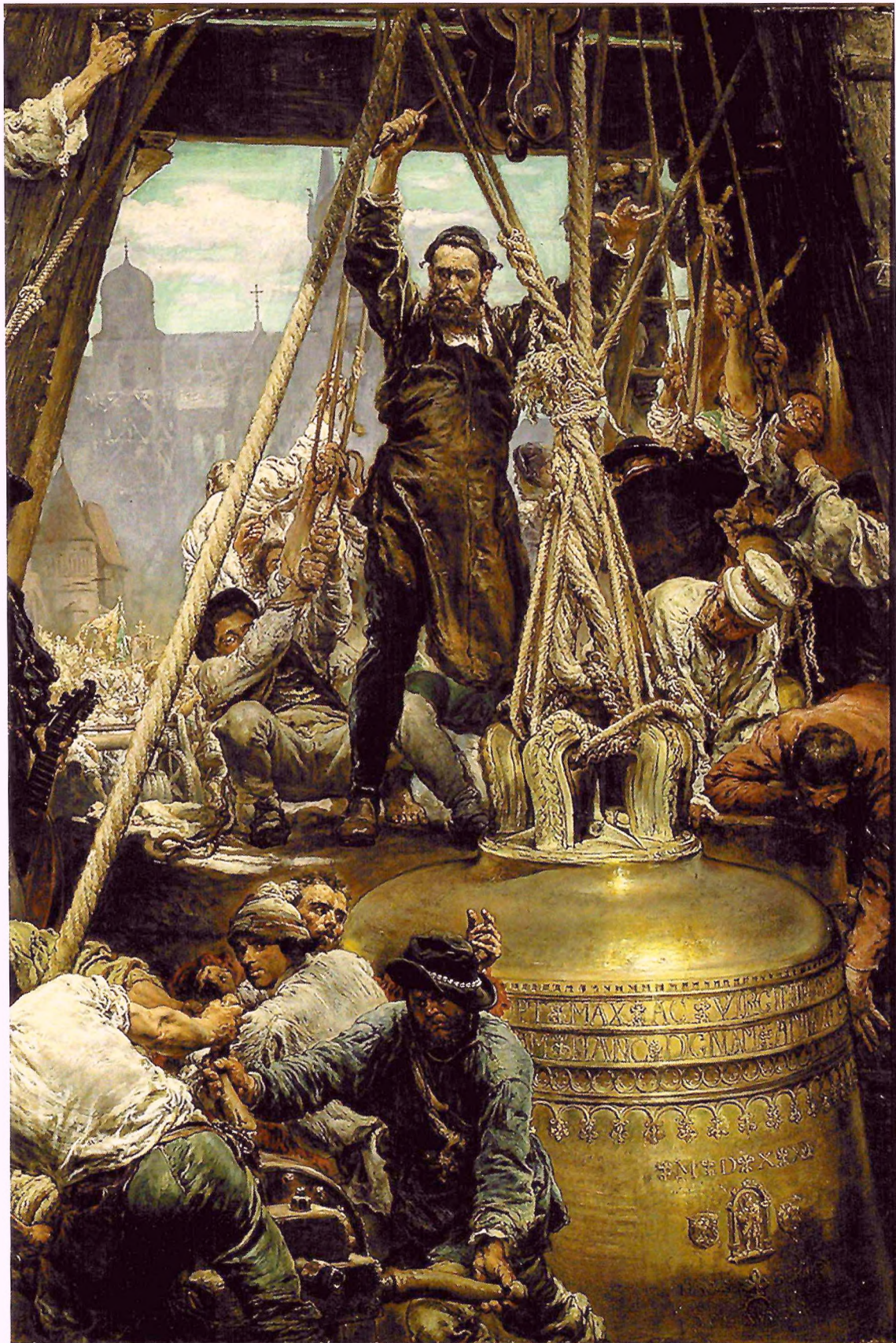
¹³ Anatole de MONTAIGLON, « Salon de 1875 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, 1 VI, s. 489-490.

¹⁴ ROUSSEAU, loc. cit.

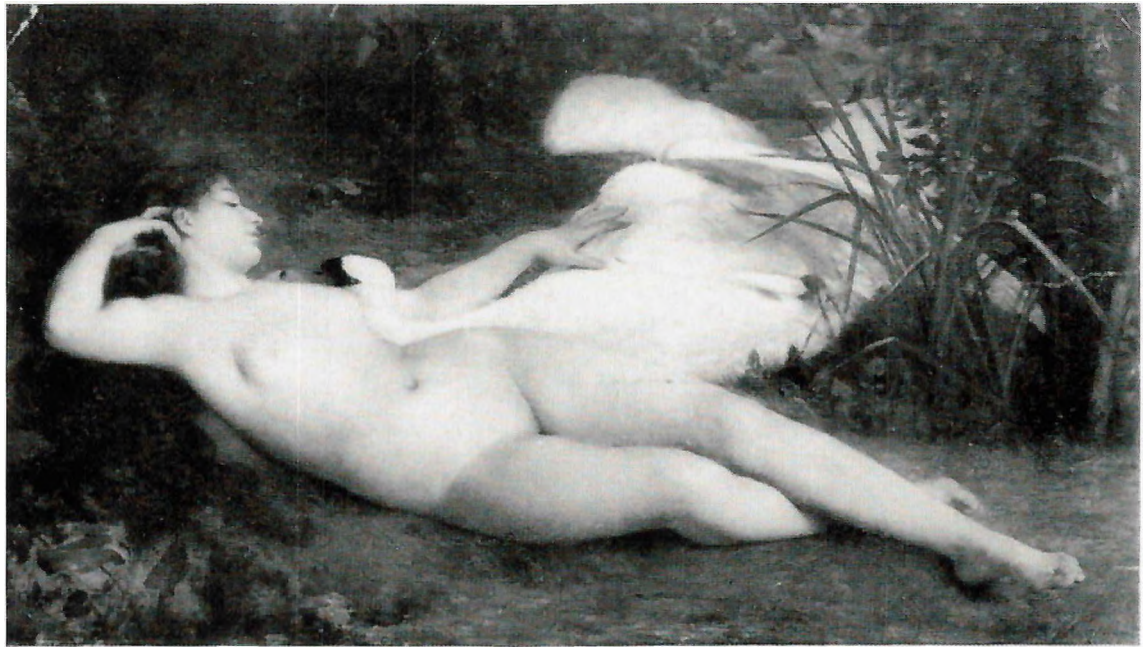
¹⁵ Paul de SAINT-VICTOR, « Salon de 1875 », *Liberté*, 1875, 5 V. Jesienią 1875 w *Conseil supérieur des beaux-arts* zapadła decyzja o likwidacji Salonów dorocznych i organizacji co trzy lata wystaw „w celu podniesienia poziomu sztuki”, ale wskutek protestów nie weszła w życie. Zob. Patricia MAINARDI, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Mass., 1993, s. 53.



1a. Jan Matejko, Chrzest dzwonu Zygmunta, 1874/75, fragment.
Warszawa, Muzeum Narodowe



1b. Jan Matejko, Chrystus w Warszawie, 1874/75, fragment.
Warszawa, Muzeum Narodowe



2. Louis Courtat, Leda, 1875

wrażenia („Nie znam nic bardziej męczącego nad pierwszą wizytę oddaną salonowi wystawy obrazów”!) autor bierze za punkt wyjścia publikowane w katalogu przemówienie ministra Cumonta z uroczystości rozdania nagród na poprzednim Salonie i jego opinie, że Salon ten (1874) odznaczał się „zwrotem do wielkiego malarstwa, do malarstwa historycznego”. Postanawia zweryfikować to twierdzenie na bieżącej wystawie, powraca do Salonu, zwiedza go dokładnie, szuka, przygląda się, szpera, „napróżno! Wielkich obrazów, raczej wielkich ram [...] nie brak, to prawda! Ale dzieł wielkiej sztuki, choćby nawet w małych ramach... jak na lekarstwo!”¹⁶. Nie znajduje ich wśród wielkoformatowych płócien salonu kwadratowego: konny portret marszałka Mac Mahona w bitwie pod Sedanem autorstwa Emile’a Betsellère’a (il. 6) wbrew tytułowi (*En avant!*) nie jest kompozycją, lecz tylko portretem, portretem przypoehlebnym, typowym dla szkoły Cabanela. Kolosalna *Respha* Beckera (il. 7) budzi tylko wstręt, *Madonna* Bouguereau jest niewolniczym naśladownictwem Rafaela, w *Bitwie pod Palikao* (ważny epizod drugiej wojny opiumowej, 1860; il. 8) namalowanej przez Beaucé widz silić się musi na odkrycie bitwy, bo zbyt dużą rolę odgrywa w niej pejzaż. Antyczny Kleomenes pobity przez Antygonosa przedstawia się na obrazie Mathieu teatralnie: „*Tiens! c’est le monsieur qui n’est pas content!*” zawołał jeden z widzów, a recenzent potwierdza: „*Le vaincu* jest widocznie niezadowolony. Nie ma czym się cieszyć, to jeszcze prawda! ale dlaczego jest niekontent? – tego obraz wytłumaczyć niezdolny”¹⁷.

Także w innych salach zamiast istotnego zwrotu do malarstwa historycznego korespondent dostrzegł tylko dużo pretensji do tego zwrotu. Jego zdaniem kompozycje takie jak *Pytia* Henri-Paul Motte’a (il. 9), *Interdykt* Laurensa czy *Król Lear* Charles-Louis Mullera „stanowią właściwie obrazy rodzajowo-historyczne, lecz nie dzieła wielkiej sztuki”. Inne prace są albo pretensjonalne i niezrozumiałe, albo nie odpowiadają myśli, jakiej

¹⁶ „Pogadanki z Paryża. IX. Z wystawy obrazów”, *Czas*, 1875, nr 115 (23 V), s. 1 (korespondencja z 14 V). Nie udało mi się ustalić, kto był autorem korespondencji.

¹⁷ *Ibid.*

w nich się szuka. Wśród wielu przykładów recenzent wymienił oparty na Ramajanie obraz *Śmierć Rawany, króla Lanki* (il. 13), za który Cormon otrzymał *Prix du Salon*, oraz rzeczywiście nieudanego *Samsona* autorstwa Lehoux, laureata z poprzedniego roku, a także *Dantego i Wergiliusza w piekle* Gustave’a Doré. Podsumowując swe rozważania wnikliwy autor stwierdził, że „zwrot do wielkiej sztuki [...] istnieje, [ale jest] bardzo jeszcze niezręczny, nieszczęśliwy”. Dotyczy to nie tylko tematów historycznych: w malarstwie religijnym nie ma nic oryginalnego, nic porywającego, a w batalistyce przeważają obrazki wojenno-rodzajowe¹⁸, epizodyczne lub anegdotyczne. „Zdanie przeto p. Batbie z r. 1873 pozostaje dotąd niezmiennym: artyzm francuski nie może sięgnąć w dziedzinę wielkiej sztuki, ale celuje w krajobrazie i w rodzajowo anegdotycznej sztuce, raczej wdzięcznej jak prawdziwie pięknej”¹⁹.

Opinie recenzentów francuskich należących do „głównego nurtu” krytyki dają zazwyczaj podobny obraz wystawy, choć oczywiście istniały także ujęcia odmienne: bardziej konserwatywne lub bardziej nowoczesne. Obok sukcesu anegdoty i *genre’u* dostrzegano więc np. rozwój malarstwa portretowego. Anatole de Montaiglon w *Gazette des Beaux-Arts* ubolewa nad brakiem wyższych zainteresowań intelektualnych, widzi w prezentowanych dziełach jedynie dowód zręczności lub poszukiwanie łatwego sukcesu, bezwartościowy indywidualizm, skłonność do pastiszów, przywiązanie do akcesoriów, nadmierny wpływ fotografii, kult szczegółu, gloryfikację szkicu i lekceważenie kompozycji. „Wielkie malarstwo spotyka się z obojętnością lub z drwiną”²⁰. Zauważa, że najwyższy poziom pod wieloma względami (koncepcji, stylu, rysunku i warsztatu malarskiego) osiągnęły w roku 1875 portrety, np. całopostaciowy wizerunek pani Pasca, znanej aktorki, Bonnata (il. 10), dlatego właśnie od portretów rozpoczyna omówienie malarstwa na wystawie²¹. Popularny sukces portretów Bonnata, Carolus-Durana,



3. Henri Chapu, *Młodość* (marmur), 1875.
Paryż, Ecole des Beaux-Arts

¹⁸ To samo np. w recenzji Zoli, à propos de Neuville’a, Emile ZOLA, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, Warszawa 1982, s. 113.

¹⁹ „Pogadanki z Paryża. IX”, s. 2. Minister Batbie podczas uroczystości wręczenia nagród w roku 1873 ubolewał nad zaniechaniem „wielkiego malarstwa” (historycznego); rok później minister Cumont dostrzegał jego wzrost.

²⁰ MONTAIGLON, op. cit., s. 491.

²¹ Ibid., s. 491-499 (rozdział II, następujący po rozważaniach na temat organizacji wystaw. Dopiero w rozdziale III Montaiglon przechodzi do „wielkich tematów”).



4. Alphonse de Neuville, Atak na dom w Villersexel, 9 stycznia 1871, 1875

Fantin-Latoura, a także Aleksieja Charłamowa (Harlamoff), chwalonego przez Zolę²² i zwanego później rosyjskim Bonnatem, był sukcesem mniej lub bardziej umiarkowanych realistów. Powiększało go wspomnienie naturalistycznego *Chrystusa* z sali paryskiego sądu kryminalnego, zwanego „Chrystusem komunardów”, którym Bonnat szokował widzów w poprzednim roku; tym razem w portrecie aktorki niektórzy doszukiwali się podobnej intensywności światłocienia²³, ale intensywność ta i ostentacja zostały dobrze przyjęte.

Obrazy akademickie (klasycystyczne) nie cieszyły się już uznaniem. Krytykował je nie tylko Paul Mantz, recenzent o wyrobionych upodobaniach, który podkreślał, że sztuka marnieje, gdy traci kontakt z naturą. Dwa pierwsze artykuły na temat Salonu Mantz poświęcił rzeźbie, dowodząc, że rozwija się ona i idzie z duchem czasu nie dzięki tradycji, lecz dzięki wnikliwemu studiowaniu modelu; tak samo mogłoby być z malarstwem i rzeczywiście w zakresie pejzażu oraz w przypadku niektórych portretów artyści wyzwolili się z tyranii uświęconych formuł. Natomiast malarze dążący do wielkiej i poważnej sztuki są ofiarami szkodliwego systemu szkolnictwa i w swoich kompozycjach uderzają w tony fałszywej retoryki (np. nagrodzony na poprzednim Salonie Lehoux, którego Mantz celowo pominął wtedy w sprawozdaniu). Tradycja zbyt ich krępuje, a przecież sztuka powinna się zmieniać, tak jak idee, które przemijają, wieczna zaś jest tylko natura, „oryginalny tekst”. Dobrze, gdy artysta umie zapomnieć (o historii sztuki), „w świecie sztuki błogosławieni, którzy nie pamiętają zbyt wiele!”²⁴ Na tej podstawie Mantz krytyku-

²² Zarówno w zwięzłym sprawozdaniu w *Sémaphore de Marseille*, jak i w szerszej recenzji w petersburskim *Wiestniku Jewropy* (o tej ostatniej zob. ZOLA, *Słuszna walka...*, s. 267).

²³ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875. Vue en bloc ».

²⁴ « Heureux, dans le monde de l'art, ceux qui ne se souviennent pas trop! » Paul MANTZ, « Le Salon », *Le Temps*, 1875, 22 V.



5. Alexandre Falguière, *Zapaśnicy*, 1875. Paryż, Musée d'Orsay

je nie tylko schematyzm i nierzetelność Lehoux i Sylvestre'a (*Śmierć Seneki*), ale też błędy rysunkowe Puvisa de Chavannes (*Rodzina rybaka*, il. 11). Inny recenzent, wymieniając rzucający się w oczy w salonie wejściowym obraz Beckera, zauważył, że ten „Gérôme w epickim formacie” przywodzi na myśl szkołę²⁵. Podobny zarzut spotkał elegijną kompozycję Oliviera Mersona pt. *Ofiara za ojczyznę* (il. 12)²⁶. Wielkie banalne malowidło Maillarta przedstawiające Tetydę i Achillea (cf. il. 15) dało asumpt do postawienia pytania o sens podejmowania i mozolnej realizacji tematów tak świetnie niegdyś potraktowanych przez Greków. „Na tym właśnie polega historia klasycyzmu”, podsumował krytyk²⁷.

Z kolei zwolennicy akademizmu odmawiali zalet współczesnym obrazom akademickim z powodu odejścia od sprawdzonych wzorów i zaniedbania studiów klasycznych. Na tej zasadzie recenzent muzyczny *Revue des deux mondes* Henri Blaze de Bury krytykował obraz Beckera: „płótno jest olbrzymie, śmiałość malarza jeszcze większa, ale doceniając szlachetne zamiary i odwagę realizacji dodajmy, że ta wielka efektowna scena nie przekracza granic drugorzędnego melodramatu. [...] Wielkie jest tylko płótno, a pełne energii – wykonanie”²⁸. Pierre Véron orzeka, że gdyby medal honorowy przyznawano za metraż, z pewnością otrzymałby go Becker, i dziwi się, „jak wielkie rozmiary może przybrać nuda!”²⁹. Warto odnotować, że nagrodzony *Prix du Salon* obraz Cormona (180 x 260 cm; il. 13) także wychodził poza formułę klasycyzującego akademizmu, zarówno w zakresie stylu, jak przede wszystkim tematyki – ostentacyjnie egzotycznej i pozbawionej morału.

²⁵ « Très fort, bien que cela sente encore l'école. Une sorte de Gérôme dans des proportions épiques ». ROUSSEAU, « Le Salon de 1875. Vue en bloc ».

²⁶ « Une belle idée formulée dans un beau style, bien que, comme celui de M. Becker, il sente encore un peu les formules de l'école ». Ibid.

²⁷ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875 », 16 V.

²⁸ M.F. de Lagenevais [Henri BLAZE DE BURY], « Le Salon de 1875 », *Revue des deux mondes*, 1875, t. 9, 15 VI, s. 905-906. Według Quérarda (*Les supercheries littéraires dévoilées*) Lagenevais to kolektywny pseudonim redaktorów *Revue des deux mondes*. Autorstwo Blaze de Bury podaje katalog Bibliothèque nationale.

²⁹ Pierre VERON, « Chronique parisienne », *Journal amusant*, 1875, 15 V, s. 3.



6. Emile-Pierre Betsellère, Naprzód! (Portret marszałka Mac-Mahona), 1875



7. Georges Becker, Respha chroni ciała swoich synów, 1875.
Rycina według fragmentu obrazu
(Gazette des Beaux-Arts, 1875)

Poległy w bitwie król Rawana (w sztuce indyjskiej występujący zwykle z dziesięcioma głowami) został przedstawiony realistycznie, jako „zwykły” przedhistoryczny wódz, otoczony przez kilka swoich żon. Wybór mało znanego tematu budził wątpliwości, zwłaszcza że sądzono, iż *Ramajana* jako dzieło literackie nie zawiera wartości uniwersalnych. Scena wydawała się zbyt ekscentryczna, by naprawdę zainteresować widzów³⁰. Cytowany wyżej Pierre Véron zauważał z przekąsem, że pastisz Delacroix rzuca się w oczy³¹, ale do nagrody potrzeba było młodego człowieka troszczącego się o wielkie kompozycje, coraz bardziej zaniedbywane na rzecz *genre'u*, a pod tym względem Cormon zapowiadał się obiecująco³². Karykaturzysta Louis Morel-Retz podpisał swoją parafrazę obrazu Cormona słowami „Delacroix direxit” (il. 14), a w objaśnieniu ironizował na temat „aktualnej” treści i życzył artyście sukcesów na drodze do kariery wiodącej przez Cejlon. W tym przypadku – podsumowywał – można powiedzieć, że wszystkie drogi prowadzą do Rzymu³³. Pomylił się jednak, bo malarz po otrzymaniu nagrody nie wyjechał do Włoch, lecz do Algierii i Tunezji, towarzysząc ekspedycji pułkownika Roudaire'a badającej możliwość przekopania kanału w celu zalania depresji na Saharze³⁴. W rezultacie tego wyjazdu kilka lat później powstał słynny obraz *Kain* – nowa, naturalistyczna i naukowa interpretacja wczesnych dziejów ludzkości.

³⁰ MONTAIGLON, op. cit., s. 517-518.

³¹ Obraz mógł się kojarzyć ze *Śmiercią Sardanapala* (zob. MANTZ, « Le Salon », 22 V) albo z *Rzezią na Chios* (zob. ROUSSEAU, « Le Salon de 1875 », 10 V).

³² P. VERON, « Chronique parisienne », *Journal amusant*, 1875, 12 VI, s. 3.

³³ STOP [Louis MOREL-RETZ], « Le Salon de 1875 », *Journal amusant*, 1875, 26 VI.

³⁴ Cf. Chang-Ming PENG, «Fernand Cormon's "Cain": Epic Naturalism in Nineteenth-Century History Painting», [w:] *Twenty-First Century Perspectives on Nineteenth-Century Art. Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, red. Petra ten-DOESSCHATE CHU, Laurinda S. DIXON, Newark 2008, s. 245.



8. Jean-Adolphe Beaucé, Bitwa pod Palikao, 1875.
Wersal, Musée national des châteaux de Versailles

W roku 1875 poglądy na temat malarstwa historycznego były zróżnicowane i niekiedy można je traktować jako przejawy myślenia życzeniowego. Usiłowania powrotu do „wielkiej sztuki” witał np. z zadowoleniem recenzent katolickiego czasopisma *Correspondant*, Arthur Duparc³⁵; podobnie Georges Lafenestre, znany zwolennik tradycji, pisał o „powszechnym i nieoczekiwanym powrocie do wielkiego malarstwa, historycznego i religijnego”³⁶. W liberalno-republikańskim dzienniku *Le National* Edmond Texier oceniał zagadnienie z dystansem: „Sztuka francuska dąży do powagi. Rzecz to w zasadzie niewesoła, ale trzeba ją przyjąć radośnie, to znaczy nie psując sobie z góry humoru, jak również poważnie, szukając faktycznych zasług i wartościowych zapowiedzi na przyszłość”³⁷. Pojęcie „wielkiego malarstwa” (*grande peinture*) bywało kwestionowane lub używane przewrotnie, jako deklaracja estetycznych preferencji krytyków. Armand Silvestre pisał np., że jego zdaniem „do wielkiego malarstwa zaliczają się na



9. Henri-Paul Motte, Pytia, 1875.
Rycina według obrazu
(Gartenlaube, 1892)

³⁵ Arthur DUPARC, « Le Salon de 1875 », *Correspondant*, 1875, t. 99, s. 810.

³⁶ Georges LAFENESTRE, « L'Art au Salon de 1875 », *Revue de France*, 1875, s. 512 (31 V).

³⁷ Baron Schop [Edmond TEXIER], « Salon de 1875 », *Le National*, 1875, 2 V.



10. Léon Bonnat, Portret pani Pasca, 1874.
Paryż, Musée d'Orsay

wystawie tylko trzy dzieła: *Kobieta leżąca w pejzażu* [*Najada*, il. 16] Hennera, arcydzieło nowoczesnego wdzięku w wytwornym wspomnieniu Giorgione'a; *Św. Radegunda* Puvisa de Chavannes, gdzie młody mistrz z nową siłą potwierdził swą pozycję w zakresie malarstwa dekoracyjnego; i *Zbroje* Vollona, prawie martwa natura, ale malarstwo, którego nie wyparłby się Rembrandt ani najwięksi mistrzowie". O szacunku Silvestre'a dla techniki malarskiej świadczy też obdarzenie Maneta – mimo zastrzeżeń – mianem „prawdziwego malarza” (*ce vrai peintre*)³⁸. Z kolei Jean Rousseau zauważa, że „wielkiego malar-

³⁸ Armand SILVESTRE, « Salon de 1875 », *Opinion nationale*, 1875, 2 V. Szerzej na temat Hennera zob. *ibid.*, 16 V.



11. Pierre Puvis de Chavannes, Rodzina rybaka, 1875. Dawniej Drezno, Gemäldegalerie (zaginiony)

stwa” na wystawie bynajmniej nie brakuje, że właśnie głównie ten gatunek rzuca się w oczy. Oprócz dzieł Beckera i Puvisa recenzent wymienia m.in. *Śmierć Seneki* Sylvestre’a, *Św. Sebastiana* Thiriona, a także *Madonnę* Henry Lerolle’a, którą ironicznie nazywa *Madonną z pijawką*³⁹. Zaliczenie do „wielkiego malarstwa” nie oznacza więc pochwały, tak samo w przypadku wspomnianej już olbrzymiej sceny dantejskiej Gustave’a Doré, zbyt bliskiej stylowi twórcy fresków Sykstyńy – „jak gdyby Doré odnalazł kartę z zaginionego

³⁹ Nie udało mi się zlokalizować tego obrazu. W rysunkowej parafrazie autorstwa STOPA *Madonna* Lerolle’a, nazwana patronką szewców, wylania się z wysokiego buta. *Journal amusant*, 1875, 8 V.



12. Luc-Olivier Merson, *Sacrifice à la Patrie*, 1875. Rycina według obrazu
(*Gazette des Beaux-Arts*, 1875)

egzemplarza *Boskiej komedii* z rysunkowymi szkicami Michała Anioła, ale nie wiadomo wcale, czy to znalezisko było pożądane”. Należy odnotować, że Rousseau włącza do „wielkiego malarstwa” także sceny z historii średniowiecznej i nowożytnej, np. *Szaleństwo Hugona Van der Goes* (il. 17) belgijskiego ucznia Gérôme’a, Emile’a Wautersa, nagrodzonego medalem drugiej klasy, a także alegorię historyczną *Reformacja i renesans* przeznaczoną do dekoracji gmachu uniwersytetu w Gandawie, autorstwa innego Belga, Alfreda Cluysenaara, ucznia Cognieta. Obok „wielkiego malarstwa” jako osobną kategorię Rousseau omawia „malarstwo archeologiczne” (*Archéologie*) – m.in. wspomnianą już *Sybillę* (*Pytię*) Motte’a oraz prace Laurensa i Alma-Tademy⁴⁰, odzwierciedlające najciekawsze chyba i najbardziej charakterystyczne tendencje w malarstwie historycznym tamtego okresu.

Wobec przemian w sztuce 2. połowy XIX w. dawna genologia już się nie sprawdzała. Henri Blaze de Bury, chcąc rozpocząć recenzję od omawiania „wielkiego malarstwa”, musiał najpierw stwierdzić, że trudno sklasyfikować i zdefiniować malarzy historii, i że zalicza do nich tych artystów, którzy nie specjalizują się w pejzażach ani portretach, ani nie są zaprzysięgłymi malarzami *genre’u*⁴¹. Obserwatorzy zauważali bardzo silną reprezentację malarstwa anegdotycznego i rodzajowego⁴². Anatole de Montaiglon podkreślał,

⁴⁰ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875. Vue en bloc ».

⁴¹ Lagenevais [BLAZE DE BURY], op. cit., s. 905.

⁴² « Chronique », *Le Temps*, 1875, 1 V, s. 2.



13. Fernand Cormon, Śmierć Rawany, króla Lanki, 1875.
Tuluza, Musée des Augustins



14. Stop (Louis Morel-Retz), parafraza obrazu Cormona Śmierć Rawany.
Journal amusant, 1875, 26 VI

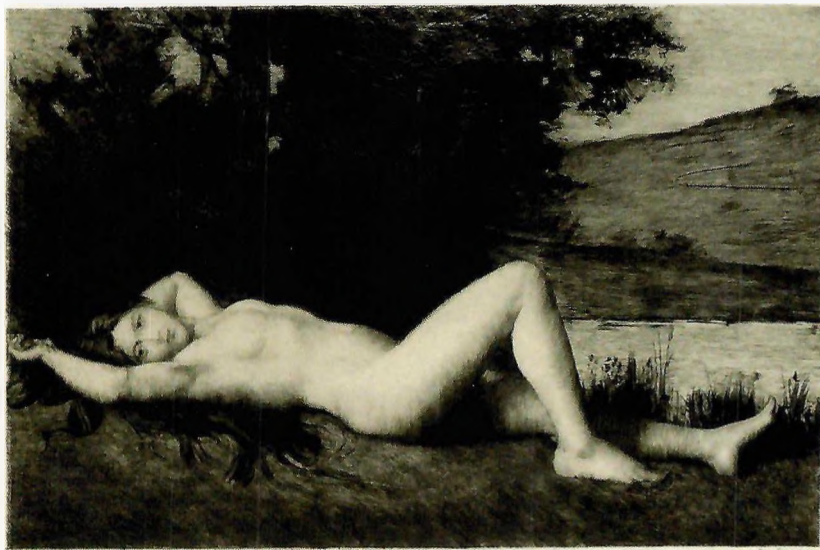


LE MOMENT où mademoiselle Pythia prend sa douche.



THÉTIS ARRIVE ACHILLE DES VEGES PATROCLE, et le bonhomme officier d'Académie.

15. Stop (Louis Morel-Retz), parafrazy obrazów Motte'a Pytia („Zakład wodolecznicy w Delfach”) i Maillarta Tetyda i Achilles („Tetyda zbroi Achillesa by pomścić Patrokla i mianuje go oficerem Akademii”).
Journal amusant, 1875, 29 V



16. Jean-Jacques Henner, *Najada*, ok. 1875. Paryż, Musée d'Orsay.
Rycina Eugène Forneta według obrazu (*L'Art*, 1889, t. 46)

że malarstwo rodzajowe tematycznie obejmuje także przeszłość, czego przykładem jest starożytna *Pytia Motte'a*, zdaniem recenzenta zbyt dziwaczna. Wiek XV reprezentuje *Hugo van der Goes* Wautersa, obraz kolorysty; nie brak też scen z XVII stulecia, a scen kostiumowych z wieku XVIII jest zbyt dużo, by je wymieniać. Naturalnie jeszcze więcej było rodzajowych obrazów współczesnych, zwłaszcza przedstawiających kobiety, w czym celował Alfred Stevens (w 1875 r. nieobecny)⁴³. Malarstwo rodzajowe szeroko rozumiał też François Coppée, w swoim pierwszym i jedynym *Salonie* włączając do *genre'u* różne podgatunki: „Trudno – pisał – ustalić jakąś klasyfikację rozmaitych odmian malarstwa rodzajowego, tak mocno obecnego na Salonie 1875 roku, [...] do tego stopnia bliscy są sobie i myślą się historycy, archeolodzy, etnografowie, gawędziarze, malarze życia współczesnego, etc., etc., nie mówiąc o *impresjonistach*, *taszystach*, malarzach *szczyrych* oraz o wielu innych podszkołach, których istnienie publiczność zaledwie podejrzewa”⁴⁴. Do malarstwa historyczno-rodzajowego Coppée zalicza m.in. obrazy Laurensa, Wautersa, Matejki, Alma-Tademy i Goupila. W twórczości tych artystów, zwanych czasem „archeologami”, podkreślano wysoki poziom „rekonstrukcji historycznej”, uderzający zwłaszcza u Laurensa i Alma Tademy.

Jean-Paul Laurens, od dwóch lat będący poza konkursem, rok wcześniej odznaczony Legią Honorową, został w roku 1875 wybrany do jury Salonu (w którym odtąd zasiadał do końca życia) i odniósł sukces dwoma obrazami z dziejów średniowiecznych, tradycyjnie już o wydźwięku antyklerykalnym (il. 18, 19)⁴⁵. Choć w latach 70. treść kompozycji Laurensa bywała różnie interpretowana, zależnie od światopoglądu krytyków⁴⁶, dość powszechnie chwalono stronę artystyczną i oddziaływanie na widza. W roku 1875 Coppée pisał np., że nad postaciami Laurensa „wisi ciężka atmosfera pustki, samotności, rezygnacji. Wraże-

⁴³ MONTAIGLON, op. cit., 1 VII, s. 12-14.

⁴⁴ François COPPEE, « Salon de 1875 », *Moniteur universel*, 1875, 11 V (oraz przedruk w COPPEE, *Chroniques artistiques, dramatiques et littéraires: 1875-1907*, Paris 2003, s. 50-54).

⁴⁵ Zob. François de VERGNETTE, « Portrait de Jean-Paul Laurens en homme exemplaire », [w:] *Jean-Paul Laurens, 1838-1921 : peintre d'histoire*. Musée d'Orsay, Paris 1997, s. 66-68 (rozdział « Un anticlérical tolérant et déiste »).

⁴⁶ Id., « Jean-Paul Laurens et la critique de son temps », [w:] *Jean-Paul Laurens...*, s. 51-54 i n.



17. Emile Wauters, Szaleństwo Hugona Van der Goes, 1872.
Bruksela, Musées Royaux. Rycina według obrazu

nie jest głębokie [...]. Z pewnością efekt jest w mniejszym stopniu osiągnięty przez talent malarza, zresztą powściągliwy i pewny, niż przez umiejętną reżyserię, dramatyczną perspektywę i – by użyć słowa z języka ludzi teatru – przez zręczne «rozmişczenie» (*plantation*) dekoracji i postaci. Jednak te dwa dzieła mają dla nas wartość wyższą od innych: dają do myślenia [...]. Jeżeli są to raczej sceny niż obrazy, to są one godne dramatu Szekspira⁴⁷. Wysoka wartość owej „sztuki intelektualnej” w oczach literatów wydaje się naturalna, aczkolwiek teatralność nie zawsze akceptowano bez zastrzeżeń. Pogląd, że oba obrazy Laurensa były przede wszystkim dziełem dramaturga, szeroko rozwijał m.in. Jules Claretie, pisząc, że „*Ekskomunika* to czwarty akt, *Interdykt* zaś jest aktem piątym”, i wyrażając przekonanie, że Laurens jest malarzem wystarczająco oryginalnym, by zawdzięczać sukces nie rekonstrukcji przeszłości i nie literackiej emocji wywołanej taką czy inną tragiczną sceną, ale samemu malarstwu, swej palecie i pędzłowi⁴⁸. Dopiero kilka lat później Zola zakwestionował stereotyp artysty-historyka, czyniąc z niego zarzut pod adresem Laurensa: „Rozumiem, że on zapewne myśli, ale że nie maluje, co dla malarza brzmi jak ostateczny wyrok”⁴⁹.

W roku 1875 „nowoczesne” obrazy Laurensa chwalili także – choć z zastrzeżeniami – recenzenci o konserwatywnych gustach. Należał do nich Henri Blaze de Bury, który pisał o reżyserii nieco wyszukanej i nadzwyczaj pomysłowej, o anegdotycznym i intrygującym traktowaniu historii, o efekcie dramatycznym może nie bardzo szlachetnym, ale intensywnym, przemawiającym do wyobraźni odbiorców i przyciągającym publiczność. Sprawozdawca wysoko oceniał też warsztat artysty, widząc w jego malarstwie solidność i harmonię⁵⁰. Zdaniem Charlesa Clémenta Laurens był malarzem świadomym, panem swego talentu; jego wykonanie było swobodne, świeże i efektowne, ekspresja gestów i twarzy silna i prawdziwa, kompozycja przejmująca. Recenzent odnosił jednak wrażenie, że pustka na obrazie pt.

⁴⁷ COPPEE, « Salon de 1875 », *Moniteur universel*, 1875, 11 V (oraz cyt. przedruk, s. 51).

⁴⁸ Jules CLARETIE, « Salon de 1875 », [w:] CLARETIE, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris 1876, s. 302-303 (pierwodruk w *Indépendance belge*, 1875).

⁴⁹ ZOLA, « Salon 1880 », *Wiestnik Jewropy*. VERGNETTE, « Jean-Paul Laurens et la critique de son temps », s. 51-52.

⁵⁰ Lagenevais [BLAZE DE BURY], op. cit., s. 913-914.



18. Jean-Paul Laurens, Ekskomunika Roberta Pobożnego, 1875. Paryż, Musée d'Orsay

Interdykt jest nieco przesadna i świadczy o afektacji⁵¹. Twórczość Alma-Tademy (il. 20), już od dekady nagradzanej medalami i odznaczonego krzyżem Legii (1873), wydawała się przez swój realizm charakterystyczna, ale nieco jałowa. Anatole de Montaiglon napisał np., że skłonność do archeologii skazuje malarza na powtarzanie tych samych pomysłów i nieustanne poszukiwanie motywów i akcesoriów⁵². Coppée doceniał wiedzę artysty, sądził jednak, że jego erudycja ogranicza fantazję, niezbędny warunek prawdziwej twórczości⁵³.

Sprawozdawcy krytycznie traktowali obrazy ciemne, np. bardzo popularnego Munkácsy'ego: już dawniej zarzucano mu naśladowanie piwnicznego malarstwa Ribotta⁵⁴, teraz jego wiejską scenę rodzajową nazwano „obrazem Knausa malowanym w piwnicy”⁵⁵. Coraz więcej zwolenników zyskiwał pleneryzm: jednym z obleganych obrazów był *Place de la Concorde* autorstwa Giuseppe De Nittis (il. 21), co sprowokowało kronikarza do okrzyku: „Niech żyje plener, bo plener jest modny!”⁵⁶ Większość autorów traktowała pracę Maneta (*Argenteuil*, il. 22) jako „błagę”⁵⁷, ale niektórzy, nawet nie związani

⁵¹ CLEMENT, « Exposition de 1875 », 16 V.

⁵² MONTAIGLON, op. cit., 1 VII, s. 8.

⁵³ COPPÉE, loc. cit. (oraz przedruk, s. 53-54).

⁵⁴ Zob. ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 191; Eva BODNÁR, “Il salone a Parigi e la pittura ungherese nel secolo XIX”, [w:] *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, red. Francis HASKELL, Bologna 1981, s. 96-97.

⁵⁵ CLARETIE, op. cit., s. 316.

⁵⁶ P. VERON, « Chronique parisienne », *Journal amusant*, 1875, 22 V, s. 3.

⁵⁷ Np. ROUSSEAU, « Le Salon de 1875. Vue en bloc » (« rien ne manque à l'exposition de peinture des Champs-Elysées, pas même les facéties de M. Manet »); Théodore VERON, *Salon de 1875. De l'art et des artistes de mon temps* (2e ed.), Poitiers-Paris 1875, s. 69 (« Manet, maître du grotesque »). Zastrzeżenia budziła zwłaszcza szkicowa faktura i mocna plama błękitu w tle. Zob. CLARETIE, op. cit., s. 337-338.



19. Jean-Paul Laurens, *Interdykt*, 1875. Hawr, Musée des Beaux-Arts

z ruchem impresjonistycznym, widzieli w nim już – mimo różnych zastrzeżeń – „prawdziwego artystę”⁵⁸.

Jak już wspomniano, z recenzji wynika, że w roku 1875 obraz Matejki nie wzbudził większego zainteresowania krytyków. Reakcja publiczności była prawdopodobnie nieco żywsza, o czym świadczyć by mogła korespondencja Seweryny Duchyńskiej publikowana w polskiej prasie 19 czerwca (nie wiadomo jednak, czy w pełni wiarygodna): *Dzwon* Matejki, „jakkolwiek mniejszy [...] rozmiarami od dawniejszych utworów tego mistrza, jakie imponowały dotąd na paryskich wystawach, zwraca jednak powszechną uwagę. Publiczność, uderzona świetnością kolorytu i mistrzostwem pędzla, zatrzymuje się tłumnie przed obrazem, lubo nie pojmuje dziejowej jego doniosłości”⁵⁹. O tym, że z powodu braku wyjaśnienia w katalogu i mylącego tytułu treść obrazu była dla Francuzów zagadką, wspominał także cytowany już anonimowy korespondent *Czasu*. Nawiązując do pytania, czy jest na Salonie dzieło, które by istotnie można nazwać historycznym, autor pisze, że „nasuwa się nam tylko jedno nazwisko, lub żadne: Matejko lub nikt”:

Zmuszony przecież jestem podnieść zarzut także i przeciw Matejce, gdyż jeżeli francuska krytyka, od mojej surowsza, nie zechce zaliczyć jego obrazu do dzieł wielkiej sztuki, to winę tę Matejko samemu sobie przypisać musi. Jaką rolę w jego obrazie odgrywa dzwon krakowski? pierwszą – czy podrzędną? Jeżeli pierwszą, to obraz przechodzi do sztuki rodzajowo-historycznej, a nawet staje się *une étude de nature morte*. W takim razie kompozycja chybia celu, bo jej właściwością jest, że ściąga całą uwagę widza nie na dzwon, lecz na sam środek obrazu, na dwór królewski. Jeżeli zaś artysta uważał dzwon sam za akcesorium, a scena chrztu tego dzwonu posłużyła mu jedynie za pretekst do sportretowania, nie dość królewskiego dworu, ale całej ówczesnej historycznej epoki, to po cóż wprowadzać w błąd czytelnika, który na mocy katalogu dzwonu tylko szuka. Dla publiczności

⁵⁸ Np. Charles BIGOT, « La Peinture française en 1875 », *Revue politique et littéraire*, 1875, s. 1092. Poza tym np. cytowany wyżej Armand SILVESTRE.

⁵⁹ Seweryna DUCHYŃSKA, „Listy z Francji”, *Ruch Literacki*, 1875, nr 25, 19 VI, s. 398.

polskiej zwiedzającej krakowską wystawę tytuł ten: *Baptême de la cloche Sigismond à Cracovie en 1521* mógł być wystarczającym, dla publiczności francuskiej jest zbyt skromnym, a gdyby katalog paryski wspomniał tylko, że obraz przedstawia *La cour de Pologne assistant au baptême* itd., to każdy z francuskich krytyków inaczej zaraz patrzyłby na dzieło i szukałby w nim tego właśnie, co artysta chciał tam przedstawić, a przedstawił po mistrzowsku. Drugi zarzut dotyczy rozmiarów samego obrazu, który tonie wpośród olbrzymich płócien paryskich i ściąga jedynie na siebie uwagę żywością, jeżeli nie jaskrawością kolorytu, w którym ton żółty silnie się uwydatnia⁶⁰.

W kolejnej korespondencji autor wraca do tej kwestii, pisząc m.in.:

Dzięki skromności katalogu król i dwór królewski, cała historyczna część obrazu Matejki zamyka się dla Francuzów w tym nieokreślonym: *ces autres-là!* Artysta powie może, że ta nieświadomość Francuzów jego nie obowiązuje, i że mógł przypuścić nieco mniej między Francuzami historycznego nieuctwa. Byłby to tym większy błąd, że historyczno-geograficzne nieuctwo Francuzów jest już przecież przysłowiem. [...] jeżeli krytyka francuska (jak dotąd na to się zanosi) przemilczy o Matejce lub oceni go niesłusznie, artysta sam przypisze sobie winę, bo nie podał jej najpierwszych danych do zrozumienia własnej kompozycji, do jej przeto należytego ocenienia⁶¹.

Niektóre recenzje potwierdzają, że *Dzwon* gromadził przed sobą publiczność: 10 maja Edouard Drumont napisał, że Matejko, którego *Batory* w poprzednim roku przyciągał spojrzenia zwiedzających w salonie kwadratowym, wystawia tym razem płótno równie poruszone i ciepłe w tonacji, choć mniejszych wymiarów. *Chrzest dzwonu Zygmunta* w sali 18 zwraca uwagę blaskiem kolorytu i prawdą wyrazu egzotycznych postaci oraz naturalnością wszystkich aktorów sceny⁶². Nie była to bynajmniej ocena typowa: wielu autorów krytycznie wypowiadało się o zbyt żywym, jasnym i żółtym kolorycie, niektórzy mieli zastrzeżenia do kompozycji, a nawet do rysunku postaci. François Coppée uznał obraz za nieudane dzieło utalentowanego malarza, zaskakujące i męczące widza tłumem drobnych figur, sucho skopiowanych z drzeworytów Albrechta Dürera, ukazanych w wymuszonych pozach, oraz fałszywymi i metalicznymi, oślepiającymi barwami. Wszystko – twarze, tkaniny, zbroje – ma tam blask czystej miedzi, jak chrzczony właśnie dzwon⁶³. Jean Rousseau, który już w *Batorym* krytykował zbyt żywe kolory i nadmiar szczegółów, pisze, że Matejko (podobnie zresztą jak kilku innych malarzy z sali 18), „nie zrobił postępów”, starając się pogodzić „bitwę krzykliwych kostiumów” za pomocą nieprzyjemnej żółtej tonacji⁶⁴. Inny recenzent orzekł, że *Chrzest dzwonu* „jest wprost przerwumieniony. Wydaje się, że treść obrazu wślacza się tu do oczu, że słyszymy piekielne bicie tego nowego, tak błyszczącego dzwonu. [...] Pierwszym odruchem widza, oglądającego obraz p. Matejki, jest zatkanie sobie uszu”⁶⁵. Paul de Saint-Victor w interesującym, lekko ironicznym tekście rozwija analogię między dźwiękiem i barwą: najpierw obraz oślepia, „płonie jak witraż przeświecony słońcem. Święto dzwonu jest oddane malowaniem na trzy głosy (*à triple volée*)⁶⁶. Żółcień jest głównym dzwonem (*gros bourdon*) tego karylionu o hałaśliwych i świszczących barwach,

⁶⁰ „Pogadanki z Paryża. IX”, s. 2.

⁶¹ „Pogadanki z Paryża. X. Sztuka polska na wystawie paryskiej”, *Czas*, 1875, nr 130 (11 VI), s. 1.

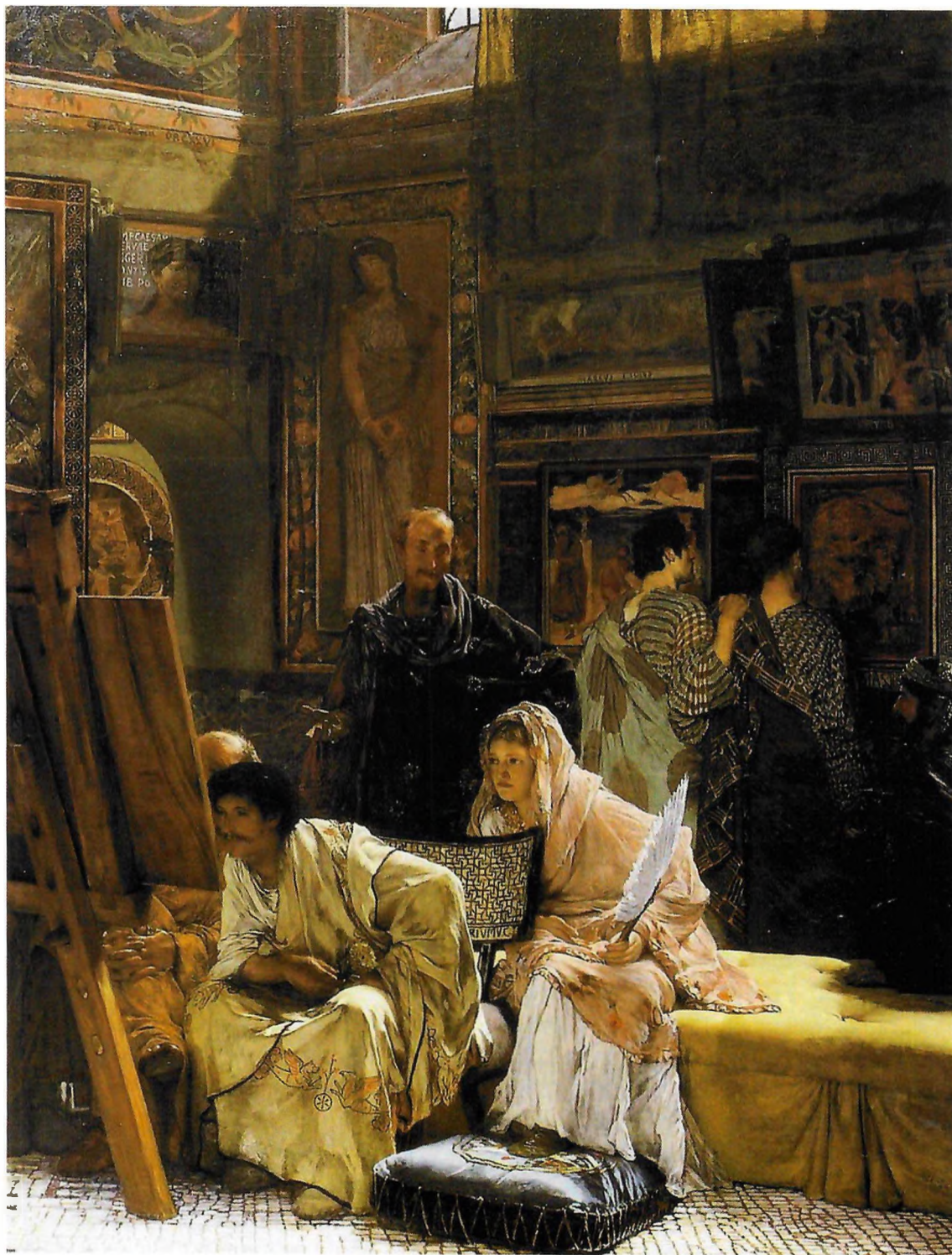
⁶² Edouard DRUMONT, « Salon de 1875, II », *Petit Journal*, 1875, 10 V.

⁶³ COPPEE, op. cit., 11 V.

⁶⁴ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875 », 16 V.

⁶⁵ Gustave LE VASSEUR, « Le Salon de 1875 », *Le Français*, 1875, 24 V; podaję za Jan GINTEL, *Jan Matejko. Biografia w wypisach, wydanie drugie*, Kraków 1966, s. 295-296. Zob. też Mieczysław TRETER, *Matejko*, Lwów 1939, s. 312.

⁶⁶ Słowo *volée* oznacza m.in. głos rozkołysanych dzwonów i sposób dzwonienia przez kołysanie, w odróżnieniu od bajrowania czyli bajerowania. O bajerowaniu zob. Mieczysław ROKOSZ, *Dzwony i wieże Wawelu*, Kraków 2006, s. 246.



20. Lawrence Alma-Tadema, Galeria malarstwa, 1874.
Towneley Hall Art Gallery and Museum

gdzie błękity brzęczą, gdzie zielenie skrzypią, gdzie czerwienie warczą. Wydaje się, że p. Matejko nie zna podstawowych praw optyki i harmonii. Doprowadza tony do najwyższej wartości, a nie umie, jak artyści Orientu, osiągnąć harmonii w zgiełku”. Po przewyciężeniu tego pierwszego wrażenia, jeśli zbliżyć się do obrazu, uderza „charakter fizjonomii owych stu postaci. [...] Wszystkie głowy są wykonane ze starannością najdokładniej wy studiowanych portretów, naznaczone piętnem narodowości”. Oddanie strojów i akcesoriów również budzi podziw. „Szkoda, że artysta tak wielkiego talentu czuje się zobowiązany tak głośno krzyczeć, by być zrozumianym”⁶⁷. Paul Leroi w recenzji utrzymanej w bardziej popularnym stylu przyznawał Matejce duże zdolności i ogromną wiedzę, zalety zniweczone jednak w oczach widzów, oślepionych chaosem jaskrawych kolorów z przewagą żółcieni. „Jeśli Matejko nadużywa wszystkich kolorów tęczy laserowanych dziko żółtą farbą, to Munkácsy gustuje w brązie, a zwłaszcza w czerni”⁶⁸. Podobnie, choć bardziej krytycznie, pisze Jules Claretie: Matejko, którego wielki obraz był jednym z wydarzeń Salonu 1874, nadesłał tym razem kompozycję, która jest bardzo dziwną i nieprzyjemną mieszaniną kolorów (*marmelade de couleurs*). „Ostre żółcienie, płonące czerwienie, pełno złota. Żadnej harmonii, niezręczne przejawienie fajerwerków z zeszłego roku. Jednym słowem zupełny upadek”⁶⁹. Również Emile Cardon, recenzent *La Presse*, w artykule publikowanym 27 maja stwierdza, że obraz Matejki jest mniej udany od poprzedniego: kompozycja jest niejasna, kolor nieharmonijny, brutalny, krzyczący i fałszywy, plany nie zaznaczone. Cardon skrytykował też Munkácsy’ego, nie – jak inni recenzenci – za ciemną tonację, lecz za niedbały rysunek i efekciarstwo⁷⁰.

Ocena rysunkowych umiejętności Matejki była zazwyczaj wysoka, choć różnie w poszczególnych recenzjach przeprowadzona, w kontekście rozmaitych aspektów formalnych. W skrótowym sprawozdaniu w legitymistycznej *Gazette de France Esbé* (Simon Boubée) po zwykłej krytyce kolorytu zauważa, że na obrazie żaden szczegół nie został poświęcony, a brakuje kontrastów światła i cienia, które by ożywiły dzieło. „Jest to zresztą obraz pełen ruchu i bardzo interesujący jako studium kostiumów”⁷¹. W republikańskim *National* Edmond Texier pisze, że w przeciwieństwie do historycznej sceny Philippoteaux⁷², z której złamane kolory czynią odpowiednik dziesięcioletniej odbitki graficznej, obraz Matejki z powodu orgii żywych barw wygląda jak miniatura. „Kakofonia gorących tonów nie pozwala studiować szczegółów obrazu, a szkoda, bo wszystkie figury są starannie wykonane”⁷³. Charles Clément, który towarzyszył Matejce od debiutu w roku 1865, przewidywał po dwóch tygodniach od otwarcia Salonu (16 maja), że *Chrzest dziewczyny*, mimo wielkich zalet, nie powtórzy błyskotliwego i głośnego sukcesu poprzednich płócien. Efekt kolorystyczny nagromadzenia barwnych strojów, z dominacją żółcieni, był zdaniem Clémenta z pewnością zamierzony, ale nieszczęśliwy – recenzent widział w nim główną wadę obrazu. Matejko jest kolorystą, ale zbyt równomiernie rozłożył światło i nie umiał skupić uwagi widza. Postacie i grupy są traktowane oddzielnie, plany zachodzą na siebie, scenie brak spójności. „Nie widzę również w tym dziele – pisze Clément – tych oszałamiających fragmentów, namalowanych z niemal nieprawdopodobną zręcznością,

⁶⁷ SAINT-VICTOR, op. cit., 19 V.

⁶⁸ Paul LEROI [Léon GAUCHEZ], « Salon de 1875 », *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 1875, t. II, s. 273-274.

⁶⁹ CLARETIE, op. cit., s. 316.

⁷⁰ CARDON, « Le Salon de 1875 », *La Presse*, 1875, 27 V.

⁷¹ M. Esbé [Simon BOUBÉE], « Lettres sur le Salon », *Gazette de France*, 1875, 3 VI.

⁷² Félix Philippoteaux (1815-1884), *Rencontre de Henri IV et de Sully blessé*, Musée national du château de Pau.

⁷³ Baron Schop [E. TEXIER], op. cit., 26 VI.

tych czystych i wspaniałych harmonii uzyskanych za pomocą tonów o najwyższej intensywności, których tajemnicę wydawał się posiadać p. Matejko, i które tak zwracały uwagę w jego poprzednich pracach”. Jeśli jednak – konkluduje recenzent – nie zniechęcimy się ogólnym charakterem malowidła, znajdziemy liczne figury godne wielkiego talentu artysty, na przykład robotników na pierwszym planie. Są tam głowy, dłonie, a w drugiej części obrazu tkaniny i akcesoria wykonane po mistrzowsku. Matejko dobrze rysuje, jego wykonanie jest oryginalne i śmiałe, ale nie umie on uzgodnić różnych części swoich kompozycji⁷⁴. Armand Silvestre, otwarty na malarzy z kręgu Maneta i na rodzący się nowy klasycyzm Puvisa de Chavannes, w siódmym odcinku swej recenzji, poświęconym „dziełom mieszanym” i scenom rodzajowym, krytycznie ocenia ciemne obrazy Ribota i Munkacsy’ego, którzy się powtarzają. Na temat Matejki wypowiada się życzliwie, lecz bez entuzjazmu: postaci błyszczą jak świeżo wybite monety, scena jest trochę zagmatwana, ale są tam świetne tkaniny, pełno światła, bardzo dobrze narysowane figury. „Jest to, w sumie, dużo ciekawsze niż większość płócien Paula Delaroche”⁷⁵.

Spośród opinii o Matejce z roku 1875 zasługują na nieco szersze omówienie teksty Anatole’a de Montaiglon i Paula Mantza. Pierwszy z tych autorów był z wykształcenia paleografem, profesorem Ecole des Chartes, erudytą w zakresie dawnej, tj. średniowiecznej i zwłaszcza nowożytnej literatury i sztuki, wydawcą tekstów źródłowych. W roku 1875 oceniał Salon w *Gazette des Beaux-Arts* w zastępstwie sprawozdawcy, który w ostatniej chwili wycofał się z tego zadania, dlatego w recenzji znalazło się stosunkowo mało rozważań wstępnych. Poglądy Montaiglona można określić jako umiarkowanie konserwatywne, ale nie dogmatyczne. Jego stosunek do akademickiego klasycyzmu i w ogóle do sztuki o wyższych celach wychowawczych był pozytywny, o czym świadczą pochwały obrazu Mersona pt. *Ofiara za ojczyznę*. Doceniając intencje artysty, Montaiglon dostrzegł jednak usterki wykonania i stylistyczne zgrzyty, wynikające z kompilowania różnych wzorów⁷⁶. Wielkoformatowy obraz Beckera *Respha* nie bronił się nawet tematem – był to „temat dziwny, prawie nieznan, chociaż znajduje się w rozdziale XXI *Drugiej Księgi Królów*”⁷⁷, jedno z tych strasznych okrucieństw, jakich spotyka się aż nazbyt wiele w historii żydowskiej, i które lepiej byłoby tam pozostawić, zamiast je wskrzeszać i przywracać do życia w konkretnej formie plastycznej”. Aprobatę krytyka zyskały natomiast idealizowane obrazy religijne i akty Bouguereau i Lefebvre’a; w *Chloe* (il. 23) tego ostatniego Montaiglon widzi „kobietę nowoczesną, poetyzowaną wspomnieniem starożytności”, którą chętnie oglądały także panie zwiedzające wystawę⁷⁸. Obrazy Laurensa ocenia recenzent pozytywnie, choć w *Ekskomunie* trochę razi go teatralność – widz „może pomyśleć, że przebywa w Comédie Française albo w Operze na starannie wystawionej sztuce. Dekoracja jest, jak należy, skośnie ustawiona; prałaci, zresztą zbyt mali, wyglądają jakby wychodzili za kulisy, a król – jakby czekał z rozpoczęciem monologu lub duetu, który zakończy czwarty akt”. Ciekawszy plastycznie wydaje mu się *Interdykt*, ale i ten obraz ocenia jako zbyt „literacki”: efekt zależy prawie wyłącznie od tego, czego nie widać, a co widz musi wcześniej wiedzieć, by zrozumieć i dopowiedzieć temat⁷⁹.

⁷⁴ CLEMENT, op. cit., 16 V.

⁷⁵ SILVESTRE, op. cit., 14 VI.

⁷⁶ MONTAIGLON, op. cit., I VI, s. 499-500.

⁷⁷ Nazwa księgi w Septuagincie. W obecnym kanonie katolickim księga z historią Resphy (Rispy) nazywa się Drugą Księgą Samuela.

⁷⁸ MONTAIGLON, op. cit., s. 500-510.

⁷⁹ Ibid., s. 518, 520.



21. Giuseppe De Nittis, Place de la Concorde, 1875. Fot. wg *Galerie contemporaine* 6: 1882

Bezpośrednio po omówieniu prac Laurensa Montaignon przechodzi do Matejki i poświęca mu półtorej strony druku w *Gazette des Beaux-Arts*. Zaczyna od stwierdzenia, że na poprzednim Salonie polski malarz miał bodaj najważniejszy obraz, i przypomina silne i słabe strony *Batorego*. Temat *Chrztu dzwonu* kwalifikuje jako „podobny”, tylko zrealizowany w mniejszym formacie, i ocenia, że „stosunkowo niewielkie rozmiary tego wielkiego obrazu rodzajowego uwydatniają raczej jego wady niż zalety. Jest tam ta sama dominanta żółcieni, ten sam zbytek blasku, nagromadzenie wspaniałości, płatanina figur”. Aby zobaczyć prawdziwą wartość tej sceny, trzeba ją sobie wyobrazić wielkości naturalnej, w formacie pierwszego obrazu. Powiększając obraz w myśli, zauważa się jego zalety, które na małej powierzchni ginęły w jednolitym migotaniu: nie są to już same tylko tkaniny – gesty i głowy wyodrębniają się w całej różnorodności i charakterze, zwłaszcza w prawej, spokojniejszej, mniej połyskliwej części kompozycji.

W „malarzkim temperamentcie” Matejki Montaignon doszukuje się cech „barbarzyńskich i orientalnych, gwałtowności i rozmachu rozrzutnika”. Matejkę pociąga nadmiar, jest w nim „szczególna mieszanina archaizmu i realizmu, brutalnej naiwności i hałaśliwego wyrafinowania”, z czym łączy się predylekcja do typów dzikich, poszukiwanie ostentacyjnej elegancji, śmiałe piętrenie trudności, zamiłowanie do tego, co dziwne i uderzające. Z tego wszystkiego wyłania się „artysta dzielny, bardzo indywidualny”, którego talent potrzebuje przede wszystkim szybkiego, szerokiego malowania i wielkich płócien. Recenzent dziwi się, że tym razem, w małym formacie, pewne szczegóły, na przykład głowy, są potraktowane tak subtelnie. Matejko jego zdaniem wprawdzie potrafi tak malować, lecz taka praca mu ciąży, szybko więc wraca do poszukiwania intensywnej tonacji, „nie obawiając się jej hałasu, tonacji, w której osiąga harmonię przez równowagę nadmiaru”. Matejko nie jest



22. *Edouard Manet, Argenteuil, 1874.*
Tournai, Musée des Beaux-Arts

myślicielem ani „kompozytorem” w pewnym znaczeniu tego słowa; to „malarz materialny”, znakomity rysownik i wykonawca, o wyjątkowych zaletach⁸⁰.

Paul Mantz, „recenzent poważny”⁸¹, oceniający malarstwo Salonu 1875 z dystansem i krytycznie, kontrastuje obraz *Matejki* z harmonijnym portretem kobiecym autorstwa Laurensa. „Od ponad dziesięciu lat obserwujemy jego [*Matejki*] ciekawe próby rekonstrukcji historycznej⁸², dziś jednak uczony artysta przejawia swoje zalety do tego stopnia, że czyni z nich wady: gromadzi szczegóły, a nadmiar ozdóbek nie pozwala na objęcie całości”. Recenzent opisuje fragmenty i docenia walory obrazu – dobrze uchwycone gesty, portretowe głowy „zadowolające, a nawet doskonałe, jeśli rozpatrywać je oddzielnie” – wszystko to jednak nie jest w stanie wzbudzić entuzjazmu Mantza. Kompozycja jako całość zawodzi: „w egzaltowanym malarstwie wszystko przemawia równocześnie, koloryt ogólny jest nie do przyjęcia. [...] Obraz, w którym szaleńczo zmarnowano tyle talentu, jest dla oka prawdziwą udawką”⁸³.

Mantz, choć o kilkanaście lat starszy od *Matejki*, reprezentował w roku 1875 estetykę bardziej nowoczesną: cenił w dziele sztuki ewokację otaczającej człowieka rzeczywistości, naturalność, a także harmonię kształtów i barw. Już rok wcześniej, zasiadając w jury Salonu (w sekcji grafiki) głosował za przyznaniem medalu honorowego dla Corota⁸⁴; tym

⁸⁰ Ibid., s. 520-521. Nieco inny przekład fragmentów recenzji Montaiglona opublikował TRETER (op. cit., s. 306, 311-312), a za nim GINTEL (op. cit., s. 294-295).

⁸¹ Tout-Paris [Octave MIRBEAU?], « La journée parisienne. Les salonniers », *Gaulois*, 1881, 27 IV, s. 2.

⁸² *Reconstruction historique*. W poprzednim roku Mantz użył sformułowania *restitution historique*. MANTZ, « Le Salon [de 1874] », *Le Temps*, 1874, 27 V.

⁸³ MANTZ, « Le Salon », *Le Temps*, 1875, 4 VI. Cf. TRETER, op. cit., s. 312-314 i GINTEL, op. cit., s. 295.

⁸⁴ Ernest CHESNEAU, « Au Salon », *Le Soir*, 1874, 29 V.



23. Jules Lefebvre, *Chloe*, 1875. Melbourne, Young and Jackson pub

zręczne i swobodne wykonanie. Obraz „jest jasny, [...] Rawana zginął w odkrytym terenie, jego ciało znaleziono w pełnym świetle, a nie w jaskini”. Oprócz barwnych strojów kompozycja ukazuje ciała „o wyjątkowej i czarującej świeżości; wydaje się, że malarz obejrzał *Śmierć Sardanapala* Delacroix i pojął sekret jasnych i pysznych karnacji. [...] Ciało jednej z faworyt widzianej od tyłu odznacza się wyjątkową finezją różowawych bieli”. Podobne zalety kolorystyczne dostrzegł Mantz w drugim obrazie Cormona: w *Jawajce* liczy się nie temat, lecz tylko trzy lub cztery współgrające tony barwne. „Całość, celowo utrzymana w złamanej gamie, tworzy cudowną harmonię”. *Jawajka* jest obrazem muzycznym i kojącym. Kiedy na Salonie, gdzie wybucha tyle kłótni i fałszów, znajduje się malarza kolorystę, oznacza to, że dzień nie był stracony...⁸⁶

Recenzent z zadowoleniem witał usiłowania malarzy, by inspirując się naturą poszukiwać efektów prawdziwego światła. Przykłady widział w dziewczęcym plenerowym akcie *Carolusa-Durana* z Salonu 1874 i w podobnej, bardziej rozbudowanej scenie pokazanej

⁸⁵ MANTZ, « Le Salon », 28 V.

⁸⁶ MANTZ, « Le Salon », 22 V.

razem (w 1875) nie akceptował konwencjonalnej sztuki akademickiej, a nowsza formuła malarstwa historycznego, oparta na „rekonstrukcji historycznej”, w rodzaju Matejki, również mu nie wystarczała, jeśli nie towarzyszyły jej zalety formy i ekspresji (jak u Laurensa). Wśród obrazów Salonu Mantz rzadko zauważał i chwalił harmonię mocnych tonów – pisał wręcz, że niemal jedynym malarzem poszukującym współbrzmienia kontrastów był Fernand Humbert, autor obrazu *Chrystus u słupa* (obecnie w muzeum w Orleanie). Jego *Madonna* z poprzedniej wystawy, „utrzymana w hieratycznym stylu Bellinich i Cimy da Conegliano”, podobała się widzom wyrafinowanym, którzy doceniają muzykę tonów i ekspresję nasyconych kolorów. W kompozycji barwnej nowego obrazu (mniej udanego pod różnymi względami) dużą, może zbyt dużą rolę odgrywało pejzażowe tło – wenecki lazur nieba i błękitnawa zieleń łąk, mocno brzmiąc z ciepłymi brązami, ze zsiadłą purpurą i złocistą bielą pierwszego planu. Całość miała ton podniesiony i mocny⁸⁵. W recenzji Mantza słowo *harmonia* zwykle występuje w kontekście barw złamanych, np. w opisie obrazów Cormona: *Śmierć Rawany* nie interesuje nikogo jako temat, ale pod względem czysto malarskim trzeba docenić umiejętne grupowanie postaci, wybór harmonijnych barw, a także



24. Carolus-Duran, Koniec lata, 1875. Zbiory prywatne. Fot. Schiller & Bodo European Paintings, Nowy Jork

w roku 1875, pt. *Koniec lata* (il. 24). Jest tam „subtelna muzyka jasnych barw” – trio szarawo-białego posągu, mocno białych draperii i lekko zaróżowionych karnacji. Ciała kąpiących się, całkowicie nowoczesne w typie, absorbują i odbijają światło, błyszczą jak delikatne białe nuty na spokojnej zieleni tła. W podobnej poetyce utrzymane są opisy obrazów Julesa Lefebvre’a, zwłaszcza kompozycji pt. *Le Rêve* – „harmonijnej i jasnej symfonii, czarującej fikcji”⁸⁷. Ściszona gama barwna ujmuje wreszcie Mantza we wspomnianym portrecie pędzla Laurensa, o pewnych partiach celowo przyćmionych, dająca efekt uroczej harmonii. Szczególne pochwały otrzymał Alma-Tadema za historyczno-rodzajową scenę pt. *Galeria malarstwa*, ukazującą starorzymskie towarzystwo w pracowni malarza. Jak zauważa Mantz, jest to w zasadzie tylko zbiór portretów ludzi współczesnych w kostiumach antycznych; temat stanowi tylko pretekst dla obrazu, w którym uderza perfekcja odtworzenia przedmiotów i doskonale odczucie delikatnego światła we wnętrzu. Ten poziom wykonania spotyka się tylko u uznanych mistrzów, a efekty i przejrzystość światła zdradzają holenderskie pochodzenie malarza, rodaka Pietera de Hoogh.

Nie jest zaskoczeniem, że zjawiska te wyraźniej dochodziły do głosu w obrazach o tematyce współczesnej. Jak twierdzi Mantz, tylko jeden artysta na Salonie może konkurować z Alma-Tademą – Giuseppe De Nittis, malarz „najbardziej subtelny i czarujący”. Urok

⁸⁷ MANTZ, « Le Salon », 28 V.

jego obrazów, takich jak zimowy widok *Place de la Concorde*, nie trafia jeszcze do masowej publiczności i zostanie zdaniem Mantza doceniony dopiero za trzy lub cztery lata; polega on nie tylko na nowoczesności tematów i elegancji postaci⁸⁸, lecz przede wszystkim na wyjątkowym odczuciu prawdziwego światła. Śpiewny akord umiarkowanych barw, względna żywość mocniejszych kolorów na szarych tonach nieba i tła, czynią z *Place de la Concorde* rzecz bardzo harmonijną i bardzo udaną: „nie wiedzieliśmy dokładnie – pisze recenzent – czym jest zima w Paryżu, p. De Nittis nam to pokazuje”. Tym, co powinno w dziele De Nittisa zainteresować malarzy, jest zwłaszcza zrozumienie odległości, perspektywa powietrzna, stopniowe zacieranie się przedmiotów i postaci w oddali. „Jednym słowem to powietrze, którym się oddycha, ruchliwe i delikatnie opływające”. Kto kiedy umiał oddać rzeczywistość z taką siłą złudzenia? Może Vander Heyden – kończy Mantz nowym odniesieniem do malarstwa XVII-wiecznych Holendrów⁸⁹.

Przytoczone tu wywody Paula Mantza świadczą o upowszechnianiu się nowych pojęć i jakości estetycznych, jakich w połowie lat 70. XIX w. szukali krytycy i publiczność w malarstwie paryskich Salonów. Podobne wartości i współczesne tematy lansował np. cytowany wyżej Jean Rousseau, krytyk uważany dziś za tradycjonalistę⁹⁰, który wkrótce wyjechał do ojczyznej Belgii, by objąć stanowisko profesora estetyki na Akademii w Antwerpii, a później dyrektora administracji sztuk pięknych. W recenzji Salonu Rousseau pisze o Corocie jako o jednym z największych mistrzów szkoły francuskiej i odpiera zarzuty naiwnego widza, jakoby jego płótna miały zbyt wąską tonację. Aby zrozumieć koloryt Corota, wystarczy zdaniem recenzenta spojrzeć na obrazy Cabanela, pełne żywych barw, lecz w istocie tylko kolorowane, gdzie malarz nie oddał efektu powietrza i światła, opływających i zmiękczających wszystko. O predylekcji do wąskich, złamanych bielą lub wręcz szarych tonacji świadczy wybór obrazów dokonany przez sprawozdawcę i użyty język opisu. Rousseau docenia więc *Równinę Edme Championa* – „piękny, jasny i łagodny pejzaż” z szarym niebem, oraz *Mewy nad Jeziorem Lemańskim* Francisa Fureta – obraz o ładnej szarej harmonii. Interesują go stonowane weduty: „trafny i powściągliwy” zaśnieszony paryski bulwar autorstwa Hippolyte’a-Camille’a Delpy, naśladowcy barbizończyków i Corota, znajomego Pissarra i Cézanne’a, a także „znakomity” widok *Quai d’Orsay* Antoine’a Guillemeta, malarza jeszcze silniej związanego z impresjonistami – „jedna z szarych gam, które od razu przywodzą na myśl Corota, jego mistrza [...]. Dużo światła, postaci ludzkie otoczone powietrzem”⁹¹.

Delikatne harmonie jasnych barw, siła iluzji, perspektywa powietrzna, wreszcie nowoczesność i wdzięk – cechy te z pewnością nie były silną stroną Matejki. Tym właśnie między innymi można wytłumaczyć zmianę francuskich opinii na temat krakowskiego malarza. Ekspresyjny rysunek i wnikliwość rekonstrukcji historycznej przemawiały już tylko do niektórych recenzentów – zauważano je, ale zazwyczaj nie były wystarczającą podstawą dla pozytywnej oceny obrazu.

⁸⁸ Ten aspekt twórczości malarza podkreślono ostatnio w tytule wystawy w Paryżu (*Giuseppe De Nittis: la modernité élégante*. Petit Palais, Paris 2010).

⁸⁹ MANTZ, « Le Salon », 28 V. W ślad za pochwałami koneserów przyszedł sukces handlowy: w październiku 1875 sułtan Abdul Aziz zapłacił za *Place de la Concorde* 25 tys. franków. Goupil & Cie Stock Books, <http://www.getty.edu> (dostęp 19 IX 2012).

⁹⁰ Nicole DOBREUIL-BLONDIN, « Jean Rousseau », [w:] *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d’art en France 1850-1900*, red. Jean-Paul BOUILLON et al., Paris 1990, s. 109.

⁹¹ ROUSSEAU, « Le Salon de 1875 », 9, 10, 16 V. Rousseau poszukuje miękkich, szarych harmonii nie tylko w pejzażach: chwali np. „szarą i srebrzystą, niezwykle delikatną w tonach” *Ledę* Courtata, natomiast w kąpiących się Carolus-Durana trochę rażą go formy i plany zbyt wyraźnie odcinające się od tła.

Na recepcji kompozycji Matejki zaważyło więc w roku 1875 kilka czynników oddziałujących negatywnie, które w tym miejscu należy podsumować, z pełną jednak świadomością, że owo podsumowanie będzie uproszczeniem. Lokalizacja w bocznej sali i mały format powodowały, że obraz łatwo było przeoczyć, a brak objaśnienia w katalogu pozbawiał recenzentów punktów zaczepienia dla wywodów na temat treści. W niewielkim formacie mogły umknąć uwadze walory warsztatu, jak pewność rysunku i świetna charakterystyka postaci. Cechy stylu artysty – już wcześniej krytykowane – takie jak skłonność do przeładowanych układów czy nadmierna koncentracja na szczegółach, wydawały się w obrazie niewielkich rozmiarów szczególnie uwydatnione. Cechy te, tak samo jak celowo zastosowany przez Matejkę „królewski”, żywy koloryt, pozostawały w sprzeczności z głównymi tendencjami w ówczesnym malarstwie francuskim, gdzie postępy realizmu i pleneryzmu prowadziły do zupełnie innych rezultatów. Nie pomogło też naszemu malarzowi zmęczenie publiczności tematyką historyczną lansowaną przez instytucje akademickie, popierane w tym okresie przez władze państwowe. Zmiana tonu wobec Matejki była zatem jak najzupełniej zrozumiała. W tej sytuacji dziwić by się można, że niektórzy recenzenci pisali o nim jeszcze dość życzliwie.

*Matejko at the 1875 Paris Salon:
'Christening of the Sigismund Bell'*

The article deals with a critical reception of one of the lesser known paintings by Jan Matejko (1838-93) displayed at the 1875 Paris Salon and titled *Baptême de la cloche Sigismond, à Cracovie, en 1521* (1874/75, National Museum in Warsaw). Matejko who already for his debut in 1865 was awarded a medal in Paris, after the 1867 Universal Exhibition while residing in Cracow displayed his oeuvre in the French capital for many years *hors concours*. The reception

of the *Bell* at the 1875 Salon became a turning point in Matejko's Paris career: more appropriately said, a beginning to its end. The Author analyses whether this turn resulted from the transformation taking place in Matejko's art; from the transformed artistic realities; or possibly due to some other circumstances. He discusses various aspects of the Salon as well as the reviewers' opinions on Matejko and other participating artists.

Translated by Magdalena Iwińska