

MAREK ZGÓRNIAK
Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ

Matejko jako przedstawiciel szkoły Fortuny'ego. Uwagi Edmonda About o Salonie 1874

Wypowiedź Edmonda About (1828-1885) o *Batorym* Matejki wystawionym w Paryżu w roku 1874 polscy czytelnicy znali dotąd tylko na podstawie przekładu wydrukowanego w „Dzienniku Poznańskim” podczas trwania Salonu. Zasluguje ona na przypomnienie w nieco pełniejszym kontekście i na kilka słów komentarza.

Relacja w polskiej gazecie

Przekład w „Dzienniku Poznańskim” zawarty jest w korespondencji, zdającej sprawę z politycznych i kulturalnych wydarzeń w stolicy Francji. Corocznie w maju prasa trzech zaborów starała się informować o udziale Polaków w wystawach sztuk pięknych organizowanych w Pałacu Przemysłowym na Champs-Élysées, a także o francuskich recenzjach, licznych zwłaszcza od czasu udanego debiutu Matejki (1865)¹. W roku 1874 Wacław Gasztowtt, stały (od października 1871) korespondent poznańskiej gazety, już dwa tygodnie po wernisażu wyrobił sobie krytyczne zdanie o kompetencji paryskich recenzentów do oceny obrazu przedstawiającego scenę z dziejów Rzeczypospolitej. Donosił, że „publiczność francuska ciekawie się przypatruje tym dziwnym dla niej strojom i w swojej nieznajomości historii najdziwniejsze plecie androny [...]. Krytycy, z małymi wyjątkami, same także głupstwa piszą o tym arcydziele. Jedni boją się narażać Moskwie, podnosząc ten tendencyjny obraz; drudzy zgoła nic nie rozumieją, a zatem wolą zamilczeć, inni znowu (p. Wolff na przykład w Gaulois) chcieliby wyszydząć ten utwór genialny, a dowodzą tylko własnej głupoty i upodlenia”².

Korespondent wrócił do obrazu Matejki w liście z 26 maja. Na zakończenie wiadomości politycznych, wspominając o prorosyjskich artykułach w prasie francuskiej związanych z niedawną wizytą cara Aleksandra II w Anglii, zastanawiał się, jak długo będzie trwało to zaślepienie i zauważał z satysfakcją, że zdarzają się wyjątki. Jako przykład podał artykuł Paula de Saint-Victor³, wyjaśniający w efektownej formie przesłanie obrazu Matejki,

¹ Zob. Marek ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998.

² S. E. [Wacław GASZTOWTT], „Paryż, 15 maja.[...] Batory Matejki, publiczność, krytyka i potomność”, *Dziennik Poznański*, 1874, nr 112 (19 V), s. 4.

³ Id., „Paryż, 26 maja. [...] Pan de Saint Victor i obraz Matejki”, *Dziennik Poznański*, 1874, nr 123 (2 VI), s. 3; id., „Paryż, 1 czerwca. [...] Sądy o Matejce: p. Paul de St. Victor (ciąg dalszy) i p. About”, *ibid.*, nr 126 (6 VI), s. 1.

a zwłaszcza barbarzyński charakter cywilizacji moskiewskiej. Tekst Paula de Saint-Victor spotkał się naturalnie z aprobatą także innych polskich autorów⁴. Korespondent cytuje następnie dla porównania recenzję Edmonda About i uznaje ją za nonsens: „[...] hasłem p. About jest mówić o wszystkim nic nie umiejąc, a to go koniecznie musi prowadzić do tego, że sam nie wie, co mówi”. Zdaniem polskiego autora About „jakby tuzinkowy żartowniś, bawił się w bezmyślną gadaninę o tym, czego nie rozumiał”, myślał, „że dosyć być dowcipnym, aby o wszystkim wyrokować nieodwołalnie”, na próżno mu powtarzać: krytyku – ucz siebie samego⁵. Podobne elementy, tylko z uwagi na cenzurę wygładzone i pozbawione akcentów antyrosyjskich, zawiera kronika paryska Gasztowtta w „Tygodniku Ilustrowanym”⁶.

Surowa ocena krytycznych kompetencji Edmonda About nie powinna dziwić. Autor ten, choć często zaliczany do najbardziej błyskotliwych przedstawicieli swego pokolenia, bywał też powierzchowny zarówno w tekstach politycznych, jak dotyczących sztuki⁷. Jak to później ujął inny – i bardzo dobrze zorientowany – korespondent „Tygodnika Ilustrowanego”, „żywość jego inteligencji, bystrość spostrzegawcza, niezrównany dowcip, język przezroczyściej, kryształowej czystości, od razu zyskały mu przydomek wnuka Voltaire’a. Był istotnie jego spadkobiercą nie tylko przez zalety, ale i przez wady, a szczególnie przez ten sceptycyzm, przez tę attycką ironię, która sączyła się w każdym jego choćby najdrobniejszym utworze, zostawiając, obok estetycznego zadowolenia, swoją kroplę rozkładową”⁸. Choć więc „jego krytyki artystyczne postawiły go w rzędzie tych dyletantów, których artyści służyć się nauczyli, jako prawdziwych mistrzów estetyki”⁹, to przeprowadzona w takim stylu analiza obrazu nie mogła zadowolić polskiego sprawozdawcy zachwyconego dziełem Matejki.

Wacław Gasztowtt (1844-1920), który korespondencje w „Dzienniku Poznańskim” sygnował literami S. E., jako syn emigranta, dorastał poza Paryżem w otoczeniu francuskim i dopiero od ósmego roku życia zaczął się uczyć języka polskiego, gdy ojciec umieścił go w szkole polskiej na Batignolles. Ukończył ją w roku 1862 z odznaczeniem i bardzo dobrze zaliczył liceum francuskie. Po nieudanej wyprawie do powstania styczniowego ukończył studia humanistyczne i został nauczycielem w szkole na Batignolles, a w końcu prezesem jej rady; uczył też w wyższej szkole polskiej na Montparnasse i w szkołach francuskich¹⁰. Publikował przekłady literatury polskiej, m.in. Juliusza Słowackiego. Po wojnie francusko-pruskiej należał do prawie wszystkich organizacji emigracyjnych, które miały na celu

⁴ Jednym z ostatnich przejawów tego zainteresowania był mój artykuł sprzed kilkunastu lat; 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. 425-435.

⁵ W oryginale łacińska fraza z Księgi Psalmów (Ps 2, 10): „erudimini, qui iudicatis terram” („nauczcie się, sędziowie ziemi!”), którą w tekście przekładam swobodnie. S. E. [GASZTOWTT], „Paryż, 1 czerwca...”, s. 1-2.

⁶ „W salonie honorowym i na pierwszym miejscu jaśnieje obraz mistrza naszego Matejki, Stefan Batory pod Pskowem. Co się tyczy różnych bredni, jakich się względem niego dopuszczają krytycy paryscy, począwszy od niezgrabnego trefniasia Wolffa w Gaulois, który próbuje rozśmieszać czytelników swoich kosztem piękna i prawdy, a skończywszy na dowcipnym żartownisiu About, który nazywa w Gaulois Matejkę «un peintre hongrois», a dzieło jego «le contraire d’un tableau» (?), odpowiadać na nie należy słowem Dantego: «guarda e passa!» Jeden tylko Paul de St. Victor w Liberté prawdziwą i bezstronną napisał ocenę tego obrazu”; [W. GASZTOWTT], „Kronika paryska”, *Tygodnik Ilustrowany*, 1874, nr 338, s. 386.

⁷ Zob. ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 222-224.

⁸ E. N. T. [Mścisław Edgar TREPKA], „Edmond About”, *Tygodnik Ilustrowany*, 1885, nr 109 (31 I), s. 79.

⁹ *Ibid.*, s. 80.

¹⁰ Karol BRZEZICKI, „Venceslas Gasztowtt. Sa vie. – Ses œuvres (1844-1920)”, *Bulletin Polonais*, 1920, nr 381 (Avril), s. 77-84; Noé GRUSS, *Szkola polska w Paryżu*, Warszawa 1962, s. 238-252.

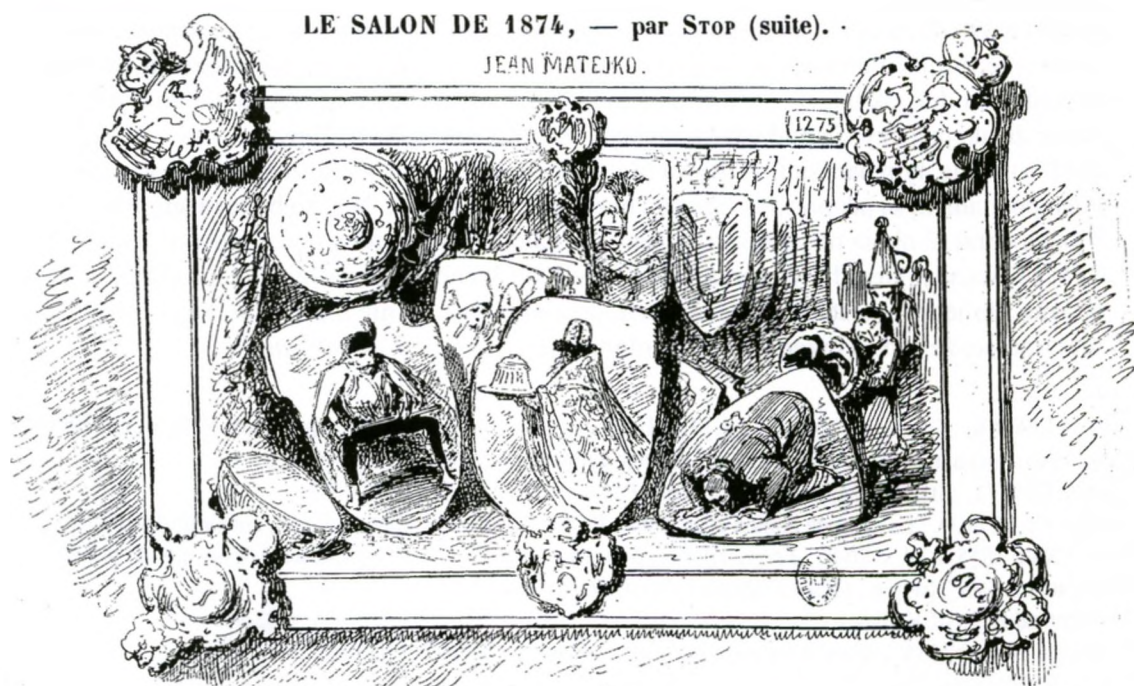


ETIENNE BATHORI, ROI DE HONGRIE, DEVANT PSKOW



1874

1. Reprodukacja Batorego Jana Matejki (1872) w Galerie photographique firmy Goupil. Muzeum Narodowe w Warszawie, DI 41616. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



2. Stop (Louis Morel-Retz), karykatura Batorego Matejki w „Journal Amusant” (16 V 1874)

obronę Polski na Zachodzie, działał też w redakcjach kilku czasopism, zwłaszcza w „Bulletin Polonais”. Był autorem wielu artykułów przepojonych republikanizmem i ideami liberalnymi¹¹. O jego drodze życiowej przesądziła patriotyczna edukacja w szkole na Batignolles. Warto wspomnieć, że właśnie tam mógł się zetknąć z krytycznymi opiniami na temat Edmonda About. W czasie, gdy Gasztowtt był uczniem i mieszkał w internacie szkoły, w roku szkolnym 1858/1859 Julian Klaczko uczył na Batignolles literatury polskiej. Z tych niezbyt regularnych lekcji, „bardziej poetyckich niż praktycznych, które wzbudziły u uczniów patriotyczne zainteresowanie poetami nowej szkoły” (romantycznej), Gasztowtt zapamiętał przede wszystkim wykłady o Zygmuncie Krasińskim¹². Trzy lata wcześniej, w czerwcu 1855 r., Klaczko wydrukował w „Revue de Paris” artykuł stwierdzający, że pierwsza powieść Abouta, publikowana w lutym i w marcu w „Revue des Deux Mondes”, jest plagiatem mało znanej, bo zachowanej tylko w kilku egzemplarzach, opartej na faktach włoskiej książki z roku 1841¹³. About, przez kogoś zawiadomiony, usiłował na łamach „Revue Contemporaine” uprzedzić nadchodzący atak, a następnie przesłał do „Revue de Paris” obraźliwą odpowiedź, doszło więc do pojedynku, w którym zamiast autora powieści stanął Alphonse de Calonne, redaktor „Revue Contemporaine”. Calonne chybił, a Klaczko strzelił w powietrze¹⁴. Historia ta mogła być znana w polskiej szkole w Paryżu. Na szerszej arenie paryskiej sprawa plagiatu zaważyła na niepowodzeniu pierwszej teatralnej sztuki Abouta¹⁵, ale następne jego utwory, zwłaszcza powieści, przyjmowano bardzo dobrze. Podobno intryga jednej z nich (*Germaine*, 1857), była oparta na historii polskiej rodziny¹⁶.

Jakim tekstem w roku 1874 Edmond About zasłużył sobie w oczach Wacława Gasztowtta na miano ignoranta? Nie unikniemy dłuższego cytatu z recenzji Salonu:

Ogromna i błyszcząca machina pana Matejki, malarza węgierskiego [sic], należy do tej samej szkoły. Jest to podobno historia cara Iwana, który pobity przez Polaków, każe błagać o łaskę Stefana Batorego, króla polskiego. Ale ważność i blask tysiąca szczegółów nagromadzonych na tym obszernym płótnie szkodzi przedmiotowi historycznemu, zaciemnia układ i przyćmiewa postaci. Postaci, w oczach krytyka bezstronnego, są to tkaniny, skóry zwierzęce, broń, drobiazgi archaiczne, etnograficzne i dziwaczne. Kompozycja jest jak mozaika, środek jak bogata i zatłoczona pracownia. Trzeba mi było trzech dni do spostrzeżenia, że akcja toczy się pod gołym niebem, w zimie i na śniegu. Typy, między którymi są bardzo piękne, tym bardziej, że głowa Meissoniera w różnym wieku znajduje się wszędzie; typy, powiadam, są jak portrety bez ram beładnie rozrzucone. Nic, co by je razem wiązało. Można obracać obraz na wszystkie strony jak kalejdoskop, widok będzie zawsze ciekawy, zawsze świetny, ale gdybyś przeniósł to dzieło do Wenecji, do sali wielkiej rady, albo do Rzymu, do jednej ze stanz watykańskich, zrozumiałbyś, że nie mówię przestego nonsensu utrzymując, że jest to przeciwieństwo obrazu (*le contraire d'un tableau*)¹⁷.

¹¹ Adam LEWAK, „Gasztowtt Wacław”, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Wrocław 1948-1958, s. 304-306 (biogram zawiera nieco inne daty życiorysowe niż pozycje cytowane w poprzednim przypisie).

¹² GASZTOWTT, „Stanislas Malinowski”, *Bulletin Polonais*, 1892, nr 54 (I II), s. 7-8.

¹³ Julian KLACZKO, „La seconde édition d'un roman inédit. Lettre à M. Edmond About, auteur de Tolla”, *Revue de Paris*, XXVI: 1855, I VI, s. 70-87; wersja polska: „Ponowna edycja niewydanej powieści. List otwarty do p. Edmunda About. autora Tolla”, [w:] id., *Szkice i rozprawy literackie*, Warszawa 1904, s. 181-205.

¹⁴ Ferdynand HOESICK, *Julian Klaczko. Rys życia i prac (1825-1904)*, Kraków 1904, s. 92-95.

¹⁵ Maurice TOURNEUX, „About Edmond”, [w:] *La Grande Encyclopédie*, t. 1, Paris 1886, s. 112.

¹⁶ E. N. T. [Mścisław Edgar TREPKA], op. cit. Nie udało mi się zweryfikować tej informacji.

¹⁷ Edmond ABOUT, „Salon de 1874. VI”, *Le XIX^e Siècle*, 1874, 31 V, s. 2. Przekład Gasztowtta modernizuję w kilku miejscach.

Ostatnie wyrazy zostawił sprawozdawca w oryginale, bo rzekomo nie mógł zrozumieć, co znaczą. Dyskusja o tym, „czy Matejko był malarzem”¹⁸ nie została przez Gasztowtta podjęta; na tym wczesnym etapie prowadzili ją między sobą głównie krytycy zagraniczni.

Zaliczenie Matejki do malarzy węgierskich należy uznać za pomyłkę związaną z narodowością Batorego, About bowiem już w roku 1865 w obszernej recenzji pisał o Matejce jako o Polaku i wiedział, że akcja *Kazania Skargi* toczy się w Krakowie. Uznawał wtedy naszego malarza za kontynuatora Delaroche'a, ale stawiał go niżej, krytykując koloryt i niejasność kompozycji. W roku 1870 podobnie ocenił *Unię lubelską*¹⁹. Zarzuty pod adresem *Batorego* nie były oryginalne, dotyczyły przede wszystkim zaniedbania efektu całości na rzecz szczegółów. Jak zauważył Gasztowtt, te same wady widział w obrazie Saint-Victor, ale „pojął myśl artysty, zrozumiał doniosłość jego dzieła i opisał je prawdziwie i poetycznie”²⁰.

Aby właściwie zrozumieć sens recenzji Edmonda About, należy przytoczyć wcześniejszy akapit, pominięty przez polskiego sprawozdawcę. Felieton z 31 maja, szósty odcinek *Salonu*, był poświęcony kilku malarzom, autorom na ogół tradycyjnych obrazów historycznych (w szerokim znaczeniu tego słowa). Dwaj omówieni na końcu – Clairin i Matejko – zostali zaliczeni przez Abouta do szkoły Mariano Fortuny'ego²¹.

1)

Fortuny i jego fortuna

Mariano Fortuny (1838-1874), rówieśnik Matejki, Hiszpan (Katalończyk) wykształcony i działający głównie w Rzymie, był znany z malowanych w jasnej tonacji scen orientalnych i historyczno-rodzajowych z wieku XVIII, odznaczających się realistycznym oddaniem szczegółów i szkicową fakturą. Kolorystykę i egzotyczne tematy zawdzięczał kilku podróżom do Afryki Północnej, studiował też dawne malarstwo w Prado, zwłaszcza Velázquez'a i Goyę, ale też Tycjana i Tintoretta. W latach 1866-1867 po raz pierwszy przebywał dłużej w Paryżu i nawiązał stosunki z działającymi tam Hiszpanami: pejzażystą Martinem Rico (1833-1908) oraz malarzami scen rodzajowych: Bernardo Ferrándizem (1835-1885) i Eduardo Zamacoisem (1841-1871). Zamacois, uczeń Meissoniera, sprzedający już u Goupila swoje kostiumowe scenki, zaprowadził Fortuny'ego do tego marszanda w celu nawiązania współpracy²². Następnie do galerii Goupila ściągnął Williama H. Stewarta (1820-1897), osiadłego w Paryżu milionera z Filadelfii i amatora obrazów, który natychmiast kupił parę akwarel Fortuny'ego, a kilka miesięcy później – pierwszy przysłany już z Rzymu obraz olejny²³. Stewart stał się najważniejszym mecenasem i przyjacielem malarza²⁴. Poznał go

¹⁸ Zob. Mieczysław POREBSKI, „Czy Matejko był malarzem?”, [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, red. Piotr KRAKOWSKI, Jacek PURCHLA, Kraków 1994, s. 19-24.

¹⁹ Zob. ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 253-255 i 286.

²⁰ S. E. [Wacław GASZTOWTT], „Paryż, 1 czerwca...”, s. 2.

²¹ ABOUT, „Salon de 1874. VI...”, s. 1.

²² Jean-Charles DAVILLIER, *Fortuny; sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris 1875, s. 40.

²³ William H. STEWART („Reminiscences and notes”, [w:] Jean-Charles DAVILLIER, *Life of Fortuny with works and correspondence*, Philadelphia 1885, s. 197-198) wspomina, że pierwsze akwarele nabył w styczniu 1868. Księgi Goupila (Getty Dealer Stock Books, dostęp 25 I 2016) nie odnotowują tej drobnej transakcji, ale sprzedaż obrazu olejnego datują na lipiec 1867, zapewne więc daty u Stewarta są niedokładne.

²⁴ Zob. William R. JOHNSTON, „W. H. Stewart, the American Patron of Mariano Fortuny”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1971, s. 183-188.

osobiście dopiero na początku roku 1869, gdy w tym celu w towarzystwie Zamacoisa udał się do Rzymu. Na życzenie Fortuny'ego, który uskarżał się na brak kontaktu we Włoszech z dobrymi okazami współczesnej sztuki, Stewart zabrał ze swej kolekcji w Paryżu cenny obrazek Meissoniera, a jako prezent – kilka japończyków. W tym okresie inspiracje twórczością Meissoniera były dla twórczości Fortuny'ego ważniejsze. Hiszpan poznał zresztą francuskiego mistrza w Paryżu, być może już w roku 1866, jak sugerują niektórzy autorzy²⁵, a na pewno utrzymywał z nim kontakty podczas kolejnego pobytu, w roku 1869, kiedy Meissonier pozował mu do jednego z obrazów²⁶.

Zanim William H. Stewart odwiedził Fortuny'ego w Rzymie, z końcem roku 1868 zrobił to Goupil. Marszand miał z malarzem umowę na wyłączność i podczas pobytu w Rzymie namawiał go do przeniesienia się do Francji, proponując nawet, że zbuduje dla niego pracownię. Fortuny przyjechał do Paryża latem 1869, początkowo zamieszkał w domu Goupila i korzystał z pracowni jego zięcia Gérôme'a, nieobecnego wtedy w mieście²⁷. Właśnie w galerii Goupila, a nie na Salonach, można było w Paryżu obejrzeć obrazy Fortuny'ego. Goupil sprzedawał je od roku 1867, uzyskując niekiedy trzykrotne przebicie ceny zapłaconej artyście. Za życia Fortuny'ego firma zarobiła bodaj najwięcej na obrazie *Ślub w XVIII wieku w zakrystii kościoła w Madrycie* (il. 3), kupionym za 25 000 franków i sprzedanym 8 kwietnia 1870 za 70 000 (z podziałem zysku między artystę i galerię)²⁸. Najwyższą cenę (90 000) osiągnął cztery lata później *Ogród poetów*, za który jednak Goupil musiał zapłacić malarzowi aż 75 000²⁹. Wypracowane akwarele nabywano nawet po 15 i 18 000³⁰, a w roku 1874 maleńki obrazek (*Deux Gentilshommes. Costumes de la cour des Valois*, 12×9 cm) sprzedano na aukcji za 7300 franków. Wyższą cenę za podobny format uzyskał wtedy tylko Meissonier (18 200), a Munkácsy, modny już od roku 1870, musiał za taką kwotę zamalować sto razy większą powierzchnię (118×95 cm)³¹. Warto przypomnieć, że za *Batorego* Matejko otrzymał 60 000 franków, a cena uzyskana w Warszawie za *Bitwę pod Grunwaldem*, najdroższy obraz Salonu 1880, wynosiła w przeliczeniu 100 000 franków³². Ceny rodzajowych obrazów najbardziej znanych malarzy rzadko przekraczały 25 000 franków. Najdrożej sprzedany przez Goupila obraz Chełmońskiego (*Wieczór na Ukrainie*) w roku 1878 kosztował nabywcę, portugalskiego wicehrabiego Pedro Eugénio Daupiása, 15 000³³. Można już w tym miejscu zaznaczyć, że niezwykle wysokie notowania Fortuny'ego nie utrzymały się w Paryżu długo. Jesienią 1874 r. za nieukończony jeszcze widok plaży koło Neapolu³⁴ oferowano artyście 75 000

²⁵ DAVILLIER, „Fortuny”, [w:] *Atelier de Fortuny. Œuvre posthume, objets d'art et de curiosité...*, Paris 1875, s. 4; Paul MANTZ, „Fortuny”, *Le Temps*, 1875, 31 I, s. 3; Charles YRIARTE, „Fortuny”, *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, t. 1, 1875, s. 367. Stewart (op. cit., s. 198) sądził, że do tego czasu Fortuny znał obrazy Meissoniera tylko z fotografii.

²⁶ DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 51; STEWART, op. cit., s. 202-203.

²⁷ DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 46, 50.

²⁸ Informacja w hiszpańskiej Wikipedii, że obraz poszedł za 250 000, jest przesadzona. https://es.wikipedia.org/wiki/Mariano_Fortuny (dostęp 25 I 2016).

²⁹ Getty Dealer Stock Books (dostęp 25 I 2016).

³⁰ „Fortuny”, *Le XIX^e Siècle*, 1874, 27 XI, s. 3.

³¹ *Catalogue des tableaux modernes composant en partie la collection de M. S**** [Schwambacher], Paris 1874, s. 16, 21-22 (egzemplarz z adnotacjami dostępny w serwisie Gallica).

³² ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 54-55, 84.

³³ Tadeusz MATUSZCZAK, „Chełmoński w księgach handlowych Goupil & Cie”, *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXVI:2014, nr 4, s. 650.

³⁴ Zob. Cristina MENDOZA, Francesc QUÍLEZ CORELLA, „Platja de Portici de Fortuny: reflexions a l'entorn de la seva



3. *Mariano Fortuny y Marsal, Ślub w XVIII wieku w zakrystii kościoła w Madrycie, 1868-1870.*

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

franków³⁵. Pół roku później, w kwietniu 1875, na aukcji pośmiertnej kupił go nowojorski kolekcjoner Alexander T. Stewart za niespełna 50 000. Wystawa i kilkudniowa wyprzedaż pracowni i kolekcji Fortuny'ego cieszyła się jeszcze wielkim zainteresowaniem, ale w prasie trafiały się też głosy sceptyczne. Felietonista jednego z czasopism złośliwie komentował przesadnie wysokie oceny jego obrazów: „Fortuny to coś niezwykłego, olbrzymiego, niemożliwego, zachwycającego, szalonego i porywającego; to malarz hiszpański, lecz arabskiego pochodzenia, Abenserag albo Zegr koloru; dziki, który nie przysłał najmniejszej pracy na żadną wystawę i za astronomiczne sumy sprzedawał swoje obrazy Jankesom, którzy strzałami z rewolwerów walczyli o nie w jego pracowni w Rzymie, gdzie niedawno zmarł”. Pisał dalej, że wizja orientu prezentowana przez Fortuny'ego nie jest ani pierwsza, ani ostatnia, przewidywał, że wkrótce moda się zmieni i życzył swemu rozmówcy powodzenia na aukcji³⁶. Aukcja była udana: za same tylko obrazy Fortuny'ego, jego studia, akwarele i rysunki (w liczbie około 200) przyniosła 660 000 franków³⁷. Majątek pozostawiony przez artystę, wypracowany przez niego w ciągu siedmiu lat, oszacowano na 1 200 000³⁸. Wśród nabywców na aukcji pośmiertnej znalazły się osobistości kształtujące przyszłe trendy, jak Alexandre Dumas (syn)³⁹, znani malarze (Couture, de

darrera etapa artística”, *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9:2008, s. 113-133.

³⁵ DAVILLIER. *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 134-135.

³⁶ X... [Louis ULBACH?], „Notes et impressions”, *Revue Politique et Littéraire*, 1875, nr 40 (3 IV), s. 954. Abenseragowie i Zegrowie (Zirydzi) – rody w Grenadzie w XV w.

³⁷ *Atelier de Fortuny. Œuvre posthume...* (oraz adnotacje i wklejone wycinki w egzemplarzu ze zbiorów Moreau-Nélaton dostępnym w serwisie Gallica).

³⁸ STEWART, op. cit., s. 216.

³⁹ [„Vente Fortuny”, *Le XIX^e Siècle*, 1875, 29 IV, s. 3.

Neuville i Gérôme) usiłowali wziąć udział w licytacji⁴⁰, mogło się więc wydawać, że Fortuny to nadal dobra inwestycja. Firma Goupila kupiła wtedy kilka studiów olejnych i parę obrazów, ale żadna z tych prac nie została później sprzedana z zyskiem⁴¹.

Fortuna critica Fortuny'ego w Paryżu wiele zawdzięcza artykułowi Théophile'a Gautier publikowanemu w „Journal Officiel” podczas trwania Salonu i wystawy kilku obrazów i akwarel Fortuny'ego u Goupila w maju 1870 Gautier, „który kochał podziwiać”⁴², dostrzegł w twórczości Fortuny'ego oryginalność i nowatorstwo, a scenę ślubu w zakrystii porównał do „szkicu Goi, ukończonego i retuszowanego przez Meissoniera”⁴³. Zainspirowany obrazem ułożył nawet balet *Ślub w Sewilli*, który jednak nie został przez dyrekcję opery przyjęty⁴⁴.

W połowie maja 1874, podczas trwania Salonu, na którym znalazł się *Batory* Matejki, Fortuny przywiózł do Paryża pięć nowych obrazów, w tym malowaną kilka lat i zarezerwowaną przez Stewarta scenę wyboru modelki w Akademii Św. Łukasza, osadzoną w rokokowych wnętrzach Palazzo Colonna w Rzymie⁴⁵. Tydzień przed ukazaniem się recenzji Abouta anonsowano w prasie wystawę u Goupila tych „niezwykle ciekawych, jeśli nie wręcz doskonałych” dzieł, „oznaczających nowy etap w karierze sławnego artysty”⁴⁶. Pół roku później, w listopadzie, dotarła do Paryża wiadomość o nagłej śmierci malarza. W nekrologach próbowano definiować fenomen jego twórczości, rozwijając niekiedy formułę Gautiera. Na przykład w „Journal des Débats” Georges Berger twierdził, że Fortuny „rysował jak Meissonier i Gérôme, a malował na sposób Velázqueza i Goi”⁴⁷. Paul Mantz uważał, że Fortuny ulepszył metodę Meissoniera, malując bardziej śmiało i swobodnie, i umiejąc w niektórych obrazach (np. w scenie w zakrystii) wydobyć postaci, przytłumiając rolę akcesoriów. Czasem jednak – pisał Mantz – Fortuny zapomina o potrzebie poświęcenia szczegółów na rzecz całości, malując na przykład Araba skupia się na ziarnkach piasku i popisuje wirtuozerią⁴⁸. W innych publikacjach, związanych m.in. z aukcją pośmiertną, zwracano uwagę, że naturalnym sposobem postępowania Fortuny'ego było malowanie śmiało i szkicowe, i że dopiero na dalszych etapach artysta wszystko wygładzał i harmonizował⁴⁹. Charles Yriarte, autor monografii Fortuny'ego, sugerował, że ten sposób wykańczania obrazów wynikał z oczekiwań marszanda i nabywców. Artysta już w maju 1869 uważał swoją scenę w zakrystii za gotową: płótno było wtedy malowane szeroko i śmiało, w stylu Goi, jednak w następnych miesiącach faktura została ujednolicona, ze szkodą dla efektu. Pod koniec życia Fortuny podobno żałował tych swoich ustępstw⁵⁰. Niektórzy recenzenci byli skłonni docenić także ostatnie obrazy, malowane swobodniej, w okresie, gdy kontrakt z Goupilem dobiegał końca. Powszechnie uznawano Fortuny'ego za świetnego orientalistę

⁴⁰ R[aimundo] de MADRAZO, „A Few Notes on the Works of Fortuny included in the Collection of the late W. H. Stewart”, [w:] *Catalogue de luxe of the modern masterpieces gathered by the late connoisseur William H. Stewart*, New York 1898, s. nlb.

⁴¹ Getty Dealer Stock Books (dostęp 25 I 2016).

⁴² „Gautier, qui aimait à admirer” – wyrażenie Paula Mantza („Fortuny”, loc. cit.).

⁴³ Théophile GAUTIER, „Fortuny”, *Journal Officiel*, 1870, nr 137 (19 V), s. 2.

⁴⁴ Emile BERGERAT, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris 1879, s. 210-211.

⁴⁵ DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 113-114.

⁴⁶ „Informations”, *Le XIX^e Siècle*, 1874, 23 V, s. 2.

⁴⁷ Georges BERGER, „L'art vient de subir une perte considérable. La mort de M. Fortuny...”, *Journal des Débats*, 1874, 28 XI, s. 3.

⁴⁸ MANTZ, „Fortuny”, loc. cit.

⁴⁹ Charles BIGOT, „La Peinture française en 1875”, *Revue Politique et Littéraire*, 1875, nr 46 (15 V), s. 1090.

⁵⁰ YRIARTE. op. cit., s. 370.

i nieprześcignionego mistrza światła; rozumiano zachwyt, jaki jego prace wzbudziły np. u Henri Regnaulta⁵¹. Gdy jednak w roku 1878 na wystawie światowej pokazano w dziale hiszpańskim jego obrazy (m.in. z kolekcji Stewarta), pojawiły się głosy, że niedawny entuzjazm dla jego malarstwa był nieco przesadny⁵².

„Szkoła Fortuny'ego” na wystawach w Paryżu

Gdy w roku 1868 Goupil namawiał w Rzymie Fortuny'ego do przeniesienia się do Paryża, argumentował, że we Włoszech zbyt wielu malarzy go naśladowuje. Tak było rzeczywiście. Wśród naśladowców byli Włosi, Hiszpanie, a także Francuzi przebywający nad Tybrem. Naśladowano i podrabiano zwłaszcza efektowne akwarele; w latach 70. działał w Rzymie warsztat produkujący tego rodzaju falsyfikaty ku zadowoleniu bogatych cudzoziemców⁵³. W roku 1878 korespondent z Rzymu pisał, że akwarele tam wystawiane traktuje się zwykle czysto komercyjnie i że za szczyt zręczności i sztuki w tym zakresie uchodzi „taniec Manoli Fortuny'ego na dywanie Henri Regnaulta”⁵⁴.

Żeby nie przeciążać przypisów, wyjaśnimy w tekście głównym, że manola to hiszpańska dziewczyna (maja) o „nerwowej nóżce i pięknej stópce”, której obraz z wiersza-sege-dilli Gautiera (1843) zainspirował kilkunastu kompozytorów, m.in. Emile'a Bourgeois (1872), Emile'a Duranda (1874), a później także jego ucznia, Claude'a Debussy'ego (1882). Niektóre z tych melodii (z wyjątkiem niepublikowanego wtedy utworu Debussy'ego) śpiewano do końca XIX w. nawet z dala od Rzymu i Paryża⁵⁵, a w malarstwie na parę lat zapanowała moda na sentymentalne i egzotyczne scenki hiszpańskie i arabskie, przy czym część historycznych tematów iberyjskich mogła zaliczać się do orientalizmu, zgodnie ze spostrzeżeniem Wiktora Hugo, że Hiszpania to także Wschód⁵⁶.

Wielu malarzy z otoczenia Fortuny'ego, autorów takich obrazków, wystawiało w Paryżu: na Salonach lub u Goupila. Ferrándiz i Zamacois brali udział w Salonie już w roku 1863, w następnych latach podobne sceny wystawiali Francuzi Jules Worms i Jehan-Georges Vibert (ten ostatni niekiedy malował je wspólnie z Zamacoisem). W roku 1867, gdy Zamacois odniósł sukces obrazem *Błazen w XVI wieku*, na wystawie pojawił się Włoch Attilio Simonetti (1843-1925), uczeń Fortuny'ego w Rzymie, korzystający w Paryżu z adresu Zamacoisa. Z kolei wiosną 1868 Zamacois w Rzymie, w pracowni Fortuny'ego, malował obraz przeznaczony na kolejny Salon w Paryżu. Paul Mantz oceniał, że Fortuny i Zamacois wiele od siebie wzajemnie korzystali i następująco definiował ich twórczość: „Zamacois jest jak Fortuny, ale bardziej rozważny i opanowany; Fortuny jest jak Zamacois, lecz bardziej żywiołowy”⁵⁷. Zamacois odniósł duży sukces handlowy u Goupila (od

⁵¹ BERGERAT, „La vente de l'atelier de Fortuny”, *Journal Officiel*, 1875, nr 82 (24 III), s. 2246.

⁵² BIGOT, „Exposition universelle: la peinture. II. Les écoles étrangères”, *Revue Politique et Littéraire*, 1878, nr 51 (22 VI), s. 1199.

⁵³ DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 46, 80-81.

⁵⁴ CAMILLO, „Lettres de Rome”, *Le XIX^e Siècle*, 1878, 8 IV, s. 2.

⁵⁵ „Miałam straszną influencję [...] i była obawa, że nie zaśpiewam już «O la o la o la la la – to jest prawdziwa Manola!»” – pisała z Grybowa 16 III 1894 Stefania z Gałęckich Rzuchowska do swego ciotecznego brata Józefa Mehoffera, wzmiankując też trudności z urządzeniem koncertu w Mszanie Dolnej; Wrocław, Zakład Narodowym im. Ossolińskich, rkp. 12794 I, s. 338-339.

⁵⁶ „L'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique”. Victor HUGO, *Les Orientales*, Paris 1829, s. X (Œuvres, t. 3).

⁵⁷ MANTZ, „Fortuny”, loc. cit. Zamacois był pierwszym nauczycielem Juliusa Stewarta (1855-1919), syna Williama H. Stewarta.



4. *José Villegas, Oględziny starej broni, 1870.*
Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art

roku 1866), gdzie następnie z różnym skutkiem sprzedawali też inni malarze z kręgu Fortuny'ego: Ferrándiz (od 1866), Joaquín Agrasot (1836-1919, od 1870), José Villegas (1848-1921, od 1871; il. 4), Josep Tapiró (1836-1913, od 1873) oraz bracia José (1837-1903) i Luis (1845-1928) Jiménez (obaj od roku 1875)⁵⁸.

W roku 1870 Fortuny i jego naśladowcy byli w Paryżu zjawiskiem na tyle widocznym, że w humorystycznej relacji z Salonu autorstwa Bertalla (il. 5) poświęcono im sporo miej-

⁵⁸ Getty Dealer Stock Books (dostęp 25 I 2016).



5. Bertall (Charles Albert d'Arnoult), Fortuny (Promenade au Salon de 1870).
Karykatura w „Journal Amusant” (21 V 1870)

sca, choć niektórzy z nich nie brali udziału w wystawie. Sukces Fortuny'ego jest tam opisany językiem sprawozdań giełdowych jako rezultat fuzji czterech mocnych papierów (Meissoniera, Decamps, Delacroix i Diaza), uzyskanej przy pomocy nieznanymi wcześniej metod syntezy chemicznej. Hossa obejmuje też akcje kilku innych firm: „Madraso i bracia”, Henri Regnault, „Zamacois i spółka”, Saintin, Vibert etc.⁵⁹ Za patrona tego „hiszpańskiego kółka” oprócz Fortuny'ego uchodził Zamacois (zm. 1871), bardziej konwencjonalny

⁵⁹ BERTALL [Charles-Albert d'ARNOULT], „Promenade au Salon de 1870”, *Journal Amusant*, 1870, 21 V, s. 1.



6. Henri Regnault, *Salome*, 1870. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art



Avec les lunettes bleues de M. Émile Ollivier on peut toujours affronter le danger.

On ne saurait prendre trop de précautions.

Le tableau de M. H. Regnault est charmant! c'est vrai, mais on tient à ses yeux.....

2390. **PRODIGE DE LA CHIMIE** par H. REGNAULT.
Le succès le plus réjouisant du Salon. Nouveau jaune au picrate de potasse. Dix mille francs à celui qui prouvera que le fluide Regnault ne fait pas roussir, et épaissir les têtes les plus choues. — Chaise Noubelle à la nitro-glycérine, serre-bras Lejeurdriel et sanguines mécaniques au bi-fuminate de mercure, mélange détonnant!

Décidément je suis aveugle. Je vais commander un chien à Stevens.

7. Bertall (*Charles Albert d'Arnoux*), *Prodige de la chimie!* par H. Regnault
(Promenade au Salon de 1870).

Karykatura w „Journal Amusant” (14 V 1870)

(bo przypominający Meissoniera) i może dlatego łatwiejszy do zaakceptowania przez niektórych recenzentów, np. przez Julesa Claretie⁶⁰ i Charlesa Blanca, dyrektora administracji sztuk pięknych w latach 1870-1873. Przywiązany do sztuki poważnej i umoralniającej, Blanc nie lubił Fortuny'ego⁶¹ i jeszcze w roku 1878 lekceważąco pisał o cechach nowej szkoły włoskiej: „ładności”, kokieterii, wyszukaniu, upodobaniu do intymności i do szczegółów – o tym, co zwykle się nazywać fortunizmem, „bo trzeba było wymyślić nowe słowo, by powstało wrażenie, że stworzono coś nowego” (w sztuce). Zależność od Fortuny'ego, czy raczej „błędy fortunizmu” Blanc dostrzegał także u Hiszpanów⁶². W rodzajowych obrazkach ze szkoły Fortuny'ego krytykowano nadmierną rolę przyznaną akcesoriom (np. w widoku rzymskiej pracowni Fortuny'ego autorstwa Ferrándiza z Salonu 1874)⁶³ – i oślepiający koloryt, po którym bolą oczy, np. w akwarelach Simonettiego, brzmiących jak orkiestra dęta⁶⁴. Niezwykle szkodliwe oddziaływanie Fortuny'ego jest zdaniem innego recenzenta przyczyną, że aby bezpiecznie patrzeć na obrazy pejzażystów

⁶⁰ Jules CLARETIE, „L'Art français en 1872. Revue du Salon”, [w:] id., *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris 1874 (wyd. 2), s. 279, 281.

⁶¹ STEWART, op. cit., s. 215.

⁶² Charles BLANC, *Les beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1878, s. 314-315, 328.

⁶³ „Le Salon de 1874. Les peintres étrangers”, *L'Artiste*, 1874, t. 2, s. 98.

⁶⁴ MANTZ, „Le Salon”, *Le Temps*, 1875, 20 VI, s. 2.

z Wenecji i z Neapolu, a zwłaszcza na akwarele Włochów, trzeba zakładać przydymione szkła⁶⁵.

Bardziej wyrobieni krytycy, zorientowani na realizm, traktowali rodzajowe malarstwo szkoły Fortuny'ego z większym dystansem. Edmond Duranty stawiał tę grupę artystów obok uczniów Gérôme'a, doceniał ich zręczność i zauważał predylekcję do schematycznych lśnien⁶⁶. Castagnary pisał w roku 1876: „Nie mam nic do powiedzenia o tych niezliczonych małych opowiadaczach anegdot: Francuzach, Włochach i Hiszpanach, którzy mieszając Fortuny'ego z Gérôme'em i dodając do tego trochę Meissoniera usiłują zainteresować nas migotaniem kolorów. Mają swojego marszanda, który ich kupuje, swoją publiczność, która ich podziwia – czego mogliby chcieć więcej?”⁶⁷ Po pewnym czasie zmiana gustu znalazła wyraz w cenach: w ciągu następnej dekady paryskie ceny rodzajowych obrazków Belgów, Włochów i Hiszpanów znacznie spadły, np. Madrazo i Fortuny'ego o 50%; prace tego ostatniego wydawały się teraz wyblakłe i martwe⁶⁸.

W latach 70. niektórzy z artystów francuskich dobrze się odnajdywali w tej formule, zgodnie zresztą z wymaganiami marszandów, którzy preferowali małe obrazy⁶⁹. Tradycja, chęć zaistnienia na wystawach, a także mechanizmy zakupów państwowych skłaniały jednak innych malarzy do stosowania dużych formatów. Dotyczy to Henri Regnaulta (1843-1871), który jako stypendysta Akademii w roku 1868 zainteresował się w Rzymie twórczością Fortuny'ego⁷⁰ i pod jego wpływem podróżował do Hiszpanii i do Maroka. Za radą Fortuny'ego⁷¹ Regnault powiększył płótno z wykonanym wcześniej studium portretowym i wykończył je jako obraz całopostaciowy; była to *Salome*, przebój Salonu 1870 (il. 6-7). Sądzono, że dzieło to będzie wydarzeniem, tak jak była nim poezja Wiktora Hugo, „bo obali wszystkie zastane idee i reguły szkolne”. Słowo Rzym umieszczone pod nazwiskiem artysty potraktowano jako „rodzaj mistyfikacji”, bo obraz, choć rozpoczęty w Rzymie, był malowany „w krainie *Poematów wschodnich*, w Sewilli i Grenadzie, a ukończony w Maroku, na ziemi Maurów z Alhambry”⁷². Théophile Gautier w pierwszym odcinku swej recenzji dał się unieść tej „symfonii w żółcieni” (*Symphonie en jaune majeure*), podkreślając jej oryginalność i nowoczesność, uznając za esencję orientu⁷³. About zauważył wtedy, że jako zwiastun nowej sztuki Regnault nie jest jedyny ani nawet pierwszy, bo poprzedził go Fortuny obrazami wystawionymi u Goupila. „Fortuny nie jest poetą, filozofem ani uczonym; nie zwraca się do serca ani do umysłu, nie wzrusza ani nie rozśmiesza; jest malarzem, ma niezwykle sposób widzenia i przedstawiania przedmiotów”. Zdaniem Abouta *Salome* Regnaulta i obrazy nadesłane przez kilku malarzy dowodzą, iż wrodzone

⁶⁵ Alfred DARCEL, „L'exposition des beaux-arts à Rome”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, I III, s. 278-279.

⁶⁶ Edmond DURANTY, „Le Salon”, *Le Musée Universel*, 1874 (2), s. 154.

⁶⁷ Jules-Antoine CASTAGNARY, „Salon de 1876”, [w:] id., *Salons*, Paris 1892, t. 2, s. 272.

⁶⁸ Paul de KATOW, „Peintres et amateurs”, *Gil Blas*, 1887, 27 VII, s. 2. Autor podaje też, że ceny Matejki spadły o 60%, ale prawdopodobnie opiera tę kalkulację tylko na cenie *Stanieczyka*, który kosztował Goupila 15 000, a w roku 1881 został sprzedany za 9 000.

⁶⁹ „Goupil chce brać ode mnie małe rzeczy” – pisał Fortuny w styczniu 1872; DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 79.

⁷⁰ *Correspondance de Henri Regnault*, red. Arthur DUPARC, Paris 1872, s. 145, 255-256.

⁷¹ STEWART, op. cit., s. 200-201.

⁷² Alfred Sensier traktuje *Salome* Regnaulta jako pendant do obrazu Fortuny'ego *Ślub w zakrystii kościoła*, który „cały Paryż” ogląda w galerii Goupila; Jean RAVENEL [Alfred SENSIER], „Préface au Salon de 1870”, *Revue Internationale de L'Art et de la Curiosité*, III:1870, nr 4 (15 IV), s. 320-321.

⁷³ GAUTIER, „Salon de 1870”, *Journal Officiel*, 1870, nr 150 (2 VI), s. 1-2; przedruk części dotyczącej Regnaulta [w:] *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des beaux-arts*, Paris 1872, s. 17-25.



8. Henri Regnault, Egzekucja bez sądu za panowania królów mauretańskich w Grenadzie, 1870. Paryż, Musée d'Orsay

i nabyte zdolności Fortuny'ego mogą się udzielać. Przewidywał, że wkrótce naśladownictwo będzie powszechne, a wielu naśladowców się pomyli, bo droga ta jest wprawdzie piękna, lecz niepewna⁷⁴. Zdecydowanie krytyczne opinie o *Salome* były dość rzadkie. Należy do nich zarzut Castagnary'ego, że cały wysiłek malarza skupił się na jednym: wydobyciu złotieni na złotieniach, co udało się tylko w połowie. Regnault jest dla Castagnary'ego jedynie malarzem akcesoriów⁷⁵. Podobne zastrzeżenia wobec Regnaulta pobrzmiewają w recenzji, której autor chwali Matejkę za to, że bohaterowie *Unii lubelskiej* są żywi – że mimo bogatej i świetnie odtworzonej scenerii na obrazie polskiego malarza postaci ludzkie nie są przytłumione przesadnym blaskiem akcesoriów, jak w *Salome*⁷⁶.

⁷⁴ ABOUT, „Salon de 1870”, *Le Soir*, 1870, 17 VI, s. 2.

⁷⁵ CASTAGNARY, „Salon de 1870”, [w:] id., *Salons...*, t. 1, s. 399.

⁷⁶ J[ules] GRANGEDOR, „Salon de 1870. La Peinture historique, monumentale et décorative”, *Revue Internationale de L'Art et de la Curiosité*, III:1870, nr 5 (15 V), s. 402.



9. Mariano Fortuny y Marsal, *Rzeź Abenseragów*, 1871.
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

W twórczości Regnaulta, przerwanej śmiercią w bitwie pod Buzenval w styczniu 1871, zaznacza się dążenie do wielkiej skali⁷⁷, fascynacja światłem, kulturą islamu, a także upodobanie do makabry, traktowanej poniekąd ornamentalnie. W roku 1869, pracując jednocześnie nad *Judytą* i *Salome*, malarz zauważał, że jest „po szyję w odciętych głowach”⁷⁸, a należy przypomnieć, że było to jeszcze przed podjęciem najbardziej kompletnej wersji tego tematu (il. 8). Pogoń za światłem, żywymi barwami południa i egzotyką, skłaniająca Regnaulta do przemieszczania się z Włoch do Hiszpanii i z Hiszpanii do Maroka, była czymś poważniejszym, nawet wręcz obsesyjnym. Castagnary, wybierając później z listów Regnaulta świadectwa tych fascynacji, nazwie je historią choroby⁷⁹. Namalowana w Tangerze i pokazana w Paryżu na wystawie prac stypendystów i studentów już po wybuchu wojny francusko-pruskiej *Egzekucja bez sądu za panowania królów mauretańskich w Grenadzie* odzwierciedla te dążenia, chociaż twórca nie był w pełni zadowolony z rezultatu, m.in. z powodu niedostatku białej farby na pewnym etapie pracy nad obrazem⁸⁰. Gautier po obejrzeniu tej wystawy stwierdził, że Regnault otwiera przed malarstwem nowe perspektywy⁸¹,

⁷⁷ W czerwcu 1870 Regnault budował dla siebie w Tangerze pracownię długości 16 m i poszukiwał płótna o wymiarach 7,5×5,5 m na obraz, za który chciał otrzymać medal honorowy; *Correspondance de Henri Regnault...*, s. 376-378.

⁷⁸ „Vous voyez que je suis jusqu'au cou dans les têtes coupées!”; *ibid.*, s. 261.

⁷⁹ CASTAGNARY, „Salon de 1876...”, s. 244-246.

⁸⁰ *Correspondance de Henri Regnault...*, s. 380, 384.

⁸¹ GAUTIER, „Beaux-Arts. Envois et Prix de Rome”, *Journal Officiel*, 1870, nr 244 (5 IX), s. 2.

ale wypowiedziano też zdania krytyczne. Paul de Saint-Victor, choć przyznał, że obraz jest „piękny i niezwykły”, napominał malarza, by wystrzegął się ekscesów pędzla, by nie traktował tematu wyłącznie jako pretekstu dla migotania tkanin⁸². W kolejnym tekście, pisany już po śmierci artysty, Saint-Victor powtarza, że ostatni obraz jest mniej udany, że scenografia przytłacza dramat, że idea znika przyćmiona blaskiem i wirtuozerią wykonania⁸³. Podobnie pisano o malowanych w Maroku okazałych i efektownych akwarelach Regnaulta⁸⁴. Charles Blanc, aprobując krytyczne uwagi Paula Mantza, podsumowuje, że poświęcenie myśli, podporządkowanie człowieka martwej naturze i przewaga wrażenia (*sensation*) nad uczuciem to charakterystyczne cechy i niebezpieczeństwa szkoły, której Regnault był mimowolnym szefem⁸⁵.

Wojnę francusko-pruską przeżył kolega i przyjaciel Regnaulta, Georges Clairin (1843-1919), towarzysz jego podróży do Hiszpanii i Maroka. Po wojnie Clairin udał się znowu do Tangeru⁸⁶ i jesienią 1871 przyjął tam gościnnie Fortuny'ego, Ferrándiza i Tapiró⁸⁷. Parę lat później, na Salonie 1874 znalazło się pięć prac Clairina o tematyce orientalnej: dwa obrazy olejne oraz akwarelowe widoki z Tangeru i Grenady (*Dziedziniec Lwów w Alhambrze*). Uwagę zwracał zwłaszcza wielkoformatowy obraz *Rzeź Abenseragów* (il. 10) – temat wspomniany w powieści Chateaubrianda⁸⁸, podjęty już w malarstwie przez Fortuny'ego (il. 9), ale zrealizowany przez Clairina w stylu *Egzekucji bez sądu* Regnaulta. Obraz znajdował się w salonie wejściowym w pobliżu *Batorego* Matejki i był wymieniany we wszystkich sprawozdaniach z wystawy. Już w dniu wernisazu kronikarz poczytnej gazety określił go jako świadectwo inspiracji i przyjaźni artystów sięgającej poza grób⁸⁹. W recenzjach fachowców kompozycja była traktowana jako pastisz, niezręczne, melodramatyczne i źle namalowane powtórzenie obrazu Regnaulta, jedno z największych płócien salonu kwadratowego, które byłoby też jednym z najważniejszych, gdyby się to mierzyło według powierzchni⁹⁰. Podkreślano słabość kolorytu różniącą obraz Clairina od jego malarzkiego wzoru i od gorącej atmosfery opisu Chateaubrianda, a także brak owego wschodniego fatalizmu, który na fizjonomiach stworzonych przez Regnaulta zdawał się mówić: „tak było pisane”. Zauważano też na przykład, że w stosunku do liczby odciętych głów za mało jest w obrazie krwi⁹¹. Rezerwę wobec wielkiego płótna wykazało również jury: Clairin nie został nagrodzony (pierwszy swój medal – trzeciej klasy – otrzymał dopiero w 1882).

Z tym właśnie obrazem Edmond About zestawiał *Batorego* Matejki:

Pan Matejko i pan Clairin należą do błyskotliwej i niebezpiecznej szkoły świętego artysty hiszpańskiego, pana Fortuny'ego. Żaden malarz w żadnej epoce, jak sądzę, nie dorównał

⁸² Paul de SAINT-VICTOR, „L'École de Rome en 1870”, *L'Artiste*, 1871, juin, s. 221-222. Duparc (*Correspondance de Henri Regnault...*, s. 391-392) przytacza recenzję Saint-Victora w nieco ostrzejszej redakcji, nie podając miejsca pierwodruku.

⁸³ SAINT-VICTOR, „Henri Regnault”, *L'Artiste*, 1871, juillet-août, s. 237.

⁸⁴ D., „L'Exposition de peinture au cercle de l'Union artistique”, *Le XIX^e Siècle*, 1872, 30 I, s. 3.

⁸⁵ BLANC, „Henri Régnauld, 1843-1871”, [w:] id., *Les Artistes de mon temps*, Paris 1876, s. 362.

⁸⁶ Zob. André BEAUNIER, *Les souvenirs d'un peintre [G. Clairin]*, Paris 1906, s. 234 i nast.

⁸⁷ DAVILLIER, *Fortuny, sa vie, son œuvre...*, s. 75.

⁸⁸ *Aventures du dernier Abencérage* (1826); pierwszy polski przekład pt. *Przygody ostatniego Abenseraga* ukazał się w 1828 r.

⁸⁹ „Chronique”, *Le Temps*, 1 V 1874, s. 2.

⁹⁰ Emile CARDON, „Le Salon de 1874”, *La Presse*, 1874, 7 V, s. 2.

⁹¹ Marc de MONTIFAUD [Marie-Amélie CHARTRoule de MONTIFAUD], „Le Salon de 1874”, *L'Artiste*, 1874, 15 V, s. 395-397. Ciekawo, że Clairin, który uczestniczył w rozlewaniu czerwieni wprost z garnka na schody Alhambry w *Egzekucji* Regnaulta, nie rozwinął tej metody w swojej *Rzezi*; zob. BEAUNIER, op. cit., s. 121.



10. Georges Clairin, Rzeź Abenseragów, 1874. Rouen, Musée des Beaux-Arts

panu Fortuny'emu w sztuce dokładnego, precyzyjnego i olśniewającego oddania małego kawałka powierzchni, skrawka tkaniny, fragmentu skóry, drobiny złota, żelaznej blaszki, strzępka epidermy. W pracach tego wyjątkowego (na szczęście) mistrza nie ma jednego centymetra powierzchni, który studiowany gołym okiem lub nawet przez lupę nie byłby arcydziełem, niezależnie od centymetra sąsiedniego i od całości. Całość, prawdę mówiąc, nie istnieje. Ta wspaniała sztuka jest sztuką najbardziej krótkowzroczną, jaka kiedykolwiek pojawiła się na ziemi⁹².

W dalszym ciągu tekstu About wspomina o obrazach Fortuny'ego u Goupila, o technicznym mistrzostwie malarza i o niebezpieczeństwie, jakie niesie ta powierzchowna sztuka, prowadząca do rozbicia i redukcji przedstawianego świata do postaci kolorowych mgieł i dymów ogni bengalskich. Mało brakowało, pisze About, a Regnault stałby się ofiarą Fortuny'ego.

Niektórzy artyści mniej uzdolnieni, o bardziej powściągliwym temperamencie, idą tą samą drogą, *non passibus aequis*⁹³, lecz ryzykując wiele. Pan Clairin trafił na orbitę swego przyjaciela Regnaulta, gdy sam Regnault szaleńczo grawitował wokół Fortuny'ego. Jego wielki obraz z tegorocznej wystawy [...] od razu wydał mi się wzruszającym wspomnieniem niezwykłego młodzieńca, którego zabrakło. Tak, Regnault namalowałby to płótno, z większym blaskiem, w bardziej zdecydowanym stylu, pewniej rysując. Ale przyjaciel, który przeżył, jest jednak jego bratem: podąża tą samą drogą i jeśli go pilnie nie ostrzec, na tej drodze się zagubi. Tyrania szczegółów, fanatyczny kult akcesoriów, lekceważenie lub zaniedbanie efektów całości, jakaś obojętność względem aranżacji i względem smaku – to są pułapki, które wskazują panu Clairinowi, szczeremu kontynuatorowi Regnaulta i nieświadomemu uczniowi Fortuny'ego.

Ogromna i błyszcząca machina pana Matejki, malarza węgierskiego [sic!], należy do tej samej szkoły⁹⁴.

W kilkuodcinkowym *Salonie* Edmonda About z roku 1874 są to jedyne nawiązania do Fortuny'ego. Jak widać, recenzent zastosował je wobec obrazów dużego formatu (znacznie większego niż płótna Hiszpana), odznaczających się stosunkowo jasną tonacją i realistycznym oddaniem szczegółów. Ta ostatnia cecha odnosi się zwłaszcza do Matejki, natomiast w przypadku Clairina decydujące były bezpośrednie skojarzenia z twórczością Regnaulta.

W sprawozdaniach z następnych wystaw zaznacza się też u innych autorów tendencja, by oddziaływanie Fortuny'ego doszukiwać się nie tylko w orientalnych scenkach małego formatu, lecz u rozmaitych malarzy poszukujących wyrazistości i jasnych barw. Charles Bigot na przykład pisze w roku 1875, że Clairin i Regnault bynajmniej nie jedyjni zawdzięczają wiele Fortuny'emu, który choć sam nie brał udziału w Salonach, był tam w pewnym sensie, tzn. pośrednio, mocno reprezentowany. Naśladowcy Fortuny'ego – Carolus-Duran, Jules Goupil, Louis Leloir, Worms, Berne-Bellecour, Firmin Girard – starają się nadać draperiom blask, przedmiotom wypukłość, atmosferze przejrzystość, a obrazowi ponętną wesołość, aż do oślepienia. Trudno byłoby – pisze Bigot – pójść tą drogą jeszcze dalej⁹⁵. Na Salonie 1876 z ambitnym orientalistycznym obrazem siedmiometrowej wy-

⁹² ABOUT, „Salon de 1874, VI...”, s. 1.

⁹³ Sequitur patrem non passibus aequis – nierównym ojcu towarzysząc krokiem. WERGILIUSZ, *Eneida*, tłum. Franciszek Dmochowski, Warszawa 1830, s. 52. W oryginalnej recenzji żart językowy: „suivent la même voie, *non passibus aequis*, mais non sans courir de grands risques”.

⁹⁴ ABOUT, „Salon de 1874, VI...”, s. 1-2. Akapit dotyczący Matejki przytoczyłem w całości wyżej.

⁹⁵ BIGOT, „La Peinture française en 1875”, *Revue Politique et Littéraire*, 1875, nr 46 (15 V), s. 1090.

sokości wystąpił Jean-Joseph Benjamin-Constant, który w swoich podróżach do Maroka i Hiszpanii od roku 1870 spotykał się z Regnaultem, Clairinem i Fortunym⁹⁶. Edmond About przewidywał, że krytyka negatywna, która pisze tylko o wadach, orzeknie, iż twórca *Wjazdu Mahometa II do Konstantynopola* naśladował Regnaulta, który z kolei naśladował Fortuny'ego, oskarży go o przedkładanie blichtru nad solidność, nadużywanie koloru, kult błyskotek i martwej natury⁹⁷. Tak się rzeczywiście stało. Przykładem są obszerne rozważania Castagnary'ego, który traktując wielki obraz Benjamin-Constanta jako porażkę, uzasadnia, dlaczego nie należy kontynuować Fortuny'ego⁹⁸. Wkrótce potem Jules Claretie stwierdził, że wystawa światowa 1878 r. stwarza okazję, by na nowo ocenić twórczość pewnych wysoko stawianych malarzy, takich jak Regnault, którego reputacja powinna ulec korekcie, tak jak reputacja Fortuny'ego. Wystawa Regnaulta, na której zresztą brakowało *Salome*, była jego zdaniem rozczarowująca, a wśród zarzutów recenzent sformułował wiele takich, jakie padały wtedy pod adresem Matejki: postaci gubią się na płótnie i wtapiają w tło, a stroje i akcesoria odgrywają ważniejszą rolę niż powinny⁹⁹.

Matejko a krąg Fortuny'ego

Wobec przytoczonych powyżej opinii nasuwa się pytanie, czy w twórczości Matejki istniały jakieś zbieżności czy może nawet inspiracje tzw. szkołą Fortuny'ego. Wiadomo, że podczas pobytu w Paryżu w czerwcu 1870 Matejko zwrócił uwagę na *Salome* Regnaulta¹⁰⁰, najbardziej dyskutowany i najczęściej potem naśladowany obraz Salonu. Jak wspomina naoczny świadek, „dzieło to wzbudziło wśród artystów i wśród publiczności głębokie emocje. Dla jednych był to skandal, dla innych – objawienie nowej sztuki. Wszyscy zastanawiali się, jak nadzwyczajną zręcznością ręki, niezwykłym prowadzeniem pędzla zachwały młody człowiek zdołał bez pomocy cieni wydobyć, w coraz to bardziej olśniewającej gamie, żółcienie na żółcieniach, barwy złote na złotych, różowe na pomarańczowych, zestawić obok siebie, tak by się nie kłóciły i nie psuły, kolory uchodzące w szkole za nie dające się łączyć. Żaden obraz nie wywarł na malarstwo współczesne podobnego wpływu. Nikt, nawet Fortuny, nie pokazał wcześniej takiej łatwości i śmiałości. Ileż to odmian *Salome* zawdzięczamy od tego czasu *Salome* Regnaulta! Ileż wysiłków uczniów, by wykonać symfonię światła, by zamknąć na płótnie promienie słońca – zwykle prowadzących tylko do drażniącej jaskrawości!”¹⁰¹.

⁹⁶ Zob. *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'Orientalisme*, red. Nathalie BONDIL, Musée des Augustins de Toulouse, Paris 2014.

⁹⁷ ABOUT, „Le Salon de 1876”, *Le XIX^e Siècle*, 1876, 23 V, s. 1-2.

⁹⁸ CASTAGNARY, „Salon de 1876...”, s. 243-248.

⁹⁹ [Jules CLARETIE], „La section française. Beaux-Arts. I.”, [w:] *Les merveilles de l'Exposition de 1878... Ouvrage rédigé par des écrivains spéciaux et des ingénieurs...*, Paris 1879, s. 417-418. Na Claretiego wskazuje zgodność tekstu z broszurą *Les Artistes français à l'Exposition universelle de 1878*, Paris 1879, której autorstwo podaje katalog Bibliothèque Nationale w Paryżu.

¹⁰⁰ „Regnault malarz, który wystawił świetną *Salome* na żółtym tle jasnym – zginął w bitwie pod Paryżem – przypominać sobie ten obraz, który tak Wam się podobał” – pisał Marceli Krajewski do Matejki 9 V 1871 z Montrésor (Dom Matejki, rkp. IX/2908); zob. ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 101.

¹⁰¹ BIGOT, „Henri Regnault” (1876), [w:] id., *Peintres français contemporains*, Paris 1888, s. 121-122. Skutkiem popularności tego obrazu w pierwszej połowie lat 70. XIX w. były też kopie i rzekome autorskie repliki, pojawiające się na rynku sztuki od Berlina po Nowy Jork: „Chronique étrangère, 20 mars 1875”, *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, I:1875, s. 287.

Kolorystyka historycznych obrazów Matejki w pierwszym dziesięcioleciu od jego paryskiego debiutu stopniowo się rozjaśnia, realizując do pewnego momentu postulaty francuskich recenzentów. *Kazanie Skargi*, choć ocenione bardzo życzliwie, krytykowano za nadużycie czerni. Ten jedyny zarzut znalazł się np. w artykule Théophile'a Gautier. W roku 1867 Gautier jako członek jury wystawy światowej nie recenzował malarstwa na łamach prasy, ale inni sprawozdawcy pisali o fioletowym i nadal zbyt ciemnym kolorycie *Rejtana*. Poprawę zauważono w roku 1870 w *Unii lubelskiej*: Edmond About wspominał np. o „kolorze jak zawsze trochę fioletowym, ale dość przyjemnym”¹⁰². Większe znaczenie mogła mieć (także dla Matejki) bardzo życzliwa opinia Gautiera, wydrukowana w pierwszym odcinku jego *Salonu* 2 czerwca. Szacowny krytyk postawił tam Matejkę wyżej od Delaroche'a, delikatnie sugerował, że malarz zbyt dużą wagę przywiązuje do szczegółów i zauważał pozbywanie się fioletowej i ciemnej barwy. „Koloryt *Unii* jest cieplejszy [...]. Przez płowy ton skórzanego obicia ścian w roślinne złote wzory, przez błyski biżuterii, herby na chorągwiach, złote obszycia brokatów, różnaitość kolorów strojów królowej i jej świty, blask broni i żywy akcent pewnych szczegółów, artysta potrafił uniknąć czarnej jednostajności, cechującej zgromadzenia ludzi w poważnych kostiumach”¹⁰³. W tym samym felietonie Gautier pisał obszernie o wspaniałych barwach *Salome* Regnaulta oraz (krócej) o wyróżnionym honorowym medalem obrazie Tony'ego Robert-Fleury'ego (*Ostatni dzień Koryntu*), którym Matejko interesował się z uwagi na plotki, że medal ten mógł być otrzymać on sam. Wiadomo, że Matejko znał treść niektórych recenzji¹⁰⁴, jest więc dość prawdopodobne, że słyszał też o uwagach Gautiera na temat kolorytu *Unii* oraz o pochwałach adresowanych do Regnaulta.

Dalsze rozjaśnienie palety nastąpiło w *Batorym* i zapewne wpłynęło na bardzo dobre przyjęcie tego dzieła w Paryżu¹⁰⁵. Kolejnym krokiem w tym kierunku był obraz *Chrzest dzwonu Zygmunta*, o którym już przed ukończeniem donosiła polska prasa, że „światłość kolorytu [...] ma przechodzić wszystko, co dotąd wyszło spod pędzla artysty tak bogatego w barwy”¹⁰⁶. Zapowiedź ta może świadczyć o zamiarach samego Matejki, który – jak zauważył Mieczysław Treter – z aspiracji swoich był kolorystą¹⁰⁷. Niestety nie była to recepta na sukces, bo obraz, pokazany w Paryżu w roku 1875, spotkał się ze złym przyjęciem¹⁰⁸. Prawie wszyscy recenzenci krytykowali zatłoczoną kompozycję i użycie jaskrawych barw, z przewagą niezgranych żółcieni, „hałaśliwą rebelię kolorów”¹⁰⁹. About stwierdził, że w interesującym pod wieloma względami obrazie nadużyto żółtych tonów, jak w fałszywym fajansie z Faenzy¹¹⁰. Rzecz ciekawa, że w tych krytycznych opiniach nie ma odniesień do Fortuny'ego ani do Regnaulta. Jednak wobec Matejki padają często podobne

¹⁰² ZGÓRNIAK, *Matejko w Paryżu...*, s. 178-179, 203, 207, 260, 286.

¹⁰³ GAUTIER, „Salon de 1870”, *Journal Officiel*, 1870, nr 150 (2 VI), s. 2.

¹⁰⁴ *Listy Matejki do żony Teodory, 1863-1881*, Kraków 1927, s. 113.

¹⁰⁵ Paryską recepcję *Batorego* omówiłem w referacie „Matejko w innym kontekście: *Batory* w Paryżu”, wygłoszonym 11 X 2013 na I seminarium im. profesora Mieczysława Porębskiego w Sukiennicach. Tekst został przekazany organizatorom w listopadzie 2013, materiały dotąd się nie ukazały.

¹⁰⁶ „Korespondencja Tygodnika Ilustrowanego. Kraków, w lipcu”, *Tygodnik Ilustrowany*, 1874, nr 343 (25 VII), s. 54.

¹⁰⁷ „Tylko że osiągnięty efekt zazwyczaj nie odpowiadał jego pierwotnym intencjom”; Mieczysław TRETER, *Matejko*, Lwów 1939, s. 488.

¹⁰⁸ Zob. Marek ZGÓRNIAK, „Matejko na paryskim Salonie 1875: «Chrzest dzwonu Zygmunta»”, *Biuletyn Historii Sztuki*, LXXIV:2012, nr s. 267-296.

¹⁰⁹ Paul LEROI [Léon GAUCHEZ], „Salon de 1875”, *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, t. 2, 1875, s. 273-274.

¹¹⁰ ABOUT, „Salon de 1875”, *Le XIX^e Siècle*, 1875, 17 VI, s. 1.

zarzuty, jak wobec tych malarzy¹¹¹, np. braku podporządkowania szczegółów efektowi całości, zaniedbania światłocienia i przytłoczenia głównego tematu akcesoriami.

Tzw. szkoła Fortuny'ego nigdy nie została precyzyjnie zdefiniowana. Krytycy używali tego pojęcia dla określenia ~~de~~ różnych tendencji w malarstwie, głównie w latach 70. XIX w. Chodziło więc o wartości formalne (m.in. rozjaśnienie palety, realizm szczegółów), a także o tematykę – orientalną i XVIII-wieczną. Niektóre z tych zjawisk zupełnie nie odnoszą się do Matejki. Sądzę, że zbieżności dotyczą przede wszystkim sposobu traktowania barwy, a ewentualnym źródłem inspiracji dla polskiego malarza mógł być Regnault (nie wiadomo, czy Matejko w ogóle znał obrazy Fortuny'ego). Podobnie jak „uczniowie Fortuny'ego”, Matejko nie idealizuje, lecz podkreśla indywidualne cechy postaci i przedmiotów. W „szkole Fortuny'ego” realizm służy wydobywaniu charakterystycznych cech egzotycznej lub historycznej scenerii; strona wizualna dominuje w obrazie, który w opinii krytyków staje się powierzchownym spektaklem dla oczu. Na tym mogłaby polegać odmiennność Matejki, dla którego warstwa treściowa jest co najmniej równie ważna jak walory plastyczne, a obrazy są przede wszystkim „spektaklem ludzkim” (*spectacle humain*)¹¹².

Wspomniana powierzchowność nie odnosi się jednak do wszystkich malarzy zaliczanych do kręgu Fortuny'ego. Henri Regnault na przykład komponował swoje prace na podstawie starannych studiów przygotowawczych nie tylko z przyczyn „antykwarecznych” czy „etnograficznych”; dzieła wykonane i planowane pod koniec życia miały dawać syntetyczny obraz kultury islamu¹¹³. Benjamin-Constant, typowany w roku 1875 na „kolejną ofiarę Fortuny'ego i Regnaulta”¹¹⁴, wykazuje podobną skłonność do patosu i dydaktyzmu. Z Matejką, autorem poważnych historycznych syntez, malarze ci spotykają się więc na szerszym gruncie akademickiego realizmu trzeciej tercji XIX w. Warto dodać, że inspiracje mogły przebiegać w obie strony: cechy reprezentowane przez Matejkę doceniali np. niektórzy Hiszpanie, admiratorzy Fortuny'ego, jak wspomniany wyżej José Villegas czy Francisco Pradilla (1848-1921), w roku 1878 nagrodzony równocześnie z Matejką medalem honorowym w Paryżu. Dwadzieścia lat później, gdy w rozmowie pojawił się temat Matejki, Villegas „zatrzymał się przy otwartym, wychodzącym na ogród oknie – a wyrzuciwszy przez okno cygaro, zdjął swój pracowniany beret z głowy, z gestem rzucił na parapet okienny [i] powiedział: «quand on parle de Matejko – chapeau bas!»”. Pradilla, jako dyrektor muzeum Prado, wyrażał swój szacunek bardziej zwyczajnie¹¹⁵, ale w obrazach historycznych aż do końca *belle époque* kultywował formułę malarską zbliżoną do artysty z Krakowa.

¹¹¹ Np. o Fortunym: „ne subordonner aucun détail, aucun accessoire à la chose principale [...]. Point de sacrifices, point de sous-entendus ni de clair-obscur; tout est mis en valeur et peint en pleine lumière avec une même stupéfiante intensité”; Paul LEFORT, „Fortuny (Mariano)”, [w:] *La Grande Encyclopédie*, t. 17, Paris 1893, s. 856; o portrecie Regnaulta: „les accessoires, la toilette, la robe, l'éventail, tiennent une place plus importante que la figure, qui semble avalée”; [Jules CLARETIE], „La section française...”, s. 418.

¹¹² Ernest CHESNEAU, „Le Salon sentimental”, *La Revue de France*, 1874, 30 VI, s. 766.

¹¹³ BIGOT, „Henri Regnault...”, s. 125-127.

¹¹⁴ LEROI [Léon GAUCHEZ], op. cit., s. 152.

¹¹⁵ Stanisław KACZOR BATOWSKI, „Sława Matejki zagranicą. Wspomnienia”, *Ilustrowany Kurier Codzienny*, 1938, 7 V, s. 3. Również Batowski cisnął cygaro do ogrodu. Użycie popielniczki byłoby mniej znaczące.

Matejko As a Representative of Fortuny's School. Edmond About's Remarks on the 1874 Salon

The works dating from the 1870s of Jan Matejko (1838-93) are discussed, particularly his large-size painting *Batory* (1872, Royal Castle in Warsaw), displayed in Paris in 1874. Departing from Edmond About's review, in which the critic ranked Matejko among the disciples of Mariano Fortuny (1838-1874), the Author recalls the Paris reception of Fortuny and of the painters from his circle; including among the latter Henri Regnault whose *Salome*, one of the most popular works at the 1870 Salon, drew

Matejko's attention during his third stay in Paris. The tendency to lighten the palette and realistically render details bring Matejko closer to this informal school. However, his inclination to apply large-size canvases and aspiration to achieve historical synthesis differ the Polish painter from Fortuny's pure visualism and preciousity. More features in common are found in Matejko's works and the oeuvre of some French painters (Regnault, Georges Clairin).

Translated by Magdalena Iwińska