Originalveröffentlichung in: Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26-28 czerwca 1975 r. Warszawa 1977, S. 167-213

MARIA POPRZĘCKA

Wizerunek mistrza

W roku 1787 ukazała się powieść Johanna Jacoba Heinsego *Ardinghello, czyli szczęśliwe wyspy*. Ta fantastyczna historia o renesansowym *l'uomo universale*, wyposażonym we wszelkie możliwe (nie tylko artystyczne) talenty, jest — obok pierwotnej wersji *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego (1778 - 1785) — jedną z pierwszych książek, które zapoczątkowały nowy tematycznie gatunek powieści, a mianowicie powieść o artyście [1]. Gatunek ten rozkwitł w romantyzmie, odżył z nową siłą u schyłku wieku, a i dziś nie został zapomniany. Z tych samych lat, co pierwsze *Künstlerromane*, datują się obrazy, które także zdają się tworzyć nowy ikonograficzny rodzaj, a które za temat mają również sceny z życia artystów. O ile jednak powieści o artyście — jak np. przytoczone tu dzieła Goethego czy Heinsego — przedstawiają często dzieje artystów fikcyjnych, to obrazy, o których będzie mowa, odwołują się do postaci historycznych, do artystów sławnych i znanych, do wielkich mistrzów dawnych. Są jakby malowaną biografiką artystyczną. Inne też, niż koleje powieści o artyście, były dzieje tego tematycznego gatunku. Jednym z wcześniejszych dzieł tego typu był wystawiony na paryskim Salonie w roku 1781 obraz François Ménageota *Leonardo da Vinci umierający w ramionach Franciszka I* (il. 1). Zarzucona w latach Rewolucji, tematyka ta powraca na Salony napoleońskie. Podejmowana najchętniej przez malarzy francuskich w romantycznej 1 poł. XIX w., była też popularna w malarstwie niemieckim [2], włoskim [3], znikła wraz z historyzmem, by niespodzianie powrócić raz jeszcze w rysunkowych żartach starego Picassa, gdzie wśród niezliczonych wariantów wyobrażeń „artysty z modelem" odnajdujemy rafaelowski beret (il. 2), rubensowską bródkę (il 3), velazquezowskie wąsy i kostium hiszpańskiego granda (il. 4).

Przedmiotem tego artykułu będą obrazy wystawione na paryskich Salonach w latach 1800 - 1850 [4]. Graniczne lata przyjęte są oczywiście

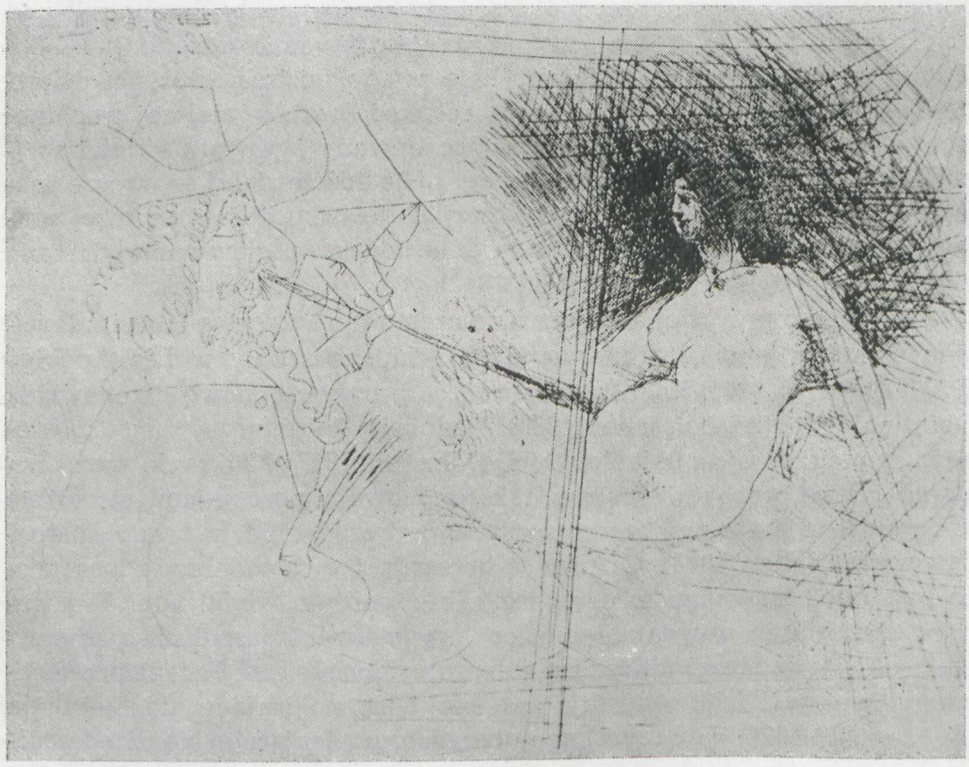
1. F. G. Ménageot *Leonardo da Vinci umierający w ramionach Franciszka I*, 1781, Musée de l'Hotel de Ville, Amboise

umownie, choć datę końcową wyznacza jeden z najważniejszych obrazów o tej tematyce — *Michał Anioł w swojej pracowni* Delacroix. Przyjęto je nie tylko dlatego, że był to i czas, i miejsce największej popularności malowanej biografiki. Wobec trudności heurystycznych, znanych wszystkim badaczom sztuki XIX w., tego „nieznanego stulecia" [5], salonowe *livrets* [6] dają rzadką sposobność do spojrzenia na całość artystycznej produkcji wybranego czasu i środowiska, przynajmniej w jej tematycznym zakresie. I chociaż nieznane pozostają losy większości cytowanych tu obrazów, które na ogół wyszły spod ręki artystów mniejszej miary, to obszerne eksplikacje, jakimi opatrzono je w salonowych katalogach, pozwalają na odtworzenie biograficznych formuł i potocznych wyobrażeń, takiego wizerunku dawnego mistrza, jakim go widzieli i przedstawiali romantyczni wielcy i mali mistrzowie.

Badania nad biografiką [7] od dawna wskazywały na szczególne znaczenie wiązane z dzieciństwem i młodością bohatera, widzianą jako prehistoria życia, okres przesądzający o przeznaczeniu bądź jako zapo-

wiedź przyszłej osobowości, losów i charakteru. Dzieciństwa artystów dotyczy też bardzo znaczna część omawianych obrazów [8]. Najwięcej z nich przedstawia Giotta jako pastuszka rysującego powierzone jego opiece zwierzęta, w którym Cimabue odkrywa talent i bierze do siebie na naukę. W badanym materiale jest to w ogóle temat najpopularniejszy, mający najwięcej realizacji (kilkanaście w przeciągu półwiecza). Fragment *Czyśćca* Dantego, w którym mowa o tym, jak Giotto przyćmiewa sławę Cimabuego, służący tam za *exemplum morale* — przykład próżnej i przemijającej sławy — stał się przesłanką stworzonej przez komentatorów legendy, otwierającej „genealogiczny ciąg" malarstwa włoskiego, legendy, która rychło stała się wspólną własnością żywotopisarzy. Odnajdujemy ją jeszcze w biografiach artystów nowoczesnych, jak Segantiniego (nb. powtarzaną tam wbrew protestom krewnych artysty) czy rzeźbiarza Mestroviča [9]. Popularność i uporczywość tego wątku tłumaczy fakt, że zawarte są w nim wszystkie podstawowe elementy zakorzenione w biografice od antyku, a sięgające mitycznych źródeł: cudowne dziecko niskiego pochodzenia, przypadkowe odkrycie, „awans społeczny" będący tego odkrycia skutkiem, wzajemny stosunek ucznia i mistrza [10]. Chociaż odkrycie Giotta przez Cimabuego jest tematem najczęstszym, warianty tego motywu są bardzo liczne, ten sam schemat obrasta w coraz to inne anegdotyczne realia. Oto mały Rembrandt pod opieką siostry udaje się do Leydy po naukę u van Zvaanenburga. Niedaleko miasta obie sieroty [11] spotykają swego mistrza, któremu dziewczynka, nie rozpoznając go, zwierza cel wędrówki. W dalszej wspólnej drodze mijają kuźnię. Rembrandt zafascynowany żywą grą świateł wyjmuje ołówek i szybko szkicuje scenę. „Nie idźcie dalej — rzecze malarz — jam jest van Zvaanenburg, przyjmuję twego brata do swej pracowni i przepowiadam, że pewnego dnia będzie on sławnym malarzem, chlubą swego kraju" [12] (H. Holfeld 1842).

Proroctwo przyszłej sławy bardzo często towarzyszy odkryciu: Poussinowi, który jako dziecko rysuje na ścianach szkoły w Les Andelys (P. N. Bergeret 1825, R. Aiffre 1845; il. 5, 6) przyszłą sławę przepowiada Quintin Varin (A. Boisselier 1836). Podobnie Perugino — przedstawionemu mu przez ojca Rafaelowi (H. Déherain 1827). Odkrycie może nastąpić już w pracowni mistrza, tak np. Lorrain pozostający w służbie u Tassiego zostaje zaskoczony przy kopiowaniu obrazu swego chlebodawcy (H. Valton 1844). Odkrywcą przesądzającym o dalszym losie może być, obok sławnego mistrza, także ktoś możny, wielki pan. Ten wariant szczególnie uwydatnia moment wyniesienia w społecznej hierarchii, jaki łączy się z odkryciem talentu: piętnastoletni Rafael przedstawiony księżnej Urbino dostaje od niej list polecający do Perugina (A. Menjaud 1824); Lawrence, syn oberżysty popisującego się przed gość-

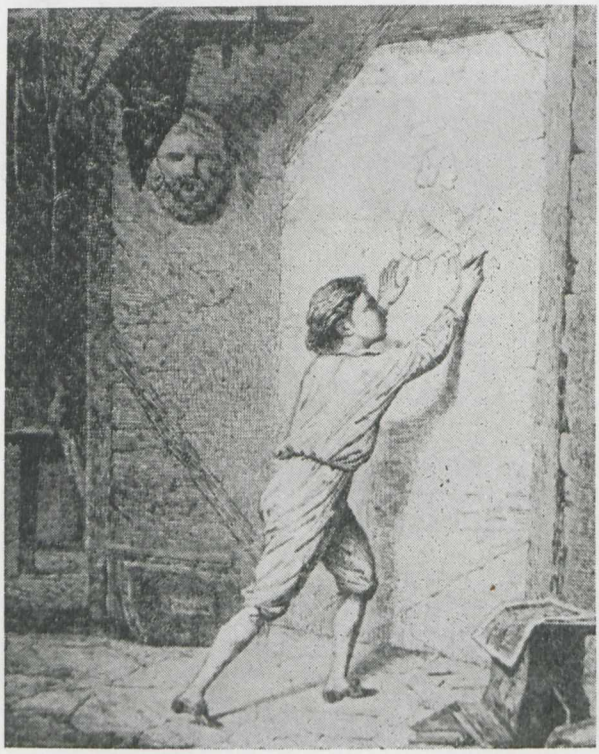


2. P. Picasso, akwaforta, 1968

3. P. Picasso, akwaforta, 1968

4. P. Picasso, akwaforta, 1968

5. P. N. Bergeret *Dzieciństwo Poussina*, 1825, litografia



6. R. Aiffre *Dzieciństwo Poussina*, 1845 (wg „Journal des Artistes")

7. H. Baron *Dzieciństwo Ribery*, 1841 (wg *Album du Salon 1841*)

mi zdolnościami syna, wzbudza zainteresowanie członka parlamentu, który zabiera go do Londynu i zajmuje artystyczną edukacją (M.-E. Caré 1845); Canova, sierota po kamieniarzu, zatrudniony w domu weneckiego patrycjusza Giovanniego Faliero, daje poznać swój talent dzięki rzeźbie lwa wykonanej w bloku masła (E. Pingret 1844). Nieporównanie rzadziej podejmowany bywał inny wariant młodości bohatera — pokonywania przeciwności na drodze przeznaczenia. Przykładem może być obraz przedstawiający młodego Poussina uchodzącego z Les Andelys przed prześladowaniami (C. Renoux 1822). Częstsze są wyobrażenia cudownego dziecka, budzącego podziw rówieśników lub otoczenia, które zarazem określa charakter jego przyszłej twórczości: Veronese nazywany przez dzieci *Segnor Maestro* (M.-E. Caré 1845), Callot malujący bandę Cyganów (Ch.-A. Debacq 1844, M. Hugues 1844) czy rysujący wśród małych oberwańców Ribera (H. Baron 1841; il. 7).

Kolejną doniosłą sprawą młodości artysty jest jego związek z mistrzem. Zawarty u Dantego vanitatywny motyw zaćmienia glorii starego mistrza przez sławę młodego ucznia malowana biografika tłumi na rzecz idei kontynuacji warsztatowej czy artystycznej tradycji, przekazywania wiedzy, narastania i gromadzenia doświadczeń. A więc, Michał Anioł studiuje freski Masaccia zachęcany przez swego mistrza Ghirlandaja (A. Harlé 1838), Rafael uczy zasad perspektywy Fra Bartolommea (T. Marzocchi di Bellucci 1833 i 1841), Gaspar Poussin wraz z Claudem Lorrain słucha wskazówek swego stryja Nicolasa (E. Perrin 1847; J.-B. Leloir 1861; il. 8) itd. — przykłady można mnożyć. Zdarza się, że młody artysta daje wyraz szczególnego hołdu dla mistrza: oto młody Poussin ogląda wyrzuconą na strych *Komunię św. Hieronima* Domenichina. Zaskoczony przy tym przez starego, pozostającego w niełasce malarza, całuje jego rękę, która stworzyła takie arcydzieło (C. L. Revest 1824). Ale także mistrz może darzyć ucznia wyjątkowym uczuciem: Rubens (nb. najszczodrzej wyposażany przez biografów w cnoty wielkoduszności) darowuje konia z rzędem Van Dyckowi udającemu się do Włoch (P. J. Van Brée 1814). Sceny z życia innych malarzy holenderskich i flamandzkich były tradycyjnie dziedziną rubasznego humoru oraz anegdot o niewyszukanej pikanterii. Tak jest i w zakresie tego tematycznego wątku. Mamy więc scenę, w której lekarz wyjawia van Goyenom charakter związku, jaki łączy ich córkę z uczniem van Goyena — Janem Steenem (J. Geirnaert 1845). Wreszcie, jeśli zachodzi prawdziwy konflikt między mistrzem a uczniem, to jest on raczej charakterologicznej niż artystycznej natury. Oto Pater uciekł z pracowni Watteau, nie mogąc znieść trudnego usposobienia mistrza. Ten, przed śmiercią chcąc choć w części naprawić swoje postępowanie, udziela uczniowi ostatnich wskazówek (C. Crank 1845). Ale i ten wariant

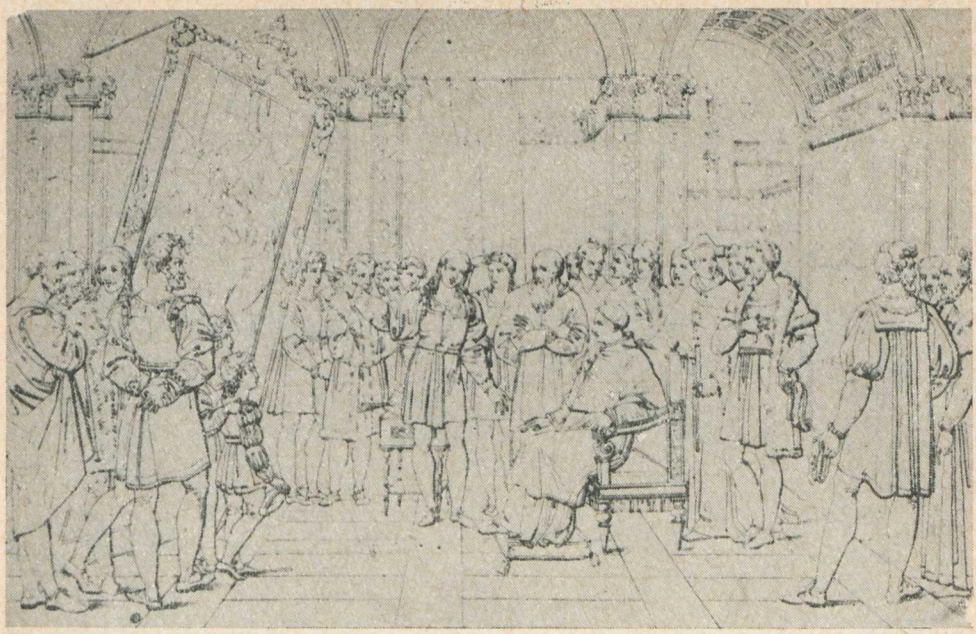
8. J.-B. Leloir *Claude Lorrain i Gaspar Poussin słuchający wskazówek Nicolas Poussina*, 1861 (wg „Magazin pittoresque" 1861).

w gruncie rzeczy sprowadza się do dominującej w tej grupie przedstawień idei spadkobrania dziedzictwa artystycznego, cedowania umiejętności — nawet wbrew przeciwnościom — w obliczu śmierci.

Awans społeczny artysty zwykle dokonuje się wraz z odkryciem talentu, wtedy gdy pastuszek dostaje się do pracowni słynnego mistrza. Istnieje wszakże odmiana tego motywu, także wywodząca się z biografiki antycznej — zmiany zawodu z czysto rękodzielniczego na artystyczny (Lizyp z kowala stał się rzeźbiarzem, Erigonos z rozcieracza farb — malarzem) [13]. I ten wątek przejęła biografika nowożytna, i on zilustrowany został w biografice malowanej: piekarz Cresbéke, towarzysz hulanek Brouwera, porzucił swój fach dla malarstwa „i niemal dorównał swemu mistrzowi, którego naśladował w obyczajach" [14] (M.-E.-T. Journet 1845).

Heroizacja artysty dokonywana w biografice osiąga swe apogeum w ukazującym dojrzałego twórcę temacie „artysta i władca". Starożytny wzór władcy — przyjaciela artystów (Plutarch o Peryklesie), bądź władcy odwiedzającego twórcę w pracowni (Apelles malujący Campas-

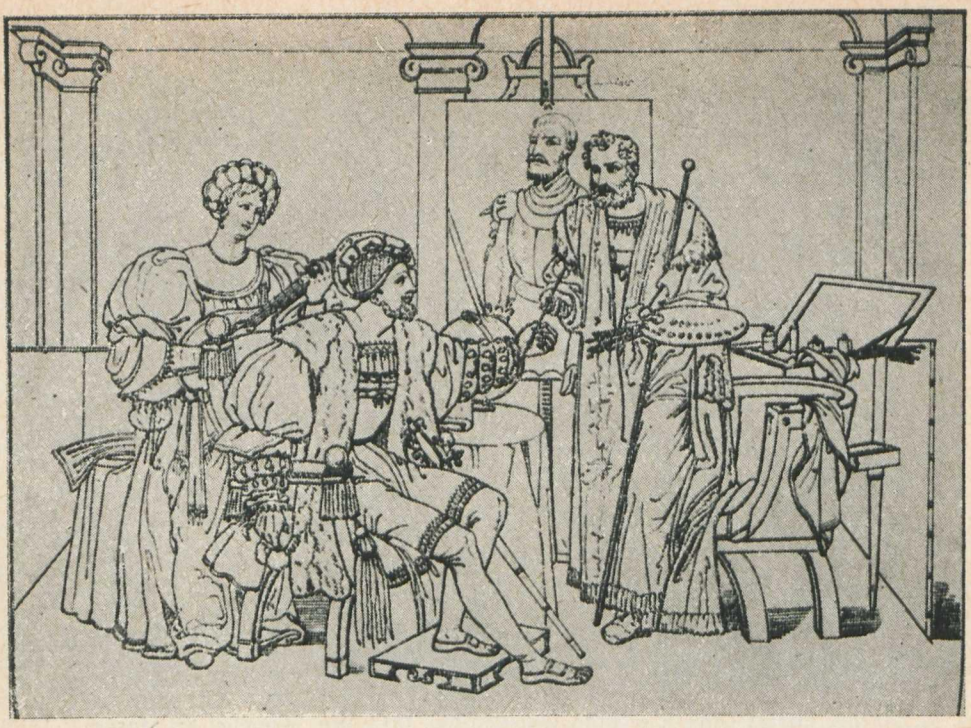
pe i Aleksander Wielki) — biografika nowożytna powtarza w bardzo różnych obsadach: Karol V i Tycjan (Ridolfi), Maksymilian I i Dürer (van Mander), papież Klemens VII i Michał Anioł (da Hollanda), Juliusz II i Rafael (Vasari) [15] — by ograniczyć się do najgłośniejszych. Zrównanie artysty z władcą, czego najdobitniejszy przykład w biografice nowożytnej dał Carlo Ridolfi w anegdocie o Karolu V podnoszącym pędzel Tycjanowi [16], to jeden z aspektów idei „boskiego artysty". Jest to wszakże nie jej aspekt teoretyczno-filozoficzny, lecz społeczny. Ukazuje artystę nie jako jednostkę obdarzoną boską czy boskiego pochodzenia mocą twórczą, która wynosi go ponad zwykłą człowieczą kondycję, lecz jako członka ludzkiej zhierarchizowanej społeczności. Właśnie ten temat, akcentujący społeczną rangę artysty, doczesny i pośmiertny tryumf twórcy otoczonego szacunkiem papieży, cesarzy i książąt — był z największym upodobaniem podejmowany przez malarzy, obrazujących sceny z życia swoich poprzedników. Wśród licznych realizacji tego motywu wyraźnie rysuje się kilka jego wariantów: zamówienie dzieła przez władcę, oględziny ukończonej pracy, władca odwiedzający artystę w pracowni, artysta przyjmowany na dworze. Każdy z tych wariantów dawał możliwość — często wykorzystywaną — umieszczenia sceny głównej na tle zbiorowego portretu artystów lub innych znakomitości owych czasów. I tak Franciszek I zleca swój portret Tycjanowi (H. Bazin 1836), a portret Belle Ferronnière — Leonardowi (L. J. Aulnette de Vautenet 1833) [17], Juliusz II powierza roboty na Watykanie Bramantemu i Rafaelowi (H. Vernet, plafon 2 sali galerii egipskiej Luwru 1827). Następnie Rafael, w swej wypełnionej słynnymi postaciami renesansowego Rzymu pracowni, pokazuje Leonowi X obraz *Św. Rodzina*, namalowany dla Franciszka I (M. Marley 1812; il. 9). Ten ostatni przyjmuje to dzieło w Fontainebleau w obecności dworu oraz Leonarda, Jeana Goujon, Serlia, Primaticcia i innych artystów (G. Lemonnier 1814; A.-E. Fragonard, plafon 15 sali galerii nowożytnej Luwru 1827). Rafael ogląda wraz z Leonem X świeżo ukończone Loże (L. de Lestang 1833), Puget demonstruje grupę Milona z Krotony w ogrodach Wersalu Ludwikowi XIV ze świtą (E. Deveria 1834, plafon 16 sali galerii nowożytnej Luwru) itd. W pracowni Franciszek I odwiedza Celliniego (F. Heim 1834, faseta 16 sali galerii nowożytnej Luwru), Henryk II — Jeana Goujon (E. Cibot 1838), książę Leopold — Teniersa (H. van Hove 1846), Krystyna szwedzka wizytująca Guercina wyraża chęć dotknięcia jego twórczej dłoni (P. Lecomte 1822) i, oczywiście, Karol V schyla się po pędzel Tycjana (P.-N. Bergeret 1808, il. 10; M. Marley 1814, J.-H. Marlet 1833, J. N. Robert-Fleury 1843). Stosunki artysty z wielkimi ludźmi miewały też charakter intymnej przyjaźni, jak Rafaela z kardynałem Bibienną, który czyta malarzowi i jego kochance swą komedię *Calandra*

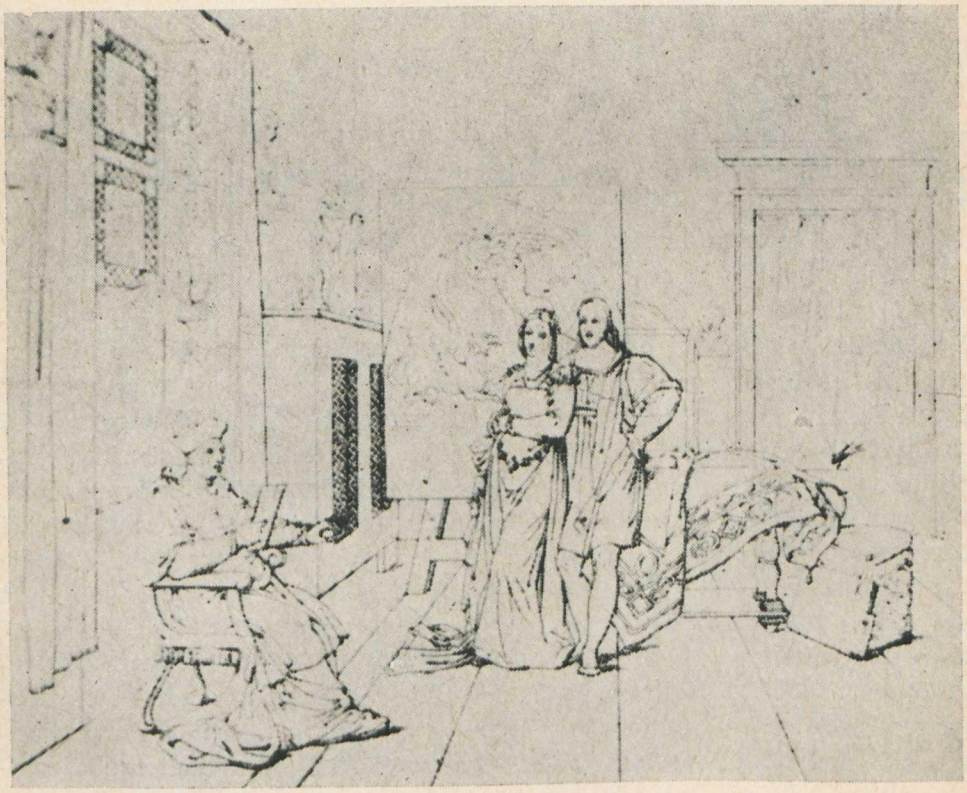


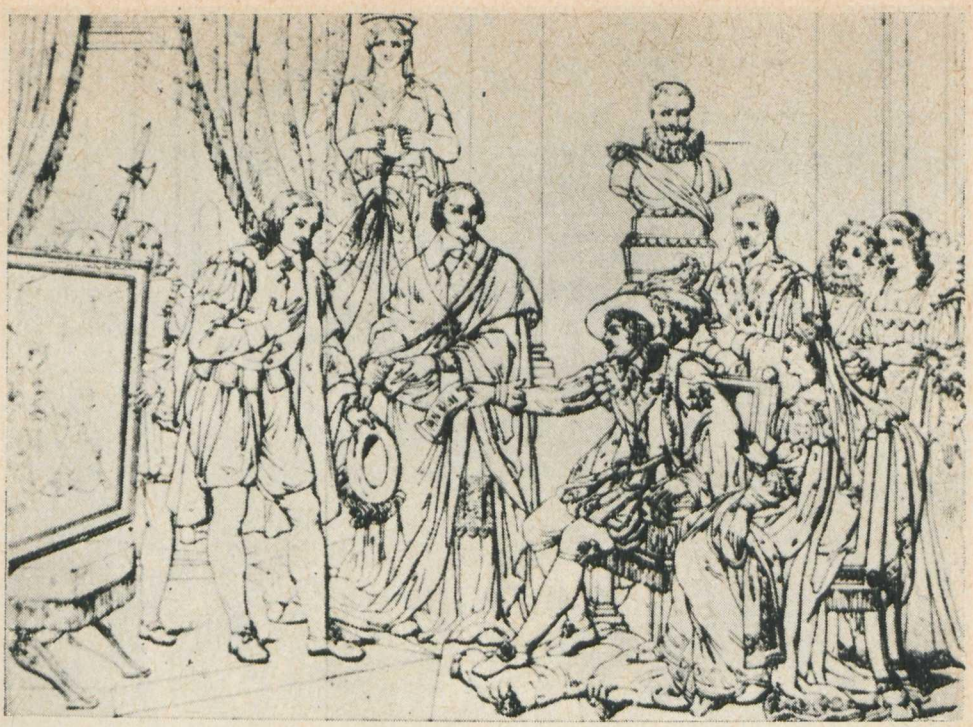
9. M. Marley *Papież Leon X w pracowni Rafaela*, 1812 (wg „Annales du Musée..." 1812)

(J.-B. Mallet 1814, il. 11). I wreszcie artysta przyjmowany na dworze: wezwany z Rzymu przez Ludwika XIII Poussin przedstawiany dworowi przez kardynała Richelieu (J.-J. Ansiau 1817, il. 12; J. Alaux 1833; il. 13, plafon 12 sali galerii nowożytnej Luwru), Rubens dekorowany przez Karola I wobec parlamentu za swe zasługi dyplomatyczne (A. Palliére 1808), Van Dyck na dworze Karola I (T. Coulon 1847).

Jest ponadto jeszcze jeden wariant motywu „artysta i władca", lecz ten należy już do innego wielkiego tematu — śmierci artysty. Świadkiem tej śmierci bywa także ktoś z wielkich tego świata. Najbardziej znana jest opisana przez Vasariego śmierć Leonarda w ramionach Franciszka I. Temat ten dawany był przez Akademię Francuską już w latach osiemdziesiątych XVIII w. jako ćwiczenie w „gotyckim" kostiumie [18] — przykładem cytowany już obraz Ménageota, o którym słusznie powiedziano, że bardziej eksponuje królewskiego mecenasa niż umierającego artystę [19]. Wcześnie też był podejmowany poza Francją (A. Kaufmann 1788, F. Overbeck 1816) [20]. Wśród przykładów znajduje się znany obraz Ingresa z roku 1824 (il. 14), ponadto kilka realizacji mniejszej rangi (F. Heim 1834, faseta 16 sali galerii nowożytnej Luwru; J. Gigoux 1835, M. Callisch 1842). Legenda Vasariego doczekała się także przekształceń — umierający Poussin otrzymuje ostatnie namaszczenie od kardynała Massimo (F.-M. Granet 1834, il. 15), Santerre'a, zwa-





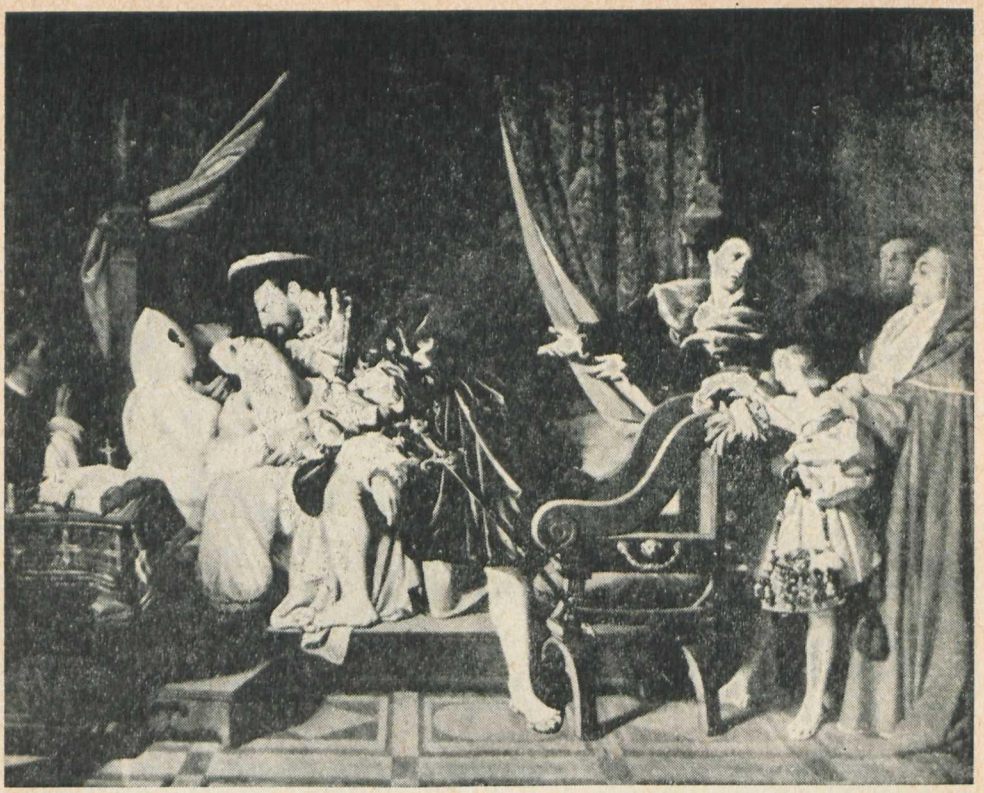


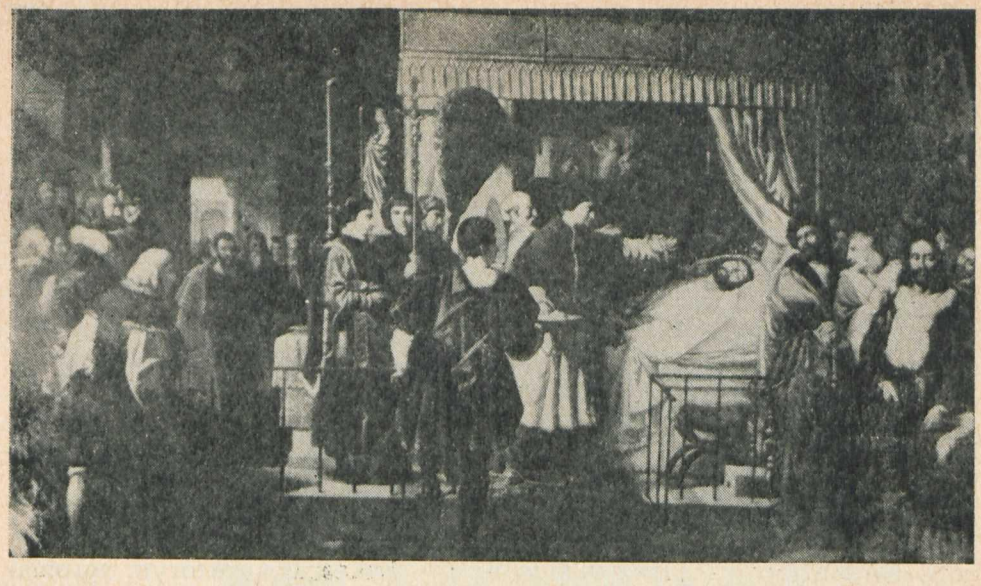
10. P. - N. Bergeret *Karol V i Tycjan*, 1808 (wg „Annales du Musée..." 1808)

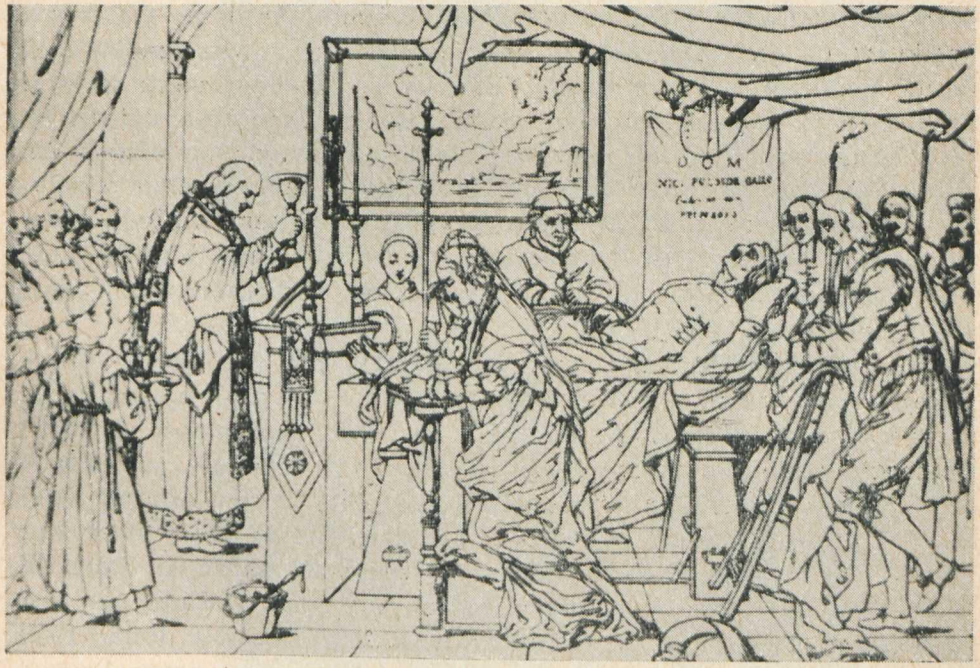
11. J. - B. Mallet *W pracowni Rafaela*, 1814 (wg „Annales du Musée..." 1814)

12. J. - J. Ansiau *Kardynał Richelieu przedstawia Poussina Ludwikowi XIII*, 1817 (wg „Annales du Musée..." 1817)

13. J. Alaux *Poussin przedstawiany Ludwikowi XIII*, 1833, Luwr, Paryż







14. J. - D. Ingres *Leonardo umierający w ramionach Franciszka I*, 1818 (miejsce przechowania nieznane)

15. F. M. Granet *Śmierć Poussina*, 1834, ryt. Bracquemond 1870

16. P. - N. Bergeret *Hołd złożony Rafaelowi po śmierci*, 1806, Malmaison

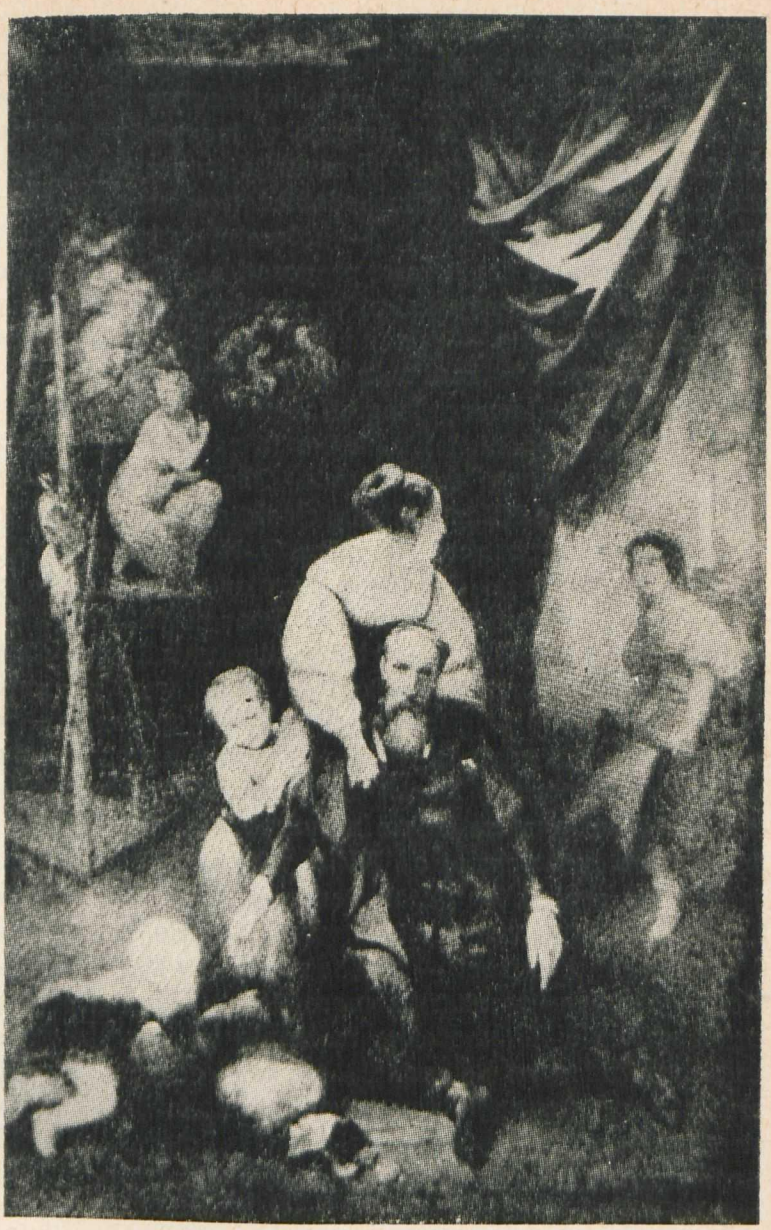
17. P. - N. Bergeret *Uroczystości żałobne ku czci Poussina*, 1819 (wg „Annales du Musée..." 1819)

nego francuskim Correggiem, odwiedza przed śmiercią jego protektor Filip Orleański (J. L. de Lestang 1836). Ubóstwienie umierającego lub zmarłego artysty otrzymało najbardziej okazałą i podniosłą formę w przedstawieniach ceremonii pogrzebowych. Przedstawień tych nie ograniczano do sławnego z opisu Vasariego pogrzebu Michała Anioła (E. Odier 1833 — otwarcie trumny ze zwłokami w zakrystii kościoła S. Croce). Mamy też obrazy *lit de parade* Rafaela (N. A. Monsiau 1804). Ten, jak głosi komentarz w *livret:* „wzruszający spektakl śmierci i nieśmiertelności" [21] odbywa się w obecności przyjaciół i uczniów artysty, na tle obrazu *Przemienienia*. Podobnie jak sukces Salonu 1806, zakupiony przez cesarzową Józefinę do Malmaison obraz Pierre-Nolasque Bergereta *Hołd złożony Rafaelowi po śmierci* (il. 16). Przedstawiano też honory oddane zmarłemu Tycjanowi przez republikę wenecką w czasie zarazy 1576 r. (P.-N. Bergeret 1833; N.-A. Hesse 1833), pogrzeb Poussina, zorganizowany przez Akademię św. Łukasza, na którym zgromadziły się rzymskie znakomitości (P.-N. Bergeret 1819, il. 17). Wśród opłakujących umierającego czy zmarłego artystę zawsze znajdują się uczniowie, kontynuatorzy dzieła. Tak przedstawiana, śmierć staje się tylko etapem w genealogicznym ciągu. Owo przejmowanie dziedzictwa w dość niezwykły sposób ukazywał obraz przedstawiający śmierć Zurbarána (A. Bardier 1850): konający rysuje na ścianie, węglem wziętym z kadzielnicy ministranta służącego przy ostatnim namaszczeniu, głowę Chrystusa; ministrantem tym okazuje się mały Esteban Murillo, który dziwi się rozpaczy świadków zgonu — „czemu rozpaczać, wszak zostawił nieśmiertelne imię!" [22].

Temat śmierci artysty służy jednak nie tylko apoteozie. Ma też mniejszy, przyziemny wymiar. W tragicznym świetle ujawniają się w nim wszystkie słabości, próżność, chciwość, amoralność artystów. Correggio umiera z wyczerpania po przebyciu w upale paromilowej drogi z ciężkim workiem 400 dukatów — zapłatą za swe ostatnie dzieło (L. M. Clérian 1834; O. Tassaert 1843, il. 18; A. Aufray 1844); stary Rembrandt chce w ostatnich chwilach obejrzeć swój skarb (J. Dehaussy 1838); Salvator Rosa namówiony przez przyjaciół, poślubia na łożu śmierci kobietę, z którą żył od lat i miał kilkoro dzieci (L. Rubio 1836).

Temat śmierci bywał w końcu po prostu okazją do sceny horroru. Bohaterem jej jest oczywiście malarz hiszpański, Luis de Vargas, który zmarł w przygotowanej uprzednio trumnie. Gdy przez kilka dni nie opuszczał pracowni wierny sługa, niepomny zakazu, wszedł do niej i na widok, który ujrzał, wyzionął ducha „i znaleziono dwa trupy zamiast jednego" kwituje komentarz w *livret* [23] (S. de Malval 1850).

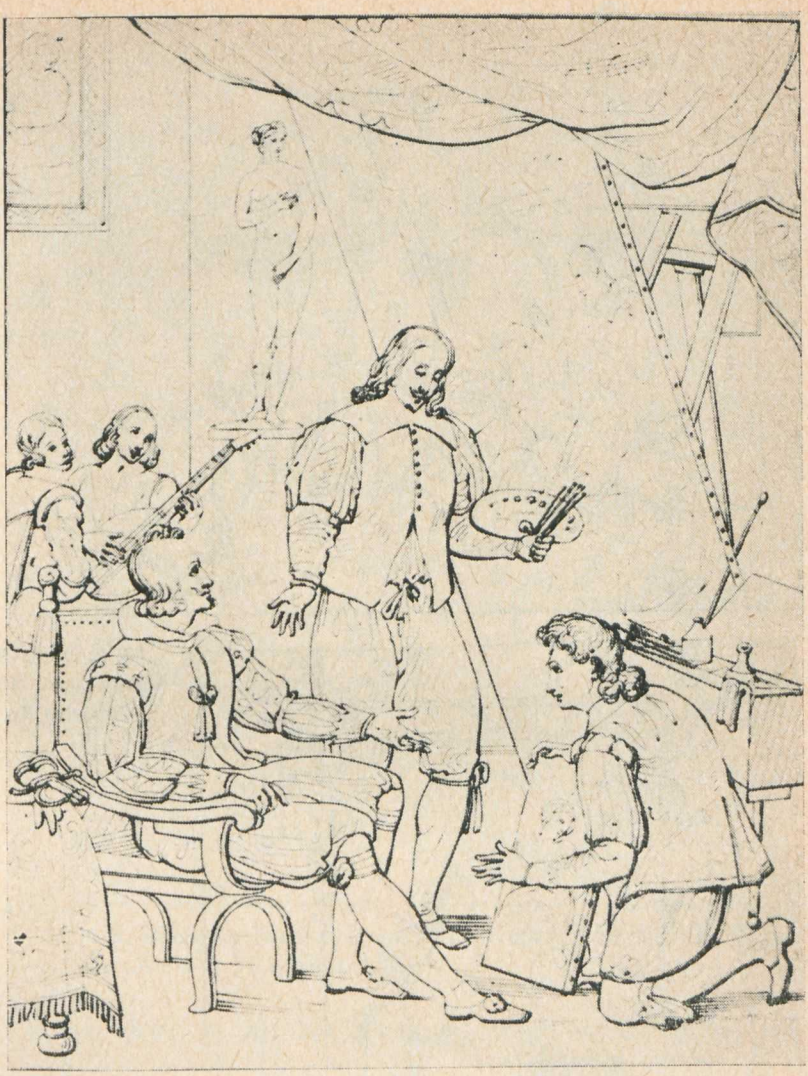
Trzy grupy tematyczne: dzieciństwo i młodość, dojrzałość przynosząca uznanie i przyjaźń władców, wreszcie śmierć — wyczerpują w za-



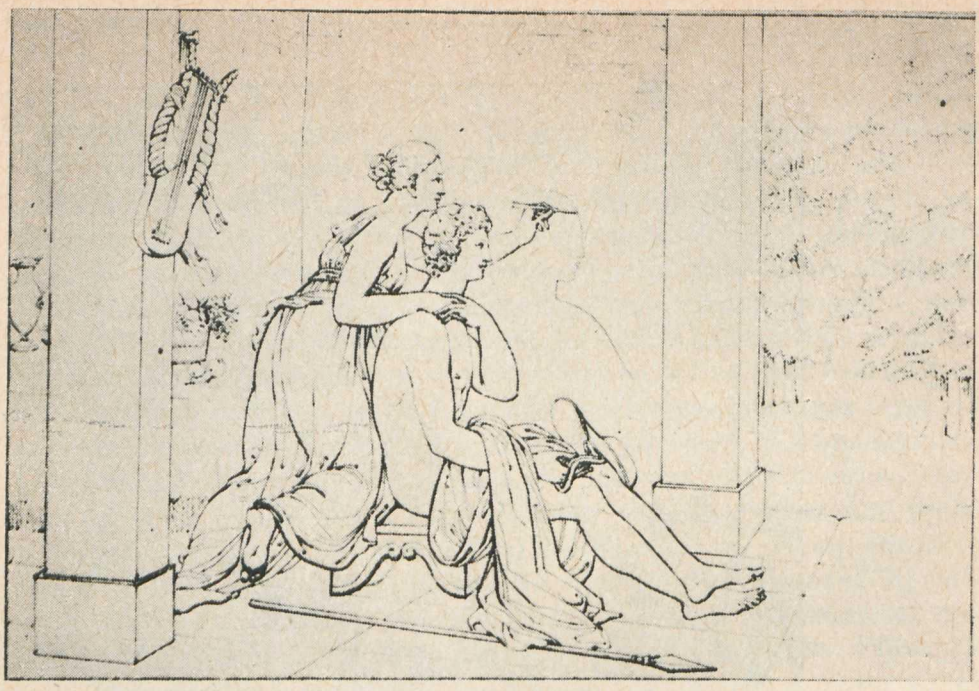
18. O. Tassaert *Śmierć Correggia*, 1843, Ermitaż, Leningrad

sadzie repertuar przedstawień obrazujących bieg życia artysty. Pozostałe wiążą się już z twórczością i dziełem, ukazując niejako przyczyny tego niezwykłego statusu, którego świadectwem są doczesne i pośmiertne hołdy. Swą szczególną pozycję w ludzkiej społeczności artysta zawdzięcza pewnym wyjątkowym umiejętnościom [24]. Owe umiejętności mogą polegać na chwytaniu podobieństwa, na nadzwyczajnej szybkości wykonania, na niezwykłych — kolosalnych lub miniaturowych — rozmiarach dzieła, na znajomości proporcji, na jakimś technicznym wynalazku, strzeżonym jak tajemnica, czy wreszcie na wirtuozerii, będącej celem samym w sobie — jak w anegdocie o współzawodnictwie Apellesa z Protogenesem w kreśleniu coraz cieńszych linii. Z wymienionych sprawności w malowanej biografice najczęściej spotykamy motyw zręcznego oddania podobieństwa, która to zdolność pozwala artyście wyjść z opresji czy nawet ocalić życie. Obok najbardziej znanej anegdoty z tego cyklu — o Filippie Lippim zwolnionym z niewoli korsarskiej dzięki namalowaniu portretu strażnika (P.-N. Bergeret 1819), mamy też niewolnika Velázqueza, Juana de Pareja, wyzwolonego przez Filipa IV dzięki jego talentom malarskim (J. Beaume 1822, il. 19), a nawet wątek „kryminalny" — złodzieje, którzy obrabowali ojca Carraccich, zostają odnalezieni i schwytani dzięki ich rysunkowym portretom wykonanym przez Annibala (J. M. Jacomin 1819). Do niepospolitych umiejętności artysty należy też zdolność do genialnego fałszerstwa — przykładem jest oczywiście historia o Kupidynie wyrzeźbionym przez młodego Michała Anioła, a wziętym za dzieło antyczne. Aż kilka realizacji tego tematu świadczy o niewygasłej od XVIII wieku niechęci artystów do mędrkujących starożytników (A. J. Perignon 1824, P.-N. Bergeret 1835, L.-N. Lemasle 1835). Obraz Louis-Nicolas Lemasle zatytułowany jest nawet *Nauczka antykwarzom* — w obecności artystów zgromadzonych wokół Kosmy Medyceusza ofiarą kompromitacji pada Palladio. Artysta bowiem dzięki swym umiejętnościom może nie tylko wybawić się z niebezpieczeństwa, może też się zemścić, jak w niezliczonych anegdotach o obdarzaniu rysami wrogów czy rywali przedstawień diabłów, potępionych, skazanych, zdrajców, nierządnic itp. [25]. Potęga artysty leży w tworzonych przez niego obrazach, w sile ich ułudy, która wzbudza wiarę w tożsamość wyobrażonego i wyobrażenia.

Owa wywodząca się z myślenia magicznego, niezwykle głęboko zakorzeniona w ludzkiej psychice idea leży u podstaw wielu ikonograficznych wątków. W rozpatrywanym zakresie jest ich kilka, głównie opartych na motywie wyobrażenia zastępującego nieobecnych lub zmarłych. Jednym z nich jest temat pochodzenia malarstwa, który cieszył się znacznym powodzeniem w dobie „romantycznego klasycyzmu" [26]. Koryncka dziewczyna Dibutade obrysowuje cień mającego ją opuścić



19. J. Beaume *Niewolnik Velázqueza*, 1822 (wg „Annales du Musée..." 1822)



20. L. Ducis *Pochodzenie malarstwa*, 1808 (wg „Annales du Musée..." 1808)

21. E. Chaudet *Dibutade odwiedzająca wizerunek kochanka*, 1810 (wg „Annales du Musée..." 1810)

22. L. Ducis *Rzeźba*, z cyklu *Sztuki we władzy miłości*, 1822 (wg „Annales du Musée..." 1822)

kochanka (L. Ducis 1808, il. 20), by potem składać kwiaty przed tak utrwalonym wyobrażeniem (E. Chaudet 1810, il. 21). Temat ten ma swój wariant w biografice nowożytnej. Rzeźbiarka Properzia de Rossi wykonała płaskorzeźbę wyobrażającą historię jej wzgardzonej miłości i więcej nie podjęła już dłuta (L. Ducis 1822, z cyklu *Sztuki we władzy miłości*, il. 22). Oba te tematy łączą się z pigmalionowym motywem zmysłowej miłości do dzieła sztuki. Za swoistą jego odmianę można uznać historię Van Dycka uwodzącego dziewczynę przy pomocy obrazu św. Marcina, będącego jego autoportretem (L. Ducis 1819). W tym kręgu mieszczą się też obrazy przedstawiające artystów, którzy utrwalają rysy zmarłych bliskich, najczęściej dzieci, np. Tintoretto malujący zmarłą córkę (L. Cogniet 1843, il. 23). Zastępowanie zmarłych ich wizerunkami jest zresztą inną, wschodniej proweniencji, wersją początków sztuki [27].

Wyróżniająca artystów zdolność kreowania wyobrażeń, zacierania granicy między bytem a jego pozorem, tworzenia iluzji o zwodniczej sile była główną przesłanką kształtowania obrazu artysty-demiurga. Ale ta zdolność jest ambiwalentna. Artysta może być „drugim bogiem", ale może też być złośliwym czarnoksiężnikiem. Jego sztuka może utrwalić rysy zmarłych, wzbudzić miłość i pożądanie, ale pozwala także zemścić się, oszukać, omamić. Nawet kilka przytoczonych tu, dość błahych zresztą, anegdot odbija tę utrzymującą się w biografice od antyku przeciwstawną ocenę twórcy i właściwych mu prerogatyw, wahającą się między ubóstwieniem a zepchnięciem poza społeczne ramy, między *divino artista* a sztukmistrzem (ale w jarmarcznym, a nie norwidowskim rozumieniu).

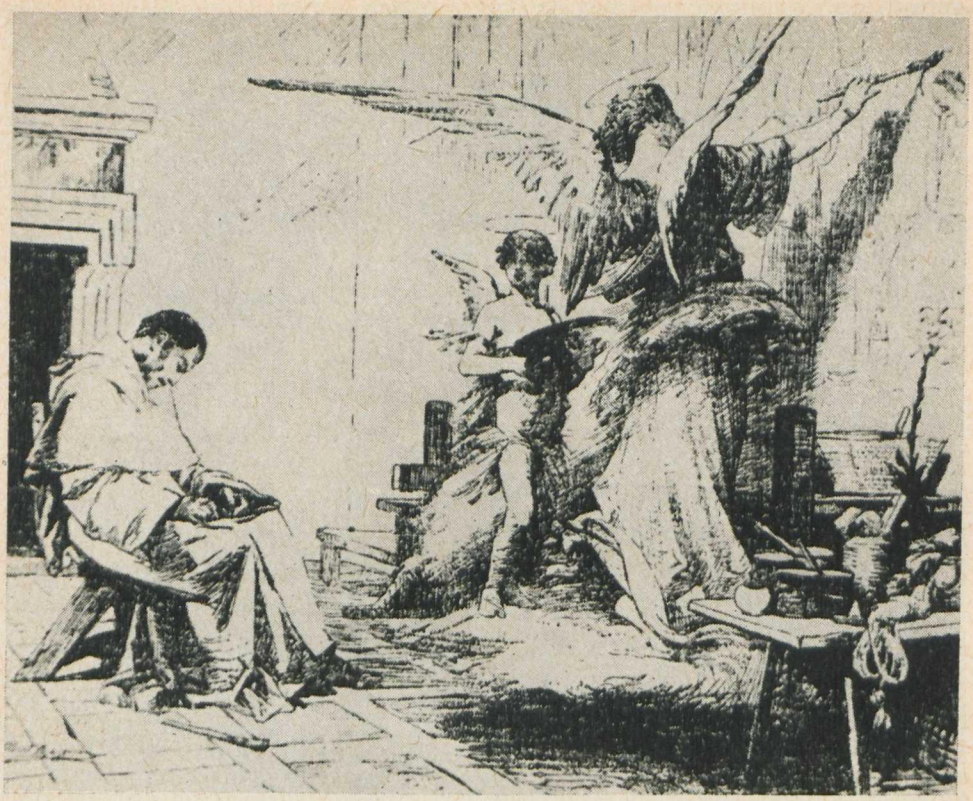
Z rozlicznych motywów związanych ideą nadludzkiego daru artysty, najbardziej pociągał autorów malowanej biografiki ten, który ilustrował ową ideę najprościej, ukazując boską ingerencję w powstanie dzieła. Ten stary motyw biograficzny (legenda mówi o aniele objawia-

23. L. Cogniet *Tintoretto malujący zmarłą córkę*, 1843, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

24. F. i J. Riepenhausen *Sen Rafaela*, 1821, Muzeum Narodowe, Poznań

jącym architektowi plan Hagia Sophia), wpisany w ikonograficzny schemat wizji świętego, stanowi zarazem jedno z ujęć tak częstych w romantyzmie przedstawień marzeń sennych [28]. Trudno tu pominąć przykład spoza badanego materiału — niedawno zbadany od strony źródeł literackich [29] poznański obraz braci Riepenhausenów, wywodzący się zresztą z cyklu *Życie Rafaela w obrazach* (il. 24). Także malarstwo francuskie dostarcza przykładu snu Rafaela: oparty na *Histoire de la Vie de Raphaël* Quatremère'a de Quincy obraz Jean-François Boisselat (1841) przedstawiał malarza śniącego o połączeniu form pogańskich z chrześcijańską treścią. Częsty jest również temat anioła wykonującego część pracy, np. trzynastowieczny malarz florencki zasnął malując scenę Zwiastowania i wówczas anioł namalował twarz Matki Boskiej (F. Boutwerk 1846). Utrzymał się ten temat nawet wtedy, gdy malowana biografika traciła już na popularności (np. A. Maignan 1882, il. 25).

Obok różnorakich wątków związanych z ideą *divino artista*, dru-



25. A. Maignan *Sen Fra Angelico*, 1882 (wg *Salon 1882*)

gim trwałym elementem „legendy artysty" jest związek dzieła z życiem jego twórcy. Spośród wielu motywów — twórczości jako płodzenia, dzieła jako dziecka artysty, niemożności rozstania się z dziełem, artysty ginącego wraz ze swą pracą, zniekształcenia dzieła pozostającego w związku z fizyczną ułomnością twórcy — tematem najczęstszym jest związek artysty z modelem, zwykle miłosny, a zawsze emocjonalny, znaczący [30]. Ten też temat chętnie podejmowała malowana biografika. Wśród przykładów obrazem powszechnie znanym jest *Rafael i Fornarina* Ingres'a (namalowany w Rzymie ok. 1814, nie wystawiany na Salonie). Z projektowanej serii obrazów ilustrujących epizody z życia Rafaela od narodzin do śmierci, Ingres wykonał tylko sceny „kobiece": *Zaręczyny z kuzynką kardynała Bibienny* (1813, il. 26) i kilka wersji scen miłosnych z Fornariną [31] (il. 27). Ten po ingresowsku przesycony podskórną zmysłowością obraz, o skrupulatnie zgromadzonych i oddanych rekwizytach, jest jedną z wielu ówczesnych realizacji tematu (A. Menjaud 1819, F. E. Picot 1822, il. 28, P.-S. Coupin de la Couperie 1824, F. Podesti 1840, A. Dauvergne 1841). Rafael i Fornarina byli naj-

popularniejszą parą kochanków, ale obok nich przedstawiono Filippa Lippi zakochującego się w mniszce — modelce (P. Delaroche 1824, il. 29), Van Dycka, który w drodze do Włoch traci głowę dla pozującej mu wieśniaczki z Savelthem (J. Dehaussy 1847, D.-F. Laugée 1847, J.-B. Van Eycken 1847), Albaniego z miłością malującego swą wielodzietną rodzinę (C. Rouget 1847, C. Wauters 1847) lub Perugina rzucającego pędzle, by oddać się ozdabianiu stroju ukochanej żony (L. M. Clérian 1835), owej pięknej młodej żony, o której nie zapominali autorzy scen przedstawiających wprowadzenie Rafaela do pracowni mistrza.

Utożsamienie się artysty z dziełem wyraża się też w całkowitym oddaniu się pracy, w zapamiętaniu, skupieniu, poświęceniu wszystkiego dla dzieła. Ten wątek najbliższy jest pojęciu artysty — uczonego [32]. Uccello wykrzykujący wśród nocy: „Jaką słodką rzeczą jest perspektywa!" — to nowożytny pierwowzór tej postawy. Romantyczne Salony przynoszą dalsze przykłady: Poussin nagi zrywa się w nocy, by zanotować pomysł obrazu (rzeźba, H. A. Julien 1804), stary oślepły Michał Anioł pieści dłonią *Tors belwederski* (rzeźba, P. C. Bridan 1827), Bernard de Palissy z nędzy rąbie na podpałkę swoje meble, by móc kontynuować wypalanie dzieł (Ch. -A. Debacq 1837). Do tego kręgu można też włączyć obraz, wart zacytowania także dlatego, że jest w rozpatrywanym materiale jedynym przedstawieniem Dürera. Malarza zatopionego w obserwacji dzieci i ptaków żona, „główna przyczyna jego przedwczesnej śmierci" [33], karci za lenistwo i marnotrawienie czasu (J. Jacob 1839). Ostatni przykład ukazuje zarazem — jedną z różnic między francuską a niemiecką malowaną biografiką, gdzie romantyczna ikonografia Dürera jest bardzo bogata [34].

Jeszcze jeden wątek związany z identyfikacją twórcy i dzieła — to konkurencja między artystami. Dziewiętnastowiecznych malarzy znacznie bardziej od współzawodnictwa artystycznego (którego biograficznym prototypem jest prześciganie się Zeuksisa z Parrasjosem), pociągały starcia indywidualności. Tu najwyraźniej widać wyłaniające się z całej malowanej biografiki charakterologiczne stereotypy: piękny, młody, szczęśliwy Rafael i posępny, zawistny Michał Anioł, szlachetny, szczodry Rubens i Rembrandt — skąpiec i mizantrop. Obraz Edouarda Wallaysa z roku 1842 *Rubens w pracowni Rembrandta* (opatrzony wyjątkowo obszernym, beletryzowanym komentarzem, zaczerpniętym z „Revue de Paris" 1838), poza konfrontacją osobowości artystów ukazywał ponadto postacie żon — uroczej Heleny Fourment i starej prostaczki, którą Rembrandt z parodystyczną rewerencją przedstawia Rubensowi. Podobnie beletryzowany (wg *Histoire de la Vie de Raphaël* Quatremère'a de Quincy) jest opis obrazu Horace Verneta *Rafael i Mi-*

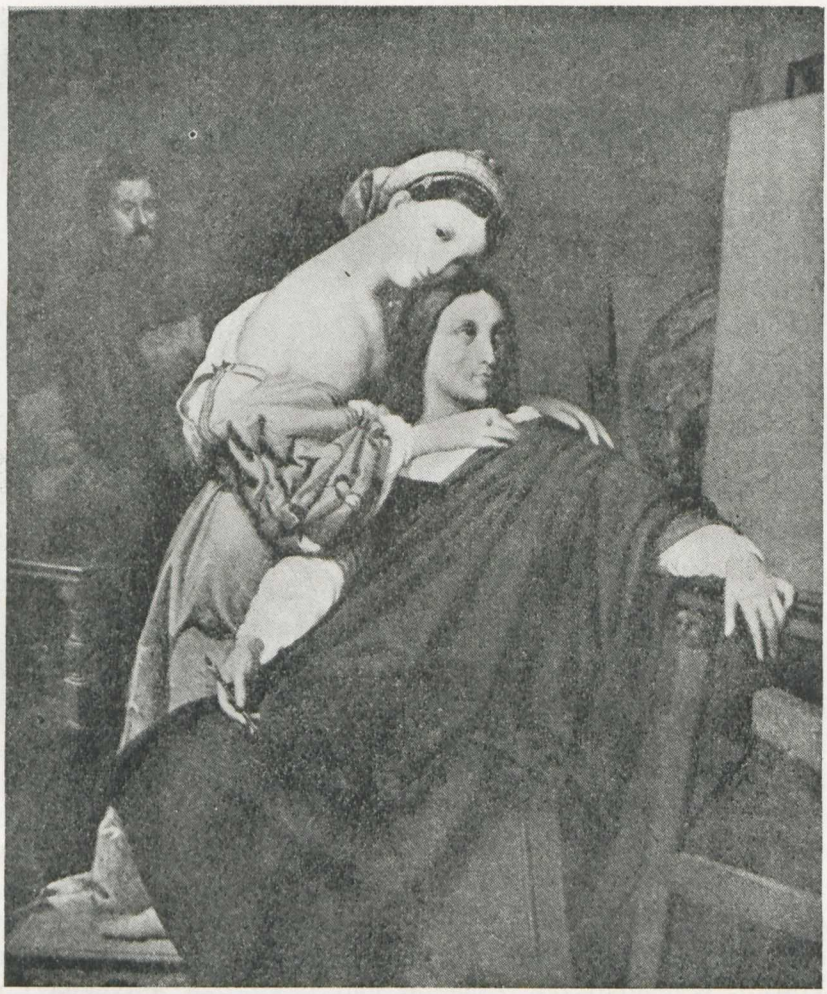
26. J.-D. Ingres *Zaręczyny Rafaela z kuzynką kardynała Bibienny*, 1813. Walters Art Gallery, Baltimore

27. J. - D. Ingres *Rafael i Fornarina*, 1814. Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.)

28. F. E. Picot *Rafael i Fornarina*, 1822 (wg „Annales du Musée...'" 1822)

29. P. Delaroche *Filippo Lippi otrzymawszy od klasztoru zlecenie na obraz, zakochuje się w mniszce, która służyła mu za modelkę*, 1824. Musée Magnin, Dijon

30. H. Vernet *Rafael i Michał Anioł na Watykanie*, 1833, Luwr, Paryż



31. J. - D. Ingres *Rafael i Fornarina*, ok. 1814 - 1819. Wł. pryw., Nowy Jork

chał Anioł na Watykanie (1833, il. 30). Do otoczonego uczniami Rafaela Michał Anioł zwraca się: „Idziesz ze świtą, niby jaki generał; — A ty sam, jak kat" — odpala Rafael [35]. Podobną konfrontację dał też Ingres w jednej z wersji Rafaela z Fornariną (ok. 1815 - 19, il. 31). Podobnie jak inne wersje obraz przedstawia siedzącego przed sztalugami malarza obejmującego swą modelkę i kochankę o nagich ramionach, tylko z boku pojawia się samotna postać Michała Anioła spoglądającego zazdrośnie na szczęście młodego rywala [36].

Opisane tu obrazy z romantycznych paryskich Salonów zostały połączone w grupy tematyczne, takie jak dzieciństwo artysty, artysta

32. J.-N. Robert-Fleury *Michał Anioł u wezgłowia chorego sługi*, 1841 (wg *Album du Salon 1841*)

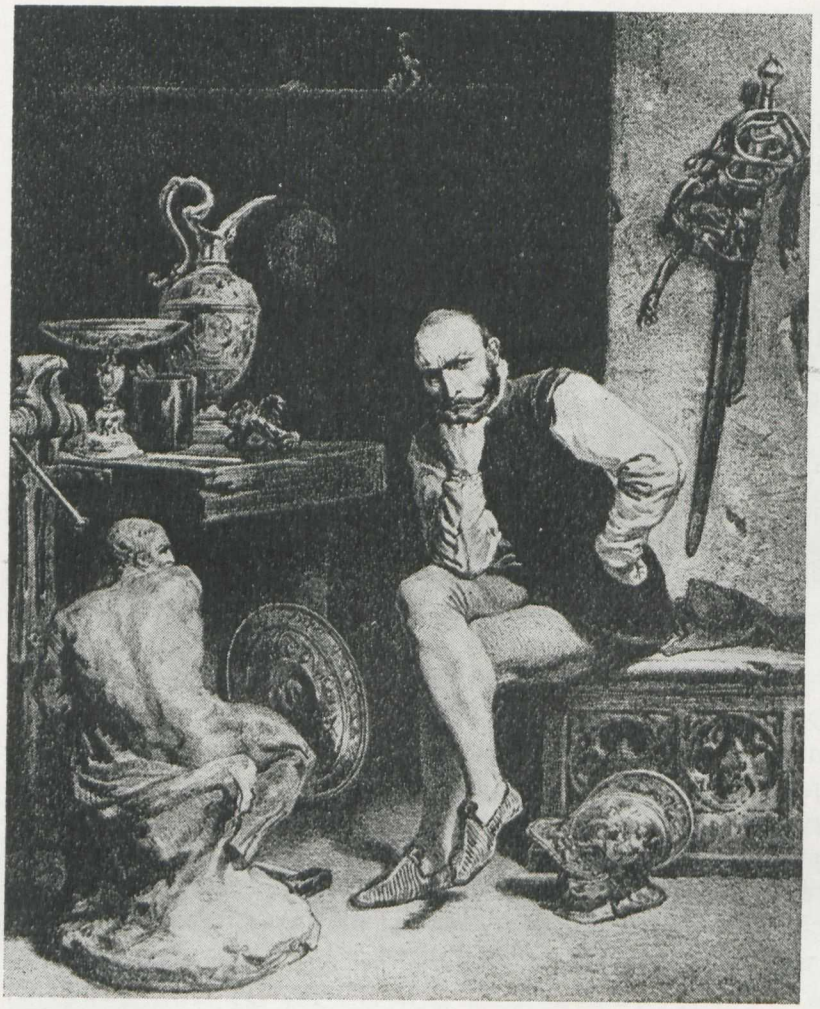
i władca, artysta i model itd. Na krążenie takich właśnie biograficznych formuł, na ich trwałość i powszechność wskazywali już od dawna w swych badaniach Ernst Kris i Otto Kurz. Swe wnioski dotyczące stereotypów biograficznych, ich mitycznych lub psychologicznych uwarunkowań, wyciągali oni z badań nad biografiką antyczną i nowożytną. Narzucającym się w tym miejscu pytaniem jest, w jakim stopniu przyniesione przez romantyzm głębokie przemiany w pojmowaniu istoty i źródeł twórczości artystycznej, osobowości twórcy, miejsca artysty w społeczeństwie, wreszcie samouświadomienie sobie przez artystów własnej wyjątkowości [37] — znalazły wyraz w tej odbijającej, ale i tworzącej artystyczne wzorce osobowe formie, jaką była malowana biografika. Odpowiedź zasadniczo zawarta jest w powyższym przeglądzie materiału — ogromna większość obrazów dała się bowiem wpisać w te same tematyczne kręgi, których istnienie wyśledzono w biografice antycznej i które podjęli renesansowi żywotopisarze. Fakt, że większość obrazów po prostu bierze za temat epizody opisane przez Vasariego [38], nie tłumaczy problemu, bo samo trzymanie się wciąż tych samych vasariańskich anegdot jest znaczące.

Czy są w ogóle wśród badanych obrazów tematy nowe? Jest ich nawet kilka, lecz wszystkie małej wagi wobec uderzającej powtarzalności głównych schematów. Za temat nowy można uznać np. materialną nędzę artystów (choć w pewnych przykładach jest on bardzo bliski wątku „poświęcenia wszystkiego dla dzieła", wątku, którego romantyczną wersją jest „męczennik sztuki") [39]. Obok Bernarda de Palissy, można tu przypomnieć licytowanego za długi Rembrandta (H. van Hove 1846) lub Wouwermansa, który przed śmiercią rzuca w ogień swe rysunki, by zachęcony nimi syn nie zechciał zostać artystą i nie doznał równie nędznego losu (A. Roehn 1822, P. A. Badin 1834). Nie nowym, ale z nową mocą podkreślanym jest motyw humanitaryzmu artystów: Leonardo kupuje ptaki w klatkach, by je wypuszczać na wolność (N.-A. Hesse 1836), Michał Anioł pielęgnuje chorego sługę (J.-N. Robert-Fleury 1841, il. 32) i bogato go uposaża (L. Lobin 1846), Rubens śpieszy z Genui do Antwerpii do chorej matki, którą zastaje już martwą (A. Steuben 1840), rzeźbiarz awinioński Guillemin wykupuje swym dziełem skazanego na śmierć kuzyna (J. Lacroix 1841). Swoistym przykładem *horroru* w tej dziedzinie jest obraz Mouchy'ego z 1827 roku: Gentile Bellini przebywający w Konstantynopolu na dworze Mohammeda II przedstawia mu obraz *Ścięcie św. Jana*. Władca, chwaląc talent artysty, znajduje wszakże niezbyt dobrze oddany skurcz mięśni szyjnych świętego i by tego dowieść każe sprowadzić niewolnika i ściąć go w obecności malarza. Obraz przedstawiał moment, gdy przerażony Bellini rzuca się do nóg Mohammeda z błaganiem o darowanie życia nieszczęśliwemu [40]. Nawiasem mówiąc, jest to odwrócenie wątku „zbrodni dla sztuki", artysty (jak np. Franz Xaver Messerschmidt) [41] zabijającego dla uchwycenia wyrazu twarzy konającego. Znamienne, że wszystkie cytowane obrazy powstały w 2 ćw. XIX w., okresie wyczuwalnego na Salonach wpływu humanitarnych tendencji społecznego romantyzmu. Nowością jest także postać romantycznego bandyty. Wcieleniem rebelianta stał się Salvator Rosa [42], spopularyzowany nie tylko przez kobiece pióra (Lady Morgan, Flory Tristan), ale i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna. Nowela Hoffmanna, rychło przetłumaczona na francuski, zawierała najtypowsze romantyczne antynomie: bunt artysty przeciw światu filistrów, indywidualności — przeciw akademii, ukazywała artystę żyjącego pełnią życia, także erotycznego, z gorzką ironią mówiła o pośmiertnym uznaniu [43]. W obrazach pozostały z tego tylko awantury miłosne i życie z rozbójnikami w Abruzzach (C. Bouchet 1838; A. Guignet 1844, il. 33; F. Wacksmuth 1850). W latach czterdziestych pojawiły się obrazy przedstawiające artystów malujących z natury, w plenerze. Są to oczywiście Holendrzy, pejzażyści. Potter rysuje w okolicach Hagi (E. M. E. Le Poittevin 1843, il. 34), Backhuysen w okolicach Scheveningen (tenże 1850),

33. A. Guignet *Salvator Rosa u rozbójników*, 1844 (wg *Album du Salon 1844*)

34. E. M. E. Le Poittevin *Paul Potter rysujący z natury w okolicach Hagi*, 1843 (wg „L'Artiste" 1843)

Van de Velde szkicuje bitwę morską toczoną przez zaprzyjaźnionego z nim admirała Ruytera (tenże 1843) lub też studiuje efekt wystrzału armatniego, jaki admirał specjalnie w tym celu rozkazał oddać (tenże 1845). Obrazy te bliskie są innej grupie dzieł malowanej biografiki, będących nie ilustracją wybranego epizodu z życia, ale przedstawiających artystów przy pracy. Zwykle obrazowano powstanie jakiegoś słynnego dzieła: Leonardo przy dźwiękach muzyki utrwala uśmiech Giocondy (A. Brune 1845, L. Lobin 1846), Rembrandt otoczony rodziną portretuje burmistrza Sixa (P.-N. Bergeret 1836), Rafael maluje św. Cecylię (A. F. Desmoulin 1819), Michał Anioł — Sykstynę (A. Barre 1847). Rzadsze są wyobrażenia artystów w chwili wytchnienia czy refleksji [44], jak np. Cellini w swojej pracowni Robert-Fleury'ego (1841, il. 35) [45]. W kompozycji obraz ten wykazuje pewne podobieństwo do późniejszego o dziesięciolecie *Michała Anioła w swojej pracowni* Delacroix (1850, il. 36). W tym, utrzymanym w ikonograficznej tradycji *melancholia artificialis*, duchowym autoportrecie Delacroix pragnął zawrzeć własną koncepcję twórczości okupionej trudem i męką zwątpienia [46]. Delacroix, jak wcześniej Stendhal, widział w Michale Aniele prefigurację artysty nowoczesnego. Taki obraz Buonarrotiego zdawał się już wówczas wypierać odziedziczony po poprzednim stuleciu obiegowy wizerunek ponurego gwałtownika. Dzieło Delacroix nie tylko bliskie jest ówczesnym utworom literackim [47], znajduje w nim też wyraz jedna z romantycznych koncepcji geniusza — geniusza cierpiącego. Obraz ten jest jednak wyjątkowy na tle rozpatrywanej tu malowanej biografiki. Przeszłość sztuki ofiarowywała całą galerię twórczych osobowości, mogących służyć za duchowe pierwowzory artystom tamtej epoki, tak uparcie poszukującej historycznych modeli, z którymi identyfikacja zdawała się niezbędna dla określenia własnego artystycznego oblicza i miejsca w społeczności. W malarstwie ukazującym mistrzów dawnych panują wszakże tematy miałkie, potoczne charakterologiczne szablony, warsztatowa anegdota kraszona sensacją lub plotkarskim szczegółem. Natomiast nie znajdujemy tam wcielenia ani pośredniczącego między absolutem a światem kapłana, ani natchnionego wieszcza, ani nadwrażliwego egotysty, ani byronowskiego *l'homme fatal*, ani tytanicznego twórcy, ani prometejskiego buntownika, ani szukającego śmierci męczennika sztuki, ani genialnego szaleńca. A, że wymienione tu — niektóre tylko — romantyczne wzorce osobowości artysty łączono nie tylko z poetami, świadczą wspomniane na wstępie *Künstlerromane*, gdzie pojęcie artysty jest szerokie, niejasne i obejmuje pospołu wszelkich twórców [48]. Pomijając pisma Wackenrodera, Tiecka i romantyków niemieckich, a ograniczając się do bliższej badanemu materiałowi literatury francuskiej, znajdujemy niemało literackich uosobień romantycznej koncepcji artysty. Będą to za-

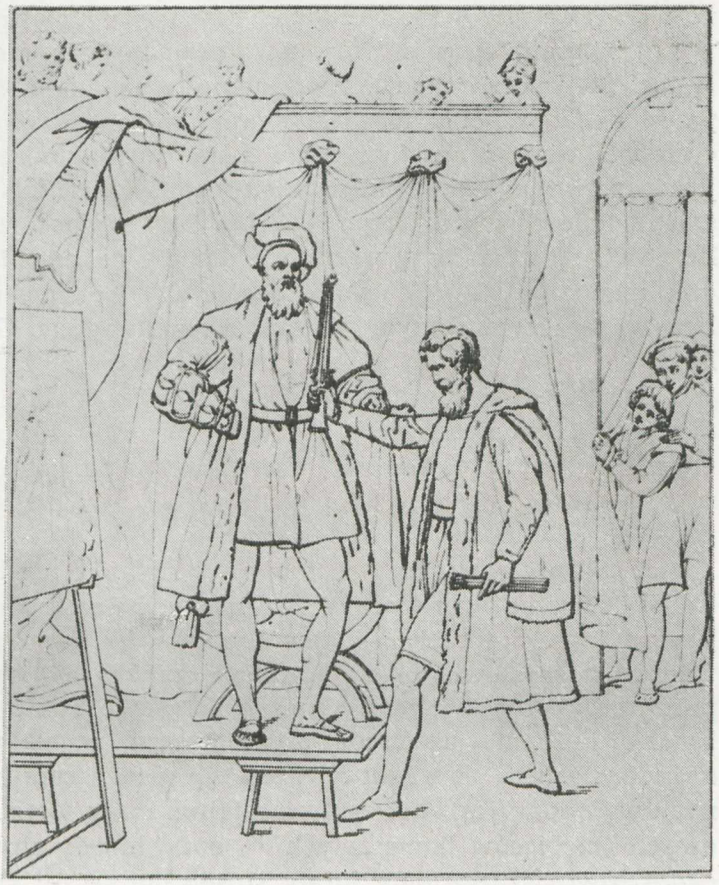


35. J.-N. Robert-Fleury *Benvenuto Cellini w swej pracowni*, 1841 (wg *Album du Salon 1841*)

36. E. Delacroix *Michał Anioł w swojej pracowni*, 1850, Musée de Montpellier, Montpellier

równo werterowski *Peintre de Strasbourg* Nodiera (1803), cierpiący Michał Anioł Saint-Beuve'a (1829), tragiczni bohaterowie *Stella* Alfreda de Vigny (1833), jak obłąkany geniusz Frenhofer z *Nieznanego arcydzieła* Balzaca (1 wersja 1831, rozszerzona 1837) [49]. Ta ostatnia nowela zwraca uwagę na pewien szczególny fakt. Obok twórcy tajemniczego arcydzieła występują w niej postacie historyczne: Porbus i młody Poussin. Otóż tym, który jest wcieleniem twórczego niepokoju, kto filozofuje, cierpi, miota się od frenezji do rozpaczy i wreszcie ginie tragicznie — jest fikcyjny Frenhofer. Przy nim autentyczni malarze to bezbarwne marionetki, wypowiadające krótkie, nieporadne kwestie bez treści. Są oni tak schematyczni, jak postacie malowanej biografiki. Czyżby więc autentyzm odbierał życie artystycznej fikcji, historia przytłaczała twórczą wizję?

Dokonany tu przegląd zdaje się wskazywać, że pewne motywy heroizującej biografiki artystycznej, których trwałość tłumaczy ich mityczna i religijna geneza, okazują się silniejsze od uwarunkowanych filozoficznie i teoretycznie zmian, zachodzących w pojęciu „artysta", zmian nawet tak doniosłych i potężnie mitotwórczych [50] jak te, których dokonał romantyzm. Malowana biografika nie tylko jednak nie odbija romantycznych koncepcji twórcy, ale także w zakresie trwałych formuł biograficznych omija całe rejony, które nazwać można konfliktowymi. Ową ucieczkę od konfliktu widać było już w grupie obrazów „mistrz i uczeń". Zjawisko jest wszakże szersze. Wchodząc w problematykę artysty równego bogom czy równego wielkim tego świata z upodobaniem wybierano epizody ukazujące honory, jakimi czczono artystów za życia i po śmierci, obrazowano boską pomoc, jakiej artysta (zwłaszcza pobożny) doświadcza w pracy nad dziełem — ale zapomniano o drugiej stronie mitu twórcy: o karzącej zazdrości bogów, o męce skutego Prometeusza, o zniszczonej Wieży Babel. Ukazywano Ikara, gdy otrzymuje od ojca skrzydła, a nie, gdy łamie jego zakazy. Ikara szybującego ku słońcu, a nie padającego z opalonymi skrzydłami — by pozostać przy tak bliskiej romantykom metaforze. Podobnie spomiędzy wątków tyczących identyfikacji życia i dzieła wybierano tylko romansowe sceny z pięknymi modelkami, pomijając tragedie niszczenia dzieł, samobójcze śmierci po odkryciu jakiejś pomyłki w ukończonej pracy, zapominając o przeznaczeniu niosącym wspólną zagładę dzieła i twórcy. Nawet zemsta na wrogu zostaje dobrotliwie obrócona w żart: Tintoretto chcąc dokuczyć niechętnemu sobie Aretinowi przykłada mu w czasie pozowania pistolet do głowy. Przerażonemu szybko wyjaśnia, że zwykł tak brać miarę do portretu (Ingres 1815; A. Menjaud 1822, il. 37; E. Boillé 1846). Idylliczne stosunki z potężnymi mecenasami, ojcowskie — mistrza z uczniem, zawodowa więź między twórcami, artysta, którego



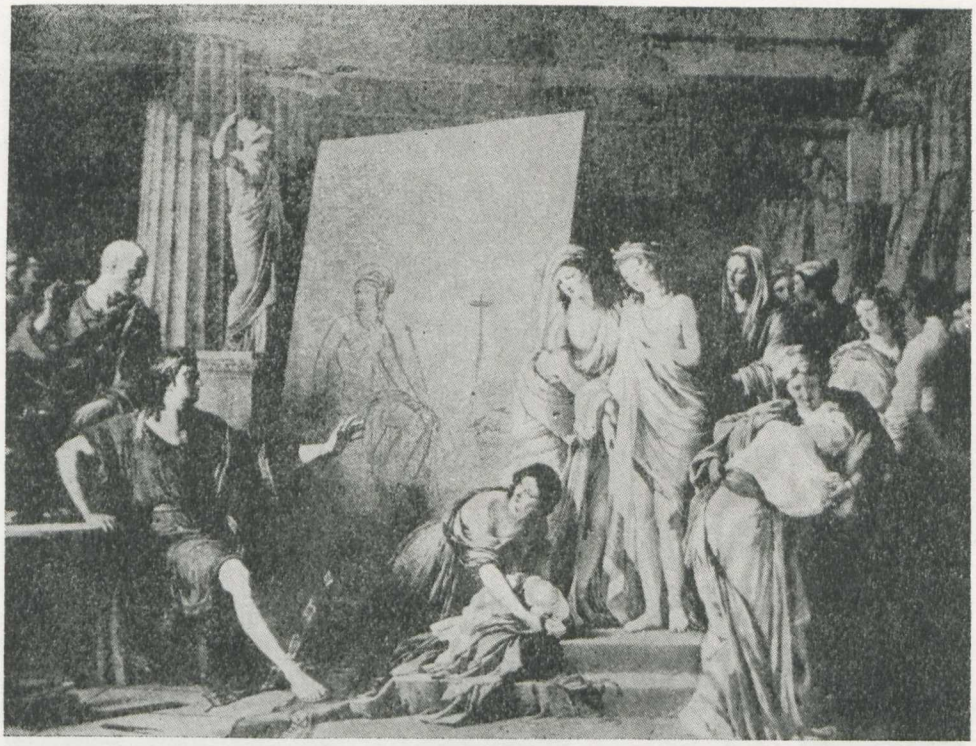
37. A. Menjaud *Tintoretto i Aretino*, 1822 (wg „Annales du Musée..." 1822)

udziałem jest sława, bogactwo i piękne kobiety — taki to idealizowany obraz przedstawia malowana biografika. Obraz ten jest zaprzeczeniem kształtującego się wówczas w literaturze stereotypu artysty nierozumianego, odtrąconego, ginącego w zapomnieniu i nędzy [51]. Legenda artysty, jaką ukazuje, należy do „humanistycznej krainy marzeń" [52].

Malowana biografika, którą uznać można za formę porównywalną do artystycznych *vies romancées* (nierzadko zresztą na nich opartą) lub też do współczesnych filmów o artystach, wykazuje cechy właściwe wszelkim gatunkom popularnym. Szuka tematów atrakcyjnych, spektakularnych, wzruszających, sensacyjnych, łatwych do zrozumienia i akceptacji (stąd znaczna powtarzalność tematów z jednej, a obszerne objaśnienia w *livrets* — z drugiej strony). Unika zaś stron mrocznych, spraw splątanych, niejasnych, tragedii nie dających się ująć w efektow-

ne i czytelne widowisko. O takich właśnie, popularnych formach malowanej biografiki przesądziło upowszechnianie się wiedzy o sztuce i artystach. Z drugiej jednak strony ono właśnie zdaje się być podstawową przesłanką powstania tego ikonograficznego gatunku. Wiele ze swych cech malowana biografika dzieli z malarstwem historycznym, którego jest przecież odmianą. Swoista, na ówczesną miarę, masowość malarstwa Salonów, zwracającego się do szybko rosnącej, niewyrobionej publiczności, sprawia, że wzruszająca, familiarna anegdota wypiera wówczas wielką *peinture d'historie*, stając się obok portretu i pejzażu najliczniej reprezentowanym gatunkiem tematycznym. Granica między malarstwem historycznym a rodzajowym często się zaciera, coraz więcej jest ukostiumowanego *genre'u*. Ów proces karlenia tematyki malarstwa, a później także i rzeźby, jest trudno uchwytny w podręcznikowych zarysach historii sztuki, która „idzie skacząc po górach", uderza wszakże przy każdej próbie bardziej statystycznego przeglądu ikonograficznego [53].

Jeżeli zaś rozpatrzeć malowaną biografikę na tle ikonograficznej tradycji wyobrażeń związanych z artystą i procesem twórczym, uderza jeszcze jedna jej cecha — ateoretyczność [54]. Szesnasto- i siedemnastowieczne przedstawienia pracowni malarskich, akademii, artystów przy pracy lub wreszcie alegoryczne wyobrażenia sztuk rysunkowych były bardziej lub mniej uczonymi, programowymi wykładniami humanistycznej teorii sztuki. W wieku XIX ten typ obrazu zanikł (jednym z nielicznych wyjątków jest *Atelier* Courbeta) na rzecz artystycznych Parnasów, owych „niebiosów homerowych" [55], encyklopedycznych cykli obrazujących rozwój sztuki (obie formy stosowane raczej w sztuce monumentalnej, dekoracjach muzeów i akademii) — i właśnie malowanej biografiki. Popularne w XVIII w. przedstawienie Zeuksisa malującego Helenę na podstawie pięciu najpiękniejszych dziewcząt Krotony (F.-A. Vincent 1789, il. 38), doskonale ilustruje przejście od obrazu teoretycznego (zawarta jest w nim istota idealistycznej teorii sztuki, jak i zalążek eklektyzmu) do biograficzno-anegdotycznego (z tego punktu widzenia temat daje okazję do frywolnej scenki). Potem statyczną alegorię wypiera narracja [56]. Objaśnienia dawniej tyczące znaczenia personifikacji i atrybutów zamieniają się w opowiadanie historii. Oczywiście z wielu obrazów można odczytać jakąś myśl teoretyczną, jak np. ideę przypadkowego chwytania układów kompozycyjnych. August Hopfgarten, autor litografii przedstawiającej Rafaela malującego *Madonnę della Sedia* (il. 39), wystudiowaną kompozycję mistrza sprowadza do mimochodem zauważonej pozy, zanotowanej (zgodnie z przekazem Vasariego) na dnie beczki. Zarazem temat religijny zostaje zredukowany do sceny rodzajowej [57]. Podobnie na obrazie ukazującym Poussina spacerującego brze-

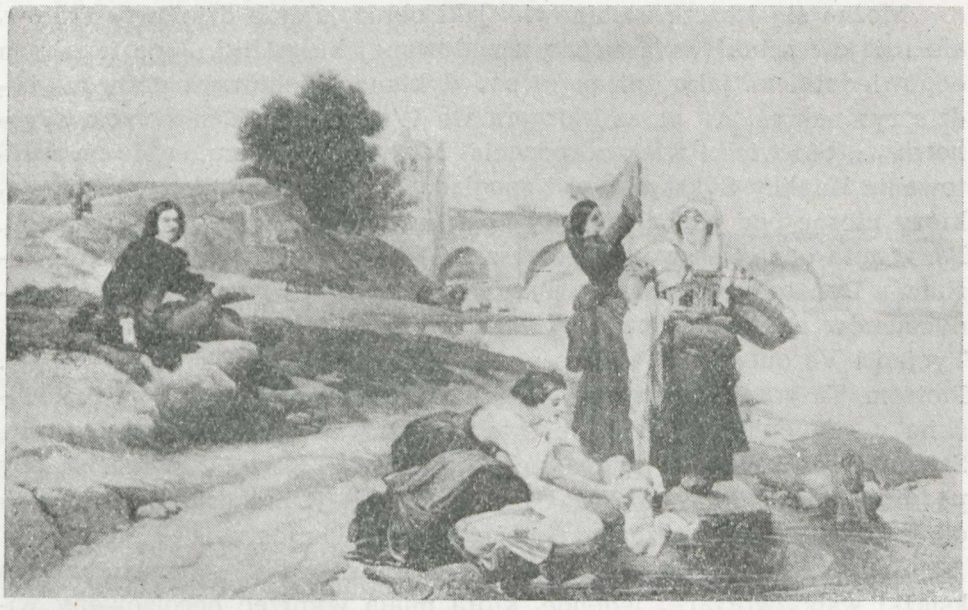


38. F. - A. Vincent *Zeuksis malujący piękną Helenę na podstawie pięciu najpiękniejszych dziewcząt z Krotony*, 1789, Luwr, Paryż

giem Tybru (L. Benouville 1857, il. 40), któremu „samo życie" podsuwa kompozycję *Znalezienie Mojżesza*. Obrazów takich jest więcej. Ich twórcy często borykają się zresztą właśnie z problemami kompozycyjnymi, zwykle ustawiając tak malarza jak i obserwowaną przez niego akcję w stronę widza, wbrew wewnętrznej logice przedstawienia. Sceny te nie są jednak obrazami programowymi, raczej bezwiednie odbijają teoretyczne przekonania tamtej epoki. Malowaną biografikę trudno nawet nazwać sztuką autotematyczną, za temat bowiem obiera ona nie sztukę samą, nie artyzm; tematy te tylko „otrzymują pewne artystyczne upiększenie z zewnątrz" [58]. Parafrazując dalej słowa Hegla o zaniku symbolicznej formy sztuki na rzecz poezji dydaktycznej i opisowej można powiedzieć, że obrazy te nie są artystycznym przekształceniem tematu sztuki, lecz stroją go tylko w artystyczny kostium [59].

Jaki jest ten kostium? Niewielka liczba zidentyfikowanych obrazów nie pozwala na ogólniejsze wnioski [60]. Wydaje się wszakże, że historyzacja tematyki i realiów wyprzedziła znacznie historyzację formy. Na przykład, obraz Ingres'a *Rafael i Fornarina* pełen jest archeologicznej eru-

39. A. Hopfgarten *Rafael malujący „Madonnę della Sedia"*, 1839, litografia



40. L. Benouville *Poussin znajduje nad brzegiem Tybru kompozycję swego „Znalezienia Mojżesza"*, 1857, ryt. Pichard

dycji (przez okno widać Watykan ze starą bazyliką św. Piotra), rafaelowskich rekwizytów (*Madonna della Sedia* oparta o ścianę) i cytatów z twórczości samego Rafaela (on sam został namalowany wg autoportretu z Uffizi, Fornarina wg portretu obecnie przypisanego Giulio Romano z Galerii Borghese). Nawet przestrzeń została zamknięta w renesansowe pudełko perspektywiczne [61]. W sumie jednak obraz całkowicie utrzymany jest w duchu sztuki Ingres'a. Później malarze nie ograniczali się do cytatów z twórczości obrazowanych mistrzów, lecz starali się dopasować stylistycznie do przedstawianej postaci, nie zawsze trafnie, jak np. wyśmiewany przez Théophila Thoré Gérôme malujący Rembrandta w manierze Mierisa [62].

Z punktu widzenia historii smaku obrazy te zostały zbadane przez Francisa Haskella [63]. Wnioski są dość oczywiste: rekordzistą, jeśli chodzi o liczbę wyobrażeń, jest Rafael. Często przedstawiani są artyści pełnego renesansu, zwłaszcza przedstawiciele szkoły florenckiej i rzymskiej, rzadziej Wenecjanie. Z wieku XVII popularni są Bolończycy i artyści francuscy Wielkiego Wieku, głównie Poussin [64]. W latach czterdziestych pojawili się Holendrzy i Hiszpanie. Brak przedstawień z życia artystów „odkrytych" w owym czasie — prymitywów (wyjątkiem jest oczywiście Giotto z Cimabuem), później nie będzie też braci Le Nain i Vermeera.

Można się jeszcze zastanowić, jaki obraz już nie dziejów artystów, ale dziejów sztuki wyłania się z malowanej biografiki. Jego idealnym odpowiednikiem, jakby pisanym pod dyktando niektórych obrazów, będzie rys nakreślony przez Murgera we *Wstępie* do *Scen z życia cyganerii*: „... oto wielki wiek odrodzenia! Michał Anioł wspina się na rusztowanie Kaplicy Sykstyńskiej i spogląda chmurnie na młodego Rafaela, który niosąc pod pachą kartony Loggi wstępuje na schody Watykanu. Benvenuto obmyśla swego Perseusza, Ghiberti cyzeluje wrota baptysterium, a Donatello wznosi swe marmury na mostach Arno. Gdy gród Medyceuszów mierzy się na arcydzieła z miastem Leona X i Juliusza II, Tycjan i Veronese uświetniają stolicę dożów, św. Marek walczy ze św. Piotrem. Ta gorączka geniuszu, która wybucha nagle na półwyspie italskim z siłą epidemii, rozlewa swą szczytną zarazę po całej Europie. Sztuka, rywalka bogów, stąpa równo z królami. Karol V schyla się, by podnieść pędzel Tycjana, Franciszek I wystaje w przedsionku drukarni, gdzie Etienne Dolet przegląda może korektę Pantagruela" [65].

Przytoczony passus znajduje się wszakże na pierwszych kartach książki współtworzącej legendę, która miała wyprzeć heroizowany wizerunek wielkiego mistrza — legendę artystycznej bohemy [66].

* * *

[1] O początkach tego „podgatunku" literackiego pisze A. Z. Makowiecki *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 19.

[2] V. Plagemann *Zur Kunsthistorienmalerei*. „Alte und moderne Kunst" R. 14: 1969, z. 103, s. 2 - 11.

[3] Wykaz tej tematyki (także w zakresie sztuk teatralnych i przedstawień operowych) przynosi kat. wyst. *Romantismo storico*. Firenze 1973 - 74.

[4] Pierwszym opracowaniem tego tematu jest artykuł F. Haskella *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*. „The Art Quarterly". t. 34, 1971, nr 1, s. 55 - 85. Artykuł ten analizuje obrazy przedstawiające mistrzów dawnych z punktu widzenia historii smaku artystycznego, omawia twórców najczęściej podejmujących tę tematykę oraz jej źródła literackie.

[5] Określenie R. Zeitlera *Das unbekannte Jahrhundert*. W: *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin [W] 1966, s. 15 «Propyläen Kunstgeschichte» T. 11.

[6] Przez całe półwiecze ukazywały się one pod tym samym tytułem *Explications des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants* (cyt. dalej *Explications...* i data Salonu).

[7] E. Kris, O. Kurz *Die Legende vom Künstler*. Wien 1934; — E. Kris *The Image of the Artist*. W: *Psychoanalitic Explorations in Art*. New York 1952, s. 64 - 84.

[8] Haskell (op. cit., s. 73) także zwraca uwagę na znaczną liczbę tych obrazów, tłumacząc ich popularność ideą „niewinnego oka", baudelaire'wską definicją geniuszu jako „l'enfance retrouvée à volonté" (*Peintre de la vie moderne*, 1863). Te poglądy, właściwe pokoleniu Champfleury'ego i Baudelaire'a są wszakże późniejsze od obrazów, których wiele pochodzi z lat 30-tych. Zasadnicza zdaje się tu raczej zależność od ogólnej tendencji biografiki.

[9] Kris, op. cit., s. 68 n.

[10] Kris, Kurz, op. cit., s. 26 nn.

[11] Nb. istnieje też obraz, na którym młody Rembrandt ofiarowuje ojcu, stolarzowi z Leydy, 100 florenów otrzymanych za swój pierwszy obraz (Clérian 1834). Biografika artystyczna skrzętnie odnotowuje, a nawet fabrykuje sieroctwo artystów. Jest to echo częstego w biografice motywu tajemniczego lub nieprawego pochodzenia, mitycznego czy biblijnego dziecka-podrzutka o boskim albo królewskim pochodzeniu (Kris, Kurz, op. cit., s. 44; — Kris, op. cit., s. 71).

[12] *Explications...* 1842, 961 (wg H. Bertou).

[13] Kris, Kurz, op. cit., s. 28 nn.

[14] *Explications...* 1845, 898 (wg Descampsa)

[15] Por. Kris, Kurz, op. cit., s. 49 nn.

[16] C. Ridolfi *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato.* Roma 1965, t. 1, s. 180 (1 wyd.: 1648).

[17] O popularności epoki Franciszka I w malarstwie tego czasu por. R. Balny d'Avricourt *Le siècle de François Ier vu par les peintres de l'epoque romantique.* „Bulletin des Musées de France" t. 6, 1934, s. 168 - 170 (streszczenie niepubl. pracy).

[18] A. Pigler *Barockthemen.* Budapest 1956. t. 2, s. 426.

[19] Haskell *The Old Masters...*, s. 58

[20] K. Andrews *The Nazarenes.* Oxford 1964, s. 103.

[21] *Explications...* 1804, 64.

[22] *Explications...* 1850, 349.

[23] Jw., 2099.

[24] Kris, Kurz, op. cit., s. 95 - 100.

[25] Szczególne pole do takich procederów stwarzały sceny Sądu Ostatecznego. One też dostarczają najobfitszego materiału przykładowego. Ale nie tylko one. Wyjątkowy w swej perfidii jest np. obraz Girodeta *Mlle Lange jako Danae* — na temat zawartych tam aluzji pisze M. Praz *Conversations Pieces. Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America.* London 1971, s. 206 n.

[26] R. Rosenblum *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism* „The Art Bulletin" t. 39, 1957, s. 279 - 290.

[27] Kris, Kurz, op. cit., s. 80.

[28] W. Hofmann *Der Traum des Ossian.* W: kat. wyst. *Ossian.* Hamburg 1974.

[29] D. de Chapeaurouge *Jean Pauls Raphael und die Künstler seiner Zeit.* „Arcadia" t. 9, 1974, z. 3, s. 251 - 265. Tamże podane inne przykłady niemieckich przedstawień śniących malarzy, s. 259.

[30] Kris, Kurz, s. 114 nn.

[31] G. Wildenstein *Ingres.* London 1956, nr kat. 86 (1813), 88 (1814), 89 (1815 - - 1819), 231 (1840), 297 (1860); — R. Rosenblum *Ingres.* Paris 1968, s. 98.

[32] Kris, Kurz, op. cit., s. 123.

[33] *Explications...* 1839, 1055.

[34] Na temat niemieckiej ikonografii Dürera i obchodów dürerowskich w miastach niemieckich w latach 20-tych XIX w. por. G. Galland *Eine Dürer-Erinnerung aus dem romantischen Berlin.* Strassburg 1912; — H. Lüdecke, S. Heiland *Dürer und die Nachwelt.* Berlin 1955, s. 187 - 217, 382 - 396; — Plagemann, op. cit., s. 5 - 8.

[35] *Explications...* 1833, 2355.

[36] Postać Michała Anioła zidentyfikował C. de Tolnay *»Michel Ange dans son atelier« par Delacroix.* „Gazette des Beaux-Arts", R. 104: 1962, s. 50 n.

[37] Na temat romantycznego pojęcia „artysty": G. Matoré *Les notions de l'art*

et de l'artiste à l'epoque romantique. „Revue des Sciences Humaines" 1951, s. 120-136; — M. Z. Shroder *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism.* Cambridge Mass. 1961; — G. Pelles *The Image of the Artist.* „Journal of Aesthetics and Art Criticism" Winter 1962, s. 119-137. Syntetyczne omówienie i literaturę podaje J. Kamionkowa *Portret geniusza.* W: *Problemy polskiego romantyzmu.* Seria druga. Warszawa 1974, s. 101-140.

[38] Vasari, aczkolwiek znany często z drugiej ręki (pełne wydanie francuskiego tłumaczenia 1842), jest źródłem zdecydowanej większości tematów. Inne źródła literackie obrazów omawia Haskell, *The Old Masters...*, s. 78 n.

[39] Shroder, op. cit., s. 34 nn.

[40] *Explications...* 1827, 755.

[41] Por. E. Kris *Ein geisteskranker Bildhauer. (Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt).* „Imago" R. 19: 1933, s. 384 nn.

[42] O kształtowaniu się legendy Salvatora Rosy J. Sunderland *John Hamilton and Salvator Rosa.* „The Burlington Magazine" R. 112: 1970, s. 520-537.

[43] M. Easton *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea 1803-1867.* London 1964, s. 64.

[44] O tradycji tego typu przedstawień C. de Tolnay *Velazquez's Las Hilanderas and Las Meninas (An Interpretation).* „Gazette des Beaux-Arts" 1949, s. 37.

[45] O ówczesnej popularności Celliniego patrz Easton, op. cit., s. 34.

[46] Tolnay *Michel Ange...*, s. 47.

[47] G. Dörken *Geschichte des französischen Michelangelobildes.* Bochum 1936.

[48] Shroder, op. cit., s. 2.

[49] Te i inne przykłady omawia Easton, op. cit., passim.

[50] O ciążeniu romantycznej koncepcji artysty w wieku XX por. Pelles, op. cit., s. 120 nn.

[51] Ten aspekt przedstawień artysty i mecenasa akcentuje Haskell *The Old Masters...*, s. 70.

[52] Określenie F. Saxla *Lectures.* London 1957, t. 1, s. 215.

[53] W recenzji wystawy *De David à Delacroix. La peinture française 1774-1830.* Paris. Grand Palais 1974, zamieszczonej w „Times Literary Supplement" (March 21, 1975 s. 297 n) F. Haskell zauważa, że w ekspozycji tej, zapewne wbrew intencjom organizatorów, romantyzm jawił się jako inwazja pospolitości na świat prawdziwego wyrafinowania.

[54] O tradycji tego typu wyobrażeń M. Winner *Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allegorie réelle" und der Tradition.* „Jahrbuch der Berliner Museen". R. 4: 1962, s. 151 nn.

[55] Określenie A. de Vigny *Stello.* Paris 1925, s. 248 (rozdz. o *Apoteozie Homera* Ingres'a).

[56] Jako jedną z tendencji ówczesnej ikonografii akcentuje to P. Barocchi *Il campo storiografico.* W: kat wyst. *Romantismo storico*, s. 121.

[57] E. Gombrich *Raphael's „Madonna della Sedia".* W: *Norm and Form.* London 1966, s. 66.

[58] G. Hegel *Wykłady o estetyce.* Tłum. J. Grabowski, A. Landman. T. 1. Warszawa 1964, s. 664.

[59] Przypomnieć tu można negatywną opinię Hegla o *Künstlerromane*: „...W nowelach Tiecka tematem są często specjalne dzieła sztuki lub artyści albo jakaś określona galeria obrazów czy utwór muzyczny i do tego nawiązana jest jakaś krótka opowieść. Ale tych konkretnych malowideł, których czytelnik nie widział, i utworów muzycznych, których nie słyszał, nie potrafi poeta w ten sposób przedstawić, by czytel-

nikowi wydawało się, że je widzi i słyszy i dlatego ta cała forma artystyczna, o ile obraca się dokoła tego typu tematów, jest pod tym względem bardzo niedoskonała. Pewne gatunki sztuki jako takie oraz ich najpiękniejsze dzieła obierano także za temat większych powieści, jak to uczynił np. z muzyką Heinse w swej powieści *Hildegard von Hohenthal*. Jeżeli całe dzieło sztuki nie potrafi swego istotnego przedmiotu oddać w sposób adekwatny, to samo dzieło sztuki okazuje się w swym zasadniczym charakterze formą nieodpowiednią [...] prawdziwej artystycznej formy należy szukać tam, gdzie rzecz przez swe zewnętrzne przejawianie się i w tym przejawianiu się sama tłumaczy swą duchową treść, gdyż czynnik duchowy rozwija się w pełni swojej realności, a czynnik cielesny i zewnętrzny nie jest niczym innym, jak tylko adekwatnym rozwinięciem tego, co duchowe i wewnętrzne" (jw., s. 669).

[60] Haskell (*The Old Masters..*, s. 78) wskazuje na zbadaną przez R. Rosenbluma (*Transformations in Late Eighteenth-Century Art*. Princeton 1967, s. 35 nn.) tradycję ikonograficzną „łóż śmiertelnych" oraz stylistyczne cytaty z przedstawianych mistrzów.

[61] Rosenblum *Ingres*, s. 98.

[62] Haskell *The Old Masters...*, s. 75.

[63] Jw., s. 55 - 69.

[64] Temat ten opracowany został przez R. Verdi *Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures* „The Burlington Magazine", R. 111: 1969, s. 741 - 750.

[65] H. Mürger *Sceny z życia cyganerii*. Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1957 (publikowane po raz pierwszy w latach 1846 - 1848).

[66] Wyczerpujące opracowanie H. Kreuzer *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart 1968.

Zdjęcia wykonali: J. Borowik — 1-23, 25-39; Muzeum Narodowe, Poznań — 24.