

Allegorie als kritiek

De allegorische werken van Eugène Delacroix

Marijke Jonker

Waarom was Eugène Delacroix (1798-1863), de romantische schilder bij uitstek, zo geïnteresseerd in een traditioneel genre als de allegorie? In dit artikel zal ik aantonen dat hij gebruik maakte van de allegorische voorstelling ter ondersteuning van zijn streven als lid te worden toegelaten tot de Académie des Beaux-Arts. Delacroix wenste door de Académie erkend te worden als vertegenwoordiger van de veelzijdige Europese artistieke traditie en meer in het bijzonder als tegenstander van het sektarisme dat volgens hem de artistieke vernieuwingsbewegingen van de negentiende eeuw kenmerkte. Hij richtte zijn verwijt van eenzijdigheid zowel tegen de in de Académie heersende school van David, als tegen de romantiek.

De allegorie was in Delacroix' tijd een omstreden genre. Het zeventiende-eeuwse Franse classicisme had de allegorie in de genrehierarchie nog boven de historieschilderkunst geplaatst. Achttiende-eeuwse theoretici veroordeelden de allegorie omdat die teveel een beroep deed op het intellect, in plaats van op het oog en het gevoel van de beschouwer. Het begrip *symbool* werd geïntroduceerd als tegenhanger van allegorie. Goethe is de belangrijkste theoreticus van dit nieuwe symboolbegrip. Voortbouwend op de door onder anderen Lessing en Winckelmann gewekte aandacht voor de esthetische waarde van de klassieke beeldhouwkunst, stelde Goethe dat bij een symbolische voorstelling schoonheidservaring en intellectueel begrip niet te scheiden zijn. Reynolds bleef, als een der weinigen, de allegorie verdedigen, maar meer vanwege haar decoratieve dan vanwege haar intellectuele waarde.¹ Delacroix was ongetwijfeld op de hoogte van de argumenten van de belangrijkste cri-

tici van de allegorie. De theoreticus tegen wie hij zich in zijn eerste allegorische voorstellingen afzette was echter juist een der weinige verdedigers van dit genre: Quatremère de Quincy, Secrétaire Perpétuel van de Académie des Beaux-Arts.



Vertegenwoordiger van de traditie

Tijdens de Restauratie (1815-1830) vestigde Delacroix zijn reputatie als Frankrijks belangrijkste en tevens meest omstreden jonge romantische schilder. De Franse overheid trachtte tijdens de Restauratie de romantiek niet te verbieden, maar deze richting te beheersen en in aanvaardbare banen te leiden. De liberale politieke oppositie omarmde hetzelfde streven. Beiden waren voorstander van artistieke vernieuwing, maar slechts voor zover deze bruikbaar was voor politieke propaganda. Het resultaat was dat zowel door regering als

oppositie de gematigd moderne, in de school van David wortelende, didactische historieschilderkunst van Gros als norm werd opgelegd aan de jonge vernieuwers. Gros' leerling Paul Delaroche was dan ook bij regering en oppositie geliefder dan Delacroix. Delaroche combineerde met grote zorg uitgebeelde historische kostuums en prachtige, diepe kleuren met de fraaie en correcte tekening van houding en gebaren die door de school van David was vervolmaakt.

Rond 1840 waren de meeste critici van mening dat de romantiek in Frankrijk eigenlijk allang over haar hoogtepunt heen was. Bij de Franse intellectuele elite ontstond opnieuw belangstelling voor de eigen classicistische kunst. De stukken van Racine en Corneille werden weer met succes opgevoerd, terwijl de drama's van romantische grootheden als

1 H. Schlaffer, *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1981, pp. 29-38.

Afb. 1 Eugène Delacroix, *Het stervende Griekenland op de ruïnes van Missolonghi*, 1826, olieverf op doek, 209 x 147 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

Hugo en Dumas werden afgedaan als ordinair spektakel. Delaroches tijdens de Restauratie door velen toegejuichte compromis werd nu veroordeeld op grond van zijn nietszeggendheid, oppervlakkigheid en sentimentaliteit. *Juste-milieu*, eerst een denigrerende benaming voor de regering van Louis-Philippe (1830-1848), werd al snel ook toegepast op de kunst van Paul Delaroche. Toch werd deze leerling van een leerling van David verkozen boven Delacroix als vertegenwoordiger van de romantiek in de Académie des Beaux-Arts. Victor Hugo en Casimir Delavigne namen in de Académie Française de honneurs waar.

Dit gegeven was voor veel critici, waaronder

van de eigentijdse literatuur.²

Parallel aan hun negatieve oordeel over de eigentijdse literatuur beschuldigden critici Delacroix ervan dat zijn schilderwerk een holle, lege imitatie was van meesterwerken van coloristische schilders uit het verleden. Delacroix' voorkeur voor de Engelse, Vlaamse en Venetiaanse School zou volgens deze critici te vergeven zijn geweest, als hij zich tot maar één voorbeeld had beperkt en had gepoogd om de essentie ervan te doorgronden, in plaats van een serie kortstondige flirts met deze scholen aan te gaan. De criticus Delécluze verwijt hem in 1838 zelfs dat hij slechts de persoonlijke stijlen van grote schilders uit het verleden imiteert en nooit een



Afb. 2 Eugène Delacroix, *Voorstudie voor Het stervende Griekenland, 1821-'22, potlood, 20,8 x 23,5 cm, Parijs, particuliere collectie.*

2 Zie o.a. E. Delacroix, *Journal*, (red. A. Joubin), deel III Parijs, 1932, p. 333. Delacroix merkt hier over Shakespeare op dat diens werk zo persoonlijk is en zo afwijkt van de classicistische norm, dat het niet geschikt is om door latere generaties te worden nagevolgd. Vgl. G. Planche, 'Du théâtre moderne en France', *La revue des deux mondes*, 15 februari 1837, pp. 440-58 en 15 mei 1837, pp. 94-104.

3 E.-J. Delécluze, 'Salon de 1838. Deuxième article', *Journal des débats*, 8 maart 1838, p. 2.

4 E. Delacroix, *Dictionnaire des beaux-arts*, (red. A. Larue), Parijs, 1996, p. 206.

Gustave Planche, een reden om *juste-milieukunst* en romantiek te zien als symptomen van dezelfde kwaal: de absolute degeneratie die het gevolg was van een begriproze hang naar realisme, met het oogmerk het publiek te schokken of, in het geval van Delaroche, te behagen. Delacroix sloot zich in zijn geschriften bij dit oordeel aan. Planche verwijt de romantische toneelschrijvers dat ze bij het kiezen van andere voorbeelden dan Racine en Corneille – Shakespeare was hiervan de belangrijkste – slecht begrepen uiterlijkheden tot dogma hadden verheven en de essentie van het werk van de nieuwe afgoden niet begrepen. Dit verklaart volgens Planche de kinderachtigheid en oppervlakkigheid

eigen stijl heeft gevonden.³ Delacroix op zijn beurt stelt de school van David, die zelfs na 1840 nog steeds de Académie des Beaux-Arts beheerst, verantwoordelijk voor een bijkans niet meer te helen breuk in de ontwikkeling van de Europese schilderkunst. Hij is van mening dat de school van David radicaal heeft gebroken met de technische kennis die door generaties van Europese schilders is vergaard en op hun leerlingen werd overgedragen.⁴ David propageerde volgens hem één opvatting over kunst en slechts één stijl, die door de Académie jaren na zijn dood nog steeds aan Franse kunstenaars werd opgelegd. De leerlingen van David wensten diens vormprincipes tot iedere prijs in

stand te houden en aan jonge kunstenaars op te leggen, ongeacht het onderwerp dat werd uitgebeeld. Vandaar Delacroix' kritiek: wat als instandhouding van de klassieke norm wordt gepresenteerd is niets anders dan het propaganderen van één schildertrant, *le style*, die, in strijd met de regels der retorica, los staat van onderwerp en kunstenaarspersoonlijkheid.⁵ Als *le style* op de voorgrond komt te staan en als enige juiste voor alle mogelijke onderwerpen wordt gepropageerd, impliceert dit dat vorm en inhoud in de beeldende kunst volkomen gescheiden zijn geraakt. *Le style* is nog slechts een lege imitatie van de klassieke kunst en van de persoonlijk schildertrant van Jacques-Louis

dactische propaganda voor de vele regimes en partijen die het negentiende-eeuwse Frankrijk telde, en de sentimentele historieschilderkunst van Paul Delaroche c.s., die uitstekend geschikt was voor reproductie in boeken en tijdschriften. Deze situatie was ten tijde van Delacroix' Salondebuut, in 1822, al volledig ontwikkeld. Veel van zijn geruchtmakende historieschilderijen, vervaardigd tijdens de Restauratie en later, moeten begrepen worden als pogingen om de in een impasse geraakte historieschilderkunst nieuw leven in te blazen.

Delacroix' onderwerpskeuze is van het begin af aan gedurfd: een scène uit Dantes *Divina Commedia*, het lot van de slachtoffers van de massamoor-

⁵ Delacroix maakt in zijn dagboeken en gepubliceerde essays voortdurend gebruik van de term *le style*, als hij het hoogste streven van de navolgers van David wil samenvatten. Zijn belangrijkste gepubliceerde opmerkingen over dit begrip vinden we in zijn essay *Prudbon* (oorspronkelijk *Revue des deux mondes*, 1 nov. 1846), herdrukt in E. Delacroix, *Oeuvres littéraires, II, Essais sur les artistes célèbres* (red. E. Faure), Parijs, 1923, in het bijzonder p.131.

⁶ In *Rome, Naples et Florence en 1817*, Parijs, 1817, p. 33 geeft Stendhal aan dat *le style*, in de betekenis van imitatie van de klassieke kunst, Parijs spraakgebruik was, en dat kunstenaars dit klassieke cachet altijd nastreefden, ongeacht hun onderwerp.

⁷ S. Germer, 'Taken on the spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts', in: *Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts* (red. S. Germer en M.F. Zimmermann), München/Berlijn, 1997, pp.17-36, bevat een veel uitgebreidere analyse van het 'verval' van de historieschilderkunst dan in het kader van dit artikel kan worden gegeven.



David.⁶ Delacroix probeerde in veel van zijn historieschilderijen en in zijn allegorische voorstellingen aan te tonen dat de stijl van David zelfs niet voor op de klassieke geschiedenis en mythologie geïnspireerde voorstellingen de enig juiste was.

Allegorie en protest

Gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw blijkt telkens weer dat de historieschilderkunst, officieel nog steeds het hoogste genre, steeds minder zijn taak kan vervullen.⁷ Als enige werkelijk 'verkoopbare' historieschilderkunst was er de volgens een nimmer veranderend recept geschilderde di-

den die de Turken tijdens de Griekse Vrijheidsoorlog aanrichtten op het eiland Chios, de dood van de Perzische tiran Sardanapalus, de executie van de doge Marino Faliero. In deze vroege werken zien we al zijn neiging om zich niet vast te leggen op één stijl, maar bij ieder onderwerp terug te grijpen op de trant van een kunstenaar of school die naar zijn mening het beste bij het onderwerp paste.

Vanaf het begin van Delacroix' carrière zien we ook belangstelling voor de allegorische voorstelling. Deze bood de schilder meer dan de historieschilderkunst de gelegenheid om problemen en ideeën die hem sterk bezighielden met zijn publiek te delen zonder dat hij zijn toevlucht tot sentiment

Afb. 3 Eugène Delacroix, *De Vrijheid die het volk leidt*, 1831, olieverf op doek, 260 x 325 cm, Parijs, Louvre.

en overduidelijke didactiek hoefde te nemen. Bovendien bleek de allegorie een ideaal medium te zijn voor zijn kritiek op academistische en 'Davidiaanse' kunstopvattingen. Hij voelde zich eveneens tot de allegorie aangetrokken omdat deze van de schilder een grote ideeënrijkdom en originaliteit eiste.⁸ Daarnaast dwongen de grote staatsopdrachten voor allegorische wandschilderingen hem om zijn techniek te vervolmaken en gedurende langere tijd in een door hem gekozen schildertrant te werken. Zo zou hij de geheimen ervan werkelijk kunnen doorgronden en daardoor in staat zijn om vorm en inhoud volmaakt te laten samenvallen.

In *Het stervende Griekenland op de ruïnes van Missolonghi*, tentoongesteld op de in 1826 door de Orléanistische partij georganiseerde tentoonstelling ten behoeve van de slachtoffers van de Griekse Vrijheidsoorlog, maakt Delacroix op zeer opspronkelijke wijze gebruik van de allegorie (afb. 1). Het stervende Griekenland is een jonge vrouw die op geen enkele manier herinnert aan de kopieën van Griekse godenbeelden die de schilderijen van David en zijn leerlingen bevolkten. Zij draagt de moderne Griekse dracht en ook haar uiterlijk is niet klassiek Grieks. Omdat de vrouwenfiguur niet herinnert aan traditionele allegorische figuren en haar lijkleke gelaatskleur en de gruwelijke details van het schilderij afstotend werden gevonden, ondervond het werk veel kritiek.⁹ De poging om een personificatie te scheppen van het lijden van het moderne Griekenland werd wel begrepen, maar zowel critici als publiek gaven de voorkeur aan schilderijen als Scheffers veel conventionele *De vrouwen van Souli* (1827), waarin niet de collectieve zelfmoord van de door hun vijanden omringde Griekse vrouwen wordt getoond, maar de wanhoop en het verdriet die eraan voorafgingen. Scheffer had bovendien het Griekse uiterlijk veel meer geïdealiseerd dan Delacroix.

Uit onderzoek is echter gebleken dat Delacroix, voordat hij afstand nam van een meer traditionele opvatting van de allegorie, zich Griekenland voorstelde als een gestalte in een klassiek gewaad en met een Phrygische muts op haar hoofd (afb. 2). Deze vooruitstormende vrouwenfiguur zou enkele jaren later wél de centrale gestalte worden op *De Vrijheid die het volk leidt*, gemaakt naar aanleiding van de Revolutie van 1830.¹⁰

Het stervende Griekenland toont, evenals *De slachting op Chios*, dan ook niet de hoop op vrijheid of overwinning, maar slechts de totale nederlaag, de onmenselijkheid waarmee de Turken de vrijheidsoorlog onderdrukten, en de vergeefse smeekbede om hulp die werd gericht tot de Europese naties. Het schilderij werd daarom een wapen in de strijd tegen de Bourbonse regering. Net zoals in andere Europese landen heerste ook in Frankrijk bij de liberale oppositie verontwaardiging over het

feit dat de regering niet ingreep. Juist omdat *Het stervende Griekenland* de kijker direct confronteert met een uitgeputte, smekende vrouwengestalte, en niet met een enigszins vervreemdende en tot een meer intellectuele benadering uitnodigende conventionele allegorische figuur, lijkt de smeekbede om hulp direct tot eenieder die het schilderij ziet gericht te zijn. De allegorie is, als je de titel van het schilderij niet kent, niet eens als allegorie herkenbaar: het stervende Griekenland heeft geen van de attributen die met allegorische voorstellingen worden geassocieerd.

In *De Vrijheid die het volk leidt* heeft Delacroix, zoals gezegd, wel gebruik gemaakt van een herkenbare allegorische figuur (afb. 3). Weer is het effect echter realistischer dan de contemporaine beschouwer van allegorische voorstellingen verwachtte. Uit het vele onderzoek dat naar de totstandkoming van dit schilderij is verricht, blijkt dat Delacroix zich heeft laten inspireren door verhalen over jonge vrouwen die tijdens de Julirevolutie een heldenrol speelden en door politieke prenten die op deze verhalen waren gebaseerd.¹¹ Toen het schilderij tijdens de Salon van 1831 voor het eerst werd tentoongesteld onderkenden de critici dat de figuur van de Vrijheid gedeeltelijk was gebaseerd op een Griekse godin en gedeeltelijk op het type van een volkswrouw, misschien wel een prostituee. Slechts gekleed in een lang wit hemd stormt zij de barricaden op. Vooral Heines bespreking is veelzeggend: '(...) au total, bizarre mélange de Phryné, de poisarde et de déesse de la liberté.'¹² De mannelijke metgezellen van de Vrijheid, haar geweer en haar muts met driekleurige kokarde benadrukken haar eigentijdse en volkse karakter. Weer verbindt Delacroix allegorie en contemporaine geschiedenis naadloos met elkaar. Zijn gebruik van de allegorie is sinds *Het stervende Griekenland* gewaagder geworden en zijn kritiek op de school van David duidelijker. Hij stelt het onbetamelijke naakt van een volksmeisje tegenover de verbloemde erotiek van de op Griekse godinnenbeelden gebaseerde, onbereikbare vrouwen die de school van David afbeelde.

In 1823, acht jaar voor de *Vrijheid*, was van de hand van Quatremère de Quincy een geruchtmakend antiromantisch manifest verschenen, getiteld *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Daarin propageert Quatremère de Quincy de allegorie als waardig alternatief voor de historieschilderkunst. Tegelijkertijd bekritiseert hij het gebruik van de allegorie in bepaalde taferelen van de *Medicijngalerij* in het Louvre, van de hand van Rubens, een werk dat hoogelijk werd bewonderd door Delacroix. De *Medicijngalerij* is gewijd aan het leven van Maria de Medici, moeder van Lodewijk XIII. Quatremère de Quincy had vooral bezwaar tegen Rubens' ver-

8 'Je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde etc., retournées de cent façons diverses, on est froid, obscur, plat, commun.' 'Album 1820-1823' in Delacroix, op. cit. (noot 2) deel III, p. 343.

9 N. Athanassoglou-Kallmyer, 'Delacroix zwischen Griechenland und Die Freiheit. Anmerkungen zur politischen Allegorie im Frankreich der Restaurationszeit', in: op. cit. (noot 7), pp. 257-66.

10 H. Toussaint, 'La liberté guidant le peuple' de Delacroix, Parijs, 1982, pp. 7-26.

11 L. Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix, A. Critical Catalogue (1816-1831. Vol. I, Text)*, Oxford, 1981, p. 147.

12 H. Heine, 'Salon de 1831', in: *Säkularausgabe. Werke. Briefwechsel. Lebenszeugnisse*, (red. F. Mende), Band 18, *De la France*, Parijs/Berlijn, 1977, p. 120. Heine merkt over de Vrijheid ook op dat zij vooruitstormt 'presque comme personnage allégorique' en noemt haar een 'Vénus des rues'.

mening van allegorische figuren en figuren uit de realiteit, zonder dat deze laatsten werden geïdealiseerd. Bovendien was rust voor de verhevenheid en begrijpelijkheid van de allegorie in zijn ogen van essentieel belang, en daar ontbrak het volgens hem aan.¹³ De *Vrijheid* vormt een flagrante tegenspraak met zijn principes. De tegenspraak was te duidelijk om door tijdgenoten over het hoofd te worden gezien. Niemand kon evenwel ontkennen dat Delacroix' gebruik van de allegorie een precedent had in de *Medicigalerij* en dat zijn afbeelding van de naar voren stormende Vrijheid was gebaseerd op klassiek Griekse kunst. Deze straalde kennelijk niet altijd de verheven rust uit die Quatre-mère de Quincy er zo graag in zag.

Allegorie en cultuurkritiek

Hoewel Delacroix zich later nog vele malen met de allegorische voorstelling heeft beziggehouden, verdwijnt na 1831 de verbinding tussen allegorie en eigentijdse politiek uit zijn werk. De schilder begint al tijdens de jaren dertig afstand te nemen van het gecombineerde streven naar artistieke en politieke vrijheid zoals dat blijkt uit *Het stervende Griekenland* en *De Vrijheid die het volk leidt*. Wat bleef was de wens om zijn rechtmatige plaats in te nemen in de Franse artistieke en intellectuele traditie en om de in de Académie des Beaux-Arts oppermachtig heersende school van David te ontmaskeren als een eenzijdige, sektarische horde pseudo-vernieuwers. David zelf beschouwde hij als '(...) esprit plus vigoureux qu'inventif, plus sectaire qu'artiste, imbu des idées modernes qui éclataient partout dans la politique et qui portaient à l'admiration exclusive des Anciens (...)'.¹⁴ Delacroix heeft waarschijnlijk overeenkomsten gezien tussen David en diens volgelingen en de vele sektarische maatschappijvernieuwend bewegingen, zoals de Saint-Simonisten en Fourieristen, die het Frankrijk van zijn tijd 'teisterden'. We hebben al gezien dat zijn oordeel over de in zijn ogen blinde, eenzijdige vernieuwingsdrang van romantici als Dumas, Hugo en Gautier even negatief was.

Delacroix voelde zich in zijn rijpere jaren meer aangetrokken tot vroegere bloeiperioden uit de geschiedenis dan tot zijn eigen zeer onrustige tijd. Steeds vaker spreekt hij in zijn dagboeken zijn afkeer uit van de negentiende-eeuwse preoccupatie met vooruitgang, die tot eenzijdigheid in werk en opvattingen zou leiden, en hij ontwikkelt een cyclische opvatting der geschiedenis. In één van de concepten voor een voorwoord bij zijn nooit voltooid *Dictionnaire des beaux-arts* spreekt hij met diep ontzag over de grote Atheense beschaving die uitmuntte door veelzijdigheid en waarin iemand tegelijk staatsman, magistraat en kunstkenner kon zijn.¹⁵ In een ander concept gaat het over de veel-



zijdigheid van grote kunstenaars uit het verleden, zoals de door Delacroix diep bewonderde Michelangelo.¹⁶

De allegorische voorstellingen die Delacroix ontwierp voor het Palais Bourbon, het Luxembourg, de Apollogalerij in het Louvre en het Hôtel de Ville dienden gedeeltelijk om te bewijzen dat hij werkelijk de enige was die in de negentiende eeuw het contact met de veelzijdige Europese coloristische schildertraditie niet had verloren. Hij voelde zich hiermee een eenling temidden van de vele voorbijgaande, eenzijdige stromingen waarvan de school van David de eerste en de machtigste was. Hij was dan ook buitengewoon teleurgesteld toen bleek dat aan zijn benoeming tot lid van de Académie des Beaux-Arts, in 1857, als opvolger van Paul Delaroche, niet automatisch het recht verbonden was om Delaroche ook als docent aan de Ecole des Beaux-Arts op te volgen. Pas in deze functie zou hij werkelijk een goede invloed op de kunst van zijn tijd kunnen uitoefenen, door studenten weer in aanraking te brengen met het technische meesterschap van de belangrijke schilders uit de Europese

Afb. 4 Eugène Delacroix, Schets voor het plafond van de Apollogalerij, 1850-'51, olie-
verf op doek, 137 x 102 cm,
Brussel, Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten van Bel-
gië.

13 Facs. A.C. Quatre-mère de Quincy, *De l'imitation* (intr. L. Krier en D. Porphyrios), Brussel, 1980, pp. 352-57.

14 Delacroix, op.cit. (noot 4), p. 70.

15 Delacroix, 'Deuxième projet de préface, 4 février 1857', in: *ibid.*, pp. lviii-lix.

16 Delacroix, 'Troisième projet de préface', in: op.cit. (noot 4), pp. lxii-lxiv.

scholen.¹⁷

Delacroix streefde niet slechts naar het lidmaatschap van de Académie des Beaux-Arts. Hij combineerde zijn artistieke activiteiten gedurende een groot deel van zijn loopbaan met vele andere openbare en semi-openbare functies, zoals het lidmaatschap van de gemeenteraad van Parijs, bestuurswerk voor belangenorganisaties van kunstenaars en lidmaatschappen van adviescommissies op artistiek terrein. De veelzijdigheid van zijn activiteiten, de openbaarheid ervan en het streven om met zijn historieschilderijen en allegorische werken het belang van de natie te dienen, duiden op identificatie met de zojuist geschetste, uit vroeger eeuwen daterende ideaalbeelden van de beschaafde man en de kunstenaar.

Het is veelzeggend dat Delacroix van de Republiek van 1848 wel de opdracht voor de decoratie van de Apollogalerij in het Louvre aannam, maar niets inzondering voor een prijsvraag voor historieschilderijen en allegorische voorstellingen die deze Republiek verheerlijkten. De eenzijdige politieke opvattingen die eraan ten grondslag lagen benauwden de kunstenaar waarschijnlijk alleen maar. Het inhoudelijke thema dat hij in al zijn grote wand- en plafondschilderingen uitwerkt is veel algemener dan dat van zijn vroege allegorische voorstellingen. Hij wil duidelijk maken dat barbarij altijd en overal latent aanwezig is, en door grote vorsten en veldheren altijd slechts tijdelijk kan worden onderdrukt. Al in zijn dagboekantekeningen uit de jaren twintig duikt deze overtuiging op.¹⁸

De plafonddecoratie van de Apollogalerij is een van de duidelijkste getuigenissen van Delacroix' overtuiging dat beschaving een kwetsbare verworvenheid is (afb. 4). Het programma van deze plafondschildering werd al in de zeventiende eeuw ontworpen door Charles Le Brun, hofschilder van Lodewijk XIV. Delacroix voltooide de schildering in de herfst van 1851. Het project maakte deel uit van de restauratie van de Apollogalerij, waartoe in 1848 was besloten. De Zonnekoning wordt hier allegorisch voorgesteld als Apollo die de monsterlijke Python verslaat: bringer van licht en beschaving en overwinnaar van andere Europese naties. Delacroix' interpretatie van dit thema wijkt op enkele punten af van die van Le Brun. De belangrijkste wijziging is dat bij Delacroix Python nog niet verslagen is terwijl Le Brun de decoratie had bedoeld als apotheose van Apollo. De krachten van beschaving en barbarij voeren op het plafond van het Louvre een eeuwigdurend gevecht.¹⁹

Marijke Jonker studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zij promoveerde daar in 1994 op het proefschrift Diderot's shade, the discussion on 'ut pictura poesis' and expression in French art criticism, 1819-1840 (Ann Arbor, UMI, 1999). Zij is werkzaam bij het Tropenmuseum.

17 Larue, 'Genèse du texte', op.cit. (noot 4), pp. xvii-xvix.

18 Delacroix, op.cit. I (noot 2), p. 29.

19 M. Hannoosh, *Painting and the 'Journal' of Eugène Delacroix*, Princeton, 1995, pp. 161-70. Zie A. Hopmans, 'Delacroix's decorations in the Palais Bourbon library. A classic example of an unacademic approach.' *Simiolus* 17 (1987) 4, pp. 240-69, voor een soortgelijke problematiek in andere wandschilderingen.