

PRZEKŁADY / TRANSLATIONS

FRANCIS HASKELL

REWOLUCJA I REAKCJA

W maju 1802 roku wybitny niemiecki krytyk Friedrich Schlegel, wówczas trzydziestoletni, przybył do Paryża i w serii entuzjastycznych listów adresowanych do przyjaciela Ludwiga Tiecka, wkrótce opublikowanych¹, opisywał kilka, najbardziej przez siebie podziwianych, obrazów z Luwru. Były pośród nich przede wszystkim: dwa obrazy Mantegni – artysty, który z górą generację wcześniej zachwyił Goethego podczas jego włoskiej podróży² – zaledwie w poprzednim roku umieszczone w muzeum, choć we Francji znajdowały się od dawna, oraz *Św. Krzysztof*, środkowa część Tryptyku Moreelów Memlinga (il. 1), zrabowana przez francuską armię z Brugii w 1794 roku: „Życzliwy i dobrotliwy wyraz twarzy św. Krzysztofa, swobodny krajobraz, pełen symboliki jeleń, prostoduszność i skromność całości; wszystko to przywodzi nam na pamięć najlepsze dokonania dawnych mistrzów niemieckich, nawet Dürera”.

Wypowiedź ta miała potem symbolizować wpływ, jaki na smak artystyczny wywarły rewolucja i wojny napoleońskie – splądrowane kościoły i klasztory; zaniedbane dotąd i pogardzane obrazy, przejęte przez Francuzów jako łup wojenny, które znalazły swoje miejsce w muzeum; nowe, radykalne przewartościowanie dawnej sztuki w następstwie potężnych społecznych, narodowych, religijnych i politycznych niepokojów tego czasu.

W rzeczywistości problem jest oczywiście bardziej złożony. Do przychylnego spojrzenia na wczesną sztukę podczas pobytu w Paryżu przygotowały Schlegla uprzednie doświadczenia niemieckie. Ponadto był on jednym z zupełnie nielicznych odwiedzających Luwr, którzy poświęcili uwagę tym właśnie dziełom malarstwa; tych było zresztą w muzeum jedynie kilka jeszcze

¹ Przedruk w: F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. H. Eichner, Paderborn 1959. Zob. także angielskie wydanie E.J. Millingtona, będące samym w sobie ciekawym dokumentem XIX-wiecznego smaku.

² J.W. v. Goethe, *Italian Journey*, London (Penguin) 1970, s. 72.



1. Hans Memling, *Święci Maur, Krzysztof i Idzi*, część środkowa Tryptyku Moreelów, 1484, Groeningemuseum, Brugia [domena publiczna]

przez dekadę po powrocie Schlegla do Niemiec, gdzie jego estetyczne poglądy w coraz większym stopniu zabarwiały się nacjonalizmem³. Co więcej, w samym Paryżu intensywniejsze (choć potem o wiele mniej eksponowane) emocje wywołały w nim standardowe, budzące powszechny podziw, arcydzieła dojrzałego renesansu, choćby obrazy Correggia czy *Przemienienie*, „ostatnie i najcudowniejsze dzieło Rafaela” – nawet jeśli później miały się one znaleźć

³ Abstrahując od Perugina, który jako nauczyciel Rafaela zawsze stanowił wyjątek spośród wczesnych malarzy włoskich, jedynie bardzo niewielu „prymitywów” wystawionych było w Luwrze przed lipcem 1814 roku (po pierwszej abdykacji Napoleona); zob. M.-L. Blumer, *La mission de Denon en Italie (1811)*, „Revue des Etudes Napoléoniennes” 1934, 38, s. 237–257. Mantegni *Madonna della Vittoria*, ściśle związana z historią Francji, została wywieziona z Mantui do Paryża w roku 1797, podobnie z Werony tegoż artysty ołtarz dla kościoła San Zeno. Dzieła Van Eycka i Memlinga, a także Gerarda Davida, zostały zrabowane z Flandrii i potem z Gdańska. W istocie w ciągu całego istnienia Cesarstwa północni „prymitywi” byli liczniej reprezentowani w Musée Napoléon niż ich włoscy odpowiednicy.

w pogardzie wielu spośród tych, którzy mienili się uczniami Schlegla. I chociaż Schlegel wkłada wiele wysiłku, by dokonać generalnego ataku na bolońskich mistrzów XVII wieku, to w ocenie poszczególnych ich dzieł okazuje się zwykle równie im przychylny, jak ogół ówczesnej publiczności. To raczej wzniosły język, jakim opisuje on sztukę wczesnych mistrzów północnych, a nie rewolucyjny zamysł naruszenia *status quo*, nadaje znaczenie jego komentarzom – komentarzom, które natychmiast znajdują oddźwięk w Niemczech, lecz przynajmniej przez pokolenie praktycznie nie oddziałują we Francji i Anglii. Podobnie jak w tak wielu innych sferach, tak i w kwestii smaku artystycznego rewolucja i wojny podzieliły międzynarodową wspólnotę⁴.

W istocie pierwszy ich wpływ zaznaczył się na długo zanim większość ludzi zdała sobie sprawę z istoty wydarzeń. W 1792 roku, gdy Ludwik XVI wciąż jeszcze był królem, choć jego przyszłość rysowała się już niepewnie, Ludwik Filip Józef, głowa drugorzędnej, orleańskiej linii rodziny królewskiej, marzący o tronie dla siebie, a nieświadomy, że sama instytucja monarchii wisi na włosku, sprzedał swoje obrazy, by zyskać środki finansowe dla realizacji politycznych intryg⁵. Była to w tym czasie zapewne najwspanialsza na świecie kolekcja prywatna, a jej wyprzedaż okazała się z pewnością najważniejszym wydarzeniem tego rodzaju, odkąd w roku w 1746 Estowie sprzedali sto największych arcydzieł ze swych zbiorów królowi Saksonii; obrazy z kolekcji orleańskiej były jeszcze wyższej jakości.

Po serii skomplikowanych i fascynujących przygód dzieła zarówno włoskie, jak północne (które sprzedano osobno) znalazły się w Anglii i drogą zakupów trafiły w prywatne ręce. Obrazy włoskie i francuskie zostały nabyte przez spółkę trzech arystokratów, którzy zatrzymali dla siebie, co uznali za najlepsze, resztę zaś odsprzedali, zarabiając na całej transakcji.

Przez kilka miesięcy od końca 1798 roku obrazy te – najbardziej znaczące w całej kolekcji – eksponowane były razem w Londynie, zanim rozproszyły się po różnych miastach i wiejskich rezydencjach. Od czasu rozprzedaży kolekcji Karola I półtora wieku wcześniej nie widziano w Anglii niczego o choćby z grubsza porównywalnych jakości i liczbie – i być może oszołomieniem publiczności tłumaczyć należy fakt, że nie zareagowała ona z takim entuzjazmem, jakiego można by oczekiwać.

⁴ Na temat przewartościowania wczesnej sztuki północnej zob. S. Sulzberger, *La réhabilitation des primitifs flamands 1802–1867*, Brussels 1961.

⁵ Najwcześniejszą i z pewnością najbardziej żywą relację z wyprzedaży kolekcji orleańskiej pozostawił W. Buchanan, *Memoirs of Painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 vols., London 1824, t. 1, s. 1–216.

Jest mi niezmiernie przykro, że nie widziałeś tych obrazów – pisała Mary Berry do przyjaciela w marcu 1799 roku⁶, niespełna trzy miesiące po otwarciu ekspozycji – bo jest to najznakomitszy, ba, jedyny prawdziwy pokaz doskonałości włoskich szkół malarstwa, jaki pamiętam w tym kraju. A ogląda się je wielce komfortowo, bo do Lyceum przychodzi jeszcze mniej ludzi niż do Pall Mall [były to dwie lokalizacje, w których prezentowano obrazy]; bo są to obrazy, dla których nie ma tu ani zrozumienia, ani smaku; ponadto pozbawione są ram; i jeszcze Lyceum leży na uboczu, daleko stąd do Dyde'a i Scribe'a czy Butlera, czy któregoś z wielkich krawców dla kobiet, daleko od Bond St. czy St. James dla mężczyzn⁷.

Wszelako dla pewnej liczby osób doświadczenie wystawy było niezapomniane i nikt nie opisał tego bardziej żywiłowo niż William Hazlitt⁸, w czasie, gdy oglądał wystawę, początkujący jeszcze malarz:

Miejszem mojej pierwszej inicjacji w tajniki sztuki była Galeria Orleańska; w niej uformowałem swój smak i pozostałem mu wierny, toteż jestem nieodwołalnie przedstawicielem starej szkoły w malarstwie. Byłem oszołomiony, widząc zebrane tam dzieła, patrzyłem na nie ze zdumieniem i tęsknym wzrokiem. Mgła zasnuwająca moje spojrzenie rozwiła się, łuski opadły z oczu. Uzyskałem nowy zmysł, nowe niebo i nowa ziemia stanęły przede mną... Dawne Czasy otwarły drzwi do swego skarbcza, Sława stała u ich progu niczym portier. Słyszeliśmy nazwiska Tycjana, Rafaela, Guida, Domenichina, Carraccich – ale widzieć ich twarzą w twarz, być w jednym pokoju z ich nieśmiertelnymi dziełami, było niczym przełamanie potężnego czaru, dawało nieomal efekt nekromancji.

Ten fragment jest tyleż znany, co poruszający, wszelako jedno zdanie wymaga w nim szczególnej uwagi: „w niej uformowałem swój smak i pozostałem mu wierny, toteż jestem nieodwołalnie przedstawicielem starej szkoły w malarstwie”. Wskazuje ono, że wartości egzemplifikowane przez kolekcję orleańską były już w grudniu 1820 roku, gdy Hazlitt pisał swój artykuł, podawane w wątpliwość, chociaż większość ludzi pewnie nie zdawała sobie z tego sprawy. Wpływ wyprzedaży kolekcji orleańskiej – i wielu innych podobnych sprzedaży, jakie miały miejsce w Londynie w tym niespokojnym czasie – był niebываły, jeśli idzie o możliwości, jakie otwierał, i zarazem całkowicie regresywny (jeśli można posłużyć się tym terminem bez pejoratywnych konotacji)

⁶ M. Barry, *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852*, ed. by Lady T. Lewis, 3 vols., London 1865, t. 2, s. 87.

⁷ J. Barry (*Works*, 2 vols., London 1809, t. 2, s. 61–140) opisał obrazy, nie wspomniawszy jednak o wyjątkowości całego wydarzenia.

⁸ W. Hazlitt, *On the Pleasures of Painting*, w: *The Complete Works*, ed. by P.P. Howe, 18 vols., London 1930–1934, t. 8, s. 14.

w sferze angielskiego smaku. Jeszcze dziesięć lat wcześniej było nie do wyobrażenia, by przedstawiciele szlachty i ziemiaństwa mogli dekorować swoje domy w takim samym stylu jak rzymscy, weneccy czy genueńscy arystokraci, których odwiedzali podczas swoich *grand tours*. Nagle stało się to możliwe, wręcz proste, gdy do dyspozycji były pieniądze; i apetyt rósł w miarę jedzenia. Rzesze agentów, handlarzy, niespełnionych artystów i wszelkiego rodzaju awanturników zjechały niczym sępy do Italii, by żerować na tamtejszej szlachcie, zmuszonej do płacenia ogromnych kontrybucji nałożonych przez najeźdźcą armię francuską. Można odnieść wrażenie, że przez ponad dekadę cała Europa, od książąt i generałów po mnichów i pospolitych złodziei, była zaangażowana w jedną wielką kampanię spekulacyjnego handlu sztuką. Król Jerzy III widząc, co się dzieje, komentował z sarkazmem, że cała jego szlachta zmieniła się teraz w handlarzy obrazami⁹. Arcydzieło za arcydziełem napływało do Londynu niewyczerpanym, zdawało się, strumieniem i wkrótce proces ten uznano za naturalny. W apogeum blokady kontynentalnej handlarze, w tym handlarze francuscy, przyjeżdżali do Anglii z towarem, po czym wracali na kontynent dla uzupełnienia zapasów¹⁰. Jednym z nich był na przykład La-

⁹ „Jego Wysokość mówił o mecenacie i stanie sztuk w tym kraju, i sarkastycznie o szlachcie trudniącej się handlem obrazami”; J. Farington, *The Farington Diary*, ed. by J. Greig, 8 vols., London 1922–1928, t. 2, s. 130. Zob. także artykuł w *Annals of the Fine Arts for 1817*, London 1818, gdzie cytuje się króla, który miał powiedzieć: „Nie wiem, w czym rzecz, ale nigdy wcześniej *gentleman* wysłany do Italii w sprawach publicznych nie wracał jako *handlarz obrazami*”. *Annals* wracały do tego tematu wielokrotnie. Do gentlemanów-handlarzy sztuką tego czasu mieli się zaliczać: Arthur Champernowne, wielbny Holwell Carr, Sir Simon Clarke, George Hibbert, Sir Gregory Page Turner i wielu, wielu innych.

¹⁰ Najbardziej niezwykłym pośród tych handlarzy był pośledni malarz Férréol Bonne-maison; opis niektórych jego działań w tych latach można znaleźć w: *Letters addressed to the late Thomas Penrice, Esq., while engaged in forming his collection of pictures 1808–1814*, Yarmouth 1845, s. 115 i n. Jego zapał w restauracji obrazów dla Musée Napoléon miał zadziwić między innymi Davida (J.D. Passavant, *Tour of a German Artist in England, with notices of private galleries, and remarks on the state of art*, 2 vols., London 1836, t. 1, s. 174); później z wielkim powodzeniem opiekował się obrazami księżnej de Berry (P. Angrand, *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris 1972, s. 157–159). Był siostrzeńcem znanego producenta harf Sebastiena Erarda, trudniącego się także na dużą skalę handlem sztuką i z tego tytułu podróżującego wiele między Paryżem a Londynem – choć z ustaleń moich wynika, że zajmował się tym tylko podczas krótkiego okresu po zawarciu pokoju w Amiens, w latach 1802–1803. Szwagrem Erarda był Alexis Delahante, szeroko znany w Anglii handlarz, przyjaciel Lawrence’a i wielu innych prominentnych postaci; z całej rodziny tylko on jeden, zdaje się, pozostał na obczyźnie podczas epoki napoleońskiej i do Francji wrócił dopiero za restauracji (zob. *Letters addressed to the late Thomas Penrice*, s. 28, oraz W.T. Whitley, *Art in England, 1800–1820*, Cambridge 1928). W roku 1810 udało się Le Brunowi sprzedać angielskim handlarzom i kolekcjonerom wiele obrazów, które nabył w Italii

fontaine, zimny, powściągliwy, skryty mężczyzna, przy tym kiepski malarz, który po tym, jak przez piętnaście minut bez przerwy przyglądał się obrazowi, nie był w stanie wydusić z siebie więcej niż „c'est zoli, c'est zoli”. Gdy Bonaparte odmówił mu uiszczenia dostatecznie wysokiej zapłaty za obraz Rembrandta *Chrystus i cudzołożnica*, zaoferowanego do Musée Napoléon, Lafontaine natychmiast przywiózł go do Londynu i tam sprzedał za pięć tysięcy gwinei¹¹.

Najbardziej wiarygodną relację z wydarzeń tego czasu sporządził w roku 1824 William Buchanan, szkocki prawnik, sam w nie głęboko zaangażowany, mający przed sobą jeszcze czterdzieści lat życia, z których wiele poświęcił handlowi sztuką. Jest to najbardziej szczerą książką napisaną gdziekolwiek i kiedykolwiek przez handlarza, za sprawą włączonych doń oryginalnych dokumentów oraz listów wymienianych przez Buchanana z jego agentami znakomicie zdająca sprawę z tej intratnej i podniecającej działalności; rozkoszą było wtedy kolekcjonować sztukę, być handlarzem – znaczyło dostąpić samego nieba. Wielka liczba ujawnionych ostatnio prywatnych listów pisanych przez i do niego pokazuje wszelako jasno, że naszkicowany przez niego obraz zarówno kolekcjonerów, jak handlarzy jest nie dość jeszcze barwny¹².

Smak, jeśli słowo to implikuje dobry gust, odgrywał niewielką rolę w tych skomplikowanych transakcjach, bo przez wiele lat bardzo trudno było, jeśli tylko dysponowało się dostateczną kwotą, nie załapać się na zakup jakiegoś słynnego arcydzieła. W gruncie rzeczy na tym to wszystko polegało. Malarz

i Hiszpanii (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 251). Można podać przykłady wielu innych podobnych transakcji przeprowadzonych w okresie największych zmagañ wojennych.

¹¹ Zob. Ch. Roehn, *Physiologie du Commerce des Arts, suivie d'un traité sur la Restauration des Tableaux*, Paris 1841, s. 98–100, oraz nekrolog Lafontaine'a w: *L'Artiste*, 1834 (2), I^{re} serie; także N. MacLaren, *National Gallery Catalogues – The Dutch School*, London 1960, s. 306. Le Brun, który twierdził, że obraz został sprzedany w Londynie za cztery tysiące funtów, dodawał natychmiast (J.-B.-P. Le Brun, *Choix des Tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808*, Paris 1810, s. 57), że „ce prix ne doit pas être regardé comme une base, mais une fantaisie”.

¹² Listy te, adresowane do jego współpracownika, pana Stewarta, przechowywane są w National Library of Scotland w Edynburgu. Jestem niezmiernie wdzięczny p. Hugh Brigstocke'owi, który aktualnie przygotowuje je do publikacji, za zwrócenie na nie mojej uwagi. Ponieważ edycja ta nie jest jeszcze gotowa, w kolejnych przypisach określę je jako: Buchanan, *Letters*. Na temat Buchanana – poza tą korespondencją i własną jego książką – zob. jego nekrolog w *Art-Journal*, 1864, s. 131–132; F. Herrmann, *The English as Collectors*, London 1972; oraz C. Clark, *In search of Buchanan*, „Scottish Art Review” 1968, XI(4), s. 27–29.

James Irvine, mieszkający w Italii współpracownik Buchanana, pisał, że „potwarza w mniejszej skali to, co z takim profitem robili kupcy kolekcji orleańskiej... Za kilka tysięcy funtów można pozyskać parę dobrze znanych dzieł pierwszej jakości, z których jedno można wybrać dla siebie, resztę sprzedać, rekompensując sobie wszelkie wydatki”¹³, po czym z całym naciskiem podkreślał, że oferuje do zakupu „wyłącznie obrazy najwyższej urody i sławy”¹⁴. Wykorzystując tego rodzaju okazje udało się brytyjskiej arystokracji zdobyć renomę kulturalnej elity.

Kim byli ci kolekcjonerzy? Starzejący się Duke of Bridgewater, którego wybitny zmysł do interesów potwierdzały nieprawdopodobnie dochodowe inwestycje w wydobywanie węgla i budowę kanałów i który zakupił Iwią część kolekcji orleańskiej, nie zdążył jeszcze rozpakować antyków, które przywiózł był z odbytej pół wieku wcześniej włoskiej *grand tour*¹⁵; faktem jest jednak, że nabycie obrazów orleańskich rozbudziło w nim późno rozkwitłą pasję do sztuki – ku uciesze przyjaciół, „gdyż skłoniło go to do uprawiania długich spacerów po swych galeriach i salach”¹⁶.

Drugi Lord Berwick, który kupił zapewne najpiękniejszy pojedynczy obraz z kolekcji orleańskiej, Tycjana *Porwanie Europy*, podczas swojej *grand tour* sprzed kilku lat był tak mało zainteresowany sprawami artystycznymi, że w kwestii urządzania swej nowo wybudowanej rezydencji w Attingham zdał się całkowicie na swego opiekuna i towarzysza podróży, wielebnego E.D. Clarke’a, który pisał z Rzymu w 1792 roku, że „[Lord Berwick] pozwolił mi, jeśli idzie o malarstwo i rzeźbę, podążać za moim własnym smakiem”¹⁷.

W rzeczy samej, pośród ludzi, którzy od połowy lat 90. XVIII wieku zaczęli obwieszać ściany swych galerii i salonów najpiękniejszymi arcydziełami, jakie kiedykolwiek namalowano, znaczny odsetek stanowiły postacie zupełnie nowe w historii angielskiego kolekcjonerstwa. Obrazy Tycjana i Rafaela, Correggia, Rubensa i Guida dołączyły do starych portretów rodowych i scen myśliwskich, do których dotąd ograniczały się ich artystyczne zasoby. Oczywiście, były wyjątki. Jeszcze przed rewolucją ludzie tacy jak Sir Abraham Hume, późniejszy autor pierwszej anglojęzycznej monografii poświęconej Tycjanowi oraz nabywca jednego z pięknych dzieł tego malarza (il. 2), a także wielu innych arcydzieł z kolekcji orleańskiej, okazywali namiętną i popar-

¹³ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 86–87.

¹⁴ Buchanan, *Letters*, 11 czerwca 1802.

¹⁵ Zob. *Dictionary of National Biography*.

¹⁶ Farington, *The Farington Diary*, t. 2, s. 72: 13 stycznia 1803.

¹⁷ Rev. E.D. Clarke, *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke*, London 1824, s. 99–100.



2. Tytjan, *Śmierć Akteona*, ok. 1559–75, National Gallery, Londyn [domena publiczna]

tą znanostwem miłość do sztuki¹⁸; podobnie jak William Beckford, Richard Payne Knight i inni. Jednak ogólnie rzecz biorąc, postaci odgrywające kluczowe role w kulturalnym życiu Anglii w ostatniej tercji XVIII wieku pozostawały teraz na marginesie. Być może przyczyną był brak wolnego miejsca na ścianach, być może wielki wzrost cen; z pewnością natomiast do starych rodów arystokratycznych dołączyli teraz zamożni bankierzy i kupcy rosyjskiego, holenderskiego i niemieckiego pochodzenia – John Julius Angerstein, Hope'owie, Baringowie.

¹⁸ Jak można wnosić na podstawie jego interesujących zapisków odnośnie do własnej kolekcji zachowanych w bibliotece Victora & Albert Museum w Londynie (Reserve V 19). Zob. także G.F. Waagen, *Works of Art and Artists in England*, 3 vols., London 1838, t. 2, s. 201–207.

Prywatnie Buchanan traktował ich wszystkich, starych i nowych, z iro- niczną pogardą. „Hrabia Wemyss” – „stary lubieżnik” – ma szczególny pociąg do nagich piękności i dość środków na podorzędziu, by je kupować”, pisał do swego londyńskiego agenta w 1803 roku; a komedia jego usiłowań, by sprzedać temuż arystokracie – który nabywał znakomite obrazy na długo przed nar- odzeniem Buchanana – rzekomą *Wenus Van Dycka* rzuca ostrzejsze i bar- dziej realistyczne światło na handlowe sztuczki tego czasu niż to dotąd było wiadome¹⁹.

Kwalifikacje Buchanana były zupełnie znikome. Nigdy nie był w Italii i choć potem chętnie się, że sprowadził do Anglii sławny obraz Tycjana *Bachus i Ariadna*, w rzeczywistości nie słyszał o nim do momentu, gdy po raz pierwszy mu go zaoferowano, i nie miał pojęcia, jak on wygląda²⁰. Jego źródła informacji były wielce przypadkowe i powierzchowne, nawet jak na ówczes- ne standardy; bardziej polegał na literaturze podróżniczej niż dostępnych grafikach. Nie miało to jednak żadnego znaczenia w obliczu osiągniętych zy- sków, zwłaszcza że miał Buchanan wszystkie inne talenty niezbędne skutecznemu handlarzowi: połączenie idealizmu i praktycyzmu, które podsu- nęło mu pomysł ofiarowania narodowi jakichś trzydziestu czy czterdziestu arcydzieł, wsparty kalkulacją, że jeśli rząd odrzuci tę ofertę i tym samym okazję do założenia Galerii Narodowej – a był niemal pewien, że odrzuci – to jego gest podbije ceny oferowanych przez niego obrazów²¹; pragnienie infor- mowania się u źródła, które kazało mu rywalizować z Le Brunem w poszuki- waniach aukcyjnych katalogów i zainstalować „szpiega” w domu aukcyjnym Christie’s²²; fantazję, która skłoniła go do zwrócenia się do amerykańskiego ministra Jamesa Monroe z sugestią, że ten może być zainteresowany zaku- pem obrazów do nowo założonej galerii w Filadelfii, pomimo tego, że „Ame- rykanie lubią kredyty i są cholernymi płatnikami”²³; wyrachowanie, które skłoniło go w 1804 roku do zorganizowania wyprzedazy swoich obrazów „zanim nastąpi próba inwazji, która przerzedzi szeregi londyńskiej klasy wojskowej”²⁴.

¹⁹ Postaci siódmego hrabiego Wemyss (1723–1808) poświęconych jest wiele listów Bu- chanana, zob. zwłaszcza listy z 23 grudnia 1803, 22 lutego 1804, 5 i 9 marca 1804, 4 maja 1804. Bardziej aktualny i wyważony obraz kolekcjonerstwa Wemyssa w: *Pictures from Gosford House lent by the Earl of Wemyss and March*, National Gallery of Scotland 1957; D. Carritt, *Pictures from Gosford House*, „Burlington Magazine” 1957, 99(655), s. 343–344.

²⁰ Buchanan, *Letters*, 27 stycznia 1804.

²¹ Buchanan, *Letters*, 9 lutego 1803.

²² Buchanan, *Letters*, 26 maja 1802.

²³ Buchanan, *Letters*, 2 lutego 1804.

²⁴ Buchanan, *Letters*, 11 lutego 1804.

Ale poza tym wszystkim, Buchanan rozumiał rzecz najważniejszą: prawdziwą władzę mają nie sami kolekcjonerzy, lecz ich doradcy. Tylko Sir George Beaumont, pisał, kupuje całkowicie z własnej inicjatywy²⁵. Pozostali polegają na radach – a rady pochodzą od artystów, toteż przede wszystkim tych należy skorumpować. Nie było nic niezręcznego w tym słowie, używanym zupełnie otwarcie w korespondencji²⁶, choć trzeba zaznaczyć, że pewnych formalności należało dochować²⁷. Zdobycz najważniejszą, której schwywanie przedstawiało zresztą najmniej trudności, stanowią prezydent Królewskiej Akademii Benjamin West – „Doktor West, ten uczony, oświecony konował, który potrafi przekonać niektórych ludzi, że białe jest czarne i *au contraire* – że czarne jest białe”, jak w prywatnych zapiskach charakteryzował go Buchanan²⁸ (w drukowanej wersji książki ograniczył się jednak tylko do informacji, że „świętej pamięci p. prezydent West zwykł był mawiać do właściciela [kolekcji obrazów włoskich pana Daya], że po zwiedzeniu jego pokoi przy Brook Street, w których kolekcja się wówczas znajdowała, maszerował do domu z poczuciem, jakby stał się o kilka cali wyższy”²⁹).

Wkrótce potem Buchanan wystąpił z propozycją, na ogół dobrze przyjętą, subsydiowania najbardziej wpływowych postaci w Akademii Królewskiej³⁰. Służyło to raczej obmawianiu konkurencji (na punkcie której Buchanan był cokolwiek paranoiczny) niż trosce o własny interes, który takich zabiegów w gruncie rzeczy nie wymagał. Prawdą jest, jak zobaczymy w następnym rozdziale, że wiele lat wcześniej brytyjscy artyści jako jedni z pierwszych docenili malarzy spoza kanonu wyznaczanego przez ortodoksyjny smak: Thomas

²⁵ Buchanan, *Letters*, 24 lutego 1804.

²⁶ Zob. na przykład: Buchanan, *Letters*, 31 stycznia 1804: „Wiesz, że West ma wiele do powiedzenia w kwestii trafiających na rynek obrazów *wysokiej wartości* dzieł Poussina czy Parmigianina; a jedynym pewnym sposobem rozbudzenia *jego* zainteresowania jest łapówka i korupcja – ale trzeba się nimi posługiwać bardzo delikatnie”.

²⁷ Buchanan, *Letters*, 24 lutego 1804: „Jeśli spotkasz Coswaya, powiedz mu, że mam rysunek Rubensa, o którym wspominałem mu dawno temu i który chętnie sprzedam mu przy pierwszej okazji. Możesz też powiedzieć, że sam nie jestem kolekcjonerem rysunków; to powinno wystarczyć za wyjaśnienie, dlaczego jestem gotów odstąpić mu go tak łatwo”.

²⁸ Buchanan, *Letters*, 8 maja 1804.

²⁹ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 9.

³⁰ Krótka lista najbardziej prominentnych artystów-doradców – którzy często sami byli znaczącymi kolekcjonerami – oraz ich klientów niech będzie świadectwem ich istotnej roli w kształtowaniu ówczesnego smaku: Sir Thomas Lawrence, R.A. (John Julius Angerstein), Richard Cosway, R.A. (markiz Stafford), Henry Tresham, R.A. (William Beckford i Sir Richard Worsley), Henry Walton, R.A. (Lord Fitzwilliam). Tradycja sięgała oczywiście daleko wstecz; w poprzedniej generacji Sir Joshua Reynolds pełnił podobne usługi dla księcia Rutland, a Jacob More dla Lorda Abercornia.

Patch i Reynolds, Flaxman i Romney wykazywali zainteresowanie, a czasem wręcz entuzjazm wobec prymitywów. Teraz jednak widok bardziej konwencjonalnych arcydzieł, którymi obwieszono były ściany angielskich domów aukcyjnych, szybko wzbudził w akademikach na powrót bardziej tradycyjne sympatie. Któż, pytałem retorycznie pod koniec poprzedniego rozdziału, chciałby kupić Botticellego, skoro dostępny był Guido Reni? Z większym emocjonalnym zaangażowaniem pytanie to mógłby zadać artysta i handlarz William Young Ottley, który w 1811 roku nie był w stanie sprzedać Botticellego *Mistycznych narodzin*, pozyskanych przez siebie z kolekcji Aldobrandinich w Rzymie z górą dekadę wcześniej³¹.

Przykład Ottleya wskazuje, że garstka bardziej niezależnych artystów, handlarzy i kolekcjonerów nadal wykazywała zainteresowanie bardziej ekscentrycznymi zjawiskami³², jednak ogólnie rzecz biorąc smak brytyjski – dobrze to czy źle – skłaniał się, jak smak Hazlitta, „nieodwołalnie ku starej szkole w malarstwie”.

Także wielu Włochów profitowało z turbulencji epoki: malarz i handlarz Vincenzo Cammuccini współpracował aktywnie ze swymi brytyjskimi odpowiednikami i w konsekwencji pozyskał tak znakomite arcydzieła renesansu jak *Uczta bogów* Tycjana i Belliniego (il. 3)³³. Teodorowi Lechiemu z Bresci,

³¹ M. Levey, *Botticelli and Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, 23(3–4), s. 298.

³² Najbardziej znanym pośród nich był Wiliam Roscoe z Liverpoolu, znawca dziejów Medyceuszów, który aktywnie uczestniczył w angielskim życiu publicznym i kulturalnym; o jego kolekcji „prymitywów”, a także innych podobnych kolekcjach w tym czasie, zob. M. Compton, *William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives*, „Liverpool Bulletin” 1960–1961, 9, Walker Art Gallery Number, s. 26–51. Chociaż Roscoe kupił kilka znakomitych arcydzieł, zwłaszcza Simone Mariniego *Młodego Chrystusa odnalezioneego przez rodziców w świątyni* oraz *Pietę* Ercole Robertiego (oba dzisiaj w Walker Art Gallery w Liverpoolu), sam nigdy nie był w Italii, a jego zainteresowanie wczesnymi obrazami wynikało z pobudek czysto historycznych.

³³ Dwanaście lat po śmierci artysty, w roku 1856, kolekcja Camucciniego została zakupiona przez czwartego księcia Northumberland; do dziś zachowany jest w Alnwick – obok wielu pochodzących z niej obrazów – jej kompletny rękopiśmienny inwentarz. Obok *Uczty bogów*, dziś w Waszyngtonie, uwagę XIX-wiecznej publiczności przyciągał zwłaszcza Claude’a Lorraina *Port morski* (M. Röthlisberger, *Claude Lorrain – The Paintings*, 2 vols., London 1961, t. 1, s. 124), nadal w Alnwick (zob. na przykład: A. Constantin, *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence 1840, s. 237–239). Ten ostatni obraz został zakupiony z kolekcji Barberinich w roku 1798; rok wcześniej Camuccini i jego brat, za pośrednictwem angielskiego handlarza Alexandra Daya, kupili w Londynie Tycjana *Ucztę bogów* i *Bachus i Ariadnę* (zob. C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Venetian School*, London 1959, s. 104, oraz J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956,

który rozpoczął publiczną aktywność jako jakobin, skończył jako bohater Risorgimento, a w kampanii roku 1798 walczył po stronie Francuzów, mieszkańcy Città di Castello ofiarowali Rafaela *Zaślubiny Dziewicy*³⁴. Inny sprzymierzeniec Francuzów, za swą postawę nagrodzony za napoleońskiego reżimu szeregiem lukratywnych stanowisk i wysokich tytułów, pochodzący ze starej ferraryjskiej rodziny markiz Gian Battista Costabili, rozpoczął w tym czasie gromadzenie wspaniałej kolekcji dzieł dawnych mistrzów, zwłaszcza artystów pochodzących z jego rodzinnego miasta³⁵. Tymczasem patron Costabiliego, wicekról Italii, Eugeniusz Beauharnais, stworzył w Mediolanie i Wenecji galerie obrazów, które spełniały międzynarodowe standardy na długo przed powrotem do Włoch dzieł zrabowanych wcześniej przez Francuzów³⁶.

W gruncie rzeczy, jeśli mierzyć zyski wedle ówczesnych standardów, jedynymi, którzy nie skorzystali z sytuacji, byli sami Francuzi. I nie ma w tym żadnego paradoksu. W całej Italii, w Niemczech i Niderlandach ładowano na statki i muły arcydzieła – *Apolla Belwederskiego* i *Przemienienie Rafaela*,

s. 78–79). List Jamesa Irvine'a do Buchanana z 22 grudnia 1804 roku (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 159) wyraźnie wskazuje, że w tym czasie Camuccini wciąż współpracował ściśle z angielskimi handlarzami, mimo konfliktu z Sir Simonem Clarkiem. W 1826 roku administracja papieska dokonała przeglądu kolekcji Camucciniego celem sporządzenia listy obrazów, których wywóz powinien być wzbroniony (F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762–1834) – son oeuvre et son temps*, 2 vols., Lille 1939, t. 2, s. 567). Zdaje się, że Camuccini szeroko udostępniał swoją kolekcję (A. Constantin *cit.*), ale niechętnie zgadzał się na kopiowanie należących do niej obrazów (E. Malins, *Samuel Palmer's Italian Honeymoon*, London 1968, s. 94). Chociaż usiłował ponoć przekonać papieża do zakupu jego kolekcji jako całości (C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Rome 1875, s. 282), pozostał zasadniczo zawsze marszandem-amatorem, a w jego nekrologu w *Bulletin d'Alliance des Arts* (1844–1845, t. III, s. 107) stwierdza się, że „il vendait beaucoup de vieux tableaux, qu'il restaurait et droguait avec infiniment d'adresse”.

³⁴ Pełna dokumentacja tego niezwykłego wydarzenia w: F. Lechi, *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia – storia e documenti*, Firenze 1968, s. 10 i n.

³⁵ Na temat kariery Costabiliego (1756–1841) zob. C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954, s. 143–154, oraz wstęp do wydanego w Bolonii w 1858 roku katalogu aukcyjnego jego księgozbioru (wyprzedaż miała miejsce w Paryżu, począwszy od 18 lutego 1858 roku). Należy wielce żałować, że jego obrazy zostały zinwentaryzowane dopiero w roku 1838 (przez Laderchiego), bo ogromną ich część stanowiły dzieła XV-wieczne i byłoby bardzo interesujące wiedzieć, kiedy Costabili je zakupił i tym samym w jakim zakresie był pionierem zamiłowania do wczesnych obrazów. Niewątpliwie lokalny patriotyzm stanowił istotną motywację dla zakupów prac Tury, Costy i innych przedstawicieli szkoły ferraryjskiej, ale w kolekcji znajdowały się również dzieła „prymitywów” z innych ośrodków włoskich; w czasach Laderchiego kolekcja Costabiliego z pewnością uznawana była za szczególnie „prerafaelowską” i „purystyczną”.

³⁶ Zob. C. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.



3. Tycjan i Giovanni Bellini, *Uczta bogów*, 1514/1529, National Gallery of Art, Waszyngton [domena publiczna]

Gody w Kanie Galilejskiej Veronesego i *Wenus Medycejską* – by przywieźć je do Paryża i pokazać w wielkim muzeum organizowanym przez Vivant-Denona. Pierwsze wielkie łupy trafiły do Luwru w tym samym roku, w którym kolekcja orleańska opuściła Palais Royal. I choć było to wydarzenie bez precedensu, prawie tak samo zadziwiające jest, że tak niewiele z tych łupów, prawie nic wedle przyjętych standardów, trafiło w prywatne ręce.

Przez niemal dwadzieścia lat Francuzi dominowali w większości Italii. Rzesze artystów, żołnierzy i dyplomatów wszystkich politycznych opcji, wielu wyposażonych w szczegółowe instrukcje, przemierzały Półwysep, by rekwirować arcydzieła w imieniu wielkiego muzeum centralnego w Paryżu oraz, pośrednio, drugorzędnych galerii tworzonych w głównych miastach prowincjonalnych. Wielu spośród tych agentów było kolekcjonerami lub zachęciło się do kolekcjo-

nerstwa w obliczu możliwości, które zdawały się przed nimi otwierać. A jednak, jeśli porównamy to, co wpadło w ich ręce, z tym, co zostało przeszmuglowane do Anglii, dysproporcja jest uderzająca. Kontrola czynników zwierzchnich była tak skuteczna, że niemal wszystko, co wedle dominującego smaku uznawano za wysokiej jakości, trafiło do oficjalnego miejsca przeznaczenia – Paryża.

Płądrowanie prywatnych pałaców i kolekcji było na ogół surowo wzbronione; francuskim komisarzom wkraczającym do Neapolu w 1799 roku polecono, by traktować takie zbiory jako „święte”³⁷. Były przerażające wyjątki w Rzymie, Weronie i gdzie indziej, ale zdarzały się one stosunkowo rzadko; spontaniczny rabunek koncentrował się nadto na monetach i medalach, srebrach i meblach, zawsze bardziej narażonych, bo silniej niż obrazy przemawiających do wyobraźni żołnierzy w czasie zmagania wojennych³⁸. Przypadki kradzieży musiały być wszelako częstsze, niż to wynika z jakichkolwiek raportów; świadczy o tym smutna historyjka z kwietnia roku 1811: oto Madame de Sousa wybrała się na jeden z przybrzeżnych bulwarów na zakupy w towarzystwie mieszkającego wówczas w Paryżu kardynała Albaniego i ten wybuchnął nagle płaczem, gdy zaferowano mu kupno *Madonny* Sassoferrata zrabowanej z Villa Albani³⁹.

Nawet Anglicy przyznawali, że włoskie kolekcje prywatne wyszły relatywnie niezubożone w wyniku bezpośredniego rabunku Francuzów, zauważając przy tym, że arcydzieła sprzedawane w Londynie opuściły Rzym w konsekwencji brutalnej francuskiej presji fiskalnej wywieranej na przedstawicieli szlachty⁴⁰.

Oczywiście ucisk fiskalny i innego rodzaju opresje mogły działać w interesie Francuzów w takim samym stopniu, w jakim służyły Brytyjczykom, działo się tak jednak zadziwiająco rzadko i przynosiło, nawet mimo podejmowanych starań, dalece niezadowalające rezultaty. Za przykład niech posłuży Charles-Jean-Marie Alquier, którego karierę można uznać za typową dla tego czasu: deputowany, królobójca, *commisaire aux armées*, dyplomata

³⁷ Zob. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 306.

³⁸ Włoska literatura dotycząca francuskich rabunków (w odróżnieniu od „legalnych” konfiskat) jest bardzo obszerna, ale nie podjęto dotąd wysiłku zebrania jej i rzetelnego przestudiowania. Na temat wypadków w Weronie zob. Bourrienne, *Mémoires*, 10 vols., Paris 1831, t. 1, s. 182–188 (*Dilapidations en Italie*); wiele innych przypadków opisanych zostało w: Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 262, 288–290 i in.

³⁹ List p. de Sousa do hrabiny Albany z 10 kwietnia 1811 roku w: L.-G. Pélissier, *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany (1806–1824) – lettres mises en ordre et publiés, avec une portrait*, Paris 1902, s. 96. Bohaterem anegdoty był kardynał Giuseppe Andrea Albani (1750–1834), syn księcia Soriano i Donny Marianny Cybo Malaspiny, który większość epoki napoleońskiej spędził we Francji, zob. *Dizionario Biografico degli Italiani*.

⁴⁰ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 1–3.

w Hiszpanii i Italii, baron Imperium, wygnaniec, wreszcie szanowany weteran. Podczas pobytu w Italii na początku stulecia robił co mógł dla zbudowania kolekcji arcydzieł. Najśłynniejszym jego nabytkiem był tak zwany *Autoportret* na płótnie Michała Anioła, który okazał się (pomimo entuzjazmu malarzy Wicara i Ingresa) niczym więcej niż kopią dość powszechnie znanego prototypu zapewne autorstwa Jacopina del Conte; zakupił również *Autoportret* Tycjana, niewielką replikę *Madonny wśród skał* Leonarda oraz obrazy innych malarzy, sława nazwisk których równała się jedynie niepozorności rzeczywistych ich twórców⁴¹.

Nieco większy sukces odniósł inny kolekcjoner tego samego typu, również *commissaire* w armii francuskiej w Italii, Jean-Pierre Collot, który w Rzymie przy wyborze obrazów mógł polegać na radzie najwybitniejszego miejscowego historyka sztuki. Stanowisko Callota gwarantowało mu wstęp do najwspanialszych rzymskich pałaców, lecz to, co z nich wy dobył, nie przedstawiało się imponująco: wątpliwa (choć, przyznać trzeba, bardzo sławna) *Rzeź niewiastek* Poussina z pałacu Aliterich, wątpliwy Guido Reni z pałacu Colonnów, jeszcze bardziej wątpliwy Leonardo od Barberinich oraz typowi „Andreowie del Sarto”, „Tycjani” i „Barocciowie”⁴².

Warto w celach poznawczych zestawzić te dość mizerne osiągnięcia z losem obrazu prawdziwie znaczącego, który wpadł w tym czasie w prywatne ręce francuskie. Gdy w roku 1799 generał Clauzel, adiutant-generał armii francuskiej w Italii, otrzymał jako prezent od króla Sardynii *Kobietę chorą na puchlinę wodną* Gerarda Dou (il. 4), obraz przez lata przyrównywany do

⁴¹ Na temat włoskich obrazów Alquiera, które trafiły następnie do kolekcji Chaix d'Est Ange, zob. J. du Teil, *La collection Chaix d'Est-Ange, „Les Arts”* 1907, Juillet, s. 1–37. „Michelangelo” został obszernie omówiony przez P. Garnaulta, *Les Portraits de Michelange*, Paris 1913, s. 154 i n. Steinman miał o nim wysokie zdanie, ale Tolney, ostatni z ekspertów, jacy wypowiedzieli się o nim, uznał go za kopię; obecne miejsce przechowywania obrazu jest nieznanne.

⁴² Zob. katalog wyprzedaży kolekcji Collota (29 marca 1855) z wypisami z listów pisanych do niego przez Seroux d'Agincourt; także: M. Lamy, *La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730–1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, „Revue de L'Art ancien et moderne” 1921, 39, s. 169–181 i 1921, 40, s. 182–190. *Salome „Leonarda”* z kolekcji Barberinich jest prawdopodobnie tożsama z obrazem przypisywanym warsztatowi Cesare da Sesto, dziś w National Gallery w Londynie (2485), względnie jest jego kopią. Poussin znajduje się w Petit Palais w Paryżu. Bardziej od Collota skuteczny w pozyskiwaniu ważnych obrazów, choć ewidentnie mniej tym od niego zainteresowany, był generał Moreau, przez pewien czas posiadacz *Powołania św. Alojzego Gonzagi* Guercina, skonfiskowanego z kościoła teatynów w Guastalla w 1805 roku, a następnie, po odwołaniu Moreau do Paryża, przejętego przez jego następcę, generała Junota; zob. E. Fahy, F. Watson, *The Wrightsman Collection*, vol. V: *Paintings, Drawings, Sculpture*, New York 1973, s. 118.



4. Gerard Dou, *Kobieta chora na puchlinę wodną*, 1663, Musée du Louvre, Paryż [domena publiczna]

najsłynniejszych arcydzieł Rafaela i Poussina, najwyraźniej poczuł się w obowiązku ofiarować tak sławne dzieło do świeżo utworzonego muzeum w Paryżu, gdzie jego przybycie powitano z największym entuzjazmem⁴³.

Przy innych okazjach spotykamy francuskich *commissaires* sprzedających swoim angielskim wrogom obrazy najbardziej podziwianych mistrzów, jak Rafaela *Wizję rycerza* czy Guercina *Aniołów opłakujących martwego Chrystusa*, które to dzieła z włoskich kolekcji trafiły do Londynu za pośrednictwem Francuzów⁴⁴.

Za chwilę zobaczymy, że powstało wiele kolekcji dzieł włoskich stworzonych w tych latach przez Francuzów, ale jeśli spojrzymy na nie przez pryzmat dominującego wówczas smaku, to jest smaku angielskich nabywców dzieł z kolekcji orleańskiej oraz francuskich agentów pozyskujących obrazy do Musée Napoléon, to okażą się one, z dwoma wyjątkami, mało istotne. Owe dwie wyjątkowe kolekcje powstały z inicjatywy osób blisko związanych z samym Napoleonem – jego wuja, kardynała Fescha, oraz młodszego brata Lucjana, z którym skłócił się w 1803 roku.

Choć posiadamy całkiem sporo informacji odnośnie do zawartości znamienitych kolekcji stworzonych przez tych dwóch ludzi, nie dziwi nas bynajmniej, że choć obaj ochoczo prezentowali swoje obrazy, nie byli skłonni wspominać o ich proveniencji oraz okolicznościach i czasie ich pozyskania; jest doprawdy zdumiewające, jak wiele obrazów, uznawanych dziś zaajsłynniejsze w świecie arcydzieła, po raz pierwszy odnotowanych zostało właśnie w ich kolekcjach. Wiemy, że już w 1803 roku Fesch posiadał „wielką liczbę obrazów, dobrych, złych i przeciętnych, w większości małych, z których wiele pozostało niezawieszonych, opartych o ściany”⁴⁵, wydaje się wszelako mało prawdopodobne – sądząc po lekceważącym tonie wypowiedzi angielskiego artysty, któremu zawdzięczamy te informacje – by były już wówczas wśród nich owe nadzwyczajne arcydzieła dojrzałego renesansu i baroku, które póź-

⁴³ H. van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948, s. 59.

⁴⁴ Wydaje się, że szczególnie bliskie kontakty z angielskimi handlarzami miał *commissaire* Reboul, choć niezwykle trudno ustalić, kiedy je nawiązał; zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 248, a także: C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools (excluding the Venetian)*, London 1962, gdzie wskazuje się na inną proveniencję obrazu Rafaela; oraz: D. Mahon, *Guercino – catalogo critico dei dipinti*, Bologna 1968, s. 56, nr 23. Za sprawą francuskiego *commissaire* do Londynu miała też trafić z Hiszpanii *Madonna della Tenda* Rafaela (dziś w Monachium); zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 278.

⁴⁵ B. Greathead, *An Englishman in Paris – 1803*, ed. by J.P.T. Bury and J.C. Barry, London 1953, s. 124.

niej przyciągały tak wiele uwagi. Większość z tychże, choćby *Ukrzyżowanie* Rafaela, musiał Fesch nabyć – co zdumiewające – już po upadku Napoleona, gdy mieszkał w Rzymie jako wygnaniec⁴⁶; szczegółowe rozważania odnośnie do tej kolekcji odłożmy do kolejnego rozdziału.

Chociaż chronologię zakupów Lucjana znamy lepiej⁴⁷, śledzenie meandrów jego kolekcjonerskiej kariery wymagałoby zapewne więcej cierpliwości niż można tego z czystym sumieniem wymagać od jakiegokolwiek badacza. Ten dziwny i błyskotliwy człowiek, który umożliwił bratu karierę, a następnie skłócił się z nim tylko po to, by stanąć znów u jego boku podczas stu dni, większość wojny spędził w Italii i Anglii; jego miłość do sztuki była tak autentyczna i poparta dobrym gustem, jak przebiegłe były jego działania⁴⁸. Jego saturniczny wygląd utrwałała większość wiodących artystów epoki, w tym Fabre, Canova i, przede wszystkim, Ingres, którego portret rodziny Lucjana stanowi jedno z najbardziej zachwycających rysunkowych dzieł w tym gatunku w całej historii sztuki⁴⁹. Szczęśliwie próżność Lucjana obejmowała jego kolekcję w takim samym stopniu, jak jego wygląd⁵⁰, toteż grafiki, które kazał sporządzić na podstawie wielu posiadanych przez siebie obrazów (zapewne mając na względzie sprzedaż tychże w razie finansowych trudności) pozwalają nam nie tylko zidentyfikować znaczną ich liczbę, ale także wyrobić sobie przybliżony pogląd na czas ich pozyskania⁵¹. Lucjan otoczył się doradcami artystycznymi; malarz Guillon Lethière służył mu pomocą, gdy przy okazji pierwszej misji zagranicznej, posel-

⁴⁶ *Ukrzyżowanie*, dziś w National Gallery w Londynie, zakupił Fesch w 1818 roku z księcia S. Domenico w Città di Castello, mieście szczególnie obfitującym w skarby sztuki (C. Gould, *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools*, s. 158–159).

⁴⁷ Pewną liczbą obrazów z kolekcji Lucjana opisał szczegółowo Schlegel podczas swego pobytu w Paryżu w 1802 roku.

⁴⁸ Na temat życiorysu Lucjana zob. F. Piétri, *Lucien Bonaparte*, Paris 1939; tamże, na s. 155 oraz 180–181, omówienie, wszelako nie zawsze dokładne, jego kolekcji. Oprócz tomu grafik reprodukcyjnych dysponujemy relacją z aukcji oraz listą wystawionych na sprzedaż obrazów, sporządzoną przez Buchanana (Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 269–287) – przy czym wielkim rozczarowaniem było, że Lucjan wycofał ze sprzedaży około dwudziestu najszlachetniejszych obrazów (Hazlitt, *The Complete Works*, t. 18, s. 84–89). Podobnie złe wrażenie zrobił wiele lat później, przy wyprzedaży kolekcji swego wujecznego dziadka kardynała Fescha, syn Lucjana, wykupując wiele spośród najlepszych arcydzieł.

⁴⁹ Zob. A. Mongan, *Ingres Centennial Exhibition 1867–1967*, Harvard University 1967, nr 11 i 33.

⁵⁰ Zob. dokumenty odnośnie do portretów Lucjana sporządzonych przez Fabre'a, a także grafik z jego kolekcji w: P. Marmottan, *Les Arts en Toscane sous Napoléon – La Princesse Elisa*, Paris 1901, s. 284 i n.

⁵¹ *Choix de Gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte – cent quarante deux gravures*, London 1812.

stwa do Madrytu w 1801 roku, zakupił znaczną liczbę obrazów. Był pośród nich najpiękniejszy Velázquez, jaki opuścił Hiszpanię od czasu, gdy w XVII wieku do Wiednia wysłane zostały portrety Habsburgów (il. 5)⁵².



5. Diego Velázquez, *Kobieta z wachlarzem*, ok. 1640, Wallace Collection, Londyn [domena publiczna]

⁵² Wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne, choć nie sposób tego tymczasem dowieść, że obrazy hiszpańskie wyszczególnione w katalogu kolekcji Lucjana zostały zakupione podczas tego pobytu, a nie, jak sugeruje Ilse Hempel Lipschutz (*Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press 1972, s. 42), za pośrednictwem marszałka Sebastianiego.

Był to dobry początek – po którym nastąpiła seria kolejnych znakomych zakupów Lucjana. Wiemy, że przed rokiem 1812 posiadał tak piękne obrazy jak Lotta *Portret rodziny*, którego wcześniejszych losów nie znamy, a także cieszące się wielką sławą dzieła przypisywane Rafaelowi oraz Annibale Carracciemu. Szczególnie interesujący w kontekście niniejszych rozważań jest fakt, że Lucjan zakupił te obrazy najpewniej nie podczas pełnienia oficjalnej funkcji we francuskiej armii czy służbie dyplomatycznej, ale gdy mieszkał w Italii jako wygnaniec z woli swego wszechmocnego brata. Źródła pozyskania niektórych spośród najslawniejszych arcydzieł, jak Poussina *Rzeź niewiniątek* czy Sofonisby Anguissoli *Gry w szachy* (il. 6), także mówią wiele o ograniczonej naturze francuskiego kolekcjonerstwa w tym okresie.

Księżę Vincenzo Giustiniani, dziedzic dwóch sławnych kolekcji antycznych marmurów i (w większości) XVII-wiecznego malarstwa, był jednym z wielu przedstawicieli rzymskiej arystokracji, którzy ucierpieli poważnie



6. Sofonisba Anguissola, *Gry w szachy*, 1555, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

w następstwie rewolucyjnych i wojennych niepokojów⁵³. Od pierwszych lat XIX stulecia było wiadomo, że jego kolekcje są przeznaczone do sprzedaży, toteż już w 1804 roku Lucjan począł zakupywać niektóre z najlepszych antyków i obrazów, w tym Honthorsta *Chrystusa przed wielkim kapłanem*, by wkrótce nabyć dzieła wspomniane powyżej⁵⁴. Wprawdzie powiodło się Giustinianiemu dość szybko sprzedać rzeźby, zajęło mu kilka lat nim w osobie paryskiego handlarza Bonnemaïsona (który przez większość wojny pielęgnował kontakty ze swymi angielskimi klientami) znalazł kupca na sto pięćdziesiąt obrazów; wszelako Bonnemaïson nie był w stanie – choć znajdowały się w kolekcji dzieła takie jak *Anioł zwycięski* Caravaggia czy *Portret architekta* Lotta (wówczas przypisywany Tycjanowi) – sprzedać żadnego z nich aż do roku 1815, gdy trafiły one w ręce króla Prus⁵⁵.

Gdy William Buchanan odbywał swą pierwszą powojenną podróż na kontynent, ze zdziwieniem stwierdził, że „przez cały okres wojny nie powstała, jak się zdaje, żadna kolekcja prawdziwie znacząca”⁵⁶. Nie było w słowach Buchanana wiele przesady, jeśli wziąć pod uwagę, czym dla niego była kolekcja

⁵³ F. Boyer, *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin 1969, s. 225–234.

⁵⁴ Zob. list Irvina do Buchanana z 30 czerwca 1804 w: Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 154.

⁵⁵ Zob. L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, „Burlington Magazine” 1960, 102(682), s. 21–27, 102(684), s. 92–105, 102(685), s. 135–148 + 159. Nie wszystkie obrazy trafiły do Berlina; nie w każdym wypadku możliwie jest dokładne prześledzenie aktywności Bonnemaïsona w tej sprawie.

⁵⁶ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 301. Buchanan, który zapewne nie widział kolekcji Fescha ani innych zbiorów wzmiankowanych w kolejnym przypisie, robi wyjątek dla kolekcji cesarzowej Józefiny oraz Talleyranda, „obojga uznawanych za osoby publiczne”. Wątpliwe, by z taką charakterystyką Józefiny zgodził się Vivant-Denon, cesarzowa przedstawiała bowiem ogromną trudność dla organizacji Musée Napoléon, za swą prywatną własność uznając to, co on uznawał za własność państwową. Spektakularnym przykładem takiego zachowania, była sytuacja z roku 1807, gdy generał Lagrange, chcąc uczynić zadość obyczajowi rozpowszechnionemu wśród oficerów szukających przychylności na dworze, „podarował” Józefinie 36 arcydzieł z galerii w Kassel, które Vivant-Denon zarekwirował był dla muzeum. Napoleon pozwolił Józefinie je zatrzymać i koniec końców największym przegrany okazał się elektor heski, bo po roku 1815 obrazy zostały uznane za własność prywatną (zostały sprzedane carowi Aleksandrowi I) i jako takie nie podlegały restytucji; zob. J. Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973, s. 179–181; Ch. Saunier, *Les Conquêtes Artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902, s. 78–79; A.P. de Mirimonde, *Les dépenses d'art des Impératrices Joséphine et Marie-Louise*, „Gazette des Beaux-Arts”, 6^{ème} période, 50, 1957, s. 89–107; oraz S. Grandjean, *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964. Talleyranda kolekcja obrazów flamandzkich i holenderskich została ukształtowana przez Le Bruna, a w 1817 roku sprze-

„prawdziwie znacząca”. Fesch i Lucjan Bonaparte jako jedyni Francuzi byli w stanie pozyskać uznane włoskie arcydzieła, których ogromna większość wywieziona została do Luwru; gdy w 1817 roku Buchanan przybył do Paryża dzieła te były już w rozproszeniu⁵⁷. O ileż więcej, musiał sobie pomyśleć, uzyskałby on, gdyby stały przed nim takie możliwości, jakie otwały się przed jego francuskimi konkurentami. O ileż więcej, musiał przyznać, rzeczywiście *uzyskał* dla angielskich kolekcjonerów mimo braku tych możliwości!

Oczywiście łatwiej było kupować dzieła, które nie cieszyły się zainteresowaniem rządu, choćby bardzo wczesną lub bardzo późną sztukę włoską (ku której się niebawem zwrócimy); a nawet w obrębie dojrzałego renesansu, co stwierdzamy z pewnym zdziwieniem, były dziedziny mniej poważane, jak rysunek i rzeźba⁵⁸. To w tych obszarach bystry kolekcjoner francuski mógł osiągnąć znakomite rezultaty. Najbardziej fanatyczny i zdradziecki artysta

dana – w wyniku intryg godnych jej właściciela – Buchananowi za pośrednictwem Bonne-maisona; zob. Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 345–348.

⁵⁷ Jeszcze dwie kolekcje dawnych mistrzów (w znaczeniu nadawanym temu terminowi przez późnoosiemnastowieczny smak) powstały w tym czasie w Italii i muszą tu zostać odnotowane. Obie należały do osób, które nie tylko – inaczej niż grasujący tam żołnierze – spędziły na Półwyspie wiele lat, ale nadto należały do rodzinnego kręgu Bonapartych. Książę Eugeniusz Beauharnais (1781–1824), pasierb cesarza i wicekról Italii, nabył wielką liczbę obrazów dla siebie, swych przyjaciół (w tym pani de Sousa, zob. Pélissier, *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany*, s. 98), a także, podczas pobytu w Mediolanie, dla Brery. Były wśród nich dzieła najwyższej jakości i rangi, jak Św. Hieronim Guercina (w Moskwie) czy *Wniebowzięcie* Guido Reniego (w prywatnej kolekcji w Szwajcarii), zakupione przez niego do spółki z państwem w 1811 roku ze słynnej kolekcji Sampierich w Bolonii (zob. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, s. 36 i 86; Mahon, *Guercino*; oraz D.S. Pepper, *Guido Reni's Early Style: His activity in Bologna, 1595–1601*, „*Burlington Magazine*” 1969, 111[797], s. 475); niestety pierwszy ilustrowany katalog kolekcji Beauharnaisa został opublikowany wiele lat później, gdy obrazy należały do jego syna, księcia Leuchtenberg (którym to tytułem obdarzył Eugeniusz Bonaparte). Ponieważ ten katalog przynosi bardzo niewiele informacji o proveniencji obrazów, trudno jest przy obecnym stanie wiedzy stwierdzić, które z nich nabył Eugeniusz, gdy był u władzy. Hubert w zwięzły, ale znakomity sposób pisze o artystycznych upodobaniach poszczególnych członków rodziny Bonaparte w Italii. Uznany malarz François-Xavier Fabre (1766–1837), który zastąpił Alfieriego w roli kochanka hrabiny Albany i spędził trzydzieści lat we Florencji, był blisko związany z Lucjanem Bonaparte (którego portret namalował). W roku 1825 uczynił pierwszą z dwóch donacji obrazów dla swego rodzinnego miasta Montpellier; znajdują się one tam nadal w muzeum noszącym jego imię. Dar składał się z 224 obrazów (a także rysunków i rzeźb), ale ponieważ Fabre nabywał dzieła przez całe życie, trudno stwierdzić z całą pewnością, do jakiego stopnia wykorzystywał on przy zakupach związku z reżimem napoleońskim. Dzieła były nieraz wysokiej jakości, ale oczywiście nie do porównania z posiadanymi przez jego patrona, Lucjana.

⁵⁸ Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 1, s. 239 i 270.

tego czasu, Jean-Baptiste Wicar, przez wiele lat działający jako agent pozyskujący w Italii obrazy do paryskiego muzeum, zaś po upadku imperium jeden z najbardziej krzykliwych rzeczników ich restytucji, został oskarżony o kradzież około siedmiu dzieł znanych malarzy do swojej kolekcji⁵⁹; nie sposób ich wyśledzić, ale to, co wiemy o jego kolekcji w ogóle, sugeruje, że nie były to dzieła najwyższej jakości. Gdy jednak zwrócimy się ku posiadanym przez niego rzeźbom i rysunkom, znajdziemy wśród nich odpowiedniki największych malarskich arcydzieł włoskiej sztuki, jakie trafiały w tym czasie do Londynu⁶⁰.

Że to właśnie brak możliwości w o wiele większym stopniu niż jakakolwiek przemiana smaku stanowił przeszkodę dla francuskich kolekcjonerów prywatnych, potwierdzają znakomicie wyniki kampanii hiszpańskiej, diametralnie odmienne od wyników kampanii włoskiej. Ponawiane próby przejścia na rzecz Musée Napoléon najlepszych obrazów hiszpańskich i obcych ze zbiorów królewskich i innych kolekcji madryckich ponosiły fiasko ze względu na opóźniające się sukcesy wojenne, a także na fakt, że król Józef, brat Napoleona, życzył sobie zachować je dla siebie. Tymczasem osoby prywatne wszelkiego autoramentu, i to w większej liczbie Francuzi niż Anglicy, byli w stanie nabyć najwspanialsze skarby sztuki w, nazwijmy ją: konwencjonalnym guście. Najbardziej powierzchowny rzut oka wystarczy, by wydobyć różnicę w stosunku do Italii. Sam Józef, gdy zmuszony został do ucieczki z Hiszpanii, zabrał ze sobą nie mniej niż pięć obrazów atrybuowanych Rafaelowi, wspańskiego Tycjana i wiele innych arcydzieł. Murat, w czasie, gdy pełnił funkcję dowódcy wojskowego w Madrycie, zakupił kilka znakomitych obrazów renesansowych z kolekcji Manuela Godoya, Księcia Pokoju, w tym Correggia *Szkołę miłości*⁶¹. Szczególną skutecznością w swych działaniach wykazał się w tych strasznych czasach samowoli duński minister w Madrycie, hrabia Bourke, któremu udało się pozyskać jedną z najsłynniejszych madonn Rafaela (il. 7), a także cztery wielkie obrazy Rubensa z klasztoru nieopodal Madrytu⁶².

⁵⁹ Ibidem, t. 1, s. 319 oraz t. 2, s. 575, gdzie mowa o obrazach.

⁶⁰ Zob. J. Gere, *William Young Ottley as a collector of drawings*, „British Museum Quarterly” 1953, June, 18(2), s. 44–53, oraz R.W. Scheller, *The case of the stolen Raphael drawings*, „Master Drawings” 1973, 11(2), s. 119–137.

⁶¹ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 18. Zob. inwentarz kolekcji Godoya z 1818 roku w: J. Pérez de Guzmán, *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, „La España Moderna” 1906, año 12, núm 140, s. 95–126. Nie wynika z niego bynajmniej, które obrazy, poza Correggiem, zostały zabrane przez Murata.

⁶² Na temat *Madonny Alba* (dziś w National Gallery of Art w Waszyngtonie) oraz Rubensa *Triumfu Eucharystii* z Loeches (wcześniej w kolekcji Grosvenora, dziś w Luwrze i Sarasocie) zob. Passavant, *Tour of a German Artist in England*, t. 1, s. 149 oraz Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 222 i n. Nawet w świetle standardów epoki zabranie tych ob-



7. Rafael, *Madonna Alba*, ok. 1510, National Gallery of Art, Waszyngton [domena publiczna]

Lista osób, które odniosły korzyści z kampanii hiszpańskiej jest zaiste długa⁶³; w tym miejscu wystarczy wspomnieć tylko najświetniejszą z nich – marszałka Souлта⁶⁴. Jego rabunkowa działalność objęła wiele słynnych dzieł uznanych mistrzów, jak Tycjan czy Van Dyke, ale także jeden z pierwszych wielkich zespołów malarstwa hiszpańskiego, jakie opuściły kraj – i ta ostat-

razów wbrew woli miejscowej ludności, za to z pomocą francuskich bagnetów, angielskich pieniędzy i duńskiego immunitetu dyplomatycznego, wydaje się wyjątkowo niemoralne, choć Buchanan opisuje całą sprawę z dumą. Także Bourke wysłał do Anglii dwa małe pejzaże z ludzkim sztafażem „Velazqueza”, obecnie przypisane przez Lopez-Reya (nr 164–64) jego „drugorzędnemu naśladowcy”. Zob. także: Mrs. Jameson, *Companion to the most celebrated private galleries of art in London*, London 1844, s. 313.

⁶³ Zob. na ten temat materiały zebrane przez Lipschutza.

⁶⁴ Grabieże Souлта spotkały się z oburzeniem ze strony jego kraj, a także – najbardziej gwałtownym – Forda.

nia okoliczność czyni go, retrospektywnie, ważną postacią w dziejach smaku. Pośród obrazów hiszpańskich ogromną większość stanowiły – i jako jedyne przyciągnęły uwagę publiczności w owym czasie – dzieła Murilla, już przed rewolucją dobrze osadzonego w międzynarodowym panteonie wielkich mistrzów; niedługo potem Soult sprzedał je za ogromne kwoty kolekcjonerom angielskim. Faktem jest jednak, że trafiło się Soultowi zagarnąć również obco wyglądające dzieła mniej znanych artystów jak Alonso Cano i Zurbaràn. Jego metody pozyskiwania dzieł były wszelako tak osobliwe, że trudno przypisywać wybór tych arcydzieł jakiemuś szczególnie wczesnemu, ekscentrycznemu smakowi do sztuki hiszpańskiej.

Jeszcze mniejsze było zapotrzebowanie na nieznaną sztukę w Anglii. Malarz George Augustus Wallis, „angielski Poussin”, agent Buchanana w Hiszpanii, obserwował zachodzące tam zmiany i – zacytujmy wypowiedź rzucającą światło na ówczesny handel sztuką – „gdy stolica przechodziła w ręce kolejno: Francuzów, Hiszpanów i Anglików, on pozostawał na stanowisku i profitywał z tychże zmian oraz kupował dzieła sztuki dla swojego kraju, starając się, jako człowiek interesu i artysta, pozostawać zawsze w dobrych stosunkach ze wszystkimi stronami”⁶⁵. Jakkolwiek ocenialibyśmy moralne standardy Wallisa, musimy przyznać, że oko miał niezawodne. Wypatrzył El Greca – był w istocie pierwszym obcokrajowcem, który zwrócił na niego uwagę – a także Alonso Cano, Zurbarána i innych malarzy, o których wcześniej nie słyszał, uznawszy ich za „pierwszorzędných artystów, których dzieła są poza Hiszpanią niemal nieznaną... Bogactwo tej szkoły jest ponad wszelkie wyobrażenie, a wszyscy reprezentujący ją malarze są znakomitymi kolorystami”⁶⁶. Dziś jeszcze, po niemal dwóch wiekach, uderza nas to natychmiastowe docenienie Hiszpanów. Tymczasem Sir Thomas Lawrence za nic sobie miał malarstwo hiszpańskie, nawet Murilla i Velazqueza, i apelował do Buchanana, by raczej pozostał przy Tycjanie, Rubensie, Correggiu i Rafaelu⁶⁷.

Ogólnie rzecz biorąc wydaje się, że wielkie niepokoje, jakie przewaliły się przez Europę w latach 1793–1815, zachęciły, a przede wszystkim umożliwiły Anglikom i Francuzom zakupy – czy to z inicjatywy prywatnej czy publicznej i na wielką skalę – obrazów od stuleci cieszących się sławą. Raczkujące zainteresowanie sztuką wczesną lub peryferyjną, rozwijające się wprawdzie powoli, ale stale w latach 80. i 90. XVIII wieku, zostało przytłumione przez tę nagłą i nieoczekiwaną dostępność wielkiej liczby znakomitych i znanych arcydzieł.

⁶⁵ Buchanan, *Memoirs of Painting*, t. 2, s. 205.

⁶⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 229.

⁶⁷ Zob. list Lawrence’a do Penrice’a z 10 stycznia 1810 roku w: *Letters addressed to the late Thomas Penrice*, s. 11–12.

Co najmniej jeden człowiek doświadczył tego na własnej skórze. Gdy Seroux d'Agincourt, potomek francuskiej szlachty, przybył do Italii w roku 1799, by rozpocząć pracę nad wielką historią sztuki włoskiej od jej upadku w następstwie ruiny Cesarstwa Rzymskiego do odrodzenia w wiekach XV i XVI, był bogaty, słynny, zaprzyjaźniony lub zaznajomiony z wieloma ludźmi z artystycznych i uczonych kręgów Europy oraz wyposażony w dość środki, by zatrudnić dziesiątki kopistów do pomocy przy swym gigantycznym przedsięwzięciu; toteż po dziesięciu latach rękopis był gotowy do przekazania wydawcy. Ale wybuchła rewolucja, Seroux d'Agincourt (*fermier-général*) stracił zasoby finansowe i nikt nie był w stanie – ani nie miał w tym dostatecznego interesu – by podjąć się publikacji tak monumentalnej książki na ezoteryczny temat; stąd zaczęła się ona ukazywać dopiero od roku 1811⁶⁸.

Twierdzi się ostatnio (i nie bez racji), że „odkrycia” wczesnej sztuki włoskiej dokonali sami Włosi na długo nim zrobili to Anglicy, Francuzi czy Niemcy, którym na ogół przypisuje się zasługi w tej wielkiej przemianie smaku⁶⁹. Niewątpliwie prawdą jest, że lokalni historycy włoscy, powodowani erudycją bądź patriotyzmem, poruszyli w pierwszej połowie następnego stulecia praktycznie wszystkie kluczowe dla tego zjawiska kwestie – epatując zresztą często raczej retorycznym efektem niż wiedzą. Ale badania lokalnych historyków – jak nazbyt często ma to miejsce i dziś – mają zwykle i lokalny zasięg. I nawet jeśli Seroux d'Agincourt zrobił po prostu użytek z dostępnych materiałów albo w swych poglądach głosił to dokładnie, co najbardziej mu współczesny z Włochów Luigi Lanzi, faktem pozostaje, że to za sprawą jego obficie ilustrowanej *Historii* – i tym samym współpracujących z nim asystentów – włoscy artyści „prymitywni” dali się poznać reszcie Europy.

Seroux d'Agincourt, przyjaciel Bouchera i Fragonarda, Woltera i Madame Geoffrin, miał nie więcej entuzjazmu dla sztuki wczesnych mistrzów niż

⁶⁸ Zob. biografię Seroux d'Agincourta załączoną do pierwszego tomu książki.

⁶⁹ Taka jest myśl przewodnia dobrze udokumentowanej książki Giovanniego Previtaliego *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964. Należy podkreślić, że chociaż zagadnienie zajmuje obecnie wielu badaczy, brakuje pełnego studium na temat „odkrycia prymitywów” (książka Previtaliego koncentruje się na Italii i obejmuje czas do końca XVIII wieku). Istnieją natomiast pożyteczne artykuły poświęcone poszczególnym malarzom czy kolekcjonerom, z których w wielkim stopniu korzystałem. Venturiego *Il Gusto dei primitivi* jest bardzo interesującym esejem omawiającym niektóre aspekty zjawiska z bardzo indywidualnej perspektywy, ale nie jest z pewnością studium historycznym. Raczej wszystko to, a nie prawdziwe przekonanie, powoduje, że badacze zainteresowani zjawiskiem nadal odnoszą się do dwóch artykułów autorstwa von Klenze i Boroniusa, które stanowią wprawdzie wartościowe prace pionierskie i zawierają szereg ciekawych informacji, ale są tak nieaktualne, że mogą wręcz wprowadzać w błąd.

Gibbons, któremu świadomie wiele zawdzięczał⁷⁰, miał wyrozumiałości dla sporów wczesnych chrześcijan. W istocie jego książka miała być po części erudycyjnym ostrzeżeniem przed zagrożeniami, jakie dla kultury wizualnej stanowi cywilizacyjna zapaść. Chociaż podkreślał kluczową rolę indywidualnej obserwacji celem uniknięcia „próżnego teoretyzowania” (*vaines discussions*) w ocenie sztuki ciemnych wieków średnich, jego podejście pozostało zasadniczo (i niemal wyłącznie) socjologiczne. Szukając dróg ucieczki przed nacjonalizmem Vasariego i innych historyków włoskich, którzy w inwazji barbarzyńców widzieli bezpośrednią przyczynę upadku klasycznych wartości, Seroux d’Agincourt (będący bądź co bądź potomkiem tychże barbarzyńców) uznawał raczej dobre i złe rządy, nieważne przez kogo sprawowane, za czynnik determinujący jakości estetyczne. Za upadek standardów winić należało raczej rzymskie zamiłowanie do luksusu niż obcą interwencję. Jedyłą nadzieją pozostawał „oświecony despotyzm” – lecz dla starzejącego się Francuza mieszkającego w Rzymie była to w latach 80. XVIII wielu nadzieja coraz bardziej płonna. Toteż dziwi nas nie tyle fakt, że jego ocena sztuki średniowiecznej była zasadniczo negatywna, lecz to, że zdarzała mu się od czasu do czasu szczerza fascynacja jakimś rzekomo dziwacznym dziełem średniowiecznym, jeszcze dziwniej prezentującym się w graficznej reprodukcji. Weźmy jako przykład jego reakcję na Guida da Siena *Tronującą Madonnę z Dzieciątkiem*, której bardzo wczesne i zupełnie błędne datowanie na rok 1221 wzbudziło taką ekscytację wśród tych, którzy dowieść chcieli, że sztuka kwitła poza Florencją na długo przed Cimabuem i Giottem⁷¹. Sam był może zaskoczony wyrażoną przez siebie pochwałą znakomitej kompozycji, słodczy twarży Dzieciątka, elegancji i szlachetności konturu, nawet koloru⁷². Z jeszcze większym zdziwieniem musiał jednak przyjąć fakt, że otoczony był przez grono młodych uczniów, gotowych brać jego protekcyjną łaskawość znacznie bardziej serio niż kiedykolwiek było to w jego zamiarze.

Zdarzało się często w historii smaku, że uwarunkowania ekonomiczne, dostępność dzieł, obawa przed fałszerstwem i inne okoliczności podobnego rodzaju skłaniały kolekcjonerów czy adeptów sztuki do eksplorowania

⁷⁰ J.B.L.G. Seroux d’Agincourt, *Histoire de l’Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu’à son renouvellement au XVI^e siècle*, 6 t., Paris 1823; *Discours Préliminaire*, Chapitre III.

⁷¹ Kontrowersję podsumowuje i podaje odnoszącą się do niej bibliografię James H. Stubblebine (*Guido da Siena*, Princeton 1964, s. 30–42), który twierdzi, że data 1221 namalowana została znacznie później, podczas renowacji ołtarza, dla upamiętnienia śmierci św. Dominika i założenia zakonu dominikanów w Sienie, które to wydarzenia miały miejsce w tym właśnie roku.

⁷² Seroux d’Agincourt, II, *Peinture*, s. 101.

obszarów uznawanych generalnie za mało interesujące: tak w dużej mierze tłumaczono modę na holenderskie i flamandzkie obrazy gabinetowe w czasach, gdy ta pojawiła się (w opozycji do włoskiego renesansowego malarstwa historycznego) w XVIII-wiecznej Francji. Teraz, trzy ćwierćwiecza później, to w gronie dyplomatów afiliowanych przy francuskim przedstawicielstwie w Rzymie, dla których, jak widzieliśmy, nieosiągalne były „konwencjonalne” arcydzieła, stopniowo rozwinęło się wielkie upodobanie dla obrazów, które Seroux d’Agincourt studiował pilnie, ale z zachowaniem dystansu, przez ponad dwie dekady⁷³.

Na przykład François Cacault, który spędził kilka lat w Italii przed rewolucją⁷⁴, powrócił tam po jej wybuchu (przyjętym bez większych emocji) dla objęcia rozmaitych stanowisk dyplomatycznych. Zwieńczeniem jego kariery było zaangażowanie w negocjacje, które doprowadziły do zawarcia konkordatu; ponieważ jednak nazbyt sprzyjał stronie papieskiej, stracił zaufanie Napoleona i został odwołany do Francji. Brat Cacaulta był malarzem, a on sam, choć dysponował przeciętnymi środkami, był, zdaje się, wręcz obsesyjnym kolekcjonerem. Jego wrażliwość miała lekkie zabarwienie preromantyczne, bo w latach 1799–1804 polecił wznieść dla swej wielkiej kolekcji obrazów specjalne muzeum w otoczeniu dzikiej przyrody („des rivières, des prairies, des bois, des montagnes, tels sont les portiques du musée de M. Cacault”⁷⁵) nieopodal bretońskiego miasta Clisson, które w średniowieczu było areną malowniczych wydarzeń, a niedawno bardzo ucierpiało podczas wojen wandejskich. W tę odległą okolicę ściągnął grono nowoczesnych artystów i malarzy pejzażystów poszukujących nowych wrażeń⁷⁶.

⁷³ Ogólnie na temat zainteresowania Francuzów wczesną sztuką włoską zob. A. Chastel, *Le goût des „Préraphaélites” en France*, w katalogu wystawy *De Giotto à Bellini*, Paris 1956.

⁷⁴ Odwiedził Italię przed 1775 rokiem, a następnie, w roku 1785, został następcą Vivant-Denona w funkcji sekretarza ambasady w Neapolu; zob. E. Richter, *Voyage à Clisson*, wyd. 4, Paris 1823, s. 85. Zob. biogram Cacaulta w *Dictionnaire de Biographie Française*, z odnośnikami do literatury przedmiotu. Książka Richtera jest najbardziej użytecznym źródłem wiedzy o kolekcji i muzeum Cacaulta, bo zawiera kompletne cytaty z innych relacji. Musée Rolin w Autun jest w posiadaniu bardzo emocjonalnych listów Cacaulta i jego brata do Amaury’ego Duvala, dyplomaty, urzędnika w instytucjach artystycznych, wydawcy i uczonego. W większości pochodzą one z lat 1793–1808 i choć były ślone z Italii, praktycznie nie zawierają informacji odnośnie do kolekcji.

⁷⁵ Richter, *Voyage à Clisson*, s. 127–128.

⁷⁶ Ibidem, s. 75 i 125. Zaprzyjaźniony z Cacaultem rzeźbiarz François Leomot nabył zamek w Clisson. Zob. także: Quatremère de Quincy, *Voyage Pittoresque dans le Bocage de la Vendée, ou Vues de Clisson ... publiées par C. Thiénon, peintre; gravées à l’acqua tinta par Piringier*, „Journal des Savants” 1817, s. 418–423.

Ale abstrahując od wyboru tego niezwykłego miejsca, to zapewne raczej brak możliwości nabycia „konwencjonalnych” obrazów niż naturalne inklinacje skłoniły go zakupu, w dość zaawansowanym już wieku⁷⁷, pierwszych obrazów wczesnych mistrzów włoskich (dla których rozwinął następnie autentyczną pasję): badania nad jego zbiorem potwierdzają znakomity smak, ale nie konsekwencję upodobań czy naukowe zainteresowania⁷⁸. Dwa obrazy Georgesa de La Tour, atrybuowane przez niego Murillowi i Seghersowi, wzbudziły zainteresowanie jego kolekcją, w skład której wchodziły prace zarówno Lancreta, jak Neriego di Biccia, zarówno Bouchera, jak Daddiego. Podobnie szerokie spektrum stylistyczne było charakterystyczne dla wielu kolekcji tego czasu⁷⁹, wszystko wskazuje jednak na to, że François Cacault

⁷⁷ Cacault urodził się w roku 1742, zmarł w 1805. Niestety nie sposób ustalić, kiedy kupił owe dwa tysiące obrazów, które – jak słyszymy (Richter, *Voyage à Clisson*, s. 101) – zgromadził w przeciągu ponad trzydziestu lat. Richter twierdzi nadto (s. 127), że miał drugie tyle dzieł, które zostały przejęte wraz z wiozącym je do Francji statkiem przez Anglików i sprzedane w Londynie w 1805 roku. W zakupach Cacault wspierany był przez podziwianego przez siebie artystę Wicara (Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*). Wydaje się niemal pewne, że najwcześniejszych zakupów „prymitywów” dokonał podczas pobytu w Rzymie w latach 1799–1801. Wspominając wiele lat później tę epokę, malarz Granet (Chapitre VI) pisał o Cacaulcie jako „grand amateur de tableaux. Il en avait dans son hôtel une grande quantité qu’il avait achetées à bas prix. Il suffisait qu’ils eussent été peints par de vieux peintres italiens pour qu’ils fussent admirables à ses yeux”.

⁷⁸ Obrazy przechowywane są obecnie w muzeum Nantes, niestety ich nowoczesny katalog nie został dotąd opublikowany.

⁷⁹ Znamienny przykład stanowi kolekcja generała Miollisa, pełnego ogłady oficera, z którego inicjatywy wzniesiono pomnik Wergiliusza w Mantui i który jako gubernator Rzymu wiódł wyrafinowane życie w swej rezydencji, Villi Aldobrandini; zob. Henri Auréas, *Un général de Napoléon: Miollis*, Paris 1961. Madame Récamier drwiła z niego, że Korynnę uważał za nazwę miasta w Italii, ale choć pozostawał pod silnym wpływem handlarzy, jego miłość do sztuki był silna i autentyczna. Polegał wielce na opinii malarzy Graneta i Wicara (Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar*, t. 2, s. 343, 455 i n., 452 i n.); ten ostatni namalował jego portret, sprzedawał mu obrazy i sporządził katalog jego kolekcji (zob. *Indicazione delle sculture, e della Galleria de’ quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814). Ale starczyło Miollisowi fantazji, by zamówić u Ingesa obraz *Tu Marcellus eris* (Wergiliusz czytający Eneidę Augustowi, Liwii i Oktawii; w Tuluzie), pejzaże Didiera Bogueta etc. Nie byłem dotąd w stanie zidentyfikować żadnego spośród trzystu dziewięćdziesięciu posiadanych przez niego obrazów dawnych mistrzów, jest jednak oczywiste, że dzieła najznakomitszych artystów, Rafaela, Poussina, Guido Reniego, były kopiami (i za takie były przez wielu uważane). Z drugiej strony, obrazy włoskich mistrzów barokowych, przypisywane artystom takim jak Francesco de Mura, Giaquinto, Trevisani i Tiepolo, mało poważane w tym czasie, mogłyby okazać się oryginałami, gdyby udało się je wysledzić. Zda się, że Miollis nie przejawiał żadnego zainteresowania wczesnymi obrazami włoskimi,

najbardziej komfortowo czuł się w cieszącym się powszechnym uznaniem centrum.

Tylko że osadzenie się tam nie wchodziło w grę. Znakomicie zdawał sobie z tego sprawę Artaud de Montor, znacznie młodszy kolega Cacaulta, historyk polityki i sekretarz legacji. Osoba prywatna, pisał⁸⁰, nie ma już możliwości stworzenia kolekcji złożonej z autentycznych obrazów Rafaela, Correggia, Tycjana, Guilia Romano, Andrei del Sarto, Carraccich czy Domenichina, tymczasem reprezentatywny zestaw wczesnych obrazów można dostać wcale tanio. Wiele z nich objawi przy tym niespodziewane piękno. Ta myśl nie była nowa – Artaud deklarował zresztą swoje zadłużenie u Seroux d'Agincourta, którego monumentalna *Historia* zaczęła ukazywać się drukiem krótko po tym, gdy wydana została pierwsza edycja jego własnej stosunkowo skromnej broszurki. Rzecz w tym, że on i jego przyjaciele nadali kolekcji bezprecedensowy rozgłos. Nie chodziło tylko o katalog, pełen odniesień do sporu pomiędzy starym a nowym, ale o fakt „otwarcia galerii dla artystów, którzy w wolnym czasie mogli studiować w niej obrazy namalowane w Italii w XII i XIII wieku; nasi najstynniejsi malarze pośpieszyli, by przyjrzeć się im”⁸¹. Nieliczni z nich byli w stanie w pełni pojąć, na jaką drogę wkraczają.

Jestem w pełni świadom, że podkreślam elementy „determinujące” smak w tych latach i próbuję sugerować, że to, co było kolekcjonerską „normą”, zostało zasadniczo ustanowione pół wieku wcześniej i wzmocnione następnie przez polityczne i militarne niepokoje. Odstępstwa od „normy” wynikały głównie z rozważań nad dostępnością dzieł – choć były oczywiście wyjątki. Chciałoby się na przykład wiedzieć więcej o osobowości generała d'Armagnac, który w pełnej Murillów Hiszpanii za słuszne uznał wybrać raczej ołtarz Rogiera van der Weydena i Memlinga⁸².

które mógłby łatwo i tanio pozyskać. Chętnie przysłuchalibyśmy się dyskusjom o sztuce, jakie prowadził on z Seroux d'Agincourtem, częstym swym gościem.

⁸⁰ A. de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808. Zob. także Previtali, *La fortuna dei primitivi*, gdzie o całym tym środowisku kolekcjonerów, a także malarzu Paillocie de Mantalabert, który być może jako pierwszy (1812) komplementował „prymitywów” kosztem Rafaela.

⁸¹ *Magasin Encyclopédique*, 1811, tome IV, s. 449.

⁸² D'Armagnac, jak o tym świadczą katalogi aukcyjne jego kolekcji z lat 1836 i 1837 (Lugt 14418 i 23376), nie gardził bynajmniej Tycjanami, Murillami czy Van Dyke'ami. Posiadany przez niego *Ołtarz z Miraflores* (w Berlinie), w owym czasie przypisywany cieszącemu się większą popularnością Memlingowi, został sprzedany w roku 1836; pełna informacja o jego proveniencji w: Davies, 1972, s. 214. Rzeczywisty Memling – *Tryptyk Floreins* – pozostał w posiadaniu d'Armagnaca do śmierci.

Znacznie bardziej spektakularny był przypadek angielskiego handlarza drewnem Edwarda Solly, który podczas wojen napoleońskich mieszkał w Berlinie i zbił tam wielką fortunę⁸³. Solly, którego kolekcjonerska pasja wybuchła, zdaje się, dość nagle około roku 1811, gdy miał lat trzydzieści pięć, mógł pozwolić sobie na zakup arcydzieł dojrzałego renesansu o jakości podobnej do tej, którą odznaczały się obrazy napływające do Londynu. Do pewnego stopnia rzeczywiście zrobił tradycyjny użytek z otwierających się przed nim możliwości: zakupione przez niego *Madonna z Dzieciątkiem* Rafaela (choć może nieco zbyt wczesna jak na angielski i francuski smak tego czasu), *Portret mężczyzny* Moronego i przede wszystkim wspaniały *Autoportret* Tycjana stanowiłyby znakomity dodatek do którejkolwiek ze współczesnych kolekcji angielskich czy wręcz samego Musée Napoléon. Ale przyznać trzeba, że pozostawały one w cieniu jakichś trzech tysięcy innych obrazów wiszących w berlińskim domu Solly'ego. Botticelli i Cranach, Andrea del Castagno i Rogier van der Weyden: wątpliwe by znaczna część koneserów kiedykolwiek słyszała te nazwiska, nie mówiąc już o chęci zakupu arcydzieł – co Solly czynił na niezrównaną skalę – autorstwa tych mistrzów, ich współczesnych, czy nawet ich poprzedników.

Czy powodowało Sollym – którego intratne przedsięwzięcia biznesowe udokumentowano ostatnio z uznaniem, ale którego osobowość pozostaje dość enigmatyczna – upodobanie do niekonwencjonalnego piękna, którego przedmiot i intensywność były tak wyjątkowe w owym czasie i które czyniłoby go jednym z wielkich pionierów w historii smaku? Być może. Ale są powody, by zachować wstrzeźliwość przed uznaniem tego za pewnik. Ogromną większość obrazów zakupił on – przez około dekadę w liczbie kilku setek rocznie, w tym wielu monumentalnych – za pośrednictwem agentów, nie mając uprzednio możliwości zobaczenia ich; nigdy nie podróżował do Italii, skąd tak wiele z nich pochodziło⁸⁴; a jego nieomal jedyny komentarz poświęcony sztuce – sformułowany, trzeba przyznać, wiele lat później, gdy pracował

⁸³ Opieram się tu praktycznie w całości na serii artykułów Franka Herrmanna z lat 1967–1968, choć niekiedy wyciągam z jego znakomitych badań odmienne wnioski.

⁸⁴ Dowodem na to poniższa rozmowa z przedstawicielem Komisji ds. Wyboru Dzieł Sztuki i Rzemiosła, 1836, par. 1826:

[Przewodniczący Komisji]: Z tego, co Pan mówi, wnoszę, że wiele podróżował Pan za granicę dla studiowania i kupowania obrazów?

[Solly]: Większa część tych obrazów została zakupiona dla mnie przez agentów, zaopatrujących mnie także w dokumenty odnośnie do ich pochodzenia; zachowywałem tylko te obrazy, które zyskały aprobatę komisji w Berlinie (bo kupowałem za radą najlepszych znawców sztuki i profesorów w Berlinie). Ale podróżowałem również, zwłaszcza dla dobrego poznania galerii w Luwrze i Dreźnie".

w Anglii jako handlarz – wskazuje na wyłączone zainteresowanie włoskim renesansem, doskonale zgodne z konwencjonalnymi upodobania i absolutnie różne od tego, co stanowiło o wyjątkowości jego własnej kolekcji, wówczas już zresztą wyprzedanej⁸⁵. Solly deklarował otwarcie, że zachował tylko te obrazy, „które zyskały aprobatę komisji w Berlinie (bo kupowałem za radą najlepszych znawców sztuki i profesorów w Berlinie)”, i nie ma wątpliwości, że przez kilka lat poprzedzających sprzedaż obrazów państwu pruskiemu w roku 1821, nabywał dzieła – autorstwa wczesnych mistrzów niemieckich – które byłyby bardziej akceptowalne dla potencjalnych nabywców niż XV-wieczne obrazy włoskie, stanowiące najbardziej niezwykłą część jego kolekcji. Być może był Solly pierwszym – i najbardziej skutecznym – w długiej linii milionerów, którzy ulegli wpływowi niemieckich historyków sztuki, zdobywających w tym właśnie czasie pozycję dominującą.

Z pewnością „znawcy sztuki i profesorowie w Berlinie” i innych miastach niemieckich z rosnącym entuzjazmem odnosili się do wczesnej sztuki północnej. Schlegel spędził większość czasu w Paryżu w towarzystwie braci Melchiora i Sulpice’a Boisserée, którzy, gdy tylko wrócili do rodzimej Kolonii poczęli budować znakomitą kolekcję dzieł niemieckich i flamandzkich prymitywów, która wkrótce zafascynowała Goethego, a niebawem i resztę Europy – nie tylko ze względu na jej osobliwą zawartość, ale również fakt, że zademonstrowała ona po raz pierwszy w dziejach, jak za sprawą prywatnej kolekcji dawnych mistrzów wizualny wyraz mogą znaleźć ideologia (nacjonalizm) i wyznanie religijne (rzymski katolicyzm).

Konsekwencjami takiej postawy kolekcjonerskiej zajmiemy się w następnym rozdziale⁸⁶, w tym miejscu podkreślić należy, że wkrótce także inni kolekcjonerzy, powodowani odmiennymi niż bracia Boisserée przesłankami, wkroczyli na ścieżkę przez nich wytyczoną. Solly był jednym z nich, innym – kolejny kupiec, Karl Aders⁸⁷. Osiadł on w Londynie, poślubił piękną żonę i za-

⁸⁵ *Arts and Manufactures*, 1836, par. 1824–1877 i zwł. 1841–1848.

⁸⁶ Na temat kolekcji Boisserée zob. E. Firmenich-Richartz, *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916; na temat reakcji Goethego na nią zob. K. Andrews, *The Nazarenes – A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, s. 16.

⁸⁷ Nazwisko Adersa spotykamy często w XIX-wiecznych biografiiach i wspomnieniach, między innymi u Glichrista, Crabba Robinsona, Passavanta, Waagena. Wedle mojej wiedzy, pierwszym nowoczesnym autorem, który podkreślił jego rolę był Goeffrey Grigson. Praktycznie wszystko, co dotąd wiadomo o Adersie, zawiera bardzo użyteczna kompilacja M.K. Josepha, na której w wielkim stopniu się opieram. Wiele spośród obrazów Adersa znajduje się dziś w londyńskiej National Gallery. Po wyprzedaniu kolekcji pewną liczbę obrazów nabył Joseph Henry Green (1791–1863), chirurg, który studiował w Berlinie i był w kontakcie z Tieckiem i Bunsenem, szczególnie blisko związany z Coleridgem.

prezentował grupie zainteresowanych angielskich artystów i pisarzy wielką liczbę północnych obrazów, spośród których najbardziej prominentne miejsce zajmowała kopia *Ołtarza Gandawskiego* Van Eycka (którego kilka oryginalnych paneli zakupił Solly). Lista przyjaciół i znajomych Adersa robi wrażenie i obejmuje Crabba Robinsona, Coleridge'a, Wordswortha, Lamba, Landora, Flaxmana, Lawrence'a, Linnella, Warda, Danby'ego, Stotharda i Blake'a; praktycznie wszyscy oni wykazywali fascynację Adersa kolekcją dawnych mistrzów. Lamb posunął się tak daleko, że żałował, iż „znalazło się w niej kilka obrazów włoskich”, i nawet Sir George Beaumont i Samuel Rogers, których smak skłaniał się zasadniczo (choć niewyłącznie) ku starej szkole w malarstwie, byli pod wrażeniem posiadanych przez Adersa dzieł Boutsy, Gerarda Davida i Memlinga – co niewątpliwie odegrało rolę w rozbudzeniu fascynacji kulturą niemiecką, stanowiącej tak istotną cechę angielskiego życia intelektualnego we wczesnym wieku XIX.

Jeśli niektórzy kolekcjonerzy odstępili od dotychczasowych konwencji pod wpływem uwarunkowań rynkowych, inni zaś ze względów ideologicznych, człowiek, który w znacznym stopniu był przyczyną jednych i drugich reakcji, pozostawał bodaj największym nowatorem całego tego okresu.

Dominique Vivant-Denon wykazywał się wielkim zaangażowaniem dokonując zakupów dla Musée Napoléon⁸⁸ i choć przesadą byłoby twierdzić za pewnym autorem⁸⁹, być może inspirowanym przez samego Denona, że ten nigdy nie wykorzystał zajmowanego stanowiska dla wzbogacenia swojej własnej kolekcji (która, zgodnie z tą opinią, powstała przed jego nominacją na oficjalne posady i pozostawała zamknięta przez dwadzieścia lat), prawdą jest, że Denon, jak i inni Francuzi tego czasu, niewiele miał do pokazania znaczących obrazów renesansowych i barokowych. Podobnie jak Wicar posiadał rysunki najznakomitszych i najśłynniejszych mistrzów⁹⁰, najlepsze jego obrazy reprezentowały jednak obszary niecieszące się bynajmniej zainteresowaniem przeciętnego konesera z wczesnego wieku XIX; były to znakomite dzieła Memlinga i Fra Angelica, Breughla młodszego, Fragonarda, Domenica Tiepola i, przede wszystkim, Watteau (il. 8)⁹¹.

⁸⁸ Ostatnia biografia autorstwa Chatelaina odwołuje się do wielu wcześniejszych świadectw, choć nie uwzględnia wartościowych materiałów opublikowanych w: C. Gould, *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965.

⁸⁹ C. Harmand, *Manuel de l'Amateur des Arts dans Paris, pour 1824*, Paris 1824, s. 162.

⁹⁰ Faktem jest, że wielką część tychże, podobnie jak znakomite grafiki, zakupił przed nominacją na dyrektora muzeów francuskich.

⁹¹ Głównymi źródłami informacji odnośnie do kolekcji obrazów Denona są: katalog aukcyjny z roku 1826, spisany przez A.N. Pérignona [Lugt 11164], oraz samego Vivant Denona *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recu-*

Choć eksponowaną pozycję zdobył w okresie Cesarstwa, był Vivant-Denon człowiekiem XVIII wieku. Urodzony w roku 1747 był o siedemnaście lat młodszy od Seroux d'Agincourta (którego poznał przed rewolucją⁹²) i niemal równoczesny François Cacaultowi (który zastąpił go na stanowisku sekretarza francuskiego poselstwa w Neapolu). Życzliwy i zarazem bezwzględny, prowadził bogate życie towarzyskie i cieszył się zaufaniem kolejno Ludwika XV, Ludwika XVI, Robespierre'a, Napoleona i Ludwika XVIII; zaiste, jak na człowieka o takiej władzy i prestiżu, narobił sobie zaskakująco niewielu wrogów. Sam był uzdolnionym grafikiem, podróżował wiele po Europie i Egipcie. W pewnym momencie życia wydawał się zdecydowany napisać wielką historię sztuki świata. Zamierzenie to pozostawało w zgodzie z encyklopedycznym duchem XVIII wieku, ale zamysł Denona, by oprzeć się w nim wyłącznie na własnych zbiorach, a nie na tych, które gromadził dla państwa, był oryginalny, brawurowo ambitny i śmiało demonstrował zakres jego szerokich zainteresowań. Zainspirowany zapewne przez nieśmiałe pierwsze próby z roku 1795, a w jeszcze większym stopniu przez działania Seroux d'Agincourta i członków francuskiej kolonii w Rzymie, wpadł w 1807 roku na pomysł, zrealizowany rzeczywiście kilka lat później, zakupu dla Musée Napoléon niewielkiej, ale znaczącej grupy włoskich „prymitywów”, celem udokumentowania rozwoju malarstwa aż po renesans⁹³. Z myślą o swych własnych zbiorach przyjął postawę znacznie większej otwartości. Artefakty, którymi wypełnił sześć pokoiów w swym mieszkaniu przy Quai Malaquais, obejmowały dzieła

*illis par le Baron Vivant Denon, ancien directeur des Musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux, décrits et expliqués par Amaury Duval, 4 vols., Paris 1829, gdzie zawartych jest kilka reprodukcji obrazów (obok rysunków, rzeźb i wszelkiego rodzaju innych obiektów). Choć kolekcję wspomina się w studiach poświęconych Denonowi, nie powstało dotąd nowoczesne opracowanie na jej temat. Dzieła, które wspominam, to u Pérignona: nr 6 – Memlinga (u Pérignona jako Antonella) *Portret medaliera* (w Musée des Beaux-Arts w Antwerpii); nr 41 – Fra Angelica dwa panele ze *Zwistowaniem* (u Pérignona jako *Nawiedzenie*; w kolekcji Forda w Detroit; zob. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1952, s. 197 i fig. XXXVI, gdzie opisany jako „przypisywany Fra Angelico”); nr 65 – Brueghla Młodsze [?] (u Pérignona jako Brueghel Starszy) *Weselny taniec* (jedna z licznych wersji obrazu z kolekcji Johna G. Johnsona w Filadelfii); nr 153 – Fragonarda *Ofiara róży* (w kolekcji prywatnej; zob. G. Wildenstein, *The Paintings of Fragonard*, London 1960, nr 497); nr 50 – Domenica Tiepola (u Pérignona jako Jean-Baptiste Tiepolo) *Edukacja infantki Hiszpanii i Parmy* (w Londynie, wcześniej w Bischoffsheim; zob. A. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, nr 286–287); nr 187 – Watteau *Gilles* (w Luwrze).*

⁹² Chatelain, *Dominique Vivant Denon*, s. 51.

⁹³ Boyer, *Le Monde des Arts en Italie e la France*, s. 12 i 185–186; Blumer, *La mission de Denon en Italie (1811)*.



8. Jean-Antoine Watteau, *Gilles (Pierrot)*, 1718–1719, Musée du Louvre, Paryż [domena publiczna]

wszystkich cywilizacji i epok, od Chin po Peru, od czasów archaicznych po współczesność⁹⁴. Po wojnie, gdy wznowił działalność kolekcjonerską i począł zamawiać ryciny do zamyślanej przez siebie wielkiej historii sztuki, zapraszał do siebie gości między innymi z Anglii – pomimo gorliwości, z jaką próbował przeciwstawić się rozproszeniu *jego* Muzeum podczas kampanii angielskiej⁹⁵. „Apartamenty barona Denona zawierają najbardziej osobliwe, rozmaite i wyjątkowe zbiory sztuki i starożytności spośród kolekcji wszystkich osób prywatnych w Paryżu”, zanotował jeden z owych gości⁹⁶.

Wybitne nowatorstwo Denona wynikało nie tyle z wszechstronności jego kolekcji i intelektualnego zainteresowania jej historycznym znaczeniem, lecz z autentycznego zamiłowania, którym zdawał się obdarzać dzieła nawet najbardziej obce konwencjonalnemu smakowi. W niedokończonych notatkach odnośnie do budowania swojej kolekcji pisał⁹⁷, że od dzieciństwa żywił dla sztuki „raczej kult niż podziw” i że „nie miałem innego celu, niż zaspokoić mój własny smak, i innych planów finansowych, niż kupowanie rzeczy pięknych. Zawsze byłem zdania, że kupujących rujnuje nabywanie miernoty”. Chociaż zmarł zanim zdołał napisać swą *Historię*⁹⁸, jego wytrwałe poszukiwania „rzeczy pięknych” i entuzjazm, z jakim się do nich odnosił i jakim potrafił zarażać nawet najbardziej niespodziewanych gości – Frances Lady Shelley uznała „zmumifikowaną nogę egipskiej księżniczki za piękną”⁹⁹, zaś Thomas Dibdin „nie mógł oderwać się” od portretu, który uznał za dzieło Antonella da Messi-

⁹⁴ Harmand, *Manuel de l'Amateur*, s. 161–163; Vivant Denon, *Monuments des Arts du Dessin*.

⁹⁵ Zob. Rev. Thomasa Frognaila Dibdina (*A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany*, 3 vols., London 1821, t. 2, s. 453–468) bardzo ciekawy opis kolekcji; przy tej samej, co on okazji, oglądało kolekcję dwudziestu dwóch Anglików!

⁹⁶ Lady Morgan, *France*, 4th edition with additional notes, 2 vols., London 1818, t. 2, s. 98–113, gdzie obszerna relacja z wizyty.

⁹⁷ Vivant Denon, *Monuments des Arts du Dessin*, t. 1, s. 21–25.

⁹⁸ Cztery pierwsze, wspaniale ilustrowane tomy *Monuments des Arts du Dessin*, opublikowane cztery lata po śmierci Denona, w roku 1829, zostały wydane przez jego bratanika Brunet-Denona (który sam był znakomitym kolekcjonerem i na wyprzedazy zbiorów swego wuja nabył niektóre spośród najlepszych obrazów; zob. *L'Artiste*, 1835 (I), tome 9, s. 142) i Amaury'ego Duvala. Pośród papierów Duvala zachowanych w Musée Rolin w Autun (K⁸ 30) znajduje się korespondencja między tymi dwoma ludźmi, której przebadanie mogłoby przynieść wartościowe rezultaty. *Monuments* najpewniej zdają sprawę z poglądów Denona, ale nie dają należytego wyobrażenia o jego polocie i przenikliwości, o których świadczą relacje wielu jego gości.

⁹⁹ F. Lady Shelley, *The diary of Frances Lady Shelley 1787–1817*, ed. by her grandson Richard Edgumbe, 2 vols., London 1829–1842, t. 1, s. 128: 5 sierpnia 1815.

na¹⁰⁰ – czyniły jego postawę typową raczej dla wieku XIX niż XVIII. Osobom młodszym od siebie o pokolenie był w stanie zaprezentować nie tylko *Apolla Belwederskiego* i *Przemienienie* Rafaela, ale również pokusy młodości i dojrzałości, świeżość i dekadencję, prostotę i egzotyzm, najdalsze peryferie konwencjonalnego gustu; i za takim właśnie pięknem gonić mieli wkrótce artyści i kolekcjonerzy wszelkiej maści – by w końcu zburzyć gmach Smaku w takiej postaci, w jakiej ten niegdyś został wzniesiony.

Przełożył Michał Mencfel

BIBLIOGRAFIA

- Andrews K., *The Nazarenes – A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964
- Angrand P., *Le Comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris 1972
- Barry J., *Works*, 2 vols., London 1809
- Barry M., *Extracts of the Journals and Correspondence of Miss Berry from the year 1783 to 1852*, ed. by Lady Theresa Lewis, 3 vols., London 1865
- Beaucamp F., *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762–1834) – son oeuvre et son temps*, 2 vols., Lille 1939
- Blumer M.-L., *La mission de Denon en Italie (1811)*, „Revue des Etudes Napoléoniennes” 1934, 38, s. 237–257
- Bourrienne Louis-Antoine Fauvelet de, *Mémoires*, 10 vols., Paris 1831
- Boyer F., *Le Monde des Arts en Italie e la France de la Révolution et de l’Empire*, Turin 1969
- Buchanan W., *Memoirs of Painting, with a chronological history of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 vols., London 1824
- Carrit D., *Pictures from Gosford House*, „Burlington Magazine” 1957, 99(655), s. 343–344
- Chastel A., *Le goût des „Préraphaélites” en France*, w: *De Giotto à Bellini* [exh. cat.], Paris 1956
- Chatelain J., *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973
- Choix de Gravures à l’eau forte, d’après les peintures originales et les marbres de la galerie de Lucien Bonaparte – cent quarante deux gravures*, London 1812
- Clark C., *In search of Buchanan*, „Scottish Art Review” 1968, XI(4), s. 27–29
- Clarke E.D., *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke*, London 1824
- Compton M., *William Roscoe and Early Collectors of Italian Primitives*, „Liverpool Bulletin” 1960–1961, 9, Walker Art Gallery Number, s. 26–51

¹⁰⁰ Dibdin, *A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France*, t. 2, s. 457–459. *Portret medaliera*, reprodukowany przez Dibdina, jest w rzeczywistości autorstwa Memlinga, dziś w Antwerpii; zob. przyp. 91.

- Constantin A., *Idées Italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Florence 1840
- Dibdin T.F., *A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany*, 3 vols., London 1821
- Fahy E., F. Watson, *The Wrightsman Collection*, vol. V: *Paintings, Drawings, Sculpture*, New York 1973
- Falconieri C., *Vita di Vincenzo Camuccini*, Rome 1875
- Farington J., *The Farington Diary*, ed. by J. Greig, 8 vols., London 1922–1928
- Firmenich-Richartz E., *Die Brüder Boisserée*, Jena 1916
- Garnault P., *Les Portraits de Michelange*, Paris 1913
- Gere J., *William Young Ottley as a collector of drawings*, „British Museum Quarterly” 1953, June, 18(2), s. 44–53
- Goethe J.W. v., *Italian Journey*, London 1970
- Gould C., *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Italian Schools (excluding the Venetian)*, London 1962
- Gould C., *National Gallery Catalogues – The sixteenth-century Venetian School*, London 1959
- Gould C., *Trophy of Conquest: The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London 1965
- Grandjean S., *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964
- Greathead B., *An Englishman in Paris – 1803*, ed. by J.P.T. Bury and J.C. Barry, London 1953
- Harmand C., *Manuel de l'Amateur des Arts dans Paris, pour 1824*, Paris 1824
- Hazlitt W., *The Complete Works*, ed. by P. P. Howe, 21 vols., London 1930–1934
- Herrmann F., *The English as Collectors*, London 1972
- Indicazione delle sculture, e della Galleria de' quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814
- Jameson A., *Companion to the most celebrated private galleries of art in London*, London 1844
- Lamy M., *La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730–1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, „Revue de L'Art ancien et moderne” 1921, 39, s. 169–181 i 1921, 40, s. 182–190
- Lebrun J.-B.-P., *Choix des Tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808*, Paris 1810
- Lechi F., *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia – storia e documenti*, Firenze 1968
- Letters addressed to the late Thomas Penrice, Esq., while engaged in forming his collection of pictures 1808–1814*, Yarmouth 1845
- Levey M., *Botticelli and Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, 23(3–4), s. 291–306
- Lipschutz I.H., *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard University Press 1972
- MacLaren N., *National Gallery Catalogues – The Dutch School*, London 1960
- Mahon D., *Guercino – catalogo critic dei dipinti*, Bologna 1968
- Malins E., *Samuel Palmer's Italian Honeymoon*, London 1968

- Marmottan P., *Les Arts en Toscane sous Napoléon – La Princesse Elisa*, Paris 1901
- Mirimonde A.P. de, *Les dépenses d'art des Impératrices Joséphine et Marie-Louise*, „Gazette des Beaux-Arts” 1957, 6^{ème} période, 50, s. 89–107
- Mongan A., *Ingres Centennial Exhibition 1867–1967*, Harvard University 1967 [exh. cat.]
- Montor A. de, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Paris 1808
- Morassi A., *A Complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962
- Morgan S., *France*, 4th edition with additional notes, 2 vols., London 1818
- Padovani C., *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, Rovigo 1954
- Passavant J.D., *Tour of a German Artist in England, with notices of private galleries, and remarks on the state of art*, 2 vols., London 1836
- Pélissier L.-G., *Le portefeuille de la Comtesse d'Albany (1806–1824) – lettres mises en ordre et publiées, avec une portrait*, Paris 1902
- Pepper D.S., *Guido Reni's Early Style: His activity in Bologna, 1595–1601*, „Burlington Magazine” 1969, 111(797), s. 472–483
- Pérez de Guzmán J., *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, „La España Moderna” 1906, año 12, núm 140, s. 95–126
- Pictures from Gosford House lent by the Earl of Wemyss and March*, National Gallery of Scotland [exh. cat.], Edinburgh 1957
- Piétri F., *Lucien Bonaparte*, Paris 1939
- Pope-Hennessy J., *Fra Angelico*, London 1952
- Previtali G., *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964
- Quatremère de Quincy, *Voyage Pittoresque dans le Bocage de la Vendée, ou Vues de Clisson ... publiées par C. Thiénon, peintre ; gravées à l'acqua tinta par Piringer*, „Journal des Savants” 1817, s. 418–423
- Ricci C., *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907
- Richter E., *Voyage à Clisson*, Paris 1823
- Roehn Ch., *Physiologie du Commerce des Arts, suivie d'un traité sur la Restauration des Tableaux*, Paris 1841
- Röthlisberger M., *Claude Lorrain – The Paintings*, 2 vols., London 1961
- Salerno L., *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, „Burlington Magazine” 1960, 102(682), s. 21–27, 102(684), s. 92–105, 102(685), s. 135–148+159
- Saunier Ch., *Les Conquêtes Artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris 1902
- Scheller R.W., *The case of the stolen Raphael drawings*, „Master Drawings” 1973, 11(2), s. 119–137
- Schlegel F., *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. H. Eichner, Paderborn 1959
- Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, 6 vols., Paris 1823
- Shelley F., *The diary of Frances Lady Shelley 1787–1817*, ed. by her grandson R. Edgumbe, 2 vols., London 1829–1842
- Stubblebine J.H., *Guido da Siena*, Princeton 1964
- Sulzberger S., *La réhabilitation des primitifs flamands 1802–1867*, Brussels 1961
- Teil J. du, *La collection Chaix d'Est-Ange*, „Les Arts” 1907, Juillet, s. 1–37

- Tuin H. van der, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1948
- Vivant Denon D., *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le Baron Vivant Denon, ancien directeur des Musées de France, pour servir à l'histoire des arts, lithographiés par ses soins et sous ses yeux*, 4 vols., Paris 1829
- Waagen G.F., *Works of Art and Artists in England*, 3 vols., London 1838
- Walker J., *Bellini and Titian at Ferrara*, London 1956
- Whitley W.T., *Art in England, 1800–1820*, Cambridge 1928
- Wildenstein G., *The Paintings of Fragonard*, London 1960

Francis Haskell

REVOLUTION AND REACTION

Summary

The article is a Polish translation of a chapter from a book titled *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France. The Wrightsman Lectures delivered under the auspices of the New York University Institute of Fine Arts* (Cornell University Press: Ithaca, New York 1980; first edition: Phaidon Press Limited 1976) by Francis Haskell (1928–2000), a renowned art historian, the author of classic studies on artistic patronage, the history of taste, and collecting. The subject of the essay is changes in tastes, particularly the increased interest in Italian and Northern European painting at the turn of 18th and 19th centuries and the consequences of this phenomenon for the British and French collections of painting created at that time (as well as the diverse political and social turbulences that occurred in the wake of the French Revolution and the Napoleonic wars).

Keywords:

artistic taste, art market, history of collections, British art collections, French art collections, Napoleonic Wars