

KONRAD NIEMIRA*

Biblia w stylu rokoko. Malarstwo religijne w dobie kryzysu sztuki francuskiej

Choć dynamika rynku, skala produkcji artystycznej i zainteresowanie publiczności malarstwem, z którymi mamy do czynienia w XVIII-wiecznym Paryżu pokazują, że sztuka miała się w tym czasie nadzwyczaj dobrze, wśród wielu piszących ówczesnie autorów (Wolter, Diderot, Dubos, La Font de Saint Yenne) można znaleźć odmienne przekonanie. Zdaniem prominentnych literatów, a także anonimowego grona autorów licznych w tym okresie *Lettres, Observations i Reflexions*, od śmierci Ludwika XIV sztuka francuska pogrążyła się w kryzysie. Powszechnie niemal narzekano, że „wielki smak” (*grand goût*) i malarstwo podejmujące wzniosłe tematy historyczne zostały wyparte przez modus mieszczkański, rzekomo frywolny i nieniosący za sobą głębszych wartości. Sytuację próbowała „ratować” Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby, przez niektórych uczestników sporu określana jednak winowajczynią upadku rodzimej sztuki¹. Akademia we wskrzeszeniu „wielkiego” malarstwa miała podwójny interes. Po pierwsze heroiczne malarstwo wiązało się z wywindowaniem statusu społecznego akademików: w sztuce niosącej w sobie – jak dowodzono – poważne i wzniosłe treści, widziano legitymizację lansowanej od połowy XVII wieku idei, jakoby malarze byli równi poetom, a ich twórczość miała charakter nie tyle rzemieślniczy, co intelektualny². Po drugie Akademią

* MGR KONRAD NIEMIRA – Institut d’histoire moderne et contemporaine, École normale supérieure, Paryż, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski; e-mail: koniemira@gmail.com

¹ Zob. szczególnie *Lettre sur la cessation du Sallon de peinture*, Cologne. 1749, Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Paris 1751, s. 431–432.

² Zob. N. Heinich: *Du peintre à l’artiste. Artisans et académiciens à l’âge classique*. Paris 1993. Streszczenie tez autorki w: Tejże., *Być artystą: rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*; przeł. L. Mazur, Warszawa 2007. Warto dodać, że dyskusja o intelektualnym charakterze pracy malarza

mógł kierować czynnikiem czysto ekonomicznym: instytucja dysponowała bowiem monopolem na intratne zamówienia królewskie, a przez związany z nim prestiż zdominowała w II połowie XVII wieku również pole zamówień kościelnych.

W I połowie XVIII wieku daje się prześledzić kryzys tego ostatniego. W 1707, jeszcze za życia Ludwika XIV, paryski cech złotników zawiesił tradycje *Grand May* – corocznego fundowania monumentalnego obrazu dla katedry Notre Dame³. W tym samym mniej więcej czasie coraz rzadsze stały się, liczne w poprzednim stuleciu, przypadki artystów ofiarowujących swoje obrazy świątyniom⁴. Coraz mniej zamawiał również sam Kościół, aby wreszcie około 1770 roku zrezygnować zupełnie z dużych przedsięwzięć⁵. Na spadek zamówień wpłynęło także dziedzictwo jansenizmu, mimo bulli *Unigenitus* (1713) ciągle we Francji żywego. Inwentarze prywatnych paryskich kolekcji pokazują ponadto, że obrazy o tematyce religijnej nie cieszyły się wśród świeckich tak wysoką popularnością jak w czasach Poussina, czy Le Bruna⁶. Od kiedy regularnie zaczął działać Salon prezentujący bieżącą produkcję artystyczną członków Akademii, posiadanie obrazów w świątyniach straciło swoją atrakcyjność – Salon zapewniał reklamę i kontakt z potencjalnym klientem lepiej niż kościelne mury. W obliczu lawinowego wzrostu literatury dewocyjnej obraz religijny tracił swą pierwotną funkcję i stawał się – jak pokazuje to wyraźnie ówczesna krytyka artystyczna – w pierwszym rzędzie dziełem sztuki. Co ciekawe, od początku XVIII wieku sekularyzowała się również oferta wystaw związanych paryskimi obchodami Bożego Ciała, na których artyści eksponowali już nie obrazy religijne, ale także martwe natury, sceny animalistyczne, czy nawet *fêtes galantes*⁷.

Królewska Akademia na przestrzeni XVIII wieku próbowała walczyć z zaniemocowaniem, czy słabnięciem malarstwa religijnego i promowała je wśród swoich adeptów. W latach 1700–1761 *Grand Prix* otrzymywały tylko tematy biblijne⁸, co wyraźnie pokazuje jak sterowano tym otwartym konkursem. Prominentni

toczyła się również na łonie Akademii św. Łukasza w Paryżu, m.in. wokół postaci Antoine'a Vincenta, malarza karoc.

³ Tradycję *Grand May* rozpoczęto w 1630 roku. Ch. Olivier, *Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, vol. 105, nr 1, 1994, s. 5-90, J. Thuillier, *Le problème des «grands formats»*, „Revue de l'Art”, nr 102, 1993, s. 5-10.

⁴ M. Schieder, *Au-delà des Lumières La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, tłum. Evelyne Nerlich Sinnassamy, Paris 2014, s. 39-40.

⁵ Ostatnie z dużych zamówień powstały dla Saint-Sulpice, parafii mającej w połowie XVIII wieku duże znaczenie polityczne, Notre Dame de Victoires (obrazy fundowane przez króla) oraz kaplicy Ecole Militaire (również fundacja królewska).

⁶ Jedne z nielicznych postaci, które dalej wykazywały zainteresowanie malarstwem religijnym to królowa Maria Leszczyńska i Madame de Pompadour, Madame Geoffrin, czy Jean de Jullienne, który nie tylko kupował obrazy dla siebie, ale także finansowo wspierał swoją parafię.

⁷ T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, London 1983, s. 82-84.

⁸ Pierwszym obrazem świeckim, który zdobył *Grand Prix* była *Śmierć Sokratesa* Jean-François Sane'a (1762, znana z grafiki Jacquesa Danzela z 1786 roku), por. M. Schieder, op. cit., s. 37]

członkowie Akademii wystawiali na Salonach w dużej mierze tematy zaczerpnięte z Biblii, podczas gdy mniej utytułowani (ale niekiedy odnoszący sukcesy) malarze skupiali się na tak zwanych niskich gatunkach.

Front obrony tematyki religijnej załamał się około 1750 roku. Wydaje się, że po publikacji słynnego eseju La Font de Saint Yenne'a i odwołaniu Salonu 1749 roku akademicy postanowili walkowerem oddać sprawę i skupić się na obronie malarstwa historycznego rozpatrywanego w oderwaniu od tematyki religijnej⁹. Pokazują to dobrze publikacje szarej eminencji Akademii – hrabiego Caylusa, który w latach 1755-1757 wydał dwa niezwykle podręczniki malarstwa promujące tematy antyczne: *Nouveaux sujet de peinture et de sculpture* oraz *Tableau tirée de l'Iliade, de l'Odysee de Homer et de Eneide de Virgile*¹⁰. W parze ze słabnącym zainteresowaniem tematyką religijną szły ponadto jadowite ataki na nią. Jednym z najlepszych przykładów, obok kąśliwych uwag Diderota rozsiąanych po jego Salonach, jest karykatura Louis'a-Abela Beffroi de Reigny *La machine areostatique*, wyśmiewająca obraz Joseph-Benoit Suvée z 1783 roku i w miejscu lewitującego, zmartwychwstałego Chrystusa ukazująca... balon¹¹.

Postępujący spadek zainteresowania malarstwem religijnym jest o tyle interesujący, że nie idzie w parze z zupełnym zaniechaniem produkcji. Mimo utyskiwań krytyków i spadającego popytu na obrazy dewocyjne, artyści Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby ciągle brali na warsztat tematy biblijne i wystawiali je na Salonach. Stanowiły one jednak dość mały procent. W okresie rzekomego kryzysu, w roku 1747 roku na Salonie wystawiono ogółem 134 prace, w tym tylko 19 obrazów o tematyce religijnej – stanowiły więc 14% całości¹². Namalowało je 11 artystów – 18% z grupy liczącej 60 malarzy. W roku 1748 na Salonie zaprezentowano 122 obrazy z czego 16 podejmowało tematykę religijną (13%). Na 59 artystów dziesięciu (17%) czerpało tematy z Biblii i historii Kościoła. Malarze, którzy w latach 1747-1748 wystawili na Salonie obrazy religijne to François Boucher, Jacques Courtin, Nicolas Delobel, Pierre Dulin, Jean-Charles Frontier, Sebastien II Leclerc, Robert Tournières, Jean Baptiste Marie Pierere, Pierre Dumont (zwany Le Romain), Pierre Jacques Cazes, Charles Joseph Natoire, Noël Hallé, i Jean Restout. Spośród wymienionej trzynastki aż pięciu malarzy miało w trakcie Salonu 1748 roku powyżej 70 lat. Wszyscy z tej grupy wiekowej

⁹ Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, à La Haye, chez Jean Neaulme, [Paris] 1747.

¹⁰ Opublikowana w 1755 roku książka niezwiązanej z dworem Pierre'a Chompre'a *Dictionnaire abrégé de la Bible pour la connaissance de tableaux historiques tiré de la Bible* – uznać należy raczej za relikw dawnej epoki, niż wyraz aktualnych w połowie XVIII wieku gustów publiczności.

¹¹ Obraz znajduje się dziś w ołtarzu głównym Sint-Walburgakerk w Brugii.

¹² Dane podają za: J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1868-1871.

pozostawali w kręgu inspiracji sztuką złotego wieku (część ze wspomnianych artystów kształciła się jeszcze w pracowni Bon Boullogne'a) i można bez wahania uznać ich za formalnych konserwatystów. Sześciu z „religijnej trzynastki” było w 1748 roku w wieku między 47 a 56 lat i zajmowało w Akademii prestiżowe stanowiska członków lub profesorów. Najmłodszy w tym gronie był Hallé i Pierre, liczący sobie kolejno 34 i 37 lat. Obaj artyści cieszyli się przychylnością króla, czym można wyjaśnić fakt, że realizowali również rzadkie w tym czasie zamówienia kościelne.

Jak widać, w kryzysowych latach 1747-1748 to artyści starszej generacji i twórcy umocowani koneksjami w paryskim świecie artystycznym zdominowali malarstwo religijne na Salonie. Można ten fakt interpretować na dwa sposoby: po pierwsze jako przykład monopolizacji rynku i znaczenia specjalizacji, z drugiej strony dowód wymierania gatunku. Statystyka pokazuje wyraźnie, że młodzi niekiedy dobrze prosperujący malarze byli bardziej zainteresowani łatwo sprzedającymi się gatunkami, takimi jak portret czy martwa natura, niż wzniosłymi scenami biblijnymi. Interesujące wydaje się również spojrzenie na stylistyczny aspekt zaprezentowanych w latach 1747-1748 prac. Wydaje się, że problem ten jest szczególnie widoczny w przypadku trzech malarzy: Restout, Hallé'a i Bouchera.

*

Jean Restout wystawił na Salonie 1747 roku cztery obrazy religijne. Wszystkie były zamówieniem dla paryskiego Hôpital de la Charité. Dwa z nich: *Samaritanin* i *Abraham z trzema aniołami*, powstały jeszcze w 1736 roku i miały dekorować kaplicę¹³. Dwa pozostałe, *Uczta w Kanie* oraz *Wieczera u Szymona*, malarz skończył już w roku Salonu; przeznaczone były do Wielkiej sali Hôpital de la Charité¹⁴. Wszystkie kompozycje charakteryzują się jasnym, niemal pastelowym kolorytem (w pewnym stopniu wywiedzionym ze sztuki Rubensa i jego francuskich kontynuatorów) oraz miękkim modelunkiem. W przypadku twórczości Restout wspomniane kolorystyczne podejście jest o tyle ciekawe, że artysta jeszcze w latach 30. XVIII wieku malował w zupełnie innej stylistyce. Jej dobrymi przykładami są *Ekstaza św. Benedykta* i *Ekstaza św. Scholastyki* z 1730 roku, oba utrzymane w chłodnej, szaro-srebrnej tonacji¹⁵. Wspomniane prace powstały na zlecenie jansenistów, podczas gdy cztery kompozycje zaprezentowane w 1747 roku, namalowano dla katolickiego konwentu. Wydaje się, że właśnie polityczno-wyznaniowa orientacja zlecniodawców mogła wpłynąć

¹³ 280 x 190 cm, Kościół Notre-Dame-de-la-Couture, Le Mans.

¹⁴ 195 x 193 cm, Kościół Saint-Jean-de-la-Chaine, Châteaudun; Musée des Beaux-Arts et d'Histoire Naturelle de Châteaudun.

¹⁵ 338 x 190 cm, każdy, Musée des beaux-arts, Tours.

na formę obrazów artysty¹⁶. Kompozycje z 1747 roku pokazują zwrot Restout ku stylistyce typowej dla sztuki Kontrreformacji; zaprezentowanie ich na Salonie można czytać za specyficzną deklarację artysty. Po opublikowaniu przez papieża wymierzonej w jansenistów bulli *Unigenitus* i objęciu tronu biskupiego w Paryżu przez Charlesa de Vintemille'a, biskupa o jednoznacznie dogmatycznym, katolickim nastawieniu, Restout wycofywał się powoli ze środowisk jansenistycznych na rzecz zleceniodawców katolickich. Powrót do modusu malarskiego kojarzonego z kontrreformacją i jezuitami, z jakim mamy do czynienia w obrazach dla Hôpital de la Charité, jest zapewne czymś więcej niż tylko wyborem artystycznym¹⁷. Polityczna deklaracja Restout musiała być dla publiczności czytelna, tym bardziej, że koniec lat 40. XVIII był w Paryżu okresem kiedy szczególnie wyraźny był związek między modusem sztuki związanej z Kościołem, a jego polityczną orientacją. Za przykład niech służy choćby burzliwa dyskusja towarzysząca budowie fasady kościoła Saint-Sulpice w Paryżu. Saint-Sulpice była w połowie XVIII wieku parafią, znaną ze swojego antyjansenistycznego nastawienia; krytyka wystawnej architektury świątyni była wymierzona nie tylko w architekta, ale również – pośrednio – w zleceniodawców, którym zarzucano te same co sztuce wykroczenia – a więc fasadowość i teatralną fałszywość¹⁸. Co ważne, Restout do roku 1748 pracował nad zestawem obrazów przeznaczonych właśnie do kościoła Saint-Sulpice¹⁹. Możemy się więc domyślać, że ówczesnie patrzono na niego jako na malarza „katolickiego”, albo chociaż pracującego na usługach antyjansenistycznej parafii.

Zaprezentowane na Salonie 1747 roku obrazy Restout wydają się interesujące również ze względu na swoje zakorzenienie w tradycji. Kompozycje są wielopostaciowe, barwne, dynamiczne. Malarz operuje w nich teatralnym gestem i różnicowaną ekspresją. Wybiera takie momenty akcji, które pozwalają zbudować efekt dramatyczny. W dużym stopniu obrazy Restout są zależne od akademickiej teorii sztuki²⁰ i tradycji malarskiej poprzedniego stulecia, głównie

¹⁶ O związkach Restout z Jansenistami zob.: Ch. Gouzi, *Jean Restout. Peintre d'histoire a Paris*, Paris 2000 s. 43-46. Warto wspomnieć, że w latach 30 XVIII wieku malował również portrety kilku benedyktynów znanych ze swojej gorliwej walki z jansenistami.

¹⁷ M. Scheider, dz. cyt., s. 143-150.

¹⁸ O Saint-Sulpice pisał m.in. La Font de Saint Yenne: É. de La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, le mois d'août 1746*, La Haye, 1747, s. 137-139. W listopadzie 2016 roku, w trakcie zorganizowanej w Luwrze konferencji „Publier sur l'art, l'architecture, la ville : La Font de Saint-Yenne (1688-1771) et l'ambition d'une œuvre”, Richard Wittman atrybuował Saint-Yennowi uznawane dotychczas za anonimowe trzy teksty podnoszące krytykę fasady kościoła St-Sulpice. Tekst tego referatu ma ukazać się drukiem w publikacji pokonferencyjnej przewidzianej na rok 2018.

¹⁹ Ch. Gouzi, *Jean Restout. Peintre d'histoire a Paris*, Paris 2000, s. 99

²⁰ Oczywiście, mówienie o „akademickiej teorii” jest pewnym uproszczeniem. Lektura akademickich *conferences* pokazuje bowiem, że królewskim artystom nie udało się wypracować spójnej i powszechnie akceptowanej teorii sztuki. Pisząc więc o „teorii akademickiej” mam na

sztuki Jeana Jouveneta, u którego Restout studiował i z którym był spokrewniony²¹. Wydaje się, że właśnie związki ze wzniosłym malarstwem poprzedniego stulecia sprawiły, że obrazy Restout wystawione na salonie w 1747 i 1748 roku krytyka przyjęła raczej ciepło. Jest to o tyle ciekawe, że już kilka lat później artysta stał się przedmiotem zajadłego ataku Fredricha Melchiora Grimma. Pisał on w 1753 roku, że „na obrazy [Restout] nikt [na Salonie] nie patrzył“ oraz, że „od dłuższego czasu nikt już ich nawet nie oceniał“. Zdaniem Grimma sam malarz był znany we Francji przede wszystkim ze względu na używany przez siebie „zły koloryt“ oraz „wady w rozmieszczeniu figur w swoich kompozycjach“²². Zachowawczość i stylistyczne nawiązania do sztuki swoich nauczycieli, które w 1748 roku stawiały Restout w pozycji ich kontynuatora, niespełna pięć lat później stanowiły już dowód na wsteczny charakter twórczości malarza.

*

Ambiwalentną reputacją cieszył się również inny malarz wystawiający na Salonie, Noël Hallé²³. Zaprezentowane przez niego w latach 1747 i 1748 obrazy o tematyce religijnej zyskały jednak względną przychylność krytyków. Na Salonie Hallé zaprezentował kompozycje ilustrujące epizody historii Józefa namalowane jeszcze w Rzymie, przed 1744 rokiem²⁴. W porównaniu z obrazami Restout i malarzami starszej generacji, dzieła niespełna trzydziestoletniego Hallé'a wyróżniały się bardziej klasycyzującym ujęciem. Nie odcinały się jednak od barokowego dramatyzmu i teatralności typowej dla jego nauczycieli, przede wszystkim Jean-François De Troy'a. Przywiązanie młodego artysty do tradycji można tłumaczyć jego pozycją w Akademii. Hallé był bowiem szwagrem Jeana Restout i bratankiem Jeana Jouveneta, malarzy którzy realizowali na początku XVIII wieku wiele zamówień kościelnych. Po powrocie z Rzymu w 1744 roku Hallé szybko zaczął piąć się po szczeblach kariery. Już w czerwcu 1746 został przyjęty do Akademii jako *agrée* w maju 1748 był już *membre*, w sierpniu tego roku – *professeur adjoint*. Tempo awansu było doprawdy niezwykle i trudno nie widzieć w nim przykładu – typowego skądinąd dla Akademii – nepoty-

myśli główny ideologiczny nurt debaty, reprezentowany pod koniec XVII wieku przez Le Bruna, w połowie XVIII wieku przez Caylusa.

²¹ Warto podkreślić, że cześć członków Akademii zarzucała Restout, że jego kariera uzależniona była od nepotyzmu. Przyjęcie malarza do Akademii w 1719 roku wywołało kilka sprzeczek. Ch. Gouzi, *Jean Restout. Peintre d'histoire a Paris*, Paris 2000, 31

²² F. M. Grimm, *Correspondance litteraire*, w: *Correspondance litteraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, red. M. Tourneux, Paris 1968, vol. 2 s. 279 (tekst z 15 września 1753); cyt za M. Scheider, dz. cyt., s. 150.

²³ N. Willk-Brocard, *Une Dynastie. Les Hallé. Daniel (1614-1675), Claude- Guy (1652-1736) Noël (1711-1781)*, Paris 1995, s. 107.

²⁴ Józef oskarżony przez żonę Putyfara, 140 x 165,5 cm, University of Chicago, David and Alfred Smart Gallery (1974.116), Józef wyjaśniający sen dwóm sługom Fraona, 96 x 113 cm, The University of Michigan Museum of Art. Tę drugą kompozycję w 1751 roku rytował B. L. Prévost.

zmu²⁵. Wystawienie obrazów o tematyce religijnej można dlatego interpretować jako rodzaj działania performatywnego. Hallé wystawiając kompozycje o wzniosłym i poważnym charakterze legitymizował swoją pozycję w Akademii, która w teoretycznym dyskursie sytuowała je na samym szczycie drabiny gatunków malarskich. Można powiedzieć, że obie kompozycje – przynajmniej w chwili ich wystawienia na Salonach były wizytówką malarza, mającą przyciągnąć uwagę klientów i publiczności. Odgrywały rolę w głównej mierze marketingową i swojemu autorowi miały umożliwić zdobycie czy utrwalenie reputacji poważnego malarza specjalizującego się w wielkich tematach, a tym samym potwierdzić jego wysoką pozycję w hierarchii Akademii. Wystawiając „wielkie malarstwo” Hallé dowodził niejako, że jest w istocie „wielkim malarzem”. Należy przy tym pamiętać, że w tym czasie „wielka” reputacja młodego artysty, nie szła w parze z jego finansowymi wynikami. Wiemy, że w 1747 roku wielkoformatowy obraz ołtarzowy otrzymał zaledwie 200 liw-rów²⁶. Miał więc malarz wszelkie powody, aby zacząć dbać o swój wizerunek.

Strategia Hallé’a jest o tyle ciekawa, że obie wystawione przez niego kompozycje nie były ani zamówieniem kościelnym, ani nie zostały stworzone dla świeckiego kolekcjonera. Artysta namalował je specjalnie na wystawę, licząc zapewne, że na Salonie znajdzie się zainteresowany nimi klient. Uważa się, że klient znalazł się tylko na jedną z prac, ale i to tylko luźna hipoteza²⁷. Druga praca znajdowała się w każdym razie w pracowni artysty aż do jego śmierci. Wiemy, że w 1781 roku spadkobiercy Hallé’a bezskutecznie próbowali ją sprzedać. Ostatecznie wdowa po malarzu w 1785 roku zapisała obraz swojemu synowi, Jean-Noëlowi i w jego kolekcji dotrwał do rewolucji²⁸.

Wspomniane obrazy Hallé’a nie były jednorazowym przedsięwzięciem. Hallé, choć miał trudności ze sprzedażą swoich „religijnych” prac, przez prawie trzydzieści lat wykazywał konsekwencję w wystawianiu tego typu dzieł na Salonach. Doprowadziła ona skądinąd do gorzkich komentarzy Diderota: W 1763 roku pisał on: „Hallé jest zawsze tym samym biednym Hallé. Ten człowiek ma w sobie odwagę wybierać wielkie tematy, które wymagają od artysty inwencji, charakteru, rysunku, szlachetności, czyli wszystkich tych wartości, których Hallému brakuje. [...] Jest Pan mdłością monotonii nie do wytrzymania. Nudzi mnie Pan, nudzi mnie Pan Panie Hallé. Wszystko to jest żalosne.”²⁹

²⁵ O roli nepotyzmu w działaniach Akademii zob. H. Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Routledge 2015.

²⁶ N. Willk-Brocard, *Une dynastie...*, dz. cyt., s. 118

²⁷ W katalogu salonu 1748 roku nalerzącym do Mariette’a znajduje się naniesiona odręcznie wznianka dotycząca nazwiska właściciela *Józefa wyjasniającego sny...*, por. N. Willk-Brocard, *Une dynastie*, dz. cyt., s. 367.

²⁸ Tamże, s. 362.

²⁹ „Hallé est toujours le pauvre Hallé. Cet homme a la rage de choisir de grands sujets qui demandent de l’invention, des caractères, du dessin, de la noblesse, toutes qualités qui lui manquent.

Podczas gdy religijne sceny Hallé'go mogły nudzić swoją przewidywalnością, obraz dewocyjny powstały w pracowni François Bouchera, malarza kojarzonego w latach 40. z frywolnymi scenami mitologicznymi i rodzajowymi, musiał



il. 1. François Boucher, Święta Rodzina, 1748, kolekcja prywatna

uchodzić w Paryżu co najmniej za ciekawostkę³⁰. Taką kompozycją była niewątpliwie wystawiona na Salonie w 1748 roku *Święta Rodzina*³¹. Nie-wielkich rozmiarów praca powstała na prywatne zamówienie markiza Charles-François de Calvière – generała, kolekcjonera, amatora sztuk i honorowego członka Królewskiej Akademii, utrzymującego kontakty z jej dyrektorem, Charlesem-Antoine'm Coypelem³². Prywatny charakter zamówienia tłumaczy niewielki format dzieła i jego rodzajową stylistykę.

Co ciekawe anonimowy autor *Lettre sur la peinture, la sculpture et l'architecture* z 1748 roku nie zważając na rokokowy charakter obrazu Bouchera uznał je za dzieło bardzo udane³³. Z listu dotyczącego Salonu można się dowiedzieć, że obraz Bouchera

[...] vous êtes d'une fadeur de monotonie insupportable. Vous m'ennuyez, Monsieur Hallé; vous m'ennuyez. [...] Tout cela est misérable“.

³⁰ Chociaż tematy religijne były marginesem twórczości Bouchera należy pamiętać, że od nich zaczęła się jego kariera. W 1723 roku Boucher zdobył grand Prix Akademii za *Józefa prezentującego swego ojca i braci Faraonowi* (Columbia Museum of Art). W czasie swojego pobytu w Rzymie studiował religijne malarstwo włoskie. W 1736 roku wykonywał ilustracje do brewiarza na zlecenie biskupa Paryża.

³¹ 18,5 x 24,5 cm, kolekcja prywatna.

³² *Lettre sur la peinture, la sculpture, et l'architecture. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1748, seconde édition, revue et augmentée de nouvelles notes*, Amsterdam 1749, s. 99–100.

³³ Tamże, s. 99–100. Oczywiście w połowie XVIII wieku nie mówiono o „sztuce rokokowej”. Przedmiotem ataku był *rocaille*, albo przypisane malarstwu cechy plastyczne takie jak lekkość, fantazyjność, nie-mimetyczność, wreszcie kwestie ideologiczne, ranga tematu, zachowanie stosownego decorum. Pojęcie „rokoko” pojawiło się dopiero pod koniec XVIII wieku w kręgu Brodaczy. Ostatnio na temat krytyki rokoka zob.: M. Hyde, *Making Up the Rococo: François Boucher and his Critics*, Los Angeles 2006.

„iskrzy się geniuszem i ogniem” i że jest „arcydziełem”³⁴. Krytyk widział wielkość artysty w „uniwersalności jego talentu”, który wyrażał się zarówno w gatunkach niskich (takich jak scena pastoralna) jak i wysokich (jak malarstwo religijne). Zachwytom wtórowali inni, chociaż podnoszone były również mankamenty dzieła – m.in. anatomiczne błędy i zbyt duża głowa dzieciątka osadzona na zbyt wątłym ciele. Obraz był przez autora *Lettre* interpretowany w duchu alegorycznym: dzieciątka porównano do „Nowego Słońca, które wschodzi aby oświecić Ziemię”³⁵. Listę pochwał autora *Lettre* zamyka symptomatyczna uwaga: krytyk pisze, że niektórzy rzeźbiarze odwiedzający salon zwrócili uwagę na wydekoltowaną dziewczynę po prawej stronie Marii³⁶. Ich zdaniem przypomina ona modelki, które Boucher przedstawiał w swoich scenach pastoralnych. Ta uwaga każe przyrzeć się temu, co „mówi” sam obraz. Kompozycja Bouchera może bowiem przywołać na myśl tyle motywy z dewocyjnych płócien Correggia, Rubensa, czy francuskich artystów I połowy XVIII wieku, ile intymne sceny rodzajowe rokokowych malarzy. Koszyk z jajami, gołębice, siano, i malownicze rozwaliny są stałym rekwizytami w wielu pasterskich obrazach tego czasu. Jeśli więc nawet przyjąć za autorem *Lettre*, że Boucher jest artystą uniwersalnym, dodać należy, że jego uniwersalność polega na stosowaniu rokokowego modusu bez względu na temat.

Wykorzystywanie form malarstwa rodzajowego w malarstwie religijnym u Bouchera piętnowali zresztą późniejsi krytycy. Anonimowy autor pisał o wizerunku Marii z obrazu *Sen dzieciątka* (namalowanym dla Madame de Pompadour)³⁷: „Brak mądrości w tej głowie, brak szlachetności w figurze (...) Dziewczyna jest ani prosta ani skromna, ale elegancka i zmysłowa. Jaka jest różnica między twarzą tej postaci a np. tancerki?”³⁸. Diderot pisał o tym samym obrazie bardziej dwuznacznie: „Nie przeszkadzałoby mi, gdybym miał go w domu. Za każdym razem, kiedy byś do mnie przychodził, mówiłbyś o nim złe rzeczy, ale i tak byś na niego patrzył”³⁹.

³⁴ *Lettre...*, dz. cyt., s. 100.

³⁵ Tamże, s. 100. Co ciekawe, interpretacje w duchu teologicznym podjęli również niektórzy historycy sztuki piszący o „Światłości świata” Bouchera, m.in. autorzy wielkiej wystawy Bouchera z 1986 roku: Pierre Rosenberg, Philippe de Montebello, Alastair Laing i Patrice Marandel. W niepodpisanej nocie katalogowej czytamy, że pasterz z prawej części kompozycji przypomina pielgrzymą, a gołębica i św. Józef stanowiąc mogą echo ikonografii Ofiarowania w świątyni; woł ze stajenki odnosi się z kolei do symbolu ewangelisty Łukasza. Zob. *François Boucher*, katalog wystawy, Metropolitan Museum, Detroit Institute of Art, Grand Palais, Paris, 1986, s. 246-248.

³⁶ *Lettre sur la peinture, la sculpture, et l'architecture*, s. 100.

³⁷ 118 x 90 cm, Muzeum Puszkina w Moskwie.

³⁸ *Lettre a un amie sur les ouvrages de Messieurs de l'Academie*, eposé au Salon du Louvre 1759, Collection Deloynes, vol. 7, nr 90, s. 22, cyt za: M. Schreider, dz. cyt., s. 264. Bouchera za podobne wady krytykował również Diderot, zob. Tamże, s. 381.

³⁹ D. Diderot, *Salon 1759*, w: tegoż, *Salons*, red. J. Seznez, J. Adhemar, Oford 1975, , vol 1, s. 82, cyt. za M. Hayde, *Making up the Rococo. François Boucher and his Critics*, Getty Research Institute 2006, s. 57.



il. 2. Etienne Fessard według Francois-Bouchera,
La Lumiere du monde, 1761

Co ważne, zarówno *Święta Rodzina* jak i *Sen Dzieciątka* nie są wypadkami przy pracy Bouchera. Mieszanie modusu rodzajowego z religijnym było w jego pracowni na porządku dziennym. Realizacje tego typu cieszyły się ponadto zainteresowaniem dworu i Boucher uzyskał kilka dużych zamówień na obrazy dewocyjne. Madame de Pompadour, honorowa członkini Królewskiej Akademii, musiała widzieć na Salonie 1748 roku *Świętą Rodzinę* skoro zamówiła u Bouchera powielający tę kompozycję monumentalny obraz, znany dziś jako *Światłość świata*⁴⁰, a pokazany na Salonie 1750 roku jako *Narodzenie, albo adoracja pastery* (potem prezentowany w pałacu w Bellevue). Również ta kompozycja interpretowana była w chwili wystawienia symbolicznie⁴¹. Przy porównaniu jej z innymi dziełami malarza powstałymi na zamówienie markizy

uderza jednak nie tyle rzekomo alegoryczne światło, ile miękki, szkicowy niemal charakter form plastycznych.

Reprezentacyjne obrazy Bouchera malowane dla Madame de Pompadour, jak choćby jej słynny portret z 1756 roku, były zazwyczaj detalicznie wykończone i – jak powiedziałby Witkacy – „wylizane”⁴². Obrazy historyczne Bouchera cechują się z kolei teatralną dramatycznością. *Światłości świata*, jak również innym obrazom religijnym malarza bliżej natomiast do stworzonych przez niego eleganckich scen rodzajowych i mitologicznych. Rychło więc obraz spotkał więc ten sam los. Od początku lat 60. Boucher wychodził w kręgach dworskich z mody. Między rokiem 1762, a 1764 obraz Bouchera usunięto z pałacu w Bellevue. W 1764 roku, markiz de Marigny, brat i spadkobierca Madame de Pompadour,

⁴⁰ Etienne Fessard w 1761 roku wykonał miedzioryt wg. kompozycji Bouchera i zamieścił na nim tytuł „Światło świata”.

⁴¹ L. G. de Baillet de Saint Julienne, *Lettre sur la peinture, a un amateur*, Geneve 1750, *Collection Deloynes*, s. 7, cyt za: M. Scheider, dz. cyt., s. 269.

⁴² Obraz znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium.

sprzedał kompozycję na aukcji⁴³. Kilka lat później w pałacu w Bellevue, w miejsce obrazu Bouchera powieszono „barokową”, italianizującą kompozycję Gabriel-François Doyena, *Adoracja trzech króli* z 1767 roku⁴⁴.

Krótki sukces Bouchera i rokokowego modusu, w którym tworzył swoje religijne sceny jest o tyle ciekawy, że wchodzi w skład większego zjawiska. Zacieranie się granicy między malarstwem świeckim a religijnym nasiliło się znacznie w latach 50. XVIII wieku. Dobrymi przykładami są ostatnie duże realizacje sakralne w Paryżu: La chapelle de Jésus-Enfant przy kościele Saint Sulpice (Noël Hallé, 1750-51) i położona niedaleko Notre Dame, Chapelle des Enfants-Trouvés z 1759 roku (Natoire, oba zespoły nie zachowały się do dzisiaj). Malarska dekoracja tej ostatniej, znana z graficznych powtórzeń, jest szczególnie interesująca: kaplica przypomina bowiem bardziej parkowy, na wpół zrujnowany, pawilon z przeprutymi ścianami, niż miejsce kultu. Nawiązania do malarstwa Bouchera są bez wątpienia nieprzypadkowe.

Przenikanie rokokowej stylistyki do realizacji o charakterze sakralnym pokazuje nie tylko przemianę gustu publiczności i zleceniodawców (czy raczej: zmianę mody), ale również przemianę społeczno-ekonomiczną. Rokoko kojarzone było bowiem w pierwszym rzędzie ze środowiskiem bogatego mieszczaństwa i pokoleniem arystokratów dorastających w czasach regencji. Kolekcje patronów rokoka: Pierre'a Crozata (w jego pierwszej fazie) i Markizy de Pompadour (w drugiej) pokazują, że unikali oni we współczesnej sobie sztuce patosu, wzniosłości i teatralnych dramatów⁴⁵. Kupowano za to chętnie obrazy w modusie lekkim,



il. 3. Etienne Fessard, Chapelle des Enfants-Trouvés, widok wnetrza

⁴³ Za 722 livry kupił obraz M. Dennery. Aukcja odbyła się 28 kwietnia 1766 roku, Grand rue du Faubourg St Honore (Remy), por. *Boucher*, katalog wystawy Metropolitan (Nowy Jork), Grand Palais (Paryż), red. P. Rosenberg, 1986, s. 244.

⁴⁴ Obecnie w kościele w Mitry-Mory.

⁴⁵ Równocześnie dopuszczano jednak teatralne dramaty w malarstwie historycznym. Dobrym przykładem są zamówione przez madame de Pompadour u Charlesa-Antoine Coypla obrazy ilustrujące historie Psyche i Atalidy (oba z 1748 roku, obecnie w Palais des Beaux-Arts w Lille).

frywolnym, radosnym, niezobowiązujące sielanki wywiedzione ze sztuki Watteau, czy obrazy holenderskie. Dominacja kostiumu pastoralnego w kulturze artystycznej połowy wieku wpłynęła na malarskie interpretacje biblijnych wydarzeń, aż do okresu regencji zanurzone w dogmatycznych i pompatycznych sosach⁴⁶.

Przemiana która nastąpiła w I połowie XVIII wieku była na tyle poważna, że nawet jeśli powstałe w tym okresie dzieła religijne oceniano pozytywnie, jak przywołane obrazy Bouchera, obrazy te nie były interpretowane jako arcydzieła w sensie moralnym czy teologicznym – a tak przecież wiek wcześniej patrzono na religijne kompozycje Le Bruna, Le Suera, czy Poussina. Nawet jeśli niekiedy podkreślano symbolikę poszczególnych prac, sztuka z pozycji intelektualno-teologicznych wycofywała się na pozycje stricte estetyczne. Obecność rzekomych symboli odnosiła się raczej do poetyckości dzieła niż jego teologicznych czy symbolicznych sensów.

Zeświecczenie malarstwa religijnego, czy w ogóle zeświecczenie życia we Francji było na tyle poważne, że w 1761 roku Diderot nie bał się napisać o *Marii Magdalenie na pustkowiu* Carla van Loo następujących słów: „Ta jaskinia przypomina raczej kryjówkę dwójki kochanków, niż schronienie strapionej niewiasty i pokutnicy. Piękna święta niewiasto, chodź ze mną, wejźmy do tej grotty i tam powspominamy razem kilka słodkich chwil Twojego poprzedniego życia”⁴⁷.

*

Chociaż wszyscy trzech wspomniani powyżej malarze – Restout, Hallé i Boucher – zbierali na Salonach 1747 i 1748 względnie pozytywne recenzje, żaden z ich obrazów nie był sensacją wystawy, żaden nie został uznany za „wydarzenie”. Komplementy jakie formułowano wobec nich (może za wyjątkiem obrazu Bouchera określonego przez anonimowego autora *Lettre...* jako „arcydzieło”) były konwencjonalne. Szeroko omawiano za to w broszurach obrazy historyczne powstałe na zlecenie Nadintendenta Budowli Królewskich, Lenormanda de Tournehema (w roku 1747), oraz przykłady mniejszych gatunków malarskich – portrety i sceny rodzajowe Nattiera, Chardina, Tocqué’a, czy de la Toura (na obu Salonach). Jak sądzę, kluczem dla zrozumienia czemu w latach 40. XVIII malarstwo religijne stopniowo oddalało się w cień, jest wspomniana

⁴⁶ Zjawisko „rokokizacji“ dotyczy nie tylko malarstwa religijnego, ale nawet malarstwa historycznego, alegorii. Warto wspomnieć, że na początku lat 50. XVIII Markiz de Marigny nalegał aby dyrektor Akademii w Rzymie pozwolił Fragonardowi i Robertowi na podejmowanie lekkich gatunków, takich jak pejzaż, i zwolnił ich z obowiązku kopiownia antycznych ruin i obrazów historycznych, który miał ich przysposobić do zostania malarzami historycznymi. Por. A. R. Gordon, *Le mécénat artistique de la marquise de Pompadour et du marquis de Marigny*, w: *La volupté du goût : La peinture française au temps de madame de Pompadour*, red. Philippe Le Leyzour, Penelope Hunter-Stiebel, Paris 2008, s. 52.

⁴⁷ Obraz jest uznawany za zaginiony. D. Diderot, *Salon de 1761*, red. Versini, Paris 1994-1998 s. 202. cyt za: M. Scheider, dz. cyt. s. 261.

powyżej inicjatywa Lenormanda de Tournehema. Nadintendent próbując dodać atakowanej ze wszystkich stron Akademii wiatru w żagle, zaprosił w 1747 roku jedenastu malarzy do wzięcia udziału w zamkniętym konkursie na obraz historyczny. Nie była to w Paryżu inicjatywa nowa. Podobny projekt ogłosił w 1727 roku diuk d'Antin. Podczas gdy w 1727 roku malarze tworzyli na zadany temat (była nim apoteoza Herkulesa), w roku 1747 pozostawiono im wolność wyboru⁴⁸. Paradoksalnie wszyscy uczestnicy podjęli albo tematy mitologiczne, albo tematy zaczerpnięte z historii antycznej. Bez względu na to, że konkurs uznano za fiasko, a reputacja jego organizatora była w Paryżu co najmniej wątpliwa, przedsięwzięcie z 1747 roku sugestywnie pokazało, co akademicy rozumieli w połowie XVIII wieku jako temat godny „wielkiego malarstwa”. Biblia nie wchodziła już w ten zakres.

Zamiast więc zastanawiać się, czemu w połowie XVIII wieku malarstwo religijne przeżywało w Paryżu kryzys, należało by raczej zapytać, czemu jeszcze interesował się nim ktokolwiek poza proboszczami i hierarchami Kościoła. Gust tych ostatnich mógłby zresztą tłumaczyć, czemu prestiżowe zamówienia trafiały do malarzy takich jak Restout. Nic nie wskazuje na to, żeby biskup Charles de Vintimille du Luc, biskup Paryża w latach 1730-1746, interesował się sprawami sztuki. Vintimille, jeszcze w 1730 roku portretował się w modusie typowym dla czasów wczesnej regencji⁴⁹. Jego następcą, Christophe de Beaumont (na tronie biskupim w latach 1746-1781) zajęty był raczej walką z jansenistami i Jean-Jacquesem Rousseau, niż plastyką. Ciągłą się latami budowa kościoła Saint Sulpice i szeroko dyskutowana kwestia jego fasady znalazły rozwiązanie dopiero dzięki braciom Jean-Baptiste i Jean-Baptiste Joseph Languet de Gergy, proboszczowi Saint-Sulpice i biskupowi Soissons, również zajadłym antyjansenistom. Niewątpliwie traktowali oni zarówno malarstwo jak i architekturę przede wszystkim jako narzędzia propagandy i nie reprezentowali wartości bliskich kształtującej się w tym czasie wspólnocie amatorów. Brak dobrego smaku zarzucali zresztą hierarchom Kościoła autorzy anonimowych pamfletów⁵⁰. Fakt, że ważne zamówienia trafiały w latach 40. do małego i „sprawdzonego” kręgu malarzy (Restout, Natoire, Hallé) wynika zapewne tyle z estetycznej orientacji zleceniodawców, ile kwestii towarzyskich. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że malarstwo religijne, które pojawiało się na Salonach w latach 40 i 50, eksponowane było dzięki swoistej „sile rozpędu”. Obrazy biblijne wystawiali albo

⁴⁸ J. B. Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, [Paris] 1747, s. 29

⁴⁹ Obraz Hiacynthe Rigauda 1731 roku, 157 × 134 cm, Memorial Art Gallery of the University of Rochester.

⁵⁰ Np. przywoływany wcześniej La Font de Saint-Yenne anonimowo atakujący proboszcza Saint-Sulpice.

wiekowi, dobrze osadzeni w Akademii malarze, albo ich młodszy protegowani. Malarze „znikąd” unikali zazwyczaj tego gatunku.

Jednym z nielicznych wyjątków jest Boucher, którego, chociaż stworzył kilka prac podejmujących tematykę religijną, trudno uznać za malarza kościelnego. W kontekście jego obrazów komentatorzy wspominali o rzekomych symbolicznych sensach, mimo tych uwag nic nie wskazuje na to, żeby to symbolika interesowała klientów artysty zamawiających i kupujących u malarza. Boucher, choć przyjęty do Akademii jako malarz historyczny, cieszył się w Paryżu reputacją autora *sujets d'agrément*. Wydaje się, że na sceny ukazujące świętą rodzinę, które wyszły spod jego pędzla, należy patrzeć przede wszystkim jako na mutację tego właśnie gatunku, albo jako na mutację scen pastoralnych. Fakt, że Boucher, malarz *par excellence* rokokowy, wziął na warsztat temat z Nowego Testamentu, pokazuje, że sztuka religijna nie była w połowie XVIII wieku domeną wielkich uczuć i heroicznym przeżyć. Malarstwo religijne zanikało jako odrębny gatunek i wchodziło w mutacje albo z malarstwem historycznym (sceny z życia Józefa wystawiane na Salonach przez Hallé'a), albo malarstwem rodzajowym (*Święta rodzina* Bouchera). Bliżej mu było do malowniczości, niż wzniosłości. Stopniowe zanikanie malarstwa religijnego jako czystego gatunku jest symptomem zjawiska, o którym mowa była na początku tego artykułu: zmniejszania się liczby zamówień. Malarze wiedząc, że szansa na sprzedanie „religijnego obrazu” prywatnemu nabywcy jest coraz mniejsza, bardziej lub mniej świadomie zaczęli eksperymentować z formą i tworzyć dzieła hybrydyczne, będące po trosze wszystkim – sceną religijną, historyczną, rodzajową, pastoralną itd. Ta ściśle rynkowa strategia, choć podnosiła szanse na znalezienie nabywcy i pozwalała malarzom – jak w przypadku Bouchera – na budowanie reputacji, okazała się szybko ślepa uliczka. Obrazy niedające się łatwo przypisać do jednego gatunku, w latach 40. XVIII wieku były jeszcze przez krytykę traktowane jako interesujące anomalie. Dekadę później – jak pokazują przywołane wcześniej cytaty z Salonów Diderota czy uwagi Grimma – wywoływały już ironiczne komentarze krytyki i ośmieszały malarzy w oczach publiczności. Nie mogąc malować równocześnie świętych niewiast i ponętnych kokietek, malarze zmuszeni zostali określić domeny swojej twórczości bardziej jednoznacznie. Zastanawiające, jak zgodnie powiedzieli się po stronie świeckiej.

Bibliografia załącznikowa:

- Crow T., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, London 1983
François Boucher, red. P. Rosenberg, P. de Montebello, A. Laing, P. Marandel, katalog wystawy, Metropolitan Museum, Detroit Institute of Art, Grand Palais, Paris, 1986
 Gordon A. R., *Le mécénat artistique de la marquise de Pompadour et du marquis de Marigny*, w: *La volupté du goût: La peinture française au temps de madame de Pompadour*, red. Philippe Le Leyzour, Penelope Hunter-Stiebel, Paris 2008, s. 39-57.

- Gouzi Ch. *Jean Restout. Peintre d'histoire a Paris*, Paris 2000
- Grimm F. M., *Correspondance litteraire*, w: *Corespondance litteraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, red. M. Tourneux, Paris 1968, vol. 2
- Guiffrey J., *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1868-1871.
- Hayde M., *Making up the Rococo. François Boucher and his Critics*, Los Angeles 2006
- Heinich N., *Być artystą : rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*; przeł. L Mazur, Warszawa 2007
- Heinich N., *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris 1993.
- La Font de Saint-Yenne É., *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, à La Haye, chez Jean Neaulme, [Paris] 1747
- Le Blanc J. B., *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions*, [Paris] 1747
- Michel Ch., *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'École française*, Genève 2012
- NN, *Lettre sur la cessation du Sallon de peinture*, Cologne. 1749,
- NN, *Lettre sur la peinture, la sculpture, et l'architecture. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1748, seconde édition, revue et augmentée de nouvelles notes*, Amsterdam 1749
- Olivier Ch., *Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, vol. 105, nr 1, 1994, s. 5-90,
- Schieder M., *Au-delà des Lumières La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, tłum. Evelyne Nerlich Sinnassamy, Paris 2014
- Thuillier J., *Le problème des «grands formats»*, „Revue de l'Art”, nr 102, 1993, s. 5-10.
- Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Paris 1751,
- Williams H., *Académie Royale. A History in Portraits*, Routledge 2015.
- Willk-Brocard N., *Une Dynastie. Les Hallé. Daniel (1614-1675), Claude- Guy (1652-1736) Noël (1711-1781)*, Paris 1995

Streszczenie:

Przedmiotem niniejszego tekstu jest francuskie malarstwo religijne wystawiane na Salonie Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu w latach 1747-1748. W latach czterdziestych, określanych często jako czas kryzysu sztuki francuskiej i wewnętrznego kryzysu Akademii daje się zaobserwować specyficzną mutację tej gałęzi sztuki. Na przykładzie strategii produkcji Jeana Restout, Noël'a Hallé'a, czy François Bouchera, a więc malarzy wystawiających na Salonie w latach 1747-1748 obrazy religijne, zaprezentowana zostaje rola, którą odgrywał w ówczesnej kulturze artystycznej rokokowy kostium, bądź przypisana tematyce biblijnej maniera *grand goût*.

Słowa kluczowe: sztuka francuska, malarstwo religijne, rokoko, salon, krytyka artystyczna, XVIII wiek

Bible in the Rococo Style. Religious Painting in the Age of Crisis

Summary:

The article deal with religious paintings exhibited at the Salons of the Royal Academy of Painting and Sculpture in Paris from 1747 to 1748. In the late 1740s, a period often described as a time of crisis of French art and period of internal crisis of Royal Academy, specific mutation of this genre

of art can be observed. My analysis is based on the strategies of three painters exhibiting their religious paintings at the Salon in 1747-1748: Jean Restout, Noël Hallé and François Boucher. In those examples the role that *grand goût* and rococo costume played in artistic and social culture of 1740s is presented.

Keywords: French art, religious painting, rococo, salon, art criticism, 18th century
