Zeszyty Historyczno-Teologiczne,
Rok XIII-XIV Numer 13-14/2007-2008
s. 263-295

MAREK ZGÓRNIAK
KRAKÓW

SZTUKA W PARYŻU W DOBIE WIELKIEJ EMIGRACJI

Życie artystyczne i problem malarstwa religijnego

Tematem poniższych uwag są sztuki plastyczne w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji, przede wszystkim malarstwo, architektura i w mniejszym stopniu rzeźba[1]. Chodzi więc tylko o część kulturowego otoczenia, w jakim po powstaniu listopadowym znalazła się we Francji spora grupa naszych rodaków z pokolenia Bogdana Jańskiego. Już na wstępie należy zaznaczyć, że sztuki plastyczne nie były na ogół w centrum ich zainteresowań. Głównym medium pozostawała literatura, bardziej zresztą polska niż francuska, bo partycypacja nowo przybyłych imigrantów w miejscowej kulturze była z konieczności zróżnicowana i chyba często ograniczona. Wśród władających językiem francuskim zapewne żywszą uwagę niż malarstwo czy rzeźba mógł budzić teatr, powieść i publicystyka, a wśród większości – popularne przejawy kultury wizualnej, takie jak np. moda.

Stan wiedzy na temat udziału Polaków w życiu artystycznym Francji w drugiej ćwierci XIX wieku jest mało zaawansowany, w przeciwieństwie do rozwiniętych badań nad literaturą. Bibliografie skrzętnie notują polskie emigracyjne druki i czasopisma, studiuje się poszczególnych pisarzy i ich utwory. Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji doczekało się już przed prawie 40 laty syntetycznego opracowania w książce Marii

[1] Wersja drukowana jest poszerzona w stosunku do referatu wygłoszonego na sesji 19 IV 2007.

Straszewskiej[2]. Polsko-francuskie związki artystyczne są znane bardziej wyrywkowo: Andrzej Ryszkiewicz przebadał okres klasycyzmu, a dokładniej krąg J.-L. Davida (działającego w Paryżu do r. 1815, a zmarłego na wygnaniu w Brukseli w 1825)[3]. Wiele napisano o artystach polskich przebywających w Paryżu w drugiej połowie, a zwłaszcza pod koniec XIX wieku[4], natomiast dla lat trzydziestych i czterdziestych tamtego stulecia najważniejsze opracowanie – słownik artystów Wielkiej Emigracji autorstwa Denise Wrotnowskiej – od sześćdziesięciu lat oczekuje na druk[5]. Sporo informacji o artystach-emigrantach uwzględniono dotąd w redagowanym w Warszawie *Słowniku artystów polskich*, a także w pracach z pogranicza historii literatury i historii sztuki, dotyczących np. emigracyjnej działalności znanych poetów (Mickiewicza[6], Słowackiego[7] i Norwida[8]). Istnieją monografie najwybitniejszych malarzy (Michałowskiego i Rodakowskiego), a krótkie syntetyczne opracowania zyskała rzeźba[9]. Wydano relacje i wspomnienia, które mogłyby posłużyć jako źródła do oceny odbioru sztuki francuskiej przez Polaków przebywających w Paryżu, ale jak dotąd nie zostały one systematycznie wykorzystane.

* * *

[2] M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831-1840*, Warszawa 1970.

[3] A. Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne. W kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967.

[4] Zob. np. E. Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890-1918*, Warszawa 2004.

[5] D. Wrotnowska, *Dictionnaire des artistes polonais – peintres, graveurs, lithographes et dessinateurs – de l'émigration de 1830*, 1947 (maszynopis), Bibl. Polska w Paryżu. Zob. E. Bobrowska-Jakubowska, *Denise Wrotnowska i jej prace nad „Słownikiem artystów polskich emigracji 1830 roku: malarzy, grafików, litografów i rysowników"*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993; E. Bobrowska-Jakubowska, G. Jakubowski, *Denise Wrotnowska (1904-2000)*, „Biuletyn Historii Sztuki" 62, 2000, s. 698-700.

[6] J. Kleiner, *Związek rozprawy Mickiewicza „O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców" z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne" 5, 1954-1955; D. Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adama Mickiewicza. Na podstawie rozprawki „O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim"*, w: *Wizerunek artysty*, Lublin 1996; W. Suchocki, *Mickiewicz i Machabeusze Stattlera*, w: *Księga Mickiewiczowska*, Poznań 1998; A. Pochodaj, *Między Mickiewiczem a Słowackim – „Machabeusze" W.K. Stattlera*, w: *Sztuka i obraz sztuki*, Wrocław 1999.

[7] D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

[8] A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

[9] K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźbiarze polscy w Paryżu 1830-1914*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993; A. Pieńkos, *Paris - foyer de la sculpture européenne au XIXe siècle. La contribution polonaise*, „Ikonotheka" 14, 2000.

W polskich relacjach z Paryża sztuki piękne zajmują zwykle miejsce dość ograniczone; przeważa w nich oszołomienie ruchem i skalą wielkiego miasta, jak we wrażeniach prowincjuszy z powieści Balzaka. Spośród licznych tekstów można tytułem przykładu wybrać opinie młodego studenta z Krakowa, Stanisława Florkiewicza, który przyjechał nad Sekwanę z Monachium w r. 1835 (i którego zresztą wzmiankuje w swym *Dzienniku* Bogdan Jański[10]):

„Co do Paryża, to muszę Panu wyznać – pisał Florkiewicz do Wiktora Kopffa – że ta olbrzymia stolica takiego na mnie nie zrobiła wrażenia, jakiego w niej inni doświadczać zwykli. [...] Różnodźwięczna wrzawa i gwarny ruch w brudnych i błotnistych ulicach niewiele mnie uderzyły, bo zawsze Paryż wystawiałem sobie jak ogrom, niby łataninę kilku miast i jedną całość stanowiących. Ogromna ilość rojem snujących się jakby klatek z menażerią omnibusów i mnóstwo szybko przelatujących kabrioletów, najwięcej z początku moją uwagę zajęło, ale natomiast próżno dotąd szukałem gustownych karet i powozów"[11].

Po schludnym i świeżo upiększonym nowymi budowlami Monachium architektura Paryża nie zrobiła na młodym turyście najlepszego wrażenia („mniej, niż się spodziewałem, pięknych budynków w Paryżu znalazłem, chociaż Bursa [Giełda] wspaniała, a Magdalena pyszna, ale nie na kościół katolicki, bo Walhalli lub Panteonu domyślać by się kazała postać tej świątyni"), a nowe romantyczne francuskie malarstwo wydało mu się przesadne: „afektacja, egzaltacja i kokieteria dały sobie wierne *rendez-vous* pod pędzlem szerokim i ciężkim. Myśl często piękna w karykaturę się na płótnie przerodziła, a cnota lub występek ostateczności sięga"[12].

Przytoczona wyżej krytyczna opinia o wyglądzie i urządzeniu stolicy Francji, odmienna od entuzjastycznych relacji z drugiej połowy XIX wieku, miała pewne uzasadnienie w rzeczywistości. Paryż, w latach trzydziestych liczący w obrębie rogatek prawie milion mieszkańców, daleki był od postaci, jaką w okresie II Cesarstwa nadała mu wielka przebudowa Haussmanna. Z projektów ekipy architektów Napoleona I znaczna część pozostała na papierze. Wytyczono wprawdzie nowe proste ulice – jak rue de Rivoli – ale nie było ich zbyt wiele. Okazałe gmachy z cza-

[10] B. Jański, *Dziennik*, Rzym 2000, s. 325 (3 XI 1835).

[11] S. Florkiewicz z Paryża do W. Kopffa, 1 I 1836. BJ, rkp. 4891/I, k. 246; cyt. za J. Brzózka, *Dzieje rodziny Florkiewiczów herbu Ozdoba z Młoszowej w XIX wieku*, Kraków 2006, s. 123.

[12] Tamże; Brzózka, dz. cyt., s. 123-124.

sów Empire'u i Restauracji tkwiły w otoczeniu ciasnej i chaotycznej starej zabudowy, a układ komunikacyjny źle spełniał swoje funkcje wobec zwiększenia liczby mieszkańców (il. 1).

* * *

O obliczu sztuki francuskiej w XIX wieku decydowały instytucje artystyczne, takie jak Akademia i publiczne wystawy, tzw. Salony. Miały one długą tradycję, ale zostały na nowo ukształtowane na przełomie XVIII i XIX wieku[13]. Dawna Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby, zniesiona podczas rewolucji, była stosunkowo otwartą, lecz hierarchiczną organizacją artystów, pełniącą również funkcje dydaktyczne i zapewniającą możliwości awansu opartego na doskonaleniu kwalifikacji zawodowych. Wprowadzona w jej miejsce IV klasa Instytutu, przemianowana w r. 1816 na Akademię Sztuk Pięknych (Académie des Beaux-Arts), grupowała z góry określoną liczbę członków powoływanych dożywotnio i sprawowała funkcje administracyjne i opiniodawcze, a pośrednio tylko pedagogiczne. Tryb kompletowania tego gremium zaciążył na jego konserwatywnym charakterze i na programie Szkoły Sztuk Pięknych (École des Beaux-Arts, il. 2), w której profesorami byli członkowie Akademii. Przez pierwszych kilka dziesięcioleci XIX wieku Akademia i Szkoła były zdominowane przez artystów z kręgu Davida, wyznawców neoklasycznej koncepcji piękna idealnego i ustalonej hierarchii tematów i gatunków. Te same teorie wpajano w Akademii Francuskiej w Rzymie, gdzie na paroletnie stypendia trafiali najlepsi studenci paryskiej uczelni, zajmujący później wysokie miejsce w strukturze akademickiej sztuki.

Kolejną ważną instytucją były Salony, w XVIII wieku przeznaczone dla artystów z Akademii, a od czasu rewolucji otwarte dla wszystkich i zarządzane przez dyrekcję państwowych muzeów[14]. Do połowy XIX wieku wystawy odbywały się w *Salon Carré* (stąd ich nazwa) i w przyległych salach Luwru; zazwyczaj w odstępach rocznych lub dwuletnich. Wskutek otwarcia wystaw i wzrostu liczby zgłoszeń konieczna stała się selekcja dzieł. Jury w epoce Restauracji, złożone z kilku członków Akademii oraz urzędników państwowych i amatorów, było dosyć liberalne, niemniej z koń-

[13] Nieco szerzej o tym zob. M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995, s. 75-79.

[14] O przemianach Salonów w XIX w. zob. M. Zgórniak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865-1870*, Kraków 1998, s. 19-46. Dokładniej o okresie 1815-1833: M.-C. Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris 1999, s. 55-70 i passim.

cem lat dwudziestych odsetek obrazów odrzuconych sięgnął niemal 50% (ok. 1300 z 2700). Gazetowe plotki mówiły zresztą w r. 1827 o znacznie większej liczbie dzieł odrzuconych, co pobudziło publiczną ciekawość i było przyczyną prawdziwego szturmu na wystawę[15]. W pierwszych latach Monarchii Lipcowej Ludwik Filip na wniosek artystów zainteresowanych zwiększeniem częstotliwości wystaw ustanowił Salony doroczne, ale równocześnie (wskutek zbiegu administracyjnych okoliczności) powierzył selekcję Akademii Sztuk Pięknych, która przez następnych kilkanaście lat działała na tym polu dość restrykcyjnie, eliminując nie tylko prace słabe, ale również niezgodne z akademicką doktryną[16].

W okresie romantyzmu Salon był największą sezonową imprezą Paryża; pod koniec panowania Ludwika Filipa w ciągu dwóch miesięcy trwania wystawy przewijał się przez nią ponad milion widzów. O Salonie 1831 r. pisano, że kurz wznoszący się w dniu otwarcia spod nóg zwiedzających osiadał na obrazach tak gęstą warstwą, że około godziny drugiej po południu kolor wielu z nich był poważnie zmieniony[17].

Popularność Salonów podtrzymywały wieloodcinkowe recenzje w niezliczonych gazetach ówczesnej Francji – drukowane z reguły na pierwszej stronie, co z kolei świadczy, że temat uważano za tak atrakcyjny, iż zwiększał szanse na sprzedaż gazety. W r. 1833 w następujących słowach opisywano powszechną modę na sztukę:

„Sztuka jest niewyczerpaną kopalnią paradoksów i powiedzonek przydatnych do umilania obiadów i spacerów [...]. Od mansardy do antresoli, od stajni do stróżówki, sztuka panuje nad wszystkimi rozmowami [...], nawet gryzetka, zwłaszcza jeżeli ma honor znać jakiegoś brodatego pana, szaleje za frazesami o sztuce jak za szmatkami. Dorożkarze jazgoczą o sztuce, średniowieczu i katedrach [...], kucharki, kelnerzy w kawiarniach, chłopcy hotelowi, bileterki w teatrze, kobiety wynajmujące krzesła w parkach, ludzie wszelkiego typu [...] mają ambicje posiadania własnego i niezależnego zdania o sztukach teatralnych, o obrazach na wystawie, o powieściach ilustrowanych"[18].

Pobieżna kwerenda w źródłach wskazuje, że ta powszechna we Francji moda w niewielkim stopniu objęła polskich emigrantów, których doświadczenia i sytuacja życiowa skłaniały zapewne do innych zainteresowań.

---

[15] Chaudonneret, dz. cyt., s. 61.

[16] Analiza M.-C. Chaudonneret (dz. cyt., s. 65-68) każe jednak częściowo zweryfikować wcześniejsze opinie o wielkiej surowości jury.

[17] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820-1876*, Warszawa 1977, t. 1, s. 22.

[18] „Journal des Arts", 1833. Morawska, dz. cyt., s. 22-23.

Obok Akademii, Szkoły Sztuk Pięknych, Akademii Francuskiej w Rzymie, Salonu i krytyki do instytucji artystycznych ówczesnego Paryża zaliczały się muzea, na czele z Luwrem, dostępnym dla publiczności od czasów rewolucji. Po upadku Napoleona większość dzieł zdobytych przez niego i zgromadzonych w Luwrze wróciła do krajów pochodzenia, na miejscu pozostały jednak dawne zbiory królewskie, systematycznie wzbogacane zakupami. W r. 1818 w Pałacu Luksemburskim otwarto muzeum artystów żyjących (trafiały tam dzieła kupione przez państwo na Salonach), stanowiące – podobnie jak Luwr[19] – przedmiot studiów dla uczących się malarzy. Inny charakter miały muzea historyczne, między innymi tzw. Muzeum Karola X urządzone w kilku salach Luwru w r. 1826 (zawierające różnego rodzaju starożytności i ozdobione malowidłami)[20] oraz wielkie muzeum historyczne w Wersalu otwarte przez Ludwika Filipa w r. 1837 (il. 3). Miało ono unaoczniać chwałę Francji na przestrzeni jej dziejów, nie za pomocą autentycznych zabytków, ale nowo zamówionych obrazów o tematyce historycznej i zwłaszcza batalistycznej[21]. W muzeum wersalskim znajdowały się obrazy różnej klasy, lecz wybitnych – jak *Wjazd krzyżowców do Konstantynopola* E. Delacroix – było niewiele; przeważały dzieła banalne, w których liczyła się głównie funkcja ilustracyjno-propagandowa, odnosząca się zarówno do dawnej chwały, jak do najnowszych starć zbrojnych w Europie oraz epizodów kolonialnej ekspansji Francji (il. 4). To samo dotyczy malowideł zamawianych przez władze do dekoracji różnych wnętrz publicznych.

* * *

Wymienione wyżej instytucje akademickie (Akademia i Szkoła Sztuk Pięknych oraz Akademia w Rzymie) nadawały sztuce francuskiej w I połowie XIX wieku piętno klasycyzmu. Jury Salonów w czasach Monarchii Lipcowej usiłowało zwykle promować na wystawach te same klasycyzujące tendencje. Wystawy stwarzały jednak okazję do konfrontacji różnych odmian sztuki, a rozwinięta we Francji publicystyka artystyczna przyczyniała się do krystalizacji rozmaitych postaw i programów. W rezultacie neoklasycyzm spotkał się z krytyką i w interesującym nas

[19] Cf. Chaudonneret, *Permanence et innovation. Le musée du Louvre dans les années 1820*, w: *Hommage à Michel Laclotte*, Milan-Paris 1994, s. 537.

[20] Chaudonneret, *Historicism and „Heritage" in the Louvre, 1820-40: from the Musée Charles X to the Galerie d'Apollon*, „Art History" 14, 1991, s. 488-520.

[21] Zob. *L'Histoire au musée*. (Actes du colloque. Château de Versailles), Paris 2004.

okresie został na różnych polach przezwyciężony. Najpierw w malarstwie, a później w architekturze i rzeźbie.

W architekturze monumentalnej formy neoklasyczne utrzymywały się długo, co było wynikiem programu uczelni paryskiej i rzymskiej, a także aktywnych nacisków Akademii i jej sekretarza, archeologa A.-C. Quatremère'a de Quincy. W r. 1826 skrytykował on np. italianizujący projekt reprezentacyjno-biurowego gmachu zwanego później Palais d'Orsay (il. 5), autorstwa Jacquesa Lacornée[22]. Dla młodych architektów odejście od niepraktycznych i zużytych wzorów starożytnych było oznaką wolności twórczej, stanowisko Akademii wywołało więc ich gwałtowny sprzeciw. Walka z dyktatem neoklasyków trwała jeszcze kilka lat (po stronie młodych występowali architekci J.I. Hittorff i H. Labrouste) i dopiero w r. 1839 przeforsowano dymisję Quatremère'a[23]. Jednym z rezultatów oddziaływania Akademii była słaba tolerancja dla neogotyku, który w innych środowiskach (zwłaszcza w Anglii i w Niemczech) już od pewnego czasu się rozwijał. W budownictwie kościelnym przeważały wzory antyczne i wczesnochrześcijańskie (il. 6), a mimo postępów ruchu konserwatorskiego neogotyk dopuszczono na szerszą skalę dopiero od połowy lat czterdziestych XIX w.

Zmiany w rzeźbie również następowały z oporami: i tam dominowały modele starożytne, a skłonności realistyczne mogły się ujawnić dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych, najczęściej poprzez nawiązania do włoskiego renesansu, np. w twórczości F. Rude'a. Jego *Młody rybak neapolitański* z Salonu 1833 r. (il. 7) został przychylnie przyjęty zarówno przez zwolenników tradycji neoklasycznej, jak i przez romantyków. Neoklasycy docenili czystość stylu, piękno wykonania i klasyczny wdzięk. „Równocześnie ta uchwycona na żywo scenka wnosiła pewną odmianę, gdyż idealnie piękne, ale martwe i bezduszne bóstwa zaczęły już wszystkich nudzić. A jednak rzeźba ta ostatecznie przypieczętowała rozbrat Rude'a ze szkołą neoklasyków, z której wyszedł", spełniała bowiem postulaty romantyków: „Młody rybak to nie był grecki efeb, lecz chłopiec z ludu, jak najbardziej współczesny, żywy i naturalny". Chwalono „malowniczość tej postaci i «koloryt lokalny», zasugerowany

[22] Gmach, zaczęty w r. 1810 według projektu J.-C. Bonnarda z przeznaczeniem na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych, ukończony dopiero w 1838, mieścił do pożaru w 1871 Radę Stanu i Izbę Obrachunkową. Na jego miejscu zbudowano około r. 1900 dworzec d'Orsay (obecnie sławne muzeum).

[23] Zob. M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, Kraków 1987, s. 37-40.

wełnianą czapeczką na głowie i szkaplerzykiem na piersiach"[24]. Dzieła Rude'a z następnych lat były nieraz na romantyczny sposób nastrojowe, a niekiedy – jak sławna *Marsylianka* – mocno ekspresyjne i dynamiczne, czego nie dopuszczały zasady rzeźby sformułowane w okresie klasycyzmu jako wiecznie obowiązujące[25]. Nastrojowość i dramatyzm przenikały też do rzeźby religijnej lub ogólnie inspirowanej Biblią (il. 8).

Podobnie jak dzisiaj, rzeźba nie cieszyła się w XIX wieku zainteresowaniem publiczności. Zdecydowanie więcej działo się w malarstwie. Do pierwszego starcia klasyków z romantykami doszło jeszcze przed Rewolucją Lipcową, na Salonach w latach 1824 i 1827/28. Obok idealizowanych obrazów o tematyce antycznej, komponowanych zgodnie z regułami szkoły, tzn. opartych na studium antycznej rzeźby, pojawiło się np. szeroko malowane dramatyczne i pesymistyczne płótno młodego Eugeniusza Delacroix, ilustrujące wydarzenie współczesne, o którym pisały gazety: czystkę etniczną prowadzoną przez Turków w Azji Mniejszej (*Rzeź na Chios*, 1824). To nowe malarstwo (reprezentowane też przez innych artystów) znalazło wielu zwolenników. Akademia zagrożona w swej pozycji doceniła wtedy Ingresa, zdolnego ucznia Davida, który wiele lat spędził we Włoszech i uprawiał mniej ortodoksyjną odmianę klasycyzmu, dotąd w Akademii nie akceptowaną (il. 9).

Ingres, przyjęty do Akademii w r. 1825, różnił się swych kolegów szerszym wykorzystywaniem wzorów renesansowych, a zwłaszcza Rafaela. Sięgał czasami do tematów romantycznych (takich jak *Sen Osjana*, 1813), ale łączyła go z klasycyzmem wiara w obiektywne i racjonalnie uchwytne piękno, które rozumiał jako piękno formy i rysunku. Jego kompozycja z r. 1827 – *Apoteoza Homera* (il. 10) – jest też wyrazem wiary w aktualność klasycznej tradycji w sztuce. Można jej przeciwstawić frenetyczne płótno Delacroix z tego samego Salonu, *Śmierć Sardanapala* (il. 11), oparte na dramacie Byrona, pozbawione wymaganego przez Akademię morału i za pomocą barwy odwołujące się do poetyckich nastrojów i wyobraźni.

* * *

[24] A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba XIX wieku*, Kraków 1980, s. 41-42.

[25] Jeszcze przed stu laty polski autor pisał, iż „bardzo słabym [dziełem Rude'a] jest wymarsz wojsk na obronę rzeczypospolitej, płaskorzeźba jednej ze stron tryumfalnego łuku, gdzie Bellona z rozstawionymi nogami i krzycząca ma fatalnie rozwartą gębę". M. Żmigrodzki, *Krótki zarys historyi sztuki*, t. II, Kraków 1908, s. 414.

W sporze klasyków z romantykami było w malarstwie dwóch zwycięzców: Ingres (i później jego szkoła) oraz kierunek pośredni, sztuka „złotego środka" (*juste milieu*)[26], reprezentowana najpierw przez Paula Delaroche'a, związana głównie z tzw. malarstwem historyczno-rodzajowym lub anegdotycznym (il. 12). Ono właśnie cieszyło się największą popularnością w latach trzydziestych. Chodzi o sceny zaczerpnięte z historii, już nie starożytnej, lecz bliższej i najczęściej ojczystej, ukazane realistycznie i zgodnie z aktualnym stanem wiedzy, i w możliwie wzruszający sposób. Niezbyt wyrobiona publiczność przez kilka dziesiątków lat gustowała w tej twórczości, łudzącej prawdą szczegółów i sentymentalnej, na podobieństwo romantycznego teatru (miłośnikiem Delaroche'a był jeszcze w r. 1860 młody Matejko). Podobne sceny malował niekiedy Horacy Vernet (il. 13). Jego specjalnością była jednak batalistyka i w tej właśnie dziedzinie odnosił największe sukcesy, porównywalne z sukcesami Delaroche'a. Jedną z pierwszych scen wojskowych Verneta była *Somosierra* (il. 14), malowana na zamówienie gen. Wincentego Krasińskiego w r. 1816, przedstawiająca wydarzenia po sławnej szarży w sposób atrakcyjny, odbiegający od rzeczywistości, ale za to pochlebny dla zleceniodawcy[27].

Obok anegdotycznego malarstwa „złotego środka" i chętnie kupowanego malarstwa rodzajowego rosnącą popularnością na wystawach cieszył się w tym czasie pejzaż: najpierw komponowany z klasycznych motywów, później rodzimy, obserwowany w naturze i coraz bardziej realistyczny, choć ciągle nie pozbawiony aspektów poetyckich. W latach trzydziestych debiutują na Salonach tzw. barbizończycy (il. 15). Ich malarstwo przebija się z oporami, ale po połowie stulecia odnosi wielki sukces, wyznaczając nowe kierunki w sztuce.

* * *

[26] Termin *juste milieu* funkcjonował w krytyce sztuki od r. 1831 (użył go np. C. Lenormant, *Salon de 1831*, w: Lenormant, *Les artistes contemporains*, Paris 1833, t. 1, s. 113), natomiast odmienne, pejoratywne znaczenie nadał mu Léon Rosenthal w książce *Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848* (Paris 1914). Z wywodzącymi się z niej stereotypami walczy M.-C. Chaudonneret (np. *L'État et les Artistes*, s. 89). A. Boime (*Going to Extremes over the Construction of the «Juste Milieu»*, w: *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, Princeton 1994) broni użyteczności terminu i podkreśla jego genezę polityczną.

[27] Zob. *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*. Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 318. Wielką popularnością (zwłaszcza w Polsce) cieszyły się kompozycje Verneta przedstawiające śmierć ks. Józefa Poniatowskiego. Zob. E. Charazińska, *Rzecz o portrecie nieznanego krakusa, czyli Horacego Verneta związki z polskim mitem narodowym*, w: *Sztuka i historia. Materiały Sesji*, Warszawa 1992.

Warto dodać, że trzej wymienieni poprzednio wybitni malarze z Salonu 1824 (Delacroix, Ingres i Delaroche) uprawiali z powodzeniem malarstwo religijne. Delacroix wystawił np. w r. 1827 *Modlitwę w ogrojcu* (il. 16) przeznaczoną dla jednego z paryskich kościołów. Ta indywidualnie potraktowana i osobiście przeżyta scena nie jest bynajmniej typowa dla ówczesnego malarstwa religijnego, w którym przeważały – zwłaszcza od końca lat trzydziestych – chłodne, ewentualnie tylko sentymentalne utwory szkoły Ingresa (il. 17). Archaizacja formy i upośledzenie koloru zbliżają niektóre obrazy Ingresa do stylu niemieckich nazareńczyków.

Status sztuki religijnej był w okresie Restauracji i Monarchii Lipcowej przedmiotem polemik i ocen często krytycznych, formułowanych także przez autorów związanych z Kościołem. Montalembert np. w r. 1837 twierdził, że współczesna „sztuka religijna we Francji nie istnieje, a to, co określa się tym mianem, jest tylko żałosną parodią"[28]. Przyczyn tego stanu rzeczy szukano w laicyzacji zapoczątkowanej w wieku oświecenia i w braku indywidualnej wiary wśród artystów. Był to jednak równocześnie okres odnowy katolicyzmu i wzmocnienia Kościoła instytucjonalnego. Zapotrzebowanie na sztukę religijną było więc ogromne, a wspomniany krytycyzm nie dotyczył rozmiarów, lecz jakości produkcji. Ponieważ od czasów rewolucji budynki kościelne należą we Francji do gmin i do państwa, ciężar wyposażania opustoszałych i nowo budowanych świątyń spoczywał na władzach cywilnych. O zlecenia zwracano się więc np. do dyrekcji muzeów królewskich. Stojący na jej czele (w latach 1816-1841) hr. Auguste de Forbin zapatrywał się jednak sceptycznie na artystyczny sens współczesnej sztuki religijnej. Twierdził, że malarzom brak ślepej wiary mistrzów XV wieku, że wszystko w tej dziedzinie zostało już zrobione, a niedostatek nowych idei i rozmachu skazuje sztukę religijną na przeciętność[29]. Dla zaoszczędzenia środków Forbin chętnie zamawiał kopie dzieł dawnych mistrzów, tańsze od oryginalnych kompozycji. Więcej obrazów dla kościołów paryskich finansowała prefektura Departamentu Sekwany, a dla kościołów na prowincji – Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, zwłaszcza po r. 1830[30]. W latach 1815-1850 władze publiczne zamówiły około 700 olejnych kopii,

[28] Ch. Montalembert, *De l'état actuel de l'art religieux en France* (1837), przedruk w: *Oeuvres complètes*, VI: *Mélanges d'art et de littérature*. Podaję za B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris 1987, s. 2.

[29] A. de Forbin, list z 11 II 1825. Chaudonneret, *L'État et les Artistes*, s. 169.

[30] Chaudonneret, *L'État et les Artistes*, s. 168-170; Foucart, dz. cyt., s. 79-80.

głównie z nowożytnych obrazów włoskich, hiszpańskich i francuskich, z czego zdecydowaną większość stanowiły obrazy religijne przeznaczone dla kościołów i kaplic. Rzecz ciekawa, kopiowano głównie Murilla, Prud'hona (*Ukrzyżowanie*, 1822), Rafaela i Tycjana, a więc bynajmniej nie dawnych mistrzów sprzed Rafaela, zalecanych przez niektórych teoretyków sztuki religijnej[31]. Kompozycje oryginalne, w tym również zamawiane wcześniej przez władze, artyści wystawiali na Salonach, po których następowały dalsze zakupy państwowe, inspirowane niekiedy przez przedstawicieli duchowieństwa i deputowanych z prowincji. Obrazy dla kościołów najczęściej powstawały na wcześniejsze zlecenia, natomiast inne płótna religijne – malowane z inicjatywy artystów – trafiały czasem do państwowych muzeów, w których sztuka współczesna pełniła również rolę wychowawczą i umoralniającą[32]. Temat religijny – jak się wydaje – zapewniał stosunkowo łatwy zbyt obrazu, co antyklerykalnym krytykom dawało powód do przypuszczeń, że to właśnie chęć sprzedaży przyczynia się do religijnej gorliwości artystów[33], albo że młodzi malarze doktoryzują się z teologii[34]. Liczba religijnych obrazów na Salonach ulegała wahaniom zależnym m.in. od sytuacji politycznej: wyraźnie wzrosła po kilku latach Restauracji, w latach 1819 - 1827/28 osiągając lub przekraczając 100, co stanowiło od 7 do 13% ogółu wystawionych płócien. Po Rewolucji Lipcowej najpierw nieco spadła, co było widoczne zwłaszcza na tle znacznie wtedy obszerniejszych wystaw (w 1831 odsetek dzieł religijnych wyniósł tylko nieco ponad 4%, a w 1833 – nieco ponad 2%) i pozwoliło recenzentom mówić o „zaniku malarstwa religijnego"[35]. Od połowy lat trzydziestych liczba prac religijnych znowu rośnie, osiągając w r. 1841 10%, a w 1843 nawet 14% ogólnej liczby obrazów na wystawach[36].

Specjalistą w zakresie obrazów religijnych był pierwszy wybitny uczeń Ingresa, Hippolyte Flandrin (1809-1864), wykonujący wiele zamówień dla kościołów[37]. Uważano Flandrina za artystę prawdziwie chrześcijańskiego, który swoją twórczością i postawą zaświadczał, iż sztuka religij-

---

[31] Foucart, dz. cyt., s. 92-97.
[32] Tamże, s. 79.
[33] Alexandre Decamps, *Salon de 1836*, „Le National de 1834", 1836.
[34] Tenże, *Salon de 1837*, „Le National de 1834", 1837, 26 III.
[35] C. Lenormant, *Salon de 1833*, w: Lenormant, *Les artistes contemporains*, Paris 1833, t. 2, s. 12.
[36] Foucart, dz. cyt., s. 76-77.
[37] Zob. *Les Frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIXe siècle. Leur correspondance. Le Journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*, Paris 1984.

na w XIX w. jest możliwa. Gdy zmarł w r. 1864, arcybiskup Nîmes dał temu wyraz w kurendzie wzywającej księży swej diecezji do modlitw za duszę malarza: „Bóg, który w naszych czasach zachował dla siebie talent Overbecka w Niemczech, pokierował również wszystkim tak, by zachować talent Hipolita we Francji, aby było dowiedzione w XIX wieku, tak jak wcześniej w XVI, pod rządami racjonalizmu jak w okresie reformacji, że szczera wiara i głęboka miłość dla Kościoła nie są bynajmniej sprzeczne z wysokimi inspiracjami sztuki"[38]. Nazwisko artysty wspomina Bogdan Jański w swoim *Dzienniku* w październiku 1832 r. w notatce z rozmowy ze swym przyjacielem, malarzem Józefem Malińskim, który „przewidział ukoronowanie Flandrina"[39]. Flandrin był wtedy wyróżniającym się studentem, zwycięzcą akademickiego konkursu o nagrodę rzymską. W konkursie tym w poprzednich latach nagradzano zwykle uczniów Grosa; sukces Flandrina w r. 1832 zapoczątkował dobrą passę uczniów Ingresa trwającą aż do jego wyjazdu na stanowisko dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie w listopadzie 1834. Obraz namalowany na zadany temat (*Tezeusz rozpoznany przez ojca*) nosił charakterystyczne cechy szkoły Ingresa, z których część wówczas krytykowano (zgaszony koloryt przypominający w najlepszym razie spłowiałe barwy starych fresków, stylizację postaci i pewną dziwaczność), część zaś chwalono, np. w recenzji w proromantycznym czasopiśmie „L'Artiste": powagę i harmonię kompozycji, czystość rysunku, indywidualne traktowanie twarzy, „antyczny" charakter, a także powściągliwość efektów. Dostrzegano także wywodzący się od Ingresa rafaelizm[40], który zresztą występował w pracach Flandrina także w następnych latach (il. 18). W recenzjach z konkursu w r. 1833 mówiono wręcz o skłonności do tworzenia pastiszów dzieł dawnej szkoły rzymskiej (początku XVI wieku). Mimo tych zarzutów styl Ingresa przejmowali też uczniowie innych profesorów, np. nagrodzeni w r. 1836 dwaj malarze z pracowni Cognieta[41]. Zwrócenie uwagi na Flandrina jako na kandydata do nagrody dobrze świadczy o orientacji Malińskiego w paryskim światku sztuki, a skrótowy zapis w *Dzienniku* wskazuje, że i Jańskiemu te sprawy nie były obce.

Z polskim środowiskiem stykał się inny twórca obrazów religijnych, Ary Scheffer (1795-1858), urodzony w Holandii w protestanckiej (kalwińskiej) rodzinie, ale działający w Paryżu i zaliczany do szkoły fran-

[38] Foucart, dz. cyt., s. 49.
[39] B. Jański, *Dziennik*, s. 207 (1 X 1832).
[40] *Les Frères Flandrin...*, dz. cyt., s. 36-37.
[41] P. Grunchec, *Les concours des Prix de Rome 1797-1863*, t. 1, Paris 1986, s. 141-149.

cuskiej. Już w latach dwudziestych tematyka jego obrazów wskazywała na sympatie dla europejskich ruchów wolnościowych, np. walki Greków o niepodległość (*Kobiety suliockie*, 1827); w r. 1831 w związku z powstaniem listopadowym Scheffer namalował dramatyczną *Polonię*. Od połowy lat trzydziestych artysta tworzył kompozycje religijne, umieszczając w nich aluzje do wydarzeń współczesnych. W znanym obrazie *Chrystus Pocieszyciel* (il. 19) obok Murzyna-niewolnika, pańszczyźnianego chłopa i innych uciśnionych postaci znajduje się na eksponowanym miejscu spowity biało-czerwoną draperią Polak uwalniany z kajdan. Na Salonie 1837 r. obraz spotkał się z dość chłodnym przyjęciem jako mało zrozumiały i nie dość ortodoksyjny jak na dzieło religijne; Théophile Gautier (na łamach „Constitutionnel") zgadzał się w swej krytyce z katolickim dziennikiem „Univers". Recenzentowi tego pisma odpowiadał młody architekt Louis-Alexandre Piel (1808-1841) w miesięczniku „Européen" wydawanym przez chrześcijańskich socjalistów Bucheza: „Jak to się dzieje, że dziennik, który głosi przebudowę społeczną za pomocą religii chrześcijańskiej, odrzuca dzieło inspirowane Ewangelią nawet jeszcze ostrzej niż ci, którzy przeczą tej zasadzie? [...] Chodzi o to, że Chrystus kruszący kajdany Polski [...] jest okrutnym wyrzutem sumienia, argumentem ad hominem przeciwko tym, którzy wzięli stronę cara przeciw Chrystusowi i Polakom. Oto tajemnica!"[42]. W następnych latach nowocześni krytycy (np. Baudelaire w 1846) zarzucali Schefferowi nadmierną skłonność do naśladowania cudzego stylu (najpierw Delacroix, później Ingresa), ale nawet po połowie stulecia znajdował on wiernych wyznawców. W oczach zwolennika Ingresa i konserwatywnego sprawozdawcy z wystawy światowej 1855 r. Scheffer był od dwudziestu lat przywódcą „szkoły uduchowionej" (*école spiritualiste*) w malarstwie francuskim i najbardziej inspirującym artystą od śmierci Rafaela[43]. Jako portrecista pracował dla polskich sfer arystokratycznych w Paryżu; do jego przyjaciół zaliczał się m.in. Zygmunt Krasiński[44].

* * *

[42] Foucart, dz. cyt., s. 133-134. Pierwodruk *Salonu* Piela w „L'Européen" 2e Série, t. II, juillet 1837, s. 24-32, août, s. 50-64.

[43] A. de La Forge, *La peinture contemporaine en France*, Paris 1856, s. 131.

[44] Zob. L. Wellisz, *Les amis romantiques. Ary Scheffer et ses amis polonais*, Paris 1933; L.J. Ewals, *Ary Scheffer i Polska*, w: *Romantyzm*, dz. cyt.

Poza marginesem normalnego życia artystycznego znajdowała się we Francji grupa artystów religijnych, zrzeszonych na wzór niemieckich nazareńczyków. Nie było ich wielu, a nikły stan wiedzy na ich temat wynika z braku dokumentacji, który z kolei związany jest z efemerycznym charakterem bractwa i niewielką skalą jego dokonań. Warto jednak o nim w tym miejscu wspomnieć ze względu na zbieżność pobożnych celów z zawartym w testamencie Bogdana Jańskiego w czerwcu 1840 pomysłem założenia „szkoły dla artystów, mających na uwadze potrzebę dobrej sztuki religijnej jako sposobu głoszenia Ewangelii"[45]. W środowisku polskiej emigracji koncepcja systematycznego wykorzystania sztuki do celów ewangelizacyjnych występuje już nieco wcześniej, w opracowanym przez Jańskiego programie Bractwa Służby Narodowej z r. 1835[46], ale – jak się zdaje – nie została wtedy wprowadzona w życie. Pierwszeństwo realizacji należy do Francuzów. Statut Bractwa św. Jana Ewangelisty (*Confrérie de saint Jean l'évangeliste*) ogłosił Lacordaire w czerwcu 1839 podczas pobytu w klasztorze La Quercia koło Viterbo we Włoszech, a w roku następnym ów tekst został wydrukowany w Paryżu. Bractwo było otwarte dla artystów francuskich, gotowych poprzez sztukę chrześcijańską działać na rzecz odnowy ludzkości (*régénération du monde*)[47]. Cel był zarazem osobisty i ewangelizacyjny, obejmując, jak to precyzował statut, „uświęcenie sztuki i artystów przez wiarę katolicką, i głoszenie wiary katolickiej przez sztukę i artystów". Warunkiem przyjęcia dla architektów, malarzy i muzyków było „szczere wyznawanie wiary katolickiej", a obowiązkiem – przykładne życie, modlitwy, rezygnacja z barwnego ubioru itp. Jeden tylko punkt dotyczył bezpośrednio sztuki, nakazując skromne postępowanie wobec modeli i unikanie malowania ich całkiem nagich, „zwłaszcza młodych dziewcząt"[48]. Założycielom bractwa ważniejsze od dyskusji o sztuce wydawało się duchowe doskonalenie artystów; pierwszy przeor, wspomniany wyżej architekt L.-A. Piel wskazywał

[45] Zob. J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. I: *1836-1886*, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990, s. 99. Oryginalny testament spisany przez E. Duńskiego nie zachował się, ale treść jest znana z jego listów. Na stanowisku kierownika szkoły Jański widział Malińskiego.

[46] „Nie ograniczać życia bractwa w jednej formie zakonnej, ale [...] stowarzyszać się ku wprowadzaniu zasad chrześcijańskich w politykę, edukację, w literaturę, w nauki, sztuki, przemysł, obyczaje i całe życie publiczne i prywatne. [...] W organizacji naszej mają być zawarte instytucje: duchownych ćwiczeń, gospodarskie, przemysłowe, obywatelskie, wojskowe, artystyczne [podkreślenia MZ]". P. Smolikowski, *Historia zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1, Kraków 1892, s. 77.

[47] Foucart, dz. cyt., s. 45.

[48] Tamże, s. 46.

ponadto, że mogą oni wychowywać i zapoznawać z katechizmem modeli i modelki, przeciwdziałając moralnej degradacji tej spauperyzowanej grupy zawodowej. Projektowana biblioteka bractwa miała zawierać *Myśli* Pascala i wiele dzieł religijnych, ale żadnych prac z zakresu estetyki; cotygodniowe spotkania miały się rozpoczynać od śpiewanego na kolanach hymnu *Veni sancte spiritus* i kończyć wymianą wiadomości istotnych dla postępu wiary. Jak wynika z programu, rozwój sztuki religijnej miał się dokonywać poprzez religijne podniesienie artystów[49].

Oprócz Piela, który dał się wcześniej poznać jako jeden z pierwszych francuskich zwolenników neogotyku i jako krytyk sztuki, należeli do bractwa m.in. malarze Jean-Baptiste Besson (1816-1861) i Paul Bonhomme, popularny później pejzażysta Louis Cabat (1812-1893), malarze i witrażyści Claudius Lavergne (1814-1887) i Antonin Danzas (1817-1888) oraz rzeźbiarze Eugène Bion (1807-1860) i Jean Duseigneur (1808-1866)[50]. Już w maju 1839 zamiarem Lacordaire'a było, aby bractwo stało się we Francji zalążkiem III Zakonu Dominikanów; zamiar ten artyści potwierdzili w deklaracji z r. 1840. Niektórzy z nich zdecydowali się przywdziać habit: Besson, Piel, Danzas i Bonhomme (wszyscy w klasztorze Bosco w Piemoncie w maju 1841); w ten sposób bractwo we Włoszech straciło rację bytu. Wkrótce grupa zmniejszyła się wskutek przedwczesnej śmierci wycieńczonego ascezą Piela (19 XII 1841)[51]. Działalność na polu sztuki religijnej w duchu bractwa prowadził dalej we Włoszech ojciec Besson (znany pod zakonnym imieniem Hiacynthe), zwłaszcza jako przeor klasztoru św. Sabiny w Rzymie od r. 1850[52], a w Paryżu tercjarz Claudius Lavergne. Niektórzy inni, jak Duseigneur i Cabat, podejmowali tematykę świecką.

Wprawdzie założycielem bractwa św. Jana był Lacordaire, ale wcześniej, w latach trzydziestych, większość jego członków[53] należała do krę-

[49] Tamże, s. 47.

[50] Zob. tamże, s. 45-49, 228-233, 315-316 i passim; B. Horaist, *Hiacynthe Besson et la décoration de la salle capitulaire de Saint-Sixte le Vieux à Rome*, „Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes" 99, 1987, nr 1, s. 491-513; tenże, *Itinéraires romains de Lacordaire*, „Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée" 101, 1989, nr 1, s. 405-418; ponadto biogramy w *Allgemeines Künstlerlexikon*, m.in. Bessona, Biona, Cabata, Danzasa, Duseigneura.

[51] Zob. *Biographie universelle, ancienne et moderne. Supplément*, t. 77, Paris 1845, s. 170.

[52] Zob. B. Horaist, *Un peintre dominicain: Jean-Baptiste Besson (1816-1861). Exposition présentée par la Bibliothèque du Saulchoir, à l'occasion du colloque de l'Association de l'Ordre de saint Dominique en Europe...*, Paris 1999.

[53] Besson, Piel, Duseigneur, Bion, Lavergne, ponadto związani z bractwem św. Jana V. Gay, d'Allonville, L. Aussant i młodo zmarły towarzysz Piela Réquédat.

gu chrześcijańskich socjalistów Philippe'a Bucheza (1796-1865). Do r. 1830 Buchez, pierwowzór Balzakowskiego d'Artheza[54], był wyznawcą saintsimonizmu i w swoich publikacjach na łamach pisma „Producteur" rozwijał m.in. pogląd Saint-Simona[55], że w społeczeństwie przyszłości artysta – obok uczonego i industrialisty – będzie miał do odegrania istotną rolę. Jako lekarz i zwolennik wówczas antropologii materialistycznej Buchez dowodził, że z samej fizjologii człowieka wynikają trzy zasadnicze dążenia lub cele jednostek i społeczeństwa, ogniskujące się wokół wytwórczości, nauki oraz sztuki[56]. W obszernym artykule przekonywał, że pisarze i artyści nie powinni się ograniczać do wyrażania nastrojów (*sentiments*) epoki, ale przyjąć postawę aktywną: rozumieć i przedstawiać zło swoich czasów, odgadywać przyszłość, odkrywać w natchnieniu to, co poznaje nauka, ukazywać ludziom drogę szczęścia etc. Zadaniem sztuki jest więc sprzyjać zmianie społecznej: „atakować to, co upada, przyspieszać upadek tego, co musi zniknąć, podnosić to, co wzrasta dzięki nauce i pracy"[57]. Ów radykalizm zniknął w późniejszych tekstach, zostało w nich natomiast zainteresowanie sztuką jako instrumentem propagowania uczuć i idei. W opartym na kategorii postępu *Wprowadzeniu do nauki historii* (1833) znalazły się także rozważania o sztukach pięknych. Nawiązując do podziału dziejów na epoki krytyczne i organiczne (syntetyczne)[58] Buchez twierdził, że sztuka osiąga stan doskonałej syntezy tylko dzięki wierze, która buduje świątynie jako miejsca modlitwy i nauczania; bez wiary powstaje tylko pomnik lub poemat. „Każde prawdziwe dzieło sztuki ma charakter moralny i społecz-

[54] Zob. B. Tolley, *The „Cénacle" of Balzac's „Illusions perdues"*, „French Studies" 15, 1961, s. 324-337.

[55] Zawarty np. w dialogowanej rozprawce *L'Artiste, le savant et l'industriel*. Ukazała się ona bez nazwiska autora w zbiorze *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (Paris 1825), a później uchodziła za dzieło sekretarza Saint-Simona, Olinde Rodriguesa (zob. *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, t. 39, Paris 1867, s. 199-258). N. McWilliam (*Dreams of Happiness. Social Art and the French Left, 1830-1850*, Princeton 1993, s. 45) uznaje ją za dzieło Saint-Simona. Zob. też McWilliam, *Une esthétique revolutionnaire? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850*, w: *Arts et Sociétés*. Séminaire du 11 Octobre 2004 (online).

[56] Zob. np. P. Buchez, *Physiologie de l'espèce*, „Producteur" 4, 1826, s. 416.

[57] Tenże, *Quelques réflexions sur la littérature et les beaux-arts*, „Producteur" 4, 1826, s. 204, 209.

[58] Koncepcja ta pojawia się w tekstach Bucheza w r. 1828, następnie m.in. w broszurze Barraulta *Aux Artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts* (1830). Zob. F.-A. Isambert, *Religion et science de l'histoire chez Buchez (1796-1865)*, „Archives des sciences sociales des religions" 20, 1965, nr 1, s. 53; P. Régnier, *Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste*, „Romantisme" 67, 1990, s. 34-35.

ny", w przeciwnym razie jest tylko ilustracją[59]. W recenzji Salonu 1834 drukowanej w radykalnej „Revue Républicaine" Buchez wystąpił przeciw indywidualizmowi i egoizmowi w sztuce. Sądził, że panujący sceptycyzm sprowadził malarstwo do wyszukanej rozrywki dla wybranych, czego przykładem jest głośny obraz Ingresa *Męczeństwo św. Symforiana* (il. 17a). „Malując wielką scenę chrześcijańskiej ofiary Ingres nie eksponuje wielkości tej ofiary, lecz siebie samego, pana Ingresa, swoją osobę, swój sposób malowania i oryginalność. Chce przede wszystkim, aby mówiono o nim. To uchybienie jest poważne, pociąga za sobą wszystkie inne". Uznanie Bucheza zyskał natomiast obraz Delaroche'a *Egzekucja Jane Grey* (il. 12), którego twórca pracował w taki sposób, by o nim nie myślano, by na oglądających oddziaływała jedynie treść. Forma stała się niedostrzegalna, widzi się tylko to, co ona wyraża. Artysta ukrył swój osobisty styl[60].

W połowie lat trzydziestych Buchez zbliżył się do katolicyzmu (choć nigdy na tyle, by można było mówić o konwersji[61]). W wydawanym przez niego piśmie „Européen" (1835-1838) ukazywały się m.in. publikacje dotyczące sztuki, w tym recenzja Salonu 1836 r. napisana przez Bucheza, zawierająca obszerny wykład jego poglądów. Zwalczając tych, którzy traktują sztuki piękne jako kaprys, zabawę lub zwykłe zajęcie, autor dowodzi, że sztuka zawsze powinna być społeczna i nakierowana na jakiś cel, że jest formą wyrazu myśli i potężnym narzędziem moralnej naprawy i społecznego wychowania. Każdy kształt, jaki może stworzyć artysta, jest znakiem idei, a ocenę dzieła należy rozpoczynać od oceny celu, nie zaś sposobu wykonania. Dzieje sztuki zdaniem Bucheza świadczą o tym, że jej celem jest misja społeczna, i że artysta powinien się kierować religijnymi i społecznymi przekonaniami (*qu'il soit guidé par une croyance religieuse et sociale*). Zwłaszcza temat religijny wymaga od artystów wiary. Za wzór Buchez stawia sztukę średniowieczną, nie jest jednak pod tym względem doktrynerem: motywowany niechęcią do klasycyzmu wita z radością nie tylko dzieła architektury w stylu gotyckim („katolickim"), lecz także próby wskrzeszenia innych stylów narodowych, np. renesansu – w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych (il. 2) i w Palais d'Orsay[62].

---

[59] Buchez, *Introduction à la Science de l'Histoire ou science du développement de l'Humanité*, t. 1, Paris 1833, s. 271-292, zwł. 271-274, 281, 290.

[60] A.C. Shelton, *Ingres and his Critics*, Cambridge 2005, s. 48-49. Zob. też McWilliam, *Dreams of happiness*, dz. cyt.

[61] Isambert, dz. cyt., s. 58.

[62] [Buchez,] *Le Salon*, „L'Européen" 2e Série, 1836, t. I, nr 7 (mai), s. 218-225. Autorstwo Bucheza jest ujawnione w spisie treści.

Inną recenzję w „Européen" sygnowali młodzi artyści z otoczenia Bucheza: Eugène Bion i Jean-Baptiste Besson (oraz nieznany bliżej Baptiste[63]). Obficie czerpiąc z pomysłów Bucheza, zwłaszcza ze *Wstępu do nauki historii*, sprawozdawcy dowodzą, iż bez wiary nie da się stworzyć wartościowego dzieła sztuki. Słowa krytyki padają pod adresem obrazów religijnych, z których przebija indyferentyzm malarzy lub ich skłonność do szukania oryginalnych rozwiązań formalnych. Na pochwałę zasłużyli tylko Léopold Robert i zwłaszcza Émile Signol, który jako stypendysta w Rzymie „nie marnował czasu na banalne studia, lecz pilnie i świadomie studiował mistrzów katolickich", tzn. sprzed Rafaela[64]. O predylekcji do średniowiecza i wczesnego renesansu świadczy też artykuł Piela poświęcony podróży architekta po Niemczech[65] i obszerne streszczenie pierwszego tomu książki A.-F. Rio o sztuce chrześcijańskiej, autorstwa innego buchezisty, Laurenta Cerise[66]. Podobne wypowiedzi o sztuce drukowało później pismo „Atelier", wydawane pod opieką Bucheza przez grupę rzemieślników[67]. Recenzent Salonu 1841 zwalcza np. koncepcję „sztuki dla sztuki", przypomina, że celem sztuki jest wychowanie społeczeństwa i jednostek, że artyści mają być rewolucjonistami, ale swego zadania nie mogą wykonać godnie bez głębokiej i niewzruszonej wiary. „Artysta musi być człowiekiem ludu i człowiekiem Boga"[68]. Idea sztuki jako narzędzia edukacji (zwłaszcza edukacji dorosłych) powraca w wydanym po śmierci Bucheza *Traktacie o polityce i nauce społecznej*[69].

Twórczość Bucheza interesowała Bogdana Jańskiego co najmniej od r. 1831, w *Dzienniku* z tego czasu znajdują się wzmianki o pracach i wykładach Francuza. Jański był też pilnym czytelnikiem pierwszej serii

[63] Foucart (dz. cyt., s. 138 przyp. 34) przypuszcza, że jest to pseudonim, za którym ukrywał się Buchez.

[64] Wśród rzeźbiarzy zebrali pochwały m.in. T. Bra (znajomy Bucheza) i Duseigneur (późniejszy członek bractwa św. Jana). E. Bion, J.B. Besson, Baptiste, *Du Salon de 1836*, „L'Européen" 2e Série, 1836, t. I, nr 6 (25 III), s. 189-194. Z kolei Buchez w swojej recenzji (dz. cyt., s. 221-222) pochwalił E. Biona.

[65] A.-L. Piel, *Fragments d'un voyage architectural en Allemagne*, „L'Européen" 2e Série, 1836, t. I, nr 5 (25 II), s. 156-162, nr 6 (25 III), s. 194-196.

[66] L. Cerise, *De l'art chrétien. - De la poésie chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes, par M. F. A. Rio*, „L'Européen" 2e Série, 1837, t. I, nr 12 (février), s. 375-383.

[67] Zob. W. Drost, *Das neue Selbstbewusstsein der Arbeiterklasse und ihr Kampf für das Beau social. Zur Kunstkritik in „L'Atelier" (1841-1846)*, „Lendemains" 37, 1985, s. 27-36.

[68] *Salon de 1841*, „L'Atelier. Organe des intérêts moraux et matériaux des ouvriers", 1841, nr 7 (mars), s. 55.

[69] Buchez, *Traité de politique et de science sociale*, Paris 1866, t. 1, s. 143.

pisma „Européen" (1831-32)[70]. W następnych latach (1838-1839) największy oddźwięk w środowisku wywołało dzieło Bucheza pt. *Essai d'un traité complet de philosophie, du point de vue du catholicisme et du progrès* (t. 1-3, 1838-1840): o pierwszym tomie dyskutowano w r. 1838, kolejny tom Bogdan Jański czytał w roku następnym, o trzeci starał się w drodze do Rzymu[71]. Metodą Bucheza dowodził Józef Ordęga w osobnej broszurze, że „Polska równie jak Francja jest wypływem katolicyzmu" i że „narodowością polską jest [...] katolicyzm"[72]. Czytano także inne jego prace: w marcu 1838 Piotr Semenenko prosił z Rzymu o przesłanie *Introdukcji* [do nauki historii] i *Europejczyka*[73].

Listy Semenenki i Kajsiewicza z Włoch z lat 1837-1839 świadczą o zainteresowaniu sztuką dawną i religijną twórczością Overbecka oraz przebywających w Rzymie Polaków (Lucjana Weyssenhoffa i Edwarda Brzozowskiego, „dziwnie pobożnego młodzieńca")[74]. Na kartach *Dziennika* Jańskiego oprócz Malińskiego[75] pojawia się kilku polskich malarzy: Jan Kanty Szwedkowski, Teofil Kwiatkowski, Fabian Sarnecki (wszyscy od 1832), Lucjan Weyssenhoff (od 1834), Wilhelm Hühne (1835), Roman Postempski (1836), Teofil Bąkowski (1837); niektórzy z nich byli przedmiotem ewangelizacji. Jański rozmawiał też z rytownikiem Antonim Oleszczyńskim, a w Orleanie emisariusze pozyskali malarza Romana Benduskiego[76] (nieskutecznie, bo później należał do towiańczyków). Nie może więc dziwić, że wśród projektów Jańskiego znalazło się miejsce dla artystów. Najpierw, około 1838-1839, mieli je realizować malarze mieszkający w paryskich domach wspólnoty: Ignacy Klukowski, Franciszek Siennicki i nieznany bliżej Włoch Longo Pratto; chodziło – jak to ujął Bolesław Micewski – o „nową szkołę malarstwa i ilustracji książkowych, zdolnych przemówić do współczesnego człowieka, szcze-

[70] Jański, *Dziennik*, s. 105, 122, 132 i passim. (w indeksie Buchez występuje kilkanaście razy); B. Micewski, *Bogdan Jański założyciel Zmartwychwstańców 1807-1840*, Warszawa 1983, s. 145, 153, 158, 181, 183 i passim.

[71] Micewski, dz. cyt., s. 321, 363, 393.

[72] J. Ordęga, *O narodowości polskiej z punktu widzenia katolicyzmu i postępu*, Paryż 1840, s. 66, 68. Podobna myśl występuje w artykule Bucheza *De la nationalité polonaise* („L'Européen" 2e Série, 1836, nr 9 (août), s. 271): „La Pologne est la France du nord; comme nous elle doit sa nationalité à un but et à des oeuvres catholiques".

[73] Smolikowski, dz. cyt., t. 2, Kraków 1893, s. 86.

[74] Tamże, s. 16, 18-19, 33-34, 260.

[75] O Malińskim zob. J. Polanowska, *Nowe materiały do życia i twórczości Antoniego Oleszczyńskiego i Józefa Malińskiego – artystów Wielkiej Emigracji – w zbiorach polskich, francuskich i włoskich*, w: *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993, s. 149-170.

[76] Micewski, dz. cyt., s. 156, 189, 236 („Bendurski").

gólnie o tematyce czerpanej z kościelnych dziejów Polski". Z powodów finansowych nie udało się tych planów wprowadzić w życie. W kwietniu 1839 Klukowski i Pratto zmęczeni bezczynnością opuścili kongregację, a Siennicki uczynił to samo rok później[77]. Przekonanie o ewangelizacyjnej przydatności sztuk pięknych wyrażono później w statucie Zmartwychwstańców[78], dodając charakterystyczne zastrzeżenie, iż „w opatrywaniu [...] ozdoby kościelnej [Zgromadzenie] złego smaku będzie się strzegło. Myśl religijna przede wszystkim, i umiejętne jej wyrażenie w budownictwie, malarstwie i rzeźbiarstwie, ma chwalić Boga; a lud pociągać do nabożeństwa, i do zamiłowania się w sprawcy wszelkiej piękności". Testamentowe polecenie Jańskiego chciał w r. 1846 realizować w Rzymie Kajsiewicz, starając się u Montalemberta o fundusze „na Bractwo malarzy", które tam myślał założyć; „może by z tego – pisał – przy błogosławieństwie Boskim wyrosła chrześcijańska Szkoła Sztuk Pięknych"[79]. Środków jednak nie uzyskano. Pomysł nieoczekiwanie pojawił się znowu w Krakowie za sprawą Walerego Wielogłowskiego, który po powrocie do kraju stał się inicjatorem utworzenia pierwszego polskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP, 1854). Wielogłowski uważał, że TPSP powinno mieć charakter chrześcijański i na wystawy przez nie organizowane należy przyjmować wyłącznie dzieła o tematyce religijnej. Nie było to bynajmniej zamiarem pozostałych założycieli, po wielu dyskusjach wypracowano więc kompromisową formułę, że będzie się popierać polską sztukę katolicką i dzieła określane jako świeckie. Wielogłowski został sekretarzem Towarzystwa[80].

* * *

Wracając do Paryża należy powiedzieć, że przebywający tam malarze polscy z pokolenia Wielkiej Emigracji często sięgali do tematyki narodowej i usiłowali prezentować ją na wystawach, co jednak w warunkach ostrej selekcji na Salonach nie było łatwe. Studiowali w większości u Grosa (Sarnecki, Szwedkowski, Karol Malankiewicz, Jan Bąkowski,

[77] Tamże, s. 221, 310, 314, 327, 352, 404.

[78] „Zgromadzenie ubóstwa swego do kościołów nie rozciąga; lecz według możności swojej, o ozdobę domów Bożych starać się pragnie". Smolikowski, dz. cyt., t. 3, Kraków 1895, s. 384, par. 215 (152).

[79] A. Kardaś, *Droga charyzmatyczna Hieronima Kajsiewicza*, Kraków 2006, s. 230-231.

[80] J. Kuzicki, *Orężem i pracą: Życie i działalność Walerego Wielogowskiego (1805-1865)*, Rzeszów 2005, s. 225-227.

Julian Karczewski, Bonawentura Klembowski i Maliński)[81], a później u Cognieta (m.in. Pankracy Sosnowski, Adam Gośniewski, Siennicki, Edmund Zabokrzewski, Kwiatkowski, Postempski, Jan Borkowski i Rodakowski)[82], którzy ponoć z sympatii dla Polski czasem zwalniali ich z opłaty. Stylistyka ich twórczości była więc zazwyczaj zbieżna z rozwiązaniami francuskimi. Wyjątkiem był wielki, utrzymany w „nazareńskiej" manierze obraz Stattlera *Machabeusze* (1830-1842), nagrodzony medalem III (najniższej) klasy na Salonie 1844. Obraz inspirowany rzekomo przez Mickiewicza w Rzymie w r. 1829[83], w istocie odpowiadał artystycznym upodobaniom poety, który – mieszkając tak długo w Paryżu – raz tylko zdobył się na napisanie artykułu o sztuce: o współczesnym religijnym malarstwie niemieckim[84], podobno zresztą nie tyle z entuzjazmu, co raczej po to, by zadowolić natrętnego wydawcę[85]. Podejmowane w kręgu Hotelu Lambert próby wylansowania Stattlera na Salonie[86] świadczą o raczej słabej orientacji tego środowiska w ówczesnej sytuacji artystycznej.

Obecność malarzy polskich na wystawach w stolicy Francji w drugiej ćwierci XIX wieku – niedostatecznie dotąd przebadana – była prawdopodobnie dość nikła. Wydaje się, że niektórzy z nich traktowali swą twórczość w kategoriach patriotycznych, podobnie jak Piotr Michałowski, który po powstaniu udał się do Paryża, by kształcić się w malarstwie batalistycznym. Odniósł tam sukces rynkowy, ale w Salonach nie brał udziału. Polskie tematy historyczne pokazywali inni (np. Sarnecki w 1831, Szwedkowski w 1837, Postempski w 1842, Malankiewicz w 1844 i 1845, Faliński i Kwiatkowski w 1846), ale dla wielu spełnienie kryteriów przyjęcia było zbyt trudne[87]. Pewną rolę mogły też czasem od-

[81] D. Wrotnowska, *Gros et ses rapports avec les émigrés polonais en 1830*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1947/48, s. 132-137; Ryszkiewicz, *Francusko-polskie związki artystyczne*, dz. cyt., s. 102.

[82] D. Wrotnowska, *Pracownia L. Cognieta i artyści emigracji*, „Syrena. Dodatek Literacko-Naukowy", 1958, nr 3 (29 III); dokładniej: eadem, *François Gérard et Léon Cogniet protecteurs d'artistes polonais*, w: *Relations artistiques entre la France et les autres pays. Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art (Paris 1958)*, Paris 1959, s. 462.

[83] Zagadnienie to omawia krytycznie A. Pochodaj, dz. cyt.

[84] A. Mickiewicz, *De la peinture religieuse moderne des Allemands*, „Revue du Nord", 1835. Przekład w: Mickiewicz, *Dzieła*, Warszawa 1955, t. V, *Pisma prozą*, cz. I, s. 286-294 i w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, Warszawa 1961, s. 23-28. Zob. też opracowania podane wyżej w przyp. 6.

[85] Straszewska, dz. cyt., s. 303-304.

[86] Zob. J. Szczepińska-Tramer, *Wokół „Machabeuszy" Wojciecha Kornelego Stattlera. Przyczynek do historii promocji obrazu*, w: *Arx Felicitatis*, Warszawa 2001.

[87] Zapewne ze względu na poziom wykonania polscy zleceniodawcy w Paryżu zwracali się niekiedy do malarzy francuskich, np. gen. Kniaziewicz po r. 1833 pertraktował z Je-

grywać względy cenzuralne, które wyszły na jaw w r. 1842 w przypadku alegorycznej rzeźby Etexa *Polska w kajdanach błagająca o wyzwolenie*, którą ostatecznie wystawiono pod tytułem *Olympias*[88]. Prawdziwy sukces odniósł na Salonie paryskim dopiero Rodakowski z *Portretem gen. Dembińskiego* (1852), a pierwsza próba grupowego wystąpienia Polaków była związana z wystawą światową 1855 r. Już kilka miesięcy wcześniej korespondent „Czasu" donosił, że artyści polscy w Paryżu przygotowują się do ekspozycji: Rodakowski kończy *Wzięcie Chocimia*, Kapliński *Obronę Częstochowy*, Władysław Oleszczyński kamienny posąg Matki Boskiej, a Kwiatkowski zamierza pokazać obraz wzięty z historii kościelnej[89]. Żadna z tych prac nie znalazła się na wystawie. Choć nie ma na to dowodów źródłowych, *Bitwa Chocimska* chyba rzeczywiście – jak wówczas przypuszczano – padła ofiarą cenzury jako temat niezręczny w okresie wojny krymskiej. Dopiero 10 lat później debiut Matejki zwrócił uwagę krytyków francuskich na polskie malarstwo historyczne, a wystawa światowa 1867 r. spowodowała, że dostrzeżono malarską „szkołę polską"[90].

Les beaux arts à Paris à l'époque de la « Grande Émigration » polonaise

(La vie artistique et le problème de la peinture religieuse)

L'auteur présente sommairement les institutions artistiques (Académie et Ecole des Beaux-Arts, Salons, critique d'art, musées), ainsi que les phénomènes et traits principaux de l'art français à l'époque de la Monarchie de Juillet : la rupture avec le classicisme dans l'architecture, la sculpture et la peinture, notamment le rôle de la peinture du *juste milieu* et de l'école d'Ingres. Il traite de plus près le problème de la peinture religieuse, il cite les avis de critiques de l'époque et il présente (se fondant sur les publications de B. Foucart et M.-C. Chaudonneret) la fréquence et les mécanismes des commandes, ainsi que la part des thèmes sacrés aux Salons.

L'article était destiné au colloque consacré à Bogdan Jański, activiste politique et religieux polonais qui séjourna à Paris de 1828 à 1839, fondateur de la Congrégation de la Résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Ainsi

anem Gigoux o zamówieniu sceny z kampanii włoskiej 1798 r. *Notatka dla Kniaziewicza w spr. obrazu Gigoux*, Biblioteka Polska w Paryżu, rkp. 482, s. 971.

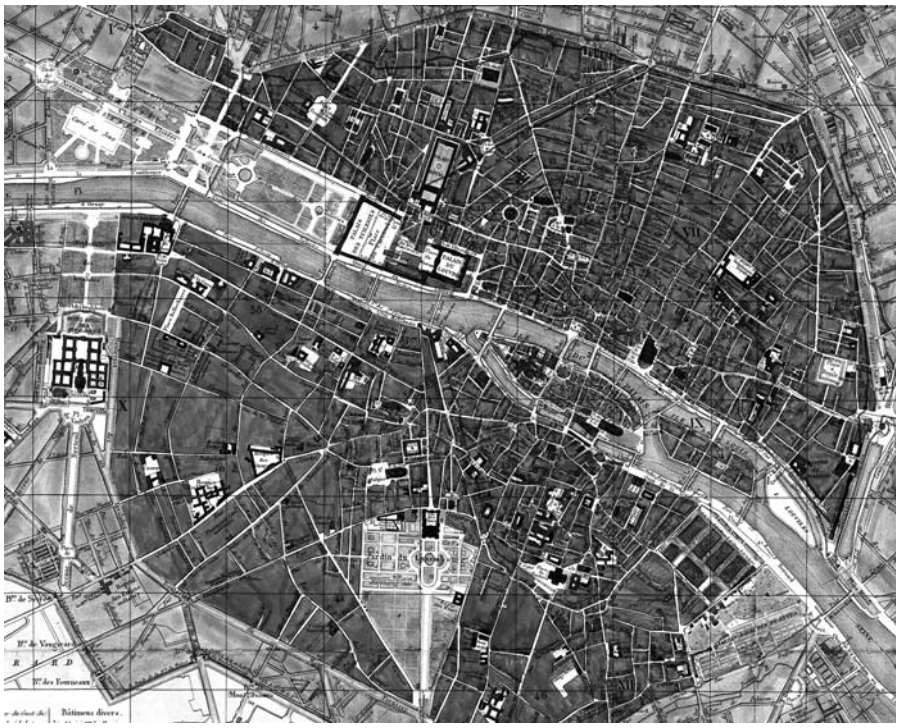
[88] Kotula, Krakowski, dz. cyt., s. 39; H. Honour, *Romanticism*, Harmondsworth 1986, s. 399.

[89] *Korespondencja z Paryża*, „Czas", 1854, nr 213 (19 IX), s. 2.

[90] Zob. Zgórniak, *Matejko w Paryżu*, dz. cyt.

l'auteur se concentre-t-il sur les aspects de l'art français de l'époque susceptibles d'intéresser B. Jański et son milieu. Il évoque notamment les allusions politiques contenues dans les tableaux religieux d'Ary Scheffer, ainsi que la Confrérie de Saint Jean l'Evangéliste, fondée par Lacordaire (1839-1840) visant à « la sanctification de l'art et des artistes par la foi catholique et la propagation de la foi catholique par l'art et les artistes ». La plupart des membres de la Confrérie avaient adhéré auparavant aux socialistes chrétiens du milieu de Philippe Buchez, c'est pourquoi l'auteur fait une analyse un peu plus détaillée des idées de Buchez au sujet du rôle de l'art et de l'artiste dans la société. B. Jański (qui avait été, lui aussi, saint-simoniste) s'intéressait à l'œuvre de Buchez : pour cette raison, l'article attire notre attention sur les similitudes de leurs conceptions, de même que sur les analogies entre le programme de la Confrérie de Saint Jean et les projets non réalisés de Jański, à savoir ceux de « s'associer en vue d'introduire les principes chrétiens (entre autres) dans les arts » (1835), et de mettre en place une « école pour les artistes qui prennent en considération la nécessité d'un art sacré de qualité en tant que mode de prêcher les Évangiles » (1840).

Słowa klucze: *sztuka francuska, sztuki piękne, architektura, rzeźba, malarstwo, klasycyzm, romantyzm, Wielka Emigracja, malarstwo religijne, Philippe Buchez, Bogdan Jański*



1. Fragment planu Paryża z r. 1839



2. Budynek Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu, elewacja od strony rue Bonaparte (arch. Félix Duban, 1832-1834)



3. Galeria Bitew w Muzeum Historycznym w Wersalu



4. Horace Vernet, *Zajęcie Constantine, 13 X 1837*. Obraz w Muzeum Historycznym w Wersalu, 1838. Wymiary 512 x 1039 cm



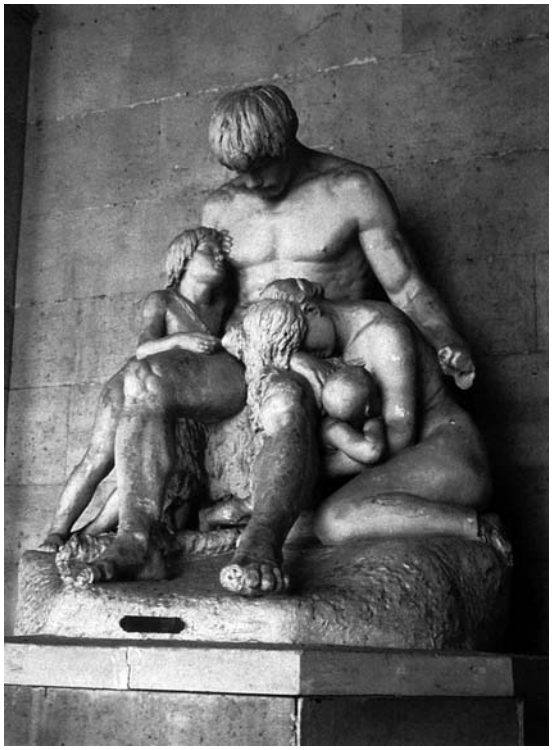
5. J.-C. Bonnard i J. Lacornée, Palais d'Orsay w Paryżu, 1810-1838



6. Hippolyte Lebas, Wnętrze kościoła Notre Dame de Lorette w Paryżu, 1823-1836



7. François Rude, *Młody rybak neapolitański bawiący się z żółwiem*, 1831-1833. Paryż, Musée d'Orsay



8. Antoine Étex, *Kain i jego ród wyklęci przez Boga* (gips), 1832. Paryż, Salpêtrière, kaplica szpitalna



9. J.-A.-D. Ingres, *Śluby Ludwika XIII*, 1824. Montauban, katedra



10. J.-A.-D. Ingres, *Apoteoza Homera*, 1827. Paryż, Luwr



11. E. Delacroix, *Śmierć Sardanapala*, 1827-28. Paryż, Luwr



12. Paul Delaroche, *Egzekucja Jane Grey*, 1833. Londyn, National Gallery



13. Horace Vernet, *Rafael na Watykanie*,
1832. Paryż, Luwr



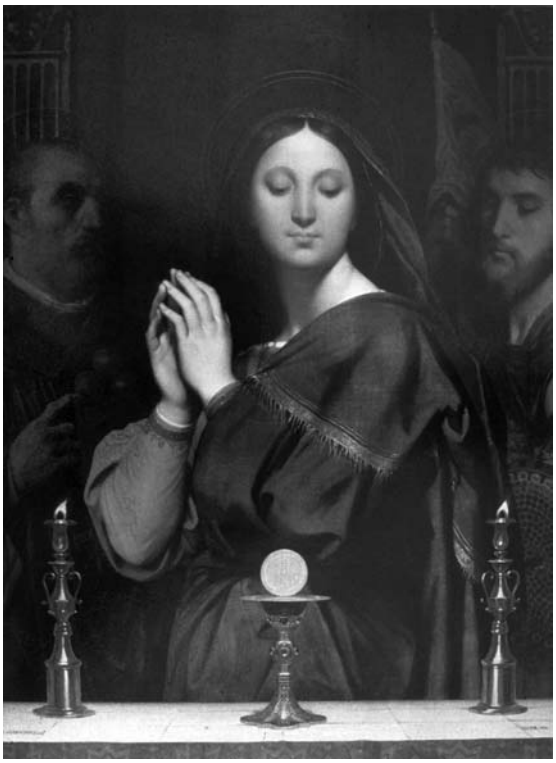
14. Horace Vernet, *Somosierra*, 1816. Warszawa,
Muzeum Narodowe



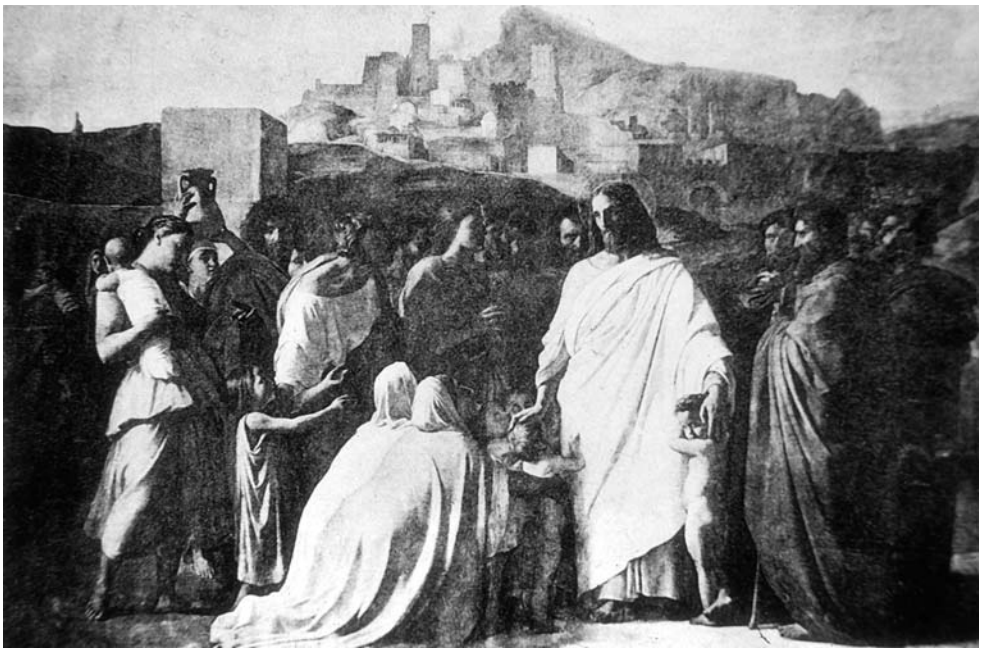
15. Théodore Rousseau, *Skraj lasu w Compiègne*, 1833, Salon 1834.
Hamburg, Kunsthalle



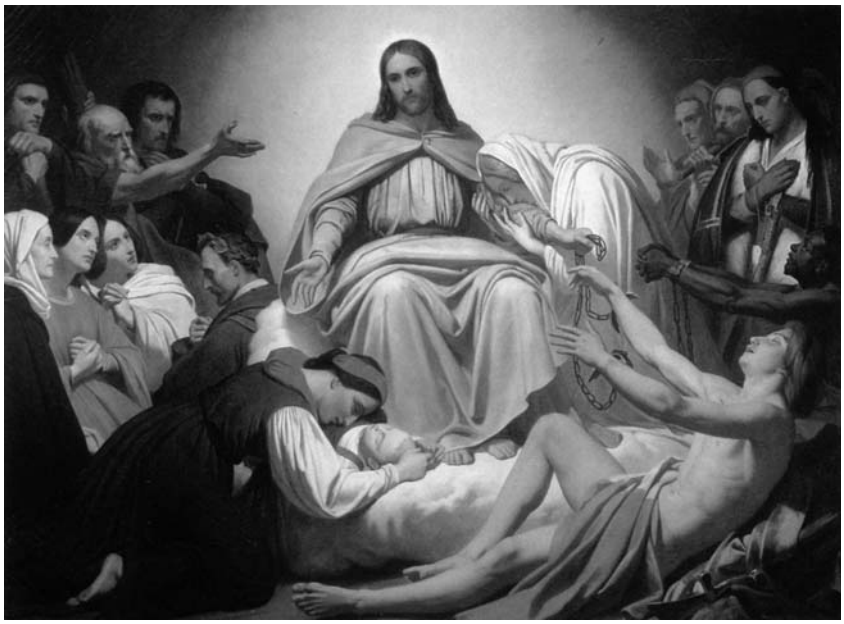
16. E. Delacroix, *Chrystus w ogrodzie oliwnym*, 1826, Salon 1827/28.
Paryż, kościół St.Paul-St.Louis



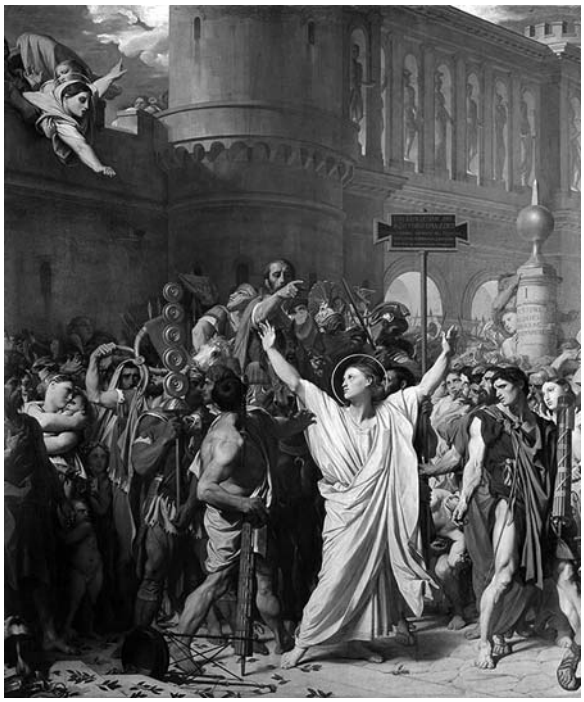
17. J.-A.-D. Ingres, *Madonna z hostią*, 1841. Moskwa, Muzeum Puszkina



18. H. Flandrin, *Pozwólcie dzieciom przyjść do mnie*, 1836-38. Lisieux, Musée Municipal (pierwotnie w kościele)



19. Ary Scheffer, *Chrystus Pocieszyciel*, 1837. Dordrecht, Museum



20. J.-A.-D. Ingres, *Męczeństwo św. Symforiana*, 1834. Autun, katedra