Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce

REDAKCJA
Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
Wydawnictwo Neriton
Warszawa 2013

Recenzenci
Waldemar Okoń
Ryszard Kasperowicz

Adiustacja tekstu i indeks
Grażyna Waluga

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Elżbieta Malik

Streszczenia francuskie
Caroline Tureck
Joanna Żurowska

Na okładce
Auguste Clésinger, Nagrobek Fryderyka Chopina (fragment), 1850,
Cmentarz Père-Lachaise, Paryż, fot. Andrzej Pieńkos

Edited by A. Pieńkos and A. Rosales Rodriguez

© Copyright by Andrzej Pieńkos
© Copyright by Agnieszka Rosales Rodriguez
© Copyright by Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-267-1

Publikacja współfinansowana przez
Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Neriton
Wydanie I, Warszawa 2013
Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa
tel. 22 831-02-61 w. 26
www.neriton.apnet.pl
neriton@ihpan.edu.pl
Nakład 300 egzemplarzy
Objętość 30 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa Fabryka Druku

Spis treści

Słowo wstępne 9

Introduction 10

Krzysztof Rutkowski – *Paradoks niedojrzałości. O stosunkach francusko-polskich od Henryka Walezego do Fryderyka Chopina* 11

Le paradoxe de l'immaturité. Les relations franco-polonaises d'Henri de Valois à Frédéric Chopin 18

Katarzyna Murawska-Muthesius – *Czy Chopin był karykaturzystą?* 21

Chopin en caricaturiste? 28

Kamil Kopania – *Fryderyk Chopin i teatr lalek we Francji* 29

Frédéric Chopin et le théâtre de marionnettes en France 35

Irena Poniatowska – *Chopin w poezji polskiej i francuskiej* 37

Chopin dans la poésie polonaise et française 48

Joanna Żurowska – *„Souvenirs romantiques". Chopin we wspomnieniach współczesnych* 49

Souvenirs romantiques. Chopin dans la mémoire de ses contemporains 56

Janusz Pezda – *Chopin a emigracja – wzajemne relacje* 57

Chopin et l'émigration : relations réciproques 64

Zbigniew Skowron – *Muzyka w świadomości artystycznej Eugène'a Delacroix* 65

La musique dans l'univers artistique d'Eugène Delacroix 70

Zbigniew Naliwajek – *Gautier, Nerval, Berlioz. O korespondencji sztuk* 73

Gautier, Nerval, Berlioz. De la correspondance des arts 79

Małgorzata Maria Grąbczewska – *Fotografia jako natchnienie dla wyobraźni. Przypadek Eugène'a Delacroix* 81

La photographie comme source d'inspiration. Le cas d'Eugène Delacroix 89

Dorota Kudelska – *Romantycy i aoryst fotografii* 91

Les romantiques et l'aspect aoriste de la photographie 100

Paweł Ignaczak – *Sebastian Norblin 1796–1884. Zapomniany artysta Wielkiej Emigracji* 101

Sébastien Norblin (1796–1884), un artiste oublié de la Grande Émigration. 105

Marek Zgórniak – *Do czego może przydać się sztuka: bractwo św. Jana i pomysły Bogdana Jańskiego* 107

À quoi l'art peut-il servir ? La confrérie de Saint-Jean et les idées de Bogdan Jański. . 115

Andrzej Pieńkos – *Nie tylko Mickiewicz. Romantyczna eschatologia Auguste'a Préaulta* 117

Mickiewicz ou l'eschatologie romantique d'Auguste Préault 122

Małgorzata Dąbrowska – *Portrety wybitnych postaci epoki w twórczości francuskich rzeźbiarzy doby romantyzmu* 123

Le portrait des grandes figures contemporaines dans l'œuvre de sculpteurs français romantiques 127

Kamilla Pijanowska – *Teofil Kwiatkowski – między polską poezją a francuskim malarstwem*. 129

Teofil Kwiatkowski: entre la poésie polonaise et la peinture française 135

Anna Rudzińska – *Teofila Kwiatkowskiego „Polonez. Rêve de Frédéric Chopin pianiste"* 137

La Polonaise de Teofil Kwiatkowski. *Rêve de Frédéric Chopin pianiste* 148

Piotr P. Czyż – *Muzeum romantyzmu polskiego Leopolda Méyeta* 151

Le musée du romantisme polonais de Léopold Méyet 158

Tomasz F. de Rosset – *Wojciech (Adalbert) Grzymała – miłośnik muzyki Chopina i malarstwa Delacroix* 159

Wojciech (Adalbert) Grzymala, amateur de la musique de Chopin et de la peinture de Delacroix 163

Elżbieta Z. Wichrowska – *Między oświeceniem a romantyzmem. „Plotkarz" w kulturze emigracji paryskiej* 165

Entre les Lumières et le romantisme. La revue *Plotkarz* dans la culture de l'émigration parisienne 173

Agnieszka Topolska – *Romantyczny wizerunek wieszcza – Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie XIX wieku*. 175

L'image d'un poète romantique – Stanisław Moniuszko dans la littérature du XIX^e^ siècle 179

Maciej Jarzewicz – *Bitwy na pędzle i nudzące się rzeźby. Karykatura o sztuce około połowy XIX wieku we Francji* 181

Le combat entre la peinture et « l'ennuyeuse sculpture ». La caricature au milieu du XIX^e^ siècle en France.. 185

Agnieszka Rosales Rodriguez – *O otyłości w sztukach pięknych, czyli „esprit bourgeois" francuskiego romantyzmu* 187

De l'obésité dans les arts ou « l'esprit bourgeois » du romantisme français. 195

Mirella Kurkowska – *„Romantyzm udomowiony" – rodzina i społeczeństwo w kulturze popularnej epoki biedermeieru. Kilka uwag o powstawaniu i upowszechnianiu nowych wzorców* 197

Le « romantisme domestique » : famille et société dans la culture populaire de l'époque Biedermeier. Quelques remarques sur le développement et la diffusion de nouveaux modèles 203

Tadeusz Cegielski – *Potęga mroku. Paryż w wizji Restifa de La Bretonne, Vidocqa i Sue w literaturze angielskiej* 205

La puissance de l'obscurité. Paris dans la littérature anglaise à travers les visions de Rétif de la Bretonne, Vidocq et Sue 217

Spis ilustracji 219

Ilustracje 221

Indeks osobowy 248

Marek Zgórniak
Instytut Historii Sztuki UJ

Do czego może przydać się sztuka: bractwo św. Jana i pomysły Bogdana Jańskiego

„Koncert Chopina, powrót z Carnotem. Pozytywizm".
Bogdan Jański, *Dziennik* (26 II 1832)[1]

„Koncert Chopina, powrót z Carnotem. Pozytywizm" – te słowa, zapisane w prywatnym dzienniku po pierwszym paryskim koncercie Chopina w niedzielę 26 lutego 1832 r., intrygują zwięzłością i brakiem jakichkolwiek odniesień do muzycznej strony francuskiego debiutu młodego pianisty i kompozytora. Wiadomo, że fachowa krytyka paryska była entuzjastyczna: recenzent „Revue Musicale" dostrzegł w kompozycjach Chopina „cząstkę tego, czego tak długo szukano daremnie, mianowicie obfitość oryginalnych myśli, których pochodzenia nigdzie wskazać nie podobna". *Koncert e-moll* „zdumiał i przyjemnie zaskoczył audytorium zarówno świeżością melodii i rodzajem pasażów, jak i modulacjami i ogólnym układem części. Jest dusza w tych melodiach, jest fantazja w tych pasażach, a wszędzie jest oryginalność. [...] Również jako wirtuoz zasługuje młody artysta na pochwały. Gra jego jest elegancka, lekka, pełna wdzięku i odznacza się blaskiem i czystością"[2]. Skrzypek Antoni Orłowski pisał: „Drogi nasz Fryderyk [...] wszystkich tutejszych fortepianistów zabił na śmierć, cały Paryż ogłupiał". Bardziej zdystansowany obserwator, wydawca muzyczny Aristide Farrenc podsumował: „sukces był ogromny, a przecie trzeba czegoś zupełnie wyjątkowego, aby wywrzeć wrażenie po tych świetnych pianistach, jakich posiada Paryż od kilku lat"[3].

Kim był ów autor mało wrażliwy na muzykę, rozprawiający o pozytywizmie w roku 1832, kiedy trzydziestoparoletni Auguste Comte zdążył opublikować zaledwie pierwszy z sześciu tomów wykładu tej filozofii? Bogdan Jański (1807–1840, il. 23), bo o niego chodzi, poznał Chopina w Warszawie[4], zanim w roku 1828 wyjechał do Paryża na stypendium rządowe jako świeżo upieczony magister prawa i administracji i kandydat na profesora nauk handlowych Instytutu Politechnicznego. Do kraju już nie wrócił: w 1830 r. stał się wyznawcą i dość wysoko postawionym działaczem saint-simonizmu, jako pierwszy w tym ruchu cudzoziemiec i Polak (był członkiem II stopnia). W interesie saintsimonizmu podróżował do Anglii i pracował w Paryżu. Dwa lata później ofiarnie włączył się w polityczne życie emigracji, angażując się kolejno w ugrupowania od lewicy do centrum, i stopniowo ewoluował w stronę katolicyzmu. Zajmował się publicystyką, współpracował z Adamem Mickiewiczem i w 1835 r. przystał do założonego przez poetę Towarzystwa Braci Zjednoczonych. Niespełna rok później powołał w Paryżu Bractwo Służby Narodowej, wspólnotę, która po jego śmierci przekształciła się w zgromadzenie zmartwychwstańców.

---

[1] B. Jański, *Dziennik (1830–1839)*, odczytał z autografu i opracował A. Jastrzębski, Rzym 2001, s. 134.

[2] M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 59.

[3] *Ibidem*, s. 59, 139.

[4] Zob.: F. German, *Jański Bogdan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962–1964, s. 601–603; *idem*, *Chopin i literaci warszawscy*, Kraków 1960, s. 220–221; A. Jastrzębski, *Jański o Chopinie*, „Ruch Muzyczny" 1997, nr 11, s. 34–38. O Jańskim zob. też: „Zeszyty Historyczno-Teologiczne" 13–14 (2007–2008), gdzie w materiałach rocznicowej sesji znalazły się fragmenty niniejszego tekstu (M. Zgórniak, *Sztuka w Paryżu w dobie Wielkiej Emigracji. Życie artystyczne i problem malarstwa religijnego*, s. 263–295).

Jak wykazał Andrzej Jastrzębski, wydawca cytowanego *Dziennika*, do spotkania Jańskiego z Chopinem doszło niedługo po przyjeździe kompozytora do Paryża, w październiku 1831 r.[5] W przeddzień koncertu Jański otrzymał od Chopina kilka biletów i w pierwszej kolejności zaprosił na wieczór Carnota, z którym później wracał i rozmawiał o pozytywizmie. Lazare-Hippolyte Carnot (1801–1888) był jednym z liderów ruchu saintsimonistycznego i współwydawcą kilkutomowej edycji „doktryny Saint-Simona". Był też przełożonym Jańskiego, darzył go sympatią, podobno dobrze wspominając pobyt w Polsce u boku swego ojca, znanego generała, który w 1816 r. znalazł się na wygnaniu w Warszawie[6].

W *Dzienniku* Jańskiego jest kilka wzmianek o Chopinie, ale żadna z nich nie dotyczy muzyki. Wynika z nich, że się widywali, choć chyba coraz rzadziej. Ostatni wpis pochodzi z grudnia 1837 r., kiedy to Jański, przebywający na rekolekcjach w opactwie Solesmes, notował postanowienia, które miał zamiar zrealizować po powrocie do Paryża, m.in. „Trzeba też nawiązać na nowo stosunek z Chopinem – przez niego i u niego – może zrobi się jaki stosunek, na którym będzie można zrobić co dobrego"[7]. Jest to postanowienie o charakterze praktycznym, gdzie kompozytor został potraktowany jako przydatny kontakt. W *Dzienniku* jest zresztą wiele spisów osób w rozmaitych konfiguracjach, ułożonych w związku z konkretnymi sprawami i zamiarami. W tym czasie energia Jańskiego ogniskowała się wokół pogłębienia własnej religijności, organizacji wspólnoty i ewangelizacji emigrantów. Dlatego wśród postanowień znalazły się punkty o założeniu publicznej książki przychodów i wydatków oraz archiwum i dziennika korespondencji.

O ile w całym liczącym kilkaset stron *Dzienniku* słowo „muzyka" występuje tylko raz (przy okazji koncertu charytatywnego)[8], o tyle sztuki piękne pojawiają się nieco częściej – choć też nie bezinteresownie – m.in. wśród owych postanowień po rekolekcjach: Apostoł Emigracji miał się starać o kupienie klęcznika i reprodukcji obrazów Overbecka („Pan Jezus między dziećmi itd.", il. 24), a na ścianach pozawieszać cytaty z Biblii. Te techniczne zabiegi miały pomóc w osiągnięciu głównego celu – „utrzymania w sobie ducha przez praktyki religijne, czytanie pobożne"[9]. Jański planował też dla sztuki szersze, ewangelizacyjne zastosowanie: korespondował o „atelier malarzy, tkaczy" i „o obrazkach"[10], a w testamencie dla współbraci polecał założyć szkołę lub pracownię malarstwa religijnego. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie kontekstu i francuskich analogii dla tych pomysłów. Najpierw wypada powiedzieć parę słów o sytuacji francuskiej sztuki religijnej w czasach Chopina i Jańskiego.

* * *

Choć wybitni, podręcznikowi malarze epoki Restauracji i monarchii lipcowej (Ingres, Delacroix i Delaroche) nieraz z powodzeniem wybierali tematy religijne (il. 25–26), status sztuki religijnej był wtedy przedmiotem polemik i ocen często krytycznych, formułowanych także przez autorów związanych z Kościołem. Montalembert np. twierdził w roku 1837, że współczesna „sztuka religijna we Francji nie istnieje, a to, co określa się tym mianem, jest tylko żałosną parodią"[11]. 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 zatem 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

[5] A. Jastrzębski, *op. cit.*

[6] *Ibidem*, s. 36; zob. też: A. Kraushar, *Łazarz Carnot jako wygnaniec w Warszawie*, Kraków 1895.

[7] A. Jastrzębski, *op. cit.*, s. 36–38; B. Jański, *op. cit.*, s. 131, 134, 141, 233, 284, 364, 414, 504.

[8] B. Jański, *op. cit.*, s. 566 (1838).

[9] *Ibidem*, s. 507 (grudzień 1837).

[10] *Ibidem*, s. 566 (1838).

[11] Ch.F. de Montalembert, *De l'état actuel de l'art religieux en France* (1837), przedruk w: *Œuvres complètes*, t. 6: *Mélanges d'art et de littérature*; podaję za: B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, s. 2.

brak ślepej wiary mistrzów XV w., że wszystko w tej dziedzinie zostało już zrobione, a niedostatek nowych idei i rozmachu skazuje sztukę religijną na przeciętność[12]. 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 1830 r.[13] W latach 1815–1850 władze publiczne zamówiły około 700 olejnych kopii, głównie 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[14]. 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 odgrywała również rolę wychowawczą i umoralniającą[15]. Temat religijny – jak się wydaje – zapewniał stosunkowo łatwy zbyt obrazów, co antyklerykalnym krytykom dawało powód do przypuszczeń, że to właśnie chęć sprzedaży przyczynia się do religijnej gorliwości artystów[16], albo że młodzi malarze doktoryzują się z teologii[17]. Liczba religijnych obrazów na Salonach ulegała wahaniom, w zależności m.in. od sytuacji politycznej – wyraźnie wzrosła po kilku latach Restauracji, w latach 1819–1827/1828 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 r. odsetek dzieł religijnych wyniósł tylko nieco ponad 4%, a w 1833 – nieco ponad 2%) i pozwoliło recenzentom mówić o „zaniku malarstwa religijnego"[18]. Od połowy lat trzydziestych liczba prac religijnych znowu rośnie, osiągając w 1841 r. 10%, a w 1843 – nawet 14% ogólnej liczby obrazów na wystawach[19].

Specjalistą w zakresie obrazów religijnych był pierwszy wybitny uczeń Ingres'a, Hippolyte Flandrin (1809–1864), wykonujący wiele zamówień dla kościołów[20]. Uważano Flandrina za artystę prawdziwie chrześcijańskiego, który swoją twórczością i postawą dowodził, iż sztuka religijna w XIX w. jest możliwa. Gdy zmarł w 1864 r., arcybiskup Nîmes dał temu wyraz w kurendzie wzywającej księży swej diecezji do modlitw za duszę malarza, który – podobnie jak Overbeck – zaświadczył, iż także w stuleciu racjonalizmu „szczera wiara i głęboka miłość dla Kościoła nie są bynajmniej sprzeczne z wysokimi inspiracjami sztuki"[21]. Nazwisko artysty wspomina Bogdan Jański w *Dzienniku* w 1832 r. w notatce z rozmowy ze swym przyjacielem, malarzem Józefem Malińskim, który przewidział uhonorowanie Flandrina[22]. Flandrin był wtedy wyróżniającym się studentem, zwycięzcą akademickiego konkursu o nagrodę rzymską. W konkursie tym w poprzednich latach nagradzano zwykle uczniów Grosa; sukces Flandrina zapoczątkował dobrą passę uczniów Ingres'a, trwającą aż do jego wyjazdu na stanowisko dyrektora Akademii Francuskiej w Rzymie w listopadzie 1834 r. Obraz namalowany na zadany temat (*Tezeusz rozpoznany przez ojca*) nosił charakterystyczne cechy szkoły Ingres'a, 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

[12] A. de Forbin, list z 11 II 1825; M.-C. Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815–1833)*, Paris 1999, s. 169.

[13] *Ibidem*, s. 168–170; B. Foucart, *op. cit.*, s. 79–80.

[14] B. Foucart, *op. cit.*, s. 92–97.

[15] *Ibidem*, s. 79.

[16] A. Decamps, *Salon de 1836*, „Le National de 1834" 1836.

[17] *Idem*, *Salon de 1837*, „Le National de 1834", 26 III 1837.

[18] Ch. Lenormant, *Salon de 1833*, w: *idem*, *Les artistes contemporains*, Paris 1833, t. 2, s. 12.

[19] B. Foucart, *op. cit.*, s. 76–77.

[20] Zob.: *Les Frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIX^e siècle. Leur correspondance. Le Journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*, red. M. Flandrin, M. Froidevaux-Flandrin, Paris 1984.

[21] B. Foucart, *op. cit.*, s. 49.

[22] B. Jański, *op. cit.*, s. 207 (1 X 1832).

rysunku, indywidualne traktowanie twarzy, „antyczny" charakter, a także powściągliwość efektów. Dostrzegano także wywodzący się od Ingres'a rafaelizm[23], który zresztą występował w pracach Flandrina także w następnych latach (il. 27). W recenzjach z konkursu w 1833 r. mówiono wręcz o skłonności do tworzenia pastiszów dzieł dawnej szkoły rzymskiej (początku XVI w.). Mimo tych zarzutów styl Ingres'a przejmowali też uczniowie innych profesorów, np. nagrodzeni w 1836 r. dwaj malarze z pracowni Cognieta[24]. 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 francuskiej. Już w latach dwudziestych tematyka jego obrazów wskazywała na sympatie dla europejskich ruchów wolnościowych, np. walki Greków o niepodległość (*Kobiety suliockie*, 1827); w 1831 r. 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. 28) 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![25]

W następnych latach nowocześni krytycy (np. Baudelaire w 1846 r.) zarzucali Schefferowi nadmierną skłonność do naśladowania cudzego stylu (najpierw Delacroix, później Ingres'a), ale nawet po połowie stulecia znajdował on wiernych wyznawców. W oczach zwolennika Ingres'a 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[26].

* * *

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. Trzeba jednak powiedzieć o tym bractwie z uwagi na zbieżności pobożnych celów z zawartym w testamencie Bogdana Jańskiego w czerwcu 1840 r. pomysłem założenia „szkoły dla artystów, mających na uwadze potrzebę dobrej sztuki religijnej jako sposobu głoszenia Ewangelii"[27]. W środowisku polskiej emigracji koncepcja systematycznego wykorzystania sztuki do celów ewangelizacyjnych występuje już nieco wcześniej, w opracowanym przez Jańskiego programie Bractwa Służby Narodowej z 1835 r.[28], ale – jak się zdaje – nie została

[23] *Les Frères Flandrin...*, s. 36–37.

[24] P. Grunchec, *Les concours des Prix de Rome 1797–1863*, t. 1, Paris 1986, s. 141–149.

[25] B. Foucart, *op. cit.*, s. 133–134. Pierwodruk *Salonu* Piela w „L'Européen" 2e Série, t. 2 (juillet 1837), s. 24–32; (août), s. 50–64.

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

[27] Zob.: J. Iwicki, *Charyzmat zmartwychwstańców. Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1: *1836–1886*, tłum. J. Zagórski, Katowice 1990, s. 99. Oryginalny testament Jańskiego spisany przez Edwarda Duńskiego nie zachował się, ale treść jest znana z jego listów. Na stanowisku kierownika szkoły Jański widział Malińskiego.

[28] „Nie ograniczać życia bractwa w jednej formie zakonnej, ale [...] stowarzyszać się ku wprowadzaniu zasad chrześcijańskich w politykę, edukację, w literaturę, w nauki, s z t u k i, przemysł, obyczaje i całe życie publiczne i pry-

wtedy wprowadzona w życie. Pierwszeństwo realizacji należy do Francuzów. Statut Bractwa św. Jana Ewangelisty (*Confrérie de saint Jean l'Évangéliste*) ogłosił Lacordaire w czerwcu 1839 r. podczas pobytu w klasztorze La Quercia koło Viterbo, 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*)[29]. 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"[30]. Założycielom bractwa ważniejsze od dyskusji o sztuce wydawało się duchowe doskonalenie artystów; pierwszy przeor, wspomniany wyżej architekt Piel wskazywał ponadto, że mogą oni wychowywać i zapoznawać z katechizmem modeli i modelki, przeciwdziałając moralnej degradacji tej spauperyzowanej grupy zawodowej[31]. 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[32].

Członkowie bractwa działali w Paryżu i we Włoszech. W Rzymie najwcześniej zaangażowali się trzej malarze: Jean-Baptiste Besson (1816–1861), zaprzyjaźniony z nim pejzażysta Louis Cabat (1812–1893) oraz późniejszy teoretyk sztuki religijnej i biograf Bessona, Étienne Cartier (1813–1887); w Paryżu – oprócz Piela, który dał się już poznać jako jeden z pierwszych francuskich zwolenników neogotyku i jako krytyk sztuki – rzeźbiarz Eugène Bion (1807–1860). Wkrótce dołączyli do nich malarze i witrażyści Claudius Lavergne (1814–1887) i Antonin Danzas (1817–1888), malarz Paul Bonhomme, rzeźbiarze Jean Duseigneur (1808–1866), Jean-Marie Bonnassieux (1810–1892) i Joseph-Hugues Fabisch (1812–1886), syn polskiego emigranta, późniejszy autor posągu Matki Boskiej w grocie w Lourdes, a także architekt Victor Gay (1820–1887), uczeń Piela, znany następnie gotycysta[33]. Już w maju 1839 r. zamiarem Lacordaire'a było, aby bractwo stało się we Francji zalążkiem III Zakonu Dominikańskiego[34]; zamiar ten artyści potwierdzili w deklaracji z 1840 r. Niektórzy z nich zdecydowali się przywdziać habit: Besson, Piel, Danzas i Bonhomme (wszyscy w klasztorze Bosco w Piemoncie w maju 1841 r.); w ten sposób bractwo we Włoszech straciło rację bytu. Wkrótce grupa zmniejszyła się wskutek przedwczesnej śmierci wycieńczonego ascezą Piela (19 XII 1841)[35]. Działalność na polu sztuki religijnej w duchu bractwa prowadził dalej we Włoszech ojciec Besson (znany pod zakonnym imieniem Hyacinthe), zwłaszcza jako przeor klasztoru Św. Sabiny na Awentynie od 1850 r. (il. 29)[36], a w Paryżu tercjarz Claudius Lavergne. Niektórzy inni, jak Duseigneur i Cabat, podejmowali tematykę świecką.

watne. [...] W organizacji naszej mają być zawarte instytucje: duchownych ćwiczeń, gospodarskie, przemysłowe, obywatelskie, wojskowe, a r t y s t y c z n e" (podkreślenia – M.Z.); P. Smolikowski, *Historia zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 1, Kraków 1892, s. 77; zob.: B. Jański, *op. cit.*, s. 354.

[29] B. Foucart, *op. cit.*, s. 45.

[30] *Ibidem*, s. 46.

[31] H.-D. Lacordaire, *Correspondance*, t. 1: *1816–1839*, red. G. Bedouelle, C.-A. Martin, Fribourg–Paris 2001, s. 1102.

[32] B. Foucart, *op. cit.*, s. 47.

[33] Zob.: *ibidem*, s. 45–49, 228–233, 315–316 i *passim*; B. Horaist, *Hyacinthe 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; *idem*, *Itinéraires romains de Lacordaire*, „Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée" 101 (1989), nr 1, s. 405–418; *idem*, *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, Lyon, musée de Fourvière 1999–2000*, Lyon 1999; ponadto biogramy w *Allgemeines Künstlerlexikon*, m.in. Bessona, Biona, Cabata, Danzasa i Duseigneura.

[34] H.-C. Lacordaire, *op. cit.*, s. 1090.

[35] Zob.: *Biographie universelle, ancienne et moderne. Supplément*, red. J.F. Michaud, L.G. Michaud, t. 77, Paris 1845, s. 170.

[36] Zob.: B. Horaist, *Un peintre dominicain...*

Wprawdzie założycielem bractwa św. Jana był Lacordaire, ale wcześniej, w latach trzydziestych, większość jego członków[37] należała do kręgu chrześcijańskich socjalistów Philippe'a Bucheza i podobno już wtedy planowali oni utworzenie pracowni dla wartościowych i postępowych dzieł religijnych[38]. Do roku 1830 Buchez, pierwowzór Balzakowego d'Artheza[39], był wyznawcą saintsimonizmu i w swoich publikacjach na łamach pisma „Producteur" rozwijał m.in. pogląd Saint-Simona[40], że w społeczeństwie przyszłości artysta – obok uczonego i przemysłowca – będzie miał do odegrania istotną rolę. Przypomnijmy, że według doktryny Saint-Simona artyści mieli nadawać kształt myśli kapłanów sprawujących władzę, czynić ją zrozumiałą i atrakcyjną[41]. 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 i sztuki[42]. W obszernym artykule przekonywał, że pisarze i artyści nie powinni ograniczać się 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 do 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"[43]. 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)[44], 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 społeczny", w przeciwnym razie jest tylko ilustracją[45]. W recenzji Salonu z 1834 r. 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 Ingres'a *Męczeństwo św. Symforiana* (il. 31). „Malując wielką scenę chrześcijańskiej ofiary Ingres nie eksponuje wielkości tej ofiary, lecz siebie samego, pana Ingres'a, 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*, 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[46].

---

[37] Spośród już wymienionych: Besson, Piel, Duseigneur, Bion, Lavergne i Gay, ponadto F. d'Allonville, L. Aussant i młodo zmarły towarzysz Piela Réquédat.

[38] M.P. Driskel, *Paintings, Piety and Politics in 1848: Hippolyte Flandrin's Emblem of Equality at Nîmes*, „Art Bulletin" 66 (1984), s. 276. W tym okresie powstał rysunek Bessona przedstawiający Chrystusa, wykorzystany później w litografiach (il. 30). Zob. też: N. McWilliam, *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left, 1830–1850*, Princeton 1993, s. 127–129.

[39] Zob.: B. Tolley, *The „Cénacle" of Balzac's „Illusions perdues"*, „French Studies" 15 (1961), nr 4, s. 324–337.

[40] 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). McWilliam (*op. cit.*, s. 45) uznaje ją za dzieło Saint-Simona; zob. też: N. 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).

[41] *Doctrine de Saint-Simon. Exposition*. 2e année – 1829–1830, wyd. 2, Paris 1830 [1831–1832], s. 144 i *passim*.

[42] Zob. np.: Ph. Buchez, *Physiologie de l'espèce*, „Producteur" 4 (1826), s. 416.

[43] *Idem, Quelques réflexions sur la littérature et les beaux-arts*, „Producteur" 4 (1826), s. 204, 209.

[44] Koncepcja ta pojawia się w tekstach Bucheza w 1828 r., następnie m.in. w broszurze Émile'a 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.

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

[46] A.C. Shelton, *Ingres and his Critics*, Cambridge 2005, s. 48–49; zob. też: N. Davenport, *Social Catholicism, art and art criticism in the circle of Philippe Buchez*, „Nineteenth-Century Contexts" 16 (1992), nr 1, s. 11–12; N. McWilliam, *Dreams of happiness...*, s. 160–161 i *passim*.

W połowie lat trzydziestych Buchez zbliżył się do katolicyzmu (choć nigdy na tyle, by można było mówić o konwersji)[47]. W wydawanym przez niego piśmie „Européen" (1835–1838) ukazywały się m.in. publikacje dotyczące sztuki, w tym recenzja Salonu z 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. Jako 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 i w Palais d'Orsay[48].

Inną recenzję w „Européen" sygnowali artyści z otoczenia Bucheza: Eugène Bion, Jean-Baptiste Besson i podpisany tylko nazwiskiem Baptiste[49]. 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 (il. 32), który jako stypendysta w Rzymie „nie marnował czasu na banalne studia, lecz pilnie i świadomie studiował mistrzów katolickich", tzn. sprzed Rafaela[50]. O predylekcji do średniowiecza i wczesnego renesansu świadczy też artykuł Piela poświęcony podróży architekta po Niemczech[51] i obszerne streszczenie pierwszego tomu książki Alexis-François Rio o sztuce chrześcijańskiej, autorstwa innego buchezisty, Laurenta Cerise'a[52]. Podobne wypowiedzi o sztuce drukowało później pismo „Atelier", wydawane pod opieką Bucheza przez grupę rzemieślników[53]. Recenzent Salonu 1841 r. 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"[54]. Idea sztuki jako narzędzia edukacji (zwłaszcza edukacji dorosłych) powraca w wydanym po śmierci Bucheza *Traktacie o polityce i nauce społecznej*[55].

Twórczość Bucheza interesowała Bogdana Jańskiego co najmniej od 1831 r., w *Dzienniku* z tego czasu znajdują się wzmianki o pracach i wykładach Francuza. Jański był też pilnym czytelnikiem pierwszej serii pisma „Européen" (1831–1832)[56]. W następnych latach (1838–1839) największy

[47] F.-A. Isambert, *op. cit.*, s. 58. W 1838 r. Lacordaire liczył nawet na jego akces do swego obozu, ale wkrótce (1839) stwierdził, że dawni uczniowie Bucheza nie powinni zabiegać o to w dyskusji, lecz tylko w modlitwie; Lacordaire, *op. cit.*, s. 1011, 1089.

[48] [Ph. Buchez,] *Le Salon*, „L'Européen" 2e Série, 1 (1836), nr 7 (mai), s. 218–225. Autorstwo Bucheza jest ujawnione w spisie treści; zob. też: N. Davenport, *op. cit.*, s. 13–14.

[49] B. Foucart (*op. cit.*, s. 138, przyp. 34) przypuszczał, że jest to pseudonim, pod którym ukrywał się Buchez, ale N. McWilliam (*Dreams of Happiness...*, s. 127, przyp. 19) identyfikuje autora jako malarza Martin-Silvestre'a Baptiste'a (1791–1859).

[50] Wśród rzeźbiarzy zebrali pochwały m.in. Théophile Bra (znajomy Bucheza) i Duseigneur (późniejszy członek bractwa św. Jana). E. Bion, J.B. Besson, Baptiste, *Du Salon de 1836*, „L'Européen" 2e Série, 1 (1836), nr 6 (25 III), s. 189–194. Z kolei Buchez w swojej recenzji (*Le Salon...*, s. 221–222) pochwalił E. Biona.

[51] A.-L. Piel, *Fragments d'un voyage architectural en Allemagne*, „L'Européen" 2e Série, 1 (1836), nr 5 (25 II), s. 156–162, nr 6 (25 III), s. 194–196.

[52] L. Cerise, *De l'art chrétien. De la poésie Chrétienne, dans son principe, dans sa matière et dans ses formes, par M. A.F. Rio*, „L'Européen" 2e Série, 1 (1837), nr 12 (février), s. 375–383.

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

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

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

[56] B. Jański, *op. cit.*, 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*.

oddźwięk w środowisku Jańskiego 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 paryskim domu wspólnoty w 1838 r., kolejny tom Bogdan Jański czytał w roku następnym, o trzeci starał się w drodze do Rzymu[57]. Józef Ordęga dowodził w osobnej broszurze metodą Bucheza, że „Polska równie jak Francja jest wypływem katolicyzmu" i że „narodowością polską jest [...] katolicyzm"[58]. Czytano także inne jego prace: w marcu 1838 r. Piotr Semenenko prosił z Rzymu o przesłanie *„Introdukcji* [do nauki historii] i *Europejczyka"*[59]. Listy Semenenki i Hieronima Kajsiewicza z Włoch z lat 1837–1839 świadczą o zainteresowaniu dawną sztuką oraz religijną twórczością Overbecka i przebywających w Rzymie Polaków (Lucjana Weyssenhoffa i Edwarda Brzozowskiego, „dziwnie pobożnego młodzieńca")[60]. Na kartach *Dziennika* Jańskiego oprócz Józefa Malińskiego[61] 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 poddawani ewangelizacji[62]. Nie może więc dziwić, że wśród projektów Jańskiego znalazło się miejsce dla artystów. Najpierw, około 1838–1839, mieli je realizować malarze mieszkający w domach wspólnoty w Paryżu: 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, szczególnie o tematyce czerpanej z kościelnych dziejów Polski". Z powodów finansowych nie udało się tych planów wprowadzić w życie. W kwietniu 1839 r. Klukowski i Pratto zmęczeni bezczynnością, opuścili kongregację, a Siennicki uczynił to samo rok później[63]. Przekonanie o ewangelizacyjnej przydatności sztuk pięknych wyrażono później w statucie zmartwychwstańców[64], 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 1846 r. 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"[65]. Środków jednak nie uzyskano. Pomysł nieoczekiwanie pojawił się znowu w Krakowie za sprawą Walerego Wielogłowskiego, który po powrocie do kraju stał się inicjatorem utworzenia w tym mieście Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP, 1854). Wielogłowski uważał, że TPSP powinno mieć charakter chrześcijański i na wystawy przyjmować wyłącznie dzieła o tematyce religijnej[66]. Na szczęście tak się nie stało. Jeden tylko polski malarz poszedł śladem uczniów Lacordaire'a – Jan Drewaczyński, który pod wpływem Bessona w roku 1859 wstąpił w Rzymie do III Zakonu Dominikańskiego, przybrał imię Fra Angelico i zamieszkał w klasztorze na Awentynie. Malował podobnie jak brat Angelik z Fiesole, choć oczywiście nie tak samo.

[57] B. Micewski, *op. cit.*, s. 321, 363, 393.

[58] J. Ordęga, *O narodowości polskiej z punktu widzenia katolicyzmu i postępu*, Paryż 1840, s. 66, 68. Podobna myśl występuje wcześniej 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".

[59] P. Smolikowski, *Historia zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 2, Kraków 1893, s. 86.

[60] *Ibidem*, s. 16, 18–19, 33–34, 260.

[61] 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*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 149–170.

[62] Jański rozmawiał też z rytownikiem Antonim Oleszczyńskim, a w Orleanie emisariusze pozyskali malarza Romana Benduskiego (nieskutecznie, bo później należał do towiańczyków). Micewski, *op. cit.*, s. 156, 189, 236 („Bendurski").

[63] *Ibidem*, s. 221, 310, 314, 327, 352, 404.

[64] „Zgromadzenie ubóstwa swego do kościołów nie rozciąga; lecz według możności swojej, o ozdobę domów Bożych starać się pragnie"; P. Smolikowski, *Historia zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, t. 3, Kraków 1895, s. 384, par. 215 (152).

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

[66] J. Kuzicki, *Orężem i pracą: Życie i działalność Walerego Wielogłowskiego (1805–1865)*, Rzeszów 2005, s. 225–227.

* * *

Sztuka zaangażowana i podporządkowana treściom pozaartystycznym znajdowała jeszcze w XIX stuleciu uznanie w różnych środowiskach. Trafiali się autorzy, którzy – jak Edmond Lafond – potrafili bez ironii porównywać Angelika Drewaczyńskiego z malarzem z Fiesole tylko dlatego, że obaj nosili habit[67]. Stopniowo przeważa jednak inna postawa: zainteresowanie sztuką nie jako wyrazem cudzych idei, lecz własnej indywidualności artysty. Termin „indywidualizm" dość długo w XIX w. ma konotacje negatywne (zwłaszcza na gruncie ekonomicznym i społecznym)[68], ale w końcu się ich wyzbywa i na stałe łączy się z pojęciem sztuki i twórczości. Działalność artystyczna poddana ideologii wydaje się w końcu zaprzeczeniem sztuki. Trafnie ujął to Leopold Tyrmand, porównując w swym *Dzienniku* włoski film neorealistyczny z polską produkcją okresu socrealizmu: De Sica „za pomocą kamery filmowej potrafi powiedzieć o człowieku wszystko bez reszty i aż do bólu", jego film ukazuje, „jak bardzo to, co jednostkowe, jest w swym artystycznym następstwie ogólnoludzkie, dotyczące wszystkich bez wyjątku ludzi. [...] bezkompromisowa indywidualizacja artystycznego tworzywa w imię prawdy [...] wiedzie ku prawdom powszechnym, dla każdego żyjącego cennym". Natomiast „kanon typowości, wypływający z pozaartystycznej doktryny i narzucony gwałtem sztuce, [...] prowadzi do szmirowatej deklaracji"[69].

Odpowiadając na pytanie postawione w tytule można stwierdzić, że sztuka może być – i bywała w „romantycznej" epoce Chopina – traktowana instrumentalnie, jako narzędzie wychowania lub indoktrynacji; takie jej wykorzystanie było oczywiście domeną działaczy i ideologów mało wrażliwych na wartości artystyczne. Propagowane treści mogły być różne: saintsimonistowskie, socjalistyczno-chrześcijańskie lub katolickie. Nierzadko ci sami ludzie wspierali kolejno różne doktryny. Wspólne było przekonanie, że warunkiem koniecznym (i prawie wystarczającym) jest wiara artysty w idee, które ma przekazywać[70]. Zepchnięcie kwestii estetycznych na drugi plan i zaniedbanie rzemiosła stanowiło niebezpieczeństwo dla tego typu koncepcji[71]. Dzieła dydaktyczne starzeją się wraz z ideologiami, którym służą – w przeciwieństwie do sztuki opartej na indywidualnej kreacji, jak muzyka Chopina, natychmiast doceniona i ciągle aktualna.

RÉSUMÉ

À quoi l'art peut-il servir ? La confrérie de Saint-Jean et les idées de Bogdan Jański

En rappelant l'indifférentisme de B. Jański à l'encontre de la musique de Chopin (à partir de 1832), l'auteur examine plusieurs cas d'approche instrumentale des beaux-arts à l'époque : dans le milieu catholique de Jański, selon les conceptions de Saint-Simon et des saint-simoniens, dans le cercle des socialistes chrétiens de Philippe Buchez et parmi les disciples de Lacordaire qui créèrent en 1839 la confrérie artistique de Saint-Jean.

[67] E. Lafond, *Rome oecuménique. Lettres à un ami*, Paris 1870, s. 113–114.

[68] K.W. Swart, *„Individualism" in the Mid-Nineteenth Century (1826–1860)*, „Journal of the History of Ideas" 23 (1962), nr 1, s. 77–85.

[69] L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Warszawa 1999, s. 230–231.

[70] Na przykładzie artystów i krytyków z kręgu Bucheza zwraca na to uwagę N. Davenport, *op. cit.*, s. 14.

[71] Zob.: N. McWilliam, *Why were there no great saint-simonian artists?* w: *L'Art et les transformations sociales révolutionnaires*, red. W. Vaughan, Strasbourg 1992, s. 69–79 (*Actes. Art et les révolutions*, nr 3).