

Piotr Krasny

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Tradycja, stygnąca pobożność
i niejasne odczucie bóstwa.
François René de Chateaubriand
a kryzys sztuki religijnej
w XIX wieku

Wśród słynnych kabotyńskich gestów Jeana Paula Sartre'a szczególnie wymowne było obsikanie grobu Françoisisa Reného de Chateaubrianda (1768–1848) w Saint-Malo. Sławny francuski filozof potraktował w taki sposób szczątki myśliciela, którego nazywał z pewnym uznaniem „zdechłym lwem”, by symbolicznie ukarać go za ugruntowanie w nowoczesnej kulturze francuskiej postaw skrajnie konserwatywnych i fideistycznych¹. Podobne oskarżenia kierowali przeciw Chateaubriandowi liczni badacze dziejów sztuki wieku XIX. Głosili oni, że estetyczne i teoretyczno-artystyczne koncepcje tego myśliciela zaciążyły na francuskiej sztuce religijnej co najmniej do roku 1830 i nadały jej zachowawczy charakter, zamykając ją niemal całkowicie na wpływy wybitnych nowatorskich koncepcji rozwijających się dynamicznie w środowisku paryskim². Myśliciel ten miał być głównym sprawcą uporczywego przywiązania francuskich katolików do „dekoracyjnego stylu tworzonego w celu ożywienia przeszłości i definiowania tożsamości narodowej poprzez odwoływanie się do tradycji przedrewolucyjnego państwa”³. Właśnie pod wpływem jego teoretycznych rozważań miał się też wytworzyć we Francji zamknięty krąg konserwatywnych artystów, który zwracał się ku „złotemu wiekowi chrześcijaństwa, postrzeganemu jako retrospektywna utopia, do której trzeba koniecznie powrócić”⁴.

Odseparowanie i marginalizacja twórczości religijnej były z pewnością jednymi z najważniejszych wydarzeń

Piotr Krasny

Jagiellonian University, Kraków

Tradition, decreasing piety
and a vague sense of the Divine.
François René de Chateaubriand
and the crisis of sacred art
in the 19th century

Among various notoriously bufoonish acts of Jean Paul Sartre, urinating on the grave of François René de Chateaubriand (1768–1848) at Saint-Malo was a particularly meaningful one. The famous French philosopher wanted to punish in this symbolic way the remnants of the thinker, whom he called with some degree of respect “a dead lion”, for strengthening the extreme conservatism and fideism in the modern French culture.¹ Similar charges were levelled against Chateaubriand by a number of specialists in the history of art of the 19th century. They claimed that the aesthetic and theoretical art concepts of this thinker had a negative influence on French sacred art at least until 1830, making it conservative and immune to the influence of the great and innovative concepts developing dynamically in Paris.² The thinker was seen as the main cause of the enduring attachment of the French Catholics to “a decorative style that was intended to revive... [the] past and define the identity of the nation in its [pre-Revolutionary] state”³. It was the influence of Chateaubriand's theoretical thinking which created in France a closed circle of conservative artists, who turned back towards “a golden age of Christianity conceived as a retrospective utopia to which one had to return”⁴.

¹ B.H. Levý, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, transl. A. Brown, Cambridge 2003, pp. 99–100.

² B. Foucart, *Le renouveau de peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, p. 21; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*, University Park 1992, pp. 59–60.

³ S.A. Glaser, „Deutsche Baukunst“, „Architecture Française“. *The Use of the Gothic Cathedral in the Creation of National Memory in Nineteenth-Century Germany and France*, in: *Orientalisms. Space, Time, Image, Word*, eds. C. Clüver, V. Plesch, L.H. Hoek, Amsterdam 2008, p. 85.

⁴ A. Besançon, *The Forbidden Image: an Intellectual History of Iconoclasm*, transl. J.M. Todd, Chicago 2000, p. 270.

¹ B.H. Levý, *Sartre: The Philosopher of the Twentieth Century*, tłum. A. Brown, Cambridge 2003, s. 99–100.

² B. Foucart, *Le renouveau de peinture religieuse en France (1800–1860)*, Paris 1987, s. 21; M.P. Driskel, *Representing Belief. Religion, Art and Society in Nineteenth Century France*, University Park 1992, s. 59–60.

³ S.A. Glaser, „Deutsche Baukunst“, „Architecture Française“. *The Use of the Gothic Cathedral in the Creation of National Memory in Nineteenth-Century Germany and France*, w: *Orientalisms. Space, Time, Image, Word*, red. C. Clüver, V. Plesch, L.H. Hoek, Amsterdam 2008, s. 85.

⁴ A. Besançon, *The Forbidden Image: an Intellectual History of Iconoclasm*, tłum. J.M. Todd, Chicago 2000, s. 169.

The separation and marginalization of sacred art was certainly one of the most important events in the art of the 19th century. If Chateaubriand had indeed started this process, it would make him one of the most influential art writers of this century,⁵ and a key figure in the decline of sacred art.⁶ However, it is difficult to find in his writings even a sketch of the programme visible and convincing enough to provoke such a dramatic split. Firstly, it seems doubtful that less than twenty pages devoted by Chateaubriand to his thoughts on art, formulated with Romantic latitude and without any unambiguous normative commands,⁷ would have been able *per ipso* to initiate and direct the basic changes in the attitudes of the sponsors, artists and the audience. More probably, Chateaubriand became mixed with his doctrine in the quite complicated processes in the French art life, not so much influencing them as providing an attractive explanation of them, both for his contemporaries and for art historians. It is worth considering not only what Chateaubriand actually claimed but also in what historical circumstances his ideas were presented and in what way they could be interpreted.

The French thinker included most of his views on the theory of art in *Génie du Christianisme*, published in 1802,⁸ devoting to them a chapter titled *Des églises gotiques*. The book was a peculiar apology for Christianity, written in defence of the French Catholic Church, weakened by the secular Enlightenment philosophy and well-nigh destroyed by the Jacobin revolutionary terror. Chateaubriand knew Napoleon's view that "a society without religion is like a ship without a compass", thus he decided to portray Christianity as the only doctrine capable of introducing the axiological order to the nation demoralized by the revolutionary

w dziejach sztuki XIX wieku. Jeśli zatem Chateaubriand był inicjatorem tego procesu, należałoby zaliczyć go do grona najbardziej wpływowych teoretyków sztuki w owym stuleciu⁵, a zarazem przypisać mu wyjątkowo znaczący udział w sprowokowaniu upadku sztuki sakralnej⁶. W pismach tego myśliciela trudno jednak znaleźć choćby zarys programu, który miałby dość wyrazistości i siły przekonywania, żeby wywołać tak dramatyczny rozłam. Przede wszystkim wydaje się mocno wątpliwe, aby kilkanaście stron, na których Chateaubriand zawarł swoje myśli o sztuce, formułując je z romantyczną swobodą bez jednoznacznych normatywnych zaleceń⁷, było w stanie *per ipso* zainicjować ukierunkować zasadnicze zmiany postaw zleceńodawców, artystów i odbiorców sztuki. Wydaje się raczej, że Chateaubriand wmieszał się ze swoją doktryną w dość skomplikowane procesy zachodzące we francuskim życiu artystycznym i nie tyle wpłynął na ich przebieg, ile dostarczył ich efektownego wytłumaczenia, zarówno dla swoich współczesnych, jak i dla historyków sztuki. Warto więc zastanowić się nie tylko nad tym, co głosił Chateaubriand, ale także, w jakich uwarunkowaniach historycznych jego koncepcje zostały zaprezentowane i jak w tych okolicznościach mogły być odczytywane.

Francuski myśliciel ogłosił swoje poglądy teoretyczno-artystyczne przede wszystkim w rozprawie *Génie du Christianisme*, wydanej w roku 1802⁸, poświęcając im rozdział zatytułowany *Des églises gotiques*.

Książka ta była dość specyficzną apologią chrześcijaństwa napisaną w obronie francuskiego Kościoła katolickiego osłabionego przez laicką filozofię oświecenia i niemal zniszczonego przez jakobiński terror w czasie rewolucji. Chateaubriand znał opinię Napoleona, że „społeczeństwo bez religii jest jak okręt bez kompasu”, toteż postanowił zaprezentować chrześcijaństwo jako jedyną doktrynę zdolną wprowadzić aksjologiczny ład w narodzie zdemoralizowanym przez rewolucyjny chaos⁹, co miał zapowiadać pierwotny tytuł książki

⁵ Art historians do not express such a strong view, but it is quite prevalent in the works on the history of aesthetics and history of ideas. Cf. e.g.: B. Menczer, *Tensions of Order and Freedom. Critical Political Thought 1789–1848*, New Brunswick 1994, p. 97 ("Chateaubriand revolutionised European taste and European art almost more than any other writer contemporary with the Revolution").

⁶ J. De Maeyer, *The Space, the Wound, the Body and the (Im)possibility of Religious Art*, in: *Fluid Flash. The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven 2010, p. 29.

⁷ R. Gildea, *Children of Revolution. The French 1799–1914*, Cambridge 2008, p. 132.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris 1802. Writing this article I used the Polish translation: F.-R. Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, transl. A. Loba, Poznań 2003. The book is an abridged version of the French original, including all the most important statements on Christian art. [English quotations after the translation by Charles I. White, Baltimore 1856. The numbers in square brackets refer to the page numbers of this translation].

⁵ Tak dosadny sąd nie pojawia się w pracach historyków sztuki, ale jest mocno rozpowszechniony w dziełach historyków estetyki i historyków idei. Zob. np.: B. Menczer, *Tensions of Order and Freedom. Critical Political Thought 1789–1848*, New Brunswick 1994, s. 97 („Chateaubriand zrewolucjonizował europejski gust i sztukę europejską w znacznie większym stopniu niż jakikolwiek inny pisarz, żyjący za czasów Wielkiej Rewolucji”).

⁶ J. De Maeyer, *The Space, the Wound, the Body and the (Im)possibility of Religious Art*, w: *Fluid Flash. The Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven 2010, s. 29.

⁷ R. Gildea, *Children of Revolution. The French 1799–1914*, Cambridge 2008, s. 132.

⁸ F.-R. de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, Paris 1802. Pisząc ten artykuł, posługiwałem się polskim przekładem: F.-R. Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, tłum. A. Loba, Poznań 2003. Książka ta zawiera wybór fragmentów z tekstu francuskiego, wśród których znajdują się wszystkie najważniejsze wypowiedzi poświęcone sztuce chrześcijańskiej.

⁹ A. Maurais, *Chateaubriand. Poet, Statesman, Lover*, New York 2008, s. 90–91, 101–109.

*De la religion chrétienne par raport à la morale et aux beaux-arts*¹⁰. Zachowując rezerwę wobec sądów rozumu, „który nigdy nie osuszył żadnej łzy”¹¹, przywołał więc „na pomoc religii [...] wszystkie te oczarowania i wszystkie porywy serca, które wcześniej przeciwko niej podburzano”¹². Bardzo wiele miejsca poświęcił roli inspiracji płynącej z wiary chrześcijańskiej w powstaniu najwspanialszych dzieł filozofii, homiletyki, literatury, muzyki, architektury, malarstwa i rzeźby, „które udzieliły jej swych ziemskich uroków; ona zaś dała im swą boskość”. Przypominając wspaniałość owych dzieł, wzywał, „by miłowano chrześcijaństwo z powodu piękna jego liturgii, geniuszu jego mówców, mądrości jego uczonych” oraz ze względu na „całe bogactwo religijnego wieku Francji” zgromadzone w jej kościołach¹³. Pragnął też, aby Francuzi, „patrząc w przeszłość wzrokiem pełnym żalu”, wytyczyli „drogi przyszłości” swojej kultury godne jej wielkiego chrześcijańskiego dziedzictwa¹⁴.

Rozważania o architekturze sakralnej rozpoczął od stwierdzenia, że „każda rzecz powinna być postawiona na swoim miejscu”, toteż budowle zamienione w przestrzeni kulturowej swoimi miejscami „straciłyby swoje właściwe piękno (*principale beauté*), to znaczy swój związek z prawami i zwyczajami narodów”. Związek ów – jak sądził – został zerwany w kościołach powstających we Francji tuż przed rewolucją, kiedy zaczęto „wznosić greckie świątynie, wdzięczne i pełne światła, gromadząc w nich pocziwy lud Świętego Ludwika i nakazując czcić Boga Metafizycznego”. Wierni nawiedzający wnętrza „greckich” kościołów (czyli np. klasycystycznych gmachów Saint-Philippe-du-Roule i Sainte-Geneviève w Paryżu) wyczuwali – zdaniem Chateaubrianda – znakomicie, że budowle te nie mają nic wspólnego z autentyczną tradycją francuskiego katolicyzmu, dlatego stygła w nich ich pobożność i poczucie uczestnictwa w chrześcijańskiej wspólnotcie¹⁵.

Skrytykowany emocjonalną pustką osiemnastowiecznych świątyń, Chateaubriand stwierdził z emfazą, iż „nie można wejść do gotyckiej katedry, nie doznając czegoś na kształt drżenia i niejasnego odczucia bóstwa”¹⁶. Owo uczucie miało wynikać z faktu, że świątynie te powstały w wieku szczególnie żywej pobożności, toteż podniosły religijny nastrój tworzą w nich „pradawne głosy stuleci [które] wydostają się z wnętrza kamieni i rozchodzą się szeptem w rozległej bazylice”¹⁷. W budowlach tych nie tylko trwa duch odwiecznej re-

chaos,⁹ as indicated by the book's original title *De la religion chrétienne par raport à la morale et aux beaux-arts*.¹⁰ While wary about the judgement of reason, “which never dried a tear”,¹¹ he summoned “all the charms of the imagination, and all the interests of the heart to the assistance of that religion against which they had been set in array”.¹² He spent a great deal of time on the role of the Christian faith in inspiring the most wonderful works of philosophy, homiletics, literature, music, architecture, painting and sculpture, which “lent her their terrestrial charms, and she conferred on them her divinity”.¹³ Recalling the grandeur of these works, he called for loving Christianity because of the beauty of its liturgy, the genius of its orators, the wisdom of its scientists and because of all the riches of the religious era of France collected in its churches.¹⁴ He also wanted the French, while looking back into the past with regret, to explore new ways for the future of their culture, worthy of its great Christian heritage.

His reflections on the sacred architecture start with the claim that “[e]very thing ought to be in its proper place”, thus the buildings which would have changed their places in the cultural space “would have lost their principal beauty; that is to say, their relations with the institutions and habits of the people”. These relations, as he claimed, were broken in the churches built in France shortly before the revolution, when people started to “build Grecian temples, ever so elegant and well-lighted, for the purpose of assembling the good people of St. Louis [...], and making them adore a metaphysical God”. The believers entering the “Grecian” churches (e.g. the classicist buildings of Saint-Philippe-du-Roule and Sainte-Geneviève in Paris) sensed, according to Chateaubriand, strongly that these buildings had nothing to do with the tradition of French Catholicism, and for that reason their piety and the feeling of participation in the Christian community diminished.¹⁵

Having criticised the emotional emptiness of the 18th-century churches, Chateaubriand wrote emphatically that “[y]ou could not enter a Gothic church without feeling a kind of awe and a vague sentiment of the Divinity”.¹⁶ This sentiment was

¹⁰ P. Griener, *Chateaubriand, François René*, w: *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 6, New York 1998, s. 510.

¹¹ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 53.

¹² Ibidem, s. 31.

¹³ Ibidem, s. 227.

¹⁴ Ibidem, s. 18.

¹⁵ Ibidem, s. 248.

¹⁶ Ibidem, s. 249.

¹⁷ Ibidem, s. 251.

⁹ A. Maurois, *Chateaubriand. Poet, Statesman, Lover*, New York 2008, pp. 90–91, 101–109.

¹⁰ P. Griener, *Chateaubriand, François René*, in: *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, vol. 6, New York 1998, p. 510.

¹¹ Chateaubriand (ft. 8), p. 53 [65].

¹² Ibidem, p. 31 [49].

¹³ Ibidem, p. 18 [370].

¹⁴ Ibidem, p. 227.

¹⁵ Ibidem, p. 248 [384–385].

¹⁶ Ibidem, p. 248 [385].

to arise from the fact that these churches were built in the particularly pious age and the solemn religious mood was created in them by “[p]ast ages [which] raise their verable voices from the bosom of the stones, and are heard in every corner of the vast cathedral”.¹⁷ Within these buildings not only the spirit of the eternal religion was preserved, but also “ancient France seemed to revive altogether”. Naturally enough, the simple folk “would still regret those Notre Dames of Rheims and Paris, – those venerable cathedrals, overgrown with moss, full of generations of the dead and the ashes of their forefathers”.¹⁸

Chateaubriand’s traditionalist approach to sacred art was most clearly visible in the declaration that “[a] monument is not venerable, unless a long history of the past be, as it were, inscribed beneath its vaulted canopy, black with age. For this reason, also, there is nothing marvellous in a temple whose erection we have witnessed, whose echoes and whose domes were formed before our eyes.” This thesis was supported by his statement that “only ancient art brings closer the essence of God, who is the eternal law; his origin, and whatever relates to his worship, ought to be enveloped in the night of time”.¹⁹

The most logical conclusion of these preaching would be the belief that it is not worth building new churches, since it is impossible to grant them the dignity which could be provided only by a long pedigree. In the times when Chateaubriand was working on this text, the efforts of the revolutionary government and mad mob²⁰ turned many churches and monasteries into ruins whose destruction was just reaching its end and taking walks among these ruins was a popular pastime.²¹ Obviously, the rebirth of faith in France had to be accompanied with a wide-ranging restoration of the sacred art. The author of *Génie du Christianisme* proposed a programme for this restoration, based on the faithful imitation of tradition-honoured forms and solutions of the French sacred art preserved in the form of the Gothic cathedrals. The remnants of the Gothic sacred art which had survived the revolutionary massacre, required from the 19th-century artists, in his opinion, to tame their exaggerated invention and the thirst for novelties. If the modern art had not shown such a restraint, it would mingle with the ancient heritage, creating “a very strange mixture” [*effroyable bigarrure*],

ligii, ale także „dawna Francja wydaje się dla nas ożywać”. Jest więc oczywiste, iż „prosty lud zawsze będzie tęsknił do swych katedr Najświętszej Panny z Reims i Paryża, porośłych mchem bazylik zamieszkałych przez pokolenia umarłych i dusze ojców”¹⁸.

Tradycjonalistyczne podejście Chateaubrianda do sztuki sakralnej najwyraźniej ujawniło się w deklaracji, że „budowa jest godna czci o tyle, o ile długie dzieje przeszłości wycisnęły swe piętno pod jej poczeriałym ze starości sklepieniem. Oto dlaczego nie masz nic cudownego w świątyni, którą budowano w naszej przytomności i której sklepienia wznosiły się na naszych oczach”. Tezę tę uzasadniał stwierdzeniem, że tylko starodawna sztuka przybliży istotę Boga, który „jest odwiecznym prawem. Jego początki i wszystko, co odnosi się do jego kultu, musi tonać w nocy dziejów”¹⁹.

Najbardziej logicznym wnioskiem wynikającym z tej nauki byłoby z pewnością przekonanie, że nie warto budować nowych kościołów, ponieważ nie sposób przydać im godności, którą zapewnia wielowiekowa metryka. W czasie, w którym Chateaubriand pisał swoje dzieło, wskutek wysiłków rewolucyjnych władz i oszalałych tłumów²⁰ „wszędzie wokół widniały [jednak] szczątki kościołów i klasztorów, których niszczenie dobiegało końca; przechadzanie się wśród owych ruin było nawet rodzajem rozrywki”²¹. Było więc rzeczą oczywistą, że odrodzeniu wiary we Francji musi towarzyszyć zakrojona na szeroką skalę restauracja sztuki sakralnej. Autor *Génie du Christianisme* zasugerował więc program owej restauracji oparty na wiernym powielaniu rozwiązań i form uświęconych przez najdoskonalszą tradycję religijnej sztuki francuskiej, utrwaloną w formach gotyckich katedr i świątyń.

Strzępy gotyckiej sztuki sakralnej, które przetrwały rewolucyjny pogrom, stawały jego zdaniem przed artystami z XIX stulecia wymóg poskromienia przesadnej inwencji i poszukiwania nowości. Jeśli bowiem sztuka nowoczesna nie wykaże się taką powściągliwością, zmiesza się z dziedzictwem dawnych wieków w „szkaradną pstrokaciznę” [*effroyable bigarrure*], oszpeconą, rzecz jasna, przez nowinki dodane w niezgrabny i niezaczony pychą sposób²².

Jak zauważył sam Chateaubriand, *Génie du Christianisme* „zjawił się we właściwej chwili” i dlatego zyskał niesamowitą popularność. Dzieło trafiło znakomicie zarówno do szerokich rzesz społeczeństwa, które „znużone zamętem i przemocą [...] gotowe było z radością przyjąć wszystko, co mogło przyczynić się

¹⁷ Ibidem, p. 251 [387].

¹⁸ Ibidem, p. 248–249 [385].

¹⁹ Ibidem, p. 249 [385].

²⁰ The destruction of the sacred art during the Revolution was described fully by L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l’art français*, Paris 1959.

²¹ Chateaubriand (ft. 8), p. 249.

¹⁸ Ibidem, s. 248–249.

¹⁹ Ibidem, s. 249.

²⁰ Niszczenie dzieł sztuki sakralnej w trakcie rewolucji francuskiej opisuje wnikliwie L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l’art français*, Paris 1959.

²¹ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 249.

²² Ibidem, s. 248.

do stabilizacji i ukojenia namiętności²³, jak i do samego Napoleona, który podpisał wówczas konkordat ze Stolicą Apostolską i chciał wykorzystać odrodzenie religijne do reintegracji narodu pod swoją władzą²⁴. Pierwszy konsul kazał czytać sobie co wieczór fragment z książki Chateaubrianda, a wnikliwa znajomość i wychwalanie tego dzieła należało wręcz do dobrego tonu w paryskich i prowincjonalnych salonach²⁵. Niezwykła popularność książki utrzymywała się przez pierwszą tercję wieku XIX²⁶, kiedy to liczni czytelnicy zachwycali się pod jej wpływem pięknem i głęboko religijnym klimatem średniowiecznych katedr. O dziwo jednak, nie wznoszono wówczas we Francji kościołów podobnych do tych świątyń i nie naśladowano ich gotyckiego wyposażenia w formach ołtarzy, rzeźb i obrazów. Neogotyck, którego dynamiczna ekspansja w Anglii i w krajach niemieckich datuje się już od końca wieku XVIII, pojawił się nad Sekwaną z olbrzymim opóźnieniem. Pierwszy neogotycki kościół w Paryżu, dedykowany św. Klotyldzie, zaprojektowano bowiem dopiero w roku 1827, a jego budowę rozpoczęto w roku 1846²⁷. Gotyckie formy rozprzestrzeniały się w malarstwie i w rzeźbie z jeszcze większym trudem, po raz pierwszy ujawniając się nieśmiało w połowie lat trzydziestych wieku XIX w wystroju Notre-Dame-de-Lorette²⁸.

Przez pierwsze dziesięciolecia wieku XIX w religijnej sztuce francuskiej dominował za to akademicki klasycyzm, konserwujący znacznie młodszą tradycję ukształtowaną w XVII i XVIII stuleciu. Taka formuła stylistyczna szczególnie nie podobała się Chateaubriandowi, który wypominał jej pogańską genezę²⁹. Rozprzestrzenienie się owego stylu, który za czasów Ludwika XVI, „słuchając wieku bezbożności, zniżył się ku ziemi”³⁰, myśliciel uznał za jeden z przejawów upadku Kościoła, torujących drogę antychrześcijańskiej rewolucji³¹. Wiele wskazuje więc na to, że dzieło Chateaubrianda było znacznie bardziej popularne niż wpływowe, przynajmniej w zakresie propagowania formuły „właściwego piękna” dla świątyń i ich wyposażenia. Stało się tak zapewne dlatego, że chateaubriandowski program restauracji sztuki sakralnej natrafił na poważne, choć

naturally disfigured by the ungainly and conceited novelties.²²

As Chateaubriand himself noticed, *Génie du Christianisme* “appeared at the right moment” and for that reason it gained incredible popularity. The book reached both the general audience which “tired of the chaos and violence [...] was ready to accept willingly anything which could increase stabilization and decrease passions”,²³ as well as Napoleon himself, who, having just signed the concordat with the Holy See, wanted to use the religious rebirth of the nation in order to integrate it under his rule.²⁴ The First Consul asked for a fragment of Chateaubriand to be read to him every night, and reading the book thoroughly and praising it was the height of the fashion in Parisian and provincial salons.²⁵ The incredible popularity of this book continued through the first three decades of the 19th century²⁶, making its numerous readers admire the beauty and the deeply religious climate of the medieval cathedrals. Surprisingly enough, the admiration neither influenced the architecture of the churches built in France at that time, nor their interior furnishings, including altars, sculptures and paintings. The Gothic Revival, dynamically expanding in England and German-speaking countries from the late 18th century, appeared in France very belatedly. The first neo-Gothic church in Paris, dedicated to St Clotilde, was designed as late as in 1827, and its construction did not start until 1846.²⁷ The imitation of Gothic forms spread in painting and sculpture with even more difficulty, showing its first faint signs in the mid 1830s in the interior furnishings of Notre-Dame-de-Lorette.²⁸

Instead, the first decades of the 19th century in the sacred French art were dominated by academic classicism, preserving the much younger tradition of the 17th and 18th century. This stylistic formula did not appeal at all to Chateaubriand, who rebuked it for its pagan origins.²⁹ The popularity of this style, which in the times of Louis XVI “at the command of an atheistical age [...] has been

²³ A. Loba, *Wstęp*, w: Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 11.

²⁴ Gildea 2008, jak przyp. 7, s. 132.

²⁵ Loba 2003, jak przyp. 23, s. 7–8.

²⁶ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 21.

²⁷ D. van Zanten, *Building Paris. Architectural Institutions and the Transformations of the French Capitol 1830–1870*, Cambridge 1994, s. 263; J.M. Leniaud, *La visibilité de l'église dans l'espace parisien au XIXe siècle. "Tours de Babel", catholiques pour la moderne Babylone*, w: *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et expériences européennes*, red. Ch. Charle, D. Roche, Paris 2002, s. 221.

²⁸ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 167–179.

²⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, Paris 1859, s. 49.

³⁰ Chateaubriand 2003, jak przyp. 8, s. 244.

³¹ F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, Paris 1826, passim, zwłaszcza s. 348.

²² *Ibidem*, p. 248 [384].

²³ A. Loba, *Wstęp*, in: Chateaubriand (ft. 8), p. 11.

²⁴ Gildea (ft. 7), p. 132.

²⁵ Loba (ft. 23), pp. 7–8.

²⁶ Foucart (ft. 2), p. 21.

²⁷ D. van Zanten, *Building Paris. Architectural Institutions and the Transformations of the French Capitol 1830–1870*, Cambridge 1994, p. 263; J.M. Leniaud, *La visibilité de l'église dans l'espace parisien au XIXe siècle. "Tours de Babel", catholiques pour la moderne Babylone*, in: *Capitales culturelles. Capitales symboliques. Paris et expériences européennes*, eds. Ch. Charle, D. Roche, Paris 2002, p. 221.

²⁸ Foucart (ft. 2), pp. 167–179.

²⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Analyse raisonnée de l'histoire de France*, Paris 1859, p. 49.

made to grovel upon the earth”,³⁰ was considered by Chateaubriand to be one of the symptoms of the decline of the Church, paving the way to the anti-Christian revolution.³¹ To all appearances, Chateaubriand’s work was much more popular than influential, at least regarding the propagation of the formula for “the proper beauty” of the churches and their furnishings. It was caused probably by the obstacles encountered by Chateaubriand’s programme for the restoration of the sacred art, both serious and at the same time quite prosaic, which made the French sacred art assume an even more conservative character than the one postulated by the author of *Génie du Christianisme*. The intellectual tenuousness of its restoration could have irritated Sartre’s subtle intellect and bladder, but the reasons behind had their origins rather in the disdain than in the acceptance of Chateaubriand’s theoretical and artistic concepts.

The proliferation of “cathedral” forms in French sacred architecture of the first quarter of the 19th century was made impossible simply by the fact that at that time practically no new churches were built in France.³² The revolutionaries destroyed many churches, including some so important as Saint-Pierre in Cluny and Saint-Martin in Tours. Contrary to Chateaubriand’s dramatic descriptions, most of the sacred buildings survived the Terror in acceptable condition and were quickly restored to use, satisfying the initial demands of the parish ministry. These churches were being very slowly filled by the worshippers, which was well exemplified by the situation of the church in Ars in the times when Jean-Marie Vianney was its parish priest.³³ Thus the problem of finding a form for the new churches appeared in practice only after many decades, and the French restoration of the sacred art for a long time was limited to the furnishings of church interiors destroyed during the iconoclastic riots and Jacobin requisitions.

According to the concordat of 1801 these works were financed by the state under the direct supervision of lay clerks, who often had been holding their posts since the Revolution. They were mostly religiously indifferent, not given to much pondering about finding the artists with the proper sensibility for sacred art, and for the work in churches they commissioned the artists known and tried at

zarazem mocno prozaiczne przeszkody, które sprawiły, że francuska sztuka religijna przyjęła jeszcze bardziej zachowawczy charakter niż postulował to autor *Génie du Christianisme*. Ideowa miałość procesu jej restauracji mogłaby rzeczywiście podrażnić subtelny intelekt i pęcherz Sartre’a, ale przyczyną takiego stanu rzeczy było raczej zlekceważenie niż przyjęcie teoretyczno-artystycznych koncepcji Chateaubrianda.

Rozpowszechnienie „katedralnych” form we francuskiej architekturze sakralnej w pierwszej ćwierci wieku XIX uniemożliwił w oczywisty sposób fakt, że w tym czasie niemal nie wznoszono we Francji nowych kościołów³². Rewolucjoniści zniszczyli sporo świątyń, wśród których znalazły się tak ważne kościoły, jak Saint-Pierre w Cluny i Saint-Martin w Tours. Wbrew dramatycznym świadectwom Chateaubrianda zdecydowana większość gmachów sakralnych przetrwała jednak czasy terroru w znośnym stanie i była szybko przywracana do kultu, zaspokajając początkowo potrzeby duszpaństwa parafialnego. Świątynie te napełniały się bardzo powoli wiernymi, czego znakomitym przykładem są losy kościoła w Arles w czasie, gdy jego proboszczem był Jan Maria Vianney³³. Problem kształtowania form nowych świątyń pojawił się więc w praktyce dopiero po dziesięcioleciach, a francuska restauracja sztuki sakralnej przez dłuższy czas polegała przede wszystkim na ponownym urządzaniu wnętrz kościelnych spustoszonych w trakcie zamieszek ikonoklastycznych i w wyniku jakobińskich rekwizycji.

Zgodnie z zapisami konkordatu z roku 1801 prace te były wykonywane z funduszy państwowych pod bezpośrednim nadzorem świeckich urzędników, którzy często zajmowali swoje stanowiska jeszcze od czasów rewolucji. Były to w większości osoby obojętne religijnie, które nie zaprzętały sobie głowy poszukiwaniem artystów wyczulonych na problematykę sztuki sakralnej i do prac w kościołach zatrudniały twórców wypróbowanych w służbie państwowej w poprzedniej epoce³⁴. Zdarzało się więc nieraz, że figury świętych odkuwali ci sami rzeźbiarze, którzy wcześniej wykonywali pomniki dla rewolucyjnych bohaterów wślawionych przesładowaniem Kościoła. Realizując nowy rodzaj zleceń, wprowadzali oni chrześcijańskie atrybuty i modyfikowali nieznacznie kostiumy, ale stosowali w dalszym ciągu klasycystyczne formy rozpowszechnione wcześniej w monumentach patriotów³⁵, niweczając w ten sposób – jak stwierdził Jack J. Spector – już w punkcie wyjścia

³² Van Zanten 1994, jak przyp. 27, s. 256–263; Leniaud 2002, jak przyp. 27, s. 208–211.

³³ Gildea 2008, jak przyp. 7, s. 118–120; Leniaud 2002, jak przyp. 27, s. 208–221.

³⁴ J.J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, Chapel Hill 1985, s. 15.

³⁵ N.M. Heimann, „*The Miracle of French Genius*”. *Napoleon and the Gois’s Jeanne d’Arc au combat*, w: eadem, *Joan of Arc and Culture 1700–1855. From Satire to Sanctity*, Aldershot 2005, s. 73–98.

³⁰ Chateaubriand (ft. 8), p. 382

³¹ F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, Paris 1826, passim, especially p. 348.

³² Van Zanten (ft. 27), pp. 256–263; Leniaud (ft. 27), pp. 208–211.

³³ Gildea (ft. 7), pp. 118–120; Leniaud (ft. 27), pp. 208–221.

chateaubriandowskie marzenie o odrodzeniu prawdziwej sztuki chrześcijańskiej³⁶.

Po wybuchu rewolucji francuskiej liczni rzeźbiarze musieli ograniczyć drastycznie działalność swoich warsztatów, ponieważ po wygaśnięciu zleceń ze strony arystokracji i Kościoła mogli liczyć niemal wyłącznie na zamówienia na dekoracje okazjonalne. Pokonkordatowe restauracje wnętrz kościelnych pozwoliły im na powrót do dawnej aktywności³⁷, a także do rozwiązań artystycznych stosowanych przez nich przed ponad dziesięć laty. Za sprawą owych twórców w świątyniach paryskich pojawiło się wiele rzeźb w stylu klasycyzującego baroku, charakterystycznym dla dzieł Clodiona i Jeana Antoine'a Houdona. Znakomitym przykładem tej tendencji są figury dłuta Jamesa Pradier'a w Saint-Roch [il. 1], które wyglądają jakby powstały za czasów Ludwika XVI, a są oznaczone datą 1827 rok. Na próżno zaś szukać w dorobku rzeźby francuskiej pierwszej ćwierci wieku XIX posągów podobnych do *Uśmiechniętego anioła* z Reims, wzbudzającego szczególny zachwyt Chateaubrianda³⁸. Sam myśliciel, wznosząc w San Luigi dei Francesi w Rzymie nagrobek Pauline de Beaumont (1803), nie próbował naśladować podziwianych przez siebie gotyckich monumentów w Saint-Denis, ale zadowolił się typowym klasycyzującym pomnikiem dłuta Josepha Charlesa Marina³⁹.

Nie sposób stwierdzić, czy wprowadzeniu rzeźb o „przedrewolucyjnych” formach do wnętrz paryskich kościołów przypisywano jakiś ideowy przekaz. Jest jednak oczywiste, że takie działanie współgrało znakomicie z głównym zadaniem stawianym sztuce przez francuskich konserwatystów. Jak stwierdził Albert Boime, miała ona skłaniać widzów „do powrotu do przedrewolucyjnych wyobrażeń, do wyrwania z kolektywnej pamięci historycznej poprzedniej epoki lub jej sprowadzenia do krótkiego, mało znaczącego epizodu”⁴⁰.

W jeszcze bardziej zachowawczy sposób dokonało się odtwarzanie wystrojów malarskich kościołów, oparte przede wszystkim na chaotycznej restytucji obrazów skonfiskowanych przez władze rewolucyjne na podstawie dekretu z 2 grudnia 1789 roku. Po zawarciu konkordatu pełnomocnik Napoleona, rzeźbiarz Desein, poinformował kapitułę Notre-Dame, że władze nie są w stanie zwrócić kościołom paryskim wielu konkretnych, należących do nich niegdyś dzieł. Rządowe konfiskaty były bowiem dokonywane bez szczegółowej dokumentacji, wskutek czego po kilku latach nie można stwierdzić, z których świątyń pochodzi znaczna część obrazów. W przypadku wielu dzieł przekazanych do odległych muzeów zatracano także wiedzę o ich proveniencji. Uzgodniono więc,



1. James Pradier, *Św. Andrzej*, 1827, kościół Saint-Roch w Paryżu, fot. P. Krasny

1. James Pradier, *St Andrew*, 1827, the church of Saint-Roch in Paris, photo by P. Krasny

state service for the previous regime.³⁴ The figures of saints happened quite often to be made by the same sculptors who had made monuments of the revolutionary heroes, famous for their persecution of the Church. For their new commissions they used Christian attributes and modified slightly costumes, but they still used classicist forms widely used earlier for patriotic monuments,³⁵ destroying in this way, according to Jack J. Spector, Chateaubriand's dream about the rebirth of real Christian art right at the start.³⁶

After the outbreak of the French Revolution a number of sculptors had to limit drastically the

³⁶ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 15.

³⁷ D. Candy Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, London 1918, s. 154.

³⁸ Maurais 2008, jak przyp. 9, s. 106.

³⁹ Griener 1998, jak przyp. 10, s. 510–511.

⁴⁰ A. Boime, *The Art in the Age of Counterrevolution 1815–1848*, Chicago 2004, s. 26.

³⁴ J.J. Spector, *The Murals of Eugène Delacroix at Saint-Sulpice*, Chapel Hill 1985, p. 15.

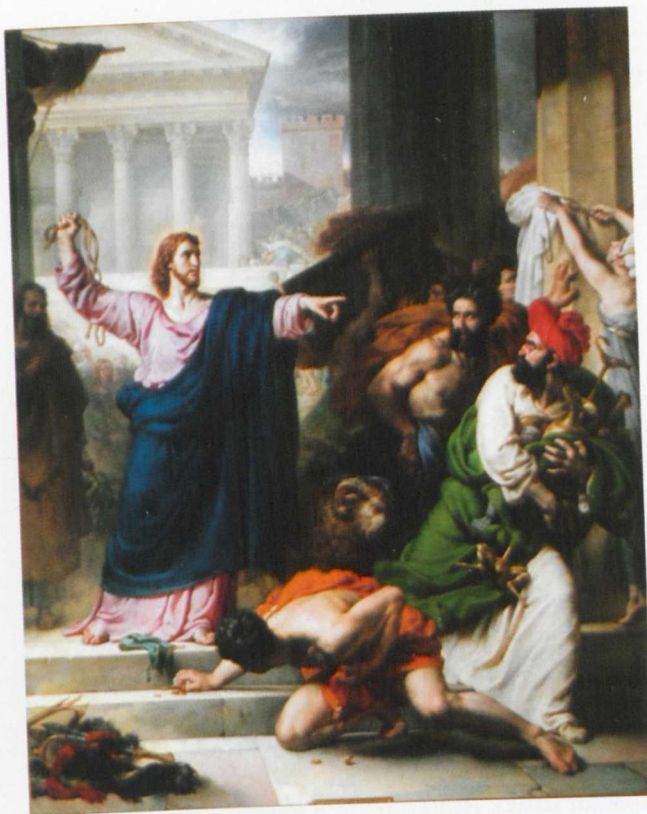
³⁵ N.M. Heimann, "The Miracle of French Genius". *Napoleon and the Gai's Jeanne d'Arc au combat*, in: eadem, *Joan of Arc and Culture 1700–1855. From Satire to Sanctity*, Aldershot 2005, pp. 73–98.

³⁶ Spector (ft. 34), p. 15.

output of their studios, since having lost the commissions from aristocracy and the Church, they could count almost only on the commissions for occasional decorations. The post-concordat restoration of the church interiors helped them to return to their former activity,³⁷ and to the artistic solutions used by them over ten years previously. These artists brought to Parisian churches a number of sculptures in classical baroque style, characteristic for Clodion and Jean Antoine Houdon. A great example of this current are figures by James Pradier at Saint-Roch [fig. 1], looking as if they had been made in the reign of Louis XVI, though dated for 1827. One could search in vain in the French sculpture of the first quarter of the 19th century statues similar to *The Smiling Angel*, particularly admired by Chateaubriand.³⁸ The thinker himself, when erecting the tombstone for Pauline de Beaumont at San Luigi dei Francesi in Rome (1803), did not try to imitate the Gothic monuments he admired at Saint-Denis, but was satisfied with a typical classical monument by Joseph Charles Marin.³⁹

It is difficult to say whether introducing “pre-revolutionary” sculptures to the Parisian churches was connected with any ideological message. However, it is obvious that it was clearly harmonised with the main task of art as envisaged by French conservatives. According to Albert Boime, it should encourage the audience “to return to pre-revolutionary conditions, to erase from the collective historical memory the momentous events of the epoch”⁴⁰ or to reduce it to an insignificant episode.

The restoration of paintings to churches was conducted in an even more conservative way, based mostly on the chaotic restitution of the pictures confiscated by the revolutionary government under the decree of 2 December 1789. After signing the concordat, Napoleon’s representative, a sculptor named Desein informed the chapter of Notre-Dame that the government was unable to return many particular works which used to be their property. Due to the fact that the government confiscations were made without detailed documentation, after a few years in many cases nobody was able to identify the churches which were the original owners of the pictures. In the case of many works sent to remote museums their provenance was lost as well. It was agreed that the churches restored for worship would be, if necessary, provided with



2. Antoine Thomas, *Wypędzenie przekupniów ze Świątyni*, 1817–1819, kościół Saint-Roch w Paryżu, fot. P. Krasny

2. Antoine Thomas, *Christ Driving the Traders from the Temple*, 1817–1819, the church of Saint-Roch in Paris, photo by P. Krasny

że kościoły przywracane do kultu będą w miarę potrzeb zaopatrywane w obrazy „bezpieńskie” lub pochodzące ze zburzonych świątyni⁴¹.

Obrazy te pobierano głównie ze składnicy urzędowej w dawnym kościele Petits-Augustins pod nadzorem Gabriela François Doyena i Alexandre’a Lenoira, którzy zabezpieczyli tam dzieła odpowiadające ich gustowi, a więc przede wszystkim pochodzące z XVII i XVIII wieku i prezentujące zdecydowanie klasycyzujące formy, pozostawiając inne na pastwę ikonoklastów i handlarzy. Odtworzone wystroje kościelne były więc znacznie bardziej jednolite pod względem stylistycznym niż przed rewolucją⁴². W ten sposób wykreowano mocno skrzywiony obraz dawnego malarstwa religijnego we Francji, na podstawie którego zaczęto orzekać, jakie są jego tradycyjne cechy konieczne do odtworzenia w trakcie jego restauracji.

Taki stan rzeczy odpowiadał znakomicie zarówno artystom uformowanym w Académie Royale de Peinture et de Sculpture tuż przed wybuchem rewolucji, jak i malarzom wykształconym w École des Beaux-Arts w pierwszych latach jej istnienia. Obie szkoły kształciły swoich

³⁷ D. Candy Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, London 1918, p. 154.

³⁸ Maurais (ft. 9), p. 106.

³⁹ Griener (ft. 10), pp. 510–511.

⁴⁰ A. Boime, *The Art in the Age of Counterrevolution 1815–1848*, Chicago 2004, p. 26.

⁴¹ D. Imbert, *Un changement de regard. Le tableau d’églises à l’épreuve de la Révolution*, „Dossier de l’Art” 2008, nr 149, s. 12.

⁴² Ibidem, s. 8.

uczniów w tradycji poussinowskiego klasycyzmu, a zatem umiejętności malarzy, opuszczających ich mury odpowiadały znakomicie artystycznemu „kontekstowi” wnętrza sakralnych, których wystrój dopełniali swoimi obrazami⁴³. W kościele Saint-Roch obrazy Doyena i Josepha Marie Vienna z roku 1761⁴⁴ oraz François Delorme’a i Antoine’a Thomasa z lat 1817–1819⁴⁵ [il. 2] wyglądają właściwie tak, jakby powstały w tym samym czasie. Presja klasycyzującej formuły w odrodzonej sztuce sakralnej musiała być bardzo silna, skoro nawet *Chrystus* Jeana Baptiste’a Camille’a Corota w Saint-Nicolas du Chardonnet w Paryżu (1847, il. 3)⁴⁶ znacznie bardziej przypomina klasycyzujące, linearne i mocno stonowane obrazy Charlesa Le Bruna zachowane w tej świątyni⁴⁷ niż corotowskie liryczne pejzaże malowane kładzionymi swobodnie plamami żywych barw.

Pod koniec lat dwudziestych XIX wieku krytycy zaczęli wołać coraz głośniejsze, że stałe powielanie klasycyzujących czy klasycyzująco-barokowych form zupełnie nie przystaje do chateaubriandowskiego ideału odrodzenia „autentycznej” sztuki sakralnej. Étienne Jean Delécluze orzekł, iż „epoka restauracji [...] była okresem wielkiego upadku sztuki. Rząd próbował wykorzystać utalentowanych artystów do wykonywania malowideł w kościołach. Nie przyniosło to nic dobrego ani dla rządu, ani dla artystów. Zarzucono tradycyjny sposób przedstawiania świętych postaci i ich ubioru. Nikt nie mógł odnaleźć w tych dziełach takiego ducha religii chrześcijańskiej, jaki poznał poprzez pisma Chateaubrianda⁴⁸. W połowie stulecia Abbé Gereiso wezwał proboszczów, aby nie wprowadzali do swoich świątyń „salonowych” obrazów, „które kosztują drogo i często są niewiele warte z punktu widzenia sztuki, jak i ze względu na uczucia religijne. Znacznie lepsze są malowidła wykonane przez dobrych malarzy w stylu stosownym dla kościoła⁴⁹. Próbę wypracowania owego stylu podjął niebawem Eugène Delacroix, wykonując malowidła w kaplicy Aniołów w Saint-Sulpice w Paryżu (1855–1861, il. 4), ale inspiracji szukał w dziełach Tycjana i Rubensa oraz innych mistrzów z klasycznego akademickiego kanonu, a nie w wystroju średniowiecznych francuskich katedr⁵⁰, ukazywanych jako „fundamentalny wzór” właściwej sztuki chrześcijańskiej przez Gereiso⁵¹.

Zachwył Chateaubrianda nad pięknem gotyckich kościołów jako artystycznym ucieleśnieniem geniuszu

“unclaimed” pictures or paintings from the destroyed churches.⁴¹

The pictures were mostly taken from the magazine established in the former church of Petits-Augustins and supervised by Gabriel François Doyen and Alexandre Lenoir, who secured there works appealing to their tastes, that is mostly the classicizing ones from the 17th and 18th century, leaving the others to the prey of iconoclasts and peddlers. Thus, the restored church interiors were much more unified stylistically than before the revolution.⁴² It created a very biased image of the old sacred painting in France, which served as the basis for ideas about its traditional features, necessary for its recreation.

Such a state of affairs was more than welcome both to the artists trained at Académie Royale de Peinture et de Sculpture just before the outbreak of the Revolution and the painters educated at École des Beaux-Arts in its first years. Both Schools educated their students in the tradition of Poussin’s classicism and therefore the skills of their graduates were particularly appropriate for the artistic “context” of the sacred interiors which they were going to fill with their paintings.⁴³ At the church of Saint-Roch the pictures by Doyen and Joseph Marie Vien from 1761⁴⁴ and the ones by François Delorme and Antoine Thomas from 1817–1819⁴⁵ [fig. 2] look practically as if they had been painted at the same time. The pressure of the classicist formula in the reborn sacred art had to be very strong if even *The Baptism of Christ* by Jeana Baptiste Camille Corot at Saint-Nicolas du Chardonnet in Paris (1847, fig. 3)⁴⁶ is much more reminiscent of the classicizing, linear and very muted paintings of Charles Le Brun, preserved in this church⁴⁷ than Corot’s lyrical landscapes, painted with the freely applied spots of lively colours.

In the late 1820s critics’ complaints that the constant imitation of classical or classical-baroque forms did not fit Chateaubriand’s idea of the rebirth of the “authentic” sacred art were becoming more and more pronounced. Étienne Jean Delécluze claimed that “[t]he epoch of the Restoration [...]

⁴³ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 15.

⁴⁴ Zob. M. Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, s. 39–40, 70, il. IV, V.

⁴⁵ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 174–175, il. 18; Driskel 1992, jak przyp. 2, s. 63, il. 27.

⁴⁶ Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 308, tabl. 18.

⁴⁷ G. Kazerouni, *Peintures françaises du XVIIe siècle des églises de Paris*, „Dossier de l’Art” 2008, nr 149, s. 58.

⁴⁸ Cyt. za: Spector 1985, jak przyp. 34, s. 16–17.

⁴⁹ Cyt. za: Foucart 1987, jak przyp. 2, s. 56.

⁵⁰ Spector 1985, jak przyp. 34, s. 154–159.

⁵¹ Boime 2004, jak przyp. 40, s. 26.

⁴¹ D. Imbert, *Un changement de regard. Le tableau d’église à l’épreuve de la Révolution*, in: “Dossier de l’Art”, 2008, no. 149, p. 12.

⁴² Ibidem, p. 8.

⁴³ Spector (ft. 34), p. 15.

⁴⁴ Cf. M. Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*, Berlin 1997, pp. 39–40, 70, ill. IV, V.

⁴⁵ Foucart (ft. 2), pp. 174–175, ill. 18; Driskel (ft. 2), p. 63, ill. 27.

⁴⁶ Foucart (ft. 2), p. 308, tabl. 18.

⁴⁷ G. Kazerouni, *Peintures françaises du XVIIe siècle des églises de Paris*, in: “Dossier de l’Art”, 2008, no. 149, p. 58.



3. Jean Baptiste Camille Corot, *Chrzest Chrystusa*, 1847, kościół Saint-Nicolas du Chardonnet w Paryżu, fot. P. Krasny

3. Jean-Baptiste-Camille Corot, *The Baptism of Christ*, 1847, the church of Saint-Nicolas du Chardonnet in Paris, photo by P. Krasny

was a great mishap for the arts. [The government] tried to employ the talents of artists to make paintings for the Church. This attempt succeeded neither for the government nor for the artists. The traditions of figural types and of costumes for the sacred characters were lost. One no longer knew the Christian religion save through the intermediary of Chateaubriand's writings.⁴⁸ In the mid-19th century Abbé Gereiso appealed to parish priests not to introduce into their churches "drawing-room" paintings "which are expensive and often worthless both from the artistic and religious point of view. The paintings made by good painters in a style appropriate for the church are much better."⁴⁹ An attempt to invent such a style was to be made soon by Eugène Delacroix painting his murals in the chapel of Angels at Saint-Sulpice in Paris (1855–1861, fig. 4), who, however, looked for inspiration in the works of Titian and Rubens as well as other masters who formed the classical academic canon, not in the interiors of medieval French cathedrals,⁵⁰ held by Gereiso as "the paradigmatic example" of the proper Christian art.⁵¹

Chateaubriand's admiration of the beauty of Gothic churches as the artistic embodiment of the Genius of Christianity included a loud and clear

chrześcijaństwa zawierał ewidentne wezwanie, aby restaurację sztuki sakralnej we Francji przeprowadzić w odwołaniu do wzorów średniowiecznych. Postulat ów nie trafiał jednak zupełnie w ówczesne uwarunkowania życia artystycznego, rozmiągając się radykalnie z umiejętnościami i preferencjami artystów. Dążenie do odrodzenia średniowiecznych form nie oznaczało bowiem dla twórców przywiązanych do akademickich ideałów kontynuacji, lecz radykalną rewolucję polegającą – jak stwierdził dosadnie Desiré Raoul Rochette – na odrzuceniu „żywego” modelu klasycznego na rzecz „wskrzeszania martwej architektury”⁵². W podobny sposób rozumowała zapewne także większość wiernych, dla których tradycyjne i uświęcone dawnością było przede wszystkim to, co oglądali w świątyniach przed kilkunastu lub kilkudziesięciu laty. W takiej sytuacji nie pozostawało nic innego jak zbanalizować myśli Chateaubrianda, z których wyczytywano wyłącznie zasadę, że we francuskiej sztuce sakralnej to co najlepsze już powstało, tak więc w porewolucyjnych czasach powinna być ona jak najbardziej konserwatywna, aby głosić odwieczny geniusz chrześcijaństwa.

Owo radykalne uproszczenie współgra z niezbyt szczęśliwą postawą ujawniającą się bardzo zdecydowanie w życiu Kościoła w XIX stuleciu. Wybitni chrześcijańscy myśliciele byli świadomi nieuchronności zachodzących zmian społecznych, dlatego afirmując trwałość i niezmiennność zasadniczych elementów tradycji ko-

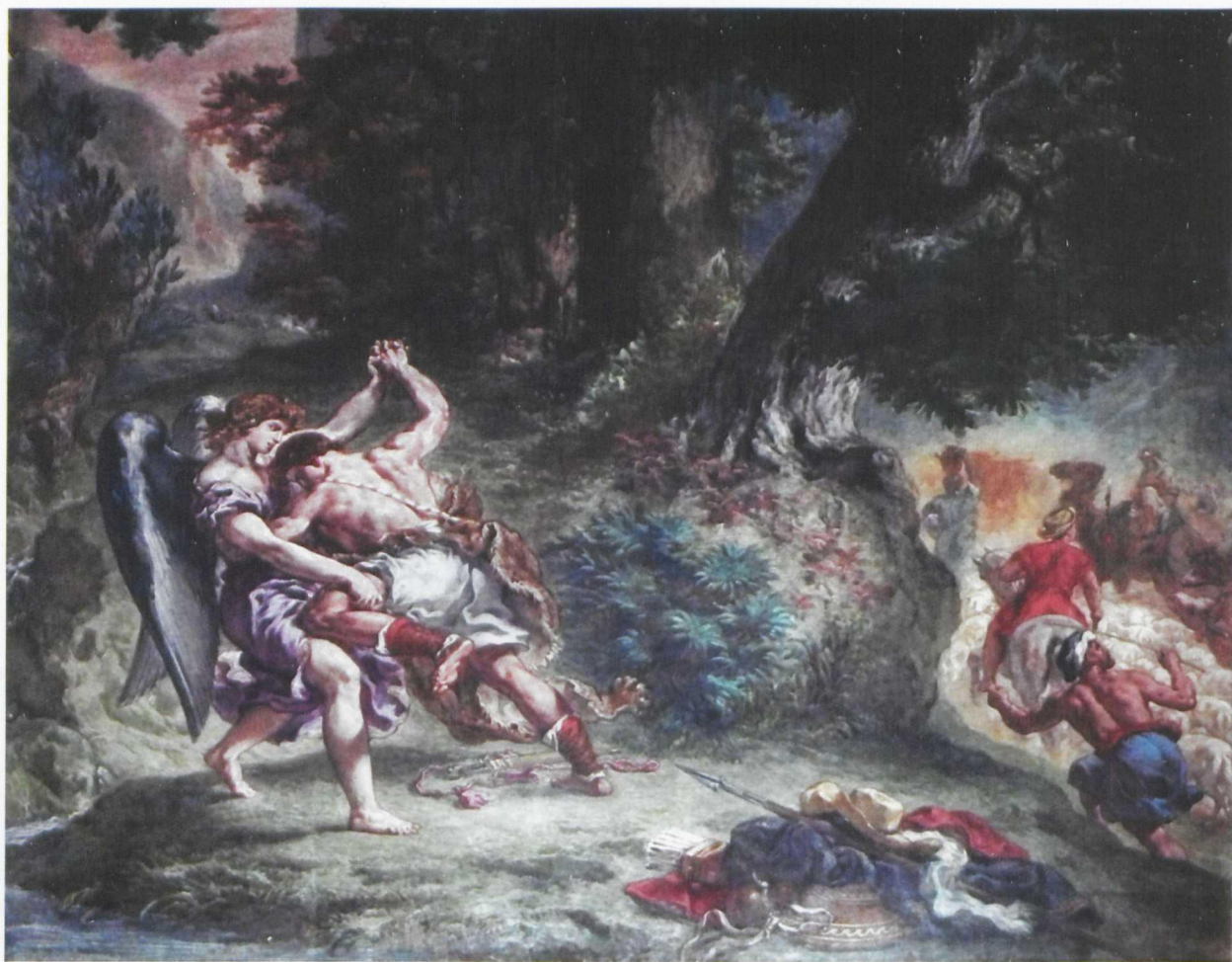
⁴⁸ Quoted after: Spector (ft. 34), pp. 16–17.

⁴⁹ Quoted after: Foucart (ft. 2), p. 56.

⁵⁰ Spector (ft. 34), pp. 154–159.

⁵¹ Boime (ft. 40), p. 26.

⁵² A. Coste, *L'architecture gothique. Lectures et interprétations d'un modèle*, Saint-Étienne 1997, s. 82–83, a także s. 15–24, 44–45.



4. Eugène Delacroix, *Walka Jakuba z aniołem*, 1855–1861, malowidło ścienne w kościele Saint-Sulpice w Paryżu, fot. P. Krasny

4. Eugène Delacroix, *Jacob Wrestling with the Angel*, 1855–1861, mural in the church of Saint-Sulpice in Paris, photo by P. Krasny

ścielnej, dążyli do takiej jej interpretacji, aby była ona – jak to ujął Tomáš Malý – „kompatybilna z nowoczesnością”. Mniej subtelni czytelnicy ich dzieł wyławiali z nich prostą (a może nawet prostacką) dychotomię opartą na jednoznacznym utożsamieniu nowoczesności z radykalnym postępem i tradycji z fundamentalnym konserwyzmem. Doszli więc do wniosku, że obrona chrześcijaństwa przed sekularyzacją ma polegać na usilnym unikaniu najdrobniejszych nawet zmian aktualnego stanu, ponieważ każda z nich narusza „gmach świętej Tradycji”⁵³.

Takie myślenie było bardzo mocno zakorzenione we francuskiej apologetyce pozostającej od XVII wieku pod silnym wpływem tezy Jeana Baptiste’a Massillona (bardzo cenionego przez Chateaubrianda⁵⁴), że w życiu religijnym „każda nowość jest stałym atrybutem błędu, który zawsze idzie z nią ręką w rękę”. Doświadczenie szesnasto- i siedemnastowiecznych zmagania z hugenota-

call for the restoration of sacred art in France in medieval spirit. This postulate, however, missed completely the then conditions of artistic life, overlooking artists’ own skills and preferences. Striving to recreate medieval forms did not mean for academic artists continuation but a radical revolution, founded, as Desiré Raoul Rochette stated bluntly – on the rejection of the “living” classical model for “the resurrecting of dead architecture”.⁵² The majority of worshippers, for whom time-honoured tradition meant the things they used to see in churches a few years or decades earlier, may have shared this view. In this situation the only option was the trivialization of Chateaubriand’s thought, which was reduced to the conclusion that in French sacred art the best had already been accomplished and for that reason in post-revolutionary times it should be as conservative as possible to promote the eternal genius of Christianity.

⁵³ T. Malý, *Sekularizace: nové perspektivy starého konceptu*, w: *Od barokní piety k interiorizaci víry? Problémy katolického osvícenství*, red. D. Tinková, J. Lorman, Praha 2009, s. 25.

⁵⁴ R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, t. 2: *The Romantic Era*, Cambridge 1981, s. 232.

⁵² A. Coste, *L’architecture gotique. Lectures et interprétations d’un modèle*, Saint-Étienne 1997, pp. 82–83, and also pp. 15–24, 44–45.

This radical simplification harmonized with a not particularly fortunate attitude, easily visible in the life of the Church in the 19th century. Eminent Christian thinkers were conscious of the inevitability of social changes, and because of that, while affirming the permanence and immutability of the key elements of the Church tradition, they aimed to interpret it in such a way as to make it – as Tomáš Malý put it – “compatible with modernity”. Their less subtle readers perceived it as a simple (or even simplistic) dichotomy based on the straightforward identification of modernity with radical progress and tradition with fundamental conservatism. The conclusion they reached was that the defence of Christianity against secularization meant the deliberate avoidance of even smallest changes of the current state, since all of them undermine “the structure of holy Tradition”.⁵³

Such thinking was very strongly grounded in the French apologetics, influenced strongly since the 17th century by the thesis of Jean-Baptiste Massillon (held by Chateaubriand in high esteem), that in religious life “[n]ovelty is the most stubborn attribute of error, which always goes hand in hand with it”.⁵⁴ The experience of the 16th and 17th-century Wars of Religion with the Huguenots, who justified their reforms by the “renewal of Christian tradition”, made the defenders of the Catholic faith wary about the postulate of the “return to the sources”, suspecting it of masking dangerous novelties.⁵⁵ In view of such statements, Chateaubriand’s theory of sacred art could be considered “orthodox” only if it was interpreted as teaching that the preserving *status quo ante* in church art is unequivocally a good thing, as opposed to the stimulating search for the authentic church tradition, by its very nature requiring the rejection of some time-honoured solutions. Such a lesson was certainly contrary to Chateaubriand’s intentions, which does not change the fact that it made the writer the main patron of the conservative ossification of French sacred art, cultivating paradoxically mostly these forms which were strongly criticised by the author of *Génie du Christianisme*.

Translated by Monika Mazurek

mi uzasadniającymi swoje reformy „odnawianiem tradycji wczesnochrześcijańskiej” sprawiło, że obrońcy wiary katolickiej odnosili się z wielką nieufnością do postulatu „powrotu do źródeł”, podejrzewając, że maskuje on tylko niebezpieczne nowinkarstwo⁵⁵. W świetle takich założeń teoria sztuki religijnej Chateaubrianda mogła uchodzić za „ortodoksyjną” na tyle, na ile była odczytywana jako nauczanie, że w sztuce kościelnej jednoznacznie dobre jest usilne zachowanie *status quo ante*, a nie ożywcze poszukiwanie autentycznej tradycji kościelnej, które z natury rzeczy wymaga odrzucenia części rozwiązań ugruntowanych w przeszłości. Taka lekcja była z pewnością sprzeczna z intencjami Chateaubrianda, ale nie zmienia to faktu, że uczyniła ona z owego pisarza głównego patrona konserwatywnego usztywnienia religijnej sztuki francuskiej, kultywującej – paradoksalnie – głównie te formy, które były zdecydowanie krytykowane przez twórcę *Génie du christianisme*.

⁵³ T. Malý, *Sekularizace: nové perspektivy starého konceptu*, in: *Od barokní piety k interiorizaci víry? Problémy katolického osvícenství*, eds. D. Tinková, J. Lorman, Praha 2009, p. 25.

⁵⁴ D. Schmál, “Whose Center is Everywhere”. *The Experience of Time in the Baroque*, in: *Time in the Baroque*, eds. D. Schmál, S. Terdik, Pannohalma 2009, p. 33.

⁵⁵ R. Wellek, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, vol. 2: *The Romantic Era*, Cambridge 1981, p. 232.

⁵⁵ D. Schmál, “Whose Center is Everywhere”. *The Experience of Time in the Baroque*, w: *Time in the Baroque*, red. D. Schmál, S. Terdik, Pannohalma 2009, s. 33.