

Marek Zgórniak  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Krytyka artystyczna we Francji w drugiej połowie XIX wieku (warunki rozwoju, główne tendencje i przegląd nowych publikacji)

O przemianach francuskiej krytyki artystycznej w XIX w. pisałem nieco szerzej w jednym z rozdziałów książki pt. *Matejko w Paryżu*, wydanej w 1998 r., do której chciałbym odesłać zainteresowanych czytelników także z uwagi na obszerniejszy aparat naukowy tam zastosowany<sup>1</sup>. Tekst przeznaczony na sesję jest z konieczności krótszy, został jednak uzupełniony o wiadomości na temat aktualnego stanu badań, czyli publikacji z ostatnich 10 lat.

Powstanie w połowie XVIII w. krytyki artystycznej jako zjawiska i gatunku literackiego było — jak wiadomo — związane z życiem artystycznym Paryża i jego instytucjami, a w szczególności z Salonem Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Dopiero jednak XIX wiek można uznać za świetny okres krytyki, zarówno z uwagi na dynamikę jej rozwoju i wysoką jakość, jak i zasięg jej społecznego oddziaływania. Naturalnym miejscem akcji był Paryż — ówczesne światowe centrum sztuki, metropolia skupiająca setki tysięcy potencjalnych widzów i czytelników gazet. Dzieje krytyki odzwierciedlają szersze zjawiska ówczesnej kultury. Po okresie panowania estetyki normatywnej związanej z klasycyzmem i akademizmem dochodzi

---

<sup>1</sup> M. Zgórniak, *Matejko w Paryżu. Opinie krytyków francuskich z lat 1865–1870*, Kraków 1998 (rozdz. *Francuska krytyka artystyczna w czasach Matejki*; zob. też aneks: *Informacje biograficzne o cytowanych krytykach*).

do głosu w epoce romantyzmu krytyka programowo subiektywna i polemiczna; do jej przedstawicieli zaliczyć można w latach 30. wczesnego Gautiera i (nieco później) Baudelaire'a. W tym samym czasie, tak jak i w innych dziedzinach humanistyki, w refleksji estetycznej zaczyna odgrywać rolę świadomość historycznych i społecznych uwarunkowań, pozwalająca wyjaśniać charakter sztuki okolicznościami jej powstania. Historyzm i teoria środowiska prowadzą do uznania pluralizmu stylów i tendencji. Powstającym w drugiej połowie XIX w. artystycznym kierunkom towarzyszyła już krytyka o różnych orientacjach, często zaangażowana w lansowanie poszczególnych artystów czy grup. Wartością cenioną w sztuce i w krytyce stała się nowoczesność i oryginalność. Obok funkcji informacyjnej, wartościującej i dydaktycznej krytyka stopniowo zyskuje funkcje sprawcze: staje się jednym z mechanizmów współtworzących sztukę.

Wspomniany wyżej związek krytyki artystycznej z Salonami, które organizowano w Paryżu co rok lub co dwa lata, decydował o jej sezonowym charakterze. To odróżnia ją od krytyki literackiej, teatralnej i muzycznej, oceniającej w bardziej regularnym rytmie aktualną produkcję edytorską i sceniczną. Tylko podczas Salonów malarstwo budziło tak powszechne zainteresowanie, że redakcje starały się zwiększyć nakład dzienników, drukując (często na pierwszej stronie) sprawozdania z wystawy. Autorami recenzji byli więc ludzie różnych zawodów i kwalifikacji. Zatrudnieni w gazetach komentatorzy od spraw politycznych lub sprawozdawcy teatralni i felietoniści przeistaczali się na czas trwania Salonu (czyli na dwa miesiące) w krytyków sztuki. Krytyki artystycznej w XIX w. nie uprawiali profesjonalni krytycy w pełnym znaczeniu tego słowa, ponieważ do około 1890 r. nie istniała kategoria zawodowa ludzi, którzy mogliby się utrzymać z pisania o sztuce współczesnej<sup>2</sup>.

Demoniczny obraz krytyki literackiej i teatralnej, opartej na cynizmie i korupcji, znany np. z powieści Balzaka<sup>3</sup>, nie stosuje się chyba

---

<sup>2</sup> P. Vaisse, *Avant-Propos*, „Romantisme” 71, 1991, s. 4. Statystykę zawodów i uwarunkowania finansowe przedstawiam szerzej w pracy cyt. w poprzednim przypisie.

<sup>3</sup> Zob. H. Balzac, *Stracone złudzenia*, przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński-Boy, Warszawa 1950, s. 101–106 i passim.

do krytyki sztuki. Oprócz sezonowości życia artystycznego główną przyczyną był zapewne indywidualny charakter twórczości plastycznej, najczęściej obywatelskiej — inaczej niż literatura czy spektakl — bez angażowania inwestorów czy nakładców. Oceny recenzentów malarstwa nie wpływały na rentowność zbiorowych przedsięwzięć, lecz jedynie na powodzenie poszczególnych twórców, mających małe możliwości obrony swych interesów. Sytuacja zaczęła się zmieniać wraz z rozwojem rynku i powstaniem w drugiej połowie stulecia kasty marszandów, ci jednak zazwyczaj ograniczali się do promowania swoich artystów, nie wkraczając w ocenę innych.

Działalność krytyków hołdujących estetyce normatywnej budziła niekiedy resentymenty malarzy. Delécluze został np. przez romantycznego pejzażystę Hueta porównany do larwy siedzącej na kartach dziennika, która swym jadem zatruwa wszystko, co kwitło i mogło wydać owoce<sup>4</sup>. Główne zarzuty spadały jednak na jury Salonów, zwłaszcza w okresie, gdy powoływano je z grona paryskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>5</sup>. Także u Balzaka najbardziej wyrazisty krytyk sztuki, Claude Vignon, wzorowany na postaci Gustave'a Planche'a, jest wytworny i szlachetny<sup>6</sup>. Krytycy — jak Planche —

<sup>4</sup> P. Huet, list do Sainte-Beuve'a z sierpnia 1862. P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm 1959, s. 20. Można dodać, że Delécluze bywał dla Hueta bardziej łaskawy. W 1855 r. docenił np., choć z zastrzeżeniami, jego obraz *Powódź w Saint-Cloud*, pisząc, że „przemawia do wyobraźni swą wielkością. Jest to na pewno jedno z najlepszych dzieł tego malarza, choć brakuje mu — podobnie jak innym jego pracom — staranności i uczucia, jakimi malarz daje dowód swego szacunku dla natury, nie lekceważąc żadnych jej szczegółów”. E.-J. Delécluze, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, s. 289–290.

<sup>5</sup> O organizacji Salonów zob. M. Zgórniak, op. cit. (rozdz. *Wystawy paryskie w XIX wieku*). Z ostatnich prac: D. Lobstein, *Les Salons au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, capitale des arts*, Paris 2006.

<sup>6</sup> Występuje m.in. w powieści *Béatrix*: „Claude Vignon, écrivain dédaigneux et superbe, qui, tout en ne faisant que de la critique, a trouvé moyen de donner au public et à la littérature l'idée d'une certaine supériorité”. H. de Balzac, *Scènes de la vie privée*, t. 3, Paris 1842 (online), s. 345; poza tym szerzej na s. 365–366. Jak twierdził Balzac w liście do pani Hańskiej, Vignon był w *Komedii ludzkiej* jedną z nielicznych postaci sportretowanych z kręgu znajomych pisarza (zre-

często polemizowali z jury Salonów i z państwową administracją sztuk pięknych, biorąc stronę artystów<sup>7</sup>. W krytyce, tak jak w sztuce, istniał pluralizm, a główni aktorzy (autorzy) reprezentowali różne style pisarstwa i odbioru sztuki. Próby monopolizacji rynku krytyki zaznaczyły się pod koniec XIX w. wraz z pojawieniem się wysokonakładowych dzienników, które podzieliły się masowym segmentem rynku prasy. Największy sukces w tej dziedzinie osiągnął niezbyt sławnej pamięci Albert Wolff. Równocześnie jednak nastąpiła decentralizacja sztuki: w 1880 r. państwo wycofało się z organizacji Salonu, 10 lat później powstał konkurencyjny Salon Narodowego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych (*Société Nationale des Beaux-Arts*, 1890), a od połowy lat 80. rośnie liczba i znaczenie mniejszych wystaw firmowanych zwykle przez galerie<sup>8</sup>. Krytyka dostosowuje się do tych zmian, specjalizuje i wiąże z poszczególnymi kierunkami i grupami artystów.

\*

Formuła recenzji zależała w dużej mierze od typu czasopisma i kręgu czytelników, do którego były adresowane. W okresie II Cesarstwa przeważały obszerne, wieloodcinkowe sprawozdania, drukowane w kilkudniowych odstępach, nieraz przez dwa lub trzy miesiące od otwarcia Salonu. Niektóre teksty wydawano później w postaci książkowej. Wstępne artykuły ambitniejszych autorów zawierały często wykład „filozofii sztuki” oraz ocenę sytuacji szkoły francuskiej i organizacji wystaw. Rozważania teoretyczne znajdowały się też na początku rozdziałów poświęconych poszczególnym gatunkom artystycznym. Kolejność gatunków i tematów odpowiadała zwykle tradycyjnej hierarchii, niektórzy krytycy celowo odstępowali

---

sztą za zgodą Planche’a). H. de Balzac, *Lettres à l’Etrangère*, t. 2, Paris 1906, s. 141 (23 IV 1843).

<sup>7</sup> Przykłady wystąpień Planche’a przytaczam w pracy: *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995, s. 79–85.

<sup>8</sup> Najbardziej znane to tzw. Salony Niezależnych, które ostatnio doczekały się gruntownego opracowania: D. Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants 1884–1914*, Dijon 2003, t. 1–3, s. 1776.

jednak od tego schematu, lekceważąc np. malarstwo historyczne i podkreślając znaczenie portretu lub pejzażu. Wśród często poruszanych wątków ogólnych można wymienić rolę sztuki w społeczeństwie, upadek tradycyjnych gatunków (historycznego i religijnego), a także kontrowersyjną sprawę realizmu, która w recenzjach pojawiała się zwykle przy okazji oceny pejzażu i malarstwa rodzajowego. Powracającym tematem był „upadek” sztuki francuskiej. W odczuciu wielu krytyków świadczył o nim brak wyraźnych tendencji określających dawniej „szkołę francuską”, a także — od lat 60. — brak przywódców szkoły, jakimi byli niegdyś Ingres i Delacroix. W sztuce ówczesnej dostrzegano wiele niezależnych „indywidualności”, artystów utalentowanych, ale nie genialnych<sup>9</sup>.

W analizie dzieł najwięcej miejsca zajmował opis, dający w wielu wypadkach literacką transpozycję obrazu, przepleciony zwykle z komentarzem dotyczącym „moralnego” czy „ideowego” znaczenia elementów treściowych. Sprawy warsztatowe omawiano bardziej zdawkowo, chociaż mistrzostwo techniki zawsze zwracało uwagę w warunkach ostrej konkurencji na Salonach. Przy wysokiej nieraz ocenie warsztatu krytykowano wybór i pospolity sposób ujęcia tematów. Zarzucano artystom nieumiejętność skomponowania całości, złożonej z udanych, ale niezestrojonych części. Wartościowanie formy często polegało jeszcze na odnoszeniu poszczególnych aspektów dzieła do nieokreślonego ideału: pisano w ten sposób o poprawności rysunku, czystości konturu, doskonałości modelunku czy światłocienia. Wielkość wystaw zmuszała recenzentów bądź do pospiesznego wyliczania obrazów, bądź do dokonywania wyboru. Ten drugi sposób pozwalał na pełniejsze przedstawienie poglądów i upodobań autora<sup>10</sup>.

Załamaniem się hierarchii tematów i estetyki normatywnej spowodowało, że z czasem krytyk przestał być obiektywnym i uczonym sprawozdawcą, odwołującym się do wyższych kryteriów. Upadek idealizmu estetycznego sprzyjał podkreślanemu indywidualności

<sup>9</sup> C. Mitchell, *What is to be done with the Salonnières?* „Oxford Art Journal” 10, 1987, s. 107; N. Dobreuil-Blondin, *Introduction: 1861–1878*, [w:] J.-P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent*, Paris 1990, s. 100–101.

<sup>10</sup> Zob. C. Mitchell, loc. cit.; N. Dobreuil-Blondin, op. cit., s. 100–103.

artysty, a także osobowości krytyka, który dzięki swej umiejętności interpretacji dzieł plastycznych stawał się równy artyście. Podejmując formułę Baudelaire'a z 1846 r., krytyka w drugiej połowie XIX w. była często programowo stronnicza i zaangażowana na rzecz powstających wtedy mniej czy bardziej awangardowych kierunków. Nie dotyczy to sprawozdań przeznaczonych dla masowego odbiorcy, opartych — np. w wykonaniu Wolffa — na gładkich, błyskotliwych i często agresywnych formułach.

W okresie III Republiki, około 1880 r., doszło do głosu pokolenie krytyków liberalnych, a zarazem zdecydowanych przeciwników tradycji akademickiej i hierarchii tematów. Powszechną estetyką stał się naturalizm, głoszony w recenzjach przez Zolę i innych autorów, np. wczesnego Huysmansa, a także przez Wolffa. Wśród zwolenników naturalizmu byli też krytycy związani z administracją Sztuk Pięknych: Jules–Antoine Castagnary, Roger Marx i Louis de Fourcaud.

Rozwój prasy stworzył warunki dla wolnej konkurencji w zakresie krytyki, a wykształcona publiczność coraz chętniej opowiadała się za sztuką nowoczesną. Mnożące się wystawy w galeriach prywatnych i w redakcjach gazet umożliwiły recenzentom zajęcie bardziej aktywnego stanowiska niż w sprawozdaniach z Salonów, gdzie system selekcji i wyróżnień do pewnego stopnia narzucał im bierną rolę kronikarzy.

W starym systemie, związanym z wielkimi wystawami, kontakt między twórcą i krytykiem był z reguły nikły, jeżeli nie liczyć zabiegów o uzyskanie przychylnej recenzji, jakie czasem podejmowali artyści lub ich protektorzy. Dla większości malarzy, których prace ginęły w masie obrazów na Salonie, krytyk — autor jednej z dziesiątek recenzji — także był osobą anonimową i nieznaną. W ostatniej ćwierci XIX w. recenzenci, uczestnicząc w grze rynkowej, stają się partnerami artystów i marszandów<sup>11</sup>. Nowy system zależności

---

<sup>11</sup> H. C. White, C. White, *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1991, s. 100–105; D. Gamboni, *Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, „Romantisme” 71, 1991, s. 14; J.–P. Bouillon, *La critique d'art dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: nouvel aperçu des problèmes*, „Quarante–huit/Quatorze” 5, 1993, s. 37; N. McWilliam, *Presse, journalistes et critiques d'art à Paris de 1849 à 1860*, „Quarante–huit/Quatorze” 5, 1993, s. 60.

sprzyja nowatorom, których dzieła lansuje się jako korzystną inwestycję na przyszłość. W galeriach, obok wystaw grupowych, coraz częściej organizowane są pokazy indywidualne, a teksty w katalogach opracowane przez popularnych autorów budują legendę zapoznanych, genialnych artystów<sup>12</sup>. Malarze usiłują jak najlepiej wyzyskać potencjał krytyków, na różnych etapach swej kariery korzystając np. z usług różnych recenzentów w celu zdobycia określonych grup publiczności. Także krytycy zyskują na tych związkach z awangardą, budując własną reputację literacką. Następuje więc wzajemna promocja sztuki i krytyki<sup>13</sup>.

W drugiej połowie lat 80. miejsce estetyki naturalizmu zajmuje w krytyce symbolizm. W kategoriach symbolizmu dokonuje się przeinterpretowanie malarstwa impresjonistycznego, które przestaje być rozumiane wyłącznie jako sztuka odtwarzająca „powierzchnię zjawisk”. Następuje też nowa ocena twórczości takich mistrzów, jak Gustave Moreau czy Puvis de Chavannes<sup>14</sup>, oraz malarstwa dawnego.

Krytyka artystyczna schyłku XIX w., zwłaszcza o tendencji modernistycznej, kształtowała stereotypy ciężące później na historii sztuki nowoczesnej przez znaczną część XX stulecia. To tylko jeden z powodów, dla których francuskie piśmiennictwo artystyczne XIX w., w znacznej mierze zapomniane i nie wznawiane, zasługuje na nasze zainteresowanie.

\*

Powyższe uwagi na temat głównych zjawisk we francuskiej krytyce artystycznej XIX w. są wynikiem ustaleń poczynionych przez badaczy w ostatniej ćwierci XX w. Od tej pory studia nad krytyką dalej się rozwijają, ale jej obraz nie jest wolny od stereotypów. Można powiedzieć, że o ile krytyka stworzyła stereotypy na temat sztuki, to

<sup>12</sup> Zob. F. Lucbert, *La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français*, „RACAR, Revue d'Art Canadienne, Canadian Art Review” 26, 1999, nr 1/2, s. 59–68.

<sup>13</sup> J.-P. Bouillon, *Introduction: 1879–1889*, [w:] *La Promenade du critique influent*, op. cit., s. 198–200.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 200–201.

działalność badawcza historyków sztuki i literatury poniekąd stereotypowo traktuje dzieje krytyki. Stan i przyrost wiedzy jest bowiem w tej dziedzinie dość nierównomierny: najwięcej wiadomo o tzw. krytyce nowatorskiej, tzn. związanej z nowymi kierunkami artystycznymi XIX w., a także o krytycznej twórczości wybitnych pisarzy. Inne, całkiem pokaźne obszary pozostają do odkrycia.

Dobrą podstawę dla badań nad krytyką stworzyły prace materiałowe, a zwłaszcza bibliografie<sup>15</sup> i antologie<sup>16</sup>, opublikowane do początku lat 90. Powstało też — m.in. w kręgu autorów owych bibliografii i antologii — kilka interesujących studiów wyjaśniających przemiany i tendencje krytyki jako zjawiska społecznego i literackiego<sup>17</sup>. Należy jednak odnotować, że drukowane bibliografie dochodzą tylko do 1870 r.: ilościowy przyrost tekstów krytycznych w ostatniej tercji XIX stulecia zniechęcił badaczy do dalszych pracochłonnych kwerend.

W badaniach nad krytyką zaznaczają się dwa kierunki, reprezentowane zwykle odpowiednio przez historyków sztuki i historyków literatury. Pierwszy traktuje krytykę sztuki jako dokument życia artystycznego, źródło do dziejów sztuki i świadectwo recepcji dzieła plastycznego; drugi — jako utwór i gatunek literacki.

---

<sup>15</sup> N. McWilliam (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699–1827*, Cambridge 1991; N. McWilliam, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831–1851*, Cambridge 1991; C. Parsons, M. Ward, *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*, Cambridge 1986.

<sup>16</sup> Zwłaszcza J.–P. Bouillon et al. (éd.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850–1900*, Paris 1990.

<sup>17</sup> Oprócz cytowanych wyżej zob. np. J.–P. Bouillon (éd.), *La critique d'art en France 1850–1900. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (mai 1987)*, Saint-Etienne 1989; N. McWilliam, *Opinions professionnelles: critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet*, „Romantisme” 71, 1991; M. Orwicz (ed.), *Art Criticism and its Institutions in nineteenth-century France*, Manchester–New York 1994 (tam zwłaszcza metodologiczny wstęp M. Orwicza i artykuł M. Ward, *From art criticism to art news: journalistic reviewing in late-nineteenth-century Paris*) oraz P. Collier, R. Lethbridge (eds.), *Artistic Relations: Literature and the fine arts in nineteenth-century France*, New Haven and London 1994.



Wydaje się, że w ostatnich kilku latach powstało stosunkowo niewiele prac historyczno-artystycznych odnoszących się do ogólnych mechanizmów i uwarunkowań XIX-wiecznej krytyki francuskiej. Zahaczają o to zagadnienie gruntowne publikacje Marie-Claude Chaudonneret na temat życia artystycznego w pierwszej połowie XIX w.<sup>18</sup> Całościowego opracowania w książce Françoise Lucbert doczekała się krytyka symbolistyczna<sup>19</sup>. Przeważają ujęcia monograficzne poszczególnych krytyków oraz (częściej) problemów i tematów, niekiedy tylko poszerzające dotychczasową perspektywę. Nowego spojrzenia doczekali się np. po wielu latach E.-J. Delécluze (1781–1863)<sup>20</sup> i Gustave Planche (1808–1857)<sup>21</sup>, a pierwszego opracowania — Adolphe Thiers działający jako krytyk w latach 20.<sup>22</sup>, popularny w drugiej połowie stulecia Louis Enault (1824–1900)<sup>23</sup> oraz krytyk i urzędnik Roger Marx (1859–1913)<sup>24</sup>. Nowa monografia pisarstwa Teodora de Wyzewy (1862–1917) ukazała się w Polsce<sup>25</sup>. Wśród ujęć tematycznych można wymienić prace o dziejach stereotypu *Ingres przeciw Delacroix*<sup>26</sup>, o krytycznej recepcji twórczości Ingesa z uwzględnieniem polityki<sup>27</sup>, o koncepcjach nowoczesnego

<sup>18</sup> M.-C. Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815–1833)*, Paris 1999.

<sup>19</sup> F. Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes 2005.

<sup>20</sup> M. Jonker, „This Deep, Great, and Religious Feeling”: Delécluze on History Painting and David, „Nineteenth-Century Art Worldwide” 4, 2005 (online).

<sup>21</sup> M. Jonker, *Gustave Planche, or The Romantic Side of Classicism*, „Nineteenth-Century Art Worldwide” 1, 2002 (online). Obie prace są oparte na dysertacji: M. Jonker, *Diderot's shade: the discussion on „ut pictura poesis” and expression in French art criticism, 1819–1840*, Amsterdam 1994.

<sup>22</sup> M.-C. Chaudonneret, *Adolphe Thiers, critique d'art. Salons de 1822 et de 1824*, Paris 2005.

<sup>23</sup> D. Lobstein, *Pierre Louis Enault: the eclectic critic*, „Apollo” 149, 1999, s. 41–48.

<sup>24</sup> C. Méneux (dir.), *Roger Marx: un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...* Musée des Beaux-Arts et Musée de l'École de Nancy, Nancy 2006.

<sup>25</sup> P. Kopszak, *Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy*, Warszawa 2005.

<sup>26</sup> A. C. Shelton, *Ingres versus Delacroix*, „Art History” 23, 2000, s. 726–742.

<sup>27</sup> A. C. Shelton, *Art, politics, and the politics of art: Ingres's Saint Symphorien at the 1834 Salon*, „Art Bulletin” 83, 2001, s. 711–739; idem, *Ingres and his critics*, Cambridge 2005.

aktu<sup>28</sup> i sztuki dla sztuki<sup>29</sup>, krajobrazu<sup>30</sup> oraz rzeźby<sup>31</sup>, a także o francuskiej recepcji sztuki poszczególnych krajów<sup>32</sup>. Z wyjątkiem publikacji z tej ostatniej grupy przeważa analiza poglądów krytyków już bardzo dobrze znanych, takich jak Baudelaire, Gautier czy Huysmans. Większość prac poświęcono twórczości poszczególnych autorów, rozpatrywanej w pewnym oderwaniu od kontekstu, a nie

<sup>28</sup> D. Massonau (éd.), *Le Nu moderne au Salon (1799–1853): Revue de presse*, Grenoble 2005.

<sup>29</sup> R. Luckscheiter (Hrsg.), *L'art pour l'art. Der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Bielefeld 2003.

<sup>30</sup> W. Drost, *The Double-Bottomed Idyll: Contemporary Literary Views on Barbizon Landscape Painting. Thoré-Bürger — The Goncourts — Flaubert*, [w:] A. Burmester et al. (Hrsg.), *Barbizon. Malerei der Natur — Natur der Malerei*, München 1999; L. Hoek, *Zola vis-à-vis the Barbizon Landscape: Art Criticism and Art Institutions*, [w:] M. Heusser et al. (eds.), *On Verbal/Visual Representation*, Amsterdam–New York 2005.

<sup>31</sup> L. C. Hamrick, *L'art robuste seul a l'éternité: Gautier et la sculpture romantique*, „Bulletin de la Société Théophile Gautier” 18, 1996, s. 439–467; P. Ward–Jackson, *Reinvesting the idol: J.–K. Huysmans and sculpture*, „Burlington Magazine” 138, 1996, s. 801–808; C. Baudelaire, *La Sculpture au Salon de 1859. Texte de la „Revue française”*. Preprint partiel d'une édition commentée du Salon 1859 par W. Drost avec la coopération de U. Riechers, „Fachbereich. Universität Siegen” 3, 1999; L. C. Hamrick, *Baudelaire et la sculpture ennuyeuse de son temps*, [w:] L. C. Hamrick, S. Nash (eds.), *Sculpture et Poétique: Sculpture and Literature in France, 1789–1859*, „Nineteenth-Century French Studies” 35, 2006, nr 1, s. 110–131.

<sup>32</sup> Zob. np. T. Verschaffel, *Art and Nationality: The French perception of Belgian painters at the Paris Salons (1831–1865)*, [w:] N. Harkness et al. (eds.), *Visions/Revisions: Essays on nineteenth-century French culture*, Oxford 2003, s. 123–137; U. Fleckner, T. W. Gaehtgens (dir.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003 (tamże artykuł dotyczący Szwajcarii: S. Rohner, „Où est donc cette Suisse que l'Opéra-Comique nous a promise ?”. *La découverte de l'art suisse par la France pendant les Expositions universelles*); L. C. Hamrick, *Gautier et les peintres qui pensent*, [w:] W. Drost et al. (eds.), *Gautier et l'Allemagne*, Siegen 2005, s. 191–204, 329–335; A. Dubernard–Laurent, *Le rôle de la Gazette des beaux-arts dans la réception de la peinture préraphaélite britannique en France*, „Gazette des Beaux-Arts” 131, 1998, s. 41–52; G. P. Weisberg, *The French reception of American art at the Universal Exposition of 1900*, [w:] D. Fischer (ed.), *Paris 1900: the „American school” at the Universal Exposition*, New Brunswick 1999.

dziejom krytyki jako złożonego zjawiska kulturowego. Ta dysproporcja w jeszcze większym stopniu dotyczy publikacji historycznoliterackich, masowo produkowanych przez romanistów na kilku kontynentach, najczęściej na podstawie tekstów już wydanych drukiem. Do ulubionych krytyków należą: Diderot, Stendhal (najczęściej nie jako autor trudniej dostępnych *Salonów*, lecz *Historii malarstwa we Włoszech*<sup>33</sup>), Gautier, Baudelaire, Zola, Huysmans i Mirbeau. Setna rocznica śmierci Zoli w 2002 r. zaowocowała wieloma kolokwiami; z reguły na każdym z nich choć jeden tekst poświęcono krytyce sztuki<sup>34</sup>, a niektórzy specjaliści wzięli udział w kilku takich imprezach. Ponadto parę tekstów ukazało się w czasopiśmie „Excavatio”, poświęconym dziejom naturalizmu<sup>35</sup>. Zestawiona niedawno bibliografia Octave’a Mirbeau notuje około 100 pozycji o jego działalności jako krytyka sztuki, co prawda nie tylko z ostatnich lat<sup>36</sup>. Można więc podziwiać determinację autorów, którzy z własnej woli podejmują ciągle podobne tematy.

<sup>33</sup> Ostatnio: *L’Histoire de la peinture en Italie*, „L’Année Stendhalienne” 6, 2007.

<sup>34</sup> Zob. np. P. Carles, B. Desgranges, *Émile Zola et ses peintres*, [w:] J.-P. Leduc-Adine, H. Mitterand (éds), *Lire/Dé-lire Zola*, Paris 2004, s. 35–59; J.-P. Leduc-Adine, *Zola, critique d’art: principes esthétiques*, [w:] H. Thompson (ed.), *New Approaches to Zola. Selected Papers from the 2002 Cambridge Centenary Colloquium*, London 2003, s. 101–109; J.-P. Leduc-Adine, *Rire devant un tableau*, [w:] M.-A. Voisin-Fougère (éd.), *Zola et le rire*, Neuilly-les-Dijon 2003, s. 79–91; ponadto J. J. Duffy Jr., *The Aesthetic and the Political in Zola’s Writing on Art*, „Australian Journal of French Studies” 38, 2001, s. 365–378; P. Grouix, *Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde. Remarques sur Zola critique d’art*, [w:] P. Auraix-Jonchière (éd.), *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand 2003; G. Bellalou, *Zola et l’impressionnisme: le regard du peintre*, [w:] D. Baguley (ed.), *Art and Literature of the Second Empire/ Les Arts et la littérature sous le Second Empire*, Durham 2003, s. 167–182; W. V. Andersen, *The Youth of Cézanne and Zola. Notoriety at Its Source: Art and Literature in Paris*, Genève-Boston 2003; M. Biele-Wrunsch, *Die Künstlerfreundschaft zwischen Édouard Manet und Émile Zola*, Taunusstein 2004.

<sup>35</sup> J. Jurt, *Zola entre le champ littéraire et le champ artistique: Genèse d’une esthétique*, „Excavatio” 20, 2005, s. 1–19; C. Moreira de Mello, *Emile Zola et la critique d’art au XIX<sup>e</sup> siècle: Enjeux littéraires*, „Excavatio” 20, 2005, s. 37–48.

<sup>36</sup> P. Michel, *Bibliographie d’Octave Mirbeau*. Société Octave Mirbeau, Angers 2007 (online).

Dla uzupełnienia obrazu piśmiennictwa o krytyce sztuki należy jeszcze wspomnieć o ujęciach teoretycznych, dotyczących terminologii<sup>37</sup>, stylu<sup>38</sup> i innych zagadnień historycznoliterackich, z reguły rozpatrywanych na przykładzie wybitnych krytyków–pisarzy. Modnym tematem jest stosunek słowa do obrazu i problematyka opisu<sup>39</sup>, którym poświęcono wiele sesji naukowych, m.in. stowarzyszenia „Word & Image Studies”<sup>40</sup>.

Rozpędzona refleksja naukowa współczesnego świata obejmuje swym zasięgiem i systematycznie przetrawia także XIX–wieczną krytykę artystyczną i myśl o sztuce, wybierając z nich wedle uznania najbardziej smakowite kąski. Dla obserwatora z zewnątrz może to wyglądać na powtórny recykling („krytyka żywi się sztuką, a uczeni krytyką”). Taka ocena byłaby jednak tylko częściowo prawdziwa, chociażby dlatego, że pisarstwo o sztuce czasów Baudelaire’a i Zoli wykracza poza formułę jałowych sprawozdań i staje się rodzajem twórczości. Warto więc je badać i przypominać.

---

<sup>37</sup> R. Webb, *Terminology in the Salon reviews of Charles Pierre Baudelaire*, „Journal of Aesthetic Education” 27, 1993, s. 71–84.

<sup>38</sup> Np. D. Carrier, *The Style of the Argument in Baudelaire „Salon de 1846”*, „Romance Quarterly” 41, 1994, s. 3–14; S. Pappas, *Managing Imitation: Translation and Baudelaire’s Art Criticism*, „Nineteenth–Century French Studies” 33, 2005, s. 320–341.

<sup>39</sup> Zob. np. P. Auraix–Jonchière (éd.), *Écrire la peinture entre XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques — Université Blaise Pascal (Clermont–Ferrand 2001)*, Clermont–Ferrand 2003; O. Bonfait (réd.), *La description de l’oeuvre d’art. Du modèle classique aux variations contemporaines. Actes du colloque organisé du 13 au 15 juin 2001 à Rome, Villa Médicis*, Paris 2004.

<sup>40</sup> Np. M. Heusser et al. (eds.), *On Verbal/Visual Representation*, Amsterdam–New York 2005 (Word & Image Interactions 4). Odrębną publikacją jest kwartalnik „Word & Image”.