

RENATA GADAMSKA-SERAFIN

ORCID: 0000-0001-5182-6097

„REVUE NAJSTARSZY W EUROPIE POD WZGLĘDEM SZTUKI”¹ –
NORWID W KRĘGU PISMA „L’ARTISTE”.

Przebiegająca ze zmiennym powodzeniem współpraca Norwida z rozmaitymi pismami krajowymi i zagranicznymi, jego własne projekty dzienników, a także różnorodność inspiracji płynących w stronę tego twórcy z bieżących publikacji prasowych², to temat szeroki i ciekawy, mogący zwieńczyć zapewne monografię. Wprawdzie mrówcza praca autorek *Kalendarza życia i twórczości Norwida* odsłoniła mnóstwo szczegółów wspomnianej kwestii, jednak każdy z jej „rozdziałów” czeka dopiero na rozwinięcie. Temat wydaje się o tyle istotny, że w XIX był epoką ekspansji prasy – pierwszego światowego medium masowego; *si-gnum temporis* stała się powszechna dostępność gazet papierowych, ich sprawna dystrybucja, liczone w tysiącach nakłady, a także zaangażowanie w przedsięwzięcia prasowe dużego kapitału i zaciekle konkurencja na rynku, skutkująca od czasu do czasu spektakularnymi bankructwami redakcji i ucieczką udziałowców. W wielomilionowych, dynamicznych ośrodkach, jak: Paryż, Londyn czy Nowy Jork, tytuły gazet (nie tylko książki) ściagały się „jak welocypedy” (*Rzecz o wolności słowa*; DW IV, 246)³; w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1863 r.

¹ C. NORWID, List do Ludwika Nabelaka z marca 1868 r., DW XIII, 195.

² Inspirujące były dla Norwida np. prasowe doniesienia o najnowszych odkryciach archeologicznych, wiele wycinków (w tym rycin z ilustrowanej prasy europejskiej) trafiło także do albumów poety (np. *Albumu Orbis*). Także utwory Norwida, z trudem znajdujące wydawców, przez dziesiątki lat „rozrzucane” były po rozmaitych „dziennikach ojczyстых”.

³ W połowie XIX stulecia także w Stanach Zjednoczonych powstało wiele nowych domów edytorskich (Harper, Putnam, Carey), sześciokrotnie wzrosła też liczba magazynów i dzienników, z których większość zamieszczała opowiadania, eseje i poezję.

Norwid pisał: „w Paryżu za 5 groszy na dzień mam wszystkie dzienniki i broszury całego świata” (DW XII, 186). Mieszkańcy europejskich metropolii żyli już w nowym typie środowiska, które Herbert Marshall McLuhan nazwie sto lat później „środowiskiem medialnym”. Mnożenie się mediów prasowych, mniej lub bardziej wyspecjalizowanych pism, stawało się silnym impulsem rozwoju krytyki artystyczno-literackiej.

Norwid, będący w pełnym tego słowa znaczeniu typem nowoczesnego XIX-wiecznego (i wielkomięjskiego) inteligenta, rozumiał znaczenie prasy, doceniał jej intelektualny potencjał, rolę informacyjną i opiniotwórczą, a także jej masowy zasięg (por. np. *O wartości i potrzebie dzienników*; PWsz, VI, 574)⁴. W przełomowych momentach polskich dziejów apelował o pilne powołanie polskiego dziennika emigracyjnego jako ośrodka krystalizacji opinii, gwaranta interesu, a nawet bytu narodowego (DW XI, 308; DW XII, 172-173; DW XII, 212; DW XII, 204-205; DW XII, 283; PWsz, X, 13; PWsz, X, 45). Z kolei Norwid artysta dostrzegał w papierowym medium cenne narzędzie pozwalające twórcom na pozyskanie szerokiej publiczności międzynarodowej. Gdziekolwiek mieszkał, w Stanach Zjednoczonych⁵ czy we Francji, regularnie sięgał po wszystkie znaczące tytuły prasowe („ledwo mam czas *kilkanaście* dzienników przejrzeć”; DW XII, 165; „Ile razy wracam do tego milionowego miasta i w bibułę dzienników wkładam rękę”; DW XII, 495) i zwykł czynić to do końca życia (zob. PWsz, X, 180). Ich repertuar jest bardzo bogaty, co ujawnia korespondencja, a także rozmiar *Indeksu czasopism* dołączonego do *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* (zob. Kalendarz III, 168-176). W listach do znajomych często komentował doniesienia prasowe, kształtując na ich podstawie swoje wyobrażenie o świecie oraz opinie („O ile wiem – o ile dzienniki i listy zapewniają”; DW X, 143), choć nierzadko czynił to z pozycji oponenta. Skrzętnie zbierał też wycinki prasowe poświęcone jego utworom bądź jego osobie (zob. np. DW XI, 454), a tak-

⁴ Norwid zauważał rosnącą siłę i autonomię prasy, którą musiały zaakceptować nawet polityczne despotyzmy: („publikacja w taką urosła siłę, że oto [...] i despotyczna Rosja jedną etapę dziennikarską ma w Brukseli, drugą tu właśnie założyła”; DW XI, 223), obserwował też „*znaczne rozwinięcie pressy w Polsce*” (DW XI, 195).

⁵ W trakcie przygotowywania wystawy „Norwid w Ameryce” dla Muzeum Cypriana Norwida w Dębinkach zwróciłam na przykład uwagę na przywołany w nowojorskim liście poety do Marii Trębickiej z lutego 1854 r. obraz wnętrza kopalni w Wieliczce („Wieliczki ściany czerwonymi oświecone pochodniami”; DW XI, 482). Pisały o niej kilka miesięcy wcześniej (w numerach październikowych) nowojorskie „*Illustrated News*” i być może właśnie lektura tego pisma ożywiła w wyobraźni poety emigranta to krajowe wspomnienie. Zob. „*Illustrated News*”, vol. 2, no. 43, Saturday, October 22, 1853, oraz vol. 2, no. 44, Saturday, October 29, New York 1853.

że interesującym go tematami (niektóre wklejał do swych albumów). Chociaż nie było dane Norwidowi zostać stałym korespondentem żadnego pisma ani też założyć własnego bądź zespołowego (na przykład w kooperacji z Kraszewskim, por. DW XII, 176-181) „organu umysłowego publicznego” (DW XII, 204), to jednak wątek prasowy zajmuje eksponowane miejsce w jego wypowiedziach programowych o poezji (zob. *Do czytelnika* – wstęp do *Vade-mecum*), w jego praktyce poetyckiej (zob. np. *Dziennik-Warszawski*, *Dziennikarstwo i publicystyka*. *Nowy organ*, *Dziennik i epos*), a dziennikarze (korespondenci, agenci światowych dzienników) bywają bohaterami jego utworów prozatorskich (zob. *Za kulisami*, „*Ad leones!*”, *Tajemnica lorda Singelworth*).

Jednym z ważnych wątków zasygnalizowanego na wstępie zagadnienia jest współpraca Norwida z redakcją „*L’Artiste*” – prestiżowego francuskiego pisma poświęconego literaturze i sztukom pięknym, które ukazywało się w Paryżu niemal nieprzerwanie w latach 1831-1904. Przypadła ona na drugą połowę lat 60. XIX w., miała charakter – jak się wydaje – dość epizodyczny, niemniej pewne jej reperkusje pojawiły się jeszcze w latach 80., niedługo przed śmiercią poety. Do tej pory skupiano się w badaniach (zresztą całkiem słusznie) głównie na opublikowanych przez „*L’Artiste*” cennych akwafortach Norwida⁶ (*Sybilla*⁷ oraz *Sforza w więzieniu II*⁸), natomiast samo wydarzenie i paryska *revue* pozostawały raczej w badawczym „cieniu”. Temat jest jednak ze wszech miar godny uwagi, przede wszystkim ze względu na rangę zagranicznego przeglądu, w którym ukazały się grafiki poety. Wydawany przez niemal siedemdziesiąt cztery lata „*L’Artiste*” do dziś pozostaje niezwykle ważnym, bo bezpośrednim świadectwem ewolucji ręków artystycznych i literackich XIX w.⁹

Zacznijmy od krótkiego przybliżenia profilu i poziomu tego francuskiego magazynu, a tym samym od umiejscowienia faktu z biografią poety na szerszym tle: zjawisk składających się na życie artystyczne stolicy Francji, a za jej pośrednictwem także całej XIX-wiecznej Europy. W latach 60. XIX w. pismo cieszyło się

⁶ Zob. bibliografia w: E. CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 5: *Prace luźne 3*, Lublin 2020, s. 532-535 (nr inw. 1121) oraz s. 536-539 (nr inw. 1122).

⁷ Zob. tamże, s. 536-539 (nr inw. 1122).

⁸ Zob. tamże, s. 532-535 (nr inw. 1121).

⁹ Zob. P.J. EDWARDS, *La revue „L’Artiste” (1831-1904). Notice bibliographique*, „*Romantisme*” 1990, nr 67: *Avatars de l’artiste*, s. 111. Zob. też: H. CASTILLE, *Les Journaux et les journalistes sous l’Empire et la Restauration*, Paris 1858; S. DAMIRON, *Une grande revue d’art «L’Artiste». Son rôle dans le Mouvement artistique au XIX^e siècle, ses illustrations. Hors Texte, Répertoire analytique, 1831-1856*. Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l’université de Paris, Paris 1946.

już utrwaloną renomą ze względu na wysoką jakość druków oraz profesjonalne grono redaktorów i współpracowników – tytuł był od trzech dekad dobrze znany przedstawicielom *des arts plastiques* oraz wykształconej publiczności jako fachowy *journal de la littérature et des beaux-arts*. Założycielem periodyku (w roku 1831, a więc w fazie ekspansji romantyzmu) był znajomy Honoriusza de Balzaca, pochodzący z Lille, aktor i miłośnik sztuki (architekt z wykształcenia) – Achille Ricourt¹⁰, udziałowcami użyczającymi kapitału – kupiec Jean Baptiste Joseph Brame z Lille (ojciec handlarza dziełami sztuki Hectora Brame’a) oraz paryski księgarz i wydawca Alexandre Mesnier. Magazyn od początku z powodzeniem rywalizował z najważniejszymi paryskimi pismami „literackimi” tamtych czasów – „Revue de Paris” i „Revue des deux mondes” (założonymi w 1829 r.), różniły go jednak od nich dwie zasadnicze cechy – ranga, którą przyznawał sztuce¹¹ i krytyce artystycznej (zaczęła się ona kształtować właśnie na jego łamach, uznano ją zresztą również za formę „sztuki”)¹², oraz zupełna nowość (*originalité*

¹⁰ Ricourt był redaktorem naczelnym pisma w latach 1831-1838, po czym zbankrutował (pozostał z długiem opiewającym na 100 tysięcy franków). Był uważany za „arcykapłana sztuki”; rozkochany w pięknie, lubił spędzać czas w pracowniach artystów (m.in. Delacroix, Decamps, Davida d’Angersa). W roku 1867 został dyrektorem Théâtre de la Tour d’Auvergne. Zmarł w 1879 r. Zob. T. JAMES, *Preface*, w: P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *Les estampes de „L’Artiste” 1831-1904*, Paris 1998, t. 1: 1831-1857, s. X.

¹¹ W pierwszym numerze z roku 1831 Jules Janin pisał entuzjastycznie: „W czasach rewolucji sztuka jest odpoczynkiem, w czasach spokoju sztuka jest szczęściem” (J. JANIN, *Être artiste!*, „L’Artiste”, 1^{re} série, t. 1 (1), 1831, s. 12). Pismo silnie sprzeciwiało się wszelkim formom instytucjonalizacji sztuki (aspirowała ona do całkowitej autonomii) i angażowało się w obronę sztuki współczesnej (najpierw romantycznej – „L’Artiste” był „oficjalnym dziennikiem romantyzmu”, „porte-parole romantyzmu”, „dziennikiem walki”). Zob. H. BÉRALDI, *Les graveurs du XIX^e siècle: guide de l’amateur d’estampes modernes*, vol. 8, Paris 1889, s. 249, 256; A. GOETZ, „L’Artiste”, *une revue de combat des années romantiques (1831-1848)*. Thèse de doctorat d’histoire de l’art, université de Paris IV-Sorbonne, Paris 1998. Od 1837 r. wydawano jeszcze niewielki dodatek zatytułowany „Bulletin des arts, des sciences et de l’industrie”.

¹² Już w pierwszych numerach redakcja deklarowała, że magazyn będzie „otwartą i bezstronną przestrzenią” dyskusji o programach estetycznych, poezji, dziełach sztuki (malarstwie, rzeźbie) wywodzących się z różnych nurtów i wykorzystujących różne środki wyrazu artystycznego, jak również forum debaty o kryteriach ich oceny. Krytyk miał być kompetentnym pośrednikiem między dziełem a publicznością. Uprawianie krytyki artystycznej nazywano nawet „estetyką w działaniu” (fr. *l’esthétique en acte*). „Krytyka sztuki rysowała się na łamach »L’Artist« jako gatunek literacki, który umieszcza literaturę i malarstwo na szerszym polu, o granicach idealnie wytyczonych przez estetykę. Sztuka jawi się tam jako rozległa dziedzina, charakteryzująca się działaniami, gatunkami i tematami często wspólnymi dla literatury i malarstwa”. C. MOREIRA DE MELLO, „L’Artiste” (1831-1838): *l’artiste, les Salons et la critique d’art*, w: *Romantismes, l’esthétique en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre 2009, <https://books.openedition.org/pupo/1538> [dostęp: 25.11.2024].

*d'époque*¹³): zamieszczanie samodzielnych, całostronicowych rycin pozatekstowych (fr. *hors-texte*)¹⁴. Wydawany w dużym formacie *in quarto* („godnym najpiękniejszych bibliotek”¹⁵) „*L'Artiste*” był bogato ilustrowany i wyróżniał się starannym zdobieniem stronic (winietami, ornamentami typu *cul-de-lampe*). Rycina wybitnego rytownika Tony’ego Johannota¹⁶, która figurowała na okładce pierwszego numeru, przedstawiająca malarza, muzyka, rzeźbiarza i pisarza, zapowiadała „czasopismo, w którym wszystkie sztuki będą mieć prawo do bycia cytowanymi”¹⁷. Od samego początku magazyn wcielał i propagował braterstwo sztuk (fr. *fraternité des arts*), legło ono u podstaw jego mitu założycielskiego, towarzyszyło pismu przez całą jego karierę i wybrzmiewało szczególnie głośno w kluczowych momentach jego istnienia¹⁸.

Zasługą redakcji zrzeszającej malarzy, krytyków, poetów i powieściopisarzy było również bezprecedensowe rozszerzenie znaczenia słowa *l'artiste*; po raz pierwszy obdarzono tym mianem nie tylko praktykujących sztuki wizualne (malarzy, rzeźbiarzy), rzemiosło (np. *l'artiste en tapisserie*, *l'artiste en orfèvrierie* – fr. ‘artysta gobelinu’, ‘artysta złotnik’), ale i ludzi pióra (*écrivain-artiste*, *poète-artiste* – fr. ‘pisarz artysta, poeta artysta’), a nawet wszystkich wielkich myślicieli, wynalazców i ludzi idei, jak: Gutenberg, Kartezjusz, Newton czy Napoleon!¹⁹

¹³ Dosł. ‘oryginalność/ekstrawagancja epoki’. JAMES, *Preface*, s. XI.

¹⁴ Zob. MOREIRA DE MELLO, „*L'Artiste*” (1831-1838). Artystów uważano, na sposób renesansowy, za utalentowanych rzemieślników, praktykujących „sztukę ręczną”.

¹⁵ EDWARDS, *La revue „L'Artiste” (1831-1904)*, s. 111.

¹⁶ Antoine (Tony) Jannot (1803-1852) – francuski rytownik (w stali, drzeworytnik, akwaforzysta), ilustrator i malarz (także jego starsi bracia, Charles i Alfred, byli rytownikami). Jeden z najbardziej rozchwytywanych ilustratorów epoki (Théophile Gautier mówił o nim: „król ilustracji”), wykonywał m.in. ryciny do *Biblii*, dzieł Molière’a, Cervantesa, Jeana-Jacquesa Rousseau, Waltera Scotta, Byrona, Bernardina de Saint-Pierre’a, Goethego, Chateaubrianda, Lamartine’a, Victora Hugo, Jamesa Fenimore’a Coopera. Jego prace zamieszczało wiele francuskich pism (np. „*Revue des deux mondes*”, „*L'Artiste*”, „*L'Illustration*”, „*Le magasin pittoresque*”). Zob. M. ARISTIDE, *Alfred et Tony Jannot. Peintres, graveurs et vignettistes*, Paris 1925.

¹⁷ JAMES, *Preface*, s. XI.

¹⁸ Jak podkreślają monografiści, eksponując braterstwo poezji i malarstwa, „*L'Artiste*” powracał do Horacjańskiej frazy *Ut pictura poesis* i czynił to na przekór oświeceniowym próbom wytyczania linii demarkacyjnej między tymi dziedzinami (por. G.E. LESSING, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766). Na stronicach czasopisma często zestawiano poetów i malarzy, np. Rubensa nazywano „Ariostem malarstwa”, a Charleta – „Molièrem litografii”, porównywano także pisarstwo Victora Hugo z malarstwem Eugène Delacroix. Zob. JAMES, *Preface*, s. XI-XII.

¹⁹ Nadający ton pismu Balzac pisał, że wszyscy oni byli artystami, „ponieważ zastosowali myśl do nowej wytwórczości sił ludzkich, do nowej kombinacji elementów natury, czy to fizycz-

Innymi słowy, rzeczownik „artysta” stał się „synonimem kreatora, a dziedzina, w której tworzył, miała znaczenie drugorzędne”²⁰.

L'Artiste.



Il. 1. Winieta autorstwa Tony’ego Johannota (autor drzeworytu: Porret) na stronie tytułowej pierwszego numeru „L’Artiste” z 6 lutego 1831 r., https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:L%27Artiste_-_vignette_Tony_Johannot_Issue_01_-_1831.png [dostęp: 3.12.2024].

nej, czy moralnej” (H. DE BALZAC, *Des Artistes*, cyt. za: JAMES, *Preface*, s. XII). Wtórował mu Jules Janin: „Filozofia, historia, dramat, malarstwo, jakie znaczenie ma nazwa? To wszystko jest sztuką” („L’Artiste” 1831, t. 1, s. 9).

²⁰ JAMES, *Preface*, s. XII.

Szczególny wpływ na charakter pisma miało proklamowanie ścisłego i efektywnego przymierza między *beaux-arts* i *belles-lettres*, „między artystami tekstu i artystami obrazu”²¹. „Rysunek przyszedł wkrótce z pomocą słowu pisanemu. Zostało utworzone stowarzyszenie. Ołówek i pióro zjednoczyły się w tej samej wiązce. Powstał »L’Artiste«” – pisał entuzjastycznie Jules Janin, drugi redaktor naczelny i inicjator drugiej serii²². Warto zauważyć, że debiut i pierwsze dziesięciolecie istnienia pisma przypadły na czas triumfalnego powrotu książki ilustrowanej, na lata jej świetności. Nobilitacja obrazu (ilustracji, ryciny) widoczna jest także w „L’Artiste”, który podążał z duchem czasu²³. Na przełomie lat 30. i 40. XIX w. sam magazyn coraz wyraźniej ewoluował w stronę książki ilustrowanej i to w jej odmianie najbardziej luksusowej: papier stał się grubszy, powiększył się format, zwiększała się także liczba ilustracji w tekście, kwiatowych ornamentów, ozdobnych inicjałów i rycin typu *culs-de-lamp*²⁴. Należy przy tym podkreślić, że ilustracje nie pełniły jedynie roli wtórnej czy pomocniczej względem tekstu; mimo ich komplementarności zarówno obraz, jak i słowo rywalizowały ze sobą pod względem artystycznym²⁵. Ryciny *hors-texte* były odpowiedzią na ogromne zainteresowanie „Tout Paris” (fr. ‘całego Paryża’) sztukami plastycznymi i to one uczyniły z „L’Artiste” zapowiadaną przez drugiego redaktora pisma (Julesa Janina) „rozległą scenę edyorską” dla portretu, sceny rodzajowej, obrazów z życia mieszczańskiego, pejzaży typu *pittoresque*, pejzaży romantycznych, scen z epepej napoleońskiej oraz wielkich obrazów malarzy nowej generacji²⁶. Awans ryciny wynikał między innymi z pragnienia przybliżania dzięki litografowanym reprodukcjom – zwłaszcza czytelnikom prowincjonalnym lub zagranicznym – najlepszych dzieł sztuki zaprezentowanych na corocznych paryskich Salonach²⁷. Z czasem repertuar tematów grafik znacznie się jednak rozszerzył.

²¹ C. MOREIRA DE MELLO, „L’Artiste” (1831-1838), <https://books.openedition.org/pupo/1538> [dostęp: 25.11.2024]. „ta »podwójna tożsamość uczyniła ‘L’Artiste’« miejscem *par excellence* bliskiej i owocnej współpracy pomiędzy artystami i ludźmi pióra”. EDWARDS, *La revue „L’Artiste” (1831-1904)*, s. 111.

²² J. JANIN, *Lettre au nouveau Directeur de „L’Artiste”*, „L’Artiste” 1838, 2^e série, t. 1, s. 2.

²³ „»L’Artiste« sam jest jedną z pierwszych książek oficie ilustrowanych, nie tylko winietami, ale także drukami poza tekstem”. JAMES, *Preface*, s. XV.

²⁴ Zob. tamże.

²⁵ Autorzy rycin *hors-texte*, choć reprodukowali dość często obrazy historyczne komentowane przez krytyków sztuki, specjalizowali się jednak w gatunkach mniej cenionych przez Akademię, mianowicie w portrecie, pejzażu i przede wszystkim w scenach rodzajowych.

²⁶ Zob. MOREIRA DE MELLO, „L’Artiste” (1831-1838).

²⁷ Zob. tamże.

To właśnie na kartach „L’Artiste” kształtował się w XIX w. etos nowoczesnego europejskiego artysty, wizja sztuki nowoczesnej oraz – jak już wspomniano – nowoczesna krytyka sztuki²⁸. Norwid słusznie zauważał też, że był to „*revue* najstarszy w Europie pod względem sztuki”²⁹ (DW XIII, 295); angielski „The Art Journal” zaczął się ukazywać dopiero w roku 1839, na świecie zaś starsze było jedynie amerykańskie pismo „The Yankee”, założone i redagowane przez Johna Neala w Portland w stanie Maine (wydawane najpierw jako tygodnik, a później miesięcznik)³⁰.

Pierwsza siedziba redakcji „L’Artiste” mieściła się w ścisłym centrum Paryża, przy rue de Seine-Saint-Germain pod numerem 39. W latach 30. XIX w. nakład wynosił od 1000 do nawet 1500 egzemplarzy (apogeum z roku 1838). Ani rosnąca popularność i pozyskanie nowych współników-udziałowców, ani zmiana na stanowisku redaktora naczelnego (został nim wspomniany już pisarz i krytyk literacki Jules Janin) nie uchroniły jednak tytułu przed bankructwem w roku 1843 – zakończyło ono pierwszą fazę istnienia magazynu. Niemal natychmiast otworzyła się jednak epoka nowa, która miała stać się nawet kolejnym *âge d’or* (fr. ‘złotym wiekiem’) czasopisma (1843-1848): w grudniu tego samego roku 39-letni *l’homme de lettres* – Arsène Houssaye³¹ odkupił za 60 tysięcy franków udziały w tym pra-

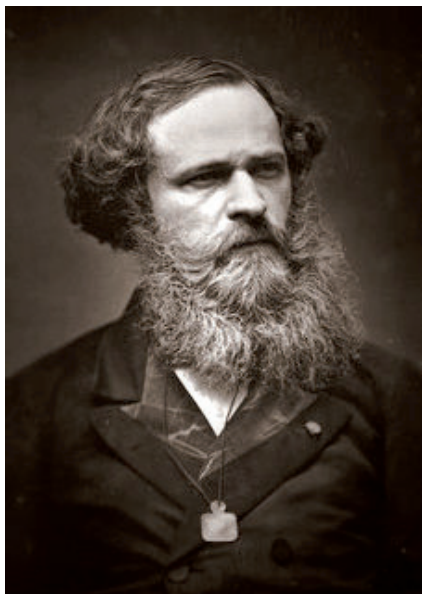
²⁸ O publikacjach programowych na łamach pierwszych numerów „L’Artiste”, zob. tamże.

²⁹ Zgodnie ze współczesnymi regułami języka powiemy raczej: „najstarsza *revue*”, ponieważ ów francuski rzeczownik jest rodzaju żeńskiego (*la revue*). Założona przez Édouarda Houssaye’a (brata Arsène’a) „Gazette des beaux-arts” (podtytuł: „*Courrier européen de l’art et de la curiosité*”), która przez blisko 150 lat pozostawała światowym punktem odniesienia w dziedzinie historii sztuki, zaczęła ukazywać się dopiero w styczniu 1859 r. (red. naczelnym był krytyk sztuki Charles Blanc), a ilustrowana *revue* „L’Art” Eugène’a Vérona – od roku 1875.

³⁰ Pismo to miało dość rozległy profil kulturalny (zamieszczało eseje na temat amerykańskiej sztuki, literatury i teatru), jednak przestało się ukazywać już po 2 latach, pod koniec 1829 r. Zob. *John Neal and Nineteenth Century American Literature and Culture*, eds. E. Watts, D.J. Carlson, Lewisburg–Pennsylvania 2012.

³¹ Houssaye był pisarzem (próbował sił niemal we wszystkich gatunkach literackich) i człowiekiem teatru (wystawiał – nieco później – w Comédie-Française m.in. sztuki Victora Hugo, Alexandre’a Dumasa ojca, Alfreda de Musseta, François Ponsarda), miłośnikiem i znawcą sztuki (wydał m.in. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris–Amsterdam 1846, wraz z T. Gautierem, P. de Saint-Victorem, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, illustr. par L. Calamatta, Paris 1864, oraz *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris 1869). W późniejszych latach został mianowany generalnym inspektorem dzieł sztuki, szkół rysunkowych i muzeów w oddziałach innych niż muzea cesarskie, stanowisko to piastował do roku 1870. Skupił wokół siebie grono młodych, błyskotliwych twórców, takich jak: Théodore de Banville, Henri Murger, Charles Monselet, Champfleury, Charles Baudelaire. Przyjaźnił się z Gérardem de Nervallem i Théophilem Gautierem. Był wybitnym animatorem życia kulturalnego Paryża. W roku 1848 wydał zbiór biografii najwybitniejszych XVIII-wiecznych pisarzy,

sowym przedsięwzięciu i szybko reaktywował przegląd z pomocą paryskiego drukarza Julesa Belina-Leprieura³².



Il. 2. Arsène Houssaye (1815-1896), ok. 1878 r., autor fot.: Étienne Carjat, https://fr.wikipedia.org/wiki/Ars%C3%A8ne_Houssaye#/media/Fichier:Ars%C3%A8ne_Houssaye_by_Etienne_Carjat_c1878.jpg [dostęp: 25.11.2024].

myślicieli, filozofów i ludzi teatru (*Galerie de portraits du XVIII^e siècle*). W 1866 r. został dyrektorem „La revue du XIX^e siècle”, a po 1870 r. jeszcze „La gazette de Paris” i „La revue de Paris et de Saint-Petersbourg”. W 1884 r. mianowano go prezesem Société des Gens de Lettres. Został pochowany na cmentarzu Père Lachaise. Zob. E. DE MIRECOURT, *Arsène Houssaye*, Paris 1855; E. LEMAITRE, *Arsène Houssaye: notes, souvenirs, bibliographie*, Reims 1897; A. DE FOUQUIÈRES, *Mon Paris et ses parisiens*, Paris 1953; Ch. CHOLAKIAN ROUBEN, *Arsène Houssaye (1814-1896). His Life and Works*, Ph. D., Columbia University, New York 1963; M. JUDAH WAYNE, *Arsène Houssaye, his life, his friends, his works*, Ph. D., Indiana University, Indianapolis 1963; *Dictionnaire de biographie française*, t. 17, Paris 1989, s. 1355-1358; J.-C. BRUNON, *Théophile Gautier et Arsène Houssaye: une leçon d'écriture en deux portraits croisés: figures d'époque*, „Bulletin de la Société Théophile Gautier” 1993, nr 15, s. 249-262; L. HOUSSAIS, *HOUSSAYE, Arsène*, w: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Institut National d'Histoire de l'Art, <https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/houssaye-arsene-inha/> [dostęp: 25.11.2024].

³² Współpracownikami i pomocnikami Houssaye'a byli także: botanik Émile Le Dien, Victor Laluyé i H. de Bray.

Nowy redaktor zrazu skierował „L'Artiste” na tory literackie³³, otwierając jego podwoje przed nowym pokoleniem pisarzy, między innymi przed takimi autorami, jak: Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Charles Nodier. Jego pragnieniem było jednak wykorzystanie koniunktury (generowanego przez archeologiczny „szał” epoki sporego zapotrzebowania na tematy antykwaryczno-kolekcjonerskie) i przekształcenie „L'Artiste” w *musée de la gravure* (fr. ‘muzeum ryciny’), które udostępniałoby szerokiej publiczności bogate zasoby paryskich muzeów oraz imponującą zawartość francuskich i zagranicznych kolekcji prywatnych³⁴. W latach 40. i 50. XIX w. nastąpiły dwa ważne wydarzenia w historii periodyku: fuzja ze zbankrutowaną „Revue de Paris” (w 1845 r.), która – przynajmniej w teorii – przysporzyła „L'Artiste” *en bloc* 1500 nowych abonentów (do zaledwie 500-600 własnych w owym czasie) oraz – po objęciu przez Houssaye’a kierownictwa Théâtre-Français – zmiany na stanowisku redaktora naczelnego: został nim przejściowo brat Arsène’a – Édouard Houssaye (w latach 1852-1856), a następnie Théophile Gautier (1856-1859)³⁵. Ten ostatni doprowadził pismo (stało się wówczas dwumiesięcznikiem) do rozkwitu (wzrosła także z 16 do 24 stron objętość numeru)³⁶. Wyrazem głoszonej wówczas supremacji „Piękna” było zapisywanie tego słowa (fr. *Beau*) zawsze majuskułą³⁷. Magazyn zyskał renomę i był ceniony w Europie, a także w Ameryce. Bardzo pochlebnie prezentowała ów artystyczny przegląd na łamach „Biblioteki Warszawskiej” posyłająca do niej swą korespondencję paryską, bliska Norwidowi, Zofia Węgierska (poeta zaś mawiał o nim: „śliczny dziennik”; DW XII, 469):

Największą zasługą literacką Arsena Houssaye jest „Artysta”, pismo periodyczne bardzo dobrze redagowane. Houssaye miłuje sztukę prawdziwie [...]. [...] publiczności *wysokiego tonu* „Artysta” pokazuje arcydzieła mistrzów. Obrazek wychodzi z komentarzem pisany przez naj-

³³ Zob. EDWARDS, *La revue „L'Artiste” (1831-1904)*, s. 111-118.

³⁴ Zob. S. PAULIAC, *L'image de l'affiche dans la revue „L'Artiste”: l'exemple de Jules Chéret, „Images & Narrative”*, décembre 2007, nr 20, https://www.imageandnarrative.be/inarchive/affiche_findsiecle/pauliac.htm [dostęp: 25.11.2024].

³⁵ W latach 40. XIX w. przez „L'Artiste” przetoczyła się także debata na temat realizmu w literaturze i sztuce – pismo sytuowało się wówczas wyraźnie w „obozie” idealistycznym, choć publikowało także artykuły krytyczne sprzyjające nowej „szkole”.

³⁶ Od roku 1835 były to najlepsze lata czasopisma. Zob. JAMES, *Preface*, s. XVI, oraz P.J. EDWARDS, *Théophile Gautier, rédacteur en chef de „L'Artiste”*, w: *Théophile Gautier: l'art et l'artiste. Actes du colloque international. Montpellier, Université Paul-Valéry, septembre 1982. Complément du No. 4 du „Bulletin de la Société Théophile Gautier”*, Montpellier 1983, t. 2, s. 257-268. Monografiści zauważają jednak, że w tym okresie pismo stało się także bardziej konserwatywne.

³⁷ Zob. EDWARDS, *La revue „L'Artiste” (1831-1904)*, s. 113.

sławniejszych dziś estetyków paryskich: Teofila Gautier, Paula Saint Victora albo Jules Janina. Toteż w najpierwszych salonach paryskich znajdziesz „Artystę”³⁸.

Etos magazynu, szeroka wizja sztuki oraz propagowana od samego początku *fraternité des arts* (muzyki, literatury, malarstwa, rzeźby, teatru) pozostawały niewątpliwie bardzo bliskie koncepcjom Norwida – poety, dramaturga i sztukiemistrza, artysty wszechstronnego i zarazem nowoczesnego³⁹. Zapewne nie raz sięgał po ten tytuł w paryskich *cabinets de lecture*, był on wszak adresowany do ludzi takich jak on.

W czasie, gdy polski poeta znalazł się w kręgu „L’Artiste” (w 1866 r.), siedziba redakcji mieściła się już przy prestiżowej Avenue des Champs-Élysées (od 1860 r.), kierował nią ponownie wybitny *homme de presse* – Arsène Houssaye⁴⁰. Na początku jego drugiej „kadencji” szata graficzna została jeszcze udoskonalona⁴¹, co nadało pismu charakter *une publication de luxe* (fr. ‘publikacji luksusowej’) przeznaczonej raczej na salony towarzyskie niż dla artystów i ludzi pióra⁴². Był to też powód, dla którego – jak pisała Węgierska – „L’Artiste” nie zawsze był „czytany, ale zawsze oglądany”⁴³. Kierunek zmian został przez redakcję skrupulatnie wytyczony, był on zbieżny z dążeniami i marzeniami Houssaye’a o stworzeniu prasowego „muzeum rycin”, w czym miało pomóc zatrud-

³⁸ Z. WĘGIERSKA, *Kronika paryska, literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 3, s. 119.

³⁹ Jednocześnie Norwid daleki był od Gautierowskiej, parnasistowskiej absolutyzacji sztuki oraz odrywania jej od kategorii użyteczności i celów dydaktycznych (tj. od koncepcji „czystej sztuki”, „sztuki dla sztuki”). Zob. M. ŻUROWSKI, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J.W. Gomulicki, J.Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 168-190.

⁴⁰ Odkupił on w 1862 r. udziały od zastępującego go przez jakiś czas brata. Węgierska następująco portretowała Houssaye’a – pisarza i redaktora: „Należy powiedzieć słów kilka o tym świętym pisarzu, któremu krytycy zarzucają tysiące błędów, a przyjaciele dają tysiące zalet. [...] posiada jedną zaletę nagradzającą wad wiele: ma talent pisarski i młodość wyobraźni. [...] każdą jego książkę przyjmowano dobrze. [...] Cała ta część dzieła Arsène’a Houssaye’a, która promień piękności sprowadza w pokłady społeczne, [...] wydaje się nam chwalebna. Jako romansopisarz wielkiego świata Houssaye niżej stoi niż jako rozpowszechniacz piękna. [...] Ostatecznie Houssaye jest pisarzem XVIII-wiecznym, zabłąkanym w wiek XIX” (WĘGIERSKA, *Kronika paryska...*, s. 117-120). Felietonistka zwracała też uwagę na stronę estetyczną jego dzieł: „Houssaye zrobił, co można, żeby książki swoje uczynić godnymi najarystokratyczniejszych oczu: śliczny papier, śliczny druk, rysunki nadobne, portrety bohaterów romansu zachwycające”. Tamże, s. 120.

⁴¹ „L’Artiste” odnowił i rozwinął wówczas do perfekcji wszystkie techniki rytownicze (litografię, kalkografię, drzeworytnictwo i inne).

⁴² Zob. EDWARDS, *La revue „L’Artiste” (1831-1904)*, s. 113.

⁴³ WĘGIERSKA, *Kronika paryska...*, s. 119.

nienie młodych wybitnych rytowników, jak Auguste Joseph Bracquemond (zwany Félixem Bracquemondem). W ten sposób na początek lat 60. XIX w. przypadł w dziejach pisma okres nazwany później „renesansem akwaforty” (fr. *renaissance de l'eau-forte*)⁴⁴.

Norwid zapukał jednak do redakcji pisma dopiero w roku 1866. Jak wynika z jego listu do Leonarda Chodźki (z 2 czerwca 1866 r.; DW XII, 469-470), swoje trzy akwaforty (*Le Prisonnier/Un Martyr*; *Figure de caractère/Sybille* i *Pytho-nisse*) wręczył administratorowi pisma P. Delbanse'owi⁴⁵ (na Champs Elysées, Avenue Friedland 4[5]⁴⁶) już 13 marca 1866 r. i zostały one ochoczo przyjęte, jednak dwie z nich czekały na edycję aż dwa lata, trzecia zaś nigdy nie doczekała się publikacji na łamach „L'Artiste” (autor próbował nawet interweniować w redak-

⁴⁴ W latach 1862-1864 na łamach „L'Artiste” ukazywały się reprodukcje obrazów wybranych współczesnych artystów (zwykle tych, którzy pojawiali się i zyskiwali uznanie na corocznym Salonie), takich jak: William-Adolphe Bouguereau, Jean Baptiste Camille Corot, Thomas Couture, Narcisse Virgilio Díaz de la Peña, Charles Gleyre, księżniczka Mathilde-Létizia Bonaparte, Pierre Puvis de Chavannes, Philippe François Rousseau, Théodore Rousseau, Horace Vernet. Największy udział miały jednak prace rytowników, zwłaszcza twórców akwafort (były to albo kopie dzieł dawnych mistrzów, albo oryginalne ryciny). Zob. EDWARDS, *La revue „L'Artiste” (1831-1904)*, s. 117. W okresie od 1867 do 1881 r. studia i analizy artystyczne ukazywały się na łamach „L'Artiste” rzadziej, Houssaye często uciekał się też do przedrukowywania artykułów opublikowanych w najlepszych czasach periodyku. Autorytet magazynu jako „organu” krytycznego nieco więc podupadł, w zamian „L'Artiste” utworzył podwoje przed wieloma uzdolnionymi, mniej lub bardziej znanymi, mistrzami *belle gravure*.

⁴⁵ Nie udało się ustalić imienia Delbanse'a. Niewykluczone, że jego nazwisko zostało błędnie odczytane przez Juliusza Wiktora Gomulickiego (zob. odpis listu Delbanse'a do Norwida, *Metryki i objaśnienia*, PWsz IX 577).

⁴⁶ W liście Norwida do Leonarda Chodźki w obu edycjach: *Dzieł wszystkich* oraz *Pism wszystkich* (DW XII, 469, oraz PWsz IX, 226) widnieje zapis: Avenue Friedland 49, na stronicach tytułowych „L'Artiste” z pierwszej połowy 1866 r. podawany jest jednak inny adres biura redakcji: Avenue Friedland 45 (w numerze styczniowym: Avenue Friedland 47). Ponieważ rękopis listu Norwida spłonął w 1944 r. wraz ze zbiorami rapperswilejskiej Biblioteki Narodowej, nie sposób ustalić dziś, czy to Norwid omyłkowo zapisał numer budynku (tego typu pomyłki w adresach mu się zdarzały), czy też Gomulicki niewłaściwie odczytał cyfrę z rękopisu listu Delbanse'a (9 zamiast 5) bądź Norwida. Reprezentacyjna stara posiadłość z ogrodem przy Avenue Friedland 45 (obecnie 8 dzielnica Paryża) została zakupiona przez Arsène'a Houssaye'a dzięki udanym spekulacjom na rynku nieruchomości. Była to zarazem jego rezydencja i przez wiele lat siedziba redakcji „L'Artiste”. Właściciel organizował w niej we wtorki spotkania artystyczne, które skupiały paryską bohémę (relacje z nich można odnaleźć w czasopiśmie). O tym wystawnym, wielkopańskim domu Houssaye'a pisał niepocholebnie na kartach swego *Dziennika* bracia Goncourtowie: „książęcy pałac fałszywego artysty” (jego samego nazywali też pogardliwie „poetą giełdowym”), zob. S. CHAMPEAU, *Arsène Houssaye dans le „Journal” des Goncourt*, Université de Rouen-Normandie CÉREdI – EA 3229, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=624&file=1> [dostęp: 5.12.2024].

cji, m.in. właśnie za pośrednictwem Chodźki⁴⁷). Z kolei z listu Norwida do Ludwika Nabelaka (z marca 1868 r.; DW XIII, 195) dowiadujemy się, że niedługo później (także w roku 1866) Houssaye z grupą znacznie zamożniejszych od niego inwestorów kupił kolejny prestiżowy obiekt w centrum Paryża, mianowicie położony przy Avenue Montaigne 16-18 imponujący Dom Pompejański („*Rédaction dans la Maison Pompéienne* – bo redakcja ten dom kupiła”), rezydencję księcia Josepha Charlesa Bonapartego (zwanego Napoléon-Jérôme, a obdarzonego infantylnym przydomkiem „Plon-Plon”) – kuzyna cesarza Napoleona III⁴⁸.

⁴⁷ W liście do Leonarda Chodźki z 2 czerwca 1866 r. Norwid prosił o pomoc w tej sprawie (nie wiadomo, z jakim skutkiem): „[...] trzeba mi *protekcji dla rzeczy dokonanej i sprawiedliwie skończonej*. [...] Czyli mnogie stosunki literackie pomiędzy wysokościami francuskimi nie dozwoliłyby Miłemu Panu zażyć pomyślnego gestu w następującej rzeczy: Rzecz jest zaś prosta i zupełna – d. 12 marca 1866 r. śliczny dziennik („*L'Artiste*”) listem swego administratora do mnie pisanym uświadomił mi, że przyjmuje trzy moje miedzioryty. Takowe na drugi dzień wręczone zostały administratorowi [...]. I odtąd – nic nie wiem... *The rest is silence!*... – jak powiada Hamlet. Niestety – przez tyle czasu mógłbym był znaleźć innego edytora moich rycin. [...] czy chcę coś ponad prawa w każdym szanującym się dzienniku przyjęte?” (DW XII, 469).

⁴⁸ Adres „Palais Pompéien” (ewentualnie równoważny: Avenue Montaigne 18) był zamieszczany na stronie tytułowej „*L'Artiste*” od października 1866 r. do czerwca 1867 r., w numerze z 1 lipca 1867 r. powraca już dawna lokalizacja redakcji: Avenue Friedland 45. Wspomniany Pałac Pompejański, wybudowany według projektu Alfreda Normanda w latach 1855-1860 (na miejscu dawnego pawilonu sztuk pięknych Wystawy Powszechnej z 1855 r.) w stylu pompejańskiej willi Arriusa Diomedesa, był spełnieniem archeologicznych marzeń księcia artysty i służył mu za siedzibę w latach 1860-1866. To „wyjątkowe w historii architektury francuskiej XIX w. dzieło archeologii eksperymentalnej w sercu Paryża” wypełnione było po brzegi imponującymi zbiorami grecko-rzymskich i egipskich antyków, obrazów (m.in. Gérôme’a, Boulanger’a, Cornu), rzeźb (m.in. Caveliera i Guillaume’a), porcelany z Sèvres, wyrobów złotniczych z domu Christoffle oraz cennych książek. W uroczystej inauguracji willi z udziałem samego cesarza i jego żony (14 lutego 1860 r.) brał udział m.in. związany z „*L'Artiste*” Théophile Gautier, który napisał na tę okazję wierszowany prolog *La Femme de Diomède*. W Maison pompéienne bywali też: Émile Girardin, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan, Paul de Saint-Victor, Sainte-Beuve. Książę, zmuszony udać się na wygnanie, wystawił swą posiadłość na sprzedaż w roku 1866. Nabyła ją wspomniana grupa inwestorów, w której znaleźli się: sąsiad księcia Napoleona – hrabia de Quinsonas, baron Ferdinand de Lesseps, Arsène Houssaye i markiz Costa de Beauregard. Postanowili oni zachować antyczny charakter domu i urządzić w nim muzeum starożytności wzbogacone o nowe nabytki (przedmioty odkryte w Pompejach, marmury, brązy i obrazy), a także powołać w nim teatr („[...] tak aby uczony, artysta [...] znalazł tam płodny materiał do studiowania starożytności. Będzie to otwarta księga przeszłości. [...] Pałac Pompejański będzie zatem prawdziwą szkołą starożytności zarówno dla umysłu, jak i oczu”; T. GAUTIER, A. HOUSSAYE, Ch. COLIGNY, *Le Palais pompéien de l’avenue Montaigne: étude sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du Prince Napoléon*, Paris, Au Palais Pompéien, 1866, s. 31-32). Promocji tej muzealnej inwestycji służyć miała poświęcona obiektowi entuzjastyczna publikacja Gautiera, Houssaye’a i Coligny’ego, prezentująca ze znanstwem detale

Tak poważna inwestycja w rynek nieruchomości wymagała zaangażowania sporego kapitału, tymczasem od początku lat 60. XIX w. systematycznie rosły też koszty związane z utrzymaniem luksusowej szaty graficznej „L’Artiste”. Wyda się, że zakup Napoleońskiej rezydencji zmusił redaktora Houssaye’a do znacznego powściągnięcia rozmachu pisma, m.in. radykalnej redukcji liczby zamieszczanych w nim grafik. Cenne zestawienie bibliograficzne sporządzone przez Pierre’a Sancheza i Xaviera Seydoux pod koniec XX w.⁴⁹ pozwala skrupulatnie prześledzić ten proces: od końca lat 50. XIX w. „L’Artiste” zamieszczał w kolejnych latach 55 rycin (1858), 64 (1859), 71 (1860), 72 (1861), 69 (1862), 71 (1863), 64 (1864), 68 (1865)⁵⁰, 47 (1866), 40 (1867), 47 (1868)⁵¹, 45 (1869), 31 (1870), 13 (1871), 27 (1872) i tak dalej. Widać wyraźnie, że po apogeum przypadającym na początek lat 60. od roku 1866 liczba publikowanych rycin dramatycznie spadła, by w roku 1867 osiągnąć nawet stan od dekad najniższy (40 prac wobec 97 w roku 1837)⁵². Mimo iż nakład pozostawiono bez zmian (1000 egzemplarzy), to jednak w tym samym czasie (1867) z oszczędności zmniejszono format (do *in*

budowli (zob. tamże). Budynek został udostępniony zwiedzającym podczas Wystawy Powszechnej w 1867 r. Niestety, „użytkowany jako muzeum przez Gautiera i Houssaye’a, szybko popadł w ruinę, dzieląc los willi w Pompejach” (S. HANSELAAR, *La maison pompéienne de Joseph Napoléon par Gustave Boulanger*, L’Histoire par l’Image, mai 2016, <https://histoire-image.org/etudes/maison-pompeienne-joseph-napoleon-gustave-boulanger>; dostęp: 8.01.2025). Znany dziś jedynie z obszernej dokumentacji fotograficznej pałac (zob. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/maison-pompeienne-du-prince-napoleon-18-avenue-montaigne-8eme#infos-principales>; dostęp: 25.11.2024) znacznie ucierpiał już w latach Komuny Paryskiej, a uległ całkowitemu zniszczeniu w 1891 r. (w roku śmierci księcia). Dzieła sztuki, dokumenty, przedmioty, fotografie rozproszone za życia Napoléona-Jérôme’a i po jego śmierci zostały niedawno pokazane na wystawie „Plon-Plon, un Bonaparte rouge et or” w Palais Fesch – Musée des Beaux-Arts w Ajaccio na Korsyce (24 czerwca – 2 października 2023 r.). Zob. <https://www.musee-fesch.com/expositions-passees/plon-plon-un-bonaparte-rouge-et-or-exposition-temporaire-du-24-juin-2-octobre-2023-2-2215674> [dostęp: 8.01.2025].

⁴⁹ Pierre Sanchez i Xavier Seydoux wydali w 1998 r. kompletny (choć niepozbawiony błędów) dwutomowy katalog grafik opublikowanych przez „L’Artiste”. Były to w sumie 3952 tablice wykonane przez 889 różnych rytowników. Zob. P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *Les estampes de „L’Artiste” 1831-1904*, t. 1: 1831-1857, t. 2: 1858-1904, Paris 1998. Ci sami autorzy wydali też podobne katalogi Salonów Paryskich oraz grafik opublikowanych na łamach „Gazette des beaux-arts”, przeglądu „L’Art”. Zob. również: P. SANCHEZ, G. DUGNAT, *Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*, préface de Christian Galantaris, expert en livres anciens, vol. 1-5, Dijon 2001.

⁵⁰ W tym roczniku, w numerze z 1 kwietnia, znalazły się 3 ryciny Bronisława Zaleskiego.

⁵¹ W tym właśnie roku, w numerach z 1 lutego i 1 marca, opublikowano 2 akwaforty Norwida.

⁵² Zjawisko odchodzenia od ryciny pogłębi się jeszcze na początku lat 70. XIX w. i będzie znamienne dla całej fazy schyłkowej pisma, trwającej aż do zamknięcia „L’Artiste” w roku 1904.

octavo)⁵³ – co było „niepodważalnym znakiem, że tekst będzie cieszyć się absolutną wyższością nad obrazem”⁵⁴ – oraz częstotliwość edycji numerów (dwutygodnik stał się miesięcznikiem⁵⁵).

Kontekst historii periodyku pozwala zrozumieć los Norwidowych grafik. Poeta zgłosił się do redakcji „L’Artiste” po prostu nie w czas: w okresie narastającego kryzysu finansowego, tuż przed planowanymi cięciami i przekształceniami, kiedy zapotrzebowanie magazynu na *belles gravures* gwałtownie zmalało. Oszczędności wymuszały dzielenie dostarczonych redakcji materiałów na znacznie mniejsze niż uprzednio partie roczne (co skutkowało przesuwaniem rycin do przyszłorocznych numerów). Nie wiedząc zapewne o tych zawirowaniach organizacyjno-financeowych, nie rozumiał powodu długiego milczenia redaktorów: „[...] czemuż przyjęto – bez protekcji – a czemu teraz muszę *protekcji szukać dla dopełnionej rzeczy*”; DW XII, 469) i brał je za znak zmiany decyzji (odrzużenia jego prac).

Paradoksalnie owe niesprzyjające okoliczności pozwalają jednak docenić zalety Norwidowych akwafort; fakt, że mimo obiektywnych trudności i znacznie surowszej niż wcześniej selekcji grafik (pozostawiano wyłącznie najlepsze) zostały one przyjęte „bez protekcji” i w końcu jednak opublikowane, jest najlepszym potwierdzeniem, że postrzegano je jako wartościowe i prezentujące wysokiego poziomu artystycznego (Delbanse wyraził to zresztą *explicito* w swoim liście do Norwida: „Chętnie przyjmujemy ofertę, którą czyni nam Pan z Pańskich pięknych rycin”⁵⁶).

Autorki *Kalendarza życia i twórczości Cypriana Norwida* przypuszczały, że pobudką, która skłoniła poetę do przekazania akwafort redakcji dwutygodnika „L’Artiste”, był sukces, jaki prace te odniosły na 2^{ème} Exposition des Beaux-Arts de la ville de Nîmes (zob. Kalendarz II, 230, 244)⁵⁷, podczas której były one wystawiane w tamtejszej starożytnej „Świątyni Diany” (I w. n. e.) na

⁵³ Wcześniej był to format *in folio*.

⁵⁴ Objętość numeru stopniowo się jednak (na użytek „słowa”) zwiększała (od 140 do 170 stron w 1872 r.). W tamtym czasie numer „L’Artiste” był sprzedawany za 3 franki.

⁵⁵ Zob. EDWARDS, *La revue „L’Artiste” (1831-1904)*, s. 117. W polskich opracowaniach grafik Norwida podaje się niekiedy błędnie, że „L’Artiste” był tygodnikiem, tymczasem od stycznia 1862 r. do 15 marca 1867 r. czasopismo ukazywało się jako dwutygodnik, a od 1 kwietnia 1867 r. do 1 grudnia 1880 r. – miesięcznik. Ta częstotliwość edycji „L’Artiste” utrzymała się już niemal do końca życia Norwida.

⁵⁶ Zob. J. W. GOMULICKI, *Metryki i objaśnienia*; PWSz IX, 577.

⁵⁷ Norwid otrzymał list (niezachowany) od Augusta Fabre’a (mieszkał w Nîmes) z zawiadomieniem o dobrym przyjęciu jego prac przez „obywateli” i samego autora listu. Zob. List do J. Kuczyńskiej z 10 stycznia 1866 r., DW XII, 427.

terenie Jardins de la Fontaine⁵⁸. Powodzenie prac na wystawie rzeczywiście było najlepszą dla nich rekomendacją, nadto redaktorzy „L’Artiste” wizytowali wszystkie ważne ekspozycje w poszukiwaniu utalentowanych twórców godnych stronic ich prasowego „organu”, z pewnością zwrócili więc uwagę na nazwisko Norwida.

Analiza roczników magazynu pozwala jednak wskazać drugi prawdopodobny bodziec motywujący autora *Sybilli* do nawiązania kontaktu z paryskim przeglądem sztuki. Otóż w roku 1865 pismo to zamieściło w numerze z 1 kwietnia trzy akwaforty przyjaciela Norwida, byłego zesłańca i przyszłego sekretarza Towarzystwa Historyczno-Literackiego (redaktora jego „Rocznika”) oraz dyrektora Biblioteki Polskiej w Paryżu – Bronisława Zaleskiego: *Une kibitka out tente kirghize* (s. 148-149), *Cimetière d’Agaspeyar* (s. 156-157) oraz *Intérieur d’une kibitka* (s. 164-165). Na początku tego roku wspomniane grafiki pokazano na dorocznym paryskim Salonie dzieł sztuki (krytyka artystyczna przyjęła je z aprobatą, co sprawiło zapewne, że i „L’Artiste” chętnie je przyjął), a następnie weszły one do wydanego również w 1865 r. w paryskiej Księgarni Luksemburskiej albumu Zaleskiego *La vie des steppes Kirghizes*⁵⁹, w którym obraz i słowo wzajemnie się uzu-

⁵⁸ Miejsce pierwszej publicznej ekspozycji tych trzech Norwidowych grafik było niezwykle i dla każdego artysty nobilitujące. Poeta nazywał je „jednym z arcydzieł grecko-rzymskich” (DW XII, 427). Budynek tzw. Świątyni Diany (takiej atrybucji budowli nie potwierdzają jednak żadne dane archeologiczne i historyczne) stanowił część sanktuarium skupionego wokół nimfeum i poświęconego Augustowi. Jego podstawowa funkcja pozostaje jednak wciąż przedmiotem dyskusji. Budowla pochodzi niewątpliwie z czasów Augusta, ma jednak bazylikowy kształt, a w średniowieczu w jej wnętrzu mieścił się klasztor. Jest to więc miejsce starożytne, przepojone jednak duchem chrześcijaństwa. „Świątynia” inspirowała wielu artystów, m.in. francuskiego malarza Huberta Roberta, który namalował jej wnętrze w 1789 r. (obraz w zbiorach Luwru).

⁵⁹ O wykształceniu plastycznym i niesłusznie nieco zapomnianych obecnie dokonaniach artystycznych Bronisława Zaleskiego pisali: J. WIERCIŃSKA, *Andriolli świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, Wrocław 1976; W. CABAN, *Z Orenburga do Paryża O potrzebie biografii Bronisława Zaleskiego (1819-1880)*, w: *Materiały III Sympozjum Biografistyki Polonijnej*, Rzym 25-26 września 1998, red. A. Judycka, Z. Judycki, Lublin 1998, s. 3-17; tenże, *Z Orenburga do Paryża. Bronisław Zaleski 1820-1880*, Kielce 2006; J. WOCH, „*La vie des steppes Kirghizes*” Bronisława Zaleskiego, „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe” 2015, nr 3, s. 111-119. Jak podkreśla ostatnia monografistka, działalność artystyczna Zaleskiego na emigracji (w latach 1861-1880) objęła prócz utworów literackich także malarstwo, ryciny i ilustracje. Już na początku lat 50. XIX w., w czasie pobytu na zesłaniu, Zaleski (zaprzyjaźniony tam z równie utalentowanym plastycznie poetą i malarzem ukraińskim Tarasem Szewczenką) wykonał kilkaset rysunków i szkiców, obrazujących życie na stepach Kazachstanu. Po latach wykorzystał je w Paryżu do sporządzenia na ich podstawie 22 akwafort, które weszły w skład wspomnianego, wydanego w 1865 r. na koszt autora w Paryżu albumu *La vie des steppes Kirghizes* (wcześniej ryciny zostały także udostępnione w prenumeracie, w czym pomogli Zaleskiemu: Władysław Mic-

pełniały. Zaleski był więc tym polskim rytownikiem, który jako pierwszy podbił łamy „L'Artiste” – przecierając niejako szlak swoim rodakom – i pierwszy odczuł znaczenie promocji w paryskim magazynie (w postaci lawiny dalszych pomysłów i zdarzeń artystycznych). Jego dokonanie mogło ośmielić i zachęcić Norwida do pójścia w ślady przyjaciela (poeta mógł skorzystać choćby z praktycznych rad Zaleskiego dotyczących skutecznego sposobu nawiązania kontaktu z redakcją). Znamienne, że artystyczne sukcesy Zaleskiego i Norwida zbiegły się niemal w czasie i pozostali oni jedynymi zidentyfikowanymi Polakami, którzy dostąpili zaszczytu publikowania na łamach paryskiej *revue* w ciągu całego jej istnienia (pismo zamieściło w sumie 3952 rycin). W indeksie notującym aż 889 współpracujących z czasopiśmem rytowników i litografów (*Index des artistes graveurs et litographes*) można odnaleźć zaledwie cztery nazwiska polskie bądź polskobrzmiące (w tym dwa to właśnie „Cyprian-Kamil Norwid” i Bronisław Zaleski, pozostałe dwa są niepewne)⁶⁰. Należy nadto podkreślić, że jakkolwiek grafiki obu emigracyjnych twórców doczekały się już właściwej oceny znawców i obrosły w kompetentne komentarze naukowe, to jednak samo osiągnięcie w postaci publikacji na łamach „L'Artiste” nie zostało do tej pory wystarczająco wyeksponowane

kiewicz, Armand Levy i Artur Grotzger). Grafiki te, opatrzone odautorskim komentarzem na temat życia Kirgizów, Kasjaków, flory i fauny Kazachstanu, były największym osiągnięciem artystycznym Zaleskiego i zarazem pierwszą próbą przekazania Europejczykom wiedzy o tym regionie Azji (przez długi czas także jedynym źródłem wiedzy o Kazachstanie na Zachodzie): „Jeszcze żaden człowiek Okcydentu (cywilizowanej Europy) nie zobaczył strony artystycznej tego regionu ani nie nakreślił jego pejzaży” (B. ZALESKI, *La vie des steppes Kirghizes*, Paris 1865, s. 9). Zaleski nawiązał też w latach 60. kontakty z paryską Société des Aquafortistes. Jego ryciny wysoko cenił J.I. Kraszewski, który nazywał nawet siebie uczniem Zaleskiego (zob. B. BOLESŁAWITA, *Rachunki z roku 1866*, Poznań 1867, s. 289).

⁶⁰ W dodatku zaledwie dwa z nich to nazwiska artystów zidentyfikowanych (Cyprian Kamil Norwid i Bronisław Zaleski), w przypadku pozostałych dwóch nie udało się ustalić wszystkich personaliów (imion, dat urodzenia i śmierci), a więc i jednoznacznie potwierdzić ich polskości. Są to: D. Leszczyński (jego akwafortę zamieszczono w numerze z 23 listopada 1845, s. 68-69, sygn. „A. D. LESZCZYŃSKI SCUL.”) oraz A. Orszach (autor drzeworytu opublikowanego w numerze z 15 września 1862 r., sygn. „A. Orszach”). Zob. P. SANCHEZ, X. SEYDOUX, *Index des artistes graveurs et litographes*, s. 501-514. Na kartach „L'Artiste” można odnaleźć jeszcze dwa inne ślady polskie, mianowicie nazwisko L. (dokładne brzmienie imienia nieznane) Ostrowskiego, na podstawie którego pracy została wykonana akwaforta autorstwa François Courboina (zob. tamże, t. 2, s. 455, 523), oraz wzmiankę o znajdującej się w kolekcji Hôtel Lambert litografii Gasparda Gsella podług obrazu Eustache’a Le Sueura *Vénus présente l'Amour à Jupiter* (zob. tamże, t. 1, s. 239; t. 2, s. 527). Niewykluczone, że wśród rytowników, których prace zamieścił „L'Artiste”, a którzy urodzili się już we Francji, byli też jacyś zasymilowani potomkowie polskich emigrantów (może na to wskazywać np. nazwisko urodzonego w Paryżu Williama Juliana-Damazego; zob. tamże, t. 2, s. 476, 508).

i należycie docenione (w przypadku Zaleskiego nawet wymienione⁶¹). Niniejszy szkic ma za zadanie nie tylko to dokonanie uwypuklić, ale i usytuować obu artystów w międzynarodowym gronie najwybitniejszych rytowników epoki, jakich na przestrzeni 70 lat skupił wokół siebie pierwszy europejski przegląd *beaux-arts*. Format większości nazwisk mówi sam za siebie: Louis Léopold Robert, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Auguste Rodin, Alexandre- Gabriel Decamps, Frédéric Bourgeois de Mercey, Auguste Delâtre, bracia Achille i Eugène Devéria, Tony Johannot, Nicolas-Toussaint Charlet, Célestin Nanteuil, Paul Gavarni, Louis Boulanger, Luigi Calamatta, Adolphe Pierre Riffaut, Julien-Léopold Boilly, Saro Cucinotta, Charles Geoffroy, Félix Bracquemond, Charles-François Daubigny, Henri Fantin-Latour, Félicien Rops, Rodolphe Bresdin, Félix Buhot etc.

Norwidowską *Figure de caractère* (*Sybillę*) zamieszczono w numerze lutowym z 1868 r. w sąsiedztwie litografii młodego, uzdolnionego grafika paryskiego Georges'a Bellengera (*Helène Modriewska. Comédienne de Cracovie*), akwafor ty *Notre-Dame de Paris* barbizończyka Leona Jacqué'a, „arcydzielka” *La Charité* autorstwa związanego również z barbizończykami, cenionego malarza romantycznego Narcisse'a Díaza oraz akwafor ty XVIII-wiecznego mistrza François Bouchera (*L'éventail*). Zwraca uwagę polski kontekst tej Norwidowskiej pracy, mianowicie obecność portretu Heleny Modrzejewskiej, poświęconego jej sonetu (*M^{me} Hélène Modrzejewska*) i relacji z teatru krakowskiego, w której króluje ta polska aktorka⁶². Lutowy numer „L'Artiste” promował zatem równocześnie dwoje polskich artystów – Modrzejewską i Norwida.

Z kolei *Le Prisonnier* ukazał się w numerze marcowym (1868) obok akwafor ty Adriena-Jeana Nargeota, przedstawiającej portret Prospera Mériméego, anonimowej akwafor ty *La Diane* (z galerii Arsène'a Houssaye'a), sporządzonej podług obrazu mistrza francuskiego renesansu Jeana Cousina, oraz ryciny *Le sacrifice* Alexandre'a Chaponniera (ucznia Bouchera). Za każdym razem prace Norwida znajdowały się więc w doborowym towarzystwie, splendoru dodawał im zwłaszcza kontekst dzieł starych mistrzów. Mimo iż redaktorowi naczelnemu zarzucano niekiedy parweniuszostwo, brak gustu, wprowadzanie falsyfikatów sta-

⁶¹ Dostrzeżono jedynie pochwalne artykuły na temat albumu Zaleskiego w „Journal des débats politiques et littéraires” oraz w „Revue des deux mondes”. Zob. J. WOCH, „*La vie des steppes Kirghizes*” Bronisława Zaleskiego, s. 114.

⁶² Mowa o tekście *Voyage d'un curieux. Tableaux et figures* podpisanym „Lord Pilgrim”. Pod tym pseudonimem ukrywał się zapewne Aleksander Przeździecki (choć posługiwał się nim także Arsène Houssaye). Zob. A. JĘDRZEJCZYK, *Donia Sol, Lord Pilgrim i Aleksander hrabia Przeździecki. Prawda, zmyślenia, zagadki*, w: *Helena Modrzejewska. Materiały do badań nad życiem i twórczością aktora II połowy XIX i początków XX wieku*, Kraków 2022, s. 189-220.

rych rycin do obiegu oraz komercyjny stosunek do sztuki⁶³, a poziom artystyczny rycin publikowanych w „L’Artiste” był oczywiście zróżnicowany – obok prac mistrzowskich i wybitnych, pojawiały się także po prostu dobre), to nie ulega wątpliwości, że redakcji pisma udało się skupić elitę XIX-wiecznych artystów sztycharzy i wyłonić ryciny wartościowe oraz ciekawe. Niektóre z nich trafiały – drogą donacji albo zakupu do prywatnych zbiorów Houssaye’a (po jego śmierci owa galeria dzieł sztuki: obrazów, rycin, pastelów, rysunków, miniatur, rzeźb i innych obiektów artystycznych trafiła na aukcję w Hôtel Drouot 22-23 maja 1896 r.⁶⁴).

Wraz z Norwidowską *Sybillą* (*Figure de caractère*) „L’Artiste” z soboty 1 lutego 1868 r. zamieścił też krótką, ale bardzo pochlebną recenzję twórczości plastycznej polskiego autora:

M. Norwid est un aquafortiste qui a étudié aux grandes écoles d’Albert Dürer et de Rembrandt. Non seulement il aime le dessin, mais il se passionne pour l’expression – quelquefois jusqu’à la caricature – comme un autre grand maître, Léonard da Vinci, qui ne disait pas comme M. Louis Veullot: „les vils crayons de la caricature...”, absolument come ce vers dans la tragédie de Ponsard: „nous disions donc que cet affreux Voltaire...”⁶⁵.

[Pan Norwid jest akwafortystą, który studiował w wielkich szkołach Albrechta Dürera i Rembrandta. Nie tylko kocha rysunek, ale pasjonuje go ekspresja – niekiedy posunięta aż do karykatury – podobnie jak innego wielkiego mistrza, Leonarda da Vinci, który nie mówił jak pan Louis Veullot: „wstrętne ołówki karykatury...”, zupełnie tak, jak w owym wierszu z tragedii Ronsarda: „mówiliśmy więc, że ten okropny Voltaire...” – tłum. R.G.-S.]

Mimo iż pod krótkimi notkami o rycinach widnieje w numerze zapis: „Le directeur: Charles Coligny” (był on zapewne szefem działu grafik), to jednak charakter i styl recenzji Norwidowskiej *Sybilli* zdają się zdradzać pióro samego Arsène’a Houssaye’a, współautora zbioru rozpraw o „bogach i półbogach malarstwa” (w tym szczególnie cenionych przez niego: Leonardzie da Vincim i Rem-

⁶³ Takie zarzuty pod adresem Houssaye’a formułowali bracia Goncourtowie. Zob. S. CHAMPEAU, *Arsène Houssaye dans le „Journal” des Goncourt*, <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=624&file=1> [dostęp: 5.12.2024].

⁶⁴ Zob. *Galerie de tableaux anciens et quelques modernes, pastels, dessins, miniatures, sculptures, objets d’art [de la collection Arsène Houssaye]*, catalogue de vente s’étant tenue les 22 et 23 mai 1896 à l’Hôtel Drouot, préface de Jules Claretie, Paris 1896; *Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, pastels par Andriessens, Van Artois, E. de Beaumont [et al.] provenant de la collection Arsène Houssaye*, [expert] Jules-Eugène Féral, Paris 1905. Za życia Houssaye handlował dziełami sztuki, pisali o tym w swym *Dzienniku* Goncourtowie. Zob. CHAMPEAU, *Arsène Houssaye dans le „Journal” des Goncourt*.

⁶⁵ „L’Artiste”, 1^{er} février 1868, s. 394.

brandcie)⁶⁶, byłego dyrektora Comédie-Française, który wystawiał (i znał na pamięć) sztuki François Ponsarda, wreszcie – krytyka żywo zainteresowanego karykaturą⁶⁷. W szkicu o twórczości Leonarda eksponował on właśnie mało zauważaną i docenianą skłonność tego genialnego artysty do ujęć groteskowych. Podziwiał jego „niesamowitą siłę kpiny” i mistrzostwo w deformacji:

Kto by pomyślał, że ten piękny Leonardo, tak elegancki, tak szlachetny, tak wybitny, tak wykwintny, posiadał w najwyższym stopniu dar karykatury? W tym gatunku, jak w każdym innym, doskonałość osiągnął już za pierwszym podejściem. Z jaką siłą komizmu, z jaką mistrzowską drwiną, z jaką groteskową mocą odkrywa osobliwe piętno, charakterystyczny detal, nadmierny bok, władczy tik każdej fizjonomii! Jak wydobywa z każdego człowieka potwora i jak pociągnięciem ołówka, niczym pociągnięciem pazura, odrywa twarz, odsłaniając ukrytą pod nią maskę! Pokazuje namiętności, występki, szaleństwa, ośmiesza je do granic możliwości i sprawia, że wyróżniają się one z powodu jakiejś niezwyklej anatomicznej przesady. Jego karykatury, które zbierał w notatniku na ulicach Mediolanu lub które gryzmołił z pamięci na marginesach swoich rękopisów, zebrał i wyrył Carlo Giuseppe Gerli: mają one dziwaczny i pompatyczny charakter, coś w rodzaju strasznej jowialności [...]. [...]

Wydaje się, że artysta chciał dać swego rodzaju kurs teratologii [nauki zajmującej się badaniem potworności – przyp. R.G.-S.] rozumianej w szerokim znaczeniu Geoffroya de Saint-Hilaire’a, udowodnić piękno poprzez brzydotę, normę poprzez zaburzenie. Karykatura, tak jak zrozumieli ją współcześni, nie ma nic wspólnego z tymi rysunkami, w których fantazja ma zawsze za punkt wyjścia najgłębszą wiedzę naukową i które są w pewnym sensie anatomiczną arabeską wykorzystującą mięśnie zamiast roślinnych splotów. Te [karykatury Leonarda – przyp. R.G.-S.] są grami Tytanów, w które – mimo całej swej wartości – nie będą umieli grać ani Hogarth, ani Cruikshank, ani Gavarni, ani Daumier, bo da Vinci jest równie niezwykle w tych szkicach wykonanych lwim pazurem zamoczoną w wodzie, jak w swoich najbardziej skończonych obrazach⁶⁸.

⁶⁶ Mowa o książce: A. HOUSSAYE, T. GAUTIER, P.-J. DE SAINT VICTOR, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*. W opracowaniu tym Leonardo znalazł się na pierwszym miejscu, a kolejno za nim tacy malarze, jak: Fra Angelico, Hans Memling (Hemling), Rafael, Correggio, Michał Anioł, Giorgione, Tycjan, Paolo Veronese, Hans Holbein, Rubens, Antoon van Dyck, Rembrandt, Diego Velasquez, Bartolomé Murillo, Nicolas Poussin, Le Sueur, Jacques Louis David, Pierre-Paul Prud’hon, Delacroix, Reynolds, William Hogarth. W latach 1863-1865 Houssaye opublikował na łamach „L’Artiste” cykl artykułów poświęconych Leonardowi da Vinci. Stały się one później podstawą zwartego wydawnictwa: *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris 1869.

⁶⁷ Houssaye pasjonował się między innymi twórczością XVII-wiecznego francuskiego rysownika i grafika manierystycznego, mistrza światłocienia i karykatury, Jacques’a Callota, któremu poświęcił artykuł w „Revue de deux mondes” (zob. A. HOUSSAYE, *Jacques Callot*, „Revue des deux mondes” 1842, 4ème série, t. 31, s. 939-971). Zob. też: C. GUINAND, *Roman et caricature au XIX^e siècle. Poétiques réalistes entre „Illusions perdues” et „Éducation sentimentale”*, „Histoire des idées et critique littéraire”, vol. 512, Genève 2020.

⁶⁸ A. HOUSSAYE, T. GAUTIER, P.-J. DE SAINT VICTOR, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, The Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/62753/pg62753-images.htm>

Podkreślona przez recenzenta ekspresja, wyróżniająca przekazane do „L’Artiste” Norwidowe *figures de caractère*, przywodząca mu na myśl śmiałość ujęć karykaturalnych i dynamikę światłocienia największych mistrzów, była zapewne głównym powodem, dla którego redaktor pisma przyjął prace poety (i z nieukrywanym entuzjazmem się o nich wypowiedział – on bądź jego bliski współpracownik). Cechy te najwyraźniej go pociągały, lokowały się bowiem blisko praktyki podziwianych przez niego *vieux maîtres* i zarazem wyróżniały sztukę nowocześnie (notabene sam Houssaye był „bohaterem” wielu świetnych karykatur)⁶⁹.

Komentarz do zamieszczonej w marcowym numerze (1 marca 1868 r.) akwaforty *Le prisonier* (*Sforza w więzieniu*)⁷⁰ był równie przychylny (być może krył się za nim ponownie Houssaye) i jeszcze raz wskazywał na związek techniki i stylu Norwida ze szkołą rytowniczą Dürera:

Est-ce Sforza enchainé par Louis XII? Est-ce quelque seigneur d’outre-Rhin dont on envoie le bourg? Qu’importe. Ce qu’il faut étudier ici, c’est le caractère des vieilles écoles allemandes que domine Albert Dürer.

[Czy to Sforza skuty w łańcuchy przez Ludwika XII? Czy też jakiś wielki pan spoza Renu, któremu pozazdroszczono posiadłości? Co to za różnica. Tym, co tu należy zgłębiać, jest wpływ dawnych szkół niemieckich, w których dominował Albert Dürer – tłum. R.G.-S.]

l#HEMLING [dostęp: 7.12.2024]. Houssaye zauważał również „wrodzoną skłonność do karykatury” i „satyrycznej werwy” u Hogartha.

⁶⁹ Norwid przypisywał swój sukces po prostu poziomowi artystycznemu swych grafik, o wszystkich trzech zaproponowanych redakcji „L’Artiste” pisał do Zofii Węgierskiej: „Trzy te rzeczy mają równe, ale lepszych w swym rodzaju nie mają, i dlatego zapewne były przyjęte”. List do Z. Węgierskiej, DW XIII, 255).

⁷⁰ Nigdy nie ukazała się natomiast w „L’Artiste” *Pythia* Norwida (poeta spodziewał się, że nastąpi to w kwietniu 1868 r.). Zob. E. CHLEBOWSKA, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. 5, s. 528-530 (nr inw. 1120). Mieczysław Geniusz przekazał jeszcze w roku 1871 Zenonowi Przesmyckiemu (List M. Geniusza do Z. Przesmyckiego, rkps BN I 6319, k. 111), że „L’Artiste” zamieścił sztych Norwida *Rembrandt i Fidiasz*, jednak była to informacja błędna (podobnie jak wiele innych nieścisłości w relacji Geniusza). Zob. Kalendarz II, 507. Ryciny sporządzane na podstawie dzieł podziwianego przez Houssaye’a Rembrandta, w tym jego autoportretów i portretu jego żony Saskii, pojawiały się na łamach „L’Artiste”, ich autorami byli jednak inni artyści. Norwid nie posiadał nawet odbitek swoich prac, nie mógł więc ich spieniężyć lub komuś подарować, w 1872 r. pisał do Bronisława Zaleskiego: „Ja tak dalece nic nie mam, że tę, co Francuzi nazwali *Le Prisonnier* (1 mars 1868: „L’ARTISE” – revue du XIX siècle) i która dziś jest na całym świecie, muszę sobie kupić w Redakcji, bo u mnie jej nie ma; zaś *Sybilli* publikowanej tamże (1 février 1868) mam tylko korektę” (PWsz IX, 512).

Ton obu recenzji i prestiż pisma pozwalają zrozumieć, dlaczego Norwid podkreślał doniosłość tego wydarzenia w swojej karierze artystycznej (postrzegał je nawet jako przełomowe, potwierdzające jego pozycję) i z dumą donosił o nim kilku swoim korespondentom (Rautenstrauchowej, Nabelakowi, Kuczyńskiej, Cieszkowskiemu, Kleczkowskiemu, Zaleskiemu):

Proszę ks. Romualda, aby dla Pani raczył polecić kupić N-o courant du Février de „L’Artiste” (d’Arsène Houssaye).

Tam jest moja „Sybilla” – czemu ona tylko, że nie 3 inne?? – nie wiem.

Ale co godne jest uwagi, to że nigdy mię rodacy tak nie zreceptowali.

Oto recepta moich dzieł sztuki:

Un peu de Leonardo da Vinci.

Un peu de Rembrandt.

Un peu d’Albert Dürer.

Un ultramontain.

Un Voltaire!...

Prawda, że Rembrandta, da Vinci i Dürera dość studiowałem, i że mam zaszczyt być katolikiem – ale Voltaire???

(List do Ł. Rautenstrauchowej; DW XIII, 188⁷¹);

[...] gdyby Ci się podobało w pierwszym lepszym *cabinet de lecture* zażądać tomu lutowego i marcowego de „L’Artiste” (revue d’Arsène Houssaye, Rédaction dans la *Maison Pompienne* – bo redakcja ten dom kupiła). [...] w lutowym jest moja „Sybilla” komp.-rys.-ryta przeze mnie; w marcowym głowa „Sforzy w więzieniu” – dalej zapewne będzie moja „Pytho-nissa” – rzeczy te już są znane we wszystkich stolicach Europy i Ameryki.

Dobrze, aby z paru rodaków spojrzęło na nie. [...]

Krytyka francuska odnosi mój rysunek i mój styl do Alberta Dürera i do Leonarda da Vinci.

(List do L. Nabelaka, DW XIII, 195);

[...] kompozycje moje, które Pani raz widziała u mnie, ryte na miedzi przeze mnie, zostały opublikowane we Francji, Niemczech, Włoszech i Ameryce. – Krytyka francuska odnosi moje rysunki do *Alberta Dürera*, *Rembrandta* i do *Leonarda da Vinci*. Po pierwszy raz zobaczyłem nazwisko polskie (moje) w jednym wierszu drukowane z powyższymi wielkimi imionami.

(List do J. Kuczyńskiej, DW XIII, 257).

Najbardziej kompetentnym partnerem do rozmowy o tym wydarzeniu był jednak Bronisław Zaleski. List do przyjaciela świadczy o tym, że Norwid miał świadomość doniosłości pojawienia się jego grafik w „L’Artiste” dla narodowej kultury i sztuki:

⁷¹ W liście do niej Norwid przetransponował recenzję na epigramatyczny wierszyk *Un peu de Leonardo...* ([*Recepta moich dzieł sztuki*], PWSz II, 184).

Mniejsza o to, czy moje *akwaforty* – co? Ci do tego – ale – są to prace Polaka, którego utwory krytyka Francuzów (nie znanych przezeń osobiście) odnosi do *Alberta Dürera* i *Leonarda da Vinci*...

Wyznam Ci, że dobrze robi – tak być powinno.

Szczególniejsza! że wszyscy Włosi, Amerykanie etc.... zawsze odnoszą te rysunki do starych mistrzów...

(List do B. Zaleskiego, DW XIII, 220).

Pewną emfazą naznaczone są jednak słowa poety o podbiciu całej publiczności europejskiej i amerykańskiej dzięki wspomnianej publikacji („rzeczy te już są znane we wszystkich stolicach Europy i Ameryki”; DW XIII, 195; „kompozycje moje, które Pani raz widziała u mnie, ryte na miedzi przeze mnie, zostały opublikowane we Francji, Niemczech, Włoszech i Ameryce”; DW XIII, 257). Rzeczywiście pismo cieszyło się renomą i trafiało do wszystkich wykształconych środowisk w wymienionych krajach, także za Ocean, ale po pierwsze, nakład nie był zbyt duży (tylko 1000 egzemplarzy, choć należałoby to jeszcze przemnożyć razy kilka, ponieważ czytało je całe towarzystwo w salonach i grupy bohemy, a nie pojedyncze osoby, nie była to jednak publiczność milionowa), po drugie, nie docierało ono jednak wszędzie, na przykład Kraszewski na próżno szukał go w czytelnich i bibliotekach drezdeńskich („Artiste”, w którym Norwid pisze, w całym Dreźnie nie ma i ja go nie znam, musiałbym kupić”⁷²; rkps Bibl. Czart., ew. 1621).

Mimo to nie ulega wątpliwości, że ukazanie się grafik w „L’Artiste” była wymarzoną formą promocji artysty i popularyzacji jego nazwiska we Francji i za granicą. Na owoce tego sukcesu nie trzeba było zresztą długo czekać: zaledwie dwa miesiące po ukazaniu się akwaforty *Le Prisonnier* przed Norwidem otworzyły się drzwi wiosennego Salonu Paryskiego (1868), na którym wystawiono kolejną pracę poety: akwafortę *Le Musicien inutile* (w Palais des Champs Elysées)⁷³. Pokłosem publikacji w „L’Artiste” było też zaproszenie artysty (w czerwcu tego samego roku) na Zgromadzenie Ogólne paryskiej Société Artistique w Palais de l’Industrie, a następnie przyjęcie go (1869) w poczet członków prestiżowego francuskiego stowarzyszenia: Association des artistes peintres, sculpteurs,

⁷² W odpowiedzi na te słowa Kraszewskiego Norwid napisał do Zaleskiego: „Jeżeli nie ma „L’Artiste” février et mars 1868 w Dreźnie, to jest w Lipsku, a jeżeli trzeba kupić, to najlepiej kupić – ni[e] straci się na tym – – można kupić” (DW XIII, 240).

⁷³ Wystawa czynna była od 1 maja do 20 czerwca 1868 r. Wcześniej, pod koniec kwietnia, Norwid – jak każdy artysta, którego prace miały być wystawione – otrzymał stałą kartę wejścia na Salon Paryski. Zob. Kalendarz II, 342-343.

architectes, graveurs, dessinateurs barona Isidore’a Taylora⁷⁴. Ten cykl pomyslnych zdarzeń ugruntował i trwale określił pozycję Norwida w międzynarodowym świecie artystycznym; poeta wielokrotnie powoływał się na wspomniane dowody uznania ze strony francuskich autorytetów i środowisk opiniotwórczych, zarówno w swojej korespondencji, jak i w [*Autobiografii artystycznej*]. Do dziś fakty te pozostają ważnymi wyznacznikami miejsca autora *Vade-mecum* na XIX-wiecznym parnasia.

Osiągnięcie było zatem bezsporne, niemal bezprecedensowe, z pewnością zasługiwało na docenienie przez rodaków. Krajowe echa tego wydarzenia były jednak – niestety – jak zwykle sporadyczne i mało zadowalające⁷⁵. Oczekiwaniom spragnionego uznania polskiej publiczności Norwida nie uczynił na pewno zaśladość pojedynczy i nieprofesjonalny felieton Bolesławity (J.I. Kraszewskiego) w „Dzienniku Poznańskim”:

Nie można się dziwić popędowi do sztuki naszych wygnańców; jest to język – który przynajmniej wszyscy rozumieją – mowa wspólna ludziom – na tym polu można dać się poznać, pojąć i spróbować, czy was nie ocenia, *quoique Polonais* [fr. ‘choć jesteście Polakami’ – przyp. R.G.-S.]. Kogo potrzeba tworzenia dla szerokiego koła ludzi opanuje, ten musi, jak Le-

⁷⁴ Stowarzyszenie to działało od 1844 r. Jego członkami byli m.in.: Jean Pierre David, Ary Scheffer, Paul Delaroche, Camille Corot, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Celem organizacji było wspieranie artystów pogrążonych w ubóstwie, dotkniętych kalectwem i różnymi wypadkami losowymi oraz wypłacanie rent starcom (w wyjątkowych sytuacjach także udzielanie pomocy sierotom i wdowom po artystach). Również w tej instytucji grono Polaków było szczupłe, reprezentowali je (prócz Norwida) Tadeusz Gorecki i Leon Mniszech. Do paryskiego „Towarzystwa Zjednoczonych-Artystów” (*Autobiografia artystyczna*, PWSz VI, 557) Norwid zapisał się, wnosząc statutową sześćiofrankową roczną składkę. Był jego członkiem czynnym w latach 1869-1876, jednak już od roku 1873 nie był w stanie dokonywać nawet tych drobnych wpłat na rzecz stowarzyszenia. W czasie Komuny Paryskiej otrzymał jakieś drobne wsparcie finansowe od Association (zob. DW XIII, 507). Zob. B. BIELA, *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, dessinateurs barona Taylora*, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 131-136.

⁷⁵ Pojawienie się polskiego nazwiska w „L’Artiste” zauważył jako pierwszy (w numerze z 1 kwietnia 1868 r.) anonimowy korespondent „Dziennika Poznańskiego”: „Znane w artystycznym świecie pismo miesięczne »L’Artiste«, najstarsza podobno publikacja tego rodzaju w Europie, zamieszcza w zeszycie lutowym r. b. rysunek i miedzioryt *Sybillę* kompozycji i wykonania poety Cypriana Norwida, który, pogardziwszy publicznością polską, dla której, zdaniem jego, pisać nie można i nie warto na serio, oddał się zupełnie sztukom pięknym. Również w marcowym poszycie jest tegoż autora *Le prisonier*. Jest to głowa Sforzy uwięzionej, komp[ozycja], rys[unek] i ryt[owane] przez Cypriana Norwida. [...] pana Norwida kompozycje, [...] krytyka do Alberta Dürera i Leonarda da Vinci, jak nam donoszą, odnosi [...]”. „Dziennik Poznański” 1868, nr 76, s. 3.

nartowicz, zostać rzeźbiarzem... jak Cyprian Norwid – akwafortystą, malarzem... szczęśliwy jeszcze, jeśli się z robotą dociśnie, aby go postrzeżono w tłumie⁷⁶.

Słowa o „dociskaniu się z robotą” i o profesji akwafortysty⁷⁷ głęboko uraziły dumę Norwida, czemu dał wyraz w liście do Bronisława Zaleskiego:

Zamiast cieszyć się, że przecie jakie imię polskie przy wielkich tradycjach stoi – to oni wszystko obrudzą i zaszkodzą. [...]

[...] *podszczuwają* mimochodem i do reszty trują ospane sumienie ogółu [...]. [...]

Nie wiedzą, co? mają – nie wiedzą, jak gadać w rzeczach Sztuki – *nie znają warunków tworzenia*. Jak ekonomiści z parobkami, tak z każdą pracą, bo są *próżniaki*, to jest: *nie-oryginalni* (tylko albowiem *oryginalność jest pracą*).

Nie umieją i kupować, bo nie znają prawd: na dziele sztuki mądrze nabytym nikt nigdy nie stracił – bo artysta rośnie i ono 2 razy tyleż warte; bo artysta umiera i dzieło warte dziesięć razy tyle. Zamiast prawdy te badać i znać – umieją *beczeć* i *szkodzić*...

(List do B. Zaleskiego, DW XIII, 253).

Poeta posłał też pełne uniesienia sprostowanie do poznańskiego pisma:

[...] Cyprian Norwid nie został wcale akwafortystą, ale ROBI SVOJE WŁASNE KOMPOZYCJE RYLCEM, bo lepiej od niego nikt mu ich nie potrafiłby zrobić.

»DOCISKAĆ« się nigdzie nie potrzebuje, albowiem Ekspozycja na Polach Elizejskich w Paryżu, mieście dwu-milionowym, daje mu miejsce szerokie, zważywszy, iż dwa miliony jest pół Królestwa Kongresowego Polskiego – a jeżeli Francuzi zwą Cypriana Norwida akwafortystą, to przynajmniej na tejże karcie i w tym samymże wierszu, w którym mówią o nim, spominają o Albercie Dürerze, o Leonardzie da Vinci i o Rembrandcie.

Nigdy rodacy nie byli tyleż grzeczni dla Norwida – niechże przynajmniej nie fałszują rodaki tego, co cudzoziemcy cenią i poważają!!

⁷⁶ B. BOLESŁAWITA (J.I. KRASZEWSKI), *Ze świata*, „Dziennik Poznański” 1868, nr 235, s. 1-2. Mimo niezdarności tej recenzji Norwid podsunął wówczas Kraszewskiemu (przez B. Zaleskiego, zob. DW XIII, 228-231) pomysł stworzenia i wydania albumu rycin artystów polskich („Myśl Norwida jest bardzo dobra, ale czy ja bym wykonać ją potrafił?” [...] wydać bym albumu nie potrafił i zagospodarować nim. [...] będę mówił o tym z Żupańskim. Jeśli go namówię, zrobimy!” (List J.I. Kraszewskiego od B. Zaleskiego, 27 września 1868 r., rkps Bibl. Czartoryskich, ew. 1621; *Metryki i objaśnienia*, PWSz, IX 613; zob. też Kalendarz II, 352). Cenna inicjatywa poety jednak przepadła, choć rytownictwem parą się zarówno Norwid z Zaleskim, jak i Kraszewski. Projektowany przez Norwida album byłby dziś bardzo wartościowym i unikalnym wydawnictwem („uchowałby dla społeczeństwa polskiego rzeczy, których się potem nie doszukują nigdzie zbiory biblioteczne, albo Polacy nigdy ich mieć nie będą!”; DW XIII, 231), które bez wątpienia ocaliłoby wiele prac i nazwisk artystów polskich, dając nam unikalny wgląd w stan tej dziedziny sztuki w rodzimym środowisku artystycznym w XIX stuleciu.

⁷⁷ Oburzenie Norwida wynikało w fakcie, że określenie to oznaczało wówczas artystę, który tworzył przede wszystkim graficzne kopie cudzych dzieł. Podkreślał więc w sprostowaniu, że „robi własne kompozycje akwafortą”, a ponadto pracuje w wielu (nie: jednej) dziedzinach sztuki.

Patrz „L'Artiste” *du février, du mars de 1868*. [...]

Cyprian Norwid [...]. Jest rzeźbiarzem, malarzem, sztycharzem swoich dzieł... to się nazywało przez sześćset lat i nazywa się: być sztukmistrzem.

(*Korespondencja i sprostowanie „Dziennik Poznański”*,
wtorek, 13 października 1868, PWsz VI, 605)⁷⁸.

Sprostowanie to nie zamyka ciekawego tematu związków Norwida z redakcją „L'Artiste”. Wzmianka w liście do Bronisława Zaleskiego z roku 1872 („*Le Prisonnier* [...] muszę sobie kupić w Redakcji”; PWsz IX, 512) może wskazywać na to, że poeta bywał jeszcze później u redaktora Houssaye’a. Autorki kalendarza norwidowskiego domniemywały, że ze środowiska „L'Artiste” mogła też pochodzić inspiracja do napisania *Zarysu historii karykatury*, którego rękopis (dziś zaginiony) przesłał Norwid wraz z listem Wojciechowi Gersonowi do Warszawy w roku 1876 (zob. PWsz X, 82-83; Kalendarz II, 629-630). Temat ten pozostawał – jak już wspomniano – przedmiotem zainteresowania Houssaye’a, jak również innych krytyków związanych z pismem (w latach 1865-1885 ukazywały się w Paryżu kolejne tomy *Histoire generale de la caricature* publicysty „L'Artiste” – Julesa-François-Félixusa Hussona, zwanego Champfleurem⁷⁹).

Najciekawszy jest jednak ostatni epizod tej historii, mianowicie enigmatyczne losy ofiarowanej w roku 1882 przez Houssaye’a do Musée des Beaux Arts w Béziers akwareli Norwida *Enfant endormie*⁸⁰. Okoliczności, w jakich trafiła ona w ręce redaktora „L'Artiste”, nie są znane, próżno szukać jakichkolwiek wskazówek w zachowanej korespondencji poety. Edyta Chlebowska przypuszcza, że „starając się o zamieszczenie w tygodniku swych grafik, [Norwid – przyp. R.G.-S.] mógł ofiarować mu inne wykonane przez siebie prace plastyczne”⁸¹. Gdyby jednak uczynił to w latach 60. XIX w., to zapewne wspomniałby o tym w listach,

⁷⁸ Argumenty Norwida nie docierały jednak do Kraszewskiego. Jeszcze w 1869 r. uparcie interpretował on Norwidowe paranie się sztuką („Norwid kaprysi i – maluje, rzeźbi, wyżera na miedzi – odbierając mnogie oklaski od Francuzów”) jako rozpaczliwą, wygnańczą i samotniczą próbę „podzielenia się duchem ze światem szerszym, gdy swój świat nie słucha i nie patrzy” (B. BOLESŁAWITA, *Rachunki. Z roku 1868*, Poznań 1869, s. 828). Nie umiał dostrzec w nim „sztukmistrza”, artysty wszechstronnego, docenianego przez krytykę i publiczność francuską, reprezentującego poziom europejski i światowy.

⁷⁹ Na tę wydawniczą serię składały się: *Histoire de la caricature antique; Histoire de la caricature au Moyen Age et sous la Renaissance; Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue: Louis XIII à Louis XVI; Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration; Histoire de la caricature moderne*. W roku 1888 wydał on jeszcze *Le musée secret de la caricature*.

⁸⁰ Zob. E. CHLEBOWSKA, „*Enfant endormie*”, „*Studia Norwidiana*” 19: 2001, s. 137-139, oraz Kalendarz II, 771.

⁸¹ Taż, „*Enfant endormie*”, s. 139.

w których komentował swe ówczesne publikacje w paryskim periodyku, może zatem akwreła znalazła się w posiadaniu Houssaye’a później, w latach 70. lub 80., gdy poeta zawarł z redaktorem jakąś bliższą znajomość? Na razie trudno odpowiedzieć na to pytanie.

Trochę więcej wiadomo natomiast na temat związków Houssaye’a ze wspomnianym muzeum. W roku 1857 został on inspektorem muzeów prowincjonalnych, a dwa lata później powołano placówkę w Béziers, ufundowaną przez Société archéologique, scientifique et littéraire. Na liście donatorów i fundatorów tej instytucji znalazł się między innymi redaktor „L’Artiste”: przekazał jej sześć rysunków i trzy grafiki⁸². Zapewne wspierał ją także w kolejnych latach i dekadach. Musiał być przekonany o wartości pracy Norwida, skoro obdarzył nią muzeum, w którym znajdowały się prace Giotta, Guercina, Tycjana i przedmioty z kolekcji Campany. Być może zasłonę tajemnicy uchyliłyby wnikliwsze badania archiwów francuskich i tego, co pozostało w nich po redaktorze Houssaye’u.

BIBLIOGRAFIA

- BELLIER DE LA CHAVIGNERIE É., AUVRAY L., *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, Paris 1882.
- BÉNÉZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, vol. 1-3, Paris 1911-1923.
- BÉRALDI H., *Les graveurs du XIX^e siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 1-12, Paris 1885-1892.
- BOLESŁAWITA B. (Kraszewski J.I.), *Ze świata*, „Dziennik Poznański” 1868, nr 235, s. 1-2.
- BOLESŁAWITA B. (Kraszewski J.I.), *Rachunki. Z roku 1868*, Poznań 1869.
- Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, pastels par Andriessens, Van Artois, E. de Beaumont [et al.] provenant de la collection Arsène Houssaye*, [expert] Jules-Eugène Féral, Paris 1905.
- CHLEBOWSKA E., Cyprian Norwid. *Katalog prac plastycznych*, t. 5: *Prace luźne 3*, Lublin 2020.
- CHLEBOWSKA E., „Enfant endormie”, „Studia Norwidiana” 19: 2001, s. 137-145.
- DAMIRON S., *Une grande revue d'art «L'Artiste». Son rôle dans le Mouvement artistique au XIX^e siècle, ses illustrations. Hors Texte, Répertoire analytique, 1831-1856*. Thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Paris, Paris 1946.
- EDWARDS P.J., *La revue „L'Artiste” (1831-1904). Notice bibliographique*, „Romantisme” 1990, nr 67: *Avatars de l'artiste*, s. 111-118.

⁸² Zob. *Le Musée de Béziers est une création récente*, s. XIII, <https://www.furet.com/media/pdf/feuilletage/9/7/8/2/3/2/9/7/9782329791036.pdf> [dostęp: 7.12.2024].

- EDWARDS P.J., *Théophile Gautier, rédacteur en chef de „L'Artiste”*, w: *Théophile Gautier: l'art et l'artiste*. Actes du colloque international. Montpellier, Université Paul-Valéry, septembre 1982. Complément du No. 4 du „Bulletin de la Société Théophile Gautier”, t. 2, Montpellier 1983, s. 257-268.
- Galerie de tableaux anciens et quelques modernes, pastels, dessins, miniatures, sculptures, objets d'art [de la collection Arsène Houssaye]*, catalogue de vente s'étant tenue les 22 et 23 mai 1896 à l'Hôtel Drouot, préface de Jules Claretie, Paris 1896.
- GAUTIER T., HOUSSAYE A., COLIGNY CH., *Le Palais pompéien de l'avenue Montaigne: étude sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du Prince Napoléon*, Paris 1866.
- GOETZ A., „*L'Artiste*”, *une revue de combat des années romantiques (1831-1848)*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université de Paris IV-Sorbonne, Paris 1998.
- HOUSSAYE A., GAUTIER T., SAINT-VICTOR P. (de), *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, illustr. par L. Calamatta, Paris 1864.
- HOUSSAYE A., *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris 1869.
- JANIN J., *Être artiste*, „*L'Artiste*”, 6 février 1831, s. 9-12.
- LEMAITRE E., *Arsène Houssaye: notes, souvenirs, bibliographie*, Reims 1897.
- MELBECHOWSKA-LUTY A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- MIRECOURT E. (de), *Arsène Houssaye*, Paris 1855.
- MOREIRA DE MELLO C., „*L'Artiste*” (1831-1838): *l'artiste, les Salons et la critique d'art*, w: *Romantismes, l'esthétique en acte*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Nanterre 2009, s. 199-211.
- SANCHEZ P., SEYDOUX X., *Les estampes de „L'Artiste” 1831-1904*, t. 1-2, Paris 1998.
- SANCHEZ P., DUGNAT G., *Dictionnaire des graveurs, illustrateurs et affichistes français et étrangers (1673-1950)*, préface de Christian Galantaris, expert en livres anciens, vol. 1-5, Dijon 2001.
- WĘGIERSKA Z., *Kronika paryska, literacka, naukowa i artystyczna*, t. 3, „Biblioteka Warszawska” 1869, s. 102-121.
- WIDACKA H., *Grafika Cypriana Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 3-4: 1985-1986, s. 153-180.
- WIDACKA H., *Nieznany Norwid: grafika*, Warszawa 1996.
- WOCH J., „*La vie des steppes Kirghizes*” Bronisława Zaleskiego, „*Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe*” 2015, nr 3, s. 111-119.
- ZALESKI B., *La vie des steppes Kirghizes*, Paris 1865.

„REVUE NAJSTARSZY W EUROPIE POD WZGLĘDEM SZTUKI” – NORWID W KRĘGU PISMA „L'ARTISTE”.

Streszczenie

Jednym z ważnych wątków relacji Norwida z XIX-wieczną prasą jest jego współpraca w latach 1866-1868 z prestiżowym francuskim czasopismem „L'Artiste” – najstarszym europejskim przeglądem sztuki, którego redaktorem był wówczas Arsène Houssaye. Na początek lat

60. XIX w. przypadł w dziejach tego magazynu okres nazwany później „renesansem akwaforty”, jednak Norwid przekazał redakcji swe akwaforty dopiero w roku 1866, gdy inwestycje na rynku nieruchomości zmusiły Houssaye’a do znacznej redukcji liczby zamieszczanych w „L’Artiste” grafik, co tłumaczy trwające dwa lata problemy z edycją Norwidowych rycin. Ostatecznie „L’Artiste” zamieścił *Figure de caractère/Sybillę* w lutym 1868 r. oraz *Le Prisonnier/Un Martyr* w marcu 1868 r. wraz z anonimową przychylną recenzją, której autor (możliwe, że sam Houssaye) odnalazł w stylu Norwida ślady wpływów Leonarda da Vinci, Dürera i Rembrandta. Owocem tej promocji polskiego artysty był cykl sukcesów artystycznych w Paryżu oraz ugruntowanie pozycji Norwida w międzynarodowym świecie artystycznym, natomiast na polu krajowym – znacznie mniej satysfakcjonujący artystę listowny dialog z Józefem Ignacym Kraszewskim.

Słowa kluczowe: „L’Artiste”, prasa, przegląd sztuk pięknych, grafiki Norwida, Bronisław Zaleski

“THE OLDEST EUROPEAN REVUE IN THE AREA OF ART” – NORWID IN THE CIRCLE OF THE MAGAZINE “L’ARTISTE”

Summary

An important thread of Norwid’s relationship with the 19th-century press is his collaboration (between 1866 and 1868) with the prestigious French magazine “L’Artiste”, the oldest European art review, whose editor at the time was Arsène Houssaye. In the early 1860s, the magazine started the period that was later called “the renaissance of etching”. However, Norwid did not submit his etchings to the editor until 1866, when real estate investments forced Houssaye to significantly reduce the number of prints published in “L’Artiste”, which explains the two-year-long problems with editing Norwid’s engravings (finally L’Artiste published *Figure de caractère/Sibylla* in February 1868 and *Le Prisonnier/Un Martyr* in March 1868) together with an anonymous favourable review, whose author (possibly Houssaye himself) found trace influences of Leonardo da Vinci, Dürer and Rembrandt in Norwid’s style. The result of this promotion of the Polish artist was a series of artistic successes in Paris, consolidating Norwid’s position in the international art world, while in the domestic context – a much less satisfactory dialogue with J. I. Kraszewski.

Keywords: “L’Artiste”, press, review of fine arts, Norwid’s prints, Bronisław Zaleski

RENATA GADAMSKA-SERAFIN – dr hab. nauk humanistycznych (Uniwersytet Jagielloński), literaturoznawca; głównym przedmiotem jej badań jest twórczość Norwida, spuścizna polskich zesłańców kaukaskich, XIX-wieczne orientalia polskie oraz zagadnienia z pogranicza literatury, archeologii i historii sztuki; autorka kilkunastu artykułów poświęconych literaturze romantyzmu oraz książki *Norwid, romantycy i Etruskowie* (Warszawa 2022); e-mail: renia5555@wp.pl