

WSTĘP

„Próba ta dała mi dość rozkoszną satysfakcję. Przekonałem się, że nie opuściła mnie wcale owa imaginacja i namiętność trzydziestolatka, a doszły do nich podstawy wiedzy i władzy sądzenia, których wówczas nic a nic nie miałem. Chwyciłem za pióro; przez piętnaście dni z rządu od wieczora do rana wypełniałem myślą i stylem przeszło dwieście stron zapisanych [...]”¹. Pierwszego lipca 1766 r. na łamach rękopiśmiennej „Correspondance littéraire” zakończyła się publikacja odcinków kolejnego już sprawozdania z wielkiej wystawy współczesnej sztuki francuskiej pisanego przez Denisa Diderota, *Salonu 1765 roku*². W ostatnich zdaniach krytycznego – jak się miało okazać – arcydzieła, pisarz zapowiadał ogłoszenie swoistego podsumowania dotychczasowych przemyśleń na temat sztuk plastycznych, „małego Traktatu o malarstwie” (*Traité de peinture*). „Opisawszy tak i osądziwszy czterysta czy pięćset obrazów – zakończmy te rozważania określeniem własnych naszych kwalifikacji. Winniśmy to i poturbowanym przez nas artystom, i adresatom niniejszych uwag. Złagodźmy może surowość krytyki, jakiej poddaliśmy tu większość dzieł, przedstawiając szczerze racje, które kierowały naszym sądem. W tym celu załączamy mały ‘Traktat o malarstwie’, gdzie po swojemu, w miarę naszej skromnej wiedzy, przedstawimy nasze poglądy na rysunek, kolor, światłocień, wyraz, tudzież kompozycję”³.

I rzeczywiście między 15 października a 15 grudnia tego roku elitarne, ręcznie przepisywane czasopismo informujące oświeconą Europę o nowinkach Paryża opublikowało kolejne części utworu, który miał stać się obok poprzedzającego go *Salonu* jednym z najgłośniejszych tekstów o sztuce w pisarstwie francuskim. Jego obecnie znana nam postać pochodzi z pierwszego drukowanego wydania, przygotowanego

1. List Diderota do Sophie Volland cyt. za: *Diderot: sur le vif. Lettres réunies et présentées par J. Varloot*, Paris 1994, s. 79.

2. Obszerny wybór tekstu tego *Salonu* po polsku wydaliśmy w niniejszej serii (D. Diderot, *Salon 1765 roku*, tłum. J. Stądnicki, wstęp i red. A. Pierikos, Warszawa 2009). Tamże wstęp z charakterystyką działalności pisarskiej Diderota w zakresie krytyki artystycznej.

3. D. Diderot, *Salon...*, s. 115.

w drukarni François Buissona (Paryż 1795)⁴, a znana jest pod tytułem przyjętym później i do dziś używanym: *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*⁵. Edycja ta wzbudziła od razu duże zainteresowanie, w tym wiele pochwał⁶. Publikując, podobno z osobiście posiadanego rękopisu, drugie wydanie w roku 1798, uczeń Diderota Jacques-André Naigeon opatrzył je dumną przedmową dotyczącą jego mistrza: „Esej ten, w którym Diderot, pociągany, przyciskany, żeby tak powiedzieć, przez niezmierną masę idei, gromadzących się gwałtownie w jego głowie, po długim i poważnym namyśle wyłoży je w porządku, w jakim objawiły się jego rozumowi; esej ten, w którym odkryjemy, jak we wszystkich poczynaniach autora, oryginalny geniusz, lekceważący przyjęte poglądy złożone z przesądów, pomyłek albo banałów, otwiera się co chwila nowymi drogami i jest tak wart uwagi czytelników, ponieważ Diderot omawia tam, wyjaśnia, rozwiązuje z taką elegancją jaką i precyzją, liczne bardzo skomplikowane i trudne kwestie, a jego wnioski mają przy tym tę niezależność i ogólność, które w filozofii racjonalnej i w naukach ścisłych stanowią jeden z wyznaczników wielkich koncepcji i założycielskich prawd”⁷.

Zainteresowanie owo większe było nawet chyba w krajach niemieckich niż w rewolucyjnej Francji. Recenzent „Allgemeiner Litterarischer Anzeiger” z 14 marca 1797 r. wychwalał m.in. „zrównoważenie głębi myśli i mocy wyobraźni”, podkreślając przy tym, że nie zdarza się, iżby pomyłki nawet – gdyby się w tekście znalazły – zawierały takie bogactwo intelektualne⁸. Johann Wolfgang Goethe wyrażał po lekturze pierwszej edycji francuskiej entuzjazm w liście do przyjaciela, malarza Heinricha Meyera, już w sierpniu 1796 r., w grudniu tegoż roku zaś, wysyłając egzemplarz francuski Friedrichowi Schillerowi, polecał mu gorąco lekturę. W odpowiedzi Schiller po kilku zaledwie dniach pisał: „Każdy z jego [Diderota] aforyzmów jest jak błyskawica, która oświetla sekretne głębie sztuki”⁹. Później, po wymianie zdań z Schillerem,

4. W zasobach rękopiśmiennych Diderota nie odnaleziono *Eseju*. Nie wiadomo, jaką drogą Buisson dostał ten rękopis. Najpewniej jednak ze spuścizny Melchiora Grimma, którego komentarze widnieją na tekście *Eseju*. Rozdział III o światłocieniu oraz oba o architekturze nie znajdowały się w „Correspondance littéraire” z 1766 r.; Diderot dodał je zapewne później.

5. Polska tradycja przyjmuje tłumaczenie tytułu skróconego i w liczbie pojedynczej: *Esej o malarstwie*. Pomysł taki wprowadził jeszcze drugi francuski wydawca tekstu, a przyjaciel Diderota, Jacques-André Naigeon, który w 1798 r. nadał edycji tekstu tytuł *Essai sur la peinture*.

6. Pierwsze już w styczniu 1796 r., np. w czasopiśmie „La Décade philosophique” anonimowy krytyk pisał: „mamy tu Diderota takim, jakim był: bez pudru, w czepku do snu [...]. Ci, którzy słyszeli go w trakcie konwersacji, otworzą na oślep jedną ze stronic tej książki i zda im się, że go usłyszą mówiącego”.

7. J.-A. Naigeon 1798, t. XIII, s. 371-372. Naigeon (1738-1810), literat i malarz-amator, nazywany „malpą Diderota”, był przez lata jego pomocnikiem i naśladowcą. Podobną rolę pełnił przy baronie Paulu Henri d’Holbachu. Ze względu na jego osobiste ambicje literackie, filozoficzne, a w okresie porewolucyjnym także polityczne, jego działalność edytorska i wiarygodność bywały niekiedy postrzegane z pewną dozą nieufności.

8. Cyt. za: R. Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Paris 1954, s. 307.

9. Pierwszy niemiecki przekład Carla Friedricha Cramera ukazał się w 1797 r. Pisze o tym Roland Mortier, *Diderot en Allemagne...*, s. 310-318.

Goethe częściowo zmienił zdanie. W 1799 r. ogłosił w „Propyläen” komentarze do dużej części *Eseju* Diderota (zasadniczo dotyczą rozdziałów o rysunku i kolorze) z obszernymi fragmentami polemicznymi. Niektóre z nich zapowiadają już jego sławną *Farbenlehre*, wydany w 1810 r. wykład koncepcji barw. Komentarze były niewątpliwie tendencyjne, przeinaczające niektóre myśli autora w związku z własną batalią teoretyczną, toczoną przez weimarczyka na gruncie niemieckim. Goethe z radością jednak stwierdzał w przedmowie do komentarzy, że nadarzyła się okazja do tak twórczej, „gwałtownej dysputy”¹⁰. Obaj pisarze dogasającego Sturm und Drang krytykowali rzekomy skrajny naturalizm Diderota oraz jego postulat sztuki moralizującej, Goethemu nie podobały się także antyakademijskie poglądy autora *Eseju*. Był to przełomowy moment w niemieckim życiu artystycznym, na granicy między Oświeceniem a romantyzmem, przełomowy także w ewolucji światopoglądu autora eseju *O niemieckiej architekturze*. W ten sposób jednak, a może właśnie dzięki szczególnemu w tych okolicznościach podniesieniu temperatury, *Esej* Diderota wszedł do międzynarodowego obiegu myśli o sztuce.

We Francji kariera ta była w istocie późniejsza, już u progu romantyzmu jednak tekst Diderota należał do kanonu wypowiedzi o malarstwie. Cyprian Godebski, piszący z Paryża w 1875 r. *Listy o sztuce*, adresowane do publiczności warszawskiej, powoływał się na autorytet Diderota kilkakrotnie, cytując obszerne fragmenty *Eseju* jak powszechnie przyjęte prawdy i wykorzystując jego poglądy np. do wzmocnienia swojej krytyki efektów malarskich nadużywanych przez Józefa Chełmońskiego¹¹.

Diderot dołączał do kilku swoich *Salonów* rozmaite eseje, np. w roku 1767 opublikował artykuł *O manierze*, a w 1769 bardzo osobisty tekst *Żale nad moim starym szlafrokiem, czyli przestroga dla tych, co posiadają więcej smaku niż pieniędzy*¹². Żaden z tych dodatków ani skalą, ani ładunkiem myśli nie dorównał wszakże *Esejowi o malarstwie*. Diderot napisał *Esej*, można powiedzieć, w najlepiej dobranym momencie swojego rozwoju literackiego, intelektualnego i jednocześnie natężenia refleksji nad sztuką, pomiędzy dwoma najdoskonalszymi i najobszerniejszymi dziełami swojej twórczości krytycznej – *Salonami 1765 i 1767 roku*. Krytyk przeistoczył się w nim w estetyka i teoretyka sztuki, nie przestając być filozofem, encyklopedystą, prozaikiem, wreszcie – eseistą właśnie. *Esej o malarstwie* stanowi bowiem wyjątkowe zjawisko w XVIII-wiecznym piśmiennictwie o sztuce, wyprzedzając wielkie realizacje eseistyki XIX w., dzieła takich francuskich poetów i pisarzy, jak Stendhal, Charles Baudelaire, Eugène Fromentin, Théophile Thoré, bracia Edmond i Jules Goncourtowie,

10. Zob. omówienie w edycji francuskiej tych komentarzy: J.W. Goethe, *Ecrits sur l'art*, red. J.-M. Schaeffer, Paris 1996, s. 191.

11. Zob. C. Godebski, *Listy o sztuce*, oprac. M. Masłowski, Kraków 1970, s. 53 i n.

12. Fragmenty opublikowane po polsku w przekładzie Haliny Ostrowskiej-Grabskiej w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, antologia tekstów pod red. E. Grabskiej, M. Poprzęckiej, Warszawa 1974 i wyd. 2 – 1989, s. 99-104.

Émile Zola, Edmond Duranty – wszyscy oni zresztą z tego i innych tekstów Diderota o malarstwie mieli korzystać, niekiedy wręcz cytując jego „złote myśli”.

Pozornie uporządkowana struktura rozdziałów, zapowiadająca klasyczny traktat o sztuce, zamyka rozważania swobodne, dygresje często niemające wiele wspólnego z tytułami tychże rozdziałów, a typowe dla rozwichrzonej poetyki autora *Kuzynka mistrza Rameau...* *Esej* był podsumowaniem kilkuletniego okresu życia Diderota, w dużej mierze poświęconego sztukom pięknym, poprzedzonego z kolei latami rozważań nad fizjologicznymi uwarunkowaniami odbioru, studiami nad psychologią twórczości. Już w 1749 r. problematyka ta pojawiła się w *Liście o ślepcach*; dwa lata później w *Lettre sur les sourds et muets*.

Zagadnieniami filozoficzno-estetycznymi zajął się Diderot w związku z przygotowaniem do Encyklopedii artykułu „Piękno” w 1750 r. Komentował w nim koncepcje piękna Platona, Arystotelesa, św. Augustyna, a także kilku współczesnych mu teoretyków francuskich i brytyjskich. Przez następne lata estetyka, teoria sztuki miały się przeplatać w jego pracach z tekstami poświęconymi szczegółowym kwestiom różnych sztuk, także sprawom technologicznym. W 1755 r. w Encyklopedii ukazał się jego tekst o malarstwie woskowym, w 1757 r. hasło, w istocie obszerny artykuł – „Geniusz”. Dla Encyklopedii pisał bądź współredagował m.in. hasła dotyczące pojęcia kompozycji, sztuki, ale też np. techniki emalii. Od roku 1759 podjął się pisania regularnych, co dwa lata, recenzji z paryskiego Salonu, czyli wielkiej wystawy niemal całego aktualnego dorobku żyjących artystów francuskich. Ten bezprecedensowy w XVIII w. wysiłek spowodował też regularne poszerzanie i pogłębianie przez autora wiedzy na temat sztuk plastycznych, m.in. dzięki wizytom w pracowniach malarzy, spotkaniom z rzeźbiarzami. Niektórzy artyści francuscy, jak Jean-Baptiste Siméon Chardin, Etienne-Maurice Falconet zostali jego bliskimi znajomymi. W *Salonie 1765 roku* Diderot jawił się jako w pełni już dojrzały krytyk, przyjaciel i mentor licznych malarzy i rzeźbiarzy (niektórych zaś zaciekle wróg), wnikliwy obserwator warsztatu plastycznego, twórca nowego języka wypowiedzi o sztukach, z równą swobodą wypowiadający się o malarstwie, jak o muzyce i teatrze¹³. Uważna refleksja nad każdym aspektem procesu twórczego, rodząca się w trakcie wymiany opinii z artystami, wyróżniała *Salony* Diderota wśród akademickich traktatów, nie mówiąc już o zdawkowych na ogół i skupionych na anegdotach wypowiedziach salonowych literatów, pisujących okazjonalnie o wystawach¹⁴.

Specyfika postawy Diderota wynikała z faktu, że rozważania natury estetycznej,

13. Bardziej szczegółowo kwestie dotyczące *Salonów* Diderota omówiliśmy we wprowadzeniu do *Salonu 1765 roku* – por. przyp. 2.

14. Miejsce Diderota na francuskiej scenie krytyki artystycznej omawiają m.in.: R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993; H. Żmijewska, *La Critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)*, Warszawa 1980.

konceptje uwarunkowań fizycznych tworzenia i odbioru sztuki pisarz łączył nieustannie z osobistym doświadczeniem zdobywanym w pracowniach i na wystawach. Sprawy techniki malarskiej czy np. specyfiki percepcji rzeźb nie dawały się oddzielić od spekulacji teoretycznych. Odczytany w starożytnej literaturze odnoszącej się do sztuk, w tekstach brytyjskich i francuskich estetyków i artystów, Diderot nie przestawał patrzeć. Znajdziemy więc w jego pismach o malarstwie, ale także w tych dotyczących rzeźby, tyle *passusów* dowodzących zachwycenia dziełem często nieznanym albo zniechęcenia tworem pędzla uznanej sławy.

Swoje szczególne miejsce w świecie sztuki Diderot postanowił utrwalić, formując, pozornie „na marginesie” i „przy okazji”, teoretyczny fundament dla tego nowego sposobu podejścia do sztuk. W charakterystyczny dla jego osobowości i intelektualnego temperamentu sposób stworzył przecież fundament fragmentaryczny, niepełny, o polemicznym zacięciu. Dotykający kwestii zasadniczych, na poziomie zarówno filozofii tworzenia, jak i techniki malarskiej. Swojej sensualistycznej teorii sztuki nigdzie Diderot nie wyłożył jednak w sposób podobnie konsekwentny i sugestywny. Jest w niej dziedzicem Shaftesbury’ego i innych brytyjskich myślicieli wczesnego Oświecenia, także księdza Jeana-Baptiste’a Dubosa, jednego z najoryginalniejszych teoretyków francuskich.

Esej o malarstwie i sąsiadujące z nim w czasie *Salony 1765 i 1767 roku* pojawiły się w przełomowym momencie dziejów sztuki francuskiej. Apogeum sukcesu międzynarodowego osiągnęli właśnie ulubieni malarze Diderota, Chardin, Jean-Baptiste Greuze i Claude-Joseph Vernet, a także najbardziej przezeń zwalczany artysta francuski, François Boucher. Tendencja rokokowa dożywała właśnie swoich dni, nie bez udziału krytyki płynącej od Diderota i z kręgu encyklopedystów, powoli zapowiadała się już przemiana w kierunku klasycyzmu, skłonność ku gustowi bardziej surowemu, antycznej „prostocie” i „spokojnej wielkości”. Coraz silniejszy dyktat rynku kolekcjonerskiego sprzyjał też przyspieszeniu rozkładu tradycyjnej hierarchii tematów i gatunków w sztukach przedstawiających, namiętnie zresztą podważanej przez Diderota, m.in. właśnie w *Eseju*.

Stając w pierwszym szeregu reformatorów, pisarz nie prezentował jednak postawy rewolucyjnej. W wielu wypowiedziach zawartych w *Eseju* Diderot jawi się jako znawca różnych tradycji pisarstwa o sztuce i tradycyjnych poglądów, ale także jako ich wyznawca. Niekiedy zajmuje stanowisko zdeklarowanego klasycysty, w sumie zaś można czytać *Esej* jako tekst pisany z pozycji *juste milieu*, w kilku tylko miejscach iskrzący na styku z konwencjami teorii sztuki.

Organizujący nieco niesformą strukturę „małego traktatu” Diderota podział ze względu na kategorie estetyczne malarstwa (rysunek, kolor, światłocień, ekspresja, kompozycja) wywodzi się ze starej tradycji, sięgającej Leona Battisty Albertiego, rozwijanej m.in. przez Leonarda da Vinci, Lodovica Dolcego i innych teoretyków epoki nowożyt-

nej. Podobnie hierarchia ważności tych „składowych”, pozornie przynajmniej rozpoczynająca się od rysunku, „ojca sztuk”, pojmowanego zresztą przez Diderota i jako dziedzina techniczna, i jako *diseño*, zarys, zaczyn pomysłu – wydaje się zasadniczo zgodna z panującą jeszcze wówczas konwencją w teoriach sztuki.

„Należy jednak zrozumieć, w jakim stopniu Diderot, nie podważając tych kategorii i hierarchii, gra z nimi, przesuwając je serią drobnymi ruchami”¹⁵. Często poza głównym wątkiem, w tak lubianych przez Diderota i mistrzowskich dygresjach, znajduje się uwaga burząca takie konwencjonalne myślenie.

Z naszego punktu widzenia, określonego zwłaszcza późniejszymi, głównie romantycznymi teoriami malarstwa, najwięcej oryginalnych przemyśleń pojawia się w rozdziale poświęconym „kolorowi”. Należy pamiętać, że pojęcie to, w języku francuskim szersze, obejmuje zarówno barwę, jak i farbę, a nawet tej ostatniej walory dotykowe, fakturalne. Późniejsza kariera *Eseju o malarstwie* wiązała się przede wszystkim z atrakcyjnością sformułowań w tymże rozdziale. Z niego pochodzi większość znanych cytatów z pism Diderota, krążących po tekstach o sztuce w wieku XIX. Z niego zapewne zaczerpnął swoje pomysły dotyczące kolorystyki Eugène Delacroix, formułujący nowe myślenie o kontrastach i refleksach barwnych, a także „cielesności” koloru u progu romantyzmu. Entuzjasta problematyki *couleur*, Diderot w *Eseju* formułował jednak także, dookreślał, lub powtarzał w bardziej zwartej formule swoje pojmowanie np. kategorii harmonii czy geniuszu.

Przy pozorach luźnej struktury eseistycznej, tekst *Eseju* rozwija się konsekwentnie, wyjąwszy dodany (najpewniej później) fragment o architekturze. Diderot rozpoczyna rozważania od mniej skomplikowanych kwestii dotyczących rysunku i koloru, posuwając się ku bardziej złożonym. Artykuł poświęcony kompozycji ma charakter podsumowania „traktatu”, w którym Diderot nawiązuje do wielu swoich wcześniejszych przemyśleń. Nie pojmuje kompozycji wąsko, jako technicznej umiejętności właściwego rozłożenia figur na powierzchni obrazu, lecz jako sprawny układ wiążący całość, jako jedność bogatą dzięki swoim składowym. Już we wczesnym *Salonie 1761 roku*, pisząc o obrazie ulubionego malarza, Jeana-Baptiste’a Deshayes’a mł., *Umierający św. Benedykt otrzymuje wiatyk*, tak ją rozumiał: „rozmieszczenie [*distribution*] postaci, kolor, charakter twarzy, jednym słowem cała kompozycja sprawiły mi wielką przyjemność”¹⁶. W Encyklopedii, w dotyczącym kompozycji haśle (którego był autorem lub redaktorem), znajdujemy definicję następującą: po prostu polega ona „na pokazaniu tematu na płótnie w sposób najbardziej korzystny”. W późnych zaś *Pensées détachées sur la peinture*: „nic nie jest piękne bez jednolitości [*unité*]”. Klasycystyczny pogląd był przez Diderota formułowany z uwzględnieniem praktycznych konsekwencji dla dzieła sztuki.

15. Ph. Déan, *Diderot devant l'image*, Paris 2000, s. 113.

16. Cyt. za: D. Diderot, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, red. G. May et J. Chouillet, nowe wyd. Paris 2007, s. 136.

Diderot podważał, jak na ogół się sądzi, akademicką doktrynę w odniesieniu do hierarchii gatunków malarstwa. Czynił to niemal mimochodem, nie zwracając się otwarcie przeciw instytucji i jej doktrynie, ale ośmieszając enigmatyczne alegorie, ganiąc obrazy o tradycyjnych tematach za chłód, brak wymowy, albo dowartościowując malarstwo zwane potem rodzajowym, a więc sceny o niskich tematach Davida Teniersa mł. czy Greuze'a.

Najmniej serca poświęcił Diderot architekturze, w ostatnim fragmencie *Eseju*. Tą dziedziną sztuki zajmował się w ogóle najmniej w całej swojej twórczości; wydaje się, że miał też znacznie mniejsze jej rozpoznanie teoretyczne i technologiczne. Wśród jego znajomych nie było ważnych architektów epoki, podczas gdy liczni malarze, rzeźbiarze i graficy należeli do jego przyjaciół. Tym samym nie miał ani konsultantów, ani polemistów w swoich rozważaniach, które sprawiają wrażenie nieco wysiłonych, marginalnych, a często nie wychodzą ponad banał.

Esej adresowany jest, podobnie jak *Salon 1765 roku*, do którego został dołączony, do barona Grimma, wydawcy „Correspondance littéraire”, przyjaciela Diderota. To Grimm, rezydujący w Paryżu, zatrudnił w 1759 r. filozofa jako sprawozdawcę z Salonów Akademii. Trudno orzec, czy miał jakąś siłę sprawczą, czy to on może podsunął Diderotowi pomysł rozwinięcia wniosków z jego recenzji z roku 1765 w ów „mały traktat”. Czasopismo to miało charakter wysoce elitarny, wiążący się z jego formą rękopiśmienną. „Będziesz, mój drogi, jedynym czytelnikiem tych tekstów, mogę więc pisać, co mi się podoba” – zwracał się kokieteryjnie Diderot do Grimma na jednej z pierwszych stron *Eseju*. W rzeczywistości czytelnikami „Correspondance littéraire” byli władcy większości państw europejskich (np. Stanisław August Poniatowski, Fryderyk II Pruski, caryca Katarzyna II, królowie Szwecji i Wielkiej Brytanii, księżęta z różnych państw niemieckich), także arystokraci z całej „oświeczonej Europy”. Ze względu na swój charakter *Esej* miał ograniczone oddziaływanie po jego „opublikowaniu”, trudno natomiast orzec – nie ma co do tego zgodności – czy miejsce publikacji i szczególnie typ rozpowszechniania „Correspondance littéraire” warunkowały w znacznie większym stopniu Diderota pisanie o sztuce.

Powstał jednak z pewnością tekst żywy, literacko wyśmienity, łączący kwestie estetyczne i techniczne sztuk plastycznych i architektury. Jak to często u Diderota bywa, rozważania zawarte w *Eseju* nie są równe co do ciężaru, nie mają systematyczności, wśród błyskotliwych myśli i formuł zdarzają się bardziej banalne, przejmowane od innych teoretyków. Napięcie tekstu jest bardzo zmienne, choć zmienność ta robi wrażenie konsekwentnie wypływającej z quasi-epistolograficznej formuły tekstu. „Obecność” przyjaciela, Grimma, do którego Diderot się zwraca, usprawiedliwia osobisty charakter wynurzeń, daje im jednocześnie gwarancję stałej akceptacji przez partnera tego dialogu. Grimm gra rolę „ekranu”, na który rzutowane są sądy autora, jednocześnie redaktora i potencjalnego mediatora, przejmującego część odpowie-

działalności za ostrość przekazu. Czytając *Esej*, trzeba na pewno pamiętać, że powstał bardzo szybko... Powstał w bezpośrednim następstwie dużego wysiłku, jakim była dla Diderota obszerna recenzja z Salonu, kontakt z kilkoma setkami dzieł malarskich i rzeźbiarskich, z pasją sformułowane opinie o nich... Zresztą, pewne spoufalenie wobec niektórych autorów i dzieł, niedawno wzmiankowanych w *Salonie 1765 roku*, wyczuwamy też w niektórych fragmentach *Eseju*. Diderot pisał później do carycy Katarzyny II: „Wasza Cesarska Mość pytała mnie, w jaki sposób pracuję? [...] Kiedy już podjąłem decyzję, oddaję się myślom dniem i nocą, u siebie w domu, w towarzystwie, na ulicy, na przechadzce; tworzenie mnie prześladuje”¹⁷. Niebawem po napisaniu prezentowanego tu „traktaciku” o sztukach plastycznych Diderot usiadł do szkicowania kolejnego arcydzieła eseistyki, *Paradoksu o aktorze*. Obszerny *Salon 1767 roku* i kolejne recenzje salonowe wskazywały jednak, że żywiołem Diderota ciągle pozostawało malarstwo, rozmowy z artystami, „wchodzenie” w obrazy swoich ulubionych twórców, walka z „nieobyczajnością” obrazów rokokowych i bezsensownością konwencjonalnych alegorycznych rebusów na płótnach... Pod koniec życia podjął kolejną próbę spisania uwag o sztuce, znowu w luźnej formie: powstały *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* (Luźne myśli o malarstwie, rzeźbie, architekturze i poezji), dla których punktem wyjścia był francuski przekład z 1775 r. mało wyróżniającego się zbioru maksym o sztuce drezdeńskiego jej znawcy, Christiana Ludwiga von Hagedorna *Betrachtungen über die Malerei* (1762). Traktując je jako dopowiedzenie *Eseju*, powstałe dziesięć lat później, kilkakrotnie cytujemy w komentarzach do niniejszej edycji owe maksymy Diderota w kontekście odpowiadających mu myśli publikowanego tu *Eseju*. „Luźne myśli” nie miały już jednak tego ciężaru gatunkowego, jaki zyskał *Esej* – który przecież był tylko „próbą” małego traktatu o sztuce¹⁸.

* * *

Niniejszy przekład *Eseju* powstał w końcu lat 70. XX w. na podstawie edycji Paula Vernière'a: D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris 1968, z myślą o dużym wyborze pism o sztuce Diderota, która to publikacja nigdy się nie ukazała. Został obecnie poprawiony i uzupełniony w wielu miejscach w konfrontacji z nowszymi edycjami francuskimi, głównie wydaniem krytycznym D. Diderot, *Essais sur la peinture, texte établi et présenté par Gita May*, Paris 1984 (nowe wyd. 2007), opracowanym dla wielotomowego zestawu *Oeuvres complètes* Diderota (tzw. edycja Dieckmann-Varloot). Wprowadzając

17. Cyt. za: D. Diderot, *O moim sposobie pracy*, w: M. Skrzypek, *Diderot*, Warszawa 1982, tłum. M. Skrzypek, s. 266.

18. Pamiętać bowiem należy, że słowo *essai* (próba) ciągle jeszcze nie ma w XVIII w. znaczenia określonego gatunku wypowiedzi. Niektórzy wydawcy *Essais...* Diderota tłumaczą więc ten tytuł literalnie: w niemieckiej wersji mamy więc *Versuch über die Malerei*. Wydanie czeskie z kolei zatytułowano również „niezobowiązująco”: *Uvahy o malirstvi*.

poprawki, starano się jednak zachować specyfikę literackiego stylu tłumacza, Jerzego Stadnickiego. Poszczególne części nie są numerowane, zgodnie z pierwszymi edycjami tekstu (w niektórych późniejszych i niektórych przekładach na inne języki oddzielane przez Diderota tytułami fragmenty traktowano jako osobno numerowane rozdziały).

Fragment o kolorze był już publikowany po polsku w przekładzie Haliny Ostrowskiej-Grabskiej w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, antologia tekstów pod red. E. Grabskiej, M. Poprzęckiej, Warszawa 1974 i wyd. 2 – 1989.

Obecna edycja krytyczna *Eseju* została ukończona w 2011 r. i obecnie uaktualniona tylko w odniesieniu do bibliografii.