



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000220735

HISTORYA MALARSTWA

HALDANE MACFALL

MALARSTWO XIX WIEKU

CZĘŚĆ PIERWSZA.

Z ORYGINAŁU ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ

JAN KASPROWICZ

Z 24 BARWNEMI TABLICAMI

LWÓW

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — KSIĘGARNIA ST. SADOWSKIEGO

HISTORIA MALARSTWA

DZIEŁO ZBIOROWE Z 300 BARWNIEMI TABLICAMI

POD REDAKCYĄ
TADEUSZA PINIEGO

TOM VIII.

HALDANE MACFALL
MALARSTWO XIX WIEKU

CZEŚĆ I.

L W Ó W

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — KSIĘGARNIA ST. SADOWSKIEGO



III-306228

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

~~III. 15/158.~~ ~~W-11/518~~

Akc. Nr. ~~448~~ 148

Z DRUKARNI PRZY ZAKŁADZIE NARODOWYM IMIENIA OSSOLIŃSKICH WE LWOWIE
POD ZARZĄDEM BRONISŁAWA KORNECKIEGO

BPK-B-571/2016

PRZEDMOWA

Postanowiłem w pewnej, nie liczącej się z następstwami chwili napisać ogólny ten przegląd *Historji Malarstwa* w przeciągu dwunastu miesięcy. Doszedłszy do ostatniego tomu, przekonałem się, że mam zbyt wiele powodów, ażeby zaapelować do szlachetności i dobrej woli moich wydawców i prosić ich o każdy tydzień zwłoki, na któryby zgodzić się mogli przed rzuceniem tego dzieła w czarną paszczę prasy drukarskiej. W istocie też nie godzi mi się tego ostatniego tomu powierzyć łasce zecera bez słowa podziękowania za wspaniałomyślną pomoc, użyczoną mi przez moich przyjaciół i wydawców, edyngburską firmę JACKA. Nadużyłem ich cierpliwości, ich szlachetności i dobrej ich woli w każdym kierunku, a nie najmniej w tym względzie, że musiałem ich prosić, aby mi pozwolili wyjść poza pierwotnie zamierzone granice, co musiało ciężko zaważyć na ich przedsięwzięciu, oraz poza ich usilne życzenia, aby niniejszą *Historję* można było zaliczyć do dzieł, przystępnych dla prostego człowieka. Wielkie również zobowiązania mam wobec mego przyjaciela, LEMANA HARE'A. Składam tutaj podziękowanie wspaniałomyślnej czujności i naukowej ścisłości p. ARCHIBALDA CONSTABLE'A z słynnej Izby drukarskiej za jego iście sportsmeńskie łowienie pomyłek w tem obszernem dziele. PAWŁOWI KONODY zaś dziękuję za kontrolę dat w tym tomie.

Nowożytna Europa stała się tak kosmopolityczną, odległości i przegrody pomiędzy narodami tak się z każdym

P R Z E D M O W A

rokiem zmniejszają, że zeuropeizowało się życie dzisiejsze; boć przecie, mimo wszystko, mówiący po angielsku mieszkańcy Ameryki i kolonii są w istocie Europejczykami, którzy Europę tak samo do nowożytnego pchają życia.

Dzieło geniuszu nowożytnego tak jest olbrzymie, że w granicach jednego tomu można było dać najogólniejszy tylko przegląd kierunków i dążeń twórczych; dlatego też zajmowałem się wyłącznie przewodnimi duchami wieku, postaciami naczelnymi, nie starając się bynajmniej o wyczerpujący wykaz wszystkich wybitniejszych talentów.

Pozatem, najgłówniejszym moim zamiarem było przecież pokazanie zarówno zwykłemu człowiekowi, jak i adeptom sztuki, w jaki sposób dochodziło malarstwo do coraz to pełniejszej, coraz rozleglejszej orkiestracyi swych środków. Nie pokrywa się to bynajmniej z twierdzeniem, jakoby geniusz sztuki w coraz to większą porastał potęgę. Sztuka sama, ten wyraz uczuciowego łącznika z życiem, jest sprawą geniuszu, który jakaś epoka czy jakaś szkoła wydaje w postaci wielkiej, krzepkiej indywidualności.

Krytycy, należący przeważnie do tak zwanych ludzi wysoce kulturalnych, niejednokrotnie akademickie posiadający wykształcenie, okazywali niemal zawsze, dzięki właśnie temu wykształceniu akademickiemu, skłonność do wyrażania się naukowego, zamiast uciekać się do wyższego, trudniejszego, bardziej złożonego obyczaju — który zresztą musi być wrodzonym — posługiwania się słowami artystycznego — (odpowiadającego istocie sztuki). Jeżeli ktoś jednak nie posiada zdolność artystycznego posługiwania się słowem, odpowiadającego odczuwaniu sztuki malarskiej, muzyki, rzeźby, dramatu itp., skutek będzie ten, że choćby nawet umiał głęboko odczuwać sztukę, to istoty jej nie wyrazi, dopóki sam nie opanuje techniki słowa — owej niezbędnej maszyny literackiej, która sama jedna daje nam możność wy-

P R Z E D M O W A

rażania impresyi, powstającej w nas na widok dzieła sztuki, w danym wypadku malarskiej. Nie twierdzę, iżby krytyk musiał sam być malarzem, mówię tylko, że powinien być artystą literackim.

Mając przed sobą krytykę, pisaną przez człowieka, który nie jest panem emocjonalnego, to znaczy, literacko-artystycznego posługiwania się słowem, możemy być przekonani, że ma on punkt widzenia, oparty na tradycyi i pierwiastkach rozumowych, a nie na sztuce.

Pozwólcie mi na przykładzie wykazać różnicę pomiędzy rozumową metodą wyrażania się ze strony człowieka „wiedzy“ czyli akademickiego, a sposobem, w jaki przemawia literat-artysta.

Otóż, aby stworzyć atmosferę morza i okrętów, artysta pisał: „Ci, którzy statkami udali się na morze i zawód swój na wielkich wykonują wodach, widzą w głębiach dzieło Pana i Jego cuda.“ „They that go down to the sea in ships and have their business on great waters, these see the works of the Lord and His wonders in the deep“); akademicki zaś człowiek napisze: „Żeglarze wykonują zawód swój na statkach na morzu; a że spełniają czynności swoje na oceanie, przeto naturalnym skutkiem, wynikającym z założenia, jest to, że wzmiankowani powyżej widzą dzieła Pana i cuda, jakie ten ostatni zawarł w poprzednich.“ („Sailors exercise their calling at sea in ships, and since they conduct their operations upon the ocean, it naturally follows, as a postulate to the hypothesis, that the aforesaid perceive the works of the Lord and the wonders of the latter on the former“). Artysta nie będzie się posługiwał tego rodzaju terminami, jak „former“ i „latter“, apelują one bowiem do rozumu, a nie do uczucia; wymagają one bowiem całego procesu umysłowego (they compel

P R Z E D M O W A

an intellectual act of reference), podczas gdy artysta odwołuje się bezpośrednio a silnie do uczucia.

A teraz zastanówmy się nad dziełem Finberga o Impresyoniźmie — nie jakiegoś, proszę to sobie zapamiętać, przygodnego pisarza dziennikarskiego, lecz człowieka, który dużo drogich lat życia poświęcił badaniu i roztrząsaniu istoty sztuki. „Impresyonizm — mówi on — to próba wyeliminowania ze sztuki wszystkich tych pierwiastków, które sztuka zawdzięcza oddziaływaniu umysłowego „ja“ na bezpośrednie dane, jakie otrzymujemy w drodze zmysłów. Celem impresyonizmu jest uwolnienie się od tego, co pewien znakomity psycholog nazwał „umysłowemi strzępami“ (noëtic fringe) w stanie naszej świadomości, to znaczy pomijanie pamięci, a patrzenie na zjawiska, przeznaczone jedynie dla oczu (simple visual elements). Impresyonista chce patrzeć na przedmioty, jakby je widział po raz pierwszy, jakby żadnego dlań nie miały znaczenia. Teoretyczne usprawiedliwienie postępowania tego polega na tem, że, pozbywając się kształtującej i organizującej czynności intelektu, wyodrębniamy czysty pierwiastek rzeczywistości przedmiotowej (we isolate the pure element of objective reality); obrazy, według takiej namalowane zasady, dają rzeczywistą prawdę przyrody, są też wolne od wszystkich tych wad i wykoszlawień, które proces myślowy wprowadza przypuszczalnie w niezbitcie prawdziwe pierwiastki danego przedmiotu (which the action of thought is supposed to introduce into the irrefragably trustworthy elements of the given“). A teraz żarty na bok. To nie jest bajdurzenie jakiegoś pawiana hinduskiego z wykształceniem uniwersyteckiem. To jest poważne gadanie akademickie. Powiadam, że kto w ten sposób zabiera się do sztuki i do wytłómaczenia jej takim posługuje się żargonem, ten nie może dotrzeć do głębin tej istoty.

P R Z E D M O W A

Krytyka stworzyła jakiś nieokreślony żargon w sprawach sztuki; zawsze nicwarta, całkowicie mylnie pojmuje znaczenie „Stylu“, pierwiastków „estetycznych“, „Sztuki“; z piękna uczyniła coś tak elastycznego, że może ono oznaczać wszystko, a w szczególności brzydotę. Zamiast poprzestać na wyległym w papuzim mózgu frazesie, że sztuka to piękno, krytycy chcą coś powiedzieć, wierzą w coś, nie rozumieją niczego, depcą nogami sens i prawdę, napadają na wszystko, co w sztuce jest żywotnego, rozdierają firmament na dwoje, czarne biorą za białe. Zmysłową (wrażeniową czy uczuciową) stronę zjawiska uważają mylnie za zmysłowość w znaczeniu moralnem; boją się przyznać, że, zamykając się wyłącznie w granicach intelektu, stają się pospolitymi, podobnie jak ludzie drażliwi patrzą na wzniosłe zjawisko płci jako na coś bezwstydneho. W uczuciach, a nie na zimnych wyżynach intelektu ma przybytek swój wszystko to, co w człowieku jest najszlachetniejszego, boskiego. Wrażliwa, uczuciowa strona natury ludzkiej budzi w nas odwagę i popycha nas do spełniania czynów szlachetnych, podczas kiedy intelekt, posłuszny zimnym podszeptom rozsądku, radby nas zapędzić w bezpieczny zaułek trwogi. Dlatego to bodźce intelektualne dopóty pozbawione są walorów żywotnych, dopóki nie zmieniają się całkowicie w kotle uczuć; wtedy dopiero żywotnego nabierają znaczenia, wtedy dopiero wkraczają w podniosłe dziedziny emocyi. Dlatego to wszelkie akademickości, wszelkie naukowości są językiem martwym, a myśl o tych sprawach niewielką ma wartość, dopóki się nie przerodzi w proste doświadczenie emocjonalne, które artysta przekształca w zjawisko, dające się odczuwać zapomocą zmysłów; wtedy dopiero myśl ta może dotrzeć do szczytów najwyższego odczuwania ludzkiego, które nazywamy imaginacją, wyobraźnią.

P R Z E D M O W A

Uważać dzieła sztuki za jakąś mapę faktów, znaczy całkowicie nie rozumieć jej intencji.

W tomie niniejszym zajmuję się kierunkami nowożytnymi. Z takimi twórcami, jak CROME, CONSTABLE, BONINGTON i TURNER wkraczamy w dziedzinę ogromnego rozrostu twórczości artystycznej, która wpłynęła na całe malarstwo późniejsze. Usiłować zaś rozumieć sztukę nowożytną bez TURNERA, znaczy pominąć zasadnicze podstawy dzieła, które w Europie do takiej doszło żywotności i głębi. Orkiestracja malarstwa, którą światu objawił TURNER, była zdumiewająca.

Artystę należy sądzić jako artystę miarą wysokości i rozległości, głębi i bogactwa jego wyrazu emocjonalnego; i podobnie, jak Szekspirowi — w sztuce słowa — daje się, dzięki zadziwiającemu zakresowi twórczego wyrazu jego, nazwę wspaniałego geniuszu, tak i TURNER, gdy sądzimy go miarą orlich jego lotów w dziedzinie malarstwa pejzażowego, zajmuje wśród ludzi stanowisko prawdziwego olbrzyma. Jeżeli idzie o CROME'A i COTMANA, to miłośnicy sztuki nie obejdą się bez „Portfolio Monograph“ BINYONA. Chcąc stworzyć jakkolwiek biografię CONSTABLE'A, trzeba się uciec do pism jego przyjaciela Liesiego. Istnieje jednak kilka dobrych o nim książek, napisanych przez STURGE HENDERSONA, LORDA WINDSORA i innych. Najdokładniejszy wykaz jego utworów mamy w szczegółowym dziele C. J. HOLMESA, jakkolwiek wartość pisarza tego, jak wszystkich autorów t. zw. „naukowych“, opada z chwilą, kiedy Holmes zaczyna zajmować się oceną sztuki. O Girtinie najlepszą rzecz dał nam piszący z wdziękiem LAWRENCE BINYON.

Źródło nieporozumień stanowi niewłaściwe ze strony krytyków używanie wyrazów „rysunek akwarelowy“ i „malowidło akwarelowe“. „Rysunek akwarelowy“ oznacza rysunek, koloryzowany farbami wodnymi, różniący się całko-

P R Z E D M O W A

wicie od malowidła akwarelowego, które istnieje samo dla siebie. Jeżeli idzie o życie TURNERA, to Thornbury dzierży w swym ręku klucz, który mu, jako biografowi, bram nieśmiertelności nie otworzy; ogłosił on niechlujny stek fałszów; RUSKIN nie dba wcale o materiał, kryjąc go pod olbrzymim stosem świetnej retoryki; HAMERTON uczynił pierwszą próbę w kierunku stworzenia obrazu rzeczywistego życia; wyrazy największej jednak wdzięczności powinniśmy złożyć COSMO MONKHOUSE'OWI; powaga w sprawach dotyczących Turnera, RAWLINSON, mógłby nam wielki dać życiorys — może zechce. Skryty jak małpa, Turner rzuca biografom swoim przeszkody pod nogi, atoli nie dające się niczem zrazić uwielbienie i badawczy zmysł uczonego FINBERGA zgutowały nam *Complete Inventory of the Drawings of the Turner Bequest* (Całkowity wykaz rysunków z spuścizny Turnera); ten sam autor napisał także interesujący tom o szkicach i rysunkach Turnera (*Turner's Sketches and Drawings*), którego pomijać nie należy. *Complete Inventory*, to klucz do poznania jego życia jako twórcy. Ważnymi dziełami o Turnerze są *Golden Visions of Turner* (Złote wizje T.) i *Water-Colour Drawings of Turner in the National Gallery* (Akwarele T. w Galeryi Narodowej), dzieła, obfitujące w barwne reprodukcje jego utworów, tak samo, jak kilka tomów, wydanych przez *The Studio*. Muszę jednak przestrzedz miłośników sztuki, że o ile FINBERG okazał się subtelny badaczem w swojej dziedzinie, a jego *Complete Inventory* niezmierniej jest wagi dla poznania rozwoju kariery artystycznej TURNERA, to uwagi krytyczne FINBERGA należy z wielkiem przyjmować zastrzeżeniem, ponieważ sądy jego o sztuce nie są zbyt głębokie. Czytając, że „po roku 1815, a bardziej jeszcze po roku 1825, dzieło jego miało zwrócić uwagę świata zuchwalstwem i wybrykami (audacity and extravagance)“ i że FINBERG nie widzi w niem nic in-

P R Z E D M O W A

nego, jak tylko to, że „oślepiło publiczność i powszechny wywołało podziw, a wpływ jego był tem większy, im większe były wady tego dzieła“ — czytając to, mamy istotnie wrażenie, że TURNER przelewał muzykę w uszy głuchonia. Wielki żywot Turnera wciąż jeszcze czeka na opis. Nie uczynią tego jednak ludzie, którzy w najświetniejszych emanacjach twórczych tego geniuszu dopatrują się zamiaru „wprawiania w podziw publiczności głupiej“. Staranne dzieło o *Szkole malarskiej Norwichskiej* napisał W. F. Dickes. Co do życia COXA, powagami są HALL i SOLBY, którzy informacje swoje pozbierali z rozmaitych prac współczesnych. Do *Scottish Painting* (Malarstwo szkockie) CAWA udawałem się nieustannie po szczegóły faktyczne.

Istnieją ponadto rozmaite książki angielskie, traktujące o ruchu impresjonistycznym. Dzieła LECOMTE'A *Impressionist Art* (Sztuka impresjonistyczna), wydanego przez najwierniejszą opiekunkę impresjonizmu, firmę Durand-Ruel, nie czytałem. Przeważną część literatury o tym przedmiocie, zwłaszcza we Francyi, znaleźć można po czasopismach. Teorye MAUCLAIRE'A, jego myśli o istocie sztuki, jego przyjmowanie fałszywej tradycyi, trzeba traktować przezornie; wyglądają one dziwnie w ustach człowieka, oceniającego ruch artystyczny, którym się zajmuje. WYNFORD DEWHURST ma taki sam ciasny widnokrąg, jakkolwiek dał nam interesujący tom o „Malarstwie impresjonistycznym“ (*Impressionist Painting*). Głębokiego ogólnego przeglądu sztuki nowożytnej nie znam. Istnieją dobre artykuły, rozsiane po czasopismach, rozmaitymi zajmujące się artystami — w takich np. pięknych publikacyach, jak *The Studio*; poszukiwanie ich jednak jest bardzo utrudnione. Istnieje osobny przegląd sztuki nowożytnej, którego autorem jest MEIER-GRAEFE, musimy jednak całkowicie obniżyć wartość jego opinii, ponieważ

P R Z E D M O W A

od pierwszej zaraz stronicy daje nam w sposób autorytatywny jeden fałsz po drugim — ciągnie się to przez obydwie tomy jego dzieła; ponieważ zaś ma ono pozory pewnej nowoczesności, przeto niebezpieczeństwo wprowadzenia czytelnika w błąd jest tem większe. Jak przeważna część piszących o sztuce, autor ten głębokiego poczucia istoty sztuki nie posiada, tworzy tylko dalej nowy kodeks prawideł na polu krytyki, zatracających muzyką dawnego akademizmu. *Malarstwo* — powiada on — to *sztuka zachwywania oczu za pomocą barwy i linii*.

Jest to może najbardziej zdumiewająca definicya sztuki, jaka kiedykolwiek wyszła z pod pióra książkowego człowieka. Jakaż z wyobraźni artysty wysnuta tragedia, jakież męczeństwo „zachwyca“ oczy, nie mówiąc już nic o motywach nędzy i katuszy, przerażenia, nienawiści, łez! Człowiek, który umiał napisać w dziele o „Sztuce Nowożytnej“, że ani Francya, ani Anglia nie posiadają sztuki „oryginalnej“, gdy przecież Turner stworzył wszystkie dążności współczesne, daje nam pojęcie o tem, jakie kompetencye posiada krytyka dzisiejsza! MEIER-GRAEFE, przeróżne rozsiewający fałsze, trzyma się wprawdzie takich przedewszystkiem fałszów, jak „piękno“, „radość“, „rozkosz“ i tym podobne brednie, niebezpieczne dla sztuki, ponieważ zamykają jej drogę do najmajestatyczniejszych lotów w dziedzinie tragedyi, bólu, katuszy. Ale krytyka pozostaje zawsze w tyle poza dziełem. Jeżeli MEIER-GRAEFE zapewnia, że „związek sztuki (malarskiej) z wiedzą nie mniej jest naturalny, aniżeli jej związek z poezją i muzyką“, świadczy to o beznadziejnem bagnie, w jakim grzęzną krytycy.

HALDANE MACFALL.

T R E Ś Ć

	STRONA
PRZEDMOWA	V
<small>ROZDZIAŁ</small>	
I Nadejście świtu	3
II W którym widzimy, jak z izby balwierza świt rozlewa blaski po Anglii	11
III W którym syn młynarza odkrywa romantykę w realnym krajobrazie angielskim i maluje impresje w ziemi rodzinnej	56
IV W którym widzimy, jak blask świtu opromienił starożytne miasto Norwich	72
V W którym widzimy, jak majstrowie rysunku zakładają szkoły, aby w tylu a tylu lekcjach wyuczyć sztuki	79
VI O pierwszych angielskich malarzach morza i zwierząt	91
VII W którym z szkockiego malarstwa życia domowego w pierwszych latach wieku dziewiętnastego wyłania się realizm barw	95
VIII W którym romantyka wkracza z Anglii do Francji i rozpłomienia tam geniusz narodowy	100
IX W którym równolegle z romantyką gryząca po Francji kroczy satyra	112
X W którym widzimy, jak równolegle z romantyką i satyrą wkracza do Francji sztuka akademicko-klasyczna	122
XI W którym przez chwilę przechadzamy się z francuskimi Barbizończykami	127
XII W którym pewien zapamiętały człowiek zwraca oczy Francji ku posępnemu realizmowi	143
XIII W którym malarze brytyjscy wprowadzają postać na wolne powietrze i realizm przekształca się w czar światła słonecznego	153

T R E Ś Ć

ROZDZIAŁ	STRONA
XIV W którym kroczyliśmy z dwoma olbrzymami angielskimi z czasów królowej Wiktorii	177
XV Geniusz niemiecki z połowy stulecia	183
XVI W którym przez chwilę kroczyliśmy razem z estetami .	191
XVII W którym przyglądamy się rozmaitym kształtom akademizmu w połowie dziewiętnastego wieku we Francji	202
XVIII W którym widzimy, jak realizm francuski szuka słońca na Wschodzie	208
XIX W którym widzimy, jak w ciemnych lubujący się kolorach realizm francuski wyłania ze siebie poprzedników impresjonizmu	213

SPIS ILUSTRACJI

	STRONA
I CROME, <i>Dęby</i> (Londyn, Muzeum Wiktorii i Alberta)	5
II TURNER, <i>Temeraire</i> (Londyn, Galerya Narodowa) . .	33
III TURNER, <i>Wenecya</i> (Londyn, South Kensington) . . .	45
IV TURNER, <i>Deszcz, światło i ruch</i> (Londyn, Tate Gal- lery)	53
V CONSTABLE, <i>Krajobraz</i> (Londyn, Galerya Narodowa)	57
VI CONSTABLE, <i>Łan zboża</i> (Londyn, Galerya Narodowa)	65
VII DAVID COX, <i>Po siano</i> (Londyn, Bury Art Gallery) .	81
VIII COROT, <i>Krajobraz</i> (Paryż, Luwr)	101
IX COROT, <i>Poranek</i> (Paryż, Luwr)	105
X COROT, <i>Chata rybacka</i> (Londyn, Galerya Narodowa)	109
XI TROYON, <i>Powrót z pastwiska</i> (Paryż, Luwr)	133
XII MILLET, <i>Zbieranie kłosów</i> (Paryż, Luwr)	137
XIII COURBET, <i>Fala</i> (Paryż, Luwr)	145
XIV MADOX BROWN, <i>Mycie nóg Piotrowi</i> (Londyn, Tate Gallery)	157
XV MILLAIS, <i>Błądny rycerz</i> (Londyn, Tate Gallery) . . .	165
XVI ROSSETTI, <i>Ecce Ancilla Domini</i> (Londyn, Tate Gal- lery)	169
XVII ROSSETTI, <i>Beata Beatrix</i> (Londyn, Tate Gallery) . .	173
XVIII WATTS, <i>Nadzieja</i> (Londyn, Tate Gallery)	181
XIX BOECKLIN, <i>Sielanka morska</i> (Monachium, Galerya Schacka)	185
XX BURNE JONES, <i>Król Kofetua i żebraczka</i> (Londyn, Tate Gallery)	193
XXI WALTER CRANE, <i>Porwanie Prozerpiny</i> (Karlsruhe, Galerya Królewska)	197
XXII ALMA TADEMA, <i>W starożytnym Rzymie</i> (Londyn, Tate Gallery)	201

SPIS MALARZY

- Abbey, Edwin, 211.
Aiguier, Auguste, 217.
Allan, Sir William, 98.
Alma Tadema, Lady, 199.
Alma Tadema, Sir Lawrence, 124,
180, 199—200.
Arago, 115.
Archer, James, 175.
Aubert, Raymond, 217.
- Barker z Bath, 4, 8, 90.
Batten, 201.
Baudry, 122, 207.
Bell, Anning, 201.
Bentley, Charles, 89.
Berchere, 208.
Bernard, Valère, 204.
Bertin, Victor, 104.
Binet, 212.
Blake-Wirgman, 19.
Böcklin, 186—187.
Bonington, Richard, 69 — 70, 87,
100, 101, 102, 104.
Bonvin, François, 219.
Bonvin, Leon, 219—221.
Bosboom, Johannes, 216.
Bouchod, 109.
Boudin, Luis Eugène, 114, 214 do
216.
Bough, Samuel, 90.
Bouguereau, 205.
Boulangier, Gustave, 208.
Bouquet, 115.
Boyce, George Price, 89.
Brett, John, 175.
Brickdale, Eleanor Fortescue, 175,
Bright, Henry, 78.
Burger, 187.
Burgess, 94.
- Burne-Jones, 156, 168, 191, 193
—195, 200.
Burnet, 98.
Burnitz, 187.
Burns, 201.
Burton, W. S., 174.
Bussy, Simon, 204.
- Cabanel, 205.
Calderon, Philip, 175.
Calcott, Sir A. W., 71, 74.
Callow, William, 89.
Cameron, Hugh, 175.
Cameron, Katarzyna, 175, 201.
Carse, 98.
Cattermole, 110.
Chalon, 94.
Cham, 115.
Chambers, George, 92.
Charlet, 112, 114, 120.
Chassériau, Théodore, 123 — 124,
184, 205, 206, 208.
Chenavard, 122.
Chintreuil, 133.
Clarkson Stanfield, George, 91.
Clarkson Stanfield, William, 91 —
92, 96.
Clays, Paul Jean, 110.
Cole, Vicat, 71.
Collier, Thomas, 90.
Collins, Charles Alliston, 174.
Collins, William, 98.
Collinson, 172.
Constable, 8, 10, 56—69, 87, 100,
101, 102, 104, 127, 173, 183.
Constant, Benjamin, 209.
Cooke, Edward William, 92.
Cooper, Sidney, 93—94.
Cope, 155.

S P I S M A L A R Z Y

- Cormon, 203.
 Cornelius, 156.
 Corot, 100, 103—109, 115, 116,
 132, 138, 144, 214, 215.
 Cotman, John Sell, 73—77.
 Cottet, 212.
 Courbet, Gustaw, 104, 113, 132,
 143—147, 187, 215, 221.
 Couture, Thomas, 123, 187, 205.
 Cowper, Cadogan, 175.
 Cox, David, 80—83, 84, 89.
 Crabb, 95.
 Craig, Frank, 175.
 Crnne, Walter, 193, 196, 201.
 Creswick, Thomas, 89.
 Crome, John, 3—8, 72, 77.
 Crome, John Berney, 5, 7.

 Daniells, 16, 78.
 Daubigny, Charles François, 132.
 Daubigny, Edmé François, 107, 115,
 127, 215.
 Daumier, Honoré, 107, 112, 113
 —117, 120, 128, 141.
 David, 101, 133, 199.
 Davis, H. W. B., 175.
 Davis, William, 175.
 Dayes, Edward, 9, 16.
 De Braekeleer, Henri, 124.
 Decamps, 101, 105, 109, 128, 208.
 Degas, 113, 122.
 Delacroix, 53, 63, 70, 100, 101 —
 103, 104, 106, 107, 109, 110,
 113, 115, 120, 123, 128, 131,
 143, 144, 145, 185, 208, 217.
 Delaroche, 101, 112, 123, 132, 137,
 174, 207, 209.
 Delaunay, Elie, 122.
 De Maria, 81.
 De Morgan, Mrs., 193, 201.
 De Neuville, 202.
 Despret, 115.
 Desvallieres, 204.
 Detaille, 202.
 Deveria, 115.
 De Wint, Peter, 83—86.

 Diaz, Emile, 131.
 Diaz, Narcisse Virgilio, 130—132,
 133, 137, 138, 215, 217.
 Dicksee, F., 200.
 Diébold, 134.
 Doré, Gustaw, 112.
 Douglas, Sir William Fettes, 175.
 Douglas, Sholto, 96.
 Drolling, 207.
 Duncan, 98.
 Dupré, Jules, 115, 128, 129, 132,
 133, 134—135.
 Duval, Amaury, 122.
 Dyce, William, 99, 156.

 Egg Augustus, 155.
 Engleheart, J. D., 94.
 Estall, 111.
 ETTY, Willam, 153—155, 178.

 Fantin-Latour, 221—222.
 Feuerbach, Anselm, 184—185, 186,
 187.
 Fielding, Copley, 86—87, 89, 100.
 Finch, Francis Oliver, 89.
 Fischer, Aleksander, 193.
 Flameng, François, 203.
 Flandrin, Hippolyte, 205.
 Fleury, Tony Robert, 112.
 Fortuny, Mariano, 210.
 Francia, 8, 74.
 Fraser, 98.
 Frère, Edward, 110.
 Frith, William Powell, 155, 172 do
 173.
 Fromentin, Eugene, 212.

 Gaugain, 201.
 Gavarni, 112, 115, 117—121, 166.
 Geddes, 95.
 Gere, 201.
 Gericault, 100, 101, 102.
 Gérôme, Jean Leon, 209.
 Gilbert, Graham, 95.
 Gilbert, Sir John, 110—111.

S P I S M A L A R Z Y

- Girtin, Thomas, 8—10, 15, 21, 57,
70, 74, 84.
Goth, 201.
Grandville, 115.
Granet, 132.
Greenavay, Kate, 201.
Gresy, Prosper, 217.
Gros, 70, 123.
Guérin, Charles, 102.
Guillaumet, Gustave, 211.
Guillion-Lethière, 128.
Guthrie, J. J., 201.
Guys, Constantin, 121, 149.
- Hacker, 201.
Harding, James D., 88, 100.
Harpignies, 109, 215.
Harrison, Miss F., 201.
Harrison, Aleksander, 18.
Harvey, 98.
Hayter, Sir George, 94.
Hebert, Ernest, 122, 207.
Hemy, Napier, 124.
Henderson, Joseph, 175.
Henner, 148.
Heydon, 94.
Hilton, William, R. A., 84, 85, 86.
Holiday, 201.
Holland, James, 89.
Holman Hunt, William, 159, 161—
163, 164, 166, 167, 173.
Hook, 92.
Housman, Lawrence, 201.
Hueffer, Mrs., 161.
Huet, Paul, 101, 102, 103, 104,
128.
Hughes, Arthur, 174.
Humbert, Ferdinand, 203.
Hunt, Alfred W., 90.
Hunt, W. H., 86, 87—88.
Hunter, Colin, 175.
- Image, Selwyn, 201.
Ince, John Murray, 89.
Inchbold, 175.
- Ingres, 103, 105, 122, 123, 198.
Isabey, 101, 102, 112, 213, 215.
- Jacque, Charles, 130, 133—134,
137.
Johannot, Tony, 112.
Jongkind, Johann B., 213, 215.
- Keene, Charles, 117.
Khnopff, 205.
Kidd, 98.
King, Jessie, 201.
Krüger, 183.
Ledbrooke, Robert, 4, 5, 6, 73, 77.
Lance, George, 111.
Landseer, Edwin, 50, 92—93.
Lange George, 94.
Langlois, 136.
Laurens, Jean Paul, 203.
Lavrence, 37, 41, 54, 65, 97, 100,
154.
Lawless, Mathew James, 174.
Lefebvre, Jules, 205.
Legros, Alphonse, 171, 222.
Leighton, Frederick, Lord, 105, 166,
180, 197—199.
Leith, 96.
Leslie, Charles Robert, 93, 111.
Leslie, G. D., 175.
Lewis, John Frederick, 155.
Leys, Jean Auguste Henri, 124.
Linnell, John, 50, 86, 88.
Linton, Sir J. D., 175.
Loubon, Emile, 217.
Lound, 78.
Lucas, David, 67.
- Macdougall, 201.
Mackenzie, 95.
Maclise, Daniel, 99, 155.
Macnee, 95.
M'Culloch, Horatio, 96.
M'Leay, 96.
Madox Brown, Ford, 155, 157,
158—161, 163, 164, 166, 171,
191, 196.

S P I S M A L A R Z Y

- Madrazo, 210.
Manet, Edward, 104, 107, 113, 122,
144, 213.
Marilhat, 110, 128, 208.
Marolle, 136.
Marshall, 170.
Martel, Eugene, 204.
Martineau, Robert, 174.
Mee, Mrs., 94.
Mein, Will, 201.
Meissonier, 202.
Menzel, Adolph von, 183 — 184,
188.
Merson, Olivier, 203.
Meryon, 148.
Meunier, 149.
Michallon, 104.
Michel, Georges, 103, 127.
Millais, John Everett, 154, 159, 161,
163—166, 173, 175, 194, 197.
Millet, Jean François, 135 — 142,
144, 214, 215.
Moir, 95.
Moira, Gerald, 201.
Monet, Claude, 213, 215.
Monnier, 115.
Monticelli, Adolphe, 217—219.
Moore, Albert, 200.
Moore, Henry, 175.
Moreau, Gustave, 204.
Morot, Aimé, 202.
Morris, William, 168, 170, 191,
192—193.
Mouchel, 136.
M'Taggart William, 175.
Muckley, 201.
Müller, Victor, 187.
Müller, William James, 71.
Mulready, 86, 98, 155.
Murray, David, 74.
Murray, Fairfax, 200.

Nanteuil, Celestin, 112.
Nasmyth, Aleksander, 91, 96.
Nasmyth, Patrick, 96.
Newton, 94.

Nicholson, William, 95.
Noiré, 212.

Oldbach, 188.
Olivier, Luc, 203.
Orrock, 96.
Overbeck, 156.

Palmer, Samuel, 86.
Paton, Sir Noel, 174.
Pau de Saint-Martin, A., 128.
Perugini, C. E., 200.
Pigal, 115.
Point, Armand, 204.
Poupart, 133.
Poynter, Sir Edward J., 200.
Priest, 78.
Prinsep, Val, 175.
Prout, Samuel, 79—80, 100.
Pujol, Abel, de, 109.
Puvis de Chavannes, 124, 204, 205
do 207, 216.
Pyne, James Baker, 70.

Raffet, 112, 115.
Redon, Odilon, 205.
Regnault, 211.
Rémond, 128.
Rethel, 203.
Reynolds, S. W., 14, 58, 67.
Rhead, 201.
Ribot, 148.
Ricard, Gustave, 217, 219.
Richmond, George, 200.
Richmond, Sir William, 200.
Ricketts, Charles, 201.
Riesener, 102.
Riocreux, 133.
Roberts, David, 91, 96.
Robertson, Andrew, 95.
Robinson, 100, 175—176.
Robson, George Fennel, 89.
Rochegrosse, 203.
Rooke, 201.
Rops, Félician, 149—152, 204.
Roqueplan, Camille, 133.

S P I S M A L A R Z Y

- Ross, Sir W. C., 95.
Rossetti, Gabriel Charles Dante, 166—172, 191, 193, 194, 196, 204.
Rossetti, Mrs. W. M., 161.
Rouault, 204.
Rousseau, Theodore, 127—130, 131, 132, 133, 135, 138, 140.
Runge, 188.
Ryland, 201.
- Sanders, 95.
Sandys, Frederick, 171, 196.
Sartoris, 207.
Sattler, 203.
Scheffer, Ary, 122, 128, 174, 197.
Schirmer, 186.
Schwabe, Carlos, 204.
Schwind, 188.
Scott, David, 99.
Scott, Lauder, 98.
Scott, William Bell, 196.
Seddon, 175.
Shannon, C. Hazlewood, 201.
Sharp, 6.
Shaw, Byam, 175.
Shields, Frederick, 171, 195.
Signal, 122.
Simson, William, 96.
Solomon, Simeon, 200.
Souchon, 131.
Stanhope, Spencer, 200.
Stark, James, 5, 77.
Steinlen, 19.
Stephens, F. G., 172.
Steuben, 143.
Stevens, Alfred, 147, 181—182.
Stewart, 95.
Stillman, Mrs., 201.
Strudwick, 200.
Sumner, Heywood, 193, 201.
Syme, John, 95.
- Tannock, 95.
Tattegrain, 203.
- Thirtle, 77.
Thompson, Elizabeth, 203.
Thomson (of Duddingston), 96.
Thomson, W. J., 95.
Thornburn, 94, 95.
Tissot, 124.
Traquair, Mrs., 201.
Travies, 115.
Troyon, Constant, 133, 215.
Turner, Joseph M. W., 8, 10, 17—55, 76, 84, 90, 92, 91, 100, 101, 173.
- Van de Velde, 23, 25, 29.
Varley, Jonh, 79, 84, 86, 89, 98, 100.
Veit 156.
Vincelet, Victor, 148.
Vincent, George, 5, 78.
Vollon, Antoine, 147—148.
Von Marées, Hans, 185, 186.
- Waterhouse, 201.
Walker, Frkderick, 17.
Wallis, Henry, 175.
Wasmann, 188.
Watson, George, 95.
Watson, Goron, Sir John, 95.
Watson, J. D., 175.
Watson, W. Semellie, 95.
Watts, George Frederick, 177—181, 200.
Webbe, W. J., 174.
Webster, Thomas, 98.
Whistler, 170—171.
Wilkie, David, 97, 98, 100, 102.
Williams, 96.
Wilson, Andrew, 96.
Wilson, George, 200.
Windus, William Lindsay, 174.
Winterhalter, 207.
Woodville, Caton, 203.
Woolner, 159, 167, 172.
Wrihgt. John Massey, 8.
Ziem, Felix François G. P. 208—209.

I 8 0 0

ŚWIT MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO

HISTORIA MALARSTWA

ROZDZIAŁ I

NADEJŚCIE ŚWITU

Z nadejściem roku 1800 wszystko, co było żywotnego w malarstwie, było brytyjskie. NADEJŚCIE
ŚWITU

Hogarth stworzył męzki wyraz życia ludu miejskiego, Rowlandson i Morland ludu wiejskiego, pejzażyści zaś dali nam, w sposób liryczny, czystą impresję przyrody.

Krzepki wyraz narodowy rozbrzmiewał po kraju i echem odezwał się po Europie.

C R O M E

1768 — 1821

W małej karczmie w Norwich urodził się 22 grudnia 1768 JOHN CROME, tak zwany „stary Crome“, jako syn tkacza, zamieszkałego w tem starożytnem mieście, a w Castle Meadow, tuż pod zamkiem, małą prowadzącego gospodę. Chłopiec bardzo skąpe otrzymał wykształcenie. Było zwyczajem w Norwich, że młodzież, zarówno męska, jak i żeńska, udawała się wczesnym rankiem do pałacu, na miejsce dawniejszej siedziby książęcej, za zarobkiem, szukać służby; młody, dwunastoletni chłopiec wynajął się też do posyłek u dra Rigby, u którego dwa pozostał lata. Dr. Rigby polubił chłopca i dopomógł mu w sierpniu 1783 do umieszczenia się w pracowni malarza szyldów, powozów i domów, niejakiego Whislera (lub Whistera) na Bethel Street 41. Tutaj pilny chłopiec uczył się mieszanania farb,

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

zaczęto go też niebawem używać do malowania powozów i szyldów.

Z biegiem czasu, gdy skończyły się lata nauki, młodzieniec, doszedłszy do wieku męskiego, zawarł ścisłą przyjaźń z adeptem rytownictwa, nazwiskiem ROBERT LADBROOKE; obaj młodzi ludzie, wynajawszy izbę na poddaszu, oddali się kopiowaniu sztychów; Crome chodził też w pole i malował z natury, tak, że w dwudziestym drugim roku życia, w r. 1790, wykonał pierwsze swe znane dzieło. Skończywszy naukę, malował wciąż jako wyrobnik dzienny dla Whislera: namalował też kilka szyldów, a wśród nich i *Traczy*, dotychczas znajdujących się w Norwich. Tomasz Harvey z Catton stał się hojnym jego mecenasem, dostarczał mu obrazów, które Crome kopiował, między innymi *Drzwi chałupy* Gainsborougha, oraz malowideł Wilsona i Hobbemy. Harvey wprowadził go też do swych przyjaciół; wśród nich był Beechey, do którego zachodził teraz Crome podczas częstych odwiedzin w Londynie.

Tak więc Crome, opierając się na stylu holenderskim, ale natchnienie czerpiąc z natury, szybko rozwinął swe zdolności. Typowymi okazami jego metody malarskiej jest słynny *Wiatrak* i *Wrzosy*.

Wilson zmarł w r. 1782, Gainsborough w r. 1788, De Louthembourg panował w dziedzinie krajobrazów. BARKER z BATH, o rok młodszy od Crome'a, wystawił swój pierwszy obraz w r. 1791. Ale pejzaż nie był w modzie. Crome, malując szyldy, mógł oddać się ulubionemu pejzażowi — biedny był, lecz zadowolony. Jeszcze w maju 1803 r. za płacono mu dwie i pół gwinei za namalowanie szyldu. W r. 1792, mając lat dwadzieścia i trzy, ożenił się z Febą Barney, której siostrę, Mary Barney, poślubił w rok później Ladbroke. Crome i Febe musieli się spieszyć z ożenkiem — w tym samym miesiącu urodziła się im córka.

C R O M E
1768 — 1821

„DĘBY“

(LONDYN, MUZEUM WIKTORYI I ALBERTA)

C R O M E
1768 — 1821

„ДѢЯ“

(LONDYN, MUSEUM WIKTORJI I ALBERTA)



M A L A R S T W A

Dzieci przychodziły na świat jedno po drugim, między NADEJŚCIE
niemi JOHN BERNAY CROME 1794, znany jako „młody ŚWITU
Crome“. Walka o chleb była ciężka. Crome zaczął dawać
lekcyje. Między r. 1796 a 1798 powstały dwa obrazy,
„kompozycye w stylu Ryszarda Wilsona“.

Rodzina Gurneyów z Earlham korzystała, zdaje się,
pierwsza z lekcyi Crome'a. Latem 1802 John Gurney za-
brał rodzinę swą i Crome'a nad jeziora, pod Matlock;
przez cały ten czas Crome malował szkice. Wycieczki te
tak były dla niego płodne, że urządzał je kilkakrotnie.

W r. 1803 założono w Norwich Towarzystwo Sztuk
Pięknych. Crome i Ladbroke stali się ośrodkiem tego to-
warzystwa, a w dwa lata później urządzili pierwszą swą wy-
stawę. Crome miał na niej dwadzieścia obrazów, między
niemi *Opactwo w Karrow* i *Widok Kumberlandu*.

Crome udał się nad rzekę Wye w czasie, gdy malował
Zamek w Goodrich, *Chepstow* i *Opactwo w Gintern*; na-
stępnie był w Weymouth. Tworzył ciągle „kompozycye
w stylu Wilsona“ i „Gainsborougha“. W r. 1806 i 1808
wystawiał w Akademii Królewskiej, a w r. 1811 z nim ra-
zem i jego syn, młodzieniec zaledwie siedemnastoletni.

Okolo r. 1812 dęby w parku Kimberley, przez który
przejeżdżał konno do swych uczniów, natchnęły go do spró-
bowania się w sposobie swego bożyszczka, „drogiego Hob-
bemy“.

Crome'owi powodziło się teraz dobrze; lekcyje uwal-
niały go od trosk pieniężnych. Miał manię kupowania „roz-
maitości“ na aukcyach, pewnego dnia wprowadził też rodzinę
w osłupienie furą kamieni grobowych.

W r. 1811 przybył do Crome'a w naukę siedemnasto-
letni JAMES STARK (1794—1859) i pozostał u niego trzy
lata; w tym samym mniej więcej czasie zjawił się i GE-
ORGE VINCENT, o dwa lata młodszy od Starka. Dla ucz-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

niów swoich był Crome zawsze wiernym, serdecznym przyjacielem, kochali go też wszyscy.

Crome zajął się i sztuką rytowniczą, która upadła w wieku osiemnastym; pierwszy jego ryt pochodzi z roku 1809, zdaje się jednak, że około r. 1813 już go to znużyło.

W r. 1814 padł Napoleon i wysłany został na Elbę; artyści ścigali do Paryża, aby podziwiać nagromadzone tutaj łupy, dzieła sztuki. Crome udał się do stolicy Francji z dwoma przyjaciółmi z Norwich; od nich to mamy historię, jak Crome namalował jajo, aby w ten sposób wyrazić, czego żąda, i jak kelner przyniósł mu — solniczkę.

Wróciwszy przez Bruggię do ojczyzny, Crome był teraz w pełni powodzenia, które trwało lat siedem, aż do śmierci. W roku 1815 namalował *Boulevard des Italiens*. Od razu mamy tutaj twórczy impressjonizm człowieka, który zmienił styl odpowiednio do tematu. Było to na pięć lat przed namalowaniem *Boulogne*. Z r. 1815 pochodzi też *Gaj pod Marlingford*. Następnie powstała *Ulica w Catton*, a w roku 1816 słynne *Wrzosy* (jeden ze skarbów narodu), stworzone celem wyrażenia „powietrza i przestrzeni“, dzieło, które nie mogło znaleźć kupca; po śmierci Crome'a dano za nie funt szterlingów.

Na nieszczęście w umiłowanem przez Crome'a towarzystwie wybuchła w tym roku wojna; na czele niezadowolonych stanął Ladbrooke i przeniósł się z nimi na trzy lata do gospody „pod Szekspirem“; nie wyszedł na tem dobrze. W ostatnim roku ich oporu Crome namalował wspaniałą *Dąb Poringlandzki* z trzema kąpiącymi się synkami p. SHARPA.

Inne arcydzieła: *Wierzba* (obecnie w Ameryce), *Nad rzeką Yare w Thorpe*, pyszne *Wybrzeże w Yarmouth* z roku 1819, oraz subtelny Colmanowski *Gaj* z r. 1820, przypisywany Hobbemie.

M A L A R S T W A

Że tego rodzaju człowiek uległ w ostatnich pięciu latach NADEJŚCIE swego życia wpływowi rosnącego coraz to bardziej geniuszu ŚWITU tej kolosalnej postaci, która dla całej sztuki świata zadziwiającym miała być objawieniem, to była rzecz nieunikniona.

Dziwno pomyśleć, że dzieła Crome'a, to praca niedziel i świąt, gdyż w dni powszednie jeździł po okolicy z lekcyami. W szkole w Norwich istnieje do dziś dnia tradycja, jak nauczał Stary Crome i jakie uczucia żywili dlań uczniowie.

Na wiosnę r. 1821 Crome rozpiął sześć stóp wielkie płótno na sztalugach, aby namalować obraz *Zabawa wodna w Wroxham*, a dnia 22 kwietnia 1825 r. wkroczyła śmierć do jego pracowni i wytrąciła mu na zawsze pendzel z pracowitej ręki.

Kształcąc się na Wilsonie, Gainsboroughu i Holendrach, a z Holendrów przedewszystkiem na Hobbemie, Crome doprowadził sztukę pejzażową do tego szczerego wyrazu rodzimego, dzięki któremu twórczość angielska miała stać się przykładem dla świata. Hobbema wiódł go do prawdy. W najlepszych dziełach swoich jest on wielkim impresyonistą. Zadanie swe w prosty wyrażał sposób. „Szczegóły w przyrodzie należy pomijać, uczucia powinny budzić się w nas, jak od gromu, na widok całości obrazu, bez zastanawiania się nad tem, co i dlaczego nas tak czaruje.“ Szczerość i dostojność w traktowaniu tematu, oto jego hasła; od prawideł tych nie odstępował. Umierając, zwrócił się do najstarszego syna, Johna Bernaya Crome'a, który, o ile mu pozwalały zdolności, miał pójść w jego ślady, i te słynne wypowiedział słowa: „Janie, me dziecko, maluj, ale maluj dla sławy; a jeśli tematem twoim będzie tylko chlew, to uszlachetnij go;“ a potem, gdy ręka śmierci mroziła mu serce, dodał: „Hobbema, drogi mój Hobbema, jak ja ciebie kochałem!“

H I S T O R Y A

SWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

W Galeryi Narodowej wisi jego malowidło z dębami
Pod Hingham — prawdziwe arcydzieło.

BARKER Z BATH
1769 — 1847

TOMASZ BARKER urodził się pod Pontypool, w Monmouthshire, jako syn malarza, zamieszkałego w Bath. Mecenasa znalazł w fabrykancie powozów, niejakim Spackmanie, który dwadzieścia jeden lat liczącego młodzieńca wysłał 1790 do Rzymu. Wróciwszy do Anglii, Barker uprawiał krajobraz, w wysokim stopniu oparty na tradycji Gainsborougha. Zyskał powodzenie i dostatek. Znany jest wielki jego fresk, w rodzinnem jego mieście, w Doric House, Sion Hill, Bath, przedstawiający *Napad na Turków w Scio, w kwietniu 1822*. Pracował w Bath, gdzie się znajduje przeważna część jego malowideł; tutaj też zmarł 11 grudnia 1847 r.

FRANCJA (1772—1839) urodził się w Calais, ale Francuz ten przybył w młodych latach do Londynu i wczesnie zyskał sobie rozgłos w Akademii i Towarzystwie Akwarelistów. Nie otrzymawszy jednak miejsca w Akademii, wrócił do Calais 1817 i zmarł tutaj 1839. Malował sceny nadbrzeżne i okręty.

JOHN MASSEY WRIGHT (1773 — 1866) poświęcił się głównie ilustracyi.

G I R T I N
1775 — 1802

Urodzony w tym samym roku co Turner, o rok starszy od Constable'a, Girtin zmarł przedwcześnie, mając lat dwadzieścia i siedem. „Umarłbym, aby mógł żyć Girtin“ — powiedział Turner.

M A L A R S T W A

Powroźnikowi w Southwark urodził się w r. 1775 syn, NADEJŚCIE TOMASZ GIRTIN, który miał wslawić nazwisko rodzinne. Ojciec był człowiekiem, robiącym rozległe interesy. Chłopiec okazał wczesnie zdolności artystyczne, a ojciec oddał go w naukę do świetnego, ale kłótliwego pejzażysty EDWARDA DAYESA, „żółciowego Dayesa“, który pewnego razu posłał ucznia za brak subordynacyi do więzienia. Dayes nie całkiem był przy zdrowych zmysłach, skończył też samobójstwem. Girtin kolegował z chłopcem nazwiskiem Turner. Obaj, w jednym będący wieku, zajmowali się kolorowaniem sztychów, obaj kopiowali obrazy i robili wycieczki celem gromadzenia szkiców. „Copper Plate Magazine“ opublikowało sztych siedemnastoletniego Girtina, przedstawiający *Windsor*; gdy miał lat dziewiętnaście, Akademia wywiesiła jego pierwszą akwarelę.

Entuzjazm i serdeczna uprzejmość Girtina zdobywały mu przyjaciół, gdzie tylko się pojawił, — serce jego, jak jego dom, otwarte było dla wszystkich; szlachetny, wspaniałomyślny, samolubstwa pozbawiony młodzieniec, z zapalem oddawał się sztuce.

Młody Girtin zauważył, że jego akwarele, w Akademii w złotych wiszące ramach, musiały ciężkie wytrzymać współzawodnictwo ze znajdującymi się naokoło malowidłami olejnymi; usiłował też od tej chwili posługiwać się farbami wodnymi z mocą, dotrzymującą placu tamtym. Wpłynęło to na wystawione w Akademii dzieło w ten sposób, że posługiwanie się farbami wodnymi wykraczało poza granice tej sztuki, pokazało jednak młodzieńcowi, że farby wodne były przedtem środkiem, używanym w sposób trwożliwy, niepewny, i zmuszało go do szukania rozleglejszej i głębszej skali barw, które w rękach Turnera i innych stały się później narzędziem wspaniałego wyrazu twórczego.

Wrodzony geniusz Girtina doprowadził go do posługi-

M A L A R S T W O

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

wania się farbami wodnymi z ową czarodziejską przeźroczystością, przeświecającą w jego żywych, płomiennych impresjach z natury, w tego rodzaju dziełach, jak *Wodospad w Cayne*, *Widok na plac ładunkowy, Yorkshire*, serya *Widoków londyńskich*, *Brama św. Anny, Shrewsbury* — obrazy, posiadające wszystkie zalety przejrzystej akwareli. Serya p. t. *Panorama Londynu* przedstawia Tamizę z niezwykłą mocą. Girtin był zawsze najlepszym tam, gdzie śmiało malował z natury; śmiała ta zażyłość z naturą zaprowadziła żywszą sztukę Turnera na szczyty daleko wyższe.

Girtin tworzył malowidła swe na tle modelowanem, w danym wypadku w kolorach brunatno-szarych, a na tle tem rozprowadzał potem swe barwy. Nie przestraszał się żadnym trudem, byle tylko wydoskonalić swą rękę w pracy artystycznej. Kopiował dzieła innych, dopóki nie nabral wprawy — Wilsona, Morlanda, Canaletta.

W r. 1796 Girtin udał się do Szkocyi w celu robienia szkiców. Jedyne swe malowidło olejne wystawił w r. 1801, na krótko przed załamaniem się zdrowia. W r. 1802 wybrał się w podróż do Paryża, a w r. 1809 umarł, mając lat dwadzieścia i siedem. Mimo krótkiego życia obdarzył on Anglię rozległą wizją. Uwolnił sztukę od drobiazgowego, trwożliwego wykończenia. Rozwarł bramy dla ludzi, którzy przyszli po nim. Natchnął Turnera, a mamy świadectwo Constable'a, że był natchnieniem i dla tego malarza.

ROZDZIAŁ II

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK Z IZBY BALWIERZA ŚWIT
ROZLEWA BLASKI PO ANGLII

Z chwilą, gdy nadszedł rok 1800, geniusz brytyjski znalazł najwyższy swój wyraz w dziedzinie barw; olbrzymem w dziedzinie tej był Józef Mallord William Turner.

T U R N E R
1775 — 1851

Z IZBY BAL-
WIERZA
ŚWIT
ROZLEWA
BLASKI
PO ANGLII

„Czy nie wiesz, że masz wyrażać swoją impresję“?—TURNER.

W Turnerze zyskała Anglia najwyższego artystę w malarstwie swej rasy, w dziedzinie krajobrazu najwyższego artystę wszech czasów. W poetyckiem posługiwaniu się barwami, w rozległej skali muzyki tych barw, w przedziwnej potędze orkiestracyi sztuki malarskiej stanął on ponad wszelkiem innem dziełem malarskiem, tak, jak Szekspir stanął ponad wszelkiem innem dziełem literackiem. Że Turner doszedł do tak zdumiewającej potęgi w malarstwie pejzażowym, jest to tem dziwniejsze, ponieważ inni malarze, jako malarze, większymi byli od niego sztukmistrzami. Velazquez i Hals, Rembrandt i Tycyan, Watteau i Vermeer nie posiadali takiej olbrzymiej śmiałości w królestwie barw; jeden jest bardziej subtelny, drugi łagodniejszy, inny więcej absolutny w swem sztukmistrzostwie, atoli pod względem wyrazu artystycznego żadnego z nich nie można porównać z orłoskrzydłym Turnerem.

Turnerowi dane było życie długie, jak gdyby Przeznaczenie z góry wybrało go na przewodcę w tem potężnem

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

państwie sztuki. Sztuka jego przeszła szybko pierwsze fazy rozwoju, stała się najwyższym wyrazem sztuki swego czasu i pełnymi popłynęła żaglami po olbrzymiem, nieznanem dotąd morzu przyszłej orkiestracy barw.

Szara i brudna jest owa Maiden Lane, prowadząca od południowo-zachodniego rogu Covent Gardenu na zachód, była też brudną prawdopodobnie i wówczas, kiedy mieszkał przy niej sekretarz Milтона, „nieskazitelny patryota“, Andrew Marvell, a zapewne i później, gdy pod *Białą peruką* Wolter przetrawiał i puszczał z dymem dwa lata swego życia.

W niewielkim sklepiku pod l. 26 przy Maiden Lane, naprzeciw Cider Cellar, w parafii św. Pawła, Covent Garden, żył za czasów dobrego króla Jerzego i wykonywał zawód balwierza niejaki William Turner, młody człowiek, pochodzący z Devon, którego rodzice wciąż jeszcze żyli w South Molton. Temu to balwierzowi z hrabstwa Devońskiego (Devonshire) i żonie jego, Maryi Marshall, urodził się w dzień św. Jerzego (23 kwietnia) 1775, syn, który na chrzcie otrzymał nazwisko JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. Miał on rozślawić swój ród Devonshirski jak i Anglię, która go wychowała — on, największy poeta barw, jaki kiedykolwiek żył na świecie. Matka, kobieta strasznie wojownicza, skończyła w obłąkaniu. Turner nazywał się z dumą i słusznie „dzieckiem Devonshire’u“ — był wykwitem dewońskiego plemienia. Po ojcu, przemysłowcu, wziął w spadku drobiazgową oszczędność, manię „szparowania“, a może i pracowitość. Naciągajmy łuk dziedziczności aż do ostatecznych granic. Po matce miał niebieskie oczy, orli nos i obwisłą wargę dolną — była to herod-baba, chłop w spódnicy, która szalonym temperamentem swym biednemu balwierzowi w sposób iście dyabelski zakłócała życie. Po niej także odziedziczył syn mały swój wzrost. Prawdopodobnie też, tak samo jak po ojcu, miał

M A L A R S T W A

i po niej owo zamiłowanie do oszczędności. Była krewną Z IZBY BAL-
Marshallów z Shelford Manor House pod Nottinghamem; WIERZA
pewne jest, że siostrą jej była pani Harpur, żona zastępcy ŚWIT
proboszcza w Islington, której wnuk, Henry Harpur, był ROZLEWA
jednym z wykonawców testamentu Turnera — poza tem BLASKI
Turner był synem chrzestnym najstarszego brata pani Tur- PO ANGLII
ner, Józefa Mallorda Williama Marshalla, żyjącego w Sun-
ningwell, gdzie chłopiec bywał u niego w odwiedzinach.
Biedna kobieta! Życie miała pełne trosk! Ale ów „papuzi
nos“, niebieskie oczy i niski wzrost mogło dziecko mieć
zarówno po matce, jak i po balwierzu-ojcu, po tym we-
sołym, gadatliwym, małym, tak łapczywym na pieniądze
człowieku. Jedyłą też pochwałą, jaką sobie William zapa-
miętał ze strony „papy“, była pochwała za oszczędzenie
pół grosza. W tem to brudnym, źle oświetlonym, niemiłym
mieszkanu, tak niezgodnym z wyobraźnią chłopca, w tym
domu, z którego wychodziło się na Maiden Lane popod
nizkim łukiem i przez żelazną bramę, rósł mały William.
Nie dziwota, że sztuka jego nie odtworzyła nigdy tego
rodzaju siedziby. Tutaj to Stothard zwykł był skręcać
do bramy balwierza, gdzie regularnie się golił. Mając lat
dziewięć, Turner rysował kościół w Margate, a wkrótce
potem udał się do wuja, do New Brentford, aby zmienić
powietrze, chodzić do szkoły i rysować koguty, kury i roz-
maite inne ptactwo i kwiaty po ścianach i książkach. Ry-
sował bez ustanku. Kopiował sztychy, kolorował je, a skąpy
ojciec wywieszał je w oknie na sprzedaż. Pierwotny zamiar
zrobienia z chłopca balwierza ustąpił miejsca ambicyom
artystycznym.

LATA NAUKI

1787 — 1792

Nauczywszy się czytać od ojca, odbywszy w r. 1785
szkołę w New Brentford, młody chłopiec przebył czas od

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

r. 1787 do 1788 u „malarza kwiatów“, niejakiemu Palice w Soho, w roku zaś 1788 w szkole Colemana w Margate, malarza-perspektywisty na Long Acre; ten odesłał go jednak do domu jako niezdolnego do nauczenia się perspektywy! Podobno przyjął go do siebie Reynolds; w r. 1789 umieszczono go u architektki Hardwicka, w początkach zaś r. 1790, mając lat piętnaście, dostał się do Akademii Królewskiej, w której spędził dwa lata nad studyowaniem antyków. Zdaje się, że uczęszczał również do szkoły Pawła Sandby przy St. Martins Lane (ulica św. Marcina). Chłopiec w zgłębianiu tajemnic sztuki nie był leniwy. Rysował w źle oświetlonym domu, czasami na sprzedaż; kolorował sztychy dla Jana Rafaela Smitha; szkicował do spółki ze swym jednolatkiem Girtinem, wieczorami rysował w domu zacnego Dra Monro'a, akwarele, a oprócz tego malował dla architektki Pordena. Co za robota jak na chłopca! Nie dziw, że nauka szkolna w życiu jego nie wiele zajmowała miejsca. Ostatecznie jednak wprawił się w rysowaniu, wytrenował się, jak koń wyścigowy, na przyszłe wyścigi. Kochał życie. Ludzie lubili chłopca, zapraszali go do siebie, dodawali otuchy wesołemu młodzieńcowi. Jedyńm jego przekleństwem był pociąg do zamykania się w sobie. Zaciężyło ono na jego życiu.

Tak więc nauczył się kłaść na powierzchnię cienkie farby wodne, jasne i przezroczyste, szlachetne wnosząc światło w efekty architektoniczne. Wrażliwa jego ręka stosowała się do jego woli. A zamknięta w sobie natura mówiła mu, że to, co robił, jest dobre, że moc przyszła na niego. Razem z towarzyszem, młodym Girtinem, stał się niebawem najlepszym „akwarelistą“ w kraju, z wyjątkiem może Cozensa. Wiemy, że wkońcu jeden z architektów udał się po chłopca do balwierni ojcowskiej i ofiarował mu gwineję za malowanie tła na jego rysunkach architektonicznych; wiemy i to,

M A L A R S T W A

że chłopiec ten nie pozwalał nigdy na to, aby zamawiający Z IZBY BAL-
widzieli go przy pracy, że uciekał wówczas do sypialni, WIERZA
zamykał się i pracował dalej. Pewnego razu, kiedy Britton ŚWIT
zjawił się po jakieś rysunki i wszedł do jego sypialni, ROZLEWA
młody Turner ukrył co tchu swoją robotę i rzucił się na BLASKI
odbiorcę. Newby Lowson, który później był z nim na kon- PO ANGLII

Z Girtinem, serdecznym przyjacielem młodości, poznał się Turner u Rafaela Smitha; szlachetny dr. Monro zwykle był zapraszać młodzieńców do swego domu w Adelphi, posyłał ich celem robienia szkiców w okolice Bushey i Harrow, kupował od nich rysunki i ugaszcział ich obiadami. Podobno u Monro'a spotkał się Turner także z Gainsboroughem; jeżeli tak, to miał on wówczas dopiero lat trzynaście, a mówiono już o nim. Girtin i młodziutki Turner pracowali razem, pomagali sobie wzajemnie, o ile się dało, wspólne zajmowali mieszkanie. O Girtinie, który miał przedwczesną zginąć śmiercią w r. 1802, powiedział Turner: „Ja powinienem być umrzeć, aby żył Tom Girtin“ — ale epitafy są, naogół wzięwszy, szlachetne aż do przesady. Jak i kiedy dr. Monro przestał brać udział w życiu Turnera, trudno powiedzieć; żył do r. 1833, ale po uczniowskich latach młodości w życiu jego nic już o nim nie słyhać. Faktem jest, że zamknięta w sobie natura Turnera kazała mu całkowicie trzymać się tylko siebie; żył wyłącznie dla sztuki, sztuka była dlań wszystkim. Rychło zaczął unikać wszelkiego życia towarzyskiego. Niektóre z jego akwarel, odznaczające się harmonią kolorów szaro-zielonych, a malowane w szesnastym roku życia, tak są zadziwiająco oryginalne i tak przekraczają wszystko, co stworzono przed nim na polu krajobrazu, że sztuka jego była już przedziwną, zanim doszedł do lat męskich. Sztuka, sława i majątek były jedynymi jego celami; zdobywał je też z wolą

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

olbrzyma — równym mu olbrzymem woli był tylko Szekspir. — Zaniedbywał wszelkie kultywowanie ciała i ducha, obyczajów, przyjaźni, uczuć. Odosobniwszy się pod względem ciała i duszy, nie troszczył się zupełnie o to, co się naokoło dzieje, bezlitośnie i bezwzględnie opłacał tem swą nieśmiertelność. U Monro'a ćwiczył się w malowaniu farbami wodnemi, architektury uczył się pożądliwie u Hardwicka, z malarstwem olejnym poznał się nieco u Jozuy Reynoldsa, krótkie przebywając u niego chwile; o edukacyi jednak w właściwym tego słowa znaczeniu chyba nie może być mowy. Sam sobie był nauczycielem, nauczyciela tego słuchał też niewolniczo. Sir Joshua Reynolds złożył pendzle i paletę w r. 1789; po jego śmierci czternastoletni chłopiec wstąpił, pod wpływem Hardwicka, do szkół akademickich. Z gorączkową pilnością studyował i kopiował Claude'a, Van der Veldego, Tycyana, Canaletta, Cuypa i Wilsona. Ponad wszystko jednak wybrał sobie przyrodę. Nie pominął nigdy sposobności zwrócenia uwagi na te czy owe właściwości akwarelistów; po kilku wysiłkach prześcigał każdego mistrza. Delikatność pendzla wziął od Hearnego, siłę od Sandbya, poczucie architektury od Dayesa i Daniella, czarodziejskie tony szare i zielone czerpał u Cozensa, z jego poematów ziemi; kroczył w świetle słonecznem Girtina i ostatecznie wyprzedził wszystkich. Zobaczywszy jakiś obraz na wystawie, wracał co tchu do domu i zabierał się od razu do rywalizowania z jego autorem. Od pierwszej już młodości rozpoczął współzawodnictwo z najlepszymi utworami w świecie — i to było kamieniem węgielnym całej jego karyery. Wszyscy akwareliści malowali płasko-tonowe akwarele zamków, opactw, siedzib magnackich i szlacheckich dla „dział topograficznych“ — Turner robił to samo dlatego, że robili to inni. Myślał też o malarstwie portretowem. Dotychczas nie czynił

M A L A R S T W A

żadnych wysiłków, aby wydostać się poza ogólny prąd; Z IZBY BAŁ-
chciał opanować sztukę dnia. Przeznaczenie, zda się, pchało WIERZA
go ku wielkiej przyszłości. Przy małych potrzebach, przy ŚWIT
wykły do twardego życia, silny i zdrowy, starał się przo- ROZLEWA
dować we wszystkim, do czego się zabrał. Malował na BLASKI
byle czem. Nie czekał nigdy na nastrój — był ciągle przy PO ANGLII
pracy. Jedynym warunkiem była dla niego samotność; tej
potrzebował koniecznie. Na wycieczkach po tematy, z tłu-
moczkiem na plecach, zawieszonym na kij, nieustannie
robił notatki; wrażliwy jego umysł czuły był na każdy
widok. Przedziwna jego pamięć odtwarzała kształty obłó-
ków. Uważał, że metody drobiazgowe wymagają powol-
nego traktowania rzeczy, od razu też stosował szerokie,
szybkie pociągnięcia pendzla.

Mając więc lat czternaście, w r. 1789 został uczniem
Akademii Królewskiej; w rok później jako piętnastoletni
chłopiec wystawił *Widok pałacu arcybiskupiego w Lam-
beth*. W r. 1791 przebywał w dni świąteczne w Sunning-
well u wuja Marshalla, oraz w Bristolu, u przyjaciół ojca,
Narrawayów. W każdym z trzech lat następnych, 1791-2-3,
Akademia otrzymywała od niego akwarelowe wizerunki roz-
maitych miejscowości, tak zwane „szkice topograficzne“,
wykonane w Londynie i okolicy Londynu, a poza-
tem rysunki i szkice z Malmesbury, Canterbury, lub Bri-
stolu, robione podczas odwiedzin u przyjaciół w Margate
i Bristolu. Szkicownik jego z r. 1792 i 1793 zawierał ry-
sunki z Oksfordu, z Windsoru, Herefordu, z Worcester,
Walii i Montmouthshire. W roku 1792 zjawił się u niego
Walker i zażądał rysunków dla „Copper-Plate Magazine“,
zapoczątkowując w ten sposób szereg sztychów według
dział Turnera, co tak bardzo przyczyniło się do powię-
kszenia jego reputacji. I oto Turner zdecydował się wy-
nająć sobie własną pracownię w Hand Court na Maiden

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Lane, w najbliższym sąsiedztwie ojca. Miał teraz lat siedemnaście.

RYSUNKI KOLOROWANE LUB WIDOKI
AKWARELOWE ROZMAITYCH MIEJSCOWOŚCI DLA CELÓW ILUSTRACYJNYCH
1793 — 1796

W następnym roku 1793 Harrison zamówił u Turnera rysunki dla swego „Pocket Magazine“. Zmuszało to Turnera do odbywania wycieczek po Anglii. Udał się do Walii na koniu, pożyczonym od przyjaciół ojca, Narrawayów z Bristolu. Akwarelowe widoki Walii zaczęły się pojawiać w r. 1794 wraz z trzema obrazkami w Akademii i widokiem *Chepstow* w listopadowym numerze „Walkers Magazine“.

W r. 1794 odbył podróż po hrabstwach środkowych, a sądząc po sztychach i malowidłach z r. 1795, zwiedził *Nottingham*, *Bridgenorth*, *Matlock*, *Birmingham*, *Cambridge*, *Lincoln*, *Wrexham*, *Peterborough* i *Shrewsbury*; w r. 1796 i 1797 był widocznie w *Chester*, *Neath*, *Tunbridge*, *Bath*, *Staines*, *Wallingfordzie*, *Windsorze*, *Eby*, *Flint*, *Hampton Court*, *Herefordshire*, *Salisbury*, *Wolverhampton*, *Llandilo*, na *Wyspie Wight* w *Llandaff*, *Waltham* i *Ewenny* w Glamorgan. Tak więc dzięki czasopismom tworzył „obrazy topograficzne“, wizerunki miejscowości, które lud łatwo miał rozpoznawać, zwłaszcza, jeżeli kładł nieco wagi na przedstawianie mostów i rybaków, łowiących na wędkę.

Patrzy on na daną miejscowość z odległości, a zajmują go szczegóły domów.

W roku 1797 wystawił pierwsze malowidło olejne, *W świetle księżycy*, *Milbank*, dziś w Galeryi Narodowej.

M A L A R S T W A

Już w r. 1794, kiedy miał lat dziewiętnaście, krytyka Z IZBY BAL-
traktowała utwory jego w ten sposób, jak gdyby pierwszo- WIERZA
rzędne miały znaczenie. ŚWIT

„*Brama kościoła Chrystusa w Canterbury* W. Turnera ROZLEWA
należy do najlepszych rzeczy na wystawie!“ Przestrzegano BLASKI PO
go przed „naśladowaniem współczesnych“. ANGLII

Wnętrze chaty w Ely (przez długi czas nazywane *Kuchnią*), z portretem matki artysty, było prawdopodobnie malowidłem akademickim z r. 1796.

Zdaje się, że około r. 1796 kokietowała Turnera siostra jednego z przyjaciół w Margate; dało to mu powód do jeszcze większego zamknięcia się w sobie i do większej jeszcze samotności. Z przedziwną energią i niezwykłą szybkością włóczył się po okolicy z zawiniątkiem w rękę, z wielkim parasolem i wędką, od czasu do czasu wsiadając do wozu pocztowego lub na konia, ten orło-nosy, błękitno-oki, pożądliwie rozpatrujący się naokoło, krzywonogi, wielko-głowy, podsadkowaty, niewielkiego wzrostu człowieczek, obdarzony potężnym geniuszem poetyckim i nieustraszoną odwagą.

1 7 9 7

Turner wkroczył teraz do Ogrodu Romantyki; poeta znalazł swój wyraz i zaczął tworzyć obrazy akwarelowe.

Ruch romantyczny zapanował już w literaturze. W drugiej połowie osiemnastego wieku tragiczne napięcie życia, pełne tajemniczości i malownicze, zaapelowało do narodu. *Yonga Myśli nocne* poruszyły Blake'a — *Greya Glegia na cmentarzu wiejskim* głębokie wywołała wzruszenie. — Burke ogłosił szkic swój o *Wzniosłości i Pięknie* (*On the Sublime and the Beautiful*) w r. 1756. Percy'ego *Zabytki* (starodawnych pieśni ludowych) radosne znalazły przyjęcie. Macphersona *Ossyan* dotarł do publiczności, żądnej roman-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

tyki. Wśród tego to ruchu romantycznego urodził się Turner i wyrastał w jego atmosferze. Szkiecownik jego roi się od przepisanych wierszy, a także od własnych, oryginalnych prób poetyckich.

Turnera, który doszedł do lat męskich, prowadził teraz w królestwo sztuki posępny, tragiczny geniusz Wilsona. Turner malował ciągle szczegóły leżących przed nim widoków, które zmysły jego oprzędzały czarem romantyki; dla poetyckiego wyrazu tej romantyki troskliwy pendzel jego był jak gdyby stworzony — świadczy o tem *Wnętrze katedry w Ripon* lub *Widok zamku Conway*. Gdy zabierał się do malowania, cała orkiestracya nastroju romantycznego znajdowała wyraz od razu. Narodził się poeta. Wrażliwy był zarówno na liryczny urok scen, owianych spokojem, jak i na tragiczny smutek widoków wzniosłych, majestatycznych.

Turner skończył teraz z nienawidzonym „robieniem mapy“, jak nazywał swe małowidła topograficzne; zaczął dawać folgę skrzydłom emocyi. Nie tylko małowidła Turnera były czystym poetyckim wyrazem nastrojów przyrody, jakie w zmysłach jego wywoływały rzeczy widziane, zaczęło się w nim ujawniać także wielkie zamiłowanie do wiersza. Do r. 1798 katalogi Akademii nie dopuszczały żadnych objaśnień; w r. 1798 Turner dodaje do obrazów swoich wiersze poetów. Niebawem zaczął pisać i własne wiersze, nieudolne, ale z widoczną żądzą, aby się udawały. Wybrał się teraz na północ, na słynną wycieczkę do hrabstwa Yorku, która miała rozpłomienić jego geniusz. Yorkshire i Cumberland wydobyły na jaw wrodzone jego skłonności romantyczne. Rzucił między rupiecie kubraczek uczniowski, aby przystroić się w płaszcz mistrza. Co pociągnęło go na północ, nie wiadomo. Być może, że wtedy już spowodował go Dr. Whitaker do ilustrowania swej *Parish of Whalley*, albo

M A L A R S T W A

też poszedł w ślady Girtina, który podróż tę odbył rok przedtem. Następną pracą akademicką były znajdujące się w Galeryi Narodowej *Poranek w Coniston Fells* i *Nad Buttermere Lake*. Oczarował go *Zamek Norham* (Norham Castle). Nowa wizya wkroczyła w dziedzinę krajobrazu sztuka nowe zyskała objawienie. Powstał poeta, który chcąc romantyczny wywołać urok, nie uzależniał się od ruin — twórca, któremu światło objawiło swe tajemnice, a barwa swą muzykę. W South Kensington znajduje się jego *Warkworth Castle* z Akademii z roku 1799. Podróż ta dała mu przyjaźń Dra Whitakera, głośnego historyka hrabstwa Yorku, jednego z najwierniejszych jego druhów, dalej przyjaźń Mr. Fawkesa z Farnley Hall pod Leeds, Lorda Harewooda i Sir Johna Leicestera, późniejszego Lorda de Tabley. Orrockowskie piękne *Wrzosa* z tego samego pochodzą czasu.

Akademia wybrała go na towarzysza w r. 1799. Mając lat dwadzieścia i cztery, przewyższał o głowę wszystkich współzawodników. Od razu przeniósł się na Harley Street Nr. 64. *Dolbarden Castle* z r. 1800 wisi w „Galeryi dyplomów“.

Odtąd zamki jego i opactwa mają mało wspólnego z „malowidłami topograficznymi“; *Carnarvon* z r. 1800, *St. Donat's* i *Pembroke* z r. 1801, *Kilchurn* z r. 1802 i znowu *Pembroke* z r. 1806 świadczą o wielkiem umiłowaniu światła — Turnerowi objawiło się światło. Zaczął teraz *komponować*, tak, jak muzyk komponuje muzykę, zestrajając poematy swoje w całość. Każdy jego szkic ma teraz rytm i zamysł liryczny. Ruskin widzi w jego sztuce surowość, powściągliwość, ciszę, głębokość koloru, spokój ducha, zatopionego w temacie gór, w dążeniach moralnych, w mitologii, w przepisach starego testamentu. W istocie rzecz ma się po prostu tak, że Turner, który poprzednio

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

wyruszył do walki z akwarelistami i przemógł wszystkich, wstąpił teraz w szranki współzawodnicze z uprawiającymi pejzażowe malarstwo olejne, zarówno współczesnymi, jak i dawniejszymi.

W r. 1799 powstała *Walka nad Nilem*, w r. 1800 namalował *Pięć plag egipskich*, w r. 1802 *Zniszczenie wojska Medów przez trąbę powietrzną*, oraz *Plagę dziesiątą*; we wszystkich tych rzeczach starał się współzawodniczyć z teatralną sztuką De Louthembourg z czasów jego rozkwitu, nie mają też one chyba nic wspólnego z uwielbieniem „przepisów Starego Testamentu“. Z Wilsonem współzawodniczył przez długie lata, do roku 1822, nie spoczawszy na chwilę; uznawał w nim jednak „potężnego antagonistę“. „Zwyciężyć znaczy, być może, stworzyć nową epokę w szkole angielskiej; a jeśli padniemy, to padniemy w walce z olbrzymią potęgą!“ Co za wspaniałe epitafium dla biednego, zapomnianego Wilsona! Spokojny duch, niema co mówić! Zatopiony w dążeniach moralnych! Trzeba jednak przyznać, że Turner współzawodniczył z innymi artystami nie z pospolitych pobudek zawiści; hasłem jego było mierzyć się na siły. Nie miał innej pobudki. Było to u niego zawsze dowodem, że ceni naśladowanego twórcę.

W r. 1801 wybrał się w podróż po Szkocyi, w r. 1802 wystawił *Kilchurn* i wrażenia szkockie.

W r. 1802 został członkiem Akademii Królewskiej.

„Pojawił się nowy artysta — niejaki Turner.“

Malowidło akwarelowe *Stonehenge* powstało w tym samym czasie, co *Calais Pier*.

1 8 0 2

MORZE

W roku 1802, mając lat dwadzieścia i siedem, Turner przebył morze w drodze do Francyi i oto oczom jego

M A L A R S T W A

świat objawił się nowy — nie, raczej dwa światy: morze i Fran Z IZBY BAL-
cya. Tajemnicą morza pomnożył rozszerzające się coraz to WIERZA
bardziej królestwo swej sztuki. Jak młody Aleksander, tak ŚWIT
i on pragnął zdobywać światy, a jak tamten usiłował mierzyć ROZLEWA
się z największymi zdobywcami, tak ten wyszukał sobie od BLASKI
razu współzawodnika w osobie Van der Veldego. Poza PO ANGLII
tem wszystkim wiemy z uwagi, napisanej z powodu *Po-
topu* Poussina, że Turner w pojęciu sztuki prześcignął
Blake'a o mile — „*Koloryt tego obrazu daleko lepiej wy-
raża jego temat, aniżeli przedstawione na nim wypadki.*“

Turner znalazł klucz!

Widzieliśmy, że z Hand Court, Maidem Lane przeniósł się pod Nr. 64 na Harley Street. Zdaje się, że kupił sobie ten dom; niebawem nabył i sąsiedni oraz i inny na Queen Street (na ulicy Królowej Anny); wszystkie one graniczyły z sobą z tyłu i z przodu, a dzielił je dom narożny, na dwie wychodzący ulice. Katalogi Akademii wskazują w r. 1801 i w dwóch czy trzech latach następnych na Norton Street 75, Portland Road, jako na jego adres; potem figuruje znowu Harley Street. Cóż w tem za tajemnica? Turner zaczął w roku 1801 żyć z kobietą, należącą do klasy służebnej; w roku tym weszła w jego dom szesnastoletnia dziewczyna, Hannah Danby i wkrótce została jego kochanką. Czy z umysłu uczynił z służącej towarzyszkę życia, aby się uwolnić od znajomości, lub czy unikał znajomości i gościnności, aby ukryć swą słabość, któż to może wiedzieć? Wkrótce jednak zatopił się w tajemniczem tem życiu, które dało mu samotność za cenę związania się z kobietą niewykształconą, widzącą w nim zwykłego człowieka; być może jednak, że dzięki temu mógł całkowicie obracać się w dziedzinie wyobraźni. Podatek od pudru z r. 1795 zrujnował przemysł balwierski dawnej szkoły; Turner zabrał też ojca z sobą, wyprowadziwszy się w r. 1800 na

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Harley Street; tutaj to stary człowiek przygotowywał mu płótna i werniksował obrazy; Turner mawiał też żartem: „Papa zaczyna i kończy moje obrazy“.

W r. 1801 wystawił znajdujące się w Bridgewater *Łodzie holenderskie na wietrze*; w r. 1802 powstały: Lorda Iveágha *Rybacy, dobijający do wybrzeża*, dzieło wielkie, oraz pyszne Petworthowskie *Odplywające okręty*. W roku 1803 wystawił w Akademii pół tuzina malowideł z swojej wyprawy morskiej. Galerya Narodowa posiada *Calais Pier*, obraz, w którym objawił się poeta morza. Jest to dzielna orkiestracya, dająca posępną a mocną impresyę dnia burzliwego.

Yarboroughowskie *Mâcon, Święto winobrania, Bonneville, St. Hugh, Lodowiec i źródło Aweronu* w dolinie Chamonix — oto nowy szereg; odłożył jednak na bok nagromadzone zapasy impresyi i w sześć lat później namalował *Wodospad Renu pod Szafuzą* (1806), a w r. 1812 *Zamek św. Michała w Bonneville* — poza tem w tekach jego ukrywały się studia z Alp, Chamonix, Grenoble, Grande Chartreuse i wiele innych. Zostawił je na razie, wzywając tymczasem w szranki rozmaitych mistrzów żywych i umarłych, aby wypróbować swe siły.

W r. 1803 wybuchła ponowna wojna z Bonapartem i zamknęła dla Turnera bramy Francyi na lat dwanaście, aż do roku 1815. W roku 1804 odbył podróż po Szwajcaryi; ciągnęło go jednak z powrotem do Anglii. Nie mógł być niezadowolony — czyż nie miał bogów, których strącał? Ponadto widział morze, a, co raz zobaczył, musiał zdobyć.

W swoich poprzednich wędrówkach po Anglii dotarł do wybrzeży morskich w Margate, w Walii, na wyspie Wight i w Kent — widział okręty na Tamizie i w Bristolu.

M A L A R S T W A

Galerya Narodowa ma jego słynny *Rozbity okręt*, namalowany w r. 1805; pyszne Yarboroughowskie *Szczątki „Minotaura“* (1810), Staffordzkie *Łodzie rybackie podczas wichru* ukazują nam Turnera, zajmującego się burzą. Prześcignął Van der Veldego. Daje nam widok wichru, targającego linami okrętu, chwyta niespokojne falowanie morza, a ponad tem wszystkiem góruje podniosły nastrój zagniewanej przyrody.

W r. 1806 namalował tragiczny, pełen majestatu, odpowiednio posępny obraz *Bogini niezgody rzuca jabłko niezgody do ogrodu Hesperyd*, wyzywający do walki klasyczną wizję Poussina; ponowny tryumf zdobywa też w *Wenerze i Adonisie*. W *Ogrodzie Hesperyd* mamy prawdziwe arcydzieło pod względem postawienia tematu.

Tworzył teraz wielkie malowidła morskie, których jednak nie wystawiał. W roku 1805 powstał słynny *Rozbity okręt*. Kilka szkiców do tego obrazu znajduje się w Narodowym Zbiorze Akwarel. Turner napełnił swe płótno szalem i gniewem morza, gwałtownem biciem bałwanów, rozpryskającymi się pianami tego morza. Sir John Leicester — nie do uwierzenia! — wymienił obraz ten na *Zachód słońca we mgłach* (1807).

Od r. 1805 do 1810 wykonał Turner dwanaście kraj-obrazów olejnych, które odkryto w Galeryi Narodowej, zawinięte w papier brązowy; razem z czterdziestu ośmiu akwarelami tworzą one drugą seryę odnalezionych Turnerów w Tate Gallery.

Dużo czasu spędził Turner nad ujściem Tamizy (1805 do 1809). Nic nie uszło jego uwagi. Świadczą o tem szkicownicy za szkicownikami. Burza czy spokój, zachód słońca, spokojny czy posępny, wszystko to znalazło u niego wyraz twórczy. Z melodyą burzy w uszach, z spokojem wielkich wód uciszonych w sercu, tworzył arcydzieła morskie —

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

jedno po drugim. Wantage'a *Sheerness*, Fawkesa *Pilot*, witający łódź holenderską z *Whistable*, Goulda „*The Nore*“, subtelne *Spotkanie wód Tamizy i Medwayu*, pyszny obraz *Wciąganie kotwicy przez załogę łodzi* — wszystkie te malowidła składają się na epopeję morza, jakiej świat nie widział, na melodyjny, orkiestralny majestat wielkich wód. *Śmierć Nelsona* powstała w r. 1808. Wyczytałem niedawno teorię książkową, że malowidła „patryotyczne“ zacieśniały geniusz Turnera; ale czyż patryotyzm nie jest wzruszeniem? A ten, kto obniża znaczenie obrazu *Wciąganie kotwicy przez załogę łodzi* dlatego, że obraz ten przedstawia powrót zwycięskiej floty Nelsona z Kopenhagi, szuka formułek, aby wmówić w siebie, że wspaniałe to arcydzieło nie jest tak wspaniałem, jak inne; pozostanie ono przecież jednym z najgórniejszych malowideł morza, jakie kiedykolwiek ludzki stworzył geniusz. Co do mnie, nie wiem i wcale się o to nie troszczę, czy to malowidło ma naprawdę oznaczać powrót floty Nelsona z Kopenhagi; dla mnie wyraża ono tryumf i odwagę żeglarzy w wykonywaniu olbrzymiego zadania na potężnych wodach. Ten, kto czytał dzieje, wie, że w maju 1807 przestrzeżono Anglię, iż Napoleon zamierza z flotą duńską i portugalską wkroczyć do Anglii, że Canning zerwał się od razu do walki i że Nelson zajął flotę duńską dnia 8 września w Hopenhadze, że Turner udał się do Portsmouth, widział zwycięską flotę i namalował nieśmiertelne *Wciąganie kotwicy*. Któż inny, jeśli nie jedynie człowiek książkowy, zdolen jest pomyśleć, że to wszystko mógłby artysta, gdyby chciał, wyrazić w swoim malowidle? *Wciąganie kotwicy* powstało w r. 1809 i jest tylko wyrazem doznanych wówczas wzruszeń.

M A L A R S T W A

1 8 0 7

„LIBER STUDIORUM“ I „POSPOLITA PRZYRODA“

Zostawmy na chwilę Turnera z jego tryumfalnymi, ra- Z IZBY BAL-
dosnymi dreszczami, jakich doznawał na widok floty zwy- WIERZA
cięskiej, wypływającej na morze w Spithead, a zanim przed- ŚWIT
sięwzięmiemy z nim razem podróż z powrotem do stolicy — ROZLEWA
podróż, tak wielkie mającą znaczenie dla jego sztuki — BLASKI
przerzuciśmy kartki jego „Liber studiorum“. PO ANGLII

W Knockholt, w hrabstwie Kent, w październiku 1806, na rok przed zwycięstwem kopenhaskim, Mr. Wells poddał Turnerowi plan, który on rozwinął natychmiast w swoim *Liber studiorum*. Turner zasiadł do roboty i wygotował sepią pierwsze pięć szkiców swej księgi, rozpoczynając od *Mostu i Krów*, tak zwanego *Flint Castle*, przedstawiającego scenę na wybrzeżu francuskim. Prawdopodobnie, mając jeszcze na myśli współzawodnictwo z klasycznymi pejzażystami w swojej *Bogini niezgody* i tym podobnych, zmierzył się Turner i w r. 1807 w swoim *Liber studiorum* z uznanem bożyszczem krajobrazu, Claudem. Były to jednak ostatnie zapasy z wielkim nieboszczykiem. Bezpośrednie współzawodnictwo widać w *Kobiecie, grającej na tamburynie* i w *Ablucyi Hindusów*, w *Moście i Kozach*, w *Isis*, w *Samotności*, w pysznym *Połączeniu się rzeki Severn i rzeki Wye* i w *Słońcu między drzewami*, oraz w tak zwanej *Pope's Villa*, *Twickenham*; atoli w takich malowidłach, jak *Hindhead*, *Góra św. Cotharda*, *Most dyabelski*, *Mchy w Solway*, *Płot i rów*, *Wzgórze św. Katarzyny pod Guildford*, *Zamek Norham*, *Rzeka Wye*, *Zamek Inverary*, *Wiatr*, *Corfowiska*, *Ben Arthur*, *Bonneville*, *Chamonix*, *Morpeth*, *Zamek Dunstanborough*, tak samo, jak *Zamek Okehampton* i *Raglan*, dalej *Wiatrak w pobliżu Grand Chartreuse* i *Opactwo Dunblane*, zerwał całkowicie

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

z tradycją Claude'a. Claude zajmował takie same stanowisko między malowidłem a przyrodą, jak Grecy między rzeźbą a życiem. Hogarth prowadził wojnę z „czarnymi mistrzami“, dla Turnera byli oni sztandarem współzawodnictwa; mierzył się z nimi zbyt usilnie, bynajmniej jednak nie starał się ich poniżyć.

Na rytownika do *Liber studiorum* wybrał sobie F. C. Lewisa ze względu na jego talent do akwatynty — Turner miał trawić swe dzieło w miedzi, Lewis reprodukować je w aquatyncie. Na pierwszą płytę poszły *Most* i *Kozy*. Turner polecił Lewisowi, ażeby następne dzieła rytował i reprodukował je akwatyntą. Lewis zażądał ośmiu gwinei, zamiast pierwotnych pięciu; Turner nie chciał się zgodzić i rozeszli się. Turner zwrócił się skutkiem tego do Karola Turnera, pracującego w mezzotyncie, i zgodził się z nim za osiem gwinei od płyty; po zrobieniu dwudziestu płyt Karol Turner podniósł cenę na dziesięć gwinei, co skończyło się sporem między nimi. W kwestyach pieniężnych był Turner, w zetknięciu się z publicznością, człowiekiem nieszczerobym, częstokroć niehonorowym; zniszczone i retuszowane płyty Karola Turnera sprzedawał jako pierwsze; nie wahał się nigdy, jeśli mógł kogo ocyganić. W istocie, cały pomysł *Liber studiorum* był cygaństwem, ale cygaństwem, któremu, na szczęście dla nas, zawdzięczamy arcydzieła. Claude w swoim *Liber Veritatis* nie zamierzał nic innego, jak tylko stworzyć notatki swych malowideł, aby w ten sposób mógł potem stwierdzić, wobec niesumiennych naśladowców, ich tożsamość; dzieło Turnera było istotnym dziełem sztuki — dziewięćdziesiąt obrazów, z których dwudziestu nie uprzystępnił publiczności. Okazał się tutaj Turner mistrzem o rozległej skali; z jednakową sztuką odtwarzał nastrój scen pasterskich, morza, gór, miejscowości dziejowych, scen mitologicznych. Wyzywał w szranki nie-

M A L A R S T W A

tylko Claude'a, ale i Poussina, Van der Veldego i Wilsona. Z IZBY BAL-
Rycina tytułowa, dość uboga, oznaczona jest rokiem 1812, WIERZA
karta zaś tytułowa ma datę 1816 r. Był teraz Turner pierw- ŚWIT
szym po wszystkie czasy mistrzem krajobrazu, a szedł coraz ROZLEWA
to wyżej. Drzewo, ze swą budową, kształtem, cechami cha- BLASKI
raktery stycznymi odsłoniło mu swe tajemnice. Odkryły mu PO ANGLII
swe tajemnice obłoki. Ziemia i turnie stały się całkowitą
jego własnością. Powietrze, tęcze, dżdże, susze, wszystko
to znajduje się w jego orkiestracyi, a tak samo romantyka
i tragedia ruin, czary świtu i zmierzchu.

Ze stu mniej więcej malowideł sepiowych w owym *Liber*
dwadzieścia i osiem znajduje się w Tate (Tate Gallery
w Londynie). Z reguły były one tylko wskazówkami dla
rytowników; Turner pracował nad nimi pilnie dopiero na
płytcie rytowniczej.

W r. 1808 podaje Turner jako swój adres l. 64 Harley
Street i West End, Upper Mall, Hammersmith; adres ten
powtarza się do r. 1811, kiedy to, rzecz dziwna, opuścił
dom na Harley Street, jakkolwiek dom ten należał nie-
wątpliwie do niego; w roku następnym 1812 przeniósł się
na Queene Anne Street West, do domu, który, zdaje się,
nabył w tym roku. W r. 1808 dodaje też do nazwiska
literę P. P. — został profesorem perspektywy w Akademii
Królewskiej i z tytułu tego wielce był dumny. W r. 1809
zaczął urządzać wystawę swych obrazów w własnym domu
na Harley Stree; wystawy zasłynęły niebawem jako „Turner
Gallery“ — Galerya Turnera. Dozorcą i jeneralnym fakto-
rem tych wystaw był ojciec; pilnował on zwiedzających
i umiał dobrze załatwiać interesy. Ci dwaj ekscentryczni
ludzie znakomicie dobrali się na swych dziwnych drogach,
wierną też zachowali sobie przyjaźń.

Ale wróćmy na chwilę do r. 1807.

Powróciwszy z Portsmouth, od tryumfów i uciech w Spi-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

thead, Turner skierował zaraz oczy swoje na wiejskie życie Anglii. Od razu zaczął robić notatki i studia do lirycznego wyrażania swej „pospolitej przyrody“, ażeby dać nam szereg pysznych poematów ziemi angielskiej, tak, jak dał nam seryę wizerunków morza, dumnych zamków i opactw i innych tego rodzaju widoków.

Zajęciu się życiem pasterskiem i „pospolitej przyrody“ zawdzięczamy takie arcydzieła, jak znajdujący się w Galeryi Narodowej *Mroźny Poranek, Windsor (1810), Abindgon (1810), Wybrzeże w Kingsten, Połączenie się Tamizy i Isis, Ława piaszczysta z cyganami, piękna Rzeka Trout, Wantage'owskie Walton Bridges, Orrockowskie Walton Bridges (Mosty w Walton), Cooka Wiatrak i grobla i słynny Bligh Sand, obraz, którego nie chciał sprzedać, a którego później użył do zatkania dziury w oknie!*

Pierwszy swój wyraz w *Liber studiorum* znalazły obrazy *Płot i rów i Hindhead*, opublikowane 1811 r., namalowane jednak prawdopodobnie w roku 1808; — te i tym podobne malowidła świadczą o nowych zamysłach twórczych.

Atoli daty płyt nie są bynajmniej datami malowideł, na podstawie których płyty te wykonano. Studyom Finberga nad szkicownikami zawdzięczamy znakomity opis artystycznego jego życia. Od czasu podróży do hrabstwa Yorku, podjętej przed laty dziesięciu, Turner przekonał się, że sztuka nie powinna naśladować, że wyraża ona tylko nastroj rzeczy, narzucających się zmysłom artysty. I tutaj Turner, mając przed sobą proste, powszednie życie pól i łąk wiejskiej Anglii, odkrywał takie same subtelne, poetyckie kryjówki, jakich dostarczała mu romantyka zamków. Ziemi Yorkskiej zawdzięczał ponowne tryumfy od r. 1809, do ziemi tej wracał też niejednokrotnie.

W r. 1810 powstały *Potok górski* w Tate, rzecz pło-

M A L A R S T W A

mienna; pełen ciszy *Abingdo* i *Windsor*, wspaniałe *Lowther*, *Rośny Poranek*, *Petworth* W r. 1811 powrócił znowu do próbowania swych sił w współzawodnictwie z wielkimi nieboszczykami; namalował obraz *Apollo zabija Pitona*. W roku tym przybył do Devon i wykonał szkice do arcydzieła *Przeprawa przez potok*, a podczas wycieczek morskich, gdy inni niemal konali ze zmęczenia, on wdrapywał się na skały i rysował na wietrze, „raczej śnać pisząc, aniżeli rysując“. W r. 1812 namalował *Przejście Hanibala przez Alpy*; natchnął go do tego widok zawiei śnieżnej w Farnley. W tym samym roku zaczął przygotowywać płyty do *Południowych wybrzeży Anglii*.

W r. 1813 powstał *Potop* i *Rośny poranek*. „Przyroda pospolita“, czyli wiejski okres Turnera skończył się, można powiedzieć, z *Rośnym porankiem* w r. 1813. Dochodząc do czterdziestki, powrócił znowu do współzawodnictwa z Claudem w dziedzinie sztuki „górnjej“, wydobył się jednak z tego, aby najwyższe rozpocząć loty.

1 8 1 4

Głęboka, poetycka potrzeba wyrażania nastrojów przyrody za pomocą barw parła Turnera do uciekania się także do pieśni słowa.

Kiedy Turner po raz pierwszy zaopatrzył malowidła swoje w wiersze, nie wiadomo. Najwcześniejsze są, zdaje się, wiersze do *Appolina i Pitona*, z r. 1811; przypisywane Kallimachowi, są one zlepkiem opisu dwóch smoków z Owidyusza—Pitona i smoka Kadmusowego. Turner rozczytywał się w Miltonie, w Popem, w *Porach roku* Thomsona, w Owidyuszu i innych głównie w celu wynalezienia odpowiednich cytat dla katalogów Akademii. Grał też podobno bardzo pięknie na flecie; wiemy, że Coleridge, posiadający takie znakomite ucho na melodyę wiersza, nie umiał w mu-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

zyce odróżnić jednego tonu od drugiego; tak dziwne są granice ludzkich uzdolnień! Nie powinniśmy jednak nieartykułowanych słów Turnera sądzić według gruboskórnej, ignoranckiej interpretacji Thornburyego. Turner wracał przeważnie do *Przemian* Owidyuszowych, one były źródłem natchnienia dla tego wielkiego geniusza, wszelkie też wiadomości mitologiczne z tej właśnie czerpał księgi. Pierwsze notatki o *Majakach nadziei*, w kulawych wyrażone wierszach z jego własnej głowy, pojawiły się w r. 1812, a objaśniają *Zawieję śnieżną — przejście Hanibala przez Alpy*.

Poezya, którą żył Turner, dziwny tworzyła kontrast z jego otoczeniem powszednim. Był teraz człowiekiem bogatym i nie należał bynajmniej do lubiących wyrzucać pieniądze za okno. W r. 1814 kupił posiadłość w Twickenham, Solus Lodge, nazwa, którą w następnym roku zmienił na Sandycombe Lodge; przemieszkował tutaj pewną część każdego roku aż do 1826; stąd ojciec jego musiał co rano udawać się do Harley Street, aby otwierać Galeryę Turnerowską. Koszty tej drogi trapiły starego człowieka, dopóki nie wpadł na znakomity pomysł oszczędności; zaprzyjaźnił się mianowicie z jakimś ogrodnikiem, handlującym jarzynami, który za kieliszek wódki zabierał go z sobą na wozie z warzywem do stolicy. Poza tem stary balwierz łapczywy był na ziemię i nieustannie o małe kąseczki powiększał posiadłość synowską w Sandycombe, zabierając skrawki ziemi z drogi i sypiąc szereg fortyfikacyi, co wywoływało wesołość u miejscowych łobuzów, dopóki władze lokalne nie położyły końca tej robocie. Czy Turner aprobował te śmieszne małe kradzieże „papy“, to zabieranie ziemi z drogi, czy śmiał się z tego, albo czy też sam pomagał mu w mrokach nocy, nie wiadomo; wiemy to jedno, że, kiedy działy się te niesmacznostki, krzywonośa, kabłąkonoga, fantastyczna

T U R N E R
1775 — 1851

„*TEMERAIRE*“ .

(LONDYN, GALERYA NARODOWA)

T U R N E R
1775 — 1851

„TEMERAIRE“
(LONDYN, GALERYA NARODNA)



M A L A R S T W A

postać syna śniła potężne sny i usiłowała zdobywać rozległe obszary królestwa wyobraźni. Z IZBY BAL-
WIERZA

Turner zagarnął dziedzinę romantyki, opanował morze, odnosił tryumfy w lirycznym przedstawianiu życia pasterskiego. Teraz ku potężniejszym kroczył zdobywcom: przedtem wyzywał w szranki dzieło ludzkie, teraz rzucił się na zdobywanie słońca. Panem czarującej atmosfery, jaką światło albo cień światła oprzędzają zamki, historyczne siedziby i miejscowości Brytanii, stał się, doszedłszy zaledwie do lat męskich. Zdobył subtelne, nieuchwytnie tajemnice morza, teraz zapragnął owładnąć królestwem wyobraźni. Mając lat trzydzieści, tworzył arcydzieła niezwykle potężne. Aż dotąd sztuka Turnera była dla ludzi książkowych całkiem przystępna i miła, teraz zaczęli odkrywać w niej rozmaite fałsze, zaczęli się złościć i sapać, zarzucać pospolitość tłumom, stojącym w podziwie wobec jego czarodziejstw. Mając przed sobą pyszną, emocjonalną orkiestrację tak potężnego dzieła, jak *Ulysses, urągający Polifemowi*, tak płytkie ujawnili poczucie, że zaczęli doszukiwać się najrozmaitszych niedomagań; twierdzili, że okręt nie mógł być oświetlony, lecz że powinien był jako ciemna figurować sylweta, ponieważ słońce zaszło poza nim, że „tony“ tego obrazu są fałszywe; dalej, że żagle okrętu w *Pogrzebie morskim Wilkiego* są za czarne.

Ale zostawmy te brednie. Wszelka sztuka jest udawaniem, albo nawet, jeśli chcecie, kłamstwem. Malowidło na płótnie, rzeźba w kamieniu, dźwięki muzyczne, słowa poetyckie w wierszu czy prozie, to wszystko złuda, to wszystko udawanie, mające na celu omamienie zmysłów. Tak jest. I w ręku miernego, szkolarskiego talentu to wszystko nie będzie niczem więcej, jak tylko kłamstwem. Tylko w ręku artysty, albo, jeśli wolicie, w ręku poety rzeczy te pozbywają się rdzy fałszu; poeta, nie mając innych ku temu

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

środków, posługuje się tem udawaniem w celu wyrażenia prawdy, całkowitej prawdy, niczego więcej, jak tylko prawdy, stara się bowiem wyrażać istotę, jądro rzeczy, a nie jej skorupę.

Ten, kto, siedząc w teatrze na przedstawieniu dramatu Szekspira, nie widzi nic innego, jak tylko pomalowane kulisy i szminkę na twarzy grających; kto z uroczystą powiada mądrością, że to nie żadni królowie, ani żadne królowe, nie bohaterzy i nie bohaterki, nie żołnierze i nie klowni, nie śmieszkowie i oberwańcy, nie książęta i nędzarze, nie dzieci warstw zamożnych czy biednych, lecz tylko maski, dla kawałka chleba grające rzecz urojoną, pozorną, — ten ma istotnie rację, ale jest beznadziejnym, nieuleczalnym głupcem.

Pozwólcie mi przytoczyć jeden przykład z pośród ostatnich w tem coraz to bardziej porastającym w siłę królestwie Turnera. Weźmy *Pogrzeb morski Wilkiego*. W czasie, kiedy malował to swoje arcydzieło, zauważył Turner, on, mistrz prawdy, mistrz w oddawaniu samych li faktów życia, że mistrzostwo to nie wystarczy bynajmniej do wyrażania najwyższych emocji życia. To była wielka rewelacya Turnera w dziedzinie malarstwa. Odkrył on, że emocye, uczuciowość człowieka, stoją ponad rozsądkiem, poza intelektem — że jest to największa, najświętsza ze wszystkich świętości, najbliższa dostojnej, majestatycznej tajemnicy życia. Ze wszystkich poprzedników Turnera najbliższy był tej prawdy Rembrand; Turner dociekania jego na tym punkcie jeszcze pogłębił. W czasie, kiedy zabierał się do malowania *Pogrzebu Wilkiego*, odkrył, że najwyższem zadaniem artysty jest tworzenie prawdy *emocjonalnej*; posługiwał się barwami, ażeby zapomocą ich orkiestracyi wyrazić uroczystą pompę śmierci — w tym celu do pewnego rodzaju uroczystych, posępnych uciekł się barw, dzięki którym noc

M A L A R S T W A

rzuca żałobę na żagle i kadłub okazałego okrętu; mamy Z IZBY BA
sugestyę przemijającego życia, czujemy, że skończyła się WIERZA
ziemska jego wędrówka, że zimne prochy powierzono głę- ŚWIT
biom. A przecież wobec tak głębokiego arcydzieła mógł ROZLEWA
bez wzruszenia stać tego rodzaju subtelny artysta, co BLASKI
Clarkson Stanfield, i z miną głupkowatego prostaka w śmie- PO ANGLI
szny zauważyć sposób, iż żagle są nieprawdziwe. Dziwić
się trzeba, że nie żałował i tego, iż żagle te nie są z płótna.
Słusznie też Turner, z pogardą patrząc na to niewidzące
oko Clarksona, mruknął: „Szkoda, że nie namalował ich
jeszcze czarniej!”

Ale musimy się wrócić do początków tego wielkiego
okresu. W r. 1814 pojawiło się siedem płyt *Południowych
wybrzeży Anglii*. W tym samym roku rzucił się Turner
na współzawodnictwo z Claudem w obrazie *Dido i Eneasza
opuszczający Kartaginę*, oraz w pysznym malowidle *Apuleja
poszukująca Apulejusza* z wspaniałą, przedziwną horyzon-
talnością długiego mostu i ogromnemi, zda się, milami
przestrzeni. Arcydzieło to poprzedziło nieśmiertelny obraz:
Przejście przez potok, namalowany w roku następnym, 1815.
W roku tym powstało również wielkie malowidło *Dido za-
kłada Kartaginę*, które razem z *Zachodem słońca wśród
mgieł* wyzywa w szranki sztukę Claude'a; jeden i drugi
obraz przekazał Turner narodowi z tym jednak warunkiem,
aby wisiały obok *Izaaka i Rebeki* Claude'a i tegoż *Od-
jazdu królowy Saby*. Dzisiejsi ludzie książkowi przywykli
pisać, że Claude nic na tem współzawodnictwie nie ucier-
piał. A przecież *Dido zakładająca Kartaginę* całkowicie
zdeklasowała szlachetny talent Claude'a. Turner był tak
wielki, że nie miał z kim się mierzyć, chyba z tryumfami
największych. Można śmiać się z tego rodzaju małostko-
wych usiłowań; a przecież, co do mnie, nie mogę sobie

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

wyobrazić ani większej próby sił, ani szlachetniejszego do-
wodu wysokiej czci dla wyzwanego w szranki artysty.

Nie doszedł on jeszcze do najwyższych swych szczytów,
ale tutaj wyprzedził Claude'a o mile. Starano się usilnie
rozłączyć go z *Dydoną*; nadarmo. Chantrey nęcąc dawał
cenę; cena jednak rosła i Chantrey zapytał się: „Cóż pan
myślisz zrobić z obrazem?“ A na to mruknął Turner: „Dam
się z nim pochować, chcę go być pewnym!“

Był to rok, w którym próbował napisać straszny list
miłosny. Henry Scott Trimmer, wikary z Heston, powitał
go w swym domu i Turner zaprzyjaźnił się niebawem
z jego rodziną. Wkrótce potem Trimmerowie odwiedzili
go w jego mieszkaniu miejskiem na Queen Anne Street
i bardzo miłego doznali przyjęcia. Turner powypychał im
kieszenie ciastkami. Nieśmiało poprosił Trimmera o rękę
jego krewnej. Zdaje się jednak, że nie traktowano tego
poważnie; podnieciło go to jeszcze bardziej do podróży
na kontynent.

Z r. 1816 pochodzą dwa malowidła, *Świątynia Jowisza
Panhelleńskiego*, szkicowniki jednak pełne są studyów obłoków
— przebywał dużo w Yorkshire.

W r. 1817, w którym sprzedał piętnaście akwarel Faw-
kesowi z Farnley Hall, odbył trzytygodniową podróż nad
brzegami Renu; z tego samego roku pochodzą: *Goar-
hausen i Zamek w Katz*, *Bonneville*, *Sabaudya*, *Jezioro
Nemi*. Rozpoczął też wielką seryę widoków dla *Historyi
hrabstwa Richmondzkiego* Whitakera, wydanej w latach
1819 do 1822, która kosztowała wydawcę dziesięć tysięcy
funtów; dla wydawnictwa tego wykonał Turner słynne akwa-
rele, między niemi *Sierp księżycy*, *Zamek Hornby*, *Zamek
w Richmond* i tym podobne.

W r. 1818 powstało niezbyt szczęśliwe *Waterloo*. Turner
udał się na północ celem wykonania szeregu studyów dla

M A L A R S T W A

Provincial Antiquities of Scotland (Starożytności prowincji szkockich), które ofiarował się napisać Walter Scott; dzieła Turnera, wśród nich *Widok Edynburga z wzgórza Calton*, darowane przez wydawcę Walter Scottowi, znane są dzisiaj jako Turnery abbotsfordzkie.

W r. 1819 za namową Lawrence'a, bawiącego wówczas w Rzymie, Turner przewędrował po raz pierwszy Włochy — zwiedził Wenecję, Rimini, Ankone, Neapol, Paestum, Pompei, Sorrento; włóczył się z miejsca na miejsce, nie ominął Rzymu i innych miejscowości, pilnie napełniając szkicowniki. Upijał się barwami, powietrzem. Zamknął to wszystko w pamięci, a wziął się do namalowania, dla Akademii, przepysznego obrazu: *Rzeka Moza i Handlarze pomarańcz, udający się po towar do Baru*, jedno z największych malowideł morza, jakie kiedykolwiek stworzono. Skończył teraz z współzawodniczeniem. Stał poza sztandarami. W szranki zaczął wyzywać jedynie przyrodę — siebie samego, aby prześcigać... siebie.

Prawdopodobnie przed udaniem się do Włoch namalował Turner dwa wielkich rozmiarów płótna: *Wzgórze Richmondzkie w dzień urodzin księcia Rejenta*, które również z wielkich rozmiarów *Widokiem Rzymu z Watykanu* wystawił w r. 1820. Znajdująca się w Tate Gallery piękna akwarela *Kościół św. Jana i Pawła* (1819) nie ukazuje jeszcze Turnera, najwyższych, orlich próbującego lotów w rozległe przestworza błękitów. Przewyciężył jednak wszystkie swe dotychczasowe sztandary. Nabiera teraz oddechu do podróży po nietkniętych dotąd morzach swej wielkiej przyszłości twórczej, pozbawionych dotąd światła, któreby mu wskazywało drogę, pozbawionych kompasu, którymby mógł się kierować. Musiał się puścić sam. Skończył *Południowe wybrzeża* i seryę widoków z *Richmondshire*. Odpoczywa. Turner ma teraz lat czterdzieści i pięć.

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

W roku 1821 Turner nic nie wystawił w Akademii. W roku 1822 posłał „*Co chcecie*“. Zmyliło to krytykę. Żadnego w obrazie tym nie było widać sztandaru. Turner udał się w tym roku morzem do Szkocji, kiedy północny kraj ten odwiedził król jako Jerzy IV. Atoli znajdująca się w Galeryi Narodowej akwarela *Zamek Norham*, w tym właśnie namalowana roku, ujawnia wzrost talentu w kierunku impresjonizmu. Wyobraźnia jego zajęła się teraz *Zatoką w Baje*, która przeraziła Akademię w r. 1823. Od tej chwili krytyka książkowa grzęzła w bagnisku. Właśnie, kiedy Turner potężne zdobywał dziedziny, zarzucano mu, że maluje dla *poklasku tłumu!* Wyszedł poza tradycję! Stało się to wówczas, kiedy nabrał przekonania, że sztuka malarska nie może całej swej muzyki wyrazić bez orkiestracji barw, stwarzanej w celu oddania nastroju zjawisk widzianych. Turner zaczynał dawać emocjonalny wyraz barw, o jakim przedtem ani nawet nie marzono. P. Jones, członek Akademii Królewskiej, szukający wierności fotograficznej, napisał kredą na ramie po łacinie: *Splendide Mendax* (Świetny kłamco!). Turner roześmiał się i napis zostawił. „Wszyscy poeci są kłamcami“ — powiedział — „i w tem jest wszystko!“ A Jones? Gdzież on się dzisiaj podział?

Galeryę Narodową założono w r. 1824; Griffiths wysłany został przez komitet razem z Sir Robertem Peel i Lordem Harding, ażeby nabyć od Turnera *Dydonę zakładającą Kartaginę* i *Upadek państwa Kartagińskiego* na własność narodu. Turner, głęboko wzruszony, rozplakał się, ale sprzedaży *Didony* odmówił; zwróciwszy się do Griffithsa, kiedy ten chciał odchodzić, wyraził swą wdzięczność i dodał, że *Dido* stanie się kiedyś własnością narodu. Chodził kilka dni, mrużąc: „Wielki tryumf, wielki tryumf!“ Obrazu w Akademii nie wystawił. Pracował usilnie nad słynnym

M A L A R S T W A

swem dziełem *Rzeki Anglii i Porty Angielskie*, dziś w zbiorach narodowych. Na obrazie *Scarborough* widać, jak daleko postąpił w kierunku wielkiej orkiestracyi wyrazu emocjonalnego. A cóż to za nieśmiertelne dzieło z tymi dumnymi okrętami! *Portsmouth* i *Sheerness*, *Dover* i *Humber* ukazują nam mistrza morza; piękne *Totnes*, blaskami zlane *Dartmouth* i *Zamek w Dartmouth*, *Zamek Okehampton* i majestatyczny, okazały *Arundel*, świetlany *Park More* i pyszne *Opactwo Kirkstall*, tragiczny *Zamek Brougham* i ciemno-niebieski *Zamek Norham* z narcyzowo-żółtem niebem — wszystkie te obrazy stawiają nam przed oczy największego kolorystę wszystkich czasów, umięjącego głęboko wnikać w ducha i istotę danej miejscowości i w odpowiedni wyrażać je sposób. Do Akademii posłał w r. 1825 tylko *Dieppe*; atoli *Tamiza* i szkice z Holandyi świadczą, że zajmowały go rozmaite pomysły. Fawkes zmarł w tym roku; Turnera tak to przejęło, że nie chciał już nigdy wracać do *Farnley*, jakkolwiek aż do końca w ścisłej żył przyjaźni z synem nieboszczyka, *Hawksworthem Fawkesem*.

Turner ma teraz lat pięćdziesiąt. Wypoczął na jaki rok lub dwa, ażeby następnie swą najpełniejszą wybuchnąć pieśnią. W roku 1826 opuścił dom w *Twickenham*, który nabył ze względu na „papę“, w którym jednak „papa“ nabawił się febry. Odtąd żył jeszcze samotniej w swoim domu w Londynie. Pieniądze płynęły — nie miał gdzie ich użyć. Dom był coraz to brudniejszy, coraz to bardziej zaniedbany. Turner zajmował się wyłącznie swą sztuką. Wieczne jego zatargi z wydawcami stawały się coraz to gwałtowniejsze; w Akademii wystawił jednak swą świetną *Kolonję*. Potem popłynął morzem nad rzekę *Mozę*, *Mozelę* i *Ren*.

W r. 1827, mając lat pięćdziesiąt i dwa, zaczyna dalej wydobywać z siebie swe blaski. Pogodne *Mortlake*, *Poranek* i *Mortlake*, *Wieczór*, *Córka Rembrandta*, w których

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

zmierzył się z wielkim Holendrem, z tego pochodzą czasu. Zabiera się do malowania morza otwartego — jest w Cowes i zaczyna pyszną seryę jachtów, jak *Yacht Racing in the Solent* (jacht przyplływający do S.) w Tate Gallery; statki w Cowes obwieszczają wspaniałość t. zw. złotej wizyi Turnera. Wyzwał teraz samo słońce w szranki. Był to rok, w którym rozpoczął nieszczęśliwe swe dzieło *Malownicze widoki Anglii i Walii* (Picturesque Views in England and Wales), które miało dawać wszelakie nastroje tej ziemi — nastroje dzienne i nocne. Wykonał między 1827 a 1838 przeszło sto malowideł dla tego zbioru. Niektóre z nich należą do najwyższych arcydzieł w dziedzinie pejzażu.

W r. 1828 Turner wybrał się znowu do Włoch. Akademickie dusze tak zwanych artystów, zgromadzonych w Rzymie, mogły sobie „nic nie robić“ z jego dzieł. Sądząc po jego szkicowniku, z Orleanu udał się Turner do Lyonu, następnie do Marsylii, Genui, Florencyi, Orvieta, Rzymu. Do Akademii posłał obrazy *Dido uzbraja flotę* i *Regata, płynąca naprzeciw wiatru* (East Cowes Castle), *East Cowes Castle* (Regatta zarzuca kotwicę), oraz *Boc-caccia*, o których Constable powiedział: „Co za wspaniale piękne wizye złote!“

Ale na ścianach tych miano niebawem zawiesić daleko potężniejsze wizye złote.

1 8 2 9

W r. 1829 Turner posłał Akademii Królewskiej pyszne arcydzieło *Ulysses urągający Polifemowi*. Od razu stanął Turner w przednim szeregu poetów wszystkich czasów. Samą li orkiestracyą kolorów wywołuje tutaj w zmysłach naszych impresyę nastroju, której nic prześcignąć nie zdoła. Całość ma potęgę eposu. Turner majestatyczną kieruje tutaj orkiestrą, muzyczne brzmienia w zadziwiające zlewają się arcy-

M A L A R S T W A

dzieło. Był to rok niedokończonego *Kanału w Chichester* Z IZBY BAL-
i prawdopodobnie niedokończonych *Zatoki skalistej z po- WIERZA*
stacjami i Wschodu słońca. ŚWIT

W r. 1830, w roku śmierci Lawrence'a, pięćdziesięcio- ROZLEWA
pięcioletni wówczas Turner stracił ojca. Utrata „papy“ była BLASKI
poważnym dla niego ciosem. W tym samym czasie samot- PO ANGLII
ność coraz to bardziej podniecała jego wyobraźnię, do co-
raz wyższych pchała ją lotów. W obrazie *Ulisses, urągający*
Polifemowi odważył się na majestatyczny lot w wspaniałą
dziedzinę absolutnego impresyonizmu. Dostał się do jego
królestwa i przez lat dwadzieścia w królestwie tem tworzył
arcydzieła. Skalę artystycznego wyrazu zapomocą barw do
zadziwiających rozszerzył granic. Posługiwanie się harmo-
niami nie miało kresu — od najweselszych barw do naj-
ciemniejszych i najgłębszych; tak Beethoven posługiwał się
muzyką. Turner pierwszy odkrył to zadziwiające znaczenie
barw. Wobec jego dzieła bledną usiłowania przeszłości.

Ażeby dokładnie pojąć, czem jest ta przedziwna rewe-
lacja, musimy spróbować zrozumieć, czem Turner przy-
czynił się do wzbogacenia impresyonizmu. Przed nim ma-
larze weneccy, holenderscy i hiszpańscy wnieśli *walory* do
impresyonizmu; Turner miał wnieść *orkiestrację barw*.

Wyraz impresyonizm sprowadzili ludzie, piszący o sztuce,
do znaczenia ciasnej parafii na obszarze wielkiego króle-
stwa. Krytycy, potrzebujący jakiegoś wyrazu, nadali subtel-
nemu dziełu malarzy francuskich z r. 1870, którzy t. zw.
kolory łamane rzucali na płótno zapomocą punktów, kresek
lub kleksów, nazwę „impresyonizmu“. I słusznie. Ale jest
to tylko bardzo mała część impresyonizmu; a jako taka
wywodzi się też całkowicie od pewnego składnika geniuszu
Turnerowskiego.

Turner doszedł do tego, że barwa oddziaływa na zmysły
zupełnie tak samo, jak muzyka; jeżeli barwa jest jasna

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

i wesoła, jasne i wesołe wywołuje w nas emocje — jeżeli jest posępna i uroczysta, to i wywołane przez nią emocje będą posępne i uroczyste. Odkrywszy życiowy fakt ten, pchnął malarstwo na nowoczesne, z poprzedniem malarstwem nic wspólnego nie mające tory.

W r. 1830 Turner rozpoczął małe ilustracyjne winiетки do dzieł poetów, jako wzory dla rytowników. Rozpoczynają Rogersa *Włochy* w r. 1830.

Lord Egremont był, zdaje się, bardzo blizkim przyjacielem Turnera. W roku tym przybył on też do Petworth i malował tutaj dużo, między innymi wykonał olejną impresję *Wnętrze Petworthu*, z którego wynika, że ekscentryczny lord pozwalał sobie na to, aby salon jego nie wiele był lepszy od podwórza. Przyczepiać geniuszowi Turnera impresyonizm z powodu tej fantazyi jest czczą gadaniną. Jest to zwykła notatka, szkic pomysłu — ale przedziwnie suggestywny. Turner był także w Brighton i Arundel, a owocem tych wycieczek jest między innymi *Stara śluzka łańcuchowa w Brighton*. Szkicownik jego wykazuje, że zwiedził również Dieppe, Rouen, Paryż. Prawdopodobnie zrodził się w nim teraz pomysł dzieła *Rzeki francuskie*.

W Akademii w r. 1831 miał Turner sześć obrazów; w jednym z nich, w *Pałacu Kaliguli*, do klasycznej wrócił nuty, ale klasycyzm swój zamienił teraz na impresyonizm. *Malowidło Watteau'a* jest znowu czystym tylko nastrojem. Znajdująca się w Soane-Museum *Barka admirała Van Trompsa u wjazdu do Texel* w złotych trzymana jest kolorach. South Kensington ma piękną *Łódź ratunkową, wyruszającą po rozbiteków*. Pięknym szkicem jest również *Cochem nad Mozlą*. Turner udał się do Szkocyi celem ilustrowania poetyckich i prozaicznych dzieł Waltera Scotta, u którego zamieszkał jako gość, a z którym spotkał się tutaj po raz pierwszy.

M A L A R S T W A

W r. 1832 powstały jego płomiennie-złote *Wędrówki ry-* Z IZBY BAL-
cerza Harolda i jego szare *Helvoetsluys*. WIERZA

W roku 1833, mając lat pięćdziesiąt osiem, namalował ŚWIT
Turner swój pierwszy *Widok Wenecyi* — Wenecyi, którą ROZLEWA
unieśmiertlniał w arcydziełach, przedstawiając ją w sposób BLASKI
przedziwny, z całą czarodziejską romantyką jej morza. Roz- PO ANGLII
począł od wezwania w szranki i przewyciężenia Canaletta;
niebawem jednak miał tchnąć Wenecyę na płótno, nie-
uchwytną, powietrzną, jak w blaskach skąpane marzenie.
W pierwszym jego malowidle czuć Canaletta. Od roku
1833—1835 pojawiły się *The Rivers of France* (Rzeki
francuskie), z sześćdziesięcioma jego akwarelami. *Pont de*
l'Arche, *Droga pocztowa z Vernon do Mantes*, purpurowe
Mantes, czarujący *Most w Meulan*, okazałe *Troyes* więżą
wyobraźnię swoją muzyką Francyi. Jeżeli człowiek malował
tego rodzaju arcydzieła w latach swego „chylenia się do
upadku“, to Bogu dzięki za taki upadek.

W roku tym umarł stary jego przyjaciel, Dr. Monro,
i Turner, rzecz dziwna, odkupił własne utwory. Zaczęli się
też pojawiać fałszerze; niektóre z przypisywanych mu dzieł
nie były jego dziełami.

W r. 1834, gdy Turner liczył lat pięćdziesiąt dziewięć,
szkicownicy jego zawierają notatki z nad rzeki Mozy, Mo-
zeli, Renu, z Oksfordu i Bruggii; South Kensington po-
siada *Mont St. Michel*, *Pożar na morzu* i *Wenecyę*. Gillot,
fabrykant piór z Birminghamu, zjawił się tego roku u Turnera
i zamówił malowideł za pięć tysięcy funtów. W następnych
latach do r. 1838 Turner malował piękny, nieskończony
obraz olejny, który długie czasy leżał zwinięty w ukryciu,
w Galeryi Narodowej, a dzisiaj należy do wspaniałości
w Tate.

W r. 1835 miał Turner, trzeba to sobie zapamiętać,
lat sześćdziesiąt. Niejeden artysta, według ciasnej tworzący

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

skali, wyczerpał talent swój przed trzydziestką i doszedł do upadku — Turner, człowiek o nieugiętej postaci, zadziwiająco krzepki, o nerwach stalowych, tworzył w sześćdziesiątym roku życia dzieła, pełne radosnego uczucia i świeżości lat młodych. Jak ludzie książkowi mogą w dziełach z tej epoki dopatrywać się dowodów upadku, tego żaden artysta zrozumieć nie zdoła. Talent jego wzmagał się w niesłychany sposób; dzierżawę za dzierżawą zdobywał dla swego królestwa — terytorya olbrzymie, jakich poprzednio nikt nie zbadał.

Spojrzyjcie na *Wschód słońca*, na *Łódź w cieśninie między górami* w Tate! Świeży, rosą przesycony świt znalazł tutaj wyraz w melodyi barw, pełnej promiennej światłości nadchodzącego dnia. Spojrzyjcie na nieskończone „*Hastings*“ i pamiętajcie, że w ostatnich jedenastu latach twórczego żywota — od sześćdziesiątego do siedemdziesiątego i pierwszego roku — dawał nam Turner sztukę radosną, wybraną, melodyjną, jak muzyka skrzypiec, fletni i lutni, że mając lat siedemdziesiąt i jeden, namalował świeżości i wesołości pełną *Grotę królowej wróżek* (Queen Mab's Grotto), tchnącą szczęściem i radosną, jak serca spotykających się w niej młodych kochanków.

Potrzeba teraz daleko większych sił twórczych, ażeby wydobyć z głębin tego rodzaju subtelne emocje, aniżeli wówczas, gdy szło o odtworzenie samych tylko zjawisk przyrody. Atoli jasna rzecz, iż sądzenie tego rodzaju dzieła według formuł i strychnulców jest czemś całkowicie bezradnym. Dalekie od upadku siły Turnera są nienaruszone, znajdują się w całej pełni rozwoju; poczucie koloru posiadał on przesubtelne, czarodziejski talent jego świeży jest, jak za lat młodych. Współzawodnictwo z ludźmi pozostawił dawno poza sobą — zdobywa teraz światło, słońce, prze-

T U R N E R
1775 — 1851

„WENECYA“

(LONDYN, SOUTH KENSINGTON)

T U R N E R
1775 — 1851

"WENEEN"
(London, South Kensington)



M A L A R S T W A

źroczystość atmosfery, opanowuje różne poranki, mistyczne Z IZBY BAL-
zmierzchy, nieprzeparty urok wieczoru i czar nocy. WIERZA

Spojrzyjcie teraz na ostatnią jego wizję *Zamku Nor-* ŚWIT
ham — tego Norham, przy którym, malując go po raz ROZLEWA
pierwszy, „pracował tak szczegółowo, ile tylko można“ — BLASKI
tego Norham, które teraz pograżył w atmosferze przezro- PO ANGLII
czystej, że wygląda jak tchnienie czarodziejskie, więzące
zmysły, subtelne, jak melodia fletni pasterskiej o słodkim
świcie nowonarodzonego dnia. Spojrzyjcie na wspaniałą
Most i wieżę (Bridge and Tower), z drzewem na pierwszym
planie, znakomicie umieszczonem, skąpanem w przeźroczach
światła, głoszącem mroczną wspaniałość swego majestatu,
z mostem i przestrzeniami w dali.

W sześćdziesiątym roku życia wystawia w Akademii
Łowienie na wędkę w Hastings (Line Fishing of Hastings),
Widok Wenecyi z przed portyku kościoła Santa Maria
della Salute, *Pożar Parlamentu w nocy*, którego druga
odmiana znajduje się obecnie w British Institution. Intere-
sującą będzie rzeczą zaznaczyć, że prasa zaczęła teraz ata-
kować Turnera. Hasło dało *Blackwood Magazine* napaścią
na *Wenecję*. W roku następnym, 1836, napaści stały się
powszechniejsze i dotyczyły *Julietty i jej niańki*, oraz obrazu
Merkury i Argus. Ruskin wziął później w obronę starca,
ale ten zlekceważył to sobie, mruknąwszy: „Mnie to nic nie
obchodzi“. Turner zwiedził Włochy razem z Monro'em, któ-
rego zastanowiło, że Turner nie entuzjasmował się słowami
na widok przyrody. Ataki wzmogły się z pojawieniem się
Zawiei śnieżnej i *Odjazdu Regulusa*. W roku tym zban-
krutowało wydawnictwo *Malowniczych widoków Anglii*
i Walii i Turner odkupił na aukcyi cały zapas, za trzy
tysiące funtów. Odtąd sześćdziesięcioletni artysta pędził
życie przeważnie zagranicą. Fizyczne siły jego musiały
być niezwykle krzepkie, zwłaszcza, jeśli się zważy „Dio-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

genesowy sposób życia“, na który sam się skazał, oraz uciążliwości podróży. Fizyczne jego przejścia mogłyby wyczerpać siły młodego człowieka, tymczasem u niego w dziesięcioleciu tem artystyczne zdolności objawiały się w całej pełni w jednym arcydziele za drugim, w przepysznych obrazach akwarelowych. Wenecya i Rigi — jakżeż on śledził każdą zmianę ich linii! Szkicownik jego pełen jest Wenecyi i jeziora lucernskiego. Do Akademii z roku 1838 posłał *Włochy starożytne* i *Włochy nowożytne*. W Tate jest jego uroczą, nieskończona akwarela *Salute*.

Do r. 1839 należy nieśmiertelny obraz *Fighting Téméraire tugged to her Last Berth* (Walczący Témérait cofa się do ostatniej przystani) i *Agrypina wylądowuje na statku Germanika*. Tate posiada szkic akwarelowy *Wenecja łódź rybacka*.

Do r. 1840 należy *Statek niewolników*, ogłoszony przez Ruskina za największe dzieło Turnera; sądząc z reprodukcji, jest to rzecz uboga z świetnymi szczegółami; w tym samym roku powstały: *Na nowiu* i piękna *Wenecja* w South Kensington; pyszne arcydzieło *Rockets and Blue Lights*, obecnie w Ameryce, dzieło, w którym nastrój burzy mógł tylko taki stworzyć artysta, jak Turner; bogaty, płomienny *Łuk Konstantyna* w Tate; *Tivoli* i wspaniały *Pozar okrętów*. A jeżeli sobie uprzytomnimy szereg akwael, jak *Jezioro lucernskie od strony Fluelen*, dużych rozmiarów *Jezioro z wzgórzami i pałacami w dali* i Rawlinsonowską *Vale d'Aosta* (Dolina Aosty), należących do tego samego czasu, to dziwić się trzeba, jak można mówić o schyłku czy upadku Turnera. W r. 1842 powstała *Wenecja* i pełne słońca *Złożenie obrazów Belliniego w Kościele Zbawiciela w Wenecyi*. Szkicownicy świadczą, że pracował w Lucernie, nad Renem, w Thun, Zug, Goldau, Fluelen, w Bellinzonie, Como, Spluegen, Grenoble, a sztuka jego rzuca na papier

M A L A R S T W A

wizye powietrzne, które, widocznie, w miarę napływających Z IZBY BAL-
barw, chwyciła na miejscu czarodziejska zwinność jego ręki. WIERZA

W r. 1842, mając lat sześćdziesiąt i siedem, Turner na ŚWIT
malował kilka rzeczy, należących do arcydzieł w jego wiel- ROZLEWA
kim dorobku. Wspaniałe dzieło, znane jako *Zawieja śnieżna*, BLASKI
w którym statek przebija się poprzez rozpięte szaleństwa PO ANGLII
morza i nieba, jest mistrzowskim przedstawieniem mgieł
i światła, ruchu morza i statku na morzu, szalejącej burzy,
lśnienia i ciemności na rozfalowanych wodach — w nastro-
jach tych przeszedł on wszystko, co dotąd w tym rodzaju
stworzono. „Krytycy wszelkiego rodzaju wściekli się.“ Tak
jest, wściekli się. Nie mogli dać sobie rady. Nie było za-
dnego podobieństwa z Michałem Aniołem i ani śladu Ra-
faela. Przedziwny ten utwór, jedno z arcydzieł wieków, był
dla nich, jak gdyby ktoś przeszedł po płótnie „ścierką
i mydlinami“. Turner, chcąc mieć tę wizję, usadowił się
na maszcie statku w Harwich i kazał się żeglarzom pod-
czas burzy wywieźć na pełne morze — on, człowiek sześć-
dziesięciosiedmioletni, w okresie wrzokowego „upadku“.
Nie wszystkie obrazy jednakowej są mocy. Zbývá jej ta-
kim obrazom, jak *The Etile and the Roch Limpet*, atoli
Pogrzeb morski Wilkiego to mistrzowska impresja maje-
statu śmierci. W tym samym roku powstała też niejedna
z pysznych akwarel, oraz pięć szkiców akwarelowych, wy-
konanych w Szwajcaryi, przeważnie w okolicy Lucerny.
Należy do nich również Rawlinsonowski *Spietz nad jezio-
rem thuńskim*, *Koblencya*, *Konstancya*, *Splügen*, *Zatoka
w Uri*, *Zurych*.

Munro z Novar ofiarował mu 25.000 f. szt. za wszystko,
co miał w swej Galeryi na ulicy Królowej Anny, ale Turner
odpowiedział: „Nie, nie chcę! Nie mogę!... Zresztą nie
pozwolę sobie przeszkadzać. Dobranoc!“

W r. 1843 powstały: *Przybycie do Wenecyi* i „*Słońce*

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Wenecyi“, *zapadające w morze*. Turner, pamiętajmy o tem, miał lat sześćdziesiąt i osiem, kiedy malował *Przybycie do Wenecyi*; jako starzec dał nam tę radości pełną impresyę. Przenikliwe stare jego oczy mogły teraz patrzeć na to, jak daleko wyszedł poza olbrzymie dziedziny sztuki malarskiej największych mistrzów przeszłości. Daje on nam tutaj hymn na cześć świtu, najczystsza poezyę, jaka przedtem całkowicie była niemożliwa. Spójrzycie na te świetne pomniki majestatycznej przeszłości, znajdujące się w Galeryi Narodowej, a potem stańcie przed tym obrazem Turnera; przekonacie się, jak w porównaniu z nim tamto wszystko jest ciemne i brudne. Barwy dostają tu głosu, zmieniają się w muzykę — słyszymy harfy w powietrzu. Wilgotny czy rośny *Poranek* oddycha promiennem tchnieniem istotnego poranku.

Do tego samego roku należą: *Wieczór w czasie powodzi* i *Walhalla*, którą Turner posłał w podarunku królowi bawarskiemu, ale zacna osoba ta obraz zwróciła, mówiąc, że go nic nie rozumie. Turner zajęty był także publikacją pierwszego tomu Ruskinowskich *Malarzy nowożytnych*. Powstały też precudne akwarele, Rawlinsonskie *Seelisberg*, *Światło księżycy* i *Jezioro Brienzkie* w South Kensington. Czyż to upadek? Ten stary człowiek, krzątający się około brudnego, zaniedbanego domostwa, siadający do łodzi w Margate i puszczający się na burzliwe morze, żywiący się rakami, wyciąganymi z czerwonego zawiniątka, śledzący i notujący impresyę morskie — ten człowiek nie wiedział chyba, co znaczy schylek czy upadek. Ładny mi upadek, kiedy w roku następnym, 1844, mając lat sześćdziesiąt i dziewięć, maluje swój *Deszcz*, *Parę* i *Ruch*, impresyę pociągu kolei żelaznej; ładny mi upadek, który człowiekowi, zaczynającemu rok siedemdziesiąty, każe włóczyć się po Lucernach, Thunach, każe mu zwiedzać Inter-

M A L A R S T W A

laken, Lauterbrunnen, Grindelwald, Meiringen, Rheinfelden, Z IZBY BAL-
Heidelberg i robić setki szkiców! Przyznaje się jednak do WIERZA
tego, że odczuwa już srogość zimy, on, starzec siedemdzie- ŚWIT
sięcioletni, powracający z dwukrotnej wycieczki w Alpy! ROZLEWA
Miał słuszość, kiedy, zaczynając rok siedemdziesiąty, na BLASKI
pisał z dumą: „Cóż z tego, że udało się Hannibalowi, PO ANGLII
kiedy W. B. i J.(ózef), M.(allord), W.(illiam), T.(urner) prze-
szli Alpy z Fombey 3 września 1844.“ Tennantowskie *Przy-
bycie do Wenecyi i Łodzie rybackie, przyprowadzające
uszkodzony statek*, w Galeryi Narodowej, z tego pochodzą
roku. Ostatecznie jednak krzepkie ciało zaczyna uczuć
ciężar lat. Śmierć przyjaciela Callcotta ciężkim był dlań
ciosem. Pochylił się naprawdę. W r. 1845 doszedł do
siedemdziesiątki. Mamy świadectwo Ruskina, że zaczął nie-
domagać na zdrowiu, ale ta mała, ciemna postać grzęzła
po pół godziny i więcej w nadbrzeżnych błotach Tamizy,
ażeby patrzeć, jak woda rozpryskuje się u brzegów. Ma-
lował *Wschód słońca z potworem morskim* — interesował
się teraz wielorybami — i wystawił w tym i następnym
roku *Poławiaczy wielorybów*. Czy szkicownik jego z wie-
lorybami i poławiaczami wielorybów powstał z autopsyi,
czy też na podstawie opowiadań rybaków z Wapping, nie
wiadomo. Thakeray obniżał wartość malarską Turnera dzie-
cinnemi napaściami w *Punch'u*, świadczącemi jedynie o igno-
rancyi autora; jednakże napaści te głęboko raniły starego
artystę. Szkicownicy z r. 1845 i 1846 świadczą, że Turner
był w Folkestone, Hythe, Walmer, Ambleteuse, Wimereux,
Boulogne, Eu, Tréport, Dieppe, a potem znowu z powro-
tem w Folkestone. W Rawlinsonowskiej *Kaplicy Tella*,
ostatniej szwajcarskiej akwareli Turnera, niema ani śladu
jakiegoś wahania się, czy upadku; niema go też w roku
1846, w siedemdziesiątym pierwszym roku życia artysty,
kiedy stary ten śpiewak swą ostatnią wielką zanucił pieśń.

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

A cóż to za pieśń i jakiego znaczenia! Pomyślcie sobie! Mając lat siedemdziesiąt i jeden, tworzy uroczą, eteryczną fantazyę, *Grotę królowej wrózek* (Queen Mab's Grotto), jasną, jak pierwsza miłość młodego liryka, świetną, jak najpełniejszy sopran — prawdziwy śpiew łabędzi.

W tym samym czasie powstały malowidła: *Poławiacz wielorybów*, *Ondyna*, *Anioł stojący w słońcu*, dwa poławiacze wielorybów — *Hurra!* i *Gotowanie tranu* — dalej *Wenecya*, *Poranek*, *Powrót z balu* i *Na bal*, dalej ręka zaczyna już drżeć; namalował przecież *Grotę królowej wrózek*, swój wspaniały śpiew łabędzi!

W tym roku też zamknął ostatni szkicownik „Kent 1845-46“.

1 8 4 7
POCZĄTEK KOŃCA

W następnym roku 1847, w siedemdziesiątym drugim roku życia, zaczął unikać dawnych pieleszy, ulatniał się z domu. Bramy domu jego na Queen Anne Street zamknięte były na zamki i rygle. Rzadko kiedy wracał do starego, brudnego domu. Stara gospodyni, wierna Hannah Danby, nie wiedziała, dokąd chodził. Nagle wracał, zjawiał się na jakimś posiedzeniu Akademii lub otwarciu wystawy, mało z kim mówił, stronił od dawnych przyjaciół i potem znikał znowu. Posyła dawne obrazy na wystawę Akademii, zawraca do Mayalla, fotografa na Regent Street, powiada, że jest naczelnikiem sądu i że się interesuje fotografią i znowu spieszy dalej. Idzie na obiad z Bicknellami do Herne Hill, jest wesół; portret jego robi ukradkiem Landseer i hrabia d'Orsay, portret przypisywany Linneleowi; wtem, nagle, w r. 1850, zjawiają się cztery malowidła Turnera w Akademii — uchodzą za rzeczy chybione; przecież dobrze jest, iż są własnością narodu ten *Eneas*, *opowia-*

M A L A R S T W A

dający Dydonie swe dzieje, ten Merkury, przestrzegający Z IZBY BAL-
Eneasza, ten Odjazd floty trojańskiej i te Odwiedziny WIERZA
grobu. Stroi żarty na obiedzie w domu Roberta, bierze ŚWIT
dorożkę, nie chce podać szczegółowego adresu, mówiąc: ROZLEWA
„Powiedzcie mu, aby jechał wprost na Oxford Street, BLASKI
a tam już ja mu wskażę, dokąd ma jechać dalej“ i w ten PO ANGLII
sposób nieustanną otacza się tajemnicą. Gdy zmarł Shee, gniewał się, że go nie zrobiono prezydentem Akademii. Na prywatnem zebraniu Akademii z roku 1851 zjawił się Turner, jako słaby, trzęsący się człowiek. Roberts oświadczył mu w imieniu towarzyszy, że go chce odwiedzić, przetem jednak zapewnił, że mieszkania jego nie zdradzi. Turner, wzruszony tem, odpowiedział jednak, że sam kiedykolwiek przyjdzie i zobaczy się z Robertsem w mieście.

Hannah Danby, przetrząsając pewnego razu ubrania Turnera, znalazła list, który był dla niej wskazówką, gdzie go szukać; z inną starą kobietą wybrała się do Chelsea i przekonała się tutaj, że Turner mieszkał w Cremorne Cottage w Cheyne Walk pod nazwiskiem Booth. Udała się co tchu do Harpura, przyjaciela Turnera, i ten, przybywszy tam, zastał Turnera, złożonego niemocą. Żył on w starym domu z panią Booth, która mówiła o nim jako o swoim mężu. Obrócony ku oknu, aby popatrzeć na zimowy zachód słońca, stary artysta zmarł na jej rękach 19. grudnia 1851.

Gawiedź z Chalsea przeżywała starca admirałem Booth, albo Puggy (małpka) Booth. Mówiono, że wybierał się do Wapping, aby się trącić szklanką z tamtejszymi rybakami. Pochowano go w katedrze św. Pawła tuż obok Sir Jozuego Reynoldsa. Bogate skarby sztuki swojej pozostawił w spadku narodowi. Wysoką sumę, którą przeznaczył na budowę przytułku biednych i podupadłych artystów, zakwestyonowano sądownie i oddano rodzinie. Tak więc dziewiętnaście tysięcy

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

trzysta trzydzieści i jeden numerów jego dzieł znajduje się w posiadaniu narodu; niejeden z tych numerów jest zniszczony i zbrukany, wszystkie jednak, wydobyte na jaw dzięki troskliwości przyjaciół jego sztuki, wspaniałe dziwy, świadczą o jego geniuszu w zbiorach narodowych; Sir Joseph Duveen zgotował im wspaniałomyślnym darem swym piękne pomieszczenie w Tate.

Wielkie odkrycie Turnera polegało na tem, że dla każdego zjawiska widzianego trzeba wyszukać styl całkiem odrębny, zanim je artysta mógł przetworzyć w najwyższe zjawisko emocjonalne. Nie umiał on się tak wypowiedzieć w słowach, nie był człowiekiem, operującym środkami wyrozumowanymi, środkami świadomego intelektu, on *stwarzał* zjawiska, pod wpływem niezawodnego instynktu, tak, jak to czynił Szekspir.

Mallarmé, patrząc na *Deszcz, Parę i Ruch*, powiedział: „Turner to największy malarz, jaki kiedykolwiek żył na świecie“ — i był on nim istotnie. Wszystko, co jest żywotnego w sztuce, narodziło się z objawienia Turnera.

Turner ze swą niezmierną pracowitością, z opanowaniem tradycyi, z którą współzawodniczył i którą zdobył, przyswoiwszy ją sobie i zaopatrzywszy się w jej środki, puścił się na szersze morze, aby nowe zdobywać światy. Odkrył on, że malarstwo to ogromny instrument — sto instrumentów — i dzięki temu doszedł do orkiestracyi barwy. Velazquez grał na subtelnościach realistycznych — stworzył przez to sztukę ciasną, ale stworzył w sposób najdoskońalszy. Tak ma się sprawa i z innymi. Tryumfy samej li techniki Turner rzucał do kosza. Widział on, że barwa, służąca do stworzenia emocyi jasnej, radosnej, świetlanej, nie nadaje się absolutnie do stworzenia emocyi głębokiej, dostojnej, uroczystej; że majestat śmierci wyrażać należy harmoniami barw o kadencyi uroczystej, majestatycznej,

T U R N E R
1775 — 1851

„DESZCZ, ŚWIATŁO I RUCH“
(LONDYN, TATE GALLERY)

T U R N E R
1775 - 1851

„DESSOK. SWIATFO I RUCH“
(LONDYN, TATE GALLERY)



M A L A R S T W A

całkiem odmiennej od harmonii, odpowiadającej nastrojowi Z IZBY BAL-
orszaku weselnego z biciem dzwonów i różami, ścielącemi WIERZA
się po drodze. Naginał też światło do woli swojej w ten ŚWIT
sposób, że harmonie radosne wyrażały nastroje, zaś har- ROZLEWA
monie poważne szły na usługi emocyi uroczystych, poważ- BLASKI
nych. W ten sposób poranek w Wenecyi zjawia się w bladej, PO ANGLII
powiewnej sukni nad zwierciadłami wód, zmieniając gon-
dole, statki, gmachy, kopuły jak gdyby w warsztat snów,
tak, jak je chwila świtu przywodzi przed nasze oczy i jak
im każe oddziaływać na nasze uczucie.

Stanowisko Turnera jest niezwykle — jest to lot orła.
Pędzi on na rumaku burzy: wielkie, nabrzmiałe bałwany
i uderzenia rozchwianego, szalejącego morza odnajdują
wściekłość swą na jego płótnach, w jadowite bryzgi roz-
bijają się spienione fale, z rozgłośnym szumem wielkich
wód łączą się huki gromowe rozpętanej tuczy niebios. Do-
tknięciem czarodziejskiej swej różdżki wywołuje on maje-
statyczne milczenie wielkiej ciszy, w której toną góry i miasta,
odbijające się w błękitach wód, spoczywających niby zwier-
ciadła pod bezmiernem sklepieniem wspaniałego nieba. Tra-
giczna dusza wielkich, nagich gór, uroczy zapach łąk, po-
łożonych nad uroczemi rzekami, roiska miast, uderzanie
wody o wypukłe ściany ogromnych okrętów, wschody i za-
chody słońca, zmierzchy i światło księżycy — wszystko to
w niezapomniany wyrażał sposób; tryumfował ten najwię-
kszy poeta barwy, jakiego wydał świat. „Wszystkie pocho-
dnie, falą nowego światła zalewające sztukę, twórczość Dela-
croixa z r. 1825, dzieło impresjonistów z r. 1870 zapalały się
w jego ogniu“ — mówi De la Sizeranne i mówi tylko prawdę.
Constable, wracając z wystawy w r. 1828, napisał słusznie:
„Turner ma jakieś wizye złote, wspaniałe i piękne. Są to
tylko wizye, ale zawsze są one sztuką; z takimi malowi-
dłami możnaby żyć i umierać.“ Czemże innem jest życie,

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

jeśli nie wizyą? Z czemże ma sztuka malarska do czynienia, jeśli nie z wizyą? I Turner był panem tego wszystkiego. O nim to powiedział Constable: „Wierzę, iż trudno byłoby twierdzić, że istnieje teraz jakikolwiek kawał pejzażu, któryby nie pochodził z tego źródła.“ Nie dziwota, że samotny ten człowiek, mający do czynienia z wiecznym bólem, jaki odczuwa artysta, gdy rozłącza się z swem dziełem, zwykł był mawiać, przymuszony do sprzedaży jakiegoś malowidła: „Tracę jedno z swych dzieci.“ Na szczęście dla narodu, fortuna Turnera powstała ze sztychów, a nie ze sprzedaży jego malowideł. Przywiązany był do swych „dzieci“.

Nieszczególny w stosunkach pieniężnych, wspaniało-myślny był w sprawach, dotyczących sztuki. Jednemu z młodych artystów, nazwiskiem Bird, umieszczono obraz w zbytym natłoku; Turner zdjął swoje malowidło i na jego miejscu powiesił obraz Birda. Świetlistą swą *Kolonję*, powieszoną między portretami Lawrence'a, ciemną powlókł barwą, ażeby w ten sposób złożyć hołd malowidłom tamtego. — „Po wystawie to się wszystko zmyje“ — powiedział.

I oto ten mały, krzywonogi, zatabaczony, wielkogłowy człowieczek, który życie swoje poświęcił zdobywaniu światła i barwy, żyje wiecznie; bo słusznie powiedział Constable, że malarstwo Turnera to najcałkowitsze dzieło geniuszu ze wszystkich mu znanych. Jakby za dotknięciem czarodziej-skiej różdżki wydobywa Turner z pustki wizye i marzenia w sposób tak nieskończony, że zniewala sobie umysły. Tylko tępy pedant stanie przed jego obrazami i, nie wzruszony urokiem tego wszystkiego, będzie doszukiwał się niedostat-ków w drobiazgowych szczegółach.

Turner śpiewa peany na cześć świata; gdy ciało jego pochyliło się pod brzmieniem lat, pieśń jego tak była pełna

M A L A R S T W A

radosnego zapału, jak gdyby mu w żyłach krew płynęła Z IZBY BAL-
młodzieńcza; muzyka tego hymnu, to niby głos wielkiego WIERZA
wieszczą, przekazującego wiekom swą wizję. Stojąc przed ŚWIT
olbrzymiem dziełem jego geniuszu, mamy wrażenie, że je ROZLEWA
steśmy w jakiejś wielkiej katedrze, której chór i majesta- BLASKI
tyczna głębia rozbrzmiewa echem jego potężnej pieśni. PO ANGLII
Tylko tępi ludzie domagać się mogą nastroju trzeźwości
od kogoś, kto się upija winem żywota! Odnalazł on na-
reszcie świetność barwy i olbrzymią orkiestrą tej barwy,
która stwarzała sztukę, dającą wszelkiego rodzaju nastroje,
podniosłe czy delikatne, epickie czy liryczne, dramatyczne
czy pasterskie, blask, który widziały jego oczy, istotę rze-
czy, którą poznały jego zmysły.

A mali, tępi ludzie pełzają u jego stóp i *ganią* go za to!

ROZDZIAŁ III

W KTÓRYM SYN MŁYNARZA ODKRYWA ROMANTYKĘ
W REALNYM KRAJOBRAZIE ANGIELSKIM I MALUJE IM-
PRESYĘ ZIEMI RODZINNEJ

REALIZM W KRAJOBRAZIE

ŚWIT MA- Urodzili się, jeden w jednym, drugi w następnym roku,
LARSTWA Turner i Constable, aby, razem z Cromem, otworzyć drogę
WSPÓŁ- do ziemi obiecanej malarstwa współczesnego i ziemię tę
CZESNEGO zdobyć.

CONSTABLE

1776 — 1837

Zabierający się do pisania o twórczości Constabla rzecz swą zaczynają zwykle od twierdzenia, że rozmach, dany pejzażowi angielskiemu przez Wilsona i Gainsborougha, martwą zakończył się formułą — formułą, według której drzewa musiały być brunatne, trawa nie powinna być zieloną, dopóki nie zjawił się Constable i formuły tej nie podeptał. Niema przecież w tem prawdy. Żył Morland; Crome, pod pewnym względem równie wielki, jak Constable, tworzył arcydzieła. Turner, daleko większy geniusz od Constabla, rozpoczął olbrzymi swój zawód niezależnie od niego.

Jeden z Constablów z patrycyuszowskiej rodziny, zamieszkały w hrabstwie York, przybył jako rolnik do Suffolku; wnuk jego, Golding Constable, który piękny pobudował sobie dom, był właścicielem młynów wodnych w Flatford i Dedham, oraz dwóch młynów wodnych w East

CONSTABLE
1776 — 1837

SZKOŁA ANGIELSKA

„KRAJOBRAZ“
(„THE HAY-WAIN“)

(LONDYN, GALERYA NARODOWA)



M A L A R S T W A

Bergholt. Goldingowi Constablemu i żonie jego, Annie Watts, SYN urodził się w East Bergholt, w hrabstwie Suffolk, dnia 11 czerwca 1776 drugi syn, John Constable. Delikatne dziecko na zdrowego wyrosło chłopca i w siódmym roku życia oddane zostało do szkółki, potem do drugiej, wreszcie do szkoły łacińskiej w Dedham. W szkole tej pozostawał chłopiec do siedemnastego roku życia. Mając lat szesnaście, zaczął bawić się malowaniem, zaniedbując łacinę. Czas wolny w East Bergholt spędzał w towarzystwie pewnego szklarza, zajmującego się ponadto fabrykacją przedmiotów ołowianych, nazwiskiem Dunthorne, który malował krajobrazy. Ojciec jednakże miał dla niego kościół na myśli; przerażony tem chłopiec poszedł na rok do młyna, dopóki ojciec, widząc skłonności jego, nie postarał mu się o wstęp do domu wspaniałomyślnego Jerzego Beaumonta, u którego młody Constable ujrzał pierwszego Claude'a (*Hagar*, dziś w Galeryi Narodowej), oraz jakie trzydzieści akwarel Girtina.

W r. 1795, mając list polecający do jednego z uczniów Wilsona, Farringdona, przybył Constable do Londynu i tutaj poznał się z rytownikiem, Janem Tomaszem Smithem, i od niego nauczył się rytownictwa. Przez dwa lata Constable spędzał czas to w Londynie, to w hrabstwie Suffolk, szkicując, rozczytując się w życiorysach artystów, robiąc studia anatomiczne i ryty; jego rysunki piórkiem z r. 1796 znajdują się w South Kensington. Do r. 1797 należą malowidła olejne *Chemik* i *Alchemik*. Powrócił do zawodu ojca. W r. 1799 zabrał się znowu do sztuki, aby już jej nie opuścić. Wstąpił 4 lutego do szkół Akademii Królewskiej, zaczął na własną rękę kopiować Ruysdaela; do końca roku skopiował dwa Wilsony, jeden obraz Carraccięgo, jeden Ruisdaela i Claude'a *Hagarę*. Lato r. 1800 przebył znowu wśród ulubionych, tak dobrze mu znanych widoków wiej-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

skich. W r. 1801 udał się do Derbyshire i wykonał szereg akwarel, z których dwanaście znajduje się w Sout Kensington. Powróciwszy do Londynu, zamieszkał na Rathbone Place, aby być więcej z sobą; zniechęcił się do „zimnych lichot“ swych towarzyszy z Akademii. W r. 1802 wystawił w Akademii swe pierwsze malowidło — drobnych rozmiarów krajobraz. Zdaje się, że ochoty do pracy dodawał mu Benjamin West; wyświadczył mu też wielką przysługę, nakłoniwszy go do odrzucenia posady nauczyciela rysunków, którą mu w dobrej wierze wyrobił Dr. Fisher, późniejszy biskup salisburyjski.

Constable doszedł teraz do świadomości, że „szukanie prawdy z drugiej ręki“, to znaczy uciekanie się do malowideł, zamiast do przyrody, jest śmiercią dla sztuki. W tym roku też pisał do Dunthorna: *Dosyć jest tutaj miejsca dla malarza z natury*. South Kensington ma niewielkich rozmiarów, ale wyborną *Dedham Vale* (Dolinę D.) z września tego roku; *Młyn*, robiony czarną kredką i tuszem, ukazuje nam już przyszłego mistrza. W r. 1803 nie miał nic, natomiast w r. 1804 namalował wielki obraz ołtarzowy dla kościoła w Brantham, *Chrystus błogosławiący dzieci*.

W r. 1805 powstał *Krajobraz w świetle księżycowem* (Moonlit Landscape); w r. 1806 bawił Constable na północy w Okolicach Jezior, z których w przeciągu dwóch miesięcy porobił szereg szkiców akwarelowych i olejnych; z tych dwadzieścia dwa akwarelą i tuszem posiada South Kensington. Wyczerpały się na nich motywy górskie. Constable odczuwał tylko zwykłe pejzaże, zamieszkane przez ludzi. W roku 1807 powstały: *Jezioro Keswick* (Keswick Lake), *Widok z Westmorland* i *Bow Fell*, w roku 1808 *Borrowdale*, *Scena z Kumberlandu* i *Jezioro Windermere* (Windermere Lake). Przez cały rok 1807 kopiował portrety rodzinne, przeważnie z Reynoldsa, dla hrabiego i hrabiny

M A L A R S T W A

Dysart. Dzięki tym ćwiczeniom, ręka jego nabrała pewności SYN siebie. Obraz ołtarzowy w kościele w Nayland, *Chrystus*, MŁYNARZA *błogosławiący chleb i wino*, oznacza postęp, nie jest prze- ODKRYWA cież arcydziełem. Szukał jeszcze drogi. Był człowiekiem po- ROMAN- wolnego umysłu i powolnej ręki. Mordował się. Wtem nagle TYKĘ doszedł do własnego, silnego stylu, dając walory przed- W KRAJ- miotów, skąpanych w swoich oddalonych powietrznych, a jeśli OBRAZIE jest prawdą, że pyszna *Dedham Vale*, w Galeryi Narodo- ANGIEL- wej, *Dom Goldinga Constabla* i piękne, w South Ken- SKIM sington wiszące, malowidło *Nad rzeką Stour pod Dedham* powstały w r. 1810, to Constable w tym właśnie roku własny zdobył sobie styl. *Nad rzeką Stour pod Dedham* ukazuje nam zupełnego już mistrza techniki, która od razu stosuje się do impresyi mózgu.

Atoli widoki jego na przyszłość nie były zbyt jasne; kochał się od kilku lat w młodej córce Karola Bicknella, urzędnika admiralicyi, a wnuczki dra Rhuddego, rektora z Bergholt; wzajemna ta miłość napotkała na niedające się przełamać przeszkody. Stary rektor był człowiekiem bardzo bogatym, żyjącym w nieprzyjaźni z Goldingiem Constablem. Wszystko to nie dobrze wpływało na malarza. Ponadto i własna jego rodzina zarzucała mu, że marnuje czas na malowaniu pejzażów i parła go do zajęcia się portretami. Pomimo wszystko wysłał on na wystawę Akademii z r. 1812 *Młyn w Flatfordzie* i *Widok z Salisbury*. Na wiosnę, czując się niezdrów, udał się do ulubionego Suffolku. Serdeczną przyjaźń z Constablem, jakkolwiek o szesnaście lat od niego młodszy, zawarł w tym czasie Fisher, wówczas kapelan swego stryja, biskupa salisburyjskiego, człowiek rzadkiej kultury, który stanowczością charakteru swego wywarł wpływ na Constabla. Fisher został w roku 1817 archidyakonem i gościł niejednokrotnie Constabla u siebie.

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Dzięki Fisherowi otrzymał Constable kilka zamówień portretowych; pracował dużo dla Lady Luizy Manners; prostym jednak będąc człowiekiem, dla którego poezye i listy Cowpera najwyższą były literaturą, Constable tęsknił za rodzinnem Bergholt. Malował teraz tak dużo portretów, że, przybywszy do Londynu, był ostatecznie przy funduszach. W r. 1813 posłał na wystawę Akademii dwa kraj-obrazy, *Poranek* i *Popołudnie*, malowidła, które wywołały dowcipną pochwałę Fishera: „Znam tylko jeden lepszy obraz, malowidło nad malowidłami, *Mróz* Turnera. Ale są mój nie powinien pana martwić; jesteś pan wielkim człowiekiem i, jak Bonaparte, możesz być pobitym jedynie przez mróz.“ W roku 1814 sprzedał pierwsze wystawione obrazy. Malował dużo z okolic Flatfordu; z obrazów tych *Budowa łodzi* i szkic *Fura z końmi* (Cart and Horses) wiszą w South Kensington, tak samo, jak pochodząca z tego czasu *Dolina Dedham* z krową na pierwszym planie.

W lutym 1815 Dr. Rhudde pozwolił, zdaje się, młodej parze zakochanych widywać się pod swoim dachem. Zakochani jednak spotykali się snąć zbyt często, nie mówiąc nic o tem czcigodnemu dziadkowi, który, przekonawszy się o tem po roku, w pastorską popadł furyę i oświadczył ojcu dziewczęcia, że nie uważa jej za swą wnuczkę. Czuła Marya była skonsternowana. Matka Constabla zmarła w maju 1815; matka Maryi w kilka dni później. W grudniu zachorował jego ojciec i Constable został przy nim przez zimę. A potem zaszło owo odkrycie i wściekłość. Wściekłość ta wzburzyła spokojną krew Constabla. Śmierć Goldinga Constabla spowodowała w maju 1816 powrót sławnego syna do Bergholtu. Otrzymał 4000 funtów, dzięki czemu miał jakie takie zapewnienie bytu. W sierpniu 1816 napisał mu Fisher, że, jeśliby zakochani zgodzili się na to,

M A L A R S T W A

to mógłby im dać ślub w Londynie. Marya ociągała się SYN i zwlekała, ostatecznie jednak dnia 2 października 1816 MŁYNARZA zawarli małżeństwo w jednym z kościołów londyńskich, ODKRYWA a miesiąc miodowy spędzili w Osmington, w domu Fishera, ROMAN- który dopełnił był ceremonii ślubnej. Constable i żona jego TYKĘ zamieszkali w małym domku na Keppell Street, Russell W KRAJ- Square, i tutaj też urodziło się im pierwszych dwoje OBRAZIE dzieci, Jan i Marya. Z tego czasu pochodzi *Młyn w Flat- ANGIEL- fordzie*, w Galeryi Narodowej; do Akademii zaś w roku SKIM 1817 posłał między innymi słynną, słońcem oblaną *Cottage in a Cornfield* (Chata wśród zboża), w South Kensington, obraz, w którym dał nam, w sposób liryczny, nastrój upalnego południa letniego. W r. 1819 wystawił swe największe płótno, *Nad rzeką Stour*, własność Pierponta Morgana, obraz, bardziej znany pod nazwą *The White Horse* (Biały koń); za płótno, sześć stóp wielkie, wyznaczył cenę — razem z ramami — stu gwinei, co wprawiło w zdumienie świat artystyczny; kupił je Fisher.

W roku 1819 Constable został członkiem Akademii; w tym samym roku żona jego otrzymała zapis 4000 funtów od zagniewanego dziadka Dra Rhudde. Na wystawie Akademii z r. 1820 była jego *Latarnia morska w Harwich* (Harwich Lighthouse), obecnie w Tate, oraz wielkich rozmiarów *Młyn w Stratfordzie* (Stratfordmill), zwany także *The Yung Waltonians* od chłopców, łowiących ryby, na pierwszym planie, dzieło, które kupił Fisher i podarował swemu rzecznikowi Tinneyowi. Bawiąc latem w towarzystwie Fishera w Salisbury, namalował znakomite, dzisiaj w South Kensington znajdujące się *Water Meadows near Salisbury* (Trzęsawiska pod S.), które przez pomyłkę odrzucone zostało przez sędziów wystawy. Na krótki czas zabrał Constable rodzinę swą do Hamptead i tutaj też namalował słynny widok t. zw. *The Salt Box*, w Tate. W na-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

stępnym roku (1821) wynajął mały domek w tem samym Hampstead i odtąd często tutaj pracował.

Na wystawę Akademii z r. 1821 posłał cztery pejzaże, wśród których znajdował się i pejzaż, słynny na cały świat jako *Haywain* (Wóz z sianem); obraz ten znajduje się dzisiaj w Galeryi Narodowej, daleko zaś piękniejszy szkic olejny wisi w South Kensington. W początkach tego roku Constable odbył z Fisherem wycieczkę po Berkshire; South Kensington posiada też niejednen widok z Reading, Newbury i Abingdon, a Muzeum Brytyjskie szkice z Oksfordu. W listopadzie przybył jako gość Fishera do Salisbury i wykonał sporo szkiców w okolicy.

W roku 1822 wystawił w Akademii dużych rozmiarów *Rzeka Stour pod Dedham, Hampstead Heath, Malvern-hall, Terasa w Hampstead* i studyum *Drzewa*. Pewien Francuz zaproponował mu, aby *Wóz z sianem* sprzedał na wystawę paryską. Wynajął teraz większe mieszkanie, ale zima 1822-23 ciężką na dom jego nasłała chorobę. Zabrał się do roboty nad obrazem *Katedra w Salisbury od strony ogrodów biskupich*, obecnie w South Kensington, katedra wśród drzew, obraz, zawierający pierwszą próbę oddania promieni słonecznych, które tak wibrują na następnych jego arcydziełach, a które ludzie głupi nazwali „śniegami Constabla“.

W październiku 1823 zamieszkałszy u Jerzego Beaumonta w Coleorton Hall w Leicestershire, radował się widokiem nagromadzonych tutaj Claude'ów, Wilsonów i Pousinów.

Tymczasem w kwietniu 1824 Constable sprzedał swój *Wóz z sianem, Yarmouth* i inne malowidła Francuzowi, albo raczej Arrowsmithowi, angielskiemu handlarzowi obrazów w Paryżu, który jednak widocznie uważał się za Francuza, ponieważ o „Francuzach mówił jako o swych ziom

M A L A R S T W A

kach“ — człowiekowi, który już przedtem zgłaszał się do niego. Do Akademii wysłał *Łódź, przepływającą przez służę. Haywain (Wóz z sianem)* i dwa inne obrazy Constable'a wisiały w Salonie, w Luwrze, ogromne wywierając wrażenie. Delacroix tak głęboko przejęty był świeżością i prawdą sztuki Constabla, że całkowicie przemałował swą *Massacre of Scio* i to w ciągu czterech dni przed otwarciem bram Salonu dla publiczności. Płótna od razu były dobrze powieszzone, gromadziły jednak tak ogromną ilość widzów, że przeniesiono je na miejsce jeszcze bardziej widoczne w sali głównej. W następnym roku Constable otrzymał złoty medal.

W r. 1824 i 25 musiał Constable zabrać rodzinę swą do Brighton, miejscowości, której nienawidził. W styczniu 1825 zabrał się do pracy nad płótnem sześć stóp wielkiem, *Śluzą w Dedham* — słynne arcydzieło w Galeryi Dyplomów, znane bardziej pod nazwiskiem *Leaping Horse* (Skok konia), w którym ujawniły się wszystkie jego zdolności; South Kensington posiada pyszny, wielki szkic olejny tego obrazu.

Choroba najstarszego syna sprawiła Constablemu i jego żonie dużo trosk w tym wielkim roku; Fisher okazał się wiernym, wspaniałomyślnym przyjacielem. W lecie pracował Constable usilnie nad *Otwarcie mostu Waterloo*, ale praca ta dokuczała mu; przerwał ją na lat siedem. Szkoda, że drażliwość Constabla pozbawiła go w tym czasie tak potrzebnej pomocy ze strony Arrowsmitha.

Constable miał teraz lat pięćdziesiąt; z latami siedzący w nim poeta do pełnego doszedł rozwoju. Na wystawie Akademii miał w r. 1826 dużych rozmiarów *Łan zboża*, w Galeryi Narodowej. Polepszyło się zdrowie w rodzinie, świat zaczął się uśmiechać Constablemu.

Do Akademii wysłał w r. 1827 *The Marine and Chain*

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Pier at Brighton (Morski łańcuchowy most w B.), *Młyn wodny w Gillingham* (The Water Mill at G.) i *Hampstead Heath* (Wrzosami porośnięte pola w H.), gdzieindziej zaś wystawił *The Glebe Farm* (Majątek rolny), obecnie w Galeryi Narodowej. Na lato poszukał sobie stałego mieszkania w Hampstead; w domu na Charlotte Street zostawił sobie tylko pracownię, pokój do przyjęć i inne do pracy potrzebne ubikacje. Widać było, że jest szczęśliwy. Dnia 2 stycznia 1828 urodził mu się czwarty syn, żona jego zaczęła jednakże odtąd podupadać na zdrowiu. Następnie zmarł jego ojciec, pozostawiając mu 20.000 funtów. Constable napisał też do Fishera, że „może teraz sumą tą zabezpieczyć byt żony i dzieci, a sam z spokojną głową stać przed sześć stóp wielkiem płótnem. Bogu dzięki!” Niestety! Miał wkrótce daleko większej doznać troski, aniżeli wszystkie poprzednie. D. 23 listopada zmarła mu żona na suchoty; śmierć pozostawiła ranę w duszy malarza, zgrzyzota i niepokój nerwowy zrobiły swoje. Powrócił z siedmiorgiem dzieci do domu na Charlotte Street, aby do Hampstead przybywać jedynie w gościnę.

Do Akademii w nieszczęsnym tym roku 1828 posłał *Wrzosa w Hampstead* i *Dedham Vale*; piękniejszym od tych obrazów jest przecież szkic olejny w Galeryi Narodowej, *Popołudnie letnie po ulewie* (A Summer Afternoon after a Shower), którą widział pod Redhill, arcydzieło pod względem impresyi; sądząc po potędze lirycznego wyrazu, znajdujące się w Galeryi Narodowej *Zbieranie kłosów* (The Gleaners), oraz dużych rozmiarów szkic olejny, *Młyn pod Brighton* (A Mill near B.), dziś w South Kensington, chyba z tej samej wielkiej pochodzą epoki.

D. 10 lutego 1829 Constable został członkiem Akademii. Turner powinszował mu wyboru. Ale wspaniałomyślności Turnera nie odpowiedziało zachowanie się znakomi-

CONSTABLE
1776 — 1837

SZKOŁA ANGIELSKA

„ŁAN ZBOŻA”

(LONDYN, GALERYA NARODOWA)



M A L A R S T W A

tego Lawrence'a, któremu Constable musiał przedstawić się SYN jako prezydentowi, a który otwarcie wyraził zdziwienie, że MŁYNARZA wybrano pejzażystę! Przed wysłaniem do Akademii *Zamku ODKRYWA Hadleigh*, Constable zasięgnął porady Lesliesa, co ma czynić, ROMAN- ponieważ — w dwa miesiące po wyborze — „wybór ten TYKĘ wciąż mu jeszcze sprawia przykrości“. W sprawie obrazu W KRAJ- tego opowiadają zabawną historię, że Chantrey, zauwa- OBRAZIE żywszy w dzień otwarcia, iż pierwszy plan malowidła zbyt ANGIEL- jest zimny, wziął pendzel i paletę Constable'a i namalował SKIM na niem czarną, lśnistą, jak asfalt, smugę. „Po mojej rosie!“ krzyknął Constable i poprawkę z płótna usunął.

Mimo przygnębienia i smutku w sercu, Constable rozpoczął w roku tym słynną seryę *Krajobraz angielski*, którą w mezzotyncie rytować miał Dawid Lucas; dzieło to pochłonęło całą niemal energię Constable'a w ostatniem dziesięcioleciu jego żywota.

Jako świeżo wybrany członek Akademii, należał Constable do komisji dla wieszania obrazów na wystawie z roku 1830; na wystawę tę posłał też obraz *A Dell in Helmingham Park* (Wąwóz w parku w H.), oraz znajdujące się w South Kensington *Hampstead Heath* z zaprzęgiem na pierwszym planie.

Z r. 1831 pochodzi pyszny, dużych rozmiarów szkic olejny, znajdujący się w Galeryi Narodowej widoku *Salisbury*; obok tego szkicu mamy wielkie Ashtonowskie płótno *Salisbury od strony łąk z tęczą* (S. from the Meadows with the Rainbow); obraz ten miał przejść na własność narodu, ustąpił jednak miejsca słabszemu *Łanowi zboża* (Cornfield). Wielkie płótno z tęczą jest arcydziełem; atoli naród szczęśliwy jest z posiadania szkicu, który dzięki światłom i walorom, dzięki męskiej krzepkości i lirycznemu wyrazowi swemu do najwspanialszych należy utworów tego artysty. W tym samym roku powstał *Yarmouth Pier*

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

(Śluza w Y.). Malarz tak był chory w tym czasie, że naprawdę myślał o śmierci. W roku 1832 ubezwładniały go silne bole reumatyczne. W roku tym wziął się nanowo do przerwanej ongi pracy nad *Otwarciem mostu Waterloo* (Opening of Waterloo Bridge). Tak, jak malowidło to błyszczy dzisiaj na ścianach Sir Charlesa Tennanta, nie widać na niem ani śladu owej ciężkiej powłoki werniksu, którym dzieło to zasmarowano po śmierci Constable'a, aby uchodziło za utwór dobrego smaku! W roku tym stracił Constable starego przyjaciela, archidyakona Fishera; zmarł też młody Dunthorne.

W czerwcu 1833 wygłosił swój pierwszy wykład, przekazany następnie Instytutowi Królewskiemu jako *The History of Landscape-Painting* (Dzieje malarstwa krajobrazowego). Martwił się utratą dwóch synów, których musiał wysłać do szkoły w Folkestone. Na szczęście zaprzyjaźnił się teraz z Jerzym Constablem z Arundel. W lutym 1834 dostał silnego ataku febry reumatycznej, z której się nigdy całkowicie nie otrząsnął. Do Akademii wysłał tylko dwie akwarele: *Old Sarum* i subtelny *Stoke Pogis Church*, oraz *Interior of a Church* (Wnętrze kościoła), które razem z rysunkiem *Study of Trees* (Studyum drzew) są dzisiaj w South Kensington. Odwiedził Jerzego Constable'a w Arundel, później bawił w Petworth u Lorda Egremonta.

Na wystawę Akademii w r. 1835 posłał *The Valley Farm*, dzisiaj w Galeryi Narodowej, obraz, o którym sam w następujący wyraził się sposób: „Użyłem jasnych barw, zaniechawszy plam, i w ten sposób wydobyłem światło dzienne Wszchemogącego, ukochane przez wszystkich, z wyjątkiem miłośników starych, brudnych płócien zniszczonych, za które płaci się po tysiąc gwinei za sztukę.“ W czerwcu wygłosił drugi swój wykład w Hampstead, a w lipcu, bawiąc znowu u Jerzego Constable'a w Arundel, naszkicował

M A L A R S T W A

znajdujący się w British Museum *Po burzy* (Stormy Effect, SYN Littlehampton) oraz *Młyn i zamek w Arundel*. W sier- MŁYNARZA
pniu pożegnał się z drugim synem, poświęcając go zawo- ODKRYWA
dowi żeglarskiemu. Jesienią będąc w Worcester, robił szkice ROMAN-
z tej miejscowości. TYKĘ

W pierwszych czasach r. 1836 poświęcił wszystkie siły W KRAJ-
czterem wykładom o sztuce pejzażowej, aby je wygłosić OBRAZIE
wobec Instytutu Brytyjskiego, pozatem rozpoczął jednak ANGIEL-
malować nieskończony *Młyn i zamek w Arundel*, który SKIM
odłożył na bok dla obrazu *The Cenotaph* (Nagrobek ho-
norowy), obecnie w Galeryi Narodowej — obraz, przed-
stawiający pomnik Reynoldsa, który Sir George Beaumont
wzniósł mu w swojej majątności w Coleorton. W lutym
1837 roku powrócił znowu do *Młyna i zamku w Arun-
del*. D. 31 marca pracował nad tym obrazem, potem zjadł
kolację i o jedenastej położył się do łóżka. Służący
zabrał świecę, przy której Constable czytał, i pozostawił
go zasypiającego; syn jego, John, wróciwszy z teatru, za-
stał ojca wijącego się z bólu; w godzinę później Constable
już nie żył.

Pochowano go obok żony na cmentarzu w Hampstead.

Constable szczególne miał szczęście w posiadaniu ry-
townika mezzotyntysty DAWIDA LUCASA, ucznia S. W. REY-
NOLDSA. Pierwsza edycja dwudziestu dwu płyt pojawiła się
1833. Lucas lubił się ociągać i pracować nieregularnie;
Constable się złościł; przedsiębiorstwo się nie opłacało;
ale, mimo niejednej próby cierpliwości, dwaj ci ludzie zna-
komicie się z sobą zgadzali. Pod ścisłym nadzorem Con-
stable'a Lucas szerokie, śmiałe szkice z wielkim wykonał
talentem, ale robił duże błędy w reprodukcjach malowideł
wykończonych; z dziełami innych artystów daleki był od
mistrzostwa.

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Constable spostrzegł, że malowanie według obrazów innych artystów prawdziwej sztuki stworzyć nie może, odkrył wcześniej prawdę, że „malowanie jest dla mnie tylko innym rodzajem słowa dla wyrażania uczucia“ — z tą chwilą zgłębił tajemnicę sztuki. Kiedy go poproszono, aby ocenił pieniężną wartość jednego z malowideł Cuypa, odpowiedział: „Nie jestem sędzią, w sztuce umiem odróżnić tylko rzecz *dobrą* od *złej*.“ Gdy mówi o „wycieczkach w puste dziedziny idealizmu“, to czuć gniew w tem powiedzeniu; nie był on jednak bynajmniej przyjacielem realizmu pospolitego. *„Muszę zakończyć krótką aluzją do pewnego gatunku malarzy, którzy, kłamstwem zastępując prawdę i stworzywszy styl poziomy, mechaniczny, nazywani zostali manierzystami. Niejedno zamieszanie w sądach o sztuce, fałszywym powodowane smakiem, ma swe źródło w tego rodzaju dziełach, bo, gdyby nie było manierystów, malarzy łatwoby można rozumieć. Zawodowi znawcy kształcą się przeważnie po galeryach i halach aukcyjnych, rzadko też umieją oni zrozumieć olbrzymią różnicę, istniejącą pomiędzy manierzystą a malarzem oryginalnym. Do zrozumienia tego dużych i głębokich potrzeba studyów, oraz nieustannego porównywania sztuki z przyrodą. Sprzedający i kupujący obrazy tak mało niejednokrotnie znają się na nich, że dzieło manierystów opłacane bywa daleko drożej, aniżeli utwór malarza oryginalnego. Handlarze obrazów różnicy tej nie znają, skutkiem tego, w drodze kupieckiej, propagowano i krzewiono wiekami gatunek sztuki, równający się blichrowi kosztownych urządzeń pokojowych. Tego rodzaju sztuka jest wytworem ludzi, którzy, straciwszy poczucie przyrody, błądzą po pustych dziedzinach idealizmu.“*

Niejedno zdanie, przypisywane Constable'owi, czytać trzeba z rezerwą; sentencje jego bywały bowiem ogłaszane

M A L A R S T W A

z opowiadań ludzi, którzy upajali się niemi, choć całko- SYN
wicie nie rozumieli jego myśli. Zdania jego o tyle tylko są MŁYNARZA
pewne, o ile znajdują się w jego zapiskach — nie miał ODKRYWA
on bowiem zwyczaju opracowywania swych wykładów, lecz ROMAN-
mówił z notatek. TYKĘ

Constable wiedział, że „studyowanie takich obrazów“ W KRAJ-
jest robieniem obrazów, niczem więcej. Dla niego nie ist- OBRAZIE
niało pytanie krytyka: „gdzie umieścić pańskie brunatne ANGIEL-
drzewo?“ — przechodził nad niem do porządku. Spo- SKIM
strzegłszy, że Sir George Beaumont próbował malować
krajobraz według Poussina, a nie według przyrody, zwrócił
mu uwagę na to, że, kiedy Poussin malował swą zieleń,
zieleń ta nie była brunatną. Na teorye Beaumonta, że przy-
rodę należy malować w tonie starych skrzypiec kremon-
skich, odpowiedział Constable wzmianką o skrzypcach zie-
lonej murawy. „Ja patrzę na malowidła jak na coś, *czego*
należy unikać, znawcy zaś patrzą na nie, jak na coś, co
należy naśladować.“

Constable cięty miał język i dużo humoru. „Cena ry-
sunku wynosiła *dla dżentelmena* jedną i pół gwinei, dla
artysty zaś rysunek ten wart był jedną gwineję, ale ja
uparłem się przy większej sumie, i on pokazał mi, że nie
jestem artystą.“ Do dostawcy mleka odezwał się: „Na przy-
szłość proszę mi mleko i wodę w osobnych przysyłać na-
czyniach.“ Na pełen podziwu wykrzyknik Blake’a z powodu
szkicu, jaki zobaczył w jednym z notatników Constabla,
„To nie rysunek, to natchnienie!“ — odpowiedział Con-
stable: „Ja uważałem to za rysunek“.

BONINGTON

1801 — 1828

Zmarły w dwudziestym siódmym roku życia, RICHARD
PARKES BONINGTON w tym stosunkowo krótkim przeciągu

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

czasu znaczne stworzył dzieło. Romantyczne jego postaci wyglądają dziś na zdawkowe, były też w wysokiej mierze naśladowane przez Delacroixa, dla którego on razem z Constablem stał się nowem objawieniem w dziedzinie krajobrazu. Urodzony w Arnold pod Nottingham, d. 25 października 1801, jako syn artysty, który za lat młodych Boningtona przeniósł się do Calais, pracował jakiś czas pod kierunkiem zamieszkałego tutaj Francji (1772—1839) i wpastrywał się w Girtina. Mając lat piętnaście, przeniósł się z ojcem do Paryża, gdzie z innym spotkał się uczniem, nazwiskiem Delacroix. Akwarelę tak mało znano we Francji, że Bonington od razu zyskał powodzenie. Potem młody chłopiec kopiował w Luwrze, wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych i został uczniem barona Grosa. Ale daleko piękniejszych lekcji udzielał mu krajobraz angielski. Pejzaże jego malowane były pędzlem tak mocnym i z takim poczuciem kolorytu, że Bonington stał się niebawem jednym z inspiratorów romantycznego ruchu we Francji. Udawszy się w r. 1822 do Włoch, pracował jakiś czas w Wenecji, skąd sława jego dotarła z nim razem do Anglii, gdzie też 23 września 1828 zmarł na suchoty, na Tottenhamstreet w Londynie. Wallace Collection obfituje w jego dzieła. Szerokie traktowanie tematu, subtelna tonacja, świetny koloryt składają się na wybitną, osobistą, mistrzowską sztukę Boningtona; od pierwszego pojawienia się jego obrazów na słynnej wystawie w Salonie paryskim z r. 1824 datuje się jego sława. W r. 1825 Delacroix wybrał się z Boningtonem do Anglii; powróciwszy do Paryża, wspólną wynajęli sobie pracownię.

JAMES BAKER PYNE (1800—1870), urodzony w Bristolu, porzucił prawa dla sztuki i malował pejzaże w ojczyźnie i zagranicą.

M A L A R S T W A

M U E L L E R

1812 — 1845

WILLIAM JAMES MUELLER urodził się 28 czerwca 1812 SYN w Bristolu, jako syn Prusaka, który był tutaj dyrektorem MŁYNARZA muzeum. Wcześniej objawiwszy zdolności artystyczne, po- ODKRYWA szedł na naukę do pejzażysty J. B. PYNE' A, w Bristolu. Roz- ROMAN- wijając się niezwykle szybko, znalazł mecenasa w osobie TYKĘ mieszkańca Bristolu, Acramana. Mueller udał się wprost do W KRAJ- przyrody i stał się jednym z najwybitniejszych pejzażystów OBRAZIE tego wielkiego okresu. W r. 1833 wybrał się za granicę, ANGIEL- w r. 1838 był w Egipcie. W r. 1839 osiadł w Londynie. SKIM Wcześniej zaczął wystawiać w Akademii. Najpiękniejsze je- dnak pejzaże z rodzinnego pochodzą kraju; tego rodzaju arcydzieła jak *Węgorze w Goring* (Eel-pots at Goring) i *Łowienie sieci w rzece Modway* (Dredging on the Medway) o wysokich świadczą zdolnościach. Naród obfituje, na szczęście, w jego dzieła. Umarł w Bristolu 8 września 1845.

SIR AUGUSTUS WALL CALLCOTT (1779—1844), urodzony w Kensington, brat głośnego kompozytora, śpiewał jako członek chóru w Opactwie Westminsterskiem. Uczeń Hopnera, zwrócił na siebie uwagę w r. 1799 portretem *Mrs. Robert*. Został rzeczywistym członkiem Akademii 1810, następnie uszlachcono go podczas koronacji królowej Wiktorii. Sława jego polega na krajobrazach z żywymi postaciami.

W połowie wieku działał malarz, należący do czystego kierunku angielskiego, VICAT COLE (1833—1893). Urodz. w Portsmouth, syn artysty, Vicat Cole wystawił pierwszy krajobraz mając lat szesnaście. W r. 1880 został członkiem Akademii.

ROZDZIAŁ IV

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK BLASK ŚWITU OPROMIENIŁ
STAROŻYTNE MIASTO NORWICH

SZKOŁA MALARSKA W NORWICH

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Szczęśliwy to był dzień dla malarstwa pejzażowego w Anglii, gdy w połowie osiemnastego stulecia urodził się syn staremu Johnowi Crome, właścicielowi gospody pod godłem „Król i młynarz“ w Norwich — szczęśliwszy, kiedy niewykształcony i nieokrzesany, ale genialny chłopiec, wynajęty do posług przez doktora, pożegnał się z niezręcznym nalepianiem etykiet na butelki z lekami i z pomocą poczciwego doktora poszedł w naukę do malarza szyldów Whislera; a jeszcze szczęśliwiej wydarzyło się, że, kiedy młody chłopiec nauczył się przyrządzać farby, aby mogły ze skutkiem opierać się na szyldach wiatrom i deszczom, przeszła moda wywieszek, i chłopiec, zmuszony zarabiać na utrzymanie, wziął się do malowania krajobrazów, jakkolwiek bieda u niego była tak gorzka, że za płótno służyły mu szmaty ze znoszonych sukien matczynych, a za pendzel sierść z kociego ogona. Zapewne też wielka odległość Norwichu od Londynu i mistrzów włoskich była przyczyną, że oddający się sztuce mieszkańcy tego grodu udawali się wprost do natury.

Widzimy tu grupę ludzi, którzy albo się wybijali, albo tracili wiarę w walce z trudnościami i obojętnością. Pracownią ich była przyroda, klubem piwiarnia — zbierali się w gospodzie wieczorem po skończonej pracy; genialny Crome, zatopiony w szklance, ostatniego szylinga hojną

M A L A R S T W A

rzucał ręką, podczas gdy oszczędny LADBROOKE rad był, BLASK że może się podniecić za miedziaki. Widzimy, jak stary, ŚWITU poczciwy człowiek (Crome), tak ukochany przez wychowan- OPROMIE- ków szkoły króla Edwarda Szóstego, zaprawia w szlachetnej NIŁ STARO- sztuce, w starej sali malarskiej zakładu takich uczniów, jak ŻYTNE Rajah Brooke z Sarawak, jak „Lavengro“ w Borrow, jak MIASTO botanik Lindley i dzielny, zawzięty generał Eyre, to znaczy, NORWICH jak wykańcza rysunki za nich, nadmiernie się troszcząc o to, czy aby dobrze zrobione, a w sercu chowając aforyzm, który mózg jego wyrzuca mu na usta w chwili śmierci: „Jeżeli tematem twoim będzie tylko chlew, to musisz go uszlachetnić.“

C O T M A N

1782 — 1842

JOHN SELL COTMAN, jedna z największych sław malarstwa brytyjskiego, miał trudnego zaznać życia.

Zamożnemu handlarzowi jedwabiu z Cockey Lane (Ulicy Koguciej) w Norwich — ulice tego grodu nazwy mają szczególne — urodził się dnia 16 maja 1782 najstarszy syn, John Sell Cotman. Chowany w słynnej szkole łacińskiej, robił wycieczki po okolicy i szkicował. Istnieje obrazek *Stare domy*, który namalował tuszem, mając lat dwanaście (1794). Gdy młodzieniec zniechęcił się do interesu ojcowskiego, do którego wstąpił po opuszczeniu szkoły, spytano się o radę malarza Johna Opie'a, który dał znaną gorzką odpowiedź: „Lepiej czyścić buty, niż poświęcić się zawodowi artysty.“ Ale młody chłopiec chciał być artystą; wybrał się więc do Londynu 1797, aby widzieć, jak handlarze sztuchów krzywią się na jego rysunki. Przecież Dr. Monro poznał się rychło na zdolnościach młodzieńca. W domu jego na Adelphi Terrace uległ Cotman urokowi szeroko traktowanych akwarelowych krajobrazów Girtina. Przystąpił

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

do kółka Girtina, które zajmowało się szkicowaniem; w kółku tem — składali się na nie: Girtin, Francia, Porter, Underwood, Samuel, Worthington, Denham, Callcott i Murray — Cotman był najmłodszy. W roku 1800 szkicował w Walii i Surrey; w roku tym wystawił też w Akademii widoki z okolicy *Dorkingu*, *Guildfordu* i *Leatherhead*, oraz *Zamek w Harlech* (H. Castle). W roku 1801 i 1802 był znowu w Walii. Wrócił potem do Norwich i udzielał lekcyi rysowania z natury. Jednobarwny *Centaur* powstał około roku 1803. Przewędrował teraz Walię, Shropshire, Somersetshire, Lincolnshire, przebył dużo czasu w Yorkshire, gdzie ściśłą zawarł z nim przyjaźń Francis Cholmeley z Brandsby, którego dzieciom udzielał lekcyi. Pięknego, zajmującego młodzieńca przyjmowano wszędzie z radością. I Dawson Turner gorącym stał się mu przyjacielem.

Bawiąc w Lincolnshire w r. 1806, postanowił nagle powrócić do Norwich, i osiadłszy tam, zaczął malować obrazy olejne. Otworzył szkołę rysunków, a jego *Katedra w Durham* i *Opactwo Croylandzkie* (Croyland Abbey), tak często malowane przezeń, wskazują na to, że służyła uczniom za wzory do kopiowania. Słynny *Most w Greta* świadczy o wielkiem już mistrzostwie. W subtelnym *Duncombe Park* widzimy swobodną czystość i przejrzystość jego kolorytu. *Portret Crome'a* dowodzi, że zainteresował się także malarstwem portretowem. W r. 1808 wystawił sześćdziesiąt siedem dzieł, a wśród nich wesołe, pełne powietrza, skąpane w słońcu *Południe w Twickenham* (T. Mid-day).

W r. 1809 poślubił Annę Mills, córkę dzierżawcy.

Cotman, tworząc kolekcję wypożyczanych potem szkiców, udzielał lekcyi; wskazuje na to jego akwarela. Oddawał się także rytownictwu. W malarstwie zaczął używać gorącej farby żółtej, w której się rozmiłował. Słynne *Wnętrze kościoła w Trentham* (T. Church Interior), *Draining-*

M A L A R S T W A

Mill (Młyn w D.), *Lincolnshire* i *Mousehold Heath* po- BLASK
chodzą z r. 1810. ŚWITU

Pyszne rysunki *Breaking the Clod* i *Mare and Foal* OPROMIE-
(Klacz z źrebięciem) są dziełem r. 1816. NIŁ STARO-

Po nich powstały urocze monochromy (obrazy jedno- ŻYTNE
barwne) *Wilgotny wieczór* (Dewy Eve) z dwoma chłopcami, MIASTO
łowiącymi ryby, *Shadowed Stream* (Zacieniony potok) i *Post- NORWICH*
wick Grove (Gaj w Postwick), oraz *Cader Idris*.

Cotman, chcąc być bliżej Dawsona Turnera, zamieszkał w Yarmouth, a potem czas swój spędzał pomiędzy jednym miastem a drugim. Słynny *Wodospad* olejny z tego samego jest czasu, tak samo, jak pejzaż morski *Łodzie rybackie w Yarmouth*. Od tej chwili w dziedzinę sztuki jego wkroczyło morze; malował też okręty z rzadkiem mistrzostwem.

W r. 1817 Cotman udał się z Dawsonem Turnerem do Normandyi, po raz drugi 1818, a potem sam w r. 1820. Wykonał sto nieco twardych sztychów z architektury. Ale Normandya na sztukę jego wpływ wywarła głęboki. Zdolności jego kolorystyczne wzmogły się w niesłychany sposób.

W r. 1824 z rodziną, złożoną z sześciu członków, powrócił znowu do Norwich. Rok przedtem posłał do Norwich Society rozmaite widoki normandzkie, między nimi *Entrance to Falaise* (Wyjazd do F.), śmiałe i mocne w kolorze. Z czasu tego pochodzą: pyszny t. zw. *Chateau in Normandy* (Zamek w N.), *Dieppe*, *Błękitne popołudnie* (Blue Afternoon). W r. 1824 powstały krajobrazy olejne: *Widok z mostu w Yarmouth* (View from Yarmouth Bridge) i *Old House at St. Albans* (Stary dom w St. A.). Pracował także nad sztychami swego *Liber studiorum*, jest to najsubtelniejsze jego dzieło w tym rodzaju.

W r. 1825 Cotman wstąpił do Old Water Colour Society (Stare Tow. Akwarelistów) i wystawiał regularnie

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

w Londynie. Wykonał także szereg akwarel z szkiców Harriotta, widoki miejscowości, których nigdy nie widział. Ale źle płacono za jego utwory; musiał zarabiać lekcyami; środki jego były skromne, a dom był duży. Cotman sposepniał. D. 26 czerwca 1829 pisał o swoim najstarszym synu, że „chwycił się tego samego nędznego zawodu, co i ja“. W r. 1832 namalował bogaty, w złotych kolorach utrzymany obraz *Gate of the Abbey Aumale* (Brama Opactwa A.), w tym czasie też powstała bogata, jesienna *Kompozycja pejzażowa* (Landscape Composition) w zbiorach Reeve'ów.

W styczniu 1834 otrzymał Cotman ku swej wielkiej radości, a dzięki Lady Palgrave i wielkiemu malarzowi J. M. W. Turnerowi posadę profesora rysunku w King's College. Obaj ci artyści, od pierwszej młodości z czasów dra Monro'a, podziwiali się wzajemnie. W istocie, Turner kupił kopię swej własnej akwareli z seryi *Rzeki Francji*, wykonaną przez Cotmana, i sprzedał ją potem jako oryginał. Aby się przenieść do Londynu, Cotman musiał sprzedać umiłowane ruchomości w Norwich. Rysunki i akwarele zatrzymał, potrzebne mu były dla udzielania nauki, malowidła olejne posprzedawał; za piękne *Nieszczęście* (Mishap) otrzymał aż pięć gwinei! Za *Wherries on Breydon* (Promy na rzece B.), dziś w Galeryi Narodowej, zapłacono osiemnaście szylingów! Sprzedano je ongi jako obraz Crome'a. Obrazy olejne, powstałe po podróży normandzkiej, malowane na tle złotem i bogatsze w kolorach, takie, jak *The Mishap* (Nieszczęście) i *The Baggage Waggon* (Wóz ładunkowy, 1828) płacono po pięć funtów!

Do King's College przybył jako profesor pewien Włoch, nazwiskiem Rossetti, którego syn, Dante Gabriel Rossetti był tutaj uczniem Cotmana. Na chwilę Cotman czuł się szczęśliwy, miał przyjaciół w wielu artystach. Ale malarstwo chleba nie dawało. *Liber studiorum*, zbiór jego rzeczy, ry-

M A L A R S T W A

towanych przeważnie przez niego samego, ogłoszony został BLASK 1838 jako piąta część jego szkiców. Obowiązki strasznie ŚWITU krępowały jego twórczość. Każdego roku spędzał święta OPROMIE- w ulubionem Norwich, Norfolk podniecało twórczego jego NIŁ STARO- ducha. Z jesieni 1841 pochodzi *Below Hardley Gross*, ŻYTNE *Below Langley* czyli *The Wold Afloat* (Pełnymi żaglami). MIASTO Szkicował dom ojcowski w Thorpe, który miał namalować NORWICH w barwach czarnej i białej na tle żółtem. Atoli w lipcu 1842 Cotmana złamały troski. Wyniszczony kłopotami, zmarł z przemęczenia — jeden z największych akwarelistów, jacy kiedykolwiek żyli na świecie, a który nie mógł wyżyć z swej wspaniałej sztuki!

Cotman miał chwile radości i w tych chwilach tworzył arcydzieła — tego mu przynajmniej losy nie poskapiły. W roku 1836 jego wielką akwarelę *Greta Bridge* (Most w Greta) nabyto (Christie) za osiem szylingów! Ruskin ledwie wspomniał o nim. Gdyby nie Mr. Reeve w Norwich, wielka część dzieł Cotmana byłaby na zawsze stracona; na szczęście naród posiada dzisiaj przeważną część tego dużego zbioru. Z początku dobierał i dostosowywał Cotman wszystkie tematy do płaszczyzn dekoracyjnych i to z zadziwiającą sztuką, jak świadczy o tem *Backwater in a Park* (Staw w parku), który namalował, mając lat sześćnaście.

Dzieje synów LADBROOKE'A i CROME'A mniej są interesujące. Ladbroke, towarzysz młodości Crome'a, dzielił z nim pracownię na poddaszu; po całodziennem wyrobnic- twie spędzał tu z nim wieczory na ćwiczeniu się w zawo- dzie artystycznym. Utalentowany syn Ladbroke'a, J. B. LADBROOKE, nie miał jednak wejść do jego królestwa. JAMES STARK (1794—1859), świetny uczeń Crome'a, i THIR- TLE (1777—1839) byli członkami tej grupy. Biedny pija-

M A L A R S T W O

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

czyna, ścigany długami VINCENT (1796—1831?) przepadł nagle bez wieści, nie wiadomo jak i gdzie. Jest atoli trzech malarzy ze szkoły Norwichskiej, którzy zasługują na to, aby znano ich lepiej — dwóch znakomitych miłośników, DANIELL (1804—1842) i LOUND (1803—1861), oraz świetny talent, BRIGHT, aby nie mówić już nic o biednym, nieszczęśliwym rytowniku PRIEST (1810—1850).

HENRY BRIGHT
1810 — 1873

Ur. w Saxmundham 1810, Henry Bright przeznaczony był od dziecka na chemika; dopiero w pierwszych czasach lat męskich mógł przygotowywać się do utęsknionego zawodu artysty, w rzadkich chwilach wolnych rysując z natury. Wcześniej wybił się na czoło, zarówno w akwareli jak i w malarstwie olejnym; technika jego w jednym i drugim rodzaju jest niezwykle nowoczesna, specjalnie, gdy idzie o ujmowanie nieuchwytnych efektów atmosferycznych i świetlnych. Zmarł w Ipswich 1873. Arcydziełem jego jest pyszny *Shrimper* (Poławiacz homarów).

Daniella *Ruiny Akweduktów* mają w sobie już dużo z dzisiejszego impresjonistycznego ujmowania światła, bryły i kolorytu. Są one zapowiedzią tego impresjonizmu.

ROZDZIAŁ V

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK MAJSTROWIE RYSUNKU
ZAKŁADAJĄ SZKOŁY, ABY W TYLU A TYLU LEK-
CYACH WYUCZYĆ SZTUKI

MAJSTROWIE RYSUNKU

V A R L E Y
1778 — 1842

W dwa lata po Constable'u urodził się niejaki JOHN MAJSTRO-
VARLEY, który miał rozpocząć w Anglii systemizację metod WIE
angielskich akwarelistów i w ten sposób stworzyć niejako RYSUNKU
„drogę, po której dochodzi się do sztuki“. Urodzony ZAKŁA-
w Hackney 17 sierpnia 1778, jako syn mieszkańca Lin- DAJĄ
colnshire'u, był po matce potomkiem zięcia Cromvella, je- SZKOŁY,
nerała Fleetwooda. Oddany pierwotnie w naukę do złot- ABY
nika, otrzymał później pozwolenie poświęcenia się zawo- WYUCZYĆ
dowi artystycznemu. Należał do grupy dra Monro'a na SZTUKI
Adelphii, a zostawszy potem nauczycielem, odbył podróż
po Walii, Yorkshire, Northumberland, Devonshire itd. Był
pierwszym nauczycielem swych czasów, miał wielkie do-
chody, które jednak z wspaniałomyślną trwonił łatwością;
jego mania na punkcie znania się na gwiazdach, oraz za-
dziwiająca siła niemniej zwracały na niego uwagę, niż jego
sztuka; dwukrotnie żonaty, miał dwóch synów, którzy po-
święcili się również jego zawodowi. Zmarł w Londynie
17 listopada 1842.

P R O U T
1783 — 1852

SAMUEL PROUT, którego Ruskin nazwał przesadnie naj-
większym malarzem architektury, był w rzeczywistości ta-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

lentem średniej miary. Urodzony w Plymouth 17 września 1783, kształcił się w szkole łacińskiej, nabawił się w dzieciństwie udaru słonecznego i przez całe życie chorowitym był człowiekiem. Nauczywszy się rysunku w mieście rodzinnem, otrzymał zajęcie w Cornwall, mianowicie Britton polecił mu w r. 1801 zbieranie materyału do swego wydawnictwa *Piękności Anglii i Walii*; w roku 1802 przybył do Clerkwell i pracował tu z Brittonem przez dwa lata, w r. 1804 brał udział w wystawie Akademii. Z powodu złego zdrowia wrócił jednak do Cornwalu. W r. 1811 widzimy go znowu w Londynie, gdzie w r. 1819 został członkiem „Starej Spółki Akwarelistów“; udawszy się w tym samym roku na Kontynent, zaczął malować swoje znane *Katedry normandzkie*, kościoły, ratusze, rynki i sceny uliczne. W r. 1824 był w Wenecyi, we Włoszech i Niemczech. Malarz - akwarelista Jerzego IV i królowej Wiktoryi, zmarł w Denmark Hill w lutym 1852.

DAVID COX
1783 — 1859

Podobnie jak Cotman, poszedł i Cox bezpośrednio do przyrody, która mu też udzieliła subtelnych dźwięków lirycznych. Był czystym impresjonistą.

Nizkiego pochodzenia, DAVID COX urodził się 29 kwietnia 1783 jako syn kowala w Heath Lane, Deritend, Birmingham; pracował też od pierwszych lat życia w kuźni ojcowskiej. Praca była jednak za trudna dla chłopca. Złamawszy nogę, otrzymał pudełko z farbami dla zabawy podczas rekonwalescencji; to zrobiło z niego malarza. Posłano go do szkoły rysunków; jako piętnastoletni lub szesnastoletni młodzieniec dostał się do fabrykanta rozmaitych artykułów modnych; tutaj przełożony jego, Fiedler, spostrzegł niebawem, że chłopiec nadaje się do malowania rozmaitych

DAVID COX
1783 — 1859

„*PO SIANO*“

(LONDYN, BURY ART GALLERY)

DAVID COX
1783 — 1859

"PO ZIANO"
(LONDON, BURY ART GALLERY)



M A L A R S T W A

drobiazgów. Samobójstwo szefa miało ten skutek, że po MAJSTRO- osiemnastomiesięcznej praktyce w jego warstacie Cox po- WIE stanowił zostać artystą. Dostał się jako pomocnik malarza RYSUNKU kulis Mereadyego do teatru w Birmingham. Okazała się ZAKŁA- pewnego razu potrzeba namalowania specjalnej scenery; DAJĄ De Maria, malarz opery włoskiej w Londynie, wezwany SZKOŁY, do Birminghamu, spostrzegł niezwykle inteligencyę u mło- ABY dego Coxa i zaangażował go na swego współpracownika. WYUCZYĆ Cox posunął się niebawem na malarza scenicznego. Po SZTUKI czterech latach wspólnej pracy z De Marią, Cox, mający lat dwadzieścia i jeden, udał się, jako malarz teatralny, do Londynu. Tutaj zainteresował się akwarelą, poznał się z Varleyem i z innymi artystami; w r. 1805 malował pejzaże w Walii. Wystawa jego malowideł u handlarza obrazów Palsera zwróciła uwagę kapitana Windsora, późniejszego hrabiego Plymouth; Cox został niebawem nauczycielem i zerwał z malowaniem kulis. W r. 1808 ożenił się z Maryą Ragg, wynajął mieszkanie w Dulwich i, mając lat dwadzieścia i sześć, został ojcem. Wykonywał teraz ogromną ilość rysunków, które tuzinami sprzedawał jako wzory dla nauczycieli.

Ale Cox był przede wszystkim artystą. Nie zajmowały go same tylko rysunki topograficzne. Interesowało go powietrze w najrozmaitszych chwilach dnia i w nocy. Ciągnęli go Velazquez, Ruisdael, Poussin i inni mistrzowie, na przyrodę umiał jednakże własnymi patrzeć oczami, jakkolwiek w sposób trochę powierzchowny.

W r. 1813 przyjęto go do „Starego Tow. Akwarelistów“ (Old Water Colour Society). Przypadkowo zawakowało miejsce w Kolegium Wojskowym w Farnham i Cox został w szkole tej nauczycielem rysunków; zmuszony jednak mieszkać w Kolegium, zdala od rodziny, nie wytrzymał dłużej, niż rok, i posadę porzucił. Wróciwszy do domu, prze-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

konał się, że uczniowie jego się rozpierzchli; szukając miejsca nauczyciela rysunków, znalazł je w szkole żeńskiej w Hereford za 100 funtów rocznie, z prawem udzielania lekcji poza szkołą; pożyczwszy sobie 40 funtów, udał się biedak do Hereford i tutaj, ogromnie uszczęśliwiony, osiedlił się na lat trzynaście, zyskując sobie uczniów i w innych szkołach prywatnych. Nie zerwał jednak stosunków z Londynem. W r. 1826 udał się na wakacje do Holandii i Belgii; przeważnie jednak wakacje w czasie pobytu w Herefordzie spędzał nad rzeką Wye i w Walii. Zapalony liberał w polityce, interesował się żywo sprawami publicznymi. W roku 1814 napisał książkę o malarstwie, inną w r. 1825. Żyjąc skromnie i ukrywając nazwisko swoje przed publicznością, zgarnął nieco pieniędzy, kupił kawałek gruntu i zbudował sobie dom, który jednak w dwa lata później sprzedał za tysiąc funtów.

Powróciwszy do Londynu, osiedlił się na Foxley Road Kennington i tutaj nie tylko wielu zyskał uczniów, ale i dużo nabywców na obrazy, tak, że teraz bywał przy pieniądzach. W Londynie, pracując ciężko, brał także udział w ilustrowaniu *Podróży po północnej i południowej Walii*, urządził też sobie wycieczkę do Francji, przeważnie jednak wakacje spędzał w Anglii i Walii, w Yorkshire, Derbyshire, Hastings, Lancaster. Zainteresował się również malarstwem olejnym i poszedł w naukę do młodego, utalentowanego Muellera, który wówczas zwracał na siebie uwagę stolicy. Zaczynał teraz rok sześćdziesiąty, postanowił spełnić życzenie swego serca; w r. 1841 opuścił Londyn dla okolic Birminghamskich i, osiedliwszy się w Harborne, oddał się całkowicie malarstwu, uczniów londyńskich pozostawiając synowi. Tutaj przeżywał szczęśliwe dni żywota, malując pejzaże, które były dla niego prawdziwą rozkoszą. Sprzedawał teraz dużo. W ten sposób stworzył szereg słynnych,

M A L A R S T W A

powietrza pełnych arcydzieł, tak osobistych, radosnych i ko- MAJSTRO-
lorystycznych! Z Harborne udał się do małej wioski walij- WIE
skiej Bettws-y-coed, którą unieśmiertelnił w swoich arcy- RYSUNKU
dziełach; w r. 1844 był tam znowu i wracał każdego lata. ZAKŁA-
Zimą 1845 spotkał go pierwszy gorzki cios, zmarła mu DAJĄ
w siedemdziesiątym czwartym roku życia jego żona; Cox SZKOŁY,
cierpiał bardzo. Wkrótce jednak widzimy go znowu malu- ABY
jącego obrazy olejne i akwarele. Uważano go za jednego WYUCZYĆ
z wielkich malarzy narodowych, gdy, w r. 1853 rażony SZTUKI
apopleksją, która go pozbawiła wzroku i osłabiła pamięć,
stracił dawną energię i krzepkość. W czerwcu 1859 po-
wiedział malowidłom swoim: „Żegnam was, obrazy moje!“
położył się do łóżka i siedemnastego dnia tego miesiąca
spokojnie zasnął na wieki.

DE WINT

1784 — 1849

PETER DE WINT albo DE WINDT pochodził z kupiec-
kiego rodu holenderskiego, który wyemigrował do kolonii
amerykańskich. Niejaki Henry De Wint powrócił poprzez
Atlantyk do Leydy, uzyskał stopień doktora medycyny i zo-
stał potem lekarzem w szpitalu św. Tomasza w Londynie.
Tutaj, w Londynie, ożenił się 1773 z szkocką dziewczyną
nazwiskiem Watson, której rodzina zubożała wskutek za-
chowania wierności Stuartom. W r. 1781 De Wint prze-
niósł się na skromną praktykę do Stone w Staffordshire.
Tutaj, jako czwarte z dzieci, urodził mu się 1784 syn Piotr,
który miał rozślawić nazwisko rodzinne.

Peter De Wint był chłopcem marzycielskim, lubiącym
włóczyć się po okolicy; w szkole zajmowały go przede-
wszystkiem rysunki. Cierpliwie znosił namowy ojca, aby
poświęcił się zawodowi lekarskiemu, ostatecznie jednak
taktem swoim wyjednał sobie u ojca pozwolenie oddania

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

się sztuce. Lekcyi rysunków udzielał mu Rogers w Stafford; pierwszego kwietnia r. 1802 wybrał się jednak po szczęście do Londynu, został uczniem zawadyackiego mezzotyntysty Johna Raphaela Smitha, który, mimo swego nieporządnego życia, łagodnym i wspaniałomyślnym był nauczycielem; silny charakter De Winta nie wiele ryzykował na zetknięciu się z niezbyt dobrej opinii zażywającym mistrzem. De Wint zamieszkał z rodziną na Kingstreet, Covent Garden, i tutaj lat cztery pracował nad głowami pastelowemi i jako rytownik, szczęśliwy, że miał towarzysza w osobie WILLIAMA HILTONA, późniejszego akademika, wówczas wrażliwego chłopca lat szesnastu. Obaj zachowali sobie wierną, dozgonną przyjaźń. Hilton poniechał dalszej nauki u Smitha i opuścił go, a że De Wint nie chciał zdradzić miejsca pobytu przyjaciela, Smith kazał go zamknąć w więzieniu. De Wint się uwolnił dopiero wówczas, gdy szlachetny zbieg, dowiedziawszy się o tem, powrócił. Obaj młodzieńcy zaciągnęli się w szeregi wolontaryuszy podczas paniki, jaką szerzyła inwazyja napoleońska.

W r. 1806 De Wint zerwał kontrakt z Johnem R. Smithem, przyjmując warunek namalowania byłemu nauczycielowi osiemnastu obrazów olejnych i to dziewięciu na rok. De Wint warunku tego dotrzymał. W ten sposób zaczął karierę malarza olejnego. Niebawem jednak przekonał się, że akwarele daleko były pokupniejsze. W maju 1806 obaj młodzi ludzie opuścili Smitha. De Wint udał się z Hiltonem w odwiedziny do Lincoln i tutaj zakochał się w jego siostrze, piętnastoletniej wówczas dziewczynie, Harriecie. Stąd udał się do Stone, malując po drodze. Osiedliwszy się następnie w Londynie, w pobliżu Varleya, który go ćwiczył w malarstwie akwarelowem, De Wint znalazł się niebawem u Dra Monro'a, przyjaciela Turnera, Girtina i Coxa, i tutaj to uległ urokowi sztuki Girtinowskiej,

M A L A R S T W A

którą przez całe uwielbiał życie. W tym samym czasie przy- MAJSTRO-
jaciel jego, Hilton, wywiązawszy się z obowiązków wzglę- WIE
dem I. R. Smitha, wstąpił do szkół akademickich; uczynił RYSUNKU
to wkrótce po nim, w marcu 1809, i De Wint. Dwa lata ZAKŁA-
przedtem, w maju 1807, zmarł jego ojciec i De Wint wziął DAJĄ
ciężar utrzymania rodziny na siebie, ponieważ brat naj- SZKOŁY,
starszy bezwstydnie pomocy wszelkiej odmówił. W roku ABY
tym De Wint wystawił po raz pierwszy w Akademii. WYUCZYĆ

Matka pozostała przy De Wincie, dopóki brat jego SZTUKI
młodszy, medyk z zawodu, nie rozpoczął praktyki lekar-
skiej w Ancaster. Jakkolwiek akwarele De Winta z trudno-
ścią znajdowały kupców, i to płacących nieszczególnie, mimo
to De Wint zaryzykował 16 czerwca 1810 r. małżeństwo
z Harrietą Hilton, w której szczęśliwą znalazł towarzyszkę.
Po przepędzeniu jesieni w Yorkshire młoda para zamie-
szkała w Londynie, gdzie urodziła się im córka. Jego *Cri-*
cketers (Grających w krokieta), w South Kensington, zna-
lezione po latach wśród stosu innych akwarel. Wszystkie jego
tematy są brytyjskie, z wyjątkiem obrazów z Normandyi,
którą razem z żoną zwiedził w r. 1825. Znalazł niebawem
możnych przyjaciół i odbiorców, w domach ich malował
w czasie lata, a zaliczali się do nich: Lord Lonsdale, Lord
Powis, Lord Ailesbury, Clives'owie z Oakley Park, Heath-
cotes'owie z Connington Castle, Fawkes z Tarnley, Cheney
z Badyer i Ellison z Sudbrooke Holme. De Wint wykonał
sześć ilustracji dla wydawnictwa Cooke'a *Południowe wy-*
brzeża Anglii i tuzin dla wydawnictwa *Gamiza*.

Pracując pilnie, ażeby zdobyć sobie niezależność, upra-
wiał sztukę swą bez wytchnienia. Śmierć Hiltona w gru-
dniu 1839 r. twardym była dla niego ciosem. Stetryczał,
równocześnie wzmożła się jego chciwość pieniędzy. Był
zawsze w sprzedawaniu swych malowideł handlarzem nie-
ustępliwym. Malowidła te wystawiał w swej pracowni. Do

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

żądzy grosza dołączyła się jeszcze granicząca z manią żarliwość religijna.

W r. 1843, pracując w New Forest, De Wint o mało nie umarł na zapalenie płuc; przeniesiono go z trudnością do Londynu; tutaj jednak zapadał coraz to bardziej na zdrowiu i wkońcu zmarł 30 czerwca 1849.

Wdowa zatrzymała przeważną część jego najlepszych dzieł dla siebie, aby następnie przekazać je córce, pani Tatlock, która *Pole zboża* i *Krajobraz wodny* pragnęła sprzedać Galeryi Narodowej, atoli bez skutku. Na szczęście obrazy te znajdują się obecnie w South Kensington.

De Wint rzadko znaczył lub datował swoje dzieła, dlatego też trudno oznaczyć, kiedy powstały; na najwcześniejszych utworach widać przecież wybitny wpływ Girtina. Wkrótce swój własny rozwinął styl. Jego cienki pędzel akwarelowy nadaje obrazom jego koloryt przejrzysty. Nie był wielkim mistrzem, gdy szło o malowanie nieba; zajmował się przedewszystkiem ziemią, jej płodnością, jej bogactwem. Wizya jego, pozbawiona różnaitości, była dostojna i pogodna zarazem.

WILLIAM HILTON (1786—1839) został dyrektorem Akademii królewskiej, był osobistością szlachetną i uprzejmą, kochaną przez uczniów. Namalowany przezeń portret żony szwagra jego, De Winta, *Niewiasta z dzieckiem*, jest najbardziej znanem jego dziełem. W roku 1828 ożenił się z siostrą De Winta.

COPLEY FIELDING

1787 — 1855

ANTHONY VANDYKE COPLEY FIELDING był, podobnie jak LINNELL, SAMUEL PALMER (1805—1881), W. H. HUNT (*Birds-Nest Hunt* — „Hunt od ptasich gniazd“) i MULREADY, uczniem JOHNA VARLEYA (1779—1842), poczwiwego, szla-

M A L A R S T W A

chetnego, wesołego, starego nauczyciela rysunków. I Copley MAJSTRO-
Fielding przejął się temi miłemi właściwościami charakteru, WIE
co mu wielką zjednało popularność; a ponieważ był czło- RYSUNKU
wiekiem o gładkich manierach, więc stał się najmodniej- ZAKŁA-
szym nauczycielem swego czasu. Otrzymał godność prezesa DAJA
Starego Tow. Akwarelistów. Syn portrecisty z okolic Hali- SZKOŁY,
faksu w hrabstwie Yorku, należał do młodych ludzi z grupy ABY
Dra Monro'a na Adelphi. Razem z Constablem i Bonning- WYUCZYĆ
tonem dzielił się odznaczeniami w słynnym Salonie pary- SZTUKI
skim z r. 1826. Ożenił się z kuzynką starego Johna Var-
leya, p. Gisborne, i do znacznej doszedł fortuny. Umarł
w Worthing 3 marca 1855.

W. H. HUNT
1790 — 1864

WILLIAM HENRY HUNT albo „Birds-Nest-Hunt“, „Hunt od ptasich gniazd“, urodził się jako syn blacharza na dzisiejszej Endell Street w Londynie; dzieckiem był chorowitem; zaczął wczesnie rysować, oddano go też w naukę do Johna Varley'a; należał do towarzystwa, zbierającego się u Dra Morro na Adelphi. W roku 1807, w którym swój pierwszy wystawił obraz, wstąpił do szkół akademickich. Wybrany w r. 1824 na członka Starego Tow. Akwarelistów, wysyłał regularnie przynajmniej trzydzieści obrazów na wystawę. Ułomne, chorowite dziecko w niekształtnego wyrosło młodzieńca; zły stan zdrowia wykluczał obcowanie z naturą, dostępną dla niego tylko o tyle, o ile jej twory można było znosić do jego pracowni, jak gniazdka z jajkami, pierwiosnki, trawy, owoce i t. p., a malował to wszystko z rzadką wiernością co do szczegółów, z zadziwiającą sumiennością. Sprzedawał dużo; zwłaszcza obrazy z postaciami, pełnemi humoru, lub sentymentalnemi, jak słynni dwaj chłopcy w obrazach *Atak* i *Kłęska*, albo młody murzynek w *A Brown Study*,

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

wielki miały pokup. Jego *Portret własny* i *Chłopiec z pie-
skiem* należą do najpiękniejszych jego rzeczy. „Hunt od
ptasich gniazd“ miał to szczęście, że znalazł uznanie u Ru-
skina. Uczniom wskazywano na „Williama Hunta jako je-
dynego nauczyciela“, twierdzono, że malowidła Hunta są
dowodem, „jakim powinno być prawdziwe malarstwo“.

L I N N E L

1792 — 1882

JOHN LINNELL, urodzony w Bloomsbury, był synem han-
dlarza obrazów i snycerza; wstąpił do szkół akademickich
w r. 1805; uczył się u Johna Varleya; w r. 1807 wystawił
dwa krajobrazy w Akademii królewskiej. Zaprzyjaźnił się
z Mulreadym i mieszkał z nim razem. Poza udzielaniem
lekcyi Linnel malował miniatury, główne powodzenie miał
jednak w krajobrazach. W r. 1818 poznał się z Blakem
(słynnym poetą i rysownikiem), ożeniwszy się rok przedtem
(1817). Żył w Hampstead i Bayswater; w r. 1852, opu-
ściwszy Londyn, przeniósł się do Redhill i tutaj pobudował
sobie dom, w którym umarł 20 stycznia 1882.

H A R D I N G

1797 — 1863

Syn nauczyciela rysunków, JAMES DUFFIELD HARDING
był jednym z najlepszych, typowych nauczycieli rysunków.
Opierając się na Turnerze i innych mistrzach, zaprowadził
system rysowania z natury; rysunki te, rozpowszechniane
następnie w litografiach, służyły jako wzory i w latach na-
stępnych. W szkole Prouta, do którego oddał go ojciec,
tak był leniwy, że odebrano go i posłano w naukę do ry-
townika; wrócił jednak do rysunku i wkrótce stał się je-
dnym z najmodniejszych nauczycieli swego czasu. Korzystał

M A L A R S T W A

dla rozpowszechniania swych wzorów z nowowynalezionej litografii. MAJSTRO-
WIE

H O L L A N D

1800 — 1870

JAMES HOLLAND, urodzony w Burslem w Staffordshire, pochodził z rodziny, wyrabiającej czarne garnki, tak ulubione w koloniach amerykańskich. Był nauczycielem w Londynie, pracował w Paryżu, gdzie miał powodzenie jako malarz scen ulicznych. Był w Wenecyi, Medyolanie, Genewie i ponownie w Paryżu 1835, w Portugalii 1837, w Paryżu 1841, w Rotterdamie 1845, w Normandyi i Północnej Walii 1850 i w Genewie 1851, w Wenecyi i Tyrolu 1857, składając owoce swych podróży w pięknych akwarelach. Świetne zdolności okazał zarówno w malowidłach olejnych, jak i akwarelach. RYSUNKU
ZAKŁA-
DAJĄ
SZKOŁY,
ABY
WYUCZYĆ
SZTUKI

C A L L O W

1812 — 1908

WILLIAM CALLOW, ur. w Greenwich 28 lipca 1812, uczeń braci Copleya Fieldinga, bawił naprzemian to w Paryżu, to w Anglii, zwrócił na siebie uwagę wystawionym w Salonie obrazem *Richmond*, został nauczycielem rysunków na dworze Ludwika Filipa. Podróżował po Francyi, Holandyi, Belgii, Niemczech, Szwajcaryi i Włoszech. Malował piękne sceny uliczne.

GEORGE FENNEL ROBSON (1790—1833), pochodzący z Durham, malował góry, FRANCIS OLIVER FINCH (1802 do 1862), uczeń Varley'a, hołdował ideałom klasycznym w pejzażu; CHARLES BENTLEY (1805—1854) był malarzem wybrzeży. Do uczniów Coxa należeli: JOHN MURRAY INCE (1806—1859) i GEORGE PRICE BOYCE (1826—1896).

THOMAS CRESWICK (1811—1869), urodzony w Sheffield

M A L A R S T W O

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

5 lutego 1811, uczeń Johna Vincenta Barkera, pejzażysta, zmarł 28 grudnia 1869 w Bayswater. Był członkiem Akademii.

SAMUEL BOUGH (1822—1878), ur. w Carlisle, sam się nauczył malarstwa, malował sceny z życia, był również członkiem Akademii.

ALFRED WILLIAM HUNT, „Hunt-pejzażysta“ (1830—1896), choć latami do późniejszej należy generacji, pod względem wizji pejzażowej zalicza się przecież do szkoły Turnera. Urodzony w Liverpoolu w roku 1830, zniechęcony przez ojca, Andrzeja Hunta, jakkolwiek artystę, do karyery artystycznej, poświęcił się w Oksfordzie studjom literackim, wkońcu jednak został malarzem. Pierwszy swój obraz wystawił w Akademii 1854. THOMAS COLLIER, tak samo do późniejszej należącej generacji, tworzył według wizji lat dawniejszych.

ROZDZIAŁ VI

O PIERWSZYCH ANGIELSKICH MALARZACH MORZA I ZWIERZĄT

MALARZE MORZA

CLARKSON STANFIELD

1793 — 1867

WILLIAM CLARKSON STANFIELD, ur. w Sunderland, od- O PIERW-
dany został w naukę do malarza herbów w Edyburgu, SZYCH AN-
jednakże w roku 1808 puścił się na morze. Zwerbowany GIELSKICH
w r. 1812 do floty, wstąpił w służbę Indyi Wschodnich, MALA-
powrócił 1818, mając lat dwadzieścia pięć, i został mala- RZACH
rzem kulis w jednym z teatrów londyńskich. Z Londynu MORZA
udał się 1821 do Edyburga, gdzie spotkał się z Dawi- I ZWIERZĄT
dem Robertsem (1796—1864), który pracował wówczas
w teatrze królewskim, i z Aleksandrem Nasmythem, 1822
dostał się do teatru Drury Lane, w roku 1820 i 21 wy-
stawił w Akademii. Nagłe powodzenie zyskał widokami
morskimi i weneckimi; został członkiem Akademii, nama-
lowawszy dziesięć widoków weneckich dla sali bankietowej
w Bowood (1830) i dziesięć dla Trentham Hall w r. 1834.
Malarstwo teatralne zarzucił w r. 1834. W r. 1836 nama-
lował *Bitwę pod Trafalgarem* dla Senior United Service Club.
Żonaty był dwukrotnie; z dziewięciu synów i trzech córek
syn GEORGE CLARKSON STANFIELD poszedł w ślady ojca.
Clarkson Stanfield zmarł w Hampstead 18 marca 1867.
Najpiękniejszymi jego malowidłami są widoki morza, między
nimi słynne *The Provision Boat* (Łódź prowiantowa). Mało

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

jest artystów, którzyby lepiej od niego chwyтали ruch wody i szal burzy. Umiał tchnienie wichrów przenosić na płótno.

C O O K E
1811 — 1880

EDWARD WILLIAM COOKE, akademik królewski, urodz. 28 marca 1811 w Pentonville, jako syn Jerzego Cooke'a, rytownika, zajętego u Turnera, był z pochodzenia Holendrem. Uczeń ojca, studyował następnie architekturę u Puggina, wykonał dwanaście wielkich sztychów: *Mosty starego i nowego Londynu*, oraz seryę *Statków i Łodzi*. W roku 1835 posłał malowidła okrętów do Akademii Królewskiej. Pierwszej swojej podróży do Holandyi (1838) zawdzięczał kupę malowideł, tworzących typ jego sztuki. Był w Holandyi szesnaście razy. Od r. 1845 malował wybrzeża Morza Śródziemnego, a także widoki Florencyi i Rzymu. Odbył podróż do Skandynawii i Wenecyi, Hiszpanii i Egiptu; zmarł 4 stycznia 1880, w pobliżu Groombridge.

GEORGE CHAMBERS (1803—1840), syn malarza z Whitby, rozpoczął również jako żeglarz. Wcześniej ujawnił zdolności artystyczne, szkicując morze i okręty. Był również malarzem morza.

HOOK (1819—1907), należy pod względem wizyi do pierwszych angielskich pejzażystów i malarzy widoków morskich.

PIERWSI MALARZE ZWIERZĄT

L A N D S E E R
1802 — 1873

Rytownikowi z Queen Anne Street l. 83 w Londynie (obecnie Foley Street) urodził się dnia 7 marca 1802 r. syn, którego w metrykach zapisano jako SIR EDWIN LAND-

M A L A R S T W A

SEER. Edwin Henry Landseer uczył się nasamprzód u ojca, O PIERW- a potem w szkołach akademickich, gdzie w trzynastym roku SZYCH AN- zycia zdobył sobie nagrodę za rysunek, przedstawiający GIELSKICH psa. W r. 1820 uderzył po raz pierwszy w anegdotyczną MALA- nutę swym *Psem alpejskim, ratującym wędrowca*, któremu RZACH przydarzyło się nieszczęście w górach; następnie obrazem MORZA *Napaść na spizarkę* zdobył względy szerokiej publiczności, I ZWIERZĄT która w ciągu długiego jego życia chętnie kupowała sztychy z jego dzieł, wykonywane przez jego brata, Tomasza Landseera, S. Cousina i innych. W roku 1824 udał się razem z Leslieem do Szkocji, zamieszkał w gościnnym domu Waltera Scotta i malował portrety i zwierzęta. W r. 1849 odwiedził Belgię; podróży tej zawdzięcza obraz *Dialogue at Waterloo* (Rozmowa pod W.), za co zaliczony został do stanu rycerskiego. Po śmierci Eastlake'a w r. 1865 ofiarowano mu prezydenturę Akademii, ale jej nie przyjął. Pięć jego lwów na Trafalgar Square odsłonięto w r. 1869. Landseer malował dla prostego ludu, przenosząc na płótno czworonożnych przyjaciół człowieka w ich stosunkach do tego człowieka. Że zbyt często dochodził do niemiłego sentymentalizmu w tym względzie, zaprzeczyć się nie da. Zmarł w St. Johns Wood d. 1 października 1873; uczczono go pogrzebem na koszt państwa i pochowano w katedrze Św. Pawła w Londynie.

SIDNEY COOPER

1803 — 1902

W niskim urodzony stanie w Canterbury, THOMAS SIDNEY COOPER zaczął szkicować w wczesnych latach; mając lat dwanaście, poszedł terminować u malarza powozów, a w siedemnastym roku życia malował kulisy; przybywszy w r. 1823 do Londynu, wstąpił do szkół akademickich, zaczął niebawem malować portrety w Canterbury i uczyć

M A L A R S T W O

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

rysunków. W r. 1827 udał się razem z Burgessem do Brukseli; tutaj obaj młodzieńcy trudnili się malowaniem szyldów dla sklepów i restauracji, aby zakwitnąć niebawem jako portreciści. W Brukseli Cooper, ożeniwszy się z Karoliną Paaron, został nauczycielem rysunków, uległ wpływowi sztuki Verboeckhovea i wstąpił na drogę malarstwa scen pasterskich. Rewolucya belgijska z roku 1830 wygnała go z powrotem do Londynu, gdzie też, jako członek Akademii Królewskiej, zakończył życie.

MINIATURA

W pierwszych latach wieku dziewiętnastego miniatura przeszła w rodzaj drobnego portretu, tak, jak go uprawiał CHALON (1781—1860) i grupa artystów, do których należą między innymi GEORGE HAYTER, J. D. ENGLEHEART, Pani MEE (1770? — 1851), NEWTON (1785—1869) i THORNBURN (1818—1885). Fotografia zniszczyła ten rodzaj sztuki.

Malarzem owoców i kwiatów w tych czasach był GEORGE LANGE (1802—1864), syn porucznika kawaleryi. Szkoła akademicka próbowała wciąż wielkiej maniery, ale smutne były owoce tych wysiłków. Biedny HEYDON (1786—1846), którego górne ideały i olbrzymie ambicje spowodowały konflikt z Akademią, ostatecznie odebrał sobie życie.

ROZDZIAŁ VII

W KTÓRYM Z SZKOCKIEGO MALARSTWA ŻYCIA DOMOWEGO W PIERWSZYCH LATACH WIEKU DZIEWIĘTNASTEGO WYŁANIA SIĘ REALIZM BARW

Rok 1800 rozpoczął się pięknymi zapowiedziami dla Z SZKOC-Szkocyi. Handel zakwitł w kraju. Rozwinęła się żegluga. KIEGO MA-Gdy Watt w r. 1800 usunął się już od pracy, maszyna pa-LARSTWA rowa była już wszędzie w używaniu; w r. 1812 zastoso-WYŁANIA wano ją do żeglugi. Zarówno u kupców, jak i u wyższych SIĘ klas rodziła się znaczna potrzeba zbytku. Rok 1832 ozna-REALIZM cza powstanie klasy średniej. Z drugiej strony Scott wpro-BARW wadził romantykę do kraju.

W malarstwie portretowem nastąpił po Raeburnie GE-ORGE WATSON (1767—1834), SIR JOHN WATSON GORDON (1788—1864), GEDDES (1783—1844), GRAHAM GILBERT (1794—1866) i MACNEE (1806—1882), sami dobrzy malarze.

Śród portrecistów tych JOHN WATSON GORDON był najwybitniejszym; podobnie jak Geddes w najlepszych swoich chwilach, zajmuje i on miejsce obok Raeburna; srebrzysty jego koloryt i styl krzepki o wielkim istotnie świadczą talencie. Do ostatnich portrecistów należą: SAMUEL MACKENZIE (1785—1847), JOHN SYME (1791 do 1861), WILLIAM NICHOLSON (1784—1844), TANNOK (1784 do 1863), W. SMELLIE WATSON (1796—1874), MOIR 1775? do 1857), CRABB (1811—1856?), który okazał talent w małych portrecikach; miniaturzysta ANDREW ROBERTSON (1777? do 1845?), SIR WILLIAM CHARLES ROSS (1794—1860), SANDERS (1774—1846), ANTHONY STEWART (1773—1846), R. THORNBURN (1818—1885), W. I. THOMSON (1771—1845),

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

oraz portreciści, malujący farbami wodnymi, DOUGLAS (1780 do 1832) i M'LEAY (1802—1878).

KRAJOBRAZ

N A S M Y T H

1787 — 1831

PATRICK NASMYTH, ur. w Edyburgu 1787, był synem pejzażysty ALEKSANDRA NASMYTHA (1758—1840), którego styl naśladował. W dwudziestym mniej więcej roku życia osiadł w Londynie. Skaleczywszy sobie w młodości prawą rękę, malował lewą. Zmarł w South Lambeth 17 sierpnia 1831 roku.

Inni uczniowie Aleksandra Nasmytha poszli w kierunku romantycznym. THOMSON z DUDDINGSTONU (1778—1840), a głównie HORATIO M'ULLOCH (1805—1867) wkroczyli na drogę przedstawiania uroków Szkocyi, gdy tymczasem DAWID ROBERTS, ANDREW WILSON (1780—1848) i WILLIAMS (1773—1829) pracowali zagranicą.

DAWID ROBERTS (1796—1864), syn biednego łacacza z Edyburga, poszedł w naukę do malarza pokojowego. dostał się wcześniej do teatru jako malarz kulis, i przy tej robocie spotkał się z Clarksonem Stanfieldem (1793—1867); później zasłynął jako malarz widoków architektonicznych. Po raz pierwszy wystawił w Akademii w r. 1826 i to *Katedrę w Rouen*; w r. 1823 udał się do Hiszpanii, rozpoczynając tem swoje podróże po Europie, a potem po Wschodzie. LEITCH (1804—1883) rozpoczął również od malowania kulis. ORROCK (1829— —) był uczniem Leitcha, WILLIAM SIMSON zaś (1800—1847) był uczniem Wilsona.

M A L A R S T W A

ŻYCIE DOMOWE

W I L K I E

1785 — 1841

Urodzony na probostwie w Cults, w Fifeshire, d. 18 listopada 1785, jako trzeci syn pastora, DAWID WILKIE wstąpił po nauce w Akademii edyngurskiej, do szkół akademickich w Londynie (1805), aby już w roku następnym wywołać sensację w Akademii malowidłem *Politycy wiejscy*; od razu zyskawszy sławę, pomnażał ją takimi obrazami, jak *Ślepy skrzypek*, *Karciarze*, słynny *Rent Day*, *Jew's Harp* (Drumla), *Cut Finger* (Skaleczony palec), *Village Festival* (Święto na wsi) i t. p. Rzeczywistym członkiem Akademii został w r. 1811, a jego *Gra w ślepe babkę* (Blind Man's Buff), *List polecający* (Letter of Introduction), słynne *Distraining for Rent*, popularny *Rabbit on the Wall* (Królik na ścianie) *Penny Wedding*, *Whisky Still* i *Czytanie testamentu* (Reading of the Will) coraz to głośniejsze zjednywały mu nazwisko. Dla księcia Wellingtona namalował *Pensyonarzy z Chelsea* (Chelsea Pensioners).

W r. 1825 udał się nagle za granicę, aby po trzech latach wrócić jako malarz historyczny, opierający się na szerszym stylu Correggia, Rembrandta, Murilla i Velazqueza. Do historycznych jego malowideł należy *Kazanie Johna Knoxa* (1832). Po śmierci Lawrence'a w r. 1830 Wilkie został nadwornym malarzem króla. W r. 1836 otrzymał tytuł szlachecki. W r. 1840 odbył podróż do Konstantynopola, a stąd do Ziemi Świętej i Egiptu; zachorował jednak w Aleksandryi i zmarł na statku „Orientale“ pod Gibraltarem 1 czerwca 1841; zwłoki jego powierzono głębiom, w pogrzebie, który unieśmiertelnił Turner. Dzięki jego studjom Rembrandta i Ostadego odżyła sztuka rytownicza w Anglii.

H I S T O R Y A

ŚWIT MA- LARSTWA WSPÓŁ- CZESNEGO

Do szkockich malarzy, tworzących pod wpływem Wilkiego, należą między innymi FRASER (1786—1865), BURNET (1784—1868), CARSE i KIDD (1796—1863).

WILLIAM MULREADY (1786—1863), syn wyrabiacza spodni skórzanych z Ennis, County Clare, w Irlandyi, przybył w r. 1800 do Londynu i wstąpił do szkół akademickich; w r. 1803 ożenił się z siostrą Johna Varley'a, w r. 1804 wystawił pejzaże w Akademii; w r. 1809 namalował *Powrót z piwiarni* i tym podobne obrazy z życia codziennego. Względy publiczności zyskał swymi *Idle Boys* (Leniuchy 1815) i *Przerwaną walką* (The Fight Interrupted 1816).

Do grupy malarzy, zajmujących się codziennem życiem ludu, należał WILLIAM COLLINS (1788—1847), syn irlandzkiego handlarza obrazów w Londynie. Wykonał kilka malowideł, które rozgłosne zjednały mu nazwisko, między innymi *Chłopcy z gniazdem ptasiem* (Boys with a Bird's Nest). Jego *Cromer Sands* i *Poławiacze raków morskich* (Prawn Catchers) są własnością narodu.

THOMAS WEBSTER (1800—1886), ur. w Pimlico jako syn byłego sługi króla Jerzego III, okazał rychło zdolności muzyczne, wstąpił do chóru kapeli królewskiej przy kościele św. Jakóba; później został uczniem Akademii, wystawiał za lat młodych. Malował portrety dzieci, jak tego dowodem popularne przykłady: *Leniuch* (Truant) i *Dame's School*.

MALARSTWO HISTORYCZNE

Malarza historycznego Sir WILLIAMA ALLANA (1827 do 1850) prześcignął uczeń jego, ROBERT SCOTT LAUDER (1803 do 1869), GEORGE HARVEY, (1806—1876) i THOMAS DUNCAN (1807—1845). U wszystkich panuje realizm teatralnego gatunku, oddany w służbę ilustracyi.

M A L A R S T W A

MACLISE

1806 — 1870

Młody Szkot, ur. w Cork, nazwiskiem DANIEL MACLISE, Z SZKOC-
wstąpił do szkoły Akademii Królewskiej, gdzie złoty zyskał KIEGO MA-
medal. W r. 1829 wystawił obraz *Malvolio*. Pracowity ma- LARSTWA
larz historyczny i życia codziennego, zasłynął przedewszyst- WYŁANIA
kiem dwoma wielkimi obrazami dekoracyjnymi, wykonanymi SIĘ
dla gmachu parlamentu, *Spotkaniem się Wellingtona z Blue- REALIZM*
cherem i *Śmiercią Nelsona*. Jego *Charles Dickens* (1839) BARW
wisi w Narodowej Galeryi Portretów w Londynie.

Zjawili się też dwaj malarze, którzy na północy zapo-
czątkowali kierunek drobiazgowego malarstwa, będącego
zapowiedzią angielskiej szkoły Prerafaelitów, DAVID SCOTT
(1806 — 1849) i WILLIAM DYCE (1806 — 1864). Odrębną
sztuką swą mężowie ci weszli na drogę, która prowadziła
do świetnych harmonii barw, do szczegółowego realizmu
angielskich Prerafaelitów. Obrazami swymi wywołują wra-
żenie, jak gdyby chcieli na płótno przenieść lśniste barwy
starych kościelnych malowideł witrażowych.

I 8 3 0

ROZDZIAŁ VIII

W KTÓRYM ROMANTYKA WKRACZA Z ANGLII DO FRANCYI
I ROZPŁOMIENIA TAM GENIUSZ NARODOWY

ROMANTYCZNY RUCH FRANCUSKI Z ROKU 1 8 3 0

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Przypomnijmy sobie, co się działo w Paryżu w pierwszych latach wieku dziewiętnastego. W r. 1819 GÉRICAULT, stojący na czele ruchu, zwróconego przeciw chłodnemu klasycyzmowi w malarstwie francuskim, przybył do Anglii. W r. 1822 były w Salonie *Lillebonne* Boningtona i jego *Havre*, oraz dzieła Copley'a, Fieldinga, Varleya i Robinsona — był to rok, w którym Delacroix namalował *Łódź Dantego*. W r. 1824 Constable wystawił słynną *Furę siana* (*Hay Wain*) i inne dzieła, zdobywając sobie złoty medal — w tym samym Salonie wisiały obrazy Boningtona, Copleya, Fieldinga, Hardinga, Prouta i Varleya. Delacroix namalował na nowo *Rzeź*; następnego roku (1825) wybrał się w podróż do Londynu celem studyowania Constable'a; rozkochał się tutaj w równej mierze w obrazach Turnera, Wilkiego i Lawrence'a. W r. 1827 Constable wystawił w Paryżu po raz ostatni, a między jego płótnem a płótnem Boningtona wisiało malowidło, które do Salonu wprowadziło po raz pierwszy nazwisko Corota.

Constable, Bonington i Turner wyprowadzili Francuzów z pracowni na wolne powietrze.

Wiek dziewiętnasty otwarto liryką, zrodzoną z uczucia romantycznego, zawdzięczającego istnienie swe narodzinom

C O R O T
1796 — 1875

„KRAJOBRAZ“
(PARYŽ, LUVR)

C O R O T
1796 — 1875
„KRAJOBRAZ“
(PARYZ, LWNY)



M A L A R S T W O

demokracji w rewolucji amerykańskiej i francuskiej. Poeci ROMAN-
rozśpiewali się prozą i wierszem. Wystrzeliły gigantyczne TYKA
postaci Washingtona i Napoleona, bohaterów nowego obja- WKRACZA
wienia życia. Scott i Byron natchnęli poetów francuskich, Z ANGLII
Turner, Constable i Bonington francuskich malarzy. Ro- DO
mantyka na każdym kroku. Ludzie myśleli przez chwilę FRANCYI
w ten sposób, jak gdyby na każdym wzgórzu stały zamki, I ROZPŁO-
jak gdyby rapier u każdego wisiał boku. Kobiety były niby MIENIA
panny, porzucone przez kochanków, do niebezpiecznych TAM
wzdychające przygód. David, siedzący na wygnaniu w Bru- GENIUSZ
kseli, był jeszcze panem — pisał do Grosa i, urągając kie- NARO-
runkom romantycznym, polecał mu wczytywać się w Plu- DOWY
tarcha i malować nagości klasyczne; a głos starego twórcy
chłodu i sztywności tak był możliwy, że Gros rozbił się na
swej drodze, powrócił do posłuszeństwa i, w czerwcu 1835,
samobójczą znalazł śmierć w Sekwanie. Widzieliśmy, że
Géricault swą *Meduzą* pracował dalej w kierunku ro-
mantyki Grosa, wyrażonej i w jego *Pestiféré de Jaffa* (Za-
dzumieni w Jaffie). Za nim poszedł Delacroix z obrazem
Dante i Wergili. Géricault był w Anglii i uległ urokowi
romantycznego pejzażu Turnera — ale śmierć zabrała go
w trzydziestym trzecim roku życia. Mimo to geniusz jego
spełnił swe dzieło. Delacroix przybrał się w jego płaszcz,
a Bonington, Decamps, Delaroche i Isabey byli pod ręką.
Akademy przywitali go jako człowieka, ubóstwiającego
brzydotę. Znalazł klucz: — nie szukał piękna, lecz emocyi,
wzruszenia.

W Salonie z r. 1836 Akademy odrzucili Delacroixa
i Hueta.

DELACROIX

1798 — 1863

Charles Constant Delacroix z Szampanii (1740—1805),
dyplomata za Napoleona, i żona jego, Victoire Oeben,

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

córka słynnego rysownika wzorów urządzeń domowych, ucznia Boullé'a, mieli czterech synów. Najstarszy zmarł jako generał i baron; drugi, David, malował takie rzeczy, jak *Madame Verninac St. Maur*, której mąż był ambasadorem; trzeci, Henri, zginął pod Friedlandem; najmłodszy, FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX, mając lat osiem, czy dziewięć, zaczął w Louis le Grand Lycée (Liceum Ludwika Wielkiego) w Paryżu pokrywać książki rysunkami. Krewny jego, Riesener (1767—1828), miniaturzysta i portrecista, syn głośnego rysownika wzorów urządzeń domowych, był nauczycielem chłopca. W r. 1815, jako sierota i bez środków, wstąpił do pracowni Guérina (1774—1833) i z zwykłą sobie energią zaczął studyować antyki i figury; jeszcze jako uczeń Guérina zdobył sobie sławę (1822) obrazem *Dante i Wergili*, nie poprzestał jednak na Guérinie, lecz poszedł do Géricaulta, Boningtona i PAWŁA HUETA (1804—1869) — robiąc w Luwrze studia z Rubensa — i, śród dzikich bestyi, u rzeźbiarza Barye (1795—1875). Potem przyszło objawienie Constable'a i Delacroix namalował swe *Massacre de Scio*; w r. 1825 wybrał się do Londynu z Boningtonem oraz Isabeyem, aby poznać się z Wilkiem i uległ urokowi Szekspira. Wykonał słynne litografie do *Fausta* Goethego. W r. 1828 wystawił obrazy: *Śmierć Sardanapala*, *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* i *Marino Faliero*; w r. 1838 *Dwudziesty ósmy lipca*. W dwa lata później był w Marokku i Algierze; wróciwszy, namalował *Kobietę z Algieru* i *Konwulsjonistów tangerskich* (Convulsionnaires de Tanger), *Wesele żydowskie* (Noce Juive) i t. p. W Salonie z roku 1833 okazał się mistrzem, wysunął się też na czoło romantycznego ruchu malarskiego, podobnie jak Wiktor Hugo był głową ruchu w poezji, a Dumas w teatrze. Malował teraz takie dzieła, jak *Bitwa pod Taillebourg*, *Lódź Don Juana*, *Bitwa pod Nancy*, *Owidyusz*, *Sprawiedliwość Tra-*

M A L A R S T W A

jana, Medea, Abd-el-Rahman, Wjazd Krzyżowców do Konstantynopola; wykonał dekoracje dla pałacu Burbonów, Luwru, ratusza, malowidło *Héliodore* i *Walkę Jakóba* dla Saint Sulpice (Kościół św. Sulpicyusza w Paryżu). Z roku 1838 bawił krótki czas w Belgii. Zjednął sobie malarzy młodszych, starsi z Ingresem na czele byli zawzięci. W r. 1836 jury odrzuciła mu *Hamleta*. w r. 1855 Delacroix pełne miał uznanie. W r. 1859 wołano go na członka Instytutu; w tym roku też po raz ostatni; umarł w cztery lata później.

Nerwowy, ognisty, o manierach eleganckich, bez i nienawidzący reklamy, Delacroix miał duszę, mieszkającą w ciele, trawionem gorączką. Sztukę uwolnił od sztywności i pokazał, że prawdziwem jej tchnieniem jest namiętność i uczucie.

W tym czasie zapomniany dzisiaj próbował w niewyszukany sposób przedstawiać pejzaż tak, jak go widział. PAUL HUET (1804—1868) patrzył na Przyrodę oczami romantyka. Wtem zjawił się

C O R O T
1796 — 1875

W JANIE CHRZCICIELU KAMILU COROT ruch romantyczny miał swego największego liryka, tak, jak największego poetę tragicznego miał w Milletcie.

O rok starszy od Delacroix'a, Jean Baptiste Camille Corot urodził się 20 lipca 1796 jako syn perukarza z Rue du Bac w Paryżu, kasyera w sklepie ojcowskim, i modniarki, pochodzącej z Szwajcaryi, uwielbianej zawsze przez syna-malarza. Ojciec-perukarz był sobie zwykłym przemysłowcem, oczami podziwu patrzącym na synowskie zamiary poświęcenia się malarstwu, a kiedy syn-malarz, mając lat pięćdziesiąt, sprzedał obraz, nie mógł się opędzić zdu-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

mieniu, że są tak lekkomyślni mecenasi sztuki, osłupiał też, gdy odznaka Legii honorowej znalazła się u malarza, zamiast u niego. Chłopiec dobrym był synem i nie okazywał żądzы ścierania sobie rogów w tak podłym miejscu, jak pracownia. Krzepkie jego ciało było lampą dla wybranego płomienia duszy, przepelnionej dziecięcą wiarą, głęboką, prostą religijnością i dziewiczą czystością. W szczęśliwym wychowany domu, żył i umarł jako szczęśliwy, wspaniałomyślny, łagodny człowiek, którego życie, gdziekolwiek się ruszył, było niby tchnienie, idące z niebios. Religia jego była religią człowieka prostego, patrzącego na przyszłą szczęśliwość, jako na miejsce, „dokąd ostatecznie, mam nadzieję, dostaniemy się, aby malować dalej“. Kochał swych uczniów, nie odmawiał też nigdy przybycia na zebrania krewnych i przyjaciół, na chrzciny, wesela, zabawy. Jak w religii, tak samo konserwatystą był i w sprawach polityki — nie uznawał żadnych rewolucyi, on, który zrewolucjonizował malarstwo francuskie! Pomimo to w malarstwie, gdy Courbet w wysokim zajmował go stopniu, nie chciał nic wiedzieć o Manecie i aż do późnej starości nie uznawał sztuki Delacroix'a.

Corot rzucił szkołę w Rouen mając lat osiemnaście, aby przez lat osiem, to znaczy aż do r. 1822, być kupczykiem; potem, w dwudziestym szóstym roku życia poszedł uczyć się tajemnic sztuki do klasyka MICHALLONA (1796—1822), po jego śmierci zaś wstąpił do pracowni akademika WIKTORA BERTINA. Nie omieszkał jednak udawać się do przyrody, starając się odtwarzać jej nastroje, tak, jak budziły się w jego zmysłach. Głównymi kierownikami jego byli Bonnigton i Huet, a szersze bramy życia otworzył mu Constable.

Jako trzydziestoletni, Corot był w Rzymie, w pracowni Alignyego (1798—1871), ale Rzym uważał za przedmieście

C O R O T
1796 — 1875

„PORANEK“
(PARYŻ, LUWR)



M A L A R S T W A

Paryża. Przez dwa lata pobytu w Rzymie nie był ani razu w kaplicy Sykstyńskiej; odwiedziwszy Rzym w piętnaście lat później, najmniejszego do Michała Anioła nie uczuł ciągu. Gardził linią z powodu jej sztywności; malował w ten sposób, że wydobywał żywą, wszelkiej sztywności pozbawioną istotę wzruszeń lirycznych, podobnych do wzruszenia, jakie stwarza pieśń. Na Milleta sztuka jego wpływ wywarła wielki.

W tym pierwszym, rzymskim okresie sztuka jego jeszcze się nie skryształizowała, szuka jeszcze swej drogi.

Corot powrócił do Francji w r. 1838 z wielką ilością dzieł; od tej chwili też zaczęły się jego wędrówki po ukochanym kraju. Zwiedził Ville d'Avray, Fontainebleau, Dieppe, Honfleur, Rouen. Malował także portrety członków swej rodziny, które oni uważali za karykatury! W r. 1834 zwiedził Włochy północne, był w Pizie, Florencji i Wenecji. W r. 1835 posłał do Salonu *Hagarę na pustyni*. Bawił we Włoszech, kiedy ludzie trzeciego dziesiątka wieku nowy przygotowali grunt. Jak dotąd, nie łączył się z buntownikami. Nie dostał się pod wpływ holenderskiego realizmu w krajobrazie. Na chwilę uległ urokowi Poussina i Claude'a. W r. 1837 namalował *Św. Hieronima*, w r. 1839-40 *Ucieczkę do Egiptu* i *Mnicha*. Z roku 1836 pochodzi jego *Diana w kąpielu*; w r. 1838 nimfy tańczą po raz pierwszy na polanach w jego *Sylenie*; w czterdziestym roku życia znalazł swą drogę, nimfy wprowadziły go w jego królestwo. Z r. 1840 pochodzą cztery sceny *Męki Pańskiej* (Passion), namalowane dla kościoła w Rosny, i *Ucieczka do Egiptu*; w tym samym czasie też powstały cztery pejzaże dla domu Decamps'a w Fontainebleau, później przeszły one w dom Lorda Leightona.

W r. 1843 Corot ponownie był w Rzymie; Ingres był tutaj dyrektorem Akademii francuskiej; Corot wysłał *Oda-*

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

liskę do Salonu. Rozmiłował się teraz w Giorgionie i Correggiu. „Koncert“ nie pozostał bez wpływu na sztukę Corota; atoli płomienny koloryt Giorgione'a nie przemawiał przecież do niego z mniejszą mocą, aniżeli subtelniejsze tony Correggia.

W czasie drugiego pobytu w Rzymie stworzył już w czystych tonach swe pierwsze wielkie krajobrazy. *Genzano* i *Ogród w willi d'Este w Tivoli* ukazują go nam już jako zwycięzcę. Od tej chwili tworzył arcydzieła pejzażowe. Słynne *Matinée* (Poranek) w Luwrze, z tańczącymi nimfami, obraz namalowany w r. 1850, dowodzi, że artysta ma styl własny. A jakkolwiek powtarza on się zbyt w swej wizji osobistej, wizja ta nie przestaje być osobistą. Jakkolwiek królestwo jego nie jest zbyt rozległe, zostało przecież zdobyte przez niego i jego wyłączną jest własnością. W *Souvenir d'Italie* (Wspomnienie Włoch), w Glasgowie, doszedł do szczytu swych wielkich usiłowań. W miarę postępu lat malarska technika jego stawała się coraz to szersza.

W r. 1847 Delacroix odwiedził Corota. Admirowali się wzajemnie. Delacroix stawiał Correggia obok Michała Anioła. Pewnego razu Corot, odwiedziwszy Roberta w Mantes, zastał malarzy pokojowych, pracujących nad łazienką; poprosiwszy „czcigodnych kolegów“, aby pozwolili mu zająć ich miejsce, Corot namalował z pamięci pięć scen ze *Wspomnień z Włoch*. W tym samym roku 1847 wykonał kilka obrazów w małym kiosku ogrodowym w Ville d'Avray, na urodziny matki. Kościół przyozdobił czterema freskami. Trzeba teraz zaznaczyć, że w czasie tym młody Millet malował swoje nagości i inne rzeczy; Millet dopiero w r. 1848 pełnymi wypłynął żaglami na nietknięte dotąd morze swej wielkiej przyszłości, i to swymi *Przesiewaczami*. Corot miał wówczas lat pięćdziesiąt i dwa.

M A L A R S T W A

W r. 1854 Corot udał się do Holandyi. Krytycy opo- ROMAN-
wiadają, że *Lekcja anatomii* Rembrandta nie miała dla TYKA
Corota żadnego znaczenia — nie lubił tego obrazu. A prze- WKRACZA
cież Rembrandt był dla niego objawieniem tak samo, jak Z ANGLII
Vermeer i de Hooch wraz z malarzami życia powszedniego. DO
Wkrótce potem namalował *Kuchnię w Martes* i *Wnętrze* FRANCYI
Mas-Bilier. Były to pierwsze jego wnętrza. I ROZPŁO-

Około r. 1857 namalował *Św. Sebastjana*. Zdaje się, MIENIA
że, pracując nad tym obrazem, miał przed oczami twórczość TAM
Delacroix'a, tak samo, jak w r. 1850, w roku nie tylko jego GENIUSZ
Goalety z dziewczyną, przeglądającą się latem w stawie, NARO-
ale także i *Dantego* i *Wirgiliusza* oraz *Makbeta*, obecnie DOWY
w Wallace Collection, obrazów, z których sam Corot,
w osiem lat później, wielce się naigrawał.

W r. 1861 Corot przybył do Anglii.

W latach sześćdziesiątych, gdy przyjaciel jego, Dau-
bigny, osiadł w Auvers, Corot namalował mu kilka piękn-
ych dekoracyi na ścianach jego mieszkania, wśród których
największa tworzyła pendent do *Don Quichota* Daumiera.
Wzmagala się teraz jego marzycielska, idylliczna, mgława
wizya. W r. 1865, w roku *Olimpii* Maneta, Corot wystawił
Nimfę, leżącą na skórze tygrysy i *Nimfę, spoczywającą*
na brzegu morskim.

Corot wrócił teraz do malowania wnętrz i wyborne two-
rzył dzieła — jednostkowe postacie kobiece w izbie, z szer-
szą malowane techniką, w silniejszych światłach i cieniach,
mocniejsze pod względem kolorytu. Neapolitanka, siedząca
na ziemi, z ręką opartą na dzbanie, całość pełnym malo-
wana pendzlem, i sześć portretów kobiet przed sztalugą,
wykonanych od r. 1865 począwszy, a skończywszy na ko-
biecie w czarnym stroju aksamitnym z r. 1870, to obrazy,
w których widać coraz to głębsze rozmiłowanie się w Rem-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA- brandtcie. W główkach dziewczęcych Corota czuć pokre-
LARSTWA wienstwo z Vermeerem.

WSPÓŁ- Mimo starości Corota, talent jego się wzmagał — w ko-
CZESNEGO lorycie i tonacyi. Zaczynając osiemdziesiątkę, namalował
pyszną *Damę w stroju niebieskim* oraz *Mnicha, grającego
na wiolonczeli* (1874).

Rozpocząwszy w duchu tradycyi Claude'a i Poussina, ujawniającej się w jego malowidłach z Kampanii rzymskiej, Corot powoli doszedł do najczystszej lirycznej wyrażania uroków Francyi w wyśmienitych nastrojach zmierzchu. Sztukę swą uprawiał bez zachęty, w ubóstwie; zacna, wrażliwa, szlachetna dusza, pełna wesołego humoru, zadowalała się twórczością. Prosty człowiek, prznosił na płótna swych czarodziejskich krajobrazów najdelikatniejsze subtelności powietrza, a tak był zdumiony, jeśli się zjawił jaki kupiec na nie, że za najnędzniejsze oddawał je pieniądze i jeszcze myślał, iż świetny zrobił interes. Pierwsze lata jego kupieckiego zawodu nie pozostawiły w nim żadnego śladu, nic nie zdołało zrobić zeń porządnego handlarza. Był beznadziejnym, niepoprawnym, nie dającym się niczem zrazić poetą. W tonach perłowo-szarych, delikatno-zielonych i delikatno-niebieskich, z drobną przymieszką barwy brunatnej, tworzył szeroką skalę sztuki, zdumiewającej głębią uczucia. Najmniejsze jego płótna mają w sobie zawartość nieskończoności. Pierwiastek tajemniczości, oto klucz jego szlachetnej duszy. Drzewa, jeziora i plany przednie, ciche wody i czerwone tła, bezmiary niebios, wszystko to u niego w przejrzystym skąpane powietrzu. Stojąc przed jego dziełem, zapominamy o wszelkich sztuczkach techniki — technikę tę opanował całkowicie — a do hołdu zmusza nas czysta tylko sztuka.

Tak przeszedł Corot przez życie, dzieckiem będąc aż do końca.

C O R O T
1796 — 1875

„CHATA RYBACKA“

(LONDYN, GALERYA NARODOWA)

C O R O T
1796 — 1872

"CHATA RYBAČKA"
(LONDYN, GALERIA NARODOWA)



M A L A R S T W A

Śmiech nas bierze, ale śmiech, ściskający gardło, gdy spojrzymy na stroskaną minę tego prostaka; oto zjawia się przed nim człowiek, z obrazem w ręku, z zapytaniem, czy kupione właśnie malowidło jest naprawdę Corotowskie, czy też podrobione. I Corot, przekonawszy się, że ktoś do puścił się fałszerstwa, woli raczej sam namalować obraz, aniżeli patrzeć na rozczarowanie oszukanego!

Nie brał nigdy rzeczywistego udziału w ruchu barbi-
zońskim; był samotny.

HARPIGNIES

1819 —

Urodzony w Valenciennes, HARPIGNIES miał zostać jed-
nym z najliryczniejszych malarzy Francji. Świetną prze-
zroczystość atmosfery Południa wyrażał on wizją, pokrewną
nieco wizji Corota. Zarówno w akwareli, jak i obrazach
olejnych księga sztuki jego jest poematem o ciszy przyrody.

DECAMPS

1803 — 1860

ALEXANDER GABRIEL DECAMPS, urodzony w Paryżu,
przebył lata dziecięce w Pikardyi, wśród chłopów, i powró-
ciwszy jako młodzieniec do Paryża, aby tutaj uczyć się
tajemnic sztuki u BOUCHODA (1800—1842), a następnie
u ABLA DE PUJOLA (1785—1861), zajął się malowaniem
życia ludu i zwierząt. Wtem wybrał się nagle w podróż
po Szwajcaryi, Włoszech i Wschodzie i do świetnego do-
szedł kolorytu, w czem Wschód odegrał u niego taką samą
rolę, jak Marokko w sztuce Delacroix'a. Jego *Patrol tu-
recki* powstał w roku 1827, *Gwardya* (Corps de Garde)
w r. 1834, *École Turque* (Szkoła turecka) w r. 1837, *Dé-
faite des Cimbres* (Klęska Cymbrów) pochodzi z r. 1834;
po tych malowidłach rzadko kiedy stawał przed szeroką

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

publicznością, na nieszczęście siły swe marnując na tematach heroicznych. Umarł skutkiem upadku z konia.

MARILHAT (1811—1847) tak samo rozmiłowany w Wschodzie, ale skończył młodo.

EDOUARD FRERE (1819—1886), urodzony w Paryżu, uczył się u Delaroche'a; wystawiał swe rzeczy 1842, będąc jeszcze uczniem Szkoły Sztuk Pięknych. Dla zarobku robił drzeworyty dla ilustracyi; uwagę zaczął na siebie zwracać dopiero w r. 1848 obrazami jak *Petit Saltimbanque* (Mały komedyant), *Plagiaire* i *Poule aux Oeufs d'Or* (Kura, znosząca złote jajka). Sam przez dwadzieścia lat handlując obrazami w Brukseli, malował rzeczy popularne. Przekonawszy się, że popłacają utwory patetyczne, udawał sentymentalistę.

W BELGII ruch romantyczny wydał artystę w osobie PAWŁA JANA CLAYSA (1819—1900), urodzonego w Bruggii, ucznia Gudina (1802—1880), przyjaciela Delacroix'a oraz Isabey'a; sztuka jego pokrewna jest w widokach morskich i scenach nadbrzeżnych romantycznemu kierunkowi francuskiemu.

W ANGLII GEORGE CATTERMOLE (1800—1868), wybitny członek Old Water Colour Society, zajmował się głównie tematami romantycznymi, w które wnosił rozległą wiedzę antykwaryczną. Syn bogatego człowieka, Cattermole obracał się w wirze życia towarzyskiego, należąc do kółka D'Orsay'a. W r. 1839 odrzucił ofiarowane mu szlachectwo.

SIR JOHN GILBERT

1817 — 1897

Urodzony Blackheat 21 lipca 1817 jako syn George'a Felixa Gilberta, z rodziny, pochodzącej z Derbyshire, młody Gilbert objawił wczesnie zamiłowanie do rysunków. Przeznaczony pierwotnie do innego zawodu, otrzymał wkońcu

M A L A R S T W A

pozwolenie oddania się sztuce; uczył się u malarza owoców, ROMAN-GEORGE'A LANCE'A. Gilbert rychło zaczął wystawiać obrazy TYKA historyczne i romantyczne, płynne w liniach i bogate w ko- WKRACZA lorycie, twory prądu romantycznego, którego przez całe Z ANGLII życie był przywódcą. Członek Akademii, został przewodni- DO czącym Towarzystwa Akwarelistów, otrzymał też szlachectwo. FRANCYI Dzięki łatwości tworzenia, Gilbert tysiącami dostarczał ilu- I ROZPŁO- stracy do książek i czasopism. Zmarł 6 października 1897). MIENIA

WILLIAM ESTALL (1857—1897), jakkolwiek do znacznie TAM późniejszej należącej generacji, przejął się romantycznym du- GENIUSZ chem francuskiej szkoły barbizońskiej i, osiadłszy w ustronnej NARO- wiosce szwajcarskiej, uprawiał sztukę swą zdala od miast, DOWY- pasterskiem zajmując się życiem.

CHARLES ROBERT LESLIE (1794—1859), pochodził z rodziny amerykańskiej, malował obrazy historyczne i historyczno - anegdotyczne; jego *Uncle Toby and Widow Wadman in the Sentry Box* powszechnie jest znane w Anglii.

ROZDZIAŁ IX

W KTÓRYM RÓWNOLEGLE Z ROMANTYKĄ GRYŻĄCA
PO FRANCYI KROCZY SATYRA

REALISTYCZNI ILUSTRATORZY I SATYRYCY

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Z Romantyków Delaroche (1797—1856) uprawiał romantykę historyczną, tak samo TONY ROBERT FLEURY i ISABEY zajmowali się więcej grą światła na draperyach historycznych. Atoli do bardziej krzepkich należeli ilustratorzy dziejów Napoleońskich CHARLET (1792—1845) i RAFFET.

Raffet (1804—1860) wstąpił w r. 1824 jako uczeń do pracowni Charleta, od niego zaś poszedł do Szkoły Sztuk Pięknych (École des Beaux Arts), poczem poświęcił się przedstawianiu dziejów Napoleońskich na litografiach.

Ruch romantyczny wydał i innych ilustratorów, jak TONY JOHANNOT, CÉLESTIN NANTEUIL i inni z GUSTAWEM DORÉ (który dużo czasu poświęcał również malarstwu i rzeźbie).

Rewolucya dała ludziom swobodę. Artyści przestali już być zależnymi od szlacheckich mecenasów. Kupować zaczęli mieszczenie, ale płacili ceny niskie. Artysta znalazł tępego odbiorcę w klasie średniej, stał się sprzymierzeńcem ludu, jego prorokiem, jego chorążym. Urodzili się Daumier i Gavarni. Mieszczaństwo, porósłszy w pierze, pragnęło zagarnąć urzędy i władzę dawnej arystokracji — artyści stali się rewolucjonistami.

M A L A R S T W A

DAUMIER

1808 — 1879

Na polu tworzenia współczesnej sztuki francuskiej HONORÉ DAUMIER stoi jako wielki inicjator w jednym rządzie z Delacroix. Nie krępowała go „kultura“ Delacroix'a. Daumier stworzył realizm francuski. Millet pochodził od niego, a ciężkie zobowiązania ma wobec niego Courbet. Talent Daumiera widać na przedziwnym drzeworycie, wykonanym przez Marxa według śmiałego wzoru tego malarza, *Dwaj prawnicy*.

Karykaturowa statuetka Napoleona III jest dowodem, że Daumier z talentem rzeźbił; w *Don Quichocie* okazał się malarzem pierwszorzędnym. Płaskorzeźba jego *Wygnańcy* jest zapowiedzią przyszłej wielkiej rzeźby realistycznej.

Honoré Daumier był jednym z rysowników wieku. Gorzki, bezlitosny satyryk, smagający życie swego czasu, twórca tragiczny, paszkwilista polityczny, prześladowany przez rząd, mistrzem był i jako malarz; mistrzostwo to przesłaniały przecież jego życie, pełne przygód, jego osobistość, jego ilustracje. Głównym środkiem twórczego wyrażania się była dla niego litografia. Atoli jego malowidła, tragiczne, posępne, dramatyczne, należą do arcydzieł jego sztuki. Jego satyry na sprawiedliwość publiczną i na „czcigodność“ klasy średniej wiecznym pozostaną dokumentem. Satyry te i jego sztuka panują nad całym francuskim malarstwem dzisiejszym i nad dzisiejszą ilustracją. Wpływowi jego ulegli w wysokim stopniu zarówno Manet i Degas, jak i Millet; wywarł wpływ i na rzeźbę. Płodność jego była olbrzymia, a przecież sztukę jego można będzie sądzić jedynie według kilku arcydzieł. Czytałem niedawno w pewnej monografii, że sztuka Daumiera „zajmuje nas

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

i weseli". Daumier chyba mało myślał o tem, aby sztuka jego zajmowała kogo i weseliła.

Urodzony w Marsylii d. 26 lutego 1808 z matki Marsylianki i ojca, rymopisa, pochodzącego z Béziers, zaczął wczesnie objawiać skłonność do rysunków, co nieustannie budziło niezadowolenie w wierszorobie-rodzicielu. W Paryżu chłopiec potajemnie szkicował i studyował starych mistrzów w Luwrze. Zetknąwszy się z pewnym urzędnikiem trybunału, młody Daumier miał sposobność poznania się z tajnikami życia prawników, które potem tak gorzką smagał satyrą. Tymczasem chłopiec zaczął sam wdrażać się w Luwrze w dzieła geniuszu starożytnego, holenderskiego i flamandzkiego. Ojciec umieścił go w księgarni, ale z małym skutkiem. Ostatecznie jednak rodzina zgodziła się na to, aby chłopiec został artystą i oddała go pod kierunek archeologisty Lenoira. Lenoir gniewał się, że chłopiec mało interesuje się sztuką starożytną, że natomiast rozmiłował się w przyrodzie. Młodzieńcowi wpadła w oko litografia, zasiadł też, aby się jej wyuczyć; wskazówek udzielał mu młody jego przyjaciel Ramelet. Daumier przyszedł niebawem do przekonania, że mógłby tem zarabiać na życie. Wstąpił na krótki czas do Akademii Boudina, pracował z natury, studyował akty i niebawem całkowicie opanował kształty ludzkie. Od r. 1829 zaczął pracować dla wydawców, wściekając się zbyt często na mało zajmujące tematy, ale robił także litografie w stylu napoleońskich tematów Charleta.

Za panowania Ludwika Filipa wychodziła z pracowni wielka ilość satyr na ówczesne życie polityczne i mieszczańskie; Charles Philipon zgromadził naokoło swego dziennika grupę utalentowanych artystów, przejmujących się ruchem antykrólewskim. Philipon szyderstwami swemi wstrząsnął niebawem podstawami tronu, cała młoda Francya spieszyła

M A L A R S T W A

mu też z pomocą w walce o wolność. GRANDVILLE, RAFFET, RÓWNO-BOUQUET, DESPRET, JULIEN, ARAGO, DEVERIA, MONNIER, LEGLE TRAVIÈS i PIGAL zrzeszyli się naokoło Philipona. Satyry Z ROMAN-mlodego Daumiera na Ludwika Filipa prowadziły naród ku TYKĄ rewolucji z r. 1848. *Masques* (Maski) z r. 1831 w *La Ca-* GRYZĄCA *ricature* rozpowszechniały jego sławę. *Gargantua* zaprowa- PO dził go na sześć miesięcy do więzienia Św. Pelagii, roz- FRANCYI głaszając jego imię, wyrabiając mu przytem sławę męczen- KROCZY nika i powszechny szacunek w narodzie. Wyszedłszy z wię- SATYRA zienia w lutym 1833, stworzył kilka najlepszych dzieł, pełnych namiętności i męskości. Gwałtownie wzmagalo się w litografii jego poczucie światła i cieni; kładł nacisk na siłę, nie bawiąc się w szczegóły. Często-kroć temat swój modelował z pamięci w glinie, a potem w raptownych rysował go liniach. Portrety zawsze robił z pamięci. Z niepomiar-kowaną, gorzką zawziętością karykaturował mężów stanu, mieszczaństwo i sędziów ówczesnych. Skandale publiczne z r. 1844 doprowadzały go do szaleństwa.

Ustawa wrześniowa, tłumiąca wolność prasy, stała się powodem, że Daumier pożegnał się z karykaturą polityczną, aby przerzucić się na wielkie satyry, na obyczaje i życie ówczesne; towarzyszyli mu w tem MONNIER, CHAM i GAVARNI. Monnier wynalazł „p. Prudhomme“, szacownego, tępego, godnego mieszczaucha, i stworzył społeczne malarstwo satyryczne; Daumier stworzył figurę „Robert Macaire“, okazując się równie bezwzględny i brutalny w satyrze społecznej i politycznej, atakując przedewszystkiem giełdźiarzy. Daumier nie znajdował sam tytułów i napisów dla swych rysunków, czynili to jego wydawcy. Sztuka jego smagała oszustów i łotrów. Wytoczył przytem wojnę naśladowaniu sztuki starożytnej. Cztili go Corot i Delacroix, Daubigny, Dupré i rzeźbiarz Barye. Delacroix godzinami kopiał rysunki Daumiera. Wszyscy nienawidzili fałszywego klasycy-

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

zmu. Kochając sztukę starożytną, Daumier nie znosił fałszywej sztuki archaizującej.

Rewolucya w r. 1848 popchnęła Daumiera z powrotem do karykatury politycznej; w rzeczywistości jednak zajął się teraz więcej malarstwem, któremu, porzuciwszy w roku 1860 *Charivari*, oddał się całkowicie. Naturalnie litografie jego miały daleko szerszą publiczność, aniżeli jego malowidła, od razu jednak okazał się mistrzem. Poczucie wielkości i ogromnej mocy zawisło nad wszystkim, do czego się zabrał. Był realistą we wszystkim, wpływ na sztukę francuską wywarł zadziwiający. Ulica, sklep, fabryka, pulsujące życie dnia, wszystko to miało w Daumierze głębokiego interpretatora. Bezwzględna, swobodna, zawsze szukająca prawdy sztuka jego zniewalającą odznacza się szczerością. Wszyscy wzbudzają w nim litość — złamane serce przekupnia, handlarz uliczny i nędzarz. *Parada przekupniów*, *Wędrowni grajkowie*, *Kłowni*, *W wagonie trzeciej klasy*, *Zbieracze sztychów*, *Okno sklepowe*, *Oczekiwanie pociągu* — oto obrazy, w których Daumier daje nam wykrawki z życia, wolne od wszelkich niepotrzebnych szczegółów. A i wówczas, kiedy maluje *Naigrwanie się z Chrystusa*, albo *Dobrego Samarytanina*, jakaż to przepaść dzieli go od formalistyki! Poeci dostarczyli mu niejednego pięknego tematu — *Młynarz, syn jego i osioł*; *Złodzieje i osioł* i niektóre precudowne malowidła z *Don Quichota*. Ale malowidła jego nie mają powodzenia! Okres jego malarski trwał od r. 1850 do 1866; w r. 1860 porzucił *Charivari*, aby malować; w r. 1864 powrócił do współpracownictwa w *Charivari*. Potem nastąpiły okropności wojny 1870 r. Zarzucał cesarstwu, że ono zawiniło klęskę. Ale komuna go otrzeźwiła. Smutno jest pomyśleć o starości Daumiera. Od nędzy ratował go Corot; w sposób taktowny dał mu na mieszkanie domek w Valmondois, gdzie Daumier przebył

M A L A R S T W A

bez nędzy ostatnie przynajmniej lata swego życia, gdy stare oczy straciły swą bystrość. Tutaj otaczali go koledzy, którzy szanowali go i czcili. Oślepl. Zmarł w tym dworku 11 lutego 1879 — człowiek, który stworzył cudowną akwarelę *Les Buveurs* (Pijacy).

GAVARNI
1804 — 1866

GAVARNI był wesołym, humoru pełnym obserwatorem życia wszystkich warstw swego czasu. Miał on, właściwe rasie jego narodu, bystre oko na walkę płci. Z litografii stwarzał większą całość artystyczną, aniżeli Daumier; jego malowidła z życia klas niższych i wyższych były kompletniejsze, mniej zajmujące się jednostkowymi tylko postaciami, niż to mamy u Daumiera.

Sulpicyuszowi Chevalier, ongi członkowi jednego z rewolucyjnych komitetów paryskich, mierną posiadającemu fortunę, zato słynącemu z nieskazitelności, i jego żonie, Maryi Monice Thiémet, siostrze malarza-aktora Thiémeta, urodził się w Paryżu, d. 13. stycznia 1804 syn, którego wciągnięto w rejestry pod nazwiskiem GUILLAUME SULPICE CHEVALIER, który jednakże miał nieśmiertelną sławę zyskać jako GAVARNI. Gavarni uważany bywa powszechnie za karykaturzystę; niema on jednak w sobie nic a nic z karykaturzysty — mówię to wbrew temu, że stworzył słynną postać *Vireloque'a*; nie większym był karykaturzystą, niż Charles Keene. Był satyrykiem i kpinkarzem. Elegancki Gavarni wszechwładnie panował w ilustracji francuskiej od r. 1830—1866. Dzieckiem będąc, Gavarni rysował, zanim nauczył się pisać. W dziesiątym roku życia dostał się w naukę do starego architekty Dutillarda; mając lat trzynaście, wstąpił do pracowni fabrykanta przyrządów naukowych, Jeckera; jako czternastoletni chłopiec zajmował się

RÓWNO-
CZEŚNIE
Z ROMAN-
TYKĄ
GRYZĄCA
PO
FRANCYI
KROCZY
SATYRA

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

rachunkiem integralnym, a niebawem potem widzimy go w Akademii, w której uczono się rysować wzory maszyn. Tutaj zaczął próbować swych sił i korzystać z swej sztuki; matematyka interesowała go przez całe życie. Zmuszony pracować na chleb i mało mając swobody w atelier Le Blanca, porzucił rysowanie wzorów maszyn i został sztycharzem u Jeana Adama, a ten wysłał go w październiku 1824 do Bordeaux, aby mu wykonał sztych tamtejszego portu. Licho płacony przez niesprawiedliwego i grubiańskiego majstra, dwudziestoletni Gavarni pocieszał się w swej biedzie z młodą dziewczyną, Heloizą; opuścił ją przecież dla innej, nazwiskiem Angelina, cynicznie napisawszy Heloizie, że niezdolny jest do miłości. Zdaje się, że jego sprawy miłosne nieprzyjemny wzięły obrót. Wyciągnąwszy od majstra tyle pieniędzy, ile się dało, awanturńczy rozpoczął żywot. Przybywszy do Tarbes bez grosza, straszliwie wyczerpany, odszukał inspektora-geometrę nazwiskiem Lelou, starego przyjaciela wuja Thiémeta; ten okazał się dlań życzliwym i, mając zajęcie, nieprzywiązane do miejsca, wziął go z sobą na trzy lata w Pireneje; w trzech tych latach młody człowiek rysował nieustannie, bez różnicy: krajobrazy, kostiumy, sceny z życia ludu, spisując przytem swoje wrażenia. Postanowił jednak zostać malarzem. Zadawał się dalej z dziewczętami. W tym samym czasie La Messangère, zobaczywszy kilka płyt Garvaniego, podpisującego się wówczas jako „H. Chevalier“, zamówił u niego seryę, złożoną ze stu wizerunków kostiumów południowych po trzydzieści pięć franków za sztukę; Gavarni rysował je piórkiem przy użyciu chińskiego tuszu; nie znalazłszy jednak uznania, utknął na trzydziestym i szóstym. W czerwcu 1828 Gavarni powrócił do Paryża. W lipcu 1829, mając lat dwadzieścia i pięć, po raz pierwszy podpisał się jako Gavarni — mieszkał wówczas na poddaszu razem z kolegą,

M A L A R S T W A

który zaprowadził go do handlarza sztychów, a ten zamówił RÓWNO-
u niego seryę *Kostyumów pirenejskich*; tę właśnie seryę sy- LEGLE
gnował on nazwiskiem, które tak go miało rozślawić. Przez Z ROMAN-
kilka lat rysował wzory modniarskie, nie pozbawione pew- TYKĄ
nego wdzięku artystycznego. Tymczasem Gavarni chodził GRYZĄCA
do Przyrody, pracując niestrudzenie nad typami życia pa- PO
ryskiego i rozwijając się nieustannie. Usiłowania jego w ka- FRANCYI
rykaturnie politycznej mało były skuteczne. Stanowisko jego KROCZY
określają własne jego słowa: „Uliczny łapserdak i elegant — SATYRA
obaj są zwierzętami, ale że tamten śmierdzi, a ten pięknie
pachnie, więc wolę drugiego, jakkolwiek nic mnie on zresztą
nie obchodzi.“ Rysunki jego z życia Paryża zaczęły mu
zjednywać publiczność. Przyłączył się do sztabu współpra-
cowników czasopisma *Charivari*. Wszedł w modę. Tworzył.
Ścigali go wierzyciele, trapił egzekutorzy; w r. 1834 za-
poznał się z więzieniem w Clichy za długi, raz też jedyny
w swem życiu zapłonął prawdziwą miłością: zakochał się
w dziewczynie z ulicy, niejkiej Arsène. Ból, jakiego do-
znał, rozłączając się z tą dziewczyną, i troski życiowe przy-
czyniły się tylko do spotęgowania sztuki; wyłania się z niej
ludzka komedia obyczajowa. Od r. 1839 sława jego rusza
naprzód w szalonych podskokach.

W listopadzie 1847 przybył do Londynu, witany z otwar-
temi ramionami przez pisarzy, artystów i arystokrację, przy-
był z postanowieniem malowania świetnego towarzystwa an-
gielskiego; wyobraźnię jego porwały jednak sceny uliczne
i z życia pospolitego ludu, im też poświęcił swój talent.
Więziła go trzoda ludzka; dla niej pozostał przez cztery
lata w Anglii, zwiedziwszy przytem i Szkocję. Im dłużej
tu siedział, tem bardziej zaciekawiała go tragiczna, tajemnic
pełna nędza szumowin ludowych. Teraz też, kiedy przyku-
wały go do siebie majaki Londynu, czynił głębokie studia
matematyczne!

H I S T O R Y A

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Zawiedzione towarzystwo angielskie rozgniewało się, gdy Gavarni, otrzymawszy obstalunek na portret królowej, posłał do pałacu swe akwarele, a obstalunku nie przyjął. Ten brak kurtuazyi należycie oceniła prasa; sam Gavarni wyrzucał to sobie później.

Do Paryża wrócił w r. 1851. Jego piękne córki rozkoszy postarzały się, przemieniły się w jędze; zaczął szukać typów wśród rozbitków i po szpitalach; jego miła, pogodna wizya sposępniała; rozczarowanie widać we wszystkim; język jego sztuki stał się zgryźliwy i gorzki. Pogardę swą zamknął w postaci *Thomas Vireloque*.

Do Gavarniego trzeba iść, chcąc poznać życie owego czasu. W pysznych litografiach, sztychach, subtelnym rysunkach i akwarelach dał dowody rzadkich, skończonych zdolności twórczych. W Anglii talent jego do akwrel rozwinął się od razu w całej pełni. Do świetności doprowadził technikę „gwaszu“. Nikogo nie podrabiano tak bezwstydnie, jak jego.

Gavarni był pozatem wysmianym prozaikiem, a z czasem, jeżeli badania jego będą należycie wyzyskane, okaże się może, że był także geniuszem w matematyce. Sztuce swojej poświęcał ogrom studyów i trudów. Nie dziwota, że składali mu hołdy tacy ludzie, jak Delacroix, Daumier, Charlet.

Gavarni rysował wzory mód i tworzył mody dla swego czasu. Wpływał na rozwój mód kobiecych, przygotowując wzory dla nich.

Przedstawiał na obrazach i rysunkach swoich życie warstw, zarówno wyższych, jak niższych swego czasu; igrał z szaleństwami tego życia, radował się jego wdziękiem. Stworzył przeszło osiem tysięcy dzieł. Pogląd jego na życie był daleko szerszy, rozleglejszy i bardziej zrównoważony, niż pogląd Daumiera. Dandys, gardzący mieszcuchem,

M A L A R S T W A

„kramarzem“, nie był wolny od pozy, aż do pierścionków RÓWNO-
pod rękawiczkami. Lekkomysłny kochanek kobiet, cenił prze-
LEGLE
cież ojca i matkę, a w r. 1844 poślubił p. Jeanne Léonie Z ROMAN-
Martin de Bonabry; miał z nią dwoje dzieci, które uwiel-
TYKĄ
biał. Wesół, dobry towarzysz, druh gorący, wierny przy-
GRYZĄCA
jaciel, który, nie mogąc zapobiedz w sądzie skazaniu Bal-
PO
zaca, postarał się u króla, aby go uwolniono; bez zawiści, FRANCYI
spokojnie patrzył na powodzenie innych. W nieustannych KROCZY
kłopotach pieniężnych, śmiechem przepędzał troski i uciąż-
SATYRA
liwości, przez nieuporządkowane życie przeszedł jak dan-
dys. Gdy przyszły pieniądze, po pobycie w Anglii, kupił
sobie dom w Auteuil i marnotrawił grosz na zakładanie
parku. Stopniowo poświęcał sztukę zamiłowaniu do mate-
matyki. Zniszczenie jego własności przez okrężną kolej że-
lazną było ciężkim dla niego ciosem. Kupił dużą własność
w r. 1865, popadł w suchoty i głęboką malancholię i zmarł
24 listopada 1866.

CONSTANTIN GUYS przedstawiał na pięknych akware-
lach w podobny sposób kobiety paryskie. Urodzony 1805,
zmarł 1892.

ROZDZIAŁ X

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK RÓWNOLEGLE Z ROMANTYKĄ
I SATYRĄ WKRACZA DO FRANCYI SZTUKA AKADEMICKO-
KLASYCZNA

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

Jeżeli krytyka mówi „sztuka akademicka“, to ma zawsze na myśli sztukę, opartą na ideałach klasycznych. Ale ideały te są tylko małą częścią akademizmu. Dla sztuki akademizm jest śmiercią. Akademizm, to malowanie manierą innych, czy to będą Grecy, czy Florentczycy, Hotentoci, czy Egipcyanie, Holendrzy czy Skandynawczycy, średnio-wieczni witrażyści, czy portreciści hiszpańscy.

Wiek otworzył we Francyi dumny jak bóg INGRES, któremu się zdawało, że ma grecką krew w żyłach. Człowiek talentu, umiał chwytac charakter i Piękno stawiał na ołtarzu. Malował jednak piękne portrety, idąc za instynktem, bo wyrozumowania w tem nie miał. Pozatem był dobrym nauczycielem dla tych, co mieli przyjść po nim; uczyli się u niego Manet, Degas i inni. *Czego można nauczyć*, tego nauczył dobrze. Dla niego Rubens był „geniuszem zła“, a Rembrandt i inni „obelgą dla boskiego Rafaela“ i wielkich Florentczyków. Zimna jego sztuka była dziełem wielkiego talentu; nie miał on jednak ani płomiennej namiętności dla pierwiastków heroiczych, ani też szerokiego rozumienia życia, aby żywotne tworzyć rzeczy.

Akademicy francuscy, Ary Scheffer, Signol, Amaury Duval i Chenavard, śpiewali jak upiory. BAUDRY umiał przynajmniej rysować i wyborne robić portrety, tak samo ÉLIE DELAUNAY. ERNEST HÉBERT malował obrazy religijne na modłę antyczną.

M A L A R S T W O

C O U T U R E

1815 — 1879

THOMAS COUTURE, uczeń Grosa i Delaroche'a, przejął RÓWNOLE-
się zbytecznie realistycznymi tendencjami swych dni i pra-
cował w ich duchu. Jego *Mały cukiernik* powstał pod MANTYKĄ
silnym wpływem Milleta i innych realistów; malował też I SATYRĄ
piękne portrety. Nie należy go sądzić według dużych roz-
miarów płótna *Rzymianie z czasów upadku*, które zaku-
piło państwo.

CHASSERIAU

1819 — 1856

THÉODORE CHASSÉRIAU domagał się, jako chłopiec dzie-
sięcioletni, aby go oddano do pracowni Ingres'a, którego
też ulubionym stał się uczniem; atoli młodym jeszcze był
wyrastkiem, gdy Ingres udał się do Rzymu, aby objąć po-
sadę dyrektora tamtejszej Akademii francuskiej. Młodzieniec
zwrócił się do Delacroix'a. Potem w r. 1846 wybrał się na
Wschód. Miał umrzeć w dziesięć lat później; z tego dzie-
więciolecia pochodzi również jego *Walka jeźdźców arab-
skich*.

Jako dziewiętnastoletni stworzył *Venus Anadyomene*,
sporządził też z niej piękną litografię. Urodził się na Wscho-
dzie i sztuka jego umiała wyrazić zmysłowość Wschodu.
Na *Portrecie własnym* z r. 1838 przedstawił się w stroju
wschodnim. Z r. 1848 pochodzi jego *Estera przy toalecie*,
z r. 1843 *Dwie siostry*, z r. 1846 *Apollo i Daphne*. W Pa-
lais de la Cour des Comptes (Pałacu trybunału rachunko-
wego) namalował *Pokój i wojnę*, malowidło, które znisz-
czyła Komuna po wojnie pruskiej, albo które raczej przez
lat trzydzieści od spalenia pałacu przez Komunę niszczyły
zwolna żywiły. Część freska *Pokoju* przeniesiono na płótno

*

DO
FRANCYI
SZTUKA
AKADE-
MICKO-
KLA-
SYCZNA

M A L A R S T W O

ŚWIT MA-
LARSTWA
WSPÓŁ-
CZESNEGO

i umieszczono je w Luwrze obok fresków Botticellego. Ale Chassériau, choć młody, umiał naciągać swój łuk. Późniejsze jego dekoracje w kaplicy Św. Rocha i tym podobne są już słabsze. Najlepsze zdolności okazał w akademiźmie prymitywnym. Natchnął Puvisa de Chavannes, który jako młodzieniec zaprzyjaźnił się z starszym od siebie artystą. Artysta ten otwierał mu bramy jego sztuki.

Z Niderlandczyków najznakomitszym malarzem akademickim był Leys.

L E Y S
1815—1869

JAN AUGUST HENRYK LEYS uczył się u De Braekleera (1792—1883). Oddawszy się malarstwu historycznemu, poświęcił on wrodzony talent kolorystyczny rysunkowi i dokładności opowieściowej; skutek był ten, że uczucie i romantyka stroniły od niego. Leys zaczął wystawiać swe dzieła już w r. 1833, a patryotyczne tematy wcześniej zyskały mu imię. W r. 1862 dano mu tytuł barona. Stojąc na czele Akademii jako jej głowa, otrzymał dekoracje w ratuszu. W r. 1847 ozdobiono go Legią honorową. Ani w swojej wcześniejszej, szerszej manierze, ani w późniejszym, szczegółami zajmującym się stylu „prerafaelickim“, opartym na stylu van Eycka, Leys nigdy nie był wielkim artystą twórczym, talent swój z archeologicznymi wiązał dążeniami. Do uczniów jego należeli między wielu innymi TADEMA, NAPIER HEMY i TISSOT.

I 8 5 0

REALIZMI AKADEMIZM PRERAFaelICKI

ROZDZIAŁ XI

W KTÓRYM PRZEZ CHWILĘ PRZECHADZAMY SIĘ
Z FRANCUSKIMI BARBIZOŃCZYKAMI

Mówiąc o Barbizończykach, nie można pominąć Fran- PRZEZ
cuza, który jako jeden z pierwszych malował las w Fon- CHWILĘ
tainebleau. MICHEL przebywał dużo w Anglii; widział wiele PRZECHA-
utworów Constable'a i z zapałem sztukę jego krzewił po- DZAMY SIĘ
między Barbizończykami. Urodzony w r. 1763, Georges Z FRANCU-
Michel zmarł w r. 1843. SKIMI
BARBIZOŃ-
CZYKAMI

BARBIZOŃCZYCY

ROUSSEAU

1812 — 1867

Krajobraz traktowano we Francyi według kodeksu zimnych prawideł. Wtem zjawia się THÉODORE ROUSSEAU. Próbował malować pejzaże metodą Poussina i Holendrów, uwzględniając przytem zmysł dekoracyjny Claude'a. W wysokiej mierze wpływał też na niego Hobbema. Potem osiadł w puszczy Fontainebleau'ańskiej, zainteresowany bardzo drzewami; pociągnął też za sobą Daubignyego, Diaza i Milletta. Rousseau był buntownikiem, oryginałem, poszedł wprost do Natury, jakkolwiek ciężka nauka, jaką się przejął za lat młodych, hamowała go w zapędach buntowniczych.

Urodzony w Paryżu d. 15. kwietnia 1812, jako syn Claude'a Rousseau'a, właściciela magazynu krawieckiego w Salines, w departamencie jurajskim, i żony jego, Paryżanki, Luizy Colombet, jednak ten, PIERRE ÉTIENNE THÉODORE ROUSSEAU od wczesnych lat zaczął bawić się sztuką.

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRAKTYCZNY Umieszczony w pracowni kuzyna matki, ALEKSANDRA PAU DE SAINT-MARTIN, ucznia Karola Verneta, młody chłopiec wziął się wkrótce do farb. Mając lat piętnaście, Rousseau przebywał dużo w lasach Franche-Comté. Ojciec zamierzał przeznaczyć go do zawodu inżynierskiego, ale Rousseau kupił farby i pędzel, poszedł na Montmartre, namalował szkic z natury i zachwycił nim rodziców. Pau de Saint Martin kazał mu robić szkice, a potem oddał go pod opiekę klasyka RÉMONDA (1795—1875); opieka ta irytowała chłopca, rwącego się do malowania z natury. W dni pogodne szkicował w Sèvres, Meudon, Compiègne, Cernay, Saint Cloud; gdy padał deszcz, chodził do Luwru i kopiował Claude'a i Jardina, albo rysował akty pod kierunkiem GUILLIONA LETHIÈRE'A (1760—1832). Zerwawszy w r. 1830 z Rémondem, Rousseau udał się do dzikiej Owernii i tam zgłębiał tajemnice sztuki. Gdy wrócił do Paryża, sztuka rozpalala się romantyzmem; buntownicy przyjęli go z otwartymi rękami, zwłaszcza Ary Scheffer stał się możliwym jego przyjacielem. Rousseau posłał w roku 1831 utwory swe do Salonu; uczynił to samo w r. 1833, w r. 1834 zyskał medal, a Księżę Orleański zakupił jego *Lisière de Bois* (Skraj lasu). W r. 1836 szczęście odwróciło się od niego. Jury odrzuciło *Descente des Vaches*, (Zejsście krów); rozpoczęła się walka z romantykami, nie wpuszczano do Salonu nikogo — los ten spotkał Marilhata, Champmartina, Hueta, Barye'a i Delacroix'a. Dopiero rewolucja 1848 rozwarła bramy Salonu dla Rousseau'a. Przez tych lat dwanaście Rousseau, człowiek o nieszczęśliwym temperamencie, doznał dużo przykrości, jakkolwiek miał przy sobie takich przyjaciół jak Decamps, George Sand, Daumier, Delacroix, Diaz, Scheffer i Dupré. Za drugiej rewolucji postanowiono wybór obrazów, przysyłanych na Wystawę Salonu, powierzyć komisji, złożonej z artystów, i Rousseau

M A L A R S T W A

został też w r. 1848 członkiem jury. Otrzymał zamówienie PRZEZ państwowe; odmówiwszy zawarcia ślubu z damą, którą kochał i przez którą był kochany, przeniósł się do Barbizonu PRZECHA- z dziewczyną, która powierzyła się jego opiece. Zamie- DZAMY SIĘ szkał w Barbizonie. Wystawił w Salonie w roku 1849, Z FRANCU- po raz pierwszy od lat trzynastu, zdobył medal pierwszej SKIMI klasy, zobaczywszy zaś, że wierny towarzysz jego, Dupré, BARBIZOŃ- otrzymał wstęgę Legii honorowej, zerwał z nim stosunki. CZYKAMI Rousseau miał tę brzydką stronę charakteru. W Salo- nie 1851 wystawił sześć malowideł, ale gdy znowu Diaza nagrodzono wstęgą Legii, Rousseau poróżnił się z władzami i przysiągł, że nigdy już nic nie wystawi; jednakże w roku 1852 posłał *Effet de Givre* (Skutki szronu), oraz *Paysage après la Pluie* (Krajobraz po deszczu) i — udekorowany został odznaką Legii. Odtąd polepszyły się jego interesy, wyszlachetniał pod względem temperamentu i manier. Na wystawie powszechnej w r. 1855 tryumfował. Kryjąc się za bogatego Amerykanina, kupił wspaniałomyślnie za 4000 fr. ładny obraz Milleta *Greffeur* (Ogrodnik, szczepiący drzewa). W r. 1861 sprzedał dwadzieścia pięć malowideł i studyów do Hôtel Drouot za 37.000 fr., w r. 1863 piętnaście za 15.000 fr. W trzy lata później książę Demidoff kupił dwa malowidła, płacąc po 10.000 fr. za sztukę, a handlarze obrazów zamówili u niego robót za 140.000 fr. Na wysta- wie powszechnej w r. 1867 przyznano mu jeden z czterech medali, spodziewał się on jednak, że zostanie oficerem Legii honorowej; gorzkie rozczarowanie złamało go. Tknął go paraliż. Został oficerem Legii, atoli w grudniu tego roku umarł po sześciomiesięcznych cierpieniach. „Madame Rous- seau“, oddawna beznadziejnie obłąkana, tańczyła i śpie- wała w komnacie, w której spoczywały zwłoki artysty. Ma- lując w Paryżu, w Normandyi, w Owernii, w górach juraj- skich, w Broglie (malował zamek), w Bretanii, w Ile de

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI France, w Berry, w Gaskonii, w lasach Fontainebleau, Rousseau poznał się z najrozmaitszymi widokami natury. Do Fontainebleau przybył po raz pierwszy w r. 1833, zamieszkał w gospodzie Ganne'a, czy też u jakiegoś chłopca, dopiero jednak w r. 1848 osiadł w Barbizonie na stałe; tutaj Diaz został niebawem jego uczniem, a Jacque i Millet byli mu sąsiadami, tutaj to twórczość jego rozwinęła się w całej pełni, wyrażając ducha puszczy, jej tajemnice, jej ogrom, tutaj on swą najwyższą wyśpiewał pieśń. Pracując powoli, ale wytrwale, Rousseau tworzył dzieła nierówne, w najlepszych utworach swych wybijając się na szczyty, dzięki potężnej impresyjności i rozległości wyrazu. Zatrzymywał malowidła u siebie, poprawiając je nieustannie, częstokroć na ich niekorzyść.

D I A Z
1809 — 1876

NARCISSE VIRGILIO DIAZ DE LA PENA, syn Tomasza Diaza i Maryi Velasco, Hiszpanów, pochodzących z Salamanki, a za udział w sprzysiężeniu przeciw Józefowi Bonapartemu zmuszonych pójść na wygnanie, urodził się w Bordeaux 21 sierpnia 1809. Ojciec, wydalony i z Francji, tak samo jak z Hiszpanii, przeniósł się do Londynu i tutaj umarł. Opuszczona matka wróciła, nie mając przyjaciół, do Francji, zamieszkała w Paryżu, a następnie w Sèvres, gdzie lekcyami hiszpańskiego i włoskiego zarabiała na życie. Umarła, gdy chłopiec miał lat dziesięć. Przyjął go w dom pastor protestancki z Bellevue i trzymał u siebie, dopóki nie podrośł i nie udał się do Paryża, aby pracować na chleb. Gdy miał lat piętnaście, ukąsiła go w nogę jadłowita mucha czy też żmija, tak, że musiano mu nogę tę dwukrotnie częściowo amputować. Rozpoczął od malowania tuszem, niebawem jednak wziął się do farb olejnych, pra-

M A L A R S T W A

cując pod kierunkiem SOUCHONA (1787—1857); pierwszy PRZEZ swój obraz wystawił w Salonie z r. 1831. Przez jakiś czas CHWILĘ malował pod silnym wpływem Correggia i Delacroixa; co PRZECHASIAŁO sprzedać, bitwy, nagie kobiety, kwiaty, portrety, DZAMY SIĘ oddawał po pięć franków za sztukę. Nie było dotąd u niego Z FRANCUANI znaku tego poczucia barwy, jakie wystąpiło później. SKIMI Około roku 1836, zaczynając trzydzistkę, uległ urokowi BARBIZOŃ-Rousseau'a. W r. 1844 otrzymał medal trzeciej klasy za CZYKAMI *Bas Bréau, Orientale i Bohémiens* (Cyganie), w dwa lata później medal drugiej klasy za *Délaissées* (Opuszczone), *Magicienne* (Czarodziejka), *Jardin des Amours* (Ogród miłości), *Wnętrze lasu i Ledę*; a w dwa lata później, 1848, nagrodzono medalem pierwszej klasy malowidła: *Diana, udająca się na łowy, Sfora w lasach Fontainebleau i Venus i Adonis*. Portretem *La Baigneuse* (Kobieta w kąpielu) i *Miłością rozbrojoną* zdobył sobie Legię honorową. W roku 1850 przy odznaczeniu innych artystów pominięto Rousseau'a. Diaz był wściekły. Podczas obiadu, wydanego na cześć nowych oficerów Legii, Diaz wstał i donośnym zawołał głosem: „Niech żyje Teodor Rousseau, nasz mistrz pominięty!“ Życie miał teraz szczęśliwe; tworzył takie obrazy, jak *Rivales, Nymphe tourmentée par l'Amour* (Nimfa, udręczona przez miłość), *Fin dun Beau Jour* (Koniec dnia pięknego). Ostatni raz wystawił w Salonie w r. 1859, tworzył jednak aż do śmierci. Śmierć syna, malarza, ÉMILA DIAZA, tak samo, jak on, ucznia Rousseau'a, ciężkim była dlań ciosem (1860). Przeżył Milleta i Corota tylko o jeden rok. U szczytu powodzenia i szczęścia nabawił się gorączki; przewieziono go do Mentony, gdzie mu się jednak pogorszyło. Umarł na rękach żony w grudniu 1876.

Diaza określono jako Correggia z szkoły barbizońskiej. Wpływ Delacroixa i Correggia, Milleta, Rousseau'a i Prudhona odbił się na wrażliwej jego twórczości. Pendzel swój

H I S T O R Y A

REALIZM maczał w rozczywie magicznym; właściwości takiej sztuki
I AKADE- opisywać jest trudno. Lubił krzewy i zarośla, poprzez które
MIZM PRE- przedziera się światło; białe pnie brzoź prześwietlają cie-
RAFAELICKI mne jego gaje.

DAUBIGNY

1817 — 1878

CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY był synem malarza Edmé François Daubignyego, który się uczył u Bertina; syn jego pozostał wierny tradycji artystycznej jako KAROL DAUBIGNY.

Urodzony w Paryżu, Daubigny wcześniej musiał zarabiać na życie, ozdabiając szafki zegarowe i pudełka. Udawszy się w osiemnastym roku życia do Włoch, malował przez rok z natury w Rzymie, Florencyi i Neapolu; wróciwszy do Paryża, wstąpił do pracowni Graneta (1775—1849) i Delaroche'a (1797—1856); mając lat dwadzieścia i jeden, wystawił w r. 1838 w Salonie swą *Notre Dame et Isle de St. Louis* (Kościół Panny Maryi i wyspę św. Ludwika). Rytował, był rysownikiem i robił drzeworyty dla ilustracji. W r. 1848 zdobył medal drugiej klasy za *Environs de Chateau-Chinon* (Okolice Ch.) i *Bords de Cornin* (Wybrzeże w C.). W r. 1853 otrzymał medal pierwszej klasy za *Étang de Gylien* (Staw w G.). Był teraz jednym z grupy wielkich pejzażystów razem z takimi malarzami, jak Corot, Rousseau, Dupré i Courbet; tworzył dzieła, które ogromnie kupowano; dochodził czasami do wyżyn twórczości, jakkolwiek nie wszystkie jego rzeczy równej są miary. Kochał rzekę, najchętniej malował wody bieżące i zawsze czuł się szczęśliwy w swej krytej łodzi *Le Bottin*. Dobry kolorysta, malował rzekę, umiając patrzeć na nią i głęboko wnikając w jej właściwości. Lubił chodzić między zboża, do kwitnących sadów owocowych i na łąki wiosenne. Był poetą Normandyi.

TROYON
1810 — 1865

„POWRÓT Z PASTWISKA“
(PARYŻ, LUWR)

TRUYON
1810 — 1862
„POWRÓT Z PASTWISKA“
(PARYZ, LWUR)



M A L A R S T W A

I CHINTREUIL lubił także malować olbrzymie przestrzenie kraju i zielone zakątki przyrody.

T R O Y O N
1810 — 1865

PRZEZ
CHWILĘ
PRZECHA-
DZAMY SIĘ
Z FRANCU-

CONSTANT TROYON, urodzony w Sèvres, syn robotnika w cesarskich fabrykach porcelany, uczył się pod kierunkiem RIOCREUXA i POUPARTA i dlatego w młodych latach patrzył przez okulary Davida. Szkicując jednak pewnego pięknego dnia w Saint-Cloud, spotkał się z jednym z lichszych romantyków, KAMILEM ROUQUEPLANEM (1802—1855), który zapoznał go z swymi przyjaciółmi, jak Rousseau, Flers (1802—1868), Diaz i Dupré. Troyon zwrócił się od razu do romantyków, zaprzyjaźnił się z Dupréem.

SKIMI
BARBIZON-
CZYKAMI

Salon z r. 1832 miał pierwsze jego utwory; w r. 1835 otrzymał medal trzeciej klasy, w r. 1840 drugiej, a w r. 1846 medal pierwszej klasy. Wstęgą Legii honorowej ozdobiono go w r. 1849. Obraz w Luwrze *Boeufs allant du Labour* (Woły, idące do roboty) pochodzi z r. 1855. Malując pejzaże, zmieniał tereny, z Sèvres i Saint Cloud udawał się do Fontainebleau, do Bretanii, Limousin i Normandyi. Od r. 1833 do 1846 mówi się o „dzikiej energii jego pendzla“, o gwałtownym kolorycie, o nadużywaniu farb. Malarze holenderscy, Paul Potter i Rembrandt byli mu teraz przewodnikami w zdobywaniu artyzmu. W r. 1848 „odnalazł siebie“ i rozpoczął zawód jako malarz trzód, jeden z pierwszych swej epoki. Zajmując się pejzażem, nauczył się zwierzęta swoje umieszczać w pełni otaczającej ich atmosfery.

J A C Q U E
1813 — 1894

CHARLES JACQUE lub JACQUES, ur. w Paryżu, miał przebyć młodość w biurze adwokata. Zajmował się przytem

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI kopiowaniem litografii. Nie mogąc usiedzieć na miejscu, zaciągnął się do wojska, pozostawał w szeregach lat pięć, sprzedając rysunki po franku. W r. 1836 udał się do Anglii i tutaj pracował przez dwa lata dla drzeworytników, dostarczających ilustracyi do edycyi *Szekspira*, *Tańca śmierci* i innych książek. Powróciwszy do Francyi, pomagał przy ilustrowaniu wydawnictw, jak słynny *Paweł i Wirginia*, jak dzieła *Bérangera*, *Perraulta* i *Bretagne Illustrée*. W tym czasie nauczył się także wytrawiać. W r. 1845, mając lat trzydzieści i dwa, chwycił się malarstwa olejnego i niebawem zaczął malować sceny z życia ludowego i pasterskiego. Jego owce i kury zjednały mu rozgłos; malował je z talentem przy solidnem poczuciu barwy, umiejętnem traktowaniu gry światła i cieni i tęgim rysunku. Był sąsiadem Milleta w Barbizonie, oni też razem z Rousseau'em są właściwymi twórcami szkoły barbizońskiej. Zyskawszy w r. 1867 Legię honorową, Jacque głośnej zażywał sławy. Podrabianie jego dzieł bardzo było rozpowszechnione. Jacque dzieli z Troyonem naczelne miejsce w dziedzinie francuskiego malarstwa zwierząt. Piękne są również jego sztychy.

D U P R É 1811 — 1889

Pewnemu garncarzowi z Nantes urodził się w r. 1811 syn, JULES DUPRÉ, który wcześniej zaczął w Paryżu malować tuszem. Wstąpiwszy do pracowni DIÉBOLDA MŁODSZEGO, zwrócił na siebie uwagę w r. 1831, mając lat dwadzieścia, pięcioma krajobrazami i od razu wysunął się na czoło. Pewien markiz, kupiwszy kilka utworów Duprégio u handlarza starzyzny, przyniósł mu sławę w dniu, kiedy, o piątej rano wydostawszy się na szóste piętro leżącego jeszcze w łóżku młodzieńca, nabył od razu wszystkie szkice, wiszące na ścianach izdebki ubogiego artysty. Równocześnie

M A L A R S T W A

porobił u niego rozmaite zamówienia. Co więcej, sprowadził i innych nabywców. W r. 1832 Dupré zawarł ścisłą przyjaźń z Rousseau'em, która wyszła na dobre obu malarzom. W r. 1833 zyskał medal drugiej klasy *Wnętrzem zagrody wiejskiej* (Intérieur de Ferme), zniechęcił się jednak popularnymi sukcesami. Na wielką wystawę z r. 1867 posłał dwanaście malowideł, ażeby odtąd publicznie żadnego nie pokazać obrazu, aż dopiero w Salonie z r. 1883. Nie troszcząc się ani o sławę, ani o pieniądze, malował tylko to, co chciał istotnie wyrazić. Przyjaciel Rousseau'a pejzaże na rozległą malował skalę; w słońcu skąpane pastwisko, mrok lasów, samotne równie i bezmiary morza z nieporównaną wyrażał szczerością. Widać było, że Rousseau irytuje się sukcesami Duprégo, a swem niepowodzeniem. Dotknęło to boleśnie Duprégo. W r. 1849 Dupré otrzymał wstęgę Legii honorowej. Rousseau'a pognębiło to całkowicie. Od tej chwili przez lat trzy Dupré nic nie malował. Gdy się wziął znowu do pracy, styl jego zupełnie się zmienił. Przepadła dawniejsza świetność koloru, subtelna technika ustąpiła miejsca grubemu impasto; zaczął lubować się w różnych przemianach złocącego się liściwia.

M I L L E T
1814 — 1875

Urodzony w prześladowanej niepogodami małej wiosce Gruchy nad brzegiem morskim, tuż pod Cherbourgiem, jako syn wieśniaka, który miał zdolności do muzyki, JEAN FRANÇOIS MILLET chował się pod opieką babki, kobiety pobożnej, podczas gdy rodzice zajęci byli w swem małym gospodarstwie. Zajmował się nim też dziad stryjeczny, utrzymujący stosunki z rodziną, Abbé Millet. Ksiądz ten rozbudzał w chłopcu zapal do literatury. Matka, Luiza Jumelin, z wyższej pochodziła warstwy. Szczęśliwe to było ognisko

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI domowe i chłopiec lubił swój dom. Zaczął wczesnie rysować otaczające go życie i widoki okoliczne. W dwudziestym pierwszym roku jego życia ojciec zdecydował się umieścić go w pracowni malarza — bracia i siostry podrosły już o tyle, że mogły zastąpić miejsce najstarszego syna przy robotach w polu. Zaczął uczyć się tajemnic sztuki u MOUCHELA, ale w listopadzie 1835 Millet zmuszony był wrócić do domu — ojciec leżał umierający. Nie pozostało mu nic innego, jak zająć się gospodarstwem. Jednakże babka i matka zgodziły się, aby powrócił do sztuki. Udał się więc do Cherbourga i wstąpił do pracowni LANGLOISA, ucznia Grosa. Langlois, człowiek szlachetnego serca, nakłaniał radę miejską, aby młodzieńca wysłała na dalsze studia do Paryża. I tak się też stało. Przybywszy do stolicy, uczył żał za domem, nie mogąc ochłonąć z wrażenia, jakie na nim wywarł zamęt wielkiego miasta. Z trudem znalazł drogę do Luwru, wstydząc się pytać o nią. Michał Anioł oczarował go. Millet wybrał sobie nauczyciela w osobie Delaroche'a. Pracując u niego, Millet uległ czarowi *Koncertu wiejskiego* (Concert Champêtre) Giorgione'a; sztuka jego zawsze też zawdzięczała wiele sztuce Giorgione'a, Pousina i Correggia. Dla współuczniów był „dzikim człowiekiem z lasu“, on, gruby, poważny młodzieniec, który tak głęboki brał udział w cierpieniu ludzkim. Nagle porzucił Delaroche'a, a z nim razem jeden z współuczniów, zaprzyjaźniony z nim MAROLLE, który za nieśmiałego młodzieńca wiejskiego zanosił do handlarzy jego malowidła.

W r. 1840 Millet wystawił w Salonie, latem zaś udał się do Cherbourga, chcąc być bliżej rodziny; martwił się, że nie mógł jej dopomóc. Nie mając kupców na obrazy, szczęśliwy był, gdy mógł malować szyldy. Potem portretował młodych ludzi z miasta, a dla dra Asselina wykonał obraz *Święta Barbara, unoszona do nieba*. W listopadzie

M I L L E T
1814 — 1875

„ZBIERANIE KŁOSÓW“

(PARYŻ, LUWR)

MILLET
1814 — 1872

„ZBIERANKA KŁOSÓW“
(PARYZ, LWÓW)



M A L A R S T W A

1841 ożenił się z młodą modniarką, Wirginią Ono, dziewczyną delikatną, której liche zdrowie gorzko się odbijało na dochodach młodego artysty. W r. 1842 zabrał żonę do Paryża, gdzie z powodu jej śmierci w r. 1844 strasznie doznał bólu; w tym czasie nie wystawiał nic, prócz dwóch pasteli, które ukazały się w Salonie z r. 1844.

Millet miał teraz lat trzydzieści. Od r. 1841 porzucił nagle ciemne barwy szkoły Delaroche'a i uczył się na Correggiu i Michale Aniele. Malował dużo nagich aktów. *Miłość zwyciężczyni* pochodzi z roku 1844. Po śmierci żony Millet wrócił do Gruchy, aby malować wśród pól swej dawnej dziedziny. Opuścił Cherbourg w niełasce z powodu nieszczęśliwego portretu zmarłego mera; teraz miał jakieś powodzenie. Ożenił się po raz drugi z osiemnastoletnią dziewczyną wiejską, Katarzyną Lemaire. Zatrzymawszy się na jakiś czas, od listopada 1845, w Hawrze celem wykonania kilku portretów, dostał zlecenia od kapitanów okrętowych — malował dla nich między innymi *Złożenie ofiary Panowi, Daphnis i Chloe, Złożenie ofiary Priapowi i Lekcja gry na flecie*. Szczególni ludzie ci kapitanowie okrętów! Czasami naprawdę boscy!

Do Paryża przybył w r. 1845 i wynajął sobie trzy apartamenty w sąsiedztwie przyjaciół Charlesa Jacque'a i Diaza. Salon odrzucił jego *Kuszenie św. Antoniego*, więc przemalował je na *Zdjęcie Edypa z drzewa*, poczem z pracowni jego wychodziły płomienne w kolorycie, rozmaite nagości: nimfy, fauny, dzieci. Na wiosnę w roku 1848 stał u bram śmierci, w straszliwej znajdując się nędzy; przyszedłszy do siebie, namalował pierwszą rzecz, która odniosła sukces: wystawił w Salonie *Przesiewanie zboża*. Obraz zakupiło państwo. Przyszły zamówienia. Na nieszczęście rewolucya czerwcową zatamowała sztukę.

Millet zmuszony był brać udział w strasznym krwi roz-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRAKTYCZNY RAFAELICKI lewie z bagnetem w rękę. Mając zamówienia państwowe na *Hagarę i Izmaela*, zabrał się do pracy nad obrazem *Kosiarze, spoczywający w cieniu stogu siana* — wtedy to usłyszał zdanie o sobie, jako o „Millecie, malującym same nagie kobiety!“ Sprzedawszy *Kosiarzy* w rok później, Millet odwrócił się w r. 1849 od Paryża i razem z przyjacielem Jacquem przeniósł się „do małej wioski, kończącej się na -zon“, położonej w puszczy Fontainebleau'ańskiej. Fontainebleau ze swą drożyną nie dawało spokoju żonie Milleta; przenieśli się do Chailly, a stamtąd pieszo zabrali się do „wioski, kończącej się na zon“; Millet kroczył, mając dwie małe dziewczynki z sobą, a obok niego z niemowlęciem na ręku wlokła się żona. Zapukali do gospody Père Ganne'a, gdzie zwykle zachodzili Barye, Corot, Diaz, Rousseau. Przywitał ich tutaj Diaz i Rousseau. Millet i Jacque wynajęli dwie chaty, Millet urządził sobie pracownię w stodole. Malując w ogrodzie do południa, Millet szedł potem do pracowni i zajęty był tutaj do zachodu słońca. Sztuka jego zanuciła hymn na cześć życia ludu wiejskiego. W roku 1850 wystawił nieśmiertelne swe dzieło *Siewca*, tak często powtarzane potem w pastelu. Krytyka zaatakowała ten utwór jako socjalistyczny! Nastąpiło potem arcydzieło *Do roboty*.

W r. 1851 nowy cios uderzył w Milleta. Zmarła ukochana jego babka. Chorowita matka wezwała go do domu, ale brak środków nie pozwolił mu wybrać się w drogę. Matka umarła w dwa lata później, nie zobaczywszy syna. Millet gorzkie miał troski. Chcąc zdobyć jakikolwiek grosz, pracował pilnie nad *Chłopem, roztrząsającym mierzwę* i nad *Młodą kobietą siejącą*. W r. 1853 otrzymał medal za *Wy-poczynek żniwiarzy*. Nastąpiło potem malowidło *L'Attente* (Oczekiwanie), czyli *Tobita*.

W r. 1854 Rousseau wysłał Latrone'a do Milleta, aby

M A L A R S T W A

zakupił obrazy od niego; wśród malowideł tych była i *Ko- PRZEZ
bieta, dająca jeść kurczętom*. Cała rodzina udała się teraz CHWILĘ
na kilka miesięcy do rodzinnej siedziby, gdzie Millet pilnie PRZECHA-
malował. DZAMY SIĘ

Wróciwszy do Barbizonu, zabrał się do obrazu *Szcze- Z FRANCU-
pienie drzew*. Brał dużo wzorów z siebie, malując się w lu- SKIMI
strze, i z żony, która niejednokrotnie zmuszona była nosić BARBIZOŃ-
koszulę tygodniami, dopóki nie przystosowała się należycie CZYKAMI
do kształtów. Nikt teraz nie kupował jego obrazów i nę-
dza zawitała ponownie w jego progę, aż pewnego dnia
zgłosił się kupiec z Ameryki. Po jakimś czasie jednak wrze-
komy Amerykanin okazał się mitem, nabywcą był Rousseau.
Zapłacił cenę, wyznaczoną w katalogu. Millet uradowany
był i szczęśliwy. Ale w r. 1856 popadł znowu w biedę.
Zwrócił się teraz do życia pasterskiego — malował w świetle
księżycowem *Owczarza wśród stada owiec* i t. p. obrazy,
w których w zadziwiający sposób wywołuje w nas wrażenie,
jakbyśmy słyszeli odgłos kroków drepcących owiec, nawo-
ływanie pasterza, szczekanie psa, rozlegające się w głębo-
kiej ciszy nocnej. W r. 1857 powstało jego nieśmiertelne
Zbieranie kłosów. Krytycy widzieli w tem arcydziele gro-
żenie istniejącym porządkom społecznym! Millet w okrutnej
był nędzy. Myśląc o samobójstwie, stworzył światowej sławy
Anioł Pański! Wysłał go do Salonu z r. 1859 razem z po-
tężnym obrazem *Śmierć i rębacz*, który odrzucono. W tym
czasie papież potajemnie zamówił u Milleta *Niepokalane
Poczęcie* dla swego prywatnego wagonu kolei żelaznej (1858),
obraz, który zaginął. Na zamówienie państwa namalował
teraz Millet *Kobietę, prowadzącą krowę* (1859). Bole głowy,
dokuczające mu przez całe życie, stały się teraz regularną
dla niego plagą, na którą, wbrew wszelkim przepisom,
szukał lekarstwa w czarnej kawie. W czasie tym Millet
trapił się nieustannem pomijaniem ze strony państwa przy-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI jaciela swego Rousseau'a. W pracowni jego, ale nigdy w domu, zjawiał się teraz dziwny, tajemniczy człowiek, DE-CAMPS, stary oficer kawaleryi, który, pozostawiając konia swego poza wsią, przekradał się chyłkiem do Milleta, aby się uczyć u niego.

D. 14 marca 1860 Millet podpisał słynny kontrakt z Stevenssem i Blanciem, na mocy którego miał za wszystko, co w przeciągu trzech lat wymaluje, otrzymywać tysiąc franków miesięcznie. Z malowideł tych najbardziej znany jest obraz z kobietą, strzygącą owcę, którą trzyma mężczyzna. W r. 1862 powstały *Rwanie wełny*, *Pasterka*, *Narodziny cielęcia*, *Zima* i *Mężczyzna, opierający się na rydlu*. Prawdopodobnie wskutek napaści krytyki na te obrazy, Millet zwrócił się na jakiś czas do rysunku i pastelu.

W r. 1864 znalazł pasterkę, która natchnęła go do namalowania Joanny d'Arc. W r. 1865 wykonał cztery dekoracje na zamówienie Thomasa, dla domu jego na Boulevard Haussmann — *Wiosnę*, *Lato*, *Jesień*, *Zimę*; poznał się też z p. Gavet, który zamówił u niego kilka rysunków. W r. 1866, ku wielkiemu żalowi Milleta, umarła jego najstarsza siostra. Poważna choroba żony zwiększyła jeszcze troski. Zawiózł ją do Vichy, gdzie do świeżej pracy natchnął go widok pasterek bardziej prymitywnych, pilnujących owiec z kądzielą w ręku. Posłał obrazy na wystawę międzynarodową z r. 1867; ogłoszono go mistrzem; ku radości Milleta przewodniczącym jury był Rousseau, na którego zbyt późno padły zaszczyty. W r. 1868 otrzymał Millet wstęgę Legii honorowej. Z r. 1869 pochodzi *Lekcja robót szydełkowych*, z r. 1870 *Kobieta, robiąca masło* i kraj-obraz *Listopad*. Trudności finansowe minęły. Za malowidła jego płacono sumy. Namalował *Wiosnę*, w Luwrze, i kilka wybornych wizerunków kobiet z dziećmi. Pastel wrócił mu dawne poczucie kolorytu, którego poniechał w pierwszych

M A L A R S T W A

czasach pobytu w Barbizonie. W roku tym powstało *Bicie prosiąt*. Potem przyszła wojna. Millet przeniósł się z rodziną do Cherbourga i tutaj malował sceny z wybrzeża. W Greville namalował *Kościół wiejski*, w Luwrze. W listopadzie 1871 był z powrotem w Barbizonie. Kupcy rozbijali się o niego. Trzeba powiedzieć, że Millet malował z pamięci, pomagając sobie notatkami. Dni jego pracy były niemal policzone. W r. 1873 trafił go kaszel. Wielkie zamówienie, ażeby Panteon ozdobił legendami z życia św. Genowefy, przyszło za późno. W lecie 1874 był już straconym człowiekiem. Dociągnął do Bożego Narodzenia i do Nowego Roku; w połowie stycznia strasznie zmartwił się jeleniem, który, ścigany przez strzelców, schronił się do jego ogrodu. O szóstej rano 20 stycznia 1875 wielki duch Milleta uszedł z ciała.

Daumier był tym, który swą wielką sztukę objawił Milletowi. Zmienił się nagle cały jego styl i jego wizya. Zajął się życiem. Pyszny drzeworyt według rysunku Milleta *Mężczyzna na koniu na wybrzeżu morskiem* uważano za rzecz Daumiera. Tragiczne napięcie i realizm owładnęły niebawem artystą.

Ludzie książkowi przywykli mówić o prymitywizmie Milleta. Nikt w tym czasie nie stał bliżej życia, niż Millet. W Millecie wielka demokracja czystym przemawia językiem. Daumier i Millet złączyli sztukę francuską napowrót z życiem. Z chwilą, gdy Millet udał się do Barbizonu, sztuka jego rozśpiewała się w hymnie, dzięki któremu Millet stanął w rzędzie nieśmiertelnych, jako epicki malarz życia pól. W Barbizonie, rozpoczynając od arcydzieła *Siewca* z r. 1850, stworzył takie obrazy, jak *Zbieranie kłosów*, *Rębacz i śmierć*, *Mężczyzna z rydlem*, *Stogi*, *Pasterz w parku*, *Wypoczynek żniwiarza* i inne majestatyczne wyrazy bohaterskiej pracy ludu wiejskiego, którą nieśmiertelną okrył chwałą. Patrzał

M A L A R S T W O

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI na szarzyzną życia i szarzyzną tę szarymi wyrażał barwami. Barwy, najstosowniejszej do wyrażania nastroju zjawisk epickich, z skończoną używał umiejętnością i siłą. Millet należał do ludzi o pierwiastkach bohaterskich. Emocyonalna wizja jego pełna jest dostojęństwa. Serce jego podobne jest do serca bóstwa. Czy to przedstawiając dziewczęta, zajęte przy robocie masła, czy to stare kobiety, zbierające chróst na zimowy opał, czy wieśniaczki, karmiące niemowlęta, czy utrudzonych robotników, powracających z ciężkiej pracy w polu, Millet stwarza od razu i raz na zawsze majestatyczny obraz istoty tych zjawisk. W postaciach jego mamy wieczyste typy pól.

Czytałem gdzieś, na pochwałę Milleta, że jego *Bicie wieprza* jest piękne. Gdyby był Millet zrobił z tego rzecz piękną, stałby się wyrazem jednego z największych kłamstw. I rzeczywiście, sztuka Milleta jest w przeważnej części swych zamierzeń i swej istoty protestem przeciw małostkowości samego li piękna. Wielkoduszny ten człowiek zabiera się do ziemi i w mistrzowski sposób przedstawia ból, tragedię, potęgę i majestat tej ziemi i tych, co się trują na tej ziemi. *Mężczyzna z rydlem* jest czemś daleko więcej, niż „pięknym“ — ma on w sobie olbrzymią emocję człowieka, przeznaczonego do pracy, człowieka, który bierze na siebie to przeznaczenie. Tak samo głośno wyraża on brzydotę, jak piękność ziemi i trudu; zjawiska te wyraża jak najprawdziej, tak, że wszystkie jednakową mają wartość, pomnażając w nas zasób emocyi życiowych, pomnażając je dzięki potężnemu talentowi mistrza i dzięki jego przedziwnej technice, za pomocą której tak uroczyście obwieszcza prawdę.

ROZDZIAŁ XII

W KTÓRYM PEWIEN ZAPAMIĘTAŁY CZŁOWIEK ZWRACA
OCZY FRANCYI KU POSEPNEMU REALIZMOWI

CIEMNI REALIŚCI FRANCUSCY

Barbizończycy znaleźli sprzymierzeńca w rwącym się na- PEWIEN ZA-
przód, gwałtownym młodzieńcu, pochodzenia chłopskiego, PAMIĘTAŁY
nazwiskiem Courbet. Courbet wystąpił równie namiętnie CZŁOWIEK
przeciw romantykowi Delacroix, jak i przeciw klasykowi ZWRACA
Ingresowi; malując jednak, co widział, nie wynalazł i nie OCZY
rozwinął nowej techniki, lecz, chcąc wyrazić swą wizję, FRANCYI
wrócił do silnego światłocienia Tenebrozów; dzięki temu KU POSEPN-
malował ciemniej, anizeli mu kazała przyroda, jakkolwiek NEMU REA-
proklamował realizm, nic więcej, tylko realizm. LIZMOWI

COURBET
1819 — 1877

Urodzony w Ornans, GUSTAW COURBET był synem wie-
śniaka, który chciał z niego zrobić prawnika. Z czasem je-
dnak młodzieniec zmienił w roku 1839 Ornans na Paryż
i oddał się niepodzielnie malarstwu. Przedtem już w se-
minaryum w Besançon uczył się był malarstwa u ucznia
Davida, nazwiskiem FLAGEOLET; w Paryżu zaś dostał się
do pracowni STEUBENA (1788—1856) i HESSEGO (1806 do
1879); właściwymi przecież nauczycielami jego były arcy-
dzieła flamandzkie w Luwrze. Poszedł do natury. Ruch
romantyczny zaczął słabnąć i Courbet stanął na czele walki

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI w imię realizmu; dzięki zaś wrodzonej zuchwałości i pewności siebie, zapalonym był szermierzem.

Nienawidził orientalizmu, w który przemienił się romantyzm. Gardząc zarówno klasykami, jak i romantykami, Courbet malował, co widział; jedynym jego celem było malować dobrze. Nie chciał umarłych symbolów, odwracał się od przeszłości. Buntownikiem był z urodzenia, przewodcą buntowników. Jako republikanin odrzucił bez ogródek krzyż Legii honorowej, ofiarowany mu przez cesarza; walczył też za Komunę. Sympatyzował z odrzucanymi pejzażystami „lat trzydziestych“. I oni byli buntownikami. Słynny jego portret własny *Mężczyzna w pasie skórzanym* zapowiadał nowy kierunek we Francji, kierunek o wielkiej mocy. Nienawidząc „wdzięku“ i „szyku“ u akademików, wprowadził w malarstwo grube, nagie akty kobiece. Charakter stawał ponad piękno. Przygotowywał drogę dla większego artysty — Maneta.

Zdaje się, że Henley powiedział ładnie, iż „Millet nie posiadał wcale wad chłopskich, natomiast w Courbetcie mało było tego rodzaju właściwości dobrych!“ Sąd to był surowy, lecz Courbet pospolitym był człowiekiem, egoistą, którego zarozumiałość popychała do wszelkiego rodzaju autoreklamy i do wygłaszania jej w pospolitem, rubasznem towarzystwie. Miał on jednak rękę, oko i mózg malarza z urodzenia, i to nawet wówczas, kiedy drwił sobie z wyobraźni i wściekał się na poezję. Błaznami nazywał malujących anioły. „Malarstwo — powiedział kiedyś, podnosząc dziesięć palców do góry — to jest to“; zapomniał jednak, że „tem“ nie jest „to“, lecz, że palcami kieruje impresya, oddziaływająca na zmysły i mózg. Ale instynkt jego nigdy pomyłek takich nie robił.

Courbet patrzył na to, jak schodzili z widowni Delacroix, Corot i Millet; postanowił ostatecznie wszelką sławę

COURBET
1819 — 1877

„FALA“

(PARYŻ, LUWR)

CORBET
1819 - 1877

"FALA"
(PARIS, LUWER)



M A L A R S T W A

zagarnąć dla siebie. Krzykactwem torował sobie drogę do PEWIEN ZA-
rozgłosu. Nie był samym tylko artystą, lecz namiętym po- PAMIĘTAŁY
litykiem i gębaczem; z przyjemnością słuchał siebie samego, CZŁOWIEK
jak zakrzykiwał wszelką opozycję. Trzeba jednak przyznać ZWRACA
bez zastrzeżeń, że dla realizmu uczynił to, czego wielcy OCZY
artyści jego czasu uczynić nie umieli: — uczynił zeń po- FRANCYI
tęgę, zjawisko, z którym trzeba się było liczyć. KU POSEŃP-

Uwolnił malarstwo od niebezpieczeństwa literackości NEMU REA-
Delacroixa. Jego było zasługą, że geniusz francuski od tego LIZMOWI
się uchronił. Prawda, fałszywą głosił formułkę „sztuka dla
sztuki“, ale dotyczyło to raczej strony technicznej; zadał je-
dnak śmiertelny cios błazeńskiemu pojęciu piękna. Ka-
pryśne gadaniny i teorye pijanego Zagłoby traktowała kry-
tyka całkiem na seryo, jak to zresztą zawsze czyni. Courbet
nieokrzesanym był chłopem, widział w życiu jedynie ru-
baszną stronę, malował też zawsze tylko rzeczy mate-
ryalne. Ale co umiał dojrzeć, to umiał też namalować.
Czysty realizm Halsa, Zurbarana, Ribery i Velasqueza prze-
mawiał do niego jako jedyny, ostateczny cel sztuki. Przy-
szedł do wniosku, że jeżeli rzecz jakaś ma być namalowana
z cechami żywotności, to trzeba to czynić od razu, za je-
dnym rzutem.

Courbet rozpoczął od kopiowania Van Dycka i ulegał
wpływowi Delacroixa. Powoli odrzucił jednak styl łągo-
dniejszy dla pędzla bardziej szorstkiego. Słynny jego por-
tret własny *Mężczyzna w pasie skórzanym* powstał w roku
1849. W r. 1850 wszedł w swój wielki okres średni, roz-
poczynając go od pełnego siły *Pogrzebu* (Pogrzeb w Or-
nans). Wziąwszy sobie Halsa, wielkich Hiszpanów i Rem-
brandta za nauczycieli, Courbet, wielki Tenebrozista, otwo-
rzył nowemu ruchowi bramy Francyi.

Drezdeńscy *Kamieniarze* pochodzą z r. 1850, z tego
samego, w którym Millet malował *Siewcę*. — Millet zerwał

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI ze swą przeszłością w r. 1848 *Przesiewaczem zboża*. Jakkolwiek *Przesiewacz* wywarł prawdopodobnie skuteczne wrażenie na Courbeta, obaj ci artyści głęboko byli zobowiązani wobec Daumiera. Ale kiedy Millet potężniejszym był w swojej dziedzinie, to dziedzina Courbeta była rozleglejsza; wpłynął on też daleko szerzej na rozwój malarstwa. Millet większym był w pomysłach, większym artystą, Courbet daleko większym malarzem. Ale Courbet opierał się na ciemnych cieniach; a kiedy zrodziła się szkoła, która cienie napełniała barwą, Courbet usiłował barwę wmalowywać w swe cienie i to było ograniczające go koło.

W r. 1853 powstały jego *W kąpieli*, *Les Lutteurs* (Szermierze) i *La Fileuse* (Przędka); w r. 1855 urządził swoją „wystawę jednego“ jako protest przeciw wystawom oficjalnym; na wystawie tej szturmem wziął Paryż realistycznym wielkich rozmiarów *Atelier*; jest to złożenie hołdu Velazquezowi, dzieło potężne; w Velazqueza też wpatrzony jest w *Rencontre* (Spotkanie), w Velazqueza realistę, nie impresjonistę; z r. 1856 pochodzą *Damy na brzegu Sekwany*, oraz grupa portretowa *Rodzina Proudhona*.

Potem w ciągu lat sześćdziesiątych malował sceny leśne. *La Curée* (Odprawa) i dużych rozmiarów *Halali* powstały jeszcze w latach pięćdziesiątych. W r. 1861 dał nam duże płótno *Walka jeleni*, oraz pejzaż z skałami *Roche Oragnan* (Skała Oragnan), a potem wielkie obrazy — *Puits Noir* (Czarna studnia), *Siesta* (1869) i inne. Atoli Courbet nie wiele się troszczył o atmosferę. Lubi zatrzymywać się, zwłaszcza w nagościach, przy kontrastach ciała z innymi przedmiotami. Troszczył się bardziej o cienie, niż o światło.

W połowie lat sześćdziesiątych rozpoczął szereg *Widoków morskich z Trouville*. *Naga kobieta wśród fali* powstała w r. 1868. *Fala* z Luwru pochodzi z r. 1870. Potem przyszła wojna, następnie Komuna, w której Courbet wziął

M A L A R S T W A

udział. Czy uczestniczył w strąceniu Kolumny Vendôme, PEWIEN ZA-
czy nie, w każdym razie przesiedział się za to sześć mie- PAMIĘTAŁY
sięcy w więzieniu. W więzieniu św. Pelagii namalował kilka CZŁOWIEK
pięknych *Martwych natur* o wybitnej mocy i kilka por- ZWRACA
tretów. Atoli więzienie złamało go. Twardy żywot, twardsze OCZY
jeszcze pijaństwo, a może i poczucie niehonorowego udziału FRANCYI
w sprawie, dzięki której wyłączono go z pod prawa, po- KU POSEŃ-
derwało nagle jego siły; umarł, mając lat pięćdziesiąt sie- NEMU REA-
dem, ostatniego dnia r. 1877 w szwajcarskiej wiosce La LIZMOWI
Tour. Reputacya jego ucierpiała z powodu nieporządnego
życia i manier prostackich; dzisiaj jednak geniusz Courbeta
należyte już zyskał uznanie. Dla wieku swego pozostanie
wielkim przykładem twórcy, który, zamiast powracać do
sztuki zmarłej, nawiązał do sztuki w miejscu, gdzie ją naj-
więksi porzucili artyści, i sztukę tę usiłował rozwinąć dalej.
Courbeta nie należy sądzić według pejzażów z ostatnich
jego lat, pejzażów, które malował przy pomocy innych.

ALFRED STEVENS

1828 — 1906

Przyjaciół Courberta, Belgijczyk STEVENS, ur. w Brukseli
1828, zmarły w Paryżu 1906, jest jednym z najwyśmienit-
szych mistrzów swego czasu. Dzięki subtelnemu poczuciu
koloru i stylowi trzeba go zaliczyć do największych por-
trecistów wieku krynoliny.

V O L L O N

1833 — 1900

ANTOINE VOLLON, urodzony w Lyonie, „le Chardin de
nos jours“ (Ch. naszych dni), jest pysznym malarzem mar-
twej natury. Uczył się rytu w szkole sztuk pięknych rodzi-
nego miasta; wcześniej zaczął malować i udał się do Pa-
ryża, mając zaledwie puszek pod nosem. W Salonie z roku

*

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFaelicki 1864 wystawił dwa malowidła *Art et Gourmandise* (Sztuka i smakoszostwo) i *Wnętrze kuchni* — to ostatnie zakupiło miasto Nantes. Od tej chwili miał powodzenie. Medal otrzymał w r. 1865; miasto Lyon na wystawie 1866 nabyło *Singe à l'Accordéon* (Małpa przy akordeonie), a Muzeum Luksemburskie jego *Curiosités* (Ciekawości). Słynne *Ryby morza* przyniosły mu wstęgę Legii, a potem odnosił sukces za sukcesem. Vollon jest także subtelnym akwarelistą. Uczył VICTORA VINCELETA, który w r. 1871, jako młodzieniec wiele obiecujący, popełnił samobójstwo.

R I B O T
1823—1891

Przemocny artysta, malujący nagie akty silnymi światłocieniami Tenebrozów, rozwijający dalej rewelację Ribery w sztuce, pokrewnej Courbetowi, RIBOT jest jednym z największych przedstawicieli prądów realistycznych. W scenach kuchennych i martwej naturze stoi tuż obok Chardina.

H E N N E R
1831 — 1905

Henner kąpie nagie akty swych pięknych kobiet w bogatym, ciepłym kolorycie, otacza je atmosferą zmierzchu, dzięki czemu dzieło jego ma swój własny charakter, a sztuka jego skłania się ku impresyoniizmowi, który poprzedził Maneta. Malował dobre portrety.

M E R Y O N
1821 — 1868

Słówko należy się MERYONOWI, który dał kilka pięknych płyt, traktowanych z nieco twardym realizmem — wśród nich jest niesamowite jego arcydzieło *Morgue* (Pycha).

M A L A R S T W A

Tymczasem do Belgii, do Brukseli, przedostał się urok PEWIEN ZA- sztuki Milleta — wieśniacy i górnicy belgijscy rozbudzi- PAMIĘTAŁY potrzebę artystycznego ich wyrażania. Millet i Courbet trak- CZŁOWIEK towali warstwy te z mocą i sympatyą. Nowy ruch stworzył ZWRACA dwóch artystów genialnych: rzeźbiarza MEUNIERA i malarza- OCZY rytownika ROPSA. FRANCYI

MEUNIER
1831 — 1905

Jakkolwiek Meunier jako rzeźbiarz stoi poza obrębem tej „Historii“, to przecież wpływ wywarł głęboki. Roz- począł zawód swój zarówno od malarstwa, jak rzeźby. Rzeźbę uwolnił od tradycji, tak samo jak Millet uwolnił malarstwo — specjalnie od patrzenia przez okulary Wło- chów. Rzeźbę związał z życiem i nadawał jej charakter im- presyi. Pod wpływem Milleta i Courbeta został realistą. W rzeźbie stworzył rzecz odczuta; górników i chłopów z wielką wyrażał mocą. Był w glinie poetą pracy. Pokazał nam jej dostojność i tragizm. W całej jego sztuce epicka tkwi potęga.

R O P S
1833—1898

Belgijczyk FÉLICIEN ROPS, który rozpoczął pod wpły- wem Milleta równocześnie z Meunierem, znalazł rychło w satyrze na płęć stosowniejsze pole dla swej zjadliwej linii. Jak Guys zajmował się światem kobiecym z epoki drugiego cesarstwa, tak o Ropsie można powiedzieć, że uprawiał w dalszym ciągu tę samą inkwizycję. Zabawa była celem Paryża, ale teraz była to zabawa nocna. Rops tworzy satyrę na kobietę-kusicielkę, która w oczach jego panowała niepodzielnie nad Francją jego czasów. Ma on w sobie coś z średniowiecznego pojęcia, według którego szatan-kusiciel

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI przedzierzał się w kobietę; w charakterze tym przedstawia on ją z wielką siłą, albo też w pozie Sfinksa, w pozie, która opanowała całą poezję wieku od Baudelaire'a do Laforgue'a. Rops był nie tylko jednym z największych mezo-tyntystów i rysowników wieku, ale z równą siłą rysował nagie akty, jakkolwiek twórczości swojej dawał upust w lubowaniu się tematami erotycznymi. Trudno wyrazić w słowach czarodziejstwo i tajemniczość, jakimi oddycha jego dzieło.

Urodzony 6 lipca 1833 w Namur, jako syn bogatego fabrykanta, napół Walończyk, napół Węgier, Felicjan Rops przeszedł przez uniwersytet jako student wesoły, oddający się różnym przyjemnościom, łowom i lekkim kobietom. Jako dwudziestotrzyletni, światowy młodzieniec zaczął rysować dla pism satyrycznych i od razu zwrócił na siebie uwagę rysunkami w duchu Gavarniego i Daumiera, ale od samego początku z silną nutą erotyczną i z wyraźnym zamiłowaniem w tłach posępnych i ciemnych, oraz z skłonnością do szerokiego traktowania rysunku. W roku 1861 ożenił się; ustaliła się jego sława. Pierwsze jego satyry na szkołę klasyczną i romantyczną wyszły jako litografie. Z słynnym zaatakowaniem skandalicznych zajęć w klasztorach trappistów w *Les Trappistes* zwrócił się od litografii do wytwarzania płyt kwasem i rozpoczął wielką seryę sztychów i rytów. Siła jego leżała zawsze w bryłach, ryty, traktowane ze stanowiska linii, były w porównaniu z jego bryłami zawsze słabsze. Niepokojny, energiczny, Rops, zdawało się, nigdzie nie zagrzeje miejsca. Z Thozé, zamku żony, przeniósł się do Brukseli, z Brukseli do Paryża; wieczny gnał go niepokój i niezadowolenie. W Paryżu spotkał się z Daumierem. Rops był przez całe życie studentem, ciągle się uczył i podsycał swój talent. Od r. 1869—1874 wykonał kilka najpiękniejszych swych płyt. W r. 1875 założył

M A L A R S T W A

w Belgii „Międzynarodowe Towarzystwo Rytowników“. Żyjąc PEWIEN ZA-
pomiedzy Paryżem a Belgią, odbył podróż po Tyrolu, PAMIĘTAŁY
a potem wrócił w Ardenny. Z końcem r. 1878 stworzył CZŁOWIEK
wielką ilość studyów aktowych (nagości). Wynajął sobie ZWRACA
teraz dom w Marlotte pod Paryżem, gdzie stworzył słynną OCZY
Kobietę z wieprzem, dużych rozmiarów płytę kolorową. FRANCYI

Okolo r. 1880 wybrał się do Sewilli i Granady. Ule- KU POSEP-
pszał nieustannie swą technikę, aby na wyżynach stanąć NEMU REA-
w akwatynie. Trudno opisywać wszystkie jego wynalazki LIZMOWI
co do rozmaitych gatunków płyt — jego próby rylcem,
akwafortą i akwatyntą wymagają oceny specjalnego tech-
nika; w rytach swoich posługiwał się też akwarelą, ołów-
kiem, pastelem, tuszem, gwaszem, a wszystko to razem
wprowadza zamieszanie w ocenę jego działalności. Z słyn-
nych „Cent Croquis“ (sto szkiców) sam jedną tylko wygo-
tował płytę, wszystkie inne wykonano po jego śmierci.
W r. 1891-92 Rops zaczął chorować na paraliż mózgu,
miało się to stać przyczyną jego śmierci. Po pierwszym
ataku przeniósł się do Prowancyi. Rzuciło mu się na oczy.
Obłąkanie, w które popadł przyjaciel jego Maupassant,
sprawiło mu wiele cierpień. Wykonał kilka pięknych płyt
w r. 1893 i 1894. Przebywszy kilka zim w Prowancyi, la-
tem zaś przemieszkując w Corbeil, zdala od Paryża, umarł
24 sierpnia 1897 roku. Patrzył na przodownictwo Francyi
w sztuce. Jego *Skandal*, *Szatan*, *siejący kostrzewę*, *Absynt*,
Kobieta na krzyżu, *Coup de la Jarretière* (Uderzenie pod-
wiązka), *Niedziela*, *Głowa starej Flamandki*, *Sfinks*, *Dame*
au Pantin, subtelne nagie akty *Maski paryskie*, w których
ciało z przedziwną traktowano mocą — płyta, którą Rops,
jak wiele innych, zepsuł dziecinnymi, wstrętnymi, sztucz-
nymi szczegółami; tak samo jego *L'Impuissance d' Aimer*,
pełna mocy *L'Attrapade*, kobiety, klócaące się na stopniach;
jego liryczny sztych *La Grand Lyre*, płyta z strzelającymi

M A L A R S T W O

REALIZM ku niebu strunami liry, brutalny, ale potężny *Le Gandin*
I AKADE- *lvre* (Pijany modniś); subtelne *Pokłosie* i szeroko trakto-
MIZM PRE- wana *Kobieta z wieprzem* — wszystkie te utwory świadczą
RAFAELICKI o rozległej twórczości człowieka, który wszystek swój talent
poświęcił zagadnieniom płciowym.

MADDOX BROWN
1821 — 1893

„MYCIE NÓG PIOTROWI“
(LONDYN, TATE GALLERY)

M A L A R S T W O

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI ku niebu strunami liry, beztalny, ale potężny *Le Gandin Iore* (Pijany modniś); *subtelne Pokłosie* i szeroko traktowana *Kobieta z wieprzem* — wszystkie te utwory świadczą o rozległej twórczości człowieka, który wszystkie swój talent poświęcił zagadnieniom *artystycznym*.

MADDOX BROWN
1821 — 1893

WYCIĘCIE NOG PIOTROWI
(LONDYN, TATE GALLERY)



ROZDZIAŁ XIII

W KTÓRYM MALARZE BRYTYJSCY WPROWADZAJĄ
POSTAĆ NA WOLNE POWIETRZE I REALIZM PRZE-
KSZTAŁCA SIĘ W CZAR ŚWIATŁA SŁONECZNEGO

REALIZM ANGIELSKI Z PIĄTEGO DZIESIĄTKA LAT, ZWANY PRE- RAFAELIZMEM

Przeważna część pisarzy zagranicznych staje wobec an-
gielskiego ruchu prerafaelickiego całkowicie bezradnie, nie
rozumie jego istoty, jego intencji, jego wyników. Nie tru-
dno to pojąć, jeżeli się zważy, iż ruch ten i dla pisarzy
angielskich niezrozumiałą jest zagadką. Zamieszanie to za-
wdzięczamy komplikacji, bo od samego początku ruch ten
był nieuchwytnem usiłowaniem połączenia dwóch z gruntu
odmiennych intencji, które w kilka lat później musiały roz-
dzielić się i osobnemi popłynąć korytami.

REALIŚCI ANGIELSCY

E T T Y

1787 — 1849

Kolorysta przedniego gatunku, jeden z wielkich malarzy
nagości, jacy żyli w jego epoce, Etty miał w charakterze
swoim szczerość i prostotę iście heroiczną. Na mistrzow-
skie zdolności jego nie zwracano uwagi zbyt długo. Pomyśleć
tylko, jakie Etty zająłby stanowisko, gdyby był Francuzem!

Syn młynarza z Yorku, urodzony 10 marca 1787, WIL-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFaelICKI
LIAM ETTY, oddany został w r. 1797, jako jedenastoletni chłopiec, w naukę do pewnego malarza z Hull. Nauka trwała ciężkich lat siedem. W r. 1806, mając lat dziewięćnaście, przybył do Londynu, do wuja swego na Lombard Street, ażeby przygotować się do szkół akademickich, i w pracowni Gianelliego zaprawiał się w odlewach gipsowych. Do szkół akademickich wstąpił razem z Collinsem w r. 1807. Wuj jego złożył potrzebną sumę, aby Etty mógł się uczyć dalej u Lawrence'a, który w nieprzyzwoity sposób zaniedbywał swych uczniów, tak, że Etty musiał przejść przez katusze braku wiary w siebie. Skończywszy przepisane lata u Lawrence'a, poszedł do natury, a przez jakiś czas, dla ćwiczenia, kopiował starych mistrzów. Nie otrzymał żadnej z nagród, jakie zwykły przypadać dziełom sztuki, choć, naturalnie, uzyskać je pragnął. Obrazy jego odrzucano z roku na rok.

Ostatecznie jednak, w r. 1820 zjednały mu nazwisko *Poszukiwacze koralu* i w r. 1821 *Kleopatra*. W r. 1822 udał się do Włoch, gdzie specjalnie uległ urokowi Wenecyi. W r. 1824 był z powrotem w Londynie, wystawił obraz *Pory roku wieńczącą Pandorę*; w r. 1828 został akademikiem królewskim. W lecie 1849 kolekcya obrazów jego w Londynie sprawiła publiczności niespodziankę wielkimi zdolnościami kolorystycznymi; zmarł w rodzinnym Yorku d. 13 listopada tego samego roku, jako samotny, zdaleka od ludzi żyjący, stary kawaler, który znaczny zdobył majątek. Galerya Narodowa ma jego obraz *W kąpielu*.

Chcąc zrozumieć ruch preraphaelicki, trzeba oswoić się z faktem, że akademizm preraphaelicki był tylko drobną cząstką ruchu, który za daleko większy cel swój wziął sobie tendencje realizmu i potrzebę stwarzania kolorytu w otwartym, pełnym świetle dziennym.

Od Ettyego właśnie uczył się młody Millais kolorytu —

M A L A R S T W A

a i Madox Brown ma zobowiązania wobec niego. Jeden MALARZE i drugi starał się naśladować Ettyego w malowaniu ciała, BRYTYJSCY jeden i drugi usiłował zdobyć sobie — według trzech WPROWA- lub czterech jego obrazów — subtelność w dotknięciu i jego DZAJĄ zadziwiający koloryt. I Frith, ale głównie Millais, był jego POSTAĆ wielbicielem i uczniem. Etty natchnął Millaisa ewangelią lat NA WOLNE swych młodych „udawania się bezpośrednio do natury“. POWIETRZE

L E W I S
1805 — 1876

JOHN FREDERICK LEWIS, z Akademii Królewskiej, znany w swych latach wcześniejszych jako „hiszpański Lewis“, udał się następnie na Wschód, zawsze interesując się światłem słonecznym i z drobiazgową malując troskliwością. Jest on poprzednikiem prerafaelickiego zajmowania się szczegółami, jest poprzednikiem realizmu prerafaelistów i ich jak gdyby drogie kamienie naśladowującego kolorytu.

PRE-RAFAELIZM

W czasie tym anegdotę domowego życia i pretensjonalne malarstwo historyczne uprawiali AUGUSTUS EGG, POOLE, MULREADY, COPE, MACLISE i tym podobni.

Teraz, ponieważ tak zwany pre-rafaelizm dwa wielkie zawiera prądy: żywotny prąd realizmu i reakcyjny prąd akademizmu prymitywnego — rzućmy nasamprzód okiem na cele i zadania akademizmu prymitywnego. Rozsiadł się on po całej Europie i dla sztuki dzisiejszej najpoważniejsze stanowi niebezpieczeństwo.

Ideał pseudo-gotycki pojawił się w początkach wieku osiemnastego; krzewił go Horace Walpole. Według ideału gotyckiego zbudowano potem gmach parlamentu. Akademizm prymitywny wisiał w powietrzu. W Francji Poussin

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI nazwał Rafaela osłem, a i wielbiciel Rafaela, Ingres, odwrócił od niego swe martwe oczy. W r. 1820 Berlin zakupował prymitywy.

Grupa artystów niemieckich w Rzymie, tak zwani „Nazareńczycy“, szukała podstaw sztuki w małpowaniu prymitywów. Do „Nazareńczyków“ tych należeli Overbeck, Veit, Schnorr, Cornelius i Pfühler; przywódcami byli CORNELIUS (1783—1867) i OVERBECK (1789—1869). Owocem ich usiłowań były pod pewnym względem sztywne tematy biblijne; utalentowani malarze ci przejmowali się katolicyzmem, pracując w celach na wzór Fra Angelika, spodziewając się, że tem samem spłynie na nich jego geniusz. Nie dosypiali, pościli, biczowali się. Nie wiele troszczyli się o przyrodę, odzegnawali się od nagości jako od grzechu. Sir Francis Palgrave snąć przejął się ich afektacją, ponieważ w roku 1840 ogłosił doktryny tego reakcyjnego kierunku, który następnie Ruskinowi posłużył za podstawę do napisania *Malarzy współczesnych*, a który potem stał się ewangelią Morrisa i Burne-Jonesa.

Ponieważ nazwą „prerafaelizm“ określa się nie tylko szkołę właściwą, ale także i inne szkoły, dlatego my używać jej będziemy tylko w istotnem jej znaczeniu — jako określenia malujących manierą Włochów z czasów przed Rafaelem. Zobaczymy, że było to określenie częściowych intencji Bractwa Prerafaelickiego, ale nie jego *intencji pierwszej*, i że nie długo ostało się ono wyłącznie przy trzech pierwotnych członkach tego bractwa.

WILLIAM DYCE, akademik królewski (1806—1864), ur. w Aberdeen 19 września 1806, jako syn lekarza, uczył się potajemnie zasad sztuki jeszcze w Marischal College, a potem, uciulawszy trochę grosza, udał się do Londynu z listem polecającym do Lawrence'a. Tutaj wstąpił do szkół akademickich. W r. 1825 był w Rzymie, powrócił 1826 do Aber-

M A L A R S T W A

deen, a w następnym roku był znowu w Rzymie, gdzie spotkał się z niemieckimi „Nazareńczykami“. Wróciwszy 1828 do ojczyzny, Dyce zdobył sobie wielkie powodzenie w Edyburgu jako portrecista. W r. 1832 był znowu we Włoszech; 1835 został członkiem Akademii Królewskiej; o wychowaniu artystycznym, a po stworzeniu narodowych szkół rysunku został naczelnikiem tych szkół. Ubiegał się o pracę przy ozdabianiu Westminsteru; namalował *Chrzest Ethelberta* w Izbie Lordów (1846) i seryę fresków z legend o *Królu Arturze* w garderobie królowej. Wykonał wielką ilość prac dekoracyjnych. Zostawszy w r. 1848 rzeczywistym członkiem Akademii Królewskiej, nie chciał przyjąć prezydentury po śmierci Shee'a. Dyce był żarliwym wyznawcą anglikanizmu, człowiekiem uczonym, subtelnym muzykiem.

Atoli istotnie żywotnym twórcą realizmu powstającej szkoły miał być daleko większy od Dyce'a artysta, MADOX BROWN.

Grupa młodych artystów, związana w luźne Bractwo Prerafaelistów, uprzykrzywszy sobie banalności klasycznego akademizmu, pragnęła sztukę angielską zbliżyć z powrotem do życia. Jednakże malarstwo do tego stopnia naśladowało starych mistrzów, mimo gromów Hogartha i przestróg Constable'a, że ludzie ci — mgławica geniuszu, który miał intencje nowożytne — starali się sztukę swą wyrażać za pomocą form akademickich starszych, aniżeli akademizm, którym gardzili. Artyści prerafaeliccy, mający szczerą intencję w kierunku realistycznym, nie zdołali go w nową przyoblec formę — jakkolwiek i Turner stał przed ich oczami jako zadziwiający twórca nowej orkiestry, służącej do wyrażania nowej sztuki. Szukali przeto jakiejś świeżości stylu przed epoką klasycyzmu, który się znudził, i sięgnęli, oczywiście, do wieku przed Rafaelem.

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFAELICKI Anglicy cofnęli się wstecz, aby się zanurzyć w rozbieżnych, wzajemnie sobie obcych szczegółach wczesnej epoki malarstwa włoskiego. Pierwszą pleśnią, jaka z konieczności musiała paść na nich, był symbolizm. Apel sztuki do uczucia wzięto mylnie za apel do intelektu. Od razu stanęli poza własnym wiekiem, usiłując patrzeć na zjawiska w granicach renesansu florenckiego.

MADOX BROWN

1821 — 1893

Byłemu kasyerowi floty angielskiej, Fordowi Brown, urodził się w Calais d. 16 kwietnia 1821 syn, FORD MADOX BROWN, może geniusz całego tego ruchu. Jako młodzieniec wstąpił do Akademii w Bruggii, aby uczyć się tajemnic sztuki, stąd udał się do Gandawy, potem do Antwerpii, do tamtejszej akademii, prowadzonej przez barona Wappersa; będąc jeszcze u Wappersa, namalował 1837 obraz *Job i jego przyjaciele*. W r. 1841 posłał do Akademii Królewskiej *Wygnanie Giaura*, namalował też *Stracenie Królowej Maryi Szkockiej*. Około r. 1842 udał się do Paryża na trzyletnie studia w Luwrze i tutaj uległ urokowi sztuki Delacroixa. Z r. 1844 pochodzą malowidła: *Przyniesienie zwycięzcy zwłok Haroldowych*, wykonane na konkurs Westminster-Hallu, oraz inne utwory; *Sprawiedliwość* powstała w r. 1845. Z Paryża wybrał się do Włoch dla poratowania zdrowia żony, ta jednak zmarła w r. 1845. Brown pragnął powrócić do przyrody, atoli Nazareńczycy rzymscy gardzili przyrodą. Nie mógł znaleźć mistrza, któryby go zawiódł do przyrody, zabrał się więc sam do pracy, aby odnaleźć siebie. Przedewszystkiem zaczął się posługiwać tłem białym, zamiast brunatnem. W r. 1846, mając lat dwadzieścia i pięć, Madox Brown osiadł w Londynie, wykonał rysunki do *Wickliffe'a* i *Chaucera* i wziął się do malowania *Our La-*

M A L A R S T W A

dye of Saturday Night. W r. 1847 namalował szkic olejny MALARZE do *Wickliffe'a*, a kiedy go wystawił, otrzymał entuzyastyczny list od młodego Włocha, zamieszkałego w Londynie, nazwiskiem Rossetti, który go prosił, aby go na sześciomiesięczną przyjął naukę; Madox Brown, wówczas jeszcze nieznany, posądzając, że ma do czynienia z młodym dzieńcem ironicznym, który sobie z niego żartuje, chwycił gruby kij do ręki i poszedł, aby go obić; ujrzawszy jednak zapamiętałego entuzyastę przed sobą, zrzekł się wszelkiej zapłaty i postanowił go uczyć. — Tak więc w marcu 1848 Rossetti wstąpił do pracowni Madoxa Browna.

W tym samym roku 1848 zebrali się młodzieńcy, Rossetti, Holman Hunt i Millais i, zawarłszy związek między sobą, nazwali go „Bractwem Prerafaelistów“. Madox Brown był ich ojcem, choć nigdy jako członek do stowarzyszenia tego nie należał.

Madox Brown odzegał się teraz od wszelkich poprzedników i stworzył *wielkiej mocy malarstwo na wolnym powietrzu* (plainair).

Inspirator szkoły przejmował się entuzjazmem młodych ludzi. W r. 1851 namalował na wolnym powietrzu *Pretty Baa Lambs* (Bek jagniąt), oraz nieukończone *Take Your Son, Sir* (Panie, przyjmij Swego syna). Piękne *Mycie nóg Piotrowi* (Washing of Peter's Feet) powstało w r. 1852; w tym samym roku zaczął też malować słynne swe *Work* (Dzieło), którem w Anglii nową stworzył sztukę, a które skończył w jedenaście lat później, oraz wielkie, pełne mocy *The Last of England* (Ładunek angielski), obraz, którego postaci malował na wolnym powietrzu — ze siebie, żony i dziecka, nie oglądając się zupełnie na jakiegokolwiek wzory poprzednie, a do którego natchnął go widok Woolnera, odjeżdżającego do Australii — potężna, nie dająca się odpędzić impresya, w nieśmiertelny sposób oddająca

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRAFAELICKI stanowcze postanowienie i ból wychodzący. Malowidło to wykończył w trzy lata później, a w obu tych arcydziełach, doszedłszy do należytego ujęcia rzeczywistości, maluje poematy życia, krępowane jedynie starożytnym narzędziem, którem się posługuje do wyrażania tych poematów. Obracał się przez chwilę w dziedzinie romantyki literackiej, ale potem, w r. 1878, rozpoczął dwanaście słynnych malowideł dla ratusza w Manchester, pracował nad nimi aż do roku śmierci, która nastąpiła w Londynie d. 6 października 1893.

Madox Brown, zacząwszy około r. 1840 malować *grę światła podczas rozmaitych pór dnia, wyrażał to barwami, zastosowanymi do nastrojów tych pór dnia*. Trzeba jednak pamiętać, że, dodając zachęty młodym, nie chciał się nigdy wiązać w jakąś klikę, ponieważ według jego mniemania tego rodzaju związki szkodzą zasadniczej istocie twórczego wyrazu, to znaczy rozwojowi samodzielności, indywidualizmu. Nie umiał przewodzić, nie miał talentu na przewodcę; rozszerzenie skali sztuki, to najwyższy cel, który sobie obrał. Zbawienia szukał w powrocie do dawniejszego realizmu, na tej drodze dążył do komunikacji z życiem tak daleko, jak daleko się dało. Potem wzbogacił się od razu o harmonie barw turnerowskie, starając się postaci swe na wolnym powietrzu i w celu tym posługiwać się wynikającą z takiego postawienia sprawy barwą; czynił to zapomocą techniki żywej, uciekając się do barw zasadniczych.

Madox Brown z bohaterską tworzył dostojnością, nieznaną, pominiętą przez Ruskina i przez modę, z entuzjazmem witającą wszystko to, co było reakcyjnego i złego w Bractwie Prerafaelickim. Anglia wydała w nim jednego z największych swych mistrzów, który upodabniał koloryt do błyszczących drogich kamieni; w płótna swe zaklinał słońce. Wielce utalentowany syn jego, OLIVER, zmarł w dziewiętna-

M A L A R S T W A

stym roku życia, atoli córki, pani HUEFFER i pani W. M. MALARZE
ROSSETTI, odziedziczyły coś z wielkiego talentu ojca. BRYTYJSCY
WPROWA-
DZAJĄ
POSTAĆ
NA WOLNE
POWIETRZE

BRACCTWO PRERAFaelICKIE

HOLMAN HUNT

1827 — 1910

WILLIAM HOLMAN HUNT urodził się w kwietniu 1827 jako syn dozorczy magazynów towarowych w Londynie na Wood Street, Cheapside. W młodości musiał walczyć z uporem ojca, chcącego zrobić zeń urzędnika. Opuściwszy szkołę jako dwunastoletni chłopiec, Holman Hunt wstąpił do biura publicznego licytatora, który na szczęście interesował się sztuką i dodawał mu zachęty. W szesnastym roku życia związał się jako pomocnik z londyńskim agentem fabrykanta perkalów z Manchesteru, nazwiskiem Cobden, który miał się unieśmiertelnić jako szermierz Wolnego Handlu, ażeby, wbrew woli rodzica, dochody swoje wydawać na naukę malarstwa u jakiegoś portrecisty. Straty pieniężne, poniesione przez ojca w pewnym procesie, rozbiły nadzieje zarliwego młodzieńca; ale, malując portrety poza godzinami biurowemi, zdobywał sobie środki i pracował w British Museum. Dwukrotnie nie dopuszczony do szkół akademickich, ostatecznie w r. 1844 wstęp uzyskał. Tutaj siedemnastoletni młody człowiek spotkał się z Millaisem, liczącym wówczas lat piętnaście, oraz z Rossettim. Potem w roku 1848 zawiązało się Bractwo Prerafaelickie i Hunt, wspianłomyślnie poparty finansowo przez Millaisa, stworzył jeden z najlepszych swych obrazów *The Hireling Shepherd* (Najemny pasterz), w roku, w którym Millais namalował *Ofelię*. Rzecz uwagi godna, że Holman Hunt, jakkolwiek nigdy nie pozbył się całkowicie pewnej twardości, w tem malowidle na wolnem powietrzu, w tych usiłowaniach wyrażenia słońca

H I S T O R Y A

REALIZM i swobodnego światła, posługuje się w mistrzowski sposób barwami zasadniczymi, techniką, która później miała wywołać taki zadziwiający ruch we Francji. *Pasterz najemny* I AKADEMIZM PRE- oznacza epokę w rozwoju malarstwa, czego nigdy przecież RAFAELICKI należycie nie uznano. Około tego czasu krytycy napadali tzw. „najmłodszych“; ojciec Hunta nie dał się przekonać i gniewał się na sztukę syna, tak, że młodzieniec zaczął na serio myśleć o wyemigrowaniu do Kolonii.

W *Valentine and Sylvia* powrócił do ilustracji, od której odciągnął go *Pasterz najemny*. Bogaci kupcy z Lancashire byli oddawna hojnymi mecenasami sztuki. Skończyło się rzucanie barw, niby drogich kamieni, na płótna w brudnych zaułkach Fitzroy Square, nastąpiła przyjaźń z Combesami z Oksfordu, którzy stali się również wierzniymi jego opiekunami. Malował teraz obrazy, jak *The Strayed Sheep* (Zbłąkana owca), *Canon Jenkins*, *Klaudio i Izabella*; dzięki malowidłom tym, uwolnił się od zobowiązań wobec Millaisa i od długów, zaciągniętych u gospodyni, które mu strasznie ciążyły. Potem namalował światowej sławy obraz *Light of the World* (Światłość świata), który zakupił Combe i obdarował nim Keble College w Oksfordzie. — *The Awakened Conscience* (Zbudzone sumienie) powstało w r. 1854 i Hunt wybrał się na Wschód celem malowania obrazów religijnych „na miejscu“; w dwa lata później, w lutym 1856 powrócił z *Scapegoat* (Kozłem ofiarnym). Zjawiwszy się w ojczyźnie, przekonał się, że był niemal zapomniany: nie mógł sprzedać obrazu; potem umarł ojciec. Z pomocą Combe'a namalował *The Finding of Christ in the Temple* (Znalezienie Jezusa w świątyni), obraz, za który wysoką uzyskał cenę. I teraz udał się znowu na kilka lat do Ziemi Świętej. W r. 1867 urządził swą wystawę i namalował *Isabella and the Pot of Basil* (I. i doniczka z wasilkowem zieleń). Od r. 1869 do 1874 pra-

M A L A R S T W A

cował nad obrazem *Shadow of the Cross* (W cieniu krzyża). MALARZE
Zajęty był ciągle malowaniem *Tryumfu niewinnych* (The BRYTYJSCY
Triumph of the Innocents). W barwach czarnej i białej wyko- WPROWA-
nał w tej wielkiej epoce ilustracye jednego z najwspanialszych DZAJĄ
dzieł rysunkowych i swoją *Lady of Shalott* (Pani z Sh.). POSTAĆ

Millais i Holman Hunt, tak samo, jak Madox Brown, NA WOLNE
uwolnili malarstwo od tonów niskich i wzbogacili jego or- POWIETRZE
kiestracyę, nie umieli jednak stwarzać z barwy tak całko-
witej impresyi, jak to czynił Turner. Artystyczne dążenia
swoje powiększył Holman Hunt o jedno jeszcze źródło nie-
bezpieczeństwa dla twórczości, wprowadził do sztuki cel
dydaktyczny i, co najniebezpieczniejsze, symbolizm — wy-
rachowanie, które nie wiele sprzyja wyrazowi twórczemu.
Pod tym względem też sztuka jego wymaga „księgi słów“,
ażeby się tłómaczyć.

MILLAIS

1829 — 1896

Urodzony w Southampton 8 czerwca 1829, z rodziców
pochodzących z Jersey, z jednej z wysp kanałowych JOHN
EVERETT MILLAIS, przebył pierwsze lat sześć swego dzie-
ciństwa na tej wyspie, poczem w r. 1835 przeniósł się
z rodzicami do Dinan w Bretonii. Miał lat osiem, gdy ro-
dzice, zamieszkawszy na Gover Street w Londynie, oddali
go do szkoły Sztuki, prowadzonej przez Marcina Shee,
gdzie jako dziewięcioletni chłopiec uzyskał srebrny medal
Towarzystwa Sztuk Pięknych, wprawiając w zdumienie au-
dytoryum i rozdającego nagrody Księcia Sussex, kiedy na
zawołanie: „p. Millais“ w dziecięcym wyszedł fartuszk.
W jedenastym roku życia wstąpił do szkół akademickich.
Jako siedemnastoletni namalował (1846) obraz *Pizarro seizing
the Inca of Peru*, w tym samym roku też na konkurs West-
minster Hallu wykonał *The Widow's Mite* (Grosz wdowi).

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFaelICKI Młodzieniec spostrzegł teraz, że na fałszywej jest drodze. W następnym roku 1848 wziął udział w założeniu Bractwa Prerafaelickiego, które za cel postawiło sobie przyrodę, wybierając jako środek do urzeczywistnienia tego celu intensywną, niewyszukaną technikę wczesnych malarzy włoskich.

W roku 1850 Bractwo Prerafaelickie zaczęło wydawać krótkotrwałe czasopismo *Germ*, zapomocą którego szerzyło swe poglądy na sztukę. Millaisa *Ferdynanda i Izabelę* przyjęto jako tako, natomiast *Warsztat cieśli* (Carpenter's Shop), 1849, z zawziętymi spotkał się napaściami. Wtem w roku 1851 pojawiła się wysmienita *Bridesmaid* (Oblubienica), albo *All Hallow's E'en* (Wieczór Wszystkich Świętych). *Mariana in the Moated Grange* (M. w zagrodzie folwarcznej) i *Woodman's Daughter* (Córka leśnika) były, mimo swych celów literackich, zapowiedzią przyszłej siły artysty. Literatem pozostał on i w ciągu swego wielkiego okresu, atoli *Hugenota* i świetna *Ofelia* z r. 1852, a więc z czasu, kiedy miał lat dwadzieścia i trzy, żywotny posiadają charakter. *Ofelia*, której modelem była Miss Siddall, późniejsza żona Rossettiego, jest pysznem arcydziełem pod względem kolorytu, lśniącego jak drogie kamienie; jest w obrazie tym napięcie realistyczne o wysokiej poetyckiej mocy — realizm, który musiał poprzedzić narodziny impresjonizmu. Millais w *Ofelii*, Madox Brown w *Last of England* (Ładunek angielski) i Holman Hunt w *Najemnym pasterzu* (Hireling Shepherd) stworzyli pełną siły sztukę realistyczną, nie mającą sobie równej w Europie — stworzyli realizm współczesny.

Realizm panuje w całej pełni w *Ofelii*. Millais malował p. Siddall, leżącą w kąpieli; na ostatniem posiedzeniu Millais zapomniiał napełnić lampy, ogrzewające wodę, panna Siddall nabawiła się febry, która przerodziła się w ataki reumatyczne; szukając na ataki te ulgi, zażyła nadmierną dawkę

M A L A R S T W A

lekarstwa, wskutek czego umarła. W r. 1853 Millais stworzył *Order of Release* (Nakaz uwalniający) i *Proscribed Royalist* (Proskrybowany zwolennik królewski), obraz, oznaczający się większą szerokością w traktowaniu przedmiotu. Z niezwykłą odwagą Akademia wybrała utalentowanego młodego Millaisa na członka, atoli wybór ten unieważniono z powodu wieku artysty. W r. 1853 wybrano go ponownie. W r. 1855 pani Ruskin rozwiodła się z mężem i wyszła za Millaisa. *Autumn Leaves* (Liście jesienne) i *Blind Girl* (Ślepa dziewczyna) pochodzą z r. 1856. Millais był teraz sławnym człowiekiem. *Vale of Rest* (Dolina spoczynku), *Black Brunswicker*, *First Sermon* (Pierwsza rozmowa) i *St. Agnes Eve* (Wieczór św. Agnieszki) przyjęto z wielkim entuzjazmem; w r. 1863, w trzydziestym czwartym roku życia, Millais został rzeczywistym członkiem Akademii, był ogromnie popularny, miał powodzenie, któremu zawdzięczał fortunę. *Sir Isumbras at the Ford*, *Portret Ruskina* (1854), *Dolina spoczynku* z r. 1858 tworzą koniec dążeń prerafaelickich. W r. 1867 malował szczegóły realistyczne; wtem w r. 1868 wyłonił się nagle z niego impresjonista w subtelnym obrazie *Souvenir of Velazquez*. W r. 1870 powstał głośny *Błędny rycerz*.

W r. 1871 próbował sił w pejzażu, malując *Chill October* (Chłód październikowy) i tutaj wystąpiły niedomagania. Ale niebawem uczynił nagle krok naprzód jako portrecista, malując jedno z swych arcydzieł na tem polu, *Portret Bischoffsheima* (1873). W r. 1874 wykonał krzepki obraz *The North-West Passage*, w r. 1876 *Yeoman of the Guard* (Gwardzista królewski) i *Princes in the Tower* (Książęta w Towerze) 1878. Zdobył majątek i rozległą popularność; ale otwarty, szlachetny, serdeczny ten człowiek zaczął znakomite zdolności swoje tracić powoli na rzecz pewnej zdawkowości. Odznaczony w r. 1878 godnością oficera

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFAELICKI Legii, w r. 1885 tytułem barona, honorowany przez wszystkie niemal narody europejskie, Millais w r. 1896, po śmierci Leightona, został prezydentem Akademii Królewskiej; przyjmując ten urząd, był już człowiekiem, skazanym na śmierć, wiedział, że ma raka, zmarł też 13 sierpnia 1896.

Z śmiertelnymi resztkami Millaisa, pogrzebanego w katedrze św. Pawła okok zmarłego przyjaciela, Leightona, złożono na wieczny spoczynek zwłoki szlachetnej, mocnej osobistości. Odrzucił on nagle akademizm prymitywny i od lubiącego się w szczegółach realizmu poszedł do wizji szerszej i bardziej impresjonistycznej, a jakkolwiek w tej epoce nie doszedł do tych wyżyn, na jakich stanął w swoich utworach w stylu wcześniejszym, to przecież stworzył takie rzeczy, jak *Souvenir of Velazquez*, *The Convalescent* (Rekonwalescent) i *The North-West Passage*, obraz, w którym mamy portret Trelawnaya, przyjaciela Byrona i Shelleya.

ROSSETTI

1828 — 1882

Włoskiemu poecie i wychodźcy nazwiskiem Gabriele Rossetti i żonie jego, Franciszce Polidori, urodził się w Londynie d. 12 maja 1828 syn GABRIEL CHARLES DANTE ROSSETTI, dziecko, które wczesnie dojrzało, człowiek, który dzięki swemu geniuszowi i potędze swej indywidualności był głównym narzędziem w zwracaniu sztuki brytyjskiej ku przeszłości. Opuściwszy King's College, gdzie ojciec jego uczył języka włoskiego, wstąpił 1841-2 do pracowni Caryego w Bloomsbury, a w r. 1846 do szkół akademickich. Tutaj jednak interesowała go więcej twórczość Gavarniego, aniżeli nauka; tutaj też zetknął się z dwoma uczniami, Millaisem i Holmanem Hunttem. Rossetti korzystał teraz z nauki Madoxa Browna i razem z tamtymi związał się w r. 1848 w Bractwo Prerafaelickie o dążnościach prymitywnego aka-

M A L A R S T W A

demizmu, bractwo o tajnych godłach i innych przynależno- MALARZE
ściach stowarzyszenia tajemnego, którego umowa, przynaj- BRYTYJSCY
mniej w pewnej części, była wynikiem włoskiej krwi i wło- WPROWA-
skiej wyobraźni Rossettiego. Do grupy tej przystąpiły jesz- DZAJĄ
cze cztery mniej ważne osobistości. Celem był realizm. Za POSTAĆ
wzór służył im do pewnego stopnia niemiecki Prerafaelizm NA WOLNE
„Nazareńczyków“ . POWIETRZE

Rossetti zajmował pracownię do spółki z Holmanem Huntem. Pod przewodem Holmana Hunta młody Rossetti wykonał pierwsze swe malowidło *The Girlhood of Mary Virgin* (Dziewczęce lata Maryi Dziewicy) w r. 1849, zaś między r. 1849 a 1850 powstało subtelne *Ecce Ancilla Domini* (Oto ja służebnica Pańska — Zwiastowanie). Krytycy razem z Dickensem w zawzięty sposób napadli na to dzieło. Rossetti i Holman Hunt odwiedzili Paryż i Belgię; potem zaczęto wydawać czasopismo *The Germ*. Rossetti, wróciwszy do Anglii, przekonał się, że pomiatano nim w szalony sposób. Strasznie był biedny. Rossetti sprzedał jeden tylko obraz i to nabył go bogaty mecenas, w którego domu siostra Rossettiego była guwernantką. Myślał teraz na seryo zostać urzędnikiem telegraficznym, ale przyszedł do przekonania, że wyuczenie się tego zawodu byłoby dla niego zbyt trudne. Rossetti nazwał nie dające się sprzedać *Zwiastowanie* swoim „świętym, białym cierniem w oku“, odwrócił się od malarstwa religijnego i rozpoczął seryę malowideł z Keatsa, Dantego i innych poetów. W listopadzie 1852 wynajął pracownię na Chatham Place, Blackfriars. Pomoc miała się zjawić niebawem.

Rossetti był głównie ilustratorem ballad i legend. Jedyny jego obraz realistyczny z r. 1853, mający związek z życiem, to dobrze znany w Anglii *Found*.

W r. 1853 Bractwo się rozpadło. Holman Hunt udał się do Palestyny, Millais został członkiem Akademii, Wolner

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI pojechał do Australii; Rossetti miał tylko Madoxa Browna. Na widowni jego życia zjawił się teraz Ruskin; został w roku 1854 zarówno jego mecenasem jak i przyjacielem; kółko jego powiększyli teraz Swinburne i rodzina Morrisa.

W r. 1860 Rossetti ożenił się z modniarką, panną Siddall, swoją modelką, której pociągające oblicze służyło mu nieraz za wzór do postaci kobiecych; 10 lutego 1862 wzięła za dużą dawkę laudanumu i zmarła; przedtem jednak siedziała mu do obrazów przez lat pięć, zanim się pobrali. Zaczął pisywać poezye, obfitujące w pierwiastki malarskie, tak, jak jego malowidła bogate były w pierwiastki literacko-poetyckie — *Blessed Damozel* (Święta Dziewica), *Sister Helen* (Siostra Helena) i artykuły w *The Germ* (1850). W ciężkiej trosce pierwszy tom rękopiśmiennych utworów swoich złożył do trumny zmarłej żony i pogrzebał z nią razem. W r. 1854 Rossetti zainteresował publiczność ilustracjami do Maloryego *Morte d' Arthur*.

Płomienny kolorysta, Rossetti stworzył swą własną muzykę barw, jakkolwiek opartą na dawnej sztuce włoskiej, mało związaną z stuleciem, tchnącą łagodną, melancholijną wonią czasów minionych; obca sztuka w obcej ziemi, przepelniona wygnańczą tęsknotą do krainy złud, o której artysta po wszystkie marzył lata. Nie rozumiejąc granic sztuki, malował literaturę, a pisał barwami; wykonywał obrazy olejne jak akwarele, a akwarele jak obrazy olejne.

Na Boże Narodzenie 1855 młodzieniec oksfordzki nazwiskiem Burne-Jones przybył do Londynu i poznał się z Rossettim, którego zaczął uwielbiać do spółki z innym współkolegą z Oksfordu, Williamem Morrisem. Bractwo Prerafaelickie wydało teraz owoc, stwarzając w Exeter College, w Oksfordzie, związek daleko potężniejszy, który swą „wyprawą krzyżową i świętą wojną przeciw stuleciu“ miał rozległe wywrzeć wpływy, o jakich nie śniło Bractwo Pre-

ROSSETTI
1828 — 1882

„ECCE ANCILLA DOMINI“

(LONDYN, TATE GALLERY)

ROSSETTI
1828 — 1882

"ECCE ANCIILLA DOMINI"
(LONDYN, TATE GALLERY)



M A L A R S T W A

rafaelickie. Ruskin zainteresował już Rossettiego swoim MALARZE przedsiębiorstwem z East End (dzielnica Londynu), mającem BRYTYJSCY na celu wnoszenie sztuki do przemysłu. Legenda o królu WPROWA-Arturze była symbolem sprawy. Rossetti rzucił się w nowy DZAJĄ ten ruch z zapalem. W r. 1857 Morris zabrał go z sobą POSTAĆ do Oksfordu i tutaj Rossetti wykonał owe dekoracje w sali NA WOLNE radnej Union Hallu, które tak prędko niszczały. W Oks-POWIETRZEfordzie też spotkał się z panną Burden, która później wyszła za Morrisa, a która Rossettiemu siedziała do rozmaitych jego bohaterek. Z r. 1858 pochodzi jego subtelna *Magdalena u drzwi Szymona Faryzeusza* (Magdalene at the Door of Simon the Pharisee); z r. 1859 *Bocca Baciata* (Pocałunek); na obrazie tym po raz pierwszy pojawia się oblicze panny Fanny Cornforth, którą potem malował tylokrotnie, rozślawiwszy ją jako *Lilith*. Z r. 1860 pochodzi *Dr. Johnson at the Mitre* (Dr. I. w Mitre); z roku 1861 pocałunek kochanków, znany jako *Romans róży*, i dwa piękne rysunki do książki siostry, *Goblin Market*; kartę tytułową książki tej zdobi pierwsza próba drzeworytowa Morrisa. Trzeba pamiętać, że firma Morris i Sp. dawała teraz Rossettiemu dużo zamówień; Ruskin przestał mu już dawno patronować czynnie.

Tragiczna śmierć żony d. 11 lutego 1862 zmusiła Rossettiego do szukania innego mieszkania. Ostatecznie znalazł je na Cheyne Walk 16, w tak zwanym Queens House (domu królowej), gdzie się usadowił razem z Swinburnem i Jerzym Meredithem. George Meredith dom ten opuścił niebawem, natomiast Swinburne pisał tutaj „Atalantę w Kalydonie“ i inne poezye. Rossetti był teraz poszukiwany przez zbieraczy, dzięki czemu uwolnił się od przedsiębiorstwa Morrisa i mógł w ten sposób własną rozwijać linię. Napełnił mieszkanie zbieraniną rozmaitych stylów urzędzeń

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI domowych i razem z Whistlerem „odkrył“ sztukę japońską i chińską.

Tutaj, nie mogąc się uspokoić po stracie żony, namalował w r. 1863 jako wspomnienie po zmarłej obraz *Beata Beatrix*. Potem nastąpił szereg postaci jednostkowych, wśród których pierwsza żona Adama, czesząca swe włosy, *Pani Lilith*, malowana w r. 1864, najprzedniejszym jest dziełem. Z roku 1866 pochodzi słynny obraz *The Beloved*. Nastąpiły potem *Joli Coeur* i przepysznie rysowana *Mona Rosa*, a potem *Loving Cup* w r. 1867. Z r. 1868, w którym to czasie załamało się jego zdrowie i groziła mu utrata wzroku, pochodzi portret żony Morrisa, *Mrs. William Morris*. W roku 1869 trapiła go bezsenność. W październiku wydobył poezję z grobu żony i ogłosił je drukiem w r. 1870. Buchanan napaść na jego poezję w artykule „The Fleshly School of Poetry“ (Poezja ciała) wzbudziła w schorzałym człowieku podejrzenie, że sprzysięgnięto się przeciw niemu.

Zwyczaj uśmierzania bezsenności chloralem stał się nałogiem. Buchananu aluzya do niedających się przytoczyć nałogów przyprawiła go o melancholię. Próbował samobójstwa. Zdawało mu się, że zewsząd osaczają go wrogowie, że szpieg z poza każdej wyziera ściany.

W r. 1872 przybył do starej siedziby szlacheckiej z czasów królowej Elżbiety, do Kelmscott w hrabstwie Gloucesterskiem, do przyjaciela Morrisa i zabrał się znowu do pracy; w r. 1874 był z powrotem w Londynie. Pani Morris figuruje często od r. 1870 jako bohaterka jego obrazów, jako *Mariana* itp. *Pandora* powstała w r. 1871, tak samo słynny *Sen Dantego*, jego największych rozmiarów dzieło. Pani Morris pozowała także do *Prozerpiny*.

Za powrotem Rossettiego do Londynu w r. 1874 rozwiązała się firma Morris, Marshall, Faulkner et Comp., pozostał tylko sam Morris, który doprowadził do zerwania

M A L A R S T W A

z Madoxem Brownem; i Rossetti usunął się od Morrisa. MALARZE Rossetti wędrował teraz z miejsca na miejsce. W r. 1877, BRYTYJSCY zachorowawszy ciężko, udał się do Herne Bay, przyszedł WPROWA- do siebie i wrócił do Londynu, zamknął się jednak w swoim DZAJĄ domu na Cheyne Walk, gdzie odwiedzała go niewielka POSTAĆ tylko liczba przyjaciół, między nimi Theodore Watts, Whi- NA WOLNE stler, Legros, Shields i Sandys. W r. 1876 powstały Bles- POWIETRZE *sed Damozel*, w r. 1877 *Astarte Syriaca* i *Sea-Spell* (Czar morza).

We wrześniu 1881 udał się dla zmiany powietrza do Cumberlandu, co tchu jednak powrócił; zniszczonego lekarstwami przewieziono w lutym 1882 do Birchington-on-Sea, i tutaj umarł 10 kwietnia.

Rossetti miał geniusz; zdolność wyrażania emocji doprowadziła sztukę jego do mistrzostwa, była to jednak emocya, zbudzona raczej przez literaturę, aniżeli życie. Na życie patrzył zawsze przez okulary innych. Z olbrzymią orkiestrą sztuki nowożytnej nie ma nic wspólnego, nie był zupełnie zdolny do posługiwania się tą orkiestrą. Był mimistrzem na instrumentach staroświeckich, które wyciągał z muzeów i, nastroiwszy je, wydobywał z nich widmowe dźwięki zmarłej, przykuwającej go przeszłości. Syn Włocha, dostał się w młodości do szkoły Sassa, gdzie ton nadawał tłumacz Dantego, Cary; szkołę tę opuścił, aby kulturę angielską przyswajać sobie z Dantem w rękę i wrodzoną wizję swą zniszczył niemal całkowicie okularami renesansu włoskiego. Był to jedyny szczery Prerafaelita z powołania, nie był też nigdy niczem innym, tylko akademickim prymitywem. Znaczącem jest, że pod Madoxem Brownem lubił kopiować obrazy, natomiast wstręt miał do malowania martwej natury. I jest to dziwnym paradoksem jego geniuszu, że umiał napępniać i napępniał sztukę swą widmami dni minionych, że potęga wyobraźni jego tak była wielka, iż

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFAELICKI umiał podać nam zapach czasów umarłych; a jeszcze dziwniejszem jest to, że przy wszystkich swych wahaniach się pod względem techniki malarskiej szedł rozmyślnie i instynktownie w kierunku usiłowań współczesnych co do używania barw zasadniczych i do zmuszania barw tych, aby dla oka były tem, czem dla ucha jest zgodność dźwięków muzycznych.

Z pośród pośledniejszych członków Bractwa Prerafaelickiego, rekrutowanych przez Rossettiego, F. G. STEPHENS obojętne tworzył obrazy dla krytyki obojętnej; rzeźbiarz WOOLNER był poetą firmy; brat Rossettiego miał być biografem i jeneralnym sekretarzem Bractwa, leniwy Collinson, nacierpiawszy się dużo dzięki temu, że go wyciągano z łóżka, aby zobaczyć księżyc, „sprzeniewierzył się“ i wyniósł się do Stonyhurst; wybrany w jego miejsce DEVERELL umarł młodo. Znacznym członkiem Bractwa była wysoce utalentowana siostra Rossettiego, CHRISTINA ROSSETTI.

Do realistów, lubujących się w szczegółach, całkowicie niezarażonych akademizmem prymitywnym, należał FRITH.

F R I T H
1819 — 1909

WILLIAM POWELL FRITH urodził się jako syn lokaja w domu Laurence'a of Studley Royal, we wsi Aldfield, w zachodniem hrabstwie Yorku 9 stycznia 1819; później, w r. 1826, ojciec jego został właścicielem gospody „Pod smokiem“ w Harrogate. Jako siedmioletni uczeń w Knaresborough mały Frith dał pierwsze dowody zdolności artystycznych, a ojciec postarał się o to, aby cała jego nauka była przygotowaniem do poświęcenia się rysunkom. Później, w szkole dowerskiej, młody chłopiec kopiował sztychy. Ojciec, pragnąc pokierować go na artystę, przybył z nim

ROSSETTI
1828 — 1882

„BEATA BEATRIX“

(LONDYN, TATE GALLERY)

ROSSETTI
1828 — 1882

"BEATA BEATRIX"

(LONDON, TATE GALLERY)



V. 26.

M A L A R S T W A

w r. 1835 do Londynu i tutaj, po dwóch latach w Zakła- MALARZE
dzie Sassa, młody Frith wstąpił do szkół akademickich. BRYTYJSCY
Zaczął wcześniej malować portrety, ćwiczył rękę na tema- WPROWA-
tach literackich, zyskał uznanie Dickensa swoją *Dolly Var-* DZAJĄ
den (Dosia V. 1842), wystawiwszy przedtem jeszcze, w roku POSTAĆ
1840, w Akademii, pierwsze swe malowidło *Malvolio*. Pier- NA WOLNE
wsze powodzenie zgotował mu w r. 1843 *Wikary z Wa-* POWIETRZE
kefield. W r. 1845 wybrano go do Akademii; rzeczywi-
stym jej członkiem został 1852. W dwa lata później nama-
lował *Ramsgate Sands*; obraz ten zakupiła królowa. W roku
1858 wywołał wielkie wrażenie *Dniem wyścigów* (Derby
Day), a w cztery lata później namalował *Railway Station*
(Stacya kolei żel.). W *Road to Ruin* (Droga do ruiny) z roku
1878 mniej ujawnił siły; jak świadczy środkowa dama
w *Derby Day*, był on nie tylko kolorystą, ale i znakomi-
tym malarzem życia.

Zaznaczono już poprzednio, że Prerafaelici byli nasam-
przód realistami, a dopiero po zrzeszeniu się, patrząc na
szytychy fresków z Campo Santo w Pizie, stali się w dąż-
nościach swoich Prerafaelitami. A przecież wówczas do-
piero, gdy artyści, przejąwszy się zadaniami sztuki w duchu
Hogartha, doszli do zrozumienia życia i przedstawiania
iluzji tego życia w pełnym świetle słonecznym, wzmogła
się w wysokim stopniu skala malarstwa. Błąd Prerafaelitów
polegał na rozcząstkowywaniu impresyonizmu, dokonywa-
nem w ten sposób, że impresję rozkładano na niezgodne
z sobą szczegóły. Dlaczego Holman Hunt i Millais mieli
„chodzić do natury“ z czasów przedrafaelowskich, bacząc,
że artyści z czasów tych nie są tak ściśle związani z przy-
rodą, jak twórcy po Rafaelu — Hals, Velazquez i Rem-
brandt, Constable i Turner, sam Bóg to raczy wiedzieć,
tem bardziej, że na niedomagania pod tym względem wska-
zuje brak istotnej skali malarskiej.

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRERAFAELICKI Młodzieńcy ci potępiali Rembrandta, uwielbiając Ary Scheffera, robili bożyszcze z Delaroche'a, w rzeczywistości jednak odnawiali i obalali porządki świata na kilka zale-dwie lat, rekonstruowali wszechświat i układali listę swych nieśmiertelnych, poczynając od Jezusa Chrystusa, a kończąc na — Tennysonie!

Śród wyznawców realizmu szczegółowego (kładącego nacisk na szczegóły) było i jest kilku dobrych artystów.

ARTHUR HUGHES (ur. 1830), który był jeszcze młodym chłopcem, gdy zawiązało się Bractwo Prerafaelickie; uprawiał sztukę pokrewną Millaisowi. Słynne jest jego *April Love* (Miłość kwietniowa).

SIR NOEL PATON (1821—1908), przyjaciel Millaisa malował tematy religijne i baśniowe. Urodzony w Dunfermline, do szkół akademickich wstąpił 1842 roku. Uszlachcono go w r. 1866.

CHARLES ALLSTON COLLINS, syn Williama Collinsa, brat Wilkiego Collinsa, malował w duchu Millaisa *Convent Thought* (Myśli klasztorne) i t. p., ale umarł młodo.

W. S. BURTON, znany najlepiej jako autor *Zranionego rycerza* (Wounded Cavalier), oraz *Oblicza Chrystusa* za kratami więziennymi w *The World's Gratitude* (Wdzięczność świata), niedoceniony, ubogi, rozpoczął karierę od złotego medalu w Akademii, aby potem żyć w nieustannej trosce.

WILLIAM LINDSAY WINDUS z Liverpoolu rozpoczął świetnie, ale umilkł, złamany niepowodzeniami życia. MATHEW JAMES LAWLESS, ur. w Dublinie 1837, uczył się tajemnic sztuki w Londynie, a jakkolwiek dotknięty głuchotą, chory i skazany na śmierć przedwczesną, zdobył sobie imię jako ilustrator. Umarł na suchoty 1864. Holman Hunt silny wywarł wpływ na W. J. WEBBEGO i na zmarłego młodo ROBERTA MARTINEAU.

Od prerafaelityzmu zaczęli, ale później odwrócili się od

M A L A R S T W A

niego HENRY WALLIS, najbardziej znany jako autor obrazu *MALARZE Chatterton*; JOHN BRETT (1830—1902), który, zwróciwszy BRYTYJSCY na siebie uwagę *Kamieniarzem* (Stonebreaker), oddał się WPROWA- następnie malowaniu morza; HENRY MOORE (1831—1895) DZAJĄ malował również morze; INCHBOLD; SEDDON; WILLIAM DA- POSTAĆ VIS; WALTER PATON; G. D. LESLIE; VAL PRINSEP; STOREY; NA WOLNE J. D. WATSON, znany najlepiej jako autor mistrzowskiego POWIETRZE rysunku *Ash Wednesday* (Środa popielcowa); H. W. B. DAVIS, PHILIP CALDERON; dalej Szkoci: SIR WILLIAM FETTES DOUGLAS; HUGH CAMERON; JAMES ARCHER; JOSEPH HENDERSON; WILLIAM M'TAGGART, wielki malarz szkocki, rozpoczął twórczość swoją również w duchu prerafaelickim i to słynnem płótnem *The Thorn in the Foot* (Cierń w nodze). Z tej samej szkoły wyszedł także J. D. LINTON.

REALIZM SZCZEGÓŁOWY WSPÓŁCZESNY

Do realistów, poświęcających uwagę szczegółom, pokrewnych Millaisowi, należą BYAM SHAW, ELEANOR (Eleanora) FORTESCUE-BRICKDALE i KATHERINE CAMERON; jednym z najwytworniejszych uczniów tego kierunku jest YOUNG HUNTER; nie można też z lekkim pominąć sercem sztuki pracującego powoli CADOGANA COWPERA, którego koloryt wygląda jak z drogich złożony kamieni. Cała ta grupa odznacza się świetnością kolorytu, mistrzowskim traktowaniem światła dziennego i zmysłem poetyckim. FRANK CRAIG jest jednym z najbardziej uzdolnionych malarzy tej grupy; styl jego jest poniekąd kombinacją pierwiastków sztuki Sargentowskiej i realizmu Abbey'a.

CAYLEY ROBINSON

1862 —

Człowiekiem przedziwnych zdolności jest CAYLEY ROBINSON; posługuje się wprawdzie stylem antycznym, jednakże

M A L A R S T W O

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI pod względem twórczego wyrazu jest malarzem współczesnym, którego sztuka ściśle wiąże się z życiem. Przemawia językiem czarującej poezji, będącej częścią nowożytnego realizmu szczegółowego; twórca oryginalny i mocny, wysokie zajmuje stanowisko w sztuce współczesnej. Posługuje się techniką, będącą kombinacją brył i szczegółów; pod pewnym względem jest też artystą całkowicie odrębnym. Sztuka jego posiada potężne napięcie emocjonalne, które trudno opisać; duch jej tak wybitnie jest nowożytny, że dlatego może występuje zbytecznie naprzód archaiczna forma, w której się wyraża. Atoli ta krępująca forma zdaje się nam potęgować liryczne, a po części tragiczne napięcie jego sztuki.

ROZDZIAŁ XIV

W KTÓRYM KROCZYMY Z DWOMA OLBRZYMAMI
ANGIELSKIMI Z CZASÓW KRÓLOWEJ WIKTORYI

POŁĄCZENIE AKADEMIZMU KLASYCZ- NEGO Z PRERAFaelIZMEM

W A T T S
1817 — 1904

Urodzony w Londynie 23 lutego 1817 jako syn wła- KROCZYMY
ściciela fortepianów, Jerzego Wattsa z Herefordu, GEORGE Z DWOMA
FREDERICK WATTS, zaczął w wczesnej młodości malować OLBRZY-
małe obrazki z Waltera Scotta, sceny wiejskie, jeźdźców MAMI AN-
i purytanów, sceny wojenne według Salvatora Rosy; w roku GIELSKIMI
1835 poszedł na miesiąc do szkół akademickich, przyglądał Z CZASÓW
się rzeźbiarskiej pracy Behnesa, nie mógł się opędzić cza- KRÓLOWEJ
rowi marmurów Elginowskich (zabytki greckie, przeniesione WIKTORYI
z Aten przez Lorda Elgina), atoli przeznaczeniem jego było
stworzyć potężną sztukę osobistą, stojącą samotnie wśród
krzyżujących się najrozmaitszych haseł i okrzyków wojen-
nych, jakimi w epoce jego rozbrzmiewały pracownie. Wśród
okrzyków i haseł tych Watts kroczył sam, z oczami, zwró-
conemi w stronę Tycyana, z sercem, przejmującym się ma-
jestatem życia. Wcześniej zaczął malować portrety: poe-
tyczny *Portret własny*, który wykonał, mając lat siedemnaście,
w r. 1834, pokazuje nam pięknego młodzieńca, w r. 1837,
w dwudziestym życia, posłał do Akademii dwa portrety
i obraz *Wounded Heron* (Zraniona czapla). Potem nastą-
piły obrazy: *Jeźdźcy i Okrągłogłowcy* (Cavaliers and Round-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI heads); w roku 1841 *Isabela finding the Corpse of her Wounded Lover* (I. znajduje zwłoki zamordowanego kochanka), a w r. 1842 *Scene from Cymbeline* (Scena z C. Szekspira). Około tego czasu namalował też pierwszy portret rodziny Ionidesa, która miała patronować mu przez całe życie — *Mrs. Constantine Ionides*. *Aurora* świadczy o zobowiązaniach wobec Ettyego, który znaczny wywarł wpływ na jego sztukę. Przystąpiono do ozdabiania nowego parlamentu i Watts, biorący w tem udział, nieznanym dotąd człowiekiem, od razu zyskał rozgłos. Jego *Caractacus* z r. 1843 otrzymał nagrodę na konkursie Westminster Hallu; umożliwiło mu to odbycie upragnionej podróży do Włoch, gdzie mieszkał przez lat cztery, zaprzyjaźniwszy się z ministrem brytyjskim, Lordem Hollandem; oddawał się tutaj malarstwu portretowemu. *Alfredem*, namalowanym dla Westminster Hallu w r. 1847, ponowną zdobył nagrodę; obraz ten, zakupiony przez państwo, wisi w Izbie Lordów. Propozycję Wattsa, chcącego przyozdobić obszerną halę stacyi Euston, odrzucono; natomiast sędziowie Lincoln's Innu przyjęli jego *Justice* (Sprawiedliwość). W roku 1849 wystawił pierwszą swą alegoryę *Life's Illusions* (Ułudy życia).

Wattsa *The People that sit in Darkness* (Lud, siedzący w ciemnościach) powstał w r. 1850, tak samo *The Good Samaritan* (Dobry Samarytanin). W r. 1856 przybył do Paryża, zamieszkał u Lorda Hollanda i malował rozmaite sławy francuskie wraz z *Thiersem*; rozpoczął także pyszny szereg portretów znakomitości wieku, które potem darował państwu. W r. 1857 udał się do Małej Azji. Z lat tych pochodzą piękne malowidła *Bianca, Sir Galahad* (1862) i *Aryadna na wyspie Naxos* (1863). W r. 1864 natrętni przyjaciele namówili Wattsa do ożenienia się z Miss Ellen Terry; był to związek jesieni z wiosną, związek, który nie-

M A L A R S T W A

bawem zerwano. W r. 1867 wybrano go do Akademii, KROCZYMY a wkrótce potem został rzeczywistym jej członkiem. Usu- Z DWOMA nawszy się od ludzi, zamknął się w pracowni na Mel- OLBRZY- bury Road i zajął się cyklem z życia ludzkiego, który unie- MAMI AN- śmiertelniał jego imię, a który on podarował narodowi; poza- GIELSKIMI tem namalował *Łzawa i Jakóba* (1868), *Śmierć Kaina* Z CZASÓW (1886), *Paola i Franczeskę*, *Endymiona*, *Fata Morgana* KRÓLOWEJ (1870); tworzył pejzaże pełne poezji, wybitne rzeźby, jak WIKTORYI *Clytie* (1868) i wielki brązowy posąg *Hugona Lupusa*, na koniu (1884); kolosalnych rozmiarów posąg *Physical Energy* (1904), postawiony na wzgórzach Matoppo celem uczczenia pamięci Cecila Rhodesa, odlano po raz wtóry dla ogrodów Kensingtonskich. W sześćdziesiątym dziewiątym roku życia ożenił się Watts z panną Mary Fraser-Tytler i zamieszkał na wsi w Limnerslease, w Surrey. Ozdobiony orderem zasługi 1902, Watts odrzucił ofiarowany mu tytuł barona; pracował do końca życia; zmarł 1 lipca 1904.

Watts był poetą wielkiej mocy. Oparłszy sztukę swą na twórczości Greków i Wenecyan, wyrażał istotę życia, tak, jak ją odczuwał, w szeroki, majestatyczny sposób. Jego *Nadzieja*, *Miłość i życie*, *Kuszenie Ewy* i *Skrucha Ewy*, *Miłość i śmierć*, *Miłość tryumfująca*, *Czas*, *Śmierć i sąd ostateczny*, uroczę *For he had Great Possessions* (Albowiem on wielkie posiada dobra), jego pyszna, naga *Psyche* i tym podobne arcydzieła świadczą o wyrazie twórczym, przedstawianym środkami barwnymi o zadziwiającej mocy. Stara się on z umysłu być zwierciadłem wieku; problem ten sam sobie utrudnia, przemawiając językiem dni minionych. Stulecie starało się patrzeć na życie poważnie; było to stulecie ludzi o dążeniach szlachejnych, stulecie, które wiedziało, że, jeśli dawne wiary zniknęły z powierzchni, to trzeba je zastąpić pierwiastkami bardziej duchowymi, aniżeli oschły materyalizm. Czuł beznadziejną pustkę, paradu-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI

jąca pod pokrywą wielkich słów i czczych haseł. Życie było dla niego sprawą wielką i dostojną; a że wiek jego był wiekiem dydaktyki, więc i on bezlitosne prawil kazania. Będąc w istocie rzeczy impresyonistą, posługującym się bryłą, wielkie zdolności swoje krępował uciekaniem się do dawnych symbolów, w które przyoblekał swoje własne symbole. Jego silna zresztą sztuka kocha się w mocy i sile przyrody. Nie owionął go średniowieczny duch prerafaelizmu; nie ma on nic wspólnego z klasyczną szkołą Leightona i Alma Tademy. Nie umiejąc kopiować, techniki uczył się, jedynie przyglądając się arcydziełom wielkich zmarłych. Nie umiał nigdy ilustrować myśli cudzych. Na sztukę patrzył jako na zadanie narodowe i pracował zawsze, mając publiczny cel na oku. Hojnie obdarowywał naród swimi arcydziełami. Dwukrotnie odrzucił ofiarowany mu tytuł barona. Watts, jak powiedziałem, posługuje się niebezpiecznym dla sztuki symbolizmem; posługuje się nim przecież w jedynie możliwy dla artysty sposób — jako atrybutem emocjonalnym, który zwykły człowiek zrozumie na pierwszy rzut oka. W malarstwie portretowym Watts jest olbrzymem, poetą, mistykiem, albowiem umie wnikać w duszę człowieka.

Stoik z natury, Watts uważał sztukę za narzędzie do wypowiedania prawd moralnych; był przecież artystą z instynktu, a malowidła jego są, według jego własnych słów, „śpiewem kościelnym“ („anthems“). Widząc, jak przemijają nagrody doczesne, oczy zwrócone miał ku walorom wiecznym i walorów tych szukał w wzruszeniach szlachetniejszych. Na kurtynie w *Sic Transit*, obrazie, na którym śmierć zabiera człowiekowi koronę, sławę, siłę, potęgę i bogactwa, napisał Watts te słowa: „Com dał, tom miał; com ocalił, tom stracił; co daję, to mam.“ Dla Wattsa śmierć nie miała trwóg, była ona cichą, majestatyczną rozdawczynią spokoju.

W A T T S
1817 — 1904

„NADZIEJA“

(LONDYN, TATE GALLERY)

W A T S
1817 - 1904

"VANDERBILT"

(LONDON, TATE GALLERY)



M A L A R S T W A

Przez całe życie gorący przeciwnik pustych ideałów KROCZYMY
wszelkich akademii, nie rozumiał, że istotną podstawą Z DWOMA
akademii jest akademizm — sztuka, oparta na sztuce nie- OLBRZY-
boszczyków, a nie na osobistej wizji życia. Jego pyszna MAMI AN-
Małżonka Pigmaliona wskazuje na przodków akademic- GIELSKIMI
kich, a rzeźbione popiersie *Clytie* jest całkowicie antycznym. Z CZASÓW
KRÓLOWEJ
WIKTORYI

ALFRED STEVENS

1818 — 1875

W rok po Wattsie urodził się największy rzeźbiarz angielski, ALFRED STEVENS. Stevens to jedna z tragedii sztuki angielskiej. Że sztukę swą zużywał przeważnie na rysowanie wzorów żelaznych pieców, prawda, że wspaniałych, jest to istotnie zjawiskiem tragicznym. Jego dwa nagie akty żeńskie dla słynnego kominka w Dorchester House, i jego *Pomnik Wellingtona*, to nieśmiertelne dzieła rzeźbiarskie. Portret *Mrs. Collmana* (1854), w Tate, świadczy o jego wysokim artyzmie jako malarza.

Urodzony w Blandfordzie, w hrabstwie Dorset, d. 20 grudnia 1818, jako syn malarza szyldów i herbów, chodził do szkoły tylko do dziesiątego roku życia, poczem wstąpił do pracowni ojcowskiej. Zaprzyjaźniwszy się z rektorem Samuelem Bestem, młodzieniec uzyskał możliwość udania się na studia do Włoch, dokąd przybył w r. 1833. Idąc za instynktem, wybrał sobie Andrea del Sarto za mistrza, głęboko też zainteresował się szkołą Giotta. Zamieszkał w Florencji, kopiując przez kilka lat obrazy dla handlarzy sztuki. W r. 1839 był w Medyolanie, a stąd przeniósł się do Wenecji, aby kopiować Tycyana i Wenecyan. Wróciwszy 1840 do Rzymu drogą na Bolonię, wynajął się, z biedą, za pomocnika w warsztacie jakiegoś budowniczego. Portret *Morrisa Moore'a*, w Tate, z tego samego pochodzący czasu, świadczy o jego wielkich talentach malarskich. Od r. 1841-42 pra-

M A L A R S T W O

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI

cował jako pomocnik rzeźbiarza Thorwaldsena, który był jedynym jego nauczycielem. W r. 1842 powrócił do Anglii. W r. 1844 zamieszkał w Londynie, nie wziął nagrody na konkursie westminsterskim — został w r. 1845 nauczycielem w Nowej Szkole Rysunków w Somerset House, zrezygnował z posady tej 1847 i zajął się przyozdobieniem Deysbrooku pod Liverpooliem. W r. 1854 pracował w St. George's Hall w Liverpoolu. W r. 1850 rysował dla firmy Hoole z Sheffieldu wzory pieców, kominków itp., zyskując wielkie nagrody na wystawach. W r. 1852 widzimy go znowu w Londynie, rysującego, między innymi, wzory lwów dla krat w British Museum. Z r. 1855 pochodzi serya jego dekoracyjnych malowideł według motywów Spensera dla Murietta's House w Kensington. Potem rysował medale, sufity dla sali muzycznej itp. W r. 1856 wziął się do *Pomnika Wellingtona*; pracował nad nim lat siedemnaście, wśród braku pieniędzy, filisterskich sekatur ze strony władz, które pomnik ten zamówiły, i wśród innych najrozmaitszych trudności. Z tych samych czasów pochodzą cztery mozaiki u św. Pawła (w Londynie 1862) — jeden z kartonów, *Jezajasz*, znajduje się w Tate — oraz arcydzieło w Dorchester House. Umarł w maju 1875, trapiiony troską o swój wielki pomnik Wellingtona, niedoceniony, złamany.

ROZDZIAŁ XV

GENIUSZ NIEMIECKI Z POŁOWY STULECIA

REALIZM NIEMIECKI

Widzieliśmy, że sztuka niemiecka próbowała się w prymitywnym akademizmie prerafaelickim. Naród niemiecki zapomniał o swej twórczości narodowej, co najwyżej pozostał mu pewien chorobliwy romantyzm. KRUEGER (1797 do 1857) malował życie warstw średnich z pewną warstwową właściwą szczerością. Potem, w latach realizmu Barbizończyków, pojawił się MENZEL i przyniósł z sobą realizm.

MENZEL

1815 — 1905

Urodzony w Wrocławiu 8. grudnia 1815, ADOLPH VON MENZEL zyskał od razu rozgłos jako wielkiej miary rysownik. Słynne jego ilustracje do historii *Fryderyka Wielkiego*, powstały między rokiem 1839 a 1842. Jak dotąd, malowidła jego były słabe. Wtem w r. 1845 przybył do Berlina na wystawę obrazów Constable'a. Pożegnał się z wystawą tą jako malarz — coś się w nim przebudziło. Od tej pory zaczął malować małe obrazki, oddychające zapachem ziemi, która go wydała — pełne światła, mistrzowskie, zniewalające. W tym samym r. 1845 namalował znajdujące się w berlińskiej Galerii Narodowej *Wnętrze z firankami, skąpaniem w słońcu*. Poczucie impresjonizmu uratowało go tutaj od drobiazgowych szczegółów, w których się lubował. Ten czwarty i piąty dziesiątek lat, to epoka prostego, dziel-

H I S T O R Y A

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI nego mieszczaństwa w Niemczech; Menzel pochodził z tej sfery i umiał dać jej wyraz w swej sztuce. Zbývá mu, jako Niemcowi, na ogniu, to prawda; jest trochę zimny, z wyjątkiem tych małych arcydzieł. Zmysły jego uderzały zjawiska materyalne; rzadko kiedy odczuwał dreszcz wielkiej tajemnicy życia. Atoli obrazy, jak *Ogród tuileryjski*, *Kąpiący się chłopcy* (1865), *Poranek w Paryżu* (1869), *Słoń* (1869), *Paw i indyk* (1883) itp. wskazują, że Menzel był człowiekiem wielkich zdolności.

NIEMCY ROMANTYCZNO-KLASYCZNI

W połowie dziewiętnastego wieku pojawiło się dwóch ludzi utalentowanych, patrzących wprawdzie przez okulary włoskie, ale męską posiadających krzepkość: Feuerbach i Von Marées.

FEUERBACH
1829 — 1880

ANZELM FEUERBACH przybył do Paryża, do pracowni Couture'a w r. 1851, to znaczy w rok potem, kiedy Manet rozpoczął tutaj swoje siedem lat nauki, w czasie, kiedy uczył się tam i Puvis de Chavannes. Feuerbach opuścił Couture'a w r. 1854, kiedy co raz to bardziej rosło powodzenie tego malarza, którego sztukę Feuerbach mylnie uważał za francuską. Od wpływu Couture'a uratował Feuerbacha płomienny koloryt twórców weneckich, jak to widać w jego *Śmierci Aretina* (1854) i w *Matce z dziećmi*, wzorowanych na tycjanowskiej *Miłości niebiańskiej i ziemskiej* (1866); Paolo Veronese nie mógł mu dać wizyi nowożytnej; Feuerbach oparł się na Poussinie i urobił się na klasyka. Nurzał się w ideałach włoskich i można o nim powiedzieć, że stał się tem dla sztuki niemieckiej, czem Chassériau dla

BÖCKLIN
1827 — 1901

„SIELANKA MORSKA“
(MONACHIUM, GALERYA SCHACKA)

BÖCKLIN
1827 — 1901

„ZIELANKA MORSKA“
(MONACHIUM, GALERIYA SCHACKA)



M A L A R S T W A

malarstwa francuskiego. Atoli w klasycyzmie jego było prze- GENIUSZ
cież pewne subtelne uczucie. Światło znał mało, natomiast NIEMIECKI
miał duży zmysł kompozycyjny. Żył w mieście umarłem. Z POŁOWY
Przeszłość mylnie uważał za kulturę. Należał do artystów STULECIA
nieuznawanych. Arcydzieła jego, *Medea* i *Walka z ama-*
zonkami zawierają zarówno to, co miał w sobie najlepszego,
jak i jego niedomagania. *Pogrzeb włoski* szlachetnem jest
dziełem, silną rzeczą jest także obraz portretowy *Lucia*
Brunacci.

VON MARÉES
1837 — 1887

HANS VON MARÉES pochodził z rodu hugenockiego, który osiadł w Niemczech. Subtelny portret *Hildebrand i Grant* świadczy, że sztukę swą wzorował na Holendrach, zwłaszcza na Rembrancie. Około połowy siódmego dziesiątka lat Marées styl objawił nowy. Próbował się w wielkich dekoracyach; intencye jego są pokrewne intencjom Puvisa de Chavannes, który pracował równoległe z francuskimi impresyonistami typu manetowskiego. Powlekał swe obrazy jedną warstwą werniksu za drugą, co je psuło. Tryptyk *Hesperydy*, w Schleissheim, to jego arcydzieło z tej epoki; w miejscowości tej znajduje się także i ostatnie piękne jego dzieło, *Zaloty*. Od *Złotego wieku* aż do *Zalotów* twórczość jego dźwiga na sobie ciężar akademizmu prymitywnego, jarzmo, na subtelną narzucone naturę. W Rzymie, gdzie pracował razem z swym uczniem Volkmanem, zrobił mu się karkbunkuł na szyi; zaniedbany, spowodował śmierć 2 czerwca 1888. Z Von Maréesem zmarł talent, który nie doszedł do pełnego rozwoju.

ROMANTYZM NIEMIECKI

Romantyzm niemiecki był czysto rodzimy, na wpływ Delacroix'a całkowicie nieczuły.

H I S T O R Y A

BOECKLIN

1827 — 1901

REALIZM
I AKADE-
MIZM PRE-
RAFAELICKI

Schack był przez chwilę mecenasem Feuerbacha i Maréesa; ale ani klasyczne dążenia Feuerbacha, ani heroiczne zapędy Maréesa nie zadowolily człowieka, zamiłowanego w malowidłach sielankowych. Przemawiała do niego bardziej wyszukana, emocjonalnie idylliczna sztuka Boecklina, to też wszystkie swoje względy skierował teraz w jego stronę. W rzeczywistości Boecklin miał wyobraźnię daleko bardziej niemiecką, pomimo, że na grunt ojczysty prznosił z mitologii Południa rozmaitych Panów, Centaurów i bogów morskich. — W tym sensie jest on klasykiem; atoli klasyczne zjawiska swe umieszczał na posępnym lub romantycznym pejzażu czarodziejskiego świata niemieckiego, malowanym w sposób prymitywny, pokrewny prerafaelitom angielskim. Wniósł w krajobraz pierwiastek surowej, nie opuszczającej go mocy, w krajobraz, który, mojem zdaniem, ma w sobie coś z feudalnej i romantycznej duszy Niemiec. Uczeń SCHIRMERA, pierwsze obrazy swoje z lat sześćdziesiątych malował w ten sposób, że robią wrażenie zbytniego wygładzenia i czczości; przyznać jednak trzeba, że wówczas objawiał Boecklin nie opuszczający go zmysł poetycki, którego zaprzeczyć nie można, choćby się odrzucało ówczesną jego technikę. Wpływ Feuerbacha widać w *Pasterce* i *Mordercy, ściganym przez furę* (1870). Obaj ci malarze wzorowali styl swój na Poussinie. Boecklin malował ostatecznie postaci baśniowe z wybitnem dążeniem do realistycznego traktowania rzeczy; jednakże od czasu do czasu realizm ten drze baśń na strzępy. Jest to nieunikniony rezultat patrzenia na zjawiska nierealne jako na realne. Boecklin maluje zjawiska te w ten sposób, że oczom naszym przedstawiają się one jako świat rzeczywisty. Wą-

M A L A R S T W A

wóz skalisty w świetle księżycowem (1848-9) wywołuje GENIUSZ istotnie wrażenie nocy księżycowej; tak samo, patrząc na NIEMIECKI obrazy, jak *Paw w sitowiu* (1857), *Tryton i Nereida* (1873), Z POŁOWY mamy wrażenie, którego doznajemy w czasie, kiedy zmierzch STULECIA spada na sitowia, czy na morze; mając przed sobą obraz *Paw i Nimfa* (1874) czujemy, że zmysły nasze uderza jak gdyby dalekie echo czasów ubiegłych, kiedy przodkowie nasi przemieszkiwali w zaroślach i lasach; w *Walce Centaurów* (1878) słyszymy, jak rozszalała burza pędzi poprzez trzęsawiska; a gdy morze o zachodzie słońca rozbija fale o potężne skały, wówczas, zda się, słyhać, że bawi się *Rodzina Trytonów* (1880); to samo wrażenie wywołuje w nas *Syrena i ptactwo morskie* oraz *Sielanka morska* (z r. 1887); albo te wielkie, majestatyczne polany leśne w *Świętym gaju* (1882), z których istotnie wylania się procesya kapłanów i kapłanek, aby złożyć ofiarę na jakimś wielkim ołtarzu; lub wreszcie ten *Król żab*, wychylający się z leśnego bagniska. Tak więc posępne, tragiczne pejzaże jego, wzorowane na przyrodzie, są wytworem wyobraźni i w sposób jak najodpowiedniejszy stwarzają świat wyobraźni. Że niejednokrotnie bardzo grube robił pomyłki, tego zaprzeczyć nie można.

Przedwcześnie zmarły WIKTOR MUELLER, przyjaciel Feuerbacha, był ogniwem, łączącym romantyków niemieckich z realistami. Kolega Feuerbacha w szkole antwerpskiej, uczył się z nim razem i u Couture'a w Paryżu. Portret *Dziewczyna z jamnikiem* i jego *Portret własny* świadczą, że ulegał wpływowi Courbeta. On sam miał wyrzucić wielki wpływ na Leibla i zwrócić oczy jego w stronę realizmu francuskiego.

Ze szkoły Muellera wyszli BURNITZ, pejzażysta, i BURGER, głowa szkoły Kronbergskiej.

M A L A R S T W O

REALIZM I AKADEMIZM PRE-RAFAELICKI do 1830), miała nagle wystrzelić twórczość tak rozległą, jak malarstwo **MENZLA**. Dziwić się należy, iż poza taką reakcyjną twórczością niemiecką, jak sztuka **SCHWINDA** (1804—1871), **RUNGEGO** (1777—1810), **WASMANN**A (1805—1886) i **OLDBACHA** (1804

I 8 6 0

ZATARG IMPRESYONIZMU, POSŁUGU-
JĄCEGO SIĘ BRYŁAMI, Z ŚREDNIO-
WIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

ROZDZIAŁ XVI

W KTÓRYM PRZEZ CHWILĘ KROCZYMY RAZEM Z ESTETAMI

Widzieliśmy, jak na Boże Narodzenie 1855 młody Burne-PRZEZ Jones z Oksfordu, studyjający tamże teologię, przybył do CHWILĘ Londynu i poznał się z Rossettim, którego uwielbiał wraz KROCZYMY z towarzyszem swoim, Williamem Morrisem. Z końcem roku RAZEM 1856 Burne-Jones i William Morris porzucili Oksford, za Z ESTETAMI mieszkali w starych ubikacjach Rossettiego na Red Lion Square i, obwiesiwszy ściany starymi kościelnymi bronzami i rysunkami Duerera, wzięli się do pracy nad wzorami urządzeń domowych w duchu średniowiecznym. Potem robiono malowidła w starożytnym stylu na ścianach, kredensach i bramach. Morris marzył o „Pałacu sztuki“ w Red House w Upton pod Bexley Heath. W r. 1861-2 powstała firma Morris, Marshall, Faulkner i Sp., którą zawiązali Morris, Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown i inni dla zreformowania „sztuki“ dekoracyjnej i meblarskiej, mając na myśli przemysł artystyczny. Powstały wówczas ruch anglo-katolicki dał im dużo zajęcia. Witraże, tkaniny, tapety, dywany — wszystko to zakwitło w wysokim stopniu na nowo.

Trzeba pamiętać, że grupa oksfordzka składała hołdy prymitywnemu akademizmowi, a nie dwom realistom z bractwa. Rossetti stworzył teraz w Exeter College, w Oksfordzie, potężniejsze jeszcze bractwo estetów, których „wyprawa krzyżowa i wojna święta przeciwko stuleciu“ miała donośne, szerokie wywołać skutki. W r. 1857 Morris zabrał Rossettiego do Oksfordu i tutaj Rossetti wykonał dla jednej z sal Union-Hallu specjalny gatunek dekoracji, które jednak w krótkim czasie niszczały.

H I S T O R Y A

ZATARG

IMPRESYONIZMU

Z ŚREDNIOWIECZNYM

AKADEMIZMEM

ESTETÓW

Na czele nowego ruchu w dziedzinie sztuki i przemysłu stanęła krzepka, męska osobistość Williama Morrisa, który, wprowadzwszy w ruch ten pewien rodzaj akademickiego socjalizmu, zaczął na wielką skalę wyrabiać średniowieczne tkaniny i mozaiki dla upiększania mieszkań.

WILLIAM MORRIS

1834 — 1896

Urodzony w Walthamstow, z rodziny zamożnej, dnia 24 marca 1834, WILLIAM MORRIS wyrósł na znakomitość. Rozpoczął od architektury, ale mu się sprzykrzyła. Z głębokim umiłowaniem życia średniowiecznego poświęcił się odnowie sztuki i przemysłu. Naśladował, a choć naśladownictwem to było świetne, zawsze było tylko naśladownictwem. Dzięki temu cały ten nowy ruch był eklektyczny — zapożyczał się — nie wynikał z naturalnego rozwoju i przez to też stał poza życiem nowożytnym, nie był z tem życiem w zgodzie. Pierwszym jego błędem było przekleństwo, rzucone pracy maszynowej, bo przecież, zamiast odrzucać, należało ją wprzódz w jarzmo nowego ruchu. Przedmioty artystycznego przemysłu stały się zbyt kosztowne, aby mogły być dostępne dla zwykłego człowieka; przedmioty, wykonane ręką, choć lepsze w rysunku, nie zyskały też tej marki, jaką zyskać były powinny. Morris wprowadził do druków szalone ozdoby dawnych drukarzy; wyszukane oprawy zwiększały jeszcze koszt, skutkiem czego książki stały się raczej muzealnymi skarbami bogatych zbieraczy. Rzeczy te nie miały nic wspólnego z żywotną istotą dzieła literackiego, które powinny czytać miliony. Morrisa *Obrona św. Genowefy*, wydana w r. 1858, archaiczna z kształtu i ducha, zyskała z biegiem czasu niezасłużone pochwały ze strony estetyka Waltera Patera, który usiłował również pisać angielszczyzną, jak gdyby jakimś martwym językiem. Ale Morris

BURNE JONES
1833 — 1898

„KRÓL KOFETUA I ŻEBRACZKA“

(LONDYN, TATE GALLERY)



W.M.

M A L A R S T W A

dobremi posługiwał się farbami w swych wzorach i dobrym PRZEZ materiałem. Do pomocy powołał pięciu architektów; De CHWILĘ Morgan rysował wzory cegieł; pracowali dla niego: Crane, KROCZYMY Voysey, Heywood Sumner, Lewis Day; a poza nimi miał RAZEM jeszcze innych świetnych rysowników, jak Benson, Rath-ZESTETAMI bone, Ashbee, Wilson, Aleksander Fischer etc.

Z mózgu Morrisa wyszedł ten silny ruch „Sztuki i przemysłu“, który rozkrzewił się po całej Europie i stworzył tak rozpowszechniony pierwotny akademizm dni naszych. A chcąc pojąć te dwa wielkie kierunki, impresyonizm i akademizm prymitywny, pierwotny, z których jeden ma cechy postępowe, drugi zaś reakcyjne, trzeba zrozumieć znaczenie Morrisa i jego estetów angielskich z szóstego lat dziesiątka, oraz wielkie objawienie impresyonistów francuskich, do czego właśnie przechodzimy.

BURNE-JONES

1833 — 1898

W Birmingham urodził się 28 sierpnia 1833 pewnemu Walijczykowi syn, którego życie kosztowało życie matki — miał on zasłynąć jako Sir Edward Burne-Jones. EDWARD COLEY BURNE-JONES zdolności artystyczne okazał dopiero wówczas, gdy, udawszy się 1852 celem studyowania teologii do Exeter College w Oksfordzie, poznał się tam z innym studentem, również Walijczykiem, który miał zyskać sławę jako WILLIAM MORRIS. Rozmówcami w literaturze, obaj równie gorliwie zajmowali się i sztuką; drzeworyt Rossettiego rozplómił jednego i drugiego. Obaj młodzi ludzie, podobnie jak Rossetti, mylnie uważali romantykę za coś martwego; nie byli w stanie dostrzedz romantyki żywej. Szczerłość była na ich ustach, ale obaj, podobnie jak Rossetti, byli naśladowcami rzeczy umarłych.

W r. 1854 Burne-Jones i Morris posłyszeli o Rossettim

H I S T O R Y A

ZATARG i Bractwie prerafaelickiem. Widzieli *Return of the Dove*
IMPRESYONIZMU (Powrót gołębia) Millaisa. Burne-Jones wówczas już rysował.
Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM
ESTETÓW W r. 1855 obaj przyjaciele udali się do Francji i postanowili zostać artystami. Potem natknęli się na *Morte d'Arthur* (Śmierć Artura); powstało czasopismo *Oxford and Cambridge Magazine*. Zimą r. 1855-6 młody Burne-Jones bawił w Londynie, rysunki jego zyskały uznanie Rossettiego; Rossetti namawiał go też, aby poświęcił się zawodowi artystycznemu i Burne-Jones stał się największym jego uczniem.

W r. 1857 Burne-Jones otrzymał dzięki Rossettiemu polecenie wykonania dwóch malowideł, *Blessed Damozel* (Błogosławiona Dziewica), przeznaczonych na witraże, razem też z Morrisem, Rossettim i innymi przyozdabiał Union Hall w Oksfordzie. Do kółka tego wstąpił Swinburne. W r. 1859 Burne-Jones był we Włoszech; ożeniwszy się w r. 1860 z Georginią Macdonald, namalował *Sidonię von Bork* i *Klarę von Bork*; jest w malowidłach tych całkowity Rossetti, tak samo, jak i w *Backgammon Players* (Rodzaj gry w szachy). W *Merciful Knight* (Rycerz miłosierny) wyłaniają się już cechy osobiste. Niebawem zaczęły z pracowni jego wychodzić dzieła olejne, temperą, akwarele, kartony do witrażów, mozaiki. Swinburne wywierał urok na entuzjastyczne towarzystwo, gromadzące się około Morrisa i Burne-Jonesa. Przez pięć lub sześć lat Burne-Jones zakochany był w akwareli; — z tego czasu pochodzą *Laus Veneris* (1861), *Backgammon Players* (1862), *Merciful Knight* i *Wine of Circe* (Napój C.) z r. 1863, *Chant d'Amour* (Śpiew miłosny) z r. 1865. Przez chwilę malował wzory do witraży i obić. Burne-Jones był jednym z głównych założycieli Grosvenor Gallery w r. 1877, posławszy na wystawę *The Days of Creation* (Dni stworzenia), słynne *Mirror of Venus* (Zwierciadło Wenery) i inne dzieła. Galerya ta w wy-

M A L A R S T W A

sokim stopniu przyczyniła się do wzrostu jego sławy. Wiel- PRZEZ
kich rozmiarów *Laus Veneris* powstała w r. 1878, słynne CHWILĘ
Golden Stairs (Gwiazdy złote) w r. 1880, *Fortuna* w roku KROCZYMY
1883, *Król Kofetua* 1884. Potem zasiadł do pracy nad cy- RAZEM
klami *Perseusz* i *Briar Rose* (Kolce róży). Wybrany w roku Z ESTETAMI
1885 do Akademii Królewskiej, wystawił w niej 1886 *The
Depths of the Sea* (Głębie morskie); wycofał się z Akademii
w r. 1893, w r. 1894 został baronem. Dla New Gallery,
założonej w r. 1888, potężną był podporą, dopóki obrazem
Miłość pielgrzymem (Love the Pilgrim) nie zakończył swej
karyery. Zmarł nagle 17 czerwca 1898.

Dekoracje Burne-Jonesa, podobnie jak dekoracje Morrisa i innych członków szkoły, były tylko powiększaniem ilustracyami książkowemi. Mało mając stosunków z życiem, gardząc życiem współczesnem, Burne-Jones stworzył sobie piękny błady kraj cudów, do którego uciekał od życia. Zadumany, głodny duszy melancholik. Śród „szkoły estetyków“, tworzących w duchu akademizmu prerafaelickiego, jest on mistrzem największym — pierwszorzędnym poeta o subtelnej wyobraźni. Ale, jak wszyscy akademicy — ironią jego życia była pogarda dla akademizmu klasycznego — uważał mylnie wraz z innymi estetami styl za podstawę sztuki, sztukę za piękno, zamiast dopatrywać się w niej impresji życia; usiłował też tworzyć, zapatrzonej w dzieła czasów minionych.

Do znakomitej grupy estetyków z Morrisem i Burne-Jonesem na czele należało kilku innych niezwykle uzdolnionych ludzi.

FREDERICK SHIELDS (1833—1911), jakkolwiek malował także obrazy, jest głównie autorem wyróżniających się dekoracji religijnych po kaplicach prywatnych, między innymi w słynnej kaplicy na Bayswater Road (w Londynie).

H I S T O R Y A

WALTER CRANE

1845 —

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

Urodzony w Liverpoolu 1845 jako syn miniaturzysty, WALTER CRANE rychło artystyczne objawił zdolności. Wystawił w Akademii w r. 1862, po nauce, odbytej u Heatherley'a na Newman Street i u drzeworytnika W. S. Lintona. Ilość jego dekoracyi jest ogromna, od tapet do obić adamaszkowych. Nie podobna dać należytego obrazu jego prac dekoracyjnych w garncarstwie, księgarstwie, fabrykacyi materyałów, wyrobów metalowych i w innych działach przemysłu artystycznego. Crane jest jednym z najoryginalniejszych i najwplywowszych ludzi tej grupy.

WILLIAM BELL SCOTT (1811—1890), ur. w Edyburgu, malował dekoracje ściennie.

Zblizona do prerafaelitów i estetów pod względem dążeń była wybitna szkoła akademików-klasycystów.

S A N D Y S

1832 — 1904

FREDERICK SANDYS był człowiekiem talentu, interesującym się tragedją starożytnych bohaterów i bohaterek. Sandys był nie tylko subtelnym malarzem, ale także jednym z największych mistrzów w barwie czarno-białej. Urodzony w Norwich r. 1832, uczył się u ojca, potem dostał się pod zniewalający urok sztuki Madoxa Browna. Przyjaciół Rossetiego, uległ w sposób silny i jego wpływowi. Rysunek *The Old Chartist* (Radykał staro-angielski) jest arcydziełem. Artysta o napięciu tragicznem, płomienny koloryt z rzadką stosował mocą; umiał też złościwość i nienawiść z pięknych wydobyć twarzy, co leżało poza zakresem zdolności Rossetiego. Był jednym z największych rysowników wieku i jednym z artystów najbardziej poetycznych. Portrety jego są przesubtelne.

WALTER CRANE
1845 —

„PORWANIE PROZERPINY“
(GALERYA W KARLSRUHE)

WALTER CRANE

— 1842

„PORWANIE PROZEPINY“

(GALERIA W KARLSRUHE)



M A L A R S T W A

LEIGHTON

1830 — 1896

FREDERIC LORD LEIGHTON, urodził się w Scarborough PRZEZ 3 grudnia 1830 jako syn lekarza, człowieka wykształconego, który przedewszystkiem ćwiczył chłopca w umiejętnościach klasycznych; chorowita matka zabierała go też CZWILĘ często ze sobą do Włoch, Francji i Niemiec, gdzie od KROCZYMY RAZEM Z ESTETAMI dziecięcych już lat spotykał się z największymi przedstawicielami sztuki i towarzystwa. Mając lat dziesięć, rysował u Meliego w Rzymie. Ojciec też radził się amerykańskiego rzeźbiarza, Hiram Powersa, a ten odpowiedział, że chłopiec już jest artystą. Posłano go tedy do Florencji, aby tam kształcił się dalej. W r. 1849 był w Paryżu, kopiował Tycjana i Correggia w Luwrze, malując także z życia. Potem udał się na rok do Frankfurtu, do Steinlego, jednego z „Nazareńczyków“. Z Frankfurtu przeniósł się do Brukseli, stamtąd do pracowni Ingresa i Ary Scheffera w Paryżu i tutaj też stworzył pierwsze swe malowidło *Cimabue odnajduje Giotta na polach florenckich*, objawiając w obrazie tym Włochy, które od pierwszej pociągały go chwili. Powróciwszy znowu w roku 1850 na dwa lata do Frankfurtu, do Steinlego, wybrał się stąd do Rzymu. Thackeray, spotkawszy się z nim w Rzymie, napisał prorocze słowa do Millaisa: „Jest tu obrotny młody człowiek, który z panem walczyć będzie o pierwszeństwo w tych czasach“. W r. 1855 przywiózł z sobą z Rzymu obraz *Madonna Cimabuego, obnoszona w procesji po ulicach Florencji*, który w Akademii Królewskiej zakupiła królowa, a który wywołał sensację. Mieszkanie na Rue Pigalle w Paryżu zmienił w r. 1860 na Londyn i tutaj wykonał pyszne rysunki dla *Biblii Dalziela* i mniej dobry cykl *Romola*. W r. 1864 wstąpił do Akademii, rzeczywistym jej człon-

H I S T O R Y A

ZATARG
IMPRESYONIZMU
Z ŚREDNIOWIECZNYM
AKADEMIZMEM
ESTETÓW

kiem został w pięć lat później. W r. 1866 namalował *Panny mądre i panny głupie* (Wise and Foolish Virgins), biblijny fresk na ścianach Lyndhurst Church. W tym samym roku skończono też piękny jego dom na Holland Park Road. Starożytna Grecja i renesans włoski były jego życiem, one stwarzały jego wizję. Z życiem nie ma on nic wspólnego.

W r. 1867 był w Egipcie, który potem często odwiedzał. Niezależny pod względem finansowym, mógł uprawiać stosunki towarzyskie, które w pięknym jego życiu tak wielką odgrywały rolę. Leighton oddał się teraz całkowicie nastrojom klasycznym. Malował obraz za obrazem, za jedyny cel uważając piękno. Nauce Ingesa zawdzięcza tę rzecz zabójczą. Malowidła swoje gładził i gładził, dopóki nie zatrafiły swego wigoru. Nastrój czasów starożytnych odtwarzał w takich utworach, jak *Summer Moon* (Południe letnie), *Daphnephoria*, *Nausikaa* i płomienny *Eastern Slinger* (Procarz wschodni).

Do dekoracyi ściennych należą słynne *Wojna i Pokój* w South Kensington.

Atoli na najwyższym szczeblu swej sztuki stanął Leighton w malarstwie portretowem i w rzeźbie. Jego *Kapitan Burton* jest jednym z portretów wieku.

Atletę, walczącym z Pitonem, z r. 1877, pokazał Leighton, grecką mający wizję, że większym jest rzeźbiarzem, niż malarzem. W następnym roku, wybrany prezydentem Akademii, otrzymał szlachectwo; dzięki wysokim przymiotom towarzyskim, idealnym był prezydentem. Piękną, romantyczną posiadając postać, urzędowi swemu poświęcił się niepodzielnie. Od *Ogrodu Hesperyd* do *Andromaki*, od *Eljasza* do *Dziewcząt greckich, grających w piłkę*, od *Kąpieli Psychy* do *The Sea gave up the Dead* (Morze zwraca nieboszczyka), od *Fryny* do pełnego myśli obrazu *Fatidica* jedynym celem sztuki Leightona jest grecka dąż-

M A L A R S T W A

ność do odtworzenia piękna postaci ludzkiej. Rzeźba *Sluggard* (Leń) powstała w r. 1866. PRZEZ CHWILĘ

Nie rozwijał się nigdy; raz się odnalazłszy, pozostał KROCZYMY
takim aż do końca. Jego *Klytya* z r. 1896 świadczy o ta- RAZEM
kim gwałtownym zaniku zdolności, że nie było niespo- Z ESTETAMI
dzianką zdanie, iż godność para spadła na niego za-
późno — zmarł 25 stycznia 1896. Sztuce jego zbywa na
uczuciu, atoli obdarzony zmysłem rysunkowym, stworzył
wymowną rytmikę linii i subtelność kształtów.

ALMA TADEMA

1836 — 1913

SIR LAWRENCE ALMA TADEMA urodził się jako LAURENS ALMA TADEMA w Dronryp w Holandyi d. 6. stycznia 1836, jako syn prawnika, znającego się na muzyce, który jednak umarł, gdy Tadema był jeszcze dzieckiem. Chłopiec we wczesnych latach okazał pociąg do sztuki. W roku 1851 wystawił portret siostry. Udał się do Antwerpii, gdzie na wygnaniu żył David, głowa klasycystów; Tadema oświadczył się za opozycją, za realistami belgijskimi, na których czele stał Wappers. Od Wappersa przeszedł do Van Leysa, malarza historycznego, któremu pomagał przy freskach w ratuszu. Obudziło to w nim pociąg do dawnych dziejów Niderlandyi. Ożenił się w r. 1865, żonę jednak stracił w r. 1869; pozostały po niej dwie córki, Laura i Anna. W tym czasie był we Włoszech. Potem na widowni jego życia pojawił się francuski handlarz Gambart i, traktując go wspaniałomyślnie, zasadił do malowania szeregu zamówionych obrazów. W r. 1870 Tadema przybył do Londynu, gdzie od razu zdobył sobie powodzenie, osiedlił się tutaj, ożenił się po raz wtóry z Miss Epps, bardziej znaną jako Mrs. Alma Tadema, później Lady Tadema. Wstąpiwszy w r. 1876 do Akademii, członkiem jej został w r. 1879,

H I S T O R Y A

ZATARG a w r. 1899 otrzymał szlachectwo. Znałe dobrze są jego
IMPRESYO- obrazy, odtwarzające życie Rzymian z czasów cesarstwa;
NIZMU powszechnie też znany jest żart, że Alma Tadema dobrze
Z ŚREDNIO- malował marmur. Do najsłynniejszych jego utworów należą
WIECZNYM *Przy ołtarzu Wenery, Ave Caesar! Io Saturnalia* i *Raj*
AKADEMIZ- *ziemski*.

MEM Sir EDWARD J. POYNTER, to drugi odtwórca starożyt-
ESTETÓW nego życia. *Katapult* jest jednym z najlepszych jego dzieł.
Z tej samej szkoły są GEORGE RICHMOND, czł. Akadem.
Król. (1809—1896), Sir WILLIAM BLAKE RICHMOND (ur.
1843), C. E. PERUGINI, F. DICKSEE (ur. 1853).

ALBERT MOORE (1841—1893), syn artysty i brat arty-
stów, rozpoczął od tematów religijnych o liniach akademic-
kich, potem w r. 1861 stworzył od razu seryę postaci kla-
sycznych w indywidualnym stylu dekoracyjnym, zharmoni-
zowanych w kolorze kobiet z *granatami, brzoskwiniami* itp.

SIMEON SOLOMON, nosi się częściowo w stroju Ros-
settiego. Ur. 1841, pochodził również z rodziny artystycznej.
Przeważnie samouk, doszedł do takich wyżyn, jak *Amor sa-
cramentum*. Zmarł 1905.

GEORGE WILSON (1848—1890), ur. obok Cullen w Banff,
przybył w osiemnastym roku życia do Londynu, uczył się
u Heatherleya, potem przeszedł do szkół akademickich, na-
koniec do Slade. Zmagając się ze zdrowiem i z brakiem
uznania, cichy, lękliwy ten człowiek malował w niewyszu-
kany sposób sielanki z natury, z dryadami po dolinach.
Zakochany w Shelleyu i Keatsie, żył w rozcięnczonej atmo-
sferze świata marzeń, zamieszkałego przez nimfy i fauny.

SPENCER STANHOPE (1835—1908), przyjaciel Rosset-
tiego i Burne-Jonesa, kształcony także przez Wattsa, ma-
lował obrazy religijne, alegoryczne i romantyczne, ozdabiał
również kościoły. Do grupy tej należy i FAIRFAX MURRAY.
STRUDWICK, pomocnik Stanhope'a i Burne-Jonesa, ur. 1849,

M A L A R S T W A

uczył się sztuki w South Kensington i w szkołach akademickich. ROOKE był pomocnikiem Burne-Jonesa. MRS. STILLMAN i MRS. DE MORGAN, wzorujące się na Botticellim, to dwie artystki o wybitnej dystynkcyi z tej samej grupy estetów. Ruch ten ma także grupę ilustratorów książek, jak WALTER CRANE, KATE GREENWAY, SELWYN IMAGE, GASKIN, LAWRENCE HOUSMAN.

ANNING BELL, ur. 1863, jest jednym z najlepszych artystów, jacy wyszli z kierunku Estetów. Ma czystość linii i bogaty koloryt, oddany na usługi poważnego zmysłu rysunkowego.

C. HAZLEWOOD SHANNON i CHARLES RICKETTS, to ludzie wybitni, znakomici. Hazlewood Shannon, subtelny kolorysta, malarz o rzadkich, skończonych zdolnościach, który we wszystko, czego się dotknął, poetycką wnosi wizyę, patrzył na życie w wysokim stopniu przez okulary wielkich nieboszczyków w miejsce wizyi współczesnej. BATTEN, HOLIDAY, HEYWOOD SUMNER, bracia RHEAD i inne świeczniki „Sztuki i przemysłu“ dobrze w Anglii są znani, tak samo SOUTHALL, GERE, MUCKLEY, MOIRA, RYLAND i GOTCH. Miss FLORENCE HARRISON okazała się doskonałą autorką barwnych ilustracyi do dzieła Chrystyny Rossetti. Do współczesnych artystów szkockich, którzy wyszli z tej szkoły, należą BURNS, MRS. TRAQUAIR, KATHERINE CAMERON, JESSIE KING; wszyscy prerafaelickim przejęci ogniem, tak samo, jak MACDOUGALL, J. J. GUTHRIE i WILL MEIN.

Klasyczne dążności reprezentuje dwóch ludzi, obdarzonych wyobraźnią — SOLOMON J. SOLOMON i HACKER; w kierunku średniowiecznym idzie sztuka WATERHOUSE'A (ur. 1849), zbliżona bardziej do pierwotnych Estetów.

ROZDZIAŁ XVII

W KTÓRYM PRZYGLĄDAMY SIĘ ROZMAITYM KSZTAŁTOM
AKADEMIZMU W POŁOWIE DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU WE
FRANCYI

REALISTYCZNE MALARSTWO HISTORYCZNE

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

Historyczne malarstwo francuskie doszło do ostatecznej dokładności w traktowaniu rozmaitych wydarzeń i kostumu.

MEISSONIER
1815 — 1891

JEAN LOUIS ERNEST MEISSONIER, urodz. 1815 w Lyonie, w młodocianym wieku przybył do Paryża, biedny, z zamiarem pracowania na życie. Ucząc się nasamprzód u Cognieta, zaczął wczesnie występować jako samodzielny ilustrator i rytownik. W r. 1834 przerzucił się do farb i rozpoczął około roku 1840 wyrabiać sobie markę świetnemi, małych rozmiarów, ale wysoce wykończonemi wnętrzami, jak słynna *Gra w szachy*, *Artysta przy sztaludze* i *La Rixe* (Bójka). Potem wziął się do cyklu Napoleońskiego. W r. 1891 d. 31 stycznia skończył swą karierę. Poświęcił olbrzymią ilość malowideł tematów militarnym, ale najwięcej się troszczył o „akuratność“, o szczegóły itp. Rzecz dość dziwna, że realizm jego nie zajmował się życiem bieżącym, lecz oddał się na usługi przeszłości.

Meissonierowskie zainteresowanie stworzyło szkołę, którą rozwinęli dalej we Francyi DETAILLE, DE NEUVILLE i AIMÉ MOROT.

M A L A R S T W O

W Anglii, dziwnie to mówić, geniusz wojny znalazł swój Kształt wyraz w utalentowanej kobiecie, nazwiskiem ELIZABETH AKADE- THOMPSON (LADY BUTLER), w utworach tego rodzaju, jak DEMIZMU „*Niech żyje Szkocya!*“ i *Quatre Bras*. CATON WOODVILLE, W POŁO- choć Amerykanin z pochodzenia, wykonywał wymowną swą WIE DZIE- sztukę przeważnie w Anglii. WIĘTNA- STEGO

LAURENS

1838 —

WIEKU WE
FRANCYI

W malarstwie historycznem wyszedł ze szkoły francu- skiej JEAN PAUL LAURENS. Ur. w Fourquevaux, Laurens uczył się w szkole sztuk pięknych w Tuluzie, poczem kształcił go Cogniet i Bida w Paryżu. W r. 1863 wystawił *Śmierć Katona*; nazwisko zdobył sobie w r. 1869 *Wie- czerzą*.

OLIVIER MERSON i syn jego, LUC-OLIVIER, mają w aka- demickich dążeniach swych pewną dystynkcyę. Pewną dy- stynkcyę posiada także i ponura sztuka FERDYNANDA HUM- BERTA.

CORMON (ur. 1845) odtwarza dzielnych ludzi z czasów pierwotnych, ROCHEGROSSE barbarzyńców pierwotnej Azji i Greków. TATTEGRAIN maluje wieki średnie.

FRANÇOIS FLAMENG (ur. 1856) zajmuje się wiekiem osiemnastym.

SYMBOLIZM Z POŁOWY STULECIA

RETHEL (1816—1859), będący w swem malarstwie por- tretowem pod silnym wpływem Ingesa, ma, jako Niemiec, wrodzone zdolności do drzeworytu, który zyskał mu roz- głoś w *Gańcu śmierci*. SATTLER wrócił do niemieckiej linii Duerera i daleko prześcignął Rethla, świetne okazawszy zdolności w rysunku i technice swego uwagi godnego dzieła.

H I S T O R Y A

ZATARG
IMPRESYONIZMU
Z ŚREDNIOWIECZNYM
AKADEMIZMEM
ESTETÓW

Symbol, jeśli jest żywotny i rozumiały dla prostego człowieka, w sztuce najzupełniejsze posiada prawa; z chwilą jednak, kiedy potrzeba uciekać się do „słownika wyrazów obcych“, aby zrozumieć jego znaczenie, staje się rzeczą martwą. Rossetti na przykład użył jako symbolu: „Gwiazd w jej włosach było siedem“. Nie znaczy to nic, chyba dla pedantów. Dla interpretacyi Burne-Jonesa potrzeba całej biblioteki.

M O R E A U

1826 — 1898

GUSTAVE MOREAU, zdobywszy sobie imię w Salonie, ukrył się w samotności, sprzedając dzieła swoje zbieraczom, którzy, zobowiązani wobec niego przyrzeczeniem, chowają je przed oczami publiczności. Zostawszy profesorem w Ecole des Beaux-Arts (w Szkole Sztuk Pięknych) ku przerażeniu umysłów akademickich, dał dowody szerokiego smaku w sztuce, uczniów swoich zwracając ku prymitywom. Dla czego „akademizm prymitywny“ ma być większym kamieniem obrazy dla umysłów akademickich, aniżeli wszelka inna forma akademizmu? Któż to odgadnie? Umierając, przekazał wielką ilość swych dzieł państwu. Moreau jest co do istoty swej sztuki malarzem-ilustratorem; na tematy jego składały się anegdoty mitologiczne, których bez książki w rękę zrozumieć niepodobna. Jego *Salome*, *Hydra*, *Faëton*, *Poeta indyjski*, *Jowisz i Semele* uchodzą za jego arcydzieła.

Ze szkoły jego wyszli: EUGÈNE MARTEL i SIMON BUSSY, obaj jednak porzucili jego nauki. ROUAULT i DESVALLIÈRES poszli do prymitywów, aby znaleźć u nich wyraz dla rzeczy tajemnych i mistycznych; VALÈRE BERNARD pracował także pod Ropsem i Puvisem de Chavannes. ARMAND POINT szuka natchnienia w renesansie włoskim. Szwajcar CARLOS SCHWABE posługuje się symbolizmem o intencjach

M A L A R S T W A

bardziej nowoczesnych. ODILON REDON (ur. 1840) próbował symbolizmu w litografii; zaczął wystawiać w Paryżu około r. 1881. Wywarł wpływ na Belgijczyka FERNANDA KHNOPFFA (ur. 1858) i innych; sztuka jego rozkrzewiła się w Niemczech.

KLASYCZNY AKADEMIZM Z POŁOWY STULECIA

KSZTAŁT
AKADE-
MIZMU
W POŁO-
WIE DZIE-
WIĘTNA-
STĘGO
WIEKU WE
FRANCYI

Za drugiego cesarstwa klasykalizm wydał CABANELA (1823—1889) z jego *Dziejami św. Ludwika* w Panteonie, jego portretami i słynnymi *Narodzinami Wenery*. BOUGUE-REAU (1825—1905) należy do jego typu; jego *La Vierge Consolatrix* (Matka Boska Pocieszenia) posiada pewien zmysł emocjonalny w stylu zdawkowym. JULES LEFEBVRE z tej samej wyszedł szkoły (wykonał także kilka dobrych portretów), podobnie jak HIPPOLITE FLANDRIN.

AKADEMIZM PRYMITYWNY

Pokrewny malarzom klasycystycznym, tworzący jednak bardziej w duchu akademizmu prymitywnego, pojawił się około połowy stulecia człowiek talentu, który ulegał wpływom Milleta i Barbizoińczyków i dzięki temu wniósł żywotność w formy przeżyte — przeważnie jednak dekoracyjna twórczość Chassériau'a natchnęła PUVISA DE CHAVANNES.

PUVIS DE CHAVANNES

1824 — 1898

Urodzony w Lyonie d. 14 grudnia 1824, Pierre Cécile Puvis de Chavannes został uczniem Henryka Scheffera i Couture'a, na widowni jednak pojawił się późno, gdyż pierwsze swe malowidło posłał do Salonu dopiero w roku

H I S T O R Y A

ZATARG 1859. Arystokrata i mistyk religijny, Puvis de Chavannes, uprawiał swą sztukę w drugiej połowie wieku dziewiętnastego. Pograżony głęboko w poezji klasycznej, głębokimi też korzeniami tkwiący w ziemi, z której wyszedł jego ród, patrzył na świat oczami przeszłości.

IMPRESYONIZMU Subtelnej pozbawiony wizji, krzepki na ciele i duchu, umiał odczuwać całą świetność intencji impresjonistycznej, **Z ŚREDNIOWIECZNYM** nie umiał przecież brać w niej udziału. Jako kolorysta dawał miłe, aczkolwiek zblakłe harmonie; głębiej interesował się linią; atoli ta jego linia ma pierwotną, surową, staroświecką intencję. Jego zdolności kolorystyczne nie idą głęboko; są one szlachetne, poważne, przyjemnie surowe. **AKADEMIZMEM** Był realistą na modłę prymitywną, a nie klasycystą. Ulubionym jego poetą miał być Wergilius, sztuka jego jest też z gruntu epicką. Nienawidził Akademii, która odplacała mu pięknem za nadobne. Była to tylko wojna akademików. **ESTETÓW** Przestrzenie malowideł Puvisa de Chavannesa są znakomicie „wolne“ w przeciwieństwie do Chassériau'a, który powierzchownie swe przeladowywał; dzięki temu Puvis de Chavannes większą mógł wydobywać moc, ale czasem obrazy jego świeciły pustkami.

Puvis de Chavannes przezornie zarzucił freski i malował na płótnie, przystosowaniem do ścian. Miał też należyty instynkt, że pod tym względem tworzył malowidła, harmonizujące z kamieniem ścian, a nie odpowiadające malowidłom sztalugowym. W Panteonie jest jego subtelny *Żywot św. Genowefy*, w ratuszu paryskim słynne *Lato i Zima*; przyozdobił amfiteatr Sorbonny; dekoracje jego znajdują się także w Rouen; w Lyonie są jego *Święty gaj*, *Wizyta antyczna*, *Rodan* i *Saona*; wśród jego dekoracji w Amiens jest także jego *Dzieło*; Marsylia posiada jego *Marseille*, *Porte de l' Orient* i *Kolonję grecką*; Boston ma słynne jego dekoracje w Książnicy publicznej.

M A L A R S T W A

Ogólne wrażenie mamy to, że jest to człowiek, który KSZTAŁT usiłuje życie bieżące zawrócić w granice przeszłości; ma- AKADE- luje to życie w barwach niezwykle świeżych, ale z wizją MIZMU przyblakłą. Podobnie, jak wszyscy akademicy, stwarza ra- W POŁO- czej typy, aniżeli charaktery; ujęcie pejzażu ma tak samo WIE DZIE- raczej charakter typu, aniżeli prawdy realnej. Ludzie książ- WIĘTNA- kowi nazwali go „hellenistą“, dla mnie klasycznej intencji STEGO on nie posiada. Dekoracje swe maluje z nieskończoną WIEKU WE umiejętnością, przystosowując je do warunków, w jakich je FRANCYI umieszcza. W odpowiednim umieszczeniu dzieła jego ja- kies niezwykle mistyczne owiewa tchnienie, które nie wy- stępuje w całej pełni, jeżeli na dzieła te patrzymy poza miejscem ich przeznaczenia.

B A U D R Y
1828 — 1886

PAUL JACQUES AIMÉ BAUDRY, trzeci z dwanaściorga dzieci wyrabiacza chodaków drewnianych z Bretanii, urodzony dnia 27 listopada 1828 w Roche-sur-Yon, uczył się u miejscowego artysty SARTORISA, od którego w roku 1844 przeniósł się do DROLLINGA. Uzyskawszy Prix de Rome, udał się na pięć lat do Włoch i pracował tutaj pod urokiem Rafaela i Correggia. Słynny jego akt *Fala i perła* powstał w r. 1863. Przerzuciwszy się na malarstwo dekoracyjne, stworzył najbardziej znane swe dzieło, dekoracje w Operze.

Jak Delaroche był ulubieńcem za Restauracji Orleańskiej, tak faworytem dworu za drugiego cesarstwa był portrecista WINTERHALTER (1806 — 1873), ogromne wówczas mający powodzenie; spadł on jednak na poziom miernoty. Portrety malował w owych latach i HÉBERT.

ROZDZIAŁ XVIII

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK REALIZM FRANCUSKI SZUKA
SŁOŃCA NA WSCHODZIE

ORYENTALIZM Z POŁOWY STULECIA

ZATARG Orientalizm był częścią kierunku romantycznego. Przejął
IMPRESYONIZMU się nim Delacroix w swojej *Rzezi na Scio*. Przyswoił go
Z ŚREDNIOWIECZNYM Ingres malował fałszywe *Odaliski*. MARILHAT (1811—1847)
AKADEMIZMEM sięgał po tematy raczej do Algieru, aniżeli na Wschód.
ESTETÓW Potem BERCHÈRE dawał sentymentalizm wschodni. CHAS-
SÉRIAU, ulubiony uczeń Ingesa, od którego przeniósł
się do Delacroixa, najlepszym jest w swoich malowidłach
z życia Arabów; przedstawiał ich walki i czyny z mi-
strzowską siłą i lśniącem kolorytem. Orientalizmy tworzył
także GUSTAVE BOULANGER.

Z I E M

ur. 1821

FÉLIX FRANÇOIS GEORGES PHILIBERT ZIEM, ur. w Beaune, rzucił, o ile mógł najwcześniej, Côte d'Or i udał się do Paryża, gdzie pracował przez kilka lat; w dwudziestym czwartym roku życia wybrał się do Włoch, a potem na Wschód, gdzie pozostał przez trzy lub cztery lata. Wróciwszy, wystawił po raz pierwszy w Salonie z r. 1849, i to obrazy *Bosfor* i *Canal grande w Wenecji*; w następnym roku, 1850, otrzymał medal za *Meudon*; przeniósł się następnie do Holandii i w r. 1852 uzyskał medal pierwszej klasy za malowidło *Chaumière à la Haye* (Chata w Hadze). Jego

M A L A R S T W O

Anvers (Antwerpia) zakupiło państwo. Za *Konstantynopol* REALIZM z r. 1857 nagrodzono go wstęgą Legii honorowej. W roku FRANCUSKI 1868 wystawił ostatnie swe malowidło, *Marseilles*. Od tego SZUKA czasu nie wystawiał już nigdy. W r. 1878 został oficerem SŁOŃCA Legii. Jedna z czterech pracowni Zima znajdowała się NA w Barbizonie, inna w Wenecyi; widoki weneckie, to główne WSCHO-prawo jego do sławy. Lubił malować czerwone barwy tego DZIE miasta. Niektóre z najpiękniejszych jego akwarel są w We-necyi. Przyjaciel Rousseau'a, kupił słynny stary wiatrak, „Moulin de la Galette“, na Montmartre, zamierzając przebu-dować go w Barbizonie na pracownię, ale zamiar ten porzucił.

G É R O M E 1824 — 1904

JEAN LÉON GÉROME, urodzony w Vesoul d. 11. maja 1824, został ulubionym uczniem Delaroche'a, a zachęcany przez rodziców do zawodu artystycznego, wcześniej doszedł do sławy, zwróciwszy na siebie uwagę pierwszym zaraz obrazem w Salonie z r. 1847. W r. 1854 wybrał się po raz pierwszy na Wschód. Gérome interesował się w wysokim stopniu zarówno orientalizmem, jak nagościami i historyą. Ma wybitne zdolności dramatyczne. Wyróżnił się teraz swemi kolorowanemi statuetkami. Słynna jego statua *Bellona*, obwieszczająca wojnę, dramatyczna jest i mocna. Jedno z największych jego dzieł, to ganiona dużo *Śmierć Ney*; jego *Napoleon i Sfinks* odznacza się niezwykle napięciem dramatycznym.

CONSTANT 1845 — 1902

BENJAMIN CONSTANT zajmował się również tematami wschodnimi i szeroki zyskał rozgłos; nie mniejszą sławę

H I S T O R Y A

ZATARG zdobyły sobie jego portrety o typie nieco akademicko-tea-
IMPRESYO- tralnym. Marokko pochłonęło najlepsze jego zdolności.
NIZMU

Z ŚREDNIO-
WIECZNYM
AKADEMIZ-
MEM
ESTETÓW

FORTUNY
1838 — 1874

Urodzony w Reus 11 czerwca 1838 jako syn biednej rodziny katalońskiej, MARIANO FORTUNY, straciwszy ojca, będąc jeszcze prawie dzieckiem, chował się u dziadka, wędrownego szopkarza, któremu malował marynetki do jego szopek. Chłopiec strasznie twardego zaznał losu. Wcześniej zaczął rzeźbić małe lalki, które pobożni Hiszpanie składają na ołtarzach jako wota. Dziadek posłał wnuka do Akademii w Reus, skąd przeniósł się chłopiec do Akademii Sztuk Pięknych w Barcelonie, okrutną tutaj cierpiąc nędzę. Mając lat dwadzieścia, zyskał nagrodę pieniężną, dzięki której mógł udać się do Rzymu, podzieliwszy się nagrodą z dziadkiem, który niestety zmarł, zanim młody artysta powrócił z Włoch. W r. 1860 Hiszpania wysłała ekspedycję karną przeciw zbójcom morskim i Fortuny zaciągnął się w jej szeregi. Tutaj zaprzyjaźnił się z nim generał Prim, „rozdawca tronów”. Fortuny namalował dla Barcelony wielkie płótno *Bitwa pod Wad Ras*. Gdy wrócił, wysłano go do Paryża, ciągnął go jednak Tanger. Udał się więc do Tangeru, nie omieszkując odwiedzać stąd częstokrotnie Rzymu. W r. 1867 ożenił się z córką MADRAZA — małżeństwo było szczęśliwe.

Fortuny otworzył drogę owemu posługiwaniu się żywą, płynną farbą wodną, mającą stworzyć szereg najsubtelniejszych dzieł współczesnych. Znudziło mu się jednak oślepiające, wykończone, lśniste dzieło, któremu zawdzięczał sławę, to też ostatecznie odwrócił się, jak mówił, od „pewnego rodzaju sztuki, którą mu narzuciło powodzenie”; kiedy jednak chciał na inne wkroczyć tory twórczości, nabawił

M A L A R S T W A

się febry, szkicując do zachodu słońca w bagnistej okolicy nadtybrzańskiej, i zmarł nagle 21 listopada 1874.

Fortuny stworzył szkołę w ilustracji; wielka część twórczości czasów dzisiejszych, między innymi sztuka Edwina Abbeya, wywodzi się od niego. Warrington Gallery ma jego pyszny szkic olejny z życia Arabów.

REALIZM
FRANCUSKI
SZUKA
SŁOŃCA
NA
WSCHO-
DZIE

REGNAULT
1843 — 1871

Regnault tyle już umiał w trzynastym roku życia, że mógł zarabiać na chleb jako ilustrator; odwiedzał Jardin des Plantes (w Paryżu), aby szkicować zwierzęta. W Rzymie w marcu 1869, spotkał się Regnault z Fortunym po jego ożenku i powitał go jako mistrza; miał już za sobą pyszny portret *Jenerała Prima*, oraz malowidło na bohaterski temat *Automedon z rumakami Achillesa*. Był w Tangerze, gdy wybuchła wojna z Prusami; zaryglowawszy drzwi pracowni, udał się do Paryża, aby zaciągnąć się w szeregi ochotników. Chciano mu dać rangę oficera, lecz odmówił słowami: „Macie dobrego żołnierza we mnie, cóż wam po miernym poruczniku?“ Bił się podczas wojny, ale podczas ostatniej akcji pod bramami Paryża, być może nawet podczas ostatnich strzałów w tej wojnie, padł, w lewą skroń ugodzony kulą. Zginął za ojczyznę w dwudziestym ósmym roku życia.

Męskiej sztuce Henryka Regnaulta zawdzięczamy największy konny portret wieku: *Jenerał Juan Prim* na swym karoszu. Regnault wyszedł z ducha wczesnej romantyki, jest też jednym z największych jej mistrzów, a równocześnie stanowi pomost między nią a malowaniem na wolnym powietrzu. Akwarele jego z życia Wschodu kąpią się w świetle słonecznym.

GUSTAVE GUILLAUMET (1840—1887) żył w Algeryi, jak

M A L A R S T W O

- ZATARG Arab, próbował wyrazić prawdziwy koloryt krańców pu-
IMPRESYO- styni; uczynił to z wybitnym talentem w obrazie, w Ga-
NIZMU leryi luksemburskiej, *Wschód słońca na pustyni* i malo-
Z ŚREDNIO- wide *Wieczór w Laghouat*.
- WIECZNYM NOIRÉ malował pustkowie algierskie; COTTET odtwarzał
AKADEMIZ- świetność Wschodu, zanim sztukę swą poświęcił tematom
MEM bretońskim.
- ESTETÓW EUGÈNE FROMENTIN (1820—1876) malował w swoich
obrazach wschodnich świetliste plamy blasków słonecznych
na koniach Arabów; w malowidłach jego ze Wschodu mniej
jest pozy. BINET malował kobiety Wschodu silnemi bryłami
impresyonistycznemi.

ROZDZIAŁ XIX

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK W CIEMNYCH LUBUJĄCY SIĘ
KOLORACH REALIZM FRANCUSKI WYŁANIA ZE SIEBIE PO-
PRZEDNIKÓW IMPRESYONIZMU

JONGKIND
1819—1891

W Latdorp, pod Rotterdamem, urodził się 1819 r. JO- REALIZM
HANN BARTHOLD JONGKIND, który życie swe przeżył we FRANCUSKI
Francji. Uczeń Scheffonta, porzucił go dla Isabeya (1804 WYŁANIA
do 1866). W Salonie z r. 1852 zdobył sobie medal pierw- ZE SIEBIE
szej klasy, później jednak stale go odrzucano. Żyjąc w gorz- POPRZED-
kiem zapomnieniu i nędzy, tworzył akwarele o niezwykłym NIKÓW
blasku, sprzedał tu i ówdzie kilka swych utworów po miernej IMPRESYO-
cenie i, złamany niedostatkiem, zapił się na śmierć r. 1891 NIZMU
w Isère, samotny, opuszczony, zapomniany. Ale człowiek
ten usilnie długie walczył lata, aby się wydobyć, i rzucał na
papier wibrujące promienie słonecznego światła, lubując
się w mistrzowsko opanowanych refleksach i w chwytaniu
i przedstawianiu zmiennych barw, w jakich jeden i ten
sam przedmiot przedstawiał się w świetle w rozmaitych
porach dnia. Wywarł głęboki wpływ na dwóch młodych
Francuzów, Maneta i Moneta.

Monet nazywał go „wielkim malarzem“ (le grand peintre). Ku końcowi życia rozwinął w całej pełni zdolności swe, malując widoki z okolic Delfinatu, troszcząc się przede wszystkim o świetlistą atmosferę tych widoków.

H I S T O R Y A

BOUDIN

1825 — 1898

ZATARG Przyjaciel Jongkinda, LOUIS EUGÈNE BOUDIN, ur. w Hon-
IMPRESYO- fleur 12 lipca, syn odważnego, dzielnego żeglarza, pilota,
NIZMU który kierował losami parowca „François“ z Hawru, i żony
Z ŚREDNIO- jego, gospodyni na pokładzie męzowskiego statku. Mały
WIECZNYM Boudin rozpoczął ciężką pracę na chleb jako chłopiec,
AKADEMIZ- posługujący w kajutach; nie mając lat czternastu, patrzył
MEM na wody, leżące między Francją i Anglią a Indiami Za-
ESTETÓW chodniemi. W czternastym roku życia zapragnął zostać ma-
larzem i pożegnać się z podróżami morskimi. Przyszedł
mu z pomocą przypadek: ojciec, uprzykrzywszy sobie morze,
założył mały handel z przyborami malarskimi i rysunko-
wymi na Grand Quai w Hawrze i młody Boudin został
chłopcem sklepowym. Do sklepu zachodził od czasu do
czasu artysta, nazwiskiem Troyon, zadowolony, jeżeli mógł
za suwerna sprzedać jaki obraz. Kupował płótno i zaprzy-
jaźnił się z chłopcem. Trop w trop za nim zjawiał się inny
człowiek, Millet, głodomór, prześladowający kupców, urzęd-
ników, żeglarzy i ich kochanki propozycjami zrobienia im
portretów po 30 fr. sztuka, i ten także zawarł z nim przy-
jaźń. I Courbet odszukał chłopca. Przyjaciele i krewni prze-
strzegali chłopca, wskazując na przykład Corota, który
w pięćdziesiątym roku życia nie miał na kawałek chleba;
ale młody Boudin chciał koniecznie zostać malarzem. Rada
miasta Hawru uchwaliła mu niewielką zapomogę i z zapo-
mogą tą udał się on do Paryża. Niebawem jednak zapasy się
skończyły i Boudin znalazł się na ulicy bez przyjaciół, bez
oparcia. Drobną dług praczki zapłacił obrazem, za który
potem dano tysiąc. Za wino płacił malowidłami — w czter-
dzieści lat później poszły one na wagę złota w stosunku
do wypitego ongi wina. Tak więc Boudin zaznał goryczy

M A L A R S T W A

nędzy. Wróciwszy do ojczystego gniazda, usiłował zgromadzić nieco pieniędzy, aby udać się znowu do Paryża na publiczną sprzedaż obrazów 1857, mając nadzieję, że i na swoje malowidła znajdzie kupców, tem bardziej, że obiecał mu ich dostarczyć Claude Monet. Zamieszkał w starej szopie przy drodze, prowadzącej do Honfleur, zwanej gospodą pod Św. Szymonem; sprzedaż się nie udała; Boudin, zmartwiony, otworzył tutaj szkołę malarstwa. Stara gospoda pod Św. Szymonem miała z czasem wykarmić impresyoni- REALIZM
FRANCUSKI
WYŁANIA
ZE SIEBIE
POPRZED-
NIKÓW
IMPRESYO-
NIZMU

zmiarkowaną. Tutaj przez lat dwadzieścia i pięć przemieszkiwał od czasu do czasu Millet, Troyon, Courbet, Diaz, Harpignies, Jongkind, Lepine, Isabey, Daubigny, Monet, Cals i inni. Akademia Boudina jednak nie szła; przeniósł się więc dwadzieścia mil dalej, nad morze, do Trouville. Od razu mistrzowskimi opanowaniem morza i nieba zyskał sobie hołd malarzy. Courbet krzychał: „Pan jeden rozumiesz niebo“; Dumas nazwał go „mistrzem obłoków“; Corot pasował go na „Króla niebios“.

Ale publiczność nie kupowała, tak samo i handlarze obrazów. Boudin, całkiem biedny, ożenił się w r. 1864 i z posagiem niespełna dwóch tysięcy franków w rękę młoda para wynajęła sobie izdebinę nad połamanymi schodami przy nędznej uliczce w Honfleur za cenę kilku franków miesięcznie. W ślad za nimi przywłókł się Jongkind. Boudin przymierał tutaj głodem przez cztery lata, poczem przeniósł się do Hawru, a nędza jego była tak straszna, że stracił zamówienie na kilka dekoracji dla jednego z bogatych kupców, gdyż nie miał przyzwoitego ubrania, aby móżdż pójść i załatwić interes. W zimie musiał dla ogrzania izby spalić urządzenie domowe i chodzić na robotę jako zwykły wyrobnik. Artyści wezwali go do zniechęconego Paryża jedynie po to, aby znosił okropności wojny z roku 1870. Boudin udał się do Brukseli i tutaj w ciżbie wy-

H I S T O R Y A

ZATARG gnańców najokropniejszą cierpiał znowu biedę. Przypadek IMPRESYONIZMU zdarzył, iż żonie udało się zainteresować sztuką Boudina jakiegoś kupca i ten umożliwił mu dalszą pracę przy sztalugach. Ostatecznie w r. 1881 Boudin, który wytrwale obywatelom WIECZNYM sypał wystawy Salonu, otrzymał medal trzeciej klasy. W roku 1884 zyskał medal drugiej klasy, dzięki czemu znikła obawa, AKADEMIZMEM że mu będą odrzucać obrazy — stanął „hors concours”. ESTETÓW Przez jakiś czas sprzedawał teraz swe obrazy, ale za mierną cenę. W r. 1888 za sto płócien zapłacono mu w hotelu Drouot około 6 tysięcy fr. Fala przecież się odwróciła. Państwo zakupiło dużych rozmiarów malowidło *Korweta rosyjska*; atoli w roku 1889 uderzył weń cios najstraszniejszy — zmarła mu żona; złamanego artystę nagrodzono teraz złotym medalem. W r. 1896 państwo nabyło *Rade de Ville Franche* i przez Puvisa de Chavannesa posłało mu krzyż Legii honorowej. Atoli zdrowie starego artysty niszczyły długie lata niedostatku. Pracując nad płótnem w dworku swym pod Deauville, w ojczystej Normandii, padł nieżywy w r. 1898.

Skromny człowiek, który zaszczytów pragnął tylko dla swych towarzyszy; Monet powiedział o nim: „Wskazówki jego zrobiły ze mnie to, czem jestem“.

B O S B O O M

1817 — 1891

Holender, JAN BOSBOOM, ur. w Hadze, uczył się u Filipa Jakóba Van Brée (1786 — 1870). Prawdziwy mistrz w malowaniu wnętrza, Bosboom posługiwał się szeroką techniką i świetnym kolorytem, aby wyrażać nastrój gry światła dziennego w wnętrzu kościołów i domów; zyskał sobie tem miejsce wśród nieśmiertelnych. Sztuka jego umie oddawać ducha danego miejsca. Małe płótna jego prawdziwą oddychają atmosferą, z malowanej przez siebie miej-

M A L A R S T W A

scowości umiał poetyczny wydobyć nastrój. Jego akwarele są równie wielkie, jak jego obrazy olejne.

REALIZM
FRANCUSKI
WYŁANIA

Na południu Francji powstała szkoła, pod pewnym względem w wizji swej przypominająca romantyków. Należą do niej: malarz zwierząt ÉMILE LOUBON, malarz morza AUGUSTE AIGUIER i PROSPER GRÉSY. Świetne jednak znaczenie zyskała w osobach RICARDA i MONTICELLEGO.

ZE SIEBIE
POPRZED-
NIKÓW
IMPRESYO-
NIZMU

MONTICELLI

1824 — 1886

ADOLPHE MONTICELLI urodził się w Marsylii. Uczeń RAYMONDA AUBERTA (1781 — 1857) Monticelli rozpoczął zawód artystyczny pod wpływem Ingesa i Rafaela. Otworzył mu się jednak oczy, gdy stanął przed obrazami Delacroix'a; a Diaz, który przez kilka lat żył w sąsiedztwie jego w Paryżu, objawił mu czarodziejstwo barwy; naśladował Diaza do tego stopnia, że dzieła jego z owego okresu kupowano i kupuje się do tego czasu jako dzieła Diaza. Monticelli, typowy syn Prowancyi, ekscentryczny, przystojny, silny fizycznie, wymowny, o manierach ujmujących, udał się potem na Południe, aby przez chwilę szeroki zyskać rozgłos. Szczęście się jednak odwróciło. — W stanie rozpaczliwym wrócił do Paryża. W Paryżu w gorzkim żył niedostatku, sprzedawał obrazy na bruku, sypiał nocą razem z włóczęgami na pustych placach i w opuszczonych domach. Potem wybuchła wojna z r. 1870 i Monticelli wybrał się na Południe, do Marsylii, zarabiając na chleb i noclegi w czasie trzydziestosześciodniowej podróży malowaniem od miejsca do miejsca.

Osiadłszy w miejscu rodzinnem, zaczął żyć w sposób, odpowiadający jego zwyczajom. Niewolnik absyntu, malował wizye swe w sposób gwałtowny, wykonywał jednego

H I S T O R Y A

ZATARG dnia obraz, aby mieć za co żyć na drugi i dawać folgę
IMPRESYONIZMU swym włóczęgowskim gustom. Koloryt, którego w taki mu-
Z ŚREDNIOWIECZNYM stracił na zwięzłości. Czarujący jego temperament i zapał
AKADEMIZMEM przyćmiło pijaństwo. Barwy stężały, a kształty stawały się
ESTETÓW bardziej rozbite. Przez kilka lat nikt nie wiedział, czy Mon-
ticelli żyje, czy umarł. Zginął w najgorszej nędzy.

Monticelli malował „muzykalnie“. Stwarzał symfonie o niezwyklej, wyszukanej subtelności. Posiadał tajemnicę wydobywania zapomocą barwy nastrojów i działania niemi na zmysły, jak to czyni muzyka. Pejzaże jego dowodzą, do jakiego stopnia umiał chwycić poezję blasków słonecznych, rozsianych po łąkach. Szedł on jednak raczej za swemi marzeniami, aniżeli za przyrodą. Składał złote pieśni bez słów.

Po śmierci sztuka jego wielki zyskała rozgłos; jest to jeden z najbardziej zapomnianych artystów w czasach dzisiejszych. Najlepiej znanem jego dziełem są jego *Fêtes galantes*; atoli rzadsze jego krajobrazy zaliczyć trzeba do najpotężniejszych interpretacji przyrody w dziewiętnastym stuleciu. Malował martwe natury, kwiaty, widoki morskie. Jego z lat najwcześniejszych pochodzące „Alegorye“ albo „Fêtes“, nieco wygładzone, odznaczają się dbałością o formę i rysunek. W średnim, największym okresie swej twórczości malował impresyonistycznie, pendzlem, nakładającym farby co raz to więcej. Malowidło jego, o barwach pryzmatycznych, wygląda jak bryła, zestawiona z błyszczących drogich kamieni, ostateczny rezultat tego szeroki jest i dekoracyjny. Sztuka jego radosna jest i szczęśliwa, jak gdyby chciała powiedzieć, że dobrze jest żyć na świecie. Prawdziwy to cud, jeśli się pomyśli, że malowidła swe tworzył artysta ten w kilku zaledwie godzinach. Podobno rzadko kiedy

M A L A R S T W A

używał pendzla, a jeno farby narzucał na deskę lub płótno wprost z tubek, a potem nożem paletowym, palcami, lub gwoździami w odpowiedni rozdział sposób. „Maluję już lat trzydzieści“ powiedział Monticelli w r. 1870.

MONTICELLI, którego sztuka ograniczała się do małych rozmiarów malowideł stalugowych, jest jednym z największych dekoracyjnych malarzy Francji.

R I C A R D
1824 — 1873

GUSTAVE RICARD należy do grupy portrecistów prowanckich. Rozpocząwszy od kopiowania Van Dycka i Ty-cyana, po dziesięciu latach tej pracy przerzucił się na malarstwo portretowe. Oparta na mistrzach weneckich wizya jego, zwrócona w kierunku doszukiwania się charakteru, objawiła się w wyrafinowanych, subtelnych portretach, w których arystokratyczna powściągliwość malarza stanowi jedną z cech, jakimi odznacza się twórczość stulecia. Ricard od-twarza wewnętrzną istotę modela w sposób, więżący uwagę widza.

B O N V I N
1834 — 1866

LÉON BONVIN, jeden z najlepszych akwarelistów tej wielkiej epoki, malował szczęśliwość kwiatów śród nędzy życia. W Vaugirard, na przedmieściu paryskim, żył człowiek, pochodzący z Lille, surowy starzec, który był lokajem, potem golibrodą, rolnikiem, żołnierzem, wkońcu żandarmem — a skończył karierę jako policyant wiejski i właściciel szynkowni. Nieugięty, srogi, stary ten człowiek był postrachem dla nicponiów, bano go się też w równej mierze i w domu. Jeden ze starszych jego synów, FRANÇOIS BONVIN (1817 do 1887) uciekł z domu i został artystą szkoły realistycznej,

*

H I S T O R Y A

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW artystą wielce utalentowanym. Stary Bonvin ożenił się po raz wtóry, a dnia 28 lutego 1834 urodziło mu się czwarte dziecko, które w gorzkich miało się chować warunkach. Ojciec chciał zrobić z niego kelnera w swoim własnym szynku, a LÉON BONVIN nie miał odwagi starszego brata, aby uciec, więc cierpliwie znosił szturchańce i razy. Trwożliwy, wiecznie zakłopotany, niezgrabny, młody chłopiec w cichego zmienił się mruka. Brat jego, Franciszek, powracał od czasu do czasu do domu i, widząc nieporadnego, pięknego chłopca, poetycznie zapatrzono go w niebo, dawał mu ołówek i kazał mu rysować „to, co widział i jak widział“. Później zabrał go ze sobą do szkoły sztuki na Rue de l'École de Médecine w Paryżu, do Lecocq'a de Boisbaudran. Od roku 1857 młodzieniec malował wybitne akwarele. W r. 1861, mając lat dwadzieścia i siedem, żądny miłości artysta ożenił się, myśląc, że małżeństwo wniesie mu w dom upragnioną czułość. Tymczasem związał się z jadowitą jędzą. Był poetą — nie tylko malarzem z powołania, ale i muzykiem. Przedtem zmuszony był żyć wśród garnków i talerzy szynkownianej kuchni, a tylko w wolniejszych godzinach porannych i nocą przy świetle lampy malował pyszne akwarele. Szlachetny, uczuciowy, smukły blondyn, spędzał teraz dni w podobny sposób, a jako część pracy dziennej miał obowiązek w takt zgryźliwego języka swarliwej baby wyrzucać pijanych drabów z szynku. Uciął sobie tyle z napiwków, że kupił harmonium; jakiś stary Niemiec z sąsiedztwa nauczył go grać i Bonvin wygrywał po obiedzie Beethovena i innych mistrzów, ale wtedy przyskakiwała do niego głupia, złośliwa żona i, krzycząc, że „zanudza ludzi pogrzebową muzyką kościelną“, kazała mu grać „coś wesołego“ — a on, aby zapobiedz scenie, grał popularną polkę lub coś podobnego. A gdy udało mu się wymknąć z szynku, malował kwiaty lub martwą naturę,

M A L A R S T W A

albo wewnątrz swej gospody z jadowitą żoną i domownikami, albo pejzaże, a wszystko w subtelny, wyborowy sposób. Za wszystkie te wspaniałe utwory nędzne zyskiwał pieniądze. Nocą, chcąc malować, stawiał lampę — w pudle, aby silne, nierozprószone rzucała światło na kwiaty i martwą naturę.

Zima 1865 była straszną dla Leona Bonvina. W sąsiedztwie jego otwarto kilka szynków, robotnicy zaczęli uciekać od niego. Wynajął się za furmana. Długi rosły. Dnia 29 stycznia 1886 zabrał z sobą kilka akwrel i poszedł z niemi do handlarza, który mu jednak oświadczył, że „za zimne, za mało wesołe“. Wieczorem ostatniego stycznia udał się do lasu w Meudon i powiesił się. Pochowano go na niepoświęconej ziemi; biedna dusza ostatecznie spoczęła.

FANTIN-LATOURE

1837 — 1904

IGNAZ HENRI JEAN THÉODORE FANTIN - LATOUR urodził się w Grenoble jako syn pastelisty; z pracowni ojcowskiej przeszedł do Lecocq'a de Boisbaudrana, który niejednego dobrego wykształcił malarza, a stąd do Szkoły Sztuk Pięknych pod Ingresa. W roku 1857 malował krótki czas u Courbeta. Atoli właściwymi nauczycielami byli mu starzy mistrze z Luwru; po raz pierwszy wystawił w Salonie w roku 1861; odtąd wystawiał już stale. Legię honorową otrzymał 1878. Jego *Hommage à Delacroix* (Hołd Delacroix'owi) powstał w r. 1863, *Coast* w r. 1865, *Atelier à Batignolles* i *Coin de Table* (Róg stołu) w r. 1872, a portret *Rodziny D.* — w r. 1878. Z r. 1884 pochodzi *Autour du Piano* (Naokoło fortepianu); w r. 1886 powstało czternaście słynnych litografii dla cyklu *Ryszard Wagner*. Prawo do nieśmiertelności zyskał sobie *Kwiatami*. Słynny

M A L A R S T W O

ZATARG
IMPRESYONIZMU
Z ŚREDNIOWIECZNYM
AKADEMIZMEM
ESTETÓW

jest *Portret Maneta*. Rzecz dziwna, portrety jego są nagół zimne i bezbarwne, a przecież malując kwiaty, stwarzał prawdziwą muzykę świetnych kolorów.

L E G R O S

1837 —

ALPHONSE LEGROS, ur. w Dijon, poszedł jako jedena-stoletni chłopiec do miejscowego malarza pokojowego, pi-jaka, potem przez jakiś czas uczęszczał do miejscowej szkoły sztuki, dopóki razem z rodzicami nie przeniósł się do Lyonu. Tutaj wykonywał, na zamówienie, roboty dekoracyjne. Udaw-szy się z Lyonu do Paryża, dostał zajęcie u malarza tea-tralnego, Cambona; wstąpił do École des Beaux-Arts; prac-ował u Belloca (1786—1866), następnie w r. 1857, mając lat dwadzieścia, wystawił portret ojca. *Anioł Pański* po-wstał w r. 1859, *Ex Voto* 1861, *Messe des Morts* (Msza żałobna) w r. 1863. Nie zyskawszy jednak powodzenia, przeniósł się do Anglii. W Salonie z roku 1866 otrzymał medal za *Lapidation de Saint Étienne* (Ukamienowanie św. Szczepana). Może najbardziej znanymi jego malowidłami są: *Pèlerinage* (Pielgrzymka), *Bénédiction de la Mer* (Błogosła-wienie morza), *Chaudronnier* (Węglarz), *Repas des Pauvres* (Wypoczynek ubogich), *Sen Jakóba* i *Marchand des Pois-sons* (Handlarz ryb). Legros zdobył sobie także rozgłos jako rytownik. Zostawszy 1876 profesorem w University College w Londynie, zasłynął jako znakomity nauczyciel, pozatem był także świetnym rzeźbiarzem. Jakkolwiek Le-grosa nazywano realistą, w rzeczywistości sztuka jego tchnie duchem czasów minionych. Uroczysty, szary, surowy, Le-gros do innego należy wieku.

KONIEC TOMU VIII

S. 61

... 120 8

S. 85

S. 07

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306228

Kdn 452/57

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000220735