

PORTRET I KRAJOBRAZ ANGIELSKI

Napisał  A. Potocki



NAUKA I SZTUKA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000231382





Lopja Sienińska  
1920.

Wola Sienieńska

Portret i krajobraz angielski

Wydawnictwo  
Towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie

---

# NAUKA I SZTUKA

TOM VI.

Malarstwo angielskie

I.

Portret i krajobraz



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie  
Warszawa E. Wende i Spółka

Wola Sienińska

# Portret i krajobraz angielski

napisał

Antoni Potocki

z 84 ilustracjami



Skład główny w księgarni H. Altenberga we Lwowie  
Warszawa E. Wende i Spółka



~~II. 166616~~

II - 347800

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

Akc. Nr.

~~K-2958~~ / 55

BPK-B-442/2016



## DO CZYTELNIKA.

---

Kiedy przed kilku laty po wycieczce do Anglii wróciłem olśniony skarbem angielskiego malarstwa i począłem rozglądać się po literaturze historycznej, by skontrolować i utrwalić własne wrażenia — uderzył mię fakt zdumiewającego ubóstwa wszelkich o sztuce angielskiej informacyi. Na setki tomów i tysiące artykułów o każdym niemal objawie malarstwa europejskiego w Niemczech lub Francyi — o Anglikach zaledwie tu i ówdzie szczupłe wzmianki po kompendyach, zdawkowe przytaczanie kilku wielkich nazwisk z końca XVIII i początku XIX wieku, sądy zgoła tak dziwnie ostrożne i nieumotywowane, że mimowoli nasuwające myśl o słabej bardzo znajomości przedmiotu wśród piszących.

Oto np. co pisał o sztuce tej największy może na kontynencie znawca kultury angielskiej H. Taine: »Co do Anglików, to ci aż do XVIII stulecia zajęci są wyłącznie importowaniem do Anglii obrazów i malarzy zagranicznych. W kraju tym temperament jest nazbyt wojowniczy, wola nazbyt napięta, umysł nazbyt praktyczny — zgoła człowiek nazbyt tam zahartowany, wytrenowany i przepracowany, by się chciał zatrzymać dla rozkoszowania się pięknymi i wytwornymi odcieniami rysunku lub barwy. Angielski malarz narodowy, Hogarth, robił tylko moralne karykatury. Inni, jak Wilkie, posługują się pędzlem tylko w celu uzmysłowienia uczuć i charakterów; w pejzażach nawet malują — duszę, a sprawy cielesne są dla nich jedynie wskazówką, sugestją. To widoczne nawet w ich dwu wielkich pejzażystach, Constable'u i Turnerze, i w dwu największych portrecistach — Gainsboroughu i Reynoldsie. Dziś wreszcie koloryt ich znamionuje rażąca brutalność, a rysunek ich — trzymająca się litery drobiazgowość«.

Lakoniczne to i przedziwnie fałszywe! Cóż dziwnego, że w tym samym niemal czasie, gdy znakomity historyk francuski pisał te słowa niesprawiedliwe i płytkie — inny, nie mniej świetny znawca sztuki uświęconej, a rodak nasz,

Julian Klaczko w czambuł odsądzał »hyperberejczyków« od plastyki, Słowianom zalecał nie brać się do pędzla a pilnować »słowa« i zgoła odmawiał przyszłości malarstwu, nie mającemu szczęścia zrodzić się pod »słońcem italskiem!«

Działo się zaś to właśnie w porze, w której malarstwo angielskie po raz trzeci od początku XIX stulecia miało wpłynąć na cały kierunek sztuki na kontynencie — w czasach Ruskina i Prerafaelitów!.

Napróżno więc już na kilkanaście lat przed Tainem i Klaczką natchniony i jasnowidzący umysł Baudelaire'a wskazywał na zagadnienia malarstwa nowoczesnego w najwłaściwszym do dziś ujęciu: »Że kolor odgrywa rolę nader ważną w malarstwie nowoczesnym — nic w tem dziwnego. Wszakże Romantyzm jest synem północy, a północ lubuje się w barwie. Marzenia i baśnie są dziećmi mgły. Anglia, ta ojczyzna krańcowych kolorystów, Flandrya, pół Francji — nurzają się w mgłach; sama nawet Wenecya kąpie się w lagunach. Natomiast Hiszpanie właśnie są raczej poszukiwaczami kontrastu, niż kolorytu. Całe zaś południe w przeciwstawieniu do północy jest raczej naturalistyczne...«

W słowach tych dziś po latach tylu (pisał je Baudelaire w roku 1846) widzimy genialne rozwiązanie węzła wzajemnych wpływów i urzeczywistnień, który w dziełach powtórzyła cała sztuka współczesna.

W istocie: sztuką angielską zajmowano się stosunkowo mało w teorii i historii sztuki (bo nie w praktyce) przedewszystkiem dlatego, że sztuka ta, sama nawskroś młoda, związała się wszystkimi swymi przejawami ze sztuką nowoczesną, z wielkim odrodzeniem sztuki XIX w. Nic więc dziwnego, że tradycyoniści traktowali ją po macoszemu, jak wszelki zresztą objaw t. z. »modernizmu« od Delacroix do Maneta, od Turnera do Moneta.

Tu więc pierwszy powód ubóstwa i niedokładności wiedzy oficjalnej w rzeczach sztuki angielskiej.

Jakoż wraz z tryumfem nowych prądów w sztuce — Europa coraz więcej dowiadywała się o malarstwie i o »estetyzmie« angielskim. Po wielkich pionierach, jak Teofil Gautier i Baudelaire, poczęli przemawiać znakomici popularyzatorowie, jak Sizeranne lub Muther. Powoli wypełniały się luki naszych wiadomości o Anglikach, a zstępujące do grobu pokolenie twórców malarstwa nowoczesnego w pamiętnikach, wspomnieniach i t. p. wskazywało już wyraźnie, kiedy i gdzie obudził się prąd, któremu służyło. Najwięcej zaś do zaznajomienia kontynentu ze sztuką wyspiarzy przyczynili się zresztą oni sami — mianowicie nieporównane angielskie wydawnictwa, do dziś najwyżej w dziale książki artystycznej stojące. Cudowne wydawnictwa, *Allena*, *Nevness Art Library*, *Bell's Collection* i t. p. uczyły nas równocześnie dwu rzeczy: kunsztu książki artystycznej i historii sztuki angielskiej. Pisma zaś ich, jak *Studio*, *Burlington Magazin*, *Connaisseur* itp. — szerzyły tę propagandę po całym świecie aż do t. z. szerokiej publiczności.

Nie ulega kwestyi, że wkrótce doczekamy się doskonałych monografii o historyi sztuki angielskiej, skoro Francuzi wzięli się, jak zwykle, do popularyzowania ich haseł — Niemcy zaś, jak Muther lub Tschudi, do wykładu ich *ex cathedra*...

Tak bardzo przywykliśmy żyć cudzym kosztem w zakresie badań międzynarodowych, nie dotyczących nas bezpośrednio, że muszę tu odrazu na wstępie wyjaśnić, dlaczego mimo tak pomyślnego horoskopu dla dalszych losów znajomości sztuki angielskiej na kontynencie wśród Niemców i Francuzów przyszłości — Polak się odważa dziś podjąć opracowanie jej samodzielne, nie czekając na sąd ostateczny powag zagranicznych....

Dla usprawiedliwienia tego zuchwalstwa przytoczę nasampierw dwa charakterystyczne fakty. W roku 1900 lub 1901 pan Ferdynand Brunetière, ultra-katolik, tradycjonista i historyk literatury w najpoważniejszym organie francuskim, w *Revue des Deux Mondes*, sporządził bilans prądów literackich XIX wieku. W bilansie tym, gdzie znalazła się nawet wzmianka o Puszkynie — polska literatura nie figuruje zgoła. Nawet polski romantyzm i mistycyzm, nawet wpływ Mickiewicza, jednym promieniem ogarniający całą słowiańszczyznę, drugim łączący się z ówczesną Francją Lammenaisów, Micheletów, Quinetów i t. p. — nawet ten nie był dość »ogólno-ludzkim« i nie zasługiwał na wzmiankę u ultra-uduchowionego buchaltera wieku XIX!...

W parę lat potem słuchałem w szkole Louvre'u świetnych wykładów ultra-liberała, ewolucjonisty a historyka sztuki, p. Salomona Reinacha.

Przy końcu wykładu poświęcił mówca od 3 do 5 minut wyliczeniu kilku nazwisk artystycznych z dalszej Europy. Wymienił więc po kolei Brozika — Czecha, Munkaczego — Węgry, Handi-bey'a — Turka, Hallisa — Greka, Wereszczagina i Repina — Rosyan i wreszcie Matejkę — »Galicyanina«... Liberalizm Salomona Reinacha zaszedł dalej jeszcze, niż katolicyzm Ferdynanda Brunetièra: oto stworzył nawet nową na podziw Europy narodowość »galicyjską«, lecz równie grobowo jak jeden tak drugi ominęli — Polaków.

Fakty takie wyleczyły piszącego te słowa raz na zawsze ze złudzeń o jakiejś szczególnej bezstronności i wszechprawości nauki. Czynniki polityczne, etyczne, oportunistyczne i t. p. czyhają na umysł ludzki nawet w dziedzinie nauki, nawet przy tabliczce mnożenia, bowiem »naukę« tworzą — uczeni.

Jeżeli więc poprzednio starałem się wykazać, jak tradycjonalizm przeszkadzał krytyce europejskiej ocenić należycie sztukę angielską, która od początku była nawskroś nowożytną, tu znów zwracam uwagę na czynnik drugi, natury wręcz przeciwnej, a jednak prowadzący do podobnego skutku. Oto mianowicie nauka i historia każdego narodu przerabia swój materiał zawsze z egoistycznego, indywidualnego punktu widzenia i to pomimo najhumanitarniejszych i najbardziej ogólnoludzkich zastrzeżeń. Inaczej zresztą być nie może: Francuz czy Niemiec piszący musi z tego właśnie powodu, że jest Francuzem lub Niemcem, inaczej mierzyć zjawiska obce, niż swoje.

Inaczej je zna — inaczej, choćby bezwiednie, ocenia. Cóż dopiero, gdy, jak w rzeczach sztuki np., w grę wejdą ambicje narodowe! Wszak każdy naród jest we własnym mniemaniu — narodem uprzywilejowanym. Francya — to *la Grande Nation*, Niemcy — to Grecya współczesna lub Roma (stosownie do tego, czy się uważa za »naród filozofów«, czy za »prawodawców Europy«). W kulturze artystycznej każde z tych społeczeństw z dawna przywykło do swego znaczenia — nie łatwo było podzielić się niem z nowym przybyszem!

Powtarzam raz jeszcze: rzecz to konieczna i godziwa, by Niemiec o świecie myślał po niemiecku, Francuz — po francusku. Ale tem smutniej, gdy tę niemiecką lub francuską prawdę my z barbarzyńska bierzemy za Prawdę samą w sobie i błędami jej żywimy w skupieniu głód polskiego ducha!

Sądzę, że dla Polaka więcej wartości miały skromne »Listy z Włoch« Kremera w sprawie rzetelnego wczucia się w ducha italskiej kultury, niż tomy niemieckich encyklopedyi wraz z ich przyczynkami. »Naród. każdy winien sam całą swą pracę odrabiać« mówi wielki poeta. W rzeczach sądu i smaku niema zastępstwa.

Dlatego przedsięwzięłem tę pracę o sztuce angielskiej z własnych wrażeń i studyów, nie czekając, aż nas w tem wyęcą sąsiedzi.

*Zakopane, 3 grudnia 1906.*

---

Początek i rozwój sztuki angielskiej kojarzy się jak najściślej w całym swym przebiegu z całokształtem tych zjawisk twórczych i krytycznych, które obejmujemy dziś pojęciem — sztuki współczesnej.

Wymawiając wyrazy: Sztuka współczesna, nie czynimy bynajmniej żadnych w myśli zastrzeżeń na rzecz tego czy innego prądu, kierunku, kościoła sztuki. Mamy na względzie całą tę sztukę bez wyjątków, którą rokrocznie oglądamy na wystawach od Paryża do Krakowa, którą poznajemy w galeryach, poświęconych artystom współczesnym, lub pomnikach i budowlach, przez nich wzniesionych. Sądzę, iż przy całej rozbieżności poszczególnych prądów, przy nieskończonej różnicy skali talentów i charakterów twórczych — tak ogólnie ujęte zbiorowisko dzieł sztuki współczesnej ma jeszcze aż nadto cech wspólnych, wyróżniających je np. znamieniem od podobnego zbiorowiska z epoki gotyku, odrodzenia, pseudo-klasycyzmu. Rysy te wspólne sztuki współczesnej odnajdziemy zarówno w treści jej, jak w formie, a jak w jednym, tak w drugim kierunku idąc, dojdziemy zawsze do pewnej kapitalnej, podstawowej cechy sztuki nowożytnej, od której zapewne kiedyś nazwę weźmie cała ta epoka.

Oto w treści nasamprzód znajdziemy ogromną różnorodność tematu, nie skrepowanego żadnym rytualnym przepisem, z greckiej mitologii czy z kanonów katolicyzmu wysnutym. Niemasz hierarchii tematów podług »wartości« ich z góry określonych. Temat »rodzajowy« równouprawniony z »historycznym«, Olimp z Biblią, portret z pejzażem — zgoła wartość tematu (treści) w dziele sztuki nie poddana żadnej obcej sztuce hierarchii, zależna więc w zupełności od widzimisie artysty, od jego indywidualności.

Rozważając zagadnienie formy, a więc sposobów wyrażenia się różnych twórców — spostrzeżemy rychło i tu zakres swobody tworzenia, nie ograniczony dziś żadnym z góry ustanowionym przepisem. Niemasz sposobów dozwolonych a niedozwolonych. Mieszanie barw na oku lub na palecie, notowanie szczegółów z mikroskopijną drobiazgowością lub przeciwnie ruch pędzla

najszerzy i najogólniejszy, fresk czy akwarela, akwaforta czy drzeworyt, zupełne zatracenie się w »naturze« lub zatracenie »natury« w sobie — wszystko to zarówno uprawnione, a zależne tylko od siły i rodzaju twórczości. Zaczem i tu, w zakresie formy i techniki, a więc sposobów artystycznego wyrażania się — pełnia swobody indywidualnej.

Tak estetyka sztuki nowoczesnej formułuje się w świadomości zarówno widza, jak twórcy współczesnego. Na miejsce wszelkich kodeksów, przepisów, hierarchii, kanonów, szkolnych i akademickich nieomyślności — słowem na miejscu czynnika zbiorowego a tradycyjnego, anonimowego a despotycznego — jedno tylko prawo naczelne wszelkiej pracy twórczej — prawo drogi indywidualnej, osobistej.

Tak się odbija całokształt sztuki współczesnej w świadomości naszej.

Rzecz ciekawa, że w pragmatycznym czy rzeczowym swym wyrazie ten zapamiętały, tyrański zdawałoby się dogmat indywidualizmu dał początek niebywalej pieczołowitości względem wszelkiego przejawu życia i myśli! Owo »ja« estetyczne, tak naczelnie rozkazujące dzisiejszej sztuce, nie przeszkodziło bynajmniej najzbożniejszym jakie widziały dzieje pielgrzymkom jej do wszelkich źródeł i kolebek — najstarszych lub najuboższych — twórczości ludzkiej. Owo »ja«, chrzczone mianem anarchizmu lub zdziczenia w sztuce — przysporzyło kulturze współczesnej skarbu pamiątek i zabytków, po które nie sięgały nigdy wzgardliwe hierarchie akademii i szkół.

Wiek XIX był wiekiem pietyzmu względem starych a wiecznie żywych, wiekiem umiłowania przodków sztuki, wiekiem upajania się i kornego umiłowania mistrzów. »Ja« estetyczne, gdy raz odrzuciło szablon i przymus, konwenans i autorytet, tem głębiej miłowało tych, których za godnych miłowania samo uznało.

I obraz cech sztuki współczesnej byłby nader niekompletny bez wskazania na tę jej siebie świadomą palingenezę. Trzebaż przypominać owe wystawy w Brugii, Paryżu, Sienie, Düsseldorfie, które nam dały poznać skarb Prymitywów? Trzebaż przypominać owo wpatwienie się w gotyk rzeźby współczesnej lub najpiękniejsze karty estetyki nowoczesnej, skreślone z odczytania kamiennych biblii średniowiecza? Na jaśń dzisiejszą wydobyto świątki i praszczury owe celtyckie, germańskie, słowiańskie, a cześć im oddał duch nowożytny, poznając własne praźródła w tworcach niewprawnej ręki przodków. Przekroczone również rozgraniczenia celne ras i dziś nie wstydzimy się uczyć od Hokusai lub Korina ich sztuki i kunsztu, gdy przez wieki całe nie widziano tam nic prócz materiału do żartobliwych »chinoiseries«...

Nie trudno spostrzedz, że, historycznie rzecz biorąc, te rekonstrukcyjne koncepcje estetycznych innych ras i epok — były w znacznym stopniu przeciwstawieniem się hellenizmowi, jako tradycji w sztuce obowiązującej i poza którą niemasz zbawienia. Tymczasem, sięgnęła myśl nowożytna nieskończenie

dalej i głębiej w dzieje: odkryła wzory greckich wzorów poza Grecją — sięgnęła do tajemnic Egiptu i Assyrii, Chin i Indyi, Persyi i Babilonu, a znalazła tam pra-typy i pra-motywy Sfinksa i tragedyi Atrydów, słonecznych bóstw i filozoficznej mądrości. Sprawdziła z kolei, ile chrześcijaństwo czerpało z poganizmu wszystkich czasów, a odtąd już w dogmat nieomyślności wierzyć nie mogła. Na wszystkich polach, we wszystkich kierunkach niezmiernie myśl ludzka sprawdzała wartości, porównywała źródła, wskrzeszała przeszłość, badała wszystkie rasy — i dotarłszy z jednej strony do praojców ludzkości, z drugiej do własnych w każdym narodzie początków — zapragnęła odtąd nie wyłączać nic z człowieczego dorobku, nie poddawać się nakazom żadnej martwej litery, lecz zawsze i wszędzie — być sobą.

Sztuka zaś nowoczesna była najwierniejszym tych przeobrażeń uzmysłowieniem, wcieleniem wiernym palingenetycznej pielgrzymki ducha ludzkiego do własnych początków, jak potem znów świadectwem zdobytej w tej pielgrzymce sankcji uczłowieczenia — swobody indywidualnej.

Do tego punktu dojdziemy zaraz w sztuce dzisiejszej, czy będziemy roztrząsali jej świadomość estetyczną, czyli też wątek jej pragmatyczny, dzieje stawania się tem, czem jest dzisiaj po przez palingenezę i wszechobjęcie bytu.

»*Sempre si fa il mare maggiore!*« — Zawsze to nieobjęte morze zjawisk, zwane sztuką, objawi nam prawo własnego bezkresu, a więc i swobody jednostki — bezwzględnej, boskiej swobody tworzenia — czy w rytm jej odbrzmi fala ta, czy inna na morzu zjawisk — przeszłość czy przyszłość.

Już w toku powyższych uwag łatwo było stwierdzić, ile sztuka dzisiejsza, zarówno w twórczej jak w krytycznej (estetycznej) dziedzinie, w przebiegu własnych przeobrażeń czerpała z Anglii. W sprawie poznawania praszczurów sztuki, więc rekonstrukcyi historycznej jej dziejów, w sprawie zaznajomienia Europy z innorasowymi pierwiastkami sztuki — Anglia, jak wiemy, odegrała rolę pierwszorzędną. W kształtowaniu się dzisiejszej koncepcyi (wolnościowej i indywidualnej) estetycznej — również. I nie mogło być inaczej.

Kultura tych wyspiarzy oddawna już, bo od przełomu dziejów nowożytnych, toruje drogi i kształtuje etapy kulturze europejskiej. Czy weźmiemy teatr nowoczesny, czy nowoczesną poezję, czy stosunek do przyrody, czy sprawy wychowania publicznego, czy kwestyę ekspansyi kolonialnej, czy parlamentaryzm, czy wielki przemysł, czy dziedzinę wynalazków — wszędzie i zawsze w dziejach nowożytnych znajdziemy potężną inicjatywę twórczą kultury angielskiej. Właściwie, to Anglicy wynaleźli nawet ową zmonopolizowaną przez Francję »wielką rewolucyę« i przez Niemcy przywłaszczony — system współdzielczości — dwa bieguny dzisiejszego ruchu społecznego.

Cóż dziwnego, że w chwili, kiedy kultura wyspy dojrzała do wydania kwiatu sztuki plastycznej — nasienie jego paść musiało i zapłodnić prastarą rolę kontynentu?

Jeżeli oto, pamiętając o całokształcie cech sztuki nowoczesnej, poczniemy cofać się z pokolenia w pokolenie w przeszłość — to fakt ten wystąpi wobec nas w całej namacalnej nagości.

Nasamprzód bowiem bardzo rychło zagaśnie blask »secesyi« niemieckich, roztapiający się gdzieś w połowie wieku ubiegłego w ckliwą atmosferę pracownianego i anegdotycznego malarstwa. Potem — wraz z przejściem poza pejzażystów z Fontainebleau, a więc na początku wieku XIX — zagaśnie świetność francuskiego nowatorstwa, ściśniona w akademizmie i manieryzmie schyłku XVIII i początku XIX wieku. Najdłużej przetrwa (jako całość objawów) duch nowoczesny, duch swobody i szczerości indywidualnej, w Anglii właśnie.

A kiedy wreszcie i tam przekroczymy połowę wieku XVIII, spostrzeżemy nie bez zdumienia, że sztuka angielska, ściślej zaś nas tu obchodzące malarstwo — nie istnieje. Tak bardzo sam jej początek zrasta się z początkiem malarstwa nowoczesnego.

Tu więc dochodzimy do punktu, od którego zacząć powinniśmy szczegółowsze badanie sztuki angielskiej — już idąc za nią z powrotem ku dobie obecnej i śledząc krok za krokiem i rozwój jej własny i związek ze sztuką europejską.



CZEŚĆ I.



**PORTRET.**



## I. Wiliam Hogarth.

(1697—1764)

Kończyły się lata starej, wesołej Anglii. Krzepka to była starość i krwiste wesele! Królewskie »żarty«, jak powieszenie wywleczonych z grobu zwłok Kromwella, pamiętne były w późne pokolenia. Przeswiętni lordowie umieli godnie odpowiadać żartom monarszym. Mieszczañstwo wreszcie i lud, gdy, tracąc cierpliwość, przemawiało od siebie — znajdowało potem stuletnie echo własnej wymowy — w wymowie Wielkiej Rewolucyi francuskiej. Bujnie się żyło na wyspie: wśród przedziwnie malowniczych epizodów, gestów mocnych — fermentowały nieokiełznane charaktery i rozsnuwał się tragiczny wątek dziejów najsamodzielniejszego z narodów świata.

Lecz stara, wesoła Anglia kończyła swój czas, przeobrażając się z wolna w społeczność nowoczesną. Nowe pokolenia poznawały ją raczej z owego *epitaphium* na miarę niezwykłą, któremu na imię — Dzieło Szekspira. Bystre i stanowcze zmiany zachodziły dokoła. Naród zajął był już i usadowił się mocno na wszystkich stanowiskach, na których historia współczesna go zastała, i czynił niemiłosiernie wewnętrzne obrachunki i porządki, by w przyszłości mózdz sprostać światowym zadaniom. Stara, wesoła Anglia przeradzała się w Wielką Brytanię. Zdobycze i nabytki wieków przemieniały się w mózg i krew narodu, bezkresna niemal potęga władztwa wyzwalała w bezkresy myśl. Do uprawy takich przestworzy mobilizowała się z ludu potężna armia sił. Nowe, potwornie zawile ukształtowanie się stosunków zniewalało do żelaznej rachuby, do władowywania bujnie a bezładnie ongi kipiącej energii gestu — w potężną, planową dźwignię czynu. Wielka Brytania nie marzyła, lecz urzeczywistniała »Większą« na wszystkich krańcach swych, we wszystkich kierunkach działalności świadomie stykając się z zagadnieniami światowemi, dążąc świadomie do samodzielnego ich rozwiązania a przez to — owdądnięcia światem

Przełom dwu epok, wysuwanie się nowych a potężnych dźwigni życia, rozszerzanie się bezmierne jego zakresu — wszystko to musiało w społeczności mocnej, zapamiętałej w poczuciu tej mocy a dbałej o jej trwanie — obudzić potężny ruch samokrytyczny.

Potrzebom wewnętrznego obrachunku wystarczyć już nie mogły ni świetna wymowa parlamentu, ni kaznodziejstwo, ni nawet tworzenie się sekt o charakterze reformy obyczajów. Społeczność chciała się przedewszystkiem sama sobie przyjrzeć, poznać siebie pragnęła w najdrobniejszych rysach prawdy.

Potrzebie tej odpowiedzieć mogły tylko sztuka i literatura, przeobrażając się na jej miarę.

Dla potrzeby tej więc powstała nowa postać twórczości, odbijająca niejako w zbiorowym portrecie rysy społeczności — powstawała powieść. Skoro zaś kłębiący się dokoła odmet życia jawił coraz to inne kształty, wyrzucając wraz perły i potwory, męty i kryształy — powieść, portret wierny bezimiennego chaosu społeczności, te kształty coraz osobliwsze powtarzała.

Stawała się rzecz ciekawa: oto nie bohater dostarczał wątku utworowi, lecz utwór dostarczał bohaterów. Z bezimienności wywodziła powieść ku pamięci potomnych a zbudowaniu społecznych postaci Lowelasa lub Seladona, Klaryssy lub Paneli. I odtąd całemu mnóstwu rojących się w życiu podobnych im przyswajała te imiona. Stawał przed społecznością portret jej, znaczony tu i ówdzie krwawym śladem pęgierza, satyry, rzadziej jasny od blasków utajonych, maluczkich bohaterstw i poświęceń, portret do łez wzruszający, śmieszący do rozpuku, a zawsze upragniony obraz własnego życia podający powszechności.

Swift, De Foe, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, byli pierwszymi portrecistami wieku w rubasznej, tkliwej, nieprzystojnej lub wzniosłej formie odtwarzając zbiorowego bohatera jego — mieszczaństwo. Tą bowiem falą najpierw uderzył lud o szczęśliwe a wyniosłe brzegi uprzywilejowanych i tu, w pianach wściekłego szturm, najbardziej roilo się od osobliwego ludzkiego kształtu...

Taki był stan ducha powszechności angielskiej w ciągu wieku XVIII. Nowa, tworząca się Anglia podziwiała dobrodusznie starą a wesołą, lecz zarazem pilny czyniła obrachunek z nią i sobie samej bacznie się przyglądała.

W takiej atmosferze wszelki nowy talent, każda dusza, nie zamknięta egoistycznie na bliżnią dolę i niedolę — musiały pełnić przodowniczą powinność. Sztuka czy literatura w momentach takiej wartkiej fali życia płyną jednym z nią nurtem.

Cóż więc dziwnego, że, gdy objawił się w Anglii ówczesnej pierwszy wielki malarz — cała jego działalność ukształtowała się tak, jakby była dalszym ciągiem powieściowej i satyrycznej działalności Swiftów i Fieldingów?

Wiliam Hogarth, *magnus parens* malarstwa angielskiego, kolejno najpopularniejszy w swojej dobie, potem zapomniany pogardliwie przez płytko-

zmanierowaną sztukę, dziś znowu poznany i podniesiony w całej potężnej skali swego geniuszu - był kością z kości, krwią z krwi swego wieku. Jeden to z tych szczęśliwych dla społeczności zespołów, które doktrynerom nasuwają nieszczęśliwą myśl podporządkowywania zjawisk sztuki zjawiskom społecznym, choć zaraz obok nie brak sprzecznych i wręcz rozbieżnych objawów. Jak gbyby boski Centaur nie był tem osobliwszem wśród czworonogów zjawiskiem właśnie dlatego, że promienne czoło człowiecze wznosi nad zadem czworonożnego kroju! Lecz mniejsza o doktryny... Bojowe brzmienie ma to imię samo: Hogarth — okrzyk jakiś, nawołujący do bacności. Bojowaniem było całe jego bujne, niepokorne i zawzięte życie.

Kiedy Hogarth przychodził na świat (1697) w ubogiej rodzinie korektora drukarni, przedtem nauczyciela ludowego w Westmoreland — sztuka angielska — mówimy tu o malarstwie — nie istniała zgoła. Gdy umierał (1764) — jaśniała już wschodzącym blaskiem swej pierwszej plejady malarskiej: Reynolds, Gainsborough, Romney tworzyli w pełni sił. Powstała zatem między temi dwiema datami, które wypełniła niestrudzona działalność Hogartha.

Dziwnie pomyśleć, że niemal w tych samych latach, o kilkanaście lat później, zawiązywały się pierwsze próby malarstwa polskiego. Lecz podczas gdy tam początkom tej sztuki natychmiast przyszła w pomoc społeczność cała, podczas gdy tam był to okres najwyższego skupiania wszelkiego skarbu narodowego — u nas, niestety, szły bolesne lata zastoju i rozpadania się, a w rozprószeniu ginęły dla narodowej sztuki bezpowrotnie niemal zarody, których nie skupiło, skupić nie mogło żadne ognisko w ojczyźnie. Francuział w Paryżu doskonały malarz Kucharski, niemczał do reszty w Berlinie znamienity Chodowiecki, potem marnował się w Petersburgu talent Orłowski, a do kraju ściągano trzeciorzędne obce talenty...

Nie chcę tu porównywać Anglii z Polską ani Hogartha z Chodowieckim (ostatnie porównanie uczynił był w zeszłym stuleciu krytyk niemiecki Bartuch), lecz myśl ta nastrecza się sama ze zbieżności dat, a tak upokarzającej rozbieżności historycznej tych dwóch momentów. Co do Chodowieckiego wreszcie — nie ulega wątpliwości, że mógł był w Polsce wypełnić część hogarthowskiej misji. Jako znamienity obserwator otoczenia, wyławiacz typów, humorysta i świetny rysownik i ilustrator mógł Chodowiecki u nas, podobnie jak Hogarth w Anglii, obudzić powszechniejsze zamiłowanie do sztuki malarskiej w szerszym ogóle — ten zaś, gdy raz ją ukocha, trwalej byt i rozwój sztuce zapewnia, niż dworskie i możnowładcze łaski.

Rzecz znamienita: »nizkie« społecznie pochodzenie Hogartha — podobnie jak niemal wszystkich wybitnych malarzy tamtej epoki — było niewątpliwie jednym z warunków jego działalności.

Powiedzieliśmy bowiem przed chwilą, że malarstwo w Anglii na początku XVIII wieku nie istniało. Nie istniało w znaczeniu szkoły angielskiej, a bez mała i malarzy Anglików; nie istniało w znaczeniu

potrzeby w powszechności angielskiej. Istniało jednak w postaci owego importu, o którym mówi Taine, zarówno mistrzów, jak i arcydzieł zagranicznych. Jednakowoż jedno i drugie służyło tylko ku ozdobie rezydencji króla i wielkich panów, niekiedy domów bożych, ale już rzadziej. Galerye publiczne nie istniały, dostęp do pałaców, jak wiadomo, otwiera ludowi jedynie rewolucya, a wtedy tłum obrazów nie ogląda...

Tak więc — im wyrafinowańsze arcydzieła sztuki zdobiły ściany Buckingham-Palastu i innych rezydencji, w tem grubszej niewiedzy estetycznej pogrążał się Anglik zwyczajny, a to nie wyłączając i wiejskiego szlachcica, który, że mniej był próżny od naszego, rzadziej też dbał nawet o konterfekty przodków.

Sztuka malarska zatem znaną była Anglii w tej epoce jako rzecz zbytku, a, jak wszelki zbytek, nosiła charakter kosmopolityczny, co nie jest równoznaczne z charakterem wszechludzkim. Zobaczymy potem, jakie znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki angielskiej miały owe zbiory artystyczne. Tu dla ścisłości zaznaczamy, że istniały, lecz żadnego wpływu na obudzenie się w Hogarcie i z Hogarthem sztuki angielskiej w tym pierwszym momencie — nie miały. Mały Hogarth, czując w sobie skłonność do kunsztów, wszedł do pracowni złotnika londyńskiego nazwiskiem Gamble. Termin wypadł pomyślnie: Hogarth dostarczał majstrowi wzorów do klejnotów, rytował sam ozdobne na nich ornamenty, a niekiedy komponował całe sceny i grupy. Bardzo prędko wszakże porzucił pracę u złotnika, coraz wyłącziej oddając się rysunkowi. Do końca życia jednak nie opuści kunsztu rytowniczego — nawet gdy opakuje go żądza malowania, nazbyt nowatorskiego w tamtej epoce, dziś dopiero w całej świetności samobytniej, zuchwałej zrozumiałego.

Jeżeli więc importowane arcydzieła malarstwa w tym przededniu malarstwa narodowego nie miały dlań znaczenia, to znów, jak widzimy, miał Hogarth niepowzednie oparcie o wysoko w kraju rozwinięte kunszty artystyczne. Znał bezcenne zabytki złotnictwa angielskiego z XVI i XVII wieku, znał zabytki miniaturzystów, owe biblie, mszały, kodeksy, psalterze i księgi modlitewne, jak np. prastarą ową księgę mnicha Godemana z wieku dziesiątego, znał przyniesioną z Grecyi sztukę emalii i trudny kunszt medalu, nadewszystko zaś znał rytownictwo angielskie, mające już swoje tradycje, i kunszt drukarski. Wszystkie te rodzaje sztuki, dostępnejsze dla szerokich a nizko urodzonych warstw ludu, zawierały wszakże nie mało wskazań smaku i biegłości, już poniekąd z odcisniętem piętnem narodowem. Nie od Ruskina datuje się w Anglii kult druku. Już w XVIII wieku istnieli tam »dziwacy«, utrzymujący u siebie na wsi drukarnie dla własnego użycia, jak np. Horacy Walpole, autor słynnego dzieła *Anecdotes of Painting in England*. Sztycharstwo i ilustracya rozwijały się współrzędnie z drukiem, a już cokolwiek starszy od Hogartha rytownik, Jerzy Vertue, pozostawił cenny przez pilną sumiennność swą zbiór wzorowych portretów angielskich znakomitości, liczący nie mniej niż 500 utworów. Rytowni-



*Designed and Engraved by Wm. Hogarth*

Tit Ticket

Hogarth: Walka kogutów. (Szttych.)

*Published according to Act of Parliament Nov. 3 1754*

ctwo wypłacało się dobrze i Hogarth znalazł w niem rychło dostatni zarobek i wziętość. Ażeby odrazu skończyć z wpływami ze sztuki, kunsztu lub literatury, które kształtowały od początku zawód Hogartha, dodajmy, że był zapalonym czytelnikiem ówczesnej powieści satyrycznej i, jak na rasowego Anglika przystało — czcicielem Szekspira. Właściwie nie mogło być inaczej w tamtej epoce. Rubaszna a wrażliwa, głęboka, żywotna dusza Hogartha, człowieka z ludu i z ludem najchętniej przestającego, musiała się na te właśnie wpływy



Hogarth: Portret Garricka i jego żony. (Fot. Hanfstaengl.)

otworzyć. Kult Szekspira, zawsze żywy w szerokich masach Anglii — w epoce tej wzmógł się był z niezwykłą siłą dzięki geniuszowi Garricka. Aktor ten, przyjaciel Hogartha, a w wielu rysach mu podobny, sam był »opatrnościowo« zesłany w tej dobie. Ta sama wybuchowa werwa, żywotność, humor, dar obserwatorski cechuje Garricka, wielkiego transformistę, co romansopisarzy, co wreszcie malarza chwili. Jest to po prostu drużyna bojowa, która piórem, ryłcem, grą krzesze iskry człowieczeństwa ze swojej epoki, smaga ją satyrą, podnosi ideałem, budzi poczucie siły i żywotności rasy. Hogarth kochał się w romansopisarzach, w teatrze, w Garricku, bo czuł

tam siebie. I nieraz powie sam o sobie, że pomysły swych sztuchów układał jak dramaturg — w aktach i scenach, o czym się niebawem przekonamy.

Ten obyczajowy, powieściowy i sceniczny pierwiastek odczuło w swym sztycharzu społeczeństwo całe. Karol Lamb, zapytany raz, jaką książkę lubi najbardziej, odpowiedział: »Szekspira, a po nim Hogartha«. Ta dosadna charakterystyka świetnego humorysty utrafia w rdzeń talentu Hogartha. Zarazem zespół kunsztu i literatury, sztuki i życia, jaki tu w nim na tle epoki stwier-



dzamy — będziemy mieli sposobność podkreślić nieraz u malarzy angielskich, silnie, całą istotą żyjących życiem swej społeczności.

Ukończywszy swe terminatorstwo złotnicze (1718), Hogarth zwraca się na razie wyłącznie do rytownictwa. Próbuje najpierw sił w kompozycji oryginalnej z motywów bieżących, lecz wkrótce otrzymuje liczne obstalunki ilustratorskie, którym odda się przez szereg lat, opracowując *Raj utracony* Milтона, *Złotego Osła Apulejusza*, *Hudibrasa* Buttlera i inne. Zupełna wziętość Hogartha na rynku księgarskim datuje od tej ostatniej pracy (1726). W tej epoce jest to mężczyzna w sile wieku, o stanowisku, zabezpieczającym samodzielność. Korzysta też z tego z zapałem dla studyów i dla nowych prac. Już poprzednio w sztychach swych objawiał zacięcie humorystyczne — że zaś humor angielski zna tylko dwa bieguny krańcowe: dziwactwo niemal zezwierzęcone lub satyrę — rychło i tu przemówi satyryk. Tymczasem jednak rozsmakowuje się Hogarth po twardej szkole samouctwa w życiu i użyciu. Przebiega przedmieścia Londynu, upaja się obserwacją żywych typów, wpadając niemal w ekstazę na widok pijanej ulicznicy, tańczącej szalonego giga, brata się w piwiarniach z ludem, chwyta tysiączne perypetye stołecznego życia na gorącym uczynku. Ta chciwość żywych wrażeń, która jest tu podścieliskiem całego temperamentu artystycznego, stanie się niebawem w najświetniejszej epoce twórczości Hogartha jego teorią sztuki. A właśnie w tym samym czasie, około roku 1730, jako młody a tak obiecujący artysta znajduje Hogarth drzwi otwarte wszędzie. Zawiera znajomość z malarzem dworskim Tornhillem (któremu niebawem wykradnie córkę, by ją dozgonnie a ślubnie uszczęśliwić wbrew woli rodziców), Tornhill zaś ułatwia mu poznanie skarbów owej »importowanej« sztuki, w zamkach i pałacach więzionej. Tak więc rzetelna znajomość obcych arcydzieł przychodzi u Hogartha nie w czasie szkolnym, lecz w chwili zupełnej dojrzałości człowieka i artysty. Szczegół to znamieny: ten do szpiku kości samodzielny talent musiał być od początku do końca i we wszystkich znaczeniach — samoukiem. Sir James Tornhill (1676—1734), szanowany lecz mierny malarz fresków w katedrze św. Pawła i malarz króla jegomości — nic nie miał do oddania Hogarthowi... prócz córki. Sam zaś Hogarth zgoła nic brać nie chciał, nie tylko od teścia, lecz wogóle od nikogo. Był *englishmanem* w całej zawziętości i takim chciał pozostać. Odtrącał wszelki wpływ z szorstkością napół umyślną — nie dlatego, by w mistrzach z dawna przyświecających światu nie uznawał olbrzymich zalet, lecz że przenosił nad nie — samodzielność. Stąd krytykował ostro, posuwając się aż do krańcowości w wytykaniu np. »niepoliczonych błędów« Corregia lub »śmiesznej manieri« Rembrandta. Posuwał się nawet do odrzucania zyskownych obstalunków, gdy mu ośmielono się przy nich wspomnieć o Van Dycku, który od stu lat był istotnie niemal w boskiej czci u Anglików.

Mniemam, iż taki rozbudzony krytycyzm względem wszystkiego, co się narzuca, jako *kanon*, jako *wzór* w sztuce, jest koniecznym warunkiem



Hogarth: »Modne małżeństwo« I. Kontrakt ślubny.

samodzielności, a nie oznacza bynajmniej, że artysta nie ma korzystać z mistrzów. Co innego korzystać, co innego ulegać. Przeciwno temu właśnie występował Hogarth. Miał zaś dokoła siebie do zwalczania nie tylko kanonizowane w Anglii tradycje Van Dycka i Rubensa, lecz, co gorsza, miał jeszcze do czynienia z modą francuską. Przez dwór i przez arystokrację moda ta wciskała się aż do drobiazgów życia, narzucając ckliwą manierę Ludwików i Akademii, pacząc i zatrzymując rozwój samodzielnych form bytu i sztuki. Tu już nie był przynajmniej sam: wraz z nim występowali przeciwko tej modzie najświetniejsi pisarze, walczył z nią teatr, wskazując tradycje Szekspira — nadewszystko zaś wrogim jej był — lud. Zobaczymy niebawem, że ostatni ten sojusznik był dla Hogartha najważniejszym, zarówno z instynktów, jak i z teorii.

Wszystkie czynniki, o których wzmiankowaliśmy pobieżnie, zrównoważyły się ostatecznie w duszy Hogartha, gdy dobiegał męskiego wieku. Między 1733—35 rokiem Hogarth stwarza jedną po drugiej dwie serye: *The Harlot's progress* i *The Rake's progress* — »Karyera nierządnicy« i »Karyera libertyna«.

Utwory te rozślawiają imię artysty wśród najszerszych mas, czyniąc zeń postrach wszystkiego, co żyje konwenansem, i bożyszcze ludzi szczerych. Z cenionego przez księgarzy ilustratora Hogarth odrazu staje się najpopularniejszym artystą i poniekąd »autorem« Anglii.

Wszystko bo się złożyło na to, by mu olbrzymi rozgłos zapewnić. Uderzając bezlitosną satyrą w tę parę, Kurtyzanę i Libertyna — uderzał Hogarth w samo sedno... »mody francuskiej«, jak ją propagowały tłumy birbantów i ladacznic wśród ludności stołecznej. Zarazem zaś poruszał bolesną strunę Bogu ducha winnych warstw niższych, których córki i żony padały ofiarami zepsucia. Forma wreszcie, w której utwory te wykonał, nadająca się znakomicie do reprodukcji sztycharskiej, zapewniała im odrazu szeroki, bo stosunkowo tani odbyt.

Czyż nie te same czynniki rozślawiły imię i rozszerzyły wpływ Richardsona, gdy unieśmiertelniał dzieje Klarysy i Lowelasa, lub Goldsmitha, gdy w Wikarym z Wackefield wzruszał losami nieszczęsnej córki pastora? A wiemy już, że Hogarth sam zupełnie świadomie przystosowywał swoją



Hogarth: »Modne małżeństwo« II. U państwa młodych.

pracę do szematu tragi-komicznego sceny, dając cykle, podobnie jak dramaturg daje serye aktów i obrazów.

Trzecim utworem z tej samej kategorii, co powyższe, był cykl, nazwany przez samego Hogartha po francusku: »Mariage à la Mode« (1745). Satyryk robi tu ostateczny krok ku źródłom już samym zepsucia obyczajów. Ukazuje mianowicie warstwy uprzywilejowane nie na bocznych ścieżkach »użycia« czy »zabawy« — lecz w domu, i bezlitośnie świadczy, że próchno i zgnilizna legną się już tam, w »ognisku rodzinnem«.



Hogarth: »Modne małżeństwo« III. U szarlatana medyka.

Wiek XVIII nie odznaczał się pruderyą i nie przebierał w wyrazach i obrazach. Puder nie wykluczał bynajmniej tężyzny — raczej pozwalał nadrabiać nią do siwych włosów. Czy weźmiemy literaturę czy sztukę owych czasów — spotkamy się wszędzie z tematem »nieprzystojnym«. Nieprzystojność zresztą nosiła nazwę — galanterii. Zaczem nie jest to bynajmniej osobistym rysem Hogartha, że na sztychach bez ogródki przedstawia położenia drastyczne. Był to rys epoki, która właściwie kiermasze brueghelowskie przeniosła do salonu i przybrała à la Pompadour, lecz gest i treść ich uprawiała bez

sromu. Nie omieszkało jednak zarzucić Hogarthowi czartowskiego niemal bezwstydu i rozwiązłości. Same tytuły jego seryi siały postrach wśród hipokrytów. Chodziło oczywiście o to tylko, że artysta to samo, co tysiące estamp francuskich pokazywały jako »plaisir« i »amour«, pokazał jako ropiącą się ranę i zgniliznę. Zuchwałstwo swoje posuwał do tego stopnia, że nie zawahał się w Karyerze nierządnic wprowadzić pastora! — Zaś w Karyerze libertyna — obraz orgii, zazwyczaj pozostawianej dla znawców i smakoszów, rzucił przed oczy całej społeczności. Te to powody sprawiły, że ten



Hogarth: »Modne małżeństwo« IV. Poranek.

szczerzy i dzielny człowiek, ten rubaszny ale głęboki satyryk — zasłynął sam niemal jako rzecznik zepsucia! Jeżeli dodamy, że Hogarth pod pręgierz swych satyr stawiał nie urojone postaci, lecz osoby, znane w ówczesnym Londynie, jak »mama Medham«, trudniąca się stręczycielstwem w sferach, ceniących dyskrecyę, jak »kapłan« Parson Ford, przyjaciółka jego Kate Hackebout — to zrozumiemy, gdzie tkwiło źródło oburzenia.

Lecz wszystko to zwiększało tylko popularność artysty i, zapewniając mu dobrobyt przez sprzedaż setek tysięcy sztychów, równocześnie utrwalalo niewzruszenie jego samodzielność.



Hogarth: »Modne małżeństwo« V. Gach.

Przyjrzyjmy się nieco szczegółowiej jednej z trzech osławionych seryi hogarthowskich. Dla mniejszego zgorszenia wybierzmy »Modne małżeństwo« (*Mariage à la Mode*).

Pierwszy obraz — Kontrakt ślubny — wprowadza nas do apartamentów, urządzonych z przepychem, gdzie wśród makat i gobelinów, w otoczeniu nieodmiennie »mitologicznych« obrazów, pergaminów herbowych i t. p. ojcowie państwa młodych omawiają warunki związku. Sprawa to pieniężna, o czym świadczą stosy funtów i paczki banknotów na stole. Przez okno w głębi widać sylwetę nowego pałacu dla poślubionych. W głębi na kanapce tyłem do siebie odwróceny — młodzi. On błogo puka w tabakierkę, ona, nie tracąc czasu, prowadzi »interesującą« rozmowę z Solliciterem. Te dwie figury są przepyszne — zwłaszcza twarz pana młodego zużyta, zmięta i znużona. Na boku para młodych piesków w serdeczniejszej niż państwo młodzi zażyłości.

Obraz drugi: U państwa młodych. Po nocy orgii wśród walających się sprzętów państwo pija śniadanie — właściwie już nie piją, gdyż on drzemie na krześle, ona poziewa przeraźliwie. W głębi, we wspaniałej galerii



Hogarth: »Modne małżeństwo« VI. W domu rodzicielskim.

obrazów, drzemie stojący kamerdyner. W drzwiach ze zgrozą w twarzy i banknotami w ręku wychodzi jakiś jegomość. — Mały King-Charles obwąchuje ciekawie jakiś stroik niewieści, wysuwający się z kieszeni pana młodego.

W trzecim obrazie pan młody z osóbką nieletnią, a potrzebującą opieki lekarskiej jest U szarlatana-medyka... Niezrównana tu postać samego »fizyka« i matrony, pośredniczącej w sprawach dyskretnych.

Obraz czwarty przedstawia P o r a n e k (*Le petit lever*, na modę francuską) u pani młodej. Ona sama, zawsze nie tracąc czasu, przy tualecie przyjmuje hołdy młodego Sollicitora — na lewo szereg »czekających kolei« panów — na ścianie przepyszny szkic karykaturalny Jupitera i Io Corregia, jednego z popularniejszych i w licznych sztychach w tej epoce odtwarzanego obrazu.

W obrazie piątym sytuacja nagle się dramatyzuje. W młodym małżonku »zagrała krew« czy raczej konwenans honoru nakazał mu przyłapać gaszka żony w alkowie i zmusić do rozprawy na miejscu. Ale oto gaszek ucieka oknem, a lekarz własnego honoru pada, otrzymawszy śmiertelne pchnięcie.

Przy nim pani w negliżu na klęczkach, w drzwiach ukazuje się zbudzona hałasem służba.

Finał odgrywa się w domu rodzicielskim młodej wdowy, która nie może przeżyć śmierci ...kochanka, skazanego za mord na ścięcie czy powieszenie i odbiera sobie życie. Ojciec jej nie tracąc czasu ściąga z palców konającej kosztowne pierścienie. Na uboczu chart szkielecy, jakby się wyrwał z obrazów Goyi, ściąga ze stołu resztki pieczystego.

Satyra tych sześciu malowideł od początku do końca jest bezlitosna, na początku tylko szydząca, przy końcu wprost złowroga. Akcja obrazów rozwija się istotnie w dramatycznym napięciu, kompozycja ich wyraźna, wymowna, nie pozostawia niczego domyślności widza. Wykonanie następuje mnóstwo uwag, gdyż oparte na świetnej obserwacji, znakomitem odtworzeniu i ugrupowaniu charakterystycznych akcesoryów, typy okazane karykaturalnie, lecz w przepysznym rysunku. Słowem jest to wstrząsający i nieoszacowany dokument artystyczny, portret zbiorowy epoki i sfery pewnej.

Tak jest, nie inaczej. Anglia się sobie przygląda, czyni porachunek z sobą, a z tego stanu ducha powszechności powstaje w literaturze — powieść satyryczna, w plastyce — ten hogarthowski portret społeczeństwa. Tu rozumiemy, jak silnie od pierwszego pojawienia się mogła zapuścić w narodzie korzenie ta nowa sztuka — tak bardzo, tak potężnie odpowiadająca powszechnej potrzebie poruszonych sumień i umysłów.

Wstępny bojem zdobywa tu sobie malarstwo warunki bytu, stając się odrazu potrzebą ogółu, jego — wizerunkiem.

Hogartha zaś serye wyżej wymienione wynoszą zarazem na stanowisko satyryka epoki, ukazując go całej Europie jako jeden z tych umysłów, w których twórczo i proroczo odbiło się przesilenie starego porządku społecznego, gdy »moda francuska« pędziła na oślep ku — francuskiej rewolucji.

Jednakowoż niech nikt słów powyższych nie bierze za jakąś apologię tendencji w sztuce. Tu rozmach satyryczny nie tendencją był, lecz naturą artysty. Sobie służył, nie komu — dlatego też mógł być silnym i szczerym i uniknął ekliwkości, w którą zazwyczaj wpadają artyści-moralizatorzy, nie z temperamentu, lecz z przekonania lub z rachuby uprawiający t. z. tendencję. I nieraz jeszcze spotkamy w sztuce angielskiej ten szczęśliwy zespół myśli i temperamentu artysty i człowieka.

Tajemnica tej osobliwości tkwi zapewne w tem, że kraj ten z dawna wytwarza ludzi nie zaś takich czy innych fachowców. Anglik pisząc, malując, badając lub politykując nie staje się przez to literatem, malarzem, uczonym lub politykiem, lecz zawsze pozostaje całym człowiekiem. To prawdziwie godny i osobliwy przywilej.

Natomiast wszyscy, którym przywilej ten jeszcze nie dany — a imię ich legion — istotnie najlepiej czynią, gdy czynią tylko swój zawód. Zawsze



łatwiejszy zawód, niżli człowieczeństwo, a więc i bliższy prawdy po prostu dobry fachowiec, niż fachowiec luźno podszyty tendencją czy moralnością.

Hogarth zaś był całkowity, jednolity i sam sobą, jak kula, przebiegająca od wylotu swego do celu, w który utrafia. Dlatego mógł sobie pozwalać na moral, nie przestając być wielkim artystą.

Nie możemy tu zapuszczać się w rozbiór szczegółowy zalet i cech cyklów Hogartha. Przyznano im powszechnie wysoką wartość wyrazu i obserwacji, uznano nieoszacowaną ich cenność jako dokumentu epoki. My zaś zaznaczymy, że w e r w a, z jaką Hogarth prowadzi swoją kompozycję, i p l a s t y k a, z jaką temat wydaje, nie w samem tylko zacięciu karykaturalnem mają oparcie. Rysunek to, że tak powiem, polemiczny; lecz wielki polemista musi mieć styl własny, gdyż inaczej stwarzałby kłótnię, nie satyrę. I Hogarth ma swój bardzo odrębny, wyróżniający go z pośród rodzajowców XVIII wieku styl. Nie będziemy tu mówili o kolorycie cyklów. Artysta to nazbyt jeszcze niewprawny w sztuce malarskiej, by mógł, jak jakiś Goya np., stwarzać jednocześnie skomplikowane arcydzieła koloru i wyrazu, myśli i obserwacji.

Obrazy Hogartha są właściwie doskonale pędzlem narysowane — powiedziałbym prawie: rytowane w farbie. Lecz rysunek ten ma taką ostrość charakterystyki, jest tak odczuty przez artystę, że chwilami w linii szarpanej i nerwowej przypomina raczej nowoczesnych wielkich karykaturzystów, niż ckliwą a kaligraficzną rodzajowość Greuse'a.

Chociaż zaś przerysowane i przyémione w kolorze, malowidła hogarthowskich cyklów mają jakiś rys impresyi bardziej żywych i zrozumiałych dziś dla nas, niż sam temat toby usprawiedliwiał.

Sądzę, iż wynika to właśnie z owej nerwowości rysunku, z tego przenoszenia żywej obserwacji nad wszelki model — z bystrzejszego wpatrywania się w zjawiska same, nie we wzory.

Kiedy mówimy, że Hogarth dał portret swojej powszechności, jesteśmy znacznie bliżsi prawdy, niżby się zdawało. Nie tylko tu bowiem chodzi o portret w znaczeniu moralnem lub nawet archeologicznem, co dziś jest zupełnie stwierdzone. Jest to portret w znaczeniu ściśle malarskiem. On szczegóły i figury swoich satyr brał z bezpośredniego wrażenia, nie zadowolając się ogólnikową, opartą na biegłości technika.

Był to zresztą konieczny wynik hogarthowskiego samouctwa. Ten, kto się opiera o siebie — opiera się o obserwację, a więc o przyrodę w jej właściwszem rozumieniu. Kiedy się wychodzi poza ściany szkoły, zawieszzone wzorami, zastawione modelami, już za jej progiem ma się — życie, szkołę nad szkołami.

Hogarth, portretując satyrycznie swoją społeczność, przenosił na obraz nie tylko jej wady i zalety, lecz również całkowite jej w charakterystycznych szczegółach otoczenie domowe. I w tym razie był nie tylko obserwatorem, lecz i Anglikiem z instyktów. Umiłowane przez tę rasę H o m e czyż nie stanowiło

nieodzownej części portretu? I ten szczegół zapamiętajmy, gdyż w rozwoju malarstwa angielskiego odegra on olbrzymią rolę. Tu zaś odrazu zaznaczmy, że wobec panującej podówczas mody oficjalnej emblematyczności — ten realizm hogarthowski nie był wcale rzeczą tak bardzo prostą. Szanujący się akademik, gdy miał portretować damę, to wystawiał ją w postaci Dyany, Wenus lub Bachantki. — Na jednym portrecie z epoki artysta chciał przedstawić dzielnego wojaka. Wziął się do tego w ten sposób: nasamprzód namalował Herkulesa, następnie dał mu w ręce do potrząsania lwią skórę — na niej wreszcie rzucił rysy portretowanego... Wojskowy, jak wiadomo, był podług pojęć akademickich — synem Marsa, handlarz — kuzynem Merkurego, lekarz — prawnikiem Eskulapa i t. d. Moda taka grasowała powszechnie; nawet malując tematy dozwolonej i niedozwolonej miłości, malarz był pod władzą — Kupidyna. Śmiałowie zaś, zresztą nieliczni, którzy nad emblematy przynosili rzeczywistość, uważani byli za *petits-maitr'*ów, dzieła zaś ich za »*genre*«. W akademiach surowo odgraniczono »wielkich« malarzy historycznych od »małych« rodzajowców — i hierarchia ta bynajmniej nie była czemś urojonem, lecz wprost kanonem akademii. W ten sposób taki znamienity Chardin przez całe życie był »niższym« w stopniowaniu akademickim od nieznanym nam dzisiaj nawet z nazwiska »historycznych« partaczów. Ci wreszcie, którzy nie wprowadzili na obrazy widomych emblematów klasycznych — komponowali jednak w ich duchu. Oto np. owa wiekopomna krytyka Diderota o obrazie La Grenégo p. t. »Delfin, umierający w otoczeniu swej rodziny; księżę Burgundyi ofiarowuje mu wieniec nieśmiertelności«:

»Z poza wielkiej podniesionej kotary widać Delfina konającego na łożu — pół ciała nagiego.

»Ten pomysł Delfina za kotarą miał powodzenie: Delfin spędził całe swe życie za kotarą i to za grubą kotarą. Thomas opowiedział to prozą; ja opowiedziałem rymem; Cochin powiedział to w sztychu — La Grenée w malowidle.

»Otóż żona Delfina siedzi przy nim w fotelu. U jego wezgłowia stoi smutna i zadumana Francya. Jedno z dzieci — przepasane niebieską wstęgą orderu — tuli twarz na łonie matki. Drugie — również w niebieskiej wstędze — stoi u stóp łoża. Trzecie — w niebieskiej wstędze — opiera się o łoże. Wreszcie księżę Burgundyi, nagusienkie, lecz w niebieskiej wstędze, unosząc się w jasności powietrznej w środku płótna — podaje ojcu wieniec nieśmiertelności...«

Jest to urywek słynnej krytyki Diderota z Salonu roku 1767. Herkulesy i nimfy, niebieskie wstęgi i kotary — wszystko to grasowało i grasować miało jeszcze długo w oficjalnem, uznanem, pensyonowanem malarstwie. Dwie maniery, obie rzekomo klasyczne, maniera Marsa i maniera Wenery, panowały wszechwładnie. Jedna prowadziła do zeszywnienia twórczości na modłę odlewów gipsowych — druga zasypywała obrazy girlandami

i festonami, kupidynami i draperyami, z pod których — jeśli to nie był Watteau lub »biedny Frago« — wyzierać musiały ogólniki i pustka. Pod pretekstem tradycyi i nauki, pod pretekstem oświecenia i wyrafinowania brano w kleszcze tych dwóch manier sztukę i męczono twórczość.

Hogarthowi łatwiej było walczyć z tem o tyle, że walczył zarazem przeciwko nienawistnej szerokim masom modzie francuskiej, francuskiej hegemonii smaku. Jednak i na wyspie zaraza szerzyła się i Hogarth staczał bezlitosne



Hogarth: Portret służących.

i zażarte walki o nią z Sirem Tornhillem, z Wiliamem Kentem, propagatorami pseudo-klasycyzmu w malarstwie i ornamentyce budowlanej.

Ażeby teraz zrozumieć całkowitą działalność Hogartha, przejść musimy od cyklów, które już i w tamtej epoce miały olbrzymią wziętość, do malarstwa jego portretowego, przez długie lata niedocenianego.

Z bardzo nielicznymi wyjątkami, o których niżej, malowidła jego powstawały z prawdziwego umiłowania przedmiotu. Nie był to malarz obsta-

lunków. Podobnie jak z cyklów uczynił wyraz swych wstrętów społecznych, tak znów w portretach — najczęściej wyrażał swe sentymenty osobiste. Jest to już specyalność tej doby malarstwa w Anglii.

Odtwarzał kilkakrotnie grupy portretowe. Z grup tych wyszczególnimy zwłaszcza dwie: »Portret służących Hogartha« (*Portrait of Hogarth's Servants*) i »Rodzina Grahamów« (*The Graham Family*).

Pierwszy jawi nam Hogartha w dalszym ciągu jako wyśmienitego a rubasznego obserwatora ludu. Jest to grupa z sześciu osób złożona, raczej z sześciu pełnych życia twarzy. U góry matrona w czepcu z rozradowanem obliczem — oczywiście kucharka, obok niej starszy mężczyzna — woźnica; dalej chłopak do posług — służący długowłosa i na dole dwie pokojowe. Cała gama wieków i typów w jednym wyrazie ukontentowania, jowialności, chłopskiego »wstydania się« ujęta. Pomimowoli ciśnie się porównanie tej znakomitej grupy rubasznego wesela z podobnymi grupami Teniersa, Molenaera, których po Anglii naskarbiono niemało. Ten sam tu śmiech szczery i niewstrzymywany, co w grupie Trojga muzykantów ostatniego, te same zgrzebne twarze ludowe, spracowane, wyraziste, naiwne, co we wnętrzach Teniersa. Nie tylko sfera obserwacji (lud), ale i rodzaj jej podobny: widzi go Hogarth własnymi oczyma, lecz przez ten sam pryzmat rozmiłowania się w jego niezduzzonej, prostackiej lecz ludzkiej szczerości.

Skoro zaś mówimy tu o obserwacji ludu — wymieńmy zaraz obraz, który zdaniem naszym ma najwyższą malarską wartość w spuściznie Hogartha, mianowicie nieporównaną »Dziewczynę z krewetami« (*The Shrimp Girl*). Obraz ten, znajdujący się od niedawna stosunkowo w posiadaniu londyńskiej Galeryi Narodowej, jest bezsprzecznie arcydziełem charakterystyki, godnem stanąć obok Halsa. Przedstawia dziewczynę, raczej »dzieuchę« z koszem krewetek — na głowie, na płaskim rybackim kapeluszu. Dziewucha śmieje się do świata i patrzy przed siebie ptasiemi, pełnemi podziwu i rozradowania oczyma. Ludowy typ angielskiej »Girl« — dziewczuchy, uchwyconej niezrównanie — I gra malarz kolorami z równie szczerą werwą, co dziewczyna uśmiechem. Obraz dziś, po latach stu pięćdziesięciu, wrywa się świeżością barw z tej ściany muzealnej i wraz z portretem służących uderza w oczy od wejścia. Dziewczynę z krewetami malował Hogarth od pociągnięcia, że wprost jest błyskawicznym ujęciem typu i wyrazu.

Rzecz prosta, że zarówno »Portret służących« jak »Dziewczyna« nie mogły jednać sobie pochlebnych sądów przez długie lata panowania nikłości barw i sztucznego światła. Tem bardziej oceniają ich wartość lata ostatnie, lata plein'airu i impresjonizmu. Zgoła, patrząc na te dwa utwory, miarkuje się łatwo, że to fenomen życia i werwy w tej epoce, nawet w Anglii, i że o wiek za późno i o wiek za wcześnie żył ich twórca. Z »rodzajowości« ich wieje technienie wielkiej szczerzej epoki flamandzkiej i śmieje się zapowiedź słońca w malarstwie.

Lecz nie sądźmy, by Hogarth wyczerpywał się cały w rubasznej obserwacji ludu. Ten satyryk, szkicujący ostrym rylcem rzeczy i ludzi bez ogródki i ten rubacha — ma delikatną dłoń piastunki, gdy dotyka — dziecka.

Równem poprzednim arcydziełom w zakresie portretu dziecięcego jest wymieniona wyżej grupa »Rodziny Grahama«, właściwie zaś rodzeństwa, należąca do słynnej kolekcji lorda Normantona w Somerley. Sześcioro ich tu wyprowadza artysta: dwie dziewczynki, małe baby, chłopca - wyrostka, szczygła i kota. Chłopak kręci korbę harmonium, dwie dziewczynki unoszą sukienek w tańcu, baby trzepocze się i gaworzy, a kot z przypiecka i szczygieł z klatki towarzyszą ile mogą zabawie. Luby wyraz dziecięcych oczu, ruch niewymuszonego wdzięku dziewczynek (ileż nawymuszał go wiek XVIII!), chłopak krągłolicy, z typu roztropnych a wesołych Angliczków, trzepocące się baby, burek niegroźny ale srogi, szczygieł wydzierający się z całego gardziółka — wszystko tu przedziwnie żywe, tętniące, szczere. Ale rys nowy — wdzięk jakiś i miękkość tej całej grupy; rubasność znikła bez śladu. Tenże to Hogarth? A jednak ten, choć na drugim końcu własnej skali, bo i znowu daje to, co pragnie i jak pragnie wyrazić. A pragnie znowu swojszczyzny i swobody.

Nie małą wreszcie wartość mają malarskie portrety jego Wilkesa (karykaturalny) dwukrotny Garricka, Fieldinga, portret artystki Lawinii Fenton, pułkownika Coram, portrety sióstr i t. p. i wreszcie portret własny. W jednym z portretów Garricka dał właściwie studium Ryszarda III — w tej bowiem roli malował ulubionego aktora. Garrick mu również pozował do portretu Fieldinga, cudowną władzą swą przekształcając twarz własną w godzinie pozy — na twarz zmarłego pisarza. Wszystkie portrety Hogartha cechuje znakomita charakterystyka osób i niewątpliwie wielkie ich podobieństwo, o czym my dziś sędzić możemy przede wszystkim ze specyficzności wyrazów, niezatarte wrażenie dających. Jak np. wybornie wydobyte podobieństwo familijne w portrecie artysty (zob. str. 17) i siostry jego, Anny Hogarth (str. 30).



Hogarth: Dziewczyna z krewetami.

Ostatni ten portret znowu przynosi to technienie wdzięku — tym razem w postaci kobiecej uchwycone, które podziwialiśmy w Rodzinie Grahamów. I pod względem techniki spotykamy tu znowu lotność i lekkość dotknięcia i barwy, jak w najlepszych obrazach późniejszej plejady.

Zobaczymy, jak następcy Hogartha z motywów kobiecych i dziecięcych skorzystają dla sztuki angielskiej. Tu zaznaczamy dla pamięci, że już *magnus parens* ich, choć nazbyt wprzągnięty w szorstką swą działalność satyryczną — to poczucie subtelne tego, co urok rodziny stanowi, miał w wysokim stopniu.



Hogarth: Portret siostry.

Na portrecie własnym przedstawił siebie artysta w równie miękkiej domowej atmosferze pracy i umiłowanych przedmiotów. W tej twarzy jowialnej i łagodnej, miękkich, subtelnie wykrojonych rysach — któżby poznał malarza-rubacę z cyklu satyr? Obok tomy dzieł, które Hogarth z umiłowaniem illustrował: Szekspir, Milton, Buttler. Na przedzie obrazu siedzi legendowy Trump, buldożek Hogartha — świetnie sportretowany mokronosy i kościsty okaz. Nie po raz pierwszy Hogarth maluje psy — a każde studium zwierzęce, które niby od niechcenia rzuca na swych płótnach — objawia znakomitego

miłośnika i znawcę zwierząt domowych. Jeszcze rys jeden wielce angielski (w życiu i w sztuce) do zapamiętania.

Tak oto skupiał na samouckiej swej palecie pierwiastki życia i rodności pierwszy malarz angielski, świadomy własnej i narodowej godności w nieśmiertelnym obliczu sztuki. Nie będziemy się tu wdawali w wyszczególnianie reszty utworów hogarthowskich. Były wszakże wśród nich słabsze i lepsze, zawodzące niekiedy rachubę i siły twórcy, lub wreszcie dla jego fizjonomii artystycznej obojętne, a ważne tylko dla biografów Hogartha.

Nam tu chodziło jedynie o skupienie żywych sił artysty w wizerunku ich wpływu i znaczenia najpierw w sztuce angielskiej, a potem przez nią — w odnowieniu się zapału i szczerości w sztuce współczesnej.

Hogarth poruszył współczesną sobie Anglię żywą i ostrą charakterystyką w jej satyrycznym zbiorowym portrecie. W ten sposób na objaw rodzącej się w kraju sztuki malarskiej zwrócił oczy całej społeczności, jako na siłę żywotną, która mogła służyć nie tylko ku zabawie uprzywilejowanych. Odrzucając modę i manierę, jak wszelkie ślepe uleganie — nawet mistrzom — wyzwolił odrazu samodzielność wysiłku twórczego, czem znów niespożycie zasłużył się sztuce samej.

Wreszcie umiłowany lud i otoczenie, stwór wszelki żywy i dach rodziny — wskazał wieczne i niewyczerpane źródło nauki bezpośredniej każdemu, nie tylko szczęśliwcom, zwiedzającym Włochy lub Francję, dostępne.

Nie odmierzamy tu, ile w tych pierwiastkach hogarthowskiego wpływu było odwołania się do wielkich tradycji sztuki, ile nowatorstwa. Nowem dla sztuki samej było otoczenie, wśród którego ją żywotnie szczepił — to wystarcza.

Że z biegiem lat sam popadał niekiedy w krańcowość lub przesadę, a nawet w doktrynerstwo — to zasług jego nie zmniejsza. Na wspomnianym portrecie artysty jest jeszcze jego paleta, a na niej przeprowadzona wzdłuż wężowata linia. Jest to symbol. W roku 1857 pod starość wydał Hogarth traktat o istocie piękna. Dowodził w nim z uporem samouczków, że piękno żywie jedynie w falistych liniach i powierzchniach, że tylko takie zna przyroda, tworząca życie, a w niem piękno. Doktryna, jak wszelka doktryna, mylna; lecz znów nie należy brać tej myśli z całym pedantyzmem, z jakim je niewprawny pisarz, dbały o uczoność traktatu, przedstawia. »Wężowa linia« jest po prostu wypowiedzeniem walki sztywności — linii wersalskiej. O tem będziemy mieli jeszcze sposobność pomówić.

Szukając wśród współczesnych Hogarthowi kogoś, z kim-bym go najtrafniej mógł porównać, nie znajduję nikogo wśród malarzy nie tylko Anglii, ale i kontynentu. Byli wszakże znamienici, we Francji — zwłaszcza, choćby wspomniany Chardin — lecz żaden w całości, jako rola w sztuce i temperament bojowy, Hogarthowi nie podobny. Może najwięcej przypominał go filozof-samouk, genialny polemista i szermierz swobody sztuki, Diderot.

»Porzućcie oto ten sklepik manieri — wołał do młodych artystów — Idźcie do Kartuzów: tam znajdziecie prawdziwy gest modlitwy i zbożności. Jutro dzień święta. Idźcie więc do kościoła i stańcie przy konfesyonale — tam znajdziecie prawdziwy gest skruchy i skupienia. A potem idźcie do karczmy: tam ujrzycie, jak wygląda prawdziwy gniew. Obserwujcie na ulicy, w parku, na rynku, w mieszkaniu, a znajdziecie tam prawdziwy ruch życia. Patrzcie oto, jak się kłócą dwaj wasi koledzy. Ta sama kłótnia bez ich świadomości tak lub inaczej układa ich grupę. Starajcie się ją dobrze zapamiętać, a jutro będziecie się mogli litować nad niezdarnym wykładem profesora i nad naśladowcami niezdary — modelu...«

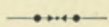
To, przy czem Anglik Hogarth obstawał przez całe życie czynem w sztuce, Francuz Diderot świetnie głosił słowem przez długie lata — nie bez doraźnej korzyści Niemca Grimma, a późniejszej — licznych jego współziomków.

Przy końcu pracowitego a niepokornego żywota Hogarth doznał najwyższej dla Anglika owych czasów łaski fortuny. Mianowicie oto został malarzem króla jegomości — *Serjeant-Painter* (1757). Akademia królewska nie istniała jeszcze w tej dobie i tytuł »Serjeant-Paintera« był szczytem powodzenia artysty. Fakt ten po raz ostatni niejako i już oficjalnie zaświadczył wśród szerokiego ogółu Anglików, że droga, po której szedł Hogarth — więc droga bojowania i samouctwa, swobody, ba nawet niekiedy zatargów z samym królem — wieść mogła jednak na szczyty sławy. A przecież tą siłą przykładu i wytrwania, zachęty i podniety przez życie całe chciał być i był stary Hogarth dla młodej sztuki ojczystej.



## II. Jozue Reynolds.

(1723—1792)



Z Hogarthem byliśmy świadkami samorodnej niejako siły twórczej, która po raz pierwszy sama sobie tak potężnie torowała drogę wśród rodzinnego społeczeństwa. Samodzielność i rodzimość — te były jej łożyska, a jeśli był jakiś wpływ postronny, to tylko ten, który już w atmosferze samej żywił Hogartha, jak i każdego Anglika tchnieniem kultury.

Samouctwo nie jest samoródtwem, a więc i tu znaleźliśmy w podłożu samych dążeń i talentu Hogartha — nie tylko dążność duchową owych czasów w Anglii do samodzielności na wszystkich polach. Znaleźlimy przede wszystkim wysoki poziom rzemiosł, rękodzieł, kunsztów — warunek, który sam jeden wystarcza na wytryśnięcie z tak uprawnego gruntu źródła sztuki. Fakt to zasadniczy, z którym propagatorowie i krzewiciele sztuki na glebie młodej liczyć się winni więcej, niż przypuszczają.

Jeżeli jednak stał się Hogarth twórcą i wyrazicielem pierwszych usiłowań malarstwa angielskiego, to bynajmniej nie znaczy to, by ono i z innych zasobów nie miało czerpać sił żywotnych.

Wspominaliśmy uprzednio o wielkim skarbie arcydzieł, które dwór i arystokracja nagromadziły tam w ciągu trzech wieków ostatnich. Zasoby to były w istocie nieprzebrane, imponujące. Nie zatrzymując się tutaj nad secinami drobniejszych nazwisk, przypomniemy tylko, że »import« mistrzów rozpoczął się w Anglii od roku 1526, w którym Holbein młodszy zawitał w gościnę do kanclerza Tomasza Moorusa, autora »Utopii«. Przez lat dwadzieścia, bo aż do samej śmierci (1543), wielki malarz portretował arystokrację angielską, poczynając od króla Henryka VIII i Tomasza Moorusa. Windsor i Hampton Court same posiadają całą galeryę Holbeinów — setka zaś jego portretów przechowuje się w zbiorach rodowych znamienitszych familii angielskich.

Z kolei po Holbeinie odwiedził Anglię Rubens, jako ambasador Filipa IV.

Rubens zatrzymał się przez cały rok na dworze Karola I-go — i znowu świetny plon arcydzieł wzbogacił wyspę.

Wreszcie w roku 1632 osiada w Londynie, znowu w charakterze gościa królewskiego, Van Dyck — którego wpływ miał się najsilniej odbić w przyszłości na sztuce angielskiej. Dulwich, Buckingham Palast, Windsor, Hampton Court i wreszcie Galerya Narodowa londyńska posiadają przeszło sześćdziesiąt pierwszorzędnej wartości jego płócien — reszta, jak inne, w zbiorach rodowych. I znowu malarz, olśniony przepychem życia i hojnością swych pracodawców, urokiem kobiet i powabami wielkopańskiego bytu — zostaje w tej gościnie aż do śmierci (1640), płacąc za nią nieśmiertelnymi utworami.

Sądzę, iż trzech tych mistrzów: Holbein, Rubens i Van Dyck, wystarczyłoby w zupełności, by w wyższych bodaj sferach społeczeństwa zaszczerpić zamiłowanie do sztuki i podnieść znakomicie poziom artystycznych wymagań. Jeżeli zaś ani znany nam Sir Tornhill, ani starsi od niego malarze miejscowi, jak Bettes i Dobson, ani wreszcie sam Hogarth nie wyzyskali tej wielkiej nauki arcydzieł, to jednych tłumaczył poprostu brak talentu, drugich niedostępność wielkopańskich progów — Hogarth wreszcie przeciwstawiał się tradycjom — świadomie. Lecz zbliżał się czas, w którym siew miał wydać plony.

Przedewszystkiem zaś — zarówno urok tych mistrzów, jak wszechwładna moda, oddawna szerząca się po społeczeństwie, sprawiły, iż niemal każde gniazdo rodowe arystokracji poczęło zamieniać się w muzeum sztuk pięknych. Sprowadzano malarzy z Włoch i Francji, z Hollandyi i Flandryi — przy tem zwożono z podróży po kontynencie, co tylko się dało przewieść. Ukształtowały się w krótkim stosunkowo czasie nieporównane zbiory, jak hr. Arundela, księcia Devonschir, lorda Methuena, lorda Pembroke i tylu innych. Wszakże, gdy spadkobierca jednej z takich tradycji muzealnych w arystokracji angielskiej, Sir Richard Wallace, oddał niedawno zbiór swój społeczeństwu — stanęła odrazu galerya, z którą niewiele zbiorów na kontynencie mierzyć się dziś może przepychem dzieł sztuki i rzemiosł. Galerya zaś hr. Normantonów zawiera taki skarb mistrzów XVIII wieku, że bez niej nie podobna wprost poznać sztuki angielskiej z tej epoki. Po Holbeinie i Van Dycku, po Flamandach i Holendrach — w wieku XVIII arystokracja angielska gromadziła arcydzieła Francuzów, że znowu nie sposób ominąć tych zbiorów, gdy się chce poznać gruntownie Fragonarda lub Watteau. To samo zresztą powiedzieć można i o starszych mistrzach wszystkich szkół i narodowości, o Velasquezie, Murillu, Rembrandcie i t. d.

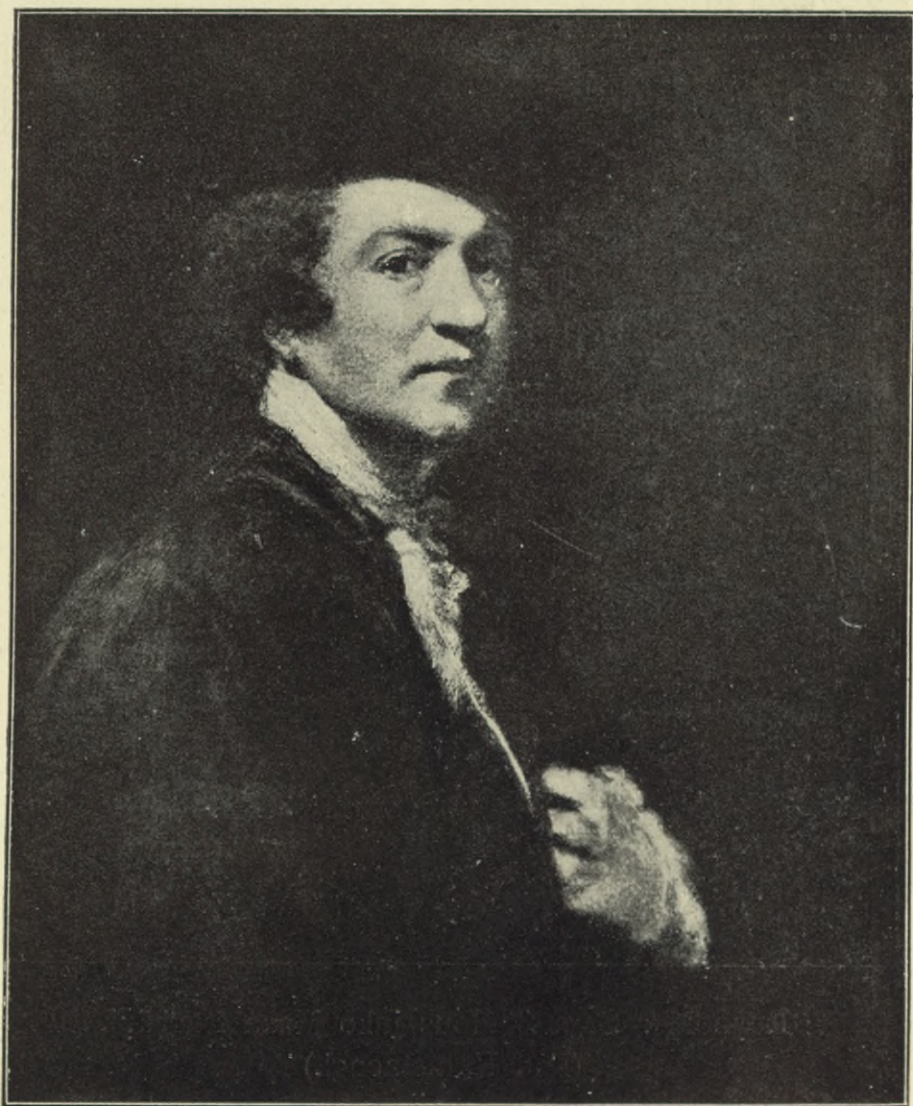
W drugiej zaś połowie wieku XVIII — w chwili rozbłyśnięcia plejady malarzy narodowościowych — cały ten zapal kolekcyonerski, szlachetna ambicya posiadania arcydzieł, stanowiły już stałą atmosferę, materyalną i moralną pomyślność sztuce rodzimej zapowiadającą.

Jak Hogarth torował drogi samouctwu i rodzimości, tak znów Jozue

Reynolds był pierwszym malarzem angielskim, który ojczystą sztukę zbliżył ku tej atmosferze.

W ten sposób stał się Reynolds niejako drugim, Hogarthrowi przeciwnym, lecz nie mniej w rozwoju sztuki koniecznym jej biegunem.

Sir Jozue Reynolds — nie zawsze był *Sirem*. Podobnie jak Hogarth i jak cała niemal współczesna mu plejada malarzy angielskich, był dzieckiem ludu. Przynajmniej nie daleko w hierarchii społecznej postąpił był czci- godny Samuel Reynolds, ojciec artysty, nauczyciel szkółki elementarnej w Plympton, w hrabstwie Devonschir. Młody Reynolds, objawiający wielce poważne usposobienie, miał zostać doktorem. Jednakowoż wrodzone skłonności przemówiły przy pierwszym zetknięciu się ze sztuką w Londynie, traktat zaś Richardsona o malarstwie dokonał reszty. Reynolds postanowił zostać malarzem. Szczegóły powyższe przytaczamy, gdyż są charakterystyczne dla samej natury Reynoldsa. Porzucił drogę medycyny, lecz śmiało można go nazwać doktorem sztuk pięknych, gdyż olbrzymia, wprost fenomenalna na tamtą epokę wiedza porównawcza czyni go najuczeńszym z malarzy. Od czasów Odrodzenia, od czasów Leonarda nie było może artysty o ukształceniu bardziej encyklopedycznym. W zakresie zaś historii sztuki stał się luminarzem, do dziś jeszcze nie pozbawionym znaczenia. Pierwsze studia malarskie odbył Reynolds pod kierunkiem wziętego portrecisty Hudsona, rówieśnika Hogartha (1701—1779). Po dwuletniej nauce, uczeń uznał, że skorzysta więcej, pracując samodzielnie i z kolei zawód portrecisty począł uprawiać we własnej pracowni (1746). Jednakowoż czuł, że, chcąc stanąć na wyżynie, o jakiej marzył, musi jeszcze uzupełnić swe ukształcenie u mistrzów wyższych, niż stary Hudson, i skorzystał z propozycji komandora, potem lorda



Reynolds: Portret własny.

Reynolds: Portret własny.



Reynolds: Sara Siddons jako Muza tragedyi.  
(Fot. Hanfstaengl.)

Keppela, by się puścić z nim w podróż do Włoch. Po trzyletniej dopiero wędrówce po Włoszech i Francji wrócił i osiadł na dobre w Londynie, przywożąc z podróży podstawy swej fenomenalnej erudycji artystycznej i niezgorsze stosunki z arystokracją angielską. Od tej właściwie daty (1752) zaczyna się karyera Reynoldsa osobista, a wraz z nią wpływ na dalsze losy sztuki rodzimej. Młody i utalentowany, a uczony i poważny artysta miał wszystkie warunki, by stać się ulubieńcem angielskiej arystokracji. Studya i podróże wyrobiły w nim znawstwo, tak potrzebne i cenione przez kolekcjonerów. Sam zapalony czciciel Correggia, Tycyana, Van Dycka, wyrafinowany smakosz

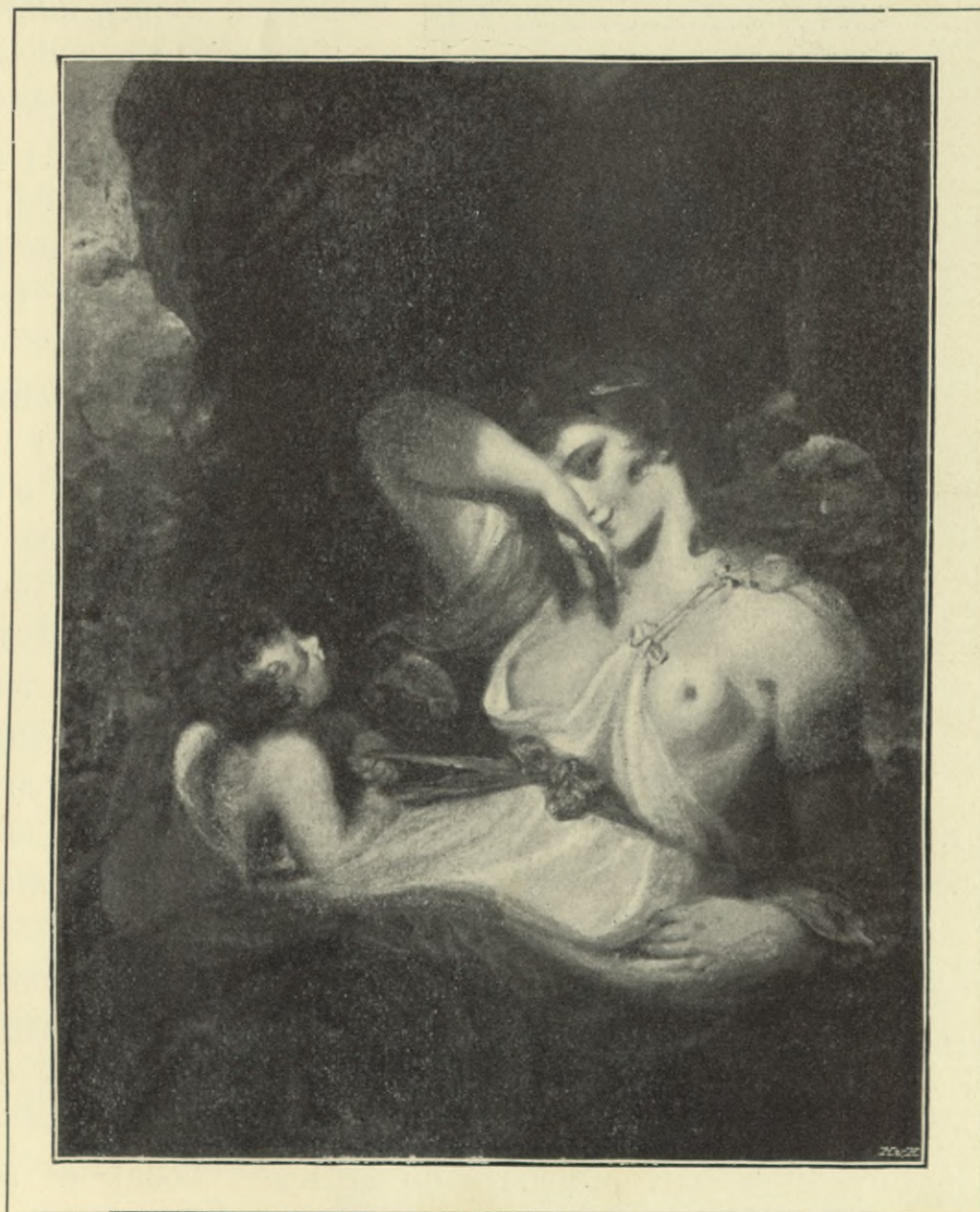
wszystkich mistrzostw, wielbiciel wdzięku i wytworności — nie dziw, że w sferach, uprawiających to wszystko tradycyjnie, stał się niemal odrazu »swoim«.

Burke w mowie pogrzebowej nad Reynoldsem miał prawo powiedzieć, iż »był to pierwszy Anglik, który do licznych zalet ojczyzny dodał zaletę wytwornej sztuki«. Mógł być również dodać, że był Reynolds pierwszym w szeregu artystów nowoczesnych, który tradycyjną nędzę artystyczną zamienił z łaskawej ręki możnych na stanowisko artysty-milionera. Portrety jego rozchwytywano i przepłacano nie tylko po śmierci, lecz już za życia.

Protektorów znalazł we wszystkich, z kim się zetknął, poczynając od możnej rodziny Cavendischów, hrabiów na Devonschire, więc niejako naturalnych swych opiekunów, od lorda Keppela, z którym tak szczęśliwie rozpoczął

wędrowkę życiową — kończąc wreszcie na Jerzym III i całej królewskiej rodzinie.

Niestrudzona pracowitość Reynoldsa obok wiedzy i talentu stanowiła bodaj czy nie podstawę jego znaczenia. Malarz ten zostawił po sobie przeszło 700 obrazów — nie miał zaś zwyczaju puszczać w świat szkiców odręcznych



Reynolds: Amor, rozwiązujący przepaskę Wenery. (Fot. Hanfstengl.)

Każdy z tych obrazów jest znaczny sumą myśli i pracy, przede wszystkim zaś erudycji malarskiej, którą Reynolds przerabiał, jak wielcy encyklopedyści XVIII wieku przerabiali materiały wiedzy swojej epoki.

Krytyka historyczna wyszczególnia w uczonym eklektyzmie Reynoldsa liczne wpływy Tycyana i Corregia, Leonarda i Van Dycka, wreszcie Murilla. Reynolds był malarzem twarzy i postaci ludzkiej, przytem ze szczególnem zamiłowaniem uprawiał portret kobiecy i dziecięcy. Wymienieni więc wyżej



Reynolds: Portret lorda Heatfield.

mistrze tego właśnie zakresu malarstwa niewątpliwie wpływali najsilniej na kształtowanie się młodego artysty, zwłaszcza, że pracę pierwszych studyował gruntownie we Włoszech, zaś dwóch ostatnich, jak wiemy, miał doma. Nie trudno też tych wpływów dopatrzyć się w utworach takich, jak Amor, rozwiązujący przepaskę Wenery (Tycyan), głowy aniołków lub postać pacholeca (Murillo). Pierwsze trzy postaci z Siedmiu cnót (Corregio), w znacznej liczbie portretów męskich (Van Dyck) i t. d. i t. d. Ale Jozue Reynolds nie był zwyczajnym naśladowcą, a nawet kompilatorem artystycznym o dużych zdolnościach osobistych. Był to raczej osobliwy fenomen genialnego malarza, czującego doskonałość innych mistrzów

w ich zakresach tak silnie, tak specjalnie, że tej ich doskonałości sam musiał wprost używać w obrazach własnych tam, gdzie temat mu tę sposobność nastroczał.

I takie »pożyczki« Reynoldsa u starych mistrzów są bezwarunkowo liczniejsze, niż się to wydaje badaczowi, gdyż był to jeden z warunków tej niepospolitej twórczości. Cała zaś siła jej tkwiła w tem właśnie, że pomimo tych pożyczek Reynolds jest sobą i to w stopniu mistrzowskim.

Nie możemy tu rościć pretensyi do jakiegoś bodaj w przybliżeniu wyczerpującego zestawienia tej nieprzebranej a niepospolitej twórczości. Poznając np. cztery najliczniejsze i rzeczywiście świetne zbiory Reynoldsa — mianowicie National Gallery, Wallace Collection i zbiory lordów Spencera i Normantona — stajemy zaledwie wobec jakiejś dziesiątej części tej spuścizny.

Tymczasem cały okres dojrzałej pracy Reynoldsa (1752—1792) — całe te czterdzieści lat Reynolds tworzy prawie w równym napięciu energii twórczej. Jego wiedza lub, jeśli kto woli, elektyzm nie sprzyjały może pracy natchnionej, lecz za to każdą pracę podnosiły na wysoką miarę kultury malarskiej, tak, że całość tego dzieła nieomal w równej mierze warta poznania.

Musimy się tu zadowolić rozbiorem kilkunastu prac artysty, nie zaś jego dzieła.

Równa, wszechstronnie przezorna, rozważna natura Reynoldsa sprawia, że jednakowym jest majstrem w portrecie męskim i kobiecym, dziecięcym i starczym. Biorąc utwory Reynoldsa z epoki najdojrzałej, więc między 1760 a 1890 natrafiamy np. na takie trzy arcydzieła, jak portret lorda Heatfielda, Nelly O'Brien i Zofia Matylda, księżniczka Gloucester.

Pierwszy z tych portretów (Nat. Gall.) jest arcydziełem niepowściągniętego realizmu. Lord Heatfield — »the gallant defender of Gibraltar« — jawi nam twarz dużą, nieforemną, wyrazistą, o zaciętej wardze i oczach przenikliwych, o skórze wygarbowanej przez wszystkie wichry morskie, o nosie rozkwitającym wśród czerwonej twarzy w barwie najszlachetniejszego burgunda. Jest to słowem niezatarta twarz »wilka morskiego«, któremu blask fali i dym armatni ukształtowały tę specjalną władzę kurczenia oka, przy zachowaniu całej siły ostrego z pod powiek wejścia. Cóż, że zestawienie tej figury z nieodmienionym kluczem w ręku jest dla nas dziś nieco konwencyjonalne? Ale niespożyty jej wyraz i męska moc postaci w szkarłatach, czerwieni, purpurze przeprowadzone przedziwnie.

Przepięknym jest również portret ks. Jerzego Malbourougha (zbiory lorda Normantona) iście velasquezowski w szlachetnym układzie postawy i zadumie oblicza — znowu realistycznie charakterystyczna głowa myśliciela dr. Samuela Johnsona (Nat. Gall.) »Sara Siddons, jako Muza tragedii« (zob. str. 36), młodzieńcza smukłość w sylwecie Wiliama Cavendischa, vandyckowski niezawodnie, lecz jakiś osyaniczny portret młodego wicehrabiego Altory (Spencer Coll.) lub słynny portret »Two Gentleman« — dwu młodzieńców — lub równie słynny »kapitan Orme« (oba



Reynolds: Robinetta.

w Nat. Gallery) w skali, która po prostu każe się gubić żadnemu »porównania« krytykowi w drodze od Van Dycka do jakiegoś nowatora Gericault, od pozy i nastroju rycersko-zeszłowiecznych do sentymentu i pozy już romantycznej. Ten »kompilator« przewybornie widzi współczesność i przedziwnie zaziera w duszę — przyszłości. A oto na zakończenie znowu mocna, władna głowa komandora Keppela — głowa pana i wodza, jak to wiek XVIII, ostatni może



Reynolds: Miss Bingham.

postać »Joconda« Reynoldsa. Nikt, kto raz ten obraz oglądał, nie zapomni wejrzenia tych oczu przedziwnych, słodkich i przenikliwych, które patrzą tak, jak ów księżyc w poemacie Słowackiego, że, zda się, dusza »ocknie się« z tajemniczej zadumy i wyjdzie. Usta zaś Nelly O'Brien mają jakiś zatrzymany frasobliwą nieśmiałością pół-uśmiech.

Po twarzy i po przeczystej piersi pierzcha światło, zagłębiając miękkie cienie, prawie że nasiąknięte złotem bardziej niż samo światło na skroni, nad powiekami, przy owalu policzków. Studium tego portretu wykonane było w półbrzasku słonecznym ogrodowej alei. Jest on niewątpliwie skończonem arcydziełem malarskiem, a razem jakąś wizją wymarzonej kobiecości z nie-

w koleji, jeszcze umiał łączyć w jednolitą postać.

To jeden rodzaj twórczości Reynoldsa — Van Dyck i Velasquez mu patronują, niewątpliwie. Ale on im wstydu nie przynosi — to pewna.

W Wallace-Collecton jest w sali głównej ściana jedna tak błyszcząca arcydziełami dwu największych mistrzów angielskiego portretu — Reynoldsa i Gainsborougha, że nie wahano się na przeciwległej ścianie salonu zawiesić przesławnej »Pani z rękawiczką« Velasqueza (*Spanish Lady*) i nieporównanego »Rajtara« Halsy.

Na ścianie tej wśród szeregu kobiecych portretów wisi portret Nelly O'Brien. Nazwano tę



śmiałej, dyskretnej, szlachetnej wyobraźni artysty tyleż, co z życia rodem.

Portrety kobiece Reynoldsa mają przeważnie ten nieśmiały a przecież najzuchwalszy sentyment kobiecego wdzięku, jak się ten odbija w wyobraźni wyrafinowanych duchem i zmysłami nadzmysłowców-artystów. Taką cechę można podziwiać w dwu (młodszym i starszym z dzieckiem) portretach Lady Lawinii Spencer (Spenc. Coll.), w Mrs. Hoare (Wall. Coll.), w Marchioness of Camden (Spenc. Coll.), Miss Bingham, Robinetta i w. in.

Po nich dopiero stawilibym długi szereg typowych angielskich Lady XVIII wieku, — uroczych i cokolwiek sztywnych (np. Lady Child, zob. str. 46), zresztą przedziwnie czysto malowanych. Po tych zaś kilka kompozycji mniej lub więcej mitologicznych, więc Amora rozwiązującego przepaskę Wenerę (Ermitaż w Petersburgu, zob. str. 37), Śmierć Dydony, Cimon i Ifigenia i t. d.

I kiedy znowu przejdziemy całą skalę porównań od Leonarda do Tycjana i Corregia i potem do Watteau, by ruchliwą erudycję tego pędzla określić — staniemy wobec utworów tak niespodziewanych, że zapomnim porównań, a oddamy się niepodzielnie wrażeniu. Mówię tu o Siedmiu cnotach ze zbiorów lorda Normantona — przynajmniej zaś o czterech kardynałnych: — Prudentia, Fortitudo, Iustitia, Temperantia. Malowidła te były przeznaczone na witraże do Oxfordu i komponował je Reynolds dekoracyjnie. Na chmurnem tle jawią się te cztery postacie archanielskiej siły w szatach świetlistych, przesmukłe, jakby głowami niebios sięgały. Prudentia i Temperantia, w sobie zatopione, mają wyrazy zbożnej, skromnej korności. Fortitudo i Iustitia — patrzają ku światu. Z niezłomną mocą wejrzenia i postawy patrzy pierwsza, druga, unosząca wagę, oczyma zda się podważa w duszach ludzkich sumienie. Przepyszne linie fałd, spokój posągów i kształt żywych kolumn, ku niebu rosnących — to sztafaż dla wyrazów. Wyrazy zaś są po prostu treścią samą każdej z usymbolicznionych władz ducha.



Reynolds: »Master Hare«. (Lionel Fillips.)

Przytem zaś — rys osobliwy: te cnoty nie a nic nie są ogólnikowe — owszem, czuje się, że to ucieleśnienia, wyrosłe z rasy wyspiarskiej. Pod maską symbolu bije żywa krew brytańskich cór.

I rzeczywiście: Reynolds program artystyczny, który głosił, sam wykonywał wiernie. Oto w jednej z mów swoich zaleca po przestudyowaniu mistrzów malarzowi, który zapożycza jakiś układ czy rzecz z obrazów ich — pracować jednak z żywego wzoru. Tak robił sam: włoskie wspomnienia swe wdzięku i siły wyposażył w rysy brytańskie. Każda z figur wyżej przytoczonych jest jednocześnie koncepcją dekoracyjną i wiernym portretem. Fortitudo — to lady Dudley, wcielona Brytania; Charitas — to Mrs. Sheridan, wdowa po autorze »Szkoly Obmowy«; Prudentia — to Mrs. Palmer i t. d. Skojarzenie włoskiej sztuki z angielskim wdziękiem niewieścim, jak tu wydało przepyszne te dekoracyjne malowidła siedmiu cnót, tak wyda w sto lat potem siedm globowych aniołów Burne Jonesa i stylizowaną postać niewieścią Prerafaelitów, ku którym myśl tu biegnie mimowoli.

Lecz najpowszechniej uznanym rodzajem reynoldsowego portretu stał się portret dziecięcy. Istotnie, trudno nie ukłęknać przed małym »Samuelkiem modlącym się«, nie przykucnąć przed »Zofią-Matyldą« leżącą w ogrodowej



Reynolds: Dziewczynka z poziomkami.

alei, tulącą się rączkami do cudnego pudlika. Niezrównaną jest również mis Bowles (Wall. Coll.), »Dziewczynka z poziomkami«, »Wiek niewinności«, portret pacholątka Althorpa, portret chłopca z krezą, Master Hare, mały Johnson i wiele innych. Reynolds wydobywał z dziecka ową rzewną kruchość młodziutkiej roślinki, że te rączki i nóżki znaczą się jak łądźki węża, z trudem dźwigające duże, kwiatom patrzącym podobne głowiny. Przytem niemasz w portretach tych manieri — owych kędziorkowości, komicznie niezapominajkowych oczu, buzi przesłodzonej, których nie uniknął niejeden malarz dzieci.

Z tamtej zaś epoki może tylko jeden przecudny »Chłopak z blond włosami« Fragonarda (Wall. Coll.) równać się może z dziećmi Reynoldsa. Inni wreszcie malarze portetów, jak świetny rywal Reynoldsa, Gainsborough — dają już raczej wyraz młodości niż dzieciństwa. Gdyby Reynolds namalował tylko portrety lorda Hatefealda, mis. Nelly O'Brien i Zofii-Matyldy — byłby



Reynolds: Portret Zofii Matyldy Gloucester. (Fot. Hanfstaengl.)

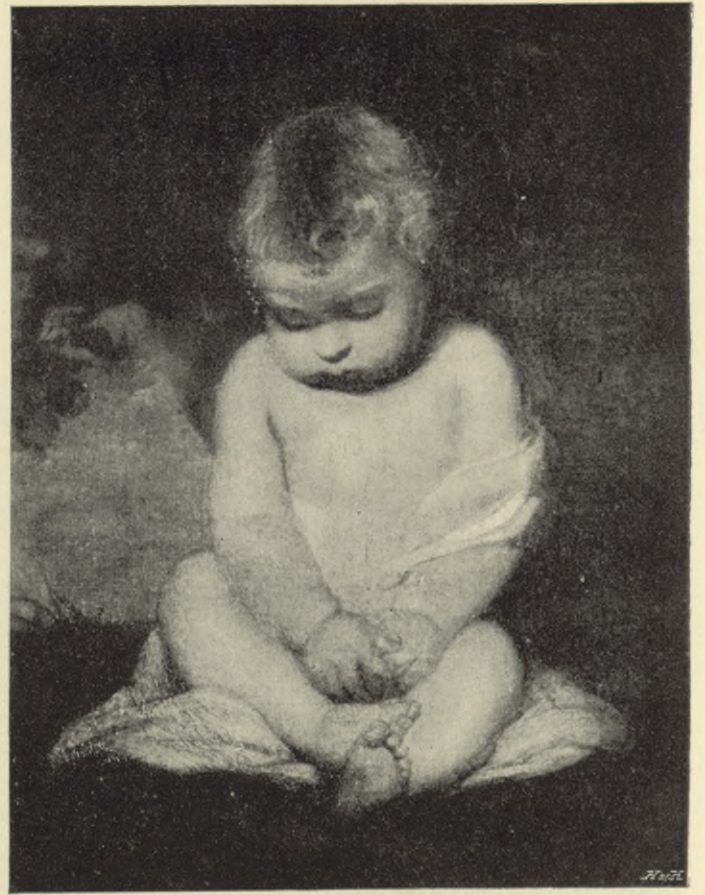
nieśmiertelnym i nikt, talent i duszę mający, nie pomyliłby dróg, które te arcydzieła wskazują.

Oderwijmy się jednak z żalem od tego skarbu i zbierzmy rozpięchłe rysy artysty, by wpływ jego w malarstwie angielskim określić.

Z natury talentu tego i umysłu wynikało, że musiał dążyć do objęcia wszystkich tradycji sztuki. Był on ich wcieleniem dla ówczesnej Angli — był sam jeden streszczeniem niejako kultury estetycznej, jak Hogarth był wcieleniem — samopomocy. Że Reynolds powziął i przeprowadził inicjatywę akademii sztuk pięknych w Londynie — to jest logiczne następstwo całego kierunku jego pracy. Powstała więc ta instytucja w roku 1768, a on został mia-



Reynolds: Wicehrabia Althorp.



Reynolds: Mały Johnson.

nowany pierwszym jej rektorem. Odtąd przybył mu nowy przydomek — zwano go »światłem akademii«. I nie tylko wśród dwudziestu kilku malarzy Anglików, których zgromadziła w pierwszym roku akademii londyńska, lecz zapewne w całej ówczesnej Europie nie było meża i artysty, godniejszego stanowiska i przydomka. Odtąd dzielił Reynolds

czas między pracą samodzielną a organizowanie i kierownictwo nowej instytucji. Jako rektor otwierał zwykle rok szkolny mową inauguracyjną. I tu właśnie poznajemy tego człowieka do głębi. Mowy te w niczem nie były podobne do wzorów pustych oficjalnego krasomówstwa. Był to poprostu jeden ciąg traktatów z historii, teorii i praktyki sztuki, obejmujących całokształt zagadnień malarskich w związku z całą dziedziną estetyki.

Przechodzi w nich Reynolds kolejno sprawy naśladownictwa i samodzielności, studyowania mistrzów i studyowania przyrody, rozbiera jedną po drugiej tradycje wielkich epok malarstwa, indywidualny proceder mistrzów itd.



Reynolds: Master Crewe.

Gdybyśmy tu mieli możność przytoczenia bodaj wyjątków z tych mów — stanąłby przed oczyma czytelnika obraz umysłu światłego i wszechstronnego, któremu powaga nie obciążała skrzydeł, a kult dla wielkich nie kępował samodzielności. Zgoła odrodzeniowy typ filozofa i artysty, człowieka ogromnej kultury i samoistności. W kwestyi np. rysunku i barwy Reynolds staje w wyraźnym i świadomym przeciwieństwie z tradycjami akademii kontynentu. Zaleca malarzom szkice i studia z natury pędzlem, nie ołówkiem, powołując się na tradycję Wenecyan i żądając w malarstwie prawa do — barwy, przestrze-



Reynolds: Wiek niewinności.

gając przed tem, co my dziś nazywamy przerysowywaniem obrazów. Jest to erudyta, nie pedant, człowiek kultury, nie doktryner, umiłowanie, nie zaś fetyzizm wobec wielkich szczepiący. Z równym krytycyzmem mówi o Rafaelu co o współczesnych; nie tai czci i podziwu dla tego, co sztuka już zdobyła, lecz żadną baryerą dróg przyszłości nie zamyka. Mowy swoje Reynolds szeregował tak, by jedna drugą uzupełniały. Stąd, gdy jednego roku mówi o studyowaniu historii sztuki — w drugim mówi o studyowaniu przyrody. Rozporządzając prócz wiedzy malarskiej olbrzymią inteligencją i wiedzą powsze-

chną, mógł i wywierał wpływ zbawienny na pospolite ruszenie młodej Anglii, garnące się ku sztuce. Stanowisko jego wreszcie względem tradycyi można streścić w przytaczanej przez niego samego cytacie z Jounga:

»Kto naśladowuje Iliadę — nie jest podobny do Homera«.

W wiele lat później nowator Ruskin mówił:

»Kto mnie zrozumie — nie będzie do mnie podobny«.

Po nim zaś gwałtowniejszy Nietzsche tak tę samą myśl wyraził:

»Kto mnie zrozumie — zburzy mnie«.

Sądzę, że takie stanowisko rektora akademii wystarcza, by był wyjątkiem między wyjątkami.

Syt chwały i pracy, Sir Jozue Reynolds, pierwszy rektor pierwszej akademii królewskiej, zmarł w roku 1792. Z nim gasło niewątpliwie światło akademii, bo instytucja ta stoi zawsze jednym człowiekiem, lecz nie zagasło światło kultury artystycznej, które niósł przez lat czterdzieści we wszystkie zakątki narodowej twórczości.

Tak się ustanowiły losy malarstwa na wyspie. Od Hogartha biła niezłomną siłą tradycya samopomocy, od Reynoldsa szerzyło się światło wszechpojmowania sztuki. Być może, iż dwa te pierwiastki, gdy łączą się w jedność, zdolne są jedynie wydać eklektyzm o niższej lub większej skali talentu — lecz łącząc się w społeczności całej — wydać muszą rozkwit sztuki narodowej.



Reynolds: Lady Child.

### III. Tomasz Gainsborough

(1727—1788)

---

»Każdy z tych wyspiarzy jest sam — wyspą« mówi gdzieś Taine o Anglikach. Tak jest, każdy z tych ludzi, z tych artystów przynajmniej w tej pierwszej świetnej dobie — nie chce być pędzoną przez wiatry i prądy falą na morzu zjawisk. Każdy z nich dumnie wynosi czoło nad potopem wpływów i maniery, sam siebie każdy buduje z pierwiastków własnej odrębności.

Myliłby się bardzo zwolennik szematów, któryby, poznawszy z jednej strony Hogartha, z drugiej Reynoldsa, ze skrzyżowania tych dwóch indywidualności chciał wyprowadzić modłę dla sztuki angielskiej. Pęd naśladownictwa jest bodaj najmniej znanym instynktem na wyspie — w sztuce zaś, z natury rzeczy mniej, niż w jakiejś innej dziedzinie.

Dlatego to w jednej epoce — w granicach dwóch pokoleń — z jednej sfery — demokratycznej — wywodząca się plejada portrecistów angielskich (cóż mówić wogóle o malarzach!) przynosi w każdym tak odmienną skalę twórczą.

Wolność jest jedynym wspólnym ich dziedzictwem w zasadach sztuki, jak ojczyzna — wspólnym terenem pracy. W tych ramach człowiek wypowiedzieć może ludzkość całą.

W roku 1761 na drugiej dorocznej wystawie Towarzystwa Artystycznego w Londynie — publiczność zatrzymywała się przed portretem w całej postawie sira Craggs Nogenta, członka parlamentu. Sam Reynolds, twórca Towarzystwa, które w kilka lat potem miało się zamienić na Akademię, był wielce zdumiony świetnością portretu, tem bardziej, że nazwisko umieszczone pod nim: Gainsborough, było zupełnie nieznanym wytwornej publiczności stolicy.

Były to artystyczne, a raczej wielkoświatowe narodziny nowej gwiazdy malarstwa, a wielkiego rywala Reynoldsa. Od tej chwili Anglia posiada jedno-

cznie trzy wielkie indywidualności, obok siebie działające, bo i Hogarth żyje jeszcze przez lat kilka.

Tomasz Gainsborough przyszedł na świat o pięć lat później od swego wielkiego rówieśnika (1727) w Sudbury w hrabstwie Suffolk z ojca drobnego posiadacza i handlarza. W chwili więc, w której dał się poznać Londynowi — był to już artysta w sile wieku i talentu. Rzecz ciekawa: malarz, który może ze wszystkich angielskich malarzy tej epoki zdobył sobie najbardziej europejską sławę rozpoczynał swój zawód jako artysta — prowincjonalny! Po bardzo bowiem krótkiej nauce u malarza Haymana, przyjaciela Hogartha, wrócił w rodzinne strony, ożenił się i wkrótce osiadł w miasteczku Ipswich, jako miejscowy portrecista, i spędził tam, niemal na wsi, lat dwanaście.

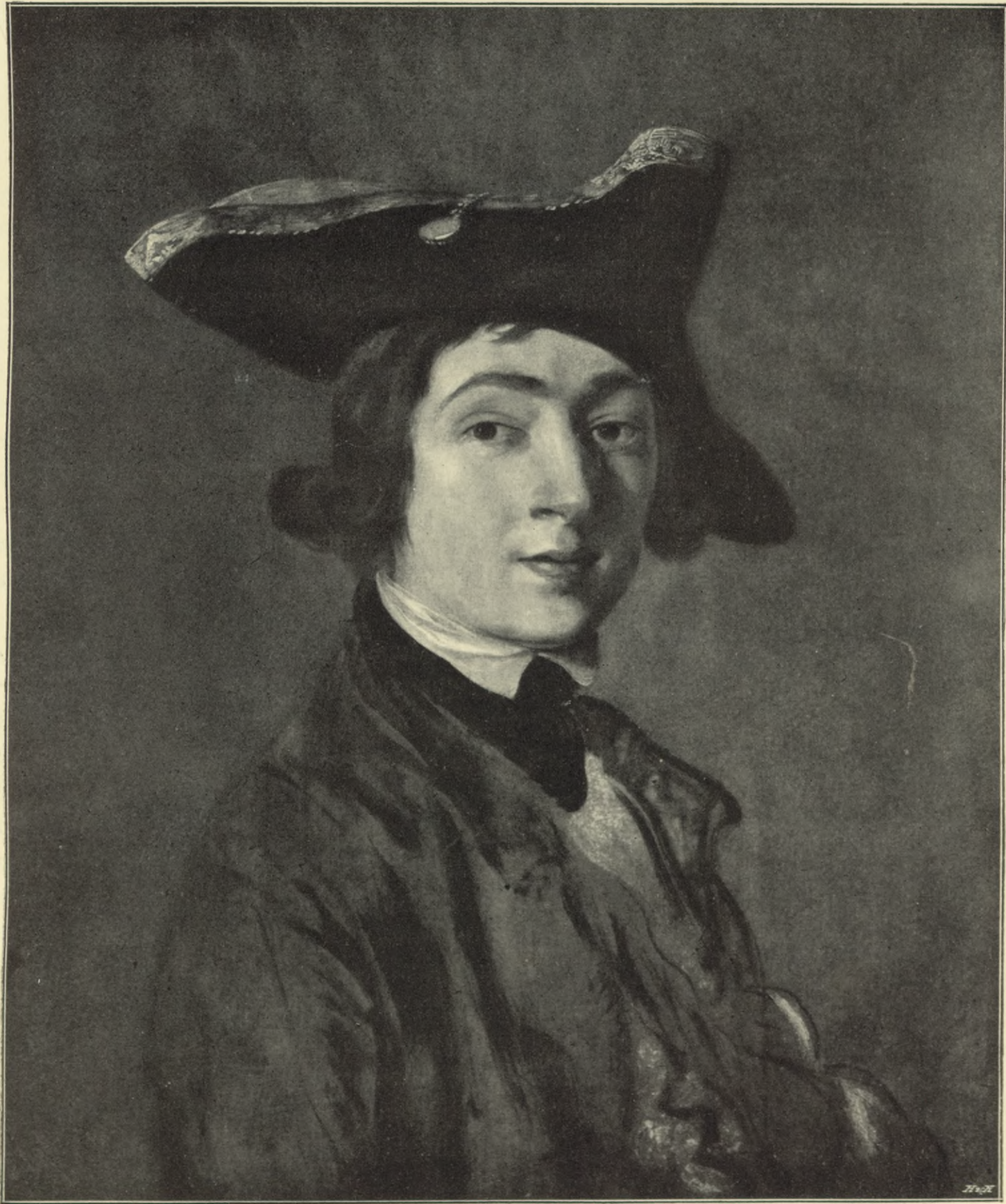
Można się domyślać, że tylko jakaś wielka namiętność trzymała na wsi artystę, który miał prawo marzyć o najświetniejszej przyszłości. I tak było w istocie, lecz namiętność ta w niczem nie zakłóciła szczęścia rodzinnego artysty, gdyż kochał się — w przyrodzie.

Pejzaż swych stron ojczystych, z mgieł tkany, kłębiących się nad łąkami, obramiony zielonem pasmem lasów, rozjaśniony tem cudownem pierzchającym słońcem, które, zda się, zrasza, nie oświetla, krajobrazy wyspy — Gainsborough ukochał ponad wszystko. Czuł się szczęśliwym w rodzinnem otoczeniu, jak dziecko bawił się życiem sielskiem, a gdy rzucał paletę — brał skrzypce i grał z równą poezją, jak malował.

Po figlarnej i wesołej młodości, pełnej uganiania po sadach, wymykania się ze szkoły dla robienia szkiców malarskich — w ten sposób płynął mu pogodą wiek dojrzewania. W epoce tej Gainsborough wiedział o tradycjach sztuki nie wiele więcej, niż Hogarth. Malował podług wrażeń, parając się, jak umiał, trudnościami techniki, które mu rozjaśniała jedynie obserwacja przyrody.

Jednakowoż traf zdarzył, że miejscowy dygnitarz, dowódca fortu w okolicy Ipswich, nazwiskiem Thicknesse, przechodząc pewnego dnia pod jakimś sklepem, wziął za żywą osobę wystawiony tam szkic Gainsborougha. Odtąd stał się protektorem młodego malarza i w końcu namówił go do osiedlenia się w Bath (o Londynie jeszcze nie marzył dla »prowincjonalnego« malarza). Ale Bath, miejscowość modna, ściągająca w sezonie całą arystokrację londyńską — była już niemal stolicą. Stamtąd właśnie zaraz po przesiedleniu się wysłał Gainsborough ów »Portret gentlemana« i zaraz w następnym roku inny, »Gentleman ze strzelbą«, które go uczyniły wziętym wśród arystokracji. Pobyt w Bath (1760—1774) miał dla Gainsborougha podwójne znaczenie. Był to już poważny rynek zbytu dla jego prac i zarazem pierwsza, na miarę talentu, szkoła. W okolicy miasta znajdowały się mianowicie liczne gniazda rodowe a w nich owe nieoszacowane galerye starych mistrzów. Tu u lorda Pembroke poznał Gainsborough jeden z najpiękniejszych w Anglii zbiorów Van Dycka. A wrażenie tego zetknięcia się z mistrzem po latach samodzielnej pracy, w chwili własnego dojrzewania, było tak silne, że malarz ukochał go





Gainsborough: Portret własny. (Fot. Braun, Clement & Comp.)

nad wszystkich. Studyował i kopiował potem nieraz Tycyana i Velasqueza, Murilla i Teniersa, lecz do Van Dycka powracał zawsze z równie świeżem, młodzieńczem wprost uwielbieniem.

Było to niewątpliwie powinowactwo z wyboru. Gdy potem Gainsborough przeniósł się do Londynu, gdzie pozostał do śmierci (1774—1788). Gdy znalazł się w atmosferze skarbcza wszechświatowej sztuki — pozostał już niemal obojętnym na urok cudzych mistrzostw, Van Dycka jednego chciwie szukał i za każdym obrazem kochał się w nim na nowo. Ten rys powinowactwa z wyboru z jedną wielką duszą, rodzaj przyjaźni jakiejś uroczej i uduchowionej — jest czemś, jak widzimy, zgoła innem od uczonego eklektyzmu Reynoldsa. Coś podobnego poznamy w stosunku Turnera do Klaudyusza z Lotaryngii. Lecz tu, u tej nawskroś wyrafinowanej natury artystycznej, przyjaźń z Van Dykiem ma szczególniejszy urok.

Był wreszcie Gainsborough niezłomnym czcicielem obserwacyi, podobnie jak Hogarth. Lecz tu znowu, podczas gdy tamten lubował się przedewszystkiem w typie ludowym, w rodzajowości ulicznej, w tych znaczonych fizjonomiach, które uwieczniał w satyrze — Gainsborough obserwuje właściwie — samą przyrodę. Zmęczony malowaniem portretu — »twarzą ludzką« jak mówił — wymyka się gdzieś pod las i, bądź malując, bądź tylko marząc, zatapia się w krajobrazie. Znowu więc widzimy olbrzymią różnicę w pokrewnem założeniu obserwacyi.

Wracajmy jednak do portretu Gainsborougha. Z pierwszego okresu, t. j. z czasu pobytu w Ipswich, portrety te wykazują ogromną świeżość obserwacyi — nie wykazują jednak cechy znamiennej, która w późniejszych latach postawi Gainsborougha nad wszystkimi portrecistami epoki — mianowicie barwy.

Wiemy, że jednym z charakterystycznych rysów malarstwa angielskiego było od początku dążenie do kolorystyki. U Hogartha przejawiało się ono w świetnym z punktu widzenia realistycznego notowaniu barw żywych na kilku płótnach, jak *Shrimp Girl*. U Reynoldsa poza tą żywością barwy — spotykamy już kolorystyczną kompozycję — właściwie reminiscencye kolorytu weneckiego, uczenie zespolone z angielskim modelem. Pamiętamy również zalecaną przez Reynoldsa praktykę szkiców kolorystycznych. Lecz dopiero Gainsborough, poczynając od portretów, malowanych w Bath, coraz genialniej objawia się jako samodzielny kolorysta. Jednym z pierwszych w tym rodzaju był wytworny portret lady Mendipp (Nortm. Coll.), gdzie artysta z zielonkawego tła obrazu wydobywa niezmiernie delikatny koloryt wypieszczonej twarzy kobiecej. Zarazem portret ten daje nam poznać stopień osiągniętej już przez artystę biegłości technicznej. Jest to już majster zupełny, który u mistrzów — właśnie ich w tej epoce poznaje — nie będzie się uczył niczego innego jak — mistrzostwa. Niezrównana jest lekkość pędzla w tem rozpuszeniu włosów, w motylem na nich zaznaczeniu welonu. Uważny zaś obserwator spostrzeże

w traktowaniu stroju kobiecego pewną jakby genialną szkicowość, świadome niewykończanie, bardzo odmienne od nazbyt drobiazgowego traktowania sukni w tej epoce. Wszystkie te rysy spotęgowują się teraz z każdym rokiem. W portretach Gainsborougha, obok charakterystyki, którą znamy już jako siłę portretu angielskiego wogóle, występują coraz wyraźniej dwa rysy: sam sposób traktowania malowidła, dotknięcie pędzla coraz osobliwsze z jednej — z drugiej zaś strony koloryt płócien coraz jaśniejszy w barwie, coraz czystszy, a zawsze — jego własny.

Owo dotknięcie pędzla, sposób kładzenia farby uderzy przedewszystkiem erudyte Reynoldsa. Reynolds dość długo będzie się wahał co do wartości tego »chaotycznego«, jak mówił, gubienia się rysunku w mnóstwie plamek i kresek, krzyżujących się na płótnach. Wobec arcydzieł jednak, które z tego »chaosu« występowały jak żywe — musiał wkońcu przyznać, że jest on tylko pozorny. W mowie swej akademickiej, czternastej z kolei, wypowiedzianej już po śmierci rywala, a na lat kilka przed śmiercią własną, wielki erudyta stwierdza, że obra-



Gainsborough: Pułkownik S. Leger.

zom Gainsborougha, pomimo pozorów, niepodobna odmówić zupełnego w znaczeniu malarskim — wykończenia. Że oto, gdy oko widza znajdzie się w pewnej odległości od płótna — ów chaos plam i kresek harmonizuje się w czarodziejską wizję obrazu. Niewątpliwie — przytem obrazy te zachowują wiecznie niewymuszony wdzięk świeżości. Są to bowiem wrażenia artysty — impresye. Jeszcze szczegól charakterystyczny. Oto Gainsborough, malując portret, pozostawiał zwykle głowę na ostatnie posiedzenie, w którym ją malował odrazu. Chodziło najpierw o to, by tę głowę posiąść pamięcią, potem zaś, by twarzy pozostawić świeżość j e d y n e g o wyrazu, by wyrazu nie przemęczyć. W wiele

lat potem znakomity znawca sztuki, John Ruskin, powie o Gainsboroughu, że »malował jak promień słońca«. Zobaczymy w drugiej części tej pracy, jak bardzo słusznem i dosłownem było to określenie.

Tyle na razie, co do t. z. techniki portretów Gainsborougha (prawdziwie każdy miał inną, sobie właściwą). W okresie pobytu w Bath powstały prócz dwóch wymienionych gentlemanów (z tych drugi zwłaszcza, Will Poyntz z psem i strzelbą, opartą o drzewo, wzruszył do głębi sportsmenów, t. j. całą Anglię) — z bardziej znanych takie, jak portret kapitanu Herreya, o którym Walpole mówi, że był to jeden z najpiękniejszych znanych mu wogóle. Sądzę, że nie ustępuje mu wcale przepiękny Pułkownik St. Leger, z rumakiem, na tle krajobrazu — dalej smukła, w niewysłowionym wdzięku ułożona postać lady Georgiany Spencer, portret Mrs. Sheridan, którą Reynolds odtwarzał w postaci Miłosierdzia w swym cyklu siedmiu cnót — i wiele innych.

Tu zwrócimy uwagę na powtarzanie się pewnych modeli w portretach tej doby, które pragnącym oryentować się w odrębnościach artystów ogromnie ułatwi zadanie. »Modelem« takim był przede wszystkim król Jerzy III i królewska rodzina, dalej prócz kilku słynnych z urody lady z arystokracji — postaci takie, jak Mrs. Sheridan, żona słynnego autora, Quin i Garrick, zwłaszcza ten ostatni, artystki Siddons i Robinson, słynna awanturka Emma Lyon, późniejsza lady Hamilton i t. p. Będziemy się starali wedle możliwości to pouczające zestawienie »modelów«, coraz inaczej traktowanych, wyzyskiwać dla poznania samych artystów.

Kiedy więc w roku 1774 Gainsborough przeniósł się ostatecznie do Londynu, nie potrzebował sobie zdobywać stolicy: stolica sama przyszła do drzwi artysty, Gainsborough stał się nie tylko modnym, lecz i ulubionym malarzem dworu i arystokracji. Reynolds miał powszechny szacunek, Gainsborough — miłość. Jakoż ten okres londyński jest tak plenny w dzieła, które się kochać każą, że inaczej być nie mogło. Kiedy bowiem prostota Hogartha graniczyła zawsze niemal z rubasznością, a często z prostactwem — Gainsborough miał geniusz niewysłowionego wdzięku prostoty. Gdy znów Reynolds olbrzymią pracą i umiejętnością dochodził do dzieł bez zarzutu, Gainsborough, tworząc nawet dzieła sporne w oczach znawców, podbijał czarem, poezją, swobodą pędzla. W okresie więc londyńskim powstaje przede wszystkim kilkanaście portretów dzieci Jerzego III, królowej Karoliny — ów niezrównanej słodyczy owal »Queen Charlotte« (South-Kensingt. Mus.).

Malując po kolei w grupach i pojedynczo księżniczki Augustę, Zofię Jerzego, ks. Walii, Adolfa Fryderyka, Alfreda, Wiliama i t. d. i t. d. miał Gainsborough sposobność przestudyowania z bliska najwytworniejszych próbek rasy brytańskiej, dzieci i młodzieży, wzrosłej w wyrafinowanej kulturze, w otoczeniu z bajki i w ruchach i w rysach królewiąt. Niektóre z nich słynęły z urody — dość zresztą spojrzeć na szlachetną głowę królowej Szarloty, by się o tem przeświadczyć. Malarz, rozkochany we wdzięku, malując te pacholeta



Gainsborough: Królowa Karolina (fot. Braun, Clement & Comp.).

królewskie, nieraz drwił z modeli klasycznych. »Czyż można porównywać — wołał — owe krótkie czaszki, niskie czoła i długie nosy — z wytwornym wdziękiem tych żywych twarzączek?« — A był to czas coraz żarliwszej propagandy klasycznej, która, poczęta od Winkelmana, miała niebawem doprowadzić do sztywnej manieri Dawida i pod pretekstem doskonałości — zasypać Europę martwym gruzem naśladownictwa. I podczas kiedy gdzieindziej pogoń za posągowością klasyczną wypłukiwała paletę z barwy i kształtu, z życia — Gainsborough tworzył coraz cudniejsze arcydzieła kolorystyki, coraz przedziwniej tchnące wdziękiem zjawy.

Z portretów jego znikają niemal zupełnie wszelkie kotary, kolumny, festony i inne dekoracje sztywności. Postaci ich jawią się najczęściej na tle krajobrazu, w pełni powietrznej. Właściwie nie »na tle« — lecz w p o ś r ó d krajobrazu je stawia. Często są to kompozycje, gdzie portret występuje jako jeden z epizodów całej jakiejś żywej, słonecznej całości. Tak np. w portrecie księstwa Cumberlandów, gdzie malarz daje głąb parku i przechadzkę po alei dwu portretowanych postaci. Jeżeli zaś daje portret z wnętrzem, jak np. świetna postać Pitta młodszego (Normant. Coll.) — to nie akcesorya portretowe, lecz otoczenie właściwe modelu szkicuje bystrym pędzlem. Wszystkie portrety, czy to będzie portret Miss Gainsborough (Nat. Gall.) w owalu, na tle jakiej mgły barwnej, czy przesławna Perdita (M. Robinson) na darniowej ławce pod drzewem, czy równie słynna Mrs. Siddons — wszystkie, niezależnie od tła pejzażowego lub paletowego — modelują się w nasiąkniętej światłem atmosferze i są skończonemi arcydziełami kolorystyki.

Jak wszyscy wielcy koloryści, Gainsborough stwarza swój własny zespół barw, który śledzić można w rozległej skali od portretu Garricka, od Perdity i Mrs. Siddons aż do arcydzieła Gainsborougha, a z niem portretu nowoczesnego, do Master Buttela, znanego pod nazwą Blu B o y a («Niebieskiego chłopczyka»). Ani rayon bleu, ani rayon rouge, ani Rubens, ani Watteau nie wyczerpią treści kolorystycznej Gainsborougha. Gama barw jasnych, raz grająca zuchwale, jak w szkarłatno-niebiesko-złotym portrecie Garricka, to znów rozsrebrzająca się w bieli i błękicie, jak w eterycznym zjawieniu Perdity, to znowu, jak w portrecie Mrs Siddons, głęboka w szafirach i aksamitnej czerni — gama ta mimo strojów i barw wspólnych epoki, mimo pudru i pozy modelów — nie ma w sobie, z malarskiego stanowiska, nic sztucznego, nic zmyślnego w kolorze. To nie są kolory fajerwerkowe, bengalskie — to nie odblask ognia sztucznych z *Fêtes Galantes* — to jednak choćby »najzimniejsze« w barwach, ale zawsze w słońcu zharmonizowane widzenie. Widzenie oczu niezmiernie wytwornych, lubujących się w odcieniach barwy wyszlachetnionej (tu wspólność z Watteau) — przenoszącej pewne tony błękitu lub różowości nad inne, dla ich subtelności — jak można przenosić łatwo policzek różowiony nad czerwony, jak można nad rubensowską obfitość przekładać typ Angielki, co »miała szesnaście lat i mogła kochać się w róży«. Lecz nie mniej w wytworności tej -- zawsze zgodny z prawem światła, z harmonią dnia.

Najsłynniejszy kolorystycznie portret Gainsborougha, ów Blu B o y, t. j. Niebieskie chłopię jest genialną odpowiedzią Gainsborougha na akademickie teorie (wypowiedziane w jednej z mów Reynoldsa) o niewłaściwości i nieestetyczności posługiwania się t. z. zimnemi barwami. Otóż Gainsborough, nie skory do polemik na słowa, odpowiedział obrazem. »Niebieskie chłopię«, oczywiście prócz głowy (ciemne oczy i włosy) — jest całe przyodziane, aż do trzewików, w barwy niebieskie. Za tło mu służy chmurny, ciemno-rdzawy



Gainsborough: Miss Gainsborough (fot. Braun, Clement & Comp.).

pejzaż jesieni. Trudno wystawić sobie zjawisko bardziej urocze nad tę pacholęco-dumną postać, jedną ręką wspartą w bok, w drugiej trzymającą kapelusz z pióropuszem, z lewą nogą wysuniętą butnie naprzód i spokojnie pewną twarzyczką. Jak łatwo było wpaść w przeniebieszczanie koloru i przeanielenie chłopięcia! Ani jedno, ani drugie. A raczej jedno wspiera drugie i uzupełnia się barwa wyrazem, o czym nawet nie wiedzą kolorkowi malarze przeblęknionych aniołków. Gainsborough dowiódł portretem tym, że żadna z góry naznaczona recepta nie stanowi o kolorystyce, że za każdym razem jest to tylko zespół barwy i tematu, waloru i wyrazu — nic więcej. Tajemnicę zaś zespołu posiada tylko geniusz. Wszakże wiemy, że zieleń Veroneza, róż Rubensa czy brunatna farba Van Dycka — same nie stanowią ich kolorytu.

Inaczej dość - by to kupić w składzie farb, by mieć »koloryt« rubensowski lub tycyanowski na lada lichocie. Z tem tedy zastrzeżeniem możnaby mówić i o błękitie Gainsborougha, jako o tonie charakterystycznym jego kilkunastu arcydzieł. Przy ostatecznej jednak analizie zawsze się przekonamy, że to jednak nie błękit, tylko — Gainsborough.

Porównywując portrety Garricka przez Hogartha i Gainsborougha lub portrety Mrs. Siddons i Robinson przez Gainsborougha i Reynoldsa — obejmujemy naraz całą skalę malarstwa tej doby. Stary Hogarth charakteryzuje swoją figurę doskonale. Nazwaćby to można już nie rysunkiem, lecz rysowaniem w kolorze — niestety jednak zarówno co do wyrazistości rysów, jak i co do twardości barw. Gainsborough, nie mniej świetny w charakterystyce, daje jednocześnie naprawę — malowidło. Żywioł barwy kłębi się w tym portrecie swobodnie, jakby kształt ludzki sam wstawał z gry kolorowych fal. Jeżeli znów porównamy portret Mrs. Siddons w postaci muzy tragicznej, na tronie w obłokach z dwiema postaciami po obu stronach tronu, Reynoldsa — z arcydziełem kobiecej urody i malowniczego wdzięku Gainsborougha — wystąpi równie wyraźnie różnica dwóch ostatnich artystów. Reynolds buduje swój obraz jak uczony inżynier, Gainsborough improwizuje go — z bożej łaski. Pierwszy wkłada w kompozycję całe swe znawstwo sztuki malarskiej (a i scenicznej, zwłaszcza koturnowej), drugi — duszę. Wreszcie pierwszy budzi w nas podziw lub uznanie, w drugim trzeba się zakochać. Bezbłędnie zwalorowanym jest koloryt Reynoldsa, jak bezbłędną jest charakterystyka jego — ale napióć oczy barwą, nasycić się w uśmiechnieniu wdziękiem i urokiem kobiety — da nam Gainsborough. W portretach Mrs. Siddons występują te przeciwieństwa dwóch mistrzów wyraźniej niż gdziekolwiek, choć odnajdziemy je również w portretach Mrs. Robinson i wszędzie.

Portret Mrs. Robinson, istotnie idealnie przeprowadzony w tonach lotnej jakiejś bieli błękitu, o twarzy, jak muzyka, grającej wyrazem, o powietrznym, przesyconym światłem tle — jest niewątpliwie utworem osobliwym. Dla przeciwstawienia jednak arcydziełu Reynoldsa, owej Nelly O'Brien, wybrałbym nie Perdite (Mrs Robinson) jak to najczęściej czynią krytycy, lecz Blu Boya. Tam — niezrównanego powabu model, z którego głęboka wiedza malarska wydobyla wszystko, co zawierał w wyrazu, w najsubtelniejszej gamie światło-cienia. Tu zaś — model sam jest jakby tylko pretekstem, tułowiem, dokoła którego czarodziejski pędzel artysty motylim lotem osnuwa kolorową przedzę własnego marzenia i daje koniec końcem nie już portret Master Buttela, lecz pełną wdzięku i swobody wizję własną, Blu Boy'a — improwizację artysty genialnego.

Prawdziwie, nie chodzi tu o obniżenie jednego z wielkich dla podniesienia drugiego, który sam stoi aż nadto wysoko. Chodzi o wyświetlenie rzeczy niezmiernie drażliwej i tajemnej, a mianowicie jawienia się owego pierwiastku Łaski czy Natchnienia w pracy twórczej. Gainsborough jest jej widowym





Gainsborough: Mrs Robinson (»Perdita«).



znakiem w malarstwie angielskim. »Nowości potrząsa kwiatem« pędzel jego z taką swobodą, jakby to czynił cudnie śniąc, bez wysiłku. Arystokracja angielska w Reynoldsie wdzięk uznała, w Gainsboroughu — odczuła.

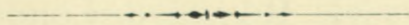
Musimy na razie przerwać te nazbyt pobieżne notatki o Gainsboroughu, mając jeszcze o nim dużo do powiedzenia w drugiej części pracy.

Tu, ściągając jeszcze do wpływu Gainsborougha-portrecisty, musimy podkreślić fakt, że ugruntował ostatecznie kierunek portretu angielskiego tej doby na podstawie samodzielności. To, co u Hogartha groziło nieco naiwnem pojmowaniem jej, co u Reynoldsa opierało się i niekiedy wikłało w nazbyt wszechstronnem dla ogółu artystów ukształceniu — Gainsborough oparł z prostotą na wyrafinowaniu własnego talentu, własnej indywidualności. Niewymuszony kult tej ostatniej musi stanowić oś wszelkiej twórczości. Gainsborough, dusza przepojona poczuciem harmonii i to w najdosłowniejszem znaczeniu, bo muzykę czuł i znał jak malarstwo, zatapiający się zachwytem w przyrodzie, żyjący wrażeniem i wyobraźnią — był jedną z pierwszych realizacyi typu artysty w nowoczesnej społeczności.

Walczył Gainsborough w imię tej swobody i z Akademią (zresztą od założenia był jej członkiem), która, choć tak młoda i jeszcze prowadzona przez światłego Reynoldsa, już niekiedy miewała zakusy rutyny i tyranii.

Umierając, wyrzekł do Reynoldsa te słowa: »Bądź co bądź pójdziemy do nieba, a Van Dyck razem z nami«.

Naiwne, lube słowa do ostatniej chwili niezmałconej natury! — Był w nich sentyment dobrze przeżytego życia i niesionej do grobu przyjaźni dla wybranego mistrza — było i to proroctwo, że istotnie od tej daty portret angielski, jeśli nie w niebieskiej, to w ziemskiej hierarchii — stawał obok nieśmiertelnych mistrzów portretu wszystkich czasów.



## IV. Plejada.

---

Gdy cały naród podnosi ducha — rodzą się geniusze. Tej prawdy Anglia stała się przykładem w przedziwnie plenny w talent i charakter czas przejścia między dawnymi a nowymi laty, od połowy XVIII do połowy XIX wieku.

Z poruszonego sumienia narodu tryskały coraz nowe moce, że nurt twórczości, coraz głębszem i szerszem płynąc łożyskiem, unosił w przyszłość ducha narodu i kazał mu wierzyć, że złoty wiek nie za nim, lecz przed nim się jeszcze rozzłoci.

Samotny niemal do połowy życia Hogarth — patrzył już w drugiej jego połowie na świetny tryumf Reynoldsa i Gainsborougha. Ci zaś w pracy mieli dokoła siebie rój cały świetnych talentów, wraz z którymi tworzyli istotnie zdawna już nie oglądaną konstelację czy plejadę twórczą w sztuce angielskiej. Portret po staremu jest ciągle kierunkiem pracy całego pokolenia, a raczej dwóch tych pokoleń, z których drugie zaczynało i rozkwitało jeszcze pod okiem pierwszego. Zewsząd teraz nadciąga sukurs ruchowi artystycznemu.

Hrabstwo Lankastru wysyła Romneya, Londyn wydaje Hoppnera i Morlanda, Oxford Beecheya, Szkocya Ramsaya i Raeburna, Derby Wrihgta, Bristol Lawrence'a. Wszystko to są portreciści o ustalonej sławie, a iluż jeszcze znała i podnosiła epoka własna, jak Toms, Home, Chamberlin, Newton — wszystko akademicy od założenia akademii, ilu zaś nie mniej a może niekiedy więcej od nich wybitnych talentów nie powołała jeszcze lub przeoczy na zawsze historia sztuki tej pierwszej epoki?

W szkicu naszym nie możemy się kusić nawet o scharakteryzowanie wszystkich znanych i uznanych. Zadanie nasze inne: oto mamy tu na względzie te tylko przejawy sztuki angielskiej, które w tej dobie stworzyły niejako podwaliny sztuki narodowej — później zaś miały wywrzeć wpływ zbawienny na rozwój malarstwa na kontynencie całym.

Obok Reynoldsa i Gainsborougha najwcześniej i najbliżej ich znaczenia stanął Jerzy Romney (1734—1802). Pierwszy to z wielkich portrecistów plejady, który przeżywa wiek XVIII, choć działalnością swoją, jak niemal wszyscy inni, do niego całkowicie należy. Znowu te same skromne początki i pochodzenie, co u poprzedników, ta sama samopomoc na wstępie, potem studyowanie mistrzów, a w końcu — świetna twórczość samodzielna. I Romney jeszcze należy do ulubieńców wielkiego świata epoki, a przegląd sam jego portretów świadczy, że żył i pracował w tej samej sferze, co Reynolds i Gainsborough. Romney miał zresztą bardzo wszechstronne ambicje i zostawił sporo utworów historycznych i mitologicznych, ilustrował Szekspira («Burzę») i t. p. Z kompozycji tych jednak potomność zapamiętała głównie Bachantkę, która jest portretem znanej już nam z równie »mitologicznego« obrazu Reynoldsa awanturnicy Emmy Lyon. Do tej dziwnie ponętnej osoby lgnęli artyści współcześni, nawet Gainsborough, najbardziej z nich rodzimy, podobno mitologicznie sportretował kształty pięknej pani w obrazie p. t. Musidora. Emma Lyon, która rozpoczęła swoją karierę jako towarzyszka doktora - szarlatana, okazującego ją na przynętę i dowód skuteczności swych środków »na piękność«, która potem zasłynęła jako »lady« Hamilton i wreszcie skończyła w nędzy gdzieś w Calais — należy do dziejów tej epoki. Romney zostawił nie mniej jak pięć czy sześć jej studyów i portretów, mniej lub więcej obnażonych, a zawsze znakomitych. Doskonały malarz, jawi Romney zmysłową odmianę artysty, dotąd w Anglii nieznaną. Lubi cokolwiek silniej zaznaczać tę stronę kobiecości, którą np. Gainsborough pomijał niemal zupełnie, Reynolds zaś zbyt przyprowadzał profesorską erudycją. Romney wyraża ją prościej i silniej w powabie ciała i w zmysłowym wyrazie. Nie przeszkadza

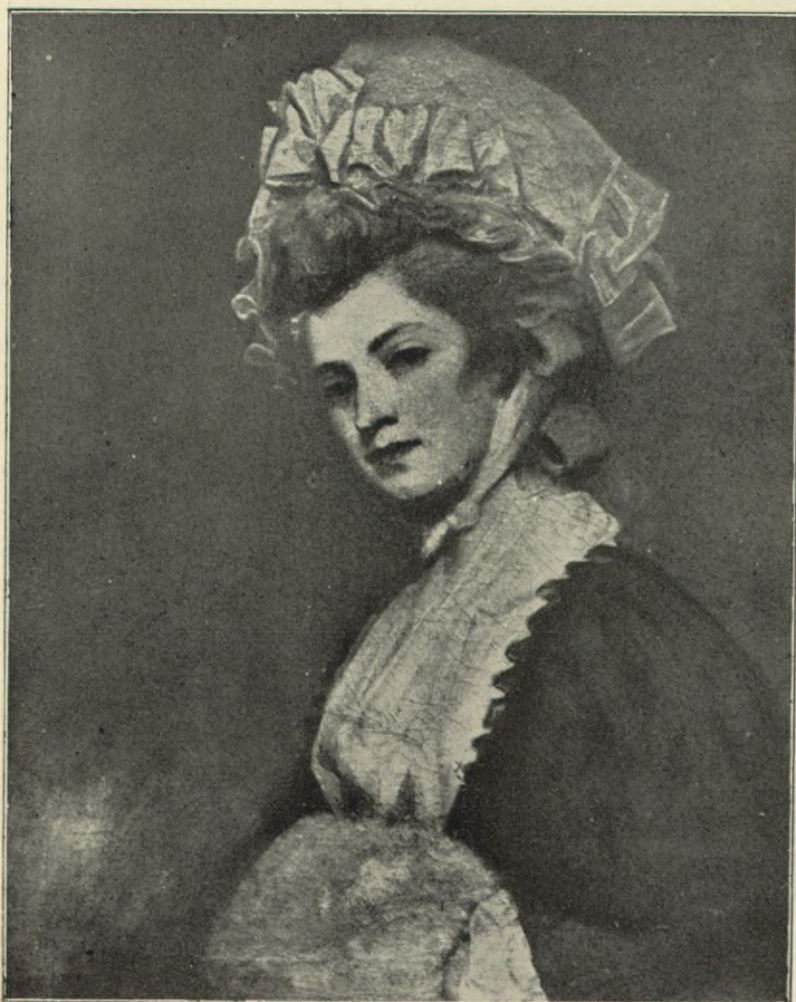


Romney: Bachantka.

»mitologicznego« obrazu Reynoldsa awanturnicy Emmy Lyon. Do tej dziwnie ponętnej osoby lgnęli artyści współcześni, nawet Gainsborough, najbardziej z nich rodzimy, podobno mitologicznie sportretował kształty pięknej pani w obrazie p. t. Musidora. Emma Lyon, która rozpoczęła swoją karierę jako towarzyszka doktora - szarlatana, okazującego ją na przynętę i dowód skuteczności swych środków »na piękność«, która potem zasłynęła jako »lady« Hamilton i wreszcie skończyła w nędzy gdzieś w Calais — należy do dziejów tej epoki. Romney zostawił nie mniej jak pięć czy sześć jej studyów i portretów, mniej lub więcej obnażonych, a zawsze znakomitych. Doskonały malarz, jawi Romney zmysłową odmianę artysty, dotąd w Anglii nieznaną. Lubi cokolwiek silniej zaznaczać tę stronę kobiecości, którą np. Gainsborough pomijał niemal zupełnie, Reynolds zaś zbyt przyprowadzał profesorską erudycją. Romney wyraża ją prościej i silniej w powabie ciała i w zmysłowym wyrazie. Nie przeszkadza

mu to bynajmniej (sądzę, iż dopomaga) do znakomitego charakteryzowania kobiety wogóle i »lady« w szczególności. W Wallace-Collection można porównać jego Mrs Robinson z Perdita Gainsborougha i zrozumieć, jak dwaj znakomici artyści, każdy przez pryzmat innej indywidualności patrząc — dają z jednego tematu dwa arcydzieła, dla jednej osoby — dwa niewątpliwe, choć każdy inne, podobieństwa. Tą samą zresztą lady Hamilton — bachantkę bez przenośni — umie Romney widzieć w skromnej choć figlarnej postaci, niczem sentymentalnookie główki Greuze'a.

Jednym z najbardziej znanych portretów Romneya jest biust, znany pod nazwą *Córki Pastora* — Głowa w lokach, wejrzenie zadumane, pierś z pod muślinu dysząca, twarz nieforemna, dziwnie ujmująca. Jest to jedno z tych płócien, które stwarzają więcej niż obraz — stwarzają typ. W *National Gallery* w Londynie obok *Bachantki* podziwiać można dwa inne



Romney: Portret Mrs. Robinson.

portrety Romneya — portret pani Mark Currie i lady With z dzieckiem. Ostatni zwłaszcza jest skończenie piękny i łączy w sobie wszystkie cechy Romneya. Przechylny profil matki tworzy jakby dopełnienie główki dziewczęcej tulącej się doń. Malowidło to jasne, spokojne, wytworne a tętniące poczuciem ciała uszlachetnionego jakby wyrazem macierzyństwa i dziecinności — jest niewątpliwie jedną z chlub angielskiej galerii.

Romney jest blizki współczesności naszej, bliższy od wielu, choć od nich nie większy, przedewszystkiem sposobem obserwowania głowy i ciała. Jest jakaś bujność rysów w jego portretach, zrozumiała dla nas bardziej od charakterystycznego

zwłaszcza w XVIII w. drobnienia rysów na rzecz wszystkich »fanfreluche'ów« epoki, od którego nie są niekiedy wolni najwięksi. Jakoż jest Romney jednym z tych, o których (po Gainsboroughu) malarze współcześni najchętniej pamiętają.

Doskonałym również portrecistą był Henryk Raeburn (1756—1823), Szkot, rodem z Edynburga. Reynolds, o ile był wrogiem Romneya, którego nigdy



Romney: »Córka pastora«.

nie dopuścił do akademii, o tyle znów poparł i wpłynął zbawiennie na losy Raeburna. Pierwsze początki sztuki szkocki portrecista poznał już w Edyńburgu u malarza miejscowego Martina, rozpoczynając zresztą, jak Hogarth, od złotnictwa. Z biegiem czasu zapragnął Raeburn głębszej nauki i szerszego pola działania i przeniósł się do Londynu. Reynolds natychmiast wyprawił go w podróż do Włoch, skąd po dwuletniej wędrówce wrócił Raeburn tegim malarzem. Coraz częściej teraz malarze osiadać będą po prowincyi — Raeburn jeden z pierwszych przeniósł pierwszeństwo w Szkocyi nad drugorzędne obok Gainsborougha i Reynoldsa stanowisko w stolicy. Wrócił więc do Edyńburga, gdzie już do końca życia używał wziętości i sławy.



Raeburn: Portret lady Dudgeon.

Jednym z najpopularniejszych jego portretów jest oczywiście portret Waltera Scotta. Doskonała charakterystyka słynnego pisarza, rasowe odczucie Szkota przez Szkota cechują to płótno. Równie słynnym, a pod względem malarskim może najlepszą rzeczą Raeburna jest bezimienny portret Marynarza z przytułku w Greenwitsch. To znowu »Wilk morski«, jak ów obrońca Gibraltaru Reynolds — ale typ z ludu, marynarz, jakich tysiące przeżuwa prymkę w dokach i w portach brytańskich. Szpitalny dobry byt, »gin« łaskawych na starego i mocna tabaka — zda się namaściły tę twarz ogromną, bujnonosą, nabrzmiąłą wyrazem zapustnej pogody. Przepysznie pływają i szklą się oczy wśród obfitych czerwoności oblicza pod pięknie zaczesanymi kosmykami

starczyc włośów. Narodowa galeria londyńska posiada zaledwie dwa czy trzy płótna Raeburna — znaczny zbiór ich stanowi jedną z chlub stolicy Szkocji. Pomimo włoskiej podróży na Raeburnie, jednym z mistrzów światłocienia, znać wyraźniej powinowactwo z Rembrandtem, niż z Włochami. Zarówno dosadna, suta charakterystyka, jak niezrównane przejścia świetlne w tych obrazach, więcej niż którykolwiek z portrecistów angielskich każą myśleć o rembrandtowskich tradycjach.

Pomijając tu Downmanna (um. 1824), którego serya dzieci i młodych panienek w Wallace - Collection świadczy o wyrafinowanem, choć nieco manierycznem traktowaniu tego tematu — przejdźmy odrazu do Hoppnera



(1759—1810). Jest to znowu jedna z postaci artystycznego Londynu, jedna z podstaw młodej Akademii, w której wystawił nie mniej jak 166 swoich utworów.

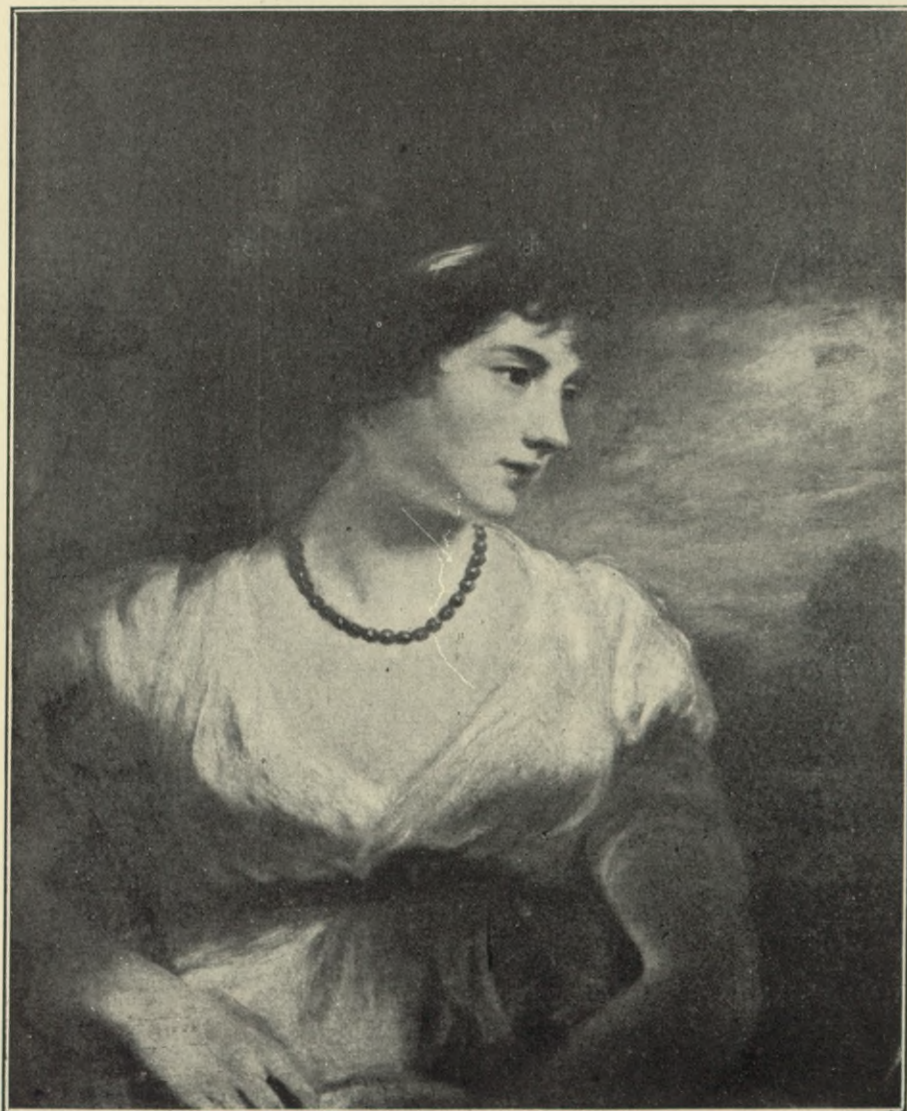
W Wallace Collection oglądać można jeden z doskonalszych portretów tego malarza p. t. Alady. Lady pełna ujmującego wdzięku przedziwnie wynurza twarz, biust i śliczną obnażoną rękę z półcieniów. Nawet tu, w tym zbiorze, którego jedną ze specjalności stanowi niezrównana galerya portretów kobiecych, obok Perdity i Nelly O'Brien — Hoppner czaruje własnym



Hoppner: Siostry.

wdziękiem. Do słynniejszych również należy portret damy szkockiej lady Willoughby — postać w ruchu niemal menuetowym, w sukni dyrektoryatu, z rozwianym dokoła biustu i ramion welonem. Portret ten, tak samo jak portret Sióstr, jest na podobieństwo Gainsborougha zarazem epizodem, kompozycją figury w pejzażu. Jeśli jednak nad przypadkowy nieraz wdzięk, nad t. z. myszkę epoki, przenosimy szczerę, nieprzemijającą zaletę doskonałego malarstwa to niewątpliwie najwyżej ze znanych portretów Hoppnera postawimy słynną Hrabinię Oxfordu (Nat. Gallery). Pomimo fatalnych farb, które

często zmieniają do niepoznania kolorystyczne cechy obrazów tej epoki (Anglicy zaś zwłaszcza nie mieli w tym kierunku rutyny) — obraz ten gra niespożytą żywością barw. Jest to jakby arystokratyczna odmiana takiego dyszącego zdrowiem typu, jaki podziwialiśmy dla ludowej sfery w Shrimp Girl Hogartha. Tylko że Hoppner jest zupełnym majstrem koloru i że model jego przy całej żywości jest pełen wyrafinowania. Potrójna czerwień policzków, ust i koralu na tle jasno-żółtych tonów ciała oddana w nieporównanej subtelności odcieni. Przytem biust i głowa portretu modulują się miękko w pełni



Hoppner: Hrabina Oxfordu.

światła i powietrza, którem przesiakają, zda się, lekkie rąbki sukni. Jak Córka Pastora Romneya, jak Nelly O'Brien Reynoldsa, jak Shrimp Girl Hogartha i Mrs Siddons Gainsborouga — ten portret Hoppnera jest więcej niż portretem: jest typem tej rasy, utrwalonym na wieki, i jest malowidłem zapowiedniem, zwiastującym dobę rozpętanej z więzów rutyny twórczości nowoczesnej.

I znowu dla braku miejsca pominąć musimy paru doskonałych malarzy, jak Jackson (1778—1831), syn krawiecki a potem akademik, autor znanego portretu Canovy, którego malował w Rzy-

mie (1819); jak John Opie (1761—1807), syn cieśli — portrecista i malarz historyczny, którego portret Mrs Siddons posiada galeria hr. Nortmana; jak Wiliam Beechey (1753—1839), portrecista króla Jerzego III (portret konny), jeszcze raz portrecista Mrs Siddons i autor prześlicznych portretów dziecięcych, jak białuteńkie owo »baby« pod tytułem Little Mary — malarz, najobficiej zasilający wystawy akademii, gdzie wystawił trzysta sześćdziesiąt kilka obrazów — i wielu innych.

Wobec zwłaszcza godnej uwagi długowieczności Anglików, wobec wielkiej systematyczności pracy — dwa te pokolenia, rzecz można, zapełniły swymi

portretami salony całej Anglii. Tem bardziej, iż ruch artystyczny, jak to widzieliśmy z Raeburnem, zdołał rozszerzyć się na prowincyi i obok Londynu Dublin i Edyburg stawały się ogniskami sztuki.

Po raz ostatni w tej epoce opinię wytwornego ogółu poruszył portrecista niezwyklej miary, zarazem pierwszy malarz angielski, lepiej poznany za życia na kontynencie, Sir Tomasz Lawrence (1769—1830).

Karyera tego artysty — może najświetniejsza w epoce, dzieła jego, niewątpliwie ciekawe, jego stosunki ze wszystkimi niemal dworami europejskimi — czynią zeń typ skończony artysty - dworaka,

hołdującego z nieporównanem zapewne lecz chwilami płytkiem *brio*, po kolei królom i — modzie. Sir Lawrence przyszedł na świat w Bristolu, jako syn oberżysty. Pierwszą jego szkołą — była izba gościnna ojcowskiej oberży, w której szkicował z fenomenalną łatwością portrety gości. Pewnych wskazówek udzielił mu malarz w Bath, malarz-akademik Hoake. Lecz łatwość Lawrence'a prześcigała szybko wszelkie etapy i oto mając lat 17 zdobywa srebrną paletę, premium konkursu Towarzystwa Sztuk Pięknych. Tu pomimowoli nasuwa się przypomnienie innej, równie łatwej, wczesnej i modnej karyery — mianowicie Sira (również) Johna Millaisa, już w naszych czasach. I niewątpliwie jest coś wspólnego między tymi dwoma wyścigowcami powodzenia, którym może tylko ono przeszkodziło stanąć na wyżynie sztuki, zbyt ponętnie ciągnąc ich na wyżynę — mody.

W roku 1792, po śmierci Reynoldsa, Lawrence, dwudziestoczteroletni młodzieniec — jest już malarzem króla jegomości! Nie tak się działo w twardej życiu Hogartha. Czasy zmieniały się bystro, i oto z wojującego — kościół sztuki angielskiej stawał się tryumfującym — w łatwości zaś tryumfu świtały pierwsze oznaki końca świetnej epoki.



Lawrence: Mrs Siddons.

Jednakowoż Sir Lawrence był istotnie świetnym malarzem i zachód plejady angielskiej rozślawił po szerokim świecie. Portrety jego eklektycznie łączą zalety i wady wielkich angielskich portrecistów. Może najbardziej przypominają prace Reynoldsa w zespole szczęśliwych pomysłów z umiejętnym posługiwaniem się wiedzą i efektem.

W portretach tych po raz ostatni przeciąga przed naszymi oczyma epoka, którąśmy poznali od Hogartha do Hoppnera. Więc znowu cała niemal rodzina królewska z Jerzym III i księciem Walii, później Jerzym IV — więc cała ta sfera arystokracji o niewiedzącym wdzięku uroczych lady, więc przesławne gwiazdy sceniczne, jak Mrs Siddons, portretowana po kolei przez wszystkie znakomitości, więc powieściopisarze, jak Walter Scott i t. d. Lawrence lubuje się w pozie i w pompie, rasowo odczuwając wielkoświatowość we wszystkich jej błyskotliwych akcesoryach. Portretuje z równym zapalem kostyumu, jak i osoby. Jest efektownym kolorystą, afektowanym w charakteryce. Gdy maluje portret króla Jerzego IV-go, to już w całym aparacie królewskich insygnii, w owym kapaniu od szamerowań, gwiazd i złota, w owym płaszczu nieomylnie królewsko-szkarłatnym, w pozie wreszcie bohaterskiej i scenicznej. Kabotynizm wielkiego świata odczuwa Lawrence z pewnym, niestety, mimowolnym komizmem i w ten sposób zostawia nam ciekawy dokument tam, gdzie często miał na względzie — glorię. Kobiety, równie jak króla, pojmuje przez strój. Niepodobna odmówić świetnych zalet portretom jego lady. Ale oto weźmy np. portret Diany hr. Normanton, a odczujemy odrazu, co się zmieniło u epigona Reynoldsów i Gainsboroughów. W cudnych muślinach, krojem Empire, wysuwając z pod nich nóżkę, nie, raczej pantofelek ukokardkowany figlarnie, stoi piękny model, podnosząc jasne czoło, a nad niem kunsztowną fryzurę. Nie ulega kwestyi, że, gdyby jakiś Boldini, w kunszcie krawiectwa portretowego biegły, lub jakiś Gandara, baletmistrz pozy portretowej — raz jeden przy takiej sukni, pantofelku i fryzurze namalowali takie czoło, oczy i biust, to jużby się czuli mistrzami. Ale Gainsborough mógł namalować wdziek kobiecy, urok piękna, wyrafinowanie rasy i kultury, nie posiłkując się wskazaniem modystki i fryzjera. Lawrence nie potrafi, nawet kiedy dąży do prostoty, jak w portrecie lady Gower z córeczką, to prostotę jeszcze podkreśli tak, jakby ją zagrała na scenie dobra aktorka. Za jeden z najpiękniejszych może portretów jego należy uważać lady Blessington (Wall. Coll.), gdzie wyraz harmonicznej, jasnej twarzy kobiecej stanowczo dominuje nawet nad obok leżącym płaszczem gronostajowym i nad atlasowym połyskiem buf przy ramionach. Doskonałym jest również (w aksamitach i futrze) portret lorda Normantona.

Jest to malarz przepychu, czego mu bynajmniej za złe nie bierzemy — przepych barwy i światła, materiału i otoczenia lubili najwięksi, dość wspomnieć Rubensa i Velasqueza. Ale Lawrence lubi przepych — modny.

Z olbrzymiej produkcji Lawrence'a (w Akademii samej wystawił przeszło trzysta obrazów) wymienimy kilka seryi. Po seryi więc portretów dworskich, gdzie portret Jerzego IV, Karola X, Piusa VII — należy wymienić seryę z Galeryi Waterloo, w której na żądanie króla Lawrence uwiecznił pogromców Napoleona. Sława tego pędzla sięgnęła zresztą nie tylko Paryża i Rzymu, lecz nawet — Pekinu i dworu Bohdychana! Idą dalej liczne portrety kobiet, dzieci i mężów — gdzie Lawrence nieraz świadomie rywalizował z Gainsboroughem lub Reynoldsem. Słynnym jest jego Master Lambton, którego chciał przeciwstawić Master Buttelowi Gainsborougha. Ostatni obraz, jak wiemy, potomność nazwała »Blu Boy« — Sir Lawrence sam nazwał swój utwór »Boy rouge«. Wreszcie zostawił Lawrence szereg kompozycji, między którymi najciekawszym jest zapewne Hamlet (aktor Kemble) w scenie cmentarnej (w Nat. Portr. Gallery).

Sir Tomasz Lawrence, malarz wszystkich dworów europejskich, prezes Akademii królewskiej w Londynie, członek Legii Honorowej w Paryżu, sam wreszcie król mody swojej epoki, zmarł w roku 1830. A w roku tym umierały ostatnie echa dawnych barwnych czasów, znikwały resztki *ancien regimu*, których nie zdołała dobić wielka rewolucya. — Współczesność, datująca się od tej przełomowej daty romantyzmu i demokracji, rozpoczynała swe panowanie.

\* \* \*

Przebiegliśmy w krótkim zarysie dzieje stworzenia jednej z podstaw sztuki malarskiej w Anglii — portretu. Nie będziemy tu streszczać charakterystyki jego twórców i epoki, gdyż i tak kartki powyższe są tylko streszczeniem ich historii.

Portret, studjum człowieka w jego obyczaju, stroju i środowisku, był i będzie po wszystkie czasy jedną z głównych podstaw kultury malarskiej. Świetność, z jaką się wyraził w Anglii, zapowiadała świetny rozwój sztuki w ogólności. Na tak trwałej podstawie mógł być wzrosnąć najdumniejszy panteon twórczości.

Portret zaszczeplił w społeczeństwie angielskiem sztukę przez rodzimość, przez samopoznanie — zaszczeplił więc ją głęboko i samoistnie. Społeczność zaś angielska od dworu do szerszych warstw inteligencji — zrozumiała i pokochała twórczość swoich artystów. By znaleźć podobny stosunek do sztuki w Europie — trzeba by się cofnąć aż w czasy Odrodzenia, gdy papież i książęta włoscy rywalizowali z sobą, służąc jej z zapalem. Dwór angielski w tej epoce nie cofał się również przed żadnym nakładem: tworzył zbiory, dekorował pałace, formował galerye, obsypywał artystów rodzimych obstalunkami i zaszczytami, tak, że w krótkim czasie stworzył poprostu w dobrobycie, więc w swobodzie pracujący stan artystów, włącznie już z arystokracją uszlachconych i utytułowanych Sirów, z oparciem o akademie i muzea, galerye

dworskie i narodowe. Nie inaczej zachowywała się wobec swej młodej sztuki arystokracja angielska, szczęśliwa i dumna, że z jej skarbu gromadzonych od wieków arcydzieł — zasiliło się tak potężnie źródło twórczości rodzimej. Wreszcie, gdy w starych galeryach obok Van Dycka i Velasqueza, Rubensa i Halsy zawisły płótna nowych mistrzów — Gainsborougha, Reynoldsa, Romneya, Raeburna, Hoppnera, gdy Hogarth poniósł zamięrowanie do sztuki aż w masy ludowe, a Lawrence podbił dwory europejskie — gdy z pnia rodzimości i swobody, z ludu i myśli brytańskiej wykwitły szczerp sztuki wybujały tak dumnie, że sam sobie mógł starczyć — wtedy wreszcie sztuka narodowa poczęła wywierać wpływ i na sztukę wszechludzką.

Oto już sława portrecistów angielskich zwróciła na nich oczy malarzy francuskich. Nie tylko król Karol X, lecz, co ważniejsza, znakomity nowator malarstwa, Delacroix, hołd składa Lawrencowi i jedzie do Anglii, by bliżej poznać nową szkołę. W roku 1824 portrety Lawrence'a na wystawie paryskiej entuzyazmują publiczność i artystów.

Okazuje się, że tam, na wyspie, czasu nie stracono. W epoce, kiedy Włochy i Niemcy nie stworzyły nic, odpoczywając po gorączce Odrodzenia, kiedy we Francji nawet malarstwo wikłało się kolejno w sidła dworu i rewolucji, akademii i maniery — tam szereg mocnych a świetnych, samobytnych, nowatorskich talentów stworzył zaranie nowych dróg malarstwa.

Nie wyprzedzajmy jednak toku tej sprawy. Portret angielski był tylko jedną z podstaw szkoły tej i jej wszechświatowego znaczenia. Rzecz ciekawa: poza modą Lawrence'a portret ten na razie nie miał nawet takiego wpływu, jak o wiek później, na schyłku XIX stulecia.

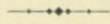
Było jeszcze za wcześnie na to, by z narodowego charakteru angielskiego portretu sztuka Europy (wtedy właściwie tylko Francji) mogła wydobyć styl i wskazania ogólnie - estetyczne.

Z drugiej zaś strony sam rozwój szkoły angielskiej wysuwał nową grupę artystów, stwarzał drugie obok portretu źródło odnowienia.

Mówimy tu o pejzażu, od którego, jak zobaczymy, zależało wszechświatowe znaczenie tej szkoły, a w znacznej mierze losy nowoczesnego malarstwa.



CZEŚĆ II.



**KRAJOBRAZ.**





Wraz z końcem XVIII stulecia młode malarstwo angielskie kończy niejako jedno z dwóch podstawowych zadań, które ma do spełnienia każde malarstwo narodowe. Oto utrwała w szeregu niezapomnianych płócien od Hogartha do Lawrence'a to, co nazwalibyśmy zbiorowym portretem narodu. Spuścizna plejady, jako dokument historyczny ma, jak to wiemy już, wartość nieprzemijającą, wiecznotrwałą. Wiemy również, jak wysoko sięgnął geniusz Gainsboroughów i Reynoldsów w dziedzinie czystej sztuki: oto zostawił arcydzieła malarskie, godne stanąć obok portretów Velasqueza i Van Dycka — uczniowie sprostali mistrzom.

Nie koniec na tem: poza znaczeniem narodowym i ogólno-artystycznym — prąd twórczy portretu angielskiego miał, jak wiemy, inne jeszcze, nader doniosłe znaczenie.

Oto zwiastował wyłamanie się malarstwa nowoczesnego z więzów rutyny — z więzów akademizmu i pseudo-klasycyzmu. Wiemy, z jaką świadomością walki i zwycięstwa pracowali twórcy tego świętego buntu nowych, do własnego życia rwących się przez sztukę narodów — Hogarth i Gainsborough. Na to jednak, by zwycięstwo ich nowatorskich dążeń stało się zupełnym i rozbłysło nowem odrodzeniem sztuki europejskiej — musiała walka przenieść się na teren szerszy, objąć musiała wszystkie zasadnicze zagadnienia malarstwa i wszystkie ożywić.

Otóż, jeżeli portret ma w sztuce znaczenie niezmiernie doniosłe, jako niewyczerpane źródło obserwacji, jako sprawdzian żywy wszelkich metod i szablonów kompozycji, to nie zapominajmy, że sam on jest tylko częścią wielkiego niewyczerpanego skarbu, któremu na imię — Przyroda.

Znamy tęsknoty wieku ośmnastego ku temu praźródłu życia. Dusza ludzka, zbyt długo więziona wśród dogmatyzmu religii, tradycjonalizmu, pseudo-klasyków, przepisów etykiety dworskiej, pełna była zwiastowniczych dreszczów przebudzenia. Marzono o Prawach Natury, któreby zastąpiły prawa etykiety i wymuszenia. Próbowano zbliżyć się do natury — bodaj w tempie



Poussin: Polifem.

majówek i upudrowanych sielanek... Wielcy samotnicy, jak Jan Jakób Rousseau, błąkali się po lasach i łąkach, odkrywając zachwyconem okiem to, co z emfazą nazwano »le spectacle de la Nature«. Poeci marzyli o skromnym bycie bezgrzesznie pasterskich kochanków — »Paweł i Wirginia« wyciskali łzy pań światowych, a ślizgający się po posadzkach salonowcy opiewali — ogrody!...

Tak, to były dreszcze przed obudzeniem się duszy nowoczesnej ku życiu w słońcu i swobodzie, a chociaż piętno maniery i przesady, doktryneryzmu i wymuszenia leżało na każdym z tych dążeń, jednakowoż każde znaczyło coś w świętej sprawie przyszłych odrodzeń, każde w duszach ludzkich po troszę cucilo odrętwiałe czucie.

Najbezpośrednijszem objawieniem takiej tęsknoty do zżycia się z przyrodą w malarstwie jest — krajobraz.

Wymieniając ten rodzaj malarski, dziś tak wszechpotężnie wypełniający wszystkie wystawy i muzea — wymieniamy zarazem największą chlubę sztuki nowożytnej. Krajobraz jest jej najtrwalszą zdobyczą — i jak nie zdoła wydrzeć Grecyi pierwszeństwa w rzeźbie, tak znowu czasy nowożytne mają ten tytuł niezaprzeczony w dziedzinie krajobrazu. Im zaś bardziej od przeszłości postępujemy ku chwili obecnej — tem bardziej doniosłość i rola malarstwa krajobrazowego objawia się w dziejach sztuki.



Claude Lorrain: Wylądowanie Kleopatry.

Pierwszy rozkwit malarstwa krajobrazowego przypada całkowicie na wiek XVII — Mikołaj Poussin i Salvator Rosa, Ruisdael i Klaudyusz z Lotaryngii wypełniają sobą cały ten wiek i kładą potężne podwaliny rozumienia pejzażu. Że niejednokrotnie i przed nimi w jednym genialnym błysku obserwacji jakiś malarz genialny na tle swego obrazu lub fresku ukazywał jakiś motyw krajobrazowy — o tem, rzecz prosta, nie potrzebujemy się rozwodzić. Można, jak to robi np. Ruskin, odkrywać takie fragmenty naturalistycznego nawet traktowania pejzażu u Massacia, Tintoreta, Tycyana, Rafaela — postaci rzeczy to jednak nie zmienia. Każdy z nas z łatwością przypomni sobie jakiś przepyszny fragment nieba jak na *Industry* Veroneza np., jakiś szkic pejzażowy Rembrandta, jak słynne *Trzy drzewa*, jeśli się zaś ma niemiecką erudycję, to nawet nie trudno będzie dowieść w sakramentalnej formułce, że »już Rzymianie i t. d.«, znali pejzaż, powołując się na morze i skały na słynnym fresku, przedstawiającym wejście do krainy cieniów. Można wreszcie i w twórczości wieków średnich znaleźć niemało wskazań, że przyroda, jeśli nie pejzaż, zajmowały wyobraźnię ludzką. Lecz wyobraźnia ta najchętniej jednak zwracała się do tematów dantejskich, do wysnionych potworów i straszdeł, do owych wreszcie roślin i stworów nie z tego świata, które tak bujnie leżały się w cieniach gotyckiej architektury. Grunt to był zgoła mniej podatny

dla zwyczajnego drzewa np. niż dla drzewa Jessego, drzewa wiadomości złego i dobrego lub wreszcie — drzewa genealogicznego.

Zawsze jednak z najdalej sięgających wędrówek powrócić musimy w czasy nowożytne, jeśli chcemy stanąć na trwałym gruncie pejzażu i wskazać dobę jego ostatecznego tryumfu. Od siedemnastego stulecia dzięki niezmordowanej obserwacji licznej rzeszy uczniów Ruisdaela tradycja pejzażu nie wygasa nigdy doszczętnie. I owszem, Hobbema czy Ostade, Van der Goyen czy Bachhuysen przysparzają ustawicznie nowego wątku obserwacji przyrody. Pejzaż co prawda wśród Holendrów i Flamandów zatracą się niekiedy w malarstwie rodzajowym, które zbyt dużo poświęca anegdocie, niemniej jednak w tych kiermaszach i scenach stajennych, w tych niezliczonych weseliskach, bójkach, pogrzebach żyje ustawicznie myśl krajobrazu o ileż żywoniejsza, niż w wielkich kompozycjach malarstwa akademickiego. Malarstwo akademickie z natury swej chętniej pielęgnowało tradycje krajobrazu, udramatyzowanego, jakiego wzory dał Rosa, krajobrazu, obejmującego wielkie zjawiska przyrody — *le spectacle de la Nature* — podług spaczonyj tradycyi wielkiego Klau-dyusza.

Wiek XVIII nie był złotym wiekiem pejzażu — przynajmniej w całej swej pierwszej połowie we Francyi, przed pojawieniem się wielkich pejza-



J. Ruisdael: Wiatrak.

żyków angielskich, których wpływ wszakże miał się dopiero zaznaczyć w wieku XIX-ym.

Zanim nastąpi zbawcza reakcja — pejzaż Lancretów i nawet malarzy takich, jak Watteau, jest dalszym ciągiem maskarady towarzyskiej. Jest on właściwie tylko dekoracją t. z. »scènes galantes«, niczem więcej. I jak każda dekoracja, obłany bywa zazwyczaj sztucznem jakby bengalskiem światłem owych dwóch nieodmiennych promieni: *rayon rouge* i *rayon bleu*, nadużytych przez wiek XVIII. Włoskie tradycje Rosy są wśród malarstwa francuskiego tej epoki żywotniejsze od widoku samej przyrody. Talenty mierne, jak Józef Vernet np., nie mogą zepchnąć pejzażu na tory właściwsze. Propaganda filozofów i naturalistów, pełne zdrowego sensu sądy Diderota nie przemogą bram Akademii; zresztą Salony tego ostatniego, zawierające potężną krytykę szablonu akademickiego i gromkie wołanie o prawa obserwacji w sztuce, znane są na razie nielicznej garstce przyjaciół krytyka.

W ileż to lat potem znakomity znawca malarstwa i wielki poeta, Karol Baudelaire, musiał walczyć z tem, co nazwał »pejzażem tragicznym«, co zresztą



Rembrandt: Wiatrak.

początek swój brało w fałszywym zrozumieniu Klaudyusza i Poussina i nosiło oficjalną nazwę pejzażu historycznego. »Pejzaż tragiczny — pisze Baudelaire jeszcze w roku 1846 — jest to zgromadzenie szablonów drzew, wodotrysków, grobowców i urn z popiołami. Psy na nim są również podług pewnego modelu psa historycznego; wszakże historyczny pasterz, do którego należą, nie może sobie pozwolić na inne pod karą niesławy. Wszelkie drzewo niemoralne, które pozwoliło sobie urosnąć na swobodzie, jest tu bez miłosierdzia ścięte; wszelkie nieprzyzwoite błotko z żabami jest zasypane. Pejzażyści historyczni, gdy czują jakiś wyrzut sumienia z powodu jakiegoś wybryku, wyobrażają sobie piekło pod postacią prawdziwego krajobrazu, czystego nieba i swobodnej a bogatej przyrody.«

Z jednej strony patos, z drugiej galanteria w znaczeniu wieku XVIII — oto dwie ułudy, które przysłoniły przyrodę przed oczyma całej Francji ówczesnej i spaczyły zarówno pejzaż, jak całą sztukę. Jeżeli wreszcie dodamy, że wraz z Davidem i odrodzeniem pseudoklasycyzmu wypaczenie to dochodzi punktu kulminacyjnego, że na posiedzeniach Akademii znajduje się ktoś, kto stawia wniosek, by zniszczono wszelkie obrazy »rodzajowe« jako nazbyt niegodne wysokiej koncepcji sztuki — to zrozumiemy, jak bardzo trzeba było malarstwu ówczesnemu rzeźwiących, nowych prądów. Jeszcze krok, a nieśmiertelne piękno przyrody zamieni się na girlandy papierowych róż i festonów, zdobiących dekoracye Bouchera i niezliczonych naśladowców tego, co w Watteau było stroną przemijającą i przypadkową.

Ale, jak rzekliśmy na początku, krajobraz jest chlubą malarstwa nowoczesnego. Zaczem, gdy we Francji dąży on do upadku i nie w wieku ośmnastym nie zdaje się zapowiadać, by tradycja wielkiego Lotaryńczyka Klaudyusza rozkwitła tu w nowej chwale, gdy w Holandyi i Flandryi małe talenty rodzajowców nie mogą również posunąć naprzód sztuki Ruisdaela — światło wytryska potężnym snopem promieni z Anglii i, nim przeminie wiek ośmnasty, rodzą się tu wielcy apostołowie pejzażu nowoczesnego, a z nim odrodzenia współczesnego malarstwa: Constable i Turner.

---

Przesławna londyńska Akademia, założona w roku 1808 przez Sir Jozuego Reynoldsa, wśród swych trzydziestu sześciu członków założycieli liczyła zaledwie dwóch lub trzech pejzażystów. Jeżeli zaś odrzucimy z pośród nich Zucarellego, Włocha, to pozostaną zaledwie Jerzy Barnet i Ryszard Wilson jako malarze, uprawiający pejzaż angielski w samej rzeczy. Oczywiście i tu trzeba porobić bardzo ważne zastrzeżenia. Oto np. Ryszard Wilson (1713—1782), pupil Reynoldsa, strawił pół życia we Włoszech i przesiąkł do takiego stopnia ich wpływami, że z pod pędzla jego, choćby malował okolice Londynu lub parki królewskie w Kew — wychodziły zawsze spalone, czarno-zielone widoki... rzymskiej Kampanii. Nie od niego zatem rozpocząć się miał słynny odtąd w dziejach sztuki pejzaż wyspiarski. Może najśluszniej czynią ci historycy, którzy za pierwszego twórcę pejzażu angielskiego uważają architekta Wiliama Kenta. Kent, choć nie malował obrazów, niewątpliwie więcej niż Wilson przyczynił się do tryumfu angielskiej koncepcji pejzażu. Był on mianowicie jednym z najgorliwszych zwolenników t. z. parku angielskiego, który, jak tyle innych objawów samodzielności angielskiej w tej epoce, wychodził z wręcz przeciwnego założenia, niż uznane za cud sztuki ogrodniczej ogrody francuskie.

Kent nazywał te ogrody, których wzorem klasycznym pozostanie na zawsze park w Wersalu — »zieloną rzeźbą«. Istotnie, ręka ogrodnika przekształca w nich, jak wiemy, wszelkie swobodnie rosnące drzewo w — geometryczną figurę: piramidę, ostrokąt, czworobok, obelisk. Rośliny w parku francuskim szeregują się podług ścisłej rachuby kątów i łuków regularnych, trawniki, szpalery, sadzawki — słowem ogród cały jest rodzajem łamigłówki geometrycznej, której surowy ogrodnik pozostawia jedną tylko cechę żywej natury — barwy. Chociaż i tu, dobierając tuje, cyprysy, kasztany i t. p. rośliny o najforemniejszym kształcie — na ogół przyćmiewa i ujednostajnia nawet barwę roślin. Otóż park angielski ze swobodnie wijącymi się drogami, wśród swobodnych kwiatnych łąk, z gajami na wzgórzach, strumieniami i swobodnie rozrzuconymi kępami drzew — jest, jak wiemy, zupełnem przeciwie-

stwem parku francuskiego. Wiliam Kent, twórca parków królewskich w Londynie, może mieć z tego tytułu pewne zasługi w historii pejzażu angielskiego. Nie jest to tytuł zbyt błahy. Wśród ludzi, traktujących przyrodę już to jako przedsiębiorcy pogrzebowi (urny, grobowce, cyprysy), już jako dekorację dla balu sielskiego (girlandy, festony, altanki), już wreszcie jako doktrynerzy, szukający w niej tylko widowiska wielkości i nieśmiertelności, wśród słowem rozmaitych manier ośmnastego wieku najrzadziej, jak wiemy, wydarzał się człowiek prosty, z prostotą patrzący na to, co przyroda daje sama.

Ta nieuprzedzona prostota obserwacji, płynąca ze szczerego ukochania przyrody, z wiary, że ona w każdym swym objawie oczom miłującym potrafi bez sztucznych dodatków ukazać zjawy pełne czaru — nie jest-że zasadniczym, podstawowym warunkiem powstania tego, co dziś nazywamy malarstwem krajobrazowym?

Otóż na prostotę taką, na którą dziś lada malarz zdobywa się z łatwością, w epoce maniery i spaczenia smaku mógł zdobyć się tylko — malarz genialny.

Na wielką chwałę członków - założycieli Akademii londyńskiej był taki malarz wpośród nich, malarz, którego poznaliśmy już w plejadzie portrecistów, chluba Anglii, Tomasz Gainsborough.

Zanim jednak przejdziemy do tego, który »brał lekcye kolorystyki od obłoków« — musimy tu zwrócić uwagę na pewien, towarzyszący w Anglii rozwojowi malarstwa krajobrazowego, objaw.

Mówiliśmy już o tęsknotach wieku ośmnastego ku przyrodzie i o wielorakiej formie, jaką przybierały w różnych umysłach, poczynając od praw człowieka, kończąc na pustelni Jana Jakóba w okolicach Montmorency, nie zadaleko wszakże od opiekuńczego pałacu możnych książąt - protektorów...

Otóż w Anglii tęsknot takich było znacznie mniej. Po prostu dlatego, że wyspiarze żyli ze swoją przyrodą po wszystkie czasy w daleko ściślejszej zażyłości, aniżeli Wersal lub Paryż. Dwory królewskie nie skupiały tu tak dokoła osoby króla-słońca wszystkich konstelacji rodowych. I owszem, Anglik prawowierny znaczną część roku spędza wśród swych dóbr, a łowy, sporty lub wreszcie gospodarka stanowią część natury prawdziwego dżentelmana. W poezji wreszcie i wogóle w literaturze więcej tu krąży krwi i ech przyrody. Szkołkie góry i pobraża wyspy zawsze mają władzę nad sercem tych wyspiarzy — przedtem jeszcze, nim ujął tę władzę Burns w nieśmiertelną zwrotkę piosenki »Me serce jest w górach...« Ballady brzegowe, aczkolwiek nie stanowią przedmiotu uczonych wykładów, znane są każdemu młodzieńcowi, rozmiłowanie się zaś w oceanicznych mgłach, w księżycowym blasku, w grotach nadbrzeżnych, nie mniej tajemniczych od grotty Fingala — nie czekało na sformułowanie Macfersona, by stanowić rys charakterystyczny całej wyspiarskiej młodzieży, nawykłej do włóczęgi uroczej w łódce po wybrzeżach i jeziorach, ze strzelbą po zielonych puszczech.





Gainsborough: Dzieci wiejskie.



I oto, podobnie jak w dobie powstawania pierwszych prób »zbiorowego portretu« Anglii ówczesnej, obok Hogartha i plejady mogliśmy postawić ów znamienity szereg satyryków i pisarzy obyczajowych angielskich — tak znowu tu, w zaraniu pejzażu, przypominamy o tem, czem była już wtedy poezya angielska. Najwcześniej i najpotężniej w całej europejskiej literaturze przynosi nam ta poezya potężny ów głos od gór i dolin, borów i jezior, owo tchnienie łona morskiego, ów blask wschodów i zachodów, które stanowią w zespole wieku pieśń przyrody — a więc jeden z najtrwalszych nabytków poezyi nowoczesnej, od wczesnego romantyzmu poczynając.

Już niedługo rozpocznie nieśmiertelną swoją twórczość »szkoła jezior«, Walter Scott, rozkochany bard puszczy zielonej, Southey i Coleridge, piewcy morza, Burns — góral genialny — torują drogę tęsknej wędrowce Child-Harolda, po której już tylko samotnie płonący w niebie »Obłok« Shelleya wyżej i zawrotniej wzniesie ludzkie marzenia.

Wśród takiej to atmosfery duchowej i na takim podłożu dziedzicznych umiłowań przyrody przyszedł na świat i wybujał krajobraz w malarstwie angielskiem.



## I. Gainsborough pejzażysta.

---

Gainsborough staje przed nami jako malarz krajobrazów od pierwszego niemal publicznego wystąpienia. Gdy w roku 1762 nadesłał na wystawę londyńskiego towarzystwa artystycznego swój Portret dżentelmena ze strzelbą — płótno uderzało zarówno portretem osoby, jak i portretem rozdartej od góry do dołu wierzby, o którą dżentelmen ze strzelbą wsparł się, stojąc na stanowisku. Ten fragment pejzażu, stanowiący tu więcej niż zwyczajne tło jego, nazywam portretem drzewa z całą świadomością. Gainsborough sam używa tego wyrażenia: »Gdy zmęczą mię portrety ludzi — mówi już w Londynie — wtedy uciekam na wieś i portretuję drzewa«.

Cały artysta jest w tem powiedzeniu — niemal cały człowiek. Natura miękka, pieśczośliwa, kochająca — Gainsborough nie traktuje tego kawałka przyrody, z którym żyje, jako »temat« do obrazu, jako »motyw«. Nie, jest to dla niego umiłowana, bliska rzecz, z którą rad obcuje na jawie i którą, jak pamiątkę, utrwała potem na płótnie. Ta przedziwnie harmonijna natura artysty posiada wielką tajemnicę prostoty, dar nieafektowanej, lecz zawsze życzliwie rozbudzonej obserwacji. Gainsborough jest realistą, nie budując żadnej realistycznej doktryny — jest realistą z ukochania tego, z czem żyje. Wszystkie portrety Gainsborougha, z których bezlitośnie wygnał draperie i kotary, znają ten zespół pejzażu z postacią, który poznaliśmy na portrecie dżentelmena z Bath. Uroczą, światłem przepojoną gęstwina liści tworzy obramienie Musidory — Rodzina Baillie grupuje się w zacisznym kącie ogrodu — Mrs Robinson spoczywa w cieniu drzew na darniowej ławeczce — Księstwo Cumberland idą po wspaniałej alei królewskiego parku — nieporównany Blu Boy stoi na tle cudownie chmurnego nieba jesieni, po którym pędzą poszarpane obłoki, rzucając cień na rdzawą gęstwę drzew.

Na żadnym z tych obrazów pejzaż nie jest rekwizytem malarskim, zwyczajnym fortem, służącym do zapełnienia płótna. Owszem: łatwo od pierw-



Gainsborough: Bydło przy wodzie. (Fot. Hanfstaengl.)

szego rzutu oka zrozumieć, że pejzaż jest tu nieodłączną częścią kompozycji portretowej. Te drzewa i obłoki nic nie mają w sobie zmyślonego: one są portretowane, jak i osoby obrazu. Zresztą dość objąć okiem rozkład światłocienia, bogactwo refleksów i wreszcie sposób przeprowadzenia tematu na każdym z tych portretów, o czym niżej, by zrozumieć, że tu między pejzażem a figurami zachodzi związek organiczny, nie przypadkowy.

Taki sam związek istniał między artystą a przyrodą. Obcowanie z nią stanowiło dlań najgłębszą potrzebę duszy, po prostu warunek szczęścia. Nic w tym człowieku niema z typu artysty-dworaka, który przepych kobierców, bronzów i gobelinów stawia nad wszystko. Gainsborough kocha wieś. Otóż wymawiając wyraz wieś — dajemy niejako klucz do zrozumienia krajobrazu angielskiego z całej tej pierwszej epoki nie tylko u Gainsborougha, lecz również u Crome'a i Constable'a — aż do chwili w której »znów czasu bóg postąpi krokiem« i odsłoni w płótnach Turnera — przestworze, wypełnione światłem.

W istocie: kiedy mówimy przyroda, operujemy pojęciem nazbyt rozległym. W każdej epoce i w każdym miejscu pojęciu temu odpowiada koncepcja ściślejsza, węższa zapewne, lecz bardziej sercu ludzkiemu bliska. Taką zażyłą koncepcją przyrody u pejzażystów angielskich tej epoki jest — wieś.

W pejzażach swoich, które są zarazem obrazami rodzajowymi, Gainsborough odtwarza kolejno cały skład życia wiejskiego — wieśne wczasy i pożytki, jakby za motto pracy swej położył słowa naszego poety »Wsi spokojna, wsi wesoła!...«

Oto np. często powtarzający się motyw: Na progu wiejskiej chaty, pod słomianą strzechą zwisają gałęzie drzew — a z progu oczy siedzących obejmują widok rozległych pól — na przełaj wiejskiej drodze z pobliskich zarośli wychyla się wyrostek, niosący pęk suchych gałęzi na ognisko wieczorne.

Oto znów obraz p. t. Dzieci wieśniacze. Dziewczynka niesie małe jakieś bobo — przy niej drepce chłopak, znowu z wiązką chrustu — w pobliżu majaczej budynki wioskowe.

Albo oto słynny Wózek kupiecki (*Market Carr*), wieśniaczy wóz na skraju lasu, zdążający na pobliski jarmark — wóz, po brzegi wyładowany jarzynami, na nich górą powożąca dziewczyna, obok drepcą dzieci.

Niemniej słynnym i typowym jest obraz p. t. Bydło przy wodzie. Na skraju lasu kilku pastuszków — opodal nad sadzawką, czy rozlanem źródłem, kilka sztuk bydła — krowy, brodzące z lubością w wodzie, koza z zadartym ogonkiem i nieodmienny »stróż i przyjaciel« — pies.

Pamiętnym w dziejach pejzażu nowoczesnego stał się ten sielski cykl Gainsborougha. Tysiączne reprodukcje tych obrazów — w słynnych angielskich stalorytach — szerzyły wśród wyspiarzy, a potem po całym kontynencie niewymuszoną apologię wsi, a wraz z nią dobrą, wznowioną tradycję holenderskich rodzajowców i zapowiedź rozkwitu pejzażu w malarstwie nowoczesnym.

Z tego pobieżnego przeglądu motywów krajobrazów Gainsborougha możemy sobie wyrobić dokładne pojęcie o jego koncepcji pejzażu. Wieś stanowi tu punkt wyjścia niewątpliwie. Wieś jest rodzajem współżycia człowieka z przyrodą w trybie codziennym, powszednim. Tyle właśnie natury, ile zakres takiego współżycia ogarnia, zawierają pejzaże Gainsborougha. Nie jest to więc właściwie przyroda dla przyrody — owo nam już dzisiaj właściwe roztapianie nie tylko panteistyczne, lecz wprost nieosobiste w każdym zjawisku, w każdym szczególe przyrody. Nie — tu występują kolejno ujęcia takie, jak uprawa pól, myśliwstwo, spacer, zbieranie chrustu, wędrownka, droga na jarmark, wypoczynek w lesie i t. p. — gdzie człowiek bynajmniej nie zatracą się w zjawisku, lecz żyje z niem ku pożytkowi lub rozkoszy własnej. Związek ten jest rysem niezmiernie charakterystycznym, gdyż wskazuje nam jeszcze na owo pierwsze źródło malarstwa krajobrazowego, którem wszędzie i zawsze było t. z. malarstwo rodzajowe, t. j. współżycie człowieka z otoczeniem. Dalszy rozwój krajobrazu, jak wiemy, potargał poniekąd ten związek utylitarny, wy-

suwając przyrodę na plan pierwszy i zatracając w niej niemal zupełnie osobę człowieka.

Takie a nie inne pojęcie pejzażu wynikać musiało z całej artystycznej natury Gainsborougha, twórczej, jeśli tak można powiedzieć, przez siłę życia się i sympatii z rodzimem otoczeniem. Rzecz ciekawa np., że Gainsborough pomimo pobytu w Bath nad morzem — nigdy prawie morza nie odtwarza. Nie był to jego żywioł. Żywiołem jego była sielskość — wśród niej czuł się



Gainsborough: Krowy na pastwisku. (fot. Braun, Clement & Comp.)

swobodnym, zadowolonym, szczęśliwym — ją więc ustawicznie sobie i innym przypominał.

Ideą Gainsborougha na zawsze pozostały rodzime okolice hrabstwa Suffolk — okolice łagodnie pofalowane, przepojone światłem wiosnianej atmosfery, o rozrzuconych malowniczo wśród pól gajach, pełne srebrzystego szmeru strumieni, o bystrym poniebnym biegu obłoków — pola uprawne, błonia pastewne, wśród sadów i ogrodów rozrzucone wsie i miasteczka — okolice ludne, melodyjne wesołym gwarem ludzkim i porykiwaniem bydła.

Powtarzają się one na wszystkich pejzażach Gainsborougha, a już najczęściej, jak w *Wateriny Place* i w *Market Carr*, pewien brzeg leśny, dobrze malarzowi znanej okolicy. Jest to las, ulubiony przez Gainsborougha, a potem przez Constable'a, las, w którym każde niemal drzewo ci dwaj malarze sportretowali.

Zatrzymałem się nieco dłużej nad samą koncepcją Gainsborougha, by czytelnik zapamiętał dobrze, iż nic w niej nie przypomina »pejzażu tragicznego« lub »historycznego« Francuzów tej epoki, a tem mniej pejzażu - dekoracyi.

Był wielki czas, by obcowanie sztuki z przyrodą wyrazić w formule prostszej i żywotniejszej, by zarazem, nawiązując taką nić sympatyj między krajobrazem a człowiekiem, przygotować temu rodzajowi licznych adeptów zarówno wśród artystów, jak wśród widzów. To właśnie uczynił Gainsborough i stąd rozumiemy, jak wiele znaczyła ta sama koncepcja krajobrazu — bliska przez przypomnienie wsi olbrzymiej liczbie ludzi w niej rozmiłowanych.

Jeżeli dziś, pomimo, iż wieś lubimy po dawnemu, mniej gustujemy w tego rodzaju sielskich krajobrazach, bo nam się wydają czemś ekliwem i nieco oklepanem — to wtedy miały one za sobą cały urok nowości, były po prostu odkryciem wsi w malarstwie nowożytnem. Nie jest już winą Gainsborougha, że przez sto lat setki naśladowców i kopistów zdołali nam motyw ten — typowy motyw t. z. ongi »lanczaftu« — obrzydzić.

Przyglądając się uważnie samej technice malarskiej tych obrazów, trudno nie zauważyć paru znamion szczególnych, na które nieraz historycy malarstwa zwracali już uwagę. Nadużycie tonów brunatnych w traktowaniu pozbawionych światła fragmentów pejzażów słusznie razi Ruskina — Gainsborough nie ominął tu szkopułu konwencyonalnego swojej epoki. Niewątpliwie w pośpiesznem nieraz traktowaniu szczegółów, byle ująć ową miłą sobie całość widoku, używał sposobów łatwych, nie zawsze wnikając w kolorystyczną treść żywej przyrody i radząc sobie utartymi środkami.

Toż samo w efektach barwnych perspektywy — powtarzał nieraz owe typowe błędy starych w przeniebieszczaniu dali lub w zbyttem zbrunatnieniu mas zieleni. Są to jednak wady obserwacyi, z których tylko bardzo mozolna praktyka paru pokoleń uleczyła malarstwo nowoczesne. Niewątpliwie wreszcie pamiętał nieraz Gainsborough o owych rdzawo - różowych i sinawych tonach Rubensa, które i w jego palecie, jak i w palecie Watteau, odegrały rolę ważniejszą, niżby się zdawało. Wielki kolorysta siedemnastego stulecia zabarwił tym tonem karnacyi kobiecej i błękitem oka nie jeden fragment z *Fêtes galantes* Watteau i niejedną rdzawość jesieni pejzażysty Gainsborougha. Z tem wszystkiem zgodzić się należy. Była to spuścizna nie mniej cenna od spuścizny Van Dycka i dwaj wielcy koloryści wieku ośmnastego nie mogli nie pamiętać o Rubensie, jak Rubens sam pamiętał o Tycyanie.

Główną, powtarzamy, zasługą Gainsborougha w pejzażu pozostaje to właśnie, co my dziś może najmniej odczuwamy: ich wiejskość, ta codzienna, powszednia, pozbawiona patosu i dekoracyi atmosfera, w której się kąpią.





Gainsborough: Przy zachodzie słońca (fot. Hanfstaengl).

Przytem dla dalszych kolei malarstwa był rzeczą niezmiernie ważną ów zespół w jednej osobie pejzażysty i portrecisty, którego Gainsborough pozostanie na zawsze niemal symbolem. Kiedy sir Jozua Reynolds w przedostatniej swej mowie akademickiej, analizując technikę Gainsborougha, wskazywał na ową szarpaną jego manierę, na ów chaos plamek i kresek barwnych, które jednak z odległości zlewają się w najharmonijniejsze pod względem kolorystycznym płótna, jakie znał wiek ośmnasty, kiedy następnie przyrównywano malowanie Gainsborougha do promieni słonecznych i mówiono, że brał lekcye barw od obłoków - za każdym razem wskazywano na ten właśnie zespół pejzażu i portretu, który stanowił potęgę tego geniuszu.

Bezustanna obserwacya przyrody nasyciła paletę tego malarza bogactwem barwy, nieznanem erudytom pracowni. On był erydytą życia. W żywej gamie

drgających w świetle słonecznym barw jest również »płatana plam i kresek«, której wynikiem także bywa — harmonia.

To, co uderzało oko Gainsborougha - pejzażysty jako proces barwny w powietrznej atmosferze okalającej drzewa lub obłoki, to samo potem oko jego, raz już wtajemniczone, odkrywało na powierzchni twarzy ludzkiej, w fałdach sukien, w kolorycie włosów. Innymi słowy — podobnie jak, nie będąc »realistą« w znaczeniu doktryny, lecz mając silne poczucie i umiłowanie rzeczywistości, Gainsborough zbliżył w treści i formie malarstwo współczesne do realistycznego odtwarzania zjawisk, podobnie nie będąc impresjonistą w znaczeniu dzisiejszym i nie wiedząc o teorii *plein-air*'u, która miała powstać w kilkadziesiąt lat potem — jest, dzięki obcowaniu z naturą, na tropie i jednego i drugiego w całej swej technice. Odkrycie to w stosunku do wielkich mistrzów malarstwa czyniła już historia sztuki niejednokrotnie. Do kogo zaś można je zastosować, ten w istocie musi być — mistrzem.

Możemy teraz zgodzić się z lubiącymi rozdawać epitety historyografami na przydomek »Ojca angielskiego krajobrazu«, który nadają zazwyczaj Gainsboroughowi.

W samej rzeczy ani Wilson, naśladowca Włochów, ani architekt Kent, twórca angielskiego parku, nie mogą do tytułu tego rościć pretensyi.

Gainsborough sam jeden stwarza rodzaj, przedtem Anglii zgoła nieznaną. Podnosi oto do godności wielkiej sztuki — okolice Suffolku! Bierze je wprost tak, jak widzi — nie ozdabia niczem, nie w tych sielskich utworach nie »aranżuje«, by wydobyć »grandezę« — nie przekształca brzoź na cyprysy — i owszem, niemal portretuje suche wierzby przydróżne — i zwycięża.

Było widocznie napisane, by w losach sztuki angielskiej zaważyli w ten sposób ludzie, którzy, jak Hogarth i Gainsborough, »nigdzie nie jeżdżając« — doma, u siebie znaleźli wszystkie jej nieśmiertelne pierwiastki. Jak najśluszniej zatem należy się Gainsboroughowi, wielkiemu portreciście ośmnastego wieku, także przydomek »Ojca angielskiego pejzażu«.

W bardzo również, jak to zobaczymy niebawem, blizkiem pokrewieństwie z tytułu tego ojcostwa stanął ten malarz z malarstwem nowoczesnym wogóle.

Tymczasem pamiętajmy, że nie tylko odkrył wieś w hrabstwie Suffolk, nie tylko sielskim pejzażem podbił dla nowego rodzaju sympatyę współczesnego ogółu — lecz przedewszystkiem sam pierwszy z lekcji owych, branych na wolnym powietrzu od obłoków i od drzew, potrafił wyciągnąć bogatą naukę dla własnej swej techniki malarskiej.

Tę właśnie naukę całe malarstwo nowoczesne wyciągnęło dla siebie z nowożytnego rozwoju pejzażu.



## II. John Constable i »zielony ton« krajobrazu.

---

W społecznościach mocnych, w epokach wielkiego rozbudzenia twórczości narodowej dość, by umysł genialny wskazał nowe drogi, a wraz roją się one od tłumu pionierów. Tak było, jak widzieliśmy, w Anglii z portretem — tak również dzieje się w dobie rozwoju malarstwa krajobrazowego. Pejzażyści wyrastają, jak grzyby po deszczu, i widzimy znowu, jak ruch, zainicyowany w stolicy, przedostaje się natychmiast na prowincję i powołuje tam do życia całe gniazda pracowników.

Hrabstwo Suffolk po wieczne czasy wślawiło się w dziejach pejzażu, a oto powstaje taka prowincjonalna szkoła krajobrazowa w Norwich, gdzie dokoła doskonałego malarza wsi, Johna Crome'a, grupuje się rychło grono zdolnych artystów.

Crome, znany powszechnie pod przydomkiem Old Crome'a, »Starego Croma«, dla odróżnienia od syna, również malarza-pejzażyisty, jest ogromnym krokiem naprzód w samej koncepcji krajobrazu. Zapewne, że chętnie, jak Gainsborough, maluje »wieśne wczasy i pożytki«, lecz często bardzo staje oto oko w oko z samą naturą, bez względu na związki jej z pracą ludzką i wówczas tworzy arcydzieła potężne. Setki razy wraca do umiłowanego Norwich, malując jego okolice, stare budynki nad brzegiem strumieni, fragmenty wiejskiej drogi nad sadzawką, gdzie żeglują kacze stadka, wspaniałe, niebosiężne, wiecznozielone dęby przesławnych lasów Norfolk. Przesuwa więc przed oczyma Anglii całą panoramę widoków rodzimych z głębi wyspy. Wszakże widoki te uderzają nas nie geograficzną czy topograficzną ścisłością — tchnienie wielkiej przyrody wieje z nich ku nam i woła ogromnym głosem o jej zrozumienie. Poezya przyrody, własne jej sprawy i dramaty — oto co stanowi właściwą treść pejzażu starego Crome'a.

Trudno o motyw mniej wyszukany, prostszy, jak ten który oglądamy na słynnym płótnie Crome'a w Galeryi narodowej p. t. »Mousehold Heath, w pobliżu Norwich«.



Crome: Krajobraz z okolicy Norwich. (fot. Braun, Clement & Comp.)

W piaszczystem, żółtem wzgórzu, wspina się wiejska droga. Po obu jej stronach pustka, zarosła zieleń, wrzosem i dziewanną. Olbrzymi garb ziemny, na którym żółcą się dwie koleje, jak dwa strumienie piasku, zalega w pół obrazu całą jego szerokość. Czuje się za tym garbem olbrzymią pustkę równiny — nad nim bezmierna, szara kopuła niebieska pozwala oczom tonąć w bezkresach. Taka samotność, takie tchnienie pustki zieje z tego obrazu, że prawdziwie, siłę tego wyrazu porównać można z największymi krajobrazami, jak *Niezmierzonosc* Courbeta, jak *»Krzak miotany wichrem«* Ruisdaela.



Crome: Mousehold Heath (fot. Hanfstaengl).



Cotman: Barka podczas burzy (fot. Hanfstaengl).

Odrązu rozumiemy, jak Crome odczuwa przyrodę: odczuwa ją jako żywiół i odtwarza z prostotą środków, biorąc wszystko z obserwacyi, nie dodając nic, prócz głębokiego odczucia zjawisk. Jest to więc, powtarzam, wielki krok naprzód w koncepcyi samej pejzażu. Oto od przyrody, że tak powiem: oswojonej i podręcznej sprawom ludzkim — krajobraz wznosi się ku przyrodzie, żyjącej życiem własnem, życiem żywiółów i odtwarza jej samorodną poezję.

Obok starego Crome'a (1769—1821) występuje cały szereg doskonałych obserwatorów przyrody. Przedewszystkiem również sława szkoły z Norwich, Cotman, znakomity rysownik i akwarelista, którego widoki morskie (np. »Barka podczas burzy«) są równie ciekawe, jak przepyszne studia orki, siewu i t. p., nasuwające na myśl tyle późniejszy cykl Milleta. Nie trzeba tu również zapomnieć o młodym Cromie, którego specjalnością były krajobrazy, jakbyśmy dziś powiedzieli, romantyczne, z powtarzającym się często blaskiem księżyca na sennych wodach i nieruchomej gęstwi ogrodów. Coraz się skala

pejzażu rozszerza — obcowanie artysty z naturą staje się coraz zupełniejsze. Występują malarze lasów, jak Nasmyth, malarze morskich wybrzeży, jak Calcott, i niezliczona ilość malarzy - animalistów, mniej lub więcej zażyłych z pejzażem, do których jeszcze powrócimy, rozwija działalność wprost gorączkową, wyczerpującą, na razie przynajmniej pod względem tematów, całą treść wyspiarskiej przyrody.

Nie możemy tu, niestety, wdawać się w pobieżną nawet charakterystykę indywidualności tych malarzy, osobistych ich nabytków i znaczenia. Powracać musimy do głównych etapów rozwojowych, na których wsparła się cała przyszłość malarstwa pejzażowego i które, jak wnet zobaczymy, miały już nie angielską, lecz wszechludzką doniosłość.

W roku 1776, zawsze w tym samym błogosławionem dla pejzażu hrabstwie Suffolk, przychodzi na świat malarz, który sam jeden więcej uczynił dla krajobrazu, niż całe XVIII stulecie razem wzięte. John Constable w świetle krytyki dzisiejszej, która wymierzyła już sprawiedliwość pejzażystom takim jak stary Crome i Cotman, nie jest bez wątpienia jedynym reformatorem pejzażu — pozostanie jednak na zawsze tym, który olbrzymią pracą, przez całe życie skierowaną na jeden przedmiot, zdziałał dlań najwięcej i, co najważniejsza, przeschepił ruch artystyczny angielski na kontynent.

Po kilku latach prób i poszukiwań właściwej drogi Constable czuje ostatecznie, że powołaniem jego jest krajobraz. Wstępuje więc do królewskiej Akademii w Londynie, gdzie korzysta ze wskazówek Reinagla, animalisty i malarza krajobrazów Faringtona. Staje się to w roku 1800, jakby na pamiątkę faktu, że ten młody malarz, rozpoczynający swe studia systematyczne z pierwszą datą nowego stulecia — będzie jednym z twórców tego właśnie rodzaju malarstwa, który stulecie XIX wslawił może najbardziej. W notatkach biograficznych Constable'a, w listach, we wspomnieniach o nim współczesnych, są tysiączne świadectwa jego rozmówienia się w przyrodzie. Jeżeli Gainsborough rad odrywał się od portretu i uciekał w lesne ustronia, to już Constable niemal wcale z niego się nie



Constable: Studium drzew.

wychyla. Żyje obłokami i wodą, obcuje z roślinami. Te ostatnie zdają się mieć nad nim szczególniejszą władzę.

Wszystko, co jest zjawiskiem życia roślinnego, pochłania go i wprawia w uniesienie. Na rośliny patrzy Constable jak ogrodnik, który sprawę ich rozwoju, rozkwitu, uwiędnięcia zna szczegółowo, który bystrem okiem odczuwa po zmianach barwy, po pochyleniu liści i łodygi, co roślina przeżywa.

Kiedy się staje przed obrazami Constable'a, ma się nieomal wrażenie krążenia soków pod przezroczystą błonką liści.



Constable: Studium drzew.

Nie odrazu jednak malarz opłamał swój temat i zrozumiał, co w tym ukochanym świecie roślin i przestworza ukochał ponad wszystko. Początkowe płótna Constable'a są konwencjonalne; sam z nich nie jest zadowolony. Szkolarstwo i przepisy akademickie jeszcze ciążą nad młodym rozmachem talentu, zatruwając niemal samą obserwację miłośnika przyrody.

Wspominaliśmy już o sinościach i rdzawo-czerwonych tonach starego krajobrazu, które zresztą na obrazach miernot akademickich zastępował jeszcze bardziej »dystygowany« ton — brunatny.

Akademia kolor zielony uważała wogóle za nieprzyzwoity, zbyt rażący dobry smak, nazbyt surowy. To też niezliczone są fortele i sposoby, za pomocą których szanujące się malarstwo krajobrazów akademickich starało się pogładowo dowieść, że przyroda lubuje się przedewszystkiem

w barwach ciemnych i niezdecydowanych. Więc czarną zieleń rzymskiej Kampanii, obfitość kolumn i ruin, światło księżycowe, cienie nocy — wszystko to powoływano na płótna, byle tylko zwyciężyć wielkiego wroga — światło słoneczne i w słońcu gorejące barwy.

Constable po kilku próbach zastosowania się do tych metod dobrego tonu — odrzucił ze wzgardą przepisy i oddał się wreszcie własnemu temperamentowi.

A był to temperament, rozmiłowany w najnieprzyzwoitszej z punktu widzenia Akademii porze roku, bo w wiosnie. Nieuniknioną zaś konsekwencją



tego zamiłowania było to, że Constable, chłonąc w zachwycie wiosniane barwy, pozwalał sobie widzieć dokoła ową barwę nieakademicką, którą chciano jako coś nieprzyzwoitego ukryć przed światem — barwę wiosnianej zieleni. Woda, zieleni, powietrze — oto trzy żywioły, z których Constable tworzy swe krajobrazy. Żywioły te zdają się nawzajem przesiąkać w jego obrazach. Bogata zawsze zieleni jest najczęściej jakby splukana rześistym deszczem, lśniąca, soczysta, wilgotna — w powietrzu czuć również wilgoć i obłoki, pędzące po niebie, są najczęściej z rodzaju owych nabrzmiąłych wodą obłoków, z których deszcz rosił przed chwilą lub za chwilę będzie rosił. Maluje Constable szerokim, bystrym ruchem pędzla, jakby spiesząc za ustawiczną przemianą fenomenów niebieskich.

Brzegi rodzimej rzeki Stour, okolice Hampstead Heath, gdzie się wkońcu na stałe osiedlił, okolice Epsom, Salisbury, Weymouth, Dedhamu — oto zwyczajna scenerya obrazów Constable'a. Całe hrabstwo Suffolk ze szmaragdowym państwem swych łąk i lasów przesuwają się w tych obrazach. Jakkolwiek zaś, poczynając od pierwszego dziesiątka wieku dziewiętnastego do końca swej pracy (umiera w 1857) t. j. w ciągu pełni sił i dojrzewania talentu, malarz



Constable: Katedra w Salisbury.

musiał z konieczności zrobić olbrzymie postępy w swojej sztuce, to jednak odczuć go można w każdym niemal płótnie tej epoki — całego.

Do najstynniejszych należą takie, jak »Łan żyta« (*The Cornfields*), pejzaż z okolic Hampstead Heath, z olbrzymimi ścianami zieleni po obu stronach drogi wiejskiej, po której wraca do wioski stado owiec. Okolicę tę znamy już z płócien Gainsborougha — tu pędzel malarza śmieiej i szczerzej rozrzuca barwy żywe, pełne soczystej, wegetacyjnej mocy.

Obraz z Galeryi Narodowej p. t. *The Hay Wain* daje przepyszną próbkę tego, co zastąpiło pod nazwą »zielonego tonu« Constable'a. Zalane



Constable: The Hay Wain.

łąki sianożęci, na krańcach łąk szeregi drzew i w grupie ich zabudowania wiejskie — środkiem rozlanych strug brodzący wóz chłopski. Niebo dżdżyste, pełne skłębionych oparów i obłoków. Na wszystkim letnie światło, wydobywające tysiące odcieni zieloności i refleksów jej na wodzie.

Constable jest jednym z niewielu Anglików, o którym można wyrobić sobie pewne pojęcie, nie jeżdżąc do Anglii. Galerya Louvre'u posiada pięć jego doskonałych krajobrazów, a mianowicie: »Widok Hampstead Heath«, »Cottage«, »Młyn«, »Tęcza« i »Zatoka Weymouth«.

Każdy z tych obrazów jest swego rodzaju arcydziełem. Śmiało rzec

o nich można, że w całej skali jasnych barw, zharmonizowanych z nieporównaną mocą, przynoszą wyraźną zapowiedź modernizmu. Tony szarawe lub przedziwne wodno-białe obłoków, rdzawe kolory jesieni, jasność tęczy wynurzającej się ze skłębionych ciemnych mas deszczowych, daleki błysk wieży w powietrzu, szczerą barwą nieba — wszystko to gra potężną pieśń przyrody, z której zdarła śmiała ręka artysty obsłony i powijaki, by nagością jej upoić oczy i duszę.

Wracając jednak do osławionego »zielonego tonu« Constable'a jako najdalej sięgający w tym charakterze wskazałbym obraz p. t. »Pomnik« (*The Cenotaph*) w Galeryi londyńskiej. Jest to zakątek jakiegoś parku, w którym



Constable: Krajobraz.

stoi pomnik, ujęty ze wszech stron w potężne masy zieleni; u stóp pomnika cysterna zapełniona wodą. Przez masy zieleni światło przesiąka, jakby przez zielony witraż, pomnik nurza się w tym dziwnym, wilgotnym, miękkim blasku — na wodzie cysterny pociemniałe odbicie gęstwi — zielony cień zalega głąb obrazu.

Najsilniejszym jednak wrażeniem pozostają owe w szalonym, wegetacyjnym bogactwie rozrzucone masy zieleni — labirynt liści — to przeźroczy-  
stych, że zda się widać krążenie drobin chlorofilu, to rdzawych i zważonych w jesiennej spiece. Pomimo woli myśl się odrywa od tego płótna, by w dobie znacznie późniejszej, już w naszych czasach na płótnach Klaudyusza Moneta



Constable: Krajobraz.

przypomnieć sobie taką samą orgię żywej, wilgotnej, namacalnej zieleni w atmosferze tego witrażowego światła, które tajemniczo sączy się poprzez gęstwą roślin.

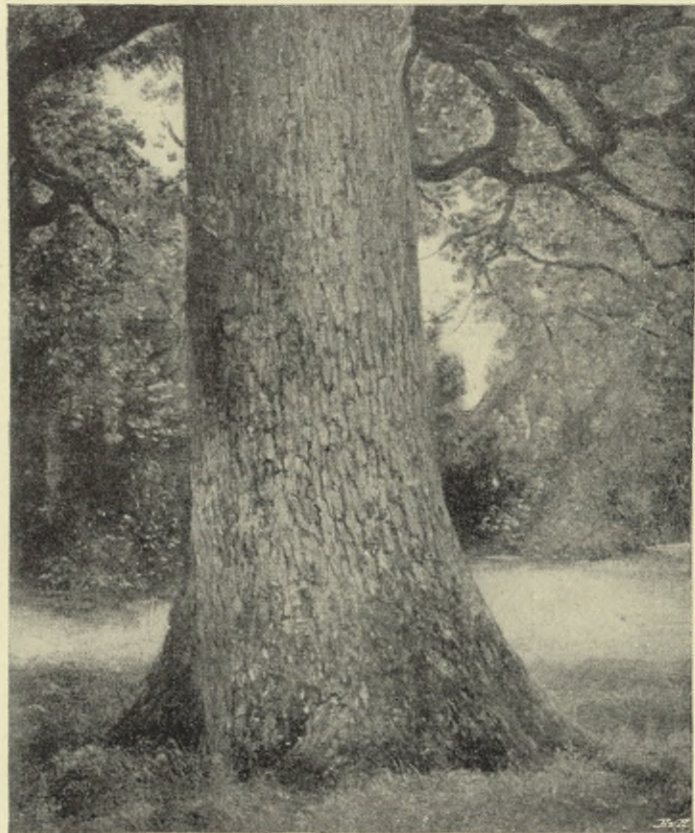
Takim jest Constable w pełni sił. Jakkolwiek zaś sąd o nim takiego znawcy malarstwa, jak Ruskin, nie zawsze wypada pochlebnie, jakkolwiek nie sam jeden jest twórcą nowoczesnego pejzażu w wielkiej rodzinie malarzy angielskich — to nie wahamy się ani na chwilę stwierdzić, że niemasz pejzażu o bardziej szczerem, malarskim odczuciu świata roślinnego nad pejzaż Constable'a.

Że pejzaż się na tem nie kończy — wiemy aż nadto dobrze i niebawem stwierdzimy to na rozwoju krajobrazu angielskiego. Kto wie jednak, czy dopiero od tego odczucia się nie zaczyna? W każdym zaś razie Constable'a studyum wody i zieleni wzbogaciło ogromnie paletę pejzażu — splukało ją doszczętnie z konwencyonalnych brunatności.

Długoletnia praca Constable'a nie zawsze rozwijała się pomyślnie. Malarz walczył z uprzedzeniem Akademii, z obojętnością publiki. Nikt bo do tej pory nie odważył się być tak zupełnie i niepodzielnie pejzażystą, bez żadnej już domieszki rodzajowości, bez żadnego, że tak powiem, postronnego umotywowania pejzażu, z taką niezachwianą pewnością malującym liście dla liści, lub wodę dla wody.

Tymczasem jednak uznanie pracy Constable'a przyjść miało ze strony najmniej spodziewanej i ugruntować jego wpływ na szerokiej światowej arenie. W roku 1824 Paryż urządzał wystawę, na której znalazł się obok rozgłośnego portrecisty Lawrence'a i Constable, ogrodnik pejzażu.

Był to pierwszy na większą skalę występ Anglików na kontynencie. Lawrence, znany zwłaszcza arystokracji i dworom europejskim, budził naturalnie oficjalne zachwyty. Lecz pejzaże Constable'a święciły tryumf, jakiego dotąd nie święciło żadne płótno angielskie. Nie tylko bowiem zaszczycone zostały najwyższą nagrodą, lecz, co bez porównania ważniejsze, sprawiły zupełny przełom w pejzażu francuskim. Zuchwalstwo genialnego wyspiarza zdarło jakby łuskę z oczu malarzy. Jednym z doraźnych dowodów tego było, że wielki Delacroix, przyszedłszy z wystawy Constable'a — przemalował całe krajobrazowe tło swej kompozycji p. t. *Massacre de Scio*. Do dziś dnia można na płótnie tem w Luwrze oglądać głębokie przestworze nieba i rozrzucone po niem obłoki w barwach żywych, jasnych, zwycięsko otrzepanych z kurzu tonów konwencyonalnych. Inni malarze, jak np. zdolny pejzażysta Huet, zgoła odmienili od tej chwili manierę, ślubując wierność zielonej skali Constable'a.



Constable: Studium drzewa.

Ale nie te, jeszcze sporadyczne bądź co bądź, objawy stanowiły o znaczeniu Constable'a. Przykład pejzażysty angielskiego, nie znającego w pejzażu nic nad przyrodę, najsilniej podziałał na młodziutkie talenty kilku początkujących malarzy, których imiona są: Rousseau, Daubigny, Corot, Diaz, Dupré, Troyen.

Z łona tych malarzy wyszła inicjatywa zbliżenia się do przyrody i wkrótce w okolicach Fontainebleau, w małej wioszczynie leśnej Barbison utworzyła się kolonia malarzy-pejzażystów. Kolonia ta, jak wiemy, pod nazwą szkoły z Fontainebleau przekształciła do gruntu pejzaż francuski, a owe imiona młodziutkich malarzy zastąpiły w ciągu stulecia jako chluba nowoczesnego malarstwa. Notujemy tu fakty, dziś powszechnie znane, a każdy sam z łatwością przekona się, zestawiając z jednej strony daty, z drugiej zaś płótna Constable'a i szkoły pejzażystów z Fontainebleau, jak ściśle powinowactwo stanowiska łączy starego Anglika z młodą Francją. Czy Constable »wynałazł« przyrodę? Zapewne, że nie. Zapewne, że w wielkiej tradycji malarstwa przyroda była

wiecznie żywą, że taki Klaudyusz z Lotaryngii czytał z jej kart, skoro mógł stworzyć ową prześwietną seryę studyów, które sam nazwał *Liber veritatis*. Watteau studyował pejzaż w parku luksemburskim, a ten kosz kwiatów był istotnie jakby urodzoną i całkiem naturalną dekoracją dla malarza *l'Embarquement pour Cythère*.

Więc Constable te właśnie wielkie tradycje przypominał, przypominając zaś, co widziały oczy nieśmiertelnych, zachęcił wogóle wszystką brać malarzką do — szerszego otwierania oczu. Nic prostszego tam, gdzie idzie o obrazy.

Na ścianach Luwru trwa dotąd dokument wpływu znakomitego pejzażysty w tamtej dobie. Dość okiem rzucić na *Interieur de forêt* Hueta, gdzie



Constable: Szkic do obrazu.

błyski światła grają wśród zieleni, na *Le marais dans les landes* Rousseau, na *Le Printemps* Daubigny'ego, na *Sortie de forêt a Fontainebleau* Rousseau, tak przypominające »Pojenie bydła« Constable'a, na *La Vague* Courbeta lub tegoż w »zielonym tonie« *Le ruisseau du puit noir*, na pastwiskowe motywy Troyona — by zrozumieć, jaki krok uczynił pejzaż francuski od pejzażów Verneta i akademików, od dekoracji Lancreta do chwili tryumfu szkoły z Fontainebleau, która była tylko dalszym ciągiem i francuską interpretacją wcześniejszej o lat dwadzieścia szkoły z Suffolk.

Z zupełną więc słusnością Reinach, kończąc swój wykład o sztuce wieku XVIII, mógł powiedzieć o Anglikach, że »odtąd stają się czynnikiem potężnym we wszechświatowym ruchu artystycznym i dają więcej, niż biorą«.

Constable's 'Farma' is a landscape painting showing a farmstead by a river. The scene is dominated by a large, dark tree on the right, which casts a shadow over the water. In the foreground, a small boat with two figures is on the river. The background features a large, multi-story house with a chimney, surrounded by other buildings and trees. The sky is filled with dramatic, cloudy light.



Constable: Farma (fot. Hanfstaengl).

»Dawać więcej, niż brać« jest to — w rozwoju sztuki przewodniczyć.

Paryski tryumf Constable'a w roku 1824 miał więc swe, jak widzimy, nieobrachowane a niezmiernie doniosłe skutki w rozwoju pejzażu nowoczesnego. Constable zaś sam jeszcze przez lat kilkanaście pracował nad ukochaną sztuką, pragnąc utrwalić raz na zawsze zdobyte stanowisko i rozumiejąc, że pracuje dla przyszłości.

Mówiąc tu o wpływie Anglików na malarstwo europejskie, niepodobna obok Constable'a nie wspomnieć Bonningtona (1801—1828). Młodziutki Anglik był jednym z najświetniejszych przedstawicieli tych natur, tworzących wprost wulkanicznie; jakby w podminowanym blizką śmiercią organizmie sprawy dojrzewania szły przyspieszonym tętnem, krystalizując we wczesnym rozkwicie treść genialnej duszy. Bonnington bardzo wcześnie przybył do Francji — był żywą odnogą entuzjazmu wyspiarzy dla przyrody, przeszczepioną między Francuzów. Z prac jego Luwr posiada Widok parku w Wersalu i Widok wybrzeży normandzkich — arcydzieła nowoczesnego pejzażu, o szerokich masach wody i zieleni, barwach jasnych, szlachetnie wsiąkających w atmosferę, o rozległej, nie kolorkowej, lecz kolorystycznej skali.

Bonnington wpływał bezpośrednio, przez obcowanie w pracowniach i wspólne studia, na młodych Francuzów, żyjąc z nimi blisko, jak np. z pejzażystą Huetem, o którym wspominałem. Znakomity malarz krajobrazów,



Bonnington: Widok wybrzeży normandzkich (fot. Braun, Clement & Comp.).



był Bonnington zarazem kompozytorem obrazów historycznych, o wielkich zaletach. Z tych np. »Małgorzata z Nawary i Franciszek I« wywarł wpływ na wielu późniejszych malarzy historycznych.

Dla nas jednak Bonnington, równie jak Constable, obecny i zaszczycony złotym medalem na wystawie roku 1824, ma przede wszystkim znaczenie pejzażysty, pioniera wpływów wyspiarskich na kontynencie.

Tak się otwiera ta świetna karta sztuki XIX stulecia — bodaj czy nie najświetniejsza w dziejach nowożytnego malarstwa, karta krajobrazu. Wśród tłumu wielkich imion, gdzie przy końcu wieku nie zabraknie i naszych »hiperborejskich« malarzy przyrody — pierwszym zarannym blaskiem jaśnieją imiona wyspiarzy, wiernych i gorących portrecistów rodzimej przyrody.

### III. J. W. Turner.

(1775—1851)

—•••—

Baudelaire, którego sądy o sztuce zawsze proroczo wybiegały w przyszłość, w sprawozdaniu swem z salonu paryskiego w roku 1859 robi taką zgryźliwą uwagę pod adresem krajobrazu ówczesnego:

»Nos peysagistes sont des animaux beaucoup trôp herbivore«.

Ten złośliwy dowcip krytyka lepiej niż długie wywody erudyków stwierdza pewien niezmiernie dla nas pouczający fakt.

»Trawożerność« pejzażystów w połowie XIX wieku jest następstwem tryumfu »zielonego tonu« z doby Constable'a. Szkoła z Suffolk w Anglii i szkoła z Fontainebleau we Francji miały czas nie tylko wydać z siebie wszystko, co miały żywotnego, lecz również i stworzyć, jak wszelki ruch w sztuce, rodzaj mody, rodzaj sugestyi, opanowującej słabe indywidualności niezliczonych tłumów naśladowców. Z »zielonym tonem« stać się musiało to samo, co poprzednio z »sielskim lanszaftem«. Oto powtarzany i przeklepywany tysiące razy przez miernoty, stał się jednym z manowców sztuki, nie prowadzących — nigdzie.

Zmiana olbrzymia od czasów, w których zieleni bywała z obrazów wyklinaną! Przez ciąg półwiekowej pracy kilkunastu pejzażystów angielskich i francuskich tak bardzo, tak zupełnie odmienił się pejzaż, że oto tenże Baudelaire, który był jednym z szermierzy ruchu w jego początkach — sam ostrzega przed nadużyciem i zasklepieniem się.

Dla nas dziś, którzy *post factum* wiemy, jakie nowe a świetne etapy czekały na pejzaż nowoczesny, nie zrozumialszego nad to stanowisko krytyki.

Wielki ruch odnowienia malarskiego nie mógł zatrzymać się na samej li zmianie tematów. Mieliśmy w toku tych notatek sposobność niejednokrotnie uznać, jak wiele temat znaczy w obrazie ze stanowiska czysto malarskiego. Czyż obranie sobie za temat portretowania drzew nie musiało pociągnąć za sobą konsekwencyi zgoła odmiennych od popełniania na płótnach



Turner: Port w Calais. (Fot. Braun, Clement & Comp.)

ogólnikowych drzew historycznych? Czyż krajobraz z anegdotycznego, tragicznego, dekoracyjnego, stając się z Gainsboroughem wiejskim, nie zyskiwał tem samem szerszego pola malarskiego – i czy wreszcie ogrodniczy geniusz Constable'a nie otwierał na oścież drogi zbliżenia się i obserwacji przyrody?

Wszystko to nie ulega najmniejszej kwestyi. Malarze, zmieniając temat, zmieniali warunki własnej pracy. Wreszcie zaś, gdy zwycięski hufiec pejzażystów angielskich zdobył pierwsze szanse konwensu i, jak sztandar, zatknął przenośną sztalugę w szczerem polu, wtedy, wiemy już o tem, z tą zmianą tematu i warunków pracy, związać się musiała zmiana radykalna samej palety i jej techniki. Oczy nie tylko co innego widzą w słońcu, niż w cieniu: one tam również inaczej patrzą.

Wskazywaliśmy już niejednokrotnie, że wielkie słowo »Natura« coraz to inną treścią wypełnia każda epoka. Natura romantyczna u romantyków, sielska u Gainsborougha, wegetacyjna u Constablea — to jednak coraz inna natura, coraz inny stopień zażyłości z nią człowieka, inne obcowanie.

Malarz nowoczesny, rozwiązując się z więzów rutyny krok po kroku — doszedł wkońcu do punktu, na którym zrozumiał (jak to rozumieli zawsze

wielcy twórcy), że wszelki temat ma prawo obywatelstwa w sztuce, że każde zbliżenie z naturą jest pożądane, jako jeszcze jeden wyraz wysylabizowany z wielkiej Księgi Prawdy. Odkąd pejzaż przebiegł w ożywczej skali wszystkie pory roku, nie uznając podziału na godne i niegodne pędzla, wszystkie okolice ziemi, nie uznając wyjątkowych tytułów t. z. przyrody italskiej, odkąd bratał się z życiem wsi u sielankarzy, z życiem zwierząt u animalistów, z życiem roślin u jednych, lub z fenomenami morza u drugich, — odtąd słała się przed malarstwem droga, na której nowy temat stawał się



Turner: Szkic ołówkowy.

wprost niemożliwym, gdyż po prostu uznano za temat godny pędzla — cały wszechświat myśli i obserwacji. Cóż mogło być poza tem? Nie wśród tematów, lecz cała nieskończoność zmian i nowych zdobyczy leży wśród samych sposobów ich traktowania, wśród zatem wiecznie nowych fenomenów indywidualności artystycznych.

A i o tem po wszystkie czasy wiedział geniusz twórczy. Właściwie często, najczęściej w sprawach t. z. rozwoju sztuki, idzie właśnie tylko o to, by ową hermetyczną wiedzę genialnych jednostek — uczynić wspólnem dziedzictwem ogółu...

Jednakowoż w kształtowaniu się malarstwa nowoczesnego pod wpływem pejzażu brakowało jeszcze jednego etapu, a dopiero po zdobyciu tegoż mógł nastąpić bujny rozkwit artystycznego indywidualizmu.

Brak ten odczuwali nieomal instynktem sami nawet pionierzy, jak Constable, który znając wszakże wartość własnych zdobyczy, smutnie wróżył malarstwu angielskiemu, jeśli go w ciągu lat trzydziestu nowa jakaś potęga nie pchnie wyżej. I oto rzecz podziwu godna: w chwili, kiedy zdawały się gasnąć dawne światła, kiedy krytyka, uznawszy wpierw, potem czyniła zastrzeżenia co do »zielonego tonu« — w tej właśnie chwili i w tej samej Anglii gotowało się nowe zwycięstwo sztuki. Terenem jego musiał być jeszcze i tym razem — krajobraz.

Nie uprzedzajmy jednakowoż wypadków, lecz poznajmy je we własnym ich toku rozwojowym tak, jak się uszeregowały same w niespożytej, półwiekowej pracy największego z angielskich a podobno i europejskich pejzażyistów, Turnera. Józef Mallord Wiliam Turner przyszedł na świat w Maiden Lane, Covent Garden w roku 1775, czyli o rok wcześniej od Constable'a i aż nadto wczas, by przyjrzeć się własnymi oczyma złotemu zachodowi doby angielskiego portretu. Sam zresztą niewątpliwie należał do rodziny owych wielkich starców, których Anglia umie wydawać częściej może, niż inne społeczności — tych starców, dla których wiek zdaje się nie istnieć, tyle młodzięcej siły tają ich dusze, nie wędzące w najpóźniejszych latach, starców takich, jak Reynolds,



Turner: Wenecja.



Turner: Z »Liber studiorum«. Krajobraz szkocki.

Ruskin, Gladston, w najrozmaitszych kierunkach, stwierdzających żywotność rasy.

Turner bardzo szybko przebiegł to, co nazywamy zazwyczaj karierą artysty. W wieku lat piętnastu wstępuje do akademii londyńskiej, wystawia niedługo potem, a mając lat 27, staje się sam akademikiem (1802). Jest to aż nadto, by wypełnić życie zwykłego artysty. Tymczasem Turner niejako dopiero z tą właśnie chwilą, gdy inni kończą żywot artystyczny, spoczawszy na laurach — laury odrzucił i począł żyć na nowo. A miał przed sobą jeszcze pół wieku walki i tryumfów.

Jest rzeczą dość niezwykłą móż w jednym artyście odtworzyć niejako etapy sztuki w ich historycznym przebiegu. Życie Turnera jawi ten rzadki fenomen. Przechodząc doba po dobie jego twórczość osobistą, postępujemy jakby od zamierzchłej doby pejzażu, od rodzajowców holenderskich do Klaudyusza, od Klaudyusza do schyłku wieku XVIII, by wreszcie, przekroczywszy dobę Constable'a i pejzażu szkoły z Suffolk — znaleźć się w dziedzinie, gdzie króluje już on sam tylko, Turner, a skąd cała przyszłość malarska, dziś stająca się obecnością, rozciąga się przed jego wzrokiem, jak ziemia obiecana przed wzrokiem Mojżesza.



Turner: Z »Liber studiorum«, Zamek Ragla.

Nie dziw, że Ruskin, pisząc swe dzieło »Współcześni malarze« (*Modern Painters*), wypełnia je w znacznej mierze monografią Turnera.

Twórczość Turnera przyjęto zazwyczaj dzielić na trzy główne epoki. Pierwsza obejmuje czas od pierwszych prób do chwili uznania oficjalnego i przyjęcia do akademii (1789—1802). Druga przeciąga się mniej więcej do roku 1819, w którym to roku Turner kończy swe dzieło zbiorowe p. t. *Liber studiorum*, rozpoczęte w 1807. Trzeci wreszcie okres obejmuje pozostałe trzydzieści lat twórczości.

W pierwszym okresie Turner uczy się kunsztu malarskiego, technicznych sposobów, starając się dojść do ich opanowania. Wiele w tej dobie zawdzięcza doskonałym akwarelistom angielskim, z pomiędzy których Cozens (1752—1799) nie szczędził mu rad i wskazówek. Świetlista technika akwareli, szczególnie udoskonalona przez Anglików, niewątpliwie nie mało przyczyniła się do późniejszych tryumfów Turnera. W krótkim czasie opanowuje ją w zupełności i podobnie jak Cozens, przyjaciel jego Girtin (1773—1802), Sandby (1725—1809), Hearne (1744—1817) i inni, Turner jest jednym z twórców narodowego kunsztu Anglików — akwareli. W okresie tym zresztą głównym dąże-

niem jego jest ścisły, poprawny rysunek, jest w obrazach swych szczegółowy i pedantyczny. Sam wskazywał nieraz na małych mistrzów holenderskich, jako na swych nauczycieli w tym okresie, wyróżniając szczególnie doskonałego rodzajowca, malarza morskich motywów, Van de Veldego. Jednakowoż tę naukę wstępną, zaczerpniętą od rodzimych i holenderskich pejzażystów, Turner od najwcześniejszej chwili uzupełnia niezmierną obserwacją. Ma w tej dobie ambicję zrównania się z nimi, lecz nie jest naśladowcą ani kopistą. Wszelkie wskazania techniki kontroluje natura. Jest zapalonym turystą, tymczasem w obrębie wyspy, i w wieku lat dwudziestu zna każdy zakątek kraju,



Turner: Dydon zakłada Kartaginę.

który zwiedził ze szkicownikiem w rękę. Wystawia też w tym czasie widoki z Anglii, niezliczone wschody i zachody, wybrzeża morskie, porty rybackie, burze, potoki górskie Szkocji i t. d., i t. d. Wydawcy londyńscy rozrywają go dla ilustracji swych książek z zakresu miejscowego turystyki. A i tu jeszcze potężna indywidualność Turnera potrafiła wyciągnąć wielką korzyść dla sztuki z tej zazwyczaj tak pogardzanej i rzekomo zabójczej dla talentów pracy ilustratora. Stało się zaś tak dlatego, że Turner tej pracy nie lekcewał i nigdy nie robił nic »na wiarę«, wszystko opierając na studyach i szkicach doraźnych. Wiemy, iż okres ten pierwszy zostaje rychło uwieczony zupełnym powodzeniem artysty, gdy wybrano go na członka Akademii już w roku 1802.





Turner: The Fighting »Téméraire«.

The painting 'The Fighting Temeraire' by J.M.W. Turner, depicting the final voyage of the ship Temeraire, is a masterpiece of maritime art. It captures the dramatic moment of the ship's departure from the harbor, towed by a small steam tug. The scene is set in a harbor with other ships visible in the background. The painting is characterized by its dramatic lighting and visible brushstrokes.

Jest to oficjalne stwierdzenie mistrzostwa malarza w zakresie »zrównania« się z pejzażystami swojej epoki.

Lecz w tym właśnie czasie Turner stawia sobie wymagania nowe i przedsięwzięcie pracę, rozłożoną na dziesiątki lat. Ścisłość obserwacji, poprawność rysunku, opanowanie potrzebnej do tych celów techniki, rodzajowość wreszcie Holendrów i sumienną rodzimość pejzażystów angielskich — wszystko to Turner uważa za wstęp do wielkich zadań malarstwa. Myśląc zaś o nich i przebiegając w pamięci dzieje pejzażu — nie może nie zatrzymać się na największym pejzażystę przeszłości, na Klaudyuszu z Lotaryngii.

Klaudyusz łączy w sobie wszystkie cechy powyższe tam, gdzie one stanowią o wartości pracy, a mianowicie w studyach z natury. Turner zna jego *Liber Veritatis*. Lecz Klaudyusz na tem nie poprzestaje. Oto na swych wielkich płótnach wprowadza jeszcze inne czynniki, nie mniej konieczne, gdy idzie o dzieło twórcze, jak tamte konieczne były w studyum przygotowawczym. Czynniki te są: harmonijny układ wielkich mas światła i cieniów w kompozycji, zrównoważenie efektów perspektywy z efektami pierwszoplanowymi, czystość i doskonałość linii — słowem, zadania kompozytorskie, zadania z samej natury sztuki wynikające, dążność do piękna plastycznego, do stworzenia rzeczy wielkich, do przeprowadzenia stylowego na obrazie tych zadań, których materiałem była obserwacja. Turner rozumie do głębi włoską szkołę pejzażu, jej dążność do wielkości i majestatu, do stylu — słowem wszystko, co wielki Francuz, a zarazem główny tej włoskiej szkoły przedstawiciel wyraził w swych płótnach, co zwyrodniało potem w manierę i napuszoną pseudoklasycyzmu.

I oto rozpoczyna Turner z całą świadomością okres swego szlachetnego a genialnie zrozumianego współzawodnictwa z Klaudyuszem. Postanawia stanąć na stopniu jego doskonałości, by w ten sposób pozyskać zupełne prawo do dalszych reformatorskich swych zamiarów, stanąwszy wprzód na poziomie tego, co tradycja pejzażu uznała za najwyższy swój szczyt. W odpowiedzi na *Liber Veritatis* Klaudyusza rozpoczyna swą *Liber studiorum*, wielkim zaś jego kompozycjom przeciwstawia kompozycje własne, obmyślane w tym samym kierunku.

W tym też czasie przeprowadza się Turner po raz pierwszy na kontynent, by wrażeniami z Francji i Szwajcaryi uzupełnić swe spostrzeżenia z czasów turyzmu po wyspie. Wrażenia te niebawem wzbogacą *Liber studiorum*.

Księga ta jest rodzajem *silva rerum* malarskiego, zgromadzeniem studyów i motywów, zadań poszczególnych, które należy rozwiązać, zabierając się do pracy twórczej. Są więc tu próby kompozycji, jak Jazon, Chrystus i Samarytanka, Siedm plag egipskich i t. d.; są dalej widoki z kontynentu jak Jezioro Thun, Św. Gothard, Alpy od Grenobli do Chambru; widoki z wyspy, jak Norham Castle, Greenwich Hospital, Flint Castle, Holy Island Cathedral

i t. d.; są wreszcie szkice widoków morskich, scen nadbrzeżnych, mostów zawieszonych nad otchłanią, typów angielskich i t. d. i t. d.

Oryginalne rysunki i akwarele, stanowiące ten nieoszacowany zbiór, dziś w posiadaniu Galeryi Narodowej Londynu, przez samego Turnera były rytowane i odbijane następnie do użytku publicznego. Ryciny w niczem nie ustępują oryginałom, a Turner, współzawodnicząc z Klaudyuszem, jednocześnie, mimochodem, spełnia pracę sztycharską, stawiającą go na równi ze sztycharstwem Rembrandta. Znakomite jednotonowe studia światłocieniu, genialne, błyskawicznie utrwalone skrótory ciał w ruchu, zadania perspektywy rozwiązane świetnie, zuchwałe a wierne zarysy budynków lub mas górskich, utrwalone błyski światła — oto co stanowi właściwą treść *Liber studiorum*. Rozpoczęcie tej pracy przypada na rok 1807, w którym to roku Turner objął po zmarłym Edwardzie katedrę perspektywy w akademii londyńskiej; tym sposobem *Liber studiorum* i studia nad Klaudyuszem, największym mistrzem przeszłości w zakresie zjawisk światła i perspektywy w pejzażu — były podwójnie korzystne: dla Turnera i jego uczniów. Jednocześnie nieubłagany pracownik tworzy szereg kompozycyi o mitologicznych tytułach, które, jak wiemy, miały być repliką na kompozycye Klaudyusza.

Z tej to epoki datują się: Apollo zabijający Pythona, Dido i Eneasza, Zburzenie Kartaginy, Potop i t. p. Dwie zaś z tych kompozycyi, mianowicie Dido zakładająca Kartaginę i Wschód słońca w mgłach, darował Turner Galeryi Narodowej pod warunkiem, by wisiały obok Wylądowania św. Urszuli i Zaślubin Izaaka z Rebeką Klaudyusza. Jakoż wiszą dotychczas w sali mistrzów dawnych, świadcząc o zupełnym tryumfie malarza angielskiego. Zwłaszcza B u d o w a n i e



Turner: Wspomnienie z Włoch.



Turner: Słońce weneckie.

Kartaginy i Wylądowanie św. Urszuli, zastanawiają uderzającą analogią tematu w jednym i drugim obrazie; wśród spiętrzonych po obu stronach płótna budynków ściele się lustrzana powierzchnia kanału — w perspektywie rozległa dal morską. U Klaudyusza więcej szczegółów, figur pod portykami budowli, lecz twardsze przejścia od pierwszego planu do dalszych, cień brutalniejszy i mniej światła. U Turnera szczegóły dyskretniej znaczone, natomiast wzrok sam biegnie po »nabijanej światłem drodze«, która się ściele po powierzchni wodnej od widza w dal; w coraz to innym świetle występują bliższe i dalsze budowle, wkońcu wsiąkające niemal niejasnym konturem w rozwidnioną dal. Nigdzie brudnej i tępej ciemności, lecz cień nieomal ruchomy, przeźroczysty — prawdziwy cień z otwartego przestworza, gdzie światło najgłębszą nawet ciemność prześwietla, nie ustępując przed nią nigdy w zupełności, jak to bywa w zamkniętej, np. pracownianej, przestrzeni.

Docieramy wreszcie do tego, co pod rozmaitemi postaciami Turner czył przez całe życie, a co miał najgenialniej wyrazić w trzeciej i ostatniej dobie twórczości.

Turner był czcicielem światła. Jeżeli najdłużej w przeszłości zatrzymał się przy Klaudyuszu, to dlatego także, że i ten wielki malarz trawił życie na badaniu fenomenów świetlnych. Lecz oto Turner, postępując krok w krok za



Turner: Z Wenecyi.

nim, uznał wreszcie, że na tej drodze już nic nie ma do zdobycia — poczuł że odtąd będzie już sam torował drogi i, jak nieustraszony pływak, rzucił się w ocean światła. Utrwalić światło na płótnie, oddać dramat światła w całym przepychu, wydrzeć mu wszystkie tajemnice barwy — oto zadania, które sobie odtąd stawia.

Prawdziwie, nigdy sztuka kolorystyczna nie stała bardziej oko w oko z istotą swych przeznaczeń, jak w chwili, gdy Turner uświadomił sobie te zadania. Że światło jest koniecznym warunkiem wszelkiego plastycznego postrzegania — o tem świadczyło malarstwo wszystkich epok. Ale że światło jest właściwie jedynym tematem kolorystyki, a więc lwiej części malarstwa — to można było ustalić tylko po pokonaniu wszystkich przesądów na temat tematów w malarstwie, po całkowitem przywróceniu praw przyrodzie, po zbliżeniu się zupełnem do jej cudnej nagości, zbliżeniu się, którego, jak wiemy, dokonał pejzaż angielski. Wtedy to wyraźnie musiał wystąpić ów problemat ponad wszystkie ważny dla malarza, ów dramat nad wszystkie najciekawszy dla kolorysty — dramat światła.

Turner porywa się zatem na rzecz, która w gruncie stanowić będzie istotę zadań malarskich po wszystkie czasy. W problemacie światła koncentruje się przyszłość — Turner chce ją zbliżyć, odgadnąć, wyprorokować.

Rozkłada promień słońca, jak pryzmat kryształu, na czyste barwy tęczy. Na palecie jego zjawiają się tony wprost oślepiające, bez żadnej domieszki — purpura, lazur, kadmium — on zaś je rzuca na płótno obok siebie, tworząc z nich — światło. Teraz w wiecznej pogoni za słońcem przedsięwzięje po trzykroć wyprawę do Włoch, ziemi słonecznej, oraz bada bez wytchnienia dwie sfery, panowaniu słońca najbardziej poddane: powietrze i morze. Z podróży swych przywozi nieoszacowany skarb spostrzeżeń perspektywicznych, powierzchnia zaś morza i kręgi atmosfery uczą go właśnie owej przedziwnej sztuki rozkładania światła na barwy lub odwrotnie: wywoływania ze skupień barw czystych — świetlnego blasku.

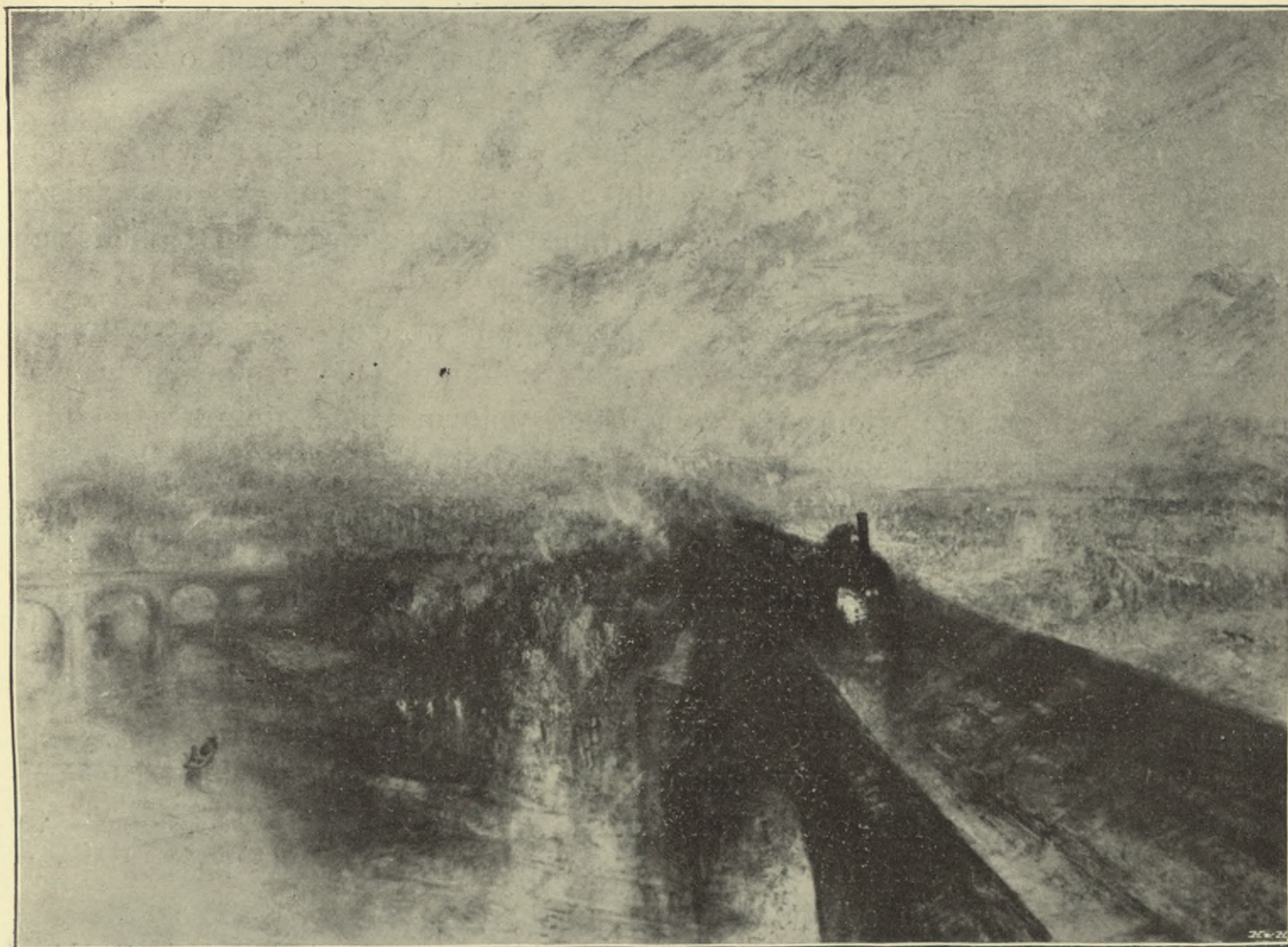
Teraz już oczy malarza, zapatrzone raz w przepych słońca, nie potrafią na nic innego patrzeć: przez lat trzydzieści Turner będzie malował słońce.

Powstaje w tej ostatniej epoce Turnera ten szereg arcydzieł, które obudziły najgłębsze uwielbienia i największe protesty dla jego sztuki: Zatoką Baia, Ulises drażniący Cyklopa, Koniec »Teméraire'a«, Pielgrzymka Child-Harolda, Wenecya, Grota królowej Mab, Śnieżyca, Deszcz, dym i ruch (pociąg w biegu) i t. d.

Kiedy się staje w pośrodku wielkiej sali Turnera w Londynie, ma się wrażenie rozpiętej po ścianach tęczy. Barwy pryzmatu słonecznego otaczają nas w nieporównanej orgii — aż do owych czarnych smug widma (Pogrzeb Wilkiego na morzu) — nie brak tu żadnej.



Turner: Wędrowniki Child-Harolda: Włochy.



Turner: Deszcz, dym i ruch.

Z wielu płócien z poza obłoków, mgieł lub dymów wychyla się ku nam krwawo-złoty dysk słoneczny. On tu wschodzi lub zachodzi na każdym płótnie, zawsze zaś słoneczną obecność jawi świetlisty przepych barw, w którym zarysy przedmiotów zdają się migotać i rozplýwać.

Czy zawsze leących w słońce ma spotykać los Ikara? Czy ta przejrzysta tajemnica życia i barwy, z łaski słonecznej źródło biorąca, na zawsze pozostanie otchłanią, w której zatracić się muszą bezsilnie ludzkie wysiłki?

Pewna część krytyki europejskiej, ta mianowicie, która zastrzeżeń złotego środka akademickiej mądrości broni jak nowych okopów Trójcy świętej — utrzymuje, że Turner w ostatniej tej dobie twórczości połamał skrzydła, że to, co rzuca na płótna swe, jest już tylko chaosem plam barwnych, bezsilnie drgającym w oku, że oślepił stary bard słońca, zbyt długo w nie wpatrzony.

Nie podejmujemy tu polemiki o wartość bezwzględną wszystkiego, co wyszło z pod tego genialnego pędzla. I owszem, łatwo nam zgodzić się, że starzec siedmdziesięcioletni słabł chwilami i że wreszcie Turner sam jeden nie mógł dać rozwiązania wszystkich zagadnień światła i barwy, gdyż to jest zadaniem całego malarstwa.

Ale nie wolno mierzyć takiej pracy i takiego zamiaru pedantyczną miarką udania się lub nieudania dzieł poszczególnych. Tu chodzi o założenie ogólne: czy Turner, szermierz światła, zwyciężył — czy nie?

Otóż tu w odpowiedzi stają przed nami dalsze losy malarstwa, wypełniające drugą połowę wieku dziewiętnastego. I znowu, by odnaleźć ciąg dalszy angielskiego pionierstwa — zwrócić się musimy nasamprzód do francuskiej, następnie zaś do europejskiej sztuki w ogólności.

Pozostawiliśmy je w połowie stulecia pod władzą »zielonego tonu«, w chwili, gdy tradycje Constable'a i szkoły z Fontainebleau poczynają wyradzać się. Tymczasem wiemy, że cała druga połowa wieku upłynęła na niebywałym ruchu w malarstwie i epoka plein-air'u i w ślad za nią idący impresjonizm są głównymi etapami tego ruchu.

Cóż więc się działo tymczasem? Działo się to właśnie, co zdziałał Turner.

Zarówno plein-airyzm, jak impresjonizm są dalszem i wszechstronnem rozwinięciem stanowiska, które on zajął, a raczej — zdobył. Zerwanie zupełne z tradycją »przeciętnego« światła pracownianego — poszukiwanie za każdym razem właściwego, naturalnego źródła światła — to plein-air. Poszukiwanie stosunku barwy do światła, rozkładanie promieni jego na składowe barwne pierwiastki i łączenie ich potem na oku naszym w zjawisko świetlne — to impresjonizm. Tym razem już nie Anglia wysłała swe obrazy na kontynent, lecz malarze kontynentu odbywali istną pielgrzymkę.

Między rokiem 1860 a 1870, t. j. w chwili powstawania nowych prądów, koryfeusze ich, jak Klaudyusz Monet, Pissarro, Renoir, Sisley wyprawiają się do Anglii i studyują płótna Turnera i jego zwolenników. To, co było przecuciem u Delacroix, co uderzało wibrującą siłą z płócien mistrzów — to tu, na obrazach Turnera, można było studyować krok po kroku, od studyów z *Liber studiorum* do nieporównanych płócien lat ostatnich. Studya takie utrwaliły francuskich nowatorów w ich własnych dążeniach, a jak ongi szkoła z Fontainebleau, tak tu cały impresjonizm francuski stał się rzecznikiem wyspiarskiej inicjatywy.

Otóż to właśnie uważam za ostatnie — pośmiertne — dzieło Turnera i dlatego mniemam, że nie był Ikarem i cel osiągnął.

Zarazem stwierdzamy, że oto po raz drugi już w ciągu wiekowego istnienia malarstwo angielskie wywiera wpływ na losy malarstwa światowego. Rzecz zaś niezmiernie znamienita, że oba te wpływy — wpływ Constable'a i wpływ Turnera — wywarły się przez pejzaż, t. j. przez gałąź sztuki, najżywotniejszą w wieku XIX.

Tym razem wpływ był bez porównania potężniejszy: Turner ujął sam rdzeń zagadnień kolorystyki i ruch, raz wszczęty pod tem hasłem słonecznem, począł rozwijać się z niebywałą siłą, tworząc coraz to nowe drogi, zbaczające od nurtu głównego — i to aż do chwili obecnej.

Nie trzeba jednakowoż sądzić, że to, co się przez pejzaż zaczęło, na pejzażu samym się kończy.

Zagadnienia źródła światła i podziału promieni na składowe barwne



czynniki ogarnia, jak wiemy, całe malarstwo w ogólności. Z drugiej zaś strony sama osobliwa indywidualność Turnera, tak oryginalnie łącząca nowatorstwo środków z tradycyjnymi tematami, realizm obserwacji z wizjonerstwem twórczym, sama ta indywidualność twórcy tematów mitologicznych, w słońcu interpretowanych, mogła posłużyć i posłużyła za punkt wyjścia dla ciekawej ewolucji artystycznej.

Nie jednemu z tych, którzy stawali przed płótnami Turnera, przychodził na myśl inny kolorysta, architekt barw i światła, rozkochany w mytach klasycznych, Eugeniusz Moreau.



Turner: Zamek Alnwick. (Według współczesnego sztychu Willmora.)

Dość, by uprzytomnić sobie ten związek, stanąć przed Ulissem drażniącym Cyklopa, lub przed potężną wizją Agrippiny przywożącej popioły Brytannika. — Podobnie w czarno-zielonych, złoto-modrych lub tęczowych fantazyach Turnera kryją się w zarodku kolorystyczne symfonie Whistlera. O tem wreszcie, ile mu zawdzięcza Klaudyusz Monet i cały impresjonizm francuski, już wspominałem.

W ten sposób wpływ wielkiego szermierza światła, jak ono samo, zataczając coraz szersze kręgi, jawi się i jawić będzie w przyszłości w najróżnorodniejszych dziedzinach twórczych.

## Uwagi ogólne.

---

Przedsiębiorząc ten pobieżny szkic kilku głównych prądów, ożywiających malarstwo angielskie w pierwszym wieku jego istnienia — nie apoteozę Anglii mieliśmy na względzie. Nie rościliśmy również pretensyi do podania bodaj w ogólnym zarysie historii sztuki wyspiarskiej w tej dobie.

Chodziło nam o co innego.

Oto uderzająca siła, żywotność godna uwielbienia tej sztuki pomimowoli skłania do zastanowienia się nad źródłem, z którego płyną. Zapewne, że najprościej było załatwić się ryczałtowo i wskazać na potężną organizację społeczeństwa wyspiarskiego, na stopień jego dobrobytu, na tak zwane wreszcie rasowe zalety, by to źródło określić.

Lecz chodziło tu nie o ogólnik — chodziło o prawdy, przydatne w poznaniu dla każdej społeczności.

Spółeczność angielska wstępnym bojem zdobywająca sobie miejsce poczesne w dziejach sztuki — nie jest-że jakby przednią strażą innych mniej i więcej nowo przybyłych w tej dziedzinie. mniej i więcej północnych społeczności? Czyż cały wiek XIX nie jest wyraźnym etapem w dziejach sztuki, etapem, który tradycyjnym jej szermierzom — społeczeństwom śródziemnomorskim — przydaje nowego sojusznika w owych młodych, własnej twórczości łakomych narodach Anglii, Skandynawii, Słowiańszczyzny?

Otóż ogromny tryumf sztuki angielskiej jest dla wszystkich tych narodów zbawiennem wskazaniem przyszłości.

Na czemże od początku do końca oparła się sztuka wyspiarska? Oto na samodzielności. W pierwszej dobie malarstwa angielskiego widzimy tryumf portretu narodowego; w drugiej dobie — tryumf narodowego pejzażu. Portret narodu i portret kraju własnego, studyum typu ludzkiego i typu przyrody rodzimej — oto punkty wyjścia, kamienia węgielnego sztuki wyspiarskiej. Anglia pierwsza zrozumiała, że tradycya grecka czy włoska nie mogą być

niewzruszonym prawem dla nowych społeczności, że każda społeczność pierwiastki własnej sztuki w sobie przynosi.

Walka z akademią lub z francuskimi wpływami, walka z włoskim szablonem — to wszystko tylko różne postaci jednego i tego samego dążenia do samodzielności. Jedyne zaś oparciem w twórczej pracy, obowiązującym zarówno Greka jak Skandynawa, równie w czasach Fidyasa, jak dziś — jest przyroda. I tu również sztuka angielska dotarła do właściwego stanowiska.

Stąd właśnie jej potęga i wpływ wszechludzki.

Oparcie się na własnej indywidualności narodowej, zbadanej i ujawnionej we wszystkich jej przejawach — oto stanowisko, od którego datuje się sztuka nowoczesna.

Inaczej być nie może. Społeczność każda, oparta o własny kraj, ze sklepieniem niebios nad nim, znająca łaskę twórczą słońca, złożona z żywych zgłosek tajemnicy kobiety i mężczyzny, starca i dziecka, dążąca siłą własną ku spełnieniu swych przeznaczeń — nie jest-że ludzkością w zarodku? Ludzkość całą każdy naród tai w sobie, bo wszystkie jej pierwiastki składają i jego treść zbiorową. Dlatego też naród każdy, opierając się w twórczości na sobie samym — wszechludzkie jednak pełni posłannictwo. To wyraziły tryumfy sztuki angielskiej.

Ta świadomość dostojności i wystarczającej potęgi sił narodowych zapewniła rozwój malarstwu angielskiemu tak szybko, bo w ciągu wieku, doprowadzający do dojrzałości i wpływu międzynarodowego. A pamiętajmy, że epoka, którą przebiegliśmy, była niejako wstępem do trzeciej doby sztuki angielskiej — doby prerafaelitów, która znowu dla całej sztuki wszechświatowej we wszystkich jej zakresach miała znaczenie równie twórcze i zapładniające, jak doba wstępna w zakresie malarstwa.

## SPIS ILUSTRACYI.

|     |  | Str. |     |   | Str. |
|-----|--|------|-----|---|------|
| 1.  | Hogarth: Walka kogutów (sztych)                        | 15   | 21. | Reynolds: Wicehrabia Althorp . . . . .          | 44   |
| 2.  | » Portret Garricka i jego żony . . . . .               | 16   | 22. | » Mały Johnson . . . . .                        | 44   |
| 3.  | » Modne małżeństwo: I. Kontrakt ślubny . . . . .       | 18   | 23. | » Master Crewe . . . . .                        | 44   |
| 4.  | » Modne małżeństwo. II. U państwa młodych . . . . .    | 19   | 24. | » Wiek niewinności . . . . .                    | 45   |
| 5.  | » Modne małżeństwo. III. U szarlatana medyka . . . . . | 20   | 25. | » Lady Child . . . . .                          | 46   |
| 6.  | » Modne małżeństwo. IV. Poranek . . . . .              | 21   | 26. | Gainsborough: Portret własny . . . . .          | 49   |
| 7.  | » Modne małżeństwo. V. Gach . . . . .                  | 22   | 27. | » Pułkownik S. Leger. . . . .                   | 51   |
| 8.  | » Modne małżeństwo. VI. W domu rodzicielskim . . . . . | 23   | 28. | » Królowa Karolina . . . . .                    | 53   |
| 9.  | » Portret służących . . . . .                          | 27   | 29. | » Miss Gainsborough . . . . .                   | 55   |
| 10. | » Dziewczyna z krewetami . . . . .                     | 29   | 30. | » Mrs Robinson («Perdita») . . . . .            | 57   |
| 11. | » Portret siostry . . . . .                            | 30   | 31. | Romney: Bachantka . . . . .                     | 61   |
| 12. | Reynolds: Portret własny . . . . .                     | 35   | 32. | » Portret Mrs Robinson . . . . .                | 62   |
| 13. | » Sara Siddons jako Muza tragedyi . . . . .            | 36   | 33. | » »Córka pastora« . . . . .                     | 63   |
| 14. | » Amor, rozwiązujący przepaskę Wenery . . . . .        | 37   | 34. | Raeburn: Portret lady Dudgeon . . . . .         | 64   |
| 15. | » Portret lorda Heatfield . . . . .                    | 38   | 35. | Hoppner: Siostry . . . . .                      | 65   |
| 16. | » Robinetta . . . . .                                  | 39   | 36. | » Hrabina Oxfordu . . . . .                     | 66   |
| 17. | » Miss Bingham . . . . .                               | 40   | 37. | Lawrence: Mrs Siddons . . . . .                 | 67   |
| 18. | » Master Hare . . . . .                                | 41   | 38. | Poussin: Polifem . . . . .                      | 74   |
| 19. | » Dziewczynka z poziomkami . . . . .                   | 42   | 39. | Ruisdael: Wiatrak . . . . .                     | 75   |
| 20. | » Portret Zofii Matyldy Gloucester . . . . .           | 43   | 40. | Claude Lorrain: Wylądowanie Kleopatry . . . . . | 76   |
|     |  |      | 41. | Rembrandt: Wiatrak . . . . .                    | 77   |
|     |  |      | 42. | Gainsborough: Bydło przy wodzie . . . . .       | 83   |
|     |  |      | 43. | » Krowy na pastwisku . . . . .                  | 85   |
|     |  |      | 44. | » Przy zachodzie słońca . . . . .               | 87   |
|     |  |      | 45. | Crome: Krajobraz z okolicy Norwich . . . . .    | 90   |

|                                     | Str. |                                  | Str. |
|-------------------------------------|------|----------------------------------|------|
| 46. Crome: Musehold Heath . . .     | 91   | 61. Turner: Z »Liber studiorum«. |      |
| 47. Cotman: Barka podczas burzy .   | 92   | Krajobraz szkocki . . .          | 108  |
| 48. Constable: Studium drzew . .    | 93   | 62. » Z »Liber studiorum«.       |      |
| 49. » Studium drzew . . .           | 94   | Zamek Ragla . . . . .            | 109  |
| 50. » Katedra w Salisbury . . .     | 95   | 63. » Dydona zakłada Kartaginę   | 110  |
| 51. » The Hay Wain . . .            | 96   | 64. » The Fichting »Teméraire«   |      |
| 52. » Krajobraz . . . . .           | 97   | (»Koniec »Teméraire'a«)          | 111  |
| 53. » Krajobraz . . . . .           | 98   | 65. » Wspomnienie z Włoch .      | 113  |
| 54. » Studium drzewa . . .          | 99   | 66. » Słońce weneckie . . .      | 114  |
| 55. » Szkic do obrazu . . .         | 100  | 67. » Z Wenecyi . . . . .        | 115  |
| 56. » Farma . . . . .               | 101  | 68. » Wędrowki Child - Ha-       |      |
| 57. Bonnington: Widok wybrzeży nor- |      | rolda: Włochy . . . . .          | 116  |
| mandzkich . . . . .                 | 102  | 69. » Deszcz, dym i ruch . .     | 117  |
| 58. Turner: Port w Calais . . . .   | 105  | 70. » Zamek Alnwick (według      |      |
| 59. » Szkic ołówkowy . . . .        | 106  | współczesnego sztychu            |      |
| 60. » Wenecya . . . . .             | 107  | Willmora) . . . . .              | 119  |

**W osobnych dodatkach:**

1. Hogarth: Portret własny.
2. Reynolds: Nelly O'Brien.
3. » Dziewczynka z psem.
4. » Modlący się Samuelek.
5. Gainsborough: Sarah Siddons.
6. » Niebieskie chłopię (Blu Boy).
7. » Musidora.
8. Romney: Lady With z dzieckiem.
9. Lawrence: Hr. Gower z córeczką.
10. Gainsborough: Dzieci wiejskie.
11. » Wózek kupiecki.
12. Constable: Łan żyta.
13. » Pomnik.
14. Turner: Odyseusz drażni Polifema.

.....

## TREŚĆ KSIĄŻKI.

---

|   | Str.      |
|---|-----------|
| Do czytelnika . . . . .                                 | 1         |
| <b>CZEŚĆ I. PORTRET</b> . . . . .                       | <b>9</b>  |
| I. Wiliam Hogarth . . . . .                             | 11        |
| II. Jozue Reynolds . . . . .                            | 33        |
| III. Tomasz Gainsborough . . . . .                      | 47        |
| IV. Plejada . . . . .                                   | 60        |
| <b>CZEŚĆ II. KRAJOBRAZ</b> . . . . .                    | <b>71</b> |
| I. Gainsborough pejzażysta . . . . .                    | 82        |
| II. John Constable i »zielony ton« krajobrazu . . . . . | 89        |
| III. J. W. Turner . . . . .                             | 104       |
| Uwagi ogólne . . . . .                                  | 120       |
| Spis ilustracyi . . . . .                               | 123       |

---

DRUK UKOŃCZONO W PAŹDZIERNIKU 1907.

---

S - 96

S. 61



5,00

S-96



\*KSIĘGARNIA\*

ANTYKWARIAT



≡ B 56097 ≡

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

63

POLITECHNIKA KRAKOWSKA  
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



II-347800

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000231382