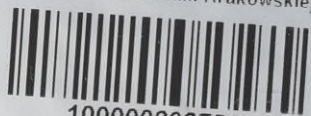


# MUZEUM

Sztuki Europejskiej

Tom III.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej

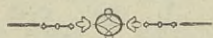


100000298752





# MUZEUM SZTUKI EUROPEJSKIEJ.



## ZBIÓR CELNIJSZYCH OBRAZÓW GALERYJ EUROPEJSKICH

W KOPJACH NA STALI,  
PORTRETY I ŻYCIORYSY MALARZY,

PRZEZ

S. K.

TOM III

*G. 20*

GALERYA DREZDEŃSKA,—BELWEDER I GALERYA CZERNINA W WIEDNIU,  
MUZEUM BERLIŃSKIE—PINAKOTEKA MNICHOWSKA.



WARSZAWA

Nakładem MICHAŁA GLÜCKSBERGA Księgarza  
Krakowskie-Przedmieście Nr. 411 (7).

1873.



IV-302044

III. 14994

Дозволено Цензурою.

Варшава, 14 Ноября 1873 года.

---

w Drukarni S. Orgelbranda Synów, ulica Bednarska Nr. 20.

~~Akc. Nr.~~ K-3842/54.

ЗРК-В-283/2024

**OBJAŚNIENIA**  
**Rycin na stali i portretów**  
POMIESZCZONYCH W TOMIE III-m  
**MUZEUM SZTUKI EUROPEJSKIÉJ**

ułożone porządkiem alfabetycznym nazwisk malarzy.

---

**Berchem** Mikołaj (1624—1683). Życiorys w T. III, str. 35—7. Portret przy końcu T. I.

1. **Krajobraz** włoski z ruinami antycznymi. Ożywienie krajobrazu także włoskie, ale w nastroju holenderskim. Kobieta siedząc na siwoszu rozmawia z mężczyzną, który pije z kapelusza wodę zaczerpniętą w zdroju. W pobliżu odwrócony do widza muł z cielętami w jukach.— Pinakoteka Nr. 228.

**Bool** Ferdynand (1611—1681), jeden z najlepszych uczniów Rembrandta, odznaczający się doskonałym kolorytem. Pochodzi z Dordrecht, zmarł w Amsterdamie. Malował portrety i obrazy historyczne. Z tej samej rodziny pochodzi *Jan Bol* zmarły w r. 1593, o którym wzmianka w tekście. Obraz Ferdynanda :

2. **Sen Jakóba** (Mojżesz ks. I roz. 28 wiersz 10—19), przy dobrym kolorycie i światłocieniu, posiada piękne oblicza i wdzięk w układzie. Nie jest to wszakże obraz historyczny, a tem mniej religijny. Artysta pojął kompozycję w sposób właściwy malarzom rodzajowym. — G. Drezdeńska Nr. 1267.

**Caliari** (Cagliari—Paweł z Werony) (1528—1588). Życiorys w T. II, str. 91—97. Portret przy końcu T. III.

**Caliari** Carlo (w 1572—1596). Syn poprzedzającego, zwany także „Carletto“. Wspomnienie w T. II str. 97.

3. **Ofiarowanie w Świątyni**. Obraz M. Berlińskiego.

**Caracci** Hannibal (1560—1609), brat Augustyna, a synowiec Ludwika, wszyscy trzej założyciele nowej szkoły bolońskiej, której historia przyznała zasługę podniesienia sztuki we Włoszech z upad-

ku, w jakim się znajdowała po wygaśnięciu wielkich imion. Do tej rodziny odznaczającej się talentami artystycznymi, należą jeszcze: *Paweł* brat Ludwika najstarszego z rodu i właściwego założyciela szkoły, *Antoni*, syn Augustyna i *Franciszek*, synowiec obu braci. Najzdolniejszym ze wszystkich był *Hanibal*. On wykształcił *Domirikina*, *Lanfranka* i *Guido Reniego*. — Początkowo działał w rodzinnej Bolonii, następnie od r. 1600 w Rzymie. Tam wykonał w pałacu Farnese freski w galerii miejscowej, główne dzieło swego życia; wkrótce po wykończeniu ich zmarł. O Carraccich mówić będziemy obszerniej w T. IV. Stworzyli oni sztukę akademicką. Jednym z jej objawów jest:

4. **Wenus i Adonis.** Syn Smyrny schodzi niespodzianie awanturkę Olympu, podczas pieczęt jej z Amorem—Belweder Sala V włoska.

**Claude Lorrain** (1600—1682). Wzmianka biograficzna w obj. do tomu II. Obszerniejszy życiorys wejdzie do T. IV.

5. **Ucieczka do Egiptu.** Wspaniały krajobraz w słońcu porannem. Malowany w Rzymie w roku 1667. G. Drezdeńska Nr. 654.

**Correggio** Antoni, Allegri, de Allegris (1494—1534). Życiorys w T. II, str. 54—65. Portret przy końcu T. III.

**Dow** Gerard. (1613—1680). Życiorys w T. I str. 82—88. Portret w T. II. Obraz:

6. **Rozrywka wieczorna** należy do najlepszych, jakie artysta po sobie zostawił. Kobieta gra w karty z mężczyzną, który, zdaje się, nie okazuje jej wcale obojętności. Właśnie zadaje kartę, inny mężczyzna, przestał przygrywać na skrzypcach i pospieszył kobiecie z radą. Obraz z dobrą charakterystyką i wykonany mistrzowsko. Nie znajduje się jeszcze w katalogu Belwederu wiedeńskiego z r. 1869.

7. **Szarlatan.** Obraz z r. 1652. W tłumie ciekawych znajdują się krewni artyści, a on sam wygląda przez okno—poza szarlatanem. Pinakoteka mnichowska, Gabinety Nr. 284.

v. **Dyck** Antoni. (1599—1641). Życiorys str. 53—63, portret przy końcu T. I.

8. **Ks. Ruprecht**, syn Palatyna Reńskiego, Fryderyka V, w dwunastym roku życia. Znako- mity portret.—Belweder, III sala niderlandzka.

**Everdingen** Allart (1621—1665). Życiorys str. 24—5, portret przy końcu T. III.

**Franceschini** Marc Antonio (M. A.) (1648—1729), naśladowca Guido Reniego, wierny tradycjom Caraccich wykształcił się u Cignanigo. Artyzm jego poprawny, wdzięczny, kompozycja inteligentna, chociaż w ważniejszych przedmiotach bez dostatecznego charakteru. Najważniejsze prace Fr. zostawił w Genui. Malował w Rzymie, protegowany przez papieża Klemensa XII. Wywarł wpływ na młodsze pokolenie artystów w północnych Włoszech. Urodził się i zmarł w Bolonii. Miał syna malarza imieniem Jakób. Jest jeszcze jeden Franceschini Baltazar, nazwany „Il Volterrano“ od miasta rodzinnego Volterra (1611—1689)—malarz historyczny, bardzo pomysłowy. Obraz Marka Antoniusza:

9. **Magdalena** przedstawia ją w pierwszej żałości. Utwór bardzo malowniczy. G. Drezdeńska Nr. 530.

**Hals** Franciszek (1584—1666). Jeden z niewielkiej liczby artystów holenderskich XVII wieku, którzy nie ulegli wpływowi ani Rembrandta ani Rubensa i dobili się wyższego znaczenia w sztuce własnym talentem i samodzielną pracą. Hals pochodzi z Niderlandów południowych z Malines, ale przeniósłszy się do Harlem, tam najwięcej działał i sztukę swoją rozpowszechniał: zaliczany też bywa do szkoły holenderskiej. Malował obrazy rodzajowe i portrety, z wielką zawsze wyrazistością. Zostawał w poważaniu u Rubensa i v. Dycka i obok nich poczesne zajmował stanowisko. Portret przy końcu T. III.

**Hobbema** (1638—1709). Życiorys T. III str. 25—7. Krajobraz:

10. **Brzeg lasu liściastego.** Z lewej strony las bujnie zarośnięty, za nim strumień oddzielający go od uroczyska, na którym trzy drzewa odosobnione. Nad strumieniem na przodzie obrazu jeden pień suchy utkwiony jeszcze w ziemi, drugi już powalony. Z prawej strony strumienia na uroczysku bydło i trzy postacie ludzkie. Obraz bardzo cenny.—Belweder, II sala niderlandzka.

**Hondekoeter** Melchior (1636—1685), malarz ptaków, a szczególnie drobiu domowego, który odtwarzał z niezrównaną dokładnością. Pochodzi z Utrechtu; wykształcony przez ojca Gisberta i brata matki, Weenixa.

**Honthorst** Gerard. (1592 ur. w Utrechcie). Wspomniany w Obj. do T. I. Żył jeszcze w r. 1662. Przebywał w Londynie. Malował na sposób Caravaggia. Portret przy końcu T. II.

11. **Próżny dzban**, Wiele życia, dobre oświetlenie. Właściwie przedstawia syna marnotrawnego w towarzystwie dwóch zalotnic. Stara kobieta z dzieckiem ma wyobrażać kontrast moralny przypowieści. Obraz malowany w r. 1625 po powrocie z Włoch. Pinakoteka mni-chowska, Sale 342.

**Luini** Bernardino (1470—żył jeszcze 1530) u Vasarego „del Lupino“. Wykształcony w akademii medyolańskiej Leonarda da Vinci, naśladowuje tego mistrza, następnie przechodzi do rafaelistów. Zalicza się do szkoły lombardzkiej.

12. **Córka Herodyady** z głową Ś. Jana Chrzciciela na misie. Przy niej w cieniu kat. Malowidło leonardowskie. Belweder, IV sala włoska.

**Metsu** Gabryel (1615—1662). Życiorys T. I, str. 88—89. Portret T. II. W spisie alfabetycznym T. II mylnie zamieszczono przy jego nazwisku daty 1660—1719.

13. **Kucharka** w półpostaci nadziewa kurczę na rożen. Ubrana w czerwony kaftanik. Pinakoteka, Gabinety Nr. 365.

**Mieris** Franciszek (1635—1681). Życiorys T. I, str. 89—91. Portret T. II.

14. **Uczony** w chwili, gdy temperuje sobie pióro. Obraz w rodzaju Dowa, bardzo cenny. G. Drezdeńska, Nr. 1473.

**Mignard** Piotr (1610—1695). Francja posiada kilku artystów tego nazwiska, nadanego rodzinie More przez Henryka IV. Piotr miał brata Mikołaja malarza i drzeworytnika, ur. w r. 1605 równie jak i on w Troyes w południowej Szampanii. Sam kształcił się u Boucher'go i Voueta. Był w Rzymie i otrzymał następnie przydomek „Le Romain“. Zaslugą jego główną żywy koloryt; nabrał go w Wenecyi. Mignard był w łaskach u Ludwika XIV i ministra wojny Louvois. Zmarł w Paryżu. Nazywany bywa „starszym“ dla odróżnienia od syna Mikołaja, który uprawiał architekturę.

15. **Maria Mancini**, pierwsza z dynastji kochanek Ludwika XIV, w negliżu M. Berlińskiego Nr. 465.

**Murillo** Bartłomiej (1618—1682). Wzmianka w objaś. do T. I. Obszerniejszy życiorys podamy w T. IV.

16. **Ś-ty Antoni Padewski** na klęczkach, trzyma w ramionach Dzieciątka Jezus, które zstąpiło było do niego z nieba—i całuje je w gorącym natchnieniu. Dzieciątko garnie się do niego z rzewnym wdziękiem. Dwie grupy aniołków z orszaku Małego Chrystusa zawieszono w powietrzu, jedna na ziemi—M. Berlińskiego, Nr. 414.

v. d. **Neer** Eglon Henryk (1643—1703). Syn zdolnego malarza scen nocnych Aaarta v. d. Neera. Sam należy już do epoki rozpoczynającego się upadku. Pracował długi czas w Niemczech i Francyi, najlepszym jest w konwersacyach. W mitologii i krajobrazie o wiele słabszy. Portret przy końcu T. III.

**Netscher** Gaspar (1608—1684). Wzmianka i portret T. II. Tu sprostowana data śmierci.

17. **Pasterz z pasterką** Naśladowany styl włoski. Obraz z r. 1681, przypisany niegdyś mylnie synowi Gasp., Konstantemu. Pinakoteka, Gabinety Nr. 190.

**Ostade** Adryan. (1610—1685). Życiorys T. III, str. 50—5. Portret T. II. Tu sprostowana data śmierci

18. **Karczma**. Dwie kobiety i dwóch mężczyzn przerażającej brzydoty w szynku holenderskim Galerya Czernina w Wiedniu.

**Palma** II Vecchio (1470—1548 (1528?) ze szkoły Weneckiej. Wzmianka i portret T. I.

17. **Violanta**. Domyślnie portret córki Palmy, w której kochać się miał Tycyan. Za pewne podobizna jakiejś pięknej wenecyjki. Obraz wielkiej wartości. Belweder, II sala włoska.

**Poussin** Mikołaj (1594—1665). Urodzony w Andelys w Normandji. Artysta wielce zasłużony dla sztuki. W Rzymie wykształcił się i głównie działalność swoją objawił. W kraju nieuczynany należycie, z zatrutem sercem powtórnie się w Rzymie osiedlił i tam zmarł. Twórca pejzażu historycznego i na tem polu współzawodnik Lotaryńczyka. Obszerniej wspomniemy o nim w T. IV. Portret przy końcu T. III.

20. **Narodzenie Chrystusa**. Czterej pastęrze oddają hold Narodzonemu w stajence betleemskiej. Obraz ten po bliższem wnikięciu dopiero pokazuje przymioty właściwe talentowi P.; w Pinakotece znają go pod nazwą *Holdu Pasterzy*, Salony, Nr. 415.

**Rafaël** (1483—1520). Życiorys T. I, str. 1—24.

21. **Matka Boska** wśród zieloności. Siedzi na ławie z darni i podtrzymuje Jezusa bawiącego się z Janem ś-y. Wzrok jej miłośnie spuszczonej na dzieci. Ś. Jan podaje Jezusowi krzyżyk trzcinowy. Od zielonej łąki służącej za widownię, obraz otrzymał swą nazwę. W głębi wdzianego pejzażu jezioro z górami nadbrzeżnymi, z lewej strony architektura. Obraz ten malowany dla Tadeusza Taddei we Florencji w r. 1505 należy do najlepiej zachowanych utworów Rafała. Jest on jednym z dwóch obrazów pamiątkowych, o których wzmianka w T. I, str. 4 Belweder, III sala włoska, Nr. 55. Do zbioru włączony przez Józefa II.

**Rubens** (1577—1640). Życiorys str. 35—52 i portret w T. I. W dwóch pierwszych tomach zbioru niniejszego staloryty z pięciu obrazów artysty. W niniejszym tomie przybywają cztery:

22. **Polowanie na lwy**. Obraz bardzo znany, przedstawia podobno przygodę Filipa II. w Maurytanii. Sześciu łowców, jeden powalony na ziemię i szarpany przez lwa, jeden w głębi. Dwa lwy, lwica i pantera. Znakomity koń i jeździec w środku obrazu. Wiele życia i siły. Z prawej strony na drugim planie lwica trzyma lwiatko w paszczy. G. Drezdeńska Nr. 823. Rysunek z pierwszym pomysłem u Peelów w Anglii.
23. **Samson i Dalila**. Po obcięciu włosów, wpadają Filistyni. Dalila trzyma jeszcze w prawej ręku nożyce. Komiczny efekt sprawia piesek szczekający z pod krzesła na olbrzymia i wiążących go wojowników filistyńskich. Jeden z ośmdziesięciu obrazów Rubensa w Pinakotece, sala IV Nr. 255.
24. **Wskrzeszenie Łazarza**. Brak powagi religijnej. Daleką była od natchnienia artysty ewangeliczna opowieść u Jana Świątego, której kulminacyjnym punktem są słowa: „I zapłakał Jezus“ (XI, 35). Muzeum Berlińskie Nr. 783.
25. **Żona Rubensa** Helena Fourment, odziana w futro. Belweder, druga sala Rubensa, Nr. 11.

**Ruysdael** Jakób (1630—1681). Życiorys T. III str. 1—8. Rezultat najnowszych badań czyni Ruysdaela Jakóba, synem Izaaka, malarza i członka stowarzyszenia artystów w Harleem, a synowcem nie zaś bratem Salomona. Wszyscy trzej malowali krajobrazy. Izaak zmarł w r. 1677, Salomon brat jego w 1670. Ten Salomon miał także syna Jakóba malarza, a tożsamość imion wprowadziła zamieszanie do dat biograficznych. Jakób syn Salomona zmarł w d. 16 listopada 1681, Jakób syn Izaaka, największy z pejzażyistów holenderskich, w końcu r. 1681, lub początku 1682; w każdym razie daty śmierci są bardzo zbliżone, zostawiamy więc dla Jakóba syna Izaaka tę, którąśmy w życiorysie podali. Wiarygodności źródła nowych badań ocenić nie możemy. Potwierdzają one najzupełniej fakt ubóstwa Ruysdaela przedstawiają go nawet daleko jaskrawiej niż dotychczas sądzono. D. 28 października 1681 r. otrzymują Mennonici amsterdamscy pozwolenie na umieszczenie swego współwyznawcy Jakóba Ruysdaela w miejskim Przytulisku ubogich, pod d. 14 marca 1682 rejestra kościelne w Harleem zapisują już pobranie należności za grób. Ruysdael nie długo ciężył na budżecie gminy. Skołatane życie znalazło ujście do wieczności. Przywiązanie do ojca pochłonięło wszystkie owoce pracy. Nie można bez wzruszenia patrzeć na osobistość tak genialną i złą. Portret przy końcu [tomu.

**Sirani** Elżbieta (1638—1665), urodzona w Bolonii, córka Jana, ucznia Guido Reniego a twórcy krucyfików w Placency, (żył od 1610—1670). Obrazy jej pozostały w mieście rodzinnem. Oznaczają się wdziękiem i delikatnością wykończenia. Nazwano Elżbietę kobiecym Rafaelem. Podobno przedwczesna śmierć jej z otrucia. Elżbieta poświęcała się obok malarstwa rytownictwu. Może wytrzymać porównanie z Rosą z Tivoli, Angeliką Kauffman i Rosą Bonheur.

26. **Amor** w stylu Guido Reniego. Obraz znajdować się ma w Belwederze wiedeńskim; nie występuje jeszcze w katalogu z r. 1869.

**Teniers Dawid młodszy** (1610—około 1690). Życiorys T. I, str. 74—7. Portret tamże.

27. **Pies aportujący**. Belweder w sali Teniersa, Nr. 41.

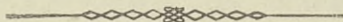
**Terburg** Gerard (1608—1681). Życiorys T. III, str. 75—7. Portret przy końcu tegoż tomu.

28. **Dama w atlasach** przy myciu rąk. Znakomite draperye G. Drezdeńska Nr. 1243.

**Tycyan** (1477—1576). Życiorys w T. II, str. 66—89. Portret T. I. Obrazy:

29. **Pieniążek czynszowy** arcydzieło Tycjana pod względem charakteru oblicz, pojęcia kompozycji, rysunku i kolorytu. Dwie tylko postacie: Chrystusa i Faryzeusza. Ewangelia opisuje chwilę obraną przez artystę u Mateusza XXII, 16—22. G. Drezdeńska, Nr. 222.

30. **Córka Tycyana Lavinia** drugie arcydzieło. Jest odmiana tego obrazu, w której koczyk z owocami zastępuje mała szkatułka srebrna. Według niej wzmianka w tekście. (II, str 84). M. Berlińskie, Nr. 166.
31. **Danae** ne łożu. Deszcz złoty spada z obłoków, w których rysuje się twarz Jowisza. Stara wiedźma podstawiła misę pod upragnione orzeźwienie z nieba. Belweder, II sala włoska.
- Verkolje** Jan (1650—1693). Podobnie jak Massys, był synem ślusarza, a ojcem Mikołaja malarza z Delft (1673—1746). Urodził się w Amsterdamie, uczył się u Livensa, malował portrety, obrazy rodzajowe i historyczne. Malarz drugorzędny w szkole holenderskiej.
32. **Odrzucona propozycja**. Przypomina konwersacje Terburga i Metsu. G. Drezdeńska Nr. 1695.
33. **Podarunek strzelca**. M. Berlińskie.
- Weenix** Jan Chrzyciel (162<sup>1</sup>/<sub>3</sub>—1660). Nazwisko to pisze się także „Weenix“. Uczył go zasłużony Bloemaert. Weenix nazywany „starszym“, malował we wszystkich prawie rodzajach, był bardzo pracowitym i należy do lepszych malarzy holenderskich. Przez 4 lata przebywał we Włoszech i stąd w obrazach jego często spotykać można szczegóły, a nawet widoki włoskie, zwłaszcza nadmorskie. Urodził się i umarł w Amsterdamie. Synem jego był Jan Weenix młodszy (1644—1719).
34. **Szlifierz** z architekturą włoską. Obraz malowany we Włoszech. Pinakoteka, Gabinety. Nr. 528.
- Werff** Adryan (1659—1722). Wzmianka w objaśn. do T. II. Portret T. III.
- Wouverman** Filip (1620—1668). Życiorys T. III, str. 58—65. Portret przy końcu.
35. **Potyczka kawaleryi**. Jeden z najlepszych obrazów W. malowany już w późniejszych latach, sławny i znany z licznych reprodukcji. Malarze bitew obraz ten studiować powinni, aby poznać, że nagromadzenie wielkich tłumów nie znaczy, tylko samo życie, ruch, walka i zniszczenie. Oprócz kompozycji żywej, ognistej, obraz posiada mistrzowską technikę. G. Drezdeńska Nr. 1365.
- Wynants** Jan (1610—po 1677). Życiorys T. III, str. 22—3.
36. **Krajobraz** z dalekim widokiem i wzgórzami skalistymi nad rzeką. Charakter niezwykle w pejzażach Wynantsa. Ani śladów opustoszenia, przeciwnie pewna wspaniałość. Na przodzie charakterystyczne drzewa i zarośla.—Galerya Czernina w Wiedniu.





## SPIS ALFABETYCZNY ŻYCIORYSÓW

pomieszczonych w III<sup>m</sup> TOMIE MUZEUM.

1. v. Eyckowie, Hubert i Jan . . . . . str. 78— 88.
2. v Eycków Szkoła (Rog. v. d. Weyden—Dirk—Renatus—Memling—Massys.) . . . , 89—101.
3. Malarze epoki przejściowej od Massysa do Rubensa i Rembrandta (Schoorel—„Lombard“ — Floris (Vriendt)—Moor—Noort—Venius—Bloemaert—Lastman—Hals) . . , 101—104
4. Malarze-pejzażyści szkoły narodowej (Schoorel—Goyen—Zachtleeven—Cuyp—Wynants —J. Wouverman — Konninck—Everdingen—Hobbema—Dekker—Walterloo) . . . . . „ 9— 28.
5. Malarze-pejzażyści ulegli wpływowi obcemu (Polinburg—Savery—Both—Swan-nevelt—Berchem—Dujardin—Kabel—Hakaert — Pynaker—Asselyn — Fr. i Iz. Moucheron) . . . . . „ 28— 42.
6. Ostadowie, Adryan i Izaak . . . . . „ 50— 58.
7. Potter Paweł . . . . . „ 71— 75.
8. Ruysdael Jakób . . . . . „ 1— 8.
9. Steen Jan . . . . . „ 66— 71.
10. Terburg Gerard . . . . . „ 75— 77.
11. V. de Welde—Wilhelm, St. i Mł., Adryan, Izajasz . . . . . „ 43— 50.
12. Wouverman Filip . . . . . „ 58— 65.

## SPIS ALFABETYCZNY 12 PORTRETÓW

dołączonych do III<sup>go</sup> Tomu Muzeum (1).

1. Caliari Paolo (1512—1588) . . . . . szkoła wenecka
2. Correggio Antoni (1494—1534) . . . . . „ lombardzka
3. Everdingen Albert (1621—1675) . . . . . „ holenderska
4. Hals Franciszek (1594—1666) . . . . . „ niderlandzka
5. Hondekoeter Melchior (1636—1695) . . . . . „ holenderska
6. V. d. Neer Eglon (1643—1703) . . . . . „ holenderska
7. Potter Paweł (1625—1654) . . . . . „ holenderska
8. Poussin Mikołaj (1594—1665) . . . . . „ rzymsko-francuzka
9. Ruysdael Jakób (1630—1681) . . . . . „ holenderska.
10. Terburg Gerard (1608—1681) . . . . . „ holenderska.
11. V. d. Werff Adryan (1659—1722) . . . . . „ holenderska.
12. Wouverman Filip (1620—1668) . . . . . „ holenderska.

(1) Każdy z wyliczonych tu artystów otrzymał bądź życiorys w tekście, bądź też krótką wzmiankę w objaśnieniach na początku tomu. Portrety powinny być oprawione we wskazanym tu porządku, na końcu tomu, po tekście.

# SPIS 36 STALORYTÓW POMIESZCZONYCH W TOMIE III<sup>ym</sup> MUZEUM

ułożony porządkiem alfabetycznym nazw Obrazów.

NUMERA PRZY NAZWACH ODSYŁAJĄ CZYTELNIKA DO OBJAŚNIEŃ NA POCZĄTKU TOMU.

1. Amor.—Elzbieta Sirani . . . . .	Nr. 26	19. Pieniążek czynszowy—Tycyan . . . . .	Nr. 29
2. Antoni Św. Padewski—Murillo . . . . .	„ 16	20. Pies aportujący—Teniers mł. . . . .	„ 27
3. Brzeg lasu—Hobbema . . . . .	„ 10	21. Podarunek strzelca—Verkolje ] . . . . .	„ 33
4. Córka Tycyana—Tycyan . . . . .	„ 30	22. Polowanie na lwy—Rubens . . . . .	„ 22
5. Córka Herodyady—Luini . . . . .	„ 12	23. Potyczka kawaleryi—Wouverman . . . . .	„ 35
6. Dama w atlasach—Terburg . . . . .	„ 28	24. Próżny dzban—Honthorst . . . . .	„ 11
7. Danae—Tycyan . . . . .	„ 31	25. Rozrywka wieczorna—Dow . . . . .	„ 6
8. Karczma—Ostade . . . . .	„ 18	26. Ruprecht książę—v. Dyck . . . . .	„ 8
2. Krajobraz—Berchem . . . . .	„ 1	27. Samson i Dalila—Rubens . . . . .	„ 23
10. Krajobraz—Wynants . . . . .	„ 36	28. Sen Jakóba—Bol . . . . .	„ 2
11. Kucharka—Metsu . . . . .	„ 13	29. Szarlatan—Dow . . . . .	„ 7
12. M. Boska—Rafael . . . . .	„ 21	30. Szlifierz—Weénix . . . . .	„ 34
13. Magdalena—Franceschini . . . . .	„ 9	31. Ucieczka do Egiptu—Claude Lorrain . . . . .	„ 5
14. Marya Mancini—Mignard . . . . .	„ 15	32. Uezony—Mieris . . . . .	„ 14
15. Narodzenie Chr.—Poussin . . . . .	„ 20	33. Violanta—Palma starszy . . . . .	„ 19
16. Odrzucona propozycja—Verkolje . . . . .	„ 32	34. Wenus i Adonis—A. Caracci . . . . .	„ 4
17. Ofiarowanie w Świątyni—C. Caliari . . . . .	„ 3	35. Wskreszenie Łazarza—Rubens . . . . .	„ 24
18. Pasterz z pasterką—Netscher . . . . .	„ 17	36. Żona Rubensa—Rubens . . . . .	„ 25



GALERIJA MNICHOWSKA.



W. FRENCH SC.

N. BECHER DUX.

KRAJOBRAZ.



GALERIA DREZDEŃSKA.



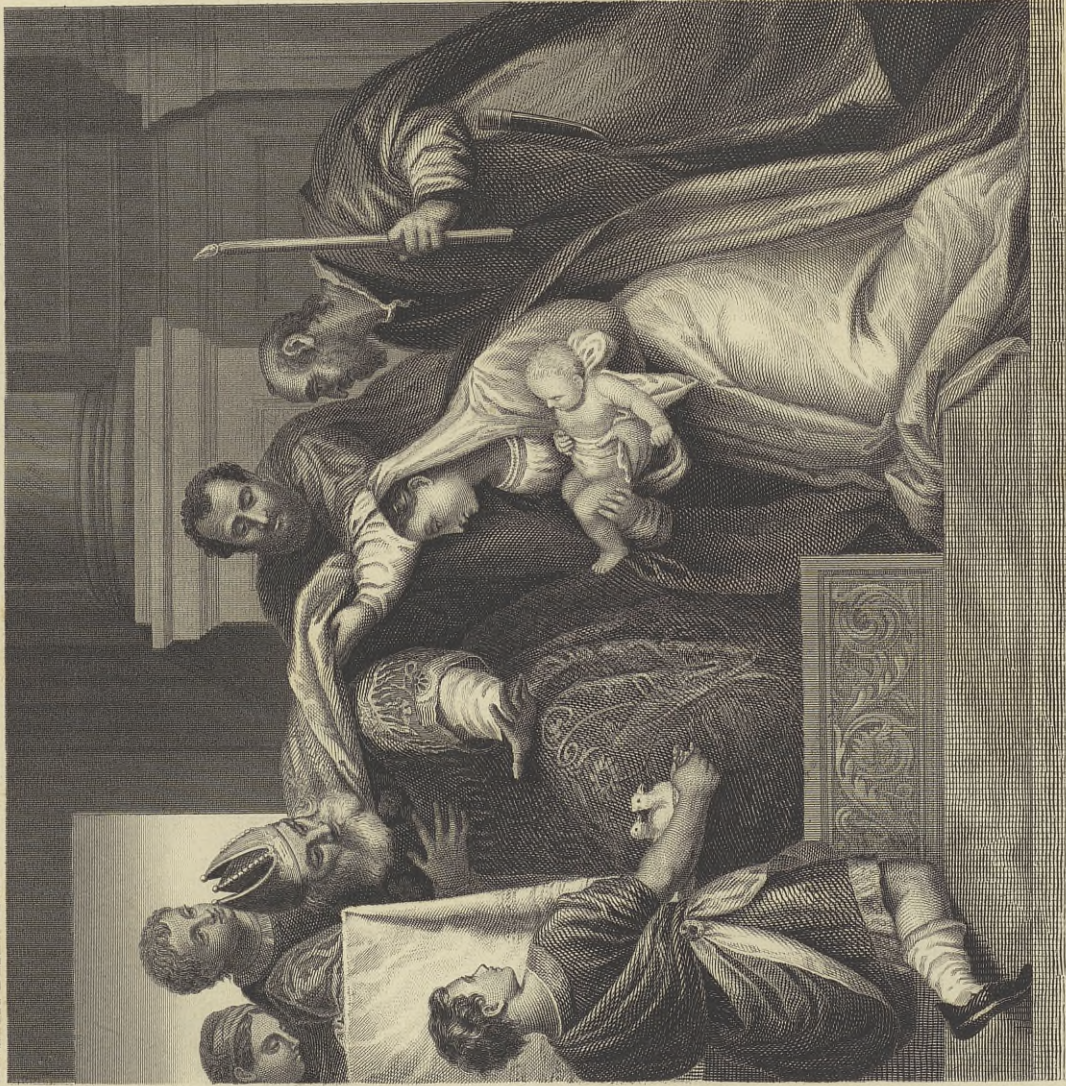
FERD. BOL. p[ro]t

A. H. PAYNE sc.

SEN JAKÓBA.



MUZEUM BERLINSKIE.



CARLO CALVIARI PINXIT.

COPY 11

OFIAROWANIE CHRYSYDUSA W ŚWIĄTYNI.



GALERJA DREZDEŃSKA



W. F. RICHES

UCIECZKA DO EGIPTU.



BELWEDER.



G. DOW p<sup>t</sup>

W. FRENCH sc.

ROZRYWKA WIECZORNA.





G. DOW pinxt

W. FRENCH SO.

SZARLATAN.



BELWEDER.



ANTON VAN DYCK pinx.

W. FRENCH sc.

KSIAŹE RUPRECHT.



GALERIA DREZDEŃSKA.



M. A. FRANCESCHINI pinxit

A. H. PAYNE sc.

MAGDALENA.



GALERIYA MNICHOWSKA.



FELISCELMANN SC.

HONTHORST F.

PROZNY DZBAN.



BELWEDER



BERNARDINO LUINI pinxt.

FRANKEL sc.

GÓRKA HERODIADY.



GALERIA MNICHOWSKA.



G. METSU pinxt.

KRAUSE sc.

KUCHARKA.



GALERJA DREZDEŃSKA.



F. v. MIERIS pinx.

W. FRENCH sc.

UCZONY.



MUZEURUM BERLINSKIE



MURILLO pinxt

A. H. PAYNE SC.

Ś. ANTONI PADEWSKI.





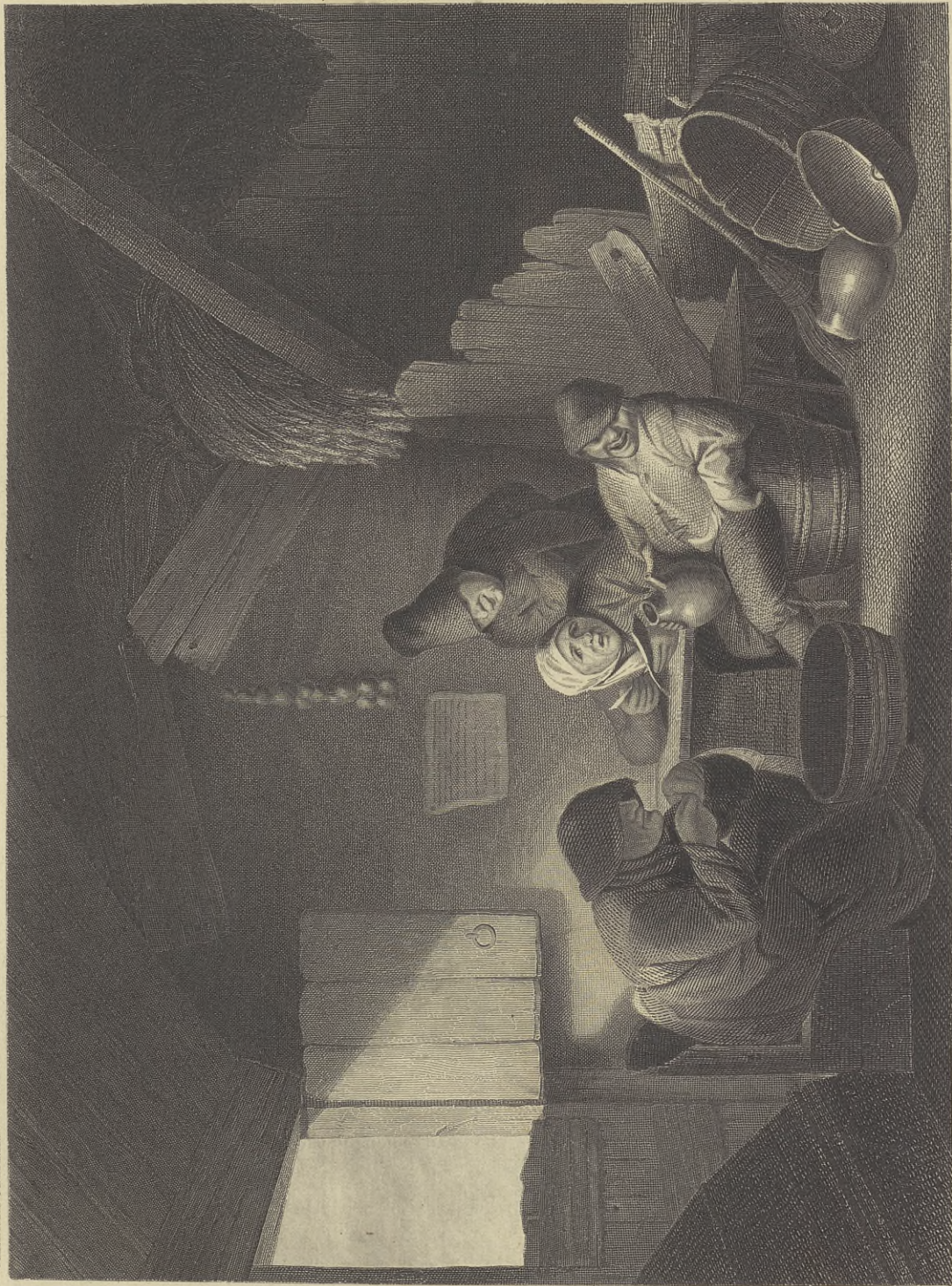
C. NETSCHER pinx.

W. FRENCH sc.

PASTERZ Z PASTERKĄ.



GALLERIA, CZEENINÁ W WIEDNII.



ADR. V. OSTADE F.

W. FRENCH SC.

KARCZMA.



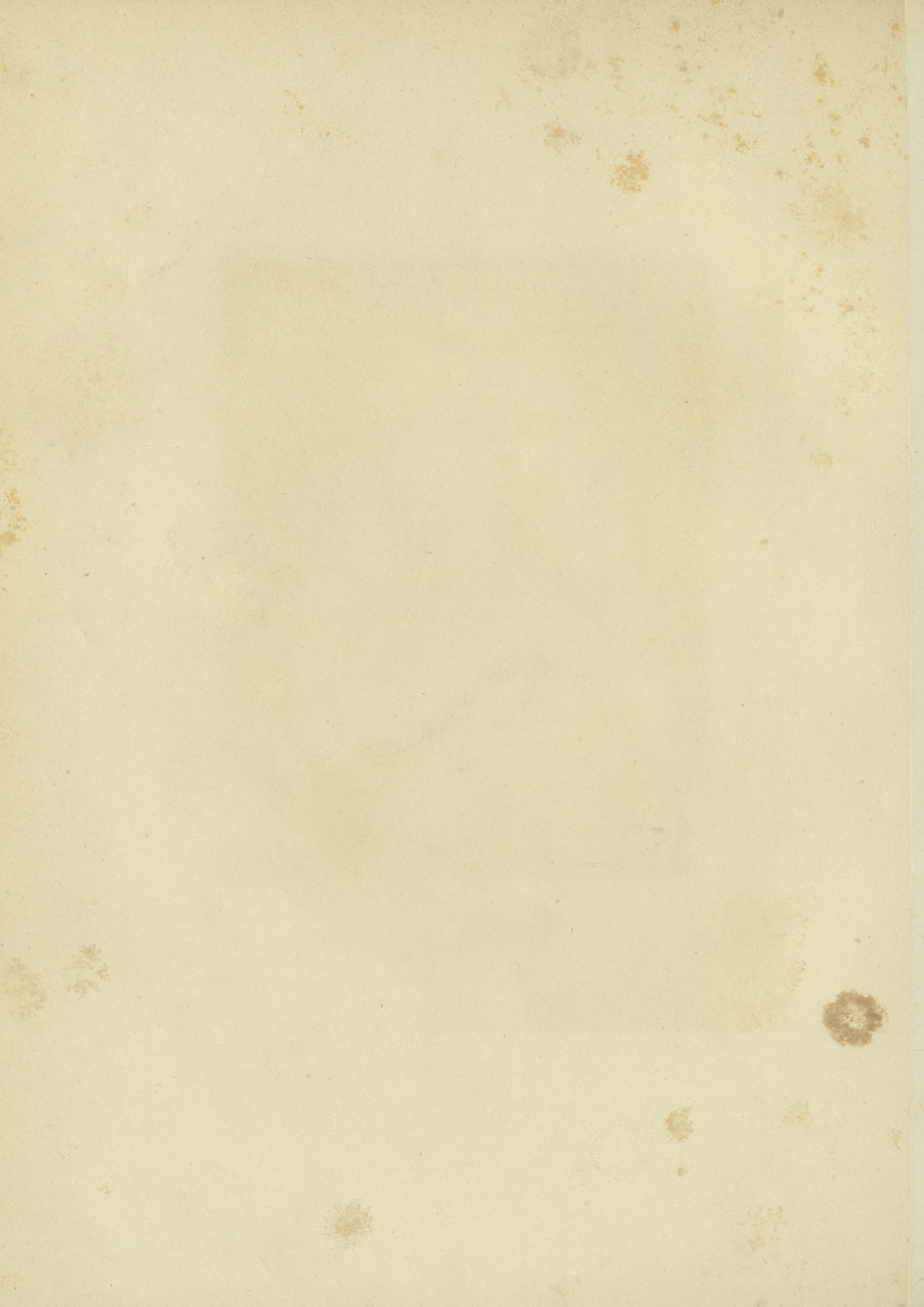
BELVEDERE.



GIACOMO PALMA IL VECCHIO p.

W. FRENCH sc.

VIOLANITA .



GALERIA MNICHOWSKA



POUSSIN pinxt

W. FRENCH SC.

NARODZENIE CHRYSYDUSA.



BELWEDER.



RAPHAEL SANZIO pinx.

W. FRENCH sc.

N. M. PANNA WSRÓD ZIELONOŚCI.



MUZEUM BERLIŃSKE.



P. RUBENS sc.

MERCKEL sc.

WSKRZESZENIE ŁAZARZA.



BELWEDER.



P. P. RUBENS p.

W. FRENCH sc.

ŽONA RUBENSA.



BELWEDER



E. SIRANI p<sup>t</sup>

W. FRENCH sc.

AMOR.



BELWEDER.



W. FRENCH SC.

TEINTERS P.

PIES APORTUJACY.



GALERIA DREZDEŃSKA.



G. TERBURG p<sup>t</sup>

A. H. PAYNE sc.

DAMA W ATLASACH.



GALERIA DREZDEŃSKA.



TIZIAN pinx

W. PRINCE sculp

PIENIAŻEK CZYNSZOWY.



MUZEUM BERLIŃSKIE.



TIZIAN P.

W. FRENCH SC.

GÓRKA TYCYANA LAVINIA.





FELWEDER

WALTHEER SC.

TIZIAN PINXIT

DANAE.





JAN VERKOLJE p.

A.H. PAYNE sc.

ODRZUCONA PROPOZYCYA.



MUZEUM BERLINSKIE.



N. VERKOLJE. pinxt.

BRINKMANN. sc.

PODARUNEK STRZELCA.



GALERIYA MNICHOWSKA.



SZLIFIERZ.



GALERIA DREZDEŃSKA.



POTYCZKA KAWALERYJ.

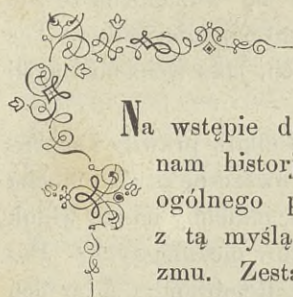


ŻYCIORYSY MALARZY.



# JAKÓB RUYSDAEL.

(1630 — 1681).



Na wstępie do życiorysu największego z pejzażystów, jakich imiona podała nam historia sztuki, czytelnik wybaczyliby powinien kilka jeszcze słów ogólnego poglądu. Pragnęlibyśmy zestawić główne pojęcia estetyczne z tą myślą, która wydała z siebie odrębny, czysto niderlandzki typ artyzmu. Zestawienie to ma się przyczynić do dokładniejszego scharakteryzowania sztuki niderlandzkiej, a zarazem dać nam punkt wyjścia do oznaczenia wewnątrz niej stanowiska dla dzieł Ruysdaela.

Wyżej już w pierwszym tomie niniejszego dzieła starano się wykazać jaką była ta myśl leżąca na dnie wszystkich *utworów szkoły*, jaka twórczość z niej wynikała. Mając ciągle przed oczyma istotę tej twórczości, pomimo całego uznania dla artyzmu trzeba będzie przyjść do wniosku, że im który talent dalej odbiegł od wspólnego, przeciętnego natchnienia, tem lepiej było i dla niego i dla sztuki. Wtedy dopiero bowiem miejsce myśli odrąconej zastąpić mogły inne potężniejsze, a przy nich już duch nie potrzebował czołgać się poziomach, odzyskiwał swobodę działania, wzbijał się do lotu, jak człowiek, co po wielu miłościach złych lub niezupełnych znajduje uczucie, które go czyni szczęśliwym i wraca mu odrazu wszystkie siły uspione, wszystko co był utracił przez małość uczuć przeżytych. Tak, małym jest to natchnienie, które prowadziło rękę malarza niderlandzkiego po płótnie lub drewnianej tablicy. Wspólna mu z innymi myśl twórcza poczyna się i rozwija w stanie, któryby nazwać można ograniczeniem ducha. Na widnokregu jego same tylko zjawiska powszednie, pospolite, gminne, codzien też same i codzien na nowo powtarzające się. Historia, wielka współczesność, tradycja religijna, życie moralne i umysłowe nie istnieją dla niego. Jak w artyście z pod przemocą nałogu nie zdoła się nigdy na wierzech

wydobyć duch indywidualny, tak znowu w jego dziele pod nawałą form przedrzeźniających rzeczywistość, zamiera myśl ludzka. Życie indywidualne ze wszystkimi pięknosciami swemi znika, artyście pozostaje tylko życie ogólne na to, aby je w gotowych już formach do sztuki swej przerosił. Niewielkie mienie, a jednak i przy niem można się jeszcze nazwać bogaczem, potrzeba tylko mózgu i umieć wybierać. We wszelkiej sztuce pierwszym staraniem jest forma; w niej objawia się przedewszystkiem artyzm. Jeżeli w pięknej, stosownie przez talent dobraną formę, da się wrzucić promień rozumnej, moralnej istoty ludzkiej od specjalnego talentu niezależnej, to sztuka z połączenia tego wytworzona, stanie się mądrą i poetyczną i nie tylko formami do zmysłów, ale i treścią do duszy przemówi. Taka sztuka będzie częścią duszy, częścią samej ludzkości—zrosnie się z nią, nie da się od niej odzielić, będzie jej nauczycielką, jej przyjaciółką, czuwającym nad nią aniołem. W takiej sztuce nieśmiertelność twórców nie będzie może czechem wyrazem. Lecz treść podobne znaczenie nadająca pięknotwórstwu nie jest w niem koniecznością. Wielki ruch duchowy może być zastąpiony przez życie, któreśmy ogólnem nazwali, bo i ono daje także piękno, muiej wprawdzie doskonałe, ale niezaprzeczone i za godny materiał dla artyzmu służyć mogące, pod jednym wszakże warunkiem, że artysta przejmie się wdziękiem, że nie użyje form wstrętnych i nie przedstawi człowieka ze strony, która go najmniej zaleca. Tego właśnie warunku nie dopełniali Holendrzy i dla tego sztuka ich, jako wcielenie myśli uważana, nie jest ani rozumną, ani piękną.

Gdyby w XVII-ym wieku zbudzono wielkich Greków, miłośników prawdy i zaprowadziwszy ich pod mgliste niebo Niderlandów, dano im widzieć ówczesne utwory ducha flamandzkiego i holenderskiego, najpierwszym objawem wrażeń, jakichby na ten widok doznali, byłoby zapytanie: „Czy nie macie ludzi, czynów i widoków piękniejszych? Pokażcie nam je“. I Niderlandczycy pokazaliby Rubensa, van Dycka, Rembrandta, a po nich dopiero stopniując wrażenia przedstawiliby utwory najlepszych swych pejzażystów, z Ruysdaelem na czele. Skąd to stopniowanie? Bo ze wszystkiego, co stworzyła sztuka niderlandzka najpiękniejszy jest pejzaż: on to przyjmuje do siebie poezję uciekającą od ludzi; on najlepiej dowodzi tej prawdy, że poezja jest prawem ludzkości i że nie nie wygładzi jej z dusz ludzkich, przy największem nawet rozwijaniu się człowieka w materji. Nazwalismy Rembrandta poetą światła. Pomiędzy pięknem przez niego wytwarzanem a pięknem krajobrazowem panuje blizkie powinowactwo, tak iż Rembrandta uważać można za poprzednika Ruysdaela. Rembrandt zawierał poezję swą w świetle—Ruysdael mieścił w świetle duszę utworów swoich, melancholję. Malarstwo jego jest subiektywnem i stanowi antytezę w stosunku do całej szkoły holenderskiej.

Niejednemu umysłowi dziwnem się wyda to wskazywanie uczucia, jako moralnej treści krajobrazów, a jednak treść taka jest nie tylko możliwą, ale obowiązkową. Nie powiemy za Véronem \*), aby w krajobrazie więcej niż w innych wydziałach malarstwa objawiało się uczucie, twierdzimy wszakże, iż w istocie krajobrazu leży liryka, uczuciowość. Pejzażysta

\*) Supériorité des arts modernes sur les arts anciens p. Eugène Véron.

powinien malować nie tylko drzewa, skały, góry, potoki, ale i własne swe wrażenia, jakie na widok ich odbiera. Zapomnienie o tem tworzy krajobrazy niepiękne, bezduszne, nie mówiące. Malarz musi ożywić krajobraz duszą własnego wrażenia i pod tem wrażeniem malować z jakim patrzył. Powinien pamiętać, że źródłem wszelkiego bytu w życiu i w sztuce jest miłość, pierwszym więc jego obowiązkiem kochać prawdziwie tę naturę, którą ma w krajobrazie przedstawić.—Niestety, artyści dzisiejsi rzadko kiedy warunkowi temu zadość czynią.

Uczuciem swoim przejmował naturę Ruysdael i dla tego obrazy jego są tak piękne. W utworach sztuki znaleźć można tylko to, co było w duszach sztukmistrzów. Do duszy Ruysdaela rzadko kiedy zaglądać musiała wesołość, wewnętrzna swoboda ducha, zadowolenie z losu. W obrazach jego przeważnie widzieć się daje smutek, tęsknota, myśl ciężąca na duchu, niekiedy zubożenie upostaciowane w czarnej chmurze jesiennej, która nieruchomie nad ziemią zawisa i ani rozwiać się w przestwór, ani na ziemię runąć nie chce. Można by nawet w artyście dopatrzeć zarysów tego uczucia, na które Niemcy wynaleźli nazwę: „Weltschmerz“.

Jakób Ruysdael urodził się w Harlem, w północnej Holandji. Miejscowość ta zgodnie podawaną jest przez wszystkich kronikarzy, ale za to rok przyjścia na świat ulega sporom. Wymieniają lata 1635, 6, 7, 1640 i wreszcie pięćdziesiąt lat od 1625 do 1630. Przyjmiemy tu datę na ostatku wymienioną, jako wynikającą z samych okoliczności; znajduje się bowiem krajobraz Ruysdaela niezaprzeczonej autentyczności, na którym wypisany jest rok 1646. Otóż artysta tworząc ten obraz, musiał mieć przynajmniej szesnaście, siedemnaście lat wieku. Kronikarz Décamps pisze wprawdzie, że młody Jakób w dwunastym roku życia tworzył już „arcydzieła“, ale do świadectwa jego w tym razie żadnej wagi przywiązywać nie można. Wczesny rozwój talentu malarskiego w Ruysdaelu tem mniej zasługuje na wiarę, iż talent ten musiał wytrzymywać współzawodnictwo z naukami lekarskimi; nie ulega bowiem wątpliwości, że młodzieniec uczył się na wykłady medycyny, a Hubraken zaręcza, że odbywał już nawet leczenia i operacje. W jednym z katalogów sprzedaży w początkach XVIII-go wieku w jakie czterdzieści czy też pięćdziesiąt lat po skonie Ruysdaela, artysta nazywany jest „Doktorem“. Ruysdael szczerze przywiązany był do ojca i zapewne na jego życzenie obrał sobie zawód lekarski. Genjusz wszakże nie dał się złamać tem postanowieniem. Stary Ruysdael mając już jednego syna malarzem \*) sądził, że na tem dobrodziejstwie wypadłoby mu poprzestać. Salomon nieszczególnie cieszył się powodzeniem; ojciec nie chciał i Jakóbowi podobnego losu gotować. Dziecko nie tylko uczyniło płonnemi obawy ojcowskie, ale miało nawet kiedyś rzucić wiekopomny blask na nazwisko ubożuchnego fabrykanta ram hebanowych.

Niejedna już natura poetyczna zaczęła od medycyny; krajała serca martwe, aby później rany żywych zasklepić. Schiller był medykiem, a mało jest ludzi z delikatniejszym uczuciem. Przejście od medycyny do poezji bywa najczęściej gwałtownem: tłoma-

\*) Salomon Ruysdael, pejzażysta, uczeń V. Goyena, ojca krajobrazu holenderskiego, ur. 1615. Zm. 1670 r.

czy się wielką odległością obu kierunków: trzeba ją prędko przebyć—inaczej ustanie się w drodze. Zmianę sprowadza zwykle jakie wielkie wrażenie, jakiś wypadek stanowiący o losach życia. Co ją spowodowało w Ruysdaelu? Genjusz wsparty zewnętrznym, nieznanym nam wypadkiem. Dość, że Jakób został malarzem. Bieg jego życia znany jest bardzo powierzchownie; opowiadanie opierane być musi w znacznej części na domysłach. Historycy sztuki wynotowali z kronikarzy zewnętrzne tylko daty—i otę wszystko co w nich znaleźli: budowa życia z tego złożyć się nie da. Historia serca mglista, niepewna, taka, jakiej sztuka pośrednio opowiadająca dostarczyć może, wypisana jest na obrazach; daje ona tylko wyobrażenie, że tak powiemy, o kolorycie duszy, jej samej nie przedstawia. Wszystkiego prawie domyslać się trzeba. Tam gdzie brat starszy o lat kilkanaście był malarzem krajobrazów, racjonalną jest wersja, że Jakób uczył się u Salomona. Tam gdzie zastosowanie światła wykazuje wspólność z Rembrandtem, a kaskady obierane za przedmiot do obrazów stwierdzają pewne współdziałanie z Everdingenem, (1621—1675) nietrudno jest wywnioskować wpływ jednego i drugiego na młodzieńczy jeszcze talent Jakóba. Ale wpływ ten w postaci nauki wykazać, powiedzieć coś więcej nad to, że się rzeczywiście objawił, żaden z biografów Ruysdaela nie umie. Kto naprawdę był nauczycielem Jakóba? On sam. Brat nauczyć go mógł tylko rysunku i używania farb. Wszystko inne artysta wziął sam z siebie, równie jak Rembrandt i dla tego też może jest tak jak on oryginalnym i wielkim. Wpływ innych malarzy ułatwiał tylko wykształcenie; sam go nie dawał. Daleki od niebezpieczeństw zbytnej nauki i opieki, talent Ruysdaela rozwijał się z samodzielnością, której mało podobnych znaleźćby można w historii malarzy. Ciągłe obcowanie z naturą, ciągłe zdejmowanie z niej wzorów zastępowało naukę akademicką. Artysta brał z pierwszej ręki to, co miał dostawać dopiero z drugiej, od swoich nauczycieli. Przyjaźń ze współczesnym Hobbemą, znakomitym, długo nieznanym malarzem, (1638 — 1709 za ucznia naszego artysty uważanym, mogła być tylko przyjaźnią dwóch talentów. Malarze wspólnie szukali towarzystwa natury i obaj współcześnie mogli jedne i te same widoki odwzorowywać. Pewnych wskazówek w tym względzie dostarcza galerja tak jednego jak i drugiego artysty.

Rozmłowany, w pięknie natury Ruysdael nie stawiał sobie pewno kwestji rozdzielającej dzisiejszych malarzy: czy krajobraz można komponować, czy też brać go trzeba żywcem z natury? Spór o to istnieje jeszcze od czasów Mikołaja Poussina i Klaudjusza Lotaryńczyka (Claude Gelée) \*) pejzażystów z XVII-go wieku. Tworzyli oni w odmienny zupełnie sposób niż pierwsi pejzażyści niderlandzey, Bril i Brueghel, a jakoby także i neapolitańczyk Rosa. Do dziś dnia istnieją oba kierunki i spór nie został jeszcze rozstrzygniętym. Jedni dopominają się, tak jak Claude i Poussin, swobody dla twórczej myśli artysty, broniąc przytem praw pejzażu historycznego lub bohaterskiego, reprezentowanego przez obu tych wielkich malarzy. Drudzy odmawiają pejzażystom prawa do własnej inwencji i pozwalają tylko na przyozdabianie krajobrazu postaciami ludzkimi. Nam się

---

\*) Wzmianka o Kl. Lotaryńczyku w objaśnieniach do tomu II-go

zdaje, że prawda jest w pośrodku. Na co budować naturę, kiedy ją mamy już wzniesioną przez Najwyższego Architekta? Jasnym jest jednak, że ten ktoby mógł massy, kształty i barwy w pamięci swej zachować, ktoby znał wszystkie prawa i tajemnice światła, mógłby przez pewien czas tworzyć krajobrazy z głowy nie potrzebując ich zdejmować żywcem z natury. Materiał do kompozycji byłby wtedy własnością przyrody, sposób użycia go stanowiłby oryginalność artysty. Uzupełniania, poprawiania pejzaży naturalnych nie trzeba uważać za herezję. Leonardo da Vinci zbierając wzory z natury poprawiał ją, Michał Anioł rozszerzał ją do rozmiarów, jakich olbrzymi duch jego wymagał. Rafael wyrażał przekonanie, że sztuka nie powinna się trzymać ślepo natury. Dlaczegożby i pejzażysta tworzyć miał tylko to, na co patrzy, dlaczegożbyśmy mu odmawiali prawa koronowania piękności przyrodzonych piękniem najwyższem, powiewem ducha ludzkiego, dlaczegożby pejzażysta nie miał prawa wyboru pomiędzy przedmiotami dostarczanymi przez naturę, kombinowania ze sobą pojedynczych, ślepo zalegających przestwór, kształtów i barw? Owszem należałoby mu wszystkie te uprawnienia przyznać, zastrzegając jednak jak najbezwzględniej, aby nigdzie nie naruszył *prawdy*, która w sztuce niższej będąc jedynym celem, w wyższej jest tylko zasadą pomocniczą, regulującą piękno, ale nieodbitą. Prawo artysty przy tworzeniu krajobrazu byłoby tu zresztą tylko prawem zwyczajnego człowieka. Każdy z nas patrząc na najpiękniejszy nawet widok, może pragnąć, aby stosownie do usposobienia jego duszy w krajobrazie to lub owo zmienić się mogło. Otóż czego człowiekowi zapragnąć, to artyście zaraz wykonać wolno. Wyobraźmy ich sobie razem na wspólnej wędrownicy po pięknej okolicy, a lepiej jeszcze, połączmy człowieka i artystę w jednej osobie. Czyż w takim razie ślepe trzymanie się rzeczy widzianych będzie zawsze możliwem, czy artysta nie będzie musiał częstokroć krajobrazu zmieniać, zespalać się z nim własną myślą swoją, czyż mu zabronimy być człowiekiem w sztuce? Gdybyśmy z naszym maluczkiem sporem przyszli przed Ruysdaela, odpowiedziałby nam tak jak Rafael: uszlachetniajcie naturę, a najpiękniejszej nawet jeszcze dodacie piękna. A przez cóż lepiej tego uszlachetnienia dokonać, jeśli nie przez przymierze z duszą ludzką, z jej wolą, myślą, marzeniem? Temu przymierzemu właśnie zawdzięcza Ruysdael wiekopomną swą sławę.

Gdybyż tylko sławę miał w życiu swoim! ale Ruysdael żył i umarł biednym. Kilkadziesiąt pejzaży, jakie wykonał, przy stosunkach rodzinnych, a może i osobistem usposobieniu, nie dozwoliły artyście zebrać żadnego zasobu na przyszłość. Zdaje się, że był więcej dobrotliwym niż rozrzutnym i nie umiał tak jak Rembrandt z obrazów swoich wytwarzać ekonomicznych wartości. Liczył się jednak, bo liczyć się musiał z opinią amatorów; dawał im to czego chcieli. Będąc specjalnie tylko malarzem krajobrazów nigdy żadnego dzieła w innym rodzaju nie stworzył i ozdoby, na które najlepszym wyrazem byłyby „garnitur“, na obrazach jego malowali: Berghem, Storek, v. de Velde. Pierwszy był zdolnym pejzażystą lądowym; co do ostatniego nie mamy pewności, czy to był Wilhelm, malarz widoków morskich, czy też jego brat Adrjan, który malował krajobrazy i zwierzęta. Berchemowi ustawianie figurek „na żądanie pp. amatorów“ rzadko kiedy się udawało. Szczerśliwszym był van de Velde, ale i on grzeszył nieraz przeciwko pięknu. Z boleścią prawie przychodzi patrzeć na obraz Galerji Drezdeńskiej, znany pod nazwą *Polowania*,

(Nr. 1436), w którym majestatyczną ciszę lasu po wschodzie słońca profanują myśliwi i zające. Cóż? kiedy ich się koniecznie amator dopominał—niepodobna było odmówić. Widocznie amator posiadał silniejsze powołanie do zbierania zapasów zwierzyny, niż galerji obrazów.

W Amsterdamie, o kilka mil tylko odległym od Harlemu, miał Ruysdael sposobność poznać Rembrandta w jego dziełach i pracy. Tam najprędzej malował swe widoki morskie, mistrzowskie a nieliczne. Z pomiędzy nich w Luwrze znajduje się wspaniała *Burza*, w Hadze *Wybrzeże morskie*. W tym rodzaju jest jeszcze jeden obraz w Berlinie. Resztę posiadają Anglicy, pamiętający o tem, że na rzeczy piękne nie żal suwerenów. Krajobrazy zimowe i właściwie górskie bez kaskad są równie rzadkie jak i morskie. Najczęściej przedstawiał artysta las w licznych odmianach, ale zawsze z niezrównaną doskonałością. Woda jest u niego nieodstępną prawie towarzyszką lasu: a jakże ją malował! Umie ona w jego obrazach rozmawiać z niebem, lub spokojnie dumać i milczeć, niby powiernica tajemnic, umie wyszedłszy ze spoczynku rozpędzić się i szaleć! Równie jak woda potężnie są u Ruysdaela chmury. Efektu same przychodziły do niego, nie potrzebował za niemi gonić. Na zrębie lasu wita cię odrazu mrok, którego jednak głębiej nie widzisz. Obok potężnej chorałem religijnym szumiącej puszczy stoi drzewo samotne, opuszczone, bez kory, bez liści. Na drugim obrazie ujrzysz je już powalonym na ziemię. Albo spójrz na ten piasek brudny, nieurodzajny—istny obraz nędzy lub występku. Gdzieniegdzie trawa, nierozważnie wyrosła, umiera z braku pożywienia; słońce nie rozweseli tej piaszczystej powierzchni, ukaże tylko jej nagość. Przez piasek prowadzi droga; tą drogą przejdzie za chwilę jakaś istota nieszczęśliwa, a teraz idzie po niej myśl twoja zbierając smutek i trwogę. Pustkowie Ruysdaela przerażają. Znakomity obraz w tym rodzaju znajduje się w Muzeum van der Hoop w Amsterdamie.

Do wywołania pięknego wrażenia Ruysdael bardzo mało potrzebuje. Stadko jaskółek w arcydziele: *Cmentarz żydowski w Amsterdamie*, przechowywanem w Galerji Drezdeńskiej, smuga złotego światła, cień rzucony przez chmurę, drzewo ścięte, co jeszcze wczoraj było sił pełnem, wiatr wiejący na zbożne pole, czynią więcej dla piękna niż wielkie perspektywy i przestrzenie Wynantsa, słusznie w swoim rodzaju cenione. Najpiękniejszy z widoków leśnych, wielki krajobraz w Belwederze, odznacza się niezmierną prostotą układu. Obrazów z dalekimi planami w galerji Ruysdaela nie wiele naliczyby można. Jeden z nich znajduje się w Dreźnie pod nazwą *Klasztoru*. *Wybrzeże* w Hadze jest również widokiem dalekim. Pole zbożem zasiane kilka razy obierał Ruysdael za przedmiot do krajobrazu. Ciekawych wrażenia, jakie te *Pola* sprawiają, odsyłamy do studjów Montégut \*), który z okoliczności podobnego obrazu w Rotterdamie wypowiada kilka pięknych myśli o artyście i filozoficznym znaczeniu jego utworu.

Kto chce poznać dramatyczność talentu Ruysdaela, niechaj się przyjrzy *Wodospadom*, które pomimo wszelkiego wpływu przypisywanego Everdigenowi, z samodzielnego tylko

\*) Les Pays Bas. p. Emile Montégut.

natchnienia artysty powstawać mogły. Dziwnym zbiegiem okoliczności nazwisko „Ruysdael” oznaczać ma wodę spienioną; samo nazwisko zatem powoływało niejako artystę do pracy w rodzaju, w którym dotychczas nikt mu nie wyrównał. Rzadko unoszący się Blanc mówi, że na widok tych wodospadów zdaje się, iż natura nie jest tak wielką i przejmującą w rzeczywistości jak w malowniczym odbiciu swoim na obrazach Ruysdaela.

Oprócz krajobrazów olejnych Ruysdael zostawił po sobie kilkanaście pięknych rycin aquaforta, tudzież wiele rysunków robionych tuszem i ołówkiem.

Ruysdael musiał podróżować po Holandji, był w Westfalji, jak tego dowodzą dwa jego krajobrazy w Galerji Drezdeńskiej, ale tylko dobre chęci kronikarzy zaprowadzić go mogły do Włoch. Jeden z nich opowiada już nawet dość tragiczną przygodę, w której artysta w towarzystwie Berchema został jakoby zupełnie obdarty przez rozbójników w rozkosznej Kampanji rzymskiej. Cała ta wzmianka o pobycie Ruysdaela we Włoszech jest niewiarogodną, a przypisywane mu autorstwo ryciny przedstawiającej okolice Włoch szczerym fałszem. Artysta mieszkał stale w Harlemie, który opuszczał tylko dla wycieczek artystycznych, a nawet w bliskim Amsterdamie przebywał tylko w interesie swej sztuki. Gdyby się wydalął z Holandji, fakt ten byłoby niezawodnie zanotowali zaraz współcześni kronikarze zagraniczni. Z tem wszystkim Blanc wierzy w to, że Ruysdael był w Norwegji.

Po pięćdziesięcioletnim życiu, dnia 16 listopada 1681 roku przeniósł się największy poeta Holandji do krainy cichego spokoju, gdzie mu już nikt do obrazów nie dorzuca ucieśnych postaci ku zabawie amatorów, gdzie mu nikt już nie wydiera rozkoszy tworzenia.... a myśl jego twórcza nie potrzebuje już żyć chlebem powszednim.

Na grobie powinni mu byli ziomkowie zasadzić gaj bukowy. Ciemne, bujne, a tak poważne korony tego drzewa, rozłożyste jego konary, silny, skupiony w sobie pień—co na jednym krajobrazie burzy urąga, a na drugim leży już na ziemi zdruzgotany—najlepiej upodobał sobie mistrz harlemski, buk najczęściej do utworów swoich wprowadzał. Od niego uczyć się nie przestaną artyści malowania drzewa, na które rzucać umiał romantyczny wdzięk i wspaniałość niewysłowioną. Widok jego buków nasuwa myśl, że chyba istotnie w naszej europejskiej florzę bukowi przyznać należy królewski majestat: przyznał mu go przynajmniej w utworach swoich wielki artysta.

Współcześni nie zostawili nam weale rysów twarzy Ruysdaela.

Ruysdael nie chciał się ożenić, aby nie opuszczać starego ojca i nie wydawać go na dobrodziejstwo obcej opieki. Czyliż o ubóstwo, w jakim umierał i ten nowy rys synowskiego przywiązania nie świadczą dostatecznie o człowieku?

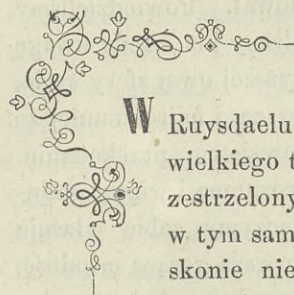
O artyście zaś tak mówi Blanc: „Ruysdael jest malarzem elegji w naturze i poetą dusz dojętych cierpieniem. Szuka najbardziej tajemniczych samotni, miejsc jak najustronniejszych. Siada u stóp zwałisk, krąży pomiędzy opuszczonegrobami; w melancholji chodzi brzegiem strumieni, których głośny jednodźwięczny spadek dobrze kołysze boleść człowieczą; niekiedy z rozpamiętywaniem patrzy w bluszcz pnący się z poza wielkich drzew, lub przeglądający się w zalanych powodzią płaszczyznach. Ilekroć znajdzie jakie ustronie na ziemi, zapomniane przez ludzi, w którym natura przywdziawszy żalobę płacze

nad swoją samotnością—tam się zatrzyma. Goethe umierając, wołał: *Światła, jeszcze światła!* Wyobrażam sobie, że Ruysdael przemawiając do swych wodospadów, skał, fal i chmur złowrogich, mógł wołać: *Bolesci, jeszcze bolesci!*

Sławę powszechną zyskał Ruysdael dopiero w naszym stuleciu. Przez sto pięćdziesiąt lat tyle jedynie okazywano mu uznania, że dzieła jego pospołu z innemi mistrzów holenderskich wykupywano za granicę. Tam też głównie dziś się znajdują, najwięcej w Ermitażu, w Pinakotece i w Galerji Drezdeńskiej. Uczucie w ogóle nie miało przystępu do pokoleń wzrastających po wojnie trzydziestoletniej i imie artysty czekać musiało do epoki Werterów, Manfredów i Gustawów, aby właściwym sobie blaskiem zajaśnieć. W każdym z typów powyższych odnajduje się owa melancholja, którą Ruysdael, jakby powiedzieć można, do natury dodawał: nie dziwnego, że ze zjawieniem się tych typów w obrazach jego piękno odczuwać zaczęto. Montégut uważa melancholję mistrza harlemskiego za pełną siły i czerstwości, radby jej przyznać przymioty uczucia dodatniego, uchronić ją od pokrewieństwa z „Weltschmerzem“ i „Bajronizmem“. Próżne usiłowania! Przyroda Holandji może być poważną, jej smutek silnym, nie oddziaływającym rozkładowo na duszę, nie upajającym nicością, nie wypychającym ducha poza granice własnej osobistości, nie krępującym woli i świadomości: lecz przy tych wszystkich warunkach nad smutkiem przedmiotowym, o jakim mówi Montégut, górować może, a w dziełach takiego poety subiektywnego, jakim był Ruysdael, rzeczywiście góruje, smutek osobisty, wewnętrzny, samego twórcy. Ten smutek był także i w duszy Bajrona, jako cząstka sił czynnych jego talentu. Czystym, z pod drobiazgowości bytu wyzwolonym wyrazem tego uczucia jest poezja melancholji, której częstokroć całe epoki nie znają, każda jednak musi mieć jaką wyjątkową osobistość, odrywającą się od praw współczesnego sobie życia ogólnego i przez to samo właśnie stanowiącą uczuciowy łącznik między współczesnością a potomnymi. Nie każda melancholja jest kamieniem ludzi topiących się, jak to wyrzekł poeta, chociaż żadna ani silną ani wprost użyteczną dla społeczeństwa być nie może. W likwidacji społecznej przedstawia się ona zawsze jako wielkość ujemna i jeśli nie będzie grzechem w jednostce, będzie wyrzutem dla powszechności. O sile ducha w melancholji mówić trudno, można tylko uznawać mniejsze lub większe ześrodkowanie się jej w samej sobie, wyższą w jednym wypadku niż w innych potęgę twórczą; ale potędze tej w życiu odpowiadać będzie zawsze pewna niemoc, bezwładność, zaprzeczenie siły.

# PEJZAŻ HOLENDERSKI.

## I. Malarze Szkoły Narodowej.



**W** Ruysdaelu pejzaż holenderski osiąga szczytu swojego piękna. W ognisku wielkiego talentu zbiegają się liczne promienie z przeszłości; mało za to jest zestrzelonych w przyszłość. Ruysdaela poprzedził niejeden wielki malarz w tym samym co i on rodzaju nawet kierunku działający; przeciwnie po jego skonie nie zjawił się żaden prawie artysta, coby sobie na wdzięczne w potomości wspomnienie zasłużył. Głośniejsze imiona były mu współczesne i tylko dla tego że go przeżyły po nim jeszcze występują. Zarys przeto sztuki krajoobrazowej w Holandyi, będzie głównie zarysem dziejów jej do czasów Ruysdaela. W początkach XVIII wieku w epoc, którą przygotowały zepsute już talenta Adryana van der Werffa i Eglona v. d. Neera—sztuka holenderska przelamuje się w sztukę konwencyonalną francuzką, akademicką. Pejzaż zupełnie prawie znika. Naród przestaje się zajmować artyzmem i artystami, nie wydaje ich już z siebie, jest na utwory sztuki obojętnym i co ma najlepszego radby Anglikom i Niemcom wyprzedać.

Fakt upadku sztuki w Holandyi jest bardzo charakterystycznym. Wtedy kiedy zgiełk życia był najsilniejszym, w epoc zapasów z Hiszpanią i wyrabiania się bytu państwowego, w czasach kiedy kraj pracą fizyczną i umysłową, wysileniami woli i krwią ran swoich okupywać musiał to, że go do grona mocarstw europejskich przyjęto: w tych czasach ciężkiej walki i uporeczywego trudu sztuka w Holandyi kwitnęła i nigdy już chyba podobnie pięknym kwieciem się nie okryje, jak w wieku Rembrandta, Dowa, Ostadych, Wouwermanna, Ruysdaela i Hobbemy—ustanie zaś ruchu w jednej sferze pociągnęło za sobą martwość w drugiej. Ci co walczyli i dyplomatyzowali nie przeszkadzali chwytającym za rylec lub pędzel: dla wszystkich było dość miejsca, materyału i sił do działania.

Co więcej nawet, jedni o drugich nie wiedzieli: niema sztuki, któraby od sztuki holenderskiej obojętniejszą była na wypadki najwyższej sfery życia ogólnego. Jak epoka włóczęgów morskich i ks. Alby dla całych Niderlandów, jak specjalnie dla Holandyi epoka bardzo ciekawa, ważna i krwawa, ostatnich lat rządów Wilhelma Nassauskiego i całego panowania Maurycego, tak następnie czasy najazdu francuzkiego, nieomal że się weale w sztuce nie odbiły. Parę potyczek kawaleryi, kilkadziesiąt postaci żołnierskich wprowadzonych do konwersacyi Dowa, Terburga i małych mistrzów jak Steen, Metsu, Mieris, Netscher—to wszystko. Malowano czasem wielkie obrazy pamiątkowe, lecz to nie dla Holandyi, jak naprzykład portrety przez Terburga z dyplomatów zasiadających w Münster i Ostnabrück zdjęte. W sztuce przeważało życie mieszczańskie, i jeżeli nam Rembrandt wymaluje *Stróżę nocną*, van der Helst, Hals, Kayser, i wielu innych drugorzędnych wyprodukuje zaraz mnóstwo „Cechów i bractw“, mnóstwo „Zgromadzeń i rad pokojowych“, do których się weale owo wielkie życie ogólne nie wedrze.

Przed dwoma laty pisząc wstęp do życiorysu Jordaensa i Teniersów, scharakteryzowaliśmy siłę artysty holenderskiego w pewnem panteistycznym zadowoleniu z bytu ogólnego, z natury, z otoczenia jakie artysta na około siebie znajdował. Powiedzieliśmy że w sztuce holenderskiej mało przebija się inteligencyi. Zwróciliśmy już wtedy uwagę na stwierdzoną w historii niezależność sztuki holenderskiej od wyższej owej sfery życia, którą utrzymywać mogły w ruchu tylko siły najlepsze, najenotliwsze i najrozumniejsze w narodzie. Coraz bliższe wnikanie w dzieje, utrwaliło nas w powziętem przekonaniu. Sztuka holenderska ma dla nas charakter panteistyczny, jest mało rozumną i więcej gminną, mieszczańską niżli narodową. Brak w niej inteligencyi, tłumaczymy sobie właśnie panteizmem twórczych jej natchnień. Młodzieńczość tylko, pierwsza gorąca młodość, upajać się może bytem zewnętrznym, tak, aby się nierozumną nie wydać: młodość cudowną jest zawsze i piękną w błędach i obłądach swoich, i wyrabianie w sobie indywidualności musi od spokoju harmonji i siły zaczynać. A ten spokój, harmonję i siłę przedewszystkiem w zespoleniu się z naturą, z życiem towarzyskiem znajduje. Każda natura zdrowa, tak jak były natury Aryów pierwotnych, w przejściu z dzieciństwa do dojrzałości usposobioną jest do wiary i zachwyty panteistycznych: panteistą jest młodzieniec, co kocha wszystko i wszędzie życie odczuwa, wszędzie żywą umieszcza duszę. Panteizm jest pierwszym źródłem każdej zdrowej dodatniej poetyczności. Nie potrzebował go w epoce odrodzenia się sztuki mieszkaniec Włoch, bo on pierwszą fazę swą przeżył już w starożytności. Panteizm holenderski wyrażony w sztuce plastycznej malarstwa, co do swego natężenia różni się wielce od indyjskiego złożonego w sztuce czysto idealnej, w utworach poetycznych historyę inkarnacyj boga Wisznu opowiadających. Mogłoby się nawet umysłem świadomym egzaltacyi indyjskiej wydać, że panteizm w Holandji jest tylko czemś zdaleka podobnem do istotnego panteizmu indyjskiego. Widok krajobrazów holenderskich, gdzie niemal każdy proszek, ziarno piasku, źdźbło trawy traktowane jest z zamiłowaniem, jakie tylko dla istot żywych mieć można, widok zwierząt Pottera, które widocznie duszami są obdarzone; widok jarmarków i zabaw niedzielnych, których uczestnicy na tronie świata szczęśliwszemiby być nie mogli, utwierdza czytelnika w przekonaniu

niu o prawdziwości przedstawianego tu poglądu. Trzeba tylko odtrącić z entuzjazmu indyjskiego, to wszystko czego natura nie dała Holendrowi, a w czem opływają potomkowie Aryów. Gdyby Rembrandt—choć on najmniej był Holendrem, żył przed wiekami w Indiach, wymalowałby nam drugą „Ramayanę“. Rozmiarami tylko i potęgą różny jest panteizm indyjski od holenderskiego nie istotą swoją; i tu i tam jednakowy zachwyt, tylko zasoby fantazji a wraz z niemi i wrażenia zewnętrzne słabsze. Drugi punkt charakterystyczny sztuki holenderskiej, jej *nieintelligentność*, uważamy za ściśle z owem uczuciem miłości dla „Wszystkiego“ związane. Młodzieńcowi tylko zachwycać się wolno bezkarnie; zachwyt męża albo nierozsądnym i niemoralnym się stanie, albo też samą tę machinę, na której powstał, rozburzy. Dopóki pojedyncze indywidua zachwycają się bezwzględnie życiem natury, tak człowieczej jak po za człowieczej i ponad kres tych zachwytów się nie wznoszą, dopóty sztuka w całości swej uważana nietylko nie nie traci, ale nawet na takiej młodzieńczej produkeyi zyskuje. Młodość miewa najszczerze natchnienia, a im więcej prawdy w sztuce, tem lepiej. Z czasem myśl młodzieńcza zaczyna coraz bardziej krąg swój zacieśniać; indywidualizując poglądy swe i uczucia cofnie się w siebie—i z przybytku ducha swego wyniesie miłość już nie dla objawów zewnętrznych, w których człowiek jest tylko jednym z aktorów na powszechnej scenie natury, pospołu ze zwierzęty i kamieniami, ale dla czynów i myśli, dla rozkoszy i smutków, których scena ukryta jest w głębi indywidualności ludzkiej. Ale gdyby ów monopoliczny zachwyt dla fenomenów bezwiednych, miał się w młodzieńcu uwiecznić, powiedzielibyśmy że młodzieńcze na zły jest drodze i w męzkich jego latach nazwalibyśmy go człowiekiem małej inteligencji, dzieckiem starem. Cóż dopiero, jeśli tym młodzieńcem będzie całe pokolenie artystów, pokolenie po pokoleniu, cały łańcuch istnień, którego ogniwa na setki, omal że nie na tysiące liczyć potrzeba! Artyści holenderscy są takimi dziećmi starami. Do śmierci nie godniejszego uwagi nie znajdują nad to, co im daje życie ogólne, w którym się indywidualność zaciera, a rozum jest siłą bezwładną. Artysta holenderski przeslizguje się po wierzchu dusz ludzkich—bo się przez rozum do wnętrza ich dostać nie starał; chwyta to co mu świat zewnętrzny daje, bo ubogi duch jego z wewnątrz nicby mu dać nie mógł. Powierzehowność natchnienia z nieintelligentnością splata się jak wzajemna przyczyna i skutek. Kto inteligencji swej nie wzmocnił, ten się nie przestanie zachwycać po dawnemu, a kto się zachwyca małością, temu trudno nagiąć się do rzeczy rozumnych i wyższych. Jest to koło zaklęte: w tem kole obracał się artyzm nie tylko Holendrów, ale i Belgijczyków; przyznać jednak trzeba że w ostatnich intelligencja daleko silniej się przejawia, styl i rodzaj tworzenia jest o wiele szlachetniejszym i w ogóle ta siła, którąśmy poetycznością wszystkim sztukom pięknym wspólną nazwali, na wyższym znajduje się stopniu we Flandrji niż w Niderlandach północnych, w Zelandji, Geldrji lub Fryzji.

Pejzaż holenderski na równi z innemi działami malarstwa zawdzięcza byt swój temu uczuciu przywiązania do zjawisk zewnętrznych, do świata jako jedności bytu, do przyrody, z którą istotę ludzką łączy nierozzerwalny łańcuch zmysłów. Samo pojęcie krajobrazu nasuwa nam koniecznie na myśl ową panteistyczną żądzę zespolenia się z bytem zewnętrznym, przyjęcia go w siebie i odtworzenia w tak dokładny sposób, aby jego naturalna

forma naruszona nie została. Norma tej dokładności, czyli siła probiercza prawdy w krajobrazie złożona jest raczej w uczuciu niż w obserwacji, a potrzeba jej odnosi się więcej do ogólnego wrażenia, do harmonji, do całości piękna, niż do pojedynczych jego szczegółów. Realizm więc nie jest koniecznym w krajobrazie, można i szczegółów nie odtwarzać z bezpośredniego, że tak powiemy, otarcia się o przedmioty rzeczywiste i całość obrazu według dowolnych kombinacyj składać, wytwarzając efekta jakiej rzeczywistość w danej chwili nie znała. Trzeba wprawdzie głosu natury, całej jej wymowy umiejętnie wysłuchać, lecz wolno jest artyście poszepnąć jej czasem słowo piękna, przejąć ją wyrazem własnego ducha i sprawić aby go w utworze sztuki powtórzyła. Taki szept cichy w krajobrazach Ruysdaela, nieraz w pieśń cudowną rozbrzmiewa. Stanowisko w innych działach malarstwa artyzmowi wskazane obowiązuje go i w dziale krajobrazu. Duch artysty powinien naturą zawładnąć, wszystkimi jej formami doskonale się przejąć, a gdy już z materiału nagromadzonego całość złoży, tehać w nią wrażenie swoje własne, lub z obiektywnego świata ludzkości przyswojone. Trudno byłoby wskazać prawdziwemu artyzmowi inne powołanie.

Co znaczy teraz ów panteistyczny czynnik, piękna zewnętrznego przy tworzeniu krajobrazów porównany z takimże czynnikiem w innych działach malarstwa? Bierzemy do porównania malarstwo rodzajowe holenderskie. Zestawienie to doprowadziłoby nas powinno do wytlómaczenia zarysowanego już wyżej poglądu, że ze wszystkiego co wytworzył pędzel Holendrów, najlepszy jest pejzaż. Otóż trzeba powiedzieć—dla czego? Przypominamy to co wyżej już o malarstwie holenderskim rodzajowem, z wyłączeniem krajobrazu, powiedziano. Słabe strony tego malarstwa: jego małość, płytkość, bezmyślność, zastępowanie piękna prawdą: wszystko co dotychczas starano się przed oczy czytelnika przedstawić—obcem jest krajobrazowi. Najpierw, ów ślepy zachwyt dla zjawisk zewnętrznych w krajobrazie nigdy czynnikiem ujemnym stać się nie może. Jeżeli artysta znajdzie się w obec tej cząstki przyrody, na którą składa się przestwór ziemi i nieba, i zapagnie ją w sztuce swej odtworzyć, to żywioł panteistyczny jego talentu, któryby mu do rozumnego i pięknego odtwarzania ludzkości i człowieczeństwa nie wystarczył, tutaj w obec zjawisk zewnętrznych najzupełniej zadaniu swemu podola, nigdy więc przyczyną złego być nie może. Entuzjazm lub zimniejsze, ale trwalsze do natury przywiązanie w zupełności dla krajobrazu wystarcza i nie tylko szkodliwego znaczenia nabrać nie może, ale nawet jest niezbędnym talentu krajobrazowego czynnikiem. Widziemy dziś po samych sobie, jak ta święta gorączka piękna, potrzebną jest pejzażyście. Jeżeli dziś dostrzegać się daje tyle utworów niemych, nie do duszy nie mówiących—faktu tego nie możemy sobie inaczej wytlómaczyć, chyba tylko tem, że pokolenia nasze coraz bardziej zatracają w sobie szczerą bezwarunkową miłość dla natury, o ile ta do celów użyteczności nie służy,—a artyści uczestniczą tylko w ogólnem usposobieniu.

Jak od bezmyślności, z gonięcia za malowniczością zjawisk zewnętrznych wynikającej, tak i od dalszych wad artyzmu Holendrów wolnym był pejzaż. Nie można mu zarzucić ani gminności, ani zastępowania piękna prawdą realną, na oślep z rzeczywistości do sztuki wtłoczoną. Pejzażyści holendersey poprzestają na małym, w ogóle nie tworzą

obrazów idealnych; są przeważnie realistami, ale w swoim zakresie znacznie od malarzy rodzajowych wybredniejszymi. Większą niż w „małych mistrzach“, rodzajowych widać w nich staranność o piękno, o dobór przedmiotów, o szczęśliwe kombinowanie szczegółów. Z istoty zresztą krajobrazu wynika, że byle wykonanie jego było dobre, rzecz przedstawiona nie może obrazić ani rozumu, ani dobrego smaku, i nie wywoła czezości w pragnieniu istotnego piękna. Pejzażyści holenderscy przebiegają kraj, poszukując najpiękniejszych wzorów. Wielu z nich bardzo udaje się na obczyznę: jedni szukają tam szkoły, inni tylko materiału twórczego. Z tych co się we Włoszech kształcić zapragnęli, mało powróciło z duchem nietkniętym: wpływ cudzoziemski odbił się na nich i wywołał eklektyzm w sztuce. Przypada on na epokę największego rozkwitu i postępuje równolegle ze sztuką czysto narodową. Oba kierunki istnieją obok siebie, każdy ma znakomitych przedstawicieli. Kierunek cudzoziemski zjawieniem się swoim uprzedza czysto narodowy: ten za nim na własne wszedł tory wprzód z objąć tamtego wyswabadzać się musiał. Kiedy się już oba rozwinęły, pracujący w nich nawzajem sobie pomagali, adepci sztuki czerpali naukę u obu źródeł, a wykształceni już z jednego do drugiego obozu przechodzili. Wszystko działo się spokojnie, bez walki, samą siłą rzeczy, z tajemnych popędów, których nikt nie brał pod miarę i wagę, nie istniejącej jeszcze podówczas krytyki. Dziś, gdyby tyle robiono w sztuce, ile się o niej mówi—nie obyłyby się w podobnym położeniu, bez gwałtownych utarczek i sporów, któreby więcej pięknu zaszkodziły niż pomogły. Zresztą dodać tu potrzeba, że naśladowcy Włochów różnili się od współziomków swoich przeciwnego obozu głównie tylko ogólnym poglądem na krajobraz, stylem kompozycyi, charakterem całości,—szczegóły wykonania zdradzają w nich zawsze Holendrów.

Pierwocin dwóch sztuk rzeźby i malarstwa szukać zawsze należy w świecie romańskim. Tam na pozostałych ze starożytności szczytkach dokonało się w XIV i XV wieku odrodzenie; tam wykształciły się wszystkie kierunki i rodzaje artyzmu i najpierwsze zjawiły się dzieła. Jeżeli na jakimkolwiek punkcie świata germańskiego lub pod wpływem germańskim zostającego, w Pradze, Kolonji lub Norymberdze, wystąpi artyzm z własną jakoby swoją genezą, bądźmy przekonani, że pochodzenie jego romańskie ukrywa się tylko przed nami i może na zawsze w ukryciu pozostanie, że jednak istotnie w dziejach, jako fakt niecofniony nastąpiło. Barbarzyńcy germańscy nie przynieśli ze sobą żadnej innej sztuki i żadnej z siebie nie wydali, prócz architektury. Ich malarstwo i rzeźba, w wielu razach niewiadomemi, zatracenemi dziś drogami, przybywały do nich z Rzymu, z Pizy, z Lombardji, z Sycylii lub Konstantynopola. Protoplastami i mistrzami wszystkich tych, co pracowali w sztuce, bądź niemieckiej, bądź flamandzkiej lub holenderskiej, za najdawniejsze uważanych, są Nicola Pisano, Cimabue i Giotto. — Przez Włochów odrodziła się sztuka, nie przez Niemców lub Niderlandczyków, a chociaż pejzaż do największego rozwoju doszedł na północy, choć pokrewieństwo swoje silniej z duchem holenderskim, niż z włoskim stwierdził, to jednak i jego początków we Włoszech szukać należy. W drugiej połowie XV wieku reprezentantem krajobrazu w Wenecyi jest Crivelli; Giorgione

i Jan Bellini do wykształcenia go wiele się przyczyniają; pracę ich uwieńczają: Tycyan \*) i Campagnola. Leonardo do Vinci wprowadza pejzaż do swych kompozycji religijnych w charakterze bardzo poważnym. Toż samo czynią po nim G. Romano i Penni, uczniowie Rafaela. W otoczeniu wielkiego malarza zjawia się, sławą jego ściągnięty, brukselczyk van Orley, studiuje pejzaż, poświęca się mu i sztukę malowania go do kraju swego przywozi. Drugi belgijczyk von Oest, uczeń Tintoreta przybywa z Wenecyi do Rzymu i w krótkim czasie po Orleyu krajobraz uprawia. W Wenecyi było sztuki tej ognisko: z niego wyszedł w drugiej połowie XVI wieku Muziano, urodzony w Lombardji (1528—1592 nie pewne); on pierwszy właściwą szkołę pejzażu w Rzymie założył. W tej szkole zajaśniało najświetniej nazwisko belgijczyka Pawła Brila, którego za twórcę nowożytnego pejzażu uważać można. Bril urodzony w Antwerpji w r. 1554—6, zmarły w Rzymie w r. 1626, przyniósł ze sobą pierwsze początki sztuki, która w kraju jego opierała się na tradycjach van Orleya i van Oesta. Były to zasoby prawie żadne i Bril własnemu talentowi niepospolitemu i pracy zawdzięcza stanowisko założyciela sztuki samoistnej, pełną już wartość estetyczną posiadającej. Wykształcił się zaś w Rzymie, pod wpływem przyrody i życia włoskiego. Zasługi jego w malarstwie północnem mają niepoślednią doniosłość. Od niego i jego następcy Brueghela aksamitowego poczyna się dopiero szereg pejzażystów Flandrji i Holandji—obrazy wyszłe z pod jego pędzla są pierwszymi utworami, w których nie przebija się już nic karłowatego, niedołężnego, technącego konwencjonalizmem lub surowością. Pejzaże Brila każdemu wiekowi zaszczyt przynieśćby musiały. Dzieło jego poprowadził dalej młodszy od niego o lat dwadzieścia Jan Brueghel zwany Aksamitowym († 1642), który długo we Włoszech przebywał i stamtąd wydoskonaloną sztuką krajobrazu do kraju swego przywiózł. Szkoła Flamandzka miała jeszcze znanych pejzażystów w Jakóbie Fouquieres (1600—1660) i Łukaszu von Uden (1595—około 1660). Kiedy w końcu XVI lub w początkach XVII w. uczniowie Brila, mianowicie utalentowany Wilhelm Niewlant, przynieśli do Holandji tajemnicę nowej sztuki, grunt pod uprawę okazał się tu tak sprzyjającym, że wkrótce córka prześcignęła swą macierz i zarówno wartością, jak liczbą utworów, oryginalnością i płodnością, wykończeniem i głębokością uczucia, zdobyła sobie pierwsze miejsce w historii sztuki.

Takimi to drogami przywędrowała do Holandji nowoczesna sztuka krajobrazu. Malarstwo holenderskie miało przedtem już pejzaż, któremu pewnej zasługi historycznej odmówić nie można. Pomijając niemowlęce jeszcze porywy Łukasza z Leydy (1494—1533), jako pierwszą działalność zasługującą na uwagę zaznaczyć wypada długoletnią pracę **Jana Schoorel** tak przezwanego od miejsca urodzenia, w okolicach Alkmaar w północnej Holandji. Schoorel żył od roku 1495 do roku 1562. Malarstwo jego było religijnem, a życie pełnem przygód, nadzwyczajności, bardzo światowem i awanturnikiem. Przy sposobności opowiemy je tu pokrótce. Schoorel był w Harlem

---

\*) Ob Tomu II. M. S. E. str. 87.

uczniem Wilhelma Cornelis starszego \*); po przebyciu u niego trzechletniego terminu przeszedł do Jakóba Cornelis, bardzo inteligentnego artysty. Żądny nowości dowiedziawszy się o przybyciu Jana z Maubeuge (Jan van Mabuse, Gossaert, ur. około 1470 r. zmarł w r. 1532 w Antwerpji) do Utrechtu, porzucił nową pracownię, do której go piękne oczy córki Jakóba przykuwały. Uczucie zachował w sereu, a dla sztuki swojej jak najwięcej zarobić pragnął. Natura energiczna, samodzielna, wszechstronnie uzdolniona, łatwo uprzykrzyła sobie pobyt w monotonnym Utrechcie. Pragnąc zaznajomić się z malarstwem niemieckim Schoorel wyjechał do Kolonji, stamtąd zaś do Bazylei i Norymbergi zawitał. Do pierwszej miejscowości przyciągał go Holbein, do drugiej Albert Dürer; praca obu tych mistrzów musiała na wydoskonalenie go wpłynąć. Zasmakowawszy w obczyźnie, nie chciał już tak prędko do kraju powrócić i zawędrował do Karyntji, gdzie go jeden z możnych wziął pod swoją protekcję i do stałego osiedlenia się namawiał; obiecywano mu nawet później świetną partję, ale Jan przy całym włóczęgostwie swoim dochował wiary pierwszej swej miłości. Z Karyntji pojechał do Wenecji, dotąd przybył jeszcze bardzo młodym, zaledwie dwudziestopięcioletnim młodzieńcem w r. 1520. Była to epoka rozkwitu Tycyana; progi jego pracowni pewno się dla awanturnika otwarły. Zaproponowano Schoorelowi podróż do Ziemi Świętej. Artysta ani chwili się nie wahał; wsiał na okręt i popłynął na wschód; po drodze zdejmował co piękniejsze widoki, a po przybyciu do Jerozolimy malował miejsca i wypadki święte; obrazy tu powstałe wyprzedziły go w powrocie do kraju. Wracając zatrzymał się w Rhodus na dwa lata przed zdobyciem wyspy przez Solimana (1522 r.). Nie w Wenecji, ale w Rzymie po długiej podróży wypoczął. Tu rozmiłował się dziełach Michała Anioła i silnie się rysunkiem olbrzymiego stylu przejął. Ziomek jego siedzący na tronie papieżkim, biskup Valladolid Adryan VI, zajął go robotami, które dotychczas stale, z zasady prześladował: widocznie Schoorel cieszył się szczególną jego łaską. Papież dozwolił mu zdjąć z siebie podobiznę, namawiał go nawet do pozostania w Rzymie, obiecywał mu urząd sztukmistrza nadwornego, ale i jego samego po krótkim panowaniu śmierć zabrała i Schoorelowi tęskno się już do kraju zrobiło. Z bogatym zasobem materiałów i wiedzy artystycznej, po kilkoletniej nieobecności zjawił się w Utrechcie. Swoi się go wyparli. W nagrodę za wierność córka Jakóba Cornelis powitała go w towarzystwie swego męża, jakiegoś złotnika. Zmartwiony przeniósł się z Utrechtu do Harlem, gdzie założył pracownię, z której wyszli Hemskerk (Marcin van Veen; 1498—1574) i More Antoni (1519—1588). Pierwszy był malarzem religijno-historycznym; drugi znakomitym nie tylko na swój czas, ale i w ogóle w dziejach sztuki holenderskiej portrecistą. Hemskerk od naśladownictwa, którego nabył może w pracowni Schoorela, nazywany jest Michałem Aniołem Holandji. Wypadki życia Schoorela w kraju mało są znane. Franciszek I chciał go ściągnąć do Fontainebleau, ale artysta wezwa-

\*) W nazwach Cornelisów (Cornelisz), dostrzega się wielkie zamieszanie. Imiona Cornelis i Wilhelm przez dodanie z często się w nazwiska zmieniają. Cornelisem starszym, o którym tu mowa jest artysta żyjący w końcu XV i w pierwszych dwudziestu kilku latach XVI wieku, Wilhelm Cornelis młodszy żył od roku 1562—1638.

nia nie przyjął. Praca Schoorela stawia go w rzędzie najpierwszych mistrzów północnych w XVI w.: nade wszystko zaleca go silny koloryt, starannie łagodzony w przejściach z tonu w ton. W dziełach swoich okazuje się Schoorel pierwszym malarzem krajobrazów, jeżeli pominiemy V. Orleya, którego prace nie dają dziś należytego o artyzmie wyobrażenia. Kiedy około r. 1525 otwierał pracownię swoją w Harlem, nikt nie miał ani takich rysunków pejzażowych, ani ich tak farbami wypełniać nie umiał jak Schoorel. Pejzaż jest u niego wspaniałym, pełnym fantazji: zamki i skaliste parowy, morza i potoki, góry i lasy służą za tło dla jego osób świętych; a pomimo ogromu swego nigdy na właściwym przedmiocie religijnym nie ciężą. Artysta umie trzymać je na dalekim planie i postacie ludzkie przy pomocy silnego kolorytu wyraźnie od tła odbija. Obrazy jego znajdują się dziś głównie w Pinakotece mnichowskiej. Zdolny człowiek obok malarstwa poświęcał się poezji, muzyce i krasomówstwu.

Małą rolę gra pejzaż w pracy Abrahama *Bloemaerta* (1567—1647); „Parmegianinem Holandji“ niezasłużenie zwanego oraz współczesnego mu Henryka *Golziusa*, człowieka burzliwego życia, ale artysty niepospolitego talentu, najznakomitszego na północy rytownika w XVI w. (1558—1617). W początkach XVII w. oprócz owego **Niewlanta**, który rozpowszechnił był w Holandji sztukę wydoskonaloną przez Brila i Brueghela, występują przy krajobrazie imiona Schilperoorta, Jakóba Cuyppa, Izajasza v. de Welde, (zm. około 1648), Jakóba Savery. Na obczyźnie odznaczyli się *Elzheimer* i **Roland Savery** (z Courtray, syn Jakóba 1576—1639). obaj na pejzażu rzymskim wykształceni i do kierunku cudzoziemskiego należący. Saveremu współczesny był **Piotr Molyn** z Harlem (około 1590—1654)\*), którego pracownię wysoko ceniono. Wyszedł z niej później Everdingen. Savery po powrocie do kraju (1612) i Molyn stali na dwóch krańcach przeciwnych: jeden uczył tak jak jego samego we Włoszech nauczono, drugi dążył do wyrobienia szkoły narodowej. Zdaje się że obaj zarówno posiadali już sztukę nowoczesną i jeżeli Molyn nie mógł jej nabyć w Rzymie, znalazł ją w kraju, bądź u samego Niewlanta, bądź u jednego z jego uczniów. Nowa sztuka ogarniała głównie formę i wysoko ją wydoskonalila. Brilowi i Brueghelowi zawdzięcza krajobraz XVII wieku to, że nań nie patrzymy z szacunkiem historycznym, ale z estetycznym uznaniem. Przewór nieba i ziemi był do ich czasów martwym automatem: przez nich ożywił się, nabrał prawdy pełności i piękna. Perspektywa nie odskakiwała już od planów, jak dekoracja w teatrze. W krajobrazie

\*) Data urodzenia tego Piotra Molyna jest niepewna; niektórzy posuwają je o 10 lat naprzód. Nam się zdaje, że Molyn należy do pokolenia artystów, które poprzedziło zjawienie się pierwszych wielkich twórców pejzażu, widać to z jego prac i stosunków w świecie artystycznym. Jeżeli naśladował Goyena, nie był w żadnym razie jego uczniem, mógł dawniej od niego pracować, a widząc talent wyższy uległ przed nim. Życie jego zupełnie ciemne; oddawał się malarstwu i rytownictwu. Uprawiał głównie pejzaż, w którym bardzo dobrze malował postacie ludzkie. Synem jego był głośny „Kawaler Tempesta“, nazywany jeszcze *de mulieribus*, tego samego co ojciec imienia Piotr, naśladowca flamandczyka Snydersa. Ten Tempesta podróżując po Włoszech w Genui oskarżony został o zamordowanie swej kochanki i wtrącony do więzienia przesiedział w nim do r. 1684. Umarł w Placencji w r. 1701, w sześćdziesiątym czwartym roku życia.

zjawilo się powietrze ze wszystkimi prawami, jakie kolorytowi dyktuje. Wszystko tworzyło, że tak powiemy, jeden całokształt: widoków nie ustawiano już w obec samego patrzącego, ale je odrazu odsłaniano przed nim; sztuka zdobyła już sobie naturę. Stać się to mogło tylko przez wysokie wykształcenie techniczne pierwszych założycieli. Jakoż istotnie postęp dokonany przez Brila i Brueghela jest przede wszystkim postępowaniem w technice, odnosi się do formy, dotyka tego momentu działalności, w którym—według naszego poglądu—rozpoczyna się działanie artyzmu, owej siły specjalnej od ogólnych duchowych potęg rozumu i uczucia sztukmistrza niezależnej. To właśnie skierowanie postępu ku technice nadało mu wpływ uniwersalny. Można było w tym lub innym duchu malować—trzeba było koniecznie malować lepiej: i o to *lepiej* miał obowiązek starać się każdy artysta bez względu na swoje sympatje i antypatje do sztuki włoskiej, którą dwaj Belgijczycy na tak wysokim postawili stopniu. Przyjmując więc za fakt niewątpliwy, że przy narodzinach pejzażu nowoczesnego w Holandji wystąpiły już oba kierunki, na które się później wydoskonalona sztuka rozpadła, pytania rozdzielającego je nie wyrazimy w tem: *jak*, ale *co* malować? Na sposób, na technikę, na stronę czysto artystyczną, wszyscy się zgadzali: tutaj panowanie talentów Brila i Brueghela było nieograniczonem. Strona tylko duchowa, ustosunkowanie się do natury, wybór przedmiotów, pojęcie o pięknie i wyszukanie go: te sporom ulegały. Jedni występowali za oryginalnością i prostotą, drudzy trzymanie się Włochów, sami wzorami ich przejęci, zalecali. Brakło talentów dość wielkich abyśmy pierwsze chwile tego sprzeciwienia w utworach samej sztuki zaznaczone mieć mogli. Rozdwojenie swoje w taki spokojny, szlachetny sposób sztuka holenderska opowiadać zaczęła dopiero około roku 1630, kiedy Rembrandt wchodził na widownię świata. Pierwsze wyższe talenta pojawiają się w Van Goyenie, Cuypie Albercie i Wynantsie. Wszyscy trzej są już wielkimi pejzażystami i reprezentują kierunek narodowy. Od nich krótki przegląd malarzy w tym kierunku działających zaczynamy.

**Jan van Goyen.** (1596—1656), syn głośnego w Leydzie amatora obrazów olejnych i rysunków przyszedł na świat w tem mieście, na dziesięć lat przed Rembrandtem. Ojciec oddał go zawczasu na naukę do Schilperoorta. Ten niedługi czas tylko zatrzymać go u siebie potrafił. Dziecko wielką rzutkością obdarzone, a może i niełatwy do opanowania posiadające temperament, dla braku odpowiedniego steru przechodziło od jednego malarza do drugiego; wszystko to byli ludzie miernych zdolności. Kronikarze wymieniają jako nauczycieli Goyena: *Jana Nicolai*, *Jana Adryana Man*, *Henryka Klok*, uprawiającego malarstwo na szkłe, do czego i ojciec przeznaczał młodego Jana, wreszcie *Wilhelma Gerritsa*, o ile się zdaje z tej samej rodziny, z której wyszedł Rembrandt. Gerrits był ostatnim jego nauczycielem przed wyjazdem do Francji, którą młodzieniec w r. 1617 odwiedzić zapragnął. Był już wtedy poważnym artystą i w Paryżu dostąpił prawdziwego rozgłosu. Nie wiemy jak długo bawił we Francji. Po powrocie czuł jeszcze potrzebę kształcenia się i poszedł do *Izajasza van de Welde*, najdawniejszego malarza tego nazwiska. Izajasz urodził się na jakie pięć lat przed końcem XVI w. Nauczycielem jego był *Piotr*

*Deneyn* malarz leydejski. Van de Welde malował w rodzaju Brueghela. Obfitował on w pomysły, pejzaże swoje zapełniał licznymi postaciami; wykonywał oprócz pejzażów batalje, festyny, konwersacje, nawet obrazy allegoryczne. Rytował dobre aqua-forty. Umarł około r. 1648. U tego to artysty van Goyen wykończył swój artyzm; ale nad całą nauką jakiej dotychczas nabral od ludzi, górowało bezpośrednio studiowanie natury — ono zjednało Goyenowi zasłużoną nazwę „Ojca krajobrazu holenderskiego“. Goyen po wyjściu od v. de Weldego, mieszkał przez kilka lat w Leydzie. Niema śladu, aby się znał z Rembrandtem, który około r. 1630 używał już niepospolitej wziętości; samotny sposób życia van Ryne dozwala wnioskować, że istotnie obu artystów żadne nie łączyły stosunki. Obu im jednak nie było wygodnie w miejscu rodzinnem. W r. 1630 przeniósł się Rembrandt do Amsterdamu, w rok później Goyen wywędrował do Hagi. Żonę wziął sobie z Harlem. W Hadze rozpoczął dopiero właściwą samoistną działalność i przez dwadzieścia pięć lat utrzymywał pracownię; z niej wyszli Herman Zachtleven, Berghem, Salomon Ruysdael, wreszcie znany nam już Jan Steen, który się z córką mistrza ożenił. Obrazy van Goyena, jeżeli nie wyginęły, to nie musiały być produkowane w wielkiej ilości. Przeważny ich przedmiot stanowią widoki rzek i kanałów; niema pejzażu Goyena, na którymby nie było wody; stąd też pochodzi nazwa *marynarek*, utworom jego nadawana. Na powierzchni wody unosi się zawsze parę czółen ożywionych postaciami ludzkimi, które Goyen starannie malował i dobrze grupować umiał. Zdala widać zebrane w jedno miejsce maszty i żagle, z głębi wyskakuje wieża miasta, z poza kępy drzew wygląda wiejski kościółek. Powierzchnia ziemi zawsze prawie płaska; rzadko kiedy wstąpi na nią wzgórek i nie inny tylko piaszczysty. Nad rzeką zarosła; jeśli artysta przedstawia brzeg morski, ukazuje go w stanie opuszczenia. Słońce nigdy nad takimi widokami nie świeci: niebo zalegają chmury i odkradają ziemi każdy promyk światła. Wszędzie spokój, ociążałość, jak gdyby drzemającej natury. Przy zimnym, szarym kolorycie, tonami rudawemi przejętym, obrazy Goyena sprawiają wrażenie usypiającej melancholji. Nie jest to jednak smutek głęboki Ruysdaela i Karol Blanc słusznie powiedział, że co wielki malarz harlemski rozorał, tego się van Goyen po wierzchu tylko dotknął. W każdym razie artysta, o którym tu mówimy, występuje już w tym samym duchowym charakterze, jakiego się trzymali i Rembrandt i Ruysdael i większa część artystów szkoły narodowej: maluje smutek — znają go dobrze podróżnicy wjeżdżający pierwszy raz na ziemię holenderską. Obrazy Goyena zniszczone przez czas, — który niekorzystnie koloryt ich zmienił — nie są dziś należycie cennione i galerje publiczne nie ubiegają się o nie; najwięcej posiada Luwr. Po Goyenie zostały jeszcze aqua-forty krajobrazowe.

Z pomiędzy uczniów Goyena poświęcili się krajobrazowi trzej pierwsi; Steen został malarzem rodzajowym. Z pejzażystów zaś dwaj tylko za właściwych uczniów Goyena uważani być mogą; Berghem długi czas bawił we Włoszech i do szkoły eklektycznej, cudzoziemskiej należy, tak iż właściwymi potomkami malarza *marynarek* rzecznych są: Herman Zachtleven i Salomon Ruysdael. Do nich przyłączyłby można Szymona Vliegera, o którym zapisano, że wpływowi Goyena uległ; ponieważ jednak ten Vlieger w pracach swoich starał się iść za Cuypem, w jego więc orszaku właściwe dla siebie znaleźćby powinien

miejsce. **Herman Zachtleewen** albo **Saft-leven** (czasem Saft-leben), przyszedł na świat w Rotterdamie r. 1609 z rodziców pochodzenia flamandzkiego. Goyen go w zupełności wykształcił na pejzażystę—czyby i on także wyuczył go malowania wnętrzy miast i scen ludowych, które obok krajobrazu w artystycznej pozostałości Saftlewena figurują—powiedzieć nie możemy. Artysta ten życie swoje spędził w Utrechie i tak się do miejsca przywiązał, że je z wszelkimi szczegółami w sztuce swej odtworzył; każdy główniejszy budynek, plac, ulica miasta weszła do jego obrazów, aqua-fort lub rysunków tuszowych. Z Utrechtu czynił częste wycieczki nad Ren; stąd brał do pejzażów swoich ulubione widoki skaliste. We Włoszech nigdy nie był, co najwięcej mógł zwiedzić Niemcy nadreńskie. Pracował do późnej starości, zmarł zaś w Utrechie, pomiędzy rokiem 1680—1690. Pozostawił po sobie piękny zbiór sztychów, przez całe życie nagromadzany. Była to niepospolita inteligencja artystyczna. W historii sztuki holenderskiej Saftlewen zaszczytne zajmuje miejsce, jako wielki znawca prawideł perspektywy w dalszych zarysach; krytycy stawiają go z tego względu obok Lotaryńczyka. Artysta też w poczuciu swej siły dalsze plany z największym zamiłowaniem traktował—i zwykle widoki swoje odsuwał w głąb obrazu, przód zostawiając pustym. Postaciami ludzkimi mało się posiłkował; wykonywali je często za niego Berghem lub Wouverman. Krajobrazy Saftlewena są przeważnie płaszczyzniane; przedstawiają brzegi Renu i Mozy. Na dalszych planach artysta przyozdabia je zameczkami, lubi też malować las—nigdy jednak do niego nie wchodzi. Widać w nich wszędzie staranne wykończenie, wierne trzymanie się natury, a stąd i wiele nie tylko artystycznej, lecz i realnej prawdy: z tem wszystkim nie sprawiają one żywszego wrażenia—może dla tego, że nie mają dość wybitnego charakteru duchowego, nie są ani wesołe, ani smutne. Uczeń jest bardziej obiektywnym od nauczyciela swego—zasadniczą między nimi różnicę stanowi zastosowanie światła. Kiedy Goyen od słońca, zdaje się, ucieka, Zacht-leewen przeciwnie, krajobraz obficie oświetla i daje widoki jasne. Ekonomia jednak światła, jego rozkład na pojedyncze przedmioty i stopniowanie—nie są dokonywane na tych warunkach, aby się podobać mogły. Z galerij niemieckich najwięcej obrazów Saftlewena posiada Drezdeńska. Starszy brat Hermana *Kornel Zacht-leewen* był malarzem scen gminnych. Osiedlił się w Antwerpii. Obaj *Griffierowie*, *Jan i syn jego Robert*, za naśladowców Zachtlevena uważani być mogą. Starszy znany w Anglii pod nazwą „Gentlemana z Utrechtu“, był bezpośrednio uczniem naszego artysty; rzucał się na wszystkie rodzaje malarstwa i w stylach też nie przebierał. Posiadał wielką wprawę pędzla i w końcu XVII wieku używał u Anglików brzęczącej wziętości. Urządził sobie pracownię na okręcie; gdy go raz burza zaskoczyła, ledwo z życiem uszedł, mienie zaś nagromadzone w Anglii przypadło. Griffierowie życiem swoim zajmują całe stulecie od połowy XVII do połowy XVIII wieku.

O **Salomonie Ruysdaelu** niewiele wiemy. Życie jego naznaczone jest na lata 1610—1670; niepewną datę urodzenia, niektórzy kronikarze ustanawiają jeszcze na r. 1613 lub 1615. Obrazy jego rzadko napotykać się dają w galerjach publicznych i przypisywane bywają Saft-lewenowi. Był to talent niższego rzędu, głównie na pracowitości oparty. O prawdopodobieństwie domysłu, przyznającego mu kierunek artystyczny nad młodszym

bratem Jakóbem, mówiliśmy w życiorysie tego ostatniego. Przy wielkiej wyższości Jakóba wątpić nie można, że Salomon wpływowi jego w późniejszych latach swoich uległ. W niektórych utworach widać także naśladownictwo Wouvermana. S. Ruysdael mieszkał w rodzinnym swem mieście w Harlem i tam umarł.

Drugi z założycieli narodowej szkoły pejzażu holenderskiego **Albert Cuyp** (Kuyp), urodził się w Dordrecht w południowej Holandji, w r. 1606 \*). Ojciec jego Jakób Cuyp był zdolnym malarzem, uczniem Bloemaerta. Albert dziś jaśnieje w rzędzie najpierwszych artystów, jakich wydała Holandja, ale na równi z Ruysdaelem i Hobbemą, w sto lat dopiero po śmierci zaczął odbierać należne sobie uznanie. Od tego czasu niejednokrotnie nazywany bywa „Claude Lorrain'em Niderlandów“ i porównanie obu mistrzów nazwę tę istotnie usprawiedliwia. Jasność i przezroczystość, powaga i spokój, bogactwo światła i piękność nieba biją z utworów Cuypa. Koloryt jego do najświetniejszych w Holandji należy. Nie wyjmując Hobbemy Cuyp góruje nad wszystkimi ziomekami swymi jako reprezentant krajobrazu wesołego, i jeżeli nam życia jego nie wypisano literami w książkach, on sam wypisał je w tych obrazach, w których natura jest niezmiennie uśmiechniętą—a pędzel artysty godnym uśmiechów jej tłómaczem. O ile Goyen jest ponurym, mrocznym i głównie stara się o dobre malowanie chmur, o tyle Cuyp czei światło, niebo przedstawia wolne od chmur; zasnuwa je tylko drobnymi obłokami, które niewinnym tchnąc spokojem przyczyniają się do urozmaicenia błękitów. W obrazach jego jest zawsze przestworu, powietrza pod dostatkiem. Cuyp zasadza piękno na różnorodności tonów, na łamaniu się światła, jego obfitości, zlewaniu się wszystkich szczegółów w jednolitą całość,—do czego tylko przez doskonałą znajomość perspektywy powietrznej, dojść był w stanie. Karol Blanc przyznaje mu też znajomość tę w wyższym stopniu niż któremukolwiek bądź innemu z Holendrów. Niezmierny urok posiadają przezrocza wodne Cuypa. Artysta nie zagłębia się w fizjognomikę powierzchni ziemskiej, nie subtylizuje tak jak Wynants lub Hobbema, ale przedstawia przedmiot swój z zamiłowaniem, bez kuszenia się o wielkie efekta. Treść jego krajobrazów jest bardzo prostą. Łąka, wybrzeże rzeki, pastwisko—kilka sztuk bydła, kilka postaci strzegących trzód, pomiędzy nimi naiwne dzieciątko; czasem kilku konnych jadących drogą, kępa drzew starannie wykonanych, trochę krzaków lub sitowia, rzadko kiedy wzgórek—nigdzie architektury wspaniałej, nigdzie ruin, skał, lub drzew niebotycznych, nigdzie silenia się na majestat, na który nie stać było ziemię Holendrów—taką jest cicha sielanka pędzla Cuypowego. Jeżeli oko napotka góry, to dopiero po wydostaniu się z płaszczyzny, która główną część krajobrazu stanowi. Wrażenie takich gór w pejzażu znanym pod nazwą *Pojenia bydła* jest jednym z najprzyjemniejszych jakie pędzel dać może. Nad okolicą stale słońce panuje: znać godzinę niedaleko od południa ubiegłą. Czasem też światło dnia rumieni się odbłaskiem wschodu lub wieczoru; obraz nabiera tajemniczości, ale ani w nim smutku, ani grozy nie dostrzedz. Nie wiemy czy Cuyp kiedykolwiek przedstawił krajobraz o zmroku; a choć żył w Holandji,

---

\*) Według niektórych źródeł r. 1605.

mgle rzadko dawał wstęp do utworów swoich. Cuyp jako pejzażysta znajdował wielką pomoc w tem, że był malarzem wszechstronnym, „poligrafem“, i sam mógł utwory swoje postaciami żywymi przyozdabiać. Stąd też przedmiot z życia obrany odpowiada zawsze ogólnemu charakterowi obrazu. Cuyp doświadczał sił swoich we wszystkich rodzajach malarstwa i wszędzie okazał się znakomitym artystą. Są jego *Marynarki* w których twórca niewiele późniejszemu od siebie Wilhelmowi v. de Welde ustępuje; niepospolitą wartość posiada w tej kategorii *Widok rzeki Mozy pod Dordrecht*. Są *Przejażdżki konne* w rodzaju Wouvermana, ale w odmiennym, mniej świetnym stylu trzymane, są *Architektury gotyckie*, *Wnętrza zajazdów*, *Zwierzęta i Drób*, *Obrazki rodzajowe bez pijactwa i brzydoty*, *Widoki zimowe*, wesołe, z niebem swobodnym, są wreszcie *Portrety*. Nawet historia i allegoria mają reprezentację swoją w Anglii, dokąd potęga suwerenów przeciągnęła tak wielką ilość obrazów Cuypa, że ich już dzisiaj najpierwsze galerje, jak na przykład belwederska w Wiedniu, wcale nie posiadają, a inne ledwie po parę egzemplarzy okazać mogą. Najlepiej po Holandji uposażony jest Luwr. Jak w krajobrazach tak w naturze organicznej, ruchliwej—panuje siła, trzeźwość, zdrowie i powab. Cuyp nie zna niemocy: wychudłych policzków, wystających kości, poszarpanej skóry, zapadniętych boków—nikt w żywej naturze na utworach jego nie dostrzeże. Cuyp ma wstręt do słabości i brzydoty; widokami przedstawianymi obudza zawsze wrażenie dodatnie. Celuje w malowaniu bydła rogatego; na tem polu jest poprzednikiem Pottera. — Z tego już co tu powiedziano, widać, że był to jeden z tych talentów, którym sama energia o wyższe stanowiska w dziejach sztuki dobijać się nakazuje—i zdobył je też sobie Cuyp. Obrazy jego są dziś wysoko cenione i zasługują na rzetelne poznanie. Obok malarstwa uprawiał rytownictwo, ale niewiele po nim sztychów zostało. Życia artysty wcale nie znamy. Podanie niepewne mówi, że był przyjacielem Maurycego Saskiego. Ojciec wprowadził go na drogi sztuki. Zupełne milczenie o nim przy nazwiskach innych współczesnych mu, a starszych od niego artystów, dozwalał mniemać, że chyba na fundamencie rzuconym przez ojca, sam później wznosił budowę swej sztuki. Archiwa miejskie Dordrechtu przekonywają, że się z miejsca rodzinnego nie ruszał i że w r. 1672 przy życiu jeszcze zostawał. Data jego śmierci jest jeszcze mniej pewną niż urodzenia: oznaczają ją na lata 1666—7, 1674—6, 1683, wreszcie 1691. Ta ostatnia data przyjęta przez Marggraffa jest najpewniejszą ze wszystkich; dwie pierwsze w obec wyżej powołanego świadectwa utrzymać się nie mogą. Marggraff ustanawia dzień pochowania zwłok w kościele Augustyanów w Dordrecht na 7 listopada 1691 r.

Cuyp nie zostawił po sobie żadnego następcy w sztuce krajobrazowej. Z pracowni jego wyszedł *Ab. Borsum* malarz małego znaczenia. Uczniem jego jest podobno *Arnold (Aart), v. d. Neer*, malarz efektownych widoków przy blasku księżycy, a ojciec Eglona, malarza z czasów upadku sztuki holenderskiej. Brat stryjeczny, a według innych stryj *Benjamin Cuyp*, starał się Alberta naśladować, ale ostatecznie przeszedł do szkoły Rembrandta i oddał się malarstwu historycznemu w pojęciu holenderskim. Właściwymi naśladowcami Cuypa możnaby nazwać malarzy marynarek: **van de Capelle** (1604—1670, przybliżone) i **Szymona Vlieger** (około r. 1640) i oni jednak nie szli wiernie śladami mistrza a przedmiotami kompozycyj swoich zbliżają się raczej do Wilhelma v. de Welde młodszego.

go niż do artysty, któremuśmy tu wspomnienie poświęcili. Pastisze z Cuypa robił zmarły już w bieżącym stuleciu *van Stry* (1756—1815).

Dziwnie się los obszedł z malarzami holenderskimi. Znaczna, jeśli nie przeważna, ich część nie dostała u kronikarzy tej łaski, aby jej pobieżną przynajmniej wzmiankę poświęcono. Ludzie piszący o sztuce mówią o dziełach, o twórcach ich mileżą. Żywoty artystów są mało znane, a wtedy znowu kiedy ze szczegółami opowiadane bywają, pełno w nich widać sprzeczności, zmyśleń i nieprawdopodobieństw. Osobistości nieznane żyły w XVII w., a pokrywająca je zasłona jest niekiedy tak grubą, jak gdyby to życie ich przypadło było jeszcze na wieki starożytnie. Niewiadomo, jak nazwać postępek losu—nieprawdopodobieństwem, czy też tylko nieubłagane logiczną surowością? Jeżeli bowiem z jednej strony każdy kto dał cokolwiek ludzkości, ma prawo do tego, aby i o nim samym nietylko o dziele jego wiedziano, to z drugiej życie malarzy holenderskich jest w ogóle tak mało zajmującym, tak jednostajnym i zawsze do siebie podobnym, iż mogłoby nie wzbudzić dostatecznego w potomnych zajęcia. A przytem może los silniejszymi od nas rządzi się zasadami, może ten los właśnie—nie ślepy przypadek, ale pewna opatrność dziejowa—chce, aby człowiek żył tylko w dziełach swoich i miał takie tylko życie zagrobowe na ziemi, na jakie sobie dzieła jego zasłużą. W obiektywnym świecie ludzkości jedynie czyny posiadają pewną trwałość, żyją; osobistości same wichem bytu napędza i zmiata często—i dość już stanie się pamięci po zmarłym, jeśli potomni patrząc na opróżnione przezeń miejsce, według słów poety powiedzą: „Tu człowiek żył“....

Kto się w dzieje malarstwa holenderskiego wpatrzy, temu nieraz myśli podobne nasunąć się muszą; nieraz patrzymy tylko na siły do wyprodukowania piękna, w pojęciu danego miejsca i czasu, powołane,—machiny same ukrywają się przed wzrokiem naszym. Siły spełniły swoje i ustały—dzieła weszły na ich miejsce, a nieraz i rolę ich przejęły, jeśli były dość na to potężne i w artyzmie swoim złożone miały mistrzostwo. Taką siłą w nieznannej indywidualności ludzkiej działającą, był między innymi talent **Jana Wynantsa**, trzeciego w kolei czasu pejzażysty holenderskiego z wyższym namaszczeniem. Jako rok jego urodzenia przyjmujemy idąc za Karolem Blanc r. 1610. Jego pochodzenia, stosunków rodzinnych, okoliczności życia, przewodnictwa artystycznego, warunków nauki i pracy wcale nie znamy. Wiemy tylko, że się urodził w Harlem, że tam miał pracownię, że z tej pracowni wyszły trzy znakomitości malarskie: Wouvermann Filip, Izaak v. Ostadde i Adryan v. de Welde; że w niej także przebywali: Wyntranck, Daniel Schellinks, Karel Dujardin i Jan Wouwerman, brat Filipa. W r. 1677 zapisany był jeszcze Wynants na rejestrach rocznych stowarzyszenia malarzy harlemskich; na trzy lata przed tem wymalował bardzo cenny krajobraz i trudno przypuścić, aby to mogło być dzieło 74-letniego starca, przepuszczenie zaś takie byłoby koniecznym, gdybyśmy datę urodzenia, jak to w wielu wzmiankach biograficznych czynią, na r. 1600 ustanowili. Domyślać się możemy, iż artysta widoki swoje zdejmował z okolic miasta Harlem, obfitujących w liczne a malownicze szczegóły, a wnosząc znowu z zastępu ludzi, jakich pracownia jego wydała, mamy prawo mniemać, że był malarzem najbardziej ze wszystkich trzech pierwotwórców krajobrazu holenderskiego wpływowym. Przypisują mu nawet, niezupełnie w dziełach

uzasadniony, wpływ na Pottera, a domyślają się wpływu na samego Ruysdaela. Tyle o jego życiu. Śmierć nastąpić musiała dopiero po r. 1677, jeżeli świadectwo wyżej powołane do osoby samego artysty się stosuje \*). Wynants jest na wskroś z ducha swego Holendrem. Nie myśli nad tem jakby nadać naturze charakter bohaterski, udrapować ją w dalekie góry, gaje tajemnicze i ruiny, oblać rozkosznem powietrzem, nakryć błękitami obudzającemi tęsknotę do Olympu; bierze ją taką, jaką ją w kraju swoim zastaje, ze wszystkimi jej wadami, z całą nawet małością, bo jest szczerze do niej przywiązany. Łączy się z nią węzłami spokojnej, zażyłej przyjaźni. Najmilszą mu jest powierzchnia ziemi, na niej droga piaszczysta, kępa dziko rosnących krzewin lub zieleń, gruppa kamieni, nawet pojedyncze drobne kamyki. Wszystkie te przedmioty umie Wynants pięknymi uczynić; zamiłowanie przyrody doprowadziło go do zbadania ich tajemnic estetycznych. Realizm Wynantsa nie jest nigdy zinnym, ograniczonym—i przypomina to zdanie Montégut, że poezja może być wszędzie, gdzie tylko jest obfitość życia. Można przez talent nawet piasek ożywić tak, że martwości jego i ubóstwa nie dostrzeżemy. Tego też dokonywał Wynants. Nie ograniczał się jednak na drobnych szczegółach pierwszego planu. Jeżeli wszedł do lasu, po za ściętymi lub z kory poodzieranymi pniami, ukazywał daleką perspektywę leśną, otwierał przestwór i oku gubić się w nim nakazywał—głęb' obrazu urozmaicając wieżą, zamkiem, młynem lub większą wyniosłością. Do wody nie przywiązywał wielkiej wagi, był przedewszystkiem malarzem łądów. Powierzchnię wzgórkowatą częściej może niż płaszczyzny przedstawiał i umiał ją efektownie pochylać, ukazując na stokach całe bogactwo drobnych szczegółów, tak aby ziemi nigdy zupełnie gładką nie zostawić. Zjawiają się też w krajobrazach jego parowy, boki skał, wyjątkowo tylko wystąpiła na jednym arkada. Piękne kształty nadawał samotnym drzewom, które nieraz główne przedmioty krajobrazu jego stanowią; konary ich, silnie zarysowane, bezlistnością swoją uskarżają się na starość lub niedolę.—Pędzel artysty wiernie odczuwał prawdę perspektywy kolorytowej; w wymalowanym przestworze dostrzegamy zawsze powietrze. Powierzchnie Wynantsa przejęte są jakąś tajemniczą powagą, w ogóle zaś krajobrazy jego raczej smutny niż wesoły noszą na sobie charakter. Koloryt jest żywszym, obfitszym niż u Goyena, a wykończenie, zwłaszcza pierwszych planów, niezmiernie staranne. Grupy ludzkie dorabiali na obrazach Wynantsa trzej pierwsi jego uczniowie, dalej Ad. v. Ostade i Lingelbach—nieraz bardzo szczęśliwie. Obrazy Wynantsa nagromadzone są w znacznej ilości w Anglii. Na kontynencie, najwięcej ich jest w Amsterdamie i Ermitażu; Luwr i Galeria Drezdeńska posiadają ładne bardzo okazy.

*Filipa Wouvermana, Adryana v. de Welde i Izaaka v. Ostade*, uważamy za malarzy nie przyrody, ale życia holenderskiego: pomimo wielkiego znaczenia, jakie posiada w całości prac ich pejzaż, przeważa nad nim wszakże strona życiowa, nie pozwalając mówić o żadnym z trzech powyższych artystów pod rubryką właściwego krajobrazu. Wzmiankę o nich odkładamy też na później. *Karel Dujardin*, nie należy do szkoły narodowej: **Jan Wouver-**

\*) Podobno jest obraz W. z r. 1679: *dziewiątka mogła powstać z mylnego odczytania czwórki*.

**man**, bardzo zdolny, a nieodpowiednio do zasług swych ceniony artysta, żył od r. 1629—1666. Pochodził, jak cała rodzina Wouvermanów, z Harlem i tam najczęściej przebywał. Utwory jego nie są liczne, a dowodzą oryginalności talentu, który nie wpadł ani w bezwarunkowe naśladownictwo Wynantsa, ani też nie poszedł na oślep za Filipem. *Schellinks* nie wznosił się nad poziom mierności.

Szkoła Rembrandta jednego tylko wydała pejzażystę w prawdziwym słowa tego znaczeniu. Inni uczniowie wielkiego mistrza rzucili się do malarstwa rodzajowego, często w obsłony historyczne przyodziewanego, do odtwarzania przedmiotów martwych, widoków perspektywicznych i t. p. Jedynym pejzażystą i wyłącznie tylko w tym dziale malarstwa czynnym jest **Filip Konninck** (1619—1689), rodem z Amsterdamu. Talent to godny Rembrandta i duchem wielce mu pokrewny. Owa zewnętrzna poetyczność w melancholję niekiedy wpadająca przebija się w utworach Konnincka. Koloryt jest u niego rzadko kiedy wesołym, oświetlenie nie tak jak u Rembrandta uroczę, w jego wszakże sposobie trzymanem bywa. W kolorycie zimniejszy od swego mistrza, choć zdaniem niektórych prawdziwszy, Konninck ustępuje Rembrandtowi w fantastyczności—oczywiście, że i tajemniczej sztuki zlewania tonów w takim jak on stopniu nie posiada. Powierzchnię ziemi często w rozpadlinach przedstawia. Nad dzikim parowem nieraz maluje uśmiechnięte pole ze zbożem. Najlepiej wykończy niebo i wodę; chmurami deszczowymi przypomina niekiedy Ruysdaela.—Widoki swoje K. brał z okolic miasta Harlem i często je powtarzał; spotykał się więc z Ruysdaelem i stąd niektóre obrazy jego za dzieła tego mistrza uważane były. Postacie ludzkie na obrazach Konnincka są pędzla Lingelbacha lub Adryana v. de Welde. Piękne pejzaże znajdują się w galerji Ahrenberga w Brukselli i we Frankfurcie nad Menem; na kontynencie najliczniejsze zbiory posiadają Rotterdam i Haga. Wiele obrazów wykupiono do Anglii.—Nazwisko Konnincka łatwo w błąd wprowadzić może co do tożsamości osoby. Artystów tego nazwiska było oprócz Filipa dwóch w szkole holenderskiej: *Salomon Konninck* (albo Konnincs, Konnix), za ucznia Rembrandta niewłaściwie uważany (ur. 1609 r.) i *Jakób Konning* z Harlem (1650—1709), uczeń Adryana v. d. Welde, oraz jeden w szkole flamandzkiej, *Dawid De Konninck* (Konning), pochodzący z Antwerpji, malarz zwierząt i drobiu († 1687 r.).

W otoczeniu Ruysdaela Jakóba występują dwaj pejzażyści pierwszorzędного znaczenia: **Allart** (Albert, Aeldert) **Everdingen** i **Minderhout** (Mindaert) **Hobbema**. Everdingen od skał, jakie przedstawiał, nazywany bywa „Salvatorem Rosą“ Holandji. Przyszedł na świat w Alkmaar, w r. 1621 w tej samej okolicy, która na stokilkadziesiąt lat przedtem wydała Schoorela. Początkowe wykształcenie pobierał od Saverego w Utrechie, następnie, więcej za naturalnością goniąc, po śmierci dotychczasowego nauczyciela swego oddał się pod kierownictwo Piotra Molyna. Jako prawdziwy Holender lubiał naturę traktować z bliska, z realizmem, jakiego mu Savery dać nie mógł. Naukę u Molyna wzmocnił nieustannymi studiami, których owocem są przedewszystkiem liczne, a bardzo piękne sztychy, w liczbie 160 pozostawione. Skłonność wrodzona popychała Everdingena do malowania widoków wodnych: woda w ruchu, w biegu, wzburzona, spieniona, w rozpędzie tocząca się z gór, jest najmilszym dla pędzla jego przedmiotem. Ujmował ją

w skaliste łożyska, a gdy już na przód obrazu dobiegła, kazał się jej o zawały rozbijać. Utwory te znane są pod nazwą *Kaskad* i głównie zjednały sławę Everdingenowi. Na jakie sześćdziesiąt lat przed nim Bril w Rzymie w podobnym już charakterze wodę do pejzażów swoich wprowadzał. Przez stosunki z Ruysdaelem Everdingen oddziałał na niego o tyle, że go do malowania kaskad zachęcił i w kierunku tym pędzel jego utrwalił. Przywiązania do sztuki najlepiej dowiódł podróżami jakie w celach artystycznych do Szwecyi, Norwegji i po morzach przedsiębrał. Widoki do *Kaskad* brane są z Norwegji, gdzie artysta musiał przebyć długie lata. Morzu przyglądał się w interesie swoich *Marynarek*, które wszakże nie zdołał sobie zarobić na taką sławę, jaką mu zjednały Kaskady. Pływał po Bałtyku badając życie powierzchni morskiej; na tem morzu właśnie miał doznać przygody rozbicia. W Kopenhadze zostawił obraz większych rozmiarów do dziś dnia w muzeum publicznem przechowywany. Utwory Everdingena znajdują się we wszystkich galeriach kontynentalnych; sam tylko zbiór G. Drezdeńskiej dać może dokładne wyobrażenie o talencie i artyzmie holenderskiego Salvatora. Znakomity ten malarz zmarł w rodzinnem swem mieście w r. 1675 na sześć lat przed Ruysdaelem, z którym łączyła go przyjaźń więcej może niż artystyczna. Oprócz właściwego krajobrazu malował, rzadko wprawdzie, inne także przedmioty w duchu holenderskim. Z dwóch jego braci: *Cezar Everdingen* uprawiał sztukę historyczną, *Jan Everdingen* malował naturę martwą. Uczniem Everdingena jest *Ludolf Backhuysen* marynarzysta (1631—1709), naśladowcą polygraf *Dietrich Krystian* ze szkoły niemieckiej (1712—1774). Anglik Pilkington ostatniego z większych pejzażystów holenderskich *Konrada Dekkera*, o którym niżej kilka słów powiemy, uważa za ucznia Everdingena.

Drugiego malarza współczesnego Ruysdaelowi, a znakomitszego od Everdingena odgrzebali z zapomnienia Angliacy, życia **Meinderta** (Minderhut) **Hobbemy** (1638—1709), odsłonić nam jednak nie zdołali. O pochodzeniu artysty nie pewnego nie wiemy. Biografie wskazują jako jego ziemie rodzinne: Geldrję, Fryzję, Holandję właściwą. Niemcy uważali go długi czas za swego rodaka; niekiedy wywodzono ród jego z Antwerpji i czyniono go z pochodzenia flamandczykiem. Krytyka odrzuciła dwie ostatnie wersje i dziś niema wątpliwości, że Hobbema jest z rodu Holendrem—ale oto i wszystko co z pewnością w przedmiocie tym powiedzieć można. Co do bliższego wskazania miejscowości najwiarogodniejszym jest świadectwo, że rodzina artysty mieszkała w północno-zachodniej stronie Niderlandów: w Holandji właściwej lub Fryzji. U niektórych autorów wymieniany jest Amsterdam jako prawdopodobna siedziba Hobbemów, inni znaczenie takie przywiązują do Coeverden lub Middelharnis. Rok przyjścia na świat zmienia się pomiędzy 1611 a 1638. Pierwsza data łączona jest z pochodzeniem flamandzkim, dziś już odrzuconem, i z tego względu nie zasługuje wcale na uwagę. Najpowszechniej przyjmują biografowie rok 1638. Zupełna nieznajomość szczegółów życia ukrywa przed nami pierwsze lata kształcenia się Hobbemy; jest on jednym z niewielkiej liczby tych malarzy, których nauczyciele domyślnie nawet wskazać się nie dadzą. Czysto teoretyczne domniemanie każe się Hobbemie uczyć u Salomona Ruysdaela. W późniejszych latach występuje już wpływ Jakóba, który o niewiele co wiekiem był starszy. Domyśl o bliższych stosunkach, jakie

łączyć miały Jakóba Ruysdaela z Hobbemą nosi na sobie znamiona poważnego faktu i w tym charakterze występuje w życiorysach obu artystów. Co prawda, istnienie obrazów do siebie podobnych nie uzasadnia jeszcze twierdzenia, iż dwaj najpierwsi pejzażyści holenderscy wspólnie prace swoje podejmowali, że mieszkali w jednej okolicy, wspólne odbywali wędrówki za pięknem. Dość będzie, gdy ze zgodnie przez wszystkich podawanego świadectwa wyprowadzimy wniosek, że jeden talent oddziaływał na drugi przez to co miał w sobie wyższego a nie sprzecznego z powołaniem każdemu indywidualnie właściwym, oddziaływanie to jednak nie miało takiej doniosłości, aby je historia sztuki wybitnie zaznaczać potrzebowała. Nazwiska Hobbemy nie dostrzegamy wcale na rejestrach malarzy w Utrecht lub Harlem. Dowody pobytu artysty w Amsterdamie istnieją w samych jego pracach. W niektórych autorach spotkać można wzmiankę, że Hobbema był burmistrzem w Middelburgu w Zelandji, z wyboru swych współobywateli. Potwierdzałoby to domysły, że fortuna artysty nie znajdowała się wcale w warunkach zwykłych fortun artystycznych. Mielibyśmy przed sobą mieszczanina lub wieśniaka-artystę, jakich na setki w Holandji naliczyć można. We wzajemnym stosunku życie nie przeszkadzało sztuce; sztuka nie znajdowała nic do naruszenia w życiu. W obrazów Hobbemy można ogólne usposobienie jego duszy wyczytać; mało fantazji, spokój, zadowolenie z bytu, poszukiwanie wesołości, przywiązanie do światła, pewna zasobność mieszczańska i mieszczańska trzeźwość: takim musiał być twórca pejzażu wesołego w Holandji w drugiej połowie XVII w. Na obrazach jego zawsze widać tylko płaszczyzny tak z widnokregu wycięte, aby oko gubić się w nich nie potrzebowało. Grunt bywa najczęściej bagnisty z drobiazgowym realizmem przedstawiony; na pierwszym planie wypracowane wzorowo trawy, rośliny z bogatym liściostanem i kępy krzaków. Strumień w krajobrazie Hobbemy znajdzie zawsze dla siebie miejsce; brzegi jego niewyniosłe, łożysko wązkie, powierzchnia cicha. Artysta lubi ustawiać na wodzie młyn lub małą chatę na palach. Do głębi lasu Hobbema nie wchodzi. Drzewa o znakomicie rozwijanych powierzchniach nie zacieśniają nigdy przestworu; nie przejrzy przez nie puszcza, w którąby zapuścić się rada skołatana dusza Ruysdaela. Krajobrazy Hobbemy są wszystkie silnie oświetlone, w powietrzu słońce panuje, a ile piękności przydaje artysta światłu tyle jej odejmuje chmurom i gorzej je od innych składowych części krajobrazu przedstawia. Na uboczu ładu staje często skromna chata wieśniaka—nie znać po niej sieroctwa lub niedostatku. Widoki wesołe, w swobodnym, niezamglonym odbite oku, stanowią zwykle przedmioty krajobrazów Hobbemy. Ze względu na techniczną potęgę pędzla Anglicy nie bez pewnej podstawy przyznają Hobbemie wyższość nad Ruysdaelem. Koloryt jego wprawdzie nie jest silniejszym, ale sposób malowania zdradza większą siłę plastyczną, o ile w malarstwie o plastyce mówić można. Hobbema nie tworzył obrazów samotnych, lecz ich też nigdy nie zaludniał tak, aby krajobraz zamieniać w utwór rodzajowy. Znaczący w postaciach jego dopatrują się pędzla Lingelbacha, Adr. v. de Welde, Berghema, Wouvermana. Epoka kwitnienia Hobbemy przypada pomiędzy lata 1660 i 70. Z lat następnych żaden obraz z datą pewną nie pozostał, a w ogóle ilość wszystkich nieznacząca. Głównymi dzierżawcami Hobbemy są dziś Anglicy; na wystawę manczesterską w r. 1857 ośm obrazów nadesłali; z tych o czterech Blanc zaszczytnie

wspomina. Na kontynencie za najlepszy utwór uważają obraz sprzedany do Berlina z Belgji, która posiada jeszcze jedno arcydzieło w Galeryi królewskiej. Inne muzea europejskie po jednym zaledwie obrazie zaprodukować mogą. Aż do początków bieżącego stulecia utwory Hobbemy dostawały się do galeryj pod przybranem nazwiskiem Ruysdaela lub Dekkera: bez tego podstępu nie znajdowały nabywców. Dziś nie są już nawet wcale do nabycia, a w wyjątkowo wydarzających się sprzedażach cena ich dochodzi do stu tysięcy franków.

Zwłoki Hobbemy złożone zostały do grobu w Amsterdamie d. 14 grudnia 1709 r. Data ta pozwala oznaczyć dzień śmierci artysty, który, jak widzimy, doczekał późnej starości. Umierał pewno z takim samym spokojem, jakim obrazy jego oddychają.

Protegowany przez potomnych z krzywdą Hobbemy **Konrad (Conraet) Dekker v. Decker** (ur. 1640, zm. —), występuje w pierwszym rzędzie pejzażystów holenderskich i samo wywyższanie go nad Hobbemę a porównywanie z Ruysdaelem dostatecznie świadczy o wartości jego utworów. Dzieliąc z oboma sławę, dzieli Dekker zarazem i los, który zupełną tajemnicę życia jego pokrył. Sztuka holenderska miała czterech Dekkerów: jeden z nich żył jeszcze w połowie XVIII w., trzej inni są mniej więcej współczesnymi sobie i życie ich przypada na wiek XVII. Konrad, często mylnie Kornelim, Janem, Franciszkiem, lub Adryanem nazywany, jest najznakomitszym ze wszystkich. Urodził się prawdopodobnie w okolicy, która wypiaستowała fantazję Ruysdaela, w bliskości miasta Harlem, lub w samym mieście około r. 1640. Tam go widziano jeszcze pracującego pomiędzy r. 1680—90. Istnieje o nim podanie, że wędrował po obczyźnie i odwiedził Rzym; ani pędzel wszakże, ani pomysły nie zdradzają wpływu cudzoziemskiego. Za to niewątpliwie uległ Dekker wpływowi Ruysdaela. Niekiedy możnaby go wziąć za naśladowcę ponurego poety harlemskiego, gdyby nie rozwinięta w utworach siła oryginalności, która czyni artyzm Dekkera istotnie pokrewnym ruysdałowskiemu, nie zaś sztucznie z niego zaszczipionym. Artysta najpiękniej maluje mury popękane, dając im za towarzyszkę wodę małą ożywioną, zastosowaną do tęsknego charakteru całego krajobrazu. Dekker stwierdza przykładem swoim tę prawdę, że tajemnica piękna leży w szczeroci natchnienia, w głębokiem przejęciu się przedmiotem. Byli bez wątpienia lepsi od niego malarze: ale gdy nam Dekker zechce przedstawić miejsce samotne, opuszczone, w jakim sam spoczynku szukał, zadawalnia nas tak jak gdyby był arcymistrzem, zjednywając umysł, nie tym lub owym szczegółem ale całością, ale tem co chciał w krajobrazie wyrazić. Dekker maluje widoki niewesołe, w ujemności nie posuwa się jednak nigdy tak daleko jak Ruysdael i nie daje melancholji. O domyślnym nauczycielu artysty wspomniano wyżej; żaden uczeń jego nie jest znanym. Dekker mieszkać musiał stale w Delfft; z tego czasu mamy piękne jego sztychy, które stawiają go wysoko jako rytownika. Przedstawił w nich widoki miasta, obfitującego w ruiny i wspomnienia historyczne. Blanc unosi się nad pięknoscią tych rysunków dodanych przez artystę w charakterze ilustracyj do współczesnego opisu miasta. Same te sztychy nadałyby Dekkerowi prawo do pamięci u potomnych, gdyby nie więcej po sobie nie zostawił. Rok i miejsce skonu artysty nie są wcale wiadome.

W pobieżnym przeglądzie naszym szereg pejzażystów, którzy wcielili w dzieła swoje natchnienie i artyzm szczerze holenderski, zamknąć musimy na **Antonim Waterloo** (1618—1679), znakomitym rytowniku znanym także i z dzieł pędzla. Waterloo urodzony w r. 1617 około Utrechtu kształcił się pod niewiadomym dziś mistrzem, ale jeśli się znawcy sztuki nie mylą, szkoła, z której wyszedł, położoną była niedaleko od pracowni Rembrandta. Jako malarz przejął się Waterloo metodą artystyczną tego mistrza. Sztuchy jego dochowane w liczbie 140 dowodzą doskonałego obycia się z naturą, wielkiego do niej przywiązania, drobiazgowej, że tak powiemy, miłości. Najlepiej rysował Waterloo drzewa—a wśród nich wierzbę—bujnym je liściem pokrywał, nie umiał im jednak nadawać siły i powagi, jakiej się niekiedy na jego obrazach oko dopomina. Zdaniem znawców Waterloo źle rozdziela światło i zawiele miejsca zostawia na roślinność. Zbytek ten dostrzedz się daje szczególnie w kompozycjach historyczno-religijnych wykonywanych rylcem. W utworach tego rodzaju pejzaż, oddzielnie wzięty, stanowi najlepszą część dzieła. Ta okoliczność, że na rysunkach Waterloo spotykać się dają drzewa, jakich niema w Holandji, naprowadza na domysł, iż artysta był za granicą, a Blanc domniemywa się bytności jego w Szwecyi i Norwegji. W ogóle Antoniego Waterloo nazwać można rysownikiem lasu. Obrazów olejnych wydał niewiele i nie w każdej galeryi spotkać się z niemi można. W życiorysach zanotowano, że Waterloo zmarł w szpitalu Hioba pod Utrechtem. Wypadek ten ustanawiany bywa na r. 1662; znajdują się jednak wzmianki, iż artysta żył jeszcze w r. 1679. Może być że i sama wiadomość o skonaniu w szpitalu nie odnosi się do naszego artysty i tylko przez pomyłkę, której trudno niezmiernie ustrzedz się piszącym o sztuce holenderskiej, z osobistością jego związaną została. Malarze Holandji dobrze o to dbali, ażeby po szpitalach nie umierać.

## II. Malarze ulegli wpływowi obcemu.

Przechodząc do artystów, którzy wykształcenia swego szukali we Włoszech, Francji i Niemczech, nie potrzebujemy już błędzić po manowcach domysłów o ich życiu, chwycić się lada wątku szczegółu, aby w ostateczności jednym chociażby rysem zaznaczyć działającą w sztuce indywidualność. Zyskujemy więcej otwartego przestworu, więcej danych biograficznych, a w nich i więcej materiału zdolnego obudzić ciekawość. Kto po świecie wędrował, ten nie mógł być światu nieznanym; jeśli nie swoi, to obcy powiedzieć coś o nim musieli. Życie malarzy, którzy nie wydalili się nigdy na południe, przedstawia nużącą jednostajność; tam gdzie jej nie widzimy, możemy się jej z pełnem prawem domyslać. Tej jednostajności ani dostrzedz już w życiu wędrownem, koczowniczem Asselynów, Karelów, Bothów należących do kierunku, z którego kilkunastu działaczy obecnie mamy przed sobą. Jeżeli można jakiej tu jednostajności dopatrzeć, to chyba tylko w dziełach pędzla nie w żywotach ludzi. Malarze szkoły narodowej większą przedstawiają roz-

maitość w swoich utworach, niż eklektycy wykształceni na wzorach cudzoziemskich. Różnica pomiędzy Hobbemą a Ruysdaelem, pomiędzy Cuypem a van Goyenem jest daleko większą, aniżeli pomiędzy Bothem i Berghemem, lub Polinburgem a Karelem Dujardin. Gdybyśmy jaskrawymi barwami wypełnić chcieli różnice zarysowujące się między obu gruppami, powiedzielibyśmy że artyści rozpatrywanego obecnie kierunku, ulegają pewnej na zewnątrz nich działającej sile, idą za wzorami obcemi, za ogólnym urokiem przyrody, która jak gdyby raz na zawsze przywiązuje ich do siebie pewnym stałym typem piękna. Artysci szkoły narodowej słuchają więcej poszeptów chwili, biorą wrażenia swoje z natury z większą bezpośredniością, czulsi są na piękno na razie objawiające się. W jednych zauważyć można więcej fantazji, w drugich więcej uczucia. Przeciwwstawienia tego nie należy jednak czynić zbyt wybitnym; przy jednej i tej samej w zasadzie uczuciowości, duchowi północnemu właściwej i nieodstępującej Niderlandczyków nawet pod niebem włoskiem, artyści szkoły narodowej w większej zostają z naturą zażyłości niż ich współzawodnicy na obczyźnie i częściej do niej po wzory żywe przychodzą. Są realistami, jeśli ich duch czynnie objawić się zdoła, jeśli odzwierciedla tylko to na co patrzy, czego się dotyka,—ale nawet w tym realizmie swoim okazują subtelność, która nie jest bez poezji. Tamci rozszerzają się w przestwór, ci wnikają więcej w szczegóły przestwór ten wypełniające. Jedni potrzebują z zewnątrz mniej więcej obfitego, a gotowego już materiału; drudzy sami go sobie wytwarzają, czyniąc pięknem w sztuce, to co może w przyrodzie pięknem nie było, a w przestrzeni z pewnej odległości wyobrażonej niknąć musiało. W ten sposób owi realisci stają się często poetami i Ruysdael i Wynants naprzykład idealizują piasek, rzecz marną, która w krajobrazie traktowanym zdaleka niepostrzeżona przechodzi. Zażyłość z naturą przejmując często artystów drobiazgością, lecz daje im za to prawdę, prostotę i szczere uczucie.

W tem odmiennem zapatrywaniu się na piękno, z niejednakowej dostrzegane odległości, w tej różnicy, jaką samo piękno przyrodzone na południu i na północy przedstawia—możnaby, o ile sądzimy, zawrzeć cechy charakterystyczne obu kierunków. Na malarzach, któremi się teraz zająć mamy, odbił się przeważnie wpływ Rzymu i Włoch. I kraj i nauczyciele byli tu inni niż w Holandji. Główną mistrzynią pejzażystów holenderskich za granicą jest szkoła rzymska, istniejąca od czasów Brilów i Muziana, a wydoskonalona w drugim ćwierćwieczu XVII stulecia przez wielkie talenta francuzkie. Otóż co znamionuje tę szkołę, to właśnie patrzenie na krajobraz zdaleka, z zewnątrz niejako, bez wnikania w jego głąb', przez pryzmat nie wrażenia chwilowego, któreby mówiło jak piękną jest natura, ale trwałego wyobrażenia, które przepisuje jej jak się ma piękną uczynić. Dla rodowitego Holendra, którego majestat południowy nigdy nie olśnił, natura jest potęgą z nim samym nierozdzielną. Dla prawdziwego ucznia Poussinów i Lataryńczyka, potęga to obca, przeciwstawiona własnemu jego duchowi, nie dająca tak łatwo, przyjaźnie zbliżyć się do siebie. Poussin i Gelée podbijają taką naturę przez narzucanie jej własnej swej myśli—inaczej nie zdołaliby jej przejednać. Ruysdael, Hobbema, Wynants i Cuyp nie potrzebują podboju: dla nich natura niema dumy odpychającej lecz szczerze uczucie, oni czują piękno nie w tem, czego rzeczywistość nie posiada, nie w objawach życia idylli-

cznego lub bohaterskiego, ale w najdrobniejszych szczegółach, na jakie sama przyroda zdobyć się może. Stąd też jedni malują bardzo często krajobrazy z głowy, drudzy zawsze tworzą je lub przetwarzają z natury. Uwag powyższych nie należy rozumieć w ten sposób, jakoby w nich przebijała się stronność za jednym kierunkiem, a uwłaczanie drugiemu. Stwierdzić one mają tylko fakt w dziejach sztuki nastąpiony. O „komponowaniu“ krajobrazów powiedziano już słów kilka w życiorysie Ruysdaela \*).

Obrazy malarzy narodowych głębsze sprawiają wrażenie; obrazy wyszłe z pod pędzla artystów, którzy wpływowi obcemu ulegli, milej wpadają w oko. Większa ich część nosi na sobie wdzięczny charakter sielanki. Utwory tej kategorii są wesołe, świetlane, przystrajają się we wzgórze, skały i góry, niekiedy śniegiem uwieńczone lub najeżone lodowiskami. Powierzchnia ziemi podobnie jak i niebo, mówi że to kraj południowy, najczęściej włoski. Kolumny, ruiny klasyczne, arkady mostów, drzewa i krzewy strefy cieplejszej dają o widowni świadectwo, że ją z Italji wyjęto. Piękno wypromienia się przeważnie z drugiego planu. Perspektywa staranniejsza niż we właściwej szkole holenderskiej i na pierwszy rzut oka, obejmującego tylko ogół obrazu, koloryt wydaje się bogatszym, bardziej urozmaiconym; dopiero bliższe wniknięcie w szczegóły dozwala i pod tym względem poznać całą wartość artyzmu narodowego. Wschód i zachód słońca wielką u eklektyków rolę odgrywa; niektórzy z nich, jak Both, celują w malowaniu światła słonecznego i na obrazach ich można oznaczyć porę dnia nieomal co do godziny. Góry domagają się efektownego oświetlenia, a płaszczyzna nie przyozdobiona z własnych zasobów zyskuje wiele przez światła i cienie na nią rzucane. Na pierwszym planie znajduje się cały garnitur obrazu z istot żyjących. Bywają nimi nimfy, rycerze, jeźdźcy, wędrownicy i włóczęgi, najczęściej pasterze strzegący trzód. Trzody, co prawda, nie żałują Holendrzy zagraniczni, podobni w tem do braci swej w kraju. Pomiędzy krajobrazem a garniturem nieraz zachodzi niezgodność: figury bywają zanadto pękate, ociążałe, za wiele miejsca zajmują i zasłaniają ostatecznie widok, do którego głównie oko wezwanem zostało. Zdarzają się też i epizody trywjalne. Cały sposób garnirowania zdradza zachcianki malarstwa rodzajowego; natura ciągnie Holendra tam, gdzie mu najlepiej, najwygodniej i niektórzy, jak np. Berghem i Karel Dujardin, utwory swoje od czasu do czasu z dwóch jak gdyby odrębnych części składają. Samoistne stanowisko w pośród wszystkich malarzy na obczyźnie wykształconych zajmuje Both, najsilniej rzymskim charakterem przejęty. Lubi on zaczynać krajobrazy od pierwszego planu; wysuwa naprzód jakie wspaniałe drzewo, kępę krzaków i porostów, lub łagodną rozpadlinę w górach. On również w najobszerniejszym zakresie stosuje poznane prawa światła i perspektywy. Krajobraz włoski znalazł w tym Bohcie tłómacza, jakiego już może nigdy więcej nie było między Holendrami. Poprzednikiem Bohta jest Polinburg, od którego właściwie dopiero rozpoczyna się istnienie pejzażu włoskiego w sztuce holenderskiej. O nim też najpierwej wspomniemy.

---

\*) T. III, str. 5.

**Korneliusz Poelenburg** (Polinburg), (1586—1666) urodził się w Utrechcie. Po odbyciu nauk u Blomaerta, który niewiele zdziałał specjalnie dla krajobrazu, ale położył rzeczywiste zasługi jako nauczyciel w zakresie ogólnej techniki malarskiej—wyjechał Polinburg do Rzymu. Tu wszedłszy do grona młodzieży kształcącej się w sztuce otrzymał z powodu opryskliwego, zgryźliwego usposobienia przezwisko „*brusco*“ albo „*satiro*“. W utworach swoich wszakże wcale usposobienia tego nie objawił. Pod sterem Elzheimera elementarna jeszcze skłonność młodego artysty do miękkiej, delikatnej techniki zamieniła się w osobny styl, jeśli nie manjerę, pełną wykończenia elegancji i wdzięku. Nie poszedł jednak młodzieniec za Elzheimerem w wyborze samych przedmiotów. W nauczycielu przebijało się dążenie do smutku i melancholji; uczeń przejmował krajobraz swój wesołością: z pierwszego natchnienia obaj wcale nie są do siebie podobni. U Elzheimera przyzwyczać się musiał Polinburg do malowania obrazów w małym formacie; za jego także przykładem zachęcony uznaniem panów z Watykanu pracował nad obrazkami religijnymi, które doznawały niezwykłej wziętości. Nie było to jednak właściwe powołanie artysty. Prawdziwie odznaczyć się on miał dopiero w pejzażu mitologicznym; ten rodzaj malarstwa stanowi jego specjalność. Artysta dobrze malował ciała kobiece i dawał tego dowody w licznych nimfach, dryadach i boginiach, jakimi zaludniał swe krajobrazy. Jeżeli Rafael wzorami swojemi oddziaływał na artystę, to przedewszystkiem skutek tego działania objawić się musiał we wdzięku postaci niewieścich Polinburga. Piętno antyczne spoczywające na naturze odbija się także i na postaciach ludzkich. Artysta łączy niejednokrotnie pejzaż z podaniem religijnem; obrazy tak złożone nie przestają być pejzażami, wypadek święty służy tylko do ubrania widoku. Pracownia Polinburga w Rzymie była bardzo wziętą; nieraz zaglądali do niej kardynałowie, książęta rzymscy, dostojnicy świeccy i duchowni. Wracając do kraju, około r. 1620, artysta przejeżdżał przez Florencję. Wielki książę chciał go zatrzymać w dawnej stolicy sztuki włoskiej, ale Polinburg namowom nie uległ i powrócił do ojczyzny. Założył pracownię w rodzinnem swoim mieście. Obrazy w jego stylu były prawdziwą w Holandji nowością; wysoko cenione zwróciły na siebie uwagę Rubensa podczas wycieczki jego na północ. Nauczycielski wpływ Polinburga nie odpowiada ani jego talentowi, ani uznaniu, jakie znalazł w kraju, może dla tego, że malarstwo przywiezione przezeń z Włoch nie znajdowało na północy sprzyjającego sobie gruntu. Wytwory jego podobać się mogły; ono samo skazane być musiało na bezpłodne odosobnienie. Polinburgowi zawdzięcza wykształcenie swoje *Hansbergen*, który go doskonale naśladował. W ogóle liczny jest zastęp naśladowców naszego artysty; talentów prawdziwych, wykształconych przez niego, nie znamy. W r. 1637 wydalili się Polinburg na wezwanie Karola I do Anglii; tu znowu zatrzymać go chciano, ofiarując mu prócz świetnych warunków materialnych, niemniej świetne koleżeństwo v. Dycka, ale artysta raz jeszcze wymówił się od służenia obcym i zjechał do kraju. W Utrechcie wiele lat przepędził, zanim mu śmierć grób otworzyła. Według jednych zmarł w r. 1660; inni z daleko większem prawdopodobieństwem przyjmują rok 1666 opierając się na regestrach akademji w Utrechcie z roku poprzedniego, na których artysta występuje jeszcze w rzędzie żyjących. Obrazy Polinburga znajdują się w znacznej ilości w G. Drezdeńskiej i w Luwrze.

**Roland** (Roelant) **Savery** z Courtray we Flandrji, żyjący od r. 1576 do 1639, osiedleniu się swojemu w Utrechcie zawdzięcza zapewne to, że go pisarze dziejów sztuki w Holandji do rzędu malarzy holenderskich zaliczają. Początków malarstwa udzielał mu ojciec, Jakób, mniejszego znaczenia malarz zwierząt, flamandczyk z rodu. Roland w młodych latach wyjechał za granicę. Tam wykształcił się na Brilach i Brueghelu i to co było ujemnością w Niderlanczykach osiadłych w Rzymie—mały powab zieloności—z wzorów ich przejął. Mieszkał długi czas w Tyrolu; kraj ten najwięcej dostarczył mu wido-ków do obrazów. Oprócz wykonanych na miejscu pejzażów olejnych przywiózł do kraju wiele studjów, które później zdala od przedstawianej w nich natury w utwory pędzla zamieniał. Głównie też znany jest jako malarz krajobrazów tyrolskich. Przedstawia w nich rozmaite sceny leśne: ścinanie drzewa, polowania, wycieczki towarzyskie. Inne krajobra-zy Saverego, o ile nie są fantastycznymi, a w skutek tego pozbawionymi często właściwego charakteru, przedstawiają widoki wybrzeży holenderskich, Flandrji, a nawet według nie-kórych domysłów i samej Francji. Pejzaż rzymski w utworach Saverego nie występuje. Lubiał artysta krajobraz przesycić mnogością postaci żywych; tworzył nawet dzieła, w których głównymi przedmiotami są gromady zwierząt i stada ptaków. Niekiedy pory-wał się do mitologii.—W rysunku bardzo dokładny i pomysłowy, pod względem kolorytu wiele do życzenia pozostawia; dalsze jego plany lepsze są od bliższych. Ogólny chara-akter pejzażu dziki. Podczas pobytu swego za granicą Savery zjednał sobie nadzwyczajne względy cesarza Rudolfa II, który go nadwornym swoim malarzem zamianował. Ar-tysta piastując tę godność musiał niewątpliwie być w Wiedniu. Ostatniem miejscem jego pobytu za granicą była Praga czeska. W r. 1612 zjawił się w Utrechcie i założywszy tu pracownię utrzymywał ją aż do śmierci. Z tej pracowni, jak już wspomniano, wyszedł Everdingen, jedyna postać wybitna między uczniami Saverego.

Na żadnym z Holendrów wpływ Klaudjusza Lotaryńczyka nie odbił się tak silnie jak na **Janie Both** (1610—1651), pochodzącym równie jak Polinburg z Utrechtu i podobnież u Abrahama Bloemarta w pierwszych zasadach sztuki malarskiej wykształconym. Ojciec Jana sam był malarzem, wykonywał roboty na szkle, a nie czując się na siłach, powierzył obu synów swoich: tego, o którym tu mówimy i drugiego Andrzeja, przewodnictwu naj-lepszego, najwytrawniejszego podówczas artysty w Utrechcie. Wysłał ich następnie do Włoch. Młodzieńcy jechali przez Francję; droga do ojezyny Michała Anioła i Rafaela szła na Lugdun; w drugim po Paryżu mieście Francji objawiało się w owej epoce dość silne już życie artystyczne. Malarze cudzoziemscy spotykali się tu z francuzkami: jedni przywozili już z Włoch światło sztuki, drudzy jechali dopiero po nie. W Lugdunie za-poznawano się, odbierano pierwsze wrażenia z opowiadań podróżników włoskich, zasięga-no wskazówek, artyście zarówno i człowiekowi potrzebnych. Istniały już stałe praco-wnie, składy i galerie obrazów. Niejeden ziomek Bothów w Lugdunie dłuższy czas prze-pędził i nasi artyści nie mogli miasta tego pominąć; o samym pobycie ich wszakże nie po-siadamy bliższych wiadomości. Przyjazd do Rzymu nastąpił po drugim powrocie Klau-djusza (r. 1627). Jan, któremu nauki Bloemaerta w zakresie pejzażu nie wystarczały, zawiązał prędko stosunki z najpierwszym pejzażystą ówczesnym. Istnienie tych stosunków

poświadczone jest z niezachwianą wiarogodnością. Obaj bracia przyjaźnili się z Poussinem, Claude Lorrainem, Hermanem z Włoch, Bambocciem, obaj zawarli ze sobą sojusz dla wspólnego wykonywania obrazów: Jan malował pejzaż, Andrzej przystrajał go w żywe postacie, w których malowaniu szedł za swoim współrodakiem Piotrem Laer, wymienionym już wyżej pod przezwiskiem „Bamboccio“. Współpracownictwo to miało jedną, rzadką w podobnych warunkach produkcji artystycznej, zaletę: odznaczało się zupełną zgodnością wewnętrzną. Andrzej nie przystroił nigdy krajobrazu w sposób niewłaściwy, ubliżający ogólnemu jego charakterowi, sprzeczny z wrażeniem, jakie sprawiała przyroda wytworzona w sztuce przez Jana. Raz poświęciwszy pędzel swój bratu, sam mało już pracował na własną rękę; obrazy jego olejne należą do rzadkości, a i liczba sztychów nie jest wielką. Jan był bardzo obfitym, tworzył wiele i rodzonemu swemu nie dawał wypoczynku. Oddziało to może niepomysłnie na talent Andrzeja, nie dając mu samoistnie, szerzej się rozwinąć—stanowi jednak piękny przykład przywiązania między braćmi. Znacomity pejzażysta był zupełnie nieudolnym w malowaniu postaci żywych, bez umiejętnej zatem pomocy, jaką w bracie swoim znajdował, nie zarobiłby sobie na rozgłos u współczesnych, którym częstokroć więcej o przybory niż o rzecz samą, o pejzaż, chodziło.

Widok krajobrazów Botha przekonywa o nastąpionej pomiędzy nim a Klaujuszem Gellée filjacji artyzmu. Toż samo lazurowe niebo, takie same bogactwo światła i umiejętne niem rozporządzanie, taka sama znajomość perspektywy i troskliwość o dobre ustosunkowanie przedmiotów przedstawionych w głębi krajobrazu do znajdujących się na przodzie. Powietrze lekkie, gorące, spokojne, a wszędzie przenikające; chmur w niem mało, częściej napotkać można powiewny, wesoły obłok niż zbitą masę, coby ziemi pogrozić była zdolną. Koloryt, z wyjątkiem niewielu utworów do początkowej epoki należących, odznacza się całą barwnością i ciepłem południa; złotawy połysk dodaje mu uroku. Często używany odblask zachodzącego słońca niemało także piękności krajobrazom Botha przyczynia. Wszystko to, co mógł wziąć artysta od Klaujusza nie wpadając w krańcowy idealizm twórcy pejzażu bohaterskiego, odnajduje się też w jego utworach. Jako dziecię północy Both miał przedewszystkiem zmysł na rzeczy bezpośrednio przejmowane z natury. Pejzaż jego jest realnie włoskim, artystyczną metodą genialnego Francuza wykonywanym; nie nosi na sobie owego uroczyściego piętna, które krajobrazy Klaujusza na mieszkania dla bogów starożytnych przeznacza. Niema w nim tej niebańskiej błogości, tego majestatu, jaki natura w obrazach Lotaryńczyka zyskuje przez to samo, że się daleko od bohaterów, czy bogów odsuwa—i tak odsunięta okazuje się jeszcze wielką. Both nie komponuje krajobrazów w ten sposób, aby się do nich rzeczywistość przyznać nie mogła. Do tego co widział dodaje jaką ruinę, arkadę, most lub kamień pamiątkowy. Na przodzie obrazu zasadza bądź pojedyncze drzewo, bądź całą grupę drzew charakterystycznych, a dla zwrócenia większej na nie uwagi, umieszcza wszystko na wzgórzu pionowo prawie ściętem, przez co ożywia i urozmaica same zarysy natury, niezależnie od życia, jakie się pełnym potokiem ze światła wylewa. Niekiedy wchodzi Both w głąb' dolin i wąwozów, przedstawia drogi nad przepaścią, dziko rosnące krzaki, drzewa o pniach wysokich w sąsiedztwie skał i potoków. Te krajobrazy jego nie mają w sobie nigdy ani

grozy, ani melancholji, nie tęzną drobiazgowem zamiłowaniem przyrody, które każe się zazwyczaj przywiązywać Holendrom do szczegółów najmniej na uwagę zasługujących—ale nie są też ściśle wytworami tego ducha, który stanowi siłę poruszającą pędzel Klau-djusza. Ogólny spokojny charakter przemaga w pracach Holendra; oblicze natury poważne, niepowседневne, mniej niż u Lotaryńczyka uśmiechnione, ale równie jak u niego nakazujące poszanowanie, przemawia raczej do wyobraźni niż do uczucia. Cechy wspólności artystycznej na najlepszych utworach Botha są uderzające—a jednakże jakaż pomiędzy nim a mistrzem różnica, nietylko pod względem natchnienia poetycznego, ale nawet i samego wykonania!

Po długoletnim pobycie w Rzymie udali się dwaj bracia do Wenecyi. Wnosząc z tego, iż Jan w stolicy Dożów zostawił znaczną liczbę swoich utworów, wykupionych następnie przez magnaterję angielską, możnaby mniemać, że zjawienie się artystów nie było przelotnem, a pobyt ich potrwał czas dłuższy. Los nawiedzić ich tu miał bardzo smutną przygodę. Pewnego wieczora Andrzej wracając w wesołem towarzystwie do domu wypadł z łodzi i utonął. Było to w roku 1650 (1). Przy panującym między braćmi przywiązaniu nieszczęście takie głęboki cios Janowi zadało. Podobno nie ujrzał już nigdy ziemi ojczystej i ze zmartwienia umarł w Wenecyi. Według innych świadectw miał czas powrócić jeszcze do kraju, ale tu wkrótce żalność dokonała przemocy swej nad organizmem. To drugie podanie jest podobniejszem do prawdy, wiadomo bowiem, że artysta miał pracownię w Utrechie, już po odbyciu wędrówki artystycznej. Odrzucając to podanie, trzeba by przypuścić, że się dwukrotnie za granicę wydalal; wtedy i świadectwo o skonaniu w Wenecyi nabrałoby większej wartości. Kres życia oznaczamy, idąc za Margrafem, na rok 1651.

Z uczniów Jana Botha zasługują na wspomnienie **Henryk Verschuuring** i **Wilhelm Heusch** (2): Pierwszy nie był pejżażystą z powołania; wszystkiego próbował, wszystko zabierał do swej sztuki, co tylko napotkał. W gruppach tworzonych na wzór Rembrandta ukazywał postacie w fantastycznych bogatych strojach; na jednym z obrazów religijnych umieścił kilku ze szlachty polskiej. Verschuuring urodził się w Gorcum, żył od r. 1627—1690. Heusch urodz. w r. 1638, w dwunastym roku życia musiał być we Włoszech uczniem Jana Botha. Widoki obierał dzikością i romantyzmem niespokojnym tęnące. Zdaje się że był w Apeninach. Powróciwszy do rodzinnego Utrechtu, długo jeszcze żył i pracował. Zepsuty na pejżażu włoskim, szukał widoków bardziej fantastycznych nad te, jakie mu dać mogła Holandja i przebiegał wybrzeża Renu. Za przykładem swego nauczyciela, oprócz malarstwa uprawiał rytownictwo. Umarł w r. 1712; niektórzy podają

(1) Data urodzenia Jana Botha niepewna. Jedni uważają go za młodszego brata Jana, drudzy datę przyjścia na świat ustanawiają na rok 1609, co by go starszym czyniło.

(2) Nazywają go także *Heus*, *Hees*, lub *Hus*.

datę wcześniejszą. Syn Wilhelma *Jakób Heusch* naśladował go do złudzenia, za co mu przydomek „*Affdruck*“ nadano. Żył od r. 1657—1701 (1).

Po Bohecie w ślady Klaudjusza Gelée wstąpił **Herman Swanevelt** (Swaneuelt), urodzony w Woerden w r. 1618 lub 20. Rozmiłowanie się w pejzażu włoskim zjednało mu przezwisko „Pustelnika“. W Rzymie bowiem Swanevelt uciekał od towarzystwa młodzieży, w gronie której znajdowało się wielu jego ziomków i całe dnie przepędzał w okolicach Miasta Wiekuistego, zapędzając się w jednej strony poza Tivoli, z drugiej przbiegając Kampanję rzymską ku południo-zachodowi. Holendrzy pisali o nim bardzo mało i nie zaliczyli go nawet do uczniów wielkiego Lotaryńczyka, że jednak był uczniem jego, o tem przekonywają źródła włoskie i francuzkie, a świadczy wymownie cała pozostałość artystyczna Hermana. Zspolenia się Swanevelta z ówczesnym rozwojem sztuki we Włoszech i rozgłosu, jakiego w kraju tym używał, dowodzi sama nazwa „Hermana z Włoch“, przyjęta przez wszystkich kronikarzy. Niedługie życie swoje Swanevelt od pierwszych lat młodzieńczych spędził na obczyźnie i jeśli istotnie uczył się początkowego władania pędzlem od Dowa, następne studia zagraniczne zataryły w nim ślady tego nauczycielstwa, i ani z ducha, ani z przedmiotów, ani ze sposobów wykonawczych, malarstwo jego nie jest podobnem do sztuki najpierwszego z małych mistrzów holenderskich. Herman poświęcił się pejzażowi i między Holendrami kształconymi za granicą, zajmuje jedno z podnioślejszych stanowisk. Odznacza się gorącym kolorytem. Podobnie jak Botha na Klaudjusza wzory zapatrzony, nie tworzy wszakże pejzażu holenderskiego, raczej widoki swoje przystraja w sposób sielankowy. Daje często zachód słońca, w czem również zbliża się do Botha. Artysta bardzo ceniony, po wyjeździe z Włoch około r. 1650 zamieszkał w Paryżu, gdzie go zajmowano pracami do samej śmierci. W r. 1653 przyjętym został do grona akademików francuzkich; zaszczyt ten zjednały mu głównie znakomite malowidła, wykonane w hotelu Lambert. W Paryżu wykończył wiele pejzażów włoskich, w których parę znajduje się dziś w Luwrze. Godnością akademicką i uznaniem Francuzów nie długo się cieszył. Umarł już w r. 1655. Mylne są podania: jedno o pobycie Swanevelta w Wenecyi i nastąpionym tam skonie w r. 1659, drugie o dożyciu przezeń późnego wieku (2). Jeden z autorów włoskich nazywa Swanevelta Fischerem.

Z całej grupy eklektyków, najwierniejszym może duchowi holenderskiemu pozostał **Mikołaj (Claas) Berghem v. Berchem** (1624—1683). W krainie włoskiej tworzy on sielanki oddychające spokojem, wesołością, niekiedy prawdziwie niderlandzkim humorem. Uderza w nich głębokość perspektywy, siła światłocienia, harmonja barw. Koloryt ciepły, przejęty złotem, częstokroć w rudawy wpada odcień. Rysunek w ogóle poprawny, jakkolwiek krytyka wybredza niekiedy w postaciach, jakimi artysta bądź własne swoje,

(1) Trzeci wreszcie artysta tego samego nazwiska a z imienia Abraham malował z wielkiem wykończeniem rośliny i owady, bo Holendrzy wszędzie musieli mieć swoich specjalistów. *Abraham Heusch* był prawdopodobnie bratem Jakóba i równie jak on urodził się w Utrechcie.

(2) Według tego podania miał umrzeć dopiero około r. 1690.

bądź cudze obrazy przyozdabiał. Całość pracy Berghema da się sprowadzić do pejzażu pasterskiego, na którego tle rysują się widoki włoskie, przeciwstawione pierwszym planom pojętym po holendersku. Są wszakże i pejzaże z charakterem czysto włoskim. Blanc między innymi do tej kategorii zalicza trzy widoki wybrzeży morskich: w Nicei, Genui i Taranto. Widoki Holandji malował Berghem po powrocie z Włoch; przed wyjazdem za granicę niewiele ich i w niewielkiej stworzył wartości. Jedno z pierwszych miejsce w tym dziale zajmuje *Widok zamku Bentheim*, wykonany również, a zdaje się znacznie później przez Ruysdaela. Porównanie obu utworów wykazuje całą różnicę talentów. Każdy z jednego i tego samego przedmiotu odmienne odebrał wrażenia, z innej strony patrzył na piękno i w innej go stronie szukał. Ruysdael dał widok imponujący, ponury. Berghem wymalował obraz uśmiechnięty, a wymalował go przepysznie i obficie żywymi postaciami przyozdobił. I powietrze i drzewa i mury i ludzie: wszystko inaczej przedstawia się w krajobrazie Berghema. Oba dzieła porównać ze sobą można w G. Dreźnieńskiej. Znajdują się i pejzaże zimowe Claasa z Harlem, nieliczne i nie dość malownicze. Nadzwyczajnością prawdziwą są próby Berghema, doświadczającego sił swoich na polu malarstwa biblijnego i historycznego. Tyle rozmaitych kierunków zjednało artyście u Viardota nazwę malarza wszechstronnego, polygrafa. Sędziwy już znawca sztuk pięknych wyświadcza artyście holenderskiemu zaszczyt czy ujmę—nie wiemy—na jakie ten niezupełnie zasłużył. Berghem pozostanie w historii malarstwa niderlandzkiego reprezentantem rodzaju, który sam prawie stworzył, pejzażu, w którym życie holenderskie wstawiane jest w przyrodę włoską. W najlepszych utworach oba czynniki połączone węzłem jedności, wydają prawdziwie malownicze piękno; zazwyczaj wszakże jeden od drugiego odsłakuje, niekorzystnie oddziaływając na ogólne wrażenie odbierane od utworu.

„Berghem“ nie jest właściwym nazwiskiem artysty, o którym tu mówimy. Ojciec jego, Piotr, zamieszkały w Harlem, a stąd nazywający się van Haarlem, nie wysoko stoi w hierarchji sztuki: robił bowiem malowidła na pudełkach, szkatułkach, cukierkach. Ma wszakże tę wielką zasługę, że syna wcześniej pod dobry oddał kierunek. Najpierwszym nauczycielem Mikołaja był van Goyen, po nim występują Grebber, malarz przedmiotów historycznych, *Wills* i *Moyaert*, pejzażyści i wreszcie Jan Chrzciciel *Weenix* starszy (1621—1665), brat matki Berghema, który w malowaniu scen portowych oddznaczał się żywym kolorytem, a był uczniem Bloemaerta i pomienionego Moyaerta. Goyen nauczył młodzieńca malowania wody i chmur: w utworach swoich uczeń miał się stać kiedyś wcale niepodobnym do nauczyciela, zawdzięcza mu jednak początki, bez których może równie jak Steen w innym kierunku, nigdyby nie stanął tak wysoko, jak go widzimy. W pracowni Goyena młodzieniaszek jeszcze, Mikołaj Claas Pieterzoon van Harleem, otrzymał przydomek „Berghem“ który mu już na całe życie pozostał (1). Około r. 1650 wyjechał do

(1) Ojciec Mikołaja rozgniewawszy się raz na niego, ścigał go przez ulice aż do pracowni Goyena. Dziecko rąco uciekało, ale i stary nóg nie szczędził. Na widok dziecka nagle wbiegającego do izby Goyen poznawszy o co idzie dla uchronienia ucznia od doraźnych następstw gniewu ojcowskiego, zawołał na młodzież, jaką miał na nauce: „Berg hem—Schowajcie go“. Słowa te obrócono później w przezwisko. Artysta pisał się Berghem albo Berchem.

Włoch. Od roku 1655 przez lat trzynastcie widziemy go zamieszkującego zamek Bentheim; były to najszczęśliwsze lata jego życia. Przemóżna opieka pana zamku uwalniała go od kłopotów o chleb powszedni, a dawała mu jednocześnie wszystkie pomoce artystyczne. Zostając w takim położeniu Berghem zwykł był mawiać „że nie potrzebuje majątków ten, kto umie życie swoje zająć pracą.“ Istotnie Berghem majątku nie zostawił, a całe życie na pracę poświęcił; o pracowitości jego świadczy znaczna liczba pozostałych po nim obrazów olejnych i sztychów. Artysta miał niemało utrapienia w domu z żoną, córką dawnego nauczyciela swego Willsa, kobietą małego ducha, skąpą i cheiwą. Śmierć zaskoczyła go w Amsterdamie w r. 1683 dnia 18 Lutego.

Z licznego zastępu malarzy holenderskich, którzy w młodych latach swoich zostawali w pracowni Berghema a między którymi spotkać można takie nazwiska jak van der Meera, Piotra de Hoogh, Abrahama Begyn wychyla się ku nam czynny na polu malarstwa krajobrazowego **Karel Du Jardin** (Du Jardin) urodzony pomiędzy r. 1625 a 1630 w Amsterdamie, zmarły w Wenecji w r. 1687. Artysta ten posiada więcej jeszcze wdzięku i prostoty od Berghema; częściej od niego daje pejzaż włoski zarówno w przyrodzie jak i w gruppach ją ożywiających. Te grupy maluje z energją, ze śmiałością pędzla, które przypominając niekiedy Bamboccia, wynoszą Karela nad wielu innych pierwszorzędných pejzażystów holenderskich. W utworach swoich unika Karel dalekiej perspektywy; z tej historii przestworza, jaką jest pejzaż, artysta daje jeden tylko epizod. Kompozycje swoje z niewielu składa czynników wykonywa je starannie od pierwszego już planu; dalszy zamyka z pomocą jakiej góry lub budynku. Niebo odznacza się u Dujardina niezwykłą żywością błękitu; mniej na niem chmur niż u Berghema, światło pełne, jak gdyby zawsze południowe. Obaj, mistrz i uczeń, podobni są do siebie z kolorytu: w utworach ucznia częściej wszakże spotkać się można z odcieniami srebrnymi. Oprócz sielanki Karel Du Jardin, malował obrazy religijne, nie bez wartości; z tego zakresu Luwr posiada *Chrystusa między lotrami*. Najwięcej obrazów religijnych pozostawił Dujardin we Włoszech, podczas drugiej bytności swojej w Rzymie. W kraju robił portrety, niekiedy zbiorowe w rodzaju wykonywanych przez Rembrandta, v. der Helsta, Keysera. Obrazy Karela Dujardina doskonale są zachowane. Bardzo wczesnie objawił się w Dujardinie talent malarski. W Luwrze znajduje się jeden jego obraz z r. 1646; przyjmując najpóźniejszą datę urodzin, naznaczamy artyście szesnasty rok życia wtedy, kiedy ten obraz malował. Sztychy Dujardina z r. 1652 posiadają już zupełną dookonałość, do jakiej artysta doszedł w tym dziale sztuki. Do Włoch wyjechał, zdaje się, już pod koniec pobytu Berghema, a zatem około r. 1655. Do tego czasu kształcił się u Wynantsa i Pawła Pottera, sławnego malarza zwierząt domowych (1625—1653). W Rzymie prowadził życie hulaszce; lubił towarzystwo; szukał w niem przyjemności i nauki; więcej z naturą niż z nauczycielami obcując. Od współuczniów swoich otrzymał przezwisko „Bokkebart“ (Kozia bródka) i pod niem znany jest w biografjach. Miał dość żywy temperament, a przy zaniedbaném wychowaniu, w postępowaniu swoim był często lekkomyślnym. Jego małżeństwo w Lyonie, powtórnny wyjazd za granicę i sama śmierć w pełni sił jeszcze nastąpiona: są tylko skutkami popędów żadną siłą charakteru niekierowanych. Nauczycieli Dujardina, Włochów, nie

znany; z Holendrów zaś, po Berghemie, najwięcej oddziaływał na artystę wzorami swemi Bamboccio; jak już wyżej natrącono, z tego awanturniczego pędzla przejął Dujardin pewną dzielność w tworzeniu postaci ludzi i zwierząt. Z Rzymu wyjeżdżał już skończonym artystą. Jadąc na Lugdun zatrzymał się tam dla wypoczynku tylko i nasycenia ciekawości artystycznej. Życie jednak tak mu się podobało w Lyonie, tak go nie kosztowało, że dzień za dniem, miesiąc za miesiącem schodził, póki nareszcie po wesołym początku nie nastąpił koniec żaloszny, i artysta nie ujrzał się po uszy w długach, które mu już do kraju wyjechać nie pozwalały. Uciekł się wtedy do małżeństwa, z kobietą będącą już w wieku; za podeszłe lata swoje hojnie wynagrodziła go ona pieniędzmi. Wykupił się Dujardin wierzytelcom i urządziwszy odpowiednio stosunki majątkowe zabrał ze sobą ciężar matrymonjalny do kraju. Osiadł w Amsterdamie i malował obrazy, które bardzo poszukiwano. Uznanie wszakże a nawet sława, jaką odbierał artysta, nie zastąpiły mu nigdy braku szczęścia, jakiego dobrowolnie pozbawił się człowiek. Fałszywe położenie nużyło go już; pragnął się z niego jak najprędzej wydostać. Pochwyił pierwszą lepszą sposobność i z jednym ze swoich mecenasów, z którym łączyła go bliższa zażyłość, wyjechał do Włoch; po krótkim tu pobycie mieli obaj razem powrócić do Holandji, ale kiedy przyszło w drogę wyruszyć, Dujardin tak zasmakował w swobodzie, jakiej od czasów małżeństwa nie zaznał, że nie chciał już słyszeć o powrocie, posłał tylko przez swego towarzysza słodkie komplementa małżonce—i pozostał w Rzymie. Wtedy to, dla chleba widocznie, oddał się malarstwu religijnemu, na które lepszy niż na pejzaże znaleźć było można odbyć. Z Rzymu, żądny nowości, pojechał do Wenecji i według świadectwa współczelnia Glaubera sam dawszy sobie powód do śmierci, zmarł w tém mieście w r. 1678. Jak gdyby na ironję zwłoki jego, całe życie protestanta i libertyna, ubrano w habit i pochowano ze świętością obrzędem pogrzebowym katolicyzmu właściwą.

W podeszłym już wieku van Goyena z pracowni jego w Hadze wyszedł pejzażysta wcale do niego ani z przedmiotów ani z charakteru malarstwa nie podobny. **Adryan van den Kabel** urodzony w r. 1631 w Ryświku, miał właściwe nazwisko rodowe *Toow*; wyraz ten oznacza w języku holenderskim postronek. Dla uchronienia osobistości młodego zwolennika sztuki od niepoehlebnych interpretacyj i wróżb na przyszłość zaproponowano mu, aby postronek zmienił na linę. Młodzieniec usłuchał rady i przybrał nazwisko *Kabel*. Pracownię van Goyena opuścił dla wędrowni artystycznej, którą rozpoczął od Lyonu a skończył na Rzymie. W tém ostatniém mieście wykształcił się na wzorach będącej podówczas w pełnym rozkwicie szkoły francuzko-rzymskiej. Naśladował pejzaż idylliczny i bohater-ski Lotaryńczyka i Poussinów. Ciągłe zajęty wyszukiwaniem postaci antycznych do swoich obrazów, przezwany został przez kolegów „Korydonem“ Na tle pejzażu, w którym widać niemalą znajomość sztuki i umiejętne władanie pędzlem, przedstawiał epizody z dziejów religijnych. Utwory tego rodzaju należą dziś do najlepszych. Niekiedy zapatrywał się na obrazy Salvatora Rosy i dawał pejzaż skalisty, samotny, bez dzikiego, ponurego wszakże charakteru wzorów. W ogóle odznacza się poprawnością rysunku, ale kolorytem nie zawsze zadawalnia, nadaje mu bowiem ton brunatny, rażący oko. Jako rytownik zjednał sobie powszechnie uznanie; zostało po nim 53 rycin *aqua-forta*. Van den Kabel wiódł

życie niespokojne, nieporządne, był w ciągłej potrzebie. Stan ten pogorszało małe zamiłowanie pracy. W trzydziestym dziewiątym roku życia Kabel zawitał do Lugdunu i tam zdaje się aż do śmierci, z krótkimi tylko może przerwami, zamieszkiwał. W Lugdunie umarł w r. 1698. Blanc uważa van den Kabela za talent pozbawiony naturalnej podstawy, jaką daje artystom uczucie piękna, w utworach jego zaś dostrzega już manierę znamionującą chylenie się sztuki XVII wieku do upadku.

Z kolei wymieniamy **Jana Hakaerta** v. Hakkerta (1635—około 1708) i **Adama Pynakera** (1621—1673). Hakaert <sup>(1)</sup> pochodzi z Amsterdamu; nie wiemy kto był pierwszym jego nauczycielem. Artysta kilkanaście lat, w przybliżeniu od 1660—1675, spędził za granicą, zdejmując studia z natury w Niemczech i Szwajcarji. W jednej z samotnych wędrówek wieśniacy wzięli go za czarownika i schwytali już dla dalszego z nim postąpienia według straszliwych praw ówczesnych. Nie trudno mu jednak było oczyścić się z podejrzania i wolność odzyskać. Podobieństwo w kolorycie i efektach malowniczych do Botha i cały sposób traktowania pejzażu nieholenderski kazały Ungrowi zaliczyć tego malarza do szkoły cudzoziemskiej. Viardot dopomina się dla niego rehabilitacji po długim zapomnieniu i daje mu miejsce zaraz po Hobbemie. Hakaert nie przedstawiał, o ile wiemy, wcale widoków włoskich i zdaje się, że we Włoszech nigdy nie był. Najlepsze jego obrazy znajdują się w Amsterdamie. Dorabiali mu figury na pejzażach Adryan v. d. Welde i Lingelbach. Jako rytownik znany jest Hakaert z sześciu pejzażów wykonanych w rodzaju Waterloo. *Adam Pynaker* urodził się w Pynaker pod Delfft. W młodym bardzo wieku wyjechał do Włoch. W Rzymie studiował przez trzy lata antyki, dzieła Poussina, Lotaryńczyka i Botha, oraz żywy krajobraz włoski. Jako pejzażysta zbliża się wielce do Botha i chociaż nie jest bez zarzutu, w dziejach sztuki holenderskiej zajmuje jedno z podnioslejszych stanowisk. Za powrotem do kraju wykonał wiele obrazów dekoracyjnych w wielkich rozmiarach; z tych prac jego czas nie nie uszanował. Zostały po nim tylko pejzaże, wcale nieliczne, ale niektóre wysokiej wartości jak naprzykład okazy galerji książęcej w Gotha lub obraz przedstawiający *Karcznię* w Luwrze. Pędzel Pynakera odznacza się lekkością i wdziękiem w malowaniu powietrza i światła. Pynaker zmarł w pięćdziesiątym drugim roku życia w Delfft.

Rówieśnik Botha, **Jan Asselyn** (1610—1660), wywarł większy od innych artystów holenderskich wpływ na wykształcenie w kraju swoim malarzy pejzażu włoskiego. Wszystkich prawie przedstawicieli kierunku cudzoziemskiego w malarstwie krajobrazowym nazwać można bezpotomnymi. Właściwych uczniów, indywidualnie z pewnemi ściśle określonymi osobistościami związanych, z grupy malarzy-eklektyków trudno jest wydzielić. Heusch uczył się wprawdzie u Botha, ale uczył się na obezryźnie i w warunkach, które nie wyłączały innego jeszcze nauczycielstwa, a przytem w bardzo młodym wieku i przez czas niezmiernie krótki. Karel Dujardin pochwyił z Berghema raczej poetyczność ogólną,

---

(1) Od tego Hakaerta odróżniać należy pejzażystę niemieckiego *Jakóba Hackerta* z XVIII wieku zmarłego w roku 1780.

uczucie malowniczości niż artyzm. Wykształciła go szkoła rzymsko-francuzka, nauczył rysowania zwierząt i ludzi Piotr Laer; nauka Berghema zatarła się pod silnem działaniem edukacyjnem całego otoczenia rzymskiego. Podobnie rzecz się miała z każdym innym młodym pracownikiem przybywającym do Włoch. Widzieliśmy przecież, że niekiedy ślady pierwotnej nauki zupełnie niknęły, kierunek ulegał radykalnej zmianie i przez naśladownictwo zrywała się nić łącząca nauczyciela z uczniem. Tak Kabel pochodzący od Goyena w utworach swoich staje na krańcu wprost przeciwnym; tak wielu innych artystów możnaby wykazać ze zmienionemi, przetworzonemi zupełnie talentami. Potęga Rzymu była tak wielką, że pochłaniała działania obce i odbierała artystom zdolność przekazywania swej sztuki drugim, skoro się tylko raz od przyrodzonej podstawy, od rzeczywistych widoków włoskich, oderwali. Wyjątek stanowi tu Asselyn, który wykształcił Moucheron starszego, ale wyjątek ten stwierdza właśnie ogólną zasadę. Moucheron bowiem o tyle jest uczniem Asselyna, o ile nie był we Włoszech, a raz nauczony malowania pejzażów włoskich, następnie przez całe życie wykonywał je z głowy, według cudzych rysunków. Gdyby był pojechał do Włoch, przewodnictwo rzymskie i żywe studia na naturze byłyby w nim zatarły wpływ Asselyna. Sztuka pejzażu nie da się przenieść z miejsca na miejsce, tak jak sztuka historyczna, religijna lub allegoryczna. Przyroda jest niewzruszoną. Krajobraz holenderski żyć może tylko w Holandji, włoski tylko we Włoszech.

Najsprzeczniejsze podania obiegają po biografjach i katalogach o pochodzeniu Asselyna. Wielu autorów uważa Antwepję za jego miasto rodzinne; niektórzy przyjsię na świat cofają do XVI w. do r. 1567. Według najnowszych badań Asselyn Jan, pejzażysta holenderski, urodził się Diepen pod Amsterdamem w r. 1610. Kiedy van Goyen wychodził z pracowni człowieka innej jeszcze epoki, Izayasza v. de Welde, rodzice oddawali do niej młodego Jana. Co stamtąd wyniósł młodzieniec dla sztuki pejzażu? nie wiemy, ale niezawodnie u zacnego Izayasza nabrał zamiłowania do bitew, którym w późniejszych latach obok pejzażu chętnie pędził swój poświęcał. W dwudziestym roku życia wyjechał do Rzymu; po drodze zwiedził Paryż i Lugdun. Klaudjusz Lotaryńczyk znajdował się podówczas u szczytu swej wielkości. Asselyn wziął go sobie za wzór i pilnie studiując naturę okolic Rzymu jednocześnie na utworach genialnego Francuza dociekał tajemnic sztuki, w której miał kiedyś zająć jedno z pierwszych miejsc między Holendrami. Podobnie jak na Dujardina oddziałal na niego silnie, w wyższym może jeszcze stopniu, malarz awantur, fantastyczny Bamboccio. On i Claude Gelée nazwani być mogą mistrzami Asselyna: jeden nauczył go malowania krajobrazu, drugi ożywiania natury postaciami rysowanemi śmiało, z prostotą, siłą i odpowiednią charakterystyką. Nie lubi ich zbyt tłumnie wprowadzać Asselyn, poprzestaje zazwyczaj na trzech, czterech, ale umieszcza je zawsze tak, że są potrzebne w obrazie, że umieją ułożyć się do harmonji z przedstawionym widokiem. Jako pejzażysta Asselyn nie dąży wcale do naśladowania antycznego, w naturę grecką i rzymską przyodziewanego, majestatu. Maluje wprost to, na co patrzył oczyma realisty. Obrazy jego nie posiadają uderzających zalet, ale objawiają artyzm wytrawny, pewny siebie i w żadnym szczególe nie zawodzący. Tak wykształcony po

czternastoletnim pobycie w Rzymie wybrał się Asselyn z powrotem do kraju <sup>(1)</sup>. Wstąpił na krótki czas do Wenecji. W r. 1645 widzimy go w Lugdunie; zawitał tam pewno pod koniec roku poprzedzającego. Bożek hymenu był na niego łaskawym; na obczyźnie ożenił się Asselyn z córką swojego ziomka, który w Lugdunie handlował produktami artystycznymi. Wróciwszy do kraju artysta doznawał wielkiego powodzenia przez lat piętnaście. Zmarł w Amsterdamie w r. 1660. Kalectwo, jakiemu uległ, i anormalna budowa dłoni zjednały mu przydomek „Krab, Krabbetje“. Cudzoziemcy nazywali go także niekiedy „Małym Janem z Holandji“.

**Fryderyk Moucheron** (1632 lub 3—1686) w utworach swoich pokazał, do jakiego stopnia imaginacja zastąpić może bezpośrednią obserwację rzeczywistości. Nigdy we Włoszech nie był, a w życiu swém nawięcej pejzażów włoskich wymalował. Wzory, opowiadania i wskazówki Asselyna wystarczyły mu do pochwycenia ogólnego charakteru krajobrazów Italji. Następne studia, bardzo pracowite, zaprawiły jego ołówek i pędzel do wiernego odtwarzania szczegółów; z nich składał artysta całość z wyrazem włoskim: o tyle powiedzieć można, że krajobrazy swoje tworzył z głowy. Podobny jest do Asselyna, a w kolorycie jeszcze od niego zimniejszy. Krajobrazy Moucherona, zdaniem Blanca, posiadają wiele powietrza i przestworza. Postacie żywe w nich malowali: za granicą Helmbreker, w kraju Adryan v. de Welde i Abraham Begyn, uczeń Berghema, współpracownictwo zaś samego Berghema ulega wątpliwości. Obrazy Moucherona są dziś rzadkie. Na uwagę zasługują: *Odjazd na polowanie* w Luwrze, oraz dwa obrazy w Galerji Städlä w Frankfurcie nad Menem. Moucheron przyszedł na świat w Emden we Fryzji Wschodniej z rodziców, których narodowość samo nazwisko francuzkie dostatecznie wskazuje. Moucheronowie musieli być jedną z tych rodzin, które jeszcze przed edyktem nantejskim schroniły się za granicę by ująć przesładowań religijnych. Ojciec Fryderyka przeniósł się z Emden do Niderlandów północnych, zamieszkał stale w Amsterdamie i gdy syn jego zaczął okazywać zdolności do malarstwa oddał go na naukę Asselynowi. Młodzieniec w pracowni jego zapalił się do krajobrazów włoskich. W wyobraźni swojej, w utworach Asselyna i Botha widział tę krainę tak uroczą, że zapragnął ją ujrzeć własnymi oczyma. Około dwudziestego roku życia wybrał się do klasycznej ziemi piękna, ale po drodze spotkał przeszkodę—Lugdun. Gród ten zatrzymał go przez kilka lat u siebie. Zamiary rozehwiały się: zamiast na południe, artysta pojechał na północ i osiadł w Paryżu. Przebiegał okolice miasta z ołówkiem w ręku, odtwarzając wszystko, co go malowniczością swoją uderzało. W tych studiach nagromadzał dane do imaginacyjnych krajobrazów swoich. Badał ze szczególnem zamięłowaniem roślinność i w odtwarzaniu jej prześcignął może nawet Asselyna. Po wieloletnim pobycie we Francji powrócił do Amsterdamu i założył praco-

---

<sup>(1)</sup> Asselynowi dają jeszcze jednego nauczyciela w osobie Jana Miell (Mell), który długo żył i umarł na obczyźnie, malował pejzaże i należy do szkoły flamandzkiej. Nauczycielstwo to mogło mieć miejsce dopiero za granicą po r. 1630; w obec niewątpliwego, nieuniknionego wpływu Klaudjusza Lotaryńczyka, wpływ Miella sprowadzićby należało do *minimum*, jeśli nie zupełnie usunąć.

wnię wtedy, kiedy już Swanevelt i Both spoczywali w grobie, Asselyn znajdował się na schyłku życia, Polinburg był starcem zgrzybiałym, a Berghem, autor wdzięcznych sielanek, nie groził wcale współzawodnictwem malarzowi pozującemu na krajobraz specjalnie włoski. Doznawał też Moucheron powodzenia, które dopiero śmierć nastąpiła w Amsterdamie, nie w Antwerpii, jak mylnie podaje Müller w „Słowniku malarzy“, przerwała.

Synem poprzedniego jest **Izaak Moucheron**, dla poprawności rysunku i perspektywy nazwany „*Ordonnance*“. Izaak żył od r. 1670—1744; współczesny *Juljuszowi van Bloemen* (1656 w Antwerpii—1740 w Rzymie), flamandczykowi, podobnie jak on na południu, sam znowu jest na północy Niderlandów ostatnim przedstawicielem pejzażu włoskiego. Obaj kształcili się na jednej i téj samej przyrodzie i wspólnych wzorach, obaj w jednakowych prawie warunkach rozwijali się i żyli, w wielu obrazach swoich są do siebie podobni, obaj wreszcie w jednym czasie zmarli. Bloemen („*Orizonte*“), wyżej od Moucherona stojący, pod koniec istnienia obu szkół wyrывa berło Holendrom i przenosi je do Antwerpii. Znaczenie każdego z nich w dziejach sztuki pozwoliło ich ze sobą zestawić bez zbytecznego odbiegania od przedmiotu. Izaak Moucheron w szesnastym roku życia utracił ojca; odziedziczył po nim przywiązanie do Włoch i krajobrazu włoskiego. Szczęśliwszy od Fryderyka w r. 1694 wyjechał do Rzymu. Przy wielkiej usilności, rzec można, wydeptał wszystkie ścieżki naokoło Wiekuistego Miasta, zwracając szczególniej wycieczki swoje na wschód ku rozkosznemu Tivoli, którego okolice rysował i przerysowywał z najrozmaitszych punktów, z drobiazgowością, na jaką holenderska tylko cierpliwość zdobyć się mogła. Jako członek akademii Świętego Łukasza w Rzymie Moucheron powrócił do rodzinnego miasta Amsterdamu i przez czterdzieści lat tworzył obrazy, które wartością swoją przносиły o wiele utwory jego ojca, odznaczają się prawdziwością, wdziękiem, dobrym kolorytem i rysunkiem, zarówno w zarysach przedstawianej przyrody jak i w postaciach żywych. W tych ostatnich niekiedy więcej z uczucia koleżeństwa może niż dla rzeczywistej potrzeby pomagali mu *Jakób Witt* (1693—1754) i *Verkolje młodszy Mikołaj* (1673—1746). Najlepsze są Moucherona widoki parków i ogrodów. Artysta ten zaleca się żywością kolorytu i okazuje w tem bezwzględną wyższość nad ojcem. Był także rytownikiem i rycinom jego Blanc oddaje wielkie pochwały. Na obejrzenie zasługują obrazy w M. Berlińskim. Śmierć artysty przypadła w dniu 20 lipca 1744 r.

## V. de Welde—Ostade—Wouverman.

---

Pozналиśmy już głównych przedstawicieli czystego pejzażu holenderskiego w tym XVII wieku, którym Batawowie pod każdym względem słusznie szczycić się mogą, jako najlepszym w swych dziejach. Wypada nam teraz przypomnieć sobie działalność Rembrandta, genjuszem swoim wszystkie dziedziny malarstwa ogarniającego, wypada odświeżyć w pamięci pracę pochodzących od niego: Dowa, Metsu i Mierisa. Będziemy mieli dopiero cząstkę tego, co Holendrzy stworzyli w malarstwie w ciągu ośmdziesięciu lat urodzaju i świetności. Żaden naród z wyjątkiem Włochów w epoce odrodzenia nigdy tyle dzieł sztuki nie wydał ile holenderski od r. 1620 do początków ośmnastego wieku. Otworzyć katalogi i kroniki malarstwa tamtych czasów jest to ujrzeć się odrazu w szumiącym wielkim lesie, w którym trudno drogę znaleźć, a na znalezionej nie zbłądzić. W lesie tym drzew niebotycznych, wspaniałych pni, rozłożystych konarów—nie wiele; ale za to jaka gęstwina, jaka zdrowa, bójna roślinność, ile wdzięku spokojnego, ile tej uczuciowości, która odrywając sztukę od wielkiej sceny świata i odbierając jej ogólnie dziejowe znaczenie, zespala ją wszakże z małą sceną, dla historyka niedostrzeżoną, ale dla serca człowieczego najśłodsza: z życiem powszednim, od trosk wielkich, od tragicznych bólów i myśli sięgających po za własną osobistość wolnem! Niepodobna bez uznania patrzeć na ogrom trudu jaki Niderlandczycy włożyli w wyprodukowanie wszystkich swoich utworów malarskich w XVII wieku. Podając ogólną sumę obrazów na sto tysięcy nie byliśmy dalekimi od prawdy. Wielkiej trzeba

cierpliwości, aby ustanowić choćby tylko liczbę wszystkich tych, którzy podówczas pędzlem władali, a nawet przy cierpliwości zadanie byłoby trudnem, bo w miarę dokonywanych poszukiwań zjawiają się coraz to nowe nazwiska. Wiele obrazów zaginęło, wiele było takich, których pióro kronikarza nigdy na karty swe nie wciągnęło. Prawdziwie, powiedzieć można, malarstwo było narodowem zajęciem Niderlandczyków, jedną z zabaw na uprzemnienie życia i zarazem jedną z prac na jego utrzymanie.

Z tego legjonu malarzy, jaki nam przyprowadza ze sobą wiek Statuderów, wybieramy tylko najznakomitszych. Zaznajomienie się z nimi da nam wyobrażenie, jeśli nie ilościowe to jakościowe, o rozwoju malarstwa holenderskiego. Tam, gdzie sztuka była tak powszechnie uprawiana, nie dziwnego że około jednego nazwiska grupuje się nieraz kilku działaczy w krótkich nawet przedziałach czasach występujących. Nie zawsze przechodził artystyzm z ojca na syna, ale bardzo często dziedziczył się sam zawód. Familje van der Meerów, v. d. Neerów, Wouvermanów, v. de Weldych można nazwać rodzinami artystów. V. de Weldowie dostarczyli sztuce pięciu pracowników, dwaj z nich występują w pierwszym szeregu zaraz za kolosalnym Rembrandtem i z tem większą chlubą, iż wpływowi jego wcale nie ulegli. Obaj zasługują na obszerniejsze wspomnienie. Jednego z nich, Adryana, nie można nazwać ani czystym pejzażystą, ani też malarzem rodzajowym; nazwijmy go malarzem życia sielskiego, które przeważnie w obrazach jego występuje. Drugi, Wilhelm, ma swoją ściśle ograniczoną sferę działania, maluje morze wraz z tem wszystkim co się na powierzchni jego przejawia; jest malarzem marynarek.

Rodzina van de Welde pochodzi z Leydy. Adryan i Wilhelm nie są najpierwszemi jej odroślami. Poprzedzili ich dwaj bracia: Izayas, o którym już wiemy, że był nauczycielem van Goyena i Asselyna, oraz Jan, młodszy od poprzedniego, obaj malarze i rytownicy. **Izayas v. d. Welde** urodził się pomiędzy r. 1595—7, **Jan v. d. Welde** w roku 1598. O pierwszym już wspomniano, że malował pędzlem Brueghela; była to już wprawdzie sztuka nowożytna, ale jeszcze niewykształcona, szorstka, przeciwko kolorystowi grzesząca. Jan, jakkolwiek żył długo, bo przeżywszy swego brata o lat trzydzieści zmarł dopiero po roku 1677, nie odegrał jednak nigdy wybitniejszej roli. Poświęcał się głównie krajobrazowi, podczas kiedy jego brat starszy lubiał i umiał przedstawiać całe grupy postaci w ruchu, malował sceny tłumne, gwałtowne, awanturnicze, pejzaż za rzecz uboczną uważając. Dziś utwory jednego i drugiego zajmują tylko historyków sztuki, są rzadkie i widz szukający piękna plastycznego nie zatrzyma się przed niemi. Izayas cenionym jest przez historyków dla bogactwa i dokładności kostjumów różnych stanów, jakie do kompozycyji swoich wprowadzał. Dzieła ryłca i igły, wykonywane przez obu, a szczególnie przez Jana, mimo postępu rytownictwa nie utraciły dotychczas rzetelnego uznania u znawców i jako pięknotwory żywiej ich zajmują niż dzieła pędzla.

Blizkim krewnym, jeśli nie bratem dwóch powyższych artystów, był **Wilhelm v. d. Welde starszy** urodzony w r. 1610, równie jak i oni w Leydzie. Ten w młodości swej służył w marynarce, nauczył się rysować i pełnił później obowiązki urzędowego rysownika rzeczypospolitej na morzu. W charakterze tym znajdował się w bitwach, jakie ze sobą staczali w czerwcu 1666 roku Ruyter i Monk. Zrozdrow początkowo, pomysłnych dla

Holendrów a bogatych w trofea porobił v. de Welde szkice, które przy ocenianiu ruchów floty posłużyły rządowi na równi ze zwykłymi raportami za dane do sądenia i pod niejednym względem większą znalazły wiarę niż sprawozdania słowne. V. de Welde miał osobny dla siebie statek, zwinny i rączy; mógł się na nim przenosić szybko na taki punkt, z jakiego mu było najdogodniej zdjąć dany widok. W czasach spokojnych przedstawiał ćwiczenia bojowe, floty drzemiące w portach lub pojedyncze statki ze wszystkimi szczegółami z prostotą i prawdą realizmu, który przy podobnym przedmiocie nie był bez wdzięku. Brak odpowiedniego wykształcenia malarskiego nie dał mu zasłynąć jako marynarzyscie. V. de Welde starszy był bardzo miernym kolorystą i nie brał nawet za pędzel, gdy miał wykonać cósłkolwiek ważniejszego. Niewiadomo, co go skłoniło do opuszczenia Rzeczypospolitej, którą porzucić musiał na parę lat przed r. 1675, aby przejść na dwór angielski. Karol II w tym roku ugodził go wraz z synem Wilhelmem do malowania widoków morskich i dał im mieszkanie w Greenwich. Obaj, syn i ojciec, na zawsze kraj porzucili, obaj umarli w Londynie. Zamiast flot, portów i zwycięstw holenderskich przedstawiali floty, porty i zwycięstwa angielskie. W tym samym czasie v. den Meulen, rodowity Brabantezyk, przy boku Ludwika XIV nachodził Niderlandy i na uciechę i uwiecznienie tryumfów armji francuzkiej malował obrazy, które widzieć można w Luwrze. Starszy v. de Welde był więc przez lat dwadzieścia rysownikiem dworu angielskiego. Po jego śmierci w r. 1693, syn objął sam na siebie urząd malarza morskiego, dotychczas bowiem urzędownie mógł tylko farbami wypełniać to, co ojciec jego narysował.

Wspomniany syn **Wilhelm v. de Welde młodszy** (1633—1707), jest najlepszym ze wszystkich malarzy widoków morskich w Holandji. Urodził się w Amsterdamie, dokąd ojciec jego w młodych bardzo latach był wywędrował. Z pod kierunku, jaki mógł mieć w domu rodzicielskim przeszedł do pracowni *Szymona Vliegera*, którego jako pejzażystę pomiędzy Cuypem i Goyenem, na niższym wszakże od nich stopniu pomieścić można, jako zaś malarza widoków morskich za artystę niewielkiego wprowadzić znaczenia, ale samodzielnie wyrobionego wypadaloby uznać. O tym Vliegerze nie prawie nie wiadomo, nad to, że się w r. 1612 w Amsterdamie urodził, że tam miał pracownię i że młodego Wilhelma v. de Welde wykształcił. Ojciec obznajmił młodzieńca tylko z budową statków, wier nie rysować je nauczył; Vlieger wychował malarza. Uczeń zostawił daleko po za sobą nauczyciela. Weześnie się żył z morzem i najwięcej zawdzięcza bezpośredniej obserwacji, tej najlepszej opiekunce talentów. Często razem z ojcem na owym statku lotnym po morzu się przesuwiał i bywał nawet w rozprawach bojowych. Jak ojca wyłącznie zajmowały statki, martwe drewniane i płócienne massy, tak syn zwracał główną uwagę na to, przez co krajobraz morski żyje: na fale, chmury, niebo, powietrze i światło. Z tych żywiołów złożył się artyzm zupełny, doskonały, jakiemu Holandya w danym rodzaju niema równego. Umiejętne przedstawianie powierzchni wód, prawidłowość perspektywy powietrznej, srebrzystość kolorytu przyznaje już krytyka Vliegerowi. Wszystkie te przymioty i znamiona spotęgowane całą wyższością talentu odnajdują się w Wilhelmie v. de Welde młodszym. Takiej żywości, siły i wdzięku w kolorycie nie posiada żaden inny malarz morza w Holandji. Najpiękniejsze są widoki spokojne i jakkolwiek v. de Welde

malował bardzo dobre *Burze*, talent jego skłaniał się wszakże więcej do wdzięku niż do grozy. Każde jego dzieło, każdy szczegół objawia prawdę równie w zarysach jak i w barwach, harmonijnie w światłocieniu zlewanych. Kompozycja żywa, pełna różnaitości a jednolita, efektowne używanie światła w różnych porach dnia—znamionują prace v. de Weldego. Chmury znakomicie wykończone, o bogatych konturach, stosownie do przedstawianego widoku poważne lub uśmiechnięte, ubiegają się o lepsze z powierzchnią morza, którą w stanie spoczynku, objawiającego się lekkim tylko kołysaniem fali v. de Welde malował ze szczególnem zamiłowaniem, z nienaśladowaną prawdą i malowniczością. Kto z widoków morskich zapamiętał tę tajemniczość, jaka spotyka wzrok gonący za falą coraz dalej i dalej aż na kraniec widnokręgu, kto pochwycił wyobraźnią swoją tę urocze linje, która na ostatnim najgłębszym planie zakończy powierzchnię morską, ten na obrazach v. de Weldego odnajdzie własne swoje niegdyś doznane wrażenie, oddane przez artystę plastycznie, środkami materyalnemi—ale z jakim talentem, z jaką genialnością! Ten zrab krajobrazu, w którym powierzchnia schodzi się z niebem, jest zawsze najtrudniejszym do odtworzenia w sztuce. Wielkiej tu trzeba delikatności uczucia i pędzla, aby się od ostrości, od jaskrawości i zbytnej matematyczności zarysów i barw uchronić. Delikatność taką posiadał właśnie artysta, o którym teraz mówimy. Utwory jego długi czas jeszcze nie utracą nic ze swej wziętości, pomimo wszystkiego, co późniejszy artyzm dokonał i dokona. Liczba obrazów v. de Weldego przez Smitha podana dochodzi do 300; najlepsze znajdują się w Anglii. Na wystawie manchesterskiej w r. 1857 zdradzili się Anglicy z niezmiernem bogactwem swoich galeryj. Okazało się że Van de Welde podzielił los z wielu ziomkami swymi: uprzyjemnia wolne od zajęć chwile arystokracji angielskiej. Pyszną się nim możnowładzcy więcej niż innymi niewolnikami, których za suwereny kupili. Wszak artysta roztacza przed oczyma ich morze, to zaś każdy anglik uważa tylko za przedłużenie swej ziemi. Przytem v. de Welde przedstawia klęski ich floty: duma angielska wolała te dzieła upamiętniające zwycięstwa Holendrów, zamknąć w swoich anglosaksońskich zamkach. Największą zdobycz posiadają galerje: Hertforda, Peela, Bridgewater, Buckingham palace. Na kontynencie obrazy v. de Weldego dające właściwe wyobrażenie o jego talencie znajdują się tylko jeszcze w Holandji. Wielkie galerje publiczne w Europie bardzo są skromnie uposażone; znacznie więcej mieści się w zbiorach prywatnych, dla ogółu niedostępnych. W Amsterdamie widzieć można jeden z największych utworów artysty: *Widok Amsterdamu od strony rzeki*. Galerja w Hadze zasobną jest w obrazy v. de Weldego. Niewiele, ale w wysokiej wartości, posiada Pinakoteka mnichowska.

V. de Welde przybywszy do Anglii w r. 1675, już jako znakomity malarz, twórca bitew staczanych przez najpierwsze potęgi morskie ówczesnego świata, zajmował się pracami dla dworu i arystokracji. Malował obrazy według kartonów swego ojca, ale najczęściej tworzył dzieł zupełnie oryginalnych z własnym rysunkiem. Nadawał im niewielkie rozmiary. Wszystko w nich sam wykończył, biegłym był bardzo w malowaniu postaci ludzkich i nie potrzebował niczyjej pomocy, jak wielu z tych artystów, którzy obrali sobie byli jakikolwiek specjalizm. Na jednym *Widoku Scheveningen* postacie żywe mają być pędzla Andrzeja v. de Welde. W fantastycznie pomysłanym obrazie w galerji Jarborougha

w Anglii, w którym sir Phineas, współczesny artyście, stojąc na skale spogląda na zdobyty przez Holendrów statek admiralski, postać sira ma być pędzla Knellera, który niekiedy okolicznościowo, bez koniecznej potrzeby, dawał v. de Weldemu swe współpracownictwo.

Po trzydziestodwuletnim pobycie w Anglii, przerwany tylko przez wyjazd do kraju po śmierci Karola II, w późnej już starości zmarł Wilhelm v. de Welde w Londynie dnia 6 kwietnia 1707 r. Dla pędzla swego nie zostawił żadnego dziedzica; uczniów nawet nie miał. Na nagrobku nie omieszkano mu napisać, że za szczególną biegłość w sztuce malowania okrętów i widoków morskich od królów Karola i Jakóba otrzymał roczną pensję. Gdyby nie ta wzmianka możeby na razie i nagrobka nie było. Dziś Anglicy wielce są przywiązani do v. de Weldego, cenią go jak swoją własną sławę, a znakomity znawca sztuki plastycznej we Włoszech, wielbiciel Michała Anioła, historyk i sam malarz, Jozue Reynolds, w chwili uniesienia wyrzekł o nim: „Może być jeszcze kiedyś drugi Rafael, ale nie będzie już drugiego Wilhelma van de Welde!“

Nie można napewne powiedzieć, aby **Adryan van de Welde** (1639–1672) był synem W. v. de Welde starszego, a bratem sławnego malarza marynarek, za takiego wszakże uważa go wielu piszących o sztuce. Zbliżony wiekiem do Wilhelma, urodzony podobnie jak i on w Amsterdamie, „syn malarza“—w obec zupełnego milczenia kronik, aby pochodził od Jana lub Izayasza—mógł być rzeczywiście synem śmiałego rysownika przygód morskich. Data wyjazdu starego Wilhelma do Anglii schodzi się dość ściśle z datą śmierci Adryana; ze zbiegu tego możnaby wyprowadzić domniemanie że strata dziecka spowodowała ojca do porzucenia domowego ogniska, a następnie i opuszczenia kraju. Byłby to piękny objaw żalu ojcowskiego, ale nie mamy dowodu na to, czy rzeczywiście istniał stosunek, na którymby się uczucie podobne zaszcześcić mogło. Przeciwno pokrewieństwu w pierwszym stopniu przemawia najpierw ta okoliczność, że kronikarze sztuki holenderskiej pisząc o obu znakomitych malarzach wspólnego nazwiska i odnosząc jednego z nich do Wilhelma v. de Welde starszego nie zaniebdaliby pewno tego samego uczynić i z drugim, gdyby tylko znaleźli właściwą podstawę w samych faktach; tu wszakże możnaby znaleźć wytłumaczenie w ogólnej pobieżności, bezładzie i niedokładności sprawozdań. Drugą okoliczność sprzeciwiającą się założeniu stanowi zupełne pomijanie przez Adryana widoków morskich. Tam, gdzie ojciec i brat starszy żyli tylko na morzu i tylko morzem w sztuce swej byli zajęci, trudno jest przypuścić, aby młody pracownik, w którym talent rozwinął się tak wcześnie, nie zapragnął kiedykolwiek ich naśladować, aby choć chwilowo w tym samym co i oni rodzaju malarstwa sił swoich nie próbował. Tymczasem całą wspólność między Adryanem a marynarzystami stanowią widoki płaskobrzeża w Scheveningen, które i Wilhelm młodszy i Adryan odtwarzali; tego rodzaju jednak wspólność przedmiotowa, a nawet współpracownictwo na jednym i tym samym obrazie, mogłoby co najwięcej posłużyć za dowód istniejących między obu artystami stosunków znajomości bez bliższego pokrewieństwa.

Adryan van de Welde był prawdziwie artystą z powołania. Malarstwo stanowiło już zabawkę lat jego dziecińczych. Mając ojca malarzem zabierał mu

z pracowni kredy i pędzle i swawolnemi utworami przyozdabiał ściany i meble w mieszkaniu. Ojciec widząc w psotniku rozwijające się coraz bardziej zdolności zaczął je kształcić, a gdy już talent jawnie wystąpił oddał syna na naukę do Wynantsa w Harlem. W czternastym roku życia Adryan wykonał kilka rycin, które mimo niedoskonałości swojej, rokowały młodemu artyście świetną przyszłość w pracach dla sztuki. Na rycinach tych v. de Welde przedstawił widoki krajobrazowe ze starannie bardzo wykonanemi postaciami ludzi i zwierząt. Grupy żywe nie służyły tu za proste tylko przyozdobienie dla krajobrazów, ale znaczyły same przez się, były samoistną częścią każdego utworu i oderwane od niego mogłyby stanowić prawdziwą kompozycję. Czternastoletni młodzieniec od razu wytknął sobie drogę, na której miał zbierać przez całe życie przedmioty do swych utworów. Pejzaż nie panuje u niego nad naturą żywą, raczej za tło jej służy, nie będąc przytem nigdy traktowanym jako rzecz uboczna. Talent Adryana posiadał umiejętność łączenia obu części krajobrazu żywej i martwej—używamy wyrażen najpospoliciej przyjętych—w osobną odmianę sztuki, której ani pejzażową ani rodzajową nazwać nie można. Stoi ona jako najdoskonalszy wyraz sielanki holenderskiej po nad innymi zbliżonemi do niej formami. Berghem, Dujardin, a w niektórych utworach Izaak v. Ostade, podobni są do Adryana v. de Welde ze sposobu, w jaki przedstawiali życie zewnętrzne, w materialnych objawach zamknięte. W długiej, drobiazgowej klasyfikacyi, jaką dla objęcia całości sztuki holenderskiej ułożyć wypadnie, Adryan v. de Welde stanie w szeregu malarzy tego właśnie życia zewnętrznego. Jak żaden inny artysta w XVII wieku umiał on syntezę tego życia odczuwać, znał jego drobne powaby, ale szukał ich zawsze pod sklepieniem nieba, nie pod dachem szynku, stołowni lub alkierza. Łąka, pole, w ogóle przestrzeń ziemi, złączona z niebem, otwarta dla oka, ale nigdy tak aby się wzrok w niej gubić potrzebował—za czem znowu gonił jego nauczyciel—stanowi zwykłą scenę dla wypadków powszednich, w których akterami bywają ludzie wspólnie ze zwierzęty. Bydło domowe jest u v. de Weldego nieodstępnym towarzyszem człowieka. W malowaniu krów staje Adryan obok Pottera, najslawniejszego odtworzyciela tej części przyrody, dla której Holender każdy uczuwał romantyczne uwielbienie. Odróżnia się wszakże v. de Welde od sławnego malarza z Hagi mniejszą plastycznością, powagą, i jeśli tak powiedzieć można, mniejszą inteligencyą w obliczach zwierzęcych. Widoki jego są wszystkie prawie dzienne, słoneczne; dla lepszego zarysowania postaci artysta ucina krajobraz na jakiej wyniosłości, przyczem stosunkując barwy według zasady sprzeciwieństwa ciemne przeciwstawia jasnym. Krajobraz nie tworzy w zwykłych malowidłach v. de Weldego zupełnie jednostajnej płaszczyzny; grunt jest wzgórkowaty, przerznięty strumieniem, zarośnięty kępą drzew, rzadko kiedy lasem. Na przodzie od czasu do czasu wystąpi drzewo złamane, pień zwalony z akcesorjami, które w związku ogólnym silnie przypominają Wynantsa. Artysta wchodzi niekiedy do wsi, przedstawia przed domowstwem wieśniaka holenderskiego ciche zajęcia jego żony i dźiatwy. Gdy nastanie zima, wyjdzie Adryan na zamarznęty kanał i ukaże nam (w Luwrze i Dreźnie) braci łyżwowych, w pełni ruchu, z wielką prawdą i wdziękiem. Czasami za przykładem Wouvermana pędzel jego dotknie tarasu lub podwórza zamkowego i wyprowadza z nich będzie strojne damy i kawalerów na polowanie

lub przejażdżkę. Są obrazy v. de Weldego z dwiema trzema postaciami, lecz w ogóle artysta lubi życie, niechętnie się od niego odrywa, obrazy swoje zaludnia bez sknerstwa, często ze zbytkiem, jak np. w wielkim obrazie *Jakóba wyprowadzającego się od Labana*, lub w sławnym *Pochodzie*. (M. A m s t e r d a m s k i e v. der Hoopa), na którym siebie i żonę przedstawił. I on jednak potrzebował czasem samotności zupełnej i posyłał wzrok w odarty, nagi, daleki przestwór, wsłuchiwał się w cichy szmer fal rozmawiających z chmurami, które wiatr od morza napędzał. Zdarzało się to na pustkowiu nadmorskiem w Scheveeningen pod Hagą. Utwory z widokami tego płaskobrzeża stanowią krajobrazy właściwe bez piętna rodzajowego.

Takie przedmioty obierał do malarstwa swego Adryan v. de Welde. W dwóch kościołach amsterdamskich są jego obrazy religijne z opowiadania Męki Zbawiciela. Wkroczył więc artysta i w dziedzinę sztuki idealnej, w ogóle dla Holendrów niezrozumiałej; w utworach swoich pokazał, jak wysoko wzniesć cię może prawdziwy talent w pewną genialność uposażony nawet wtedy, gdy opuszcza oddawna udeptane swe torę. Krytyka z uszanowaniem patrzy na religijne malarstwo Adryana i nie dostrzega w niem nic nieszlachetnego, ubliżającego powadze przedmiotu. Malarz seen karczemnych nie zdołałby się utrzymać na podniosłości, jakiej sama natura pomysłów w sztuce religijnej wymaga. Adryan v. de Welde malował wprawdzie życie powszednie, ale malował je ze strony ujmującej, wdzięcznej, przedstawiał prawdę bez szorstkości, nie obierał takich zjawisk, w których grube obyczaję łączą się z brzydotą ciał, we wszystkich kompozycjach swoich dawał dowody dobrego smaku. Kiedy więc później wziął się do płótna religijnego, usposobienie wewnętrzne, którego na zawołanie mieć nie można, nie stanęło już w sprzeczności z zamiarem artystycznym, z pod pędzla idealnego nie wyrzwał holender. W jakże odmiennem położeniu znaleźliby się Brouwer, Bega, A. Ostade, gdyby im obrazy religijne malować kazano! Pokrewny im Steen jest komicznym nawet wtedy, gdy obiera przedmioty dziejowe lub religijne.

Ogarniając całość pracy Adryana v. de Welde, przekonywamy się, że artysta patrzył na życie ze stanowiska uczuciowego, nie z tem uczuciem, które się w ludzkość zagłębia — objawy jej duchowe podnosi, bo takiej sztuki Holandya weale w XVII wieku nie znała — ale ze słodkiem, gorącym usposobieniem serca, które w zbiorowisku ludzkim sztuka harmonijnego ruchu zewnętrzny. Adryan przedstawia człowieka żyjącego na wsi w codziennych towarzyskich stosunkach w nierozdzielny związek z naturą. Nie podpatruje go i nie przedrzeźnia, nie jest humorystą ani satyrykiem. Grupy jego oddychają spokojem: w zabawie nie przekraczają nigdy właściwej miary. To umiarkowanie ściąga na artystę zarzut, że za mało grupy swoje ożywiał. Adryan umiał doskonale postacie żywe rysować: zwierzęta i ludzie równie dobrze z pod ręki jego wychodzili. Artysta wykształcił się w rysunku w pracowni tego samego Wynantsa, który stale wyręczał się cudzym pędzlem wtedy, gdy mu człowieka na pejzażu wymalować przyszło. Widocznie, wzory, przykłady współuczniów, przy ciągłych pracowitych studiach, zastąpiły naukę, jakiej Wynants dać nie mógł. Postępy były tak szybkimi, że stary pejzażysta w miejsce Wouvermana wezwał Adryana v. de Welde, którego miał jeszcze u siebie na nauce, aby mu przy-

ozdabiał krajobrazy swym pędzlem. Adryan wiele utworów nauczyciela w ten sposób uzupełnił, a zjednawszy sobie następnie sławę pracami samodzielnymi, odbierał przez całe, niedługie swe życie od najpierwszych malarzy prośby o koleżeńską pomoc. Jestto osobny dział jego pracy. Ruysdael, Hobbema, Hakaert, Moucheron (starszy), v. der Heyden wiele zawdzięczają Adryanowi. Obok zalet rysowniczych obrazy v. de Weldego posiadają piękne przymioty kolorytu i wykonania. Odznaczają się ciepłem, delikatnością, efektownymi kombinacyami barw. Pędzel Adryana lekki, unikał ciężkiego nadawania farb, łagodził ostrość zarysów, powierzchwie urozmaicał i upiększał działaniem światła. W dwudziestym, a nawet dziewiętnastym roku życia był już v. de Welde doskonałym kolorystą;— w ostatnich utworach swoich jest nieco zimniejszym niż w poprzednich. Z którejkolwiek strony uważany, zawsze przedstawia się nam jako znakomity artysta.

Można za Blanc'em powiedzieć, że go trawiła gorączka artystyczna. Energia lat dziecinnych nie opuściła go nigdy. Spieszył się, bo krótko tylko miał żyć. Ożenił się za młodu: *Pochód* o którym wyżej wspomniano, pochodzi z r. 1667. Jestto i rozmiarami i zaletami artystycznymi największy z utworów v. de Weldego. Przekonywa on, że artysta był w Belgii, widok bowiem na obrazie zdjęty jest z okolic Antwerpii. Podróżował Adryan po Holandyi; zbierał widoki z okolic Hagi, Harlemu i Utrechtu. Pracował nieustannie dla sztuki i sama liczba obrazów, sto osmdziesiąt siedm, przy owych zajęciach pomocniczych dobrze świadczy o pracowitości człowieka, który już w 33 roku życia do grobu zestąpić musiał. Oprócz prac malarskich zostały po Adryanie 24 sztychy, w tej liczbie siedm wyżej już wspomnianych z lat jeszcze dziecięcych. Obrazy v. de Weldego znajdują się w Amsterdamie, w Luwrze, w Galerji brukselskiej Arenberga, w Wiedniu; aby się zapoznać dokładnie z artyzmem człowieka tak wczesnie sztuce wydartego, potrzeba zwiedzić galerye magnatów angielskich.

Adryan v. de Welde zmarł w Amsterdamie w r. 1672. Pozostał po nim uczeń i zręczny niekiedy naśladowca **Dirk van Bergen** z Harlem (1645—1689). Obrazy jego oglądać można w Galerji Drezdeńskiej.

Malarstwo holenderskie najdzielniej popiera zasadę, że sztuka sama jest dla siebie celem i w samej sobie znajduje skalę porównawczą i podstawę do sądzenia tego, co tworzy. Tak celem malarstwa nie jest przedstawianie idei ale zjawisk materialnie w przestrzeni ustalić się dających; jego charakterem nieodzownym nie podniosłość myśli, ale malowniczość wszystkich zespolonych ze sobą form, jakich tylko dostarczyć może koloryt i rysunek. Myśl ta wypowiedziana przy życiorysach Teniersa i Jordaensa (1), nasuwa się mimowoli pod pióro, kiedy mamy kreslić działalność artystyczną Adryana van Ostade. Nie było może malarza, któryby bardziej uciekał od wszelkiej idei, mniej poszukiwał pię-

(1) T. I. M. S. E. str. 68 i 9.

knych kształtów życiowych, tak nawet ubiegał się o brzydotę, jak wymieniony tu artysta, a mimo to i realny i idealny estetyk zarówno nazwać go musi znakomitym, wielkim malarzem. Pomysłów sztuki nie podobna zawsze odnosić do ducha ludzkiego, od obrazów żądać, aby były szczytnymi poematami pędzla: wszakże i w poezji nie zawsze podążamy orlemi szlakami i ileż to razy przykuwa nas do siebie małość, drobiazgowość, nawet brzydota życia!

Malarstwo wyobrażamy sobie jako sztukę złożoną z poezji i sztuki wytwarzania kształtów i barw. W dziele doskonałym siła pierwszej odpowiada zupełnie natężeniu drugiej; za poetycznością nie idzie wszakże piękność utworu, a obraz jako dzieło nie poezji ale sztuki, która od specjalnego artyzmu w żaden sposób oddzielić się nie da, ma obowiązek być przede wszystkim pięknym utworem w zakresie tej właśnie sztuki, to jest malarstwa. Najpoetyczniejszy pomysł, źle na obrazie przedstawiony, nazwiemy tylko poematem, który na swoim zespoleniu się z malarstwem tracić musi tyle ile braknie sprzyrnionemu z nim artyzmowi do rzeczywistej sztuki. Gdyby go wypowiedziano słowami, byłby pięknotworem, przy użyciu zaś barw i kształtów pozostał tylko myślą, piękną myślą—ależ piękne myśli same przez się nie są jeszcze dziełami sztuki. Obraz dobry ze złym pomysłem będzie zawsze wyższym nad obraz zły z pomysłem dobrym. Gdybyśmy chcieli zastanowić się bliżej nad tem mimowolnym uczuciem, jakie w nas zostaje po obejrzeniu każdego podnioslejszego pomysłu, przyszlibyśmy do przekonania, że nie obudza go wcale utwór, ale sam twórca. Jego to umysł, dusza do myśli wyższych uzdolniona, zjednywa sobie serce nasze, nie zaś praca artystyczna, której wartość wcale od wartości pomysłu nie zależy; gdzie jednak obie są równie dobre, tam jedna drugą wspiera i podnosi.

Bracia Ostadowie pochodzą z nad Bałtyku, z Lubeki. Ta część ziemi słowiańskiej w XVII wieku była już zupełnie zniemczoną, mogliby więc Niemcy zaliczyć obu artystów do swój szkoły, gdyby nie to, że Ostadowie przybywszy w młodym wieku do Holandyi przez długoletnie pożycie z krajowcami zatracili w sobie zupełnie narodowość niemiecką, i żaden rys charakterystyczny nie pozwala ani życia ich, ani sztuki odnieść do świata germańskiego. Z dwóch braci Adryan, starszy, jest sławniejszym, obfitszym, doskonalszym, jako „mały mistrz“ w tem malarstwie rodzajowem, które najwięcej i talentów i prac dokonanych pokazać może. Wiemy już że przedmiot jego stanowiły obyczaje objawiające się przy ognisku domowem, na rynkach miast, na polu lub ulicy wiejskiej, wreszcie i to prawie najczęściej w karczmie i gospodzie zajezdnej. **Adryan van Ostade** (1610—1685), obrał sobie najniższy stopień obyczajów, najniższą warstwę ludności odwzorowywał Bohaterowie Ostadego najczęściej występują w szynkowni lub przed jej drzwiami; rzadko kiedy zajęci są pracą, w zasadzie powiedzieć można, że jeśli się wyraźnie nie bawią, to próżnują, używają miłych holenderskich wczasów. Wszyscy odznaczają się nadzwyczajną brzydotą, dzieci równie jak starzy; właściwie dzieci są tylko karłami: postacie ich, jak gdyby pod ciśnieniem powietrza przygniecione do ziemi, rozszerzone są kosztem wzrostu; na obliczach ich nie widać dziecięcej naiwności, uroku, jaki natura zazwyczaj daje młodym stworzeniom ludzkim; w uśmiechu ich przebija się już dojrzałość przedwczesna, w ruchach brak zwinności, w wyrazie rysów grubych i niekształtnych—flegmatyczność.

To, co w ogóle w malarstwie holenderskiem zauważono: ubóstwo pod względem pięknych, a choćby tylko powabnych typów dziecinnych, w Ostadym dochodzi do ostateczności; jego dzieci raczej małemi ludźmi niż dziećmi nazwaćby wypadało. Z tego, co tu powiedziano, mniej zarzutów wyprowadzić się da przeciwko artyście niż przeciwko samej rzeczywistości, która w ogóle musiała być taką, jaką na obrazach Ostadego widzimy. Typ holenderski był i pozostał brzydkim: dusza poetyczna, tęskniąca do piękna, potrafiłaby w tem morzu brzydoty, wyszukać niejedną perłę szlachetniejszych zarysów, ale Ostade jak prawdziwy Holender z ducha nie przebierał tego, co mu życie pod pędzel nasunęło. Gdy się ma do czynienia z malarstwem holenderskiem, nie trzeba nigdy zapominać, że piękno w niem nie jest ani rozumnem, ani uczuciowem, ani moralnem, że nawet biorąc je w zakresie ściśle artystycznym, nie możemy go sprowadzić do pięknego sposobu przedstawiania przedmiotów w rysunku, do estetycznych, podbijających wzrok zarysów, czy to oblicz czy ciał. Piękno holenderskie jest czysto malarskiem. Artyści holenderscy starają się o to, aby w utwory swoje przenosić życie z zupełną prawdą i przeniesionemu nadawać jak największą malowniczość. Czynią to tak bezwiednie, jak bezwiednie żyją wprowadzane przez nich do obrazów istoty ludzkie. Zapytani dla czego postępują tak, a nie inaczej, mogli dać jedną tylko odpowiedź: że jest w nich coś takiego, co im mówi: iż dobrze czynią. To coś, czego nazwać nie umieli, było w nich właśnie uczuciem piękna, ale piękna streszczającego się w kolorycie i istniejącego niezależnie od małości pomysłów, brzydoty zarysów, nawet niepoprawności rysunku — czyli jak się wyżej rzekło, piękna czysto malarskiego. Sztuka takie tylko piękno urzeczywistniająca, nie zaspakaja, co prawda, wyższych pragnień ludzkości, jest jednak doskonałą sztuką i na sarkania niechętnych dobadujących się w niej racyi bytu z pełnem prawem — tam gdzie jest doskonałą — mówić może o sobie: „sum quia sum“.

Data przywędrowania Ostadych do Holandyi nie da się napewne oznaczyć. Ta okoliczność, że Adryan był w pracowni Halsza współuczniem Adryana Brouwera (1608—40) człowieka niepospolicie wysokiego talentu a poziomego życia, naprowadza na myśl, że przybycie starszego przynajmniej z braci do Harlem przypadło około r. 1630. Hals był doskonałym malarzem, dla śmiałości swego pędzla i wyrazistości oblicz, prawie zawsze żywcem z rzeczywistości odtwarzanych. Jego wskazówkom i wzorom zawdzięczają obaj najpierwsi jego uczniowie *ekspresyę*, jaką ma człowiek w ich sztuce. Wprawdzie dar nadawania tej ekspresyi nie da się z zewnątrz do talentu wprowadzić i musi być w jego głębi złożony, złe jednak przewodnictwo, płytkość pędzla, że tak powiemy, w nauczycielu może dar wrodzony w uczniu przytłumić. Niebezpieczeństwo to nie groziło bynajmniej Ostademu w pracowni Halsza; mogła mu tylko zaszkodzić pewna zamaszystość w samej technice malarskiej, którą już van Dyck i Rubens w Belgijczyku zbiegłym do obozu niderlandzkiego ganili. Przy mniejszym talencie Brouwer mógł być wpaść w niedbalstwo, Ostade przy pracowitości swojej prędko się z tego, co w nim początkowo szorstkością trąciło, otrząsnął. Obu współuczniów, zdaje się, łączyła przyjaźń, obaj oddali się jednemu rodzajowi malarstwa, obaj w jeden i ten sam sposób wyzyskiwani byli przez starego Halsza, który ich niepotrzebnie dla nich, ale z niemalą korzyścią dla siebie ponad czas niezbędną

nauki przetrzymywał w pracowni. Brouwer za namową Ostadego zrzucił niewygodne jarzmo i do Amsterdamu wywędrowawszy ciągnął znaczne z kunsztu swego dochody. Ostade pozostał jeszcze u Halsy — jak długo? Nie wiemy. Waagen za najwcześniejszy jego obraz uważa *Lirnika* z Muzeum Berlińskiego. Utwór ten podznaczony jest przez artystę i nosi datę r. 1640. Jeżeli za pierwszy skutek emancypacji uważać będziemy możliwość wypuszczania w świat obrazów pod własnym nazwiskiem, to Adryan wyzwolić się musiał z artystycznego swego terminu mniej więcej około tego czasu. Nie poszedł śladami Brouwera, który po nieporządnie spędzonym życiu w r. 1640 zmarł nędznie w szpitalu w Antwerpii. Pozostał w tem samym mieście, które go wychowało; malował lud i gmin holenderski, ale obyczajów swych nie skaził ani rozpustą ani gminnością. Bywał wprawdzie osobście i bardzo często po tych gospodach, na tych placach, jakie później wraz z bawiacem się pospółstwem do obrazów swoich prznosił, działa się to wszakże tylko dla dobra samego artysty nie dla nasylenia namiętności człowieczych, namiętności które zresztą nad cichą, porządną, poważną istotą Adryana niewielką posiadały władzę. Zdawałoby się, że przy takim usposobieniu Ostade w malarstwie swoim objawia żywiol krytyczny satyry obyczajowej, że nie solidaryzując się z ludem w życiu, na to go tylko w sztuce przedstawia, aby po nad nim stanąć i pokazać mu: jakim być nie powinien. Takiej refleksyjnej humorystyki, reprezentowanej w Anglii naprzykład przez Hogartha, dopatrywano się w utworach Adryana, ale przebiegając treść główniejszych jego obrazów, nie dostrzegamy w niej wcale filozoficzności, tworzenia z rozmysłem — aby ośmieszyć, zganić, napomnieć. Ostade w dobrej wierze ukazuje nam swoich pijaków, palaczy tytoniu, klótników, włóczęgów, próżniaków zabijających czas w karczmie lub na odwiedzinach, nawet własną swoją rodzinę: żonę, chłopca i pięć córek, jedne brzydsze od drugich. W dobrej wierze przedstawia twarze odrażające, kostjumy jak gdyby kwalifikujące do więzienia, kapelusze i czapki dziwnego pokroju i obuwie, z którego nogi ciekawie wyglądają na świat. W dobrej wierze maluje to życie, po za którem o parę tylko szczebli niżej znajduje się mętne dno bytowania społecznego.

To, co już o osobistości Ostadego powiedziano, wskazuje, że w utworach artysty owych najniższych szczebli bytu wcale nawet domyslić się nie podobna. Ostade nie wpada nigdy w rozpasanie Jana Steena, swego szwagra, (mieli bowiem obaj za sobą córki staro van Goyena). Zarzucićby mu nawet można, — gdyby artyście plastycznemu godziło się mieć za złe to, iż patrzy na przedmiot swój z tej a nie z innej strony — że na zbyt unikał objawów żywych, gwałtownych, że zwady karczemne bywają u niego w ogóle zbyt spokojnymi, namiętność powstrzymana jest przez pewną flegmę, a ociężałość widoczna, w największej, zda się, ruchliwości. W Brouwerze daleko więcej życia — i twarze przystępniejsze niż u Ostadego. Teniers jest bardziej dramatycznym. Uczeń Halsy ma swój własny styl, własny sposób chwytania objawów towarzyskich: inaczej mu się przedstawiało życie niż Brouwerowi, Steenowi lub Teniersowi. Na talencie ciążył tylko obowiązek oddania tego właśnie widzianego, dostrzeżonego życia w odpowiednim wyrazie oblicz ludzkich i talent obowiązek ten spełnił. Komu w pamięci zostało wrażenie, choćby tylko z dwóch obrazów Luwru: *Ostade z rodziną* i *Bakalarnia*, ten wie już w jak wysokim sto-

wniu posiadał artysta dar wyrazistości, jak doskonale wlewał charakter lub temperament w postacie ludzkie. Nie to jednak stanowi główną jego zasługę. Ostade wyższym jest jako kolorysta. Doskonałość światłocienia, stopniowanie barw, wyborne kombinowanie ich z warstwą powietrza, która w miarę odległości inaczej na barwę oddziaływa, lekkość, improwizacyjna swoboda pędzla (1) przy doskonałym wykończeniu, wreszcie przezroczystość cieniów, która wielu znawców skłania do domysłów, że wpływ Rembrandta nie był obcym artyzmowi Ostadego: wszystko to stawia Adryana w pierwszym szeregu malarzy holenderskich. W każdym widoku Ostadego panuje jedność wewnętrzna, z której w widzu powstaje doskonała jedność wrażenia. Widok cały jak jest wchodzi w wyobraźnię; myśl następnie dopiero zaczepia o szczegóły. Gdzie się podobne wrażenie odnosi, tam dzieło musi być wolnem od wad i obdarzonem tą siłą subtelną—duchową, czy też zmysłową—która koniecznie na duszy widza dokonać musi podboju. Koloryt Ostadego nie był ciągle jednakowym. Dzieła z pewnej epoki mają powietrze zabarwione zielono; w jednych karnacya jest złotawą, w innych czerwona. Odcień złoty stanowi właściwość artysty holenderskiego; widzieliśmy to już w niejednym opisie.

Nie zawsze obierał sobie Ostade przedmioty wyżej zarysowane. Są jego *Widoki wsi*, *Postacie charakterystyczne*, w rodzaju Dowa i Mierisa (2). Są widoki *Natury martwej*; nad jednym z takich obrazów przechowywanych w Anglii unosi się Bürger. Są *Targi* tak lubione przez Metsu. Jest nawet jeden obraz religijny, *Trzej królowie* w galerji Waltera w Londynie; stanowi on jedno z bardzo nielicznych, jeśli nie jedyne dzieło Ostadego z zakresu wyższego malarstwa. Artysta malował go w r. 1667, z całą dzielnością talentu. Podobno w czterech postaciach pasterzy przedstawił siebie i osoby, które należały do jego rodziny. Anglia posiada wielkiej wartości obrazy: w Buckingham-Palace, w zbiorach Peela, Ashburtona, Holforda i innych, ale i kontynent nie ma potrzeby zazdrościć wyspiarzom. Przy Ostadym w lepszym zostaje położeniu niż przy van de Weldych. W Ermitażu, w G. Drezdeńskiej, w Pinakotece mnichowskiej, w zbiorach Hagi, w Luwrze znajduje się dość obrazów mogących dać dobre, zupełne wyobrażenie o działalności i całości dokonanych prac Ostadego. Pomiędzy niemi zdarzają się bardzo do siebie podobne, jak gdyby jedne z drugich powtarzane. Sławny *Koncert*, w posiadaniu królowej angielskiej zostający, przypomina tejsze treści i tegoż samego prawie układu obraz wysoko ceniony w galerji Arenberga w Brukselli. Pejzaże są nieliczne i częstokroć niewłaściwie z Izaaka na Adryana przenoszone. Wszystkich obrazów wymalował Ostade według Smitha 385; pozostawił przytem po sobie do 50 rycin, z których Blanc najlepsze wymienia.

Artysta zmarł w Amsterdamie w siedmdziesiątym piątym roku życia; na dziewięć lat przed śmiercią wykonał jeszcze obraz posiadający wszystkie zalety, jakie mu nadać mógł tylko talent nienaruszony przez czas, czerstwy jeszcze i silny. Jestto widok wsi z 13 postaciami—w galerji Ashburtona. Wzmianki o obrazach z datą późniejszą nie spotkaliśmy

(1) Nadawanie farb grubo, impasto, rzadko kiedy wydarza się u Ostadego.

(2) W tym rodzaju wielkiej wartości obraz *Alchemik* w galerji Peelów w Anglii.

nigdzie. Przesiedlenie się artysty z Harlem do Amsterdamu nastąpić musiało około r. 1667, jeżeli prawdą jest, a nie mamy powodu powątpiewać o prawdzie, że zmianę miejsca wywołała obawa wojny i postanowienie powrotu do Niemiec. Artysta zabrawszy całe swe mienie i wszystkich swoich miał już w porcie amsterdamskim wziąć na okręt; dał się wszakże odwieść od trwożliwego zamiaru i osiadł w Amsterdamie. Bezasadnie oznaczają datę tego wydarzenia na r. 1662; w tym bowiem roku nie Holandji nie groziło. Dopiero gdy w r. 1667 Ludwik XIV napadł na Flandrję, aby ją w ciągu trzech miesięcy podbić, wtedy dopiero dla Holandji zjawilo się istotne niebezpieczeństwo, i przed niem to mógł pięćdziesięciosiedmioletni artysta szukać ucieczki w dawnej ojezynie.

Ostade nazywany bywa Rembrandtem między malarzami rodzajowymi. Porównanie to prowadzi do pojęcia z rozmiarami tylko bez kształtów. Daleko właściwiej możnaby z zestawienia Teniersa z Ostadem wysnuć podobieństwo, które choć nie będzie zupełnem, przedstawi jednak wiele stron wspólnych obu artystom.

Uczniem Adryana był brat jego **Izaak van Ostade** urodzony w Lubece pomiędzy rokiem 1612 a 1617. Zabrany do Holandji w dzieciństwie jeszcze wieku, korzystał z nauk swego brata a nie nie sprzeciwia się domysłom, że bywał razem z nim w pracowni Halsa. Z początku naśladował zupełnie Adryana, tak w wyborze przedmiotów, jakoteż i sposobie wykonania: talent jego wszakże wyższą obdarzony inteligencją, nie mógł sobie Adryanowego malarstwa przyswoić; w nieporządnej izbie karczemnej lub bawialni wieśniaczej było mu zbyt ciasno, duszno, krzykliwe. Artysta potrzebował niepowabne kształty gminu holenderskiego wyprowadzić z wnętrza, w jakim je zamykał Adryan i rzucić na tło, na któremby już nie indywidualnie z brzydota swoją, ale zbiorowo w malowniczych gruppach przedstawić się mogły. Czyniąc zadość tej potrzebie Izaak wytworzył osobny rodzaj malarstwa zbliżony do tego, jakimś już przy Adryanie van de Weldym zauważyli. Są to pejzaże wyobrażające *Popasy* we wsiach i miasteczkach holenderskich: krajobraz łączy się w nich zawsze powabnie i harmonijnie ze sceną towarzyską, wszakże treść ich jednostajna niewielkiej dowodzi pomysłowości w artyście. Ostade przedstawiał tylko jedną stronę życia pod niebem; kiedy van de Welde całe to życie wieśniaka holenderskiego w sztuce swą wprowadził. Obaj mają jeszcze jeden wspólny przedmiot w swych kompozycjach: zamarnięte kanały, na których ślizgają się wesoło czerstwe postacie starych i młodych; tej treści krajobrazów więcej daleko znajduje się w galerii Ostadego niż Adryana van de Welde.

Izaak van Ostade jest raczej pejzażystą niż malarzem charakterystycznym; mniej stoi o ludzi—niż o naturę i umie ją malować z artyzmem posuwającym się niekiedy do mistrzostwa. Oba jego obrazy w Luwrze, obraz w Buckingham palace, a nadewszystko znakomity *Wjazd do wsi* w galerii Peelów, należą do najlepszych utworów, jakie pędzel pejzażysty kiedykolwiek z siebie wydał. Wysoko cenione są owe *Widoki zimowe* wspólne artyście z Adryanem v. de Welde. Na kontynencie widzieć je można w Luwrze i w Pinakotece. Najwięcej obrazów Izaaka tak z epoki naśladownictwa, jakoteż i z czasów samoistnej już działalności znajduje się w Anglii. — W ogóle odznacza się Izaak van Ostade poprawnością rysunku, w czem nad bratem swoim góruje, umiejętnością gruppo-

wania postaci ludzkich, efektownem używaniem farb, które prawie zawsze grubo nadaje, kolorytem ciał zbliżającym się do rembrandtowskiego, znajomością i dokładnem stosowaniem praw perspektywy powietrznej (1). Porównany z bratem w zakresie sztuki ściśle malarskiej, zdaniem powszechnie przyjętem, niższy jest od niego w światłocieniu, w drugich planach, tam gdzie plany te bywają ciemne. Za to trzeba Izaakowi przyznać zdolność, jakiej nie objawił Adryan: umiejętne władanie massami. Na *popasy* i *ślizgawki* Izaaka zbierają się liczne towarzystwa: dorośli i dzieci, kobiety i mężczyźni, ludzie różnych stanów, przeważnie z niższej warstwy społecznej, za ludźmi zjawiają się i zwierzęta domowe; wszystkie te stworzenia boże układane są w gromady w taki sposób, że z zarysów ich i barw powstaje całość prawdziwie powabna, mile pociągająca oko. Z istoty obieranego najczęściej tematu, wynika to, że na wielu utworach Ostadego spotykamy się z wozem, wysoko nad poziom obrazu wyniesioną machiną na dwóch kołach, po której utwór artysty ma pierwszy rzut oka bez zawodu niemal poznać można. Ostade posiada w galerji swojej *Kiermasze*, na wzór obrazów flamandzkich; nagromadza w nich tłumy przeróżnych postaci. W ogóle objawia więcej ruchliwości, zewnętrznej dramatyczności ruchów od swego brata, i więcej też od bliżkiego sobie Adryana v. de Welde. Nawet w widokach, które z pod pędzla van de Weldyeh, Ruysdaela i innych wychodzą jako pustkowia, Izaak stara się życie rozniecać i zapęlnia je ludźmi.—Takim jest np. jego widok *Plaskobrzeża w Scheveningen*, Liczba wszystkich obrazów Ostadego o niewiele sto przenosi. W tej liczbie znajduje się dość posiadających znaczniejsze rozmiary; najlepsze wykonane zostały pomiędzy rokiem 1644—a 1650.

O życiu Izaaka Ostadego mało co wiemy. Zdaje się, że mieszkał razem z bratem swoim w Harlem i nie wydal się z Holandi. Margraff wszakże twierdzi, że właśnie z tym bratem odbył podróż do Włoch. U innych autorów, na których opierać się można, niema o tej podróży żadnej wzmianki. Izaak ożenił się młodo i podobno już z żoną występuje na owym obrazie Gal. Luwru, w którym Adryan przedstawił był siebie z rodziną. Jest ślad, że twórca *Popasów* zostawał jeszcze przy życiu w r. 1660; niektórzy autorowie każą mu umierać już w r. 1654; inni dozwalają żyć jeszcze do 1671; pierwszą datę zbija wyżej powołana okoliczność, druga jest niepewną. Villot w katalogu Luwru wymienia jako naśladowcę, a domyślnie i ucznia Izaaka van Ostade, niejakiemu **Heera v. Hyera**, o którym Waagen wcale nawet nie wspomina.

Za Izaakiem van Ostade na liście naśladowców i uczniów Adryana spotykamy nazwiska: Korneliusza Bega, Korneliusza Dusart, Dawida Rykaerta młodszego, Antoniego Goebauw, Michała Musscher; z nich wszystkich, zdaje się, że tylko Korneliusza Bega za istotnego ucznia Adryana, godnego przytem wspomnienia uznać można. Inni albo nie zasługują na wzmiankę, albo też raczej naśladowcami są niż uczniami. Dawida Rykaerta nie mamy prawa zaliczać do szkoły holenderskiej, bo i z pochodzenia i z kierunku artystycznego malarz ten żyjący od roku 1615—1677 należy do Flandryi. Przewodnikiem

(1) Blanc podnosi w tym względzie i stawia wysoko obraz w galerji Bridgewater.

jego w malarstwie był Teniers, po części, za krótkiego pobytu swego w Antwerpii, znany nam już z nazwiska przynajmniej, współcześni Ostadego, Adryan Brouwer. Jeżeli rzeczywiście w utworach Rykaerta znajduje się pewne podobieństwo do Ostadego, powstało ono z własnego wyboru artysty już skończonego—z naśladowania nie z nauczycielstwa. Rykaert był w ogóle bardzo wszechstronnym, ruchliwym, żywym talentem, ale mało posiadał daru oryginalności; przez pewien czas uganiał się nawet za rodzajem kompozycji Brueghela piekielnego: łatwo mógł wejść i na tory Ostadego. Po Izaaku zatem niewątpliwym uczniem Adryana jest jeden tylko **Korneliusz Bega** (1620—1664). Pochodzi on z Harlem, z rodzin dawno w mieście tem osiadłych; z matki i z ojca płynęła w nim krew artystyczna. Ojciec jego był rzeźbiarzem, a matka córką sławnego Corneliszooona, zwanego Kornelisem z Harlem. Chłopiec miał talent do malarstwa i—rozpusty. Aby go w pierwszym wykształcić, oddano go do Adryana Ostadego, którego pracownia wtedy zaledwie od paru lat istniała ale była już głośną i poważaną w kraju, aby drugą rozwinąć. Wytrącono Korneliusza z rodziny i zmuszono go do zmiany nazwiska. Ojciec nazywał się Begyn, syn występuje już jako Bega; Abraham Begyn wspomniany przy Berghemie, pochodzi z tej samej rodziny, do której należy i uczeń Ostadego. Bega posiadał jako człowiek wiele żywości, humoru, swobody duszy; te przymioty czy wady lekkomyślnego człowieka udzieliły się jego artyzmowi. Porównany z Ostadem, Bega wyżej stoi od niego w kompozycji, typy jego nie są wprawdzie ani piękniejsze, ani szlachetniejsze niż najpierwszego twórcy scen karczemnych u Holendrów, ale mają więcej w sobie różnorodności, więcej złośliwego lub szczerzego humoru, mniej się ociężałymi okazują. Jeden z najlepszych utworów Begi, *Taniec w karczmie wiejskiej*, znajdujący się w Gal. Drezdeński, *Zabawa* podobna w Amsterdamie, ujawniają dostatecznie zalety artysty jako kompozytora i rysownika. W zakresie sztuki malarskiej Bega stoi znacznie niżej od swego nauczyciela i ani w dobieranych tonach, ani w światłocieniu dorównać mu nie może. Obrazy Begi nie bardzo są dziś poszukiwane; wyżej stoją jego ryciny, których zostawił po sobie 37. O aqua-fortach Begi mówi Blanc, że artysta jest w nich prawdziwie malarzem i czego pędzlem nie dokazał, tego dokonał rylcem: wybornie rysunki swoje oświeca. Jak życie całe miał nieporządne i burzliwe, tak i śmierć nadzwyczajną. Romantyczną tę przygodę opowiadają w ten sposób. W Harlem wybuchnęła zaraza; ofiarą jej padła kobieta, która bardzo kochała Korneliusza. Kochany był wzajemnym—z narażeniem życia odwiedzał chorą na łożu śmiertelnem. Było to szaleństwo, nie darmo też doktorzy odpędzali go od chorej. W niebezpieczeństwie zjawia się matka, dawno już zapomniana i sama oddawna niepamiętająca; po latach wielu wpada do zarazonej izby, aby z niej syna wyprowadzić,—prawdziwy poemat miłości matczynej. Ale kobieta, którą syn jej kochał, za chwilę oddać już miała ducha Bogu; dziecko nie zważa na prośby i zakłęcia, chce się z nią pożegnać. Odrywają go od ust. Wtedy, jak gdyby w bajce miłosnej, którą umyślnie ułożono, kochankowie dają sobie pocałunek różdżką, którą każde od swej strony całuje. Kobieta po chwili umarła—a Bega uległ podwójnej sile: żalu i zarazy i w kilka dni po skonie kochanki d. 27 sierpnia 1664 r. ducha wyzionął. Snadź, rozpusta nie uczyniła z serca wypalonego wulkanu.

W obec sprzecznych ze sobą, niekiedy nawzajem wyłączających się świadectw, trudno powiedzieć: czy jaki **Dusart**, bądź Korneliusz, bądź innego imienia był uczniem Adryana Ostadego. Powszechnie przyjmowana data urodzenia Korneliusza Dusarta r. 1665 nie pozwala uważać Adryana za nauczyciela artysty, którego osobistość bardzo dokładnie oznaczono w kronikach z XVII i XVIII wieku. Konserwator galerii Drezdeńskiej Schaefer twierdzi, że Dusart urodzić się musiał około roku 1630, zgodnie z tem Waagen stawia domysł, że w r. 1650 był już wykształconym artystą; a wbrew temu znowu na życie jego powszechnie odmierzany jest przeciąg 39 lat, od roku 1665 do 1704. Odsuwając na bok zawikłania biograficzne, podajemy w kilku słowach charakterystykę artysty, który czynnym był już w roku 1653, malował jeszcze w r. 1685, rytował w dziecięć lat później, podznaczał się w sposób nie zostawiający wątpliwości, iż nazwisko jego i imię było Korneliusz Dusart — a nareszcie ma być uczniem Adryana Ostadego. Blane tego Dusarta uważa bardzo trafnie za łącznika między obu braćmi Ostade: w pejzażu Izaaka mieści Dusart sceny Ostadego. Kompozycye tak składane przejmują humorem, żywością, bogactwem ruchów i dowcipem w grupowaniu: tem czego nie miał stary mistrz harlemski. Jest dobrym bardzo malarzem i pod tym względem wyżej stoi od Begi, rzadko kiedy wszakże Adryanowi sprostać może. Zdawałoby się, że chyba był na południu, tyle rozlewa światła w swych utworach. Zawsze wesóły, nie zawsze przywoity, temata swoje urozmaica i nie trzyma się jednego rodzaju widoków. Doskonała pamięć ułatwia mu wprowadzanie typów różnorodnych i czyni niepotrzebnem bezpośrednie czerpanie z życia do sztuki. Dusart mógł po kilku latach odtworzyć bez błędu każdą postać, każdy zarys i karczmę widzianą i ta pamięć jego artystyczna — dar tak nieoceniony! — sławną była i jest w Holandyi. Dusart lubo urozmaicał swe obrazy nie wychodził jednak ze wsi — chyba wyjątkowo, gdy chciał tworzyć w rodzaju Metsu i Mierisa — dawał wtedy konwersacje — rodzaj przez obu tych artystów, przez Terburga i Slingelanta uprawiany. Weselącym się lub rozweselanym tłumom wiejskich przygrywa jaki skrzypiciel, ulubiona postać Dusarta. Łączone z pejzażem sceny charakterystyczne są zawsze malownicze; rażą tylko niekiedy karykaturalnymi zarysami i zbytnią swobodą kompozytorską. — Kilkanaście sztychów Dusarta zostaje w wysokiej cenie u prawdziwych lubowników sztuki rytownictwa. Ze śmiercią Dusarta łączy się znowu podanie dowodzące niepospolitej siły uczucia. Śmierć ta była nagła. Przyjaciel artysty Dingemans przyszedł go odwiedzić; zastał go zupełnie zdrowym i jak najzdrowszym opuszczał: po wyjściu przypomniał sobie jakiś interes i wrócił się do mieszkania Dusarta. Kiedy wszedł, zastał go wyciągniętym na łożu. Zawołany po imieniu, przyjaciel nie odezwał się. Porwała go nagle choroba sercowa. Dingemans straty przyjaciela przeżyć nie mógł. W kilka godzin zmarł z żalości. Obu przyjaciół pochowano w jednym grobie.

---

Po Rembrandcie i Rubensie niema tak popularnych nazwisk w Niderlandach jak Steena, Ostadego, Teniersa i Wouvermana. Ten ostatni cieszy się najszerszem kołem

przyjaciół, otacza go największy krąg tej światłości, która się sławą nazywa. Mało kto obrazów jego nie widział; feljetoniści i krytycy estetyczni jego najczęściej wspomniają, ilekroć im potrzeba porównań i zestawień z dziedziny sztuki holenderskiej; amatorowie najżywszą mają dla niego sympatyę i ubiegaliby się o niego więcej niż o innych, gdyby trud ten nie był nadaremny, wiadomo bowiem, iż obrazy Filipa Wouvermana, pościągane do galerii publicznych, stanowią prawdziwą rzadkość na licytacyach, a jeśli się tam zjawia dosięgają cen bardzo wysokich. Gdybyśmy zapytali o przyczynę tej sympaty, jaka otacza artystę i poszukuje dzieł jego, najtrafniejszą byłaby, zdaniem naszym, odpowiedź, że przyczyna tkwi nietylko w samym artyzmie, ile w przedmiotach na jakie się on zwracał. Filip Wouverman jest bezwątpienia znakomitym malarzem—nie mówimy twórcą w malarstwie—ale nie jego przymioty artystyczne zjednały mu tak wielką wziętość, popularność u potomnych. Mała liczba ludzi tylko przymioty te prawdziwie ocenić jest zdolną i szczerze o nich mówić, z wewnętrznym o podniosłości ich przekonaniem. Dla wielkiego tłumu zajmującego się sztuką, zwłaszcza dla tych ciekawych, którzy prędko przychodzą i odchodzą jeszcze prędzej, aby się nigdy głębiej do niczego nie przywiązać, w Wouvermanie całą jego wartość stanowi elegancja, wdzięk tak w samych tematach jak w zarysach i kolorycie. W XVII w. ubiegano się o obrazy Wouvermana jako o odtwory współczesnej rzeczywistości, sympatyzowali z nim wojownicy i możni przez przywiązanie do tych form, w których sami żyli. W XVIII wieku zakupywano Wouvermana z uczucia dworskiej galanterii, pod wpływem mody, która nakazywała zakładać i utrzymywać galerie sztuk pięknych. O naszym stuleciu dopiero specjalnie powiedzieć można, że pobudką w niem do zajęcia się Wouvermanem jest jego usposobienie estetyczne. Obok prawdy realnej chcemy jeszcze i elegancji. Stendal dobrze powiedział, że ideał XIX wieku musi być koniecznie przyzwoitym w sposób konwencyonalny i eleganckim, tak abysmy w nim wyższe, swoje własne życie towarzyskie dostrzedz mogli. Zdanie estetyka stosuje się jeszcze w zupełności do sztuki dramatycznej, w której nas wszystko razi, co nie jest z pośród nas wyjęte, na naszych obyczajach oparte. Słuchając naprzykład tragedji Szekspira, nie pytamy się o to: czy ta lub owa scena jest prawdziwą w stosunku do rzeczywistości i prawdziwości idealnych potęg człowieka, ale oto czy jest przyzwoitą, czy tak być mogło, czy prawa towarzyskie na coś podobnego pozwalały. W sztukach plastycznych wyrabiających swoje utwory z innych materiałów nie z natury ludzkiej—jak to czyni najwyższa ze wszystkich sztuka dramatyczna—ideał elegancji nie jest tak dalece bezwzględny, nikt wszakże nie zaprzeczy, że z wyjątkiem kilku, może kilkunastu, wyższych osobistości artyści dzisiejsi poświęcają w ogóle charakter dla wdzięku, tak jak poświęcają duchową stronę kompozycji dla kształtów zewnętrznych, a prawdę idealną, przy której jedynie tylko ostać się może twórczość, dla prawdy realnej, która prowadzi wprost do naśladownictwa. Ideały i miłości nasze są bardziej na zewnątrz, niżli w głębi duchowej, w rozumie i uczuciu utkwione. Jeśli wybierać będziemy mieli pomiędzy dziełem natchnionem a dziełem uśmiechniętem, niewątpliwie wybierzemy to ostatnie. Żyjąc powszedniością szukamy i w sztuce tego, co życiu naszemu powszedni nadaje urok. Na taki urok składają się: ogłada obyczajowa, dobrobyt, wdzięk towarzyski, słodkie *farniente* wyłączające pracę na chleb

powszedni, zabawy i uciechy życia, którym najczęściej odpowiada próżnia serca. Taki ma urok życie codzienne klas wyższych, życie dwudziesto-czterogodzinne, dla którego codzień szukać potrzeba nowej podstawy. Takie życie przedstawiał na obrazach swoich Wouverman, że zaś elegancya stanowi wewnętrzny życia tego przymiot, stąd też i nierozdzielna jest ona od artyzmu malarza holenderskiego. Każdy z mówiących o Wouvermanie widział jego „Potyczki Kawaleryi“ w Galeryi Drezdeńskiej, Luwrze i Pinakotece, ale nie te potyczki przychodzą mu na myśl wtedy, gdy usłyszy wymówione nazwisko Wouvermana. Wyobraźnia jego odtwarza mu przedewszystkiem postacie łowców i amazonek na zgrabnych, kształtnych, pięknych koniach, czy to na tarasie, czy u wrót pałacu lub zamczyńska, czy też na odpoczynku w ustroni leśnej lub przed zajazdem.

W obu powyższych rodzajach malarstwa swego uobrazował Wouverman ten świat feudalny, który w ostatniej formie, w jakiej się dostał był jeszcze do XVII w., nikał stopniowo, coraz bardziej, po wojnie trzydziestoletniej, dopóki nie ustąpił miejsca nowym zupełnie warstwom towarzyskim. Czy na świat ten mógł artysta patrzeć własnymi oczyma, w Holandyi, która nie miała rycerstwa już w początkach XV wieku, arystokrację bardzo nieliczną, zbytek rzadki, wystawność więcej mieszczańską niż dworsko-szlachecką, i na wsi czy w mieście, o ile z historii obyczajów jej wiemy, żyła jednakowo, wyjmując z pod ogólnej jednostajności tylko handel i sprawy publiczne, ześrodkowane po miastach? Co do *bitew i utarczek* Wouvermana, to wojna trzydziestoletnia, wojna Szwedzka 1655—1660 r., a pod koniec niedługiego życia artysty walka z Francuzami na południu Niderlandów mogły mu dostarczyć, jeśli nie wzorów żywych bezpośrednio zbieranych, to szkiców, obcą rzucanych ręką, które następnie w pracowni najbardziej eleganckiego z malarzy holenderskich zamieniały się na obrazy. O takim sposobie powstawania obrazów wojennych Wouvermana przekonują nas dwa widoki *Bitwy pod Nordlingen* stoczonej w r. 1634, przechowywane w Pinakotece, *Natarcie zwycięzkie Kawaleryi polskiej na redutę* w Luwrze i *Walka z Turkami w Węgrzech*, znajdująca się w Gal. Drezdeńskiej. Wszystkie te obrazy powstały według szkiców dostarczonych artyście. Kompozycje zaś polowań i scen z niemi związanymi odnieść można do pierwiastkowych wrażeń bezpośrednich, które ułożyły się w jeden typ wystarczający raz na zawsze i powtarzany w licznych bardzo utworach tej kategorii. Jednostajność też pewna dostrzegać się daje w pokojowych zatrudnieniach wyższego świata, któremu poświęcił pędzel swój artysta.

W każdym razie Wouverman nie żył ani w obozie ani w pałacu i ten świat, który z takim zamiłowaniem nasuwa nam przed oczy, był mu zupełnie obcym, więcej nawet, bo w stosunku do jego własnego rzeczywistego bytu zupełną przedstawiał sprzeczność. Malarz eleganckich przejażdżek, wycieczek myśliwskich, spotkań miłosnych, zabaw i rozmów, z pod których przebija częstokroć tło serdeczne, malarz rycerskich czynów i obozowego życia, ciężko na chleb pracować musiał a pracował w ciszy z wytrwałością, z cierpliwością, z jaką jego wojownicy nigdy nie zdobywali pozycyi nieprzyjacielskich. Można dać wiarę świadectwom kronikarzy, że Wouverman żył w niedostatku, w ciągłych prawie troskach domowych, że malował bardzo wiele, bo wiele potrzebował, a za pracę swoją źle był wynagradzany. I tej biedzie jego zawdzięczamy dziś pięćset przeszło obrazów—

katalog obejmuje 522 numery—które powstawały raczej z głowy niż z serca, bo o to ostatecznie współzawodniczyło ze sztuką życie samo, a współzawodnicząc odnosiło górę. Stąd też w sztuce Wouvermana widoczną jest dekoracyjność, chłód w kompozycji, zewnętrzność objawów występująca z uszczerbkiem dla treści psychicznej, stąd nawet ten wysoko wyrobiony kunszt malowania, gdyż łatwo pojąć, że tam, gdzie pomysły z serca nie wychodziły, doskonałość pędzla musiała zastępować duchową obfitość kompozycji. Nie malował Wouverman swoich amazonek i towarzyszących im strojnych kawalerów z tem ciepłem serdecznym, z jakim wywoływali na jaw sztuki plastycznej swoich znowu gburów, prostych chamów, oberwusów i włóczęgów: Teniers, Steen, Brouwer, sam nawet Rembrandt. Ci czerpali z własnego otoczenia; Wouverman daleko sięgać musiał i bez pomocy wyobraźni nie podołałby zadaniu. Można powiedzieć o nim, że komponował obrazy swe, używając wzorów żywych tylko do uplastycznienia kompozycji w zamierzonym charakterze i treści.

Obrazy z życia wojennego nie mają za przedmiot samych tylko potyczek i bitew; więcej, biorąc na ilość, znajduje się widoków obozowych, pochodów i odpoczynków ówczesnego rycerstwa niż przedstawień akcji bojowej. W utworach tych więcej chodziło Wouvermanowi o piękne ruchy, energją walki przyjęte niż o charakterystykę, o grozę i wielkość zniszczenia, jakie zrządza niemilosierny duch wojny. W śmiałych, powabnych zarysach grup i pojedynczych postaci, w kolorycie nadzwyczaj sympatycznym, prawdziwym, przeważnie ciepłym, harmonijnie stopniowanym i efektownie w szczegółowych barwach kombinowanym — zamyka się główna wartość dzieł Wouvermana. Wszystko tam jest udatne, zręczne, zwinne, lekkie: i konie i ludzie i obłoki i buchający w powietrze dym prochu i płomień pożarów i zgliszcz. Znać, że artysta tworzył z łatwością, nie modelował nigdy zbyt długo, miał w sobie samym zawsze prawie gotową odpowiedź na pytanie: jak zamierzony ruch lub światłocień wyjść powinien na obrazie. Jeżeli całe malarstwo holenderskie nazwiemy wprost tylko kunsztem pędzla, to Wouverman kunszt ten w bardzo wysokim stopniu posiadał. Zwyczaj dzielenia pracy pierwszorzędnych artystów, rozwijającej się w czasie, na trzy peryody, przestrzegany bywa i względem malarza, o którym tu mowa. Ze zdań wszakże tych samych krytyków, którzy się podziału powyższego trzymają, bez wielkiego trudu wyprowadzić można wniosek, że właściwie podziałowi zwyczajowemu braknie podstawy i niema naprzykład zgody na to, czy odcień srebrny przeważa w drugiej czy też w trzeciej epoce. Aby uniknąć zamieszania najlepiej będzie wyróżnić w działalności Wouvermana dwie epoki: jedną naśladownictwa, drugą samodzielności. W pierwszej artysta chwycił się jeszcze z równem zamiłowaniem rozmaitych przedmiotów, był więcej pejzażystą niż malarzem postaci żywych, zapatrywał się na Wynantsa, malował jego wzgórza piaszczyste, pnie i drzewa z indywidualnym charakterem. Malował też i przedmioty święte: *Oznajmienie Narodzin Pasterzom* i *Śty Jan prorokujący na puszczy* w Galeryi Drezdeńskiej. Za przykładem Piotra Laera i współzawodnicząc jakoby z nim, przedstawiał widoki napadów rozbójniczych, w ogóle sceny znane w historii malarstwa pod nazwą: „Bambocciad“. W tematach holenderskich obieranych w tej epoce, przeważa spokojne życie na wsi, to samo, którego najdoskonalszem odbiciem są prace Adryana

v. de Welde, Izaaka v. Ostade i Cuypa. Zamiłowanie do koni, głównej, z największą starannością wykonywanej postaci na obrazach Wouvermana, żywo już wystąpiło w tej pierwszej epoce, ale do późniejszej doskonałości w rysunku i kolorycie wiele jeszcze podówczas brakło. Konie z tej epoki są ciężkie i przypominają pędzel Bamboccia i Verbeeke. Masę ich i światłocien skóry nie wydają jeszcze w zbiorowych kombinacyach tak pięknych efektów, jakie w samodzielnej już epoce podziwiać przychodzi. Ogólny ton obrazów technie jakimś chłodem; wiał on z pracowni Wynantsa, któremu w jego rodzaju malarstwa żadnej krzywdy nie przynosił. W drugiej dopiero epoce talent Wouvermana, wystąpił z wrodzoną siłą oryginalności, wyrobiony w tym kierunku, jaki wytknął był sobie umysł przez obserwację zjawisk. Wtedy dopiero Wouverman w rysowaniu i postaci ludzkich i koni objawił tę czystość, lekkość i elegancję tak sympatyczną dla oka; wtedy też rozgrzał swój koloryt, wykształcił się w używaniu półtonów, w jednoczeniu i zlewaniu ze sobą pojedynczych kolorów i poznał czy też odczuł prawa oddziaływania jednych na drugie. Obrazy tej epoki wypełnia już doskonałe powietrze, a wprawiony we władanie światłocieniem pędzel nie waha się nieraz światła z dwóch, nawet trzech ognisk na jednym obrazie wypromieniać, przewyciężając trudności, jakimi grozi zawsze ścieranie się blasków różnorodnych.

Wtedy dopiero również wyrobił sobie Wouverman właściwy swój rodzaj: oddał się malowaniu tego świata, który wyżej określono. Przedstawiał życie jego z nieodstępnym koniem, którego nikt przed nim ani po nim z równym artyzmem w Holandyi nie malował. Przed pałacem czy na polowaniu, w bitwie czy w pochodzie lub na popasie—wszędzie koń towarzyszy człowiekowi, a najpiękniejszym, najefektowniejszym bywa siwosz. Jeździec zbrojny, koń i amazonka: to składowe części utworów Wouvermana, z nich potrafi złożyć artysta większą połowę swojej galerii. Trzeba umysłu tak artystycznego, tak specjalnie zatopionego w tajnikach malarstwa, jak Karol Blanc, aby wrażenia odbierane od koni Wouvermana z równą jak on jasnością sobie sformułować. Ciekawych odsyłamy do jego „Historii malarzy“.

Sceny Wouvermana odgrywają się przeważnie pod otwartym niebem, wielkie też ma znaczenie w jego obrazach pejzaż: jest integralną częścią kompozycji i sam w sobie posiada niepospolitą wartość. Ze względu na naturę przedmiotów do malarstwa obieranych Wouverman należy do tej samej grupy artystów, w której znajduje się Adryan v. de Welde: kombinuje pejzaż z obrazami życia. Nie można go do czystych pejzażystów zaliczyć, byłoby to bowiem lekceważeniem całego tego łomu pracy, w którym się indywidualny talent artysty, jego specjalizm, objawił. Za najwłaściwsze uważaliśmy dla niego miejsce, jakie mu teraz dajemy, wspominając o nim po pejzażystach, między malarzami życia holenderskiego, przedstawiającymi większą od innych samodzielność. Nie obniża się przez to wcale wziętość Wouvermana jako pejzażysty, wskazuje mu się tylko właściwe stanowisko jako artysty, który się w pejzażu nie zamykał i z jego pomocą wytworzył swój własny rodzaj sztuki. W dwóch *Polowaniach na jelenia* w Ermitażu i Monachium, w kilku *Pustkowiach* w rodzaju Wynantsa, we *Wnętrzu Zajazdu* z Galerii Drezdeńskiej,

w *Widokach płaskobrzeża w Scheveningen*, w kilku Pochodach i Odpoczynkach wojennych, z których dwa w Pinakotece mnichowskiej <sup>(1)</sup> zostawił Wouverman po sobie najpiękniejsze wzory sztuki krajobrazowej.

**Filip Wouverman** v. **Wouvermans** (1620—1668), był synem Pawła Wouvermana, malarza zamieszkałego w Harleem. Ojciec malował obrazy historyczne, z niewielkim dla sztuki zaszczytem. Syn urodzony w r. 1620 nabrał od niego zamiłowania do malarstwa, i nie bez tego, żeby się cokolwiek rysować i malować nie nauczył. Młodzieńca oddano wcześniej na naukę do Wynantsa, o którym wiemy już, że był najbardziej wpływowym ze wszystkich pejzażystów holenderskich. Wynants nauczył Wouvermana sztuki krajobrazowej i jemu Filip znaczną część swjej sławy, o ile na nią nauki cudze wpłynęły, zawdzięcza. Nawzajem znowu uczeń uzupełniał działalność nauczyciela, w ten sposób iż nie umiejącemu wcale malować postaci żywych, dorabiał z nich przybory na krajobrazach. Z pomocą taką występował Wouverman dopiero w późniejszych latach pobytu swego u Wynantsa; pobyt ten musiał być długotrwałym. Filip kształcąc się w pejzażu jednocześnie pobierał naukę rysowania postaci żywych od Verbeeka, malarza miejscowego, który w zakresie tym był specjalistą i mógł młodzieńcowi bardzo pożytecznych udzielić wskazówek <sup>(2)</sup>. Nauczony przez Verbeeka Wouverman, dopomagał następnie Wynantsowi, tak za czasów zostawania jeszcze w jego pracowni jak i już po wyjściu. Wiadomo, że go później w czynności powyższej zastąpił Adryan van de Welde, który stał wyżej może od niego w malowaniu ludzi i wszystkich zwierząt, z wyjątkiem konia. Wpływ artyzmu Laera na Wouvermana jest niewątpliwym; jakkolwiek wytłómaczymy go sobie: czy rozmyślnem naśladowaniem na żądanie mecenasów i handlujących obrazami, czy też bezwiednem przejściem się w skutek sympatyj artystycznej, zawsze wpływ ten w pierwszej epoce działalności widocznym będzie. Niewiadomo tylko jakimi drogami się dokonał. Niema śladu, aby Wouverman zostawał kiedy na epoce u Laera; mógł mieć wszakże od czasu do czasu wzory z jego obrazów. Podanie nedorzeczne niesie, że po śmierci Laera Wouverman przez intrygi wszedł w posiadanie jego zapasów i z nich czerpał później temata i wzory do kompozycji. Proste zestawienie dat przekonywa o fałszywości tego podania, Laer bowiem o pięć lat przeżył Wouvermana. Nie więcej uzasadnioną jest druga wersja, że przez zawieść ku bratu swemu Piotrowi, artysta spalił przed śmiercią własne znowu swoje studia, aby nienawidzonego pozbawić możności korzystania z nich. Takie same spalenie, ale już z odmiennej, szlachetniejszej pobudki, miało być wymierzone na własnego syna. Podający tę wersję objaśniali, że Wouverman chciał przez zniszczenie wzorów wdrożyć młodzieńca w pracę oryginalną: jak gdyby nie miał innego

<sup>(1)</sup> Obrazy te wyliczamy tylko w sposób przykładowy.

<sup>(2)</sup> *Verbeek Piotr* czy *Korneliusz* pochodził z Harleem, urodzony około roku 1600, uprawiał malarstwo rodzajowe, przedstawiał sceny ludowe, był przytem batalistą. Dobrze rysował postacie ludzkie. Malował nadto jeszcze pejzaże. Cenne są jego ryciny: obrazy rzadko napotykać się w galeriach.

sposobu! Wszystko to uważać należy za baśnie, wynajdywane przez kronikarzy dla urozmaicenia nudnych życiorysów. Są zresztą umysły szczególnie usposobione do uwłaczania sławie nawet tych, co im już szkodzić nie mogą, i nigdy nie szkodzili — nawet sławie umarłych.

Wouverman mieszkał stale w swoim mieście rodzinnem; tam go też śmierć zaskoczyła, dnia 19 Maja 1668 roku. Nigdzie nie podróżował, nie mamy wszakże powodu mniemać, że nawet Niderlandów nie znał. Przeciwnie, możemy przypuszczać, że wzorów do tych obrazów swoich, na których przedstawiał towarzystwo żyjące na wyższą skalę, szukał w Brabancie i Flandryi, bo tam więcej ich mógł znaleźć niż na północy, gdzie tylko Fryzja, najbardziej niemiecka, zatrzymała jeszcze pewną arystokratyczną odrębność. Z pracowni, jaką miał w Harlem, wydał obu swych braci: *Jana i Piotra, Bernarda Gaala, Jana v. der Benc* i **Emanuela Muranta**. Z obcych ten ostatni stoi najwyżej. Urodzony w r. 1622, zmarł w Leuwarden w r. 1700. Podróżował po Francyi. Malował widoki murów, miast i wsi holenderskich, okazując szczególniejsze zamiłowanie dla powierzchni noszących na sobie ślady zniszczenia. Przejął od Wouvermana srebrzysty koloryt i z nadzwyczajnem wykończeniem łączył wdzięk, który odbiera przedstawianym przez niego budynkom sztywność i wewnętrzny brak malowniczości. Obrazy jego według świadectwa Waagena są bardzo rzadkie i krytyk ten o jednym tylko wspomina, który sam widział. Gaal malował podobno postacie żywe na obrazach Wynantsa.

Z dwóch braci Wouvermana, o młodszym Janie wspomnieliśmy już wyżej przy Wynantsie (1). Ten Jan jest dobrym pejzażyką. **Piotr Wouverman** (1626—1683), więcej się od Filipa oddala. Maluje: *Sceny karczemne, Widoki miast i wsi* obficie postaciami ludzkiemi zapelniane, wreszcie *Polowania* w rodzaju właściwym starszemu swemu bratu. Obrazy ostatniej kategorii przypisywane były dawniej Filipowi, a to samo wskazuje już nieposlednią wartość sztuki Piotra Wouvermana. Zdaniem Waagena Piotr porównany z bratem, wydaje się ociężałym i w kolorycie i w kompozycyi. Musiał być w Paryżu, wymalował bowiem *Wieżę z bramą Nesles*—obraz przechowywany dziś w Luwrze. Piotr Wouverman uczył się malarstwa od Filipa, a następnie od Rogmana, artysty mało dziś znanego (2). Jeżeli istniało rzeczywiście jakie współzawodnictwo pomiędzy braćmi, to wątpić nie można, że pomimo całego uznania, jakie spotyka Piotra od znawców sztuki, powód do niebratniej walki od niego wyjść musiał, nie od Filipa. Filip przerasta brata swego o całą głowę.

Wouverman, najslawniejszy z trzech braci, miał syna, którego na malarza kierował. Nie doczekał się w nim wszakże spadkobiercy dla swego pędzla. Syn wstąpił do kartuzów.

(1) T. III, str. 23.

(2) *Rogman Roelant*, ur. w Amsterdamie w r. 1597, naśladował sposób malowania Rembrandta, niekiedy tak dobrze, że obrazy jego uchodzą za oryginalne utwory wielkiego mistrza holenderskiego. Malował zamczyska wodospady, widoki w górach. Żył jeszcze w r. 1685.

Najwięcej obrazów Wouvermana, bo z górą sześćdziesiąt, posiada Galerya Drezdeńska; po niej zaraz idzie Ermitaż. Pinakoteka mnichowska zawiera dzieła bardzo piękne. Muzea w Amsterdamie i Hadze dla poznania Wouvermana zwiedzone być powinny. W Hadze znajduje się *Bitwa*, w wielkich rozmiarach. W Luwrze między trzynastoma obrazami Wouvermana jest kilka pierwszorzędných, w ich liczbie zaś wspomniane już *Natarcie kawaleryi*. W Buckingham-palast, u Ashburtona, Holforda, Ellesmera, u innych panów angielskich jest w czem wybierać. Galerya prywatna królów angielskich mieści sławny *Strzał z pistoletu*—widok obozowy. Na kontynencie nie należy jeszcze pomijać galeryi w Brukselli, Cassel i Wiedniu. Muzeum narodowe w Madrycie w katalogu swoim wykazuje sześć obrazów. W Berlinie znajduje się sławny *Wóz z sianem* przypominający nieco Adryana van de Welde. Moyreau odtworzył ośmdziesiąt obrazów Wouvermana w miedziorytach bardzo pięknych i wyświadczył przez to miłośnikom sztuki niemalą przysługę. Sam artysta zostawił po sobie tylko parę rycin aqua-forta i z kilkanaście rysunków robionych tuszem.

## STEEN—POTTER—TERBURG.

**N**ajoryginalniejszym z malarzy obyczajowych w Holandyi jest Jan Steen, rodem z Leydy. Ostatniego słusznie może nazywają Rembrandtem pomiędzy „małymi mistrzami“, ale dla Steena nie znaleźlibyśmy w całej szkole holenderskiej żadnego talentu, do którego go przyrównać można. W żywości ruchów, w energii przedstawianych działań, opowiadanych scen życia, podobieństwo pewne zachodzi pomiędzy Brouwerem a Steenem; wniknąwszy wszakże głębiej nie trudno przekonać się o wyższości tego ostatniego, o odmiennym charakterze jego malarstwa. Steen dla tego jest najoryginalniejszym z malarzy rodzajowych, że jest najbardziej twórczym, najwięcej widać w nim tego *mens agit at molem*, tego ducha, który tworząc dzieła sztuki nie tonie w rzeczywistości, ale się na niej tylko opiera, tworzy zaś według własnego planu. Duch taki ma w sobie zawsze coś z genialności i chociaż Steen trzymał się zawsze tematów powszednich, istotę ludzką przedstawiał na niższym może stopniu, niż którykolwiek bądź inny malarz holenderski, możemy za Waagenem powtórzyć o nim, że po Rembrandcie niema w Holandyi artysty równie jak on genialnego. Największą niewątpliwie była w nim siła komizmu, przechodzącego w usposobienie satyryczne, które nawet u niektórych krytyków (Blanc) zjednywa artyście nazwę malarza—filozofa. Nie należy wszakże duchowej potęgi Steena przeceniać. Nie jest on Hoghartem, ukazującym złe dla dobra, dla odstraszenia i nauki, nie jest moralistą-malarzem, nie wdaje się w filozofię obyczajową życia. Plan, według którego tworzy, nie jest rozumną budową umysłu, przejętego pojęciami etycznymi, a stojącego ponad sztuką i niezależnie od niej. Takiego umysłu nie miała w sobie indywidualność Steena. Filozofia w jego obrazach jest raczej filozofią wewnętrzną samej sztuki; symbolika i allegorya nie odnoszą się do pewnych pojęć etycznych,

ale do okoliczności wchodzących w skład opowiadanego wypadku i w kompozycjach swoich Steen objawia nie mądrość, lecz tylko poczucie piękna, które każe mu szukać artystycznej formy dla przedstawianych wydarzeń. Kiedy, na przykład, na obrazie przechowywanym w Hadze lekarz ma postawić dyagnozę choroby młodej kobiety, i po zbadaniu symptomatów, nie znajduje nic coby istotną chorobą organizmu nazwać można, pokojówka wskazuje spojrzeniem posążek wyobrażający bożka miłości: w jednej chwili dyagnoza już postawiona. Kiedy pan i pani domu, zarówno zmożeni przez Bachusa, dają z siebie wcale niebudujący przykład dzieciom, jedno z nich wyciąga pieniądze z kieszeni matki, gęś pieczona na różnie smaży się na węgiel, a małpa korzystając ze swobody zatrzymuje zegar. Można by mniemać, że artyście chodziło o pokazanie, iż czas nie istnieje dla próżniactwa, rozpusty i snu. Bynajmniej, chciał on jedynie uzupełnić opowiadanie: i małpa i ptak kapitoński, korzystają tylko ze swobody, jaką im zostawia pijaństwo; takim samym filozofem jest na powyższym obrazie (1), kot zjadający jakiś przysmak i lokaj umizgający się do sługi. Najwyżej pod względem filozoficzności stoi obraz w Hadze, na którym towarzystwo z dwudziestu osób podzielone na rozmaite grupy, każdą z odmiennym działaniem, ma wyobrażać małą ludzkość odgrywającą komedię życia. Obraz ten nazywają nawet niekiedy *Komedją życia*; właściwie przedstawia on wesołą biesiadę, na której ofiarą łakomstwa padają *Ostrygi*. Oprócz tego głównego momentu znajdują się wszakże w obrazie inne, które istotnie pozwalają dopatrywać pewną ukrytą myśl moralizatorską. Opowiadanie zaczyna się od dwojga dzieci igrających z kotem: po nich idzie para miłośna; po tej dopiero wesołe towarzystwo smakoszków, mające za sobą na ścianie wyobrażenie szubienicy; w pobliżu przy kominku starzec z dzieckiem; ta para już nie miłością się zabawia, ale papugą. Nad wszystkimi dopiero znajduje się na poddaszu chłopiec puszcający bańki z mydła. Bańka różnokolorowa—życie ludzkie—leci w górę i pęka, a w dole odpowiada jej trupia głowa, którą chłopiec przy sobie położył. Można by widać jeszcze więcej obrazów Steena pod uwagę i obok pewnego planu rzeczywiście w nich znajdującego się, wykazać raczej brak niż istnienie przewodniej myśli obyczajowej. Przy całym tym braku jednak Steen nie przestanie mieć w oczach naszych wielkiego, dominującego znaczenia, jako malarz charakterystyczny. Takiego zasobu życia, takiego humoru, wewnętrznej swobody serca i siły indywidualnej, przy której znika zupełnie zwykła holenderska flegmatyczność, takiego oddania się przyjemności, takiej doskonałej charakterystyki w twarzy, w postaci, w ubiorze, takiej harmonii w śmiechu — jeśli śmiech z życia uznamy za całe natchnienie artysty—żaden inny malarz holenderski nie posiada i jak dla wielkiego tłumu Wouverman, tak dla artystów i ludzi prawdziwie miłujących sztukę Steen jest najbardziej zajmującym ze wszystkich malarzy holenderskich. Szkoda tylko, że talent jego doskonale objawił się w rysunku niż we właściwym malarstwie i wykonanie techniczne obra-

(1) Obraz ten znany pod nazwą: *Skutków niewstrzeżliwości* zostaje w posiadaniu spadkobierców Wellingtona. Temat jego opracowywany był parę razy przez artystę. W Anglii znajduje się drugi jeszcze obraz podobnej treści. (niegdys u Beckforda).

zów, w połowie niemal ogólnej ilości, wiele do życzenia pozostawia. Są w galerji Steena utwory współzawodniczące z Mierisem, Metsu, nawet z Dowem i Terburgiem, pod względem kunsztu specjalnie malarskiego; w całości jednak pracy swej Steen nie może być nazwany malarzem pierwszego rzędu. Koloryt jego brunatny niemile wpadający w oko, brak staranności w półcieniach i półtonach, pewna szorstkość zostawiająca prawie niekniętymi kontury rysunku, bardzo mu szkodzą. Nie będziemy tu wyliczać obrazów dających się podciągnąć pod kategorię danych wad lub zalet malarskich. Liczba ogólna utworów Steena jest tak mała, a ich wartość jako kompozyceji charakterystycznych znowu tak wielką, że wszystkie zarówno na obejrzenie zasługują. Większa połowa tego wszystkiego, co zrobił przez życie swoje Steen, znajduje się we władaniu Anglików; do stu obrazów w galerjach Albionu naliczyć można, summa zaś wszystkich utworów malarza leydejskiego nie dosięga cyfry dwustu. Na kontynencie najbogatsze są galerye w Hadze, i Amsterdamie, odznaczają się one nie tylko ilością (po 8 obrazów), ale i dobozem. Po nich idzie Ermitaż; ten ma siedm obrazów, prawie wszystkie wysokiej wartości. W Belwedrze, w Dreźnie i Berlinie, w Monachium, w Kassel, w Brunświku, w Luwrze, w Brukselli, w zbiorach Francji, po jednym za ledwie po dwa obrazy, znaleźć można. We wszystkich zbiorach niemieckich mieści się razem dwadzieścia kilka obrazów, w holenderskich mało co więcej nad pięćdziesiąt, we francuzkich prywatnych i publicznych do dwudziestu. Ze względu na sposób wykonania, jako utwory czysto malarskie dowodzące wielkich zdolności pędzla, które tylko w skutek nieporządnego życia nie mogły się utrwalić i zapanować zarówno we wszystkich utworach, przytoczyć tu wypada: *Podpisanie kontraktu ślubnego* w Brunświku, *Biesiadę w Kanie galilejskiej* u Arenberga w Brukselli, *Zabawę* w Berlinie, *Menażeryę* w Hadze i w ogóle obrazy tamtej galeryi, *Damę z papugą* w Amsterdamie, *Aswera* i *Esterę* w Ermitażu, *Króla grochowego* w Kassel, *Hulanke* w Belwedrze, wreszcie obraz pochodzący z galeryi kardynała Fesh, sprzedany w Rzymie w roku 1845, a który Blanc nazywa *Siestą*. W Anglii odznaczają się obrazy u Ashburtona, Beckforda, Wellingtona, w Bridgewater (u Ellesmera). We wskazanych tu utworach Steen jest znakomitym wykonawcą; pięknnością kolorytu zbliża się niekiedy do Rembrandta, śmiałością światłocienia do Piotra Hoogha (1), a starannem wykończeniem nie ustępuje wyżej już powołanym arcymistrzom kunsztu specjalnie malarskiego u Holendrów.

Steen najczęściej obierał do swego malarstwa wydarzenia, w których sprawcą wszystkiego złego i dobrego bywa kieliszek. W wydarzeniach tych odbywających się bądź pod dachem, bądź pod gołym niebem, przyjmuje zazwyczaj udział kilka, do dwudziestu osób. W ogóle o liczbę nie starał się artysta, tylko o charakter swoich aktorów; powiedzieliśmy już, iż w dążeniu tem nikt go nie przewyższył i jeśli w malarstwie takim jak holenderskie, prócz malowniczości można wymagać jeszcze jakiegokolwiek czynnika wewnętrznego, ukrytego w formach przeznaczonych jedynie tylko dla oka, to czynnik ten, ekspressya

(1) Krótka wzmianka o tym Piotrze Hoogh, w objaśnieniach do tomu I, M. S. E. Hoogh odznaczał się energią, z jaką władał w obrazach swoich wielkimi massami światła.

oblicza ludzkiego, dzielnie na obrazach Steena występuje, a najdzielniej właśnie w tych scenach biesiadniczych, pijackich, o których teraz mówimy. Znane są one pod rozmaitemi nazwami: *Uczta w Kanie Galilejskiej*, *Zabaw w szynkowniach i ogrodach*, *Wesel*, *Przy kieliszku*, *Skutków niewstrzeźliwości*, *Orgii*. Najlepsze są te, które odbywają się we wnętrzu domów, z mniejszą ilością osób. Tam artysta jasnieje w całym blasku talentu, z jakim umiał dany temperament, stosunek, myśl okolicznościową, łączącą w danej chwili towarzystwo, indywidualizować. Wszędzie znać wielką swobodę, która częstokroć wpada w rozpasanie, jak np. na obrazie wspomnianym przez Montégut; Steen stanął tam na szczycie cynizmu. Tak w obrazach tej kategorii jak i w innych, pomimo częstego przedstawiania ludu wiejskiego, nie powinien być Steen na równi z Brouwerem, Ostadym, Begą, Dusartem, Teniersem uważany za malarza gminnych scen wiejskich. W zasadzie powiedzieć można, że artysta przedstawia życie warstwy mieszczańskiej, trochę już oglądzonej, ale niemniej do bestyalności skłonnej. Jego obrazy, o ile nie są szczerze humorystycznymi, naiwnymi lub cynicznymi, sprawiają częstokroć wrażenie gminności, a to nie przez niskie pochodzenie występujących w nich działaczy, ale przez poziomość ich namiętności, które podobno i w rzeczywistych Holendrach tej klasy, którą obrazował Steen, w obyczajach XVII wieku, graniczyły ze zwierzęcością. Po Zabawach w galerii Steena idą *Porady lekarskie* i *Sceny dziecinne*, w których artysta objawiał wiele naiwności i serdecznego humoru. Dzieci występują u innego bądź w *Szkole*, bądź przy podarunkach w *Dzień Ś-go Mikołaja*. Oba te motywy często się powtarzają. Malował też Steen pojedyncze postacie charakterystyczne: *Dentysty*, *Piekarza*, *Szarlatana*. Są również jego obrazy z charakterem konwersacyjnym, w rodzaju Merisa, Metsu i Maesa.

Obrazy religijne i historyczne Steena, prócz nazwy nie mają w sobie nic takiego, coby je radykalnie od obyczajowych odróżniało. Na tem miejscu raz jeszcze stwierdzić nam przychodzi zasadę, że sztuka, która chce do nieba kołatać, nie może się tak lubować w ziemi, tak głęboko w małości życia ludzkiego grzęznąć, jak to widzimy po sztuce holenderskiej. Stąd też Rembrandt nawet mimo to, że geniusz swój niejednokrotnie ku przedmiotom religijnym zwracał, malarstwa religijnego w Holandyi nie wytworzył, we Flandryi zaś Crayer mógł utrzymać się w nastroju potrzebnym do sztuki wyższej jedynie przez odsunięcie się od tego życia, z którego wszyscy inni natchnienie dla siebie czerpali.

O życiu **Jana Steena** (1626—1679), mamy wiadomości jako tako pewne tylko z lat jego młodości, do chwili ożenienia się, a następnie z przed samej śmierci. Nowsze badania wykazały, że przyjmowaną dawniej datę urodzenia, cofnąć należy o lat dziesięć i przyjmując rok 1626, braknie wszakże jeszcze bliższego wskazania czasu. Steen przyszedł na świat w Leydzie. Ojcem jego był Hafik Steen, piwowar leydejski, który nie zmieniając swego zawodu, zmienił później tylko miejsce pobytu i w młodocianych latach Jana przeniósł się do Delfft. Był on właścicielem domu w Leydzie i unierajac, postawił go w spadku synowi. Młodego chłopca, w którym się wcale krew ojcowska nie odzywała, trzeba było—ze wstrętem pewno—oddać na naukę do malarza. Tym wybranym malarzem był

*Knupfer*, osiadły w Utrechie, ale pochodzący z Lipska (ur. 1603), uczeń *Bloemaerta*, malarz rodzajowy i historyczny, twórca rzadkich jeszcze wtedy u Holendrów *Rozpraw bojowych*. Od *Knupfera* przeszedł *Steen* do *Ostadego Adryana* do Harlem; było to już po śmierci *Brouwera*, a przynajmniej po wyjeździe jego z Holandyi i trudno pojąć, jakim sposobem biografowie mogli zmarłego w r. 1640 poprzednika *Steen*a na polu malarstwa charakterystycznego uznać za jego nauczyciela. Powiedzieć wszakże trzeba, że w pracowni *Ostadego*, związanego ściśle z *Brouwerem*, *Steen* znajdował nieraz sposobność do wnikania w tajniki malarstwa tego ostatniego artysty, któremu życie nieporządne nie dało długo i dobrze pracować dla sztuki. Ta sama okoliczność miała się i we własnych jego losach powtórzyć—choć w mniejszym zakresie. Ostatnim nauczycielem *Steen*a był stary *van Goyen*. Uczeń doszedł w jego pracowni do pełnoletności, w r. 1648 przyjętym został do grona malarzy leydejskich, a w rok później ożenił się z córką swego mistrza, nadobną *Małgorzatą*. Ojciec, mieszkający już podówczas w *Delfft*, sprzeciwiał się małżeństwu; w końcu jednak zezwolił i na wyposażenie założył synowi to, na czem sam majątek zrobił: browar. W ten sposób przynajmniej na swoim postawił; sprowadził syna do *Delfft*, oderwał go od sztuki, a przywiązał do przemysłu, w którym skłonny już do hulaszczego życia *Jan* znajdował ustawiczną do złego pokusę. Nie dziwnego, że dusza artystyczna browaru i sklepu z wódką i piwem doglądać nie mogła; nałóg czynił *Steen*a pobłażliwym dla kundmanów; *Małgorzata* również nie bardzo była gospodarną. Zakład upadał coraz bardziej; żyjący jeszcze ojciec wyratował raz syna, ale nie na długo; za drugim razem nie było już komu dźwigać z upadku. *Steen* znalazł się w zupełnej biedzie—nie tracił wszakże przy niej dobrego humoru i malował właśnie z największą wesołością i komizmem rodzinę swoją, nieraz w położeniu, któreby każdego innego do rozpaczki przyprowadziło. Niewiadomo kiedy się właściwie w *Delfft* osiedlił, gdzie się do tego czasu obracał i jak długo uszczęśliwiał go proceder szynkarski. Same fakta wszakże: pobytu w *Delfft* i trudnienia się sprzedażą trunków wątpliwości nie ulegają, równie jak ta okoliczność, że najlepszym konsumentem piwa czy gorzałki, jaka z browaru *Steen*a wychodziła, był on sam. Daremne będą usiłowania oczyszczenia na tym punkcie jego pamięci. Lepiej jest nie patrzeć wcale na człowieka i mieć przed sobą tylko malarza, niż nakręcać dowolnie fakta, które wszyscy kronikarze jednoznacznie podają. Fakta te nie przeszkadzają *Steen*owi używać sławy znakomitego artysty.

Po dwudziestu kilku latach nieobecności przerywanej tylko parę razy na krótkotrwały pobyt, z nierozwiniętym tak jak tego dary wrodzone wymagały talentem, z nadwreżonem już pewno zdrowiem, z życiem źle przeżytem, z dziećmi, których miał czworo z pierwszej żony—wrócił *Steen* w r. 1672 do rodzinnego swego miasta i widać już więcej z nałogu niż z potrzeby—odziedziczył bowiem po ojeu dom w *Leydzie*—za pozwoleniem municypalności założył szynk z winem i trunkami mniej szlachetnemi. Musiał być już wtedy wdowcem. W r. 1673 wszedł w powtórne związki z *Maryettą Herkulens*, którą jedni uważają za wdowę po drukarzu i księgarzu i dają jej nazwisko rodowe *van Egmont*, drudzy, mniej wymagający, czynią ją wprost przekupką z targu leydejskiego. Ta ostatnia wersja znajduje poparcie i w zawodzie, jaki sobie obrał *Steen* i w opowieści o portrecie

dawnej pani Herkulens, zrobionym przez Karela de Moor (1). Z lepszą czy z gorszą partya Steen zawsze miał tylko taki los, przez jaki już w Delft przechodził. Żył z rozkielzaniem, do jakiego od dwudziestu lat nawykł. Lekka jego natura nie czuła ciężaru lat, doświadczenia, pozycyi, na której go stawiał talent, nie dźwigała na sobie żadnej odpowiedzialności i troski żadnej o jutro. Obrazy szły jak dawniej do kupców winnych, gdzie się głównie przy śmierci artysty znalazły; nie trudno się domysleć za jaką cenę pozbył się ich był nieszczęśliwy człowiek. Wesołe towarzystwo, które Steen zawsze na około siebie wytworzyć umiał, musiało być dzień w dzień na zawołanie. Wchodzili do niego ze znakomitszych: wspomniany Moor, Lievens, ze szkoły Rembrandta, Mieris starszy—wszystko artyści, kapłani sztuki! Metsu nie należał pewno do tych uciech; poważna jego natura zapewniała mu też poważny tylko, czysto artystyczny, wpływ na Steena, nie przyczyniając się w niczem do wyrabiania w nim dobrego humoru i przyspieszania mu śmierci.

Śmierć ta nastąpiła w początkach roku 1679 w Leydzie. Z pierwszego małżeństwa syn Tadeusz w r. 1680 wszedł do cechu malarzy leydejskich. Z drugiego Teodor, po holendersku Dirk, wziął się do rzeźbiarstwa i został nadwornym rzeźbiarzem u jednego z panujących niemieckich. Obaj są bez znaczenia w historyi sztuki. Życie bezładne nie pozwoliło nigdy Steenowi urządzić pracowni dla młodszego pokolenia. Choćby dla tego samego tylko—miał on obowiązek żyć lepiej niż żył. Lekceważenie tego obowiązku przypawiło go o śmierć bezpotomną dla sztuki.

Bydło domowe, któremu Holender zawdzięczał i zawdzięcza w znacznej części swą zamożność, zaraz z rozwojem sztuki narodowej, w pierwszym ćwierćwieczu XVII w., zjawia się na obrazach malarzy holenderskich. Za zyski materialne Holender odwzajemnia się szczerem przywiązaniem; w niemej naturze bydła mieści jakiś urok poetyczny, wypromieniający się z owej panteistycznej duszy świata, którą i w malarstwie obyczajowem i w pejzażu za główną treść duchową sztuki holenderskiej uznać wypada. Od czasów Cuypa, pierwszego wybitniejszego malarza sielanek, bydło domowe staje się nierozdzielną, a z coraz większym zamilowaniem traktowaną częścią pejzażu. Malarze obu kierunków ożywiali krajobrazy widokami trzód w polu, w lesie, w górach, czasem nawet na jakim kawałku ziemi klassycznej, który we Włoszech uczeplił się pamięci i przywędrował z nią do Holandyi. Nie mając bohaterów i nimf jak Poussinowie i Lotaryńczyk, z wyrabiającem się dopiero malarstwem obyczajowem, które zjawilo się później od krajobrazowego, pejzażysty, zwłaszcza kierunku narodowego, z konieczności musieli do sztuki swojej

(1) Opowieść tę zamieszcza Blanc w „Histoire des peintres“ Jean Steen, str. 14. Karel de Moor, autor portretu do którego koszyk dorobić trzeba było, aby go podobnym uczynić, był jeszcze początkującym pracownikiem w sztuce wtedy, kiedy Steen pozwolił sobie portret jego poprawiać. Uczeń Dowa, zajął on później poczesne miejsce w szkole holenderskiej, żył od 1656—1738.

włączyć tę część natury żywej, którą praca zespoliła z człowiekiem i uczyniła dla niego nie tylko wartością ekonomiczną, ale i uzupełnieniem życia, nie tylko bogactwem dla egoizmu, ale i poezją dla serca. Widzieliśmy też, że Berghem, Karel Dujardin, nawpółkrajobrazowy nawpół obyczajowy malarz Adryan v. de Welde, odznaczyli się po Cuyppie w malowaniu trzód wiejskich, a dorabianie ich na krajobrazach stanowiło osobne zajęcie, rzecz prawie można, osobną gałąź malarstwa holenderskiego. Bez zwierząt domowych nie podobna sobie malarstwa tego wyobrazić. Holender niechęć zestąpić w samego siebie, w ludzkość — w historię i moralność — patrzył na wszystko i na samego siebie z zewnątrz. Sztuka jego tam się zatrzymywała, gdzie już wzrok fizyczny nie sięgał, ale przed tą granicą ogarniać musiała wszystko, co było w posiadaniu wzroku. Szczególniej krajobraz bez wcielenia w siebie całej natury wiejskiej rozwinąć się nie mógł; za wcieleniem tem zaś poszło nadanie bydłu domowemu roli ważnego czynnika w pięknie krajobrazowym.

Żaden z malarzy holenderskich roli tej tak wysoko nie wyniósł, nie przejął postaci zwierzęcych tak silnem życiem, nie stał się tak doskonałym tłumaczem ich natury, jak urodzony w Enkhuisen w północnej Holandyi **Paweł Potter** (1625—1654). Jako malarz nie tylko postaci, ale i życia zwierząt, jest on jedynym w swym rodzaju i dotychczas przez nikogo prześcigniętym nie został. Inni — w ogólnej zasadzie powiedzieć to można — starają się o zwierzęta, jako o objawy malownicze; Potter pierwszy daje w nich objawy charakterystyczne. Zwierzęta mają u niego jakiś ruch wewnętrzny, własną zasadę życia; pragną, czują i myślą. Tworzą społeczeństwo, które się rozumie i samo przez się istnieje. W obliczach ich prześwieca inteligencja, namiętność, energia. Potter naśladować wiernie, z niesłychanym rzec można realizmem, całą powierzchowność zwierząt, poetyzuje znowu tę ich treść wewnętrzną, jaką mózg z siebie wydaje. Dążąc do charakterystyki musi stać bliżej swego przedmiotu, musi nam przedstawiać go z mniejszej odległości, więcej osobnikami niż gromadnie. Stąd też bydło na obrazach jego nie zjawia się całymi stadami dla prostego tylko efektu malowniczego; grupy z kilku jedno- lub różnogatunkowych osobników, stanowią zwykłą formę przejawiania się świata zwierzęcego. Najlepiej malowane są woły i krowy. Główne to postacie w galerji Pottera. Artysta zwraca je prawie zawsze do widza: jeśli nie cała grupa, to przynajmniej jeden z jej reprezentantów musi oblicze swoje człowiekowi ukazać. Widownię umieszcza Potter w płaskim pejzażu holenderskim, z łąki, pastwiska lub pola złożonym. — Charakter tego pejzażu wskazuje jego pochodzenie z okolicy pomiędzy Rotterdamem i Hagą. Zieloność traw nie odznacza się tą żywością, jaką większa część pejzażystów holenderskich odwzorowywała z okolic Harlem i Utrechtu, trzymających pod tym względem pierwszeństwo w całej Holandyi. Oświetlenie od wchodzącego lub zachodzącego słońca obmyślane jest zawsze tak, aby w niem koloryt postaci zwierzęcych spotęgować, nadać skórze wyrazistość, bogactwo półtonów, uwydatnić wszystkie szczegóły powierzchni — co wszystko składa się na większą siłę charakterystyczną, żywotniejszą potęgę zwierzęcia. — Potter znał dokładnie budowę anatomiczną zwierząt i tylko konie słabo nieco rysował. Wszystkie inne zwierzęta, nawet dzikie, z innej strefy, jak lwy, tygrysy, lamparty, słonie znajdowały w nim nie o wiele gorszego rysownika, niż w Snydersie lub Rubensie. O mistrzostwie w odtwarzaniu zewnętrznych kształtów i barw —

wspomniano już wyżej. Przed wielkim obrazem w Hadze ręka mimowoli sięga po szerść najeżoną na łbie bydłęcia: tyle tam prawdy realnej, przypominającej wszystko, co tylko sztuka naśladowicza najlepszego z siebie wydała.

Pusta płaszczyna holenderska nie zawsze służy bydłu Pottera za scenę do popisowania się z żywotnością swoją i pięknem artystycznym. Są obrazy z widokami wśród gór i lasów, przed chatami, zagrodami, i dworami wiejskimi, nawet we wnętrzach budynków. Na kilku obrazach widać historyczny, dla piękności swej nawet przez Filipa II uchowany od zniszczenia, las pod Hagą. Występuje niekiedy natura z charakterem bardziej południowym. Zwykle jednak przedstawia Potter płaszczynę samotną przyniesioną jakimś smutkiem—skąpo oświetloną, po za pierwszym planem zapadającą w mrok i nieprzejrzaną dla oka. Oświetlenie tego właściwego pejzażu, koloryt nieba zostaje w pewnym przeciwieństwie z obfitością światła, w jakim jaśnieją postacie zwierząt. Sprzeciwieństwa tego nie wywołuje wszakże żaden zamiar estetyczny goniący za efektem. Dążenie to nie było złożone w talencie artysty i mimo przytaczanych przykładów, uznając je wszakże w zupełności, powiedzieć trzeba, że sztuka władania światłem, przez którą Rembrandt takich cudów dokazał, mało była przez Pottera uprawiana.

Paweł Potter przyszedł na świat pod koniec r. 1625 nad brzegami Zuyderzee w mieście wyżej już wymienionem. Z matki płynęła w nim krew Egmontów. Przodkowie jego z ojca zajmowali najpierwsze urzędy w mieście i na prowincyi; jeden z nich był pensjonarzem, urząd będący na małą skalę w życiu municypalnym tem, czem protektorat Cromwella dla całej Rzeczypospolitej angielskiej. Sam ojciec Pottera, Piotr był malarzem, bardzo miernym, zdaje się wszakże, iż w nim znalazł Paweł pierwszego i ostatniego zarazem nauczyciela swego w malarstwie, niema bowiem śladu, aby u kogokolwiekby innego na nauce zostawał. Bardzo wczesnie rozwinął się; Décamps mówi o nim, że w czterdnastym roku życia uchodził już za znakomitego artystę. Jestto przesadzone: pierwsze utwory Pottera powstały w osmnastym roku życia i istotnie wskazują już artystę skończonego; nie był on wszakże jeszcze tak doskonałym, jak w późniejszych swych utworach, bo się artyzm przez częste powtarzanie kształci, ale posiadał już to minimum rzeczywistej zdolności i siły, od którego się właśnie artyzm zaczyna. Natura była jego nauczycielką, a praca bóstwem opiekuńczem na drogach sztuki. Tak pracowitych istnień, jak Potterowskie historia sztuki niewiele zaznacza. W dzieciństwie, w młodości i w późniejszym wieku, kiedy zostawał już w stanie familijnym, ołówki i papier stanowiły nieodstępne jego towarzystwo. W Amsterdamie, gdzie młodociane lata przeżył, mógł mieć wzory z Rembrandta i coraz szerzej rozsiadającej się i w talenta bogatszej jego szkoły. Najwięcej wszakże sam bezpośrednio dostrzeganiu i odtwarzaniu zawdzięcza. Po wykonaniu pierwszych utworów, przypadającym na r. 1643 — Potter przeniósł się z Amsterdamu do Delfft, gdzie przebywał do r. 1649. Na trzy lata przedtem przyjęty został do bractwa malarzy miejscowych S-go Łukasza. Stosunki jego z malarzami szkoły w Delfft, która miała wielkie uznanie w całej Holandyi, zwłaszcza z van der Meerami, nie są wyraźnie zaznaczone, można się ich wszakże domyslać. W roku 1649 osiedlił się Potter w Hadze i zamieszkał w sąsiedztwie „Witruwiusza holenderskiego“, Mikołaja van Balkenyende.

Córka tego architekty odznaczała się równą a może większą pięknnością niż stawiane przez niego pałace; wdzięki jej nie pozostały też bez wpływu na młodego dwudziesto-czteroletniego sąsiada. Paweł oświadczył się ojcu o jej rękę, zrazu otrzymał odprawę, czas jednak zmiękczył serce ojcowskie, któremu z początku chodziło tylko o to, że Potter malarz zwierząt—wymalował był już wówczas sławny obraz w Hadze z r. 1647—nie powinien mieć żadnych praw do ludzi. Gdy jednak poznał, że ten przyjaciel zwierząt ma sam znowu wielu przyjaciół pomiędzy ludźmi, a pracownię jego odwiedza Maurycy Nassauski, Solms wdowa po księciu orańskim (dla której artysta wymalował niezupełnie salonowy obraz znajdujący się dziś w Ermitażu), ambassadorowie zagraniczni i pierwsze znakomitości stolicy; gdy się przekonał, że córka jego wyszedłszy za Pottera będzie miała wcale niezłe stanowisko w świecie—uległ i na małżeństwo zezwolił. Zawarł je artysta w r. 1650; przeżył w niem wszakże niespełna cztery lata i nie był szczęśliwym. Podobno żona w drugim roku już zdradzała go; opowiadają nawet w jaki sposób zapastwił się raz nad nią Potter: niemilosiernie, okrutnie, nieszlachetnie. Zemsta miała zbłąkaną kobietę nawrócić na wiarę małżeńską i odtąd pożycie było już zupełnie zgodnem. Blanc, który opowiada całe zajście, domyśla się, że w skutek niego właśnie artysta uchodząc przed opinią, zmienił znowu miejsce pobytu i przeniósł się napowrót do Amsterdamu, który patrzył był już na pierwsze jego kroki w sztuce.

Wycieńczenie sił, przy którym wszakże duch zatrzymał energię swoją i najlepsze dzieła w całym życiu wytworzył—sprowadziło mu śmierć w połowie stycznia 1654. Van der Helst twórca *Bankietu gwardyi obywatelskiej*—wydanego w rzeczywistości w Amsterdamie na uświetnienie pokoju Westfalskiego, a przeniesionego do sztuki z wiernością, na jaką najprzywiązańsza tylko służba zdobyć się może—van der Helst, jeden z najgłośniejszych portrecistów Holandyi (1612—1670), zrobił portret Pottera na krótki czas przed śmiercią. Obu artystów mieszkających w jednym mieście, łączyły niezawodnie stosunki przyjaźni; o Rembrandcie nie w tym względzie nie wiemy; historycy sztuki zaznaczają tylko, iż pod koniec życia pędzel Pottera w dziale krajobrazowym nabral rembrandtowskiego polotu. Przyjaciel Rembrandta Tulp był protektorem i bliskim znajomym Pottera i on, zdaje się, nakłonił go do zamieszkania w Amsterdamie.

Ogólna liczba obrazów Pottera dochodzi do stu kilku. Większa połowa znajduje się w Anglii. Na kontynencie z galeryi publicznych, najbogatszym jest Ermitaż; po nim idą muzea Holandyi. Najgłośniejsze dwa obrazy znajdują się: jeden w Hadze, drugi w Ermitażu. Nad obrazem w Hadze, na którym zwierzęta występują w naturalnej wielkości, słusznie estetycy wytrawniejsi czynią uwagę, że przyjęcie takich rozmiarów jest niewłaściwem. Waagen przy tej sposobności pięknie mówi, że rozmiary wielkości naturalnej przystoją tylko przedmiotom obudzającym w duchu głęboki moralny interes. Obrazów takich wszakże jak ten, o którym tu mowa, Potter wymalował niewiele; w zasadzie trzymał się mniejszych rozmiarów. W Amsterdamie i w Ermitażu znajdują się ciekawe utwory: *Orfeusz wśród zwierząt* i *Zemsta zwierząt na myśliwym*; występują tam okazy dzikie. Jeden z utworów Pottera, wieziony do Petersburga w końcu zeszłego wieku, zginął podczas burzy na morzu; przedstawiał *Wielkie stado wołów*. Dzieła najcenniejsze, naj-

lepiej talent Pottera w jego rozwoju charakteryzujące, pozamykali w pałacach swoich możnowładcy angielscy.

Ośmnaście rycin, niektóre z lat jeszcze bardzo młodych, zostają w wysokim poważaniu u znawców. Odbitki ich są bardzo rzadkie. Ostatnie zrobione na dwa lata przed śmiercią, noszą datę 1652 r. Aqua-forta znana pod nazwą: „Zubacaiia“ przedstawiająca małą pod drzewem flory brazylijskiej, wywoływała długi czas spory między naturalistami: niewiedzano jak ohrzeić naukowo zwierzę wyobrażone przez artystę.

Ten sam świat, który Wouverman wyprowadzał przed pałace, na polowania i przed zajazdy, Terburg przedstawi nam wewnątrz komnat—w cichszym nastroju, w szczuplejszym zakresie, w mniejszej liczbie działaczy, ale również dostatni, elegancki, strojny, jak w utworach malarza harlemskiego. Postacie jego podobnie z wyższych klas wyjęte będą miały mniej ruchu, więcej naiwności i holenderskiej flegmy. W małych ramach zamalować będzie artysta bardzo starannie, z chłodnym w ogóle kolorytem, a żywszą tylko karnacją, wykończone widoki z życia domowego, w których jako główna czynność wystąpi gra, śpiew, rozmowa, wysyłka lub odbiór korespondencji, na tle jakiego stosunku serdecznego. Dramatyczności uczucia i woli, charakterystyki nie portretowej, daremnie byśmy w obrazach Terburga szukali. Pod tym względem artysta znacznie niżej stoi od współczesnego sobie Gabryela Metsu, do którego zresztą najwięcej się zbliża. Podobnie jak Mieris, który nie mógł nie doznać wpływu starszego od siebie pracownika w sztuce, Terburg z zamiłowaniem szczególnem oddawać się będzie malowaniu draperyi i kunszt przedstawiania światłocieniowej powierzchni białego atlasu posunie do prawdziwej doskonałości. Z tej też powierzchni, tak jak Wouverman z konia siwego wytworzy sobie Terburg główne zbiorowisko światła, efektownie oddziaływające na ogólną malowniczość widoku. Technika malarska wytworna, śmiała, a pracowita nie będzie miała w sobie nic z tej drobiazgowości, którąby nazwać można dreptaniem pędzla; obok niej godnie stanie rysunek—pewny i silny. Życie mieszczańskie będzie się tam splatać z wojennem, ale to ostatnie wystąpi z najspokojniejszej swojej strony; będą to zaloty wojaka, przyjęcie lub wysłanie ordynansa; czasem gra w karty. Na scenie znajdą się w zasadzie nie więcej jak cztery osoby, zazwyczaj dwie głównie działające. Niezmałym spokojem swoim wszystko przypominać będzie powierzchnie stawów holenderskich; ani w nich wesołości, ani smutku, raczej jakaś odrętwiałość, przytępienie życia, spokój—bez podstawy w charakterach. Na obrazie najwyżej pod względem pomysłowości stojącym *Napomnienie ojcowskie* (1), córka ukryje zupełnie wyraz oblicza swego przed widzem, a ukaże cały przepych sukni atlasowej, matka spokojnie ściągając będzie wino z kieliszka, a ojciec każdemu bezintereso-

(1) Mocno uszkodzony pierwtwór tego obrazu, znajduje się w Amsterdamie, powtórzenia w Berlinie i Bridgewater-gallery

wnie patrzącemu wyda się raczej safandulą niż opiekunem i władcą moralnym. Żaden twórca; kompozytor jedynie tylko ze względu na wymagania malowniczości, bez myśli i bez poezji, takim jest Terburg, jako autor konwersacyi, rodzaju, do wytworzenia którego sam bardzo się wiele przyczynił, będąc na tem polu poprzednikiem: Metsu, Merisa, Netschera (który był jego uczniem), Slingelanta, Hoogha i innych mniej znanych.

Oprócz *Konwersacyi* malował jeszcze *Portrety* i *Sceny rodzajowe* gminne, odbywające się w karczmie, w ogóle z grubemi obyczajami. Obrazów ostatniej kategorii — dających się widzieć naprzykład w Pinakotece — jest niewiele, nie można wszakże powiedzieć, że stanowią one wyjątek z całości pracy Terburga, tak jak to czyni Blanc; owszem znać, że artysta nie trzymał się ciągle wyższych klass mieszczańskich, lecz zestępował i do gminu, a nie czynił tego jedynie w początkach swej działalności, gdyż są jego widoki gminne z późnych lat życia. O ile Hals na wyrobienie się w nim skłonności do malarstwa przedstawiającego obyczaje ludu wpłynął: to rzecz inna. Można we wpływ ten nie wierzyć i nie przyjmować za pewnik okoliczności, jaką nasuwają opisy życia artysty, że niewiadomym mistrzem Terburga w Harlem nie był nikt inny, tylko stary Franciszek Hals. Nauczycielstwo to nie jest weale z wiarogodnością dostateczną poświadczonem i wolno o niem powątpiewać. Terburg jest jednym z najpierwszych portrecistów Holandyi. Portretom swoim nadaje nietylko fizyczne ale i duchowe podobieństwo; tak o nim zaświadczenia współcześni, którzy mieli jeszcze na czem opierać swe sądy. Okazuje się z tego, że artysta umiał wyluszczać ekspresyję, jeśli ta była już gotową, nie umiał zaś jej wytwarzać własnymi siłami, tak jak tego przedmiot wymagał. Z portretów ułożył parę razy większe całości; taką całością jest obraz znany pod nazwą *Pokoju Westfalskiego*, a właściwie przedstawiający (jak to Blanc wyświecił), zaprzysiężenie niepodległości Holandyi w Münster d. 15 maja 1648 r. Ten *Pokój* jako kompozycya żadnej nie posiadający wartości, a bardzo małą malowniczość, zato jako dokument historyczny w wysokiej pozostaje cenie. W niewielkich ramach przedstawia on kilkadziesiąt osobistości, które przyjmowały udział bądź w dwuletnich rokowaniach, bądź też w zakończającym je akcie uroczystym; obecnie znajduje się w National-gallery. Znaczenie portretów zebranych w jedną przestrzeń artystyczną, ma obraz Luwru przedstawiający księży, prezydującego i czterech biskupów, zajętych jakąś naradą teologiczną; w podobnym rodzaju jest jeszcze obraz niewłaściwie nazywany *Soborem trydenckim*. Z pojedynczych portretów, którym niekiedy nadawał artysta wielkość naturalną wymienić wypada ze względu na dostojność wyobrażających je osobistości portrety: Filipa IV, księcia Wilhelma późniejszego Statudera i króla Anglii Wilhelma III, margrabiego Penaranda, wreszcie własny portret artysty. Bardzo wiele podobizn pędzlem Terburga wykonanych w Anglii i Hiszpanii zaginęło bez śladu.

**Terburg** albo **Ter-Borch Gerard** (1608—1681), urodził się w Zwoll nad Yssel w r. 1608. Ojciec jego był malarzem i syna na malarza wykształcił. Obojętną jest okoliczność, że stary Borch zostawał przez pewien czas w Rzymie, nie bowiem ze sztuki włoskiej nie widać w artyzmie syna. Idąc za przykładem ojca, Gerard odbył wycieczkę do Włoch, przyczem zwiedził Niemcy. Niewiadomo czy podróż ta przypadła przed pobylem w Harlem, czy też już po opuszczeniu pracowni jednego z malarzy tamtejszych, we-

le z nazwiska niewskazanego. W roku 1646 zawitał trzydziestoosmioletni artysta do Münster; robił z początku portrety pojedynczych dyplomatów, dopóki w r. 1648 nie wykonał owego zbiorowego portretu, o którym było wyżej. W tym samym roku margr. Penaranda, pełnomocnik hiszpański polubiwszy artystę zabrał go ze sobą do Hiszpanii. Na dworze Filipa IV, jako malarz portretów, Terburg zjednał sobie gorące uznanie; król pasował go na rycerza, ale zawistni mężowie podobno skrócili pobyt jego w Madrycie. Terburg powędrował do Londynu, a następnie do Paryża; w pierwszym mieście miał wielkie powodzenie mimo zaburzeń i krwawych wypadków ówczesnych. Powróciwszy do Holandyi, osiadł w Deventer, gdzie miał rodzinę. Tam sprawował urząd radnego, według innych nawet burmistrza miasta. Ożenił się ze swoją kuzynką.

Artysta zmarł w r. 1681, w tem samem mieście, w którym był po powrocie z zagranicy zamieszkał.

Obrazy Terburga, przy ogólnej liczbie osmdziesięciu kilku, skąpo zapełniają galerie publiczne, a z prywatnych rzadko kiedy na sprzedaż wychodzą. Najwięcej obrazów Terburga znajduje się w G. Drezdeńskiej, w Ermitażu i Luwrze.

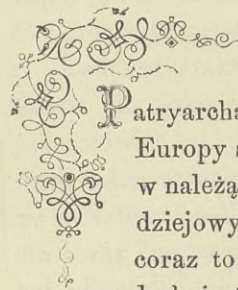
Terburg miał córkę, którą w malarstwie wykształcił. Była mu ona pomocną przy malowaniu obrazów. Według jednych na imię miało jej być Marya, według innych Konstancya. Wspominana też jest Gezina Terburg, siostra artysty, jako również poświęcająca się malarstwu. Samodzielnych prac tych kobiet nie znamy. W. Bürger pisze, że Konstancya Terburg w odtworach naśladowała aż do podziwu pędzel swego ojca.

# VAN EYCKOWIE

i

## NASTEPCY ICH W NIDERLANDACH

do czasów Rubensa i Rembrandta.



Patryarchami malarstwa nowożytnego w Niderlandach, a nawet na całej północy Europy są Hubert i Jan bracia van Eyckowie, zrodzeni nad brzegami Mozy w należącej dziś do Belgii ziemi limburskiej. Od nich dopiero rozpoczyna się dziejowy pochód talentów, które obejmowały i nawzajem zostawiały po sobie coraz to większe dziedzictwo. Do czasu Eyeków historia sztuki w Niderlandach jest bardzo mglistą. Przed Eyekami praca pięknotwórcza stała na wysokości szlachetniejszego rzemiosła, sztuką w najrozleglejszym nawet znaczeniu nie była. Artyzm silił się w niej na piękno jak małe, niedołęzne dziecko. Od czasu do czasu zjawiał się jaki istotną wartość estetyczną posiadający szczegół, ale prawdziwie pięknego całości kształtu ani pamięć potomnych, ani materialne pomniki nie zatrzymały w sobie. Nazwiska ówczesnych pracowników w sztuce, z wyjątkiem dwóch może: Jana z Bruges (1) i Melchiora Broedlam, imiona malarzy szkół w Pradze i Kolonii wdzięczniej już brzmią od nazwisk snycerzy i illuminatorów, którzy przyozdabiali drzwi i okna kościelne, ołtarze, na-

(1) Jan z Bruges malarz (już nie illuminator brewiarzowy) pracował pomiędzy 1325 a 1375. Niektórzy pisarze Jana van Eycka nazywają Janem z Bruges

grobki i brewiarze w epoce poprzedniej, zaraz po ustaleniu się barbarzyństwa germańskiego w Europie, wszakże artystów prawdziwych w tym, nielicznym zresztą, zastępie szukać nie będziemy. Dopiero van Eyckowie na godność tę zasłużą.

Ponieważ sztuka formy swoje odtwarzać musi z rzeczywistości i ani człowieka nowego, ani kamienia lub drzewa wydać nie jest w stanie, powinna zatem posiadać w sobie prawdę t. j. zgodność z rzeczywistością. Własnymi jej środkami musi się w niej przejawiać życie ogólne, a życie jest jedno tylko, przedwieczne; sztuka go nie wytworzy z siebie i powinna prawa jego szanować. Nietylko środki działania, ale i idee mogą być jej własnością, wzory form pięknych wszakże do życia należą. Wszędzie postęp sztuki objawiał się właśnie pochodem od idei do form pięknych i pierwiastkowo sztuka była wszędzie symboliczną, a dopiero w rozwoju dalszym przez pracę i coraz większą światłość talentów dobijała się form pięknych i prawdziwych. Pomijając Grecyę, powiedzieć można, że na wszystkich innych widowniach artyzmu dostrzegać się daje podwójna sekularyzacja sztuki: ze względu na przedmioty i ze względu na formy za wcielenie przedmiotom tym służące. Wyższość artystyczna jednej epoki nad drugą streszcza się w wyższości jej form, oraz ściśłości tego węzła, jaki łączyć powinien w dziele pięknem formy z pomysłem. Humanitarna tylko, intelektualna i moralna przewaga mierzyć się będzie wyższością pomysłów, zamiarów i idei wyrażanych w utworach sztuki malarskiej. Nie przestaniemy powtarzać, że przeznaczeniem tej sztuki jest wytwarzanie piękna widomego dla oka przy współdziałaniu ducha, który z siebie piękno niewidzialne, od form niezależne wydawać ma obowiązek. Wielką mają dla sztuki wagę idee, których w zewnętrznej materialnej naturze bezpośrednio nie dostrzegamy, ale malarstwo nie może być powołaniem do przedstawiania jedynie tych idei od natury zewnętrznej oderwanych. Idee przyodziewane być muszą w formy życia, te a nie inne, bo po za niemi umysł ludzki nie takiego wyobrazić sobie nie zdoła, coby stało na wysokości sztuki. Jeśli więc w sztuce nie znajdziemy życia, będzie to jej niedołęztwem i w tem znaczeniu niedołężną była sztuka chrześcijańska, odradzająca się po moralnym i politycznym upadku narodów starożytnych, pod wpływem nowych żywiołów, jakich dostarczyły niezliczone najścia na Europę.

W pierwotnej sztuce chrześcijańskiej znajdowały się same tylko idee i ideały religijne, nie było życia i prawdy. Działalność dla sztuki składała się z pojedynczych aktów religijnych raczej niż estetycznych. Idea, słowo, znaczenie, jakie do danego rysunku, zaledwie farbami wypełnionego, lub rzeźby, odgrywającej rolę pomocniczą przy architekturze, przywiązywano, stanowiły główne czynniki w dziełach sztuki, dopowiadały za nią to, czego ona sama w ubóstwie swoim wyrazić nie zdołała. Był to idealizm, ale nie ten górujący nad rzeczywistością, panujący nad nią przez możność wybierania, układania i kombinowania kształtów według pewnego idealnego porządku. Nie,—idealizm przed Giottem i Masacciem, przed van Eyckami opierał się tylko na zaprzeczaniu rzeczywistości, na odsuwaniu się od niej, na zupełnem jej lekceważeniu. Lekceważenie to nie uszło mniemanemu idealizmowi bezkarnie, gdyż nie dając mu możności zdobycia form pięknych, skazywało go na trwałą brzydotę. Nazwa symbolizmu byłaby najwłaściwszą dla określenia charakteru sztuki starochrześcijańskiej. Aby swoje zrobić, artysta owych czasów potrzebował tylko ukazać coś podobnego

do twarzy ludzkiej; krąg światłości w rozmaitych barwach wskazywał nad tem obliczem, że ono do osoby świętej należy. Draperye sute, fałdujące się niezależnie zupełnie od kształtów ciała, były nieodzownymi w malowidle — w rzeźbie postęp wcześniej się objawił. O stanie duszy mówiło nie oblicze, ale jakiś znak symboliczny umieszczony przy utworze, słowa wypisane przy ustach lub podpis głoszący: co to za osobistość, w jakim charakterze, w jakiej chwili danej przedstawiona jest na obrazie. O perspektywie tak wykreślnej jak i kolorytowej, o rozlewaniu się światła na pojedyncze zarysy, o światłocieniu, okrągłości plastycznej, o tem wszystkim co istotę malarstwa stanowi, nie myślano wcale: ignorowano zupełnie powietrze, światło i przestrzeń. Zjawiska ukazywane przez sztukę były płaskie, jednotonne; zamiast powietrza znajdowało się w nich tło złote, które jeszcze u Giotta i van Eycków dostrzegamy. Tak odarta ze wszystkich form rzeczywistych, niewolnica dogmatów i wierzeń religijnych, sztuka nie znała ani pejzażu, ani ciała ludzkiego, ani natury w ogóle — i innego otoczenia nie dawała postaciom swoim, prócz tego, jakie z konieczności wiary w skład danego dogmatu lub wypadku wejść było powinno. Zapatrzony w wizye religijne człowiek nie widział wcale natury, nie widział samego siebie — i zapomniał o tem, że nawet owe wizye tylko przez poznanie natury, przez zapożyczenie się od niej i sumienną wyplacalność w sztuce żyć będą mogły.

W takim hieratycznym stanie zostawała sztuka w całej Europie jeszcze w czternastym wieku. Najmniej dostrzegać się to dawało we Włoszech, które miały już w pierwszej połowie pomienionego stulecia ubóstwianego swojego Giotta. W Niderlandach i w krajach zostających pod wpływem ducha germańskiego — ale w zakresie sztuki rządzonych przez Włochy — pomniki ówczesne wskazują niewielkie jeszcze oddalenie się od typu twórczego, jaki rozniosły były po Europie, mozaiki i malowidła bizantyńskie. Tem większa mają zasługę bracia van Eyck, że sztuka ich jakkolwiek jeszcze nie doskonała nie jest już napiętnowana owem niedołęztwem, które mianem idealizmu ochrzczono. Porównując dzieła ich z utworami epoki poprzedniej, historyce sztuki zapytują się z podziwieniem: kto nauczył obu braci i takiego rysunku i takiej sztuki malarskiej; kto im pokazał metodę właściwą i wzorów dostarczył; skąd taki nagły przeskok od bezwładności do życia; czem się to stało, że sztuka van Eycków nie jest podobną do sztuki XIV w., a tyle ma już wspólności ze sztuką nowożytną? Nie wszystko w dziejach pracy około piękna wytłómaczyć się daje przez wzory, nauczycielstwo i przekazaną tradycję. Od czasu do czasu wyskakują naprzód lepiej uposażeni od losa pracownicy i wskazują drogę innym: ci idą — i w ten sposób powstaje postęp. Tak jest w naukach, w umiejętnościach, tak samo i w sztuce. Postęp w rzeczach ludzkich nie dokonywa się na prawidłach postępu matematycznego. I tutaj wprawdzie wszystko się jedno z drugiego rozwija, ale tylko w rękę tych, którzy rozwijać umieją. Nie wszystko bierzemy z pracy przeszłej nagromadzonej przez innych i z własnej swojej pracy; jest w nas siła mimo nas działająca, co właśnie pracą kieruje i wprowadza ją na tory, jakich nam doświadczenie i nauka wskazać nie zdołają. Tę siłę talentu czy geniuszu posiadali w sobie van Eyckowie. Wolno się domyślać, że oddziaływały na nich wzory rozpoczynającego się zwrotu do natury w utworach rzeźbiarzy i malarzy utrzymywanych przez książąt burgundzkich, że przy ciągłych stosunkach

Wenecyi z północą nastąpić mogło przejście pewnych pojęć artystycznych z Włoch do pracowni obu braci, że starszy z nich uczył się w Kolonii i t. p.—w obec pomników sztuki XVI wieku, nietylko w Niderlandach ale i we Włoszech, domysły powyższe nie zachwieją moralnego przekonania, że van Eyekowie przeobrazili sztukę na półnoey i założyli nową zupełnie szkołę. Stanowisko ich jest wzgórzem wyniosłem w dziejach sztuki. Przetworzyli oni całkowicie dotychczasowy artyzm, a przez udoskonalenie farb olejnych, tak dobrze jak przez sam wynalazek, wywarli wpływ wielki na rozwój malarstwa w samych Włoszech.

Trzech było braci van Eyków, o jednym z nich wszakże tylko przez długi czas mówiono, o Janie; przyznawano mu nietylko całą sławę, ale i daty życia najstarszego, Huberta. Bliższy dopiero rozbiór wydzielił z danych biograficznych, z pracy i z idącego za nią uznania, to co do z każdego z braci należy, rozgraniczył ich osobistości, dzieła i imiona w sposób, jeśli nie zupełny, to przynajmniej do zarysowania obu indywidualności artystycznych wystarczający. O trzecim bracie, Lambercie, dowiedziano się dopiero przed dwudziestu kilku laty przy odkryciu prac i dokumentów świadczących o nim we Flandryi. Trzej bracia mieli siostrę Małgorzatę, która podobnie jak i oni poświęcała się malarstwu. Jestto, o ile wiemy, pierwsza kobieta, której imię weszło w roczniki sztuki nowszych czasów. Ojciec tego artystycznego rodzeństwa nazywany w aktach Hyke, sam też nie musiał być obcym sztuce; prac po nim nie zostało żadnych, istnieje wszakże podanie, żadnemi okolicznościami nie zbite, że był malarzem. Mielibyśmy więc odrazu pięć talentów z jednego pnia wyrosłych. Największym z nich wydaje się Hubert od r. 1366 do 1426. Jan zaćmił go wielością prac swoich, uznaniem, jakie od potomnych odbierał, porównanie wszakże dzieł obu braci nakazuje przyznać wyższość starszemu. Hubert jest głębszym, bardziej religijnym, wprost przeciwnie niż jego brat stara się o piękne formy i treścią je piękną, jaką w malarstwie religijnem świętość dusz stanowi, wypełniać usiłuje. Posiada więcej od brata swego pomysłowości; tworzy kompozycye, jeśli nie w wielkim stylu, to przynajmniej na podstawie szerokich pomysłów. Oblicza jego posiadają wyraz duchowy. Cały kierunek Huberta jest idealnym, chociaż zwrot dokonany przez niego w sztuce mianem realizmu nie bez zasady ochrzczonym został. Obaj bracia byli istotnie realistami, jeśli realizmem nazwiemy to trzymanie się rzeczywistości, to uświatowienie sztuki w formach piękna, jakiego dopiero van Eyekowie dokonali. Rozszerzyli oni obaj zakres form malowniczych i formy te uszlachetnili, ale podczas gdy młodszy, Jan, poprzestawał tylko na ich odtwarzaniu nie im z własnego ducha nie dodając, gdy działalność swoją doprowadzał tylko do tego punktu, w którym osiągał żywą prawdę danego indywidualium, Hubert idąc dalej, starał się formy prawdziwe i pięknie dobierane treścią w przedmiocie samym złożoną wypełniać, stwarzał więc postacie nietylko indywidualizowane ale i charakteryzowane w zakresie danego pomysłu. Jan jest więcej portrecistą, Hubert talentem twórczym. Pierwszy, ponieważ za rzeczywistość nie wykracza, nazwany być może malarzem realnym, drugi, z dalszym polotem, ma prawo do tytułu malarza idealnego. Malowidła ołtarzowe w Gandawie, w kościele Ś-go Bawona, dobitnie wykazują powyższe przeciwstawienie. Górna część poliptyku tamtejszego, o ile niewątpliwie przez Huberta odmalowa-

ną została, odznacza się czystością stylu religijnego; toż samo powiedzieć trzeba o grupach pędzla Huberta w obrazie głównym, u dołu. Postacie Jana są ogólnie ludzkimi, nie noszą na sobie żadnego szczególnego piętna, mogłyby się znaleźć niekoniecznie przed Najświętszym Barankiem; wyszły zaś z pod pędzla Huberta, pamiętają o tem gdzie są, bo znać że i artysta o tem pamiętał.

Oglądanie polptyku gandawskiego wywołuje w umyśle pytania zaczepiające o istotę realizmu i idealizmu w sztuce, o ich wzajemny stosunek i doprowadza do wniosku, że jeśli idealizm przed van Eyckami był tylko niedołęztwem, to również niedołęztwem tylko nazwać potrzeba realizm w jakiejkolwiek epoce objawiający się, ilekroć w dziele pięknym nie więcej nad rzeczywistość dostrzedz nie będzie można. Sztuka obywająca się bez pierwiastku poetycznego, jaką była właśnie sztuka Jana van Eycka, będzie zawsze w tem znaczeniu niedołączną. Sztuka holenderska w największym swym rozwoju w XVII wieku odznaczała się też przez wygórowany swój realizm względem niedołęztwem i rzadko kiedy umiała się zeń otrząsnąć. Fundamenta jej realistyczne rzucił Jan Eyck więcej niż Hubert i on to za założyciela całej szkoły uważanym być powinien. — Pierwszy porwał się do udoskonalenia farb olejnych Hubert, Jan wszakże lepiej spożytkował dokonane już ulepszenie. Malowanie olejne nie było już za Eycków nowością; nietylko w rzemiosłach ale i w półsztuce ówczesnej uciekano się do farb rozrabianych olejem. Jeszcze w XI wieku mnich Teofil pisząc o malarstwie (1), daje najlepszy przepis do przygotowywania farb, w którychby dawniejsze materye klejowe zastąpił płyn oleisty; przepis wszakże mnicha nie doprowadził do celu i dopiero van Eyckowie wynaleźli sposób oczyszczania pokostu i nadali farbom z pomocą jego tworzonym szybką wysychalność. Oni właściwie uczynili malarstwo olejne praktycznym, a przez to i samą sztukę sprowadzili z murów kościelnych i wystaw ołtarzowych na obszerniejsze pole działalności. Epoka tego przekształcenia nazywaną bywa na rok 1420. W tym roku przed przyjaciółmi sztuki w Antwerpii okazał Jan v. Eyck wymalowaną przez siebie głowę Zbawiciela. Można obok tego faktu z wszelkiem prawem postawić domniemanie, że znacznie już wcześniej starszy o wiele lat od Jana Hubert doszedł w używaniu farb olejnych do pożądanej doskonałości i mógł jeszcze przed rokiem 1420 zwrócić powszechną uwagę na nowo udoskonalony kunszt; nie przyszło jednak do tego i los zachował sławę dla Jana. Historycy włoscy, którzy pierwsi wspomnieli o Eyckach, nadali jednemu oderwanemu faktowi większe od innych znaczenie i stąd nazwisko Jana dostąpiło większego uznania nad rzeczywistością zasługę. Powtarzamy jednak, że w korzystaniu z nowego ulepszenia okazuje więcej umiejętności młodszy z braci. Jest on w ogóle lepszym technikiem i kolorystą — wszakże nieraz w cieniach razi ciemnymi barwami szaremi. Dwa jeszcze charakterystyczne fakta z działalności Eycków podnieść należy. Oni pierwsi na północy odtworzyli całokształt człowieka bez drape-ry, pierwsi też wprowadzili do malarstwa pejzaż. Jest on jeszcze bardzo elementarnym,

\*) Dzieło tego mnicha ma nosić tytuł: *De omni scientia artis pingendi*.

nie stoi jeszcze na tym stopniu, na jakim przelotnie dostrzegliśmy go już za czasów Schoorela—ale już istnieje i jako rodzaj zdobytym jest dla sztuki. Liczne są jeszcze jego ułomności i niedostatki: wszystkie części jednakowo wykończone, jednakowo wyraziste, sprawiają wrażenie raczej naiwności niż prawdy artystycznej. Tę naiwność wolno przyrównać do daru tworzenia „Natury nadprzyrodzonej“ jak to czyni Montégut, dziecięcy wszakże charakter pejzażu przez takie określenie nie zniknie. Jan van Eyek — on to bowiem na barkach swoich dźwiga cały ciężar odpowiedzialności, jako główny pracownik w pejzażu—nie umiał sobie jeszcze zdać sprawy z przestrzeni i powietrza i wpływu ich na barwy i kształty. Zmysł rzeczywistości wydawał z siebie niejedną próbę szczęśliwą, wywołującą dziś pochwały historyków estetycznych, ale w całości pracy swej, jako malarz krajobrazowy, van Eyek stoi jeszcze u samych początków sztuki.

Tak się nam przedstawia rola odegrana przez obu braci van Eyeków w dziejach malarstwa niderlandzkiego. A działalność ich,—a życie? Odkąd przestano przepisywać się nawzajem w życiorysach, bez przebierania materiału, bez sądu krytycznego, o van Eyekach wiemy więcej, niż o niejednym malarzu w dwa wieki po nich żyjącym. Włosi we wszystkim są szczęśliwi. O ich artystach, począwszy od Cimabuego, kronikarze umieją rozpowiadać szczegóły najbardziej nawet osobiste. W Niderlandach zdawałoby się, że jedni o drugich nie wiedzieli. Nie gorączkowano się tam dla sztuki tak jak we Włoszech, sprawy jej nie były tak silnie publicznemi; artyści nie byli uważani za urzędników geniuszu narodowego — poczucie nawet tego geniuszu nie istniało. Przeciwnie, Włoch w epoce odradzania się sztuki wszystko z wiary w jakąś potęgę twórczą zbiorową wyprowadzał, a to czyniło go czujnym na wszystkie objawy sztuki, na ludzi jej i rzeczy. Jan van Eyek tylko szczęśliwemu związaniu się z dworem burgundzkim zawdzięcza tę wyrazistość życia, z jaką przed wiek nasz wystąpił; o Hubercie mało co wiemy. Pochodzenie obu artystów pozostaje jeszcze za mgłą. Miejsca ich urodzenia jako punktu stałego oznaczyć nie możemy. Wiemy, że rodzina van Eyeków albo Hyków pochodziła z okolic nadmozańskich, z dzisiejszego Limburga belgijskiego, ale czy sławni dwaj bracia urodzili się w Maeseyek, czy w Eyek, czy w Alden lub Ouden-Eyek, tego piszący o nich nie rozstrzygają. W każdym razie miejscowość, w której zamieszkiwali rodzice Eyeków, położoną była niedaleko od Maestricht, wszystkie bowiem świadectwa zgadzają się na okolice tego miasta. Co do roku urodzenia, to dla Huberta, jak wyżej, przyjmują rok 1466. Jan był znacznie młodszym od Huberta; miał w nim nietylko nauczyciela, ale i opiekuna, drugiego ojca. Czas jego przyjścia na świat naznaczony bywa na lata 1382—5 do 96. Ta ostatnia data ma za sobą świadectwo wczesnej działalności, ożenienia się i skonu artysty; nie jest wszakże pewną i w przybliżeniu zamiast niej przyjąćby należało rok 1390; stanowi on datę środkową i zgadza się ze wszystkimi wiadomościami okolicznościami życia. Tylko przez pomieszanie ze sobą dwóch osobistości, można było długi czas urodzenie Jana na r. 1366 naznaczać. Co do nauki, to Hubert uczył się prawdopodobnie u swego ojca, od niego nabrał początków; dalszą przewodniczką mogła mu być szkoła Wilhelma z Kolonii. Pierwszym obrazom Jana naznaczyć będziemy musieli rok 1421, jeśli nie uznamy autentyczności *Głowy Chrystusa* przechowywanej w Bruges, a pocho-

dzącej jakoby z roku 1420. Nieznamy zaś wcale daty pierwszego obrazu Huberta. Wiele obrazów z czasów Eyeków i późniejszych poginęło w ruchach protestanckich we Flandryi za Filipa II; pomiędzy niemi znajdować się musiały dzieła obu braci, główną zaś wagę mają dla nas utwory Huberta. Pierwsze porywy okazałyby przez porównanie przebieg późniejszej działalności, dostarczyłyby może materiału do biografii i zasiłyły skąpą bardzo chronologię. Rodzina van Eyeków pochodzi zatem z nad Mozy; stamtąd przeniosła się na zachód. Główną jej siedzibą było tutaj Bruges, najpierwsze wówczas miasto nadmorskie w Europie, ulubiony gród książąt burgundzkich. Hubert i Małgorzata, starsza od Jana weszli tu w latach 1412 i 1418 do stowarzyszenia opiekującego się sztukami. Jan miał później dom, mieszkał, umarł i pochowany został w Bruges; tu także mieszkała wdowa po nim, stąd prosił o pozwolenie Lambert, najmłodszy rodzeństwa, kiedy chciał z przedsiönka kościelnego przenieść zwłoki brata swego na miejsce zaszczytniejsze. Dopiero córka Jana, Lyennie, powraca w strony rodzinne swego ojca i zamyka się w klasztorze w Maeseyck. Z Bruges czynić musieli obaj bracia częste wycieczki do Gandawy i Antwerpii, gdzie zamożne mieszczaństwo nieraz potrzebowało ich działalności artystycznej, bądź do portretów, bądź do ołtarzy i pomników grobowych. Fanatyzm XVI w. wygładził ślady wielu takich prac okolicznościowych.

Pomiędzy rokiem 1415 a 1420 stworzył van Eyck wielką kompozycję wyobrażającą zwycięstwo Nowego Zakonu nad Starym. Utwór ten łączy się pomysłem swoim z głównym obrazem poliptyku gandawskiego; dziś stanowi on własność Muzeum przy Trójcy Świętej w Madrycie. Pierwszy opisał go i pochodzenie jego rozpoznał uczony Passavant, autor dzieła o Rafaelu i jego ojcu. Krytyk ten i badacz estetyczny uznaje nie tylko rysunek ale i samo malowidło za oryginalne Huberta, przeważa wszakże opinia rozpoznająca pędzel obcy. Po r. 1420 otrzymał Hubert wezwanie do Gandawy dla wymalowania obrazów ołtarzowych w kaplicy familijnej burmistrza Jodoka Vytsa i jego żony Elżbiety z Burluttów, przy katedrze Ś. Jana, dziś Ś. Bawona. Miała to być praca największa w jego życiu; śmierć nie dała mu jej dokończyć. Zabrawszy ze sobą brata, który już głośnym był w kraju, przystąpił Hubert w roku 1421 do robót. W rok później obaj van Eyekowie dla swych zasług artystycznych przyjęci zostali do bractwa Matki Boskiej. Praca około malowideł do ołtarza musiała być często przerywaną, w dzień bowiem śmierci Huberta możemy ją sobie wyobrazić jako wykonaną dopiero w połowie. Śmierć ta przypadła według jednych 16-go, według innych 18-go września 1426 roku. Ciało zmarłego pochowano w tej samej kaplicy, którą talent jego uczynić miał na cały świat głośną i sławną. W XVI wieku jeszcze pamięć artysty czezono w sposób przypominający hołdy składane cudownościom. Później, z nastaniem malarstwa XVII wieku zapomniano o patryarsze i choć wiedziano o odrębnym jego istnieniu, drobną mu tylko wydzielono część z całej tej działalności, łącznie uważanej, jaką bracia van Eyck rozpoczęli odrodzenie sztuki w Niderlandach. Obraz Huberta Ś. Hieronim z Lwem, dziś w Neapolu, a niegdyś w posiadaniu Wawrzyńca Wspaniałego we Florencyi, przypisywany przed trzydziestu jeszcze laty malarzowi włoskiemu Collantonio del Fiore, długi czas brano za dzieło Jana van Eycka. Starano się, dalej, zmniejszyć zasługę Huberta w wykonaniu poliptyku gandaw-

skiego; nadawano Janowi większy udział w pracy niż na to własne jego świadectwo z roku 1432, kiedy dzieło już wykończonem zostało, pozwala. Dziś bez uprzedzeń powiedzieć można, że jeśli Jan wykonał większą połowę dzieła, mniejsza, przypadająca na Huberta jest zastanowiska malarstwa religijnego, bardziej natchnioną, w ducha zamożniejszą, a więc i lepszą <sup>(1)</sup>.

Główny obraz polptyku *Uwielbienie Baranka*—kompozycya o trzystu kilkudziesięciu postaciach, pięknie pomysłana, ochrzczona mianem prawdziwego utworu teologicznego, stanowi dzieło Huberta. On plan jej podał i grupę z lewej strony Źródła Wiekuistego, składającą się z Apostołów i Świętych pędzlem wykonał. Górna część utworu ma być także jego pędzla. Z innych malowideł polptyku postacie Adama i Ewy nie mogą być z niezachwianą pewnością przypisane Hubertowi; Waagen wszakże skłania się do tego, a za jego powagą idzie wielu piszących o sztuce. Piękny wyraz oblicza Ś. Cecylii do-

(1) Polptyk gandawski dzieli się na dwie części: górną i dolną. Obie mają malowidła w samym ołtarzu i po obu stronach zamykających go skrzydeł. W ramach ołtarza u góry widać *Boga ojca* w stylu staro-chrześcijańskim z tiarą papieżką na głowie: postać ta ma po prawej ręce (a po lewej od widza) śliczną *Matkę Boską*, po lewej *Ś. Jana*. Pod temi trzema postaciami znajduje się główny obraz ołtarza *Uwielbienie Baranka*. Na prawem dolnem skrzydle od strony wewnętrznej śpieszą dla oddania hołdu Barankowi *Bojownicy chrześcijańscy*, a za nimi *Sprawiedliwi Sędziowie*; na skrzydle lewem, w kierunku wprost przeciwnym postępują *Pustelnicy* i *Pielgrzymi*. Każde z dwóch skrzydeł górnych składa się z dwóch części, u góry pół-ówierć-kolisto zakończonych. Na prawem skrzydle znajduje się bliżej środka przy postaci M. Boskiej *Ośm aniołów śpiewających*, na skrajnej części skrzydła *Adam, z Ofiarą Abła* u góry w ówierć-kolu. Odpowiednie skrzydło z lewej strony (od frontu ołtarza nie od widza), mieści symetrycznie do tamtego ułożone malowidła: *Ś. Cecylia z pięciu Świętymi*, *Ewa* i *Zabicie Abła*. Wszystkich tych wewnętrznych malowideł widzialnych po odemknięciu skrzydeł jest, araczej było, czternaście, 9 w górnej 5 w dolnej części polptyku. Na zewnętrznej stronie skrzydeł widać u samej góry w półkolach *Zacharyasza* i *Micheasza*, a pomiędzy nimi w ówierćkolach *dwie Sybille*; poniżej *Zwiastowanie* w którym Archanioł Gabriel znajduje się po lewej stronie na jednej linii pionowej z Zacharyaszem, Matka Boska zaś odpowiadająca Micheaszowi po prawej. W środku przez okna komnaty Zwiastowania przegłądają mury Gandawy. Po drugiej stronie czterech malowideł wewnętrznych występują na dolnych skrzydłach cztery postacie w tym porządku: *Jodok Vyts*, *Ś-ty Jan Chrzciel*, *Ś-ty Jan Ewangelista* i *Elżbieta z Burluttów Vyts*. Wszystkie te zewnętrzne malowidła skrzydłowe w liczbie 10 (*Zwiastowanie* uważać można za dwa oddzielne utwory) posiadają o wiele mniejszą wartość od wewnętrznych i właściwych ołtarzowych. W ołtarzu kaplicy Vytsów w Gandawie pozostały dziś tylko cztery główne obrazy znajdujące się w ramach. Skrajne części obu skrzydeł górnych mające z zewnątrz obie Sybille i środek komnaty zwiastowania, z wewnątrz Adama i Ewę, oraz *Ofiarę* i *Zabicie Abła* wyniesione początkowo do zakrystyi, dostały się następnie do Muzeum w Brukselli. Skrzydła dolne i części skrzydeł górnych od środka nabyło m. Berlińskie za 100,000 talarów. Na wszystkich tych skrzydłach mieści się razem 14 malowideł. *Uwielbienie Baranka* bardzo wczesnie doznało w dolnej części swojej zniszczenia. W XVI w. Schoorel po powrocie z Jeruzalem odnowił to malowidło; w parędziesiąt lat później Michał Cocxyen zrobił dla Eskurialu kopię z obrazów wewnętrznych polptyku. I te kopie ucznia rafałowskiego rozproszyły się po świecie; sześć zastępuje miejsce oryginałów w ołtarzu. Są to: cztery obrazy dopełniające *Uwielbienie N. Baranka* i oba chóry anielskie po obu stronach trójcy Boga, M. Boskiej i Ś. Jana. Oprócz opisanego tu polptyku van Eyckowie na samej podstawie ołtarza wykonali jeszcze jednym tonem szarym *Pieńko*; malowidło to prędko zniknęło.

zwala z jak największym podobieństwem do prawdy uważać postać tę za wytworzoną przez Huberta, co zaś do trzech środkowych postaci dolnej grupy: Boga Ojca, Matki Boskiej i Ś-go Jana—tych nigdy Hubertowi nie zaprzeczano, i rzeczywiście prostota stylu, duchowy, religijny charakter, siła połączona z wdziękiem i pięknnością rysów, daje od razu rozpoznać w nich pędzel starszego z braci. Hubert wykonał nadto jeszcze obrazy *Pielgrzymów* i *Pustelników*. Pejzaże na obu tych obrazach, oraz wszystkie inne malowidła polptyku są dziełem Jana, przy małej pomocy Lamberta, jak się niektórzy domyślają. Jan według planu zostawionego przez brata wymalował Uwielbienie Najświętszego Baranka. On jest niezaprzeczonym twórcą Sprawiedliwych Sędziów i Bojowników Chrześcijańskich. Na zewnętrznej stronie skrzydeł znajdują się utwory samego Jana i jego pomocników, pomiędzy którymi można się domyślać i najmłodszego z braci, Lamberta. Nazwisko jego podsuwają krytycy, kiedy mówią o postaciach Sybill i Zacharyasza i jemu przypisują wykonanie tych malowideł. Wszystkie pejzaże polptyku zawdzięczają powstanie swoje Janowi. Widać w nich nietylko przyrodę z najbliższego otoczenia, ale góry, skały i przepaści. Oryginalnie uderzają w kraju płaskim, jakim jest Flandrya, niebotyczne, śniegiem pokryte szczyty. Zapamiętał je artysta z wycieczki swojej w Pyreneje w r. 1429, podczas podróży, o której będzie niżej.

Jan van Eyck był ruchliwszym od swego brata, umiał talentowi swemu nadać lepszą realną wartość. Podczas gdy Hubert w skupieniu ducha, jakie się w kompozycjach jego przejawia, pędził życie niezależne od łaski możnych a poświęcone dla sztuki, Jan wcześniej się o tę łaskę postarał i z jej pomocą wytworzył znaczną liczbę utworów, które mu wysoki na tamte czasy dochód zapewniły. Około roku 1420 wstąpił do służby Jana ks. Bawarskiego, przezwanego „Sans pitié“ jednej z ciemnych ilustracji kościoła katolickiego. Ten ks. Jan od siedemnastego roku swego życia był biskupem Leodium; w czasie wyżej wskazanym przyjął do siebie Jana van Eycka na malarza nadwornego, a zarazem lokaja od pokojów (varlet de chambre et peintre (sic) du Duc). Po śmierci zacnego biskupa w roku 1425, malarz - lokaj przeszedł w tym samym charakterze do Filipa Dobrego, Księcia Burgundyi. Filip bardzo go polubił, odwiedzał go w pracowni; dawał mu pensję przyzwoitą (100 liwrów) i gratyfikacje; wysyłał go w rozmaitych sprawach poufnych; dziecko jego trzymał do chrztu, a córce gdy zostawszy sierotą do klasztoru w stronach rodzinnych swego dziada i ojca wstąpić zamierzyła, dał posag zakonny. Z licznych wyjazdów Jana na zlecenie księcia, najgłówniejszym jest następujący w r. 1428 pod przewodnictwem pana na Roubaix wysłanego do Portugalii po rękę córki króla Jana, Izabelli; w poselstwie tem otrzymał artysta misję zrobienia portretu księżniczki. Jakoż portret ten na miejscu wykonał i przesłał do kraju; dziś z pracy jego nie zostało. Korzystając z dłuższego pobytu zwiedził v. Eyck Hiszpanię i Portugalie i dopiero na Boże Narodzenie 1429 r. po wielu przygodach morskich do kraju powrócił. W następnym roku ożenił się i prawdopodobnie wtedy dopiero zabrał się na prawdę do dokończenia polptyku w Gandawie; dotychczas ciągle wyjazdy odrywały go od pracy. W roku 1432 d. 6 maja, według napisu odkrytego na ołtarzu, wszystkie malowidła, tak zaprojektowane jeszcze przez Huberta jako też i z własnych pomysłów Jana powstałe—znalazły się już w stanie zupełnego wy-

kończenia. Imię Jana brzmiało już wówczas po całym świecie artystycznym w Europie. Panujący, możni i artyści zgłaszali się do niego o malowidła, nowym, cudownym bo nieznanym dotąd, sposobem wykonywane. Van Eyck otrzymywał zamówienia z Włoch; między innymi wykonał jeden obraz dla księcia Urbino i jeden przedstawiający *Hold trzech króli* dla Alfonsa, króla Neapolu. Na widok tego ostatniego obrazu, jak wieść niesie, malarz Antonello z Messyny powziął zamiar udania się do ojczyzny van Eyeka dla wydobycia od niego tajemnicy nowego kunsztu. Osiągnął cel podróży i za powrotem do kraju zaznajomwszy się w Wenecyi z niejakim Dominikiem rozdarł przed nim tajemniczą zasłonę. Od tego czasu, a było to w drugiej połowie XV wieku, Włochy posiadały malarstwo olejne. Ze zdobyczą tą łączy się wiadome zabójstwo, jakie popełnił na Dominiku we Florencyi Andrea del Castagno; poezya, dramatyczna i liryczna, niejednokrotnie już zbrodnię tę za przedmiot działalności swojej obierała.

Historycy sztuki z bieżącego już stulecia naznaczali datę śmierci Jana van Eyeka na rok 1445; dopiero w ostatnich czasach przekonano się, że nie w roku 1445 ani 40 ale w roku 1441 patriarcha malarzy nowożytnych na północy do wieczności się przeniósł. Przed śmiercią mieszkał w Bruges, przybranem swoim mieście rodzinnem i tam w katedrze pochowany został. Był to talent łączący z wykazanemi już przymiotami niezwykłą, zadziwiającą na tamte czasy wszechstronność. Uprawiał malarstwo portretowe, religijne, krajobrazowe, nawet rodzajowe; w każdym dziale objawił realizm, o który mu przede wszystkim i w widokach religijnych i w krajobrazach chodziło. Miał też powołanie szczególne do malarstwa rodzajowego i gdyby nie duch czasu, byłby się mu poświęcił; dziś mamy tylko świadectwo o dwóch jego obrazach tej kategorii, jeden przedstawiał *Lazienkę*, drugi *Polowanie na wydrę*, same zaś obrazy zaginęły. Prace van Eyeka po większej części zajmują małą powierzchnię; niektóre możnaby zaliczyć do malarstwa miniaturowego, z tem większą słusnością, iż w talencie van Eyeka przebijała się pewna drobiazgowość i niewolnicze posłuszeństwo dla rzeczywistości. Najczęstszym motywem religijnym jest Madonna; towarzyszy jej zwykle kollator, dwaj lub trzej Święci. Odmiany tego pomysłu są rzadkie: Viardot wspomina o obrazie M. Boskiej przedstawionej w chwili, gdy Ś. Łukasz przenosi oblicze jej na płótno. Za kompozycje z oryginalniejszymi pomysłami uznać wypada Ś. Katarzynę w Antwerpii i *Matkę Boską* w Regensburgu; ta Madonna płacze nad Chrystusem. Artysta malował tryptyki w niewielkich kształtach do ołtarzyków domowych. Jeden z nich znajduje się w Dreźnie, inny w Ermitażu. Z dwóch *Głów Chrystusa* jedna jest w M. w Berlinie, druga w Bruges. Było kilka *Holdów Trzech Króli*; dziś dwa tylko pozostały: jeden u Lichtensteina w Wiedniu, drugi w Gandawie. Na tryptyku Ermitażu występuje *Sąd Ostateczny*, własna kompozycja Jana van Eyeka. Licznie zapełnioną jest klasa portretów. Artysta malował nie tylko znakomitych i dobrodziejów, ale i samego siebie i żonę swoją. Taki portret obojga małżonków znajduje się w National—gallery. Lepszy portret samej żony, świadczący o jej wieku, wykonany w r. 1439 pozostał w Bruges. Obszerne zastosowanie w pracy artystycznej Jana znalazł pejzaż. Dla połowy przedstawianych widoków lub pojedynczych postaci służy on za tło; można się też domyślać, że miał i samoistne znaczenie, a Waagen twierdzi, że wielki *Obraz Świata*, sławny

ze swojej perspektywy, był niczem innym tylko krajobrazem. O wartości prac tej kategorii mówiono już wyżej. Wszystkich obrazów van Eycka, biorąc oddzielnie każde malowidło poliptyku gandawskiego za osobny obraz, możnaby z górą sześćdziesiąt naliczyć: rozrzucone są one po wszystkich galeryach; dość wiernie jeszcze trzymają się Brabantu i Flandryi, wiele wszakże przeszło już do Anglii. Na obrazach skromność artysty i pokora chrześcijanina objawiały się bardzo często napisem: „Als iche chan“ (Tak jak moge). Oprócz obrazów znajdują się jeszcze ilustracye Jana w dwóch brewiarzach, liwerpulskim i paryzkim, przeznaczonych niegdyś dla Bedforda; paryzki obejmować ma prace nietylko Jana ale nadto Huberta i Małgorzaty. Przypisywane są także Janowi miniatury w „Roman de la Rose“ i „Zbiorze zwyczajów rycerskich“ dziełach zostających w posiadaniu Biblioteki narodowej w Paryżu; również za prace Jana uważają niektórzy rysunki kolorowane w jednym z Psalterzy Muzeum Brytańskiego.

Obszerną spuściznę zostawił więc po sobie młodszy z braci. Starszemu to tylko na pewne przypisać można, o czem już wyżej wspomniano. Są ślady istnienia niegdyś wielkiej kompozycei Huberta *Sąd Ostateczny*; *Archanioł Michał* przechowywany w Kolonii ma być ułamkiem z tego utworu. Kustosze i właściciele galeryi chętnie za oryginały Huberta podają: *Madonnę kolońską*, *M. Boską z dwoma kollatorami* w Atwerpii i *Zdjęcie z krzyża*, niegdyś w galeryi Esterhazego, autentyczność wszakże wszystkich tych obrazów jest całkiem wątpliwą.

Rysy obu braci doszły do naszych czasów. Jan postarał się nietylko o przekazanie swoich własnych ale i o utrwalenie oblicza swego brata; uczynić to miał na obrazie Sprawiedliwych Sędziów w poliptyku gandawskim.

O Lambercie van Eycku dowiedziano się dopiero z akt kapituły w Bruges i rejestrów ksiąg burgundzkich, a dokumenta te odkryte zostały już w bieżącym stuleciu. Wiadomo, że Lambert był malarzem, że jeszcze w r. 1448 przy życiu zostawał; dwa to jedynie pewne szczegóły z jego istnienia. Oprócz wymienionych już prac pomocniczych przy poliptyku gandawskim, przyznają Lambertowi wykonanie tryptyku w kościele Ś. Marcina w Ypern we Flandryi. Kompozycya sama pochodzić ma od Jana. W tryptyku widać pędzel wprawny z oryginalnym kolorytem; najlepszą ma tu być postać Sybilli. Waagen uważa za utwór Lamberta jedną <sup>Madonnę</sup> przypisywaną Janowi v. Eyck; Madonna ta przed dwudziestu laty znajdowała się w posiadaniu niejakiego p. Jolly w Paryżu.

Małgorzata van Eyck zmarła w paniństwie jeszcze przed r. 1432. Wspomniano już, że należała do bractwa artystycznego w Bruges. Do ostatnich czasów przyznawano jej piękny obraz *Ucieczka do Egiptu*; pilniejsze wpatrzenie się w ten utwór nakazało odnieść go do XVI wieku. Podobnież mały ołtarzyk znajdujący się w Anglii, uznać musiano za dzieło z drugiej połowy XV w. Niejakie prawdopodobieństwo posiada za sobą przyznanie Małgorzacie udziału we wzmiankowanych ilustracyach Brewiarza księcia Bedford z r. 1424, dziś w Bibliotece narodowej w Paryżu. Malowała w nim artystka pejzaże i piękne ornamenta. Nic więcej o działalności jej i życiu powiedzieć nie można. Gdy zmarła, pochowano ją obok Huberta w kościele Ś. Bawona w Gandawie.

Pospolicie nazwa malarzy ze szkoły Eyeków obejmuje tych wszystkich artystów, którzy w stuletnim przeciągu czasu, licząc od śmierci Huberta i wykończenia polptyku gandawskiego, uprawiali malarstwo w Niderlandach, głównie we Flandryi i Brabancie. W tej epoce pojawiały się liczne pracownie w Bruges, Antwerpii, Gandawie, Lovanium, Brukselli i Tournay. Razem wzięte w danej miejscowości, występują one jako osobne szkoły, mamy więc szkołę w Lovanium, szkołę antwerpską, gandawską, brukselską, brugską. Nietylko dzieła ale nawet pamięć o ludziach, którzy w tych zbiorowościach pracowali, wygasła zupełnie. Nazwy szkół pojmować należy topograficznie tylko, że tak powiemy. Malarstwo w jednym mieście niczem się istotnem od malarstwa w drugim nie różni; wspólnym wszędzie pierwowzorem kunsztu jest sztuka Eyeków, tak ze względu na przedmioty, jak i na estetyczne usposobienie twórców, jak wreszcie i na sam koloryt i technikę malarską. Tradycje Eyeków stanowią podstawę artyzmu wszystkich malarzy aż do Massysa t. j. do chwili wygaśnięcia szkoły. Pewna odrębność wprawdzie dostrzegać się daje pomiędzy malarzami północnymi a południowymi, ale i tu różnica nie jest zasadniczą, nie tkwi w istocie sztuki, w jej zewnętrznych i wewnętrznych warunkach powstawania tylko w niższości talentów. Na północy nie umiano malować tak dobrze jak na południu, artyści byli gorsi, a stąd i malarstwo gorszem być musiało. Wielkie tylko, wiele wymagające, subtelne znanstwo mogłoby dopatrzeć odmienności w charakterze obu sztuk bratnich i wyprowadzać różnice, które się dopiero w dwa wieki później rozwinęły. Nie można powiedzieć, aby charakterystycznym znamieniem malarstwa północnego było jego wcześniejsze zwrócenie się do pejzażu, większa, dłużej trwająca surowość form, słabszy koloryt. Widzimy bowiem pejzaż już za życia Eyeków i po nich na południu, surowe formy nawet w Memlingu jeszcze wytykają krytycy, a koloryt zależał zawsze i zależy więcej od indywidualności artysty niż od rutyny przyjętej w jego otoczeniu.

Historja malarzy flamandzkich, którzy sami jedni bez pomocy artystów północnych doskonale wyobrażają całe życie artystyczne Niderlandów w XV w., jest bardzo niepewną. Dla przyczyn ogólnych, które już przy Eyekach wskazano, miejscowych, bezpośrednich świadectw prawie zupełnie braknie. Czego nie wykażą rejestra bractw, kościołów, muni-cypiów i dworów, tegoby daremnie w manuskryptach z owej epoki szukano, a i we wspomnionych rejestrach są najczęściej tylko krótkie okolicznościowe wzmianki o pracach i pieniężnem za nie wynagrodzeniu. Całego procesu przechodzenia umiejętności malarskiej od jednej osobistości do drugiej, procesu określanego nazwą filiacji talentów, nie znamy; nie możemy powiedzieć: kto czym był uczniem. Nawet o pierwszym pokoleniu, które nastąpiło po Eyekach, nie wszystkie z mistrzami tymi spójnie jasno są wykazane, nie zawsze rozstrzygniętą jest wątpliwość: któremu z dwóch braci wpływ przeważniejszy przyznać. Krytyka tylko i rozumowanie logicznie zaradzając brakowi świadectw faktycznych stawiają wnioski zgodne z charakterystyką dzieł, jakie każdy artysta po sobie zostawiał i same od siebie zapisują karty, których dziejopisarstwo estetyczne zaniedbało wypełnić. Ponieważ ruch artystyczny po śmierci Eyeków ześrodkowany jest tak jak i za ich życia w Bruges, ponieważ Jan żył dłużej, więcej z siebie wydał, a cały jego artyzm częścię się w dziełach następców przejawia, można przeto niezawodnie powiedzieć, że szkoła

Eycków nie zgasła z ich śmiercią i że się głównie na podwalinach ułożonych przez Jana opierała. Wszyscy artyści późniejsi po Eykach będą się mieć do nich jak następnik do poprzednika w jednym i tym samym stosunku. Chociażbyśmy więc wcale nie mieli o nich wyraźnego świadectwa, że byli uczniami jednego lub drugiego z braci, to samo tylko, iż do Flandry należą, dostatecznie wskazywać będzie ich duchowe pochodzenie od twórców polptyku gandawskiego. W obec nieustalonych dat historycznych trzeba się mieć na baczności przed zaręczeniami stanowczemi, iż ten lub ów artysta zostawał u nauczyciela, a nie u tamtego z braci. O pracowni van Eycków jako szkole nie posiadamy żadnych wiadomości, wiemy jednak, że obaj bracia mieli uczniów w Bruges i w Gandawie, a to wystarcza nam do powzięcia przekonania, że sztuka ich przeszła na następne pokolenia.

Zdaje się, że pierwszy Vasari wspominał o osobistościach uczniów eyckowskich, dając im za nauczyciela Jana, więcej znanego i u swoich i u obcych. Po Vasarim w lat trzydzieści lub czterdzieści pisał swoją kronikę Karel van Mander niderlandczyk, człowiek pióra i pędzla. Stanowi on główne źródło dla piszących o sztuce holenderskiej z czasów poprzedzających wielką epokę XVII w., która za życia Mandera zaczęła już przeblyskiwać. Działalność tego kronikarza, krytyka i artysty jest bezwątpienia bardzo poważną, ale w jego pracy piśmienniczej dostrzegać się dają próżnie, w wielu zaś razach doniesieniom jego zaprzeczyły późniejsze, w bieżącym już wieku poczynione odkrycia. Mimo tych odkryć wszakże dotychczas jeszcze wiadomości o malarzach niderlandzkich ze szkoły Eycków są szczupłe, niedokładne i sprzeczne. Z takimi zasobami, jakie dziś mamy, nie mogliśmy nawet naszkicować życiorysów tworzących pewne zaokrąglone całości. Żaden z artystów po Eykach nie występuje z wyrazistością rysów Jana. Dwór burgundzki w połowie XV wieku przestaje się opiekować sztuką, opieka światłego księcia lotaryńskiego jest krótkotrwała. W Dijon i Bruges miejsce obrazów zastępują plany polityczne i wojenne, które Karol Śmiały zapieczętował krwawą przygodą pod Nancy (1477). Kroniki burgundzkie coraz mniej o malowidłach i malarzach wspominają. W wojnach religijnych i w walce o niepodległość za Filipów hiszpańskich wraz z obrazami zniknęło wiele świadectw o twórcach i utworach. W takim stanie rzeczy nie dziw, że dziś jeszcze istnieją wątpliwości co do nazwisk, dat urodzenia i śmierci, co do miejsc pobytu, biernej i czynnej strony nauczycielstwa, co do dróg, jakimi postępowali nietylko ludzie sami ale i artyzm ich, zanim się wyrobił. Oblicza indywidualności artystycznych przeszłość przed nami pozasłaniała. Tajemniczość ta nie jest bez pewnego uroku; zawsze korzysta na tem człowiek, gdy tylko na dzieło jego patrzemy. Indywidualność jego wyobrażamy sobie jakąś czystą i jasną. Cień rzucony przez nią w przelocie przez ziemię, bierzemy za nią samą i zdaje nam się że taką była w życiu, jaką się nam przez pryzmat dzieł swoich przedstawia. Jeżeli artysta malował tylko dzieje męki pańskiej, wyobrażamy sobie, że tą męką jedynie miał myśl zaprzątniętą. Wyobraźnia lepi nam zpojęć naszych własnych kształty nieznanymi osobistościami, parta niepowstrzymanem dążeniem do syntezy i harmonii, wydaje z siebie istoty idealne, jednolite, harmonijnie żyjące, człowieka i pracę jego stapia w jedną całość żywą i przezto uszlachetnia, rozpromienia, podnosi to, co w rzeczywistości nie było ani tak szlachetnem, ani tak promiennem i podniosłem. Osobistość w ten sposób powstała sama

jest tworem najidealniejszej ze wszystkich sztuk, sztuki myśli, i koniecznie wyższą być musi nad cielesną, ułomną istotę, którą ma rysami swemi przypominać.

Malarstwo po śmierci Eycków nie traci charakteru, jakiego za życia ich nabrało. Jest realistycznym, w tem pojęciu, że nie posiada żadnego własnego typu klasycznego, i wzory swoje zbiera bezpośrednio z natury żywej, za każdym razem, gdy ich zapotrzebuje. W najlepszych utworach epoki poeyckowskiej przebija się charakterystyka psychiczna — ale w ogóle działalności przeważa sztuka portretowa. Przedmioty są ciągle, z bardzo nielicznymi wyjątkami, religijne; nie zawsze im duch odpowiada. Kompozycje coraz bardziej w zakresach swoich rozszerzają się: statyka piękna przechodzi w dynamikę. Postęp to bardzo powolny i wybitnie zjawia się dopiero u Massysa. Historycy sztuki, piszący bez uprzedzeń, zgadzają się na to, że sławny mistrz antwerpski wprowadził do malarstwa niderlandzkiego dramatyczność, do jego czasów w Memlingu zaledwie dostrzegana. Obrazom stopniowo przybywa postaci, w miejsce wyobrażeń jednej chwili wstępują całe wypadki, zjawiają się opowiadania, w których na około jednej myśli przewodniej zgrupowanych jest kilka na raz wydarzeń. Symboliczność form znika zupełnie; z drugiej strony znowu allegorya pomysłów rzadko kiedy maici trzeźwość realną i w ogóle pierwiastek poetyczny słabo jest reprezentowanym. Sceny z życia Chrystusa najczęściej bywają odtwarzane, ale o znamiona historyczne dla nich nie troszczą się wcale artyści ze szkoły Eycków. Czy to narodziny czy sąd i ukrzyżowanie, czy wreszcie zmartwychwstanie malują tak, jak gdyby Judea była Flandryą i Brabantem XV wieku. Naiwność pierwotna zaciera się w miarę tego, jak się rozszerzały ramy pomysłów, ożywiała treść kompozycji. Duch spokojnej modlitwy ostatni raz przejawia się w Memlingu, przypominając anielską słodycz oblicz hubertowskich. Massys w miejsce spokojnego lirycznego uczucia stawia patetyczne i wypadki religijne pojmując bardziej po ludzku niż którykolwiek bądź inny z jego współrodaków. — Malarstwo religijne Niderlandczyków trwa tylko lat sto. Z poczęciem się odrodzenia intelektualnego w Europie słabnie ten węzeł jaki łączył tradycję religijną z duchem twórczym; nawet po ludzku, powszednio pojmowane wydarzenia święte tracą już urok, nie znajdują dla siebie natchnienia szczerego. Nie zapominajmy, że ostatnim malarzem religijnym we Włoszech jest Rafael, współczesny Massysowi i że Michał Anioł rozpierając w pomysłach swoich ciasne szranki tradycyi, pod formą wydarzeń religijnych przedstawia tylko własne swoje pojęcia i wierzenia. Uświatowienie się sztuki musiało pójść za uświatowieniem się wiedzy i życia samego. Mogły jeszcze być jednostki ze szczerem natchnieniem religijnem, szkół całych, w krajach dotkniętych przez reformację, być już nie mogło. — Co do właściwości samego arcyzmu, to należy podnieść przede wszystkim koloryt odznaczający się znacznem ożywieniem, udoskonalającą się perspektywę powietrzną, coraz większej śmiałości nabierający rysunek; w Memlingu są już skurcze i załamy przypominające Michała Anioła. W ogóle wszakże rysunek ten w stosunku wzajemnym składowych części ciała poprawny, jest w całości postaci zbyt wydłużonym. Przy każdym prawie malarzu powtarzają się skargi na sztywność postaci, na chudość ciał w większej lub mniejszej liczbie obrazów; nogi i ręce rzadko kiedy dobrze są rysowane. Idąc za przykładem Eycków, następcy ich używają do malo-

wania farb olejnych; Memling wszakże zmarły przed samym końcem XV wieku, maluje jeszcze *alla tempera*, farbami klejowemi. Niderlandczycy unikają postaci nieokrytych draperyami, a przyodziewanym nadają cały przepych strojów współczesnych, przyczem pędzel ich znajduje dla siebie obszerne pole do popisu. Nakoniec wspomnieć tu jeszcze wypada że obrazy malowane są na płótnie, drzewie, lub papierze (o ile służą za ilustracye). Płótna i tablice nie mają wielkich rozmiarów; znajdują się jednak utwory z postaciami w trzech czwartych i w całkowitej naturalnej wielkości. Oprócz obrazów artyści tworzą kartony do dywanów i okien kościelnych; ten dział produkcji jest wszakże nieznacznym.

Pomiędzy uczniami Eyeków najznakomitszym jest **Rogier v. der Weyden** nazywany **Starszym** dla odróżnienia od innego malarza tegoż samego nazwiska i imienia, który żył w jakie sześćdziesiąt siedm dziesiąt lat po nim. Początkowe lata życia malarza, o którym teraz mówić zamierzamy, są zupełnie przed nami utajone; pochodzenie samo ani co do daty ani co do miejsca oznaczone jeszcze nie zostało w taki sposób, aby o niem powątpiewać nie było można. Długi czas nazywano artystę „Rogierem z Bruges“. Po usunięciu pretensyi średniowiecznej Brugii, pozostają jeszcze w sporze między sobą Bruksella i Tournay (\*). Rok przyjscia na świat oznaczyć można na ostatni dziesiątek lat XIV w. Jan v. Eyck i Rogier znajdowali się mniej więcej w równym wieku; pierwszy był nauczycielem drugiego, a mamy na to liczne świadectwa. W roku 1436 jeszcze za życia Jana występuje Rogier jako „portrecista urzędowy“ miasta Brukselli, przyozdabia tamtejszy ratusz, maluje obrazy dla kościołów i mieszczan, głównie oltarzyki i reprezentując najdzielniejszą szkołę Eyeków, zyskuje sławę u swoich i obcych. W roku 1449 w podeszłym już leciech udaje się na jubileusz do Rzymu. Przebywa dłuższy czas w środkowych Włoszech, niezawodnie bawi we Florencyi, gdyż na obrazie we Frankfurcie znajdują się portrety Medyceuszów. W r. 1455 jest już z powrotem w kraju, z tego roku mamy świadectwo o zamówieniu u niego obrazu przez opata w Cambray; mógł wszakże Rogier znacznie wcześniej powrócić. Zmarł w roku 1464 d. 16 czerwca; pogrzebano go w grobach katedralnych w Brukselli. Obrazy Rogiera w znacznej części poginęły; od XVIII w, zniknęły już ślady tryptyku w sali posiedzeń municypalnych, który przedstawiając tendencyjnie obrazy sprawiedliwości, to miał w sobie charakterystycznego, iż wypadki do niego wzięte były z historii świeckiej, a nawet pogańskiej. Artysta połączył w kompozycyi podania miejscowe z dziejami Trajana. Z dzieł zachowanych największem jest *Sąd ostateczny* w Beaune w Burgundyi. Następuje *Siedm Sakramentów* w M. Antwerpskiem, *Sceny z życia Chrystusa, Maryi i Jana Chrzciciela* na tryptykach znajdujących się w M. Berlińskiem; *Ś. ty Łukasz malujący M. Boską* <sup>2)</sup> i bardzo piękne *Ofiarowanie* w Pinakotece, wreszcie: *Męka pańska* uważana długi czas za dzieło Marcina Schongauera, należące do szkoły niemieckiej, *Ś. Katarzyna* i *M. Boska*—wszystkie w Belwederze.

<sup>1)</sup> Według źródeł turneńskich nazwisko artysty brzmi z francuzka: Rogelet de la Pasture. De la Pasture jest tylko tłumaczeniem „Van der Weyden“ i odwrotnie. Miejscowym nauczycielem Rogiera miał być Robert Campin; nie ubliża to bynajmniej prawom v. Eycka, właściwego mistrza artysty.

<sup>2)</sup> Prawdopodobnie ten sam obraz, który Viardot przypisuje Janowi van Eyck

**Rogier van der Weyden młodszy**, był prawdopodobnie wnukiem niż synem poprzedniego. Oba pokolenia rozdziela Piotr również malarz. Sądzą, iż Rogier młodszy żył już w r. 1468. Jest jego jeden obraz z r. 1488, dozwala to datę urodzenia wstecz jeszcze posunąć. Rogier młodszy współczesny Massysowi i Memlingowi, pewno też wpływu ich doznał. Nie podzielamy mniemania, aby naukę malarstwa pobierał od Rogiera starszego, bo kiedy jeden był dzieckiem, drugi do grobu już zstępował. Okoliczności odnoszące się do nauki są równie niewiadome, jak i późniejsze daty życia artysty już skończonego. Zapisano o nim, że był zamożnym i miłosiernym—a zatem artystą i w życiu nietylko w sztuce. Zmarł tak jak i poprzednik jego w Brukselli w r. 1529 w późnym już wieku. Możliwy na tym fakcie osnuć domysł, że odkąd Rogier starszy został malarzem municypalności brukselskiej, rodzina jego stale zamieszkiwała w jednym miejscu, że więc i Rogier młodszy znaczną przynajmniej część życia swego spędził w Brukselli. Pozostało po nim dość wiele obrazów niemal wyłącznie *Mękę pańską* wyobrażających. Znajdują się one przeważnie w Anglii i Hiszpanii, główne dzieło w Eskurialu. Jestto kompozycya bardzo żywa i charakterystyczna; przedstawia *Zdjęcie z krzyża*.

O **Goswynie v. d. Weyden** domyślają się, że był bratem Rogiera młodszego. Można urodzenie jego na r. 1465 naznaczyć. W roku 1503 przyjęto go do bractwa malarzkiego w Antwerpii, gdzie miał stałe zamieszkanie. Malował jeszcze w r. 1536; z tego roku pochodzi obraz przedstawiający *Śmierć M. Boskiej* z M. Brukselskiem.

Trzech następujących artystów uważa Waagen za uczniów Huberta van Eycka:

**Piotra Christophsen** u Vasarego „Pietro Crista“, niewiadomego pochodzenia i pobytu, ale według świadectw kronikarskich urodzonego około r. 1390. Artysta żył długo, bo malował jeszcze w 1452. Obrazy jego znajdowały się oddawna do ostatnich lat w Hiszpanii, co naprowadza na domysł, że jeśli ich tam artysta sam nie zostawił, to mógł mieć w kraju stosunki z jaką osobistością, przybyłą z Hiszpanii, która obrazy jego na obczyźnie przesyłała. Dziś najlepiej arcyzm Christophsenia poznać można w M. Berlińskim. Niektórzy rozpoznają pędzel artysty w obrazie: *Madonna z Dzieciątkiem i Ś. Anną* w G. Drezdeńskiej. Dostrzegać się tam daje silnie realistyczne pojęcie przedmiotu: Ś. Anna podaje Dzieciątku gruszkę. Włosi, nawet najznakomitsi, niekiedy wyobrażali w podobny sposób Rodzinę Świętą, ale czynili to przez naiwność, która nie odbierając świętości dodawała tylko wdzięk ziemskiego.

**Dirka van Stuerbout**, pochodzącego z Harlem, urodzonego w jednym czasie z Janem v. Eykiem i Piotrem Christophsenem około r. 1390. Ojciec jego Dirk był malarzem, jednym z bardzo nielicznych pracowników na północnej niwie niderlandzkiej jeszcze w XIV wieku. Po tym starym Dirku nic do czasów naszych nie doszło, prócz podania że dla pejzażowe starannie wykończył. Przez samą dawność nieznaną ta wcale postać wzbudza poszanowanie. Los nie pozwolił mu udzielić początków sztuki synowi: stary zmarł już w r. 1400. Syn „Dirkiem z Harlem“ nazywany, wykształcił się w pracowni Eyków, głównie pod przewodnictwem Huberta. Dalsze jego koleje aż do osiedlenia się w Lovanium są nieznane. Mander wspomina, że młodszy Dirk mieszkał w Harlem i mó-

wi nawet w którym domu (mógł on istnieć jeszcze za jego czasów); nie można wszakże stąd wyprowadzać domysłu, że miało to miejsce już po odejściu od Eyeków. W r. 1461 otrzymał Dirk godność malarza miejskiego, „portraiteur“ w Lovanium: należałoby przypuścić, że przynajmniej paru latami wcześniej osiedlił się już w tem mieście. Daty pewne w życiu Stuerbouta zjawiają się dopiero z chwilą objęcia godności municypalnej. Miasto i bractwa miejscowe zamawiały u niego obrazy, które, o ile wnosić można z niewielkiej liczby poświadczonych zamówień, bardzo powolnie z pod pędzla wychodziły. Artysta miał stanowisko podobne do zajmowanego w Brukselli przez Rogiera starszego. Utrzymywanie malarzy urzędowych wchodziło wtedy w zwyczaj w Niderlandach południowych. Podobnie jak v. der Weyden, wymalował Dirk dla miasta do sali posiedzeń kompozycję natchnioną przez ideę sprawiedliwości; przedmiot dostarczyła kronika Gotfryda z Viterbo o czynach Ottona III. Artysta zostawał na swym urzędzie jeszcze w r. 1472; w tym czasie wykończył malowidło dla municypalności z wyobrażeniem *Sądu Ostatecznego*. Na samym już schyłku życia wziął się do ogromnej pracy, która miała zająć przestrzeń przeszło trzystu stóp kwadratowych. Śmierć go przy niej zaskoczyła w r. 1478; miał wtedy jakoby 87 lat wieku. — Wiarogodnych utworów jego niewiele do dni dzisiejszych doszło; niektóre przypisywane są Memlingowi, a pomyłka ta korzystnie za niemi świadczy. Waagen z podobieństw dopatrzonych w utworach wnosi o wpływie Dirka na Memlinga, który za jego pośrednictwem wcielił w siebie uczuciowość Huberta van Eycka. Obrazy Stuerbouta znajdują się w Bruges, w Lovanium, w Pinakotece, w Belwederze, w M. Berlińskim. Powołany krytyk zachwyca się *Madonną* wiedeńską: Bóg ojciec i Bóg syn koronują tam Matkę Boską, aniołowie w powietrzu cieszą się z uroczystego aktu. Zagięły zupełnie: widok miasta Harlem, pomieniony *Sąd Ostateczny* i ostatnia niedokończona praca dla municypalności lowańskiej. Ślady innych utworów Stuerbouta, o ile ich w katalogach nie spotykamy, poznikały. — Stuerbout ustępując w technice Rogierowi starszemu, niejednokrotnie też niższy od niego w kolorycie, przewyższa go nietylko duchową stroną swych kompozycji, ale i pięknnością oblicz i w ogóle do czasu zjawienia się Memlinga jest jedynym malarzem obdarzonym pewną siłą poetyczności. Ze wszystkich też artystów tej epoki, on jeden miał szczególniejsze staranie o krajobraz i prowadził dalej dzieło Jana v. Eycka. Trudno dziś orzec: o ile się to działo na rodzimych podstawach, jakie znaleźć mógł w niedostrzeżonej dziś już szkole staro-harlemskiej, a o ile na zasadach objawionych przez Jana w pejzażach poliptyku gandawskiego.

Dirk miał brata Huberta, równie jak on sam oddającego się malarstwu. Ten Hubert w r. 1438 mieszkał w Lovanium, a od r. 1454, był malarzem miasta. Prawdopodobnie po nim objął urząd Dirk.

Trzecim uczniem Huberta van Eycka jest według Waagena **Justus z Gandawy**. Ten urodził się w pierwszych latach XV stulecia. Miał życie ruchliwsze od innych artystów współczesnych i przebywał długi czas na obczyźnie. W sędziwym już wieku, w roku 1474 wymalował w znacznych rozmiarach w Urbino obraz do tamtejszego kościoła na temat *Przenajświętszego Sakramentu*. Utwór ten znajduje się jeszcze na miejscu. Włosi znali Justusa i cenili go mimo świetnie już rozwijającego się u nich podówczas ma-

larstwa pod sterem Francji, Mantegny i Perugina. Vasari nazywa go: „Giusto da Guant“. Obrazy Justusa znajdowały się niegdyś w Gandawie. Niewiadomo czy artysta skończył życie na obczyźnie, czy też po wykonaniu obrazu w Urbino miał jeszcze czas do kraju powrócić.

Współcześnie z Justusem żył artysta nazwany przez Vasarego „Hugo d'Anversa“ rodowe jego nazwisko **van Goes**. Uważają go za ucznia Eycków. Artystyczna działalność jego rozwijała się w Antwerpii i Brugii. Karol Śmiały powierzał mu prace ilościowe. Z obrazów jego bardzo dziś mała liczba pozostała. Jeden znajduje się w galerii Pitti; jeden, główny utwór Goesa, w szpitalu przy S. Maria Nuova we Florencji. Ten ostatni przedstawia *Hold trzech króli*. Hugo z Antwerpii zmarł w podeszłym wieku w Rooden pod Bruksellą w r. 1478.

Uczniem Eycków jest książę z domu Andegaweńskiego **Renatus** (René d'Anjou) ks. Lotaryngii, hrabia Prowancyi, pretendent do tronu neapolitańskiego, nazywany nawet „królem Neapolu“. Żył on od r. 1408 do 1480. Jedną to z najciekawszych osobistości XV w., człowiek z niepospolitemi zdolnościami umysłu, opiekun sztuk pięknych i nauk i sam poeta i malarz. W tym ostatnim zawodzie wiele pracował. Do czasów Wielkiej Rewolucyi w miastach Burgundyi, Prowancyi, a nawet w dalej na zachód położonych, znajdowała się znaczna liczba utworów jego pędzla, z których dziś wymienić można jako jeszcze istniejące: *Koronację M. Boskiej* w Villeneuve, *Postać kardynalską* w Avignon i *Krzak gorejący* (Mojżeszowy) w Aix. Pokażne niegdyś miejsce zajmowały malowidła na zamku książąt burgundzkich w Dijon. Król-malarz portretował pierwsze wielkości ówczesne, jak Karola VII i Filipa Dobrego, który go przez kilka lat w więzieniu na zamku swoim trzymał. Oprócz nielicznych obrazów oltarzowych i portretów pozostały po Renacie miniatury w kilku brewiarzach i kodeksach z XV w. przechowywanych dziś w Paryżu, Aix, Angers i Wiedniu. Miniatury te w wysokiej zostają cenie u znawców. W obrazach kościelnych i portretach artysta nie umie zachować jedności w kolorycie, jaką się osiąga przez półtony; wynika stąd niemiła dla oka surowość. Jest dobrym kompozytorem. Colantonio del Fiore z południowej szkoły Włoskiej ma być uczniem Renata.

Do szkoły Eycków zaliczani są dwaj najznakomitsi malarze w Niderlandach przed Rubensem: Memling i Massys.

**Jan** (Hans) **Memling** lub **Memlinc**, niekiedy Memmelinghe, mylnie długi czas nazywany „Hemmlingiem“, pochodzi prawdopodobnie z Bruges lub jego okolic — domysł opierający się na tej okoliczności, że artysta zostając w niedostatku, znalazł przytułek w szpitalu miejscowym pod samem miastem, a szpital był instytucją przystępną tylko dla mieszkańców miasta. Marggraff wywodzi Memlinga z Geldryi. O życiu artysty, o drogach na jakich wykształcił się w malarstwie, nie mamy żadnej wiadomości. Data jego urodzenia naznaczaną bywa na lata 1425, 30. Podanie fantastyczne czyni zeń ранego wojownika w nieszczęśliwej dla Karola Śmiałego bitwie pod Nancy; po tej przygodzie dopiero miał Memling zakochać się w wrotach dobroczynnych i wywdzięczając się za opiekę malować te obrazy, których większa część znajduje się jeszcze dziś na miejscu. Malarzem

był już Memling poprzednio—według podania—lecz sztukę swoją zarzucił, a potem życie zagnało go na wojnę. W każdym razie istnieją na to dowody, że w r. 1480 artysta był stałym mieszkańcem Brugii, a nawet posiadaczem trzech domów—z czem nie bardzo zgadzałyby się owa gościnność doznana od sióstr miłosiernych w szpitalu Ś. Jana. W Bruges mieszkał Memling do śmierci i zmarł w r. 1495, jeśli nie wcześniej. Niektóre źródła dochodzą życia jego do końca piętnastego stulecia. Malarzem był Memling już w r. 1462. Tę datę nosi *Portret* uważany za podobiznę samego artysty. Ostatniem dziełem większem jest wielki obraz w Lubece, malowany w 29 lat później. Najwięcej obrazów pochodzi z lat 1470 i 1484. Powszechnie uważają Rogiera v. der Weyden starszego za nauczyciela Memlinga, Waagen dobaduje się nadto jeszcze wpływ Stuerbouta, a za podstawę do tego służy mu porównanie arcyzmu obu malarzy. Zwolennicy idei pangermanizmu historycznego w sztuce północnej każą się Memlingowi uczyć w Kolonii, u tamtejszych mistrzów współczesnych Stefanowi z Konstancyi (zmarł 1451) i późniejszych, których dzieła w ogóle niżej daleko stoją niż utwory mistrzów niderlandzkich. Nie miał więc Memling po co jeździć do Kolonii, posiadając doskonałe szkoły w Lovanium i Brukselli, a przynajmniej historycy niemieccy niepotrzebnie robią wielkie rzeczy z faktu małego znaczenia. Memling jest i z krwi i z kierunku swego arcyzmu Niderlandczykiem. Pomiędzy wszystkimi następcami Eyeków posiada on najwięcej natchnienia, najpoprawniejszy rysunek, najśmielsze, najrozleglejsze pomysły, przy wielkiej prostocie stylu i niepokalanem uczuciu tak człowieczem, jak i religijnem. Gdyby z utworów jego o życiu wnioskować, mielibyśmy przed sobą anielsko-czyste istnienie: tyle słodyczy, tyle ujmującego, smętnego powabu posiadają oblicza Memlinga. Koloryt słabszy niż u Eyeków niższość swoją pod względem siły wynagradza harmonią pauującą między pojedynczemi tonami i półtonami. Nadzwyczajna staranność w wykonaniu podnosi wartość dzieł Memlinga, a wszystkie zalety razem wzięte stawiają go ponad Eyeków, o pół wieku od niego wcześniejszych. Niepospolitą zasługę Memlinga stanowi ulepszenie perspektywy powietrznej i światłocienia, niemniej doskonale na tamte czasy wytwarzanie krajobrazów na tła dla przedstawianych zjawisk świętych.

Czy Memling opuszczał kiedy kraj rodzinny? Liczne są domysły, iż podróżował po Niemczech, nawet po Włoszech i Francyi. Bytność jego w Kolonii w r. 1480 poświadczają dokumenta wiarogodne. W początkach swego zawodu artystycznego był artysta w Paryżu; z wielkiem przynajmniej podobieństwem do prawdy utrzymywać to można. W pałacu sprawiedliwości w Paryżu znajduje się *Chrystus ukrzyżowany*, z widokiem starego Luwru, z czasów przed Franciszkiem I, oraz wieży w Nesles. Trudno przypuścić, aby Memlingowi do Flandryi umyślnie rysunki tych budynków przysyłano; musiał je artysta sam na miejscu zdejmować.

Nie nam prawie z życia Memlinga nie pozostało, ale prawdziwie bogaty spadek dostał się z jego pracy. Na pierwszym miejscu, jako depozytora skarbów genialnego Niderlandczyka wymienić należy wspomniany wyżej szpital Ś. Jana w Bruges. W tym dawnym przybytku miłosierdzia i cichej modlitwy znajdują się dwa arcydzieła Memlinga: *Małżeństwo mistyczne Ś. Katarzyny* i *Szkatulka Ś. Urszuli*. Na pierwszym obrazie Matka

Boska przerzucając księgę podtrzymywaną przed anioła ma na łonie Chrystusa; nad nią unoszą koronę dwaj aniołowie. Mały Chrystus w lewym ręku trzyma kulę ziemską, prawą wsadza pierścionek na palec Świętej, odznaczającej się rzadką pięknoscia. Poza świętą anioł gra na organku, na przeciwko niej Ś. Barbara modli się. W dali sceny z życia obu Janów. Ten obraz główny ma dwa skrzydłowe, na jednym Objawienie Ewangelisty, na drugim Herodyada z głową proroka. Powtórzenia dwóch głównych postaci z małżeństwa mistycznego: Maryi i Katarzyny, znajdowały się za czasów Waagena w Paryżu.—Szkatułka Ś. Urszuli przeznaczona na relikwie tej świętej, mieści na sobie czternaście malowideł, z których najznakomitszych jest sześć na bocznych ścianach. Przedstawiają one główne momenta legendy o królowie Angielskiej i jedenastu tysiącach jej towarzyszek wymordowanych przez Hunnów. Miniaturowo wykonane przy znacznej liczbie postaci wprowadzonych do kompozycyi zadziwiają te malowidła pięknoscia pędzla, bogactwem pomysłów, ale przytem i dziwnie już nowożytną powierzchownoscia. Artysta malował je w r. 1488 lub 9, dla siostr zakonu Urszulek, które utrzymywały szpital Ś. Jana. Na obu stronach szkatułki znajdują się dwa największe malowidła w pojedynczych postaciach: M. Boska i Św. Urszula, na wieku zaś 6 malowideł kolistych, mniejszej od poprzednich wartości. *Maryja oplakująca Zbawiciela*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Uwielbienie M. B.*, *Sybilla*, a nadewszystko *Hold trzech króli z Narodzinami i Ofiarowaniem* uzupełniają skarbiec brugeński. Piękna *Maryja pod krzyżem* w silnej żalosci zostaje w posiadaniu Radziwiłłów berlińskich. Bardzo piękne okazy posiada Pinakoteka mnichowska, Oprócz holdu *Trzech króli* i *Siedmiu radości Maryi* odznacza się tu z gorącym, rzewnym uczuciem religijnym skomponowany obraz alegoryczny *Ś. Jana Chrzciciela* (1). Wiele obrazów znajduje się w galeryach angielskich; niewiele w publicznych belgijskich i holenderskich, z wyjątkiem zbioru powyższego przy szpitalu w Bruges. Niezwykłą w Memlingu siłą kolorytu odznacza się mała *Madonna* w Uffizjach we Florencyi. *Ołtarzyk Karola V* w Madrycie, wysoko ceniony dla doskonałości pędzla, *Betsabea* w Sztutgardzie jedyna w Memlingu postać kobieca w naturalnej wielkości, bez draperyi, *M. Boska z Kolatorem* w Wiedniu, obraz przypisywany Hugonowi z Antwerpii—winny tu być przytoczone.

Pod względem wielkości pomysłów i rozmiarów najwyżej stoją dwa obrazy ołtarzowe, jeden w Gdańsku, drugi w Lubece. Obraz gdański mieści się w kościele Maryackim, przedstawia *Sąd Ostateczny*; jest to jeden z wcześniejszych utworów mistrza, pomimo to wszakże należy do dzieł najznakomitszych, jakie wyszły ze szkoły Eyeków. Artysta wprowadził tu wiele oblicz charakterystycznych, pojął przedmiot swój w duchu religii, nie lękał się nagromadzić tłumów i potrafił je stosownie ożywić, rzutkoscia rysunku zadziwił współczesnych, a zjednał sobie poszanowanie upotomnych. Kompozycya treścią swoją nie odstępuje od powszechnie przyjętej, typowej, że tak powiemy, modły. Oryginalnie pomy-

(1) Viardot nie uważa tych obrazów za autentyczne, poważna wszakże krytyka nie wątpi o rzetelności twórczego tytułu Memlinga do główniejszych przynajmniej malowideł. Obraz podobny do *Siedmiu Radości*—w Turynie.

ślana przez Memlinga jest postać archanioła Michała. *Męka pańska* w katedrze lubeckiej nie ustępuje obfitością myśli Sądowi Ostatecznemu, a przewyższa go wykonaniem. Artysta malując ten obraz miał za sobą już 23-letnią wprawę. Główne malowidło tryptyku w Lubece przedstawia Chrystusa między łotrami, lewe skrzydło od widza—opowiadanie chwil przedśmiertnych, począwszy od modlitwy na Górze Oliwnej do pochodu na Golgotę, prawe—złożenie do grobu, zmartwychwstanie i wniebowstąpienie. Roztwarty więc tryptyk daje całą historię ostatniej epoki życia Chrystusowego. Wielkiej wartości są wyobrażone na czterech skrzydłach postacie czterech świętych: Egidiusza, Błażeja, Jana Chrzeciela i Hieronima.

W ostatnich czasach podano w wątpliwość udział Memlinga w przyozdabianiu mszału weneckiego kardynała Grimani.

Włosi nazywają Memlinga „Memelino“, Vasari zna go pod nazwiskiem Ausse albo Havesse.

Drugim wielkim artystą pomiędzy Eyekami a Rubensem jest **Kwentyn Massys**, nazywany Matsys, Metsys, Messys, niekiedy także Quintijn de Smit. Pochodzi on z Antwerpii. Romantyczna legenda i do jego osobistości również przyczepioną została. Jeżeli Memlingowi przyjętemu do szpitala Ś. Jana, kazano się zakochać w jednej z sióstr Urszulek, Massysowi dano będzie rozplonąć miłością tak wielką ku córce jakiegoś malarza antwerpskiego, że miłość ta uczyni z kowala artystę. Według legendy bowiem miał Massys uprawiać kowalstwo, które było rzemiosłem jego ojca. W dawnych wiekach i miłość i sztuka były demokratyczniejszymi niż dzisiaj. Kowal mógł się zakochać w córce artysty. Tak też uczynił Massys, ale napotkał na wielki opór ze strony ojca panny, który nie chciał dziecka swego oddać w żaden sposób człowiekowi prostemu, od młota. Podobno nawet ułożył sobie dla niej małżeństwo z jakim artystą. Massys postanowił uczynić zadość i tym warunkom, jakie mu marzenia ojca nakładały. Rzucił młot i wziął się do pędzla, a wykształciwszy się w malarstwie, zgłosił się dopiero po rękę ukochanej: zapory odrazu zniknęły i śmiały, cierpliwy i silny w uczuciach Massys, osiągnął cel swych pragnień. Tak niesie podanie. Według źródeł piśmiennych, wprawdzie nie bezpośrednich a więc i nie stanowczych, artysta pochodził z rodziny oddawna osiadłej w Antwerpii i mającej już przed nim swoich reprezentantów w sztuce. Niektórzy biografowie upierają się jednak przy kowalstwie i twierdzą, że je tylko Kwentyn zmienił później na złotnictwo usuwając nawet powód miłosny i stawiając w jego miejsce chorobę, upatrują w niej przyczynę zmiany powołania. W Antwerpii do dziś dnia pokazują roboty ślusarskie Kwentyna (1). Nie znamy dzieła, któreby rozwiązało wątpliwości i oddzieliło fałsz od prawdy, badanie zaś źródeł nie wchodzi w zakres obecnej pracy. Cokolwiekbądź w latach 1491—2

(1) W ostatnich czasach zaczęto wyprowadzać Massysa z Lovanium, utrzymując w zupełności podanie o jego zajęciu. Jako syn ślusarza Kwentyn zostawał do 24 roku życia w kuźni ojca. Dopiero w r. 1490 wydal się z Lovanium. Urodzenie jego przypadałoby zatem na r. 1466.

występuje Massys na regestrach bractwa Ś. Łukasza w Antwerpii, a w 3 lata później przyjmuje uczniów na naukę do swej pracowni. Ile mógł mieć lat wtedy? Według jednych urodził się około r. 1460, według innych jeszcze w r. 1444. Późna data śmierci przemawiałaby za pierwszym domniemaniem. Mała ilość obrazów wiarogodnych, brak na nich wskazówek chronologicznych utrudniają niezmiernie oryentowanie się wśród samych niepewności. Nauczycielem Massysa miał być Rogier v. d. Weyden; jeżeli starszy, to przyjąłby należało wcześniejszą datę urodzenia, młodszy znowu nie wydaje się nauczycielem odpowiednim dla takiego artysty, jakim się później Kwentyn okazał. Zarzut z tego punktu nie wytrzymuje krytyki: dlaczegożby uczeń nie miał przewyższyć swego mistrza? przecież fakta podobne często, bardzo często powtarzają się w historii. Ale zostawmy już na stronie genezę Massysa i jego artystyzmu. Raz stawszy się artystą Kwentyn utrzymywał w Antwerpii pracownię, której sława rozbrzmiała po Europie. Nie możemy powiedzieć: ile z pracowni tej dzieł wyszło, czas wiele zniszczyć musiał, a ilość istniejących jeszcze jest bardzo mała. Cenili je wysoko Dürer i Holbein starszy. Jako uczniów wymienia Villot: Edwarda „Portugalois“, Ariaena, Wiliama Muelebroec i Henryka Boeckmakere, dodać do nich należy własnego syna artysty, Jana. Massys zyskawszy sobie sławę, zyskał zarazem przyjaźń pierwszych znakomitości świata uczonego i zostawał w bliskich stosunkach z Erazmem roterdamskim, Egdiuszem, T. Morusem. Stanowisko jego przypomina mocno to, jakie w sto lat później zajął Rubens w mieście, które do dziś dnia chlubi się swoim „kowalem“. Ważniejszym jest podobieństwo wewnętrzne obu artystów, oczywiście w zasadniczych tylko punktach sztuki, w tych drobnych punktach, w których się mieszczą zarody czynów i stosunków przyszłych. Massysa uważają za poprzednika Rubensa, za założyciela właściwej szkoły flamandzkiej, wstrzymanej w rozwoju swoim przez Włochów. „Gdyby nie Massys, malarstwo flamandzkie byłoby się zrównało z holenderskiem“ mówi Montégut. Wypada dodać, że zrównaniu się dwóch sztuk byłby w każdym razie zapobiegł Rubens, kiedy tymczasem wpływ Massysa nie powstrzymał prądu eklektycznego, a jego malarstwo nie posłużyło bynajmniej za podstawę do odrodzenia sztuki w początkach XVII w. Historycznej więc roli Massysa przeceniać nie należy, tak jak znowu nie można lekceważyć przejawiającego się już w nim nowego charakteru malarstwa. Kwentyn jest bezwątpienia realniejszym od Memlinga, jest szerszym, bardziej zaślepionym synem natury, ma mniej prostoty w stylu, mniej dążenia do piękna, mniej pomysłowości w zakresie przedmiotów religijnych i może nawet samego uczucia: zawsze jednak na drodze do uświatowienia sztuki i udoskonalenia jej form, drodze, której już ominąć nie było można, Massys w porównaniu z Memlingiem oznacza punkt bliżej celu leżący. Jest potężnym na swoje czasy kolorystą i zaćmiewa pod tym względem Memlinga; wprowadza już malarstwo charakterystyczne, objawom uczuć nadaje większą niż dotąd potęgę, a ciałom lepsze kształty. W wydarzeniach religijnych zostawia więcej miejsca dla przyrody krajo-brazowej, dla człowieka i jego psychicznej istoty, nie odejmując przez to utworom charakteru świętości; uważany w całości swej pracy, więcej zwraca się do przedmiotów świeckich niż twórca *Sądu Ostatecznego* i *Męki Pańskiej*, który przedmiotów tych prawie wcale nie tykał.

Jeżeli niektórzy historycy zepsucie dawniejszej sztuki w Niderlandach datują od Massysa, czynią to przez zbytne zamiłowanie do malarstwa religijnego, nie bacząc że reformacja usuwała malarstwu takiemu niezbędne oparcie, jakie mu dać mogło jedynie gorące bezwzględne uczucie, przez reformację właśnie zburzone. Cała epoka eklektyzmu, mieszanie pojęć włoskich z artystycznymi popędami niderlandzkimi, dziwactwo pomysłów, nieukrócona swawola form, zamiłowanie czarodziejstwa: wyniknęły tylko z tego, że dawne zasoby natchnień już się były wyczerpały, a nowych jeszcze nie nagromadzono. Sztuka zawieszona była między niebem już zamykającym się dla sere, a ziemią niezupełnie jeszcze otwartą. Malarstwo rodzajowe, charakterystyczne miało właśnie począć się na gruzach religijnego. Pierwszy przeblysłk tej nowej sztuki dostrzegać się daje w Massysie.

Najslawniejszy utwór Massysa, najpierwsze dzieło sztuki malarskiej w Niderlandach przed Rubensem, przechowywany jest w Muzeum Antwerpskim. Tryptyk z tym utworem początkowo znajdował się w katedrze, a następnie nabyty przez miasto na własność w kolei czasu przeszedł do galerii miejscowej. W XVI w. Elżbieta dawała za niego olbrzymią na tamte czasy sumę 40,000 fl. Jeden z uczniów Schoorela wpłynął na to, aby areydziała z rąk nie wypuszczać. Tryptyk przedstawia w środkowym obrazie chwilę pomiędzy zdjęciem z krzyża, a złożeniem do grobu; ten to obraz nazywany *Oplakiwaniem Chrystusa*, od M. Boskiej, która przez łzy żalości wpatruje się w syna, stanowi główny tytuł Massysa do sławy. Wykonanie, koloryt, umiejętna kompozycya, duch religijny—wszystko tam składa się na jedno wrażenie, które nieprędko znika z pamięci. Na jednym skrzydle widać *Córkę Herodyady* z głową Ś. Jana, na drugim *Ś. Jana w oleju*. W tem samym Muzeum oglądać można *M. Boską* i *Chrystusa*, dwie półpostacie, *Magdaleny* oraz *M. Boską z trzema aniołami*. Ostatni obraz odznacza się niezmierną siłą kolorytu, która znamionowała pierwszą epokę działalności Massysa. *Święta Rodzina* w katedrze łowańskiej *M. Boska całująca dzieciątko* w Berlinie, *Lukrecya* w Wiedniu, *Dwaj skąpcy*, a właściwie urzędnicy fiskalni nad stołem założonym dukatami, utwór, bardzo znany z licznych powtórzeń i odtworów, w Windsorcastle. Z podobnego zakresu obraz w Luwrze przedstawiający *Wekslarza z żoną*, wreszcie *Ś. Hieronim* w Turynie i *Madonna z półksiężycem* w Ermitażu—zajmują główne pozycye w pozostałości artystycznej Massysa znajdującej się poza Antwerpią.

Artysta zostawał jeszcze przy życiu w d. 8 lipca 1530 roku, nie żył już 12 października następnego roku. Pochowano go w katedrze i na pomniku dano napis w języku łacińskim: „Miłość małżeńska kowala w Apellesa zmieniła“. Ten napis świadczyby powinien o wiarogodności podanej na wstępie legendy. Syn Kwentyna *Jan Massys* pracował w sztuce malarskiej pomiędzy rokiem 1531 i 1565. Odznaczył się kopiami z obrazów swego ojca; między innymi *Dwaj skąpcy* w Pinakotece mnichowskiej są odtworem jego pędzla. Było jeszcze więcej malarzy z tej samej rodziny; wydatniejszej osobistości artystycznej w pośród nich nie spotykamy.

Po Massysie żyli jeszcze w południowych Niderlandach trzej artyści, którzy potrafili utrzymać dawną prostotę stylu i uważani być mogą za należących do szkoły Eycków. Pierwszy z nich **Gerard Horebout** urodzony około r. 1475 był znakomitym miniaturzystą

i w tym rodzaju malarstwa wykształcił dwóch swoich synów i córkę Zuzannę. Są jego obrazy z r. 1521. Zdolności swoje poniósł na obczyznę, przebywał długi czas w Anglii i jest ślad, że jeszcze w r. 1538 żył w Londynie. Dwaj drudzy *Patenir* i *Bless* odznaczyli się w sztuce krajobrazowej. *Patenir* urodzony w Dinant w r. 1490 żył 1545. Pracował w Antwerpii. *Bless* o dziesięć lat młodszy, pochodzi z Bouvignes; podróżował po Włoszech, zostawił tam po sobie swe prace i z otrzymanym przydomkiem „Civetta“ wrócił do kraju. Zmarł w Liège około 1550 r.

Wszyscy poprzedni artyści należą do południowych Niderlandów. O wiele skromniejszą pod względem jakości i ilości była działalność artystyczna na północy. Istniały tam zdawna szkoły malarskie w Harlem i w Leydzie, których początków trudno dopatrzeć. Sędziwe nazwiska *Dirka starszego*, *Ouwatera* (malował pomiędzy 1430—1460), jego ucznia *Goertgena v. St. Jans* zwanego „Gerardem z Harlem“ z drugiej połowy XV w., wreszcie *Mostaerta Jana* (1474—1555), który okazuje wielkie zbliżenie do Horebouta — wypełniają nieliczne karty kroniki harlemskiej. W Leydzie sukcesyja starodawnego artyzmu przeszła jeszcze w epoce zostającej pod wpływem sztuki Eyeków do **Korneliusza Engelbrechtsena** (1468—1533) i jego ucznia **Łukasza z Leydy** (1494—1533), nazywanego także „Luc Jacobsz“, malarza i rytownika. Dwa to nazwiska najbardziej znane na północy, wartość ich wszakże, zwłaszcza pierwszego, więcej historyczna niż na rzeczywistych zasługach dla sztuki oparta. Malarstwo Engelbrechtsena jest niedołężnem, a u Łukasza zaczyna się już przejawiać maniera, która po śmierci Massysa rozrastała się po pracowniach niderlandzkich, jako jedno z charakterystycznych znamion epoki pomieszania stylów, i zepsucia sztuki, epoki dla której słupem granicznym jest potężny talent Massysa.

Po jego śmierci przez lat ośmdziesiąt artyzm niderlandzki, jakto już napomknęto, nie mógł dla siebie znaleźć właściwej podstawy do działania. Nie wiedział, czego się trzymać: czy podać religijnych i kunsztu Eyeków, czy Włochów, czy czarodziejstwa i mitologii, czy wreszcie bezpośredniej rzeczywistości. Wahanie się ciągle wyrobiło w nim chorobliwość. Malarstwo religijne było bez ducha—za to starano się duchem powołać do życia nowy świat czarów i straszylek. Parable i allegorye na tle polemik teologicznych zastąpiły dawne malarstwo mistyczne i modlitewne, któremu Eyekowie, Dirk, Memling i Massys umieli nadać urok, nie obojętny nawet dla dzisiejszych pokoleń. Obrazy religijne malowano z większą lub mniejszą wartością pod względem form i kolorytu, ale zawsze na zimno. „Rafaele“, „Michały Anioły“ i „Tintorety“ Niderlandów naśladowując znakomitych Włochów prawie zawsze wpadali w przesadę, nigdy nie zbliżali się do wzorów, tak, aby sztukę ich za jednogatunkową uznać było można. Z Włoch przywożono wzory malarstwa historycznego i mitologicznego; czarodziejstwo i allegoryę brano z siebie; na rzeczywistość zaledwie zwrócono uwagę. Rozszerzył się widnokrąg malarstwa, ale ponieważ duch nie nabrał odpowiedniej siły, więc zniknął styl dawny, nowy wyrobić się nie zdołał; w jego miejsce rozsiadła się maniera, nieoddzielna zawsze od braku szczerzego natchnienia i na

posługi mu oddanej inteligencji. Rysunek urozmaicono, kształty w ogóle wydoskonalamo przez odjęcie im zbytniego wydłużenia, wprowadzono więcej życia w postać ludzką, więcej pomysłowości w kompozycję; ale wszystko to wrywało się z karbów najwyższego prawa jedności, grzeszyło niestosunkowym rozkładem, przesadą, pospolitością, miało się tak do prawdziwego aryzmu jak piękność do kokieteryi. Najpomysłniejszy był stan malarstwa portretowego. Z samej istoty tego działu sztuki wynikała mniejsza jego zależność od eklektyzmu ciągłemi podróżami do Włoch utrwalanego. Nizkiemu stopniowi twórczości wymaganej do portretów odpowiadały duchowe zasoby talentów; z konieczności artysta trzymać się musiał form żywych, nie mógł ich z Włoch przywozić, musiał się starać o prawdę bo zawdzięczał jej swe powodzenie. Antoni Moor należy do najlepszych portrecistów, w powszechnych dziejach sztuki i nieraz staje obok Tyceyana. Drugim działem, który wśród ogólnego rozprężenia wzrósł i rozwinął się, jest wytwarzanie widoków perspektywicznych, przedstawianie murów z wewnątrz i z zewnątrz. Wysoko stanęli tu obaj Steenwyckowie. Krajobraz w Niderlandach samych po roku 1530 upadł, Schoorel ze szkoły Malbodiusa sam jeden go podtrzymywał; po jego śmierci czynnym był Jan Bol. Na obczyźnie dopiero ten rodzaj malarstwa wykształcili Bril i Brueghel. Malarstwo obyczajowe rozpoczyna się z Boschem, który żył jeszcze za Massysa, znajduje reprezentantów swoich w Aertsenie (Pietro longo) w obu Brueghelach: Chłopskim i Piekielnym, zatrzymuje się w rozwoju i czeka na Teniersa i Rubensa, na małych mistrzów holenderskich.

W tym osmdziesięcioletnim przeciągu czasu, który niewłaściwie może epoką upadku sztuki nazwano, właściwie bowiem wyobraża on nie upadek ale chaotyczny zamęt, obok kierunku istotnie zgubnego, powstałego raczej z próżni duchowej niż z naśladownictwa Włochów, a objawiającego się w scenach dyabelskich, chłopskich, w allegoryach i opowieściach mitologicznych złym lub przesadnym rysunkiem, nieprawdziwemi liniami ruchów, dziwactwem kompozycyi i brakiem wszelkiej harmonii, dostrzedz można kierunek wytknięty w dobrej wierze przez talenta, które schodziły z torów dawnego malarstwa, jedynie w przekonaniu, iż naśladownictwo Włochów lepszem będzie od trzymania się tradycyi.

Reprezentantów obu kierunków wymienimy tutaj z głównych dat ich życia i działalności.

Ujemną wartość posiadała sztuka fantastyczna, czarodziejsko-allegoryczna *Boscha* (Herzogenbosch—Hieronim Agnen lub Aeken) urodzonego w Herzogenbosch około o. 1460. zmarłego w r. 1518. Od niego właściwie zaczyna się epoka przejściowa, którą wielu datuje dopiero od *Jana Mabuse*, Janem z Maubeuge lub Malbodiusem zwanego. Ten Malbodius zwiedził Włochy i pierwszy jeszcze za życia Rafaela przed powrotem van Orleya, w r. 1512 zaczął malować na sposób włoski. Urodzony około r. 1470, zmarł w Antwerpii w r. 1532. Uczniami jego byli **Schoorel**, znany nam już z pejzażu (1) i *Piotr Susterman* zwany „**Piotr Lombard**“ urodzony w Leydzie, żyjący 1506 do 1560. Obaj uczniowie Malbodiusa wyobrażają kierunek dodatni. Lombard kształcił się we Włoszech pod An-

\*) T. III, str. 14 i 15

drea del Sarto, powróciwszy do kraju założył bardzo uczęszczaną pracownię w Leodium. Wywarł przez nią wielki wpływ na sztukę w Niderlandach, tem bardziej, że poświęcał się nie tylko malarstwu, ale nadto jeszcze architekturze i miedziorytnictwu. Obrazy jego odznaczają się wyższością nad inne współczesne i nie są bez zalet estetycznych; po większej części temata do nich brał artysta z historii świętej. Uczeń Rafaela *Bernard van Orley* (1481—1541) urodzony i zmarły w Brukselli i jego uczeń *Michał Coccyen* gorliwy rafaelyczyk sam „Rafaelem Flandryi“ nazywany (1499 † 1592), rodem z Malines, należą do tej samej kategorii artystów, której piętno dodatnie nadać można—oczywiście w zakresie wyżej scharakteryzowanej ujemności. Obaj malowali przedmioty religijne, Bernard van Orley łączył je z krajobrazami. Obaj artyści długi czas przebywali we Włoszech, żaden nie zostawił po sobie uczniów bardziej znanych. Wysokie stanowisko zajmuje przez kompozycje historyczne przechowywane w Wiedniu *Korneliusz Vermeyen* (1500 † 1559 w Brukselli), malarz urzędowy Karola V, towarzyszył jego na pierwszej wyprawie tunetańskiej, w której pan półświata zbierał same tylko tryumfy. Najznakomitszym ze wszystkich artystów epoki przejściowej i najbardziej wpływowym był **Franciszek Vriendt** zwany **Florysem**, a częściej jeszcze Rafaelem niderlandzkim. W swoim czasie była to gwiazda Niderlandów.—Florys pochodzi z Antwerpii, urodził się w r. 1520. Uczył się u Piotra Lombarda, następnie studiował sztukę włoską na jej rodzimym gruncie. Za powrotem do kraju założył w Antwerpii pracownię, z której wyszło z górami stu uczniów. Liczny też jest poczet nazwisk znakomitszych malarzy, wyrobienie swoje zawdzięczających Florysowi: przedewszystkiem *Pourbus starszy*, dobry portrecista (1540—1580), który wykształcił również na malarza portretów swego syna *Pourbusa Franciszka* młodszego (1572—1622); dalej *Marcin Vos* Antwerpezyk (1531—1603), podczas pobytu we Włoszech uczeń Tintoreta; dwaj bracia *van Francken*; *Stradanus* urodzony w Bruges w r. 1535, który w dojrzałych latach osiadł we Włoszech był przyjacielem i współpracownikiem Vasarego i zmarł we Florencji w r. 1618; wreszcie *Jan (Hans) Bol* (1534—1593), pochodzący z Mechlina, zmarły w Amsterdamie, wzięty bardzo miniaturzysta, a przytem malarz krajobrazów. — Z dwóch uczniów Schoorela jeden **Moor (Antonio More v. Moro)**, urodzony w r. 1512 w Utrechcie jest najlepszym portrecistą, jakiego wydała Holandia przed Rembrandtem. Zostawał w łaskach u Filipa II i Alby. Był sławnym na całą Europę i malował podobizny najpierwszych znakomitości. Data i miejsce jego skonu ściśle nie oznaczone. Drugi uczeń Schoorela *Marcin van Veen* od miejsca urodzenia zwany „Hemskerck“ (1498 † 1575) otrzymał przydomek z nazwiska „Michała Anioła“, którego bez miłosierdzia naśladował. Ten nie przyniósł chluby swemu nauczycielowi. Wstrętniejszym jeszcze jest Antwerpezyk *Barłomiej Spranger* (1546—1625) współczesny już Rubensowi. Wyrodzenie się sztuki, rozpasanie maniery w nikim tak silnie się nie objawiło. Młodszy od niego o lat dwanaście *Henryk Goltzius* rodem Niemiec, z hrabstwa Julijskiego, ur. w r. 1558, zmarły w Harlem 1617, jako malarz i kompozytor szedł torem poprzednika, był zato znakomitym rytownikiem i zostawił po sobie przeszło dwieście rycin, wysoko dziś cenionych. Podróżował po Niemczech i Włoszech. Całe życie mieszkał i pracował w Holandji i należy do grona artystów niderlandzkich. Zamawiano u niego obrazy dla jakiegoś księcia polskiego. *Karel*

v. *Mander* (1548—1606), zasłużony autor „Obrazu malarzy włoskich, niemieckich i niderlandzkich“, założyciel akademii w Utrechcie, malarz i poeta należy do tego samego kierunku co i dwaj poprzedni artyści. Był on nauczycielem Franciszka Halsy. Na jednej jeszcze linii stoi *Piotr Witte* (1548—1628), przezwany we Włoszech „Pietro Candido“ a pochodzący z Bruges.

Uzupełniamy ten przelotny pogląd datami biograficznymi dotyczącymi obu *Steenwycków*; noszą oni jednakowe imię Henryk. Odznaczyli się w malowaniu widoków perspektywicznych, zwłaszcza młodszy urodz. około r. 1589, zmarły 1640 w Londynie. Ten wszakże, młodszy znacznie od Rubensa, do jego epoki już należy. Ojciec jego urodził się około r. 1550 w Holandyi, w miejscowości, od której otrzymał nazwisko (1).

Pomiędzy rokiem 1580 a 90 objawia się zwrot do samodzielności. Pierwszym jego, najwcześniejszym przedstawicielem jest *Adam van Oort* (Noort), urodzony w Antwerpii w r. 1557, uczeń swego ojca Lamberta. Religijne jego obrazy w Antwerpii (Cudowny połów) i w Brukselli (Paralitik) zapowiadają już nowy charakter sztuki. Podobnie *Otto Venius* uczeń Cornelisza z Harlem, ur. w r. 1558 w Leydzie, zmarły w roku 1629 w Brukselli maluje już z większą swobodą. Venius był jednym z najuczestniejszych mężów swego czasu. Pracował we Flandryi. *Abraham Bloemaert*, malarz bardzo wpływowy, wszechstronny i pracowity, wziął się do bezpośrednich studiów z natury; przez nie poprawił i uzupełnił podstawy, jakich mu dostarczyły dzieła Florysa. Pozналиśmy już kilku uczniów wyszłych z uczelni Bloemaerta w Utrechcie: obu Bothów, Honthorsta i Poelenburga. Bloemart uprawiał wszystkie rodzaje malarstwa. W długim życiu swoim (1567—1647) wielu artystów wykształcił. Syn jego Korneliusz był również malarzem. Bloemaert pochodzi z Gorcum w Holandyi. Około r. 1681 urodził się w Harlem *Piotr Lastman*, uczeń *Cornelisza z Harlem* (1562—1638), dobry i samodzielny rysownik. Zmarł on w r. 1649. Był nauczycielem Rembrandta. W takim samym stosunku do Rubensa zostają Venius i Noort. Ostatni przeżył genialnego swego ucznia i zmarł w sędziwym wieku w r. 1641. Jeden jeszcze malarz samodzielny *Franciszek Hals* (1584—1666), ur. w Malines, zmarły w Harlem, żył już w epoce, nad którą panowali Rubens i Rembrandt.

KONIEC TOMU III-go.



(1) O rodzinie Brueghelów, o Pawle Brilu wspomniano już w objaśnieniach do tomu I i w tom III str. 14



Paolo Caltari.  
genannt Paolo Veronese.





ANTOINS  
DE  
ALEGRIS

Correggio.



WYDZIAŁ  
POLITECHNIKI  
KRAKOWSKA



EVERDINGEN.





*M D Hondt coeter.*



*Faint, illegible handwritten text or markings.*



*E. H. Van der Meer.*





Paulus Potter





Nicolas Poussin.



Wydawnictwo



Ruisdael





G

Gerard Terburg.



*[Faint, illegible handwritten text]*



Van der Werff: 1699.





Philip Wouberman.

PW







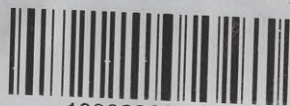


Biblioteka Politechniki Krakowskiej



IV-302044

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298752