

HALDANE MACFALL

MALARSTWO XIX WIEKU

CZĘŚĆ DRUGA.

Z ORYGINAŁU ANGIELSKIEGO PRZEŁOŻYŁ

JAN KASPROWICZ

Z 29 BARWNEMI TABLICAMI

LWÓW

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — KSIĘGARNIA ST. SADOWSKIEGO

HISTORIA MALARSTWA

DZIEŁO ZBIOROWE Z 300 BARWNEMI TABLICAMI

POD REDAKCYĄ
TADEUSZA PINIEGO

TOM IX.

HALDANE MACFALL
MALARSTWO XIX WIEKU

CZĘŚĆ II.

LWÓW

NAKŁADEM WŁASNYM WYDAWNICTWA
WARSZAWA — KSIĘGARNIA ST. SADOWSKIEGO



28632

451/5

50,-



75(091)1185

HISTORYA MALARSTWA

SPIS ILUSTRACJI.

	STRONA
I MANET, <i>Olimpia</i> (Paryż, Luwr)	9
II MANET, <i>Willa w Belevue</i> (Berlin, zbiory Arnholda) . .	17
III WHISTLER, <i>Portret matki artysty</i> (Paryż, Luksemburg)	25
IV WHISTLER, <i>Tomasz Carlyle</i> (Glasgow, Corporation Art Gallery)	33
V MASON, <i>Bez podkowy</i> (Londyn, Tate Gallery) . . .	37
VI WALCKER, <i>Schronisko</i> (Londyn, Tate Gallery) . . .	41
VII ORCHARDSON, <i>Napoleon na pokładzie Bellerophonta</i> (Londyn, Tate Gallery)	45
VIII CAZIN, <i>Hagar na puszczy</i> (Paryż, Luksemburg) . . .	57
IX ISRAELS, <i>Przędka</i> (własność prywatna)	61
X LIEBERMANN, <i>Targowica w dzielnicy żydowskiej w Am-</i> <i>sterdamie</i> (własność prywatna)	73
XI UHDE, <i>Poranek</i> (własność prywatna)	77
XII LA TOUCHE, <i>Podróż poślubna</i> (Paryż, własność pry- watna)	85
XIII SARGENT, <i>Lampiony</i> (Londyn, Tate Gallery)	89
XIV SEGANTINI, <i>Przy pługu</i> (Monachium, Nowa Pinakoteka)	93
XV SVAN, <i>Lwica</i> (Glasgow, Art Gallery).	101
XVI LAFERY, <i>Mary in green</i> (Ottawa Gallery, Kanada) . .	105
XVII BRANGWYN, <i>Gra w kości</i> (Londyn, własność prywatna)	125
XVIII FURSE, <i>Dyana z gór</i> (Londyn, Tate Gallery)	129
XIX EAST, <i>Sielanka</i> (Londyn, Preston Art Gallery) . . .	133
XX CLAUSEN, <i>Dziewczyna bretońska</i> (Londyn, zbiory H. L. Florence'a)	137
XXI TUKE, <i>Rubin, złoto i malachit</i> (Londyn, Guildhall Gallery)	141
XXII GREIFENHAGEN, <i>Sielanka</i> (Londyn, Tate Gallery). . .	145
XXIII SOROLIA, <i>Powracający rybacy</i> (własność prywatna) . .	173

	STRONA
XXIV STUCK, <i>Śpiący satyr</i> (własność prywatna)	177
XXV BARTELS, <i>Przylądek Landsend w Kornwalii</i> (własność prywatna)	181
XXVI LASZLO, <i>Portret</i> (Berlin, własność prywatna)	189
XXVII ZORN, <i>Wieśniaczka szwedzka</i> (własność prywatna)	193
XXVIII WERESZCZAGIN, <i>Napoleon w Kremlu podczas pożaru Moskwy</i> (Petersburg, Eremitaż).	197
XXIX ABBEY, <i>Z ilustracji do Szekspira</i> (Liverpool, Walker Art Gallery) ,	201

SPIS MALARZY.

- Abbey, Edwin, 196, 199—200.
Adam, Denovan, 44.
Adams, Dacres, 148.
Adams, John Quincy, 186, 187.
Alciati, 190.
Aldin, Cecil, 132.
Alebardi, 190.
Alexander, Edwin, 137.
Alexander, J. W., 147.
Alexander, Robert, 44.
Allan, R. W., 44.
Allen, 197.
Alt, 70.
Alt, Rudolf von, 185.
Aman-Jean, Edmond, 162.
Andri, 186.
Angeli, 185.
Anglada y Camarasa, 173—174.
Anquetin, Louis, 164.
Arangossy, 188.
Archer, James, 39.
Armfield, Maxwell, 198.
Armour, Denholm, 139.
Arosenius, 192.
Artz, David Adolphe Gonstable, 63.
Atkinson, 201.
Augrand, 107.
Aumonier, 132.
- Baar, 186.
Baertsoen, 189.
Bail, Joseph, 163.
Barratt, Reginald, 132.
Bartels, Hans von, 178.
Basch, Arpad, 207.
Baszkirczewa Marya, 66.
Bastien-Lepage, 65.
Bauer, 190, 200.
Baum, Paul, 77.
- Bayes, Walter, 132.
Beardsley, Aubrey, 153—157, 159.
Beatty, 201.
Beaux, Cecilia, 129, 200.
Becht, 190.
Becker, 160.
Becker, Harry, 133—134.
Beckwith, 196, 197.
Behmer, Marcus, 158.
Béjot, 172.
Bell, Anning, 159.
Belleruche, 163.
Berg, Gunner, 208.
Bernard, Emile, 211.
Berton, Armand, 162.
Besnard, Albert Paul, 86—88, 160.
Bezzi, 190.
Binyon, X.
Birgers, 192.
Björck, 192.
Blacklock, 137.
Blake-Wirgman, 159.
Blanche, Jacques Emile, 164.
Blashfield, 196.
Blommers, Bernardus Johannes, 63.
Blomstedt, 195.
Blum, 196, 200.
Boberg, Anna, 192.
Boch Anna, 111.
Boldini, 100.
Bone, Muirhead, 138, 159.
Bonheur, Rosa, 61.
Bonington, Richard P., X.
Bonnard, Pierre, 210.
Bonnat, Léon, 66.
Borthwick, 138.
Bosch, 190.
Bough, Samuel, 41.
Boughton, 197.

S P I S M A L A R Z Y

- Boulard, Auguste, 61.
Boutet de Monvel, 170, 173, 204, 205.
Bonveret, Dagnam, 85.
Brabazon, 132.
Bracht, 77.
Bracquemond, Marie, 19, 23, 172.
Bradley, W. H., 157.
Bramley, 135.
Brangwyn, Frank, 124—128, 158, 159.
Breitner, 190.
Breton, Emile, 61.
Breton, Jules, 61.
Bricher, 196.
Brickdale, Eleanor Fortescue, 159.
Bridgman, 197, 201.
Brock, 159.
Brough, Robert, 129—130, 138.
Brown, Arnesby, 134.
Brown, A. K., 44.
Brown, Hablot, K., 159.
Brown, T. Austen, 102, 138.
Browne, 201.
Brownell, 201.
Bruce, Blair, 200.
Bruch, 196.
Brusch, 196.
Brymmer, 201.
Bunny, Rupert, 201.
Burnand, 195.
Burr, 42.
Burridge, 159.
Bussy, Simon, 162.
Butler, 197.
- Cadenhead, 101.
Caillebotte, Gustave, 59.
Caldecott, Randolph, 79, 80, 159.
Cameron, D. Y., 102, 138, 159.
Cameron, Hugh., 43.
Canon, Hans, 185, 187.
Caputo, 190.
Caro-Delvaile, 164.
Carozzi, 190.
Carrière, Eugène, 98—100.
- Carter, 159.
Casanova y Estorach, 176.
Casas, 173.
Casciaro, 190.
Caspari, 185.
Cassat, Mary, 18, 19, 200.
Cassie, 44.
Cassiers, 189.
Cazin, Jean Charles, 61.
Cézanne, Paul, 112—114.
Chahine, 173.
Challoner, 201.
Chalmers, 42, 43.
Chaplin, 68.
Chase, 196, 197.
Chéret, Jules Charles, 89.
Chessa, 191.
Chiesa, 190.
Childe Hassam, 196, 197.
Chowne, 136.
Church, 197, 200.
Ciamberlani, 189.
Ciardi, 190.
Claus, Emile, 92—93, 189.
Clausen, 132—133, 135.
Coffin, 196.
Cogniet, 66.
Colman, 196.
Conder, Charles, 139.
Connard, 136.
Constable, X.
Corbould, Chantrey, 159.
Corinth, 184.
Cossmann, 188.
Cotman, John Sell, X.
Cottet, Charles, 86.
Cox, Kenyon, XII., 196.
Craig, Edward Gordon, 146—147.
Crane, 159.
Crawhall, Joseph, 38, 143—144.
Crawhall, Joseph, młodszy, 102, 148.
Crome, X.
Cross, 107.
Cruikshank, 159, 201.
Cullen, 201.
Czok, 186.

S P I S M A L A R Z Y

- D'Ache, Caran, 169.
 Dall'oca-Bianca, Angelo, 190.
 Dannat, William, 197.
 Daveneck, 196, 200.
 Davis, 198.
 De Braekeleer, Henri, 189.
 Degas, 14.
 De Groux, Charles, 189.
 De Josselin de Jong, 194.
 De la Gandara, Antonio, 164.
 De Latenay, 172, 173.
 Delaunois, 189.
 Delleani, 190.
 Delug, 186.
 De Maria, 190.
 De Monvel, Bernard, 172.
 Denis, Maurice, 109.
 Der Kinderen, 206.
 Dewhurst, Wynford, 134.
 Dewing, 196.
 Didier-Pouget, 162—163.
 Dielman, 196.
 Diez, Julius, 180—182.
 Dijsselhof, 206.
 Dill, Ludwig, 178.
 Diriks, Edouard, 192.
 Discovolo, 190.
 Dixon, 160.
 Docharty, 41.
 Donnay, 189.
 Douglas, Robinson, 130—131.
 Douglas, Sir Wiliam Fettes, 39.
 Douglas Sholto, 138.
 Dow, Millie, 102.
 Drake, 200.
 Dubois-Pillet, 107.
 Dufrenoy, Georges Léon, 163.
 Duhem, 161.
 Dulac, 159.
 Du Maurier, George, 21, 159.
 Dupont, 172.
 Duran, Carolus, 67.
 Dyonnet, 201.
 Dyson, 202.
 East, Sir Alfred, 131, 159.
 Eaton, 196.
 Eaton, Wyatt, 200.
 Ebler, 182.
 Eck, 186.
 Eckmann, 208.
 Edelfelt, 194.
 Edwards, 196.
 Eeckhoudt, 189.
 Eichler, 182.
 Ellis, Tristram, 159.
 Ende, Hans Am, 184.
 Engelhart, 186, 188.
 Engels, 182.
 Ensor, 189.
 Estoppey, 195.
 Ethofer, 188.
 Eugeniusz, Książę, 192.
 Evenepoel, Henri, 188.
 Eysen, 70.
 Fabrés, 191.
 Faed, Thomas, 39.
 Fagerlin, 191.
 Farquharson, David, 44.
 Farquharson, Joseph, 44.
 Farrer, 196.
 Fattori, 191.
 Feldbauer, 182.
 Fenn, 196.
 Fergusson, J. D., 150—152.
 Ferraris, 187.
 Fildes, Sir Luke, 78, 159.
 Filiger, 212.
 Finch, 111, 206.
 Fischer, 184.
 Fisher, Mark, 132.
 Flint, 148.
 Flodin, 194.
 Footet, Fred, 134.
 Forain, Jean Louis, 18, 164—165,
 173.
 Forbes, Mrs. Stanhope, 134, 201.
 Fortuny, 175—176, 191.
 Foster, Miles Birket, 36, 159.
 Fowler, Robert, 137.
 Fraser, 41.

S P I S M A L A R Z Y

- Frédéric, Léon, 189.
Freer, 196.
Freidrich, 186.
Frost, 200.
Fuller z Bostonu, 196.
Fullwood, 201.
Furse, Charles Wellington, 128—129.
- Gagnon, 200, 201.
Gaillard, 189.
Gallacher, 159.
Gallen, 193, 194.
Gaugain, 114—120.
Gavin, 39.
Gay, Walter, 198.
Gebhard, 195.
Gebrault, 173.
Geigenberger, 182.
George, Henry, 137.
Georgi, 182.
Germela, 187, 188.
Giani, 190.
Gibson, Dana, 200.
Gibson, Hamilton, 196.
Gifford, 196.
Gignous, 190.
Gilbert, Sir John, 159.
Gilsoul, 189.
Gioli, 190.
Gleichen-Russwurm, 77.
Godin, 172.
Goff, Colonel, 159.
Gonzales, Eva, 19.
Grabar, 194.
Graf, 184, 187.
Graham, Peter, 42, 43.
Graham Tom 42, 43.
Grasset, 173, 205.
Graziosi, 190.
Green, Charles, 79, 159.
Green, E. S., 200.
Gregor, Robert M., 43.
Gregory, E. J., 79.
Greiffenhagen, 142, 160.
Greiner, 184.
Grier, Wyly, 201.
- Griggs, 159.
Grom-Rottmayer, 186.
Guérin, Charles, 210.
Guillaumin, Armand, 59.
Guthrie, Sir James, 102, 103—104.
- Hacker, 200.
Haden, Seymour, 159.
Haider, Karl, 70.
Haité, 132.
Hall, Oliver, 132.
Hall, Peter, Adolf, 191.
Hammershøj, 193.
Hamerton, XI.
Hammond, Miss, 159.
Hampel, Walter, 186.
Hankey, Lee, 132.
Hansen, Hans, 103, 194.
Hardie, C. Martin, 43, 159.
Hardy, Dudley, 142.
Harris, 201.
Harrison, Alexander, 161, 197.
Hartrick, 139, 159.
Harvey, 41.
Hassall, 159.
Hassam, Childe, 196, 197.
Hegenbart, 184, 185.
Heine, 157, 180, 184, 208.
Hejda, 187.
Helleu, 162, 173.
Henderson, Joseph, 44.
Henry, George, 102, 104—105.
Herdman, 39.
Herkomer, Sir Hubert von, 78,
159.
Hill, Raven, 159.
Hillestroms, 191.
Hirth der Frenes, 70.
Hitchcock, George, 198.
Hockert, 191.
Hofman, Ludwig von, 177, 208.
Hoffmann, 186, 206.
Hohenberger, 188.
Hole, William, 43.
Holl, Frank, 78.
Hölzel, Adolf, 178, 179.

S P I S M A L A R Z Y

Homer, Winslow, 196.
Homer, Watson, 201.
Hope, 201.
Hopkinson, 196.
Hopwood, 132.
Hörmann, 185.
Hornel, 102, 105, 137.
Horowitz, 185.
Horst-Schulze, 184.
Houghton, Boyd, 38, 159.
Housman, Lawrence, 159.
Hovenden, 200.
Huard, 173.
Hunt, H., 159.
Hunter, Colin, 44.
Hutt, 200.

Ibels, 173.
Innes, George, 195, 196.
Innocenti, 190.
Israels, Joseph, 62.

Jack, 139.
Jackson, 160
James, 136.
Jamieson, 139.
Jank, 182.
Janson, 192.
Järnefelt, 195.
Jeannot, 165.
Jeffreys, 201.
Jettel, 187.
Jettmar, 188, 207.
Joannovits, 187.
Johansen, 193.
John, Augustus E., 136—137.
Johnson, Eastman, 195.
Jones, Garth, 159, 196.
Jonnet, 195.
Josephson, 192.
Juon, 193.

Kaethe, 184.
Kalckreuth, 184.
Kappes, 196.

Kasparides, 186.
Kaulbach, 73.
Keene, Charles, 20—21, 159.
Kemble, 200.
Khnopff, 111, 189.
Kley, 184.
Klimt, 206, 207.
Klinger, Max, 176—177, 184.
Knight, 198.
Köbbe, 193.
Koenig, 178.
Kollwitz, Käthe, 184.
Koner, 73.
Konopa, 188.
Koppay, 187.
Korovine, 194.
Koster, 190.
Kowalski, Wierusz, 188.
Krauss, 185.
Kronberg, 191.
Kröyer, 193, 194.
Kruis, 186.
Kustodiew, Borys, 193.

Lacoste, Charles, 163.
Laermans, Eugène, 189.
La Farge, 196, 208.
Lafitte, 172.
Lafrensen, Nikolaus, 191.
Lambert, 201.
Lang, Albert, 70.
Lange, Olaf, 192.
Langhammer, Arthur, 178, 178—180.
Laprade, Pierre, 210.
Larssons, Carl, 191.
László, Philip, 187, 188.
La Thangue, 134, 135.
Lathrop, 196, 200.
La Touche, Gaston, 88, 160.
Laurent, Ernest, 107.
Laurentini, 190.
Lautrec, 173.
Lauzet, 107.
Laval, 211.
Lavery, 102, 104.
Lavreince, 191.

S P I S M A L A R Z Y

- Lawson, Cecil, Gordon, 44.
Léandre, 169.
Lebourg, Albert, 60.
Lefler, 187.
Legrand, Louis, 165—166.
Legros, 158.
Leheutre, 172.
Leibl, Wilhelm, 69.
Leighton, Frederick, Lord, 159.
Leistikow, 184, 208.
Leloir, 173.
Lemmen, 111, 206.
Lenbach, Franz von, 73.
Lenfesty, 132.
Lenz, 186.
Lepage, Bastien, 65.
Lepère, Auguste, 166, 172.
Le Sidaner, Henri, 160—161.
L'Hermitte, 61.
Liebenwein, 188.
Liebermann, Max, 73—76, 184.
Liljefors, 192.
Lindner, Moffat, 132.
Lindsay, Norman, 159, 201—202.
Lindsay, Ruby, 202.
Lionne, 190.
Lippincott, 196.
List, 186.
Little, 132.
Livens, 132.
Lloyd, 132.
Lobre, Maurice, 162.
Lockhart, 43.
Lomont, Eugène, 162.
Loos, 206.
Lori, 190.
Lorimer, 101.
Low, 196.
Lucas, Seymour, 43.
Luce, 107.
Lundberg, 191.
Lunois, 163.

Macallum, Hamilton, 44.
Macbeth, Robert W., 43.
Mac George, 137.

Macgregor, W. Y., 101, 138.
Mackay, 44.
Mackensen, Fritz, 184.
Mackie, 102.
Maclaughlan, Shaw, 200.
M'Gillivray, 102.
M'Lachlan, Hope, 44.
M'Nicol, Bessie, 138.
M'Taggart, William, 42, 43, 44.
Maggi, 190.
Mahoney, J., 79, 159.
Maitland, 135.
Majani, 190.
Makart, Hans, 185.
Maliavine, 193.
Mancini, Antonio, 92, 190.
Mann, Alexander, 102, 138.
Mann, Harrington, 102, 138.
Manson, 43.
Manuel, 159.
Marcette, 189.
Mariani, 190.
Maris, Jacobus, 64.
Maris, Mathys, 64.
Maris, Willem, 65.
Marold, 184, 187.
Marshall, 132.
Marstrand, 193.
Martin, Henri, 163.
Matisse, Henri, 212.
Mason, George Heming, 36.
Maufra, Maxime, 162.
Mauve, Anton, 63.
May, Phil, 158, 159.
Mediz, 186.
Mediz-Pelikan, 186.
Mehoffer, Josef, 187.
Melchers, 198.
Melville, Arthur, 102—103.
Ménard, Réne, 162.
Mesdag, Hendrick Willem, 63.
Metcalf, 169.
Mettling, Louis, 67.
Meunier, 65, 110, 189.
Michie, Coutts, 44.
Michl, 172.

S P I S M A L A R Z Y

- Middeleer, 189.
Migliaro, 190.
Millais, 159.
Millar, 159.
Millet, F. D., 196.
Minns, 201.
Miss, 194.
Mitchell, Campbell, 137, 138.
Miti-Zanetti, 190.
Modersohn, Otto, 184.
Moll, Carl, 187.
Monet, Claude, 49.
Monsted, 194.
Montalba, 132.
Moran, 196, 200.
Morel, 190.
Morelli, 190.
Moret, 211.
Morisot, Berthe, 18—19.
Morner, 191.
Morren, 189.
Morrice, Wilson James, 163—164,
200.
Morris, Edmund, 201.
Moser, 206.
Mosler, 198.
Mostyn, Tom, 141—142.
Mouncey, 137.
Mowbray, 196.
Mucha, 187.
Müller, 186.
Munch, 193.
Munkacsy, 70, 61, 185.
Munthe, Gerhard, 208.
Münzer, 183.
Murray, David, 44, 132.
Myrbach, 186.
- Nairn, 138.
Nelson, Sager, 192.
Nelson, Townsend, 159.
Neuhuys, Albert, 63.
New, 159.
Newell, 200.
Newby, 134.
Nicholls, Miss, 196.
- Nicholson, P. Walker, 43.
Nicholson, William, 146.
Nicol, Erskine, 39.
Nicol, J. Watson, 43.
Nieuwenkamp, 190.
Nisbet, R. B., 44.
Niss, 194.
Noble, Campbell, 44.
Noble, Robert, 43, 44, 101.
Nocci, 190.
Noel, Józef, 39.
Noiré, 164.
Nomellini, 190, 191.
Norstedt, 191.
Nowak, 186.
- Oberlaender, 184.
Ochtman, 197.
Offner, 186.
Oldbrich, 206.
Olgyai, 188.
Opsomer, 189.
Orchardson, Sir William Q., 42.
Orlik, 188.
Orpen, William, 130.
Orr, 148.
Overbeck, 184.
- Palmer, Samuel, 196.
Park, Carton, Moore, 159.
Park, Stuart, 102.
Parrish, M., 200.
Parsons, 159, 196.
Partridge, Bernard, 159.
Paterson, James, 101, 138.
Paton, Sir Noel, 39.
Patterson, 201.
Paul, Bruno, 185.
Paulsen, 193.
Pearce, 198.
Peel, Paul, 200.
Pegram, 159.
Pennell, 200.
Peploc, S. J. 149.
Peppercorn, 131.

S P I S M A L A R Z Y

- Peterssen, 193.
 Pettenkofen, 185.
 Pettie, 42, 43.
 Phillip, John, 39.
 Philpot, 136.
 Picard, Louis, 162.
 Picknell, 196.
 Pietschmann, 190.
 Pilo, 191.
 Pinwell, George John, 38, 159.
 Pirie, George, 102.
 Pissarro, Camille, 53, 107.
 Pitman, Miss, 159.
 Platt, 196, 200.
 Pointelin, Auguste Emmanuel, 100.
 Poiré, Emanuel, zobacz D'Ache Caran,
 Preisler, 186.
 Prellar, 184.
 Preshun, 183.
 Prikker, Joan Thorn, 206.
 Pryde, James, 102, 144—146.
 Pryse, Spencer, 160.
 Puttner, 183.
 Putz, 183.
 Pyle, Howard, 195, 198—199, 200.

 Quin, 201.

 Rackham, Arthur, 159.
 Raffaëlli, Jean François, 58, 173, 191.
 Railton, 159.
 Ranft, 172.
 Ranken, 132.
 Rassenfosse, 188.
 Rauscher, 188.
 Reed, E. T., 159.
 Reicher, 190.
 Reid, John R., 43.
 Reid, Ogilvy, 43.
 Reid, Sir George, 44.
 Reinhart, 198, 200.
 Reisen, 183.
 Remington, 198.
 Renoir, 55.

 Renouard, 18, 166—173.
 Ress, 185.
 Rever, 190.
 Riabuszkin, 194.
 Rice, Miss, Estelle, 152—153.
 Rico, 191.
 Rieth, 182.
 Rivière, 169, 173.
 Robbe, 172.
 Roberts, Tom, 201.
 Robertson, Graham, 103.
 Robertson, Tom, 138.
 Robinson, 159, 197.
 Roche, 102, 104.
 Rodin, 110.
 Roll, Alfred Philippe, 86.
 Roller, 206.
 Romako, 185.
 Romberg, 189.
 Rops, Félician, 111.
 Rossetti, Gabriel Dante, 159.
 Roslin, 191.
 Roth, 186.
 Rothenstein, William, 136.
 Roubille, 173.
 Roussel, 135, 210.
 Roux, 186.
 Roybet, Ferdinand, 67.
 Runge, 208.
 Rusinol, 173.
 Russell, 136, 201.
 Ryder, 197.
 Rysselberghe, Theo Van, 110.

 Salmson, 192.
 Salzmann, 183.
 Samberger, 178.
 Sambourne, Linley, 159.
 Sandys, 159.
 Sargent, John S., 89—91, 196.
 Sattler, 184, 208.
 Scharff, 187.
 Schattenstein, 187.
 Schider, 70.
 Schindler, 185.
 Schlittgen, 184.

S P I S M A L A R Z Y

Schmid, 187.
Schmoll, 186.
Schmutzer, 188.
Schuch, Karl, 70.
Schwabe, 173.
Schwaiger, 186.
Scatolla, 190.
Scott, William Bell, 39.
Segantini, Giuseppe, 93, 94, 186.
Segantini, Giovanni, 190.
Seguin, 212.
Selvatico, 190.
Sem, 173.
Serow, 193.
Sérusier, Paul, 211—212.
Seurat, 107.
Shannon, J. J., 198.
Shaw, Byam, 159.
Shields, 159.
Shirlaw, 196.
Short, Frank, 159.
Sickert, 135.
Signac, 107, 108—110.
Sime, 159.
Sime, Sidney, 140—141.
Simon, Lucien, 86.
Simpson, Joseph, 147—148.
Sisley, Alfred, 54.
Small, William, 44, 159.
Smedley, 196, 200.
Smith, Bellingham, 160.
Smith, 196.
Smith, Jessie E., 200.
Smythe, Montague, 132.
Somoff, Constantin, 140, 194.
Sorolla, 173, 175.
Spare, 159.
Sparre, 194, 195.
Sperl, 70.
Spiegel, 183.
Spreti, Simon, 186.
Stanton, Hughes, 131.
Stauffer, 187.
Steer, Wilson, 135—136.
Steiner, -Prag, Hugo, 184.
Steinlein, 169, 170—172, 173.

Sterner, 196, 200.
Stetson, 200.
Stevenson, Macaulay, 138.
Stewart, 198.
Stillwell, Sarah, 200.
Stohr, 187, 188.
Stoitzner, 186.
Stone, Marcus, 44.
Stott, Edward, 134.
Stott, William, 102.
Strang, 137—138, 159.
Streton, 201.
Stremel, Max, 77.
Stuart, 195.
Stuck, Franz, 177, 184, 208.
Sullivan, E. J., 159.
Svabinsky, 186.
Swan, John Macallan, 101.
Swynnerton, 134.
Szekely, 188.

Talaga, 186.
Taquoy, Maurice, 172.
Tarkow, Mikołaj, 194.
Tegner, Hans, 194.
Temple, 187.
Tenniel, 38, 159.
Thanlow, Fritz, 193.
Thaulow, 161.
Thayer, 196, 197.
Thoma, Hans, 70, 71—72, 184.
Thomson, Hugh, 159.
Tbomson, Leslie, 44.
Thöny, 180, 185.
Thulstrup, 198.
Tichy, 186, 188.
Tidemand, 192.
Tiffany, 196, 208.
Tito, 191.
Tommasi, 190.
Tonks, 136.
Toorop, 190, 205.
Toulouse-Lautrec, 18, 166—169.
Troili, 191.
Trubeckoj, Paweł, Książę, 194.
Trübner, 70, 72—73.

S P I S M A L A R Z Y

Turner, X.
Twachtman, 197.

Unger, 188.
Uprka, 186.
Urban, 187.
Urbelohde, 184.

Vail, 161.
Valloton, 212.
Van de Velde, 111, 206.
Van Gogh, Vincent, 94—98.
Van Gravesande, 190.
Van Houten, 190.
Van Papendrecht, 190.
Van Ryselberghe The, 110.
Vedder, Elihu, 197.
Vegatti, 191.
Verkade, 212.
Vierge, Daniel, 165, 173, 176.
Vogel, 184.
Vogeler, Heinrich, 184.
Van Breda, 191.
Von Glehn, 136.
Von Rosen, 191.
Von Uhde, Fritz, 76—77.
Vuillard, Edouard, 162, 210.

Wacik, 186.
Wagemans, 189.
Wahlberg, 191.
Waldmüller, 185.
Walker, Frederick, 37, 201.
Walls, William, 138.
Walter, 198.
Walton, E. A., 102, 104.
Ward, Edward Matthew, 40, 196.
Waterlow, Sir Ernest, 132.
Watson, C. J., 132, 159.
Watt, Fiddes, 138.

Wauters, 189.
Weir, Harrison, 159, 196, 197.
Weisgerber, 183—184.
Wenkebach, 190.
Werenskiold, 193, 208.
Wereszczagin, 193.
Wertherbee, 132.
Whirter, Mac, 42.
Whistler, 21, 26—35, 159, 196.
White, 43.
Wieden, 186.
Wierusz Kowalski, 188.
Wilhelmson, 192.
Wilke, 184, 185.
Wilkinson, 160.
Willette, 169—173.
Williamson, 201.
Willumsen, 208.
Wilson, Edgar, 159.
Wilson George, 43.
Wimperis, 132.
Wingate, 44.
Wintour, John Grawford, 41.
Witsen, 190.
Wolff, 184.
Wood, 196.
Wyant, 196.
Wytsman, Juliette, 189.
Wytsman, Randolph, 189.

Yeames, 44.
Yule, 138.

Zanetti-Zilla, 190, 191.
Zerlacher, 186.
Zoff, 188.
Zogbaum, 198.
Zorn, Anders, 192, 194.
Zügel, Heinrich von, 178.
Zuloaga, Ignacio, 173, 174—175.
Zwart, 190.

I 8 6 0

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

ROZDZIAŁ I

W KTÓRYM WIELKIE OBJAWIENIE IMPRESYONIZMU
BRYŁOWEGO WKRACZA DO FRANCYI

FRANCUZI W R. 1860

Widzieliśmy, że angielski realizm Constable'a przeniósł OBJAWIE-
się do Francyi; widzieliśmy, że realizm Barbizończyków NIE IMPRE-
przeszedł w realizm Courbetowski, czarną posługujący się SYONIZMU
bryłą. Równoległe z tymi realistycznymi kierunkami w An- BRYŁO-
glii i Francyi akademizmowi prymitywnemu ustępował WEGO
z drogi akademizm klasyczny. Francya przejęła teraz im- WKRACZA
presyonizm bryłowy Velazqueza, Halsa i Tenebrozów, roz- DO
wijając dalej skalę sztuki. FRANCYI

Dowcipniś z *Charivari*, który do Monetowskiego *Za-
chodu słońca* przykleił etykietę *Impressions* (Impresye),
skutkiem czego cały ruch otrzymał przezwisko „impresyo-
nizmu“, większą wypowiedział prawdę, aniżeli zamierzał.
Istota impresyonizmu, jak to już wykazałem w rozdziale
o Velazquezie, wymaga, aby malować impresję całości, tak,
jak ona bije nam w oczy. Każdy przejaw życia, każdy jego
nastój musi artysta wyrażać zapomocą takiego połączenia
barwy i kształtu, ażeby barwa ta i kształt ten były odpo-
wiednikiem tego nastroju, to znaczy, że do wyrażenia we-
sołego nastroju trzeba kolorów wesołych, do oddania na-
strojów posępnych niezbędne są barwy posępne. Turner
odkrył tę majestatyczną rewelację nowożytną — rewelacya
ta omal że nie umarła z nim razem. Do pewnego sto-
pnia było to już u Velazqueza, Halsa i Rembrandta; Fran-
cuzi posunęli to dalej. Manet wszystko, co widział, malował

H I S T O R Y A

ZATARG wielkimi, płaskimi bryłami, i dzięki temu z wszystkiego,
IMPRESYO- czego się tknął pendzlem, wydobywał potężny efekt deko-
NIZMU racyjny, uwalniając oczy od męczenia się drobiazgami.
Z ŚREDNIO- Dzięki zmysłowi doboru, dzięki doskonałości w posługiwa-
WIECZNYM niu się barwami stwarzał zamierzoną impresję, tak, że, kro-
AKADEMIZ- cząc tą drogą, pozostawił Courbeta daleko poza sobą.
MEM Courbet powiedział o Manetowskiej *Olimpii*, że „wygląda
ESTETÓW na królowę rzezańców, która wyszła z kąpieli“; Manet od-
powiedział na to, że dla Courbeta ideałem sztuki była kula
bilardowa. Ale akademizm tak twarde ma życie, że Meier-
Graefe dowodzi, iż Manet w sztuce swojej dążył do pię-
kna. Ale chyba widzi on piękno w wnętrznościach wołu!
Iżby przecież nie było konfuzji co do pojęcia kierunków
impresjonistycznych, wynikającej z nieodpowiedniego zro-
zumienia wyrazu, wyjaśnijmy kwestję natychmiast.

Courbet wrócił do Tenebrozów i malował bryłami czysto realistycznymi. Teraz pojawiła się grupa artystów, którzy nawiązali do rozległej sztuki Velazqueza tam, gdzie on stanął. Należy pamiętać, że Chardin malował już same impresje; rewolucja zniszczyła przecież objawienie to, zwracając artystów ku akademizmowi klasycznemu.

Trzeba pamiętać, że sztuka malarska dążyła stale w ciągu swego rozwoju do coraz to rozleglejszej skali, zapomocą której mogłaby coraz to pełniejszy znaleźć wyraz — starała się powiększyć grę barw, aby mózdz szersze i bardziej złożone dawać emocje.

I oto Courbet z brutalną, zbyt wygórowaną gwałtownością przypuścił szturm do ideałów klasycznych, zniósł historyczne ideały pierwszego ruchu romantycznego, zwrócił się przeciw malarstwu, szukającemu natchnienia w literaturze, napadł na symbolizm, jako wysiłek intelektualny, leżący poza obrębem sztuki, i doszedł do ostateczności w twierdzeniu, iż sztuka nie może wyrażać duszy. W prze-

M A L A R S T W A

ważnej części ten realizm jego miał słusność; ponieważ jednak Courbet był z natury człowiekiem nieokrzesanym, choć znaczny posiadał talent, więc naturalnie rzeczy, mających związek z duszą, odczuwać nie umiał. Atoli zmysły drogami intelektu, a skoro jakaś idea trafi drogami do intelektu, to z tego zadziwiająca może zrodzić się sztuka. W każdym razie realizm zajął się przedewszystkiem brudem. Nie rozumiejąc istoty sztuki, za cel jej ogłosił brzydotę. To hasło i wstrętne, rzemieślnicza tendencyjność zapanowały na chwilę w dziedzinie sztuki, zagrażając zarówno malarstwu, jak i piśmiennictwu. Ostatecznie jednak zasługą kierunku było to, że artyści na swoich oparli się czasach, odwracając się od tradycji i przeszłości; oczyściło to atmosferę sztuki i uchroniło artystów od naśladowania nieboszczyków.

I oto teraz jawi się Manet, ażeby ruch ten uwolnić od brutalności Courbetowskich. Manet patrzył na życie i odczuwał to życie daleko szlachetniej, daleko głębiej, aniżeli Courbet, było też ono dla niego zjawiskiem bardzo złożonym, a nie zlepkiem samych tylko wulgarności. Wiedział dalej, że barwa odpowiada rytmowi w muzyce, że jedno i drugie wywołują, każde w swoim zakresie, odpowiednie wrażenia. Artyści przestali teraz mówić o pięknie — hasłem ich stał się charakter. Zaczęli zajmować się życiem, prawdą, walorami zjawisk; przekonali się, że oku *wszelkie zjawiska odsłania światło*. To odrzucenie piękna na korzyść życia i charakteru jest przedziwnym krokiem naprzód w drodze ku wyżynom. Życie nędzarza było dla nich czemś tak samo „szlachetnem“, jak życie bogacza. Na malarstwo zaczęli patrzeć, jak na muzykę harmonii barw, a nie jak na kodeks zimnych przepisów akademickich.

Około r. 1860 powstała więc grupa artystów, którzy, rozmaitemi krocząc drogami, znaleźli instrument, mający dostarczyć im orkiestracji, potrzebnej do wyrażania im-

H I S T O R Y A

ZATARG presyi widzianego zjawiska, i to zapomocą „walorów“, to
IMPRESYONIZMU znaczy zapomocą barwy tego zjawiska, tak, jak się ono
Z ŚREDNIOWIECZNYM artysty stwarzać impresyę zjawiska, widzianego w postaci
AKADEMIZMEM tej, z kształtu i barwy złożonej, bryły. Ostatecznie doprowadził ich do tego realizm Courbeta.
ESTETÓW

IMPRESYONIŚCI BRYŁY

M A N E T
1832 — 1883

Pochodzący z starej rodziny urzędniczej, syn sędziego z Paryża, EDWARD MANET, przyszedł na świat 23 stycznia 1832 w dzielnicy łacińskiej (Quarter Latin), przy dzisiejszej Rue Bonaparte. Najstarszy z trzech braci, już jako chłopiec okazywał zdolności rysunkowe, ale ojciec-sędzia myślał o sędziowskim zawodzie dla syna. Wuj Maneta, pułkownik artylerji, Fournier, wspierał siostrzeńca. Wysłano go na statku „Guadeloupe“ do Rio de Janiero, aby go odwieść od sztuki. Ale młodzieniec uparł się przy zawodzie artysty i w r. 1850 wstąpił do pracowni Couture'a. Ostatecznie Couture nie bardzo respektował tradycyę, żądał jednak od Maneta, czego sam innym nie dawał. Kłócili i spierali się od początku. Ale Manet wiedział, że ten kłótniwy mruk, ten krępy syn szewca, najlepszym był nauczycielem w Paryżu, i pozostał u niego lat sześć. Opuściwszy go w dwudziestym piątym roku życia, udał się na wędrówkę po Niemczech, Holandji i Włoszech, kopiował Rembrandta w Niemczech, Halsa w Holandji, Tycyana i Tintoretta w Wenecji. Wróciwszy do Paryża, kopiował Hiszpanów w Luwrze, Velazqueza i Goyę. Zaczął od ma-

M A L A R S T W A

lowania w tonach niskich, a będąc pod silnym wpływem OBJAWIE-
Goyi, zajmował się tematami hiszpańskimi. Potem przed NIE IMPRE-
oczami jego zjawiał się Courbet z swoim wstrętem do ro- SYONIZMU
mantyki, idący w kierunku realizmu, posługującego się BRYŁO-
bryłą. W r. 1859 Manet urządził pierwszy swój zamach na WEGO
Salon, ale *Pijaka absyntu* (Buveur d'Absinthe) odrzucono. WKRACZA
Na obrazie tym widzimy, że Courbetowskie barwy czarne DO
i szare nabrały rytmiki. W następnym Salonie (1861) wy- FRANCYI
stawił Manet portret *Ojca i matki* i *Guitarero*; dzięki De-
lacroix'owi Manet otrzymał wzmiankę (Une Mention) hono-
rową. Ingres był uprzejmy. Couture drwił: „Pragnie zostać
Daumierem z r. 1860“. Daumier był straszakiem akademi-
ków. Gautier powitał Maneta z radością. Manet powszechną
wywołał konsternację. *Muzykę w Tuileryach* odrzucono.
Śpiewak uliczny i *Chłopiec z mieczem* pochodzą z 1861;
Smutna dziewczyna z gitarą, to pierwsza jego wielka próba
w dziedzinie impresjonizmu realistycznego. *Stary muzy-
kant* powstał w roku 1862. Śmierć ojca dała Manetowi
znaczny majątek; w r. 1863 ożenił się z posiadającą zdol-
ności muzyczne Holenderką, Zuzanną Leenhoff. Niewielka
wystawa prywatna, na której wraz z innymi dziełami po-
jawiły się *Balet hiszpański* i *Lola de Valence*, zjednała
mu przyjaźń Baudelaire'a, ale poróżniła miasto. A potem
odrzuciono go. Nie wpuszczono go do Salonu z r. 1863; tego
samego losu doznali do spółki z nim Whistler, Cazin, Fan-
tin-Latour, Harpignies, Jongkind, Legros i inni. Cesarz
upierał się jednak przy tem, ażeby odrzuconym osobną
wyznaczono salę, i Paryż napływał do Salon des Refuses
i śmiał się do rozpuku. Manet wywołał sensację *Śniadaniem
na trawie*. Francja nową zyskała wizję. Wszystkie przed-
mioty w pełnem były świetle; nie było żadnych ciemnych
cieni. Malowidło to — *Déjeuner sur l'herbe*, — z nagą
kobietą wśród figur ubranych, gorszyło wszystkich, nawet

H I S T O R Y A

ZATARG tych, którzy nie obruszali się na Giorgionowską *Fête Cham-*
IMPRESYO- *pêtre*, wiszącą w Luwrze.

NIZMU Salon z r. 1864 przyjął świadczący o weneckich wpły-
Z ŚREDNIO- wach obraz *Aniołowie przy grobie Chrystusa* i *Walkę by-*
WIECZNYM *ków*, z której wyciął zabitego Toreadora, aby resztę spalić.

AKADEMIZ- Mimo wrzasku akademików, bramy Salonu z r. 1865
MEM rozwarły mu się na oścież; Manet wywarł wrażenie malo-
ESTETÓW widłem *Jesus insulté* (Hańbienie Chrystusa) i słynną *Olim-*

pią. Narobiono hałasu co niemiara. Następnym Salonem pomścił się i odrzucił go znowu. Manet sztukę swą wzorował dotychczas na Velazquezie i Halsie; opanował ich technikę i do swojej wprowadził ją wizyi. I tem się gorszyli akademicy!... W r. 1865 sławny już artysta był przedmiotem ogólnych rozmów. Paryż podzielił się na dwie roznamiętnione partye. Baudelaire gorąco go popierał. Słynna *Olimpia* zakończyła sprawę. Przepyszna harmonia barw, składająca się na postać kurtyzany, leżącej na łóżku, murzynka, przynosząca jej bukiet kwiatów, czarny kot u stóp kurtyzany, — obraz ten wisi dotychczas w Luwrze, jako sztandar wielkiego zwycięstwa — wszystko to było objawieniem nowej wizyi, nie mającej nic wspólnego z tem, co było przedtem. — Temat pod względem światła wykonany jest tak, jak gdyby poza plecami malarza wielkie znajdowało się okno; obraz, w pełnym tonącym świetle, odznacza się czarującą rytmiką linii i orkiestracyi koloru. Pysnie, szerokim malowane pędzlem, arcydzieło to stawia Maneta obok Halsza i Velazqueza. Prostota kompozycyi jest wprost mistrzowska; a przecież Manet wahał się, czy ma wystawić to malowidło; dopiero Baudelaire dodał mu odwagi, przypominając, że niejednym geniuszem był celem szyderczych pocisków.

Maneta uznano teraz za szermierza i przywódcę kierunku; krzepka jego osobistość nadawała się całkowicie do

EDWARD MANET
1832 — 1883

„OLIMPIA“
(PARYŻ, LUVR)

M A L A R S T W A

tego stanowiska. Na nim krupily się zawzięte napaści kry- OBJAWIE-
tyki. Najstarszy z grupy, był w pełni sił męskich, gdy za- NIE IMPRE-
czął wykonywać swe dzieło. Obok niego zgromadzili się SYONIZMU
jego przyjaciele, Whistler, Fantin-Latour i Legros. Dla Whi- BRYŁO-
stlera rewelacja jego była kwestyą życia. Niełaska akade- WEGO
mików popchnęła i innych pod sztandar Maneta; stanęli WKRACZA
przy nim: młody Degas, Monet, Pissarro, Renoir, Caille- DO
botte, Berthe Morisot i młody Bazille, który miał poledz FRANCYI
w wojnie z r. 1870. Pisarze Gautier, Baudelaire i Banville
byli ich sprzymierzeńcami; później z pomocą szli im Zola,
Goncourtowie i Stefan Mallarmé. Szlachetna natura Maneta
czyniła zeń przywódcę, nie mówiąc o jego zapale, rozle-
głym umyśle, nieustrudzonej energii i nieustraszonej odwadze.
Przyjaciele uzyskali niebawem szydercze przezwisko „L'École
des Batignolles“ (Szkoly batiniolskiej), i to od nędznej ka-
wiarni na Batignolles, w której się zbierali — Café Guerbois.

Jak dotąd, opanował Manet w sposób mistrzowski tech-
nikę Halsa i Velazqueza, natomiast jako kolorysta prze-
wyższał ich w orkiestracyi.

W r. 1886 Salon odrzucił mu dwa malowidła, między
temi *Tragicznego aktora* (Rouvière w roli Hamleta).

W r. 1867, widząc wrogie usposobienie Salonu, Manet
urządził zbiorową wystawę pięćdziesięciu dzieł na Avenue
de l'Alma, razem z Courbetem. Nie potrzebując zarabiać
na utrzymanie, walczył dla biedniejszych swych braci. —
Katalog zawierał słynną uwagę: „Artysta nie mówi dziś do
was: chodźcie i oglądajcie dzieła bez zarzutu, ale chodźcie
i oglądajcie dzieła szczerze... Malarz starał się tylko o *od-
danie impresyi*“.

Entuzjazm Zoli dla Maneta spowodował dymisyę tego
pisarza z „Figara“. Akademicy, chcący kupić „Figaro“,
zaczaili się na Maneta, czy Zolę na bulwarach i publicznie,
w ich obecności, podarli to pismo!

H I S T O R Y A

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

W r. 1868 powstały obrazy: *Emile Zola* i *Dama z papugą*; w r. 1869 piękne *Śniadanie* i *Balkon*; oba malowidła pełne zniewalającej siły. W r. 1870 wystawił w Salsolonie portret swej uczenicy, pastelстки *Ewy Gonzales*, namalował też (1867-8) słynne *Stracenie Maksymiliana*.

W pierwszych miesiącach r. 1870 dawny jego przyjaciel, dziennikarz Duranty, zaatakował go w prasie, a Manet spoliczkował go w Café Guerbois. W pojedynku, jaki się z przyczyny tej wywiązał, a w którym sekundowali artyście Zola i Vigniaux, Manet zranił Duranty'ego w piersi. Potem pogodzili się z sobą. Nad Francją zebrała się burza wojny; Manet z resztką sił młodzieńczych zaciągnął się pod sztandary. — Nawet krótko-wzroczny Daudet wstąpił do służby wojskowej; Regnault padł w bitwie, zginął i Bazille; Meissonier został pułkownikiem gwardyi narodowej, a Manet zaawansował na kapitana sztabu. Stał w kilku twardych bitwach w ogniu Prusaków, a później własnych ziomeków, w Komunie.

Manet, straciwszy ojcowiznę, musiał teraz zwrócić się po utrzymanie do sztuki. Impresyoniści, jak ich przezywano, nie byli w modzie; sam tylko Manet znaczne miał powodzenie. Z całą szlachetnością, jaką się zawsze odznaczał, korzystał z tego powodzenia, aby w pracowni swej urządzać wystawy swoich kolegów. Aż dotąd Manet nie wiele zajmował się postacią w stosunku jej do światła na wolnem powietrzu. Ze zwykłą sobie mocą otrząsnął się teraz z Halsa i Velazqueza, tak, jak otrząsnął się był z Goyi. Pyszne jego malowidło, *Dama przed zwierciadłem*, pochodzi z r. 1876.

Manet miał lat trzydzieści osiem; skończył z starymi mistrzami i stworzył swoją własną, mocną, osobistą sztukę. Po wojnie sprzymierzył się z Monetem, Degasem i Renoirem i popchnął impresjonizm swój w kierunku jaskrawego

M A L A R S T W A

światła. W tym samym roku namalował *Ogród*, ale go nie wystawił; już w r. 1886 namalował pełen światła widok morskimi: *Walka między „Keanage“ i „Alabama“*, świadczący o rozmiłowaniu się w plainairze, ku któremu zwrócił się był w *Muzyce w Tuilerjach* i w *Balu w operze* i to w czasie, kiedy w takim pełnym mocy arcydziele, jak Halslike'owskie *Bon Bock* (1873) i *Liseur* trzymał się jeszcze swojej wcześniejszej metody. Na wolnym powietrzu malował Manet od r. 1868. W Salonie z r. 1874 wystawił *Le Chemin de Fer* (Kolej żelazna).

W r. 1875 posłał do Salonu plainair *Argenteuil*; jury, ulegając wielkości twórcy, przyjęło obraz, ale nie bez prostów. W następnym jednak roku odrzuciło portret *Desboutina* i plainairowe *Le Linge* (Bielizna) z r. 1875. Manet powtórzył krok swój z r. 1867 i otworzył pracownię dla publiczności. W roku 1877 Salon przyjął portret *Faure jako Hamlet*, ale odrzucił *Nanę*; ostatecznie jednak jury przyszło do przekonania, że Manet zbyt wielkim jest artystą, aby go można odrzucać i od tej pory aż do jego śmierci obrazy jego przyjmowało bez restrykcji; w r. 1879 pojawiło się na wystawie *En bateau* (W łodzi), w barwach białoniebieskich utrzymany portret *Georga Moore'a* w stroju wiosłarskim i *Dans la Serre* (W cieplarni); w roku 1880 powstał *Antonin Proust* i pełen światła *Père Lathuille*, a w r. 1881 portret *Rocheforta* i poważno-komiczny *Per-tuiset, pogromca lwów*; za malowidła te otrzymał medal, a że ministrem sztuk pięknych był dawny jego przyjaciel Proust, i wstęgę Legii honorowej. Z roku 1882 pochodzi lśniste *Bar aux Folies-Bergères* i portret damy, nazwiskiem *Jeanne*.

Manet padł ofiarą wypadku; z obawy przed gangreną amputowano mu nogę, zmarł jednak 30 kwietnia 1883.

Ręka pełnego siły i prawego twórcy, autora takich

H I S T O R Y A

ZATARG rzeczy, jak *Dama z papugą*, jak niezapomniane *Na skwerze*
IMPRESYONIZMU (młoda matka z dzieckiem), jak portret damy, zatytułowany
Z ŚREDNIOWIECZNYM *Spoczynek*, jak wielki profilowy portret *Madame M. L.*
AKADEMIZMEM uspokoiła się na zawsze. Manet zmarł, mając zaledwie lat
ESTETÓW pięćdziesiąt i jeden. Spoczęło nareszcie wnikliwe oko artysty, dobierające się do charakteru modelu, którego słabość i siłę Manet potężnymi utrwał pociągnięciami w takich nieustraszonych portretach, jak *Zola*, *Rochefort*, *Desboutin*, *Proust*, *Clémenceau*, *Guys*, *Faure*, *Baudelaire*, Irlandczyk *George Moore* i inni.

Manet był olbrzymem. Świadom tego, co chciał wyrazić, i dla wyrażenia tego posługujący się, przy nieomylnym instynkcie i skończonej technice, środkami najodpowiedniejszymi, nie zboczył ani na włos z swej drogi dla przypodobania się akademiom. Stał sam, jak stali Hals, Rembrandt i Velazquez, bez współzawodnictwa. Urabiał ludzi — Whistler, Sargent, Degas i inni wielce utalentowani artyści zawdzięczają mu swą sztukę, faktycznie jednak stał ponad wszystkimi. Dzierzył pochodnię lat przyszłych. Był jednym z najsubtelniejszych artystów. Technika jego i krzepkość męska to cud prawdziwy. Do impresjonistów, posługujących się barwami zasadniczymi, nie należał; nie malował plamami barwnymi. Wiedzę odrzucił zupełnie, na miejscu jej stawiając uczucie; doszedł do dostojności i wspańiałości stylu klasycznego, ale bez jego pustki wewnętrznej; był mistrzem zniewalającej poezji realistycznej. Widząc, że wrażliwy temperament buntowników ówczesnych usunął się trwożliwie z pola bitwy, brał całą walkę na siebie i własnym rozgrywał ją mieczem. Tamci cofali się, widząc, że ich nie rozumieją; Manet, ulepiony z gliny bardziej bohaterskiej, bojował dopóty, dopóki go nie zrozumiano, albo przynajmniej nie uznano; dzięki temu dodawał im otuchy i dzięki niemu wydobyli się też na wierzch. Akt nagi,

M A L A R S T W A

portret, pejzaż, widok morski, życie domowe, martwa natura — wszystko to czarodziejską opanował mocą. Nie mylił się nigdy, aby realizm utożsamiać z brudem, a życie uważać za kupę gnoju. Życie pojmował głęboko; temperament miał subtelny, silny i zrównoważony. Nie posiadał takiego zmysłu psychologicznego, jak Rembrandt, jak nie posiadali go Hals i Velazquez; ostatecznie przecież go miał, jak świadczy o tem ilustracja do *Kruka* Poego — w istocie też, w ilustracji, w rytach, litografiach, pastelach okazał tę samą potęgę, jak we wszystkim, czego się tylko chwycił. Wiedział, że sztuka musi wytwarzać sobie styl, zastosowany do każdorazowego tematu. „Ilekroć maluję — powiedział — to jakbym każdym razem rzucał się do wody, aby się uczyć pływać“.

Manet nie tylko wprowadził Francję do ziemi obiecanej, ale był także przepotężnym wykonawcą. Impresjonizm Rembrandta jest najwyższym wyrazem odczuwania duszy, jest on przecież wytworem światłocienia, a nie barwy; impresjonizm Maneta zależny jest bezwzględnie od barwy. Mauclair okazał się człowiekiem książkowym, mówiąc, że „chcąc zrozumieć sztukę Maneta, trzeba znać przedziwne jego życie i niesłychaną czczość Salonów“, albo, że „nie odczuje się wielkości jego, jeżeli się nie zna warunków jego życia“. Sztuka porusza zmysły nasze szczerością swych uzdolnień, albo nie porusza ich wcale; czytanie rzeczy ubocznych nie spotęguje wrażenia, jakiego doznajemy, patrząc na dzieło sztuki. Spotęgowanie wrażeń, odczuwane przez krytyków, nie ma nic wspólnego ze sztuką, jest tylko wymędrkowaną formą intelektualnego snobizmu.

Cesarzowa Eugenia domagała się, aby dzieł Maneta nie przyjmowano na wystawy publiczne, później prezydent Grévy długo z wydętymi namyślał się wargami, czy dać mu wstęgę

H I S T O R Y A

ZATARG Legii honorowej, ostatecznie uległ naciskowi Gambetty.
IMPRESYONIZMU Manet walczył o każdą piędź w drodze do zwycięstwa.

Z ŚREDNIOWIECZNYM
AKADEMIZMEM
ESTETÓW

D E G A S

1834 —

Manet zawzięty staczał bój z konwencyonalizmem; Monet, Degas i Renoir unikali trwożliwie zatargów z akademikami i publicznej wojny z krytyką.

HILAIRE GERMAIN EDGARD DEGAS urodził się w domu mieszczańskim, w Paryżu, dnia 19 lipca 1834. Do Szkoły Sztuk Pięknych wstąpił, mając lat dwadzieścia i jeden, pracował pod kierunkiem Lamothe'a i Ingresa. — On to wyprowadził Ingresa z pracowni, kiedy stary mistrz uległ atakowi, który go dobił.

Degas udał się do Ameryki, a świetlista atmosfera i barwa Wirginii i Florydy zrodziły w malarzu wizye koloru. Wróciwszy do Paryża, przyłączył się do buntowników. W r. 1865 należał do grupy z Café Guerbois na Boulevard des Batignolles, gdzie zbierali się Manet, Renoir, Monet, Lhermitte, Fantin, Legros, Cazin, Whistler, Stephens i Pissarro. W r. 1860, malując *Amerykańską agencję handlu bawełny w Nowym Orleanie*, wizyę miał realistyczną i nowożytną, jakkolwiek nie zajmowała go atmosfera i impresya. W Salonie z r. 1865 pojawił się jego pastel *Wojna w wiekach średnich*. W roku 1866 namalował *Wyścigi*, rozpoczynając długą seryę tematów wyścigowych. W roku następnym powstał szereg portretów; z roku 1868 pochodzi *Baletnica*; tak samo w r. 1869 i 1870 malował portrety. Potem nie wystawiał już nigdy w Salonie. Zajmując się życiem współczesnem, zabawiał się także tematami klasycznymi, jak *Zapasy młodego Spartanina* itp.

W r. 1874, 76, 78, 79 i 80 wystawiał razem z impresyonistami, jak Manet, Monet i inni. W r. 1884 wystawił

M A L A R S T W A

kilka scen wyścigowych. Degasa siła spoczywa w rysunku. Jest to talent wielkiej mocy, nieugięty, zniewalający, żywotny. Jego prawdomówność i dowcip drażniły Whistera, z którego lubił drwić, zarzucając mu pozę i teatralność. Unikał wszelkiej dekoracyjności.

Degas prowadził dalej dzieło Daumiera. Pałac luksemburski posiada, między innymi jego dziełami, pyszną *Kawiarnię na bulwarze Montmartre*.

Degas patrzył na życie ciaśniej; impresya, którą odbierał od życia, była impresją realisty, powierzchowniejszą, aniżeli u potężniejszego uzdolnionego Maneta. Nie ma on też tej rozległości barwy, jaką odznacza się Manet lub Monet; ma jednak wizję bryły i zdolność wyrażania nowożytnego życia metodą impresjonistów, posługujących się bryłą, natomiast poczucie orkiestracji dochodzi u niego do pewnych tylko granic. Zamknięty w sobie, cichy samotnik, uchodzi za pesymistę; ma też reputację człowieka o zgryźliwym dowcipie, którego ludzie się boją. Świetny rysownik; linię posiada szeroką, pewną, wymowną — jego rysunek i wizya są przeciwieństwem rysunku i wizyi klasycznej. Cyniczną żywi pogardę dla krytyków i twierdzi, że ludzie dlatego tylko kupują obrazy, ponieważ im się zdaje, że z biegiem czasu obrazy te podniosą się w cenie. — Rozpoczął od kopiowania prymitywów włoskich, przede wszystkim Fra Angelica, i długi czas był pod ich urokiem, malując pięknie narysowane brunatnawe główki portretowe na tle ciemnym lub ciemno-szarem, silne, charakterystyczne; w początkach swego zawodu miał dwie cechy wspólne z Ingressem, mistrzostwo rysunku i wizję fotograficzną — możnaby to nazwać doskonałością naukową, nabytą w drodze wiedzy. W czasie tym silny kładł nacisk na precyzję matematyczną i mistrzowską technikę — bezduszną, zimną. Od razu jednak objawił przedziwny zmysł harmonii barw

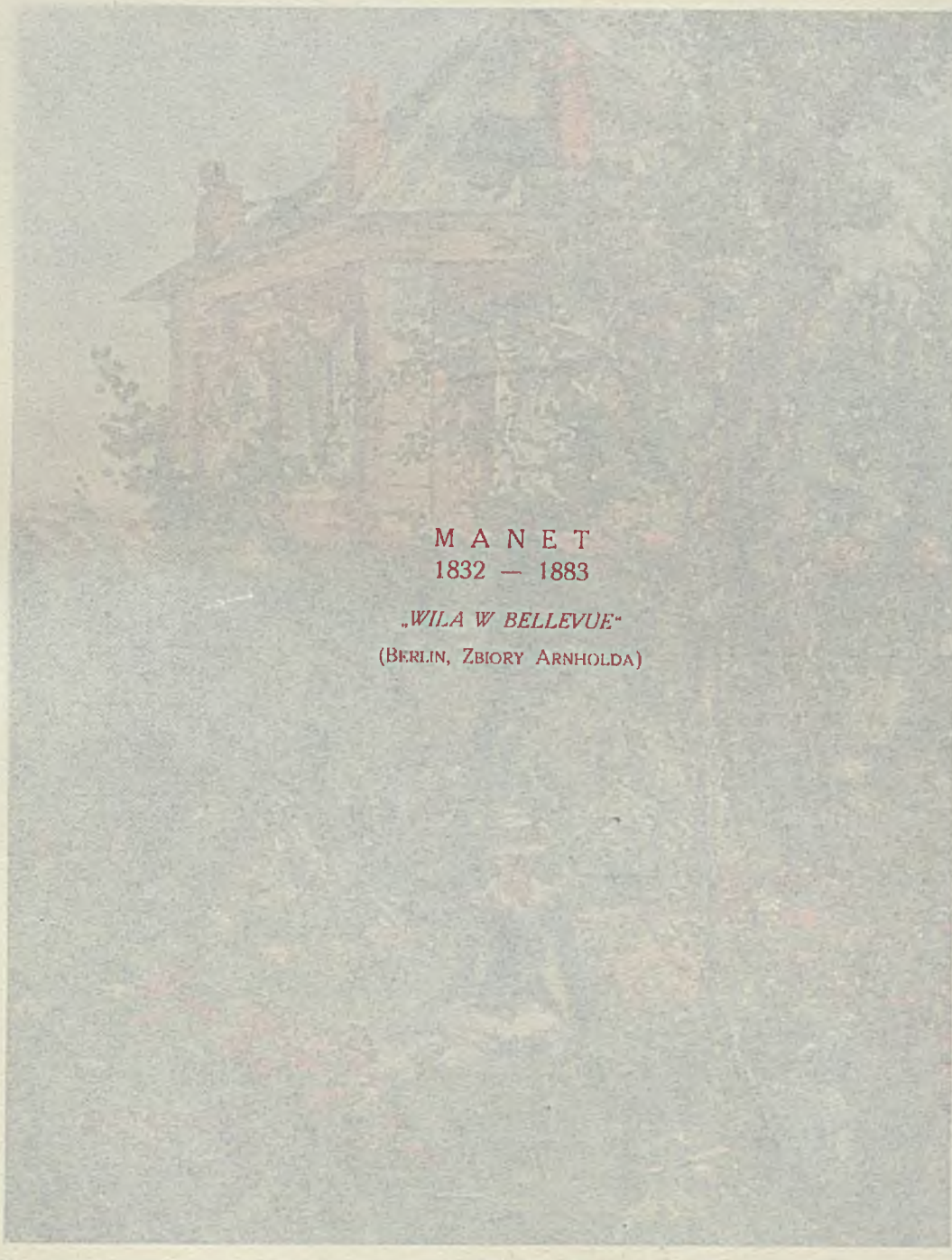
OBJAWIENIE IMPRESYONIZMU BRYŁOWEGO WKRACZA DO FRANCYI

H I S T O R Y A

ZATARG szarych i czarnych. Na podstawie poważnych ćwiczeń do-
IMPRESYO- szedł do swobodnego, pełnego życia rysunku, który jego
NIZMU wyłączną stanowi własność. Potem uległ widocznie urokowi
Z ŚREDNIO- Corota — rozwinął jego subtelne a silne poczucie barw
WIECZNYM szarych. Degas nigdy nie folgował liryzmowi barwy; nawet
AKADEMIZ- na najwyższym szczeblu rozwoju jego poczucia barwy główne
MEM miejsce u niego zajmuje kolor szary i czarny, posiadający
ESTETÓW tu i ówdzie tylko akcenty inne.

Gorzką obdarzony ironią, wrażliwy na wszelkiego ro-
dzaju pociski, Degas wyrażał emocje życia jak gdyby z ja-
kąś ostrożnością. Interesował się wyłącznie życiem i to ży-
ciem swych czasów. Podzielał wzdrganie Ibsena dla moralności
dzisiejszej. Ale bystra jego wizja jest bezstronną, wyrokuje
o rzeczach, jak sprawiedliwy sędzia; bierze życie, jakim jest,
i przenosi je na płótno, nie troszcząc się o to, skąd i dlaczego.

Zaciekawiają go wyścigi, baletnice i kąpiące się kobiety
warstw średnich. — Pamiętne są jego *Wyścigi*, dzięki sub-
telnemu kolorytowi wolne od ścisłości fotograficznej. Umie
chwycić ruchy koni; subtelne stopniowanie barw jest u niego
tak krzepkie i pełne życia, jak ogień folblutów. Atoli nie-
zwykle życie ujawnia on, przedstawiając kręgi i wiry taneczne.
Jego surowo wyszkolony rysunek wielkie oddaje mu tutaj
usługi. Powiewne, gazowe sukienki, cieliste barwy rozkołysa-
nych członków, wdzięczne falowanie ramion, blask zwiercia-
deł — we wszystkim tem wrodzone jego zdolności ukazują się
w całej pełni. W pospolitych niejednokrotnie dziewczętach
nie doszukuje się on ideałów greckich, ale widzi tężyznę
w muskularnych nogach, pospolitość głów, wązkość ramion,
od czasu do czasu brzydotę kształtów. W ujmowaniu cha-
rakteru niema u niego żadnych wahań. Z nieznaną nie-
pewnością sztuką dostrzega wszystkie cechy płci nawet pod
zdradziecką powłoką zupełnie rozwiniętego ciała. Z nie-
zwykłą prawdą poddaje zmysłom naszym interesujące ruchy



M A N E T
1832 — 1883

„WILA W BELLEVUE“
(BERLIN, ZBIORY ARNHOLDA)



M A L A R S T W A

baletnic i gazowych ich sukien. Stara się dawać impresję całkowicie prawdziwą. OBJAWIENIE IMPRESYONIZMU

Jeżeli teoretycy książkowi twierdzą, że Degas w arcydziełach tych „roztrwaniał władze umysłu swego“ i że jedna jego „postać albo jej zachowanie się mówi nam więcej o życiu paryskim, aniżeli cała nowela“, to nie odróżniają oni zadań malarskich od zadań literackich. — Degas nigdy podobnej pomyłki się nie dopuszczał. Przeznakomitym przykładem sztuki Degasa jest jego *Tancerka u fotografa*: w gazowe ubrana suknie, baletnica stoi w wielkim oknie, z jedną nogą podniesioną do góry, w wstrętnej konwencyonalnej pozycji, na palcach, dzięki czemu noga brzydkiego nabiera kształtu, a co tak szpeci gracyę i psuje rytm baletowego tańca. Widzimy tutaj, w jak mistrzowski sposób zajmuje się światłem, tak samo, jak w trzech dziewczynach pastelu *Taniec grecki*, w którym zbliża się do impresyonistów-pryzmatyków. WKRACZA DO FRANCYI

W seryi kobiet z ludu, kąpiących się w swoich izbach, zgryźliwy humor Degasa objawia się w wizyi, skierowanej ku oddawaniu ruchów niezgrabnych, nieporadnych — przedstawia on kobietę w chwili, gdy, pozbywszy się ruchów, przeznaczonych dla świata, zachowuje się w sposób, nie liczący się z żadnymi względami.

W ciągu r. 1896 Degas okazał się pejzazystą, pełnym poezyi, pod pewnym względem dając najprawdziwszy może wyraz swej duszy.

Mówi się o sztuce Degasa, że jest ona wyrazem znużenia i rozczarowania życia; dowodzą tego jednakże raczej tematy, aniżeli sztuka sama. — Prawda, Degas jest samotnikiem, posiadającym niewielkie grono przyjaciół. Satyryczny temperament przegląda przez jego dzieła. Jest zawsze trochę szydercą, w pewnym stopniu jest więc pesymistą. Ród ludzki rzadko kiedy przedstawia mu się w postaci

H I S T O R Y A

ZATARG majestatycznej. Genialny pastelista, rysownik, a w pewnych
IMPRESYONIZMU granicach i kolorysta — Degas zajmuje się życiem swojej
Z ŚREDNIOWIECZNYM tańczą w balecie, albo się kąpią — są z natury niezgrabne
AKADEMIZMEM właśnie wówczas, kiedy udają gracyę. Człowiek zadziwiającej
ESTETÓW mocy, swą własną stworzył sztukę. Ma na tyle geniuszu i odwagi, aby rzeczy pospolitych nie malować w wielkim stylu.

Degas stworzył szkołę. Wpływ jego bardzo był rozległy. Człowiek zamknięty w sobie, wychował dwoje utalentowanych uczniów — FORAINA i MARYĘ CASSATT. Od Degasa wywodzi się też szkoła, która wydała RENOUARDA, większego odeń TOULOUSE-LAUTRECA i jeszcze większego STEINLENA.

O KILKU MALARKACH-IMPRESYONISTKACH, POSŁUGUJĄCYCH SIĘ BRYŁĄ

BERTHE MORISOT

1841 — 1894

Prawnuczka Fragonarda, Berta Morisot dostała się pod wpływ Corota, gdy geniusz Maneta zabłysnął nad Francją. Miała rok dwudziesty, gdy zaczynał się bój, i przerzuciła się na stronę Maneta. Poślubiwszy brata Maneta, Eugeniusza, podpisywała i nadal obrazy swoje nazwiskiem panięńskim, a to z respektu dla wielkiego imienia szwagra. Artystka o znacznych zdolnościach, jak tego dowodzi pełne światła dzieło *Młoda kobieta siedząca na kanapie*, umiała wyrazić samą siebie, umiała posługiwać się wizyą kobiecą, zamiast małpować wizyę męską. Dziedzina jej był ogród i życie młodych dziewcząt; niezwykle okazała talent w akwa-

M A L A R S T W A

reli. Słynna z piękności, zyskała sobie szeroki rozgłos także jako artystka. Po śmierci Maneta ona walczyła o jego imię i sławę, dopóki sama nie zmarła w pełni rozwoju, mając lat pięćdziesiąt i trzy, pozostawiając po sobie obrazy, ukazujące jej umiłowanie kwiatów, lubowanie się w kolorycie niebieskim i srebrnym, interesowanie się brzeżami Normandyi i promiennymi ogrodami Nizy, młodemi kobietami i bogatymi w owoce sadami. — Wszystko to nie pozwoli zwiędnąć jej sławie. Manet namalował ją na słynnym płótnie w postawie siedzącej, na kanapie, i w obrazie *Balkon*.

MARIE BRACQUEMOND, żona słynnego sztycharza, uczenica Ingresa, przyłączyła się do impresjonistów. Malowała ogromnych rozmiarów dekoracje i subtelne wykonywała sztychy.

EWA GONZALÈS

EWA GONZALÈS, ulubiona uczenica Maneta, zyskała rozgłos jako wyśmienita pastelista; zerwawszy z metodą swych lat pierwszych, której wyuczyła się u Chaplina, przerzuciła się ku potężnemu kierunkowi Maneta, gdy nagle nadszedł jej koniec. Była żoną rytownika HENRYKA GUÉRARDA. Manet pokazuje ją nam na portrecie, pracującą przy sztalugach. Pałac luksemburski posiada małych rozmiarów pastel jej pendzla.

MARYA CASSATT

Amerykanka, MARY CASSATT, jest kobietą o wybitnych zdolnościach. Uchenica Degasa, wstąpiła w szeregi impresjonistów i, podobnie jak Berta Morisot, miała instynkt malowania po kobiecemu, a nie małpowania stylu męskiego. Daje nam wizję macierzyństwa i dzieci. Doszła do opanowania zarówno farb olejnych, jak i pastelu.

ROZDZIAŁ II

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK IMPRESYONIZM, POSŁUGUJĄCY
SIĘ BRYŁĄ, POWSTAJE W ANGLII

ZATARG
IMPRESYONIZMU
Z ŚREDNIO-
WIECZNYM
AKADEMIZ-
MEM
ESTETÓW

W tym czasie zjawił się i w Anglii impresjonista tego typu w osobie artysty-illustratora nazwiskiem CHARLES KEENE.

CHARLES KEENE
1823 — 1891

Urodzony w Hornsey 10 sierpnia 1823, młody CHARLES SAMUEL KEENE wstąpił jako szesnastoletni chłopiec do biura ojca, adwokata, następnie do jednego z architektów, a później na pięć lat do pracowni sztycharza Whympera. W r. 1851 rysował nasamprzód dla „Puncha“, a wkrótce potem i dla innych czasopism. W „Punchu“ jednak znalazł cel swój wielki, wzbudzając podziw i zyskując poklask Menzla i Degasa.

W Keenie mają Anglicy ilustratora życia współczesnego, artystę, który w swoim zawodzie nie ma sobie równego. W sposób impresjonistyczny wyrażał on życie swej epoki, tak, że przyszłe pokolenia, chcąc się zapoznać z tem życiem, będą musiały udawać się do Keene'a, ponieważ nie przedstawiał go żaden inny malarz, a malarstwo fałszywych szukało bogów i celów w prymitywiźmie. Krytyka na ołtarz uwielbień swych wyniosła ilustracye i sztychy Whistlera, jego tylko ceniąc; atoli rysunkowe dzieło Whistlera nie może dorównać sztuce Keene'a, który o głowę przerósł swą epokę. Piórko jego przenosiło na papier powiewy niebieskie, burze, fale, kołyszące się łodzie, żarny blask słońca, ścielący się po polach, tak samo, jak życie uliczne, a prze-

M A L A R S T W O

nosiło to z talentem tak czarującym, że w tej dziedzinie IMPRESYONIZM nikt go prześcignąć nie zdołał. Keene umarł w Londynie 4. stycznia 1891. POSŁUGU-

Zapomocą linii, używanej w sposób malarski, Keene JĄCY SIĘ z potęgą zniewalającą stwarza impresję rzeczy widzianych. BRYŁĄ W nieśmiertelny sposób przedstawia życie klas średnich i niż- POWSTAJE szych. A czyni to, łącząc bryły z linią łamaną, wyprzedzając W ANGLII pod tym względem dążności malarstwa europejskiego z lat, które przyszły po nim.

DU MAURIER

1834 — 1896

Co Keen uczynił w zakresie życia klas średnich i niższych, to samo uczynił z wielką siłą impresyonistyczną zapomocą linii piórkowej, dorównującej niemal linii Keenowskiej, GEORGE DU MAURIER dla życia warstw wyższych. Dzieło jego z lat pierwszych tak bardzo przypomina sztukę Keen'a, że często trudno je wyróżnić. Gdyby wszystkie inne dokumenty ówczesnego życia zaginęły, skończona twórczość Du Mauriera i Keene'a wystarczyłaby do poznania tego życia.

WHISTLER

1834 — 1903

Dla ludów, posługujących się językiem angielskim, Whistler w wielkich rysuje się kształtach od czasu, gdy jako uczeń impresyonizmu zaczął krzewić jego ewangelię. Whistler z nieugiętą wolą swego geniuszu wniósł pochodnię pomiędzy swój naród. Tylko chytry interes własny nakazywał mu taić się z długiem wdzięczności wobec Maneta, a chełpić się, że jest spadkobiercą Velazqueza. Każda krztyna wrodzonego talentu do intryg i jego zuchwałe samolubstwo, oto absolutna istota jego tryumfów. Nie spoczął

H I S T O R Y A

ZATARG on ani w dzień, ani w nocy, nie cofnął się przed niczem,
IMPRESYONIZMU aby tylko wrazić się w pamięć swego narodu. Widać na
Z ŚREDNIOWIECZNYM nim wybitny wpływ zarówno Rossettiego, jak i Fantin-Latoura, a i pseudo-klasycyzm Alberta Moore'a nie był obcy
AKADEMIZMEM jego wizyi. Potem na chwilę opanował go Courbet, jak to widać w jego *Wybrzeżu bretońskim* (1861), w *Fali* (1862) i w innych mocnych pejzażach. Później przyszedł Manet. Dopiero w *Old Battersea Bridge* (Stary most w B.) Whistler odnalazł siebie.

Whistler pochodził, ze strony ojca, z rodziny angielskiej, oddawna osiadłej w Witchurch i Goring nad Tamizą, i był potomkiem przełożonego Królewskiego Kolegium Lekarzy z czasów Karola II. Rodzina przeniosła się do Irlandyi, potem do kolonii amerykańskich i tutaj, w Stanach Zjednoczonych, w Lowell, w stanie Massachusetts, urodził się majorowi nazwiskiem George Wachington Whistler i jego żonie, Annie Matyldzie M'Neill, należącej do starej południowej arystokracji z Baltimore, pochodzenia szkockiego, d. 11 lipca 1834 syn James Abbott M'Neill Whistler, który miał unieśmiertelnić swe imię. Siedemnastoletniego chłopca wysłano do szkoły wojskowej w West Point; po skończeniu jej młodzieniec zamienił pałasz na pendzel, udał się w dwudziestym pierwszym roku życia do Paryża, aby już nigdy nie zobaczyć rodzinnego kraju, i w roku 1855 wstąpił do pracowni Gleyre'a, gdzie kolegował z Du Maurierem i Poynterem. Na widowni życia jego pojawił się Fantin-Latour, gdy kopiował dawnych mistrzów w Luwrze; o dwa lata starszy Manet wybił się na czoło w końcu piątego lat dziesiątka. Bystry umysł Whistlera spostrzegł nowy kierunek. Przyłączył się niebawem do grupy, która w Café Guerbois siadywała z uwielbieniem u stóp Maneta, a do której należeli Degas, Fantin-Latour, Monet i inni. Później i on rzucił się w bój. Pierwsze po-

M A L A R S T W A

wodzenie zdobył sobie 1858 i to na polu sztuchu. W dwudziestym piątym roku życia (1859) zamieszkał w Londynie z swym szwagrem Seymourem Hadenem (1818—1910), chirurgiem, który za piękne prace w dziedzinie sztuchu otrzymał szlachectwo. Niebawem potem wziął pracownię do spółki z Du Maurierem na Newman Street, a następnie malował i rytował w Wapping. Przy końcu tego roku osiedlił się w Chelsea.

W roku następnym (1860) posłał pierwszy swój obraz do Akademii Królewskiej. Na wystawie Akademii z r. 1862 była jego *Tamiza pod lodem*. W Paryżu pierwszego doznał zawodu. Mianowicie w roku 1863, gdy zaczynał rok trzydziesty, Salon odrzucił jego *White Girl* (Biała dziewczyna); powieszono obraz ten w Salon des Refusés razem z dziełami Maneta i innych buntowników.

Na nieszczęście, do innych afektacyi Whistlera należało i to, że tytuły swych malowideł zaopatrywał w numery, zamiast odróżniającego je nazwiska; jego *White Girl* „Nr. 2” pięknie kryje dzieło.

BRACQUEMOND wybuchnął entuzjazmem na widok sztuki Hokusai'a (1856); cały Paryż zbudził się pod hasłem sztuki japońskiej. Nic nie uszło uwagi Whistlera. Widział on, że sztuka japońska do kompozycyi nowy wnosi układ. Symetria klasyczna została podeptana. Wywarło to silny wpływ na Maneta. Whistler rozkoszował się nowem objawieniem. Chwycił się gwałtownych perspektyw, wziął gałązki z liśćmi i dał rysunek o liniach japońskich. Z inicjałów swego nazwiska stworzył japoński znaczek z motylem i umieścił go na swych rysunkach. Przedewszystkiem zaś malował płasko. Posługiwał się farbami olejnymi na podobieństwo kolorowanych drzeworytów japońskich. Wynikiem była miękkość, delikatność, subtelność, z drugiej jednak strony tego rodzaju malowidłom zbywało na emocyi i innych cechach

H I S T O R Y A

ZATARG wielkości. Że jednak Whistler nie upierał się przy nastroszonych IMPRESYONIZMU jach wielkich, majestatycznych, więc zło było nie duże; stosując się do kolorowych druków japońskich, Whistler Z ŚREDNIO- WIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW spostrzegał ich niedomagania, poznawał granice, w których się one zamykają. Wkrótce też kazał Londynowi patrzeć na londyńskie pejzaże swe oczami Wschodu, a zobaczymy niebawem, że zmuszał lud brytyjski, aby na portrety jego spoglądał poprzez okulary hiszpańskie. W roku następnym (1864), nie przyjęty w Paryżu, wystawił w Akademii królewskiej *Wapping i Die Lange Leizen — of the Six Marks*. W r. 1865 były w Akademii *Golden Screen, Old Battersea Bridge, The Little White Girl i The Scarf* — wszystko utwory pierwszorzędne.

Whistler czuł się teraz jak u siebie w domu. Podróż do Valparaiso w r. 1866 dopełniła zwycięstwa. Ręka jego nabrała większej pewności; artysta wybił się ponad szkoły i tradycję. Pyszny *Nocturne in Blue and Gold — Valparaiso* jest rewelacją oryginalnego, skończonego talentu. Genialny talent ten objawił się już był przedtem w *Old Battersea Bridge*; w tym czasie on go ustalił.

Powrócił do Chelsea i malował dalej arcydzieło po arcydziele — pełne poezji widoki z nad brzegów Tamizy.

Whistler posługiwał się teraz z silną, emocjonalną wybrednością kolorem dyskretnie gorącym. — Piękność kompozycji i łatwość wyrazu stały się teraz trwałym jego przymiotem.

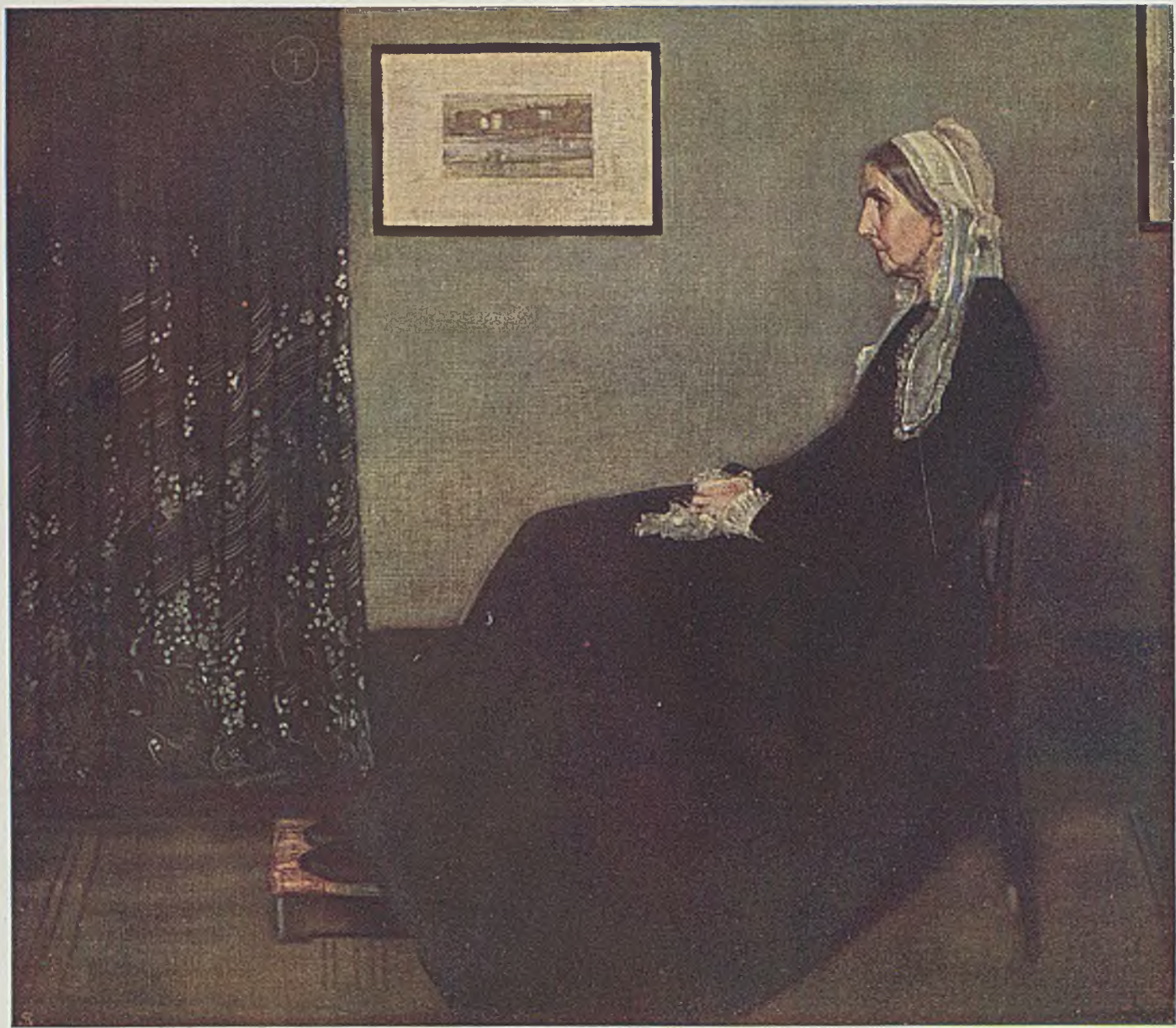
Jakiś czar padł na wizję tego człowieka, a ręka jego dążyła zawzięcie do wyrażenia rozpierającej go ekstazy lirycznej. Odtąd sztuka jego umiała każdą zamierzoną oddać impresję. Nie mając w sobie żadnych akcentów muzycznych — muzyczne akcenty w swych dziełach zawdzięczał Fantin-Latourowi — odkrył teraz, że sztuka, operująca



WHISTLER
1834 — 1903



„*PORTRET MATKI ARTYSTY*“
(PARYŻ, LUKSEMBURG)



M A L A R S T W A

barwami, a sztuka, posługująca się dźwiękiem, to jedno i to samo. IMPRESYONIZM

Używając wielkiej, polerowanej płyty zamiast palety, umieszczał na niej dużą kupę farby, która miała stanowić zasadniczy ton obrazu, i do niej znosił wszystkie inne potrzebne mu barwy; ale oko jego nie pozwalało mu na całkowite opanowanie walorów; malował zawsze nieco ciemniej, aniżeli było w przyrodzie. Zamalowywał całe płótno od razu, nie poszczególnymi plamami. Do portretu potrzebował wielu posiedzeń. Dzieło jego z lat wcześniejszych odznacza się śmiałością, grubymi, krzepkimi pociągnięciami; potem nagle zaczął malować w sposób cienki, płynny. Malował od razu, nie łagodząc nigdy poprzednich pociągnięć; w obrazach olejnych do farb dodawał zawsze barwy czarnej, w akwareli zaś białej. JACY SIĘ BRYŁĄ POWSTAJE W ANGLII

Nie posławszy niczego do Akademii w r. 1866, wystawił w r. 1867 *The Symphony in White Nr. 3, Battersea i Sea and Rain* (Morze i deszcz). Przeskoczywszy dwa lata, wystawił w r. 1870 *The Balcony*, potem w r. 1872, mając lat trzydzieści osiem, słynny na cały świat, potężny portret *Matki* (Whistler's Mother) — w barwach szarych i czarnych, obraz, będący dzisiaj własnością Rzeczypospolitej francuskiej. Potem Whistler wystawił raz tylko jeden w Akademii — sztych z r. 1879.

W czterdziestym roku życia urządził wystawę swych dzieł w Pall Mall; świat ujrzał wówczas pyszny portret *Carlyle'a* i może najwspanialsze jego dzieło portretowe, małą dziewczynę, *Miss Alexander*, obraz, na którym subtelną atmosferę dziewictwa wyraził artysta przedziwnie czysto i wykwiennie. Subtelność kolorów, cudowne pociągnięcie pendzla, opanowanie barwy szarej — wszystko to sprawia, że gdyby Whistler nie namalował nic innego, to jeszcze stanąłby w szeregu mistrzów swej epoki. W portrecie *Car-*

H I S T O R Y A

ZATARG *lyle'a* dał nam impresję zgryźliwej starości filozofa z taką
IMPRESYONIZMU samą siłą, z jaką w *Miss Alexander* przedstawił nam wiek
Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM
ESTETÓW Tymczasem Grosvenor Gallery stworzyła wspaniały upust
dla jego talentu; Londynowi zawdzięczał też uznanie, wzrastające w nagły sposób powodzenie, honory i to, że go odkryto — a on, w zamian za to, przy końcu dni swoich nie przestawał napastować i lżyć Anglii! Ale miał on powody do tej pogardy. Całe szacowne ciało akademickie, prasa i Ruskin gorzkimi byli mu wrogami.

W r. 1877, mając lat czterdzieści i trzy, Whistler ściągnął na siebie złośliwą niechęć Ruskina. Ruskin był w artystycznym świecie wszechwładnym wówczas panem. W złości dla siebie samego chwili zwrócił złośliwe, ślepotą dotknięte oczy na jedno z arcydzieł Whistlera i takie notoryczne napisał głupstwo: „Koncept źle wychowanego artysty wygląda niemal na oszustwo. Widziałem i słyszałem dużo o bezczelności londyńskich uliczników, nigdy się jednak nie spodziewałem, aby jakiś błazen żądał dwustu gwinei za garnek farb, rzuconych w twarz publiczności“. Grzeszna niesprawiedliwość tej uwagi mogła wyjść tylko z pod pióra obłąkańca, a graniczyła niemal ze zbrodnią. Człowiek słabszy, niż Whistler, byłby padł pod jej ciosem. Ale Ruskin sam się tem potępił. Nigdy też już więcej w sposób ten nie przemawiał. Whistler pozwał go przed sąd o obrazę czci, a to, co się działo w dwóch pierwszych dniach listopadowych, w których sprawę sędził baron Huddleston i specjalnie ku temu wyznaczony sąd, było przedmiotem powszechnego szysderstwa. — Był to pojedynek między Whistlerem a obrońcą oskarżonego, pojedynek, w którym świetny dowcip Whistlera i namiętna wiara w swą sztukę zapędziły w kozi róg pewnego siebie, nadętego luminarza prawa. Prokurator starał się zasypywać mu piaskiem oczy, rzucał się zaperzony, dow-

M A L A R S T W A

cipkował, ostatecznie jednak przekonał się, że ostremu r- IMPRESYO-
piewowi i zwinności jego nie podoła. — Zapytany w głupi NIZM
sposób przez obrońcę, jak może za dwudniową robotę POSŁUGU-
żądać dwieście gwinei, Whistler słynną dał odpowiedź: JĄCY SIĘ
„Nie, ja żądam tego za naukę całego życia.“ A potem, BRYŁĄ
gdy obrońca zwrócił się do niego z uwagą: „Czy pan mo- POWSTAJE
żesz mnie przekonać o piękności pańskiego malowidła?“ — W ANGLII
Whistler, poczekawszy chwilę i spojrzawszy w oczy obrońcy,
a potem popatrzawszy się na obraz, dał oczekującemu try-
bunałowi taką odpowiedź: „Nie. Obawiam się, że byłoby
to tak samo beznadziejne, jak chęć muzyka, aby człowiek
głuchy słyszał jego grę.“ Proces ten sprawił, że obraży
Whistlera zyskały wielu zwolenników nawet wśród tych,
którzy nie znali się bardzo na sztuce, a którzy podziwiali
jego odwagę i dowcip.

Wynikiem procesu był pierwszy z owych pamfletów,
którymi Whistler zwykł był ścigać swych wrogów.

W następnym roku, 1879, przybył do Wenecji i tutaj
pracował niemal przez dwa lata nad słynną seryą sztychów
weneckich; potem zajmował się także malarstwem portre-
towem. W r. 1884, mając lat pięćdziesiąt, został członkiem
Król. Tow. Artystów angielskich (Royal Society of British
Artists) na Suffolk Street.

W r. 1885 wygłosił odczyt *Ten o'Clock* (Godzina dzie-
sięta). Był to rok, w którym powstał portret *Sarasatego*.
W ostatnim dniu tego roku wybuchł spór między nim
a Leylandem o słynne dekoracje dla *Peacock Room*. Whi-
stler chciał, aby zasadniczym tonem dekoracji była jego
La Princesse du Pays de la Porcelaine. Czerwoność ja-
skrawo-złotego safianu hiszpańskiego kłóciła się z dziełem.
Whistler razem z pomocnikiem malował na safianie tym
w barwach pawio-niebieskich i złotych. Spór strasznie się
zaostrzył.

H I S T O R Y A

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

Przyszła jednak walka zawziętsza. Whistler został prezesem Król. Towarzystwa malarzy brytyjskich; pokłócił się z starymi członkami Towarzystwa; zastój w sprzedaży obrazów dostarczył pozorów do forsowania jego rezygnacji z prezesury; Whistler wystąpił też w r. 1888 wraz z całą młodzieżą z towarzystwa. Tymczasem zaczął pracować w litografii.

Rok 1890 rozpoczął się wrzaskiem naokoło Whistlera. Ogłosił on swoje *Gentle art of Making Enemies* (Szlachetna sztuka robienia sobie nieprzyjaciół). Śród krytyków publikacja ta wywołała taki popłoch, że od dnia pojawienia się jej Whistler był całkowicie wolny od napaści. Lwią część książki stanowią jego spory; o tego rodzaju rzeczach powinno się raczej zapominać, a nie wyciągać ich na jaw. Whistler igrał tutaj z otwartą brzytwą. Możemy się śmiać, ale, gdy oblicze nasze spoważnieje po śmiechu, zobaczymy, że wychodzi on z tego jako trochę niemila, szyderczym dowcipem obdarzona postać malarska, która jednakże zaledwie w połowie prawdziwym jest mężczyzną; a przecież tego rodzaju fragment wzięto od razu za całe jego wyznanie wiary. W najpiękniejszym dniu życia, gdy Anglia składała mu hołdy, gdy stał u szczytu twórczości, gdy, mając pięćdziesiąt pięć lat burzliwego życia poza sobą, widział naokoło siebie przyjazne twarze wielbicieli, wyznawał publicznie, że „otulał się w fałdy nieporozumienia, niby ów człowiek z bajki, który w miarę, jak go smagała burza po drodze, jeszcze więcej owijał się w płaszcz swój”. Whistlera nie należy szukać w jego książce, lecz w jego sztuce. Whistler występował przeciwko nauczycielom, piorunował na dydaktykę, a przecież całe życie starał się o to, aby uchodzić za nauczyciela. Jego *Ten o' Clock* (Godzina dziesiąta) to najciaśniejszy dydaktyzm, fałszywy od początku do końca.

M A L A R S T W A

Mniej więcej na rok przed sześćdziesiątką Whistler wy- IMPRESYONIZM
stawił (1892) u Goupila swoje „Nocturnes, Marines and NIZM
Chevalet pieces“ — świat się schodził, aby składać mu POSŁUGU-
hołdy. Ci, których obrazy jego nie wzruszały, milczeli, aby JĄCY SIĘ
nie uchodzić za ludzi tępych. Pogarda, jaką okazywał lu- BRYŁĄ
dziom, przyczyniła się obecnie do rozdmuchania sławy. Nie- POWSTAJE
szczerłość w chwalebach odpowiadała dawniejszej przesadzie W ANGLII
w naganach. Urodzony szermierz, nie miał teraz z kim wal-
czyć, nie było olbrzyma, któregooby mógł powalić. Pokój
zapanował w jego królestwie, a on w pokoju tym powoli
zamierał.

Whistler wybrał się w podróż; przewędrowawszy Bre-
tanię, udał się do Paryża i tutaj na Rue du Bac najął
sobie pracownię. W sześćdziesiątym pierwszym roku życia
powrócił do Anglii, aby wystawić swoje litografie; w na-
stępnym roku na nowo osiadł w Londynie. W dom jego
wkroczyła teraz tragedia. Zmarła mu żona, wdowa po ar-
chitekcie Godwinie, osamotniając Whistlera, już starca.
W roku 1898 założono „Towarzystwo Międzynarodowe“
z Whistlerem jako prezesem na czele. Atoli wielka bitwa
była już rozegrana. Zaszczyty spływały na niego. W roku
1899 próbował publikacją *The Baronet and the Butterfly*
(Baronet i motyl) wznowić sukcesy *Szlachetnej sztuki ro-
bienia sobie nieprzyjaciół*, ale było to rzucanie motyla pod
miażdżące ciężkie koło. Spór jego z Sir Williamem Ede-
nem był zbyt parafiański, aby mógł szerszą poruszyć pu-
bliczność. Czuć było upadek. Stary, żądny walki pies war-
czał w ciemnościach, majaki widząc w zmięczeniu życia.
Pracował do końca. W pierwszej połowie r. 1903 z wolna
tracił siły — zmarł niemal nagle 17 lipca, mając lat sie-
demdziesiąt.

Whistler twierdził, że sztuka to wiedza piękna. By-
łaby to niezgorsza definicya, gdyby sztuka była wiedzą

H I S T O R Y A

ZATARG i pięknem, ale sztuka nie jest ani jednym, ani drugim.
IMPRESYONIZMU Przypomina to owego mędrka, który raka określił w ten sposób, że jest to szkarłatny gad, który chodzi tyłem. Definicja niezła, gdyby rak był gadem, gdyby był koloru szkarłatnego i gdyby chodził tyłem. Instynkt i geniusz Whistlera pomyłki takiej w malowidłach nie robił.

WIECZNYM AKADEMIZMEM
ESTETÓW Sztuka zajmuje się zarówno łzami, bólem, tragedią, brzydotą, szarzyzną i męczarniami życia, jak i śmiechem, komedią i pięknem życia. Ani Whistler, ani nikt inny nie umniejszy ogrodu życia.

Ale to wadliwe pojęcie o istocie sztuki przeszkadzało Whistlerowi tworzyć rzeczy olbrzymie. Istnieją daleko większe emocje od wzruszeń, wypływających z piękna; i właśnie wobec zjawisk majestatycznych zanikał subtelny, wytworny talent Whistlera; nie miał zmysłu dla rzeczy wzniosłych i bezmiernych. Posiadał w całej pełni przynajmniej jeden ze zmysłów większych — zmysł tajemniczości. Subtelny instynkt mówił mu, że suggestywność jest duszą sztuki, nigdy też nie poświęcił całości dla szczegółów życia. Umiał w uczuciowy sposób przedstawiać nieokreślony, jak gdyby wymykający się z rąk charakter mistycznych zmierzchów; mistrzowski, wytworny jego pędzel malował pejzaże z narzucającą się zmysłom naszym potęgą.

Zarzucono niejednokrotnie Ameryce, że umie tylko brytyjską tworzyć sztukę. Jest to raczej pochwałą dla Ameryki, a nie naganą. Fakt, że między nią a Anglią polityczny istnieje przedział, jest sprawą, możnaby się wyrazić, znaczenia parafialnego. Jej ustawodawstwo, język, cała istota jej, to tylko część, i to wspaniała część, geniuszu angielskiego. Jest ona tak samo spadkobierczynią Chaucera i Szekspira, jak Anglia. Whistler, urągający Anglii, nie wahał się żyć tak samo i Ameryki; wyglądało to, jak gdyby przedmieszczanin pan Jakób wadził się z przedmie-

M A L A R S T W A

szczaninem panem Walentym; ale zarówno pan Jakób, jak IMPRESYONIZM i pan Walenty wiedzą w sercu swoim bardzo dobrze o tem, NIZM że obaj z jednego pochodzą plemienia i szczycą się tem, POSŁUGUJĄCY SIĘ że do takiej wspaniałej należą rasy. Kto nie rozumie tożsamości narodów, mówiących językiem angielskim, ten nie BRYŁĄ rozumie ani przeznaczenia, ani właściwej istoty tych ludów. POWSTAJE W ANGLII

Whistler piorunował na swą rasę, starał się jednak o to — i dobrze to uczynił — aby mózdz żyć w Anglii. Przeszedł po terenie epoki królowej Wiktoryi z wesołym uśmiechem na ustach, przeszedł jako człowiek kłótniwy, nadęty pyszałek, wytworniś, zuchwalec, najdowcipniejszy śród dowcipnych; z wyciągniętą szablą rzucał się w bój dla samego boju, rzucał się z dumą hidalga, śmiało potracając każdego, ktoby zastąpił mu drogę. Niepohamowany, jak owi wielmoże hiszpańscy z obrazów ulubionego Velazqueza, wrażliwy na punkcie honoru, gotów każdej chwili do przelewania krwi, stawał do pojedynku nastroszony, jak kogut, upuszczał krwi przeciwnikowi i, zapomniawszy o przeciwniku tym, zanim jeszcze zdołał obetrzeć zbroczoną klingę, rozglądał się z szkiełkiem w zaperzonym oku za drugim. Stworzywszy z siebie taką fantastyczną, kapryśną, urągliwą, ale przeważnie szczerą postać, starał się, drażniąc trzodę ludzką i wyśmiewając powagi, pokrywać nią rany, jakie zadała mu ślepa tępota i błazeńska złośliwość współczesnych. A gdy z latami rosła mu gorycz w sercu, gdy potęgowała się nienawiść i wzgarda, przyszedł, dotknięty niesprawiedliwością, do przekonania, że, jeśli ludzie czegoś widzieć nie chcą, to trzeba ich biczem zmusić do tego, i smagał też ludzi knutem szyderstwa i drwin, urągawiska i kaustycznego dowcipu, smagał dopóty, dopóki ocieżała masa nie zaczęła się nasamprzód niepokoić, potem, całkowicie przerażona, stawać się tolerancką, zapominać o otrzymanych razach, uznawać go, składać mu hołdy, a wresz-

H I S T O R Y A

ZATARG cie, podziwiając jego niesłychaną zuchwałość, oświadczywszy
IMPRESYO- lękliwie, że pogarda jego w rzeczy samej nie jest znowu
NIZMU czemś tak straszmem, odkrywać w nim same tylko przy-
Z ŚREDNIO- mioty wielkie.

WIECZNYM Tak więc śmiechem odganiał od siebie wszelakie tro-
AKADEMIZ- ski — aktor, grający błazna z szkiełkiem w zagniewanem
MEM oku, z długą trzcina w ręku, z szerokim, jedwabiem ob-
ESTETÓW szytym kapeluszem na głowie, w długich rękawiczkach,
z dyabelskimi drwinkami na ustach; z wyjątkiem małej
liczby wybranych, starał się, jak mógł, ukrywać przed
wszystkimi — poważnego artystę, który w nim siedział.
Wszystko, co było w nim największego, wkładał w gorliwe
dążenia artystyczne. Resztę dnia spędzał na odgrywaniu
fantastycznej farsy; w stroju aktorskim, mała, ciągłych zwad
szukająca figura wytwornisia, z białem czołem, ciemnymi
otoczonym włosami, rzucał się dumnie przed rampę, oświe-
tloną kinkietami, ciskał naokoło drwiną i dowcipem, zawsze
gotową mając na wszystko odpowiedź, nie troszcząc się
o skutki swego występu — chyba, gdy ktoś takim sa-
mem odplacił mu szyderstwem — nie dbając o to, czy
tego rodzaju rola nie pociągnie za sobą zerwania przyjaźni
z tym czy owym. Starał się grać rolę motyla — atoli ol-
brzymie jego skrzydła pokrywały w sposób zbyt przejr-
zysty jadowitą postać osy. Nie zawsze jednak oszukiwał
sam siebie. Motyla, którym znaczył swe obrazy, malował
niejednokrotnie z żądłem, zamiast ogona.

Usiłował lekceważyć sobie opinię świata, a o mało nie
łamał sobie serca, próbując zapobiegać temu, iżby go świat
nie miał uznać. Wielkimi obdarzony zdolnościami, po-
święcał kosztowne godziny pracy dziennej atakowaniu kry-
tyków, między nimi przyjaciół, za ich tępotę lub nieroz-
myślne lekceważenie. Do końca życia zużywał ostry dowcip

WHISTLER
1834 — 1903

„TOMASZ CARLYLE“

(GLASGOW, CORPORATION ART GALERY)



M A L A R S T W A

na spontaniczne epigramy, na wyszukiwanie ofiary dla ja- IMPRESYONIZM
kiegoś od ręki zrobionego szkicu.

Whistler ukazał się na widowni epoki Wiktoryańskiej, POSŁUGU-
jak niedobitek z jakichś staroświeckich zamieszek, z jakichś JĄCY SIĘ
dawnych utarczek romantycznych — miał w sobie coś z po- BRYŁĄ
miatającego rozsądkiem Don Kiszota. Należał do pokoleń POWSTAJE
dyktatorów. Nie znosił żadnej krzywdy. Odpierał ją zwin- W ANGLII
nie, z ogniem, trzcinaą bijąc po grzbiecie krzywdziciela, na
pojedynek wyzywając ludzi — nieraz jednak, w grotesko-
wej, wyzywającej stojąc postawie, z językiem w gębie, miał
nadzieję w Bogu, że ludzie ci się nie zjawią.

Nie troszczył się o nikogo — sam był sobie prawem,
czy to na wsi, kiedy w tanecznych podskokach wychodził
na wycieczkę lub drapał się po skałach nadbrzeżnych, czy
w mieście, godzinami pusząc się przed lustrem krawca lub
fryzjera.

Był prawdziwym strategikiem. Nienawidził pospolitości.
Jeśli możliwe, unikał utarczek brutalnych, ale wojna musiała
być. Posiadał talent wojenny. Jeżeli miał do rozegrania jaką
utarczkę osobistą, której się nie lękał, ale która była zbyt
drobna, czekał, aż potężny nieprzyjaciel pojawi się na
placu — wówczas wpadał na niego, chwycił go niespo-
strzeżenie za kołnierz i wyrzucił cały ciężar ten przez okno
wystawne na Picadilly. A zanim wróg ochłonął po tym
pierwszym, niespodziewanym ataku, Whistler był już na
ulicy i zgromadzonym tłumom ogłaszał swoje zwycięstwo.
Dowcip swój przeciwstawiał sile przeciwnika. Najniebez-
pieczniejszy z ludzi, w ciągłej będący walce, nienawidził
wojny, jako zjawiska bezbożnego, grzesznego. Gardził też
łowami, wstręt mając do zabijania.

Wstając wcześniej, razem ze skowronkiem, niestrudzo-
nym był pracownikiem; wszystko, czego się tknął, dowo-
dziło, że jest człowiekiem smaku. Życie prowadził na de-

H I S T O R Y A

ZATARG IMPRESYONIZMU Z ŚREDNIOWIECZNYM AKADEMIZMEM ESTETÓW

likatnej stopie; miernie używał wina, którego dobrym był znawcą. Ubierał się wytwornie; przy sztalugach stał zawsze tak, jak gdyby w tej chwili miał się do najmodniejszego udać salonu. Wieczory spędzał z przyjaciółmi w teatrach — Szekspir i inni autorowie poważni byli przedmiotem wesołych jego żartów — na wesołej, lekkiej muzyce. Poważnej muzyki nie rozumiał. Zajęcia intelektualne nie były dla niego. Mało posiadał książek, jeszcze mniej ich czytał. Kwestyami religijnymi umysłu sobie nie zaprzątał. Po pracy chciał się ucieszyć, zabawić życiem — ludzi poznawał z ich dowcipu i rozmowy z nimi. Zawsze świeży, zawsze wesoły, nigdy smutny, nie dopuścił się nigdy jakichś zwrotów nieprzyzwoitych, nienawidził wszelkiej niechlujności.

Pod względem materyalnym bolesne częstokroć miewał trudności. Kochał swe dzieła, rozstawać się z nimi było krwawą dlań męczarnią. Nie chciał sztychu oddać handlarzowi za gwineję, biednemu jakiemuś wielbicielowi oddawał go za koronę.

Pełen energii, nie spoczywał nigdy w fotelu; w mieszkaniu kosztownych mebli nie posiadał. „Jeżeli wam potrzeba komfortu — zawołał raz, śmiejąc się — to połóżcie się do łóżka!“ Wieczorem, wracając po skończonej rozrywce do domu, korzystał z przechadzki tej, aby studyować czar nocy — leniwczy dawno już leżeli w łóżkach.

Whistler pod pewnym względem zły wywarł wpływ na sztukę. Dla niego sztuka była czemś pospolitą, powszednią. Z rozmysłu pomniejszał jej zakres, ponieważ z rozmysłu patrzył na życie jako na zjawisko małe. Ale patrzył na nie — w tych granicach — wybornie i wybornie je wyrażał. Whistler uważał mylnie rozkosz wykonania za sam cel sztuki; tak, jak wielu mężczyzn — a i kobiet, — mylnie utożsamiał religię z kościołem.

Naokoło Whistlera wyrósł kult sztuki, który jest takim

M A L A R S T W A

samym przykrym fałszem, jakim był zawsze, gdy szło o tego IMPRESYONISTY. Leży przedemną książka, przepelniona całkowicie NIZM dawnym bzdurstwem, że sztuka to piękno, pełna tępej pa- POSŁUGU- planiny, twierdzącej, że „Whistler dopomógł do oczysz- JĄCY SIĘ czenia sztuki z nieprawości tematu“ — jak gdyby Whistler BRYŁĄ nie mógł być większym być twórcą, gdyby tematy jego na- POWSTAJE leżały do zakresu potężniejszych! Wbrew wszelkiej gada- W ANGLII ninie akademickiej, na temacie oparte jest każde dzieło sztuki; portret jest także tematem. A potem spotykamy się z takim nonsensem, jak ten, że „realista nie może na smutny ten świat przez różowe patrzeć okulary“, jak gdyby nie było właśnie idealistów, którzyby nie należeli do najczarniej patrzących pesymistów, podczas kiedy realiści bywają bardzo często optymistami! Przynajmniej Whistlera, człowieka o wytwornych i subtelnym zmysłach, nie można oskarżać o noszenie „różowych okularów“; przez szkła jego przezierają jedna z najbardziej pesymistycznych dusz, jaką kiedykolwiek posiadał człowiek.

ROZDZIAŁ III

O MALARZACH ANGIELSKICH, ZAJMUJĄCYCH SIĘ ŻYCIEM
PASTERSKIM, I O WIELKICH ILUSTRATORACH ŻYCIA DO-
MOWEGO W SZÓSTYM LAT DZIESIĄTKU

ZATARG
IMPRESYONIZMU
Z ŚREDNIOWIECZNYM
AKADEMIZMEM
ESTETÓW

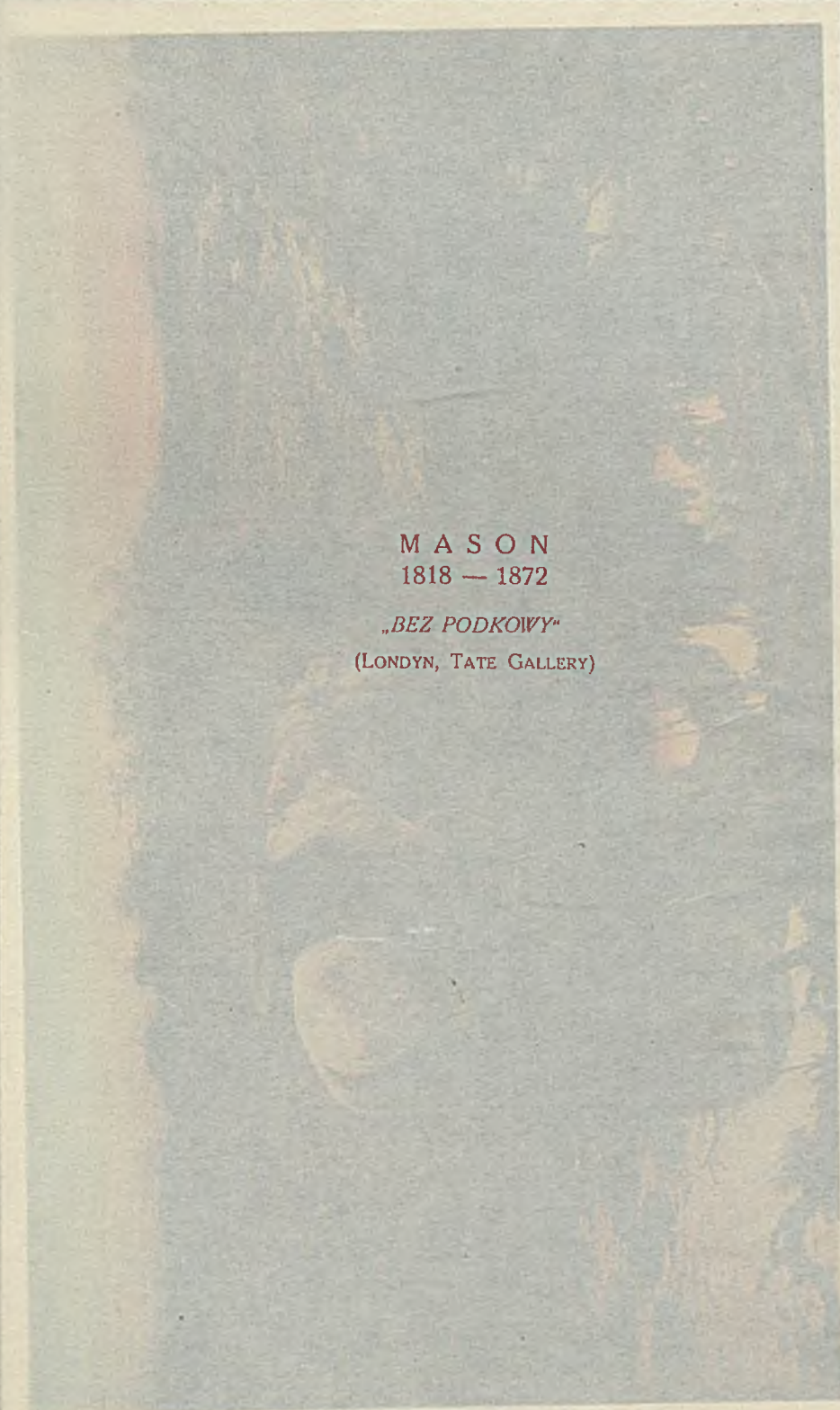
Gdy posługujący się czarnymi i białymi bryłami impresyonizm Karola Keene'a tworzył wspaniałe dzieło w dziedzinie grafiki, powstała równocześnie z tem grupa malarzy sielanki pasterskiej i krajobrazu.

BIRKET FOSTER
1825 — 1899

Z rodziny kwakerskiej, ur. w North Shields, w Northumberland, w r. 1825, młody MILES BIRKET FOSTER poszedł w szesnastym roku życia na naukę do drzeworytnika Landellsa. Mając lat dwadzieścia i jeden, ilustrował książki dla dzieci i pracował w „Illustrated London News“. Obdarzony subtelnem poczuciem poetyckiem, wykonał wielką liczbę małych krajobrazów, oddychających powietrzem ukochanej przezeń Anglii. Około roku 1858 namalował także sporo akwarel.

M A S O N
1818 — 1872

GEORGE HEMING MASON pochodził ze starej rodziny arystokratycznej. Urodzony w siedzibie ojcowskiej, Wetley Abbey w Staffordshire, 11 marca 1818, uczył się w szkole Edwarda VI w Birmingham z zamiarem zostania lekarzem. Udawszy się w roku 1843 wraz z bratem za morze, do Rzymu, dowiedział się tam o klęskach finansowych, jakie



M A S O N
1818 — 1872

„BEZ PODKOWY“
(LONDYN, TATE GALLERY)



M A L A R S T W O

spadły na jego rodzinę. Mason zwrócił się do sztuki. W Rzymie spotkał go młody Leighton prawie umierającego z głodu, zaprzyjaźnił się z nim i zapewnił mu możliwość pracy. Wróciwszy do Anglii 1858, Mason ożenił się, zamieszkał w starym gnieździe w Staffordshire i zaczął malować sceny z życia wiejskiego, które stworzyły szkołę. W r. 1865 przeniósł się do Hammersmith, w r. 1869 został członkiem Akademii. Atoli zdrowie, nie zawsze najlepsze, zaczęło go opuszczać, tak, że zmarł 22 października 1872.

O MALA-
RZACH AN-
GIELSKICH
I ILUSTRA-
TORACH
W SZÓ-
STYM LAT
DZIE-
SIĄTKU

Równoległe z tym kierunkiem sielankowym działała szkoła realistów, która do mistrzostwa doszła głównie na polu ilustrowania książek, znana jako szkoła „ludzi z szóstego lat dziesiątka”; niektórzy z nich przeszli do malarstwa olejnego, nie zaniedbując jednak dążeń ilustratorskich.

W A L K E R

1840 — 1875

FREDERICK WALKER idealizował pasterskie życie kraju. Urodzony przy Marylebone, w Londynie, 24 maja 1840 jako syn jubilera, młody chłopiec rychło zaczął objawiać pociąg do sztuki. Wstąpiwszy w roku 1855 do pracowni architektury, studyował w British Museum; przyjęty w r. 1858 do szkół akademickich, uczył się przez trzy lata u drzeworytnika Whympera i wkrótce zaczął ilustrować czasopisma. Thackeray wezwał go do wykonania szkiców do *Philipa w Cornhill*. W r. 1863 wystawił malowidła w Akademii; w lutym następnego roku wybrano go na członka Stowarzyszenia Akwarelistów (Old Water-Colour Society); w r. 1867 pojawił się w Akademii obraz jego *Bathers* (W kąpieli), rozpoczynając wystawę seryi innych jego dzieł. Wybrany członkiem Akademii 1871, niebawem potem zapadł na suchoty i zmarł w trzydziestym piątym roku życia 4 czerwca 1875 w St. Fillans w Perthshire. Typowym oka-

M A L A R S T W O

ZATARG zem jego sztuki jest *Harbour of Refuge* (Przystań wygna-
IMPRESYO- nia — Schronisko).

NIZMU GEORGE JOHN PINWELL (1842—1875), syn budowni-
Z ŚREDNIO- czego w High Wycomb, ur. 26 grudnia 1842, wcześniej
WIECZNYM się rozwinął i został rysownikiem w jednym z zakładów ko-
AKADEMIZ- ronkarskich. W roku 1862 wstąpił do szkoły Heatherleya
MEM i niebawem zaczął wykonywać ilustracje. Pracował z Whym-
ESTETÓW perem, wkrótce po opuszczeniu go przez Walkera. Dostar-
 czał wybitnych utworów dla czasopism ilustrowanych. W roku
 1865 malował. Podobnie jak Walker, na śmierć skazany
 przedwczesną, zmarł 8 września 1875.

 BOYD HOUGHTON (1836—1875), to inny dobry artysta
z tego czasu.

Do JÓZEFA CRAWHALLA, jednego z najsubtelniejszych
następców dawnych ilustratorów pism ulotnych, powrócimy
jeszcze jako do jednego z najbardziej krzepkich twórców,
należących do najnowszych szkół dni dzisiejszych. Był przy-
jacielem Keene'a, jego humorowi też zawdzięczamy niejedną
zabawną anegdotę, oplatającą arcydzieła Keene'a.

O TENNIELU (ur. 1829) i innych świetnych ilustratorach
rozwozić się już nie będziemy. Była to wielka epoka,
w której powstało niejedno wspaniałe dzieło w plamach
białych i czarnych, a w twórczości tej wielki brała udział
wraz z innymi artystami tych lat niezwykła wyobraźnia Ten-
niela.

ROZDZIAŁ IV

O SZKOŁACH Z POŁOWY WIEKU

MALARSTWO SZKOCKIE Z CZASÓW WILKIEGO

W latach czterdziestych Szkocya wydała grupę malarzy O SZKO-
życia domowego, która wyłoniła się z pod skrzydeł Wil- ŁACH
kiego — realiści ERSKINE NICOL, FAED'OWIE i R. T. ROSSI, Z POŁOWY
wszyscy dobrzy koloryści. WIEKU

THOMAS FAED (1826—1900) wystawił w Akademii po
raz pierwszy w r. 1851; następnego roku osiadł w Lon-
dynie. Życie domowe Szkocyi malował szeroko i z siłą.

ERSKINE NICOL (1825—1904) malował życie ludu irlandz-
kiego i szkockiego, szeroko, z humorem i wymownie.

W tym czasie urokowi Prerafaelitów ulegali SIR JOSEPH
NOEL PATON (1821—1901), JAMES ARCHER (1823—1904),
brat Dawida Scotta, W. BELL SCOTT (1811—1890), SIR
FETTES DOUGLAS (1822—1891), HERDMAN (1829—1888)
i GAVIN (1827—1883). Wszyscy szukali natchnienia w lite-
raturze.

JOHN PHILLIP
1817 — 1867

Z szkoły Wilkiego wyszedł jeden z najpotężniejszych
malarzy szkockich, człowiek, któremu miał się objawić im-
presyonizm francuski. Syn biednego żołnierza, młody John
Phillip, urodz. w Aberdeen 19 kwietnia 1817, uczył się
w wczesnych latach u malarza pokojowego, zaczął wkrótce
próbować się w malarstwie portretowem, rozpoczynając od

H I S T O R Y A

ZATARG kopiowania z jakiegoś szyldu wizerunku Williama Wallace'a.
IMPRESYONIZMU Miejscowy portrecista, niejaki Forbes, udzielał mu lekcji; w r. 1834 wybrał się do Londynu, przyjęty na statek za darmo. W Londynie dostał się pod opiekę majora Lockharta Gordona, który znowu polecił go uwadze lorda Panmure'a. Wstąpił do szkół akademickich 1837, mając lat dwadzieścia; w dwa lat później, 1839, wystawił w Akademii, wrócił do Aberdeen i tutaj malował portrety, między innymi młodego Millaisa. W r. 1846 wrócił znowu do Londynu, aby stąd udać się po raz pierwszy do Hiszpanii (1851-2) i zyskać sobie nazwisko „Filipa hiszpańskiego“ (Spanish Phillip lub Phillip of Spain). Znajdująca się w Galleryi Dyplomów kopia *Las Meninas* dowodzi głębokiego zainteresowania się Velazquezem. W r. 1856-7 był znowu w Hiszpanii z Ansdellem; w r. 1859 został akademikiem królewskim. W r. 1860 był w Hiszpanii po raz trzeci i rozpoczął seryę w pysznem świetle tonących, szeroko traktowanych malowideł, które wielki wywarły wpływ na sztukę Północy. Portrety rodziny królewskiej z tego pochodzą czasu. W roku 1866 udał się do Włoch, aby studyować Tycyana, z powodu złego stanu zdrowia musiał jednak powrócić do Londynu i tutaj, tknięty paralizem, zmarł 27 lutego 1867. Phillip wywarł wybitny wpływ na Millaisa, on też kupił pierwsze malowidło Whistlera, wystawione w Akademii królewskiej.

W A R D
1816 — 1879

EDWARD MATHEW WARD wstąpił za radą Wilkiego w r. 1835 do szkół akademickich; w r. 1836 pojechał na trzy lata do Rzymu, skąd przeniósł się do Monachium, aby pod kierunkiem Nazareńczyka Corneliusa studyować malarstwo freskowe; powróciwszy w r. 1839 do Londynu, wy-



WALCKER
1840 -- 1875

„SCHRONISKO“
(LONDYN, TATE GALERY)



M A L A R S T W A

stawił obraz *Cimabue i Giotto*. W roku 1855 został aka- O SZKO-
demikiem królewskim. W r. 1853 otrzymał polecenie wy- ŁACH
malowania dla Izby gmin ośmiu obrazów historycznych. Z POŁOWY
D. 15 stycznia 1879 popełnił samobójstwo. Żoną jego była WIEKU
poślubiona mu w r. 1848 HENRIETTA WARD, również ma-
larka, córka Jerzego Rafaela Warda, wnuczka Jakóba Warda.
Do najbardziej znanych obrazów Warda należą: *Doktor*
Johnson czeka na posłuchanie w przedpokoju lorda Che-
sterfielda, Lord Charendon w niełasce, South Sea Bubble
(Fala morza południowego) i *Jakób II otrzymuje wiado-*
mość o wyładowaniu księcia Orleańskiego.

W pejzażu malarze szkoccy zetknęli się bezpośrednio
z przyrodą, wyrażając jej nastroje, jej pogodę, jej w oczy
bijące wiatry. Naturalizm i Prerafaelizm szły ręką w rękę.
SIR GEORGE HARVEY (1806—1876) poświęcił późniejsze
swe lata krajobrazowi; obok niego uprawiali sztukę ma-
larską MILNE-DONALD (1819—1866), SAM BOUGH (1822
do 1878), FRASER (1828—1899) i DOCHARTY (1829? do
1878).

JOHN CRAWFORD WINTOUR (1825—1882) stanowi po-
most, prowadzący ku dziełu współczesnemu, jak to widać
w jego poezji pełnem arcydziele *A Border Castle*. Etty
wprowadził go w jego sztukę, poczem pod wpływem Con-
stable'a przerzucił się na pejzaż i na tem polu stworzył
rzeczy świetne.

SCOTT-LAUDER I SZKOCI Z SZÓSTEGO LAT DZIESIĄTKA

Okolo r.1860 praca R. Scotta-Laudera zaczęła docho-
dzić do głosu; wyszkolił on grupę malarzy-ilustratorów-ro-
mantyków, którzy przez chwilę opanowali dzieło szkockie;

H I S T O R Y A

ZATARG wyłonili się: ORCHARDSON, M'TAGGART, CAMERON, CHAL-
IMPRESYO- MERS, MAC WHIRTER, GRAHAMOWIE, BURROWIE i inni.
NIZMU

Z ŚREDNIO-
WIECZNYM
AKADEMIZ-

ORCHARDSON
1835 — 1910

MEM
ESTETÓW

SIR WILLIAM QUILLER ORCHARDSON, urodzony w Edym-
burgu, pochodził z Podhala szkockiego. — Wstąpiwszy
w r. 1850 do Akademii Troustee'ów, tak wczesnie arty-
styczne objawił zdolności, że opuścił Akademię, wróciwszy
jednak w chwili, gdy kierownictwo objął Scott-Lauder, stał
się przewodcą świetnej grupy uczniów Scotta-Laudera, ta-
kich, jak CHALMERS, M'TAGGART, PETTIE, TOM GRAHAM,
PETER GRAHAM, MAC WHIRTER; wszyscy młodzi artyści
złączyli się w klub szkicujących i, zetknąwszy się z prera-
faelizmem, uprawiali ilustrację. Orchardson szybko rozwinął
styl swój własny, według którego wybornie pendzlem na-
rysowana na płótnie linia tworzyła podstawę, naokoło której
w subtelny, delikatny sposób rozmieszczał lekko narzucane
barwy, zlewające się w dyskretną harmonię perłową lub
złotą. Orchardson przybył do Londynu i zwrócił na siebie
uwagę w roku 1862, został w roku 1868 nadzwyczajnym,
a w r. 1877 zwyczajnym członkiem Akademii; w roku tym
powstała jego *Queen of the Swords* (Królowa mieczów).
Z r. 1878 pochodzi jego *Social Eddy* (Winy społeczne),
teraz też rozpoczął seryę nowożytnych scen dramatycznych,
z pośród których *Małżeństwo z konwenansu* namalował
w r. 1884. *Napoleon on the Bellerophon*, rozpoczynający
szereg tematów francuskich, powstał w roku 1880. Datę
1886 r. ma pyszny, w czarno-złoty, zharmonizowanych
barwach namalowany portret żony i dziecka, t. zw. *Master
Baby*. *Sir Walter Gilbey* z r. 1891 należy do najpiękniej-
szych portretów wieku, tak, jak windsorska jego grupa

M A L A R S T W A

rodziny królewskiej (1899) jest jednym z najlepszych portretów dworskich.

JOHN PETTIE (1839—1893) uderzał w struny silniejsze i bardziej dramatyczne, był też dobrym kolorystą, biorącym tematy z dziedziny anegdot historycznych; CHALMERS (1836—1878) malował życie rodzinne; M'TAGGART (1835 do 1910), który rozpoczął od preraphaelizmu, stał się jednym z najpotężniejszych malarzy morza, światła słonecznego i wiatru, pieśniarzem życia rybaków.

Poza tą naczelną grupą u Laudera uczyli się lub pod jego zostawali wpływem artyści: PETER GRAHAM (ur. 1836), dobrze znany ze swych pejzaży i widoków morskich; JOHN MAC WHIRTER (1839—1911), pejzażysta; TOM GRAHAM (1840 do 1906), który stanął na wyżynach w malowaniu postaci, a był pod wpływem preraphaelitów, oraz HUGH CAMERON (ur. 1835), który przedstawiał życie prostego ludu.

Ściśle spokrewniona z tą szkołą była grupa dobrze znanych artystów. LOCKHART (1846—1900) dostał się pod wpływ szkoły Scotta-Laudera w czasie, gdy mistrzowski, hiszpański okres Johna Phillipa głębokie wywierał wrażenie w Szkocji. GIBB (ur. 1845) jest batalistą; WILLIAM HOLE (ur. 1846), słynny jako rytownik, to Anglik, który uczył się w Szkocji; C. MARTIN HARDIE (ur. 1858), najbardziej znany z obrazu *Burns w Edyburgu* (Robert B., poeta szkocki), wykonanego manierą Orchardsonowską. OGILVY REID prawie w tym samym maluje stylu; WATSON NICOL poświęca sztukę swą romantyce dawnego życia szkockiego. GEORGE WILSON (1848—1890) był preraphaelitą.

Urokowi życia wiejskiego poddał się ROBERT W. MACBETH (ur. 1848), którego sztuka pokrewna jest sztuce Masona i Walkera, angielskich malarzy wiejskiego życia; MANSON (1850—1876) i P. WALKER NICHOLSON (1858—1885), JOHN R. REID (ur. 1851), WHITE, NOBLE i ROBERT M'GRE-

O SZKOŁACH
Z POŁOWY
WIEKU

M A L A R S T W O

ZATARG GOR w tym samym urodził się czasie. Do portrecistów należy SIR GEORGE REID (ur. 1841).

IMPRESYONIZMU Jednym z najsubtelniejszych ilustratorów jest WILLIAM Z ŚREDNIO-SMALL; obok niego stoi humorysta W. RALSTON.

WIECZNYM A. K. BROWN, DAVID MURRAY, DAVID FARQUHARSON
AKADEMIZMEM (1839—1907), JOSEPH FARQUHARSON, LESLIE THOMSON
ESTETÓW (ur. 1851), CAMPBELL NOBLE (ur. 1846), którego sztuka pokrewna jest dzisiejszym Holendrom; ROBERT NOBLE (ur. 1857), COUTTS MICHIE, R. B. NISBET, CECIL GORDON LAWSON (1851—1882), który zdobył sobie rozgłos w Anglii; HOPE M'LACHLAN (1845—1897), obaj pod silnym wpływem Barbizoińczyków, oraz subtelny, delikatny pejzażysta WINGATE (ur. 1846), jeden z najpoetyczniejszych malarzy wieku, który patrzył na sztukę Corota.

Z pośród malarzy morza CASSIE (1819—1879) malował ciszę, M'TAGGART zaś objawił męską swą sztukę artystom jak COLIN HUNTER (1842—1904), HAMILTON MACALLUM (1841—1896), HENDERSON (1832—1908) i R. W. ALLAN.

Do malarzy zwierząt należą ROBERT ALEKSANDER, którego *Watching and waiting* (Czuwanie i czekanie) przypomina pod względem techniki najbardziej sztukę Macbetha, oraz malarz trzód, DENOVAN ADAM (1842—1896).

Powstała też w Anglii szkoła malarzy-ilustratorów, zajmujących się ilustracją historyczną. Na polu tem piękne wyrosło dzieło.

SEYMOUR LUCAS (ur. 1849) okazał swym *Gordon Riots* blizkie pokrewieństwo z epoką Hogarthowską; anegdotę historyczną uprawia Szkot GOW (ur. 1848), zaś YEAMES (ur. 1835) krąży pomiędzy anegdotą historyczną a typem komedii kostyumowej, w której nazwisko zdobył sobie MARCUS STONE (ur. 1840).



ORCHARDSON
1835 — 1910

„NAPOLEON NA POKŁADZIE BELLEROPHONTA“
(LONDYN, TATE GALLERY)



I 8 7 0

IMPRESYONIZM, POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI ZASADNICZEMI

ROZDZIAŁ V

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK OBJAWIENIE ANGIELSKIEGO
TURNERA WYŁANIA SIĘ WE FRANCYI W SIÓDMYM LAT
DZIESIĄTKU

Z siódmym lat dziesiątkiem przeciska się do Francyi OBJA-
objawienie Turnera. Impresyonizm, posługujący się bryłami, WIENIE
przekształca się w impresyonizm, polegający na używaniu ANGIEL-
barw zasadniczych. SKIEGO
TURNERA

IMPRESYONIZM BARW ZASADNICZYCH W SIÓD-
MYM LAT
DZIE-
SIĄTKU

Impresyonizm barw zasadniczych jest kierunkiem, któremu prasa przyklepiła etykietę „impresyonizm“ wogóle; chcąc zrozumieć istotę jego, trzeba pojęcie to uwolnić od znaczenia, jakie mu nadaje krytyka, mówiąc o „impresyonizmie“. Należałoby to uczynić, zanim pójdziemy dalej; Położenie kresu nadużywaniu tego wyrazu jest koniecznością, jeżeli zajmujący się malarstwem nowożytnem mają malarstwo to zrozumieć.

Impresyonizm, operujący bryłami, próbował prowadzić dalej dzieło Tenebrozów, Halsa i Velazqueza tak, ażeby kolor zajął wyłącznie tylko miejsce ciemnych cieni. Atoli około r. 1870 artyści zwrócili się ku światłu słonecznemu i przekonali się, że bryły i barwy, wyrastające z światła zamkniętego, nie mogą oddać impresyi łyskliwego światła słonecznego. Zaczęli się rozglądać naokoło siebie i w olbrzymim królestwie sztuki znaleźli tylko jednego człowieka, który zwracał się do światła słonecznego — był nim an-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

gielski Turner. Odkryli całe objawienie współczesne w tem, co ludzie książkowi nazywali „schyłkiem Turnera!“

Wiedza pokazała, że promień światła słonecznego, przechodząc przez pryzmat, łamie się w trzy barwy czyste, zasadnicze: żółtą, czerwoną i niebieską; kolory te, łącząc się na swych załamaniach, wytwarzają barwę fioletową, zieloną i pomarańczową. Artyści z r. 1870 albo raczej 1875 spostrzegli, że, jeżeli barwy czyste, pierwiastkowe, kładzie się obok siebie, jedną obok drugiej, to można również stworzyć impresję barw — tylko, że rezultaty tej metody będą daleko świetniejsze, aniżeli na malowidłach dawnych mistrzów.

Turner zwyciężył.

FRANCUZI Z R. 1870

W r. 1870 rozpierchli się artyści z Café Guerbois. Niektórzy z nich udali się do Londynu; w Londynie objawił się im geniusz Turnera. Skutek był głęboki. Podczas gdy Boudin i Jongkind pracowali razem w Belgii, Monet i Pissarro, F. Bonvin i Daubigny siedzieli wraz z innymi przeważnie bez grosza w Londynie. — Monet zajął się parkami, Pissarro lubował się w mgle, śniegu i porze nadchodzącej wiosny; obaj zwiedzali galerye i muzea, używając na Turnerze, Constable'u i starym Cromie. Posłali na wystawę do Akademii — obrazy ich odrzucono. Zauważyli, co zauważył już Delacroix, że Constable i Turner nakładali plamy barw, jedną obok drugiej, aby w ten sposób stworzyć tonację brył, i że dzięki temu intensywne powstało światło. Zaczęli kopiować Constable'a, Turnera i Wattsa. Powrócili do Francji jako skończeni rewolucyoniści w malarstwie. Nową głosili ewangelię. Związali się w bractwo w Café de la Nouvelle Athénée, do grona

M A L A R S T W A

swego przyjęli Maneta, na którego wpływ wywarli wielki, OBJA-
a z dawnych przyjaciół literackich Arsene'a Alexandra z Fi- WIENIE
gara i innych. Byli biedni, niepopularni, krytyka odnosiła się ANGIEL-
do nich wrogo; publiczność się ich bała, w halach muzycz- SKIEGO
nych wyśmiewano się z nich, handlarze zamykali bramy TURNERA
przed nimi, Salon nie chciał nic o nich wiedzieć. Artyści W SIÓD-
umierali z głodu; szczęśliwi byli, jeśli malowidło jakieś mogli MYM LAT
sprzedać za pięćdziesiąt franków. Handlarz Durand-Ruel, DZIE-
mający u siebie ich rzeczy, blizki był bankructwa. Histo- SIĄTKU
ryczna wystawa impresjonistów z r. 1874 zrobiła fiasko;
krytyka obeszała się z nią w sposób niemiłosierny. Ale
w spisie nazwisk zaszczytnych figurowali między innymi:
Boudin, Cézanne, Dégas, La Touche, Lépine, Monet, Pis-
sarro, Renoir, Sisley. W r. 1879 przyłączyli się do nich
Forain i Mary Cassatt, w r. 1880 Raffaëlli, Vidal, a w roku
1886 Odilon Redon, Seurat, Signac.

Przewódcą nowego kierunku został Monet.

M O N E T

1840 —

Urodzony w Paryżu d. 14 listopada 1840 jako syn bo-
gatego kupca z Hawru, CLAUDE MONET rychło artystyczne
objawił zdolności, ku wielkiej niechęci rodziców, którzy wy-
słali go w podróż za granicę. W Hawrze zabawiał się ka-
rykaturą i zawarł przyjaźń z Boudinem. Po dwóch latach
służby w pułku strzelców afrykańskich w Algierze wrócił
do domu z febrą. Potem dostał się do pracowni Gleyre'a
w Paryżu.

Claude Monet, wzorujący sztukę swą na sztuce Corota
i Boudina, siadł następnie u stóp Maneta; pociągnięty ku
niemu w r. 1863, oparł sztukę swą na impresjonizmie, po-
sługującym się bryłą. W Salonie pojawił się Monet po raz
pierwszy w r. 1865; sztuka i podobieństwo nazwiska za-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

interesowały Maneta. Atoli w r. 1870, przybywszy do Londynu razem z Pissarrem, poznał dzieło Turnera; za powrotem do Francji, mając objawienie Turnerowskie przed sobą, nowy rozpoczął kierunek i wkrótce wywarł wpływ na Maneta.

Ażeby w krótkich powiedzieć słowach, Turner w pierwszych latach swojej twórczości zajmował się impresją bryłą. Geniuszowi swemu zawdzięcza, że nie sądził, iż sztuka polega na naśladownictwie. Dążył zawsze do tego, ażeby dać impresję zjawiska — wyrazu tego używał w znaczeniu celu sztuki. Usiłował wyrażać romantyczny pierwiastek danego miejsca w sposób, w jaki przedstawiało się ono jego zdolności odczuwania. Czynił to, posługując się bryłą. Potem przekonał się nagle, że barwa, bez względu na bryłę, używana w sposób muzyczny, stwarza przy pewnych kombinacjach nastrój; a jeżeli tę orkiestracyę barw łączy się z bryłami kształtów, wówczas barwa staje się środkiem takiego wyrażania zjawisk, że wywołują one najsubtelniejsze, najbardziej mistyczne emocje. Doszedł Turner do tego w późniejszej swojej epoce, którą krytycy nazywają zwykle epoką jego upadku!

Wydarzyło się, że naukowe odkrycie w dziedzinie światła i barwy, dokonane w r. 1864 przez Chevreula, zainteresowały świat kwestyą siedmiu barw spektralnych.

Monet przekonał się, że zamiast mieszać kolory w gotową od razu bryłę, jak to czynił Manet, można, kładąc małe ułamki siedmiu barw spectrum obok siebie, mieć iluzję zjawiska, jeśli od obrazu odpowiednio się oddalimy, aby objąć go wzrokiem jako całość. Ale nie tylko to; przekonał się dalej, że przez to skala wyrazu artystycznego w niesłychany rozszerza się sposób, tak, że grę światła na przedmiotach można doprowadzić do każdego niemal stopnia napięcia. Monet przyszedł do przekonania, że dotychczasowe malar-

M A L A R S T W A

stwo, z wyjątkiem Turnera, nie stwarzało tej orkiestracji, OBJA-
jaka jest niezbędna, jeśli chce się wyrazić intensywne na- WIENIE
stroje pełnego światła słonecznego. Przekonał się, że światło ANGIEL-
słoneczne zmienia cały schemat barw jednego i tego sa- SKIEGO
samego przedmiotu w każdej zmieniającej się porze dnia. TURNERA
Układ wszelkiej płaszczyzny, blask liściwia, powierzchnia W SIÓD-
skał, lśnienie wody, wszystko to jest iluzją barwy. Odle- MYM LAT
głość lub bliskość przedmiotu nie jest sprawą barwy czarnej DZIE-
lub białej, ale zależna jest od *walorów* barw. SIĄTKU

Jeżeli jakiemuś widokowi przypatrywać się będziemy w rozmaitych porach dnia, wówczas zobaczymy, że zieleń liści drzewa nie jest zielenią pojedynczego listka, ale że, stosując się do światła, zieleń ta rozmaitej jest barwy. Tak samo cienie nie są czernią lub brunatną, ale przedstawiają *rozmaite walory barw*; są one barwami spektrum, widzianymi w świetle mniej intensywnym. Innymi słowy, światła wysokie odpowiadają barwom bardziej wibrującym, a niżeli barwy, zamknięte w cieniu; jedno i drugie jednak wibrują w sposób rytmiczny. Z rytmem tym łączy się i to, że wszystkie przedmioty wzajemnie odbijają się w świetle, które biorą jeden od drugiego. To też człowiek, pozbawiony zmysłu obserwacyjnego, niepomnie się zdziwi, widząc, że twarz, stojąca naprzeciw tła niebieskiego, oświetlonego światłem pomarańczowym, zielone mieć będzie refleksy.

Monet przekonał się znowu, że Manet przy całym pysznym instynkcie co do posługiwania się walorami, nie umiał przecież wyrazić wibracji barw tak, jak je widział grające w blaskach światła słonecznego; wziął więc siedem czyстых, pierwiastkowych kolorów, dodał barwy czarnej i białej i tak długo narzucał je na płótno, dopóki nie wyraził iluzji, stwarzającej żywe nastroje przyrody; a nie narzucał ich, zmie-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM POSŁUGUJĄCY SIĘ BARWAMI ZASADNICZEMI

szawszy je wprzód, ale nakładał je na płótno bezpośrednio jedną obok drugiej. „I wszystko było światłem“.

Dawało to tę ogromną korzyść, że sposób ten nie tylko wytwarza zadziwiającą świetlistość i rytm, ale dzięki czystości, wynikającej z niemieszania kolorów, całe dzieło stawało się świeże i jasne. Jednakże i tutaj trzeba koniecznie sprzeciwić się szyderstwu akademików — metoda ta stwarza ogromne trudności techniczne.

Impresyonizm, posługujący się w ten sposób barwami zasadniczymi, miał to przed innymi, że odwracał artystów od bękarcich intencji artystycznych. *Zmuszał artystów do patrzenia na życie, a nie na malowidła.*

Udowodniwszy portretem *Dama w futerku*, że jest mistrzem w malarstwie portretowym, Monet poświęcił się niemal całkowicie krajobrazowi. Do potężnego impresyonizmu płaszczyźnianego dodał teraz orkiestrację barw.

Monet rozpoczął zawód swój od malowania figur; przeszedł potem do pejzażów i widoków morskich z łodziami w przystani. W r. 1883 osiadł w Giverny i teraz natchnienia dostarczała mu okolica tej miejscowości. W r. 1885 pojawiły się pierwsze jego wysiłki na polu świetlistości, na polu rytmicznej orkiestracji barwy. Wystawiając wyłącznie w galeriach prywatnych, rozgłos zdobywał powoli. On i Degas musieli długą przebyć drogę, zanim doszli do uznania. Przeciw obu podniesiono zarzut szarlataneryi, zarzucano im uciekanie się do sztuczek, nazywano ich obłąkańcami.

Manet malował teraz widok w rozmaitych porach dnia; słynne jego *Stogi siana* z r. 1890 znane są może najlepiej. Malował jeden i ten sam stóg na polu w jednej fazie światła dziennego po drugiej; skutkiem tego otrzymywał najrozmaitsze zmiany w harmonii kolorów od srebrno-szarych, do lśnisto-czerwonych i purpurowych. Postępował tak samo w słynnej seryi poematów lirycznych: *Topole, Skąty*

M A L A R S T W A

w Étretat, Golfe Juan, Coins de Riviere, w pysznej seryi **OBJA-**
Katedra w Rouen, Lilie wodne i Tamiza. Serye te, to **WIENIE**
tryumf jego najwyższy. Z tematów tych stworzył szereg **ANGIEL-**
poezyi lirycznych; z gry światel wśród liściwia drzew, odbi- **SKIEGO**
tych w promienistej wodzie, stworzył symfonię odzwiercia- **TURNERA**
dlających się barw, łączonych w orkiestracyę, tak, jak się **W SIÓD-**
zestrajają dźwięki narzędzi muzycznych. Trudno wypowie- **MYM LAT**
dzieć to w słowach. Zdolność wyrażania uczucia upału, **DZIE-**
światła, tego wszystkiego, co nazywamy życiem atmosfery, **SIĄTKU**
jest u niego przedziwna. Czarodziejstwo, z jakim umysłem
naszym każe odczuwać lirykę skąpanych w powietrzu słyn-
nych *Topoli w porze jesiennej*, jednego z swych arcydzieł,
z tą prostotą linii drzew, jest czemś niezapomnianem. Znie-
walająca potęga tego zjawiska jest takim samym cudem,
jak owiewająca je poezya marzenia. Patrząc na to, czujemy
dreszcz; stoimy wobec czegoś uroczystego. — Monet jest
jednym z największych malarzy-symfonistów. Sztuka jego
umie czarodziejską mocą swą dać nam z tą samą łatwością
mgławę fale upałów, jak i surowość skał chropawych. Huk
mórz, cisza spokojnych wód, kwieciste płaszczyzny Holan-
dyi, śnieg, rzeki — wszystko to ukazuje artystycznemu jego
oku swą właściwą istotę. Światło słoneczne drży, migoce,
skrzy się na jego pejzażach; wiatr się rusza i drży.

P I S S A R R O

1830 — 1903

CAMILLE PISSARRO uprawiał pejzaż, malował sceny pa-
sterskie, uliczne i jarmarczne. Urodzony na duńskiej wy-
spie św. Tomasza jako syn bogatego kupca żydowskiego
z Indyi Zachodnich, młody Pissarro w wczesnych latach
objawił pociąg do sztuki. Wysłany do Europy około r. 1837,
powrócił w r. 1847 na wyspę św. Tomasza i wstąpił do
pracowni duńskiego malarza Melbye. W Paryżu widzimy

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

go znowu w r. 1856, a Salon z r. 1859 zgotował mu pierwsze sukcesy. Pracował w lasach Ville d'Arvey obok Corota, wielkie zamalowując płótna. Potem dostał się pod wpływ Milleta i, zmieniawszy styl, zdobywał sobie reputację obrazami z życia ludu. Następnie poszedł za impresyonizmem, posługującym się bryłą, ażeby później przenieść się na impresyonizm, używający barw zasadniczych. Wzmógł się tem jego talent w malowaniu scen żniwiarskich i jarmarcznych. Wojna z r. 1870 zmusiła go do ucieczki, wraz z Monetem, do Londynu. Powrócił do Francji z wielkim swym wodzem, Monetem, aby zasiąść do pracy w duchu nowej dla nich rewelacji Turnerowskiej. W dwanaście lat później zajął go na jakiś czas nowy pomysł malarski, tak zwany pointylizm, do którego wrócimy. Żył w ścisłej przyjaźni z Monetem i Renoirem. Największem jego dziełem są może *Ulice Paryża*.

S I S L E Y
1839 — 1899

Bardziej osobistą wizję miał ALFRED SISLEY, subtelny mistrz krajobrazu, poetyczny, pełen światła, rozumiejący grę światła i powietrza. Sisleya trzeba postawić tuż obok Maneta. Nie posiada on napięcia Maneta, nie umie tak zniewalająco, jak on, wyrażać upału, ociążałości przyrody; nastrojami tymi on się nie zajmuje. Jest natomiast mistrzem w oddawaniu przyjemniejszych nastrojów Francji. Sisley umarł jako stary człowiek w małej wiosce Moret, na skraju lasu Fontainebleau, którą unieśmiertelnił. Czy to maluje *Drogę, pokrytą śniegiem*, czy wodę z wierzbami na brzegu, z łodziami, odzwierciadlającymi się w cichej głębi — wszystko to w dziennem skąpane światłe (Bougival), czy *Most w Moret*, wszędzie z rzadką sztuką oddaje nastrój i atmosferę widzianego przedmiotu. Urodzony w Paryżu,

M A L A R S T W A

z rodziców angielskich, Sisley uważał się za syna przy- OBJA-
branej ojczyzny. Rozpocząwszy od wizyi Courbetowskiej, WIENIE
malował wielkie płótna pejzażowe w kolorach brunatnych ANGIEL-
i szarych manierą swego mistrza. Potem, idąc drogą, po SKIEGO
kazaną mu przez Corotą, malował płótna mniejszych roz- TURNERA
miarów. Ostatecznie odnalazłszy siebie, bogate stwarzał W SIÓD-
barwy, porwany urokiem gorącego fioletu, w którym, w bla- MYM LAT
sku słonecznym, nurza się okolica. Przybywszy do Anglii, DZIE-
pokochał Hampton Court i Tamizę. Powrócił do Francyi SIĄTKU
i malował okolice nadsekwańskie. Osiadłszy wkońcu w Mor-
ret, unieśmiertelniał okolice tej wioski. Całe życie przepę-
dził w nędzy, jakkolwiek w radosnej sztuce jego niedoła
ta wcale się nie odzwierciedla. Nie opuszczała go nigdy
troska o chleb codzienny. Całe wielkie swe męstwo i har-
towną wolę zużywał na nieustanną walkę. Lojalny, wspa-
niałomyślny, patrzył bez zazdrości, jak inni zdobywali roz-
głos, gdy on zapadał w niepamięć.

R E N O I R

1840 —

Czytałem gdzieś, że Renoir, „jak każdy prawdziwie wielki i utalentowany artysta, malował wszystko — nagie akty, portrety, malarstwo tematowe, widoki morskie, martwą naturę, a wszystko jednak pięknie“. Nie myślę, że Renoir jest tak biednym artystą, jakby z powyższego wynikało zdania; nie porywał się on w tym samym czasie na wielkie nastroje tragiczne, dlatego też nie można posądzać go o taki nie do darowania fałsz artystyczny, jak malowanie zjawisk strasznych, okrutnych, przeraźliwych w ten sposób, jak gdyby były czemś pięknem.

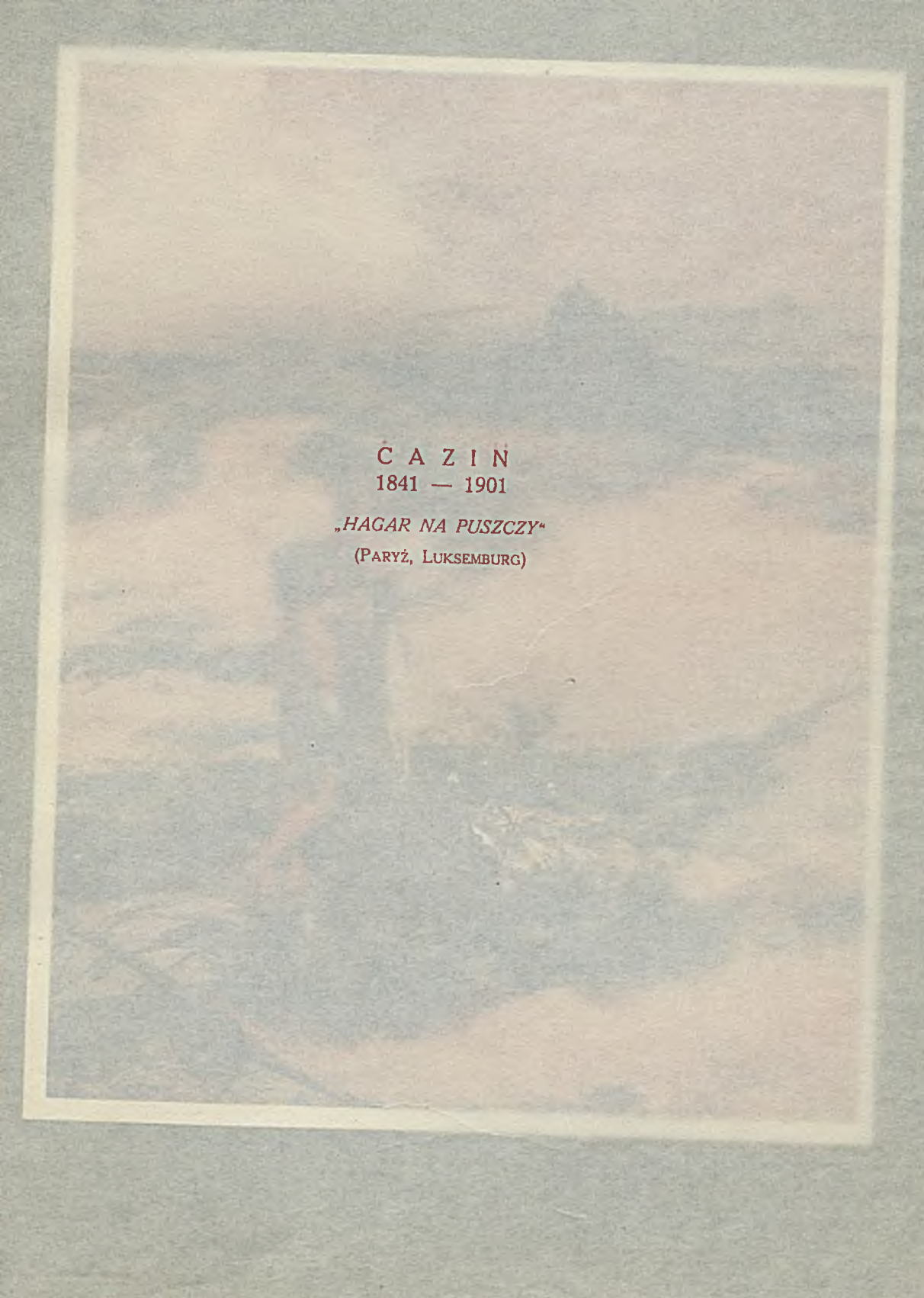
Syn biednego krawca z Limoges, młody Renoir zaczął w siedemnastym roku życia zarabiać na chleb malowidłami tuszem. Poczucie kolorytu radosnego, płomiennego objawiło

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

się w nim od pierwszych zaraz występów. Ponieważ malarstwo tuszem wkrótce wyszło z mody, młodzieniec, w kiepskim będący położeniu, zaczął rozglądać się za pracownikami, któreby potrzebowały kogoś do malowania witraży kościelnych; mimo lichej płacy zarabiając dzięki sprawności swej ręki stosunkowo dużo, zebrał trochę grosza, aby wstąpić do Szkoły Sztuk Pięknych. Tutaj poznał się z Monetem, Sisleyem i Bazillem; latem udał się z nimi do Fontainebleau, spotkał się z starym Diazem, który go polubił, udzielał mu lekcji i dopomagał. Renoir razem z Monetem i innymi uległszy wpływowi lubującego się w ciemnych barwach Courbeta, ćwiczył się w kierunku realizmu. Potem Manet soczystszej nauczył go techniki.

W tym wczesnym, Bouchera przypominającym okresie rozwinął w sobie szybko popędy impresjonistyczne w malowaniu krajobrazów, kwiatów, portretów. — Powiedziałem, że w sztuce Renoira jest coś niewieściego, recepcyjnego. Renoir umie chwytać ruch, ale ręka jego nie ma tej siły męskiej, co ręka Maneta; tworzył jednak arcydzieła. W dwudziestym szóstym roku życia, 1867, namalował słynny portret w plainairze, *Lise*, dzieło, o wielkim świadczące talencie. W r. 1873 powstało malowidło *Dama na koniu z chłopcem na kucyku*; w r. 1874 namalował *Baletnicę* i *Lożę* (La Loge). Monet rozmiłował się w barwie i świetle, Renoir wchłaniał w siebie to objawienie. Monet wykorzenił wpływ Courbeta; Renoir zaczął szukać barwy i od tej chwili poczyna się najpotężniejszy jego okres, epoka błyszczącego światła. Zdrowy mając mózg i zmysły zdrowe, malował zdrową naturę kobiet, zdrowy urok dzieci w ich naturalnej rzeczywistości ziemskiej. W r. 1881 powstały *Déjeuner des Canotiers* (Śniadanie wioślarzy), *Bal au Moulin de la Galette* (Bal w młynie d. l. G.), *Pierwszy krok*, *Śpiąca kobieta z kotem*, *Loza*, *Terasa* i szereg pięknych



C A Z I N
1841 — 1901

„HAGAR NA PUSZCZY“

(PARYŻ, LUKSEMBURG)



M A L A R S T W A

krajobrazów. W portrecie *Sisleya* widać metodę pointyli- OBJA-
styczną, w *Jeune Fille au Panier* (Młoda dziewczyna z ko- WIENIE
szykiem) czuć zapatrzenie się w Greuze'a, Fragonard zaś ANGIEL-
natchnął malowidło *Jeune Fille à la Promenade* (Młoda SKIEGO
dziewczyna na przechadzce). We wszystkich tych obrazach TURNERA
widzi tylko powierzchnię życia. Sprzedawał teraz utwory W SIÓD-
swoje po cenach nędznych i z krwawym trudem. Wrócił MYM LAT
do rysunku i nagiął wolę swą do linii Ingresa. Rezultat wi- DZIE-
dać w mistrzowskich dziełach z r. 1885, roku pięknego SIĄTKU
obrazu *Kobiety w kąpieli*, w którym młoda kąpiąca się
dziewczyna bryzga wodą na dwie nagie kobiety, znajdujące
się na brzegu. Renoir odnalazł siebie. W *Kobietach w ką-
pieli* nagiął nie tylko kolor i linię do swych intencji, ale za-
mierzoną impresję spotęgował niezgrabnymi, nieporadnymi
ruchami nagich ciał, usiłujących obronić się od pocisków
zimnej wody. W r. 1885 dał nam też pyszny nagi akt sie-
dzący, odwrócony ku nam *troic-quart*, rudowłosy.

Renoir udał się potem do Wenecyi, malował piękne
pejzaże, spotkał się tutaj z uwielbianym przez siebie *Wa-
gnerem* i wykonał jego portret. Wagner skończył właśnie
„Parsifala“ i zapowiedział, że może siedzieć tylko dwadzieścia
minut; o portrecie tym powiedział Wagner — żartobliwie,
że wygląda na nim jak „protestancki pastor“.

Powróciwszy do Paryża z oczami, oślepienymi blaskiem
południowego światła, Renoir tworzył arcydzieła, malując
nagości. Jasnowłosy, zwrócony do nas akt w obrazie, przed-
stawiającym kobietę na brzegu opuszczonej co dopiero
wody, pysznem jest dziełem, świadczącym, że artysta miał
zmysł okrągłości i pełni kształtów.

Tworzy nieustannie; choć zgrzybiały mu już palce, nie
przestaje z pracowni swojej puszczać dzieło za dziełem.

H I S T O R Y A

RAFFAËLLI
1845 —

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

JEAN FRANÇOIS RAFFAËLLI zajmuje się wesołą stroną życia ludu paryskiego, tak, jak Steinlena interesują głębsze cechy tego życia. Raffaëlli nie posługuje się zasadniczymi barwami spektrum, jak Monet; technika jego polega na tem, że kolor biały i czarny łączy zapomocą wibrujących dotknięć pędzla z barwami zasadniczymi, przez co oryginalną, osobistą stwarza wizję.

Raffaëlli wysunął się na czoło w r. 1875 i to kolorowemi ilustracyami dla rozmaitych pism peryodycznych. Słynne jego album *Typów paryskich* jest genialnie ironiczne, wolne od zjadliwości, świadczące o zainteresowaniu się życiem ludu paryskiego, zajmującym charakterem samego Paryża i okolicy. Raffaëlli dał nam robotników i drobnych kupców, nędzarzy, zbijobruków i szumowiny Paryża, pozbierane na ulicach, w szpitalach, typy pracowników i próżniaków; a z jaką dobrotliwością, z jakim współczuciem przedstawia on nam tę pełną urągawisk i drwin komedję życia! Ale Raffaëlli nie zadowolił się ulicą i robotnikiem Paryża i jego przedmieść, których malowniczość z niezwykłą wyraził sztuką; pokazał blask i życie jego wielkich bulwarów, jak mało kto — pokazał harmonie barw tego miasta, czy to perłowo-szarych barw dnia, czy w porze, gdy słońce zatapia się w blaskach złotych i srebrnych. Sztuka jego świeżą jest i radosną, jak tchnienie wiosny.

Raffaëlli, który był też rzeźbiarzem, wynalazł pastel olejny. Przyłączył się on do impresjonistów nieco później. W zawodzie swoim artystycznym różne przechodził koleje. W poszukiwaniu za chlebem, rozmaitych chwycił się zatrudnień. Poznał się na krótko z utrapieniami urzędniczymi, występował jako bas w teatrze, śpiewał psalmy na chórze

M A L A R S T W A

kościelnym, ażeby mózdz się utrzymać jako uczeń Szkoły OBJA-
Sztuk Pięknych pod kierunkiem Gérôme'a; pracował w każ- WIENIE
dej miejscowości, gdzie tylko zaszedł w swojej wędrówce ANGIEL-
po Europie, w wędrówce, która ostatecznie zaprowadziła SKIEGO
go do Algieru; wróciwszy do Paryża, wystawił obrazy, TURNERA
odkrył zbijobruków i robotników na brudnych przedmie- W SIÓD-
ściach Paryża i natrafił na szczęście. Rafaëlli, jak wszyscy MYM LAT
impresyoniści, jest przedewszystkiem subtelnym pastelistą; DZIE-
farbami olejnymi posługiwał się, jak pastelem. Dzięki temu SIĄTKU
dzieło jego pulsuje życiem. — Państwo udekorowało go
wstęgą Legii Honorowej — i słusznie.

Do impresyonistów-pryzmatyków należy także ARMAND
GUILLAUMIN. Syn handlarza płótna, rozpoczął za ladą oj-
cowską, poszedł następnie do urzędu, uczył się od współ-
towarzyszy, przeważnie Pissarra i Cezanne'a, oparł styl
swoją na twórczości Courbeta, Daubignyego i Moneta. Wy-
grał los Credit Foncier w sumie około 100.000 fr., co mu
dało niezależność.

GUSTAVE CAILLEBOTTE, malarz-amator, przyłączył się do
impresyonistów od samego początku. Pałac luksemburski
ma jego *Raboteurs de Parquets* (Wyrabiacze parkietów).
Darował państwu zbiór obrazów impresyonistycznych, stwa-
rzając w ten sposób „Zbiór Caillebotte'owski“ w Luksem-
burgu. Za warunek zapisu położył, iżby dawnych mistrzów
jego kolekcji nie oddzielano od impresyonistów; akade-
micy pragnęli zdobyć starych mistrzów dla Luwru, nie
chcieli jednak zgodzić się na obrazy nowe. Wszczęła się
zawzięta walka, w której akademicy z Gérômem na czele
w straszny sposób napadali na impresyonizm. Ale, jeśli
sobie przypomnimy, że w równie zajadły sposób sprzeci-
wiali się umieszczeniu pysznego portretu *Matki Whistlera*,

M A L A R S T W O

IMPRESYONIZM — dobrze będzie wiedzieć, że minister Sztuk Pięknych odniósł nad nimi zwycięstwo.

POSŁUGUJĄCY SIĘ BARWAMI ZASADNICZEMI — ALBERT LÉBOURG był pejzażystą o zdolnościach poetyckich, z których subtelna technika, polegająca na posługiwaniu się barwą niebieską i zieloną, stwarzała wizję wielce indywidualną.

ISRAELS
1827 — 1911

„PRZĄDKA”
(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



ROZDZIAŁ VI

W KTÓRYM MÓWI SIĘ DUŻO W EUROPIE O MILLECIE I VELAZQUEZIE

Teraz, kiedy impresjonizm barw pierwotnych, zasadniczych, wśród gorzkiej walki głosił Europie swe wielkie objawienie, płynęły obok siebie dwa całkowicie wypełniające się prądy malarskie.

Natchniona geniuszem Milleta, powstała szkoła „Realistów plain-air“, którzy sztukę swą poświęcili malowaniu życia ludu na otwartym powietrzu. JULES BRETON (1827 do 1905) malował, jak mawiał Millet, zbyt ładniutkie dziewczęta wiejskie, aby mogły przebywać w swych wioskach. LÉON LHERMITTE albo L'HERMITTE, urodzony w Mont-Saint-Père 31 lipca 1844 r., dostojnością obdarzał swych ludzi pracy, przedstawiając nam realizm życia żniwiarzy i gospodarzy wiejskich. Później, w swoich impresjach życia wiejskiego, zaczął się nieco posługiwać kolorami zasadniczymi. Mniej więcej w okresie Milleta wystąpili na widownię: ROSA BONHEUR (1822—1899), która z wybitną sztuką malowała zwierzęta, EMIL BRETON, AUGUSTE BOULARD i CAZIN.

C A Z I N

1841 — 1901

JEAN CHARLES CAZIN lubował się w księżycowych nocach wybrzeży morskich i w chatkach rybackich Francji północnej. Urodzony w pobliżu Samer, w okolicy Boulogne, jako syn majątnego lekarza, uczył się tajemnic sztuki w Paryżu, u Boiscaudron'a, nauczyciela Rodina (1840) i L'Hermitte'a. Ożenił się wcześniej z kobietą, również ar-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

tystką. Wystawił po raz pierwszy w Salonie z r. 1865, wybijając się zaczął około r. 1876, w pierwszych szeregach zaś stanął około r. 1887.

Powstała też znamienita grupa Holendrów, wychowana również na wizyi Barbizońskiej.

ISRAELS 1827 — 1911

W Holandyi JOSEPH ISRAELS podjął sztandar rewelacyi Milletowskiej w połączeniu z wizją Rembrandta. Urodzony w Groningen w Holandyi 27 stycznia 1827, Israels poświęcił długie swe życie malowaniu życia ludowego.

Z Akademii amsterdamskiej pod kierunkiem Peinemena (1809—1861) i z pracowni Krusemana (1786—1868) udał się do Paryża i pracował tutaj u Picota (1786—1868) i Henryka Scheffera (1798—1861). Na wystawie powszechnej w r. 1855 w Paryżu zwrócił na siebie uwagę obrazem historycznym, *Wilhelmem Orańskim*. Zdaje się, że potem objawiła mu się właściwa jego droga, ponieważ w r. 1857, będąc w Katwyk, namalował i posłał do Salonu *Dzieci morza* i *Wieczór na wybrzeżu*. Legię honorową otrzymał w r. 1867, w roku powstania jego *Przytuliska sierot w Katwyk*. Sztuka Israelsa zajmuje się głębokimi wzruszeniami człowieka; nawet krajobraz jest tylko akompaniamentem w przedstawianiu ludzi. Israels zużył wszystkie swe siły na wyrażenie duchowego znaczenia życia ludu. Jeżeli czasami przeholowuje w patosie, to przecież ostatecznie patos jego jest szczerzy.

Współczesna sztuka holenderska wychowała się w Paryżu; Henley — mojem zdaniem — wyraził się bardzo zręcznie, mówiąc, że malarze holenderscy „prze czytali Constable’a w przekładzie francuskim“. Mają oni jednak subtelność koloru i własną subtelność wyrazu.

M A L A R S T W A

DAWID ADOLF KONSTANTY ARTZ (1837—1890) urodzony W EUROPIE w Hadze, był uczniem Akademii amsterdamskiej, następnie MÓWI SIĘ udał się do Paryża i pracował tam pod rozmaitymi arty-DUŻO stami lat osiem, tj. do r. 1874. Najlepsze jego dzieło to O MILLECIE *Przytulisko sierot w Katwyk, Chaude Journée* (Gorący I VELAZ-dzień) i *Moment Propice* (Szczęśliwa chwila). Talent swój QUEZIE poświęcił przedstawianiu charakteru i uczuć własnego ludu, nie próbując głębszych i posepniejszych tonów Israelsa.

ALBERT NEUHUYS (1844), urodzony w Utrechcie, uczył się tamże u Gisberta de Craayvangera; wstąpił na cztery lata do Akademii w Antwerpii i rozwinął linie Israelsa w kierunku bardziej pogodnym.

BERNARD JAN BLOMMERS (1845), urodzony w Hadze, uczył się w Akademii haskiej pod Koelmanem (1820—1857), dużo swej wizji zawdzięcza Israelsowi i wielkim Holendrom czasów minionych.

M E S D A G

1831 —

HENDRICK WILLEM MESDAG, ur. 1831 w Groningen jako syn bogatych rodziców, malować zaczął, mając lat trzydzieści i pięć; uczył się u Roelofa w Brukseli, a także Alma Tadema udzielał mu lekcyi. Szybko jednak i pewnie wysunął się na czoło. Jest malarzem morza i ciężkiej łodzi holenderskiej, toczącej się po wodach.

M A U V E

1838 — 1888

ANTON MAUVE, urodzony w Zaandam, uczył się u Van Osa. Subtelna jego wizya chwytala połysk szaro-zielonych, srebrnych i bladobłękitnych barw Holandyi, i to z niezwykłym poczuciem; szybki, zręczny jego pendzel wyrażał

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

z rzadką mocą wszelkie subtelności w malarstwie olejnym i akwarelowem.

RODZINA MARISÓW

Pewnemu malarzowi w Hadze urodziło się trzech synów, trzech braci Marisów, którzy wszyscy głośno jako malarze zdobyli sobie imię.

JACOBUS MARIS

1837 — 1899

JACOBUS MARIS, najstarszy z braci Marisów i artysta z nich największy, urodzony w Hadze, uczył się nasamprzód u ojca, następnie w Akademii antwerpskiej, skąd, 1865 udawszy się do Paryża, wstąpił do pracowni Edwarda Héberta. Pierwszym jego obrazem, wystawionym w Salonie z r. 1886, była *Dziewczynka włoska*; nastąpiły po niej takie rzeczy jak *Kobieta przy robótce* i *Chore dziecko*; niebawem jednak poświęcił się krajobrazowi i na tem polu, obrazami olejnymi i akwarelami głośno zyskał sobie imię, od czasu do czasu wznosząc się na wysokie szczyty, krzepki w technice i szeroki w kompozycji. Opanował ruchy obłoków, ich światła i cienie, falowanie powietrza, tajemnicę przestworza.

MATHYS MARIS

1839 —

MATHYS MARIS, podobnie jak brat, urodzony w Hadze, udał się z pracowni ojca do Akademii antwerpskiej, stąd w r. 1867 do Paryża, do Héberta i do Szkoły Sztuk Pięknych. Po dziesięciu latach zjawił się w Londynie i tutaj też osiadł. Mathys Maris boi się publiczności, albo nią gardzi. Człowiek o wyobraźni poetyckiej, skłonny do cho-

M A L A R S T W A

robliwości, maluje sny. Melancholijne pojęcie życia wyraża W EUROPIE z dystynkcyą, oderwana jego wyobraźnia jest zjawiskiem MÓWI SIĘ, jak gdyby z czarodziejskiego świata elfów. Daje liryczny DUŻO wyraz marzeniom romantycznym, pozbawionym uczuć po O MILLECIE zytywnych, mającym w sobie coś pozaziemskiego. Obdarzony I VELAZ-delikatnem poczuciem kolorów, snuje swą magiczną, błę- QUEZIE kitno-złotą przędzę.

WILLEM MARIS

1843 — 1910

WILLEM MARIS, tak samo jak i bracia urodzony w Ha-dze, kształcił się u ojca, aby, odmiennie od tamtych, nie ruszać się z miejsca i sztukę swą uprawiać w ojczyźnie. „Srebrny“ Maris, najmłodszy z trzech braci, jest malarzem trzód, śrzechogi i słońca, rozkoszującym się grą światła wśród liści drzew i spokojnymi nurtami rzek. Lubi trawą porośłe obszary z błakającymi się po nich, lub spoczywającymi trzodami w spiekocie południowego słońca.

Atoli człowiekiem wielkiego geniuszu, którego Millet do nieśmiertelnych natchnął arcydzieł, jest belgijski rzeźbiarz, CONSTANTIN MEUNIER. W rękach jego pochodnia Milleta pełnym rozgorzała płomieniem. Ale nim pochodnia ta rozpałała się na dobre, wyglądała, jak gdyby zanurzono ją w wązkim strumieniu fotograficznego realizmu Bastien-Lepage'a.

REALISTYCZNY SZARY PLAIN-AIR SIÓDMEGO LAT DZIESIĄTKA

BASTIEN LEPAGE

1848 — 1884

Urodzony w Damvillers, jako syn wieśniaka, Bastien Lepage dostał się pod urok Milleta. BASTIEN LEPAGE upra-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

wiał swą sztukę na wolnem powietrzu, jednakże bez geniuszu i epickich talentów Milleta. *Pole siana* wywarło wrażenie i rozgłosiło imię artysty. *Joanna d'Arc słuchająca głosów nadziejskich* jest wyrazem religijnej prostoty francuskiego ludu. Na nieszczęście Bastien-Lepage porzucił drogę tę dla rozległej uprawy malarstwa fotograficznego, nie tylko w ojczyźnie, ale i w Anglii.

Młoda Rosyanka, przedwczesną zmarła śmiercią, MARYA BASZKIRCZEWA (1860—1884), uczenica Bastien-Lepage'a, zasłynęła bardziej swym „Dziennikiem“, aniżeli usiłowaniami w malarstwie.

AKADEMIZM HISZPAŃSKI SIÓDMEGO LAT DZIESIĄTKA

B O N N A T
1833 —

Kiedy Manet interesował się Hiszpanami, malarz, nazwiskiem Leon Bonnat, ulegał silnemu wpływowi potężnego światłocienia Tenebrozów, a szczególnie Ribery. LÉON BONNAT z Bayonne oparł swój styl na Rembrandcie i Riberze, jakkolwiek uczył się u COGNIETA. Ale właśnie w obrazie historycznym, w słynnym, a mocno ganionem *Święciu św. Dyonizego* w Panteonie, zniewała naszą uwagę krzepkością swego talentu, jakkolwiek realizm jego lubuje się w krwi. W malarstwie portretowem Bonnat należy do klasy artystów oficjalnych.

Tymczasem znaleźli się w mieście Hals i Velazquez, zakorzenił się też wybitny ich realizm, stwarzając kilku malarzy, dzielnych pod względem techniki.

M A L A R S T W A

R O Y B E T

1840 —

FERDINAND ROYBET, ur. w Uzes, rozpoczął jako rytownik, uczył się u Viberta w Londynie, uzyskał 1866 medal w Salonie. Jął się malarstwa historyczno-anegdotycznego pod wpływem Meissoniera, posługując się barwami ciemnymi, jasnymi, doszedł też do popularności dzięki mickim efektom w kolorach jasnych według Halsa i Velazqueza.

CAROLUS DURAN

1837 —

Urodzony w Lille 4 lipca 1837, Charles Auguste Emile Durand, albo, jak wolał się nazywać, CAROLUS DURAN, będący pod silnym wpływem Velazqueza, rozpoczął świetną karierę od realistycznego impresjonizmu bryłowego, wymalowawszy słynny, mistrzowski portret żony, znany jako *Dama z rękawiczką* (1869), obraz, w którym przemaga wpływ Maneta. Wróciwszy 1866 z Włoch do Francji, udał się później do Hiszpanii, następnie do Anglii, gdzie w roku 1869 wywołał sensację swą *Damą z rękawiczką*. Piękny jego portret małego dziecka w kolorach czerwonych, zwany, zdaje mi się, *Beppino*, z dobrego pochodzi okresu. Atoli sztuka jego szybko popadła w konwencyonalizm, a pluszowe portyery za dużo wprowadziły wełny w jego portrety. Duran świetnym był nauczycielem, między innymi Sargent dużo zawdzięcza jego nauce. Był modnym malarzem plutokracji.

LOUIS METTLING, ur. 1847 w Dijon z rodziców angielskich, był jednak Francuzem z nauki i wizji. Wnikał w tajemnice sztuki w École des Beaux-Arts (w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu), jako uczeń Cabanela; zaczął rychło

M A L A R S T W O

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

wystawiać w Salonie, opierając technikę swą na Velazquezie.

Poza tym ruchem w zainteresowaniu się światłem w technice i stylu, działało kilku innych malarzy; najświetniejszym z nich był CHAPLIN (1825—1891), który portrety i wizerunki kobiecego świata francuskiego z wykwintną malował gracyą i mistrzowską pewnością w rytmie i w własnym, oryginalnym wyrazie, subtelnie oddając zamierzone nastroje.

ROZDZIAŁ VII

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK REALIZM WKRACZA DO NIEMIEC
I PROWADZI DO IMPRESYONIZMU

REALIZM MONACHIJSKI

L E I B L
1844 — 1900

Urodzony w Kolonii d. 23 października 1844, WILHELM REALIZM LEIBL przyszedł na świat mniej więcej w czasie, kiedy Ma- WKRACZA net pierwszy raz wystąpił we Francji do walki o impre- DO syonizm. Młodzieniec wiele obiecujący, z świetnymi wi- NIEMIEC dokami na przyszłość, Leibl pojawił się w Paryżu. Na I PROWA- jakie sześć lat przedtem Manet namalował był *Olimpię* DZI DO i *Śniadanie na trawie*. Leibl, śmiało idący w kierunku rea- IMPRESYO- lizmu, opartego na Holbeinie i starych mistrzach niemiec- NIZMU kich, rozumiejący Holendrów, dostał się do kółka Courbeta i Alfreda Stevensa, nigdy jednak nie zetknął się z Manetem i jego sztuką. Uprawiał realizm, to prawda, ale malował płasko i twardo, cała sztuka jego skłaniała się ku matematyce, ku wiedzy, jak gdyby pracował przy pomocy trójkątów, linii krzywych i według innych tego rodzaju prawideł. W Paryżu namalował 1869 *Kokotę* — lekka miłość francuska, widziana oczami Niemca. Mistrzowska głowa *Schucha* z r. 1866 jest bardziej nowoczesną. Na *Głowie chłopca* (1869) i *Starej kobiecie* znać wpływ Courbeta, w sercu jednak trzymał on z starymi Niemcami. Realizm był w powietrzu, stał się jego bożyszczem, ale z realizmu tego zrobił on coś nakształt wiedzy. Malował raczej móż-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

giem, aniżeli z pomocą zmysłów. Poczucie impresyonizmu miał tak słabe, że gotów był namalować nasamprzód oko, a potem dopiero resztę postaci; miał też obyczaj wycinania kawałków z malowideł swych i robienia z nich obrazów.

Po krótkim sukcesie w Paryżu, Leibl przeszedł do szeregu artystów, o których nikt się nie troszczył — podobnie, jak Feuerbach i von Marées, stał się samotnikiem.

Około r. 1879 (1878—1881) namalował słynne *Kobiety w kościele*, twarde, matematyczne, lecz mocne; kilku zwolenników monachijskich namówiło go, aby obraz ten wystawił osobno w Monachium (1881), poczem sprzedał go niemal za czwartą część tego, co żądał pierwotnie. Lekceważenie, jakie spotkało jego *Kłusowników* na wystawie paryskiej z r. 1888, napełniło artystę goryczą i złamało. Pokrajał obraz na kawałki. Popadł w melancholię, zamknął się w samotności, z której nic go wydobyć nie mogło, nawet tryumfy wielkiej wystawy malowideł jego w Berlinie. Wziąwszy sobie do serca brak uznania, doznawał uczucia upokorzenia, patrząc, jak części jego obrazu przemalowывali inni, aby go „poprawić“. Do najpiękniejszych jego główek należą *Dziewczyna wiejska* w białym stroju na głowie; na tem właśnie malowidle widać najbardziej tradycję Holbeina. A i jego bardzo subtelne szychy mają wizję staroniemiecką. On jest twórcą monachijskiego malowania *alla prima*, od razu, bez poprawek i przeróbek, z naturą jako jedyną przewodniczką. Arcytworami jego są portrety z lat sześćdziesiątych.

Około r. 1870 Leibl stworzył sobie zwolenników w Niemczech, takich, jak Węgier MUNKACSY, pejzażysta EYSEN, KARL HAIDER, HANS THOMA, ALT, RUDOLPH HIRTH DER FRÉNES, SPERL, SCHIDER, KARL SCHUCH, ALBERT LANG i TRUEBNER.

M A L A R S T W A

Pejzażysta SPELR był wiernym sprzymierzeńcem Leibla i dzielił z nim wygnanie.

M U N K A C S Y
1844 — 1800

Węgier MICHAŁ MUNKACSY, ur. 20 lutego 1844, poszedł pod wpływem Leibla w kierunku realistycznym. Jakkolwiek sam nazywał się uczniem Leibla, zawdzięczał przecież dużo i wspólnemu przyjacielowi, Alfredowi Stevensowi. Zwłaszcza wcześniejsze jego dzieła i portrety wskazują na zależność od Leibla. Podobnie jak Leibl i Lenbach, malował przez całe życie barwami ciemnymi, i to czarnymi Leibla, a nie brunatnymi Lenbacha. Malowidła jego z życia ludu, wnętrza domów bogaczy i wielkich rozmiarów obrazy religijne wielkie miały powodzenie.

T H O M A
1839 —

Syn młynarza, ur. 2 października 1839, HANS-THOMA rozpoczął, zmuszony biedą, od malowania szyldów dla chłopów i drwali Schwarzwaldu. W r. 1868 udał się do Paryża na naukę malarstwa; pierwszy z Niemców odkrył rewelację Maneta i przyniósł do Monachium wiadomość o jego wielkości. Wpływowi Maneta zawdzięcza Thoma swą najlepszą, najbardziej słoneczną sztukę — na nieszczęście niektóre z tych obrazów zamalował później, aby nie obrażać publiczności. Piękne jego malowidła *Kwiatów* z tej pochodzą epoki. Później oczarował go Boecklin; zaczął w twarde, w suchy sposób malować rozmaite panny morskie itp. Podróż do Włoch i wpływ pierwszych Florentczyków dobiły go. W roku 1877 Thoma porzucił Monachium i osiadł w Frankfurcie. W r. 1877 rozbiło się monachijskie kółko Leibla. Leibl z Sperlem przenieśli się w okolicę, Hirth

REALIZM
WKRACZA
DO
NIEMIEC
I PROWA-
DZI DO
IMPRESYO-
NIZMU

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POŚLUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

i Thoma opuścili Monachium, Alt znalazł pomieszczenie w przytułku. Schider zamieszkał w Bazylei. Jeden tylko uczeń pozostał wierny Leiblowi: Truebner.

TRUEBNER
1851 —

Urodzony 3 lutego 1851, syn złotnika z Heidelbergu, WILHELM TRUEBNER jest kolorystą tej szkoły. Rozpocząwszy od namalowania twardą manierą Leibla dwóch postaci modlących się w kościele, przyczem dwudziestoletni wówczas młodzieniec okazał się dobrym rysownikiem, Truebner zwrócił się ku barwności. Na nieszczęście, oglądał się, jak i inni jego towarzysze, za przeszłością, zamiast patrzeć w przyszłość, i to tamowało jego rozwój. Z wyjątkiem Holbeina i Duerera nie było w Niemczech tradycyi malarstwa narodowego. Zimą 1872 spędził we Włoszech, potem odbył podróż po Holandyi i Belgii.

Na szczęście, Truebnera zajęli Holendrzy i on znalazł siebie. Ter Borch i Hals prowadzili do Velazqueza. W *Dziewczynie na kanapie* z r. 1872 widać zwrot sztuki niemieckiej ku barwności i impresyonizmowi, a w jeszcze większym stopniu w obrazie *W pracowni* z tego samego roku. Poszedł on krok naprzód ku Manetowi. W r. 1876 namalował *Damę w szarym stroju* — widział Hals a i Velazqueza i poszedł dalej w rozwoju swej sztuki; w roku tym powstał również *Schuch* i piękna *Martwa natura*. W czasie, gdy rozbiło się monachijskie kółko Leibla, w łaskach byli Boecklin i Thoma. Truebner zajął się na chwilę *Walkami olbrzymów* i *Centaurami*; ale właśnie tutaj okazał się kolorystą i realistą. Niemcy z lat osiemdziesiątych wyładowywali się w barwach czarnych, jak gdyby nie znano Maneta. Potem przybył do Berlina Liebermann — i Truebner w świetlistych wybuchnął barwach. Stracił on dużo czasu



MAX LIEBERMANN

1849 —

„TARGOWICA W DZIELNICY ŻYDOWSKIEJ
W AMSTERDAMIE“

(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

na poszukiwaniu wzorów dla sztuki swej u starych mistrzów; REALIZM pod wpływem Liebermanna otrząsł się z tego i poszedł WKRACZA w kierunku nowoczesnym. DO

LENBACH
1836 — 1904

NIEMIEC
I PROWA-
DZI DO
IMPRESYONIZMU

FRANZ VON LENBACH, ur. 13 grudnia 1836, pochodził z Tyrolu; miał zdolności zręcznego rysownika przy ograniczonym poczuciu barwy. Od młodych lat malował portrety, opierając sztukę swą na takich słynnych portrecistach, jak Rembrandt, Van Dyck, Reynolds; od czasu do czasu dawał też dowody, że patrzył na dzieło Halsa; używał jednak zawsze tonów brunatnych, nie uwzględniając atmosfery i światła; malował, a raczej rysował pędzlem pełne siły portrety największych i najsłynniejszych mężczyzn i kobiet z owych przedziwnych lat powstania Wielkich Niemiec, począwszy od cesarza niemieckiego, książąt domu panującego, Bismarka, Moltkiego, a skończywszy na wielu innych, mniej głośnych.

KAULBACH jest portrecistą tej samej szkoły, podobnie jak KONER (ur. 1854).

IMPRESYONIZM NIEMIECKI WIELKA SECESYA

Owoce wystawy francuskiej w Monachium z r. 1869 zniweczyła wojna.

LIEBERMANN
1849 —

Niemcy, filozofujące, przeżarte szkolarstwem, skłaniające się zawsze ku akademizmowi i posłuszne autorytetom, powoli tylko zdobywały sobie żywotność w sztuce. „Literac-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

kie“ umiłowanie alegoryi zabijało sztukę; mózgi Niemców rozsadzał symbolizm. Fauny, jednorożce, satyry na każdym kroku. Węgier Munkacsy przejął się krzepkością niemiecką, ale szedł w kierunku barw ciemnych. Wtem zjawia się Liebermann.

MAX LIEBERMANN, ur. 29 lipca 1849, jako syn bogatego kupca żydowskiego z Berlina, od najmłodszych lat artystyczne okazywał zdolności, ale ojciec chciał z niego zrobić filozofa i posłał go na uniwersytet. Młodzieniec okazał się naprawdę filozofem: filozofię wyrzucił za okno, a czas trawił w pracowni Steffeka, malując strzelby, mundury i ręce na batalistycznym obrazie mistrza *Bitwa pod Sadową*, szkicując po ulicach i parkach i zwiedzając galerie. Ostatecznie pozwolono dwudziestoletniemu młodzieńcowi udać się do szkoły malarskiej w Weimarze, gdzie pod kierunkiem Thumanna i Pauwelsa zmuszony był uprawiać sztywny klasycyzm ówczesny. Zerwawszy z tego rodzaju nauką, Liebermann zwrócił się ku przyrodzie. W roku 1875 namalował *Kobietę, skubiącą gęś*, ciemne malowidło, obecnie w Berlinie, którego „pospolitości“ zawdzięczał przydomek „apostoła brzydoty“. Młody artysta otrząsnął proch berliński z stóp i pojechał do Paryża (1873), aby tutaj spotkać się z rewelacją Milleta i Courbeta.

Munkacsy był teraz bożyszczem sztuki niemieckiej; młodzieniec udał się do niego po wskazówki, a ten kazał mu wybrać się do Holandyi i malować czarnymi bryłami na wzór Ribota. Courbet był teraz mocarzem. Młody Liebermann, przybywszy do Holandyi, namalował (1873) *Kobiety, składające jarzyny* w ciemno oświetlonej szopie. Nie chcąc wracać do Niemiec, osiadł w Paryżu. Obecnie jeszcze Manet mało znaczył dla niego. Galerye objawiały mu romantykę Troyona, Daubignyego, Milleta; potem zjednął go sobie Degas; do pewnego stopnia oczy jego zaczęły się powoli

M A L A R S T W A

zwracać ku Manetowi i Monetowi. Wybrał się do Barbi- REALIZM
zonu do podeszłego w lecjach Milleta i tutaj namalował WKRACZA
obrazy *Praca przy burakach* oraz *Brat i siostra*, wysta- DO
wione w Salonie z r. 1876. NIEMIEC

Wędrując po Belgii, Holandyi, Niemczech i Włoszech, I PROWA-
Liebermann starał się teraz wydobyć światło z dotychczas- DZI DO
sowych swych mroków. W Wenecyi spotkał się z Lenba- IMPRESYO-
chem, który polecił mu wrócić do Monachium, gdzie też NIZMU
osiedlił się na lat sześć; malował obrazy religijne; duchow-
ieństwo gniewało się na niego; porzucił Monachium i prze-
niósł się do Amsterdamu. Do Salonu z r. 1881 posłał
Przytulisko dla starców i zyskał medal. Ziomkowie zaczęli
sposzrzegać powoli, że artysta stał się znakomitością. „To-
warzystwo piętnastu“, do którego między innymi należeli
Alfred Stevens i Bastien-Lepage, wybrało go na członka;
od tej pory żył pomiędzy Berlinem a wsią holenderską.
W malarstwie portretowem wygrał los wizerunkami *Vir-
chowa* i *Gerharta Hauptmanna*. *Dziedziniac domu sierót*
w Amsterdamie (1881) świadczy, że otrząsnął się z ciem-
nych barw Munkacsowskich; w obrazie tym uderzył też
w charakterystyczny ton czerwony. Potem pracownię jego
opuściły: *Kolej linewkowa*, wytworne *Netmenders* (1888),
Kobieta z kozami (1890), *Stara kobieta cerująca* (1880),
Młoda pasterka (1890) i *Chłopcy w kąpieli* (1892), obrazy,
których szczegóły torują drogę impresyonizmowi. Koloryt
pełen jest mocy, jego wnętrza odznaczają się teraz jasnymi
refleksami światła. W ten sposób doszedł do pełni światła
słonecznego i do fioletowych cieni plainairowych pod błę-
kitami niebios i nad wybrzeżami morskimi. Stał się z na-
tury rzeczy przewodcą ruchu, buntującego się przeciw aka-
demizmowi, i zapoczątkował wielką secesyę. Wprowadził
słońce do Niemiec i stał się twórcą wytwornych dążeń mo-
nachijskich, polegających na przejściu od szarzyzny do pro-

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

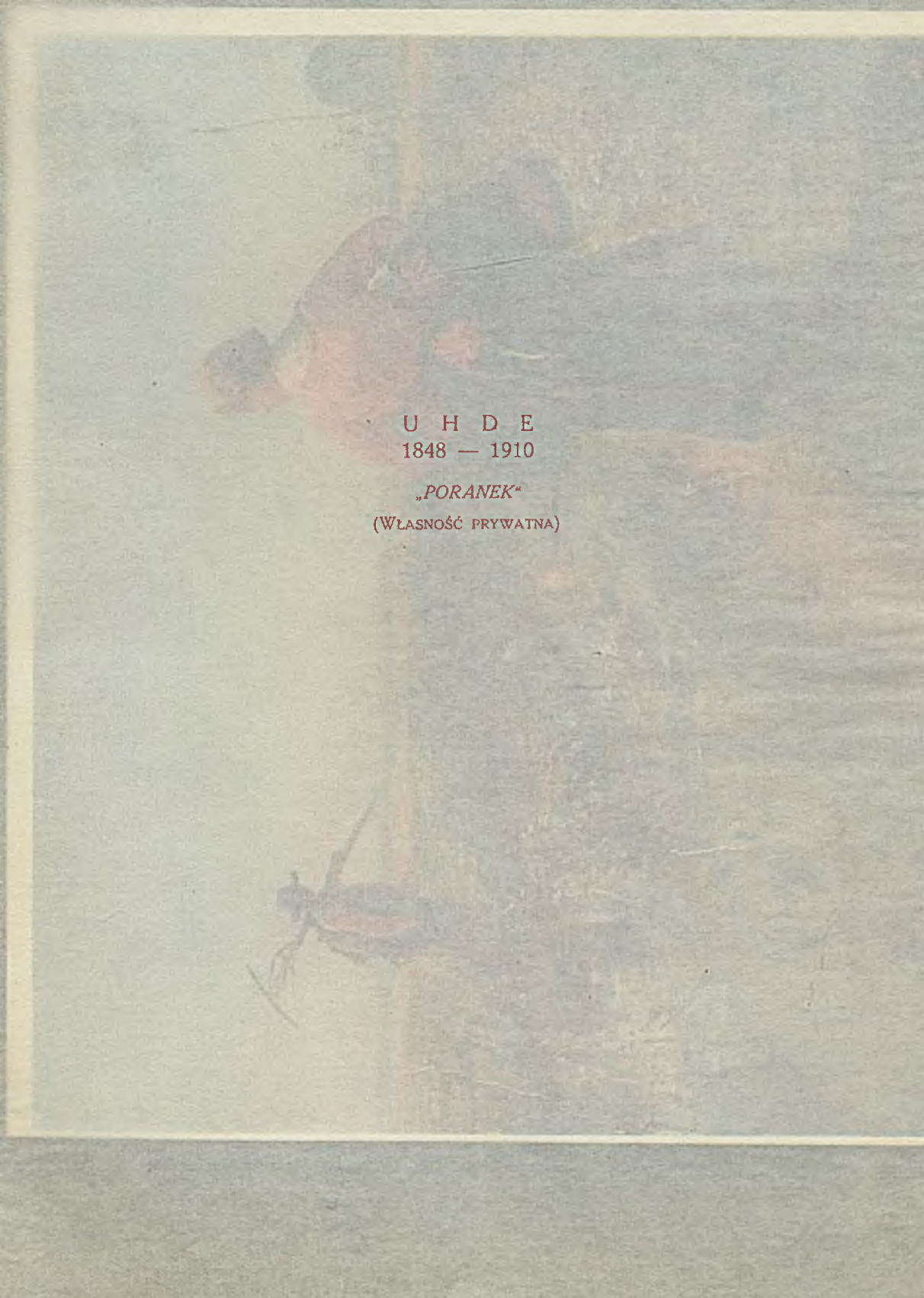
miennej gry światła. Faunów i satyrów zaczęły gryźć prochy i mole; wśród młodszych artystów niemieckich zawrzało życie. Niemcy się oswobodziły. Zarzucono im dekadencję, tak, jak ciskano nią w oczy takim twórcom, jak Delacroix, Manet, Monet i Corot; upominano ich, że stoją „nad przepaścią“ — taki to bywa koniec.

Po Liebermannie przyszła grupa pejzażystów, malujących wielkie przestworza z drogami, prowadzącymi w nieznaną pozaświaty, w dal, wywołujące dziwne, posępne pytanie „dokąd“? Poezya szuka wielkiej tajemnicy — życia. Intelkt zabił dawnych bogów, pogrzebał dawne religie — mrok zapanował, a niema przewodnika-światła; optymizm nowej rewelacji o boskości człowieka nie jest jeszcze ich udziałem. Ale idą naprzód ku światom, jakkolwiek droga w groźnych, tragicznych gubi się mrokach. Instynkt prowadzi, nie wystarczy sam rozum — zmysły prowadzi ku potężnej przyszłości. Istoty słabe zwracają oczy poza siebie, usypia ich akademizm prymitywny. Ale chcący dążyć naprzód nie mogą uciekać się do środków usypiających. Lud, człowiek biedny, człowiek pierwotny wzywa ich ku sobie — konwencyonalizm bogaczy oszałamia się samozadowoleniem.

Dowcipny, kaustyczny, świetny Liebermann uwolnił geniusz niemiecki od symbolizmu i innych bzdurstw profesorskich.

VON UHDE
1848 — 1910

FRITZ VON UHDE znany jest głównie z tego, że religijne postaci swoje w nowożytnie stroi suknie. Wprowadza Chrystusa w ciżbę ludzi dzisiejszych, ubranych po dzisiejszemu — w rzeczywistości robi to samo, co robił owego czasu renesans włoski, ale, patrząc na ówczesne kostiumy włoskie, nie możemy jakoś uwierzyć, dzięki ich staroświeckości dla



U H D E
1848 — 1910

„PORANEK“

(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

oczu dzisiejszych, że były one kostyumami, dla owego wieku współczesnymi. Ta ciekawa próba przedstawiania Chrystusa w otoczeniu ludzi w strojach dzisiejszych wywołuje często wrażenie, jak gdyby chrześcijaństwo nie było zgodne z datą swych narodzin.

Von Uhde, ur. 22 maja 1848 rozpoczął karierę jako dużo obiecujący realista. Pierwotnie oficer w wojsku saskim, von Uhde przeszedł na pole sztuki. Ulegając z początku Munkacsyemu, zwrócił się potem do Fransa Halsa, któremu tyle zawdzięczał Manet, a którego kopiował Liebermann. Ale von Uhde nigdy nie umiał się wyswobodzić całkowicie, a dążenia jego były zawsze intelektualne. Jak dotąd, Manetowski rozwój barwności w impresyoniźmie nie poruszył Niemców. Teraz impresyonizm ten miał wprowadzić GLEICHEN-RUSSWURM.

MAX STREMEL i PAUL BAUM przyswoili sobie pointyizm Seurata.

BRACHT zajmował się pejzażem realistycznym, rozwijając się zwolna w kierunku mocnej techniki i poczucia koloru. Jego pejzaże romantyczne, jak piękny *Grób Hannibala*, prowadziły do coraz to silniejszego realizmu, w których widnieje pociąg do złotych tonów w przyrodzie.

REALIZM
WKRACZA
DO
NIEMIEC
I PROWA-
DZI DO
IMPRESYO-
NIZMU

ROZDZIAŁ VIII

O ANGLIKACH Z SIÓDMEGO LAT DZIESIĄTKA

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

W Anglii w siódmym lat dziesiątku kwitła przeważnie ilustracja.

ILUSTRACJA ANGIELSKA SIÓDMEGO LAT DZIESIĄTKA

Z grupy wytwornych ilustratorów przeważna część zmieniła się następnie w ilustratorów w malarstwie.

SIR LUKE FILDES (ur. 1840) pierwsze lata twórczości poświęcił ilustracji, zajmując się życiem ludu. Pierwsze malarskie jego utwory, jak *The Casual Ward*, niemal jednobarwne, znaczny zapowiadały talent. Podczas pobytu w Wenecyi zwrócił uwagę swą na kolor, został też poszukiwanym portrecistą. W słynnym *Doktorze* starał się, w późniejszych latach swego życia, próbować znowu sił swych na polu swych pierwszych tryumfów.

SIR HUBERT VON HERKOMER (1849—1914) zaznaczył się również w ilustracji; arcytworami jego są *Danton*, *Marrat*, *Robespierre*. Malując od lat wczesnych, wybił się także jako portrecista; słynnym jest jego w białych tonach utrzymany portret *Miss Grant*.

FRANK HOLL (1845—1888), ur. w Londynie 4 lipca 1845, syn rytownika Holla, wcześniej artystyczne objawił skłonności; w r. 1860 pracował w szkołach akademickich; w r. 1864 wystawił pierwszy portret i malowidło tematowe. Z początku uprawiał tragiczne tematy z życia ludu, potem

M A L A R S T W O

wybił się od razu na czoło jako utalentowany portrecista; tego rodzaju rzeczy, jak *Księżę Cleveland* i inne wyrobiły mu jedno z przewodnich miejsc w malarstwie portretowym. Zmarł z przepracowania 4 sierpnia 1888, zostawszy przedtem (1884) członkiem Akademii Królewskiej.

CHARLES GREEN (1840—1898) był jednym z najwyśmienitszych ilustratorów swego czasu, idealnie ozdabiał Dickensa, okazując takie samo poczucie charakteru, jakie miał sam autor.

J. MAHONEY (zmarły 1882), to również ilustrator z tej epoki, pracujący pod wpływem Masona, Walkera i Pinwella.

E. J. GREGORY (1850—1909), z tej samej grupy artystów, ale bardziej utalentowany, poświęcił pędzel swój malowaniu życia ludzi zamożnych.

Ale pierwszym talentem tego lat dziesiątka był w Anglii Randolph Caldecott, jakkolwiek należy on raczej do pierwszych lat dziesiątka ósmego.

CALDECOTT

1846 — 1886

RANDOLPH CALDECOTT, niedoceniony przez krytykę, był mistrzem dużego znaczenia. Urodzony 22 marca 1846 r., został w piętnastym roku życia pomocnikiem w banku shropshireskim. W r. 1868 kilka rysunków jego pojawiło się w jednym z czasopism manchesterskich. W r. 1872, przybywszy do Londynu, pracował pod kierunkiem Poyntera, ilustrował też publikację Blachburne'owską *Harz Montains* (Góry Harzu); ale, jakkolwiek były w tem ślady wizyi osobistej, to przecież okazał się on ilustratorem wprawdzie zdolnym, lecz nie wyróżniającym się z pośród innych. Dopiero z linii jego rysunków tuszem w *Graphic* i szeregu *Wierszy dla dzieci* (Nursery Rhymes) pokazało się, że

H I S T O R Y A

IMPRESYONIZM
POSŁUGUJĄCY SIĘ
BARWAMI
ZASADNICZEMI

w Anglii powstał artysta o wizji osobistej. Wolny od wszelkich afektacji estetycznego kierunku Morrisa, Caldecott nawiązał do czysto angielskiego dzieła Rowlandsona, rozwijał je dalej i do znacznej doprowadził doskonałości. W r. 1878 pojawił się nieśmiertelny jego *John Gilpin*, a potem co roku książki jego z *Wierszami dla dzieci* rozchodziły się wzdłuż i wszerz po całym kraju. Caldecott wykształcił impresyonizm linii, który był istnym cudem. Jego rysunki piórkiem i tuszem, świetnie ryte przez Edmunda Evansa, stworzyły sztych kolorowy, należący do najprzedniejszych na tem polu. Choroba, która doskwierała mu od dawna i wkońcu zabiła go w Florydzie, gdy Caldecott zaczynał zaledwie czterdziesty rok życia, najmniejszych na radosną sztukę jego nie rzuciła cieni, na sztukę rodzimą, silną i zdrową. Caldecott odczuwał czarodziejski urok łąk i puszcz angielskich; sztuka jego, to liryczny wyraz Anglii, romantyki jej pól, jej pierwiosnków i jaskrów, jej rzek, jej trzód, pasących się po polach. Szlachetny, subtelny jego humor z słoneczną rozkoszą bawił się zielenią wsi. Porzucając afaktację ówczesnego średniowiecznego akademizmu z całym jego małpiem naśladowaniem pseudo-renesansu, a zwracając się ku sztuce Randolfa Caldecotta, doznajemy wrażenia, jak gdybyśmy z jakiejś cieplarni lub jakiegoś muzeum wydostali się na świeże, rozblękitnione powietrze. Od razu widzimy tutaj poczucie życia, szczęścia, radości, jaką daje przyroda. A obok żywotności, w sztuce tej, stwarzanej w tym celu, aby w reprodukcjach po całym rozpowszechniała się kraju, wysuwał się na czoło znakomity rysunek i mistrzostwo linii. Objawiła się w nim cała świetność brytyjskiej szkoły rysowników-akwarelistów. Pod względem oddawania charakteru zapomocą linii niema on dotychczas sobie równego. Dzieło jego jest tak absolutne i żywe, jak wytworne dzieło japońskie; a przytem najmniej-

M A L A R S T W A

szego nie budzi przypuszczenia, jakoby było wynikiem cudzej wizyi, afektacyi lub cudzego wpływu. Jest ono tak szczere, że człowiek nie dostrzega w niem mistrzostwa je-
Z SIÓD-
MEGO
LAT DZIE-
SIĄTKA
W latach przyszłych będzie się go tak kolekcyonowało, jak się zbiera barwne druki japońskie. Stworzył rozległą szkołę, a zarówno w Anglii, jak i na kontynencie duża część dążeń nowożytnych opiera się na nim. Duszę mając romantyczną, Caldecott widział pierwiastek romantyczny w każdym tworze boskim, na łąkach i drogach. Rysunki jego z najlepszej epoki mają wizję osobistą, wdzięk i urok, świadczące o znamenitych zdolnościach i poczuciu charakteru, które radować nas będą zawsze. Gdy pojawiły się kolorowe jego książki, przekonano się, że nie było dotąd tak doskonałych tego rodzaju tworów, jak Caldecotta *Buldog*, *Jagnię*, *Krowa*, *Prosię*, *Owca*, *Koza* i inni towarzysze angielskiego życia wiejskiego. Linia rysunku zwierząt czworonożnych i ptaków z *Bajek Ezopa* jest mistrzowska. Chwyta on charakter koni i kuców i ich ruchy z widoczną radością. Romantyczny urok wsi ma w nim jednego z najwspanialszych interpretatorów.

I 8 8 0

ORKIESTRACYA BARW

I

POJAWIENIE SIĘ NOWEGO
AKADEMIZMU PIERWOTNEGO

LA TOUCHE

1854 —

„*PODRÓŻ POŚLUBNA*“

(PARYŻ, WŁASNOŚĆ PRYWATNA)

ROZDZIAŁ IX

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK IMPRESYONIZM TRYUMFUJE W ORKIESTRACYI BARW

W r. 1880 pojawiły się trzy obok siebie równoległe IMPRESYONIZM TRYUMFUJE W ORKIESTRACYI BARW idące kierunki malarskie. Pierwszy, to kierunek impresyonistyczny, ojciec potężnych artystów, którzy impresyonizm bryły i impresyonizm barw zasadniczych połączyli w orkiestrację barw i usiłowali stworzyć wyższy wyraz imaginacji.

Drugi kierunek, to impresyonizm naukowy, oparty na wiedzy, starający się zredukować technikę malarską do regularnych plam okrągłych — nazwano go *pointilizmem*.

Trzeci urodził talent, który sztukę malarską i życie usiłował cofnąć do *surowego prymitywizmu*.

Realizm wydawał tymczasem swych mistrzów.

BILLOTTE, malujący urocze obrazy z życia ludu nadmorskiego, jest bardziej sielankowy, niż Bastien-Lepage; BINET maluje z talentem egzotyczny Wschód lub tematy murzyńskie.

DAGNAN BOUVERET

1852

—

Urodzony w Paryżu 7 stycznia 1852, jako syn kupca brazylijskiego, DAGNAN BOUVERET malował z talentem w kierunku realistycznym i do rzeczy swych poetycką wprowadzał wizję. Obrazy religijne z życia ludu bretońskiego rozślawiły jego imię. Maluje sceny religijne z surową żarliwością i wielką prostotą; z pięknym skutkiem przedstawił Chrystusa w otoczeniu ludzi współczesnych. Zaczął wybijać się około r. 1878.

H I S T O R Y A

R O L L

1846 —

ORKIE- ALFRED PHILLIPPE ROLL wybitne zdolności swe poświęcił
STRACYA interpretacji życia współczesnego, wojny, strajków, robotni-
BARW I PO- ków, chłopów — z siłą przedstawia zjawiska powszednie.

JAWIENIE
SIĘ

S I M O N

1861 —

NOWEGO

AKADEMI-

ZMU PIER-

WOTNEGO

LUCIEN SIMON dawał silną impresję pierwotnych na-
miętności bretońskiego ludu rybackiego, życie jego z wielką
przedstawiając mocą.

C O T T E T

1863 —

CHARLES COTTET maluje z równą mocą, ale z głębszem
poczuciem emocjonalnem tragiczne życie bretońskich pra-
cowników morza. Silny, surowy typ ludu, jego ubóstwo,
jego cierpienia, jego ciężkie życie — wszystko to odtwarza
Cottet w sposób, pełen posępności dramatycznej.

ORKIESTRACYA BARW

STWORZONA PRZEZ

WIELKĄ FAŁĘ IMPRESYONIZMU

Artyści zaczęli teraz świetną muzykę barw impresyo-
nizmu przyrmatycznego łączyć z impresyonizmem bryły, po-
suwając naprzód kierunek i potęgując skalę orkiestracyi ar-
tystycznej.

B E S N A R D

1849 —

ALBERT PAUL BESNARD, to artysta, który impresyonizm
bryły połączył z napięciem barwy impresyonizmu Turne-

M A L A R S T W A

rowskiego. Śmiałą i mistrzowską obdarzony techniką, wciąż IMPRESYONIZM TRYUMFUJE W ORKIESTRACY BARW świeże zagarnia zdobycze. Wrażliwy jego wzrok widzi silnie NIZM TRYUMFUJE W ORKIESTRACY BARW grę barw naokoło zjawisk przyrody, a ręka jego umie notować jego wizję w sztuce, pełnej drgań, ruchu i światła. W ORKIESTRACY BARW Besnard potrafi stwarzać przedmioty, opromienione tchnieniem blasków słonecznych. Miał to szczęście, że przyszedł w czasie, kiedy walki impresjonistów już były rozegrane i kiedy zaczęły na nich grube spadać zaszczyty. Urodzony w Paryżu, ożenił się z utalentowaną rzeźbiarką, Mademoiselle Dubray. Besnard zdobywał sukces za sukcesem. Władze miejskie Paryża — w tak wysokim stopniu popierające malarstwo dzisiejsze — oraz prowincjonalne municipia francuskie, mogące służyć za wzór, jak się popierać powinno sztukę, dostarczyły wytwornym talentom Besnarda niejednej sposobności do wykonania pełnych życia, wymownych dekoracji. Państwo wzbogaciło zbiory narodowe świetnymi malowidłami jego pędzla, zakupiwszy taki obraz, jak *La Femme qui se chauffe* (Grzejąca się kobieta), zniewalającej pełna siły i tragizmu *La Morte* (Śmierć), *Port d'Alger au Crépuscule* (Port algierski w zmroku), *Entre deux Rayons* (Między dwoma promieniami) i *Portrait własny*.

Uzyskawszy w r. 1874 Prix de Rome, Besnard otrząsnął się rychło z wszelkiego szkolarstwa i zaczął gorąckowo zajmować się problematami obu rodzajów impresjonizmu.

W *Madame Roger Jourdain*, wystawionej w Salonie z r. 1874, Besnard wywołał sensację traktowaniem złotego światła lampy w zestawieniu z liliowemi światłami wieczoru. W ten sposób doszedł do swej *Madame Réjane*.

Mauclair twierdzi, że przyszłość malarstwa leży w „nowożytniej sztuce dekoracyjnej, interpretującej nowożytnie, uczone symbole, tak, jak to czyni sztuka Besnarda“. Jest to obniżanie całego dzieła Besnarda i stwarzanie nowego

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

akademizmu jako celu sztuki. Sztuka niema nic wspólnego z symbolami, niema też absolutnie nic a nic do czynienia z uczonością. Robienie symbolu z sekstantu lub kwadrantu jest takim samem zbędkaraniem sztuki, jakim jest używanie jako symbolu Amora i Psychy lub Aretuzy czy też harmoniki szklanej. Sztuka jest emocjonalną interpretacją życia i niema żadnych innych celów, chyba ten jeden, aby żyć; wszystkie inne zadania obniżają jej wartość wysoką. Nikt nie wie, gdzie leży przyszłość życia. Besnarda zdolności wysokiego są rodzaju, jeżeli jednak idzie o głębię emocyi, to nie należy on do mistrzów najprzedniejszych. Przeznaczony do służby dyplomatycznej, pochodzący z rodziny artystów, Besnard rychło zyskał rozgłos i powodzenie, zwróciwszy na siebie uwagę obrazem *La Femme rose* (1868) (Kobieta w stroju różowym); rozgłos ten jednak utrwaliła mu dopiero *La Femme jaune et bleue* (1883, Kobieta w stroju żółtym i niebieskim).

LA TOUCHE

1854 —

GASTON LA TOUCHE jest malarzem wybitnym, pracującym żywą metodą impresjonistyczną; jego obrazy figuralne i krajobrazowe wykonane są po mistrzowsku; sztukę swą oddaje on także w służbę współczesnych *fêtes galantes*. La Touche niezwykłym jest lirykiem; silna jego wiza, wrażliwa na grę refleksów światła, daje mu możność stwarzania orkiestracyi barw o istotnej mocy artystycznej bez potrzeby wałęsania się po pełnych uczoności intelekcie czy innych tego rodzaju szkodliwych usiłowaniach. Dekoracyjne zdolności zużytkowuje świetnie, ponieważ jest człowiekiem o żywej i górnej wyobraźni, ponieważ — jednym słowem — jest poetą.



SARGENT
1856 —
„LAMPIONNY“
(LONDYN, TATE GALLERY)



M A L A R S T W A

C H É R E T

1836 —

JULES CHARLES CHÉRET rozpoczął jako robotnik w jednym z zakładów litograficznych w Londynie, rysując wesołe etykiety dla jednej ze znanych fabryk perfum. Około r. 1870 zaczął rysować afisze w barwach czarnych, białych i czerwonych. Znajomość litografii wyszła mu na dobre; doprowadził znajomość tę do doskonałości w odbijającym malownicze ulice Francji. Wróciwszy w tym czasie do Francji, rozszerzył zakres swej sztuki; w r. 1885 był już sławnym. Odtwarzał wdzięk kobiet paryskich. Chéret, to dekoracyjny talent z przyrodzenia. Sztuka jego, to czysty impresjonizm, posługujący się barwą na wzór muzyki. Gdy bombastyczni akademicy naśladowali wielkich nieboszczyków i uprawiali sztukę martwą, pomiatany przez nich Chéret zostawił ich daleko poza sobą. Wystawa jego dzieł pokazała przemawiającego żywo rysownika i wielkiego pastelistę. Państwo powierzyło mu wykonanie wielkich dekoracji ściennych, a skromny ten człowiek i na tem polu nowe odniósł tryumfy. Widać u niego wybitne pokrewieństwo ze sztuką Watteau'a; ma tę samą miłość do komedyantów włoskich i dawnych bohaterów komedii francuskiej. Prawdziwy to duch karnawału. Siedzą w nim Watteau, Boucher i Fragonard. Wprowadził do impresjonizmu pierwiastki fantastyczne, wesołość i radość, ogromnie rozszerzając przez to jego skalę i jego orkiestrację.

S A R G E N T

1856 —

Urodzony z rodziców amerykańskich w Florencji 1856, JOHN SINGER SARGENT lata dziecięce przeżył w tem mieście. Mając lat dziewiętnaście, przybył do Paryża jako skoń-

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARWI PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

czony już malarz i wstąpił do pracowni Carolusa Durana (1875), znakomitego nauczyciela. Duran kazał mu patrzeć na otaczające go życie, ogarniać to życie jako całość; młodzieniec, obracający się wśród przedstawicieli wielkiego kierunku impresjonistycznego, stworzonego przez Maneta, zaczął wkrótce tworzyć w najdalej idącym stylu tego kierunku. Opuszczając pracownię Carolusa Durana, namalował portret mistrza. Potem wybrał się do Madrytu, do większego nauczyciela. Zatapiając się w mistrzostwie Velazqueza, Sargent rychło doszedł do rozwoju swych sił. Wróciwszy do Paryża w pierwszych latach ósmego dziesiątka, od razu zwrócił na siebie uwagę. W r. 1881 wystawił portret *Młodej damy*; w tym samym roku powstał jego *Dym kadielnny*. W r. 1882, mając lat dwadzieścia i sześć, okazał się już mistrzem w arcydzielnym obrazie, przedstawiającym tancerkę, umieszczoną naprzeciw ciemnego lokalu, tańczącą przy akompaniamencie mandolinistów, ukrytych w mroku, słynne *El Jaleo*, które wywołało sensację. Potem nastąpił portret czworga dzieci i Manetowska *Madame Gautreau*. W tym czasie też rozpowszechnił się rozgłos jego i w Londynie, który Sargent odwiedzał i gdzie osiedlił się w jakie sześć lat po powrocie z Hiszpanii. Rychłe tryumfy jego w New English Art Club tworzyły sensację tych lat — powstały wówczas: *Carmencita*, *Tańcząca dziewczyna japońska*, naga *Młoda Egipcyanka*. Wybrany w r. 1894 do Akademii, rzeczywiście jej członkiem został w trzy lata później.

Wpływ Sargenta zdrowy był i sięgający daleko. Jego zdrowa, wnikliwa wizja była świetnym przykładem dla jego epoki. Wspaniała jego sztuka przyczyniła się dużo do uwolnienia malarstwa od błahostkowości. Sargent zjawił się w chwili, kiedy rozpowszechniające się małpowania sztuki

M A L A R S T W A

Whistlera, na niskie nastrojonej tony, zagrażało rozwojowi IMPRESYONIZMU TRYMFIJĘ W ORKIESTRACY STRACYI BARW

W malarstwie portretowym stanowisko jego jest zadziwiające. Jego wnikliwość w istotę modelu jest nieporównana. Jest on dzisiaj jednym z największych mistrzów epoki. Zdrowy, szerokie obejmujący widnokregi, mistrzowski, odważny, Sargent techniką swą oparł na impresyoniźmie, będącym najpotężniejszą orkiestracją malarstwa, objawioną nam przez Hiszpanów i Holendrów, a rozwiniętą przez Maneta. Chcąc pokazać ogrom dzieła Sargenta, musielibyśmy wymienić katalog nazwisk znakomitości wieku. W wytwornym, w tonach szarych, białych i różowych utrzymanym portrecie pięknej *Pani Langman*, w jaskrawo żółtych tonach słynnego arcydzieła, przedstawiającego tancerkę *Carmencitę*; w dwóch ładnych żydówkach *Pannach Wertheimer*, tak wyraźne tworzących przeciwieństwo z arystokratyczną atmosferą portretów *Lady Elcho* i grupy *Mrs. Adeane i Lady Tennant*; w utworach, w których od przedziwnych efektów złocistego światła latarń japońskich, kąpiących się w liliowym zmierzchu wieczornym na słynnym portrecie dzieci *Carnation Lily* (Karnacya liliowa) i *Lily Rose* (K. liliowo-różowa) przechodzi do tragicznego nastroju w portrecie *Ellen Terry jako Lady Macbeth*; od subtelного portretowego studium *Graham Robertson* do wielkiego wizerunku *Lorda Ribblesdale'a* w stroju sportowym — we wszystkich tych dziełach widnieje szeroka skala twórczości Sargenta.

Słynne są dekoracje Sargenta w Bibliotece bostońskiej; w ostatnich czasach znakomity talent swój poświęcił malowaniu krajobrazów — należą do nich między innymi *Santa Maria della Salute*, oraz szereg talentu pełnych studyów światła słonecznego i szereg przeróżnych krzepkich impresji przyrody.

H I S T O R Y A

M A N C I N I

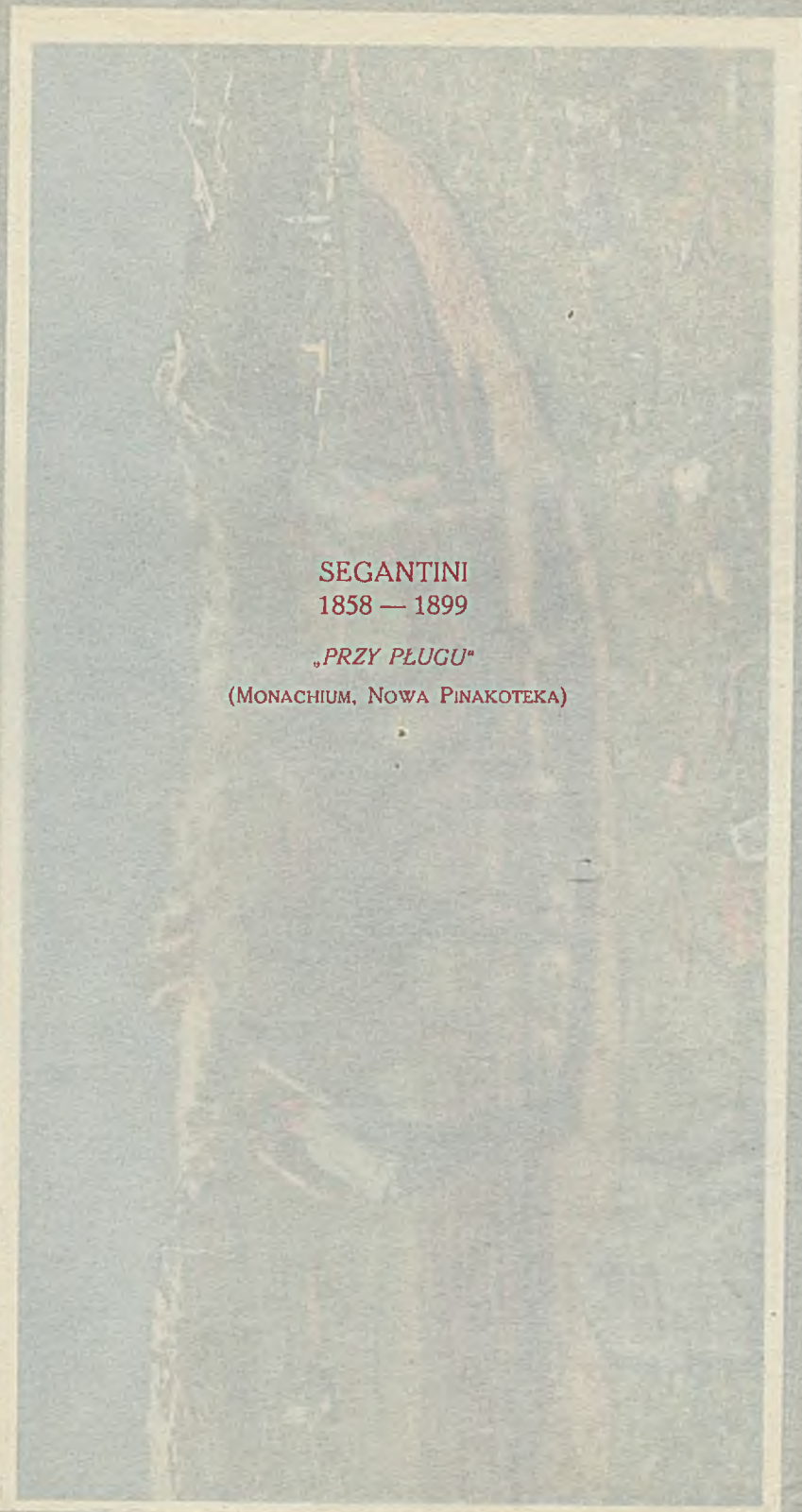
1852 —

ORKIE- ANTONIO MANCINI urodził się w Narni jako syn krawca,
STRACYA który przeniósł się do Neapolu w czasie, gdy Mancini był
BARW I PO- jeszcze dzieckiem. W Neapolu młody chłopiec pracował
JAWIENIE pod LISTĄ, który uczył go malować kwiaty i owoce. W szkole
SIĘ Sztuk Pięknych, gdzie kolegował z PICCINIM i MICHETTIM,
NOWEGO Mancini zyskał sobie niebawem reputację portrecisty. Ale
AKADEMI- ubóstwo jego było tak wielkie, że nieraz wymieniał obraz
ZMU PIER- na świeży kawał płótna. Wkońcu zwrócił na siebie uwagę
WOTNEGO Alberta Coëna, a i Fortuny kupił kilka jego płócien. Udał
się do Paryża i przez kilka miesięcy pracował dla Goupil-
łów. Podczas drugiego pobytu w Paryżu, dokąd przybył
z przyjacielem, rzeźbiarzem Gemito, pokłócił się z swymi
pracodawcami; wpłynęło to tak strasznie na jego władze
umysłowe, że za powrotem do Neapolu trzymano go jakiś
czas w domu dla obłąkanych. W przytulisku tem malował
portrety swych chorych towarzyszy. Odzyskawszy zdrowie,
puścił się znowu w świat, do Rzymu, gdzie przyjęto go
przychylnie i gdzie, pracując dużo, znajdował nabywców
na swe obrazy. Zaniemógł znowu, ale, przyszedłszy do sie-
bie, wziął się z zwykłą energią do pracy. Potem udał się
do Wenecyi. Mancini, podobnie jak Monticelli, orkiestruje
swe barwy. Jest to zasadnicza jego cecha.

C L A U S

1849 —

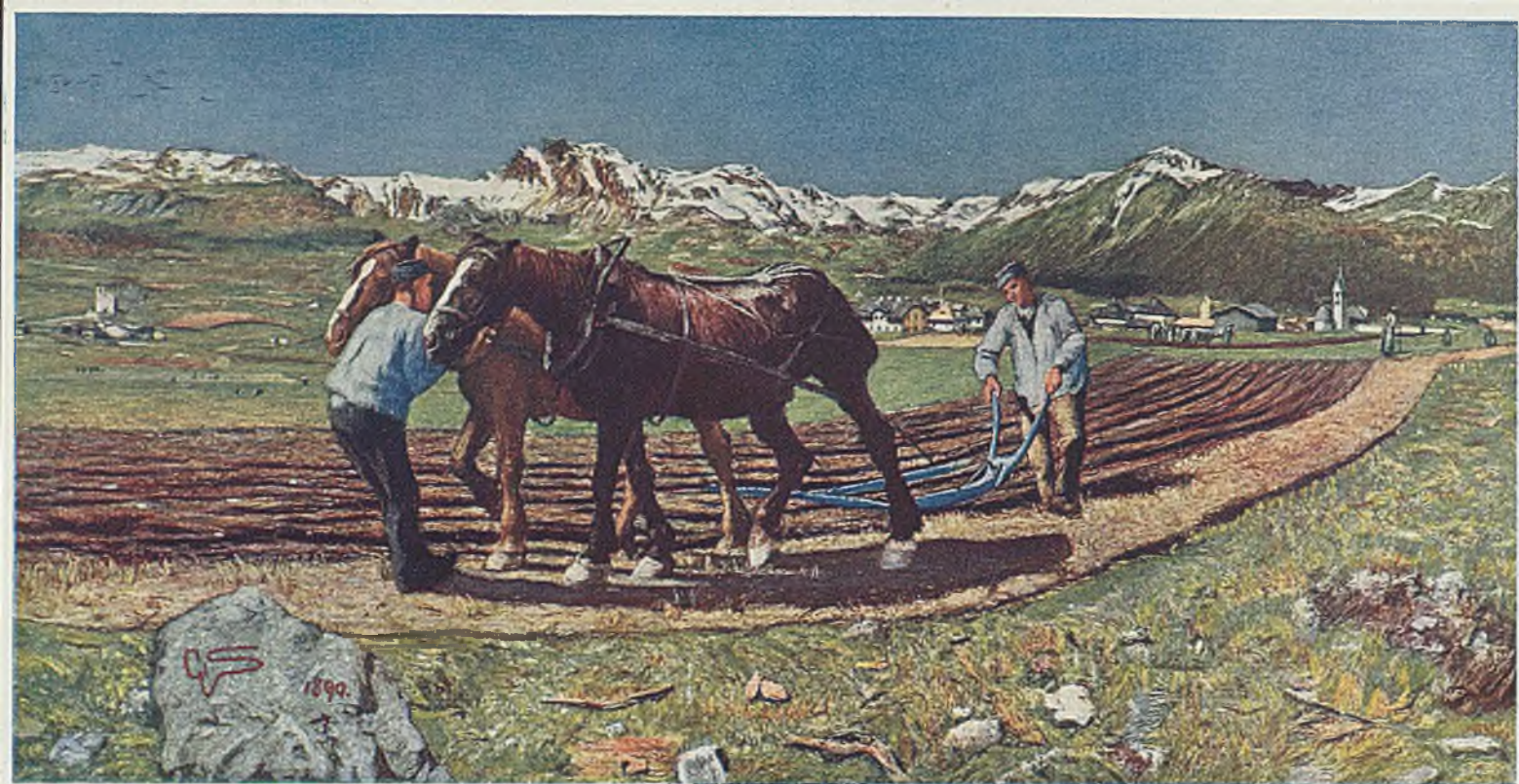
Belgijczyk, EMILE CLAUS, urodził się w Flandryi za-
chodniej jako szesnaste dziecko biednych przekupniów,
sprzedających żywność ludziom, zajęтым na rzece Lys. Chłó-
piec zaczął wczesnie artystyczne okazywać skłonności; wy-
rwaawszy się z ciężkich stosunków w domu rodzicielskim,



SEGANTINI
1858 — 1899

„PRZY PŁUGU“

(MONACHIUM, NOWA PINAKOTEKA)



M A L A R S T W A

próbował zarabiać na chleb jako pasztetnik, strażnik kolejowy, a potem wstąpił do kantoru handlarza sukna. Wkońcu, wycisnąwszy sto kilkadziesiąt koron od rodziców, udał się do Antwerpii, został wolnym uczniem De Keysera, tamtejszego nauczyciela malarstwa; pracując w Akademii za dnia, wieczorem udzielał lekcji rysunków, albo kolorował obrazy religijne, przedstawiające stacye Męki Pańskiej, lub też pełnił funkcyje kamieniarskie u rzeźbiarza. Po długiej walce z nędzą zaczął stopniowo otrzymywać zamówienia na portrety dzieci w strojach fantastycznych. W r. 1879, w trzydziestym roku życia, wybrał się do Hiszpanii i Marokka, malując od czasu do czasu. Wrócił do Antwerpii innym człowiekiem. W r. 1863 zerwał całkowicie z dotychczasową swą sztuką i, przeniósłszy się w dawne strony rodzinne, zaczął tworzyć rzeczy, związane ściśle z nastrojami przyrody — świetne, drgające światłem, osobiste liryki na cześć ojczystej ziemi. Z dumą przyznawał się do długu, zaciągniętego wobec Turnera.

SEGANTINI

1858 — 1899

Urodzony w Arco, GIUSEPPE SEGANTINI pierwsze wrażenia czerpał z gór. W dzieciństwie wielkiej zaznał nędzy; chłopcem jeszcze będąc, musiał zarabiać na chleb, pracować jako wyrobnik w polu. Pierwszą naukę malarstwa pobierał w pracowni Tettatamanziego w Medyolanie, który na zapytanie, coby robił Segantini, gdyby był takim malarzem, jak jego nauczyciel, brutalną otrzymał odpowiedź: „Wyskoczyłbym z okna“; to zakończyło naukę. Młodzieniec mozolił się, jak mógł w Medyolanie. Wróciwszy w góry, wszystkie siły poświęcił malowaniu życia ludu. Z początku mając pendzel nieco szeroki i wahający się, zwrócił się niebawem w kierunku impresjonizmu barw zasadniczych.

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

W *Kobiecie przy robótce szydełkowej w słońcu* widać drganie blasków płomiennych. Segantini, który rozpoczął życie jako pastuch świń w górach, zdala od świata, okazał żywe poczucie kolorytu, dążył jako malarz do celów rozległych, uduchowionych. Pochodzi on z Tyrolu, z okolicy, gdzie Niemcy stykają się z Włochami. Życie prostych ludzi z poetycką wyrażał mocą. Prosty i bez afektacyi, prowadzi on nas ku czasom pierwotnym, gdy tymczasem niejeden z artystów usiłuje w sposób afektowany wyprowadzać nas z salonów londyńskich czy paryskich. W Segantini, tak samo, jak w Millecie, niema akademizmu prymitywnego, siedzi w nim prosty, szczery wieśniak, zniewalający nas z chwilą, gdy się zetkniemy z jego sztuką. Umie wyrażać rytm światła, jakkolwiek atmosfera jego bywa czasami nieco oschła i niezbyt głęboka.

VAN GOGH
1853 — 1890

Holenderczyk, VINCENT VAN GOGH jest impresyonistą o wybitnej mocy. Van Gogh posługuje się niezwykle impasto, a chcąc wyrazić dany nastrój przyrody, czyni to za pomocą falujących linii i brył barwnych. Subtelna muzyka barw w *Sadzie w Prowancyi* i w *Ogrodzie Daubignyego w Auvers* stawia utwory te w rzędzie niezapomnianych dzieł jego czasu. Jakkolwiek Van Gogh pracował we Francyi, na przyrodę patrzył oczami Holendra; na wszystkim, co robił, holenderskie wyciskał piętno.

Urodzony w Grootzunder w Holandyi dnia 30 marca 1853 jako syn pastora protestanckiego, Van Gogh zaczął malować dopiero w trzydziestym roku życia (1883). Zawsze był człowiekiem niezrównoważonym. Poszedłszy na praktykę kupiecką do handlarza obrazów, zajęty był z Goupilem w składach firmy tej w Londynie, Paryżu i Hadze, jako

M A L A R S T W A

handlarz obrazów mając wciąż do czynienia z sztuką. IMPRESYONIZM TRYUMFUJE
W r. 1876, w trzydziestym drugim roku życia porzucił handel i został nauczycielem w Anglii. W następnym roku zapisał się do teologii. W ORKIESTRACYI
zapał religijny zapędził go do Amsterdamu, gdzie chciał się poświęcić teologii. STRACYI
udał się następnego roku do Brukseli, aby wygłaszać kazania w kołach górników. Przekonał się tutaj, że, chcąc BARW
dotrzeć do prostych, niezwykłych dusz ich, trzeba całą swą istotą zmienić do gruntu; w r. 1880 zapragnął znaleźć środki celem silniejszego zjednoczenia się z towarzyszami. Widział, że Millet do zadziwiających doszedł wyzyn, zerwawszy z sztuką konwencyonalną, a zwróciwszy się do wyrażania życia ludu. W r. 1881 Van Gogh był znowu w Holandyi wśród swego ludu, we wsi Etten, w północnej Brabancyi; a że kuzynka jego wyszła za malarza, Antoniego Mauve, Van Gogh poszedł do niego po wskazówki do jego atelier; pracował tutaj bardzo i uczył się na starych mistrzach holenderskich. W r. 1883 był znowu z powrotem w swej wiosce, ażeby robić studia z życia ludu — *Jedzenie kartofli* pochodzi z r. 1885. Odkrył tutaj zdrową pierwotność ludzi, pracujących ciężko na roli — patrzył na nich bez wzdrywania człowieka miejskiego. Dla Van Gogha wieśniacy stali się symbolem zdrowia w przeciwieństwie do zepsucia, panującego w miastach. Był fanatykiem we wszystkim, co robił, fanatykiem był i w tem.

Rzeczą było naturalną, że Van Gogh, patrzący na chłopaka jako na człowieka prawdziwie zdrowego, starał się wrażenie swoje wyrażać w sposób surowy, pierwotny. Poszedł teraz dalej; zaczawszy od odkrywania impresjonizmu, spojrzął w przeszłość i starał się na życie patrzeć przez okulary malarzy prymitywnych. Milletowi nie wydarzyła się tego rodzaju pomyłka. W r. 1885 Van Gogh, wstąpiwszy na krótko do Akademii antwerpskiej, malował dziedzińce wię-

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

zienne; wtem w r. 1886 przeniósł się do Paryża i tutaj znalazł pewnego kupca, Tanguyego, który zajął się jego dziełami. W małym sklepiku Tanguyego spotkał się z Gauguainem i Emilem Bernardem. Z Bernardem wstąpił na krótki czas do pracowni Cormona, którego dopiero co opuścił Lautrec. Na chwilę pociągnął go impresyonizm pryzmatyczny, ukazawszy mu swą barwność; najlepsze też jego dzieło było wynikiem kombinacji obu rodzajów impresyonizmu, kombinacji, która dawała zadziwiające wrażenie ruchu. Potem, uległszy urokowi Seurata, próbował impresyonizmu pointilistycznego, ale go zarzucił. Doszliśmy do Seurata.

Wrażliwy, cichy, zamknięty w sobie człowiek, z ogniem ukrytym w piersi, zaczął niebawem pracować wśród wieśniaków południowej Francji w Arles. Wziął się do notowania scen, będących jak gdyby tylko jakimś zjawieniem. Impresję swoją rzucał na płótno niby czarodziejską jakąś moc — impresja ta rusza się, żyje. Obrazy tego rodzaju, malowane w Arles od r. 1887 do 1889, a jest ich setka, to jego arcydzieła. Meier-Graefe twierdzi, że Van Gogh usiłował dawać życie zjawiskom zmarłym. Van Gogh za szczerym był artystą, aby w taki sposób hańbić swą wizję; ale ten sam Meier-Graefe widzi „świętą ekstazę“ w głowie salaty Van Gogha.

Van Gogh zaczął teraz twierdzić, że impresyonizm na fałszywe zaprowadził go drogi — atoli impresyonizmowi zawdzięcza on dużo, tak samo, jak artystom tej miary, co Daumier, Delacroix i Millet.

Pozostanmy na chwilę przy okrzyczanym, tak zwanym symbolizmie Van Gogha. On sam twierdził, że „symbolizm“ znaczy poprostu to, iż barwy stwarzają pewne emocje; innemi słowy: stwarzają sztukę. Jest to zwykła, powszechna w pracowniach malarskich gadanina. Cała istota

M A L A R S T W A

malarstwa jako sztuki, a więc w szczególności także im-IMPRESYO-
presyonizm, polega właśnie na tem, że barwy jako barwy NIZM TRY-
zmieniają impresyę czy nastroje. Niema to nic a nic do UMFUJE
czynienia z symbolizmem. W ORKIE-

Van Gogh był geniuszem, ale geniuszem na pół obłą-STRACYI
kanym. Czy padł kiedy ofiarą udaru słonecznego czy nie, BARW
w każdym razie, malując na południu pod działaniem pło-
miennego słońca, miał obyczaj zrzucania kapelusza i pra-
cowania z gołą głową, dopóki włosy nie paliły mu się na
czaszce. Czy to pod wpływem udaru słonecznego, czy też
wskutek wzmagającego się pomieszania, faktem jest, że
podczas pobytu w Arles groził przebywającemu z nim ra-
zem Gauguinowi zabiciem. W gospodzie w Arles pokłócił
się z przyjacielem swym, Gauguinem, a następnego dnia
rzucił się na niego z brzytwą, aby go zamordować. W nocy
tą samą brzytwą odciął sobie ucho — za pokutę. Następne
sześć miesięcy przebył w zakładzie w Arles.

Van Gogh dobrowolnie wstąpił do tego przytuliska
w Arles; malował tutaj swój obłąkany *Portret własny*
i kwiaty. Myśli jego zwracały się nieustannie ku dniom
dzieciństwa. Potem udał się do St. Remy, aby tam ma-
lować, jednakże brat jego, który mu pomagał pieniędzmi
przez całe życie i dodawał mu otuchy, był niespokojny
o niego i Van Gogh wrócił do Paryża. Zdawało mu się
nieustannie, iż jakaś straszliwa zmora szepce mu wciąż do
ucha, że powinien popełnić samobójstwo. Przerażony, udał
się do Auverssur-Oise, do dra Gacheta (który także ma-
lował pod nazwiskiem Van Ryssel), przyjaciela artystów
(między innymi Daumiera, Daubignyego i Cezanne'a); przy-
bywszy do Auvers latem 1889 r., Van Gogh malował dalej.
Obawiał się jednak zidyocenia. Postrzelił się. Gdy Gachet,
znalazłszy go z kulą w ciele leżącego na ziemi, zapytał się,
czemu to uczynił, Van Gogh odpowiedział mu wzruszeniem

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

ramion. Noc i dzień następny spędzili razem, paląc i rozmawiając o sztuce. D. 28 lipca 1890 niespokojny, udręczony człowiek do wieczystego ułożył się snu.

Van Gogh starał się impresyonizm wyrażać w bardziej rytmicznych i lirycznych liniach i tem samym dawać głębsze wrażenie życia. Jedyńą jego pomyłką było igranie z akademizmem prymitywnym. Widzimy jednak różnice, zestawiając późniejsze utwory jego z sztuką estetów angielskich, Morrisa i Burne-Jonesa i tym podobnych, którzy z umysłu cofali się w wieki średnie i to nie tylko pod względem intencji, ale także pod względem techniki. Meier-Graefe nazywa reakcyę tę anarchizmem; jest to jednak coś wręcz przeciwnego, jest to akademizm. Van Gogh jest artystą zapładniającym, prowadzącym naprzód; Morris i Burne-Jones cofają nas wstecz.

Patrząc na sztukę Van Gogha, trzeba ostrą pociągnąć linię między jego silnie lirycznym impresyonizmem, a niezdrowymi majakami jego zamierzeń archaicznych. Do nauki wziął się późno, palce jego nie mogły nigdy nabrać należytej sprawności; a przecież nie impresyonizm jego stał się celem naśladownictwa, właśnie jego niezdrową, słabą technikę małpuje słabsza grupa malarzy dzisiejszych, zwolenników t. zw. akademizmu prymitywnego, pierwotnego.

CARRIÈRE

1849 — 1907

EUGENE CARRIÈRE oparł swą pyszną sztukę impresyonistyczną na poetycznym impresyonizmie Rembrandta. Zyskał przez to czarujące, potężne narzędzie do wyrażania tajemnicy macierzyństwa. Carrière mało interesuje się barwą; wydało mu się, że uporczywe posługiwanie się cieniami dostateczną jest orkiestracyą celem najsilniejszego nawet wyrażenia tego rodzaju nastrojów. Głęboki talent okazał w por-

M A L A R S T W A

treecie. Skupiał siły swe na oddawaniu charakteru, a namalowana przezeń postać rusza się i oddycha — odczuwamy zarówno uczucie modela, jak i nastrój, który uczucie to wywoływało w portretującym. Wyrażał się z jednakową mocą i w litografii i w malarstwie olejnym. Olbrzymi, pełen ciszy teatr jego, w którym widzimy, jak publiczność z zapartym spogląda tchem na grających aktorów, cudownym jest dziełem. Carrière jest poprostu poetą, i to niejednokrotnie potężnym poetą dramatycznym.

Syn malarza, ur. w Gournay-sur-Marne w r. 1849, Carrière do osiemnastego roku przebywał w Strasburgu. Zaczął rysować mając lat dwanaście. Z Akademii strasburskiej przeniósł się do St. Quentin i wstąpił tutaj do handlu. Zwiedzając galeryę tamtejszą, czuł, że zapaliło się jego wnętrze ogniem twórczym; zaczął od razu malować, i to uległszy urokowi La Toura. Przybył do Paryża, aby w Szkole Sztuk Pięknych zagłębiać się w tajemnice sztuki. Wtem nad Francją wybuchła wojna; Carrière dostał się do niewoli; posłano go Drezna; w Dreźnie żył galeryami. W wysokim stopniu zainteresował go Rembrandt. Odesłany w roku 1872 do Paryża, wstąpił na nowo do École des Beaux-Arts i na pięć lat ciężkiej pracy do Cabanela. Potem zdobył się na krok stanowczy: wynajął pracownię i rozpoczął malować samodzielnie. Ubiegał się o Prix de Rome, ale nagrody tej nie otrzymał. Ożenek zmusił go przenieść się na lat pięć do Vaugirard; pięć lat ciężkiej pracy zrobiło zeń artystę. Wrócił do Paryża z marką znakomitego twórcy i od razu zdobył powodzenie. Luksemburg ma jego *Zmarłego Chrystusa*. Carrière'a portrety *Verlaine'a*, *Edmunda de Goncourta* i jego własnej *Rodziny* należą od arcydzieł stulecia.

Carrière pchnął impresyonizm o całe mile naprzód poza czysto powierzchowny realizm, uprawiany przez Courbeta,

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

o całe mile poza samą-li grę światła jako celu sztuki. Wprowadził on w zakres twórczego wyrazu swego wewnętrzną istotę życia i dzięki temu też od razu spotęgował zdobycze impresyonizmu, pokazując, w jaki sposób można wyrażać najgłębsze, najwewnętrzniejsze właściwości duszy.

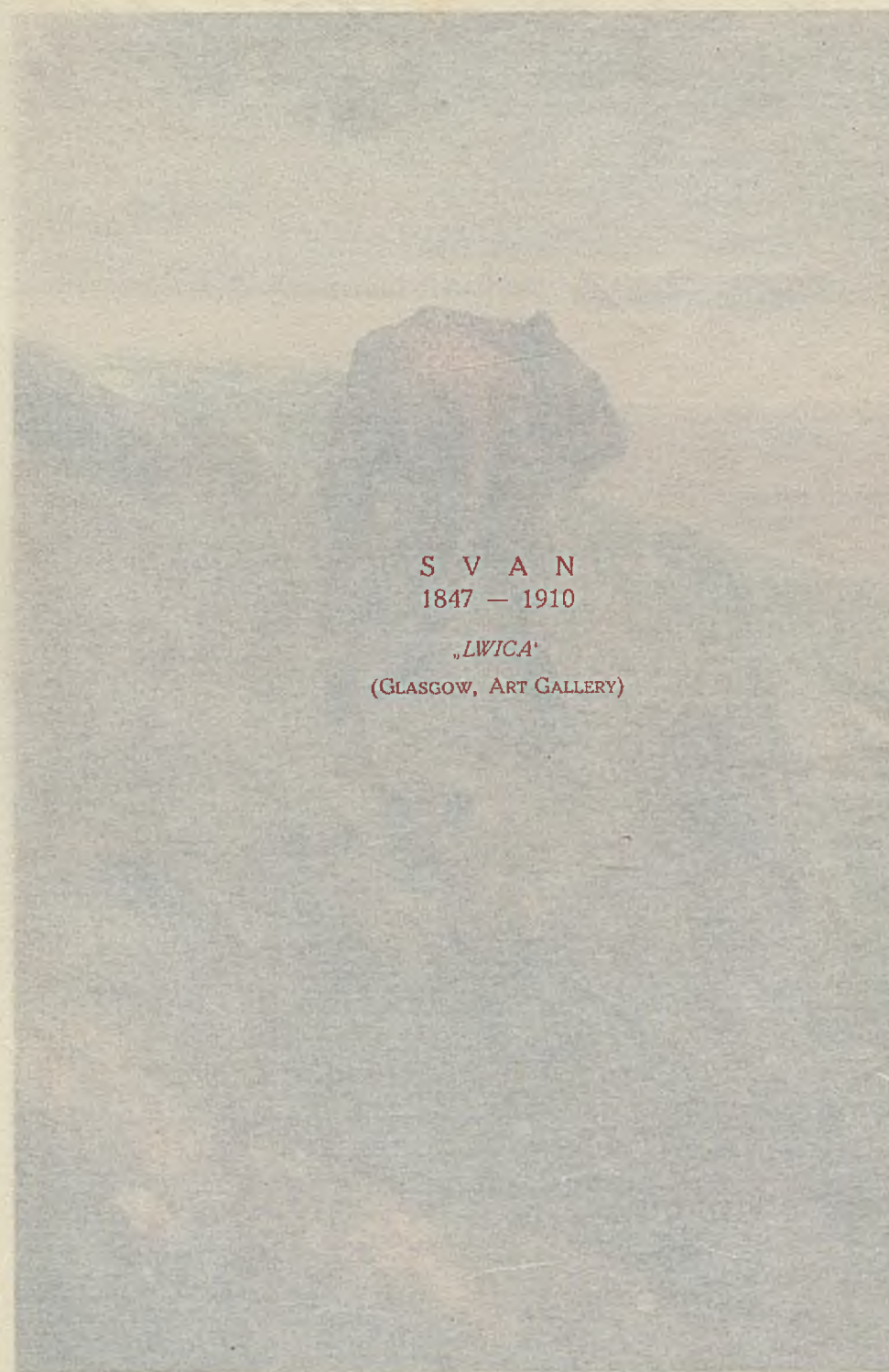
Nie wiele lat temu widziałem wystawę malowideł Carrièra w Londynie. Nie do uwierzenia, że cała krytyka zlekceważyła sobie całe to przedziwne objawienie. Jest to też niemałym źródłem pociechy i pokrzepienia dla mnie, że Carrière, człowiek całkowicie mi obcy, koleżeński napisał mi list, dziękując, że go zrozumiał.

Carrière tworzył z początku w subtelnych i wytwornych harmoniach barw, tak, jak je objawił Manet. Na paletę swą nakładał farby czarne, brunatne i białe; zapomocą farb tych wydobywał z impresyonizmu potężny, zniewalający wyraz muzyczny. Mauclair dopatruje się w jego sztuce zdolności wyrażania „myśli”. Żaden artysta uczynić tego w malowidle nie zdoła. Carrière umie tylko wyrazić *nczucia*.

Dopatrywanie się w sztuce jego próby *odwrócenia* się od impresyonizmu świadczy o tem, że dopatrujący się tego nie rozumie ani Carrière'a, ani impresyonizmu. Carrière *pchnął impresyonizm naprzód* w kierunku wyrażania głębszych i subtelniejszych emocyi, aniżeli to czynili impresyoniści dawniejsi, nie przypuszczający wogóle, że coś podobnego da się wyrazić.

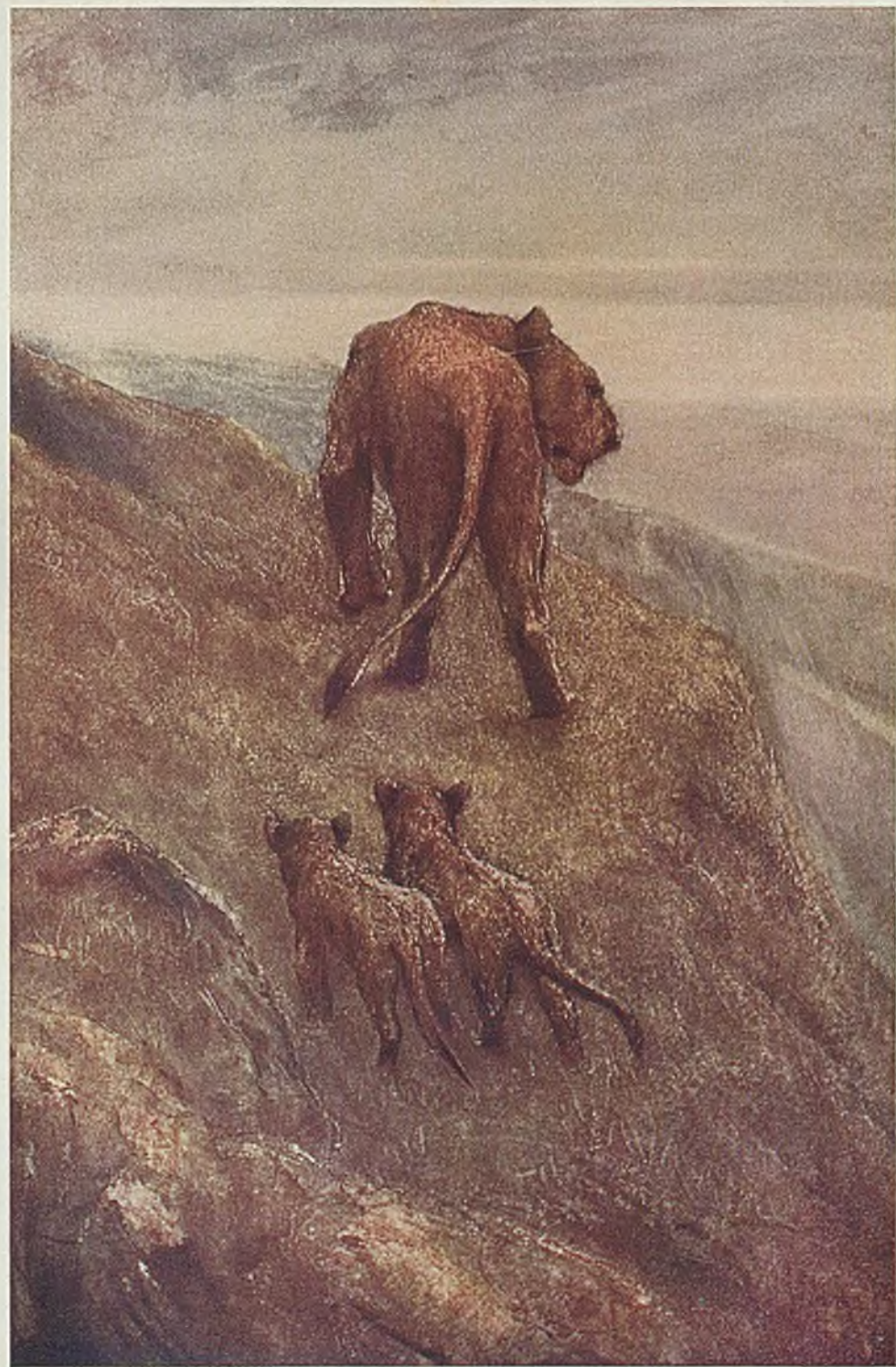
BOLDINI (ur. 1853) maluje portrety modnego świata manierą impresyonistyczną w tonach niższych. DE NETTIS (1846—1884) tegim był malarzem.

AUGUSTE EMANUEL POINTELIN, urodzony 23 czerwca 1839 w Arbois, uczył się sztuki u Maire'a. Nazwisko tego malarza krajobrazów, tonących w zmierzchach, przychodzi od razu na myśl, gdy się mówi o Carrièrze. Lubi on ponadto marzyć w przyćmionem świetle księżycowem lub w posęp-



S V A N
1847 — 1910

„LWICA“
(GLASGOW, ART GALLERY)



M A L A R S T W A

nych, smętku pełnych zmierzchach lub szukać samotności IMPRESYONIZM TRYTYCH ulubionych gór Jurajskich, a zawsze ciągną go mrocznym otulone stawy. Długo trwało, zanim znalazł siebie, dla W ORKIEZAROBKU rozmaitych chwycił się też zajęć; przeważnie był STRACYI nauczycielem matematyki. Wkońcu jednak otrzymał Legię BARW honorową.

S W A N

1847 — 1910

JOHN MACALLAN SWAN, urodzony w Old Brentford 1847, uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Worcester, następnie u Sparkesa i Lambetha, poczem wstąpił do Akademii Królewskiej. W r. 1874 wybrał się do Paryża, pracował lat pięć u Gérôme'a, a dalej u Fremieta w Jardin des Plantes, u Bastien-Lepage'a, Heneckera i Dagnan-Bouvereta. Swan malował i rzeźbił zwierzęta z wyśmienitem poczuciem barwy i kształtu. Zmarł 1910 r.

SZKOŁA GLASGOWSKA Z ÓSMEGO LAT DZIESIĄTKA

O tak zwanej Szkole Glasgowskiej („Glasgow School“) można powiedzieć, że stworzył ją Whistler i francuscy impresyoniści typu Manetowskiego. Malarstwo otrząsło się z anegdoty literackiej. M'Taggart i Wingate torowali drogę malarstwu pejzażowemu, a Wintour szedł w kierunku wielkiego objawienia.

M. Y. MACGREGOR, człowiek uparty, twardej zasad, wyszedł ze szkoły Slade'owskiej. JAMES PATERSON wyszedł z Paryża; z Paryża wyszli również LORIMER, CADENPHEAD, ROBERT NOBLE i to z pracowni Karolusa Durana. W roku 1855 ukonstytuowała się szkoła, dzięki Macgregorowi, który

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

też był jej kierownikiem i przywódcą. W r. 1881 pracowali razem GUTHRIE, E. A. WALTON, GEORGE HENRY i malarz z Newcastle, JOSEPH CRAWHALL (młodszy); zetknęli się oni wkrótce z malarzem edyńskim, ARTUREM MELVILLE (1856—1904), który również w szerokim impresyonistycznym pracował stylu, zbliżonym do stylu tamtych. Do grupy przyłączył się HORNEL; tak samo ROCHE i LAVERY, powróciwszy z Paryża, poświęcili jej swe siły. Nasamprzód zajęły ich tony i walory; wynikła stąd naturalna inklinacja do przytłumiania tonów. Potem krzepkiej chwycili się techniki. Jak to przy wszystkich nowych dzieje się kierunkach, artyści przysięgali, że nie ma innej sztuki. Niebawem dodano harmonie barw i rytm dekoracyjny. Bożyszczami ich stali się Whistler, Velazquez, Hals i Constable. WILLIAM STOTT z OLDHAM (1858—1900) tworzył również w stylu pokrewnym ich dążeniom. I rzeźbiarz M'GILLIWRAY przyłączył się do grupy, tak samo poetyczny pejzażysta MACAULAY STEVENSON, ALEKSANDER MANN, MILLIE DOW, HARRINGTON MANN, D. Y. CAMERON, MACKIE, GEORGE PIRIE i malarz kwiatów STUART PARK; edyńburski malarz T. AUSTEN BROWN, JAMES PRYDE i inni stanęli później w szeregu tej grupy.

MELVILLE

1856 — 1904

W ARTURZE MELVILLE'U Szkocya wydała utalentowanego akwarelistę. Syn ludu, Melville na wysokim stanął szczeblu.

Rozpocząwszy od malowania manierą Johna Reida, Melville starał się tak samo zostać malarzem tematów prostych, gdy wtem w r. 1878 udał się do Francyi, do Gérôme'a i Meissoniera. Około r. 1880 zaczął malować w stylu założycieli szkoły glosgowskiej. W r. 1883 lub nieco później spotkał się z Guthriem i niebawem potem przystąpił do

M A L A R S T W A

bractwa glasgowskiego. Akwarele Fortuny'ego nauczyły go IMPRESYONIZMU i blasku; jeszcze przedtem, w r. 1883 odbył podróż do Egiptu i na Wschód, gdzie szybko rozwinął w sobie zdolności posługiwania się szerokim pędzlem w przenoszeniu płynnych farb na papier — technika, która później przybrała tak wyłącznie osobiste jego cechy. Posługując się akwarelą w szeroki, dekoracyjny, życiem drgający sposób, stwarzał pyszne harmonie barw. Hiszpania i Wschód ciągnęły go znowu ku sobie; w Hiszpanii też nabawił się tyfusu i umarł 1904. W ostatnich latach ósmego dziesiątka bawił i Brangwyn na Wschodzie i nauczył się tam szerokiego, majestatycznego posługiwania się akwarelą i farbami olejnymi. Po wystawie Brangwyna na Bondstreet obaj artyści zetknęli się z sobą; obaj, jednakimi pociągnięciami problematami w malarstwie, udali się razem w r. 1892 do Hiszpanii, wzajemnie wpływając na siebie; atoli Brangwyn przeznaczony był do daleko wyższych lotów wyobraźni, do stworzenia sztuki daleko głębszej; miał on płynnym bryłom nadać kształt i charakter, leżące poza granicami możliwości Melville'a.

HANS HANSEN malował świetne akwarele pod wpływem Melville'a; tak samo i GRAHAM ROBERTSON, z początku ulegający Rossettiemu, poddał się następnie urokowi Melville'a.

G U T H R I E

1859 —

Dziwne to poniekąd zjawisko, że szary, fotograficzny realizm Bastien-Lepage'a miał być powołany do tego, aby impresyoniści angielscy i szkoccy wyswobodzili się z akademizmu i estetyzmu.

SIR JAMES GUTHRIE źle na tem wyszedł. Jego *Schoolmates* (Koledzy szkolni), to czyste małpie naśladownictwo

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

Bastien-Lepage'a, nic więcej. Potem wyłonił się z niego portrecista, który, znalazłszy bodziec w Whistlerze, doprowadził talent swój pod względem szerokiego traktowania przedmiotu i pod względem barwy do najwyższej doskonałości.

E. A. WALTON
1860 —

E. A. WALTON jest jednym z najczystszych poetów lirycznych w pejzażu. Jeden z najoryginalniejszych malarzy, traktuje indywidualną swą sztukę, jak muzykę. Jest mistrzem barwy, rysunku i techniki. Poniechawszy krajobraz, okazał się niebawem pysznym malarzem postaci.

R O C H E
1863 —

ALEKSANDER ROCHE wczesnie osobisty rozwinął impresyonizm. Chwyta charakter modela; umie też przenosić na płótno świeże tchnienie przestworzów, tajemniczość nocy, tak samo jak i grę blasków słonecznych.

L A V E R Y
1856 —

JOHN LAVERY, mający w sobie krew szkocko-irlandzką, rozmaitym poddawał się wpływowi, stworzył też sobie uroczy typ portretu, zajmujący się więcej pięknem, aniżeli charakterem. Doszedł do wielkich zaszczytów. Portrety dam zgotowały mu mu rozgłos europejski.

H E N R Y
1860 —

GEORGE HENRY stworzył rzeczy przedziwnie piękne. Niektóre z jego tematów japońskich i dzieł, które nastąpiły



L A V E R Y
1856 —

· *MARY IN GREEN* ·
(OTTAWA GALLERY, KANADA)



M A L A R S T W A

po tamtych, należą pod względem barwy do najwyższych IMPRESYONISTYCZNYCH usiłowań naszego pokolenia. Tematem jego portrety przesłonięte; z portretów tych stwarza dekoracje, a pędzel jego tak samo jest żywy, jak dowcip jego języka.

H O R N E L
1864 —

NIZM TRY-
UMFUJE
W ORKIE-
STRACY
BARW

Australski Szkot E. A. HORNEL spotkał się z Henrym w r. 1885; malował wówczas konwencyjonalne obrazy z domowego życia Szkotów. Obaj ci ludzie wpływali w wysoki sposób na wzajemny swój rozwój; Hornel był artystą czysto dekoracyjnym, zaczął też niebawem stwarzać słynne, „do kobierców podobne“ malowidła z bawiącymi się dziećmi, w których jednakże nie stara się dawać nam walorów lub iluzji powietrza. Hornel posługuje się harmoniami barw na wzór muzyków, temu poświęca wszystko inne. W r. 1893 Hornel i Henry udali się na dwa lata do Japonii; Hornel odrzucił dalej bryłę i głębię atmosfery, trzymając się jedynie patronów i barw; zdolność ujmowania charakteru nie jest u niego zbyt mocna; wszystkie siły wkłada w intencje dekoracyjne.

ROZDZIAŁ X

POKAZUJĄCY, JAK NIEKTÓRZY, MYLNIIE UWAŻAJĄC
SZTUKĘ ZA ODLAM WIEDZY, STARAJĄ SIĘ TWORZYĆ
WEDŁUG ZASAD MATEMATYCZNYCH

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

W czasie, kiedy skalę sztuki rozszerzyła orkiestracya barw, powstała szkoła ludzi, którzy sztukę mylnie uważali za wiedzę. Jednakże jest to faktem, że Monet nie zajmował się wiedzą; instynktownie wziął się on do palety z siedmiu barwami pryzmatycznymi. Atoli nowa grupa — „Francuzi z r. 80“, jak się sami nazywali — zaczęli zajmować się wiedzą i przyszli do przekonania, że, posługując się małymi, okrągłymi punktami barwnymi jednej i tej samej wielkości, mogą wytworzyć impresję rodzaju matematycznego, coś na wzór mozaiki. Popchnęli impresyonizm na fałszywe tory, zniszczyli go u samego źródła; fakt zaś, że tu i ówdzie możliwą dawali impresję danego zjawiska za pomocą tego martwego, zimnego środka, jest tylko słabem złagodzeniem ich „wiedzy“.

Z biegiem czasu przyczepiając sobie rozmaite neo- i post- i inne tego rodzaju rozmaitości, przystroili się w etykietę t. zw. *Neo-impresyonistów*. Znani są jako *Pointyliści*.

IMPRESYONIZM POSŁUGUJĄCY SIĘ OKRĄGŁYMI PUNKTAMI

CZYLI

MALARSTWO OPARTE NA WIEDZY

W r. 1807 Anglik Thomas Young powiadomił świat o dokonaniem przez siebie odkryciu trzech podniet

M A L A R S T W O

siatkówki oka. W r. 1852 Niemiec Helmholtz ogłosił teorię o falach barwy i dźwięku; w r. 1853 Dove opublikował badania swoje w dziedzinie barw; w r. 1864 Chevreul zapoznał pokolenie swoje z *Prawem kontrastu barw*, opartem na analizie barw spektrum słonecznego. Potem w latach osiemdziesiątych Charles Henry, profesor Sorbonny, miał posłuch u SEURATA, usiłował z praw tych wysnuć naukowe podstawy malarstwa i barwy. Seurat niebawem poświęcił swój rzeczywisty instynkt artystyczny próbie „malowania według zasad“.

S E U R A T

1851 — 1891

SEURAT był dość utalentowany jako artysta, ażeby oparować oparte na „wiedzy“ malarstwo pointylistyczne i tem samem impresyonizm w ciaśniejsze zamknąć granice. Szkic jego do *La Grande Jatte* (Wielka misa) z r. 1884. świadczy, że zdobył go sobie kierunek impresyonistyczny, dziecinne *Le Chabut* z r. 1890 dowodzi, że został wywiedziony w pole. On i oddany mu SIGNAC, znalazłszy jednego jeszcze sprzymierzeńca w osobie DUBOIS - PILLETA, stworzyli „rzeczą oryginalną“, kopiowali impresyonistów i w r. 1884 otwarli „Salon Niezależnych“ („Salon des Independants“), „Salon odrzuconych“ („Salon des Refuses“). Istotny wynalazca nowego kierunku, Dubois-Pillet, odpadł niebawem, cały też ruch dobiegł szybko do końca; atoli towarzystwo to dało początek prądowi innego gatunku.

Seurat zgromadził naokoło siebie artystów, jak LUCE, AUGRAND, CROSS, dalej młodą grupę brukselską, potem PISSARRO'A (1886), ERNESTA LAURENTA, LAUZETA i innych, a pozatem szedł z nim razem najlepszy z nich wszystkich SIGNAC. Ci *neo-impresyoniści* pokazali niebawem, że „wie-

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

dza“ jest śmiercią „osobowości“, a osobowość stanowi istotę sztuki.

Seurat, uznawszy raz, że „wiedza“ jest podstawą sztuki, zwrócił się w krótkim bardzo czasie do epoki, kiedy malarstwo było jeszcze w powijakach, do sztuki egipskiej, fantastyczną powodując się złudą, że, ponieważ naśladowując tę sztukę, naśladuje się coś starszego, anizeli włoski renesans lub Grecyę, przeto tem samem ma się wizyę bardziej „oryginalną“.

Atoli mylne uważanie sztuki za wiedzę doprowadziło go i do tego, że bękarci swój system złączył z gorszą jeszcze teorią matematyczną, dzięki której zapoczątkował nowy akademizm, nakazujący stwarzać sylwety figur i przedmiotów według prawideł geometrycznych, co późniejszą grupę młodych malarzy na grunt sprowadziło bagnisty.

Seurat skazany był na wczesną śmierć. W płaszcz jego przystroił się SIGNAC; obaj stworzyli dobre dzieło pointylistyczne, umieli też dawać wrażenie powietrza.

S I G N A C

1863 —

PAUL SIGNAC stworzył precudną impresyę mimo swoich, na „wiedzy“ opartych, punktów. Stawiał on nastrój ponad sztuczki techniczne. Spokojny, pełen światła *Poranek w Samojs* z r. 1900 z parowcem na rzece, świadczy, że Signac dał nam wszystko, co tylko mógł wydobyć z swej sztuki, i że doszedł niemal do łączenia barw.

Pryzmatyczny impresyonizm Moneta nie umiał stworzyć tkanki — ciało kobiety z tego samego składa się materiału, bo trawa, ćwikła lub ubranie. Malarstwo, wysnute z „wiedzy“, jeszcze bardziej zatraciło różnice materyi.

Jak dotąd, cała działalność neo-impresyonizmu i prymitywnego akademizmu polega przeważnie na zdawkowem

M A L A R S T W A

przyrządzaniu rozmaitych mikstur akademickich. Wynikiem tego jest sprowadzanie życia do coraz to mniejszych rozmiarów; nie stworzono ani jednego istotnie wielkiego arcydzieła, nie wyrażono ani jednej wielkiej emocji — co wyżej dawano małe, najpowszedniejsze nastroje. Ludzie ci szukają stylu, myśląc, że styl jest czemś, istniejącem dla samego siebie, zapominając o tem, że każde dzieło sztuki, jeżeli ma być wielkiem i zniewalającem, musi posiadać swój własny, zastosowany do tego, co się chce wyrazić. Usiłują stworzyć styl, spodziewając się, że nagną sztukę do niego, zamiast tworzyć sztukę i kształtować styl, zapomocą którego należy wyrażać tę sztukę. Tak, jak gdyby ktoś, fabrykujący nowy gatunek fortepianu, myślał, że tem samem tworzy muzykę.

Mistrzowie umieli dotąd potężną stwarzać sztukę zapomocą barwy li czarnej i białej. „Dajcie mi garść błota, a stworzę arcydzieło“, powiedział Delacroix. Na cóż się przyda artyście posługiwanie się wszystkimi kolorami tęczy i opanowanie całokształtu wiedzy, jeżeli nie umie wyrazić wielkiej istoty człowieka?

Tymczasem reakcja przeciw rozwojowi sztuki, dokonana przez Turnera, Constable'a i oba rodzaje impresjonizmu francuskiego, reakcja, zapoczątkowana przez Rossetiego i twórczość Puvisa de Chavannes, znalazła dalszy upust w sztuce malarza nazwiskiem MAURICE DENIS. Podczas gdy Puvis de Chavannes wniósł do swej sztuki pewne właściwości nowożytne, wzięte od impresjonistów, to Denis dekoracyjne swe dzieło zaprawił pewnymi cechami, zapożyczonemi od późniejszego malarstwa, wywodzącego się z „wiedzy“. Denis zwrócił się do wczesnych Włochów. Ale sztuka jego, zajmująca się wnętrzami renesansu, nie zajmuje się ani krztyny więcej nowożytnymi cechami i dążeniami, aniżeli sztuka Morrisa lub Burne-Jonesa. Pobożność dzi-

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

siejsza jest całkowicie odmienna od pobożności w wieku czternastym. — Denis, wracając z Włoch, przyniósł z sobą włoską wizję do Francji, i to tak ostatecznie, jak pierwszy lepszy z dawnych manierzystów. Jednocześnie jednak wprowadził do swoich dekoracji religijnych pewną barwę osobistą, pewną zdrową zmysłowość, tak, że dzięki temu sztuka jego ma właściwości indywidualne; w starych kaplicach i kościołach umie on też uderzyć w ton, zgodny z starożytną budowlą, w której sztuka dzisiejsza byłaby dyssonanssem. Jest to w próbach ozdabiania dawnych gmachów korzyścią a zarazem i szkodą. W tych też warunkach sztuka Puvisa de Chavannes i Denisa jest na miejscu; z twórczością nowożytną nie ma ona jednak nic wspólnego. Wynikiem tego będzie sztuka błada, bezkrwista; pyszna technika i styl, które jednak nie postarały się o to, aby zostać przedniemi źródłami zwycięstwa.

Belgijczyk THEO VAN RYSSELBERGHE (ur. 1862) trzyma się pointylizmu; w portretach ma jednak subtelny rysunek i piękny koloryt, ale zimnej ręki akademizmu odsunąć od siebie nie zdoła. Umie dać mu sposobność lepszego wyrażania się.

Rezultat tego systemu był tak obojętny, że grupa malarzy zerwała z praktyką pointylistyczną. Zwróciła ona oczy swe na dawne mozaiki, które, widziane z daleka, ten sam wywołują efekt; wynik jest ten, że artyści cofają się do pierwotnej prostoty. Ale cofanie się nie może być nigdy kroczeniem naprzód — choćby frazes ten był nie wiem jak oklepany.

W Belgii powstała grupa, hołdująca malarstwu „naukowemu“ i akademizmowi prymitywnemu. W związku z założeniem „Towarzystwa Dwudziestu“ w r. 1884 stoi grupa artystów, którzy, mając między sobą takich mistrzów, między innymi, jak KONSTANTYN MEUNIER i RODIN, FERNAND

M A L A R S T W A

KHNOPFF i FÉLICIEN ROPS, roznieśli sławę tego Towarzystwa; do grupy tej przyłączyli się niektórzy „neo-impresyoniści” — FINCH, VAN RYSELBERGHE, VAN DE VELDE, LEMMEN i ANNA BOCH. VAN RYSELBERGHE uległ od razu urokowi Seurata. FINCH został garncarzem. LEMMEN zajął się przemysłem. VAN DE VELDE zbiegł z szeregu.

NIEKTÓRZY
STARAJĄ
SIĘ
TWORZYĆ
WEDŁUG
ZASAD
MATEMA-
TYCZNYCH

ROZDZIAŁ XI

CZŁOWIEK, KTÓRY POWRÓCIŁ DO ŻYCIA DZIKICH, STWARZA AKADEMIZM PIERWOTNY

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

Mówiono przez kilka lat o powrocie do życia prostego — przypuszczano, że człowiek dziki bliższy jest serca wszechświata — cywilizację skazywano na wytępienie — malarstwo zaczęło pierwotnie wyrażać dążności w osobie dziwnego człowieka o dzikim nazwisku, Gaugaina; wydawało się, że jakiś nieartykułowanymi dźwiękami posługujący się człowiek wyszedł z pośród jaskiniowców i pragnie nakłonić ludzkość, aby siadła na drzewach i gryzła orzechy. Dałoby się tutaj dużo powiedzieć o naśladowaniu pierwotnego człowieka, które jest tak samo małpiarstwem, jak małpowanie każdej innej epoki — jeżeli już takie małpiarstwo być musi. Nie należy jednak akademizmu pierwotnego uważać mylnie za „oryginalność“, a tem mniej za objawienie.

Ażeby zrozumieć, w jaki sposób poza wszystkim wciągnięto impresyonizm do tego ruchu jako środek techniczny, musimy wrócić się do Café Guerbois i przypatrzeć się człowiekowi, który tam przesiadywał — Cézanne'owi.

AKADEMIZM PIERWOTNY

C É Z A N N E
1839 — 1906

Syn bogatego bankiera, PAUL CÉZANNE urodził się w Aix w Prowancyi 19 stycznia 1839. Paweł Cézanne, uprawiający sztukę swą w Prowancyi, żyjący zdala od świata,

M A L A R S T W O

malował pejzaże, martwe natury i sceny z życia wiejskiego CZŁOWIEK, w sposób surowy, z pewnym rodzajem wizji pierwotnej, KTÓRY starając się szorstką ręką oddawać grę barw według sze- POWRÓCIŁ rokiej manieri impresjonistów, posługujących się bryłą, DO ŻYCIA równocześnie łącząc z tem blaski barw zasadniczych. Re- DZIKICH, zultatem metody tej była pewna prostota i staroświecka STWARZA szczerłość. Czy z rozmysłu, czy też wskutek niedomagań AKADE- pod względem techniki malarskiej, Gauguin poświęcił wro- MIZM dzony talent impresjonistyczny na rzecz reakcyjnych dążeń PIER- prymitywnych. Całe życie dążył do opanowania rysunku — WOTNY uczył się po pracowniach do starości, ale nie opanował go nigdy. Zobaczymy, że brak ten stał się w naszych czasach zaletą — Cézanne w zaletę przemienił tego nie umiał. Cé- zanne i Zola byli kolegami szkolnymi w Aix; obaj udali się do Paryża; Zola wstąpił jako praktykant do firmy wy- dawniczej Hachette'a, Cezanne dostał się pod urok Dela- croixa, następnie Courbeta, potem w roku 1866 siadywał u stóp Maneta, w Café Guerbois. Zola uczynił z Cézanne'a pod nazwiskiem Claude Lantier bohatera w powieści swej z życia artystów, w *L'Oeuvre* (Dzieło). Nieco rozbite trakto- wanie pejzażu, wrodzone poczucie barwy Cézanne'a, jego źle narysowane martwe natury, rozmyślnie, czy nierozmyślnie, przyczyniły się w wysokim stopniu do stworzenia surowych dążeń dzisiejszego akademizmu pierwotnego. Ale do kwe- styi tej przyjdziemy. Jego ciężki, brutalny sposób malowa- nia postaci był wynikiem nieudolności pod względem ry- sunku. Od czasu do czasu tworzył jednak dzieła zadziwia- jącej mocy. Van Gogh, Gauguin i Bernard zawdzięczają dużo jego przewodnictwu. Malowideł swoich nie znaczył. W latach sześćdziesiątych malował pod wpływem Cour- beta — na czarno; z siódmego lat dziesiątka, z okresu pobytu w Auvers, pochodzą jego szeroko traktowane, mocne krajobrazy; potem, nagle, pod wpływem Moneta poszedł

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

w kierunku wyższych tonów barwnych i, posługując się barwą cienką, płynną, wkroczył w wielki okres swego malarstwa prowanckiego (1885).

Widzieliśmy już, jak Van Gogh, skrępowany ostatnimi zająściami w dziedzinie sztuki malarskiej, nagiął wolę swą do stwarzania silnych impresji przyrody, postaci jednak malując w sposób surowo pierwotny, dziki. Ale od Cézanne'owskiego i Van Goghowskiego chodzenia po omacku przechodzimy teraz do człowieka, który rozmyślnie starał się „powrócić do czasów dzikich“, do dziecięcego okresu świata. A ponieważ pierwotny akademizm Gaugaina powstał w następnym dziesięcioleciu i do tego dziewiątego dziesięciolecia należy, dlatego najwłaściwiej będzie zastanowić się nad jego twórczością już teraz i to w związku z ludźmi, którzy popchnęli go na tę drogę.

G A U G A I N

1848 — 1903

Do sztuki europejskiej wtargnął stwarzający zamęt wpływ krwi kreolskiej. Urodzony w Paryżu d. 7 czerwca 1848, jako syn Bretończyka, zajmującego się dziennikarstwem w Paryżu, który jednak umarł młodo, i kreolki peruwiańskiej, młody Gaugain rychło awanturnicze objawił usposobienie. Uciekłszy w czternastym roku życia na morze, wrócił, zaczynając wiek męski, do Paryża i wstąpił do banku. Prędko doszedł do pieniędzy, ożenił się, został ojcem kilkorga dzieci, potem — zobaczył obrazy i uczuł w sobie twórczy pęd do malarstwa. Przyjaciel Pissarro'a i Guillaumina, zaczął pewnej niedzieli malować razem z nimi i w trzydziestym roku życia został artystą. W roku 1880 wystawił pierwsze swe malowidła — krajobrazy według manieri Pissarro'a. W następnym roku „odnalazł siebie“ w *Nagiem studyum kobiety z profilu, siedzącej na kanapie*, naprawia-

M A L A R S T W A

jącej koszulę. Porzucił impresjonizm, oparty na „wiedzy“. CZŁOWIEK, Widząc, że impresjonizm pointylistyczny był słabizną w porównaniu z impresjonizmem pokroju Manetowskiego, zwrócił POWRÓCIŁ się do Maneta i Degasa i zyskał siłę. W r. 1886 spotkał DO ŻYCIA się z Van Goghem w Paryżu, a w r. 1886 powrócił do DZIKICH, Bretanii i malował prostych chłopów jako nieokrzesane typy STWARZA żywiolowe. W r. 1887 wybrał się w podróż na Martynikę, AKADE- ażeby powrócić stamtąd z zmysłami przepojonemi barwą. MIZM *La Baignade* (Kąpiel) z dwiema nagościami pochodzi z tego PIER- właśnie roku. Gaugain był znowu pod wpływem Maneta WOTNY i Cézanne'a — kopiował *Olimpię* w r. 1888. Potem udał się na południe Francyi, do Arles, do Van Gogha. Mieszkałi razem i wtedy to Van Gogh dostał gwałtownego ataku z powodu jednej z częstych między nimi sprzeczek. Pewnego wieczora, w gospodzie, Van Gogh rzucił szklanę w kierunku głowy Gaugaina, który powstał z miejsca i wyszedł; następnego rana oświadczył skruszonemu Van Goghowi, że opuszcza Arles i wraca do Paryża, aby o zajęciu tem powiadomić jego brata. Van Gogh zawrzał gniewem i napadł na Gaugaina na ulicy z brzytwą w ręku. Gaugain powstrzymał go i uspokoił, poczem Van Gogh poszedł do domu i tą samą brzytwą obciął sobie ucho — za pokutę. Gaugain udał się do hotelu, a zbudziwszy się rano, zobaczył tłum ludzi obok mieszkania Van Gogha. Posławszy po lekarza, odszedł sobie precz. Van Gogha wzięto do szpitala, aby go stamtąd przenieść do zakładu obłąkanych.

W Arles Gaugain objawił szczególne zdolności kolorystyczne, dzięki którym jego „żółty *Chrystus*“ stał się typowym przykładem fazy następnej. Powrócił do Bretanii, zamieszkał w Pont-Aven i stworzył szkołę naokół siebie. Poeci garnęli się ku niemu. W maju 1891 odbyło się słynne przedstawienie w Vaudevillu, gdzie Gaugain wystawił swe

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

dzieła; grano po raz pierwszy *Intruza* Maeterlincka, ażeby zdobyć pieniądze dla Gaugaina na utęsknioną podróż do Tahiti. Na Tahiti dał wyraz nowym intencjom. Zapomniał na chwilę o prostocie i marzył o Paryżu, aby po powrocie rzucić go do swych stóp. Powrócił jesienią 1893 z malowidłami i książką swą *Noa-Noa*; chodził po ulicach Paryża w kurcie z żółtym i niebieskim haftem, z masą pierścieni na palcach, z długą laską w rękę, z miną dumną i wyniosłą. Malowidła jego zrobiły najzupełniejsze fiasko. Paryż zgłupiał. Nawet Strindberg, który równie „ogromnie tęsknił, aby zostać dzikusiem i świat stworzyć nowy“, odmówił napisania artykułu na cześć Gaugaina. Gaugain marzył znowu o Tahiti i o powrocie do dzikiego życia. Wielkoduszny Carrière przyszedł mu z pomocą. Gaugain strząsnął na zawsze proch europejski z nóg.

Gaugain próbował teraz wyrażać życie dzikie w granicach, odpowiadających temu życiu, a że był artystą subtelnym, więc czynił to istotnie zapomocą środków, zastosowanych do emocyi barbarzyńskiego ludu, dzięki czemu stworzył pyszny, mistrzowski obraz tego dzikiego życia, obraz niezmiernie prawdziwy w porównaniu z naiwnymi pojęciami, jakie o życiu tem mają krytycy europejscy. — Czyniąc to, Gaugain w najzupełniejszym był prawie — podobnie jak — w daleko mniejszym, a w każdym razie nie w wielkim stopniu — usprawiedliwieni byli Puvis de Chavannes i Maurice Denis, stosujący prymitywne intencje przy ozdabianiu starożytnych kościołów.

Na nieszczęście, współczesnych, sofizmatami uwiedzionych artystów prowadzono ku afektacyi, wyrażonej w akademiźmie pierwotnym — to znaczy, kazano im małpować sztukę prymitywną, robiąc z tego czystą sztuczkę techniczną, bez najmniejszego związku z tem życiem pierwotnem, które Gaugain miał we krwi. Prymitywizm Gaugaina

M A L A R S T W A

jest pod względem dążeń swoich sztuką najczystsza, wy- CZŁOWIEK,
raza bowiem *życie* ludu dzikiego, z którym sam rozmyślnie KTÓRY
się złączył. Jego sztuka literacka, zawarta w książce *Noa- POWRÓCIŁ*
Noa, jest również prostą i czystą; może też właśnie dzięki DO ŻYCIA
temu dziełu literackiemu spostrzega człowiek najlepiej to, DZIKICH,
co na pierwszy rzut oka wydało mu się nieprawdziwym, STWARZA
a co jest absolutną prawdą artystyczną: jego zdumiewającą AKADE-
zdolność, z jaką w malowidłach z Tahiti wyraża odczucie MIZM
życia dzikiego. To, co wydaje nam się tutaj absurdem, jest PIER-
jak widzimy, dla człowieka dzikiego istotną rzeczywistością. WOTNY
Ludzie dzicy tak, a nie inaczej, wypowiadają wrażenia wi-
dzianych przez siebie zjawisk. Jest to nieśmiertelną sławą
Gaugaina, że, przemieniwszy się z europejczyka w czło-
wieka dzikiego, miał objawić światu, w jaki sposób od-
biera wrażenia geniusz dzikich.

Na Tahiti Gaugain prędko wyrzekł się spółnoty z Eu-
ropejczykami; wziął sobie tahitańską dziewczynę za żonę
i żył życiem tamtejszem. Pogardę dla cywilizacji wyraził
w wielkiej karykaturze, przedstawiającej, jak przysłuchuje się
sielankowej rozmowie dwóch dziewcząt tubylczych (w *Con-
tes Barbares*). Nienawidził francuskich władz wyspy. Atoli
przy całym przedziwnie skończonym takcie w przedsta-
wieniu dzikich, mamy w tym wyrazie coś współczesnego, coś
olbrzymiego i monumentalnego, jak świadczą o tem wielkie
postaci w Fargentowskich *Mieszkańcach Tihiti*. Umierając
9 maja 1903 na Dominice, całkowicie zignorowany, pozostawił
w spadku dzieło geniuszu, które stało się dzisiaj
źródłem najobskurniejszego małpiarstwa.

Gaugain przyłączył się do życia dzikich i stał się bar-
barzyńcą z krwi i kości, posiadał jednak zawsze pyszny
rysunek i opanował impresyonizm kierunku Manetowskiego.
Jest to nieunikniony paradoks, jeżeli człowiek cywilizowany
usiłuje powrócić do stanu dzikiego, pierwotnego. Na Ta-

H I S T O R Y A

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

hiti pogrążył się w prymitywnej atmosferze dążeń pierwotnych, pokrewnych pojęciom dzieci. Z rozmysłu ociężyła i nieporadny w traktowaniu postaci i przyrody, ażeby w ten sposób stać się interpretatorem dzikiego człowieka, Gauguain posiadał przecież pewną szerokość, dzięki której zamiary jego archaizacyjne nie mogą się przecież uwolnić od pierwiastków, mimo wszystko — dzięki właśnie temu szerokiemu traktowaniu impresyonistycznemu — dzisiejszych, nowożytnych. Jest to tak, jak gdyby mężczyzna starał się naśladować pismo dziecka. Rozmyślnie wtłaczanie złożonego życia nowożytnego w formy archaicznej prostoty znaczy to samo, co zajmowanie się rzeczami nierealnymi i nierozumienie istoty życia. A ironia usiłowań Gauguainowskich leży w fakcie, że wizya i technika zbyt były wydoskonalone, zbyt wyćwiczone i zbyt nowożytne, ażeby grać rolę prymitywów bez obawy, iżby nie wykryto, że pod skorupą tego wojowniczego dzikusa kryje się Europejczyk i do tego Francuz.

Gaugain i Van Gogh umieli posługiwać się barwą w sposób emocjonalny; archaizm zawiódł ich w dziedzinę rysowania rzeczy koślawych; ich następcy dopóty igrali z rysunkiem rozmyślnie złym, dopóki poważnych intencji swych nie zmienili niejednokrotnie w farsę; jest to tak, jak gdyby ksiądz prawil kazanie w czapce obłąkanego. Ale, chcąc być jasnym, trzeba powiedzieć, że akademizm, oparty na prymitywiźmie, nie jest ani odrobinę bezsensowniejszy od akademizmu, opartego na Michale Aniele czy Van Dycku; jest to jeden i ten sam chłód, śmierć wróżący sztuce. Ale, jak akademizm klasyczny powinien wiedzieć, że sztuka jego jest kubek w kubek taką samą afektacją, tak i krytyka książkowa powinna dojść do przekonania, że akademizm prymitywny nie jest żadnym „post-impresyonizmem“ i że nie tylko nie ma nic a nic wspólnego z sztuką żywotną, ale że jest może więcej jeszcze martwy, niż akademizm

M A L A R S T W A

klasyczny — jeżeli wogóle może być coś bardziej martwego od śmierci.

Mówi się, że artyści, hołdujący prymityzmowi, zajmują się „ekspresją indywidualną“, że nie zajmują się zjawiskami realnymi, które widzą naokoło siebie, ale bardziej realną mistyką zjawisk, które dostrzegają w sobie samych. Małpowanie sztuki dzikich nie świadczy bynajmniej o większej „indywidualności“, aniżeli małpowanie sztuki klasycznej. Mistyczna istota zjawisk znajduje się tak samo w świecie nowożytnym, jak w świecie dzikim, do którego się chodzi po rubasności. „Wolność“ nie polega na powrocie do życia prostaków przedhistorycznych, ale na wydoskonaleniu życia dzisiejszego. Mówić, że ludzie ci są „samymi sobą“, że to „nagie dusze w obliczu Boga“, znaczy przypisywać Wszemmocnemu rzeczy, na które żadnych nie mamy dowodów.

Tradycja Hotentotów jest tak samo tradycją, jak tradycja Michała Anioła.

Chcąc więc zrozumieć dwa przeciwległe prądy w sztuce dzisiejszej, trzeba koniecznie objąć istotę orkiestracyi barw i akademizmu pierwotnego; korzenie zaś tego akademizmu pierwotnego tkwią w Gaugainie. Dzika pochopność pewnej grupy krytyków — po oślepiającym zamieszaniu — z entuzjazmem witających akademizm pierwotny, zabawną jest farsą. Mało jest prawdopodobieństwa, aby rozumieli jego istotę, jeżeli taki krytyk, jak Francuz Duret (który doszedł do pewnego zagarnięcia Whistlera oraz impresjonistów francuskich na wyłączną swą własność — i żył wśród tego ruchu) okazuje w swych pięknie ilustrowanych dziełach, że nie bardzo umie wnikać w żywotne cechy tych artystów, że mało ma pojęcia o ich istocie i znaczeniu — a i jego ocena sztuki Turnera i nowożytnych Anglików bolesna jest

M A L A R S T W O

ORKIE-
STRACYA
BARW I PO-
JAWIENIE
SIĘ
NOWEGO
AKADEMI-
ZMU PIER-
WOTNEGO

w swej dogmatyczności. Jeżeli Monsieur Duret tak słabo rozumie istotę impresjonizmu, to nie wiele jest prawdopodobieństwa, aby i krytycy angielscy mogli tak od razu, niby cudem, istotę tę pojąć. Cud ten nie jest im dany. Płytkim ekstazom ich zbywa na treści; żarliwe ich hołdy są raczej wpływem intelektualnego snobizmu. Przedewszystkiem zbywa im na prawdziwym zrozumieniu istoty Gaugaina; teoria ich, jakoby wizya pierwotna była bardziej uduchowiona, aniżeli wizya nowożytna, jakoby stała „bliżej Boga“, to jedno z największych bzdurstw, jakie kiedykolwiek angielska krytyka wypowiedziała. — Spodziewam się jednak, że rozjaśniłem mózgi miłośników sztuki i niejednego z jej adeptów, że przyczyniłem się do usunięcia kłamstw i konfuzji, stwarzających zamęt i sprowadzających z właściwej drogi; jeśli tak jest w istocie, to reszta usiłowań współczesnych ściślejszym połączy się związkim z prawdziwą istotą sztuki.

I 8 9 0

TRYUMF IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACYI BARW

I

REAKCYA PRZECIW AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU ZA DNI NASZYCH

ROZDZIAŁ XI

W KTÓRYM ZA POMOCĄ ORKIESTRACYI BARW IMPRESYONIZM ZDOBYWA KRÓLESTWO WYOBRAŹNI

W r. 1890 rozwijano dalej *orkiestrację barw* tak, że ZAPO-
zdobyła ona sobie królestwo wyobraźni. MOCĄ

Z współzawodniczących z sobą prądów jedynie kierunek ORKIE-
estetyczny okazał siłę, inne zdyskredytowały się całkowicie. STRACYI
Kierunek *estetyczny* ustąpił miejsca *Sztuce nowej* (L'Art BARW
Nouveau, *stylizm* akademicki, stworzony przez Morrisa IMPRE-
i sztukę Wschodu, w połączeniu z innymi sztukami prymi- SYONIZM
tywnymi), która z Paryża rozpowszechniła się po całej Eu- ZDOBYWA
ropie. Ponieważ cały cel tej szkoły polegał na stwarzaniu KRÓLE-
wzorów według z góry wykoncypowanego stylu, który STWO WY-
w pierwszym rzędzie Morris i Burne-Jones przejęli od Ros- OBRAŹNI
settiego, przeto na określenie tego kierunku użyjemy wy-
razu „stylizm“.

Trzeci ruch, reakcyjny, to rozległe dążenia *Akademizmu Prymalnego* (*Pierwotnego*). Z nauki wysnute dążności poin-
tylizmu zamarły, ustępując miejsca prymalnemu akademiz-
mowi Gaugaina, który okazał gorące, akademickie zainte-
resowanie się dziecięcą epoką świata, zainteresowanie, które
kazało artystom włączyć się po muzeach i szukać bogów
i utensylii staro-egipskich, greckich i chińskich z okresów
najwcześniejszych i próbować, mając tego rodzaju wzory,
wprowadzić do życia dzisiejszego „prostotę“ i „mistycyzm“,
zawarte w przedwiekowych, barbarzyńskich dziełach ludzi
pierwotnych, dzikich. Uważano to za „oryginalność“. Że
tego rodzaju akademizm miał sobie przylepić etykietę „post-
impresjonizmu“, lub jakichś innych „postów“, było to rów-

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACY BARW

niez częścią „oryginalności“; nie należy też mieszać tego z postępującym naprzód dalszym rozwojem orkiestracyi barw, jako środka do wyrażania najwyższego rodzaju odczuwań nowożytnego człowieka. Takie same odnieśliśmy wrażenie, gdybyśmy na miejsce „post-impresyonizmu“ postawili jakieś inne cudactwo, jakieś dajmy na to post-pole buraczane, jakiś post-lampionizm lub coś innego w tym rodzaju. Impresyonizm nie jest przelotnym dziwotworem czasu — jest on podstawą sztuki na zawsze.

ORKIESTRACYA BARW

BRANGWYN

1867 —

BRANGWYN przyswoił sobie wszystko, co było najlepszego w impresyoniźmie kierunku Manetowskiego i w zajmującym się grą światła słonecznego impresyoniźmie barw zasadniczych, pryzmatycznym, i, złączywszy to wszystko w intencye dekoracyjne, mistrzowską stworzył sztukę, którą powitano jako jedną z najprzedniejszych dzieł wśród żyjących mistrzów dzisiejszych.

Brangwyn szedł pewnym krokiem naprzód. Życie, dążenia rasy, imperyalistyczną jej dumę, zmierzającą do zagarnięcia świata, potężne zdobycze człowieka — wszystko to tryumfalnym wyraża hymnem. — Patrząc na kształty, jak na bryły, Brangwyn posługuje się absolutnem pociąganiem pendzla i od razu, za jednym zamachem, stwarza wyraźne, dokładne walory barw, tak, jak je widzi w ich powietrznem oddaleniu od oka. Oczywiście, że do takiego mistrzostwa nie dochodzi się od razu. Atoli szybkość, z jaką to zdobywał, z jaką zwalczał te w dziedzinie malarstwa największe trudności, była istotnie niezwykła. Z ojca Anglika-architekty, z walijską krwią w żyłach, pochodzącego



BRANGWYN
1867 —

„GRA W KOŚCI”
(LONDYN, WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

z bractwa Buckinghamskiego — i matki Walijki, FRANK ZAPOBRANGWYN urodził się 12 maja 1867 w Brugii, gdzie ojciec MOCA jego założył przedsiębiorstwo, zajmujące się kopiowaniem staORKIE-rych haftów do strojów i nakryć ołtarzowych. Chłopiec przeSTRACYI żywał szczęśliwie, pozbawione troski lata dziecięce; od razu BARW też zaczęły się w nim objawiać artystyczne zdolności w tem IMPREmarzycielskiem, malowniczym, starożytnym mieście. Sztuka SYONIZM DEGROUX'A, zmarłego w r. 1870, malarza nędzarzy belgijZDOBYWA skich, świetnego kolorysty, krzepkim posługującego się penKRÓLEdzkiem, była pierwszym źródłem natchnienia, które w dziecku STWO WYukryte obudziło zdolności — bo dzieckiem zaledwie ośmioOBRAŻNI letniem był Brangwyn, kiedy drobnymi jeszcze palcami próbował kopiować niektóre szychy z dzieł Degroux'a. Z początkiem 1875 ojciec wybrał się z powrotem do Anglii; w tym czasie też, gdy chłopiec miał lat osiem, skończyły się dni jego szkolne, wstąpił bowiem do biura ojca na John Street Adelphi. Chłopiec przybył do Londynu, który był pełen ruchu estetycznego. Brangwyn zaczął niebawem szkicować w South Kensington Museum. Tutaj spotkał go przy robocie Rathbone i, zachęciwszy go do dalszej pracy, polecił mu rysować kopie z rzeźb Donatella — w ten sposób Brangwyn rychło doszedł do opanowania kształtów. Potem odkrył go w tem samym muzeum Kensingtonskim Macmurdo i zasadził go do kopiowania Mantegni, następnie natknął się na niego i William Morris i zaprzął go do robienia naturalnej wielkości kartonów na wzory do tkanin według szkiców Morrisa.

Na szczęście chłopiec zbyt był samodzielnym z przyrodzenia, aby całkowicie uleść urokowi Morrisa; pracował dla niego od piętnastego do siedemnastego roku życia, żywiąc się atmosferą muzealną, trapiiony gorączkową żądzą wydobycia się na świat, ujrzenia życia; uciulawszy też kilka funtów, przeniósł się na wieś, do Sandwich, i tutaj ob-

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACY BARW

cując z rybakami, malował otaczające go życie. Środki wyczerpały się niebawem i Brangwyn przyjął ofertę pewnego kapitana okrętu, aby wozować z nim razem. Brał udział we wszystkich zajęciach załogi i tak się rozmyślał w życiu na morzu, że miłość ta pozostała mu na zawsze. Podróże morskie stały się przyzwyczajeniem i młodzieniec był niebawem takim samym żeglarzem, jak artystą. W osiemnastym roku życia Brangwyn posłał na wystawę Akademii Królewskiej malowidło olejne *A Bit of the Esk* — obraz przyjęto. Potem osiadł na krótko w Londynie, aby pracować znowu dla Morrisa; że jednak wielkie *Odrodzenie sztuki i przemysłu* płaciło haniebnie, więc Brangwyn malował w chwilach wolnych nastroje morskie. Widok morski z roku 1886, gdy artysta miał lat dziewiętnaście, przyjęty na wystawę Akademii, zakupił pewien właściciel okrętów, który też, zaprzyjaźniwszy się z Brangwynem, wysłał go w dwa lata później, 1888, okrętem na Wschód. Po następnych dwóch latach podobną odbył podróż, a w marcu 1891 urządził na Bond Street wystawę obrazów *From the Scheldt to the Danube* (Od Skaldy do Dunaju). Między dwoma wozami na Wschód był w Hiszpanii. Na wystawie z roku 1891 Brangwyn, dwudziestoczteroletni wówczas mężczyzna, pokazał światu pyszne poczucie barw. Około tego czasu znaczne wrażenie wywołał mistrzowskim posługiwaniem się barwami srebrno-szarymi i subtelnością tonów niskich; ale wybuchnąwszy tak nagle melodyą barw, Brangwyn okazał się jednym z najgłębszych twórców wśród młodszego pokolenia artystów. Jak na człowieka dwudziestoczteroletniego dzieło jego było rewelacją.

W końcu tego samego roku Brangwyn był znowu w Hiszpanii i to z Melvillem, z którym niejedna wspólna łączyła go dążność; koleżeństwo to wyszło na dobre jednemu i drugiemu. Brangwynowi zarzucano, że naśladuje Melville'a, tak,

M A L A R S T W A

jak dwa lata później zarzucano Whistlerowi, że naśladuje Brangwyna! Brangwyn i Melville tworzyli w tym czasie zupełnie osobiście, indywidualnie, i gdyby krytyka śledziła dzieła Brangwyna, tak, jak myśmy je śledzili po naszych pracowniach, spostrzegłaby, że ostatnia wystawa na Bondstreet była wyrazem osobistego jego stylu.

Obrazami, jak *Buccaneers*, *Slave Market* (Jarmark na niewolników) i *Turkish Fishermen's Huts* (Chaty rybaków tureckich) z r. 1893, wywołał Brangwyn głośny rumor, oznaczający zawsze sławę i pojawienie się mistrza. Od tego czasu zyskał rozgłos europejski, zdobywał tryumf za tryumfem, tak, że dzisiaj, w czterdziestym którymś roku życia, wysunął się na czoło narodowej twórczości angielskiej, on, człowiek światowej sławy. Szedł swoją drogą, nie dbając o zaszczyty, gardząc wszelką małostkowością, zdobywając rozległe przestrzenie swej sztuki, w najwyższy wyróżniając się sposób we wszystkich dziedzinach twórczości: w malarstwie dekoracyjnym, w olejnym, w akwareli, w sztychu, drzeworycie, litografii. Olbrzym we wszystkich gałęziach swej sztuki. Raduje go majestat okrętów na wodach, raduje go krzepkość sił męskich, czy siły te, przedzierając się przez niedostępne puszcze leśne, zakładają szyny kolejowe, czy wnoszą życie w pustkowia kontynentów, albo, z ramionami gotowemi do dźwigania wszelkiego ciężaru, dobywają się do wnętrza ziemi w ciężkiej, niebezpiecznej pracy górników, albo z nieustannym, pot wyciskającym trudem żelazo z płonących wyciągają pieców i przekazują na użytek wielkich przedsiębiorstw. Śpiewa hymn na cześć robotnika po faktorych, fabrykach, przy warsztacie tkackim. A jeżeli pokolenia zechcą, po latach, ogarnąć wzrokiem olbrzymie dzieło rasy angielskiej, to zatrzymają się nad taką twórczością, jak sztuka Brangwyna. Znajdzie się w niej dramatyczny i liryczny wyraz świetności narodu.

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACY BARW

Panujący nad nami (Anglikami) władca jest z narodu żeglarzy, godzi się też, aby pierwszy jego malarz pochodził z żeglarzy, tak, jak lud jego jest ludem żeglarskim. Potęga nasza (Anglii) i znaczenie jest na wielkich wodach, w olbrzymich przedsiębiorstwach przemysłowych naszego ludu, w ciężkim trudzie spełniającego swe dzieło; tę potęgę naszą przenosimy poza oceany i chwałę naszą rozprzestrzeniaamy po krańce świata; cały ten ogromny dobytek narodu znalazł najwspanialszego poetę w Brangwynie. Dojście do tak obszernej skali wyrazu twórczego leży poza granicami talentów małych, choć wytwornych. Brangwyn doszedł do tego zapomocą rozległej orkiestracyi barw i kształtów, rezonansów cieni i pulsującego światła, majestatycznego rytmu i wspaniałego rysunku.

F U R S E 1868 — 1904

CHARLES WELLINGTON FURSE, urodz. 1868 jako trzeci syn archidyakona katedry Westminsterskiej, zamieszkałego w Halsden House, w North Devon, uczył się w Haileybury College. Zajmowały go opowieści o przygodach żołnierskich na lądzie i morzu; zdawało się też, że młody chłopiec, rozmiłowany w tego rodzaju sprawach, ma powołanie na wojaka; niebawem jednak pokazało się inaczej. Furse zaczął objawiać skłonności artystyczne i został zapalonym uczniem Velazqueza i Sargenta. Tak więc Furse dochodził do upajania się tajemnicami sztuki, ucząc się nasamprzód u Slade'a, a potem pod męskim kierownictwem profesora Legrosa. Od Legrosa przeniósł się do Paryża i Monachium. New English Art Club (Klub nowej sztuki angielskiej) przyjął go w poczet swych członków. Człowiek wielkiego wdzięku osobistego, natura żołnierska, nie bez miłych pretensyi dandysowskich, o kulturalnych manierach



FURSE

1868 — 1904

„DYANA Z GÓR“

(LONDYN, TATE GALLERY)



M A L A R S T W A

mieszkańca wielkiego miasta, Furse, na przedwczesną ska- ZAPO-
zany śmierć, pokrywał eleganckiem, pełnem uprzejmości MOCA
zachowaniem się grożące mu niebezpieczeństwo. Suchotnicy ORKIE-
bardzo często widzą i przedstawiają świat w kształtach fan- STRACYI
tastycznych, niezdrowych; sztuka Furse'a jest przecież jędrna, BARW
męska, krzepka. Pierwszy tryumf zdobył sobie Furse w roku, IMPRE-
w którym namalował obraz *Diana of the Uplands* (Diana SYONIZM
z gór). Diana, to typ zdrowej, pięknej, młodej kobiety an- ZDOBYWA
gielskiej, pędzącej z wiatrem z chartami na smyczy. W roku KRÓLE-
1900, w trzydziestym drugim roku życia, poślubił najmłodszą STWO WY-
córkę Johna Addingtona Symondsa, głośnego renesansisty; OBRAŹNI
szczęśliwe to małżeństwo miało jednak trwać krótko. W roku
1904 został członkiem Akademii Królewskiej, którą atako-
wał niejednokrotnie; w tym samym jednak roku, 17 paź-
dziernika, śmierć przestąpiła progi jego domostwa i zabrała
go w chwili, gdy talent jego dojrzewał.

CECILIA BEAUX

Urodzona w Filadelfii, świetna ta kobieta rozpoczęła swój zawód od robienia litografii płazów dla jednego z wydawnictw geologicznych. Z pracowni panny Drinker przeszła do Van der Wielena; w Paryżu wstąpiła do Akademii Juliena, najgłośniejszych jednak bodźców artystycznych dostarczyli jej Alexander Harrison i Charles Lasar. Pojawiwszy się na widowni w r. 1885, Cecilia Beaux ujawniła szybko potężny styl w portreturze, pokrewny sztuce Sargenta; jest też jedną z najsubtelniejszych portrecistek naszej epoki.

B R O U G H

1872 — 1905

Zmarły młodo ROBERT BROUGH dochodził do szczytu rozwoju, kiedy w katastrofie kolejowej, przy pożarze wagonu, śmierć przecięła pasmo dni jego żywota. Urodzony

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACYI
BARW

1872 w Invergordon, w hrabstwie Ross, Brough chodził do szkoły w Aberdeen, potem wstąpił do zakładu litograficznego Gibb i Sp., uczył się rysunku pod Fraserem, malując w chwilach wolnych od pracy zawodowej, w wczesnych godzinach porannych i nocą przy świetle gazowym. Skończywszy terminowanie, wstąpił do akademickich szkół londyńskich, pracował jakiś czas w litografii i robił portrety kredkowe. Stąd udał się do Paryża, pracował pod Laurenssem i Constantem, a powróciwszy 1894 do Aberdeen, w dwudziestym drugim roku życia malował portrety. Przeniósłszy się do Londynu 1897, stanowczym krokiem wysunął się na czoło. Jego *Fantaisie en Folie* (1897) była jedną z sensacyi w Akademii Królewskiej.

O R P E N

1878 —

Malarz angielski WILLIAM ORPEN pokrewny jest bardziej szkole Pryde'a i Nichelsona, aniżeli Klubowi nowej sztuki angielskiej, któremu zawdzięcza drogę do sławy. Wielką jego siłą jest poczucie charakteru, a żywe oko jego na rzeczy, pełne humoru, tak jest subtelne, jak jego poczucie tonów. Orpen jest jednym z najświetniejszych portrecistów dzisiejszych.

DOUGLAS ROBINSON

DOUGLAS ROBINSON, porzuciwszy flotę królewską, uczył się tajemnic sztuki w Paryżu, a dostawszy się pod urok Whistlera i impresyonistów typu Manetowskiego, wysunął się od razu na czoło jako portrecista i poetyczny malarz krajobrazu.

Znaczna grupa malarzy figuralnych wraz z MOUATEM LOUDANEM próbowała się w impresyoniźmie Manetowskim.

M A L A R S T W A

SAUTER, choć nie Anglik, przyłączył się do artystów angielskich i maluje wyróżniające się subtelnością harmonie.

KRAJOBRAZ

E A S T

1849 —

SIR ALFRED EAST, ur. w Kettering w hrabstwie Northampton, z średniego pochodzący stanu, żył w małym miasteczku, gdzie nie było nawet sklepu, w którymby można było nabyć materiałów, potrzebnych do malowania. Przeznaczony do zawodu kupieckiego, wstąpił do banku w Glasgowie i tutaj, w pierwszych latach wieku męskiego, zaczął uczuwać pociąg do sztuki. Mimo wszystko, dopiero w dwudziestym piątym roku życia mógł wybrać się do Paryża i oddać się poważnym studjom malarskim. Malując pejzaże w Barbizonie, pod urokiem twórców z r. 1830, East wystawił 1883 w Akademii Królewskiej pierwszy swój obraz *Dewy Morning* (Rosisty poranek). Praca na wolnym powietrzu zetknęła go z problemami barwy, stworzonymi przez oba kierunki impresjonistyczne; od razu też przeszedł do schematów szarych, do wyrażania zmiennych nastrojów przyrody w schematach barwnych, które, będąc zasadniczymi warunkami ruchu romantycznego, stały także w związku z kwestią gry i kontrgry światła. Wybitne miejsce w malarstwie zarówno olejnym jak i w akwareli stało się dla niego źródłem zaszczytów ze strony rozmaitych krajów.

HUGES STANTON oparł pejzaż swój na wspaniałej sztuce impresjonistycznej (malującej bryłami) i stworzył dzieło dostojne i dekoratywne, które w usiłowaniach dzisiejszych wysokie zajmuje stanowisko.

W PEPPERCORNIE krajobraz tragicznego znalazł impresjonistę, który, mimo pewnej monotonii, posępne i groźne nastroje przyrody krzepkim wyraża pędzlem.

ZAPO-
MOCĄ
ORKIE-
STRACYI
BARW
IMPRESYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŻNI

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW

BRABAZON
1821 — 1896

BRABAZON, rozpoczynając jako amator, rozwinął się w jednego z najwymowniejszych malarzy pogodnego impresyonizmu w dziewiątym lat dziesiątku. Oryginalna, silnie osobista sztuka jego urodziła się z rewelacji Turnerowskiej, ażeby tworzyć w duchu impresyonizmu barw zasadniczych w połączeniu z posługiwaniem się bryłą. Dzięki świetlistości i właściwościom lirycznym krajobrazy Brabazona należą do najwytworniejszych dzieł epoki. Sława jego rośnie.

Nie podobna tutaj mówić o wszystkich świetnych pejzażystach, hołdujących dążeniom nowoczesnym; trzeba jednak wspomnieć o oryginalnej twórczości takich artystów, jak MOFFAT LINDNER, LIVENS i MAREK FISHER.

W akwareli charakter nowoczesny mają CLARA MONTALBA i jej siostry, SIR ERNEST WATERLOW, C. J. WATSON, WIMPERIS, WETHERBEE, HAITÉ i inni, z staroangielskiej pochodzący szkoły, ale dzisiejszem owianiem tchnieniem. Natomiast na szkole wzorują się RANKEN, CECIL ALDIN, LEE HANKEY, LENFESTY, AUMONIER, OLIVER HALL, LITTLE, REGINALD BARRATT, LLOYD, MARSHALL i inni. Subtelny zmysł dekoracyjny WALTERA BAYESA padł ofiarą krytyki. MONTAGUE SMYTHE i HOPWOOD hołdują impresyonizmowi. DAVID MURRAY jest jednym z najbardziej znanych pejzażystów z Akademii.

IMPRESYONIŚCI SIELANKOWI

CLAUSEN
1852 —

Rozpoczynając od niebezpiecznej szarzyzny fotograficznego realizmu BASTIEN-LEPAGE'A, Clausen spotkał się pew-

ALFRED EAST
1849 —

„*SIELANKA WIOSENNA*“
(LONDYN, PRESTON ART GALLERY)

M A L A R S T W A

nego dnia z Monetowskimi objawieniem orkiestry barw. ZAPO-
Niema człowieka wśród żyjących, któryby nastroje życia MOCA
wiejskiego, pasterskiego z liryczniejszą wyrażał mocą, któ- ORKIE-
ryby wierniejszej dochował przyjaźni przyrodzie, któryby STRACYI
się tak spoufalął z zmiennymi nastrojami jej łąk, jej sadów, BARW
któryby tak odczuwał życie ludu wiejskiego; niema dzisiaj IMPRE-
artysty, któryby w sposób tak wysmienity ujmował po- SYONIZM
tęgę liryczną mistycznych barw tej przyrody od wschodu ZDOBYWA
słońca do zachodu, kiedy rolnik orze zagon lub zbiera KRÓLE-
sprzęty albo pracuje zimą w mroku swych stodół. Chwyta STWO WY-
on nastroje tego, co nazywamy „wsią“, w rozmaitych chwila- OBRAŹNI
kach; na gorącym uczynku chwyta jej trud i jej spokój
i wyraża je z takim poczuciem barwy, że wdrażają się
nam w pamięć, wolne od wszelkich zbytecznych szczegó-
łów, pełne rytmiki, wymowne w swej całej esencyonalnej
prawdzie, tak, iż zdaje nam się, że słyszymy pogwary i po-
szepty znanych nam dobrze przydroży. Czy to maluje
noc, czy światło słoneczne, zmierzch, czy zachód, czy
świt, ze wszystkiego wydobywa istotną muzykę tych zja-
wisk i wyraża je w barwach lirycznego poety. Czy to bę-
dzie wieś, tonąca w zieleni, czy wieś, oprzędzona blaskiem
księżycy, czy też spokojna wieś, kąpiąca się w przedziw-
nych mrokach tajemniczej nocy, odsłaniająca przez pół wi-
dziadło uspiętego sioła — ze wszystkich tych zjawisk prze-
mawia do nas głos poety. W grze światła słonecznego ośle-
pia nam zmysły przepęła życia brawura barw.

HARRY BECKER tworzył dużo w Holandyi. Radosne jego
sceny wiejskie wolne są od wszelkich cech uciążliwego mo-
zołu. Wieśniacy jego pracują w polu zdrowi i weseli, bez
śladów tego utrudzenia, które widzimy w każdym niemal
utworze dzisiejszym, zajmującym się życiem ludu rolnego.
Harmonie swoje rzuca na płótno w krzepko malowanych
obrazach, o barwach subtelnym i delikatnym, na piękną

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACY BARW

składających się orkiestracyę dla tych szczęśliwych pracowników, mężczyzn i kobiet, którzy orzą i żną, tak, że sielanki podobne są do dziękczynnego hymnu za obfite plony pól i ogrodów. Jest on również jednym z najlepszych litografów.

ARNESBY BROWN (ur. 1866), to impresjonista w wyrażaniu życia wiejskiego, w duchu dekoracyjnym na rozległą miarę. LA THANGUE (ur. 1860) daje mocną impresję blasków słonecznych, wypełniających przestwór świata. ADRYAN STOKES (ur. 1857) posługuje się orkiestracyą barw, tak samo, jak i jego żona. EDWARD STOTT malował zmierzchowe nastroje wsi z subtelnym, delikatnym wdziękiem i głęboką melancholią. Pełną talentu impresjonistką jest pani SWYNNERTON. FRED FOOTET jest jednym z brytyjskich wyznawców impresjonizmu barw zasadniczych, którzy z krajobrazów fantastyczne wydobywają poematy. WYNFORD DEWHURST to również uczeń Moneta.

KLUB NOWEJ SZTUKI ANGIELSKIEJ

Zajmiemy się teraz towarzystwem malarzy brytyjskich, którzy w sztuce wybitne zajęli miejsce, choć nie to, jakie zapowiadali. Ponieważ towarzystwo to pochłonęła mniej lub więcej szkoła Newlyńska, dlatego najlepiej może będzie zwrócić się do wyznawców tej szkoły.

Powstała grupa malarzy-realistów, uprawiająca fotograficzny realizm w barwach szarych i czarnych, znana jako szkoła Newlyńska. Szkoła ta z NEWLYM w Kornwalii, zwolenniczka realizmu fotograficznego, opartego na sztuce Bastien-Lepage'a, wydała grupę ludzi, którym przewodził STANHOPE FORBES. Później Stanhope Forbes tworzył bardziej kolorystycznie. TUKE (ur. 1858) zainteresował się daleko wcześniej barwą, malował grę światła na powierzchni

M A L A R S T W A

wód, w świetle też kąpał nagie postaci. BRAMLEY (ur. 1857), ZAPO-
autor obrazu *Hopeless Dawn* (Beznadziejny świt), okazał MOCA,
w tym właśnie obrazie, mimo jego czarności i fotograficz- ORKIE-
nego traktowania przedmiotu, dużo siły tragicznej; odtąd STRACYI
rozwinął w sobie w wysokim stopniu zmysł kolorystyczny. BARW
Ze szkoły tej wyszedł inny jeszcze malarz angielski, HALL. IMPRE-

W r. 1886 utworzył się *Klub nowej sztuki angielskiej*, SYONIZM
koło artystów, którzy odstąpili od ideałów akademickich. ZDOBYWA
Podzielił się na dwa główne prądy, na realistów Newlyń- KRÓLE-
skich i na impresyonistów-kolorystów, wśród których Sar- STWO WY-
gent najprzedniejsze zajął miejsce. Realiści, posługujący się OBRAŹNI
barwą szarą, przeszli niebawem do impresyonistów-kolory-
stów; do celów impresyonistycznych dążyli usilnie CLAUSEN,
LA THANGUE i inni. Potem pojawił się impresyonizm barw
zasadniczych, prowadzony przez WILSONA STEERA, którego
też nazwać można głową tego koła; SICKERTS i inni Whi-
stlerjanie, jak MAITLAND i ROUSSEL, wzmacniali te dążenia.
Sargent, Clausen i inni weszli do Akademii, pozostawiając
Wilsona Steera jako przedstawiciela bractwa. Akademia
zdobyła sobie w rezultacie świetną grupę artystów, którzy
starali się w zmurszałą instytucję tę żywotnego tchnąć du-
cha. Przemilczaniem artystów, pochłanianiem przewodców
swych wrogów oraz intrygami Akademia łamała zawsze
swych współzawodników. Klub, występując przeciw Aka-
demii, jej własną posługiwał się bronią, a ponieważ był
grupą ludzi młodszych i energiczniejszych, zagarnął osta-
tecznie wszystkie pozycje wybitniejsze i czynnie zapanował
nad dawnym nieprzyjacielem. Było to nieuniknionem, że,
mimo świeżej daty swego akademizmu, klub zmienił się
w klikę i stał się również Akademią.

WILSON STEER (ur. 1860) jest najświetniejszym okazem
klubu. Niezwykłe posiadający zdolności techniczne, prze-
chodził od stylu do stylu, malując to w duchu impresyo-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACYI
BARW

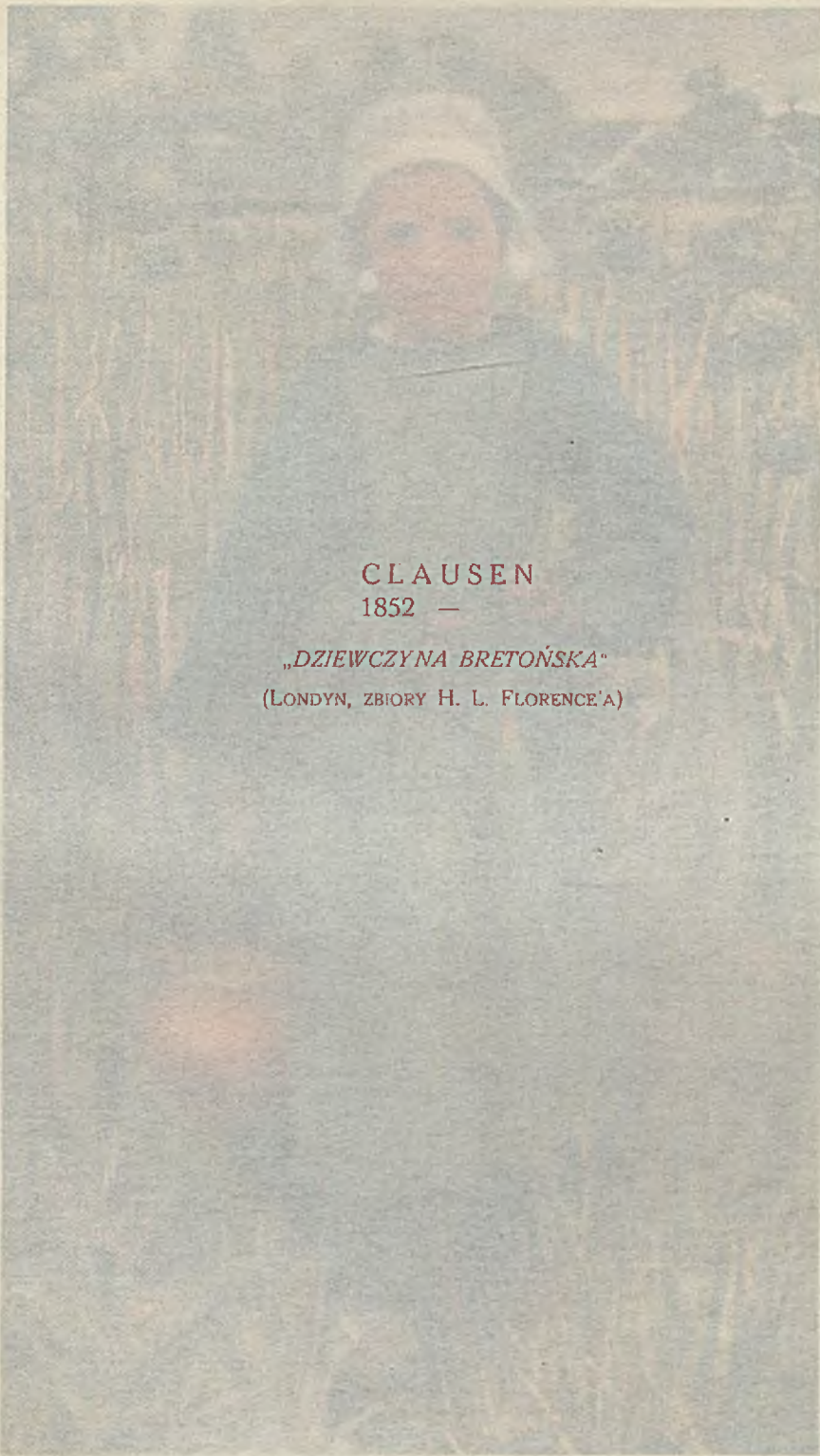
nizmu pryzmatycznego, to znowu w duchu dawnego pejzażu angielskiego, przeważnie Constable'a. Jeden z najświetniejszych manierystów epoki, stworzył dzieło wybitne. TONKS jest jednym z kolorystów szkoły, ma niezwykle utwory impresyonistyczne. WILLIAM ROTHENSTEIN to artysta, którego *Doll's House* jest dziełem impresyonistycznym wielkiej siły; wyróżniają się też jego litografie portretowe. VON GLEHN jest autorem drobnych portretów mimo, że maluje całkowicie pod wpływem Sargenta. CONNARD wytwornym jest kolorystą. W. W. RUSSELL, świetny kolorysta, maluje pejzaże, wnętrza, postaci z niezwykle poczuciem gry światła i barw, mieniących się w słońcu.

Kilku wybitnych artystów, o których mowa gdzieindziej, należało również do Klubu; nie są oni jednakże zbyt typowymi jego przedstawicielami. CHOWNE, członek Klubu, jest jednym z najwybitniejszych malarzy kwiatów w Europie dzisiejszej; inny członek tego Klubu, JAMES, malujący kwiaty akwarelą, jest wytwornym kolorystą. PHILPOT, portrecista, zając może stanowisko wysokie, jeżeli się uwolni od małpowania wielkich mistrzów. Atoli najgłośniejszym członkiem Klubu jest rysownik w tym Klubie AUGUSTUS E. JOHN.

AUGUSTUS JOHN

1877 —

AUGUSTUS JOHN rozpoczął zawód jako pełen talentu kolorysta-realista w malowaniu portretów kobiet, podobnych do cyganek. Ma dzisiaj wielu gorących zwolenników. Pod pewnym przecieź względem neo-akademizm Klubu rzucił cień na jego wizję. Sztychy jego wskazują na wpływ Rembrandtowski. Obecnie zaś jest tak dalece pogrążony w wizji Leonarda da Vinci, że zdaje się, jak gdyby nieustannie starał się reprodukować uśmiech Leonardowski.



CLAUSEN
1852 —

„DZIEWCZYNA BRETOŃSKA“
(LONDYN, ZBIORY H. L. FLORENCE'A)



M A L A R S T W A

Z pośród manierystów klubowych stoi bez porównania ZAPO-
najbliższej prawdziwej twórczości; ale czy otrząśnie się z ma- MOCĄ
nieryzmu, czy da dowody zdolności oryginalnych, to się ORKIE-
jeszcze pokaże. STRACYI

Dotychczas New English Art Club nie może się po- BARW
zbyć manieryzmu, będącego tak samo akademizmem, jak IMPRE-
wszystkie inne, mimo to jednak jest to manieryzm daleko SYONIZM
żywniejszy, aniżeli manieryzm Akademii Królewskiej. Przy- ZDOBYWA
najmniej opiera się na prądach nowożytnych. Otworzył on KRÓLE-
na oścież bramy dla ludzi wybitnych, ku którym Akademia STWO WY-
wyciąga wprawdzie ręce, ale zimne. OBRAŹNI

SZKOCCY MALARZE DZIEWIĄTEGO LAT DZIESIĄTKA I DZISIEJSI

Okolo r. 1890, kiedy impresjonizm przyrmatyczny w peł-
nym był rozwoju, GEORGE HENRY i HORNEL wysunęli się
na czoło, odbywszy podróż do Japonii (1893—1895). Pej-
zażysta MOUNCEY (1852—1901), MAC GEORGE (ur. 1861),
ROBERT FOWLER i BLACKLOCK (1863—1903) pracowali pod
silnym wpływem Hornela.

Potem przyszedli przedwcześnie zmarły młody malarz YULE
(1869—1900) i ROBERT BROUGH (1872—1905), następnie
zaś wyłoniła się utalentowana, indywidualna osobistość wielce,
S. J. PEPLOE, który stworzył malowidła o krzepkiej, wnik-
liwej orkiestracy barw.

Zanim przyjrzymy się wpływowi Peploe'a i Pryde'a, nie
od rzeczy będzie zwrócić uwagę na wysmienite akwarele
malarza ptaków, kwiatów i zwierząt, EDWINA ALEXANDRA
i pejzażystę nazwiskiem CAMPBELL MITCHELL.

STRANG (ur. 1859) kolegował z W. Y. Macgregorem
w szkole i pod wpływem Legrosa poświęcił się sztychowi.
Akademia zaliczyła go w poczet swych członków jako szty-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW

charza; dlaczego jako sztycharza właśnie, mimo, że Strang posiada równie wybitne malowidła olejne, wiadomo to samej tylko Akademii.

D. Y. CAMERON (ur. 1865) pysznie maluje pejzaże, zwrócił też na siebie uwagę sztychami. O ile Strang surowy jest i szorstki, o tyle Cameron odznacza się w obrazach swoich duchem pogodnym i klasycznym; obaj artyści są poetami w swej sztuce.

MUIRHEAD BONE (ur. 1876) wysunął się później na czoło w rysunku i sztychu; *Air Prison* posiada prawdziwy nastrój melancholijny.

DAVID MUIRHEAD maluje powszednie zajęcia życia domowego. Do portrecistów należą HARRINGTON MANN, FIDES WATT, SHOLTO DOUGLAS i BORTHWICK.

Troje wielce uzdolnionych, przedwcześnie zmarłych malarzy, YULE (1869—1900), BROUGH (1872—1905) i BESSIE M'NICOL (1869—1904) zapowiadali tak dużo, że można tylko ubolewać nad tragicznym ich losem.

BESSIE M'NICOL to jedna z najwybitniejszych malarek.

Jako malarz zwierząt wybił się WILLIAM WALLS. Pełnym siły malarzem życia wiejskiego jest T. AUSTEN BROWN.

Z pośród impresjonistów szkockich, uprawiających pejzaż, W. Y. MACGREGOR, autor wymownego malowidła *The Quarry* (Kamieniołom) i JAMES PATERSON (ur. 1854), którego brudne, niedbale traktowane krajobrazy olejne i akwarelowe o osobistej świadczą wizyi, pociągnęli za sobą malarzy jak NAIRN (1859—1904), ALEXANDER MANN (1853—1908), poetyczny MACAULAY STEVENSON, który zajmuje się elegijno-mistycznymi nastrojami przyrody, oraz malarz rozległych przestworzy niebieskich, pochyłonych widnokręgów i zniżających się planów przednich, CAMPBELL MITCHELL, TOM ROBERTSON, lubujący się w wodach, oświeconych blaskami księżycy; do pomnożenia chwały swych mistrzów

M A L A R S T W A

przyczyniają się M'BRIDE subtelnymi scenami wiejskimi ZAPO-
i silne, o zmyśle dekoracyjnym świadczące malowidła JA-
MOCĄ MIESONA. Portrecistę JACKA zalicza się również do Szkotów. ORKIE-

Z pośród szkockich mistrzów rysunku nie należy DEN-
STRACYI HOLMA ARMOURA sądzić według słabych rzeczy z *Puncha*; BARW
jest on przedewszystkiem akwarelistą i w tym dziale sztuki IMPRE-
zbliża się do pysznego dzieła Józefa Crawhalla (młodszego). SYONIZM
HARTRICK jest wytwornym rysownikiem i ma poczucie ro-
mantyki. ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

IMPRESYONIZM ROMANTYCZNY

C O N D E R

1868 — 1909

Przedwcześnie zmarły poeta barw, CHARLES CONDER, stał wprawdzie pod pewnym względem w związku z sztuką Whistlera i Beardsleya, mimo to jednak był twórcą wytwornym i całkowicie osobistym. Conder jest subtelnym lirykiem barw, który w oryginalny sposób poddaje nam powagę Watteau'a, zniewalający czar Whistlera i bezwstydną swawolność Beardsleya. Malowidła swe rzucał na jedwab wachlarzy, na którym wyglądają jak jakieś lotne sny i marzenia; wachlarz ma w Conderze najwspanialszego mistrza. Przestrzenie powietrzne jego malowideł wprost magiczne wywierają wrażenie. Jego rytmika jest niby muzyka skrzypiec i fletni w jakimś wersalskim, staroświeckich teras pełnym ogrodzie. Conder wykonywał także rozkoszne litografie. Kobiety jego na urocze wyglądają kochanki, poruszające się w salach balowych, pełnych światła, dźwięków muzycznych i tanecznego ruchu. Wytworny jego koloryt sprawia, że dzieła jego mogą — jeżeli idzie o niższe rejestry — stanąć obok najlepszych rzeczy Whistlera, natomiast pozostawiają go poza sobą w lotach górniejszych, swobodniejszych.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW

Rosyanin KONSTANTY SOMOFF obraca się w malowidłach swoich w dziedzinie Condera i Beardsleya.

S I M E
1867 —

W osobie SIDNEY H. SIME'A sztuka angielska z dziewiętego lat dziesiątka zyskała jeden z talentów najwybitniejszych. Młodzieniec z Manchesteru, zmuszony szukać zarobku w wnętrznościach ziemi, śnił zapewne nieraz z humorem człowieka północnego o niebie i piekle, zanim poprzez otwór kopalniany dostał się na powierzchnię ziemi, ażeby — dla odmiany — malować szyldy. Mimo to, przybywszy w r. 1893, po opuszczeniu liverpolskiej szkoły sztuk pięknych, do Londynu, aby tutaj szukać sobie szczęścia, był już mistrzem w sztuce, która mu wkrótce uutorowała drogę do czasopism ilustrowanych. Zajął się ilustracją w tym samym czasie, co Beardsley, Raven Hill, Phil May i wszyscy ci świetni młodzi ilustratorzy, którzy w dziewiętym lat dziesiątku stworzyli jedną z największych epok w dziejach ilustracji. Wytworny zmysł linii stawia go obok Beardsleya na punkcie jednej strony jego sztuki; posiada on jednak głęboki zmysł poetycki, wielkie uzdolnienie filozoficzne i wyobraźnię, ulatującą daleko poza widnokręgi Beardsley'owskie. Rychło otrząsnął się z wszelkich wpływów i rozwinął w sobie zdolności, dzięki którym mógł zmierzyć się z niebem i piekłem. Z bystrego karykaturzysty — jednego z pierwszych naszego pokolenia — Sime przedzierzgnął się nagle w poetę. Sime posiada intelekt, wyprzedzający daleko artystów dzisiejszych; intelekt ten nagina do celów artystycznych, zmuszając zmysły do przemieniania idei w doświadczenie. Odczuwa bezmiar życia. Tam, gdzie Beardsley śmieje się głośno na wspomnienie śmierci, doli i kary za grzechy, albo przechodzi nad tem do porządku,

T U K E

1858 —

„RUBIN, ZŁOTO I MALACHIT“

(LONDYN, GUILDHALL GALLERY)

M A L A R S T W A

wesoło wstrząsając ramionami, Sime o rzeczach tych z okrut- ZAPO-
nym mówi humorem, słyszy grzmoty sfer. Sztukę jego prze- MOCA
nika okrutne szyderstwo z powodu zepsucia, wielka miłość ORKIE-
rzeczy ludzkich, głębokie współczucie dla słabych, namiętna STRACYI
żądza dotarcia do źródeł Nieznanego. Jest on jednym z naj- BARW
pierwszych twórców dzisiejszych — poeta o wytwornej, IMPRE-
subtelnej imaginacji, posiadający niezwykle piękną technikę, SYONIZM
służącą mu do wyrażania rozległe obszary obejmującej wyo- ZDOBYWA
braźni. Publiczna to szkoda, że sztuka jego nie jest tak KRÓLE-
powszechnie znana, jakby należało. Wszechstronna wyo- STWO WY-
braźnia służy mu do głębokich wnikań w duszę ludzką. OBRAŹNI
Jest może największą żyjącą powagą co do Blake'a, Poego,
a może i Mereditha.

TOM MOSTYN

1864 —

TOM MOSTYN rozpoczął od malarstwa tematowego i portretowego, utrzymanego w płomiennych tonach niskich, rychło zdobywając sobie rozgłos we Francji. W pierwszym rządzie malował krajobrazy w duchu wielkiej tradycji angielskiej. Rozwijał się nieustannie, dopóki nie wyłonił się dzisiaj z niego poetyczny malarz pejzażu romantycznego o barwie płomiennej, jak gdyby ktoś hojną ręką błyszczące rozsiał brylanty; wyraża w nim nastroje, wywoływane jak gdyby marzeniami o romantycznej i dramatycznej istocie Przyrody. Jest on mistrzem w stworzonej przez siebie sztuce, o niezwykle silnej technice. Zdrowa jego wizja snuje przedzę snów i marzeń o Przyrodzie; romantyczny jego duch, z początku niepewny siebie, odnalazł nagle jak gdyby z drogich kamieni utkaną technikę, stwarzającą promienne harmonie barw. Wziął od impresjonistów wszystkie orkiestralne możliwości barw zasadniczych, pryzmatycznych,

H I S T O R Y A

TRYUMF dochodząc bez rozkładania tych barw do tego, do czego
IMPRESYONIZMU dochodzono jedynie przez ich rozłożenie.

W ORKIE-
STRACYI
BARW

GREIFFENHAGEN

1862 —

GREIFFENHAGEN w ostatnich czasach, zdaje się, zamilkł; atoli w dziewiątym lat dziesiątku był jednym z najpłomniejszych kolorystów, uprawiających impresyonizm barw w sztuce świetlistej o wybitnych przymiotach dekoracyjnych, jakkolwiek tonacja jej nieco jest niska; romantyczna wizya jego zbyt jest bogata, zbyt niezwykła, aby miał z tak szlachetnej rezygnować twórczości.

DUDLEY HARDY

Syn zdolnego artysty, DUDLEY HARDY, jest jednym z najświetniejszych kolorystów epoki. Żaden z artystów nie trwoniał tak lekkomyślnie swoich talentów. Ale Dudley Hardy w najlepszych utworach swoich pozostanie jednym z lirycznych malarzy epoki. Siedząc w Holandyi, maluje Holandję w taki sposób, jak gdyby cały współczesny geniusz holenderski przelał na niego artystyczną swą technikę. To samo czyni we Francyi. Ma on taki wrodzony talent karykaturowania lub naginania do swej woli wszelakich stylów, że jest to dla niego istotnem niebezpieczeństwem. Malarska pamięć jego, to cud. Przyjmuje najpowszedniejsze zamówienia, najzwyczajsze robi ilustracye. Jeżeli jednak zabierze się do pracy malarskiej na seryo, wówczas tworzy, jak liryk. Dał nam lirykę Tangeru i Algieru, malował obrazy z życia Arabów, pod względem płomienności kolorytu i napięcia poetyckiego przewyższające tego rodzaju rzeczy Fortuny'ego i innych, co całe życie poświęcili na to, aby tworzyć rzeczy, które Hardy jak gdyby niedbałym ruchem rzuca na płótno. Jest on jednym z wielkich artystów, nie troszczą-

M A L A R S T W A

cych się o nic, dających upust jedynie swemu talentowi, ZAPO-
którzy jednak talent ten, przeważną część swego życia, na MOCA
rozmaitych ścierają trywialnościach. Mimo to sztuka jego ORKIE-
żyć będzie, tak, jak niemal zawsze żyje sztuka tego rodzaju STRACYI
twórców. BARW

PÓLNOCNY IMPRESYONIZM ROMANTYCZNY

Tymczasem pewien Northumberlandczyk powrócił do STWO WY-
staroangielskich ilustracji ulotnych i dał nam najwymow- OBRAŹNI
niejszą drzeworytniczą sztukę angielską.

„STARY“ CRAWHALL Z NEWCASTLE

Joseph Crawhall nurza rękę swoją w koturnowych wspa-
niałościach wieku osiemnastego, przyswaja sobie wykrygo-
wane, etykietalne maniery epoki papilotów i oto zgrabne
jego palce odsłaniają nam tajemnicę sztuki dawnych ilu-
stracji ulotnych wraz z dodatkiem głębszej tajemnicy jego
własnej sztuki. A ponieważ współczesne oczy jego patrzą
na świat subtelniej, aniżeli patrzyły oczy artystów z czasów
króla Jerzego, ponieważ patrzą na kształty z owem zasta-
nawiającem się upodobaniem, charakteryzującem sztukę póź-
niejszych lat wieku dziewiętnastego, a więc z pełnią po-
czucia powierzchni i budowy ciała — przeto sztuka daw-
nych ilustracji ulotnych staje się w rękach Crawhalla
znacznie doskonalszą, tak, że wśród talentów — ilustratorów
owej epoki, dzisiaj zresztą całkowicie zapomnianych —
nie znaleźlibyśmy ani jednego artysty, którego sztuka do-
równałaby analogicznej twórczości Crawhalla. Jakżeż deli-
katne daje on nam bryły mimo wszystkich uciążliwości
ślimaczej techniki drzeworytniczej! Zdaje nam się, że doli-
czymy się tych powolnych kresek, zapomocą których do-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW

chodzi do ukazania nam wnętrza, napełnionego śpiewem kosa, lub — jak gdzieindziej — do rozplynięcia się w muzyce sfer!

W żadnej czarodziejskiej grze wyobraźni nie ujawnił ten czarodziejski, angielski Old Crawhall takiej krzepkiej, żywotnej siły, takiego zmysłu dekoracyjnego, jak w wykonanym techniką osiemnastego wieku drzeworycie *Dandy with the Powder Puff*, przedstawiającym pudrującego się modnisia. A w *Statkach wojennych* (Battle Ships) z ich uśmiechniętą afektacją prymitywu, pełnych otworów strzelniczych, artysta niewielkimi środkami wywołuje wrażenie mających tuż, tuż nastąpić strzałów armatnich; pokład ten niemożliwie natłoczony jest masztami, że, zdaje się, niema na nim ani odrobiny miejsca, ale dzięki tej przesadzie zdaje się nam, że statki te gotowe są każdej chwili wyruszyć i zmierzyć się z wrogiem.

A powszechnie znane *Słońce*? Czyż z niego nie wieje również tchnienie dawnych drzeworytów? Powstało w czasie, kiedy dziennikarstwo klasycznymi zarażone było aspiracjami, kiedy miało ambycję ściągania na siebie zarzutu, że przesycone jest wonią nocnej lampki oliwnej, będącej istotnym zapachem szkolarstwa, dziennikarstwo, które też na pół żartem zawsze nazywało Crawhalla „antykiem!”

P R Y D E

1866 —

JAMES PRYDE stworzył, razem z Crawhallem, jedną z najcenniejszych szkół malarskich w naszych czasach. Pryde nawiązał do sztuki angielskiej tam, gdzie skończyły się jej usiłowania najbardziej męskie, do żywotnej, bezwzględnej wizji Hogartha, do silnej twórczości ilustratorów osiemnastego wieku, na której oparł się i Crawhall. Talent swój rozwijał szybko, nie przeszedł też bez skutków obok niego francuski

M A L A R S T W A

impresyonizm typu Manetowskiego. Męska natura tego artysty znalazła upust w sztuce rodzimej, pełnej mocy, znie-
walającej, przedewszystkiem dramatycznej i osobistej. Afek-
tacja opowieści o królu Arturze nie przemawiała do niego; jest on raczej spadkobiercą Chaucera, Balzaka, Rabelais'go. Pierwiastki romantyczne i dramatyczne przepełniają każde jego dzieło.

Pryde uprawiał przez krótki czas malarstwo pastelowe; zdaje się jednak, że rychło wyczerpał się w tej dziedzinie sztuki; śnać przekonał się, że malarstwo olejne bardziej od-
powiadało jego talentowi; posługuje się też pędzlem mocnym, szerokim, a subtelnym, jak świadczy o tem jego *La Demimondaine* (Dama z półświatka).

Rzecz dziwna, Pryde używa bardzo niskiej skali barw, a jakkolwiek używa jej z poczuciem kolorytu, to przecież sztuka jego powściągliwa jest w rozwijaniu bogatej orkiestry. Tej powściągliwości też przypisać należy pewną monotonność stylu, z której się nie chce, albo nie umie otrząsnąć.

James Pryde, razem z swym szwagrem, Williamem Nicholsonem, tworzący spółkę „Braci zebrzących“, pojawił się przed publicznością jako autor kilku mistrzowskich afiszów. Krewnymi po matce byli mu Scott Lauder i Beugo, najwięcej jednak zawdzięcza swojej własnej wizji romantycznej, poświęconej Rabelaisowskiej radości życia. Dzieło jego pełne jest charakteru — czy to kiedy maluje tryskający wesołością obraz *Jorrocks* lub bezmyślność *Starego Johna Willeta*, lub czy przedstawia sardoniczny humor i tragiczny nastrój *Henryka Irvinga* — najlepszy portret, jaki istnieje, tego wielkiego aktora z epoki Wiktoriańskiej. Pryde tworzy powoli. Jego *Murder House* (Jama rozbójnicza) to typowy przykład tego rodzaju scen, malowany farbą

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZADANIOM

białą i czarną, znakomicie zaaranżowany, kolorystyczny, pełen atmosfery romantycznej i tragicznego nastroju.

Pryde'a hamuje, zdaje się, jakaś dziwna ociężałość zdolności twórczych. Ma się wrażenie, że nie umie wyrazić się w całej pełni, że jego potężna wyobraźnia opada na ziemię. Atoli z dzieła jego wyziera silny, zniewalający pierwiastek tragiczny, dusza, pokrewna duszy Edgara Allana Poeego.

NICHOLSON

1872 —

Drugi z słynnych „Braci zebrzących“, sześć lat młodszy od szwagra swego, Jamesa Pryde'a, WILLIAM NICHOLSON — jeżeli weźmiemy pod uwagę jego twórczość samodzielną bez udziału Pryde'a — posiada niezwykłą zdolność kompozycyjną i smętną wyobraźnię. Radosną sztukę swą uprawia, rzecz dziwna, z pełną powściągliwością w kolorycie, polegającą na posługiwaniu się barwą przeważnie ciemną. Nicholson stworzył drzeworyt — czarne, koloryzowane bryły na tle barwy okry lub umbry — drzeworyt, który zrobił szkołę. Nieśmiertelna serya portretów, jego wielkie *London Types* (Typy londyńskie), oraz *Almanack of Twelve Sports* (Almanach dwunastu sportów) zasłużoną, światową zyskały mu sławę. Jednakowo jest dzielny w malarstwie olejnym, akwareli i drzeworycie barwnym. Przyjdzie czas, że martwe natury jego będą się zaliczały do arcydzieł w swym rodzaju; jego *Walka Kupidynów o różę* (Cupids Fighting for a Rose) i *Kupidyny w oknie*, to utwory niezapomniane. Wyborny jest we wszystkim, co robi — czy to będą karty do gry, czy program balu, czy jakieś inicjały.

GORDON CRAIG

EDWARD GORDON CRAIG, syn rozgłośnej aktorki Ellen Terry, jakkolwiek poświęcił się sprawom teatru, na którym

M A L A R S T W A

to polu wpływ ma europejski, jest pozatem jednym z naj- ZAPO
poetyczniejszych malarzy naszej epoki. Ucząc się na sztuce MOCA
Crawhalla, za młodych lat w wysokim stopniu ulegając ORKIE-
urokowi Jamesa Pryde'a, jak sam się do tego przyznaje, STRACYI
ujawnił niebawem wysokiego rzędu wizję czysto osobistą. BARW
Drzeworyty jego należą do najwytworniejszych tego rodzaju IMPRE-
utworów, jakie wogóle istnieją, nie tylko naszej epoki. Ale SYONIZM
i w akwareli dał dowody tak silnej wizji osobistej i takiej ZDOBYWA
mocy dramatycznej, że jest on najprzedniejszym poetą w tej KRÓLE-
tak wybitnej grupie malarzy. Napięcie dramatyczne w tego STWO WY-
rodzaju rzeczach, jak niektóre sceny z dramatów Szekspira, OBRAŹNI
albo w seryi *Elektra* itp., niema sobie równego w całym
zakresie tego rodzaju malarstwa. Zastosowaniem harmonii
barw do teatru wywarł na wszystkie sceny europejskie
wpływ, jakim żaden kierunek nowożytny poszczycić się nie
może. Posiada nieomylny zmysł kompozycyjny, sztuka jego
należy do najdramatyczniejszych i najrytmiczejszych. Nie-
ma dzisiaj artysty, któryby umiał, tak, jak on, wywoływać
wrażenie majestatyczności, tragiczności i dostojności.

Artysta wszechstronny, okazał także w zastosowaniu
sztuki do przemysłu drukarskiego tyle smaku, że daleko
poza sobą pozostawił usiłowania Morrisa i jego szkoły.

JÓZEF SIMPSON

Wzorując się na sztuce Pryde'a i Nicholsona, Simpson
rychło wysunął się na czoło jako rysownik tej grupy. Ka-
rykatura, do której się zwrócił, a która była raczej malar-
stwem portretowem w czarnych barwach, w stylu „Braci
zebrzących“, doprowadziła go do indywidualnego wyrazu
twórczego; jego umiejętność w aranżowaniu ozdobnych dru-
ków książek odbiła się na dotyczącym przemyśle nowo-
żytnym, wzorującym się na wytwornych wzorach całej tej
szkoły. Simpson w ostatnich czasach przerzucił się na ma-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACYI
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

larstwo i tutaj daje dowody tak subtelnej wizji barw, że pod tym względem przewyższa pierwszych swych mistrzów „Braci żebrzących“, Pryde’a i Nicholsona; sztuka jego staje się raczej pokrewna orkiestracyi barw Fergussona i Peploe’a. Faktycznie też Simpson tworzy pomost między temi dwiema szkołami północnemi.

Do szkoły tej należą jeszcze między innymi, wysuwający się odważnie na czoło DACRES ADAMS i FLINT. Bracia ORR są również członkami dekoratywnej szkoły tej, tak samo, jak młody artysta LOVAT FRASER.

Pod pewnym względem pokrewnym, ale mimo to odrębnym twórcą jest Józef Crawhall młodszy.

JÓZEF CRAWHALL MŁODSZY
1861

Syn „Starego“ Crawhalla, JÓZEF CRAWHALL, człowiek twórczego talentu, uczył się u jednego z najoryginalniejszych artystów, bo u swego ojca, Józefa Crawhalla, i sam też do najoryginalniejszych należy dzisiaj malarzy. Znany rysownik, posiada niezwykle zdolności dekoracyjne, a oko jego na kształty i budowę zwierząt przewyższa przedziwną sztukę Japończyków. Praca pod kierunkiem Aimé Morota nie zostawiła na nim ani śladu. Akwarelista, lubujący się w subtelnych tłach brunatnych, na których płynnymi farbami wodnymi umieszcza kształty ptaków i czworonogów. Jego *Spangled Cock* i *Black Cock* (Kogut pstrokaty i czarny) należą do najwspanialszych utworów w tym zakresie.

ORKIESTRACYA BARW W SZKOCEJ SZKOLE PEPLOE’A

Impresjonizm Maneta, objawiony Anglikom przez Whistlera, zjednał sobie niejednego wyznawcę. W Szkocyi po-

M A L A R S T W A

wstał malarz, który, wzorując się pierwotnie na Whistlerze, ZAPO-
stworzył niebawem sztukę samodzielną, w której barwy MOCA
jasne i radosne zajęły miejsce niskich tonów Whistlerow- ORKIE-
skich. Artystą tym był Peploe. STRACYI
BARW

P E P L O E

S. J. PEPLOE wystąpił od razu jako artysta krzepki, ZDOBYWA
malujący pendzlem płynnym i bezpośrednim, któremu zna- KRÓLE-
mienite zawdzięcza wyniki. Prawda, że zajmował się więcej STWO WY-
środkami techniki, aniżeli samem emocjonalnem wyraże- OBRAŹNI
niem istoty życia, do czego jedynie służy technika. Atoli
poprzednikami, inicjatorami jakiegoś kierunku bywają często
raczej wielcy artyści-technicy, aniżeli twórcy prawdziwi. Czy
życie obdarzyło go zakrojoną na wielką skalę zdolnością wy-
rażania tego życia, dotychczas dowodów na to dostarczyć
nam nie umiał. Ale w tem, co robi, jest tyle mocnego im-
presyonizmu, że, sądząc według stanu dzisiejszej techniki
malarskiej, prześcignąć go niepodobna. Gra światła na da-
nych przedmiotach, walory barw od jej głębi atmosferycznej,
cała podstawowa istota widzenia zjawisk nagiem okiem,
wszystko to najmniejszych nie sprawia mu trudności. Pod
względem subtelności poczucia kolorytu nikt go nie prze-
ścignął. W porównaniu z nim Whistler był ciemny, na pół
ślepy. W Europie niema dzisiaj człowieka, któryby pod
względem świeżości kolorytu dorównał jemu i jego uczniowi,
Fergussonowi. Rozwinął on impresyonizm daleko poza gra-
nice, w których obracał się Manet lub Monet, ale i jemu
na orlich zbywa lotach; wyobraźnię ma do pewnego sto-
pnia ścieśnioną, tak, jakby bogowie odmówili jakiemuś
człowiekowi wszystkiego. Wszystko ma w swoich rękach —
brak mu tylko zdolności śpiewania — a pieśń jest prze-
cież istotą Wszystkiego.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

FERGUSSON

Uczeń Peploe'a, JOHN DUNCAN FERGUSSON, rychło do-
ścignął swego mistrza i powiększył jeszcze jego mistrzo-
stwo kolorystyczne. Zdawało się pierwotnie, że Fergusson
będzie tylko świetnym uczniem Whistlera; wkrótce jednak
prześcignął Whistlera pod względem orkiestracyi barw. Pe-
ploe'a zadziwiające poczucie barw w niedługim czasie do-
prowadziło Fergussona do sztuki tak radosnej i wesołej
i tak nauczyło go wyrażać światło, że nie ustępował w ni-
czem swemu nauczycielowi. Odtąd Fergusson w lirycznym
malarstwie swoim do takiej doszedł doskonałości, że za-
liczamy go dzisiaj do najlepszych mistrzów epoki. Obra-
zem *Berneval — The Lady in Pink* (Portret markizy Ber-
neval na tle dworku, odbijającego się w wodzie) udowo-
dnił, że jest mistrzem, który wyszedł poza ciasne granice
królestwa Whistlerowskiego. Mamy tutaj nie tylko świeże,
męskie poczucie płomiennego światła, ale także pulsujący
ruch powietrza, liściwia i wody. Namalował już był przed-
tym oblany blaskami księżyca skwer w Kadyksie, świadczący
o krzepkiej umiejętności traktowania nocy, w czym tak ce-
lował Whistler. Skwer tonie w tej przedziwnej, tajemniczej
mistryce, pokrywającej ziemię, gdy księżyc panuje na nie-
biosach. Postaci kobiety i dziecka wioną jak widma po
skwerze, zatopionym w blaskach księżycowych — wioną
z tą nieuchwytną subtelnością czegoś nierzeczywistego, ogar-
niającego świat, gdy purpurowy firmament nieba rozpala
się miriadami gwiazd — nieuchwytny, jak gdyby skrada-
jący się ruch tych postaci zdaje się jeszcze przyczyniać do
zwiększenia panującej naokoło ciszy. — Przedewszystkiem
jednak cały obraz kąpie się w nieuchwytniej masie jakie-
goś pół światła, jakiegoś usypiającego zmysły, a ciszą wy-
mownego zjawiska.

M A L A R S T W A

Z słynnym widokiem nocnym *Dieppe* Fergusson wkroczył w dziedzinę daleko trudniejszą. Z całą zuchwałością zabiera się on tutaj do żywych błękitów wieczornych, w czasie, kiedy noc letnia pełna jest pulsujących harmonii tonów bogatych. Szmata zielonej murawy, noc purpurowa, dzierżąca berło nad powalonym dniem; na przednim planie kilka postaci w pięknych strojach wieczornych; w górze wir fajerwerków, z świstem i sykiem strzelających w błękity, rozpryskujących się w wspaniałą deszcz migotliwych kolorów, śrzedzoga ognistych barw, zawisłych przez chwilę na niebie; lecą na ziemię, ale w biegu swym wstrzymane oporem powietrza, już tylko słabym, powoli gasnącym, złotym spadają oblaskiem.

Pojawił się artysta, który, opanowawszy technikę Maneta, Whistlera, Peploe'a i wogóle całą rewelację nowoczesną, znalazł wyraz dla swej wizji osobistej, która jest jak cud u malarza tak młodego. Żywość impresji, czystość tonów i wymowne, emocjonalne poczucie barwy umiały zaopatrzyć się u przyrody w jej radosne światło, w jej tajemniczość. Promiennie rozegrana rapsodya światła, wiry, kręgi i błyski wód, zapach ziemi — wszystko to ma w nim swego liryka. Dzieło jego, zakres jego twórczości, rozrasta się i rozszerza dzięki weselu i zajęciu, z jakim śledzi najrozmaitsze przemiany, spełniające się mocą światła na niebie. Dla przenikliwości tego zainteresowania się nic nie jest za subtelne, nic za bujne: bezpośrednio w technice nie cofnie się przed żadną barwą, dzięki temu też ma taką łatwość interpretowania wszystkiego, co widzi. Silny pędzel jego przenosi na płótno wszelkie nastroje w świecie, jakie w danej chwili stają w zwierciadle jego umysłów — czy to będzie zniewalająca, subtelna chwila zmierzchu, czy widmowe zjawisko nocy, czy śmiejąca się pora, kiedy blask słońca i powiew poranny powioną radośnie nad ziemią, albo też

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIWI
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

groźna godzina, kiedy niebiosa zaczęły błyskawicą i grzmo-tem obwieszczą gromowe swe tragedye. Umie wydobyć istotnego ducha każdej miejscowości, jej woń, jej posmak; każda z dwudziestu czterech godzin odsłania mu swoje tajemnice. Na widok wód, drgających w słońcu, pendzel jego radosnym rozbrzmiewa hymnem; zmierzch nie skąpi mu swojej posępnej wspaniałości.

Pokazałem, że Fergusson, opanowawszy pyszną technikę malarską Peploe'a, stworzył w rzeczywistości sztukę daleko głębszą — dał nam rozleglejszą treść życia. Zda się, jak gdyby dla niego otwarte było całe królestwo sztuki. Zajmując się największymi problemami życia, równocześnie rozszerzał skalę swej techniki. Odwrócił się od wszelkich szablonów, od rytmu, od pierwiastków dekoracyjnych. Czy to będzie jego Sedanem, czy do rozleglejszego zaprowadzi go królestwa, nie wiadomo — musimy czekać wyników; zachodzi jednak niebezpieczeństwo, że zamiast uderzyć w środek, zadowoli się atakami na skrzydła. Ale dla Fergussona wszystko spoczywa w łonie bogów. Zgubiony przecież jest ten, kto technikę uważa mylnie za sztukę.

Fergusson wychował sobie świetną uczenicę w osobie Amerykanki MISS ESTELLE RICE. Czy dzięki jego wpływowi grozi jej niebezpieczeństwo popadnięcia w akademizm prymitywny, nie wiem — mistrz i uczenica przebywają w Paryżu, a Paryż walczy z akademizmem prymitywnym. Poczucie charakteru, ten najprzedniejszy przymiot w malarstwie portretowem, podporządkowuje się u nich szablonowi. Rytm, esencyonalny pierwiastek wszelkiej wielkiej techniki, wysuwa się ponad odczuwanie życia. Wielkie niebezpieczeństwo zawisło nad obojgiem młodych ludzi. Czas tylko pokaże, czy zwyciężą, czy padną, jak każda wielka sztuka popada ostatecznie w manierę i przestaje istnieć, aby ustąpić miejsca profesorowi filozofii i matematyki; śpiew zawsze

M A L A R S T W A

zabijają pedanci. Technika impresjonistyczna to dziś najogromniejszy środek wyrażenia wielkiej pieśni. Ale gdzie są pieśniarze? Dzisiaj stroją oni swe narzędzia i przygotowują je do swej pieśni.

ORKIESTRACYA LINII

Równolegle z orkiestracyą barw rozwinął się impresjonizm rysunku liniowego, w którym linii używa się tak, jak rytmu w muzyce.

BEARDSLEY
1872 — 1898

Geniusz utalentowanego wielce młodzieńca, Aubreya Beardsleya, nie wyraził się w malarstwie. Ale wpływ jego był rozległy. Urodzony wśród klasy średniej w Brighton, delikatny chłopiec wczesnie zadziwiające ujawnił zdolności; zanim też doszedł do pełni lat męskich, tworzył rzeczy uwagi godne i zstąpił do grobu.

Beardsley'a atakowano i atakuje się dotychczas za jego zamysły erotyczne. Zaprzeczenie istnienia tych zamysłów byłoby zaprzeczeniem istoty jego sztuki. Ale sztuka ma tak samo prawo wyrażać emocje erotyczne, jak wszelkie inne emocje; a Beardsley zmysłową wrażliwość człowieka wyrażał z talentem. Chory młodzieniec, którego słabowitość wpłynęła także na rozwój jego lat męskich, zwrócił się ku swobodnej stronie życia ludzkiego; ale taką samą była też sztuka rozmaitych olbrzymów przeszłości, należy go więc sądzić jako artystę, a nie jako moralistę.

Jako chłopiec jeszcze chciwie zajmował się piśmiennictwem, od 13 roku życia pochłaniał erotyczne arcydzieła literatury francuskiej i klasycznej. Kupował sobie barwne erotyczne drzeworyty japońskie i to w czasach, kiedy z wielkim trudem zdobywał pieniądze.

ZAPO-
MOCĄ
ORKIE-
STRACYI
BARW
IMPRE-
SYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACJI
BARWIRE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

Beardsley był reakcją przeciw suchotniczemu życiu, urodzonemu z pewnego ruchu estetycznego. Beardsley narodził się z sztuki Burne-Jonesa. Antyczny prąd sztuki narodził się z niezdrowego, nienaturalnego odwracania się od płci; reakcja przeciw temu była nieunikniona. Beardsley był koroną tej reakcji.

Mojem zdaniem, Beardsley nie ma absolutnie nic wspólnego z akademizmem prymalnym tej szkoły, ponieważ formuły tegoż akademizmu, które pierwotnie go zajęły, stały się dla niego wkrótce niczem więcej, jak tylko formułką. Jakkolwiek pochodził z Rossettiego i Burne-Jonesa i ulegał wpływowi Botticellego i Mantegni, wcześniej przecież swój własny rozwinął styl i zaczął wyrażać własną, indywidualną wizję życia.

Urodzony 21 sierpnia 1872 w Brighton, był dzieckiem spokojnym i zamkniętym w sobie; zamiłowanie do rysunków powstało w nim wcześniej. Choroba, która miała go zniszczyć, zaczęła mu grozić już w siódmym roku życia; gdy miał lat dziewięć, przewieziono go do Epsom. W roku 1883 rodzina jego przybyła do Londynu, aby dziecko razem z siostrą jego pokazywać na koncertach jako fenomeny muzyczne. Sztuka Kateya Greenawaya pociągnęła młodziutkiego muzyka; zdobywał sobie niewielki grosz, rysując spisy potraw i inne tego rodzaju kartki. W r. 1884, gdy miał lat dwanaście, wysłano go razem z siostrą do Brighton, do starej ciotki; tutaj to chłopiec zaczął wkrótce czytać książki. W listopadzie oddano go do gimnazjum, gdzie dostał się pod kierunek nauczycieli dobrych, dodających mu podniety. Rysunki jego z tych czasów niewielką były zapowiedzią na przyszłość. W lipcu 1888 jako szesnastoletni chłopiec wstąpił na naukę do jednego z architektów londyńskich; stąd w r. 1889 przyjął miejsce w urzędzie asekuracyjnym i przez dwa lata ciężko chorował. W r. 1891 jako dzie-

M A L A R S T W A

więtnastoletni, przyszedłszy do siebie, wziął się do ilustrowania, do czego zachęcił go Alfred Gurney. Przyjaciele artyści, między nimi Aymer Vallance, dostrzegli talent w młodzieńcu. Aż do tej chwili pracował w liniach Burne-Jonesa, Botticellego i Mantagni, a jego *Joanna d'Arc* i *Litania Maryi Magdaleny* są zaledwie zapowiedzią talentu. Pierwsze jego prace były naśladownictwami Rossettiego, Burne-Jonesa i Williama Morrisa; ale i z tego małpowania estetycznego zaczęła się niebawem osobista wyłaniać wizya. Będąc jeszcze urzędnikiem asekuracyjnym, przybył w roku 1892 nocą do szkoły profesora Browna w Westminster. W sierpniu wystąpił z urzędu. Dent powierzył mu zilustrowanie *Śmierci Artura* i Beardsley porzucił szkołę sztuki.

Wykonując subtelne rysunki do *Śmierci Artura*, rozwinął sztukę swą — wyszedłszy z naśladownictwa — do tego stopnia, że wszystkie wysiłki Morrisa na polu ilustrowania książek do drugorzędnego spadły znaczenia. Przepaść między pierwszymi rysunkami a następnymi — tak jest wielka, że nie można uwierzyć, iżby jeden i ten sam wykonał je człowiek. Niespokojny, gorączkowy umysł chłopca znużył się robotą przed doprowadzeniem jej do końca. Potem na widowni jego życia zjawił się Pennel i stał się gorącym jego rzecznikiem. Beardsley zwiedzał pilnie British Museum i Galeryę Narodową. Niektóre rysunki w *Pall Mall Budget* z lutego 1893 są słabe; dla świeżo założonego *Studio* narysował jednak znośną okładkę w stylu ilustracji do *Śmierci Artura*; Pennel wprowadził go też na widownię publiczną kilkoma pięknymi jego rysunkami. Beardsley uległ teraz silnym wpływom japońskim i stworzył najbardziej chwalone swe dzieło — atoli naśladowanie Japończyków groziło zniszczeniem jego wielkich zdolności. Z końcem 1893 zasiadł do pracy nad ilustrowaniem *Salomei*, rozwijając — w tym drugim okresie swej twór-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

czości — styl, oparty na Japończykach. W kwietniu 1894 pojawiła się *Żółta księga* (Yellow Book), pierwsze cztery tomy ilustracji, świadczących, że powstał nowy artysta o osobistej, a bezwstydney wizyi. Był sławny. Napadano nań w wysokim stopniu, tak, jak go w wysokim stopniu chwalono. W styczniu 1896 Beardsley olbrzymie w sztuce swojej porobił kroki pysznemi rzeczami w *The Savoy*, wydanem przez Leonarda Smithersa. To był jego wielki okres, okres trzeci, w którym powstało *The Rape of the Lock* (Porwanie pukła), oraz pyszne arcytwory, dzięki którym *The Savoy* jest jednym z największych dzieł ilustrowanych, jakie kiedykolwiek wydano. W rysunkach do *Lisistraty*, jakkolwiek z natury rzeczy drukowanych prywatnie, doszedł Beardsley do szczytów swego talentu — w rysunkach, co do których w jednym z ostatnich swych listów zaklina, „na łożu śmierci“, swych przyjaciół, aby je zniszczyli; najohydniejsze z nich sam podobno zniszczył. Na nieszczęście nabawił się w Brukseli gorączki i ta przyprawiła go ponownie o chorobę, która ośwładła tym wesołym, dowcipnym młodzieńcem. Ostatnie jego dzieła, rysunki do *Mademoiselle de Maupin*, w których posługuje się tuszem, i rysunki piórkowe do *Volpone*, nie mówiąc już nic o słynnych wzorach okładkowych, nad którymi pracował bezpośrednio przed śmiercią, świadczą o sile jego talentu. W r. 1897 udał się do Paryża i nie ujrzał już więcej ziemi rodzinnej. W końcu roku przewieziono go na Rivierę; umarł w Mentonie 25 marca 1898.

Osobistość pełna wdzięku, dowcipny, sarkastyczny, świetny causeur, Beardsley wcześniej zyskał sławę. Gorączkowo zamykał długie życie w niewielu krótkich latach. Wyszędłszy z skromnego domu i dostawszy się w błyskotliwe towarzystwo londyńskie, afektowanych nabrał manier; ale pod temi manierami ukrywała się dusza naprawdę szlachetna.

M A L A R S T W A

Beardsley posługiwał się po mistrzowsku linią o właściwościach tak znamienitych, że działa ona na wzrok w ten sposób, jak muzyka działa na słuch. Nie był ilustratorem w znaczeniu interpretatora tekstu, ale tematy literackie dostarczały mu motywów dla jego sztuki rytmicznej. Że zawdzięczał wiele greckim malarzom waz, rzecz to widoczna. Największe jednak okazał zdolności, opanowawszy i prześcignawszy to wszystko, co było największego w rytownictwie z wieku osiemnastego. Pomysłowość jego nie znała granic. Pracowitość jego była tak ogromna, jak tajemnica, którą pracowitość tę otaczał. Nie był nigdy mistrzem barwy, z wyjątkiem niskich tonów w subtelnej i wyśmienitej *Mademoiselle de Maupin*; jego pewne siebie zdania o malarstwie dowodzą, że barwa mało znaczyła u niego. W Turnerze widział tylko „retoryka“! Pomyśleć to sobie, ten młodzieniec dwudziestopięcioletni był jednym z największych mistrzów w świecie w dziedzinie, jednej z najtrudniejszych, jakie znają artyści — w linii piórkiem. A jakkolwiek na pierwszy rzut oka wydaje się tylko ilustratorem książek, ostatecznym celem jego sztuki jest przecież wyrażanie życia. Brał tematy z literatury, aby je w kotle swego geniuszu na całkiem nowe przetopić rzeczy; pulsującym obdarzał je życiem. Beardsley był poetą w każdym calu. Wziął linię od Japończyków — i prześcignął ich; poszedł do wielkich sztycharzy wieku ośmnastego — i prześcignął ich; poszedł do Morrisa po wzory średniowieczne i sztukę Morrisa w porównaniu z sobą na drugie zepchnął miejsce. Uczynił więcej — poszedł po wspaniałe malowidła na wazach greckich — i prześcignął Greków. A przecież umarł, mając lat zaledwie dwadzieścia i pięć!

Beardsley stworzył szkoły na Kontynencie i w Ameryce.

Amerykanin W. H. BRADLEY jest jednym z najzdolniejszych członków tej szkoły. W Niemczech HEINE i MAR-

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACY BARW I REAKCYA PRZECIWK AKADEMIZMOWI PIERWOTNEMU ZASZYCH

CUS BEHMER biorą swą białą i czarną barwę od Beardsleya; Behmer czyni to bez smaku.

PHIL MAY
1864 — 1903

Syn inżyniera, urodzony 1864 w Leeds, w dziewiątym roku życia pozostawiony sobie, Phil May lat miał dwa naście, kiedy zaczął zarabiać na życie. Od dzieciństwa czując pociąg do sztuki, uczył się na kartonach *Linleya Samburne'a* w *Punchu*. Jako czternastoletni był pomocnikiem malarza w Grand Theatre w Leeds i zarabiał niewielki grosz, portretując aktorów i aktorki. Przez trzy lata podróżował z towarzystwami teatralnymi. W r. 1882 przybył bez szylinga do Londynu i przez dwa lata o mało co nie zginął z głodu. Osobistym jednak urokiem miły ten człowiek zdobył sobie wkrótce przyjaciół. Lionel Brough zaciągnął go w szereg współpracowników *Society*, stąd dostał się do *St. Stephens Review*, następnie do Australii, do *Sidney Bulletin*, gdzie pracował do r. 1888; powróciwszy do Londynu i coraz to większą zyskując sławę jako ilustrator czasopism, wyrabiał sobie markę w *St. Stephens Review*, w *Pick-me-up*, w *Graphic* i *Pall Mall Budget*, ażeby wkońcu dostać się do *Punchu*. Zredukował nadmiar linii. Posługiwał się linią, aby w sposób nieśmiertelny wyrażać życie ludu; w ciągu swego wielkiego dziesięciolecia był on najwyższym mistrzem w rysunkach z życia ludu.

Ilustracja jest czysto demokratycznym środkiem naszego wieku; rytownictwo jest technicznym powrotem do środka, mającego ten sam cel, co za czasów Rembrandta — cel powielania dzieł sztuki.

Śród rytowników Anglik BRANGWYN stoi według powszechnej opinii europejskiej na czele tego rodzaju artystów, LEGROS dochodzi czasami do istotnych wyżyn. WHI-

M A L A R S T W A

STLER był, w ciaśniejszej dziedzinie, naprawdę znakomitym; ZAPO-
wielkie emocje życiowe nie były jego udziałem, posługuje MOCA
się też małymi płytami. SEYMOUR HADEN był rytownikiem ORKIE-
dobrym, choć nieco zdawkowym; COLONEL GOFF jest świetnym STRACYI
amatorem. STRANG wykonał kilka wybornych płyt. AL- BARW
FRED EAST jest pięknym pejzażystą dekoratywnym. C. J. IMPRE-
WATSON, BURRIDGE, MARTIN HARDIE, TRISTRAM ELLIS do- SYONIZM
brymi są rytownikami. Szkoci D. Y. CAMERON, MUIRHEAD ZDOBYWA
BONE i FRANK SHORT wyśmienite mają prace poza sobą. KRÓLE-

Od czasu Prerafaelitów angielski rysownik piórkiem wy- STWO WY-
bitne zajmuje miejsce. SANDYS, LORD LEIGHTON, HOLMAN OBRAŹNI
HUNT, MILLAIS, ROSSETTI, MAHONEY, CHARLES GREEN,
HARRISON WEIR, BIRKET FOSTER, CRUIKSHANK, HABLOT
K. BROWNE, FRED WALKER, FILDES, HERKOMER, SMALL,
PINWELL, TENNIEL, BOYD HOUGHTON, RANDOLPH CALDE-
COTT, SIR JOHN GILBERT, SHIELDS, DU MAURIER, KEENE,
RAVEN HILL, BRANGWYN, BLAKE-WIRGMAN, CRANE, PAR-
SONS, LINLEY SAMBOURNE, PHIL MAY, BERNARD PARTRIDGE,
CHANTREY CORBOULD, BROCK, HUGH THOMSON, AUBREY
BEARDSLEY, ANNING BELL, RAILTON, MANUEL, DUŁAC, MISS
HAMMOND, PEGRAM, NEW, LAURENCE HOUSMAN, MISS PIT-
MAN, MILLAR, TOWNSEND NELSON, CARTON MOORE PARK,
E. T. REED, HASSALL, GALLACHER, GRIGGS, ELEANOR
BRICKDALE, BYAM SHAW, SIME, GARTH JONES, SPARE,
CARTER, CHARLES ROBINSON i Australczyk NORMAN LINDSAY
w pierwszym stoją rzędzie.

Wymienić należy jeszcze takich artystów, jak ARTUR
RACKHAM, jak E. J. SULLIVAN, rozległą posiadający wyo-
braźnię akwarelista, litograf, rysownik subtelny, jak EDGAR
WILSON, jeden z najoryginalniejszych rysowników dekora-
cyjnych, jakich posiada Anglia, człowiek na wyższe zasłu-
gujący stanowisko, aniżeli je posiada; HARTRICK celuje
w rozmaitych dziedzinach, jako rysownik, akwarelista, lito-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECI
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

graf i malarz olejny. MAURICE GREIFFENHAGEN jest jednym z najprzyjemniejszych ilustratorów żyjących, BELLINGHAM SMITH jest poetą, jak tego dowodzą jego widoki zamków angielskich; JACKSON do najteższych należy ilustratorów; wybitne miejsce w tej dziedzinie zajmuje także SPENCER PRYSE i BECKER. Morze i okręty malują DIXON i WILKINSON.

WSPÓŁCZESNY IMPRESYONIZM WE FRANCYI

Impresyonistom francuskim najrozmaitsze przyklepiają etykiety, jak „Intimistes“, „Peinture-claire“ itp.; wszystko to jednak jest czczą tytułaturą.

BESNARD i GASTON LA TOUCHE rozwijają dalej, z talentem, orkiestracyę barw.

LE SIDANER 1862 —

HENRI LE SIDANER, jeden z najznamienszych poetów w malarstwie, jest synem ludu rybackiego z St. Malo. Urodzony na Ile Maurice, chował się tam do dziesiątego roku życia, poczem przebywał w Dunkierce i tutaj to szarość morza północnego owładnęła kreolską krwią młodzieńca. Ojciec jego oddawał się w chwilach wypoczynku malarstwu i rzeźbie, on też uczył chłopca. Mając lat piętnaście, wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych w Dunkierce, żyjącej tradycjami szkoły Antwerpskiej. Przeszedłszy następnie na lat pięć do Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu i dostawszy się na lat pięć pod Cabanela, szkicował zwierzęta w paryskim ogrodzie zoologicznym, przez jakiś czas kopiował też Delacroixa i Jordaensa. Zdarzyło się, że w r. 1881 Manet wystawił swego *Zabójcę lwów* i *Rocheforta*; przed obrazami

M A L A R S T W A

tymi młodzieniec stanął zdumiony. Widział rzeczy, których ZAPO-
nie znoszono w pracowniach, urągające wszelkiej nauce, MOCĄ
ale które głębokie wywarły na nim wrażenie. Jeszcze bar- ORKIE-
dziej poruszył go *Bar des Folies-Bergères*. Wakacye w roku STRACYI
1881 spędził przypadkowo w Étapes. W Étapes zamie- BARW
szkał w r. 1884 i pozostał na stałe do r. 1893, dziewięć IMPRE-
owocnych lat, które zrobiły zeń poetę. Towarzyszyli mu SYONIZM
tutaj VAIL, THAULOW, DUHEM, ALEKSANDER HARRISON ZDOBYWA
i inni impresyoniści. KRÓLE-

Podróż do Holandyi objawiła mu mistrzostwo Rem- STWO WY-
brandta, De Hoogha i Vermeera. Uzyskanie medalu trzeciej OBRAŹNI
klasy w Salonie umożliwiło mu wyjazd do Włoch; ko-
piował tutaj Fra Angelika. Odwrócił się od Tintoretta,
Veronesa i Tycyana. Może dzięki tym odwiedzinom Włoch
zwrócił się ku opuszczonym, spokojnym miastom flamandz-
kim. A malował ciągle w duchu liryczno-melancholijnym,
przypominającym angielskiego poetę Graya, autora „Elegii
na cmentarzu wiejskim“, malował mieszkania ludzkie, w któ-
rych ludzie, czuje się to, pozostali tylko w postaci upiórów.
Z czarodziejską mocą najsubtelniejszej impresyi przedstawia
on naszym zmysłem ciche ulice staroświeckich miast fla-
mandzkich lub świetliste zmierschy i noce weneckie, przed-
stawia je w barwach, które drżą i wibrują w naszych zmy-
słach. Le Sidaner jest może jednym z najczystszych mi-
styków naszych dni; nie posługuje się on nigdy sztuczkami
lub symboliką, wywołana przezeń w zmysłach naszych ta-
jemniczość zjawisk stoi ponad symbolem i wyrывa nam
z piersi naszej westchnienie, jakie zwykle rodzą w nas
zmierschy. Galerya luksemburska posiada wyśmienity obraz
La Table — stół nakryty białym obrusem, na nim lampa
zlewa światło swe z marzycielskimi krzewami bzu, które,
oblane promieniami księżycowego wieczoru, zajmują dzie-
dziniec wiejskiego dworku. Jest to prawdziwy poeta, dzięki

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

któremu przyroda silne nastroje swe z liryczną śpiewa subtelnością.

Do bardziej marzycielskich twórców impresyonistycznych poematów należą we Francji: EDOUARD VUILLARD, którego sztuka opiera się ściśle na wizji japońskiej, a który w delikatnych barwach maluje powszednie życie ludu, szwaczki, dzieci, kwiaty; EUGÈNE LOMONT z swemi wnętrzami, w których kobiety zajmują się muzyką; MAURICE LOBRE, który prowadzi nas w dawne komnaty Wersalu; ARMAND BERTON, który w marzycielski świat swój wprowadza kobiety; SIMON BUSSY, LOUIS PICARD, każący smukłym kobietom w wesołych bawić się ogrodach; EDMOND AMAN-JEAN, który w wybornych barwach maluje subtelniejsze nastroje kobiet; ERNEST LAURENT, przedstawiający nam uroki życia domowego. Nieco pokrewny Conderowi jest RENÉ MÉNARD; jego naga dziewczyna w *Nad morzem* jest pięknym typem poetyckiego odczuwania. HELLEU, najbardziej znany jako autor sztychów, przedstawiających portrety pięknych kobiet, jest również subtelnym kolorystą, świetnym impresyonistą.

MAXIME MAUFRA, urodzony w Nantes r. 1861, nauczył się nieco malowania od nauczyciela miejskiego Le Roux; atoli ojciec jego, kupiec, przeznaczył go do zawodu handlowego. Wysłany do Liverpoolu, młody chłopiec kopiował malowidła tamtejszej galeryi. Zarobiwszy trochę pieniędzy, zerwał z zawodem handlowym i poświęcił się malarstwu ku przerażeniu rodziny i przyjaciół; przez lat pięć walczył ciężko bez najmniejszego poparcia. Zebrał swe dzieła i wystawił je prywatnie w Paryżu. Słynny handlarz obrazów, Durand-Ruel zwiedził wystawę i posłał po artystę; od tej chwili Maufra nie pracował już bez uznania. Turner i Constable byli bożyszczami jego sztuki.

Urodzony w Tuluzie w r. 1864 jako syn wydawcy, interesującego się sztuką, młody DIDIER-POUGET od wczes-

M A L A R S T W A

nych lat malował z natury i po odbyciu nauki w rodzin- ZAPO-
nem mieście przeszedł do pracowni słynnego ilustratora MOCA,
Lalanne'a. Zachęcony przez znajomych, udał się do Paryża ORKIE-
i wcześniej zdobył sobie powodzenie. Spadły nań mnogie STRACYI
zaszczyty. W Salonie wystawiał od r. 1886. BELLEROCHE BARW
(1864) subtelnym jest artystą, dowodem tego *Stół z her- IMPRE-
batą*. LUNOIS (1863) znany jest z swoich metod impresyo- SYONIZM
nistycznych. ZDOBYWA

HENRI MARTIN

1860 —

HENRI MARTIN połączył intencje dekoracyjne z realiz-
mem i błyskami światła słonecznego do rozmiarów, które
rozpłomieniły Puvisa de Chavannes — wieśniaków i życie
pasterskie przedstawiał wśród świetlistych krajobrazów. Uro-
dzony 5 maja 1860 w Tuluzie, jest jednym z współczes-
nych impresjonistycznych poetów barwy.

B A I L

1862 —

JÓZEF BAIL, ur. w Limonest 22 stycznia 1862, pocho-
dzący z rodziny artystycznej, zjawił się na widowni w końcu
ósmego lat dziesiątka, uwagę zwrócił na siebie około roku
1890; jest jednym z najbardziej utalentowanych malarzy
życia domowego i martwej natury. Namalował *La Ménage-
gère*, kobietę, z wielkiej butli przelewającą ocet do kon-
serw; jego obrazy z kuchcikami, *gatte-sauces*, jakby ich
nazwała stara niańka francuska, a wśród nich *La Cigarette*,
świadczą wszystkie o jego talencie.

GEORGES LÉON DUFRENOY świetne zajmuje miejsce wśród
młodych malarzy francuskich. CHARLES LACOSTE z Bor-
deaux ma wizję narodową. Francuz-Kanadyjczyk, WILSON
JAMES MORRICE, uczył się sztuki w Paryżu i Francuzem
jest jako artysta; maluje Kanadę, patrząc na nią oczami

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU

swej rasy francuskiej, posiada też całkowicie francuskie poczucie kolorytu.

W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

N O I R É

Francya odezwała się w Północnej Afryce w impresyoniźmie sztuki Noirego. MAXIME NOIRÉ skąpał zmysły swoje w atmosferze Tunisu, Algieru i pustyni, zanim zaczął wyrażać tę słońca pełną ziemię. Śpiewa cześć Marokka, pustyni, Afryki z nad morza Śródziemnego.

Ruch impresyonistyczny wydał kilku subtelných portrecistów, jakkolwiek skłaniających się do tonów niskich.

JACQUES ÉMILE BLANCHE (ur. 1861), zostający pod silnym wpływem Whistlera i Besnarda, jest nie tylko znakomitym portrecistą, ale także dobrym malarzem wnętrz.

LOUIS ANQUETIN maluje dobre portrety w duchu Manetowskim.

ANTONIO DE LA GANDARA, opierający się na Velazquezie, posiadający ponadto subtelną wizję kolorytu Whistlerowskiego, jakkolwiek w ostatnich czasach jest nieco brunatny i suchy w swym stylu, malował portrety o znacznej sile; wybornie odczute są też jego krajobrazy.

HENRI CARO-DELVAILLE interesująco maluje kobiety w ich gabinetach i nagie akty. Z jego portretów dam z dziećmi największą może reputację zyskała mu *Babka i mała dziewczyna*; styl jego pokrewny jest stylowi Boldiniego i innych malarzy paryskich, skłania się też ku tonom niskim. Jednym z jego sukcesów jest portret *Pani Rostand*.

Atoli współczesne usiłowania w sztuce francuskiej z najżywotniejszą ujawniły się mocą w ilustracji.

F O R A I N

1852 —

JEAN LOUIS FORAIN, uczeń Degasa, stworzył zadziwiająco ilość satyr na życie średnich warstw francuskich, prze-

M A L A R S T W A

ważnie w rysunkach liniowych, przeznaczonych dla prasy. ZAPO-
Sztuka Foraina ujawnia się przede wszystkim w jego mocy MOCĄ
pełnych rysunkach odręcznych. Posługuje się on żywą linią ORKIE-
nerwową, a używa jej z techniką niezmiernie dyskretną, STRACYI
z przedziwnym kunsztem dodając czasami tuszu. Atoli BARW
wszechstronniejsze jego zdolności ukazują się w jego mniej IMPRE-
znanych malowidłach, w których występuje jako następca SYONIZM
Degasa. Ale Forain przeholowuje w typach i stwarza ka ZDOBYWA
rykaturę. Ma zmysł swego mistrza dla życia teatru i ka KRÓLE-
wiarni nocnych. Życ będą jego malowidła z życia średnich STWO WY-
warstw Francyi, przedstawiające finansistów, deputowanych OBRAŻNI
itp., atoli impresya, jaką odbieramy z tych obrazów, nie
wzbudza w nas szacunku dla brudów jego ojczyzny.

JEANNIOT jest utalentowanym malarzem i ilustratorem
dzisiejszego życia.

V I E R G E

1847 — 1882

DANIEL VIERGE, Hiszpan z pochodzenia, uprawiał sztukę
swą pod wpływem impresyonistów francuskich, jakkolwiek
zajmuje się przeważnie literaturą, obyczajami i atmosferą
własnego kraju. Vierge pysznym był artystą; a chociaż
wielki był jako ilustrator, posługujący się linią, to przecież
wielkim jest także w malowidłach tuszem i akwarelą. Jego
Rynek turecki i *Targ na prosięta* to owoce mistrzowskiego
impresyonizmu.

LOUIS LEGRAND

1864 —

LOUIS LEGRAND, uczeń Féliciena Ropsa, jest sztycha-
rzem, rysownikiem i malarzem, który rozwijał się pod wpły-
wem impresyonizmu bryłowego Maneta i Degasa. Legrand
jest mocnym artystą. Jego bryła, jego krzepka i melodyjna

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIW
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

linia mają charakter wyrazu osobistego, dzięki któremu Legrand zajmuje w usiłowaniach dzisiejszych jedno z miejsc najprzedniejszych. W Louisie Legrand miasto Dijon wydało mistrza.

L E P É R E

AUGUSTE LEPÈRE, malarz, pastelista i drzeworytnik, jest jednym z najsłynniejszych, impresyonistycznych drzeworytników wieku. Posługiwanie się jego barwą czarną i białą dla wydobycia kontrastu świadczy o rzadkiem poczuciu muzykalności.

PAUL RENOUARD poświęcił talent swój ilustrowaniu życia współczesnego w czasopismach obrazkowych, przeważnie w *Graphic*. Nie tylko subtelnie rysuje kredą, ale jest także rytownikiem.

L A U T R E C 1864 — 1901

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC-MONFA urodził się w Albi jako syn hrabiego Toulouse-Lautrec, bogatego potomka hrabiów z Tuluzy, przedstawiciela jednego z wielkich historycznych rodów francuskich; po ojcu, świetnym jeźdźcu i trochę rzeźbiarzu, młody Lautrec odziedziczył niepohamowany temperament. Na nieszczęście jeszcze jako dziecko złamał obie nogi, a że źle je złożono, przeto wyrósł na zdeformowanego karła. Z powodu tego kalectwa, dumny z natury i wysokiego umysłu człowiek, doznawał w towarzystwie uczucia lęku i nieśmiałości. W r. 1883 rodzina jego zamieszkała w Paryżu; dziewiętnastoletni młodzieniec dostał się nasamprzód do Bonnata, potem w r. 1884 na rok do pracowni Cormona, wreszcie w r. 1885 zetknął się z Degasem. Studenckie jego utwory nie wywołały zdumienia; przez krótki czas szkicował typy uliczne, a kiedy

M A L A R S T W A

Steinlen pojawił się z swoimi zadziwiającymi typami ludo- ZAPO-
wymi i powszechną zwrócił na siebie uwagę, Lautrec z za- MOCĄ
ciętością karła dowodził, że Steinlen okradł go z pomy- ORKIE-
słów. Szeroka przepaść dzieliła wizye i sztukę Steinlena STRACYI
od Lautreca — przepaść, dzieląca wielkiego przyjaciela BARW
ludzi od zgorzkniałego szyderycy. Lautrec ma dumną zaro- IMPRE-
zumiałość i gorzki egoizm człowieka-kaleki. Dowcipny, kau- SYONIZM
styczny, z głosem ostrym, piskliwym, nieustannie gestyku- ZDOBYWA
lujący, był mimo to lubiany przez kolegów. Opierając się KRÓLE-
na Degasie, pominałszy wszelki wpływ Ibelsa, artysty naj- STWO WY-
bardziej mu pokrewnego, Lautrec coraz to większą zyskiwał OBRAŹNI
reputację i coraz większą jeszcze zyskiwać będzie. Jego
zmysł dekoracyjny, jego zniewalający sposób posługiwania
się linią i bryłą, jego uproszczony sposób malowania bry-
łami stworzyły szkołę. Słynny jego afisz *Artistide Bruant*
pokazuje nam poetę i właściciela artystycznej knajpy na
Montmartre. Lautrec znalazł pole, najbardziej odpowioda-
jące jego talentowi, w salach muzycznych Paryża; utalen-
towanych śpiewaków i utalentowane śpiewaczki, muzykantki
i tancerki przedstawiał w jednym arcydziele po drugim;
należą do nich między innymi: *La Goulue* (tancerka z Moulin
Rouge), niejedna subtelna karykatura śpiewaczki *Yvette*
Guilbert; *La Vache Enragée* (Wściekła krowa); *Babylone*
d'Allemagne (Babilon niemiecki); *L'Artisan Moderne* (Pra-
cownik nowożytny) i budzące lęk *U stóp szafotu* itp. Prze-
dziwnie posługuje się Lautrec głową wielkiego czella albo
orkiestrą, poza którą na scenie, rusza się jakaś postać —
sposób to ogromnie oryginalny i dekoracyjny, jak świadczy
o tem potworna ręka, trzymająca głowę czella, poza którą
smukła *Jane Avril* w jednym z swych tańców wyrzuca
nogi do góry, albo słynny *Divan Japonais* (Kanapa japoń-
ska), albo też *La Gitane* (Cyganka).

Przedstawiając życie hal muzycznych, umie Lautrec po-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

chwycić cały ich blask migotliwy i hałas, mocne zapachy, puder i szminkę, jednym słowem wszystkie te nie bardzo strawne świetności. Widział on, że, cokolwiek jest żywotnego w tańcu, zrywa z nieszczerością baletowych pirouettów w operze i dlatego ucieka się do daleko subtelniejszych tańców w halach muzycznych. Lautrec podróżował po Hiszpanii, Holandyi i Francyi, atoli sztuka jego była zawsze paryską.

Jeżeli idzie o HENRYKA DE TOULOUSE-LAUTRECA, to ogień niezwykłego geniuszu palił się w ciele, spostponowanym przez przyrodę, nieustannemi trapieniem dolegliwościami. A Lautrec z płomienną energią i nieznającą spokoju upartością mścił się na Przyrodzie, pokazując ją w jej wykoszlawieniach. Rozgoryczony duch jego w zuchwały ścigał ją sposób, przedstawiając nam fantastyczne jej wulgarności. Jego mistrzowska linia i potężny wyraz artystyczny chełpią się jej pierwiastkami groteskowymi. Lubował się w pokazywaniu wyszminek twarzy i rozpasanego życia ostatnich twórców tej Przyrody po kawiarniach i spelunkach nocnych. Pochodząc pod względem wizji od Daumiera, w mistrzowski sposób spotęgował tę wizję techniką Degasa, Lautrec śmiało przedstawiał wulgarność życia kobiet z półświatka i wszystkich obcujących z niemi; obrzydliwość nakładania szminek na twarze, aby wyglądać jak damy, ich brud, ich niechlujne, nieporządne mieszkania i życie, bolesną brutalność umizgów, które są ich udziałem pod straszliwą maską rozkoszy, ich nędzę i hańbę. Lautrec nigdy nie popełnił tego błędu, aby sztukę utożsamiać z pięknem. Przez biedne kobiety te oskarża on całą dzisiejszą cywilizację. Wzrok miał sięgający głęboko i przenikliwy. Goryczy to pełne zadanie, ażeby z poza świetnej maski kazać brudnym, grzesznym wyzierać obliczom! Podobnie jak Degas, ograniczył i on sztukę swą do

M A L A R S T W A

portretowania pewnego tylko ułamka życia paryskiego, dzięki ZAPO-
czemu otrzymujemy tylko ciasną i smutną impresję życia MOCA
jako całości; ale podobnie, jak Degas, w tym wązkim ORKIE-
zakresie swej sztuki do zupełnego doszedł mistrzostwa. STRACYI
Wszystko, co robił, nacechowane było geniuszem. Swo- BARW
bodny, przez całe życie wolny od troski o chleb codzienny, IMPRE-
mógł tworzyć, co mu się podobało. Dumny i wrażliwy, nie SYONIZM
mogący znieść, aby ludzie patrzali na jego kalectwo, Lau- ZDOBYWA
trec zamykał się w swym domu, spraszał przyjaciół i kro- KRÓLE-
tochwilne urządzał z nimi zabawy, z wódek i likierów naj- STWO WY-
dziwniejsze przygotowując mieszaniny, ugaszczal niemi przy- OBRAŹNI
jaciół, a po ich odejściu pił dalej. Ciało jego i nerwy,
zniszczone już niepowściągliwą jego energią, nie mogły wy-
trzymać nałogu; zaczął objawiać niezwykle zamięlowanie do
przyglądania się operacjom chirurgicznym — a potem
chwycił się go obłęd. Zabrano go do dawnej siedziby ro-
dowej, na starożytny zamek Albi i tutaj zmarł, a z nim
razem skończyła się długa linia wielkiego, feodalnego rodu
Francji. W malarstwie portretowem wielkie okazał zdol-
ności.

Z świetnej grupy ludzi, zbierających się w starym „Chat
Noir“, gdzie gospodarzem był artysta Salis, a do których
między innymi należał GUILLAUME LÉANDRE, wyszedł ma-
larz, który miał być jednym z najwyższych twórców wieku;
nazwisko jego STEINLEN. Rudolf Salis założył ową arty-
styczną knajpę w r. 1882; wyłonił się z niej CARAN d'ACHE
(1858—1909), który, przybrawszy sobie nazwisko EMMA-
NUELA POIRÉ, zasłynął sylwetami Napoleona i wielkiej ar-
mii, rzuconemi na okrągłe, białe ściany teatru maryonetek,
znajdującego się w końcu sali; tutaj także delikatna linia
WILLETTE'A stwarzała swoje Pierroty, a RIVIÈRE malował
swe czarne sylwetki.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU

S T E I N L E N
1859 —

W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

Gdy BOUTET DE MONVEL opiewa dzieci i inne osoby z domów zamożnych, kiedy nam strojnych pokazuje spacerowiczów, w tym samym czasie protestant szwajcarski Steinlen, syn biednych rodziców z Lozanny, opiewa nędzę i nieśmiertelne tworzy malowidła z życia współczesnego Paryża. Wnuk malarza, ożeniwszy się w dwudziestym roku życia, przybył do Paryża, aby pracować tutaj na chleb. Głęboka jego wizya, potężne zdolności w przedstawianiu tragicznych pierwiastków bytu, jego zmysł malarski przy niezwykłych talentach rysunkowych stworzyły dzieło natury epickiej, poświęcone Francyi. Posiadając reprodukcye utworów Steinlena, poznajemy Paryż i Francję w sposób, w jaki nam żaden inny artysta nie dałby ich poznać. Zakres jego przedziwnie wielki — Paryż, jego ulice, jego barwy, jego cechy, jego lud, jego zwyczaje od wschodu do zachodu słońca i w nocy. Swe wielkie współczucie dla ludzi, swe głębokie spojrzenie w życie wyraził w sztuce głębokiej o napięciu zniewalającym. Nie odpowiada mu przelotny, szydyczny śmiech satyryków; jeżeli chce smagać wiek swój, sztuka jego wyraża gniew, mający coś Miltonowskiego w swej głębokiej skali muzycznej. Jeżeli raduje go radość życia, radość tę wyraża na modłę liryczną. A wielką tę sztukę stworzył on nie na wypracowanych „malowidłach historycznych“, lecz na stronicach *Gil Blas Illustré* i innych czasopism, na litografiach, w których pierwszorzędnym okazał się mistrzem, oraz w rysunkach, tak, że sztuka jego dostępną jest dla wszystkich. Objawienie Degasa było, zdaje się, tylko przewodnikiem w drodze do daleko potężniejszych objawień ze strony tego wielkiego poety ludu. Ma on coś z majestatu i siły Maneta, coś z prostego rysunku

M A L A R S T W A

Degasa i wewnętrznej mocy Daumiera; ma on jednak w sobie tyle namiętności i wrażliwości ludzkiej, taką głębię współczucia i tyle oburzenia na wszelką niesprawiedliwość, że w porównaniu z jego ogromną dziedziną usiłowania jego wielkich poprzedników obracają się w granicach parafialnych.

Gdy Akademyści przygotowywali zimne swe płótna na wystawy, Steinlen na skrzydłach swoich niezmierne przebiegał przestworza. Gdy w pracowniach pocono się nad wynalezieniem tego lub owego technicznego kunsztu i ubogą tworzą sztukę, człowiek ten dokonywał dzieła, które przyszłe lata uznają za jedno z największych aktów twórczości francuskiej. Gdy handlarze obrazów wysilali się na wypychanie na rynek tego lub owego drobiazgu, żył i głęboką sztukę tworzył człowiek, który stał ponad wszelkim pokupem i podażą. Mauclair cały tom poświęca impresyonistom, a Steinlenowi patronizuje w jednym zaledwie ustępie.

Steinlen jest jednym z najwznieśliwszych geniuszów, jakich wydał impresyonizm, posługujący się bryłami, największy rysownik tego kierunku, artysta, najsubtelniej chwytający charakter zjawiska, najgłębszy poeta tragiczny. Kto Steinlena zna tylko z jego rysunków do *Dans la rue* (Na ulicy) Arystyda Bruanta, albo z jego książki kotów, ten nie miał sposobności poznać należycie tego, wciąż jeszcze wspańiale tworzącego talentu. Ilustracye, które rozślawiły w dziwiątem dziesięcioleciu wieku dziewiętnastego tygodnik *Gil Blas Illustré*, wystarczą, aby artyście zapewnić jedno z najprzedniejszych stanowisk w twórczości wieku.

Steinlen pokazał, że sztuka nie jest pięknem. Gniew jego na tyranie, na niesprawiedliwość i obłudę stał się w nim potężną namiętnością, która, kierując ręką artysty, dała nam głęboki, tragiczny wyraz tego gniewu; gniew to

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

uroczysty, posępny, będący jak gdyby głosem gniewu bożego. Steinlen smaga występki wojskowych i księży, obłudę i spaczenie współczesnej sprawiedliwości, ohydne łotrstwa świata kupieckiego. Serce jego jest po stronie utrudzonych, cierpienia ich wzniosłego mają w nim poetę. Szczęśliwe, kawiarniane i karnawałowe życie studentów sztukę jego do radośniejszych zmusza refrenów. W całej pełni oddaje on też wesołość dziewcząt sklepowych, modniarek itp. Ulice Paryża dostarczają mu zmieniającej się ciągle sceneryi do jego komedyi czy tragedyi życia. Steinlen jest głosem Paryża — jego bulwarów, jego kawiarni, jego życia domowego, jego pocałunków, jego dorożek, jego dorożkarzy, jego wielkich, potężnych pracowników, jego dziewcząt, jego wszetecznic, jego utracyszów, jego złodziei i łotrów, jego bogaczy i nędzarzy — Paryża z każdej pory dnia, z każdej chwili nocy — Paryża smutnego, wesołego, Paryża ponurego, grożącego rebelią, Paryża, śmiejącego się bez troski.

Wspaniałe, uduchowione jego dzieło gardzi sztuczkami symbolizmu, ideał swój wyraził z całą realistyczną swobodą. Jest jednym z wielkich buntowników. Niema emocyi ludzkiej, któraby leżała poza jego dziedziną. Jest to jeden z twórczych olbrzymów wieku, człowiek, który ulepszył świat, podniósł swe pokolenie i przysporzył sławy swemu wielkiemu narodowi.

W zakresie sztychu kolorowego najlepszym z Francuzów jest DE LATENAY. Poza nim piękne rzeczy na tem polu tworzyli DE MONVEL, MICHL, GODIN, RANFT, BÉJOT, MAURICE TAQUOY i inni. ROBBE wykonał nieśmiertelny sztych kolorowy, przedstawiający starą kobietę na pogrzebie; LEHEUTRE, HUARD, subtelny rytownik BERNARD DE MONVEL, LEPÈRE, STEINLEN, DUPONT, LAFITTE, BRACQUEMONT, wszyscy zyskali rozgłos.



SOROLLA
1862 —

„POWRACAJĄCY RYBACY“

(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

Z rytowników HELLEN zasłynął muzykalną linią w portretach pięknych kobiet, CHAHINE znany jest najbardziej z rytów, przedstawiających typy paryskie.

Do grafików francuskich należą VIERGE, STEINLEN, RAFAELLI, IBELS, LAUTREC, WILLETE, FORAIN, RENOARD, SEM, GRASSET, zajmujący się wiekami średnimi, dalej mistyk SCHWABE, dowcipny WILLETE, humorysta prymitywny TET DE MONVEL, sylwetysta RIVIÈRE, karykaturzysta i sylwetysta CARAN D'ACHE HUARD, GEBRAULT, mistrz linii, RENOARD, LELOIR, DE LATENAY — wszyscy o świetnych zdolnościach; ROUBILLE łączy barwę z linią w subtelnym wzorach dekoracyjnych.

IMPRESYONISTYCZNA ORKIESTRACJA BARW W HISZPANII

Hiszpanie dzisiejsi, to ludzie talentu; nawiązali do sztuki Velazqueza: ZUOLAGA, CASAS w Barcelonie, RUSINOL, SORROLLA i inni znakomici artyści.

A N G L A D A 1872 —

Hiszpańskim artystą z talentem jest HERMEN ANGLADA Y CAMARASA. Anglada posługuje się całą pełnią orkiestracji malarstwa europejskiego, ażeby wyrazić życie tak, jak je widzi, bez lęku, nie, z całą bezwzględnością! Żywe, czarujące jego zdolności z mocą wyrażają daną impresję. Umie wyrażać wszelkie uczucia i namiętności ludzkie, subtelne, złożone, straszliwe. Jako rysownik gotów jest przedłużyć rękę lub nogę, jeśli mu tego potrzeba do wyrażenia swej intencji. Bezдушna, zarobku żadna ścierka przechadza się ulicą w blasku świateł, bijących z okien kawiarni; Anglada przedstawia całą nędzę tego zjawiska w wspaniałym

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMICZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

obrazie, pełnym życia, swobodnym, bezwzględny. Od wysokiego dyszkantu do głębokiego basu, Anglada zna wszystkie możliwości całej orkiestry malarstwa. Posiada skończoną zdolność chwytania wszelkiego ruchu, utrwalonych błysków, wirów tanecznych. Z rzadką sztuką oddaje gętkie ruchy tańca i chodu. Bogactwo jego palety znakomite oddaje usługi jego umiejętności kompozycyjnej i zmysłowi dekoracyjnemu. Potrafi wyrazić tajemniczy urok nocy.

Te same męskie zdolności, które ukazuje nam w *Tańcu Kordubańskim*, w *Tańcu Alikanckim*, w *Polach Elizejskich*, w *Kwiatach Paryża*, widać także w jego *Popiersiu* męczyzny, świadczącym o jego pysznym talencie rysunkowym.

Z U L O A G A

1870 —

IGNACIO ZULOAGA, człowiek surowy, szorstki, prosty i bez trwogi, stworzył sobie sztukę indywidualną, mocną. Z gniazda artystycznego, urodzony w Eibar, w prowincji baskijskiej, dobiwał się sławy, ciężko walcząc o chleb codzienny. Pochodził z rodziny, która od pokoleń zajmowała się jubilerstwem i płatnerstwem. Ojciec, Placidio Zuloaga, odkrył tajemnicę wyrobu stali damasceńskiej, za co otrzymał dekorację od rządu francuskiego. Młody Zuloaga, zwidziwszy Prado, głodował, aby tylko zostać malarzem; ojciec nie chciał się na to zgodzić, pragnąc dla syna kariery zyskowej i dlatego umieścił go jako ucznia w swoim warsztacie. Chłopiec nie chciał się jednak kształcić w zawodzie ojca, który też ostatecznie postarał się o farby i dał je ósmnastoletniemu młodzieńcowi, aby popróbował się w sztuce. Zuloaga uległ w Prado urokowi Velazqueza, Goyi i El Greca; oni stali się jego bożyszczami. Z jakiegoś zaciętrzewienia umysłowego odrzucał impresjonizm, atoli ręka jego błędu takiego nie robiła — jest on do dziś dnia jednym

M A L A R S T W A

z największych impresjonistów, posługujących się bryłami. ZAPO-
Rozpoczął od impresjonizmu plainaire'owego, ale rozstał MOCA
się z nim. Czysty realizm nie pociągał go długo; przyszedł ORKIE-
do przekonania, że „sztuka nie jest dosłownem przepisy- STRACI
waniem z Przyrody“. Widział, że dokładnie namalowane BARW
jabłko nie o wiele jest lepsze od kolorowej fotografii. Spo- IMPRE-
strzegł, że sztuka, to indywidualna interpretacja nastrojów, SYONIZM
odczuwanych w przyrodzie. Przejmuje się dawnym majesta- ZDOBYWA
tem i łachmanami, świetnością i upadkiem, bohaterstwem KRÓLE-
i nędzą swego ludu. Bez lęku wyraża wszystko, co czuje. STWO WY-
Czy to malując nagą tancerkę, czy pejzaż lub temat z życia OBRAŹNI
ludu, wszędzie daje dowody wielkich uzdolnień drama-
tycznych — wszędzie widać siłę, oryginalność wizyi, oso-
biste patrzyenie na życie, żywe uczucie ludzkie. Jego *Pani
w zieleni*, *Mot Piquant* (Pieprzne słowo) i *Karzeł z Eibar*
bardzo dobrze są znane.

S O R O L L A

1862 —

Sorolla jest realistą czystej krwi, maluje w całej pełni
grę światła słonecznego na postaciach lub przedmiotach,
maluje realistycznie, wiernie — sztuka to całkiem odmienna
od sztuki Zuloagi. Sorolla widzi zewnętrzną stronę życia,
nie umie w sposób dramatyczny wnikać w głąb zjawiska.
SOROLLA Y BASTIDA zaczął zwracać uwagę na siebie w Pa-
ryżu oślepiającymi plain-airami morza z wielką ilością sta-
tków. W r. 1905 wywołał sensację *Wyciąganiem statków
z wody zapomocą wołów*. Jego *Pierwsza Komunia* i *Dzie-
wczyna kąpiąca się w morzu* świadczą, że Sorolla jest
przedziwnym tłumaczem światła słonecznego.

Subtelna grafika FORTUNY'EGO wywarła wielki wpływ
zarówno na Europę, jak i Amerykę — jest to posługiwanie

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZADNI NASZYCH

się linią jako barwą, tak odróżniającą się od linii jako linii. VIERGE łączy jedno z drugim; największy jest on jednak wśród wszystkich w używaniu tuszu. CASANOVA Y ESTORACH jest świetnym następcą Fortuny'ego.

ZBUDZENIE SIĘ SZTUKI W NIEMCZECH ROMANTYZM NIEMIECKI

Obok impresyonistycznego kierunku w Niemczech szły dążenia romantyczne, czasami klasyczne co do tematu, ale współczesne w odczuwaniu zjawisk.

K L I N G E R
1857 —

MAX KLINGER urodził się w Lipsku 18. lutego 1857. Rzeźbiarz, malarz, rytownik, muzyk. W rzeźbie zapowiedzi jego są uwagi godne, ale tem się nie zajmujemy tutaj; dowodzi on w tej gałęzi zrozumienia nowożytnej rewelacji impresyonistycznej, nie mając wizji tej w malarstwie i rycie, gdyż tutaj, podobnie jak Boecklin, opiera sztukę swą na przeszłości, na metodach dawniejszych, które jednak, dzięki swemu talentowi, umie w wydatny sposób naginać do swej woli. W rytach dochodzi do szczytów wyrazu emocjonalnego, jak w niezapomnianym chłopcu z oczami zadziwionemi, siedzącym na łonie zmarłej matki, albo w *Prometeuszu*, którego Merkury wraz z orłem przenoszą poprzez dalekie fale wzburzonego morza. W *Rywalach*, walczących na sztylety o dziewczynę hiszpańską, złożył hołd geniuszowi Goyi; pewien wpływ Goyi widać także w traktowaniu spodni i nóg umarłego, w świetle księżycowem leżącego człowieka, którego zdradzony małżonek wyrzucił z górnego piętra przez okno (w *Na gorącym uczynku*), podczas kiedy żona kuli się w ukryciu.

S T U C K
1863 —

„ŚPIĄCY SATYR“
(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

W *Chrystusie na Olimpie* i w *Ukrzyżowaniu* widać jego niedomagania. Najlepszym jest, pominiawszy formę klasyczną, w obrazach o tematach dzisiejszych, jak w pełnym uczucia i dostojności utworze *Śmierć*.

S T U C K

1863 —

FRANZ STUCK jest artystą, pełnym wyobraźni i poezji, którą, idąc za klasyczną wizją Boecklina i Klingera, objawiającą się w malowaniu faunów i satyrów, traktuje przecież w duchu nowożytnym i realistycznym, dzięki czemu zjawiska te nabierają cech istotnie żywotnych. Wnosi w sztukę swą poczucie linii, dekoracyi i koloru, którymi w dramatyczny posługuje się sposób w impresyoniźmie, operującym bryłami, w kombinacyi z kolorem złamanym. Subtelny rytownik, prawdziwy Niemiec w silnej linii graficznej, Stuck posiada wyobraźnię całkowicie groteskową, obracającą się w dziedzinie zarówno tragedyi, jak i komedyi, jak to widać w jego *Wygnanie Adama i Ewy z Raju*, w *Lucyferze*, w *Sfinksie* i w *Pietà*. Raduje się, każąc centaustom swoim przebiegać puszcę i cieszy się widokiem rozbawionych faunów. Jego trzy furye w *Mordercy*, są istotnie straszne, a uczestnicy *Bachanalii*, tańczący na polanie z wielkimi drzewami obok, gubiącemi się w niebiosach, to jedno z jego arcydzieł pod względem ruchu, rysunku i barwy.

ZAPO-
MOCA
ORKIE-
STRACYI
BARW
IMPRESYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

IMPRESYONIZM

LUDWIG VON HOFMAN (ur. 1861) zajmuje się przede wszystkim nagościami w świetle słonecznym; maluje realistyczne obrazy dekoracyjne, w dziedzinie tej swobodną zachowując sobie rękę.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

W SAMBERGERZE posiadają Niemcy portrecistę o wybitnej mocy, który jednak za mało jest znany gdzieindziej.

Z U E G E L

Urodzony 1850, HEIRICH VON ZUEGEL wcześniej zwrócił na siebie uwagę scenami z życia ludowego, z realistycznym malowaniem talentem. Około r. 1870., mając lat dwadzieścia, malował wybitne obrazy z owcami. Nagle objawił styl pełen mocy, w scenach z życia ludowego, idący w kierunku szerokiej techniki, barwy i wzrastającego zainteresowania się grą światła słonecznego.

B A R T E L S
1856 —

HANS VON BARTELS maluje z realistyczną siłą akwarele i obrazy olejne z postaciami, tonąciami w świetle słońca, skomponowane subtelnie; jest on u siebie w domu zarówno na łądzie, jak na morzu, na wydmach piaszczystych; łączy w sobie oba gatunki impresyonizmu: posługuje się bryłą i kolorami łamanymi.

Do secesyi monachijskiej należą mieszkający w Dachau DILL, HOELZEL, LANGHAMMER i KOENIG.

D I L L
1848 —

LUDWIG DILL, były oficer w wojnie 1870, do r. 1874 uczeń Pilotyego w Monachium, zaczął od r. 1878 okazywać zamiłowanie do światła słonecznego na gondolach we-neckich. W dziewiątym dziesiątku malował piękne pejzaże, traktowane szeroko, impresyonistycznie, dekoracyjnie, pełne rytmu lasy nad rzekami i wsie, kryjące się w drzewach.

M A L A R S T W A

H O E L Z E L

ADOLF HOELZEL zabawiał się w ostatnich latach ósmego dziesiątka kostyumami; w latach siedmdziesiątych był pod wpływem Menzla. Około r. 1890 zaczął w realistyczny sposób przedstawiać życie ludu; w r. 1891 namalował piękne *Stogi zboża* na polu, w świetle słonecznem. W następnym roku dał nam pełne migotliwego światła malowidło z damą, siedzącą przy śniadaniu, w restauracyi na wolnem powietrzu, dowodzące, że dążeniem jego stał się impresyonizm; z tego samego roku pochodzą także jego chłop i chłopka przy stole. Poetyckie krajobrazy swe traktuje szeroko i aranżuje subtelnie.

ARTHUR LANGHAMMER poświęcił swój szeroki styl impresyonistyczny tematom z domowego życia ludu i fantastycznym.

Dzisiejsza sztuka niemiecka jest przedziwnie żywotna — ruchliwa — badawcza. Otrzęsa się z pustki akademickiej i kroczy pod hasłem objawienia ludowi wyższych aspiracyi i głębszych emocyi życiowych. Młode Niemcy udowodniły, że krotochwile uliczne mogą zmienić się w regularne bataliony, karnie surowej ulegające dyscyplinie. Zauważył ktoś ironicznie, że cesarz niemiecki posiada, między innymi zdolnościami, także i humor, jakim odnaczał się znakomity jego przodek, Fryderyk Wielki, który, widząc raz w jakimś sklepie wiszącą u góry karykaturę swą, polecił drzącemu ze strachu handlarzowi umieścić ją w oknie, aby tłum mógł widzieć ją lepiej. Socjaliści przypisują Dworowi dzisiejszemu dowcip, którego on nie posiada. W Niemczech od czasu do czasu konfiskuje się wydawnictwa, prześladowane wydawców i zamyka się ich do więzienia. Zabawni Niemcy wynaleźli sobie redaktora od siedzenia (Sitz-Redakteur — redaktor odpowiedzialny), którego jedyną funkcją jest wę-

ZAPO-
MOCĄ
ORKIE-
STRACYI
BARW
IMPRE-
SYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

drówka do więzienia, gdy rząd zwróci się przeciw jakiemu pismu.

Niemcy, znane Anglikom z pism porannych, różnią się całkowicie od Niemiec, objawiających się w satyrze i sztuce. Poza ostrym dowcipem i gryzącym humorem olbrzymie kryją się problemy życia nie tylko niemieckiego, nikt też nie przemawia surowszym głosem namiętnego gniewu przeciw temu, co i Anglikom w najbliższej grozi przyszłości — głosem oburzenia, jaki przeciw tyranii stołecznej podnoszą uciemiężeni.

Z dwóch wielkich czasopism satyrycznych najbardziej odważnym wydaje mi się *Simplicissimus*; mniemam też, że posada jego „redaktora od siedzenia“ nie jest bynajmniej synekurą. Satyra polityczna jest tutaj niepohamowana, zjadliwa, europejska; atakuje ona całą cywilizację współczesną, nie tylko niemiecką. Niemieckie rodziny robotnicze zbojkotowały wódkę, nie mogąc wytrzymać drożyzny, i zaczęły pić herbatę. Gryząca satyra THOENY'EGO przedstawia, jak do robotników, pijących herbatę, zwraca się fabrykant wódki z wezwaniem, aby „byli patryotami“, i kupowali wódkę, bo inaczej on nie będzie w stanie utrzymać swego syna w gwardyi!... HEINE to drugi subtelny artysta tej grupy.

Najbardziej artystycznym tego rodzaju czasopismem w Europie jest obecnie, dzięki hojności Dra Hirtha, *die Jugend*.

W dziedzinie sztuki imaginacyjnej wyróżnia się JULIUS DIEZ; jego w fantastyce i malowniczości lubujący się umysł chwyta się każdego tematu i nadaje mu kształty dziwaczne, świadczące o wrodzonym poczuciu dekoracyi i oryginalnym zmyśle poetyckim. Olbrzymia postać, w świetle księżycowym, niby jakiś upiór ogromny, przygniatająca uspione miasto, niezatarte pozostawia wrażenie. W bladym świetle



BARTELS
1856 —

„PRZYŁĄDEK LANDSEND W KORNWALII“
(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

księżycą, w którym się kąpie senny świat, na tle purpurowego nieba z miliardami mrugających gwiazd, w setki łóżek górskie ułożyło się miasto, ale nie do snu, a jeśli do snu, to nieustannym przerywanego niepokojem — do snu, jeśli to naprawdę sen, dla którego niema wypoczynku i zapomnienia; pół sen to, pół jawa; z oznakami złorzeczenia samemu sobie i pogardy dla samego siebie wije się umęczone ciało, nie mogące uchronić się od oskarżeń jakiegoś niewidzialnego palca, który, niby monotonne tykanie ukrytego w mrokach zegara, nie przestaje bezlitośnie wydobywać z przeszłości długiego szeregu marnych, brwi człowieka ściągających przewinień, drobnych podłostek, wstrętnych pomyłek, gorzkich upokorzeń, tanich snobizmów, małostkowych niegrzeczności, tego wszystkiego, co daleko bardziej żre i trawi duszę, aniżeli jakieś ciężkie grzechy i zbrodnie, do spełnienia których trzeba przecież odwagi i siły. A nie jest to cała jeszcze treść nocy, z gorzkimi zwracającej się oskarżeniami przeciw naszym, potępienia godnym przewinom. Przedmiot oskarżenia leży niby potwór olbrzymi na moście, zatopionym w ciszę, na moście, który we śnie odziera dusze nasze, niby śmierć, od naszych biednych, wyczerpanych ciał; leży i niezmiernym ciężarem swym przygniata nasz umysł, nie troszczący się o to, że jest to srogie jarzmo tyranii, która nas gnębi na pół obłąkanych, ale zasługujących na to dzięki naszej małości, jarzmo, oddzielające nas od tej krztyny dumy i siły, jaką jeszcze posiadamy, jarzmo, rzucające nas pod straszne brzemię owego oskarżającego nas upiora, dopóki jakiś przez Boga przysłany kogut nie otrząsie pięknych piór swych ze snu, nie podniesie się na szponach i nie zapieje donośnie, obwieszczając, iż zmarła noc i dzień z martwych powstał. Do najbardziej może znanych rysunków Dieza należy wyborna *Loža Serenissimusa*, z której stary roué (przeżyty kobie-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACJI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

ciarz) spogląda na scenę, oraz subtelny rysunek dekoracyjny *Serenissimus w ogrodzie*. Diez narysował seryę *Faworyta*, od dni wątpliwego jej szczęścia w łożu królów, aż do ostatniej, okrutnej nagrody na rusztowaniu — a wszystko z niewymowną prawdą.

EICHLER wyraża ból i radość życia w subtelnych rysunkach, między innymi w tego rodzaju rzeczach, jak *Dziewczyna z zielonemi jabłkami*, oraz *Kupido i człowiek z drabiną*; lubuje się w kwiatach i kwiecistych łąkach, na których leżą ludzie z oczami, wlepionemi w przestrzenie powietrzne; znane są też jego krotochwile ze śniegiem i zabawy zimowe.

ENGELS uderza w poważniejsze struny liry niemieckiej.

ERLER śpiewa hymn bardziej majestatyczny, jakkolwiek i delikatniejszą, wdzięczniejszą posiada wyobraźnię, idącą w parze z wyborową techniką, jak to widać w takich, harmonią czerwieni i złota odznaczających się utworach, jak *Dziewczyna z geraniami*, *Dziewczyna z różami*, *Pani Anna*, *Dziewczyna z świecami* i *Młoda matka*.

FELDBAUER i JANK zajmują się dużo wojskiem, ruchami koni, w obozie czy w polu. Obaj dawali też dowody wyobraźni efektywnej, a czasami tragicznej — zwłaszcza Jank. GEIGENBERGER daje nam z jednakową sztuką sceny pocieszne lub poetyckie krajobrazy.

RIETHA interesuje satyra społeczna na temat ładnej, bogatej, modnej „panienki“; udaje mu się to przedziwnie dobrze.

GEORGI najlepszy jest w scenach ludowych, albo w takich niezacierających się w pamięci rysunkach, jak para zakochanych w świetle księżycowem pod kasztanem; albo w takim, zgryźliwego humoru pełnym obrazku, jak owa koza, obgryzająca liście z żalobnego wieńca, pozostawio-

M A L A R S T W A

nego przez uczestnika pogrzebu pod drzwiami karczmy, do ZAPO-
której wszedł się pokrzepić. MOCA

MUENZER, oparłszy sztukę swą na Steinlenie, wyraża ORKIE-
urok ziemi niemieckiej, o którym artyści jej zapominali STRACYI
zbyt długo. Na Muenzerze widzimy, że przebijająca się BARW
przezeń radość Niemiec nie zawsze profesorskie nosi oku IMPRE-
lary, że nie zawsze psuje sobie oczy filozofią, przezierającą SYONIZM
poprzez płomyk lampy, świecącej do półnoka — kochan- ZDOBYWA
kowie całują się tutaj dlatego, że świeci księżyc, i ludzie KRÓLE-
tańczą dla samej przyjemności tańczenia. Muenzer umie STWO WY-
chwycić czar natury dzieci, serdeczną ich uciechę w czasie OBRAŻNI
zabawy. Przedstawia też wdzięk i kokieteryę kobiet.

PUTTNER maluje krajobraz w sposób poetycki; tak samo
REISEN. PUTZ posiada niezwykle poczucie koloru, z radością
posługiwał się pędzlem rozkosznie groteskowym. Leo Putz
przechodzi od smutku do radości, od jednego kaprysu do
drugiego. Był to jeden z śmiejących się filozofów. Jego
kobiety — prawie stworzyły modę. Lubi igraszki potworów
morskich. Ma też swoje dni groźne. PRESHUN posiada wy-
obraźnię żywą i dobry zmysł dekoracyjny. SALZMAN jest
malarzem, który bujną wyobraźnią i zmysłem dekoracyjnym
niepóźną zdobył sobie reputację. SPIEGEL to drugi ma-
larz z wyobraźnią, poczuciem kolorytu i silnym zmysłem
dekoracyjnym, posiada ponadto bogaty talent ironizatorski.
WEISGERBER to również poeta; dowodem poezji tej jest
jego *Kobieta wymarzona*, obraz, na którym umiał wyrazić
mistyczny głód młodości za kobietę idealną, najsilniejszą
z tęsknot, jakimi Przyroda napełniła człowieka; pragnienie,
albo, jak chcą cynicy, złuda, dzięki której młodość glory-
fikuje kobietę, pozbywając się dla niej samolubstwa, dla
miłości jej do wielkich gotowa poświęceń, zjawisko, być
może, wysnzione, ale będące światłem dla niepewnych kro-
ków młodości, jej gwiazdą przewodnią. Weisgerber posiada

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNI NASZYCH

także znakomite zdolności satyryczne, które dzieli z nim WILKE, zwracający ostrze satyry swej głównie przeciw przywarom ludu. Zręczna linia KLEYA lubuje się w postaci ludzkiej, natomiast fauny skaczą na obrazach PRELLARA.

FRITZ MAKENSEN łączy dawniejszą wizję niemiecką z dzisiejszą; jego malowidła z życia ludu mają w sobie coś z surowości starogermańskiej. Najwięcej żyłki poetyckiej pokazał w dwóch kobietach, ciągnących bronę po płaszczyźnie roli. OTTO MODERSOHN ma w swych krajobrazach i „pejzażach zamieszkałych“ również coś z modły staroświeckiej. Staroświecką wizją odznaczają się także pełne ciszy pejzaże HANSA AM ENDE.

Czarująca, kapryśna wyobraźnia HENRYKA VOGELERA stworzyła niezliczoną ilość ładnych rysunków; jest on wybornym ilustratorem.

FRITZ OVERBECK jest artystą o wyobraźni poetyckiej; jego posępne, tragiczne krajobrazy są majestatyczne; jego pyszny ryt z drzewami przy małym moście drewnianym, smaganemi *Burzą*, to może najlepiej znane dzieło, pełne rytmu i melodyi.

W dziedzinie rytownictwa Niemcy mogą się pochlubić potężnym dziełem LEISTIKOWA, nieco oschłą sztuką HANSA THOMY, scenami wiejskimi KALCKREUTHA, szeroką poetycką techniką GRAFA, subtelną wyobraźnią STUCKA, KLINGERA, URBELOHDEGO, WOLFFA, KAETHE'Y (Katarzyny), KOLLWITZ, LIEBERMANNA, poetycznego HEGENBARTA, rytmicznymi, wiatru pełnymi krajobrazami OVERBECKA i sztuką FISCHERA.

W ilustracji wybitne stworzyli dzieło HUGO STEINER z Pragi, WEISGERBER, HORST-SCHULZE, CORINTH (ur. 1858) i HEINE (ur. 1867). W dziedzinie grafiki wymienić trzeba takich artystów, jak SCHLITTGEN, MAROLD, STUCK, VOGEL, pełen siły GREINER, KLINGER, SATTLER, OBERLAENDER,

M A L A R S T W A

WILKE, HEGENBART, THOENY, CASPARI i BRUNO PAUL (ur. 1872).

POJAWIENIE SIĘ NOWEJ WIZY W AUSTRYI

Austria wzniosła się do wyrazu twórczego za panowania baroku. Rubens był władcą w malarstwie. (1793—1865), zajmujący się krajobrazem i życiem ludu, zniechęcił sobie Akademię, ponieważ odważył się malować na wolnem powietrzu! Buntownikiem był i (1832—1889), tak samo jak pejzażysta HOERMANN, który walką swą o „prawdę“ i realizmem swym, sprzeciwiającym się malowaniu w pracowniach, stał się poprzednikiem Secesyi.

RUDOLPH VON ALT (1812—1905) walczył usilnie o malowanie z natury, był też wielkim inicjatorem — malował sceny uliczne — artystą oryginalnym i wielce rodzimym; najlepsze jego rzeczy to akwarele, idące z postępem europejskim, pełne słońca i gry światła. Upamiętnił wiedeńskie życie swych czasów.

HANS CANON (1829—1885) opierał się na Rubensie; HANS MAKART (1840—1884), ulegający raczej wpływowi Pawła Werończyka, świetnym był kolorystą. Ta stara „galeria artystów“ żyła wśród wielkich dążeń nowoczesnych i patrzała, jak malarze udawali się do Przyrody.

PETTENKOFEN (1822—1889) patrzył na Węgry, jak na pewien rodzaj słońcem oblanego Wschodu; SCHINDLER (1842—1892) próbował lirycznego pejzażu z wizją barbiżońską. Widzieliśmy, że Węgier MUNKACSY (1846—1900) wniósł z Paryża realizm do swego kraju. HOROWITZ (1843) i ANGELI (1840) to typy dawnego malarstwa portretowego.

KRAUSS swobodnym jest realistą. RESS to pejzażysta

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMICZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNIA NASZYCH

z poetycką wizją, wziętą od Segantiniego. JOHN QUINCY ADAMS przypadkiem należy do Austrii. Do impresjonistów zaliczają się SIMON SPRETTI, który namalował piękny obraz *Amsterdam*, dalej PREISLER, SVABINSKY, BAAR, ROTH i inni.

H A M P E L

WALTER HAMPEL, wiedeńczyk, posługuje się orkiestrą barw, a w malowidłach lirycznych, czy to wewnątrz, jak w *Spokojnym kącie*, albo w *Tancerce*, albo w fantazyach z łąk, jest jednym z najznamienitszych europejskich malarzy dzisiejszych. Obraz jego *Tancerka* (Mis Tanquay) odznacza się niezwykłym poczuciem rytmu, ruchu i barwy.

CZOK jest, dla mnie przynajmniej, rewelacją malarza współczesnego o wybitnej mocy. Jego poczucie walorów, jego harmonia barw, jego mistrzowskie dotknięcie świadczą o sile i subtelności, jaką widzimy w dziele Maneta. Jego *Upior* ma być własnością Państwa i służyć młodzieży za wzór, jak trzeba malować ciało.

Niewiem, dlaczego w Austrii uważają Segantiniego za Austryjaka. Bądź co bądź, SEGANTINI (1858—1899), pochodząc z Arco, w południowym Tyrolu, zasługuje na miano jednego z największych malarzy wieku. Odrazu stał się potęgą w Secesyi.

ENGELHART (1864) świetnym był artystą, interesującym się życiem wiedeńskim. Nie podobna jednak wymieniać tutaj wszystkich malarzy Secesyi wiedeńskiej. Należą do nich między innymi: NOWAK, HOFMAN, OFFNER, STOITZNER, WACIK, ROUX, TALAGA, GROM-ROTTMAYER, WIEDEN, KRUIS, ZERLACHER, ECK, SCHMOLL, LENZ, TICHY, FRIEDRICH, MUELLER, LIST, MYRBACH, KASPARIDES, MEDIZ, EMILLIE MEDIZ-PELIKAN, SCHWAIGER, UPRKA, DELUG i inni. ANDRIEGO drzeworyty są również świetne, jak jego malowidła, przedstawiające chłopów w ich pięknych strojach ludowych.

M A L A R S T W A

CARL MOLL (1861) jest znakomitym pejzażystą. KRAEMER jest idealistą tej grupy, malującym obrazy religijne na wolnem powietru.

Polak JÓZEF MEHOFFER (1869) jest pełnym mocy kolorystą, który wyszedł z szeroko traktowanego impresjonistycznego malarstwa portretowego; stwarza świetne harmonie barw.

Po Schindlerze przyszedł JETTEL (1845—1901), malujący pejzaże pod wpływem szkoły barbizońskiej. STOHR (1865) najbardziej jest znany ze swych romantycznych obrazów nocy, przedewszystkiem zaś z pięknej, śpiącej nagości w malowidle *Światło księżycy*. GRAF (1868), powróciwszy z Francyi, wprowadził na nowo kolory łamane; HEJDA (1868) dąży do prostoty; LEFLER (1863) i URBAN najbardziej są znani jako ilustratorowie bajek; GERMELA maluje życie kawiarni i parków.

MAROLD (1865—1898) zdobył sobie nazwisko malowidłami z życia codziennego, MUCHA (ur. 1860) zasłynęła artystycznymi afiszami.

Do portrecistów należą: KOPPAY, FERRARIS, STAUFFER, CANON, TEMPLE, SCHMID, JOANNOVITS, SCHATTENSTEIN, JOHN QUINCY ADAMS, naśladowca Whistlera, SCHARFF i Węgier LASZLÓ.

L Á S Z L Ó
1869 —

FILIP LASZLÓ jest obecnie jednym z najświetniejszych portrecistów europejskich. Malując, całą uwagę swą skierowuje na oddanie charakteru. Szuka duszy modelu i z wielką siłą stwarza naokoło niego atmosferę stanowiska, zawodu, obyczajów. Jego książeczki nie potrzebują etykiety, obwieszczającej ich godność, tak samo wojskowi, mężowie stanu. Od papieża i subtelnego kardynała-dyplomaty, do

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMICZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNIA NASZYCH

piękności z towarzystwa, dworaka lub srogiego admirała — wszystkie te figury pendzel Łászla z nieomylną przedstawia prawdą. Czy to malując portret *Cesarza Niemiec*, czy oddając dostojność wieku starej damy, jak w subtelnym portrecie *Lady Wantage*, czy utrwalając piękność *Lady Ancaster*, czy urok nadobnej *Lady Northcliff*, Łászló jest zawsze skończonym portrecistą. Jego słynny *Comte de Castellane* w świetnym mundurze kirasyera gwardyi francuskiej, czy jego pociągająca *Baronowa Dierghardt*, portret jego własnej *Zony*, grającej na skrzypcach, należą do najpiękniejszych, najdoskonalszych tego rodzaju malowideł, jakie ludzka wykonała ręka. Był szczęśliwy co do modeli, ponieważ pozowały mu największe znakomitości wieku. Ale modele te były również szczęśliwe w doborze malarza.

Nie mogę z braku miejsca zajmować się takimi rytownikami i rysownikami, jak JETTMAR, HOHENBERGER, twórca „Kobiety chińskiej“, ENGELHARDT, LIEBENWEIN, jak rytownik SCHMUTZER, pointillista STOHR, TICHY, KONOPA, GERMELA, pejzażysta ZOFF, ETHOFFER i jego nieco fotograficzny realizm, i wiele innych znakomitych malarzy postaci kobiecych.

Na polu rytownictwa, rysunku piórkiem i ilustracji odznaczyli się ponadto UNGER, COSSMANN, WIERUSZ KOWALSKI i ORLIK. Na Węgrzech OLGYAI, RAUSCHNER, ARANGOSSY i SZEKELY.

MODERNISTYCZNY IMPRESYONIZM W BELGII I HOLANDYI

Rops wywarł wpływ na RASSENFOSSE'A. Impresyonizm wydał w Belgii okazałą grupę malarzy, zapalonych, poetycznych, śmiałych, umiejących przedstawiać życie — takich, jak HENRI EVENEPOEL, najbardziej znany z obrazów *Hiszpan w Paryżu* i *Bal w Moulin Rouge*; jak pejzażyści RODOLPHE

L Á S Z L Ó
1869 —

„PORTRET“

(BERLIN, WŁASNOŚĆ PRYWATNA)

M A L A R S T W A

WYTSMAN i JULIETTA WYTSMAN, BAERTSOEN, malarz scen ZAPO-
ulicznych i FERNAND KHNOPFF (ur. 1858), utalentowany MOCA
malarz o podkładzie mistycznym, i ENSOR, pełen mocy im- ORKIE-
presyonista, malujący bryłami, którego martwe natury nie STRACYI
mniejszą mają siłę, jak jego wybitne tematy figuralne. WA- BARW
GEMAN ze swemi malowidłami charakterów, OPSOMER z de- IMPRE-
koracyjnymi starymi straganiarkami, MORREN ze swą puls- SYONIZM
jącego życia pełną sztuką — wszyscy oni przynoszą chwałę ZDOBYWA
swej rodzinnej Belgii. KRÓLE-

CIAMBERLANI jest przedstawicielem współczesnych, kla- STWO WY-
sycznych celów dekoracyjnych. OBRAŹNI

Z EMILEM CLAUSEM jużemy się zapoznali; CASSIERS
maluje sceny z Holandyi, GILSOUL to drugi miłośnik kana-
łów i portów, a MARCETTE wybrzeży morskich i ich życia.
EECKHOUDT jest jednym z najbardziej żywotnych, męskich
malarzy gry światła po łąkach i sadach. Jest potęgą w sztuce
dzisiejszej. DONNAY i DELAUNOIS znani są z dramatycznego
poczucia krajobrazu; Delaunois'a *Wnętrze Kościoła* rozśla-
wiło jego imię.

CHARLES DE GROUX maluje życie warstw ludowych;
HENRI DE BRAEKELER był mistrzem wibrującego światła;
LÉON FRÉDERIC (ur. 1856) oddał się cały ludowi z jego
rojnym, bujnym życiem.

L A E R M A N S

EUGÈNE LAERMANS jest raczej realistą, aniżeli impresyo-
nistą. Jego *Wieczór w czasie strajku* ma w atmosferze swej
coś średniowiecznego. Laermans uderza w nutę tragiczną.

Do rytowników należą CASSIERS ze swymi wiatrakami
oraz realiści WANTERS, GAILLARD, ROMBERG, MEUNIER,
WYTSMAN i wielki malarz domów nad kanałami BAERTSOEN
oraz KHNOPFF i LAERMANS. Piórkiem rysują KHNOPFF, MID-
DELEER i GAILLARD.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECI
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZA DNIA NASZYCH

W Holandyi, obok akwarel REVERA i malarza kwiatów i martwej natury MESDAGA VAN HOUTENA, wymienić trzeba takich artystów, jak subtelny BREITNER i mistrzowski malarz i rytownik BAUER. Do rytowników holenderskich należą też ZWART i WITSEN, twórca dekoracyjnych scen kanałowych; autorem pysznych rytów romantycznych jest BAUER, okazałych rysunków NIEUWENKAMP; są tu jeszcze VAN HOUTEN, REICHER, niespokojny, nerwowy TOOROP, KOSTER, BECHT, VAN GRAVESANDE, autor posępnych wnętrz, i BOSCH. Nie wiem, kim jest PIETSCHMANN, twórca uwagi godnej mezzotinty w *Kąpieli*, Holendrem, Niemcem, czy Belgijczykiem?

Rysunek piórkiem uprawiają w Holandyi NIEUWENKAMP, WENCKEBACH, MOREL, VAN PAPENDRECHT i KOSTER.

WSPÓŁCZESNE WŁOCHY

Na północy GIANI, CIARDI, BEZZI, MARIANI, ALEBARDI, ALCIATI, SELVATICO, ANGELO DALL'OCA-BIANCA, LAURENTINI, CAROZZI, GIGNOUS, CHIESA, DELLEANI, MAGGI, ZANETTI-ZILLA, SCATOLLA i inni nową posiadają wizję. Tak samo niemal wszyscy malarze więcej południowi nowemu ulegają natchnieniu. MAJANI, DISCOVOLO, LORI, LIONNE, CASCIARO, CAPUTO, MITTI-ZANETTI, GRAZIOSI, DE MARIA, GIOLI, TOMMASI, NOMELLINI, NOCCI, INNOCENTI, MIGLIARO, nie mówiąc już nic o MANCINIM. Atoli największym geniuszem Włoch dzisiejszych był GIOVANNI SEGANTINI.

M O R E L L I
1826 — 1901

Morelli wniósł silny realizm do Włoch. Najświetniejszym okazem tego realizmu pozostanie pełne mocy *Kuszenie św. Antoniego*.

M A L A R S T W A

Rytami mogą się poszczycić CHESSA i VEGATTI, ZANETTI ZAPO-
NOMELLINI, FATTORI i młodszy od nich FORTUNY. W ry- MOCA,
sunku piórkiem RAFFAELI jest prawdziwym Francuzem, atoli ORKIE-
Włochy wydały dobrego rysownika w osobie FABRÉS'A, STRACYI
którego zaliczam do Włochów. RICO rysował dobrze sceny BARW
uliczne; uczniem jego jest TITO.

WSPÓŁCZESNE MALARSTWO SKANDYNAWSKIE I ROSYJSKIE

SZWECYA

Na północ, jako zapładniający bodziec, wtargnął akade-
mizm estetyczny. Myśl jego zakorzeniła się w surowych
ideałach Skandynawczyków. Pastelista LUNDBERG (ur. 1695
zm. 1786), portrecista ROSLIN (1718—1793), malarz życia
społecznego, MIKOŁAJ LAFRENSSEN (1737—1807), bardziej
znany jako LAVREINCE, słynny miniaturzysta PETER ADOLF
HALL (1739—1793), malarz życia społecznego nazwiskiem
HILLESTRÖMS (1732—1816) i subtelny portrecista w duchu
Nattiera, PILO (1711—1793), uprawiali wszyscy z niezwy-
kłym kunsztem wizję francuską. VON BREDÄ (1759—1818)
malował portrety w stylu Reynoldsa. Potem Szwedzi poszli
do Niemców i zjawili się MORNER (1794—1837) i portreci-
sta TROILI (1815—1875), oraz tacy malarze, jak FAGERLIN
(1825—1907) i HOECKERT (1826—1866), przedstawiający
w stylu niemieckim anegdotyczną stronę życia codziennego.
Na pejzażystyce WAHLBERGU (ur. 1834) widać dodatni wpływ
romantycznych pejzażystów francuskich, zaś NORSTEDT (ur.
1843) poddał się wpływowi malarzy monachijskich. Realizm
wydał krzepkiego portrecistę VON ROSENA (ur. 1843), zaś
KRONBERG (ur. 1850) uczył się u Monachijszczyków. CARL
LARSSONS (ur. 1853), dekoracyjny poeta życia codziennego,

IMPRE-
SYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

H I S T O R Y A

TRYUMF jest dalszym ciągiem tego ruchu. Bastien Lepage wydał IMPRESYONIZMU SALMSONA (1854—1894). Realizm stworzył BIRGERS'Å (1854—1887) i JOSEPHSONNA (1851—1906), malarza silnego, oraz portrecistów BJÖRCKA (ur. 1860) i BERGHASTRACYI (ur. 1858). Dom królewski wydał artystę w osobie księcia BARWI RE-EUGENIUSZA (ur. 1865). Krajobraz znalazł poetę w JANSONIE (ur. 1862) i LILJEFORSIE (ur. 1860), malującym pejzaże z ptakami. Potem wysunął się na czoło wielki mistrz szwedzki, ANDERS ZORN (ur. 1860); SAGER NELSON (1868—1896), zajmujący się życiem ludu WILHELMSON (ur. 1860), oraz ściślejsza grupa z AROSENIUSEM, uprawiającym tematy fantastyczne, na czele, zamykają ten szereg. Nie należy też pominąć wybitnego dzieła ANNY BOBERG, posiadającej wizję norsyjską, oraz malarza o pociągającej imaginacji, OLAFÅ LANGEGO.

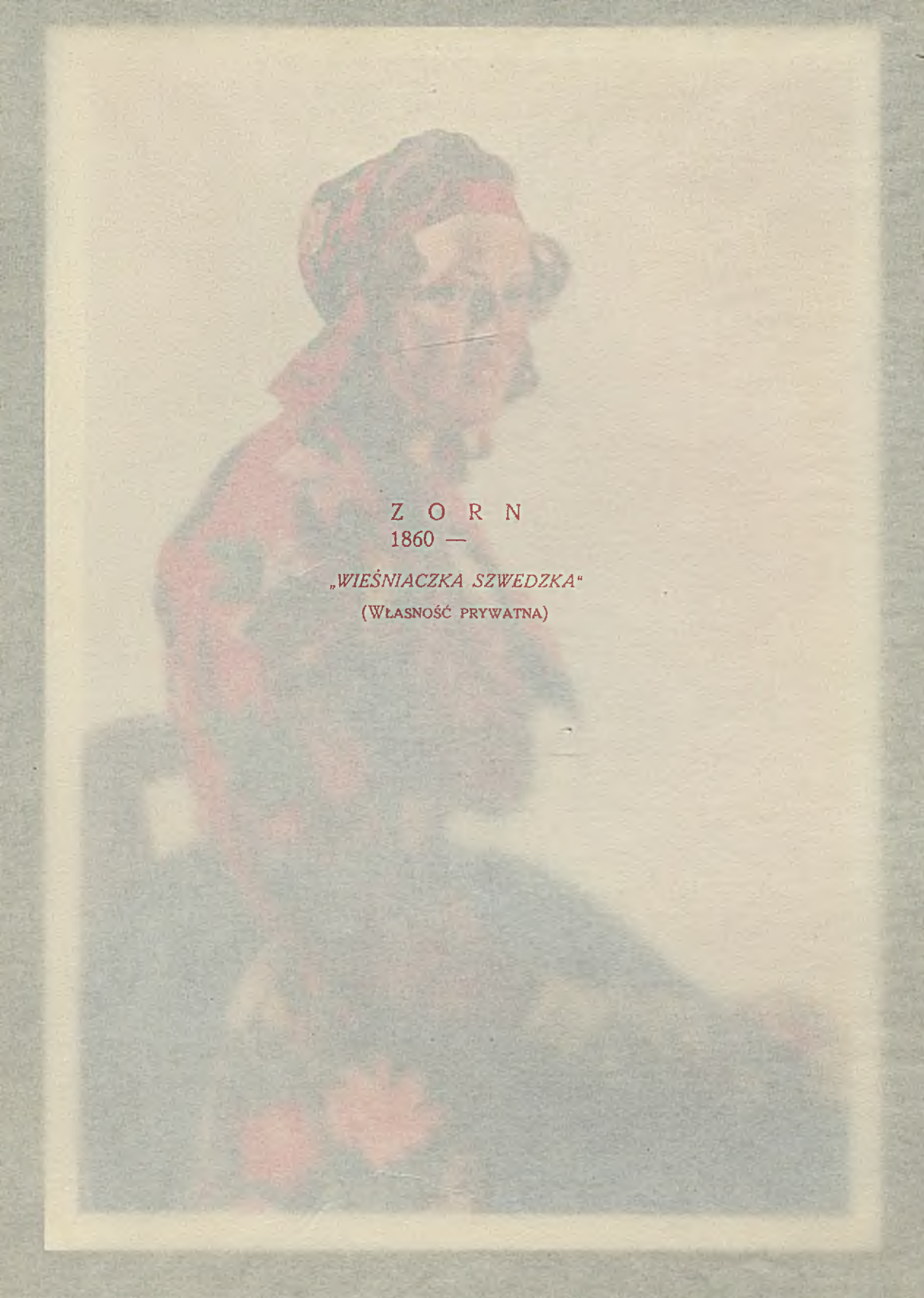
Z O R N
1860 —

Szwed ANDERS ZORN jest mocnym przedstawicielem impresjonizmu bryłowego, wychowanym w Paryżu. Utalentowany malarz, jest także utalentowanym rytownikiem. Sztuka jego jest bardziej paryska, aniżeli skandynawska; to trzeba przyznać, atoli jako malarz europejski stoi on w pierwszym szeregu artystów dzisiejszych.

D I R I K S

Przypominam sobie malowidło z statkami z zarzuconą kotwicą, opierającymi się nacierającej na nie fali. Autorem tego obrazu jest EDWARD DIRIKS, który ruch i atmosferę tego zjawiska ujął i przedstawił z taką prawdą, że człowiek nadśluchuje, jak trzeszczą linami przywiązane statki. I ten rodzaj epickiej prostoty przewija się w całej jego sztuce.

W Norwegii niemiecka sztuka TIDEMANDA (1814—1876)



Z O R N
1860 —

„WIEŚNIACZKA SZWEDZKA“
(WŁASNOŚĆ PRYWATNA)



M A L A R S T W A

ustąpiła poetyckiej sztuce FRITZ'A THAULOW'A (1847—1906) ZAPO-
oraz romantyce i realizmowi PETERSSENA (ur. 1852), WE- MOCA
RENSKIOLDA (ur. 1855), MUNCHA (ur. 1863) i innych. ORKIE-

DANIA

Dania rozwinęła styl, który do pełni rozwoju doszedł
w pociągającej, szerokiej sztuce HAMMERSHOEJ'A (ur. 1864).
Malarzami życia codziennego byli i są MARSTRAND
(1810—1873), KOEBBE (1810—1848), KROEYER (1851—1909),
JOHANSEN (ur. 1851) i PAULSEN (ur. 1860). ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŹNI

FINLANDYA

Sztuka finlandzka doszła do kulminacyjnego punktu
w pysznym mistrzu nazwiskiem GALLEN (ur. 1865), albo
GALLEN-KALLELA. Przypominam sobie malowidło, przed-
stawiające statek na wielkim jeziorze, obraz, który ciszę
nocną ze zniewalającą przedstawia potęgą.

ROSYA

WERESZCZAGIN (1842—1904) stworzył realistyczną im-
presję wojny, z nieubłaganą malując ją nienawiścią; dzi-
wnem też było jego przeznaczeniem, że zginął pod Portem
Artura. Wszystko, co jest żywotnego w dzisiejszem malar-
stwie rosyjskiem, zawdzięcza byt swój impresyonizmowi.
BORYS KUSTODIEW daje wybitne grupy portretowe. MALIA-
WIN (ur. 1869) maluje w sposób dekoracyjny portrety ko-
biet rosyjskich. SEROW (ur. 1865), autor znanego w Anglii
portretu *Car w szarym uniformie szkockim*, jest jednym
z najlepszych portrecistów, jak tego dowodzą portrety: *Ko-
rowin* i hrabia *Sumarokow-Elston*. JUON (ur. 1875) uprawia
impresyonizm bryłowy.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU

G R A B A R

1871 —

W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIWI
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

Martwa natura GRABARA, przedstawiona w jego *Zastawie śniadaniowej*, połyskującej w słońcu, przeciskającym się poprzez liście drzewa, pod którym stoi stół z tą zastawą, świadczy, że autor jest dzisiaj jednym z najliryczniejszych mistrzów impresyonistycznych, posługujących się kolorami łamanymi.

KOROWINA subtelna *Kawiarnia na Krymie* jest silnem malowidłem współczesnem, dowodzącem zupełnego tryumfu impresyonizmu bryłowego w Rosyi. Realista RIABUSZKIN najlepiej jest znany z obrazu, przedstawiającego rodzinę rosyjską *Przy herbacie*. Do szkoły romantycznej należy SOMOW. Najwspółcześniejsze zaś problemy impresyonizmu rozwiązuje TARKOW.

T A R K O W

MIKOŁAJA TARKOWA matki i dzieci, przedstawione w sposób impresyonistyczny, pełne są żywotności, jak to widać na krzepkiem, mistrzowskiem jego dziele *Żniwa*. Przybywszy do Paryża, chwycił właściwości miasta i okolicy. Uroczystości, karnawały, życie uliczne Paryża wydobyły zeń wrodzone poczucie barwy jasnej i radosnej.

KSIĄŻĘ PAWEŁ TRUBECKOJ (ur. 1863) jest dobrym malarzem impresyonistą, atoli najbardziej znane są jego rzeźby.

Do rytowników skandynawskich należą: Duńczycy KROYER, NISS i MONSTED; wielki Szwed ZORN; Finlandczycy MISS, FLODIN, SPARRE, GALLEN i EDELFELT.

Rysunek piórkem ma w Skandynawii przedstawicieli swych w takich rysownikach, jak DE JOSSELIN DE JONG, HANS TEGNER, mistrz linii, i Duńczyk HANSEN, poetyczny

M A L A R S T W A

Finlandczyk BLOMSTEDT, utalentowani wielce Finowie GEBHARD i JAERNEFELT, oraz SPARRE.

Szwajcarya ma BURNANDA i ESTOPPEYA.

AMERYKA

Ameryka powstała wśród zadziwiających oznak wielkości; na wielkich podwalinach budował się gmach jej ludu, ściągała ona bowiem ku swym wybrzeżom ludzi wolnych i krzepkich. Że tego rodzaju lud miał kroczyć górnymi szlakami życia, to było nieuniknione, tak samo jak nieuniknione było stworzenie ogromnej sztuki. A co dotyczy Ameryki, dotyczy również i kolonii. STUART i JOUETT (1788—1827), pochodzący z rodziny bojowników, walczył przeciw Brytanii, został następnie uczniem Stuarta i oparł się na sztuce czysto angielskiej. Malując później w Ameryce, przebył falę cudzoziemszczyzny; przetrwała jednak sztuka czysto narodowa, przedewszystkiem w utalentowanym HOWARDZIE PYLE'U i w ilustratorach.

W połowie stulecia Dysseldorf był Mekką uczniów amerykańskich. Stąd przejmowanie się pewną wizją niemiecką. Ta „brunatna“ szkoła lubowała się w scenach przy blasku świecy w silnem świetle księżycowem. W tym samym czasie też próbowano zwracać się do tradycyi flamandzkich i włoskich; powstała również narodowa szkoła pejzażystów, ale niezbyt mocnych.

W r. 1863 utworzono t. zw. Century Club, pojawił się kierunek preraphaelicki. Jakie dziesięć lat później powróciła grupa studentów z Europy, zaczęło świtać w malarstwie portretowem i pejzażu. Atoli tylko GEORGE INNESS i EASTMAN JOHNSON okazali wysokie zdolności w krajobrazie i duże też zajęli stanowisko. Malarze z lat siedmdziesiątych utworzyli towarzystwo Artystów amerykańskich (Society of

ZAPO-
MOCĄ
ORKIE-
STRACYI
BARW
IMPRE-
SYONIZM
ZDOBYWA
KRÓLE-
STWO WY-
OBRAŻNI

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWK
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

American Artists), a do malarzy, którzy umieli się wybić, należą SHIRLAW, CHASE, EATON, THAYER, GEORGE INNES, LA FARGE, LATHROP, DEWING, LOW, DAVENECK, FULLER z Bostonu, WHISTLER, J. S. SARGENT i WEIR. Wystawa w Filadelfii z r. 1876 wpłynęła na zwiększenie zainteresowania się sztuką. Mekką dla przeważnej części malarzy stało się Monachium, atoli i sztuka francuska walczyła o zdobycie sobie hołdowników w Ameryce. Tymczasem z łona Towarzystwa Akwarelistów (Water Colour Society) wyszli ABBEY, HOPKINSON SMITH, COFFIN, BRICHER, BECKWITH, CHARLES PARSONS, FARRER, FENN, EDWARDS, PALMER, HAMILTON GIBSON, DIELMAN, CHILDE HASSAM, JONES, KAPPES, LIPPINCOTT, MORANOWIE, MISS NICHOLLS, PLATT, SMEDLEY, STERNER, COLMAN, TIFFANY, WOOD, WYANT i GIFFORD. Ze Związku uczniów sztuk pięknych (The Art Students League) wyszli znakomici przywódcy — SHIRLAW, CHASE, FREER, BRUCH, KENYON COX, WEIR, BECKWITH, MOWBRAY, METCALF i inni.

Poza INNESEM, szczerym malarzem narodowym, jest WINSLOW HOMER, którego sztuka wystrzeliła z gruntu ojczy-stego, — impresjonista, zanim ukuto ten wyraz. LA FARGE malował obrazy religijne. BRUSH pochodził od Gérôme'a i malował czerwonoskórych. SHIRLAW uczył się w Monachium. CHASE zerwał z manierą monachijską, aby uprawiać impresjonizm bryłowy, dzięki któremu stanął w rzędzie najpierwszych artystów wieku. F. D. MILLET uczył się w Antwerpii i przejął się wizją mistrzów starobelgijskich. BLASHFIELD uległ czarowi wieków średnich; LOW interesował się życiem żeglarzy i dekoracją; KENYON COX oddał się kompozycjom imaginacyjnym; KAPPES malował murzynów i żebraków nowojorskich; BLUM zasłynął linią piórkową; PICKNELL jest realistą w pejzażu, tak samo i WARD.

O wielkim portreciście J. S. SARGENCIE mówię na innym

WERESZCZAGIN

1842 — 1904

„NAPOLEON W KREMLU PODCZAS POŻARU MOSKWY”

(PETERSBURG, EREMITAŻ)



M A L A R S T W A

miejscu. WILLIAM DANNAT, którego *Lady in Red* (Dama w czerwieni) znajduje się w Galeryi luksemburskiej, dobrym jest malarzem. THAYER robi portrety w tonach niskich. BUTLER, WEIR i CHASE traktują portret z dystynkcyą, do- J. W. ALEXANDER wprowadził do portretu swój własny styl dekoracyjny.

Wyszedłszy od barwy szarej, WEIR i TWACHTMAN wzięli udział w ruchu impresyonistycznym, szukając przedewszystkiem światła i barwy. Również znakomitymi przedstawicielami tego rodzaju usiłowań stali się OCHTMAN, ROBINSON i ALLEN.

ELIHU VEDDER, RYDER i CHURCH zwrócili się do dziedziny mistycyzmu i baśni. BOUGHTON tworzył w Anglii. BRIDGMAN zasłynął tematami algierskimi, jako malarz, przedstawiający kobiety arabskie.

CHILDE HASSAM pochodził z Bostonu, pracował w Paryżu, malując w świetny sposób impresyonistyczną metodą barw łamanych, powrócił do Ameryki i tworzył takie arcydzieła, jak siedzący nagi akt, zwany *Pomona*, jak pełne ruchu *Światło słoneczne na jeziorze* i bardzo znane malowidło *Dzieci*, siedzące przy stole, w pokoju, w którego oknach wiszą słońcem zlane muslinowe firanki. Umiał chwycić migotliwe blaski ulicznego życia nowojorskiego, jak to widać w jego *Seventh Avenue*.

ALEXANDER HARRISON, podobnie jak Whistler, rozpoczął artystyczne wysiłki swe od scen z wybrzeży Stanów Zjednoczonych. Przez cztery lata pracował w Florydzie, robił bazgraniny akwarelowe; pojechał do Paryża, dostał się do pracowni Gérôme'a; wystawił w Salonie *Zamki hiszpańskie* z chłopcem, śpiącym na piasku; dziesięć lat poświęcił malowaniu nagich aktów na wolnem powietrzu, ulegając w wysokim stopniu wpływowi swego przyjaciela i towarzysza, Bastien'a-Lepage'a; osiedlił się we Francji i pod uro-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW
AKADEMI-
ZMOWI
PIERWOT-
NEMU ZA
DNI NA-
SZYCH

kiem Maneta i Besnarda francuską ujawnił wizję. Typowymi okazami jego sztuki są jego widoki morza oraz obraz *W Arkadyi*, nagie akty, w sadzie, tonącym w blaskach słońca. *W Arkadyi* jest własnością państwową Francyi, która ukoronowała autora, obdarzywszy go wstęgą Legii.

GEORGE HITHCOCK tworzył sielanki holenderskie w takich dziełach, jak *Zwiastowanie* (albo Najświętsza Panna z liliami). MOSLER, REINHART, PEARCE, MELCHERS, WALTER GAY, KNIGHT uprawiali tematy figuralne z życia obcych ludów, DAVIS cudzoziemskie malował pejzaże. STEWART wybitne tworzył portrety (między innymi *Baronowa B.*), MAXWELL ARMFIELD maluje sceny dramatyczne.

Malarze amerykańscy ciągną korzyści z każdego postępowego ruchu artystycznego.

Obok Whistlera i Sargenta europejską sławę portrecisty zyskał sobie J. J. SHANNON.

REMINGTON, ZOGBAUM i THULSTRUP udawali się do życia na pograniczach, malując czerwonoskórych, amerykańskich pastuchów (cowboyów) i żołnierzy.

HOWARD PYLE

W osobie HOWARDA PYLE'A wydała Ameryka swego największego ilustratora i jednego z najszczerzych, najczystszej wody artystów. Z nieomylnym instynktem Pyle sztukę swą oparł na geniuszu brytyjskim, czynem, który zwrócił się przeciw macierzystej ziemi wówczas, gdy macierz ta zapomniała o swem wielkiem przeznaczeniu i znaczeniu, o swoim majestacie. Gdy inni wybitnie utalentowani artyści amerykańscy szukali natchnienia w cudzoziemszczyźnie, Pyle błędu takiego nie popełnił; jest synem wielkiej Rewolucyi. Wszystka jego wizya zajmuje się życiem ojczyzno- ludu, domowem życiem jego na łądzie, wielkimi jego wy-

M A L A R S T W A

prawami morskimi. Opiewa zbójców morskich i starych ZAPO-
wilków morskich, bostońskie okręty, przywożące herbatę, MOCĄ
huk strzelb muszkieterskich w Lexington i stare gospody ORKIE-
nowojorskie, mieszkańców Pogranicza i ich zatargi z czer- STRACYI
wonoskórymi, wszystkie wspaniałe przygody brytańczyków BARW
w czasach powstawania nowego państwa. IMPRE-

Mistrz techniki, zarówno w rysunku ilustracyjnym, jak SYONIZM
i w malarstwie olejnym, Pyle wyraził romantykę swego ludu, ZDOBYWA
jak nikt inny. Czasopisma ilustrowane rozgłaszały sławę jego KRÓLE-
dzieła na wszystkie strony świata. Sztukę jego stawiano na STWO WY-
wzór po pracowniach. Meier-Graefe wylewa sądy swoje OBRAŹNI
o sztuce nowożytnej, jak z pompy — ale, o ile sobie przy-
pominam, nazwiska Howarda Pyle'a nie wymienił w dziele
swojem ani razu! Atoli Howard Pyle może się kontentować
tem, że jest artystą wybitnym i oryginalnym, człowiekiem
geniuszu.

EDWIN ABBEY

1852 — 1911

Edwin Abbey oparł linię swego rysunku na Fortunym; atoli rodzima jego wizya ciągnęła go do ludu, z którego wyrósł. Abbey uległ później urokowi Sargenta i w malowidłach rozwinął styl, w którym delikatność zajęła miejsce siły Sargenta. Jakkolwiek jedna lub dwie dekoracye do legend o królu Arturze nie pozbawione są dystynkcyi, to przecież w sztuce dekoracyjnej nie stanął na szczeblu najwyższym; dziełu jego z tej dziedziny zbywa poniekąd na pierwiastkach majestatycznych, w które tak obfituje sztuka Brangwyna. Stworzył przecież szkołę, stojącą pomiędzy nim a Prerafaelistami, której typowym przedstawicielem jest Anglik FRANK CRAIG. Linia rysunków Abbeya posiada cechy napięcia poetyckiego; zaś w obrazach sztalugowych daje dowody sztuki, której niezwykle zdolności jego bar-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARWIREAKCYA
PRZECIWK
AKADEMIZMOWI
PIERWOTNEMU
ZADNI NASZYCH

dziej odpowiadają, aniżeli obszerniejszych rozmiarów dekoracyom, będącym właściwie wypracowanemi ilustracyami.

Jako rytownicy wybili się WHISTER, BAUER, STEPHEN PARRISH, SHAW MACLAUGHLAN, PENNELL, HOVENDEN, DAVENECK, PLATT, HACKER, MORAN, LATHROP i STETSON.

Ameryka wydała przedziwnych rysowników piórkem w takich artystach, jak BLUM, EDWIN ABBEY, HOWARD PYLE, STERNER, REINHART, SMEDLEY; humorystów, jak FROST, KEMBLE, NEWELL, MAXFIELD PARRISH, satyryk społeczny DANA GIBSON, HUTT, REINHART, CHURCH, PENNELL, DRAKE.

Z innych, całkowicie rodzimych talentów amerykańskich wspomniałem już o MARY CASSAT i CECYLII BEAUX, a teraz napomknę o trzech damach amerykańskich, obdarzonych talentami rodzimymi, malujących w sposób skończenie doskonały dzieci amerykańskie. SARAH STILWELL, ELISABETH SHIPPEN GREEN i JESSIE WILCOX SMITH, należą do najprzedniejszych artystów dzisiejszej Ameryki.

KANADA

Kolonie brytyjskie dały dowody wybitnej żywotności artystycznej w malarstwie.

Z Kanady pochodzi portrecista WYATT EATON (ur. 1849 zm. 1896), który, odbywszy naukę u Gérôme'a w Paryżu w r. 1870, spędzał lato w Barbizonie, gdzie zaprzyjaźnił się z Milletem, i wystawiał w Salonie piękne malowidła, jak *Żniwiarze* i t. p. MORRICE i GAGNON ulegali wpływom Whistlera. BLAIRE BRUCE (1859—1906) pracował pod Julienem w Paryżu, ażeby zostać par excellence malarzem-realistą, którego zajmują światło i ruch. PAUL PEEL (ur. 1860, zm. 1892) odznaczył się w malowaniu nagich aktów. Przejawszy się ideałami barbizońskimi i rozwijając się w kierunku ostatnich prądów impresyonistycznych, malarze kanadyjscy odznaczają się zdolnościami poetyckimi. HOMER



EDWIN ABBEY
1852 — 1911

„Z ILLUSTRACJI DO SZEKSPIRA“
(LIVERPOOL, WALKER ART GALLERY)



M A L A R S T W A

WATSON z siłą maluje pejzaże kanadyjskie, tak samo ZAPO-
WILLIAMSON, wyróżniający się również jako portrecista. MOCĄ
BROWNE jest w pejzażu poetą lirycznym; do portrecistów ORKIE-
należą HARRIS, WYLY GRIER (którego uważają także za STRACYI
Australczyka), DYONNET, PATTERSON. BARW

Kilka pięknych rzeczy w malarstwie pejzażowym stworzyli IMPRE-
BROWNELL, BRYMNER i GAGNON; EDMUND MORRIS, który SYONIZM
malował typy Indyan, ujawnił poczucie nastrojów przyrody. ZDOBYWA
HOPE, ATKINSON, lubujący się w scenach holenderskich, KRÓLE-
CULLEN i BEATTY, to sami dobrzy malarze. Wnuk brata STWO WY-
Cruikshanka, W. CRUIKSHANK, jest ilustratorem i malarzem; OBRAŹNI
RUSSELL uprawia malarstwo figuralne; WALKER stworzył
wybitne malowidła z życia pasterskiego; subtelnem dziełem
jest *Przesiewanie zboża* BROWNELLA. CHALLONER wykonał
znaczłą ilość dobrych utworów dekoracyjnych. Z Kanady
pochodzą także JEFFREYS i GEORGE BRIDGMAN.

Kanadyjskie Towarzystwo sztuk pięknych (Canadian Art Club) starało się usilnie o stworzenie ścisłego bractwa malarskiego. Kanadyjska malarka STANHOPE FORBES jest jedną z najpoetyczniejszych artystek dzisiejszych — uprawia wszelkie gatunki sztuki malarskiej, a wszystkie doskonale.

AUSTRALIA

Australia daje zapowiedzi pięknych dzieł zarówno w malarstwie, jak i w poezji. Krzepki ten naród ma, zdaje się, mocny zmysł sztuki. RUPERT BUNNY w sielankach morza, STREETON w impresyonistycznych, poetyckich krajobrazach, LAMBERT w impresyonistycznych, bryłami robionych portretach, QUIN, FULLWOOD, TOM ROBERTS i MINNS — wszyscy wybitne okazali zdolności. W dziedzinie ilustracji Australia wydała mistrza w osobie NORMANA LINDSAYA; walczył on o palmę pierwszeństwa z najprzedniejszymi ilustra-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW

torami, dał nam też pamiętne dzieło w pięknej edycji *Petroniusza*, należącej do najświetniejszych ilustracji współczesnych. Lindsay jest także znakomitym prozaikiem. Siostra jego, RUBY LINDSAY, jest jedną z najznamienitszych rysowniczek; w ostatnich czasach wybitne miejsce zajął także jej szwagier DYSON.

ROZDZIAŁ XIII

W KTÓRYM WIDZIMY, JAK ESTECI, CZYNIĄC Z STYLU NIEBOSZCZYKÓW SWE BOŻYSZCZE, NOWY TWORZĄ AKADEMIZM

Drugi główny prąd w malarstwie, płynący obok orkiestracyi barw w impresyoniźmie, to rozwój estetycyzmu angielskiego w Nowej Sztuce europejskiej. Akademizm średniowieczny, stawszy się akademizmem wszystkich czasów i wszystkich sfer, usiłuje stworzyć styl.

Podstawowy fałsz wszelkiego akademizmu polega na tem, że styl pojmuje on jako zabytek po nieboszczykach. Styl zaś jest czemś wręcz przeciwnem, jest żywotną, indywidualną zdolnością wyrażania sztuki, najodpowiedniejszym środkiem technicznym, służącym do wyrażania zamierzonej przez artystę impresyi, jest więc osobistym, indywidualnym wyrazem artysty i to tylko artysty, i niczem więcej. Styl ten, wyraz ten przyswajają sobie złodzieje intelektualni i tę to właśnie kradzież urzędowi krytycy i profesorowie nazywają stylem.

Artyści akademicy wybierają sobie styl, dajmy na to, Michała Anioła lub Botticellego, Egipcyan lub Prymitywów, styl, który znakomicie przystosowany był do stworzonego przez nich dzieła, i próbują stwarzać dzieło sztuki, które byłoby podobne do stylu tamtych.

Możebym to lepiej wyraził, gdybym jako paralełę wziął jakiś fantastyczny talent pisarski. Oskar Wilde jest typowym okazem tej szkoły. Kilka lat temu wadziliśmy się w sprawie prądów artystycznych. Oskarzałem estetów akademizmu i wstrząsnąłem porządnie jego posadami. Zazna-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

czyłem, że igranie pięknymi słowy i pustymi ideałami nie oznacza bynajmniej sztuki, że niema nic wspólnego ze sztuką, że granaty i pawie piórka i stopy, „lśniące jak gołębie, jak srebrne gołębie“, nie potrzebują być koniecznie wyrazem twórczym, i pytałem bez ogródek, któryż istotnie twórca nie zerwie z „mlecznymi jednorogami“. On (Wilde) zastanawiał się długo na błogiej swej drodze nad tym niespodziewanym statkiem, ale stylistyczny akademizm jego tak głęboko był w nim zakorzeniony, że igrał dalej frazesem o „mlecznym jednorogu“, dopóki nie przypomniałem mu znowu, że robi wiecznie to samo.

Atoli Wilde miał ten instynkt cyniczny, że wiedział, iż krytycy będą uważali to za „poezyę“ — i tak się stało.

PRĄD ESTETYCZNY STWARZA T.ZW. L'ART NOUVEAU (NOWĄ SZTUKĘ)

Te akademicko-stylistyczne dążenia Morrisa i jego grupy rozległy na kontynencie stworzyły przemysł, zwany *l'Art Nouveau* (Nowa Sztuka). Wszelki stosunek twórczości do współczesnego życia, wszelkie usiłowania co do dalszego rozwoju sztuki starano się przygłuszyć naśladownictwem średniowieczny.

W Paryżu estetycyzm zaprowadził Bing, który zasilił go ponadto pierwiastkami wschodnimi. Nie mamy na tyle miejsca, aby zastanawiać się nad powykręcaniem, niespokojnymi liniami, stosowanymi w architekturze, rzeźbie, malarstwie, ilustracji, we wszystkich kunsztach, poczynawszy od wyrobów jubilerskich, a skończywszy na rusztach żelaznych. Najbliższym tego ruchu malarzem, jakkolwiek nie oddanym mu całkowicie, był rozkoszny ilustrator życia dzieci, traktowanych na sposób staroświecki, BOUTET DE MONVEL. W tym

M A L A R S T W A

staroświeckim duchu wykonywało sztukę swą kilku ilustratorów, między nimi GRASSET.

BOUTET DE MONVEL
1850 —

Artysta prymitywny wyłonił się jako wyśmienity ilustrator w osobie Maurycego BOUTET DE MONVEL. Urodzony w Orleanie 1850, z starej szlachty francuskiej, uprawiającej sztukę — dziadek jego był oficerem w armii Kolonii amerykańskich w wojnie o niepodległość — młody człowiek, uczący się pod Cabanelem w École des Beaux-Arts (w Szkole sztuk pięknych), dźwigał jako muszkieter strzelbę na ramieniu, zamiast malować, a po skończeniu wojny wstąpił do pracowni Juliena. W r. 1875 przeszedł do Carolusa Durana. Ożeniwszy się w r. 1876, poświęcił się dla chleba ilustracyi i tutaj „znalazł siebie“ w tej pięknej, fascynującej sztuce, która dała mu rozgłos. W latach osmdziesiątych był sławnym. Maurice Boutet de Monvel szeroki wywarł wpływ, zwłaszcza na ilustracyę amerykańską.

W HOLANDYI reakcyja świetne wydała utwory.

T O O R O P
1860 —

Do Holandyi przybył TOOROPS albo JAN TOOROP, urodzony na Jawie, i stworzył wśród Holendrów wizyę wschodnią, która szerokie zakreśliła koła i wielki wywarła wpływ na sztukę współczesną i razem z sztuką Segantiniego wycisnęła piętno na całej szkole.

TOOROP, pochodzący z Borneo, rozpoczął jako realista; na schyłku ósmego lat dziesiątka porzucił ciemny realizm dla jasnego impresjonizmu; poszedł za Seuratem jako pointilista i od tej chwili idzie za pewnym rodzajem intencyi wschodnich.

ESTECI,
CZYNIĄC
Z STYLU
NIEBOSZ-
CZYKÓW

SWE BO-
ŻYSZCZE,
NOWY
TWORZĄ
AKADE-
MIZM

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

JOAN THORN PRIKKER (ur. 1870), wystąpił w 1892 jako impresjonista; nagle przerzucił się na symbolizm, ażeby potem wrócić się do Prymitywów; lubuje się w straszliwych męczeństwach, w mieszaninie brył, pozbawionych perspektywy. Sztuka jednego i drugiego skąpana jest w atmosferze Wschodu.

Pod wpływem Wschodu tworzą także DER KINDEREN i DIJSSELHOF.

W BELGII zagnieździł się również angielski kierunek estetyczny. Dzięki takim artystom, jak FINCH, VAN DE VELDE i LEMMEN sztuka dekoracyjna odzyskała całkowicie cechy artystyczne, to znaczy pod względem techniki. Van Gogh i Gauguin wpływ wywarli rozległy i stworzyli szkołę prymitiwizmu, Cézanne stał się bożyszczem. Van de Velde to L'Art Nouveau w najniespokojniejszej formie.

Nomenklatura wszystkich tych szkół świadczy o ich akademizmie. Dekoracya stała się teraz neo-gotycką, neo-japońską, neo-asyryjską, neo-impresjonistyczną i t. d.

AUSTRYA

W WIEDNIU kierunek estetyczny stworzył całkiem wybitną L'Art Nouveau. KLIMT, OLDBRICH i MOSER stworzyli dla Wiedeńczyka nowy typ mieszkania. HOFFMAN, LOOS i ROLLER weszli w modę.

Dn. 3. kwietnia 1897 dziewiętnastu młodych artystów stworzyło Secesję wiedeńską; kierownikiem został ALT. Secesya przełamała rogatekę, nie wpuszczającą artystów zagranicznych. Powitano mile szkołę glasgowską, niebawem też na wystawach wiedeńskich pojawili się Dettmann i Segantini. W kraju powstały sztuki stosowane. Talent GUSTAWA KLIMTA zapanował nad tym ruchem, stwarzając siłę w sztuce

M A L A R S T W A

austriackiej, nieznaną od czasów Makarta. Styliści austriacy tak rozmaicie próbowali się w impresyoniźmie, że trudno ich klasyfikować. Żywotność malarstwo austriackie posiada wybitną. Świeżość wizji w połączeniu z bogatym poczuciem barwy, walczy z niepewnością, w jaki sposób wyrażać ducha współczesnego, to też prymitywny akademizm kroczy w sposób niedorzeczny ręką w rękę z impresyoniżmem i orkiestracją barw. KLIMT, JETTMAR i ARPAD BASCH należą, zdaje się, do najświetniejszych przedstawicieli tego okresu.

ESTECI,
CZYNIĄC
Z STYLU
NIEBOSZ-
CZYKÓW
SWE BO-
ŻYSZCZE,
NOWY
TWORZĄ
AKADE-
MIZM

K L I M T
1862 —

GUSTAW KLIMT jest artystą wysokiej miary; wyobraźnia jego nie zna granic; pomijawszy archaiczną technikę, tworzy on poematy o wiążącej mocy. Skończone, wyśmienite zdolności oddał on na usługi twórczego wyrazu, któremu podobny trudno znaleźć gdzieindziej w Europie. Napięcie i żywotność jego wizji daje pełną ruch, silną impresję. Jest to par excellence malarz dekoracyjny.

J E T T M A R
1869 —

RUDOLF JETTMAR to również artysta wielce utalentowany, którego rysunki, wykonywane od ręki dla rozmaitych almanachów i innych tego rodzaju wydawnictw, są tego rodzaju, że nadawałyby się, dzięki szerokiemu traktowaniu przedmiotu, na wielkie dekoracje ścienne. Podobnie, jak Klimt, tak i on posiada wyobraźnię, nie znającą ni więzów, ni granic. Mistrzowskie opanowanie kształtu, zdolność kompozycyjna i poczucie formy w połączeniu z piękną linią stawiają Jettmara wśród najznakomitszych artystów Austrii.

H I S T O R Y A

TRYUMF IMPRESYONIZMU W ORKIESTRACYI BARW I RE- W NIEMCZECH kierunek ten, zapoczątkowany przez RUNGEGO, poszedł dalej. Intencje greckie rozwija STUCK, podczas gdy prymitywizm ECKMANNA, HEINEGO, VON HOFMANNA, LEISTIKOWA i innych w rozmaitych objawiał się dziełach. Pyszny drzeworyt SATTLERA opiera się na Due-
rerze.

AKCYA PRZECIWKO PRYMALNEMU AKADEMIZMOWI DNI W SKANDYNAWII estetyzujący akademizm Morrisa powrócił do pierwotnych tradycji norsyjskich. Tutaj uwolnił on ostatecznie sztukę narodową od bękarcich wzorów południowych i stosowany był w sposób odpowiedniejszy. W modzie jest akademizm prymitywny.

DZISIEJSZYCH W NORWEGII WARENSKIOLD wprowadził napowrót impresjonizm. GUNNER BERG malował żeglarzy, a GERHARD MUNTHE stworzył sztukę, przypominającą gobeliny.

W DANII WILLUMSEN uprawia sztukę surową, szorstką w rzeźbie i malarstwie w duchu pierwotnej sztuki egipskiej.

W SZWECYI, jak i w innych krajach skandynawskich, nowy prąd przemienił się w surowy prymitywizm narodowy, jeżeli pominiemy Zorna.

W AMERYCE LAFARGE i TIFFANY, zamieszkawszy jak gdyby w zacisznych kątach katedr, rozpowszechnili sztukę religijną. Prawdopodobnie odbyło się tu dużo nawróceń.

ROZDZIAŁ XIV

KROCZYMY RAZEM Z LUDŹMI, PRAGNĄCYMI WMÓWIĆ
W NAS, ŻE DZIECIĘCYM LATOM ŚWIATA DANE BYŁO
OBJAWIENIE OSTATECZNE

Dzisiaj, kiedy dzięki (1) orkiestracy barw impresyonizm ESTECI, dochodzi do stwarzania wyrazu coraz to pełniejszego i kiedy CZYNIĄC (2) postępujący obok niego akademizm estetyczny za fan- Z STYLU tastycznym ugania się stylem, — dzisiaj z impresyonizmu NIEBOSZ- wyłoniła się (3) reakcja, starająca się pogodzić oba wro- CZYKÓW gie kierunki w coś, co nazwano wzbudzającym podejrzenie SWE BO- mianem „post“-impresyonizmu. Ponieważ zasadniczą jego ŻYSZCZE podstawą jest akademizm prymitywny, przeto trudno jest NOWY zrozumieć, dlaczego ma on być czemś „neo“ lub „post“, TWORZĄ ale taką etykietę nalepili mu błakający się krytycy, gdy AKADE- tymczasem artyści sami usiłują co miesiąc jakąś nową zna- MIZM leźć dla niego nazwę. Niech go sobie zowią, jak chcą, my nazwiemy go Akademizmem prymalnym, pierwotnym. Ma on na celu zwracać sztukę ku ludom najpierwotniejszym i przejmować się ich prostotą, ich „nie- winnością“, ich surowością.

Wydawać sąd o rzeczy, która znajduje się jeszcze w okresie zamętu i powstawania, byłoby niemożliwym. Ale dotąd usiłowania te nie wydały żadnego większej miary geniusza.

Jakeśmy widzieli, Cézanne z jednej, Gauguain z drugiej strony przyczynili się w wysokim stopniu do skierowania impresyonizmu ku surowej, dziecięcej epoce świata.

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWKO PRY-
MALNEMU
AKADEMIZMOWI DNI
DZISIEJSZYCH

NIEZALEŻNI

Do ludzi, których w pewnej mierze zaliczyćby można do szkół Cézanne'a, należą VUILLARD, PIERRE BONNARD i ROUSSEL; wszyscy ci artyści, urodzeni w połowie szóstego lat dziesiątką, wyłonili się w latach dziewięćdziesiątych. Pociąga ich sztuka japońska. Vuillard maluje wnętrza i martwe natury. Bonnarda zakres jest szerszy; obrazy na temat wyścigów i akty (nagości) świadczą o mistrzostwie pod względem barwy i rysunku. Obaj wykonują piękne litografie. Bonnard jest dekoratorem z przyrodzenia; mistrzem jego był raczej Lautrec, niż kto inny. K. X. ROUSSELOWI, szwagrowi Vuillarda, zyskały reputacje poetyczne krajobrazy z kąpiąciami się nimfami.

CHARLES GUÉRIN jest świetnym kolorystą. PIERRE LAPRADE to młody, obiecujący malarz.

AKADEMIZM PRYMALNY (PIERWOTNY) CZYLI TAK ZWANY „POST-IMPRESYONIZM“.

Gaugain kazał uczniom swoim w Pont-Aven używać tylko indigo, barwy żółtej, i barwy czerwonej, a unikać czarnej lub szarej, ponieważ nic nie jest czarne ani szare; kazał im dalej miewać modele, ale nigdy nie malować z nich, tylko z pamięci, nie dążyć nigdy do kontrastów barw, lecz do ich harmonii, przechodzić od barwy jasnej do ciemnej a nie od ciemnej do jasnej, stwarzać tylko harmonię barw, posługiwać się zawsze konturem, nigdy nie wykańczać, nie bawić się w szczegóły, malować instynktownie, a nie według teoryi, nie uciekać się nigdy do kolorów zasadniczych pryzmatycznych. Szkoła Gaugainowska, Pont-Aveńska, wydała grupę artystów. Niema najbardziej obłąkanego proroka,

M A L A R S T W A

któryby nie znalazł uczniów tak szczerych, jakich miewają ESTECI, wielcy geniusze; dlatego też najlepiej będzie ani nie uznawać CZYNIĄC szkoły z tej jednej przyczyny, że ma uczniów, dopóki szkoła Z STYLU ciężką tworzy sztukę, ani potępiać szkołę z tej wyłącznie NIEBOSZ-racyi, że uszy nasze głuche są na jej twórczość. Ale skła-CZYKÓW dać hołdy obłąkańcom dlatego jedynie, że wielkich proro-SWE BO-ków czasami kamienowano, znaczyłoby to oślem upić się ŻYSZCZE, mlekiem. NOWY

ÉMILE BERNARD spotkał się z Gauguinem w Paryżu 1886; TWORZA, w tym samym roku zbliżył się też do Van Gogha i wstąpił AKADE-z nim na krótki czas do pracowni Cormona. Bernard udał MIZM się w r. 1888 do Pont-Avenu, malując po drodze za łyżkę strawy i nocleg; ale Gauguin nie chciał go przyjąć za ucznia, obawiając się, że zatruty jest Paryżem. Brat Van Gogha zetknął jednak tych ludzi w dwa lata później, kiedy Bernard miał mniej więcej lat dwadzieścia. Jego łatwość w przejmowaniu się cudzymi wzorami sprawiła, że wkrótce został naśladowcą Cézanne'a, Seurata i innych. W ten sposób stał się wyznawcą akademizmu pierwotnego. Wtem w r. 1893 wybrał się w podróż na Wschód; malował akwarelowe widoki z Konstantynopola, odsuwając się całkowicie od „malarstwa naukowego“.

LAVAL był z Gauguinem na Martynice; tak samo pejzażysta MORET i PAUL SÉRUSIER.

PAUL SÉRUSIER, ur. w Paryżu 1864, z zamożnego pochodził domu. Mimo wczesnych skłonności do malarstwa, wstąpił jako dwudziestoletni młodzieniec do handlu. Jednakże w dwudziestym czwartym roku życia wkroczył śmiało na drogę sztuki; wstąpił do Akademii Juliena, gdzie zastał Denisa, Bonnarda, Ibelsa i Vallotona, gdy tymczasem u Boulangera pracowali Vuillard i Roussel. Wystąpiwszy w Salonie z r. 1888, Sérusier puścił się do Pont-Avenu, widział Gauguina przy pracy, nie poszedł jednak w jego

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

ślady. Dopiero wróciwszy do Paryża i zniechęciwszy się tutaj do malarstwa konwencyjonalnego, uległ urokowi płaszczyzn, dziwnych linii i wogóle dążeń Gaugaina. Przeniósł bunt do pracowni Juliena.

Gdy Pont-Aven wszedł w modę, grupa przeniosła się 1889 do Pouldu, gdzie przyłączyli się do niej Holenderczyk VERKADE, FILIGER, SEGUIN i inni. Potem zaczęli rozglądać się za tematami religijnymi. Wszyscy ubierali się jak romantyczni bryganci, w czerwonych chodzili płaszczach. Niektórzy z nich pomarli, niektórzy się rozpierchli lub innych poszukali sobie bożyszczy. Pogarda ich dla Moneta zniknęła z widowni.

VALLOTON, Szwajcar, zaczął od r. 1891 wytworne robić drzeworyty.

Nie dajmy się wprowadzać w błąd. Niektórzy z tej szkoły są faktycznymi impresyonistami, niektórzy bardzo zręcznymi rysownikami. Jeżeli im się jednak zdaje, że, z rozmysłu obniżając swą sztukę, że, rysując, jak tylko można, najsurowiej i najnieudolniej, że, starając się surowością barw naśladować wizyę dzieci i dzikich, — jeżeli sądzą, że na tej drodze sztuka ich staje się tem lepszą wyrazicielką rasy i że w ten sposób stwarzają sobie bardziej uduchowiony związek z epoką, jest to tylko dowodem dziecinnej ich słabości; śmieszni są też, jeśli się łudzą, że mogą istotnie odzyskać wizyę ludzi pierwotnych i dzieci. W najlepszym razie będzie to afektacya, a wszelka afektacya jest kłamstwem. Na nic się nie przyda rysownikowi tak świetnemu, jak HENRI MATISSE, z zawiązanemi ludzici się oczami, że może wrócić do dziecięcej epoki świata w tem znaczeniu, iż zwrot taki przyczyni się do spotęgowania geniuszu życia nowożytnego. Sprzeciwia się to prawdziwym zdolnościom tego rodzaju ludzi; opanowali oni po mistrzowsku technikę nowożytną, nauczyli się nowo-

M A L A R S T W A

żytnym przemawiać językiem; otwarły się przed nimi bramy, ESTECI, które wracać już nie można; oczy ich widziały życie CZYNIĄC współczesne, widziały impresjonizm. Próbować mówić ję- Z STYLU zykiem małego dziecka lub językiem człowieka pierwotnego NIEBOSZ- daremną jest rzeczą, nie mającą nic wspólnego z sztuką — CZYKÓW to czysty akademizm, nic więcej. Zakreślać sztuce cele na- SWE BO- ukowe, próbować sprowadzić ją do form geometrycznych, ŻYSZCZE, jak to czyni PICASSO, jest to zanieczyszczać ją wiedzą, NOWY z którą sztuka niema nic wspólnego. Sztuka ma duszę czło- TWORZĄ wieka objawiać poprzez zmysły — zadanie, orlich wymaga- AKADE- jące lotów, tak rozległe i przedziwne, jak rozległem i prze- MIZM dziwnem jest życie. Jakimi środkami dochodzimy do moż- ności wyrażania tej potężnej rewelacyi, rzecz to małej wagi, byle tylko artysta majestatyczną tworzył sztukę.

Atoli jedno jest pewnem: — kto chce wyrazić ogrom i złożoność życia naszego wieku, ten nie będzie zwracał się po narzędzia spróchniałe ani też nie będzie z anatomicznym przystępował nożem do mózgu dzieci i dzikich.

ROZDZIAŁ XV

W KTÓRYM ŻEGNAMY SIĘ, DOSZEDŁSZY DO KRESU DROGI

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

Usiłowałem pokazać, że skala wyrazu twórczego nieustannie wzrasta, że dziedzina interpretacji artystycznej nieustannie się rozszerza. Wynika z tego, że artysta dzisiejszy, chcący być tłumaczem życia, musi nawiązywać do zdobyczy ostatniej, rwącej naprzód fali, jeżeli chce istotnie stworzyć coś nowego, a nie zadowalać się samem tylko naśladownictwem. Naśladownictwo, to sygnał niebezpieczeństwa, że sztuka się wyradza, bękartuje. Każdy akademizm jest naśladownictwem. Ale — i w tem jest groźne niebezpieczeństwo dla sztuki dzisiejszej, jak było niem po wszystkie czasy — tak samo naśladownictwem jest małpowanie sztuki prymitywnej, jak małpowanie Michała Anioła lub Fidyasza.

Jest to też jednym z składników zasadniczej istoty sztuki, tego komunikowania się z życiem zapomocą zmysłów, że sztukę może tylko indywidualny, osobisty stworzyć temperament. To, co artysta dać nam może, jest życiem, widzianiem oczami temperamentu; wszystko inne, co chciałby nam dać, zasób temperamentu drugich, jest kłamstwem, fałszem, rozmyślnem oszustwem — tego rodzaju artysta jest złodziejem, kradnącym mózg innych. Dni dzisiejsze obfitują w tego rodzaju złodziei, tak, jak obfitowały w nie wszystkie czasy wogóle — złodzieje, ubierający się w skradzione szaty mistrzostwa cudzego. Dzisiaj zdaje im się, że mogą

M A L A R S T W A

zataić tę kradzież, ponieważ unikają okradania klasyków; ZEGNAMY
zamiast tego okradają surowych barbarzyńców z epoki SIE, DO-
dziecięcej świata. SZEDŁSZY

Przecenianie techniki musiało doprowadzić do rozczaro- DO KRESU
wania. Jawną przeciw jest sprawą, że złożone i głębsze DROGI
emocje ludzi dojrzałych może wyrazić tylko sztuka czło-
wieka dojrzałego, nie nadają się do tego akcenty dziecięce.
Głuzenie i szczebiotanie dzieci odpowiada tylko dzieciom,
w ustach mężczyzny wyglądać one będą na bełkot idiotów.

Wynika z tego, że sztuka, chcąc iść naprzód, musi za
punkt wyjścia wybrać sobie moment, przy którym wielka
stanęła sztuka, a nie cofać się do punktu przedrozwojo-
wego. Sztuka prymitywów była wielką na swe czasy, nie
zdolna ona przeciw służyć za wyraz ogromnej istoty życia
nowożytnego.

Impresyonizm i jeden i drugi, doszedłszy do pełnej
orkiestracji barw, musiał — z natury rzeczy — wywołać
reakcję. Reakcję tę należy przypisać temu, że dla impres-
jonistów słabszych orkiestracja była czemś tak ogromnem,
że dla opanowania jej trzeba było całego życia. Ludzie
więc mniej utalentowani, za mało uzdolnieni do wyśpiewa-
nia potężnej pieśni za pomocą orkiestracji barw, tęskniący
jednak za „oryginalnością“, zwrócili się w stronę Renesansu
włoskiego, w stronę klasyków greckich, a wreszcie skiero-
wali się ku dziecięcej epoce świata. Marną nieszczerością tę
nazywali szczerością.

Usiłowali oszukiwać samych siebie, mówiąc o „dziewi-
czej prostocie okresu dziecięcego“. Artyści ci starali się
z umysłu rysować źle, ponieważ dzieci źle rysują. Zdaje
im się, że to jest szczerością. W usiłowaniach tych odkry-
wają coś „mistycznego“. Inni, nie wyznający akademizmu,
opartego na „naśladowaniu dzieci“, próbują się w „akade-
miźmie prymitywno-egipskim“, inni znowu uprawiają „aka-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

demizm chiński“, a wszyscy są ogromnie „szczyrzy“, ogromnie „dziewiczy“, ogromnie „oryginalni“.

Krytyka, z natury rzeczy, idzie zawsze o jedno pokolenie później, postępuje poza daną dążnością twórcą. W czasie, kiedy krytyka odświeża swe prawidła i nowy pisze kodeks, aby dotrzymać placu ostatnim usiłowaniom twórczym, sztuka poszła już naprzód. Krytyka ani nie poprowadziła do stworzenia pełni wyrazu twórczego, ani prowadzić nie będzie. Atoli władztwo i potęga krytyki dzisiejszej tak jest wielkie, że zagraża wszelkiej sztuce. Zadanie nauczycielskie kończy się z chwilą, kiedy opuszczamy progi szkolne. Dlatego też powiadam adeptom i miłośnikom sztuki i wszystkim innym ludziom, ażeby do dzieła sztuki nie przystępowali nigdy z pomocą krytyki. Oddajcie się sami dziełu sztuki — jeżeli ona otworzy wam swą istotę, o tyle będziecie bogatsi; jeżeli tego nie uczyni, wówczas leży ona poza granicami waszej zdolności odczuwania; aby ją odczuć, aby zespolic się z nią, nie wystarczą żadne objaśnienia postronne. Bądźcie szczyrzy; inną drogą do ogrodu sztuki nie wejdziecie — żaden człowiek nie podrobi wam klucza do tego ogrodu.

Zdaję sobie jak najdokładniej sprawę, że niniejsze tomy muszą wyprowadzić z cierpliwości niejednego z tych, którzy o sztuce malarskiej przez całe pisali życie. Bez miłosierdzia deptałem wszelkie prawidła i autorytety, które służyły im za sztandary. Głęboko byłem wzruszony szczyrnością i prawością wielkiego grona ludzi, którzy z całym rozmysłem dawali posłuch temu, co inni zmuszeni byli w bezwzględny wykorzystaniać sposób. Ale i ja musiałem imać się takiego wykorzystania. A jeżeli wkońcu doprowadziłem ich do prawdy, albo do powątpiewania w wartość fałszywych prawideł, jeżeli w ten sposób przywiódłem ich bliżej duszy artysty, sowitą przez to otrzymałem nagrodę.

M A L A R S T W A

Że rozmaici nadęci głupcy już z góry nie zechcą mnie zrozumieć, skrępowani intelektualnym snobizmem, który im każe marnie trzymać się wielkich nieboszczyków, wiedziałem o tem dawno. Nic mnie oni nie obchodzą. Ale w dwadzieścia miesięcy po rozpoczęciu tego dużych rozmiarów dzieła i kiedy lwia jego część była całkowicie niemal ukończoną, pojawiła się w Londynie wystawa mieszaniny dzieł ludzi późniejszych, obok których pracowałem w dziewiątym lat dziesiątku; widok tego zamętu uderzył w krytyków niby grom z jasnego nieba i rozdzielił ich na dwa obozy — podobne zjawisko mieliśmy z Whistlerem lat temu trzydzieści. Ci, którzy chcieli uchodzić za ludzi, dotrzymujących kroku postępowi, zerwali się, aby Nową Ewangelię z otwartymi przyjąć ramionami — wyrzucili do rynsztoku wszystkie prawa i zasady, których przez całe uczyli się życie, a które wyznawali jeszcze miesiąc przedtem. Namiętnie brano stronę to tego, to tamtego. Co tchu też rzucono się do pisania książek, do publikowania artykułów po czasopismach. Wystawa ta nie skłoniła mnie do wymazania ani jednego wiersza z tego, co tu ogłaszam. Badania, które tutaj podaję w druku, wypełniają mój zakres, a — o ile mogę świadczyć o tem — także zakres wszystkich sztuk wogóle. Wystarczyły one za przewodnika dla mnie; oddaje przewodnika tego młodzieży, aby uchronić ją od błakania się po pustyni, czy to zwracającej się ku przeszłości, czy też po suchych piaskach celów fałszywych.

Jak mówię, nadęte powagi akademickie szydziły ze mnie, bo nie mogło być inaczej — szydzić musiały. Pojawili się jednak ludzie bardzo szczerzy, którzy się zawahali i postawili rzecz na ostrzu miecza. Jeden z nich stał po mojej stronie, a potem wystąpił do walki — przyjaciel mój Lewis Hind napisał książkę, w której zwalcza moje definyce. Rozprawię się z nim — szlachetny to typ i wart, aby

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYO-
NIZMU
W ORKIE-
STRACYI
BARW I RE-
AKCYA
PRZECIW-
KO PRY-
MALNEMU
AKADEMI-
ZMOWI DNI
DZISIEJ-
SZYCH

go przekonać. Lewis Hins śmiało odrzuca moje określenie sztuki, że mianowicie „sztuka to emocjonalny czyli wrażeniowy łącznik z życiem“. Równocześnie jednak zarzuca z całą swobodą swoją zasadę poprzednią i godzi się z tem, że sztuka nie jest pięknem. I owszem; jesteśmy tego samego zdania. Sztuka, powiada, to ekspresya. Owszem; jasną jest rzeczą, że nie można tworzyć sztuki, nie umiejąc jej wyrazić („express“ po angielski.). Ale czyż zasady Euklidesa albo „Księgi błękitne“ (dyaryusze angielskiego urzędu kolonialnego w Londynie) są przez to dziełem sztuki? Nie mogę sobie lepszego wyobrazić dowodu przeciw temu, jakoby wszelka ekspresya była sztuką. Ale przypuśćmy, że sztuka jest ekspresją. Odrazu przecież rodzi się wątpliwość, i Hind ją stwierdza. Ekspresya, jak się pokazuje, jest dekoracyjna i emocjonalna. Hoho! Zbliźmy się do jądra rzeczy. Pomijając jednak całkowicie, że określenie to jest absolutnie fałszywe, trzeba zaznaczyć, że sztuka stała się teraz „ekspresją emocjonalną“ z dodaniem dekoracyjności. Okazuje się więc, że *Hamlet* jest dekoracyjny. A potem koziołek: „Sztuka to ekspresya osobowości“! Owszem; sztukę wyrażać może tylko osobowość—tkwi to już w określeniu: „Sztuka jest wrażeniowym łącznikiem z życiem“. Ale sztuka nie może być żadną miarą wyłącznie tylko „ekspresją osobowości“. Dana osobowość może w tysięcznych objawiać się ekspresjach, a te nie będą jeszcze sztuką. Atoli Hind zaczyna niebawem przypuszczać, że ekspresya osobowości nie potrzebuje być koniecznie sztuką — tego rodzaju podejrzliwość jest przecież istotnem niedomaganiem definicyi; tak więc, zaprzeczając mi, mówi o „emocjonalnej ekspresyi osobistej“ plus pierwiastek dekoracyjny. I oto „emocjonalna ekspresya osobista“ nie wiele różni się w brzmieniu swoim od definicyi: wyrażeniowe, czyli emocjonalne wyrażanie życia; określenie Hinda przecież trochę kuleje, ponieważ nie mówi,

M A L A R S T W A

co ta ekspresya wyraża. Bądź co bądź, uznawszy w rzeczy- ŻEGNAMY
wistości to, czemu z początku przeczył, z dodaniem „deko- SIĘ, DO-
racyjności“, która, nawiasem powiedziawszy, nie jest istot- SZEDŁSZY
nym składnikiem sztuki, Hind, zaprzeczywszy razem ze mną, DO KRESU
jakoby sztuka była Pięknem, powiada dalej, że Piękno DROGI
w każdym jest zjawisku, a w szczególności w Brzydocie,
„która faktycznie nie istnieje“! Innemi słowy Piękno jest
tam, gdzie go niema! A potem zupełna kapitulacja: „Świat,
który odczuwamy, jest większy od świata, który wi-
dzimy“ — (widocznie zapomina on, że „widzenie jest czę-
ścią odczuwania“). Hind mniema w istocie, że uczucia są
głębsze, aniżeli Rozum, a to jest esencyonalnym składni-
kiem mej nauki. Dziwiłbym się, gdyby Hind w istocie tak
myślał, jak się wyraża. Powiada on dalej — a proszę pa-
miętać, że napisał o tem całą książkę, że nie jest to po-
gadanka przy cygarze poobiedniem — otóż mówi on dalej,
że Sztuką (Art) jest wszystko to, co robi sztuk-
mistrz (Artysta). Jeżeli jednak artysta wpadnie do wody,
albo popełni bigamię, albo gada jak waryat, czyż różni się
on w jakikolwiek sposób od innych, którzy bynajmniej nie
są artystami, a którym to wszystko przydarzyć się może?
Hind rzucił tani frazes o „retoryce“ — i owszem, nienawidzi
retoryki. Ale ja mu powiem, że najwięksi mistrze
posługiwali się retoryką bez wahania, między nimi Szekspir.
A potem Hind pomniejsza sztukę dalej, mówiąc, że jest
ona „tylko epizodem w życiu“. Gdyby sztuka była tem,
czem chcą ją mieć krytycy, to istotnie byłaby tylko epizo-
dem. Ale ja mówię i zawsze mówić będę, że życie bez
sztuki byłoby królestwem obłąkańców, parafijką ślepcy.
Zdaje się, że domaga się on od sztuki, aby „głęboka jej
wizya stroiła się w płaszcz radości i wesela“. Ale kto na
ukrzyżowanego Chrystusa, lub na tragiczne emocje życia
patrzy jedynie oczami „radości i wesela“, ten jest obłą-

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW I REAKCYA
PRZECIWKO PRYMALNEMU
AKADEMIZMOWI DNI
DZISIEJSZYCH

kańcem najgorszego gatunku. Ach, tak! — Hind odnajduje siebie i to stojąc przed *Chrystusem przydrożnym* Gaugaina; zasadnicze wymaganie, aby sztuka chodziła „w płaszczu radości i wesela“ znikło, a miejsce jego zajmuje wykrzyknik: „to wyciska łyżę“! Ale czytałem gdzieś w innym miejscu, jak zaręcza, że „sztuka nigdy nie porusza do łoż“. Potem Hind napawa się radością z powodu trzech wielkich twórców „Postimpresyonizmu“ — Cézanne’a, Van Gogha i Gaugaina (jakkolwiek z innego, niezrozumiałą retoryką naszpikowanego ustępu, wynikałoby, że są nimi Boticelli, Rembrandt, Cozens i Swan): „Cóż zrobili ci trzej mężowie?! pyta. I tak na pytanie to odpowiada: „Pragnęli wyrazić wrażenie widzianego przedmiotu“. Tak więc przyjmuje moją definicyę, odrzuciwszy ją poprzednio bez ogródek, definicyę, która wylania się z tych ośmiu tomów — „Sztuka to emocjonalny łącznik z życiem“. Hind domaga się, aby sztuka powróciła do dziewiczego wyrazu epoki dziecięcej — nie przypuszcza jednak, aby mógł to zrozumieć lud; sam też wyznaje, że do zrozumienia tego doszedł, ćwicząc się i ucząc. Ale ja mu powiem, że zasugerowali mu to autorowie, w których się wczytywał. Ja wolę własne impresye Hinda. Pogodzenie się z fałszami, które o sztuce rozsiewają książki, jest rzeczą niemożliwą.

A teraz pytam się jak najuroczyściej, czego może prosty człowiek nauczyć się z takich sprzeczności? Pytam się tego szczerego, żarliwego badacza życia, pytam się Hinda, coź dobrego może wyniknąć z tej całej mętnej gadaniny o sztuce? Z gadaniny, opierającej się na samej li tradycyi, gadaniny bez związku, bez sensu, bez podstaw? Jeżeli Hind (który jest mistrzem w literaturze) do takiej dochodzi bezradności, to coź powiedzieć o ludziach, którzy bez jego zdolności literackich, chwytają się książkowych fałszów i „prawideł“!

M A L A R S T W A

Nie. Mówię Hindowi, mówię to każdemu człowiekowi: ŻEGNAMY Dajmy spokój tym wszystkim intelektualnym snobizmom. SIE, DO- Dajmy sposób przystępowaniu do sztuki z książką w ręku. SZEDŁSZY Idźcie wprost do dzieł sztuki, czy to będzie malarstwo, DO KRESU literatura, dramat czy muzyka! Jeżeli zjawiska te stworzą DROGI łącznik pomiędzy sobą a waszą duszą, to widać, że stworzone one były na to, aby rozszerzyć wasze doświadczenie, wzbogacić wasze życie. Jeżeli nie, to widocznie nie dane wam było odczuć istotę ich i znaczenie i wy o tyle będziecie biedniejsi.

Lecz zanim postawię kropkę po ostatnim wierszu tej pracy rąk moich, zwrócę się z ostatnim słowem do młodzieży, która wobec niejednego nauczyciela stoi bezradna. Zdobywszy raz łatwość ręki, która w technicznym wykonywaniu sztuki idzie pod nakazem woli, tak, że wola staje się panem zamierzonego dzieła, nie potrzebującym się liczyć z niepewnością tej ręki, wówczas otrząśnijcie się z nabytych po pracowniach bzdurstw, dotyczących tej, czy owej szkoły, tej, czy owej metody, tylko odważnie i bez lęku uciekajcie się do jakiegobądź techniki, zdolnej stworzyć lub spotęgować pożądaną przez was impresję. Droga, prowadząca do stworzenia arcydzieła, dość jest samotna i twarda. Zdobywać macie cały bezmierny obszar życia; artysta, raz pozbywszy się opieki szkolnej, musi tą wspaniałą drogą kroczyć samotnie. Nikt mu już nie przyjdzie z pomocą. Szczerłość powinna być jego godłem, a nie znająca trwogi prawda jego kamieniem probierczym. Z wielkiego zasobu techniki wybierajcie sobie instrument największy, jeżeli tylko macie odpowiednie siły do posługiwania się nim; jeżeli siły wasze na to nie starczą, instrument wybierajcie mniejszy. Ponechajcie stuku i huku warsztatów i wejdźcie na otwartą, szczytną drogę sztuki. Prowadzi ona w bezmiary; a jeżeli nie macie dosyć odwagi, aby piąć się na wyżyny i rozległe

H I S T O R Y A

TRYUMF
IMPRESYONIZMU
W ORKIESTRACY
BARW

zdobywać horyzonty, macie po bokach drogi tej dosyć miejsc rozkosznych, na których słabsze serca mogą zrywać kwiaty. Czas wybuchnąć pieśnią. Czekamy pieśniarza. Zmęczyły nas sztuczki warsztatów, zajmujących się robieniem rytmu i tym podobnych rzeczy. Czy między nami są pieśniarze? Jeżeli tak, przez Bóg żywy, niechże hymn swój zanuą!

K O N I E C

T R E Ś Ć

ROZDZIAŁ	STRONA
I W którym wielkie objawienie impresyonizmu bryłowego wkracza do Francji	3
II W którym widzimy, jak impresyonizm, posługujący się bryłą, powstaje w Anglii	20
III O malarzach angielskich, zajmujących się życiem pasterskim, i o wielkich ilustratorach życia domowego w szóstym lat dziesiątku	36
IV O szkołach z połowy wieku	39
V W którym widzimy, jak objawienie angielskiego Turnera wylania się we Francji w siódmym lat dziesiątku	47
VI W którym mówi się dużo w Europie o Millecie i Velazquezie	61
VII W którym widzimy, jak realizm wkracza do Niemiec i prowadzi do impresyonizmu	69
VIII O Anglikach z siódmego lat dziesiątku	78
IX W którym widzimy, jak impresyonizm tryumfuje w orkiestracyi barw	85
X Pokazujący, jak niektórzy, mylnie uważając sztukę za odłam wiedzy, starają się tworzyć według zasad matematycznych	106
XI Człowiek, który powrócił do życia dzikich, stwarza akademizm pierwotny	112
XII W którym za pomocą orkiestracyi barw impresyonizm zdobywa królestwo wyobraźni	123
XIII W którym widzimy, jak esteci, czyniąc ze stylu nieboszczyków swe bożyszczce, nowy tworzą akademizm	203

XIV	Kroczy my razem z ludźmi, pragnącymi wmówić w nas, że dziecięcym latom świata dane było objawie- nie ostateczne	209
XV	W którym żegnamy się, doszedłszy do kresu drogi .	214

* *

*

Spis ilustracji	V
Spis malarzy	VII





STUDIUM NAUCZYCIELSKIE
w GLIWICACH

Cp 24948