

EDGAR WIND

REWOLUCJA W MALARSTWIE HISTORYCZNYM*

Osiemnastowieczne akademie potępiały upamiętnianie współczesnych wydarzeń w monumentalnym stylu malarskim, łączącym heroiczną wzniosłość kompozycji z historyczną poprawnością kostiumu i portretu, uznając te praktyki za obrazę dobrego smaku. Nie ma wątpliwości, że racje rozumu i natury przeważyły za najbardziej zapiekłymi akademikami, kiedy oświadczali, że nie można ze sobą pogodzić stylu wzniosłego i maniery wiernego portretowania; że artyści mający ambicję malowania bohaterów nie powinni zbyt upodobniać ich do siebie, do swych sąsiadów czy też żołnierzy widzianych na ulicy. Jeśli to prawda, że poufałość rodzi lekceważenie, wówczas wskazówka, by bohatera nie przedstawiać w sposób podobny do postaci powszechnie znanych, miałaby mocne uzasadnienie.

A jednak powyższe zalecenie stało w sprzeczności z trendami osiemnastowiecznego piarstwa historycznego oraz z praktyką krytyki oświeceniowej, które bez skrupułów podchodziły do tradycyjnych bohaterów, traktując ich w sposób bezceremonialny. Voltaire, Hume czy Gibbon z premedytacją dążyli do umniejszenia przesadnej reputacji, jaką cieszyli się bohaterowie, święci i inni pretendenci do nadprzyrodzonej chwały¹. Demaskując to, co Swift nazwał „mecha-

* Przekładu dokonano według: E. W i n d, *The Revolution of History Painting*, [w:] t e n z e, *Hume and Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, ed. by J. Anderson, Oxford 1986, s. 88-99; prwdr.: „Journal of the Warburg Institute” 1938 (II), s. 116-127.

W niniejszym opracowaniu wykorzystano jedynie przypisy autorskie. Zrezygnowano z krytycznych komentarzy edytorskich, odsyłających do innych tekstów Winda zebranych w tym tomie.

¹ Chociaż wczesna faza piarstwa historycznego Voltaire’a nie była dokładnie „antybohaterka” (o jego *Histoire de Charles XII, roi de Suède*, 1731, zob: A. B l u n t, *The Criminal-King in a Nineteenth Century Novel*, „Journal of the Warburg Institute” 1938 (I), s. 248 i n.), był on częściowo słusznie uważany przez swych młodszych współczesnych za poprzednika Hume’a i Gibbona. „Genealogia” powyższa tak trwale wpisała się w wyobraźnię angielską, że twarze tej

nicznymi operacjami ducha” [*the mechanical operations of the spirit*], opowiadali się za takim poglądem na życie, który poszukuje chwały w prostocie na ludzką miarę, odrzucając jako absurdalne roszczenie do odgrywania roli półbogów. Pogląd ten w zasadzie wydawałby się zbieżny z akademickim ostrzeżeniem, że należy rozdzielać styl wzniosły i manierę intymności. Ale wniosek, jaki wyciągnięto z tego rozróżnienia, okazał się wręcz odwrotny. Podczas gdy akademicy nie chcieli malować zwykłych ludzi jako bohaterów, nowi historycy nie chcieli wierzyć w bohaterów, których nie dałoby się przedstawić jako zwykłych ludzi.

Kiedy w r. 1771 Benjamin West stworzył precedens malując *Śmierć generała Wolfe’a* (il. 1) we współczesnym kostiumie oraz otoczeniu, i rozpętał tym kontrowersję, wyraźnie powołał się na prawo historyka:

[...] wydarzenie wybrane do upamiętnienia miało miejsce w dniu 13 września 1758 [sic!], w części świata nie znanej Grekom ani Rzymianom, i w epoce, kiedy już nie istniały ani te narody, ani ich bohaterowie w swych oryginalnych kostiumach. Oto mam przedstawić temat zdobycia wielkiej prowincji Ameryki przez oddziały brytyjskie. Historia z dumą odnotowuje to wydarzenie, zaś ta sama prawda, która prowadzi pióro historyka, winna też rządzić ołówkiem artysty².

Istnieją świadectwa mówiące, że Reynolds próbował odciągnąć Westa od popełnienia tak jawnego gwałtu na akademickich regułach i aby nadać swym argumentom właściwą wagę, zjednał sobie poparcie arcybiskupa Yorku. Obejrzawszy jednak obraz Westa, przyznał, że jego autor osiągnął zamierzony cel i udało mu się w stylu wzniosłym zrealizować temat współczesny bez naruszenia poczucia *decorum*. Zastanawiające, że ani Reynolds, ani nawet sam West (nie mówiąc już o współczesnych historykach sztuki) zdają się nie komentować osobliwego pomysłu, dzięki któremu osiągnięto *tour de force*. Namalowaną scenę umieszczono w bardzo odległym regionie – w Kanadzie okresu wojen kolonialnych. Akademicy nie bez racji podkreślali, że bohaterstwo nie jest zjawiskiem codziennym. Obawiali się, że przedstawienie bohaterskiej śmierci postaci ubranej w powszedni ubiór może zniweczyć szacunek dla bohatera. Pozbawi równocześnie widza tego uczucia zdumienia i podziwu, tego posmaku niezwykłości i cudowności, jakie powinny mu towarzyszyć na widok czynów heroicznych. Ale w obrazie Westa posmak cudowności został zachowany. Postać amerykańskiego Indianina umieszczono ostentacyjnie naprzeciw umierającej

„nieświętej trójcy” [*unholy three*] rozpoznawano w grupie niewiernych przedstawionych w *Triumfie Prawdy* Reynoldsa – przedwczesnej gloryfikacji Dr Beattie, co wytknął mu O. Goldsmith.

² J. G a l t, *The Life and Works of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London, Subsequent to his Arrival in this Country; composed from materials furnished by himself*, Part II (1820), s. 48 i n. Zob. także E. W i n d, *Hume and Heroic Portrait*, [w:] t e n ż e, *Hume and Heroic Portrait. Studies in the Eighteenth-Century Imagery*, s. 29 i n.



1. Benjamin West, *Śmierć generała Wolfe'a*, Ottawa, The National Gallery of Canada

go bohatera. Postać ta miała spełniać funkcję *repoussoir* – zaprowadzić wyobraźnię widza do odległej krainy, a przez to skutecznie zrównoważyć wstrząs, jaki wywołuje widok umierającego bohatera we współczesnym uniformie. West instynktownie przejął regułę, którą Racine wyłożył wiek wcześniej w przedmowie do *Bajazeta* (1672):

Niektórzy czytelnicy mogą być zdziwieni, że ośmielam się wystawić tak bliską naszym czasom historię; ale nie znalazłem w regułach poezji dramatycznej nic takiego, co odwiodłoby mnie od tego przedsięwzięcia. Prawdą jest, że nie doradzałbym autorowi brać za przedmiot tragedii akcję tak współczesną, jak moja, jeśliby miała się ona toczyć w kraju, gdzie autor chce swoją sztukę wystawić... Postacie tragiczne należy oglądać w innym świetle niż to, w którym przypatrujemy się osobom bliskim na wyciągnięcie ręki. Można powiedzieć, że szacunek żywiony dla bohatera rośnie w miarę jak on sam się od nas oddala: *maior e longinquo reverentia*. Dystans od miejsca kompensuje w pewien sposób bliskość czasową, gdyż ludzie nie rozróżniają między tym, co jest, jeśli wolno mi tak powiedzieć, odległe od nich o tysiąc lat, a tym, co o tysiąc mil³.

Pojęcie odległej sławy, którą Racine kojarzył z „cudownościami Wschodu”, u osiemnastowiecznej angielskiej publiczności przywoływały sceny z wojen kolonialnych. Miały one tę przewagę, że działy się równocześnie w rzeczywistości oraz odległe od niej. Oferowały zarówno malarzom historycznym, jak i reżyserom teatralnym możliwość rozwinięcia stylu „umiarkowanego realizmu” [*mitigated realism*]. Sceny przedstawiane w tej manierze nie były ani tak dalece realistyczne jak *tragédies intimes* Diderota, ani tak ostentacyjnie nierzeczywiste jak oratorskie tragedie [*declamatory tragedies*] pisane w stylu wzniosłym. To ich miejsce pośrednie czyniło je bardziej wysmakowanymi, ale także, w oczach akademickiej hierarchii, bardziej niebezpiecznymi od prawdziwie radykalnej próby reformy. Ukrywały one bowiem różnicę między tym, co stare, a tym, co nowe, niwelując tym sposobem przedział dzielący stronnictwa konserwatywne i rewolucyjne.

Rozwój tego stylu pośredniego wiele zawdzięczał wskrzeszonej na nowo patriotycznej żarliwości. Studiujący historię teatru spostrzegli⁴, zaś historycy malarstwa mogą potwierdzić⁵, że dążenie do historycznej poprawności w pro-

³ Tłumaczone przez R. Fry’a w *Characteristics of French Art* (1932), s. 24 i n.

⁴ Zob. W. K o p p, *Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue 1660-1817* (1929), s. 68 i nn.; D. T. M a c k i n t o s h, *New Dress’d in the Habits of the Times*, „The Times Literary Supplement” 25 August 1927, s. 575 oraz L. B. C a m p b e l l, *A History of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823*, „University of Wisconsin Studies in Language and Literature” II (1918), s. 187 i nn.

⁵ Zob.: J. L o c q u i n, *La Peinture d’histoire en France de 1747 à 1785* (1912), s. 161 i 280; F. A n t a l, *Reflections on Classicism and Romanticism*, „The Burlington Magazine” 66 (1935), s. 159 i nn.; także: A. N e u m e y e r, *The Early Historical Paintings of Benjamin West*, tamże 73 (1938), s. 162 i nn.

jektowaniu kostiumów było przede wszystkim inspirowane patriotycznym zainteresowaniem przeszłością i początkowo ograniczone jedynie do tematów z historii narodowej. To właśnie *Henryka IV*, *Ryszarda III* i *Jane Shore*, nie zaś *Tamerlana*, *Hamleta* czy *Barbarosę* wystawiono w londyńskim sezonie teatralnym w latach 1762-1763, „z postaciami ubranymi w nowe stroje, zgodnie ze zwyczajami epoki”⁶. To samo daje się zauważyć w innych krajach. Na przykład w Niemczech pierwszymi sztukami odgrywanymi *im genauesten Kostüm* były *Hermann* (1766) Eliasa Schlegla i *Hermann und Thusnelda* (1768) Ayrenhoffa⁷. Na scenie paryskiej sensacyjny sukces odniosła w r. 1765 *tragédie patriotique* Dormont de Belloya *Sąd w Calais* [*Le Siège de Calais*]. W tymże samym roku Lépicié wystawił swój prowokacyjny obraz *Lądowanie Wilhelma Zdobywcy u wybrzeży Anglii* [*La descente de Guillaume le Conquérant sur les côtes d'Angleterre*]⁸. Obydwa obrazy, pełne tematycznych aluzji, stały się wyrazem tego, co zostało nazwane „kultem narodowego średniowiecza” [*le culte du moyen âge national*]. Narodowy kostium z epoki służył jako przykrywka dla wyrażania dążeń współczesnych.

Okolo 1770-1771 r. projektanci sceniczni, dramaturdzy i malarze historyczni jakby ponownie przyswoili sobie regułę Racine’a, głoszącą, że stylizowana egzotyka przedstawionej scenerii [*setting*] tak samo przyczynia się do spotęgowania wzniosłości dzieła jak dystans czasowy i że pozwala przedstawić to, czego wzbraniały klasyczne reguły stylu wzniosłego, a mianowicie – wydarzenia współczesne bez kostiumologicznego zafałszowania. Dążenie do historycznej poprawności w odtwarzaniu patriotycznych scen z odległej przeszłości rozciągnięto na związane ze współczesnym patriotyzmem przedstawienia odległych krajów. Oficer kolonialny i odkrywca przejmują rolę tragicznego bohatera. *Śmierć generała Wolfe’a* Westa znajduje zatem swój odpowiednik w dramacie współczesnym. Pierwszą tragedią wierszem, w której bohater pojawia się jako postać współczesna, ale zarazem nie pozbawiona niczego z tradycyjnego dostojęstwa, była *Wdowa z Malabaru* [*La Veuve du Malabar*] Lamierre’a (wystawiona po raz pierwszy w r. 1770, wznowiona i wydana w r. 1780). Okrzyknięto ją jako śmiałą innowację⁹, ale – co znamienne – z tej tylko przyczyny, że jej bohater, jak na obrazie Westa, jest oficerem kolonialnym¹⁰. W r. 1771, kiedy

⁶ *The Public Advertiser*, 25 October 1762, cyt. przez W. Koppa, dz. cyt., s. 68 i n.

⁷ K o p p, dz. cyt., s. 70, przyp. 1. Zob. także: W. K l a r a, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18 Jahrhundert* (1931), s. 3, 37 i 19, przyp. 91. W niemalże dokładnie tym samym czasie J. H. Tischbein namalował *Hermannsschlacht*, potwierdzone przez A. Neumeyer (dz. cyt.).

⁸ L o c q u i n, dz. cyt., s. 280; F. G a i f f e, *Le Drame en France au XVIII^e siècle* (1910), s. 410 i nn.

⁹ K l a r a, dz. cyt., s. 119.

¹⁰ Dokładnym przeciwieństwem bohatera kolonialnego jest egzotyczny krytyk: Chińczyk,



2. Reynolds, *Garrick między Tragedią i Komedią*, Kolekcja prywatna

West wystawił swoją *Śmierć generała Wolfa*, Garrick wezwał z Paryża do Londynu alzackiego malarza i projektanta scenicznego Louthbourga. W Drury Lane zapoczątkował on rewolucję w scenografii teatralnej, dzięki czemu iluzja i efekty sceniczne stały się dominującym elementem każdego ambitnego przedstawienia¹¹. Romantyczna ewokacja została połączona z naturalistycznym „ata-

Nubijczyk, Turek etc., wprowadzony jako *ingenu* do towarzystwa Europejczyków, który odkrywa, że jego zachowanie jest komicznie sztuczne. „Szlachetny dzikus” zazwyczaj łączy obie role: zwiastuna odległych cudowności i krytycznego protagonisty naturalności.

¹¹ W r. 1772 ukazała się satyra autorstwa Sir Nicholas Nipclose’a, baroneta, wymierzona w tę „reformację” i zatytułowana *The Theatres. A Poetical Dissection*. Karykatura ze strony tytułowej (wzorowana na obrazie Reynoldsa *Garrick między Tragedią i Komedią* [*Garrick between Tragedy and Comedy*], il. 2) ukazuje muzy stojące po jednej stronie Garricka, na próżno próbujące odciągnąć go od krawców i cieśli, ciągnących go w stronę przeciwną (il. 3).



3. Garrick między muzami i krawcami oraz cieślami, strona tytułowa *The Theatres. A Poetical Dissection* autorstwa Sir Nicholasa Nipclose'a, baroneta, Londyn

kiem” na widowię. Apogeum kariery teatralnej Louterbourga wyznacza wystawienie (w Covent Garden w r. 1785) egzotycznej pantomimy *Omai*, czyli *podróż dookoła świata* [*Omai; or a trip round the world*]. „Kostiumy zaprojektowano w oparciu o studia poczynione przez Johna Webbera, R. A., malarza, który towarzyszył kapitanowi Cookowi w jego ostatniej wyprawie, i namalował *Śmierć kapitana Cooka*”¹².

Ta teatralna moda na wzajemne łączenie ze sobą zasług militarnych z egzotyką znalazła również odpowiednią dla siebie tematykę w *Otelli* Szekspira. W r. 1788 Ludwig Tieck spostrzegł z zadowoleniem, jak to niemiecki aktor

¹² Campbell, dz. cyt., s. 210. Zob. katalog: Greater London Council Exhibition at Kenwood, *Philippe Jacques de Louterbourg, RA, 1740-1812* (1973), no. 84.

Fleck przejął „najnowszą angielską manierę”¹³ i odegrał rolę Otella we współczesnym mundurze kolonialnego generała:

Jego kreacja Otella była poruszająca. Na początku prosta, prawdziwa, ludzka i szlachetna, a na koniec przerażająca w ujawnieniu namiętności. Godne uwagi było, jak odgrywał swą rolę w nowoczesnym kostiumie, który podobny był do munduru generalskiego, łącznie z gwiazdą i wstęgą orderu. W pewnym sensie zmodernizował sztukę, ale uczynił to, nie osłabiając całości wrażenia. Faktycznie, można uznać *Otella* za sztukę przeznaczoną dla klasy średniej, zatem takie zewnętrzne zbliżenie jej do naszych czasów okazało się stosowne¹⁴.

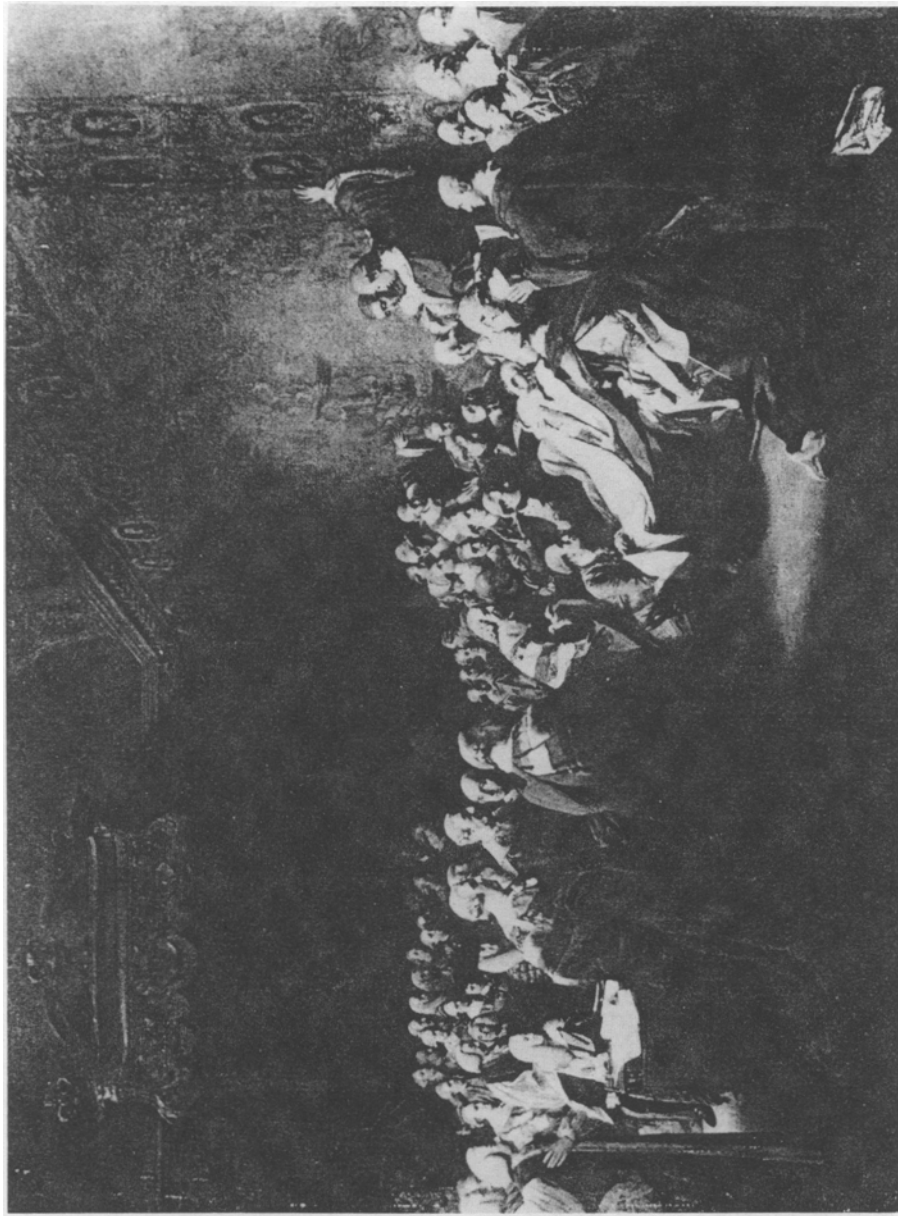
Mimo całej swej absurdalności propozycja, aby traktować *Otella* jako *ein bürgerliches Stück*, w sposób paradoksalny wyraża te same odczucia, jakie ożywił trzeźwy i wiarygodny w swej argumentacji Benjamin West, kiedy bronił stosowania współczesnego kostiumu w malarskim stylu wzniosłym. W obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym pragnieniem odarcia tragicznego bohatera ze sztucznych błyskotek i sprowadzenia go z imaginacyjnych wyżyn do poziomu postaci bliskiej, znajomej. Egzotyczny naturalizm zwiastuje zmierzch stylu wzniosłego w malarstwie historycznym. Cudowności zaczęto przedstawiać jako rzeczy oczywiste. Od chwili, kiedy w taki przewrotny sposób odchodzono od dotychczasowych reguł, odstępstwo to bardzo szybko doprowadziło do unieważnienia akademickiego przepisu głoszącego, że dystans jest istotnym współczynnikiem wzniosłości.

W *Śmierci generała Wolfe'a*, wystawionej w r. 1771, West ukazał wydarzenie, które miało miejsce dwanaście lat wcześniej w odległej kolonii. Z kolei malowana przez Copleya w latach 1779-1781 *Śmierć lorda Chathama* [*The Death of the Earl of Chatham*] przedstawiała epizod, który wydarzył się rok wcześniej w londyńskiej Izbie Lordów (il. 4)¹⁵. Sam Copley bardziej nawet niż West specjalizował się w malowaniu zachodnioindyjskich *mirabilia*. Jego *Brook Watson i rekin* [*Brook Watson and the Shark*] z postacią Murzyna prowa-

¹³ K l a r a, dz. cyt., s. 121. Porównaj opis dokonany przez J. Boadena kostiumu Kemble'a jako Otella w r. 1785 (*Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq., including a History of the Stage, from the Time of Garrick to the Present Period*, I, 1825, s. 145).

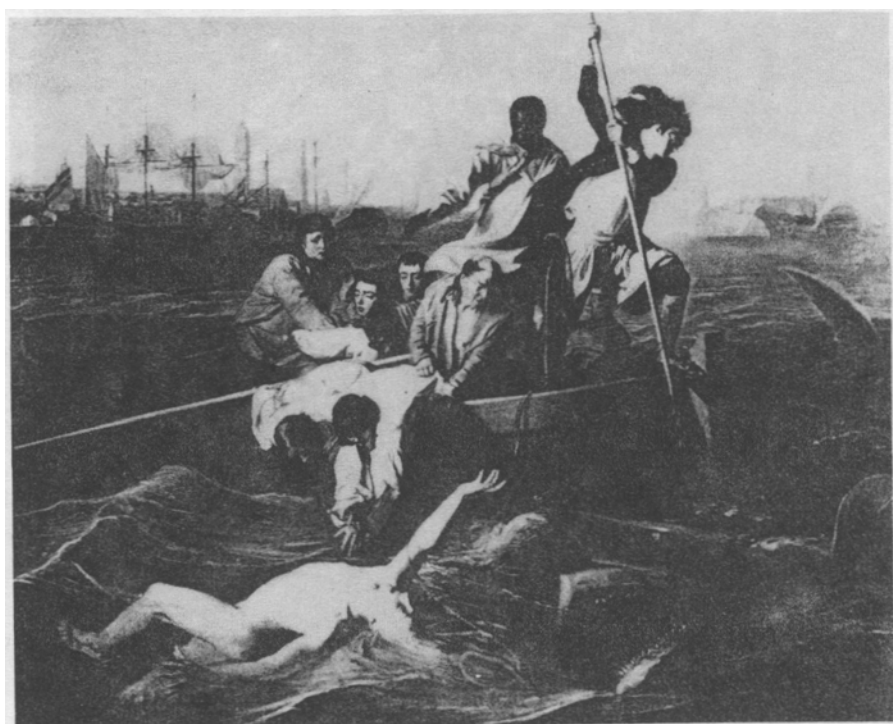
¹⁴ R. K ö p k e, Ludwig Tieck. *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* (1855), 2. Theil, s. 230 (cytowane przez: K l a r a, dz. cyt., p. 122): „Mächtig wirkte [...] sein Othello, den er einfach, wahr, menschlich edel im Anfang spielte, und furchtbar in der Entwicklung der Leidenschaft. Eigentümlich war es, daß er ihn in einer Art von modernem Costüm darstellte, welches mit einer Generalsuniform Aehnlichkeit hatte; er trug Stern und Ordensband. Er modernisierte dadurch die Rolle im gewissen Sinne; aber die Wirkung litt dadurch nicht. Man kann Othello vielmehr ein bürgerliches Stück nennen, und da war eine solche äußere Annäherung an unsere Zeit an ihrer Stelle”.

¹⁵ Zob.: J. D. P r o w n, *John Singleton Copley in England, 1774-1815* (1966), s. 275 i nn. oraz il. na s. 392-417.



4. John Singleton Copley, Śmierć lorda Chathama, Londyn, Tate Gallery

dzącego wyprawę ratunkową w porcie hawańskim (il. 5), jest znacznie bardziej wyrazistym przykładem przedstawiania amerykańskich cudowności niż idylliczne płótna Westa, upamiętniające niewinnych Indian sprzedających Williamowi Pennowi swą cenną ziemię w zamian za odzienie (il. 6)¹⁶. To, co West osiągnął ewokując sentymentalizm, Copley zintensyfikował wprowadzając akcję dramatyczną. Ale w obrazie *Śmierć lorda Chathama* Copley poniechał stylistycznych zafałszowań i zrezygnował z ograniczeń, które jeszcze respektował West, wprowadzając współczesny kostium do malarstwa historycznego. To, co miało



5. John Singleton C o p l e y, *Brook Watson i rekin*, Waszyngton, DC, National Gallery of Art, Ferdinand Lamnot Belin Fund

¹⁶ S. Isham w *History of American Painting* (1936, s. 26) informuje o szczegółach przygód Watsona z rekinem; zob. także: P r o w n, dz. cyt., s. 268 i nn. oraz ilustracje na s. 368-381. O *William Penn's Treaty with the Indians* zob.: N e u m e y e r, dz. cyt., oraz katalog wystawy *Benjamin West, 1738-1820*, Philadelphia Museum of Art (1938), z przedmową F. Kimballa.



6. Benjamin West, *Treaty with the Indians*, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Joseph and Sarah Harrison Collection

początek w owych sceneriach przedstawianych jako *mirabilia*, zyskało wkrótce charakter prostego *reportage*. By zagwarantować możliwie największy autentyzm przedstawienia, Copley nakazał pozować do portretów wszystkim członkom parlamentu (ze znamienym wyjątkiem lorda Mansfielda, który odmówił) zgromadzonym na pamiętnym posiedzeniu, na którym zmarł Chatham. W ten sposób przeniósł do stylu wzniesłego w malarstwie historycznym konwencję, która była dotąd powszechnie stosowana w intymnym gatunku dzieł „konwersacyjnych” [*conversation piece*]: portretach grupowych w pamiątkowej scenerii. Co więcej, kiedy obraz wystawiono w Spring Garden, wywołał on wrażenie jako wzruszające świadectwo współczesności. Odwiedzający, którzy przyszli go zobaczyć, zachowywali się tak, jakby byli świadkami śmierci: „sala, bez względu na ilu w niej znajduje się ludzi, jest wypełniona ciszą lub dyskretnym szeptem, jak przy łożu chorego”¹⁷.

W porównaniu z popularną wymową tego obrazu zainteresowanie, jakie wzbudzała *Śmierć generała Wolfe’a*, wydaje się ograniczone wyłącznie do kręgów akademickich. West stworzył swym obrazem dyskutowany przez akademików precedens, ale w żadnym wypadku nie zamierzał pozbawiać malarstwa historycznego dostojności wiążanego ze stylem wzniesłym¹⁸. Copleyowi z kolei udało się przekształcić malarstwo historyczne w niezwykle popularną formę sztuki, która pozostała taka do dnia dzisiejszego.

Po *Śmierci lorda Chathama* Copley namalował *Śmierć majora Peirsona* [*The Death of Major Peirson*] i otrzymał zamówienie na wielką „kompozycję portretową” bitwy pod Gibraltarem. W portrecie autorstwa Reynoldsa, przedstawiającym obrońcę Gibraltaru lorda Heathfielda (il. 7)¹⁹, bohater trzymający w ręku klucz do fortecy został przedstawiony na tle kłębow armatniego dymu, nie zaś jako dowódca faktycznie pochłonięty kierowaniem bitwą. Właśnie taką dosłowną formułę wybrał Copley. Jego *Oblężenie i odsiecz Gibraltaru* [*Siege and Relief of Gibraltar*]²⁰, traktowane jako obraz historyczny, jest znacznie bardziej ambitne niż portret Reynoldsa. A jednak jako dzieło sztuki portretowej

¹⁷ *The St. James's Chronicle*, 9-12 June 1781; zob.: W. T. W h i t l e y, *Artist and their Friends in England 1700-1799*, I (1938), s. 356 i nn., oraz o szczegółach wystawy i krytycznych recenzjach malarstwa Copleya – P r o w n, dz. cyt., s. 284 i n.

¹⁸ W gruncie rzeczy większa część *oeuvre* Westa odwołuje się do stylu wzniesłego w formie klasycznej czy też fantastycznej. Jego *Apoteoza Nelsona* [*Apotheosis of Nelson*] (il. 8) nawet złudnie przypomina antyhistoryczną szkołę „duchowego portretu” [*spiritual portraiture*]. Choć jej poskromiona pasja jest bardziej spokrewniona z „entuzjazmem” *Apoteozy Garricka* [*Apotheosis of Garrick*] Cartera niż z obsesjami Barry’ego i Blake’a, oscylowanie między stylem historycznym i fantastycznym w twórczości Westa jest na tyle doniosłe, że wymaga bliższego zbadania.

¹⁹ W i n d, *Hume and Heroic Portrait*, s. 31.

²⁰ Tate Gallery, London.



7. Reynolds, Lord Heathfield, gubernator Gibraltaru,
Londyn, National Gallery

jest ono mniej heroiczne. Copleyowską manierę komponowania sceny bitewnej niczym portretu zbiorowego, w którym osoba wodza wyróżnia się z całego szeregu postaci „pozujących”, cechuje rodzajowa intymność.

Elementy występujące w tym typie malarstwa są znacznie bardziej złożone, niż mogłoby się na pozór wydawać. O jego dwóch historycznych poprzednikach wspomniano wyżej. Pierwszym był obraz dokumentalny [*documentary painting*] z przedstawieniami odległych cudowności [*mirabilia*], który wkracza zarówno do malarstwa historycznego, jak i do scenografii. Drugi zaś stanowiło dzieło „konwersacyjne”, które ilekroć zostało nasycone podniosłym patosem czy też zaopatrzone w egzotyczny motyw, niemal niepostrzeżenie przechodziło z malar-



8. Benjamin West, *Apoteoza Nelsona*, Londyn, The National Maritime Museum – Greenwich Hospital Collection

stwa portretowego w historyczne²¹. Portrety grupowe, malowane przez Zoffany'ego w Indiach, ilustrują i potwierdzają obydwie przypadki²². Podobnie jak w obrazie Westa *Traktat Williama Penny z Indianami* [*William Penn's Treaty with the Indians*] egzotyczny motyw wzmacnia z natury rzeczy zainteresowanie dokumentalne oraz otacza portretowane postacie aurą dalekich cudowności. Kiedy upamiętnione wydarzenie jest oficjalnym aktem państwowym, jak na przykład w obrazie *William Watts negocjujący Traktat Bengalski* [*William Watts negotiating the Treaty of Bengal*]²³, wówczas określone przedstawienie, choćby nawet w zamierzeniu miało być pamiątką prywatnego wspomnienia, przybiera zupełnie wyraźną formę malarstwa historycznego.

Zoffany sympatyzował z podejmowanymi przez Westa i Copleya próbami malowania współczesnej historii w stylu wzniosłym. On sam podjął podobną próbę malując *Śmierć kapitana Cooka* [*Death of Captain Cook*]²⁴, w którym ponownie łączy bohaterski patos z egzotyczną scenerią w stylu zbliżonym do scenografii teatralnej Louthbourga. Wydaje się jednak, że Zoffany był z natury zbyt prostoliniowy, aby malować równie sentymentalne obrazy jak West, a jednocześnie zbyt łagodny, aby uzyskać opisane wyżej efekty Copleya. Choć cechowała go zdolność łatwej adaptacji, nie potrafił wyrobić w sobie tak bezceremonialnego podejścia do portretowanej postaci, by przekształcało ono wizerunek w dramatyczny slogan. Wierny kronikarz teatru Garricka przed przybyciem Louthbourga, nigdy zupełnie nie przystosował swego konwencjonalnego stylu do agresywnej żarliwości reformatorów. Właśnie z tego powodu jego obrazy „wschodnioindyjskie”, podobnie jak *Śmierć generała Wolfe'a* Westa, są również znaczące jako precedens. Potwierdzają pogląd, że jednym ze źródeł współczesnego malarstwa historycznego są przedstawienia owych *mirabilia*. Ukazują one również, w jakim stopniu dzieła „konwersacyjne” uitorowały drogę współczesnemu malarstwu historycznemu oraz ustanowiły nową dziedzinę sztuki, ściśle związaną z rewolucją techniczną w plastyce teatralnej. Stanowią równocześnie rozstrzygający dowód na to, że nowe gatunki nie mogły się pojawić, zanim wszystkie te składniki nie stopiły się w jedną formułę, pozwalającą przekształcić obraz w oddziaływający bezpośrednio slogan heroiczny. Element, którego

²¹ Gesty postaci w obrazie Westa *William Penn's Treaty with the Indians* są typowe dla angielskich dzieł konwersacyjnych. Nieostrożnie jest zatem przytaczać je (jak to czyni A. Neumeyer, dz. cyt.) na poparcie tezy, że kompozycja obrazu wywodzi się od Masaccia.

²² Zoffany był w Indiach w latach 1783-1789. Tej fazie jego działalności nie poświęcono uwagi, na jaką zasługuje, chociaż większość materiału została zebrana przez Lady Victoria Manners i Dr. G. C. Williamsona: *John Zoffany, R. A. His Life and Works* (1920), s. 80-113.

²³ Zreprodukowany w pracy V. Manners i G. C. Williamsona (dz. cyt., il. po s. 111) oraz w S. C. Hill, *Bengal in 1756-1757*, II (1905) – il. po s. 398).

²⁴ National Maritime Museum, Greenwich.

brak w obrazach Zoffany'ego, w dziełach Copleya występuje jako scheda po gatunku ogólnie uważanym za podrzędną dziedzinę sztuki: malarstwie reportażowym [„*news*”-*picture*].

„Obrazowe reportaże” [*pictorial news*] nie są wynalazkiem dwudziestego wieku. Egzekucje przestępców politycznych i zwykłych skazańców wzbudzały klasyczne emocje litości i trwogi²⁵. Rodziły w dodatku zapotrzebowanie na ich obrazowe upamiętnienie oraz zainteresowanie, które często przewyższało zaciekawienie mniej sensacyjnymi sprawami państwowymi. Kiedy jakobicki konspirator Simon Lord Lovat został przed swą egzekucją w r. 1747 przeniesiony do Londynu, Hogarth odwiedził go *en route* i narysował jego portret, z którego później wykonał dwa szkice: tuszem i olejny²⁶. Podobny zaszczyt uczynił także zwykłej morderczynie, Sarah Malcolm. Artysta ten nie był pierwszy, który malował wizerunki pospolitych kryminalistów. Sir James Thornhill, jego nauczyciel i teść, specjalizował się w tym typie malarstwa, na długo zanim podjął swoje próby Hogarth. W r. 1724 (dziewięć lat przed *Sarah Malcolm* Hogartha) wykonał do swej grafiki szkic portretu kryminalisty Jacka Shepherda, którego odwiedził w więzieniu. Ponadto dobrze wiadomo, że Hogarth szkicując twarz Sarah Malcolm, równocześnie dyskutował z Thornhillem, który siedział za nim w tej samej celi i przypuszczalnie także rysował²⁷.

Ten sam James Thornhill wymalował pompatyczne freski w Greenwich i Hampton Court oraz ozdobił kopułę katedry św. Pawła scenami z życia świętych. Jego szkicownik, znajdujący się obecnie w zbiorach British Museum, ukazuje na tej samej stronicy kompozycje alegoryczne, projektowane w klasycznym stylu wzniosłym, obok intymnych szkiców utrzymanych „w prawdziwie holenderskiej manierze”. Oba gatunki zgodnie współistniały ze sobą w jego wyobraźni. Podobnie współczesny mu słynny John Vanbrugh potrafił projektować twierdze i równocześnie pisać frywolne komedie. Jeśli widzimy w Thornhillu jedynie twórcę monumentalnych fresków w Greenwich i Hampton Court, to fakt, że Hogarth był jego uczniem, wydaje się nieco zagadkowy. Ale łączące ich związki stają się zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę upodobanie Thornhilla do tego typu intymnego studium postaci, który Hogarth określał jako „malarstwo komediowe” [*comedy painting*]. Dziedzina ta, dla Thornhilla przed-

²⁵ W swojej rozprawie *Of The Sublime and Beautiful*, wyd. II (1759), I, XV [Zob. wyd. pol.: E. B u r k e, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968] E. Burke rozważa słabość nawet najlepszych wystawianych tragedii wobec publicznej egzekucji.

²⁶ R. P a u l s o n, *Hogarth's Graphic Works*, I (1970), nr 166.

²⁷ Zob.: R. P a u l s o n, *Hogarth. His Life, Art, and Times*, I (1971), s. 307 i nn. [Wyd. pol.: *William Hogarth*, przeł. H. Andrzejewska, Z. Potkowska, Warszawa 1984].

miot prywatnych zainteresowań, stała się terenem oficjalnej działalności Hogartha. Jego intensywne poszukiwania w tym zakresie wydobywają na światło prawdziwy skarbiec obserwacji, którego nie mogło odkryć mniej skoncentrowane oko Thornhilla. A jednak różnica jakości nie powinna przysłaniać nam pokrewieństwa ich stylu.

Posługując się popularnym środkiem intymnego portretowania, Thornhill i Hogarth, razem oraz każdy z osobna, stworzyli wiele typowych wizerunków grupowych, które należy uznać za *incunabula* malarstwa historycznego. Niektóre z tych prac upamiętniają posiedzenia klubów parlamentarnych. Najśłynniejsze z nich to dzieła Hogartha: *Klub Izby Gmin* [*A Committee of the House of Commons*] i *Bambridge Klub* [*The Bambridge Committee*]. Dramatyczny szkic tego ostatniego znajduje się w zbiorach Fitzwilliam Museum, zaś sformalizowany rysunek portretowy – w National Portrait Gallery²⁸. Bohater jest kryminalistą, złośliwym strażnikiem więziennym, który nadzorując więźniów, znęcał się nad nimi. Płótno jest pamiątką wystawioną Klubowi, który przeprowadził reformę więziennictwa. Inny obraz, namalowany wspólnie przez Thornhilla i Hogartha, przedstawia *Izbę Gmin* z centralnymi postaciami: Premiera – Sir Roberta Walpole’a i *Speaker* – Onslowa²⁹.

Czy obrazy te można nazwać dziełami „konwersacyjnymi” czy też nie, zależy głównie od tego, co rozumiemy przez to pojęcie. Można byłoby im nadać to miano, gdyż przedstawiają malowane w małej skali portrety w „pamiątkowej” scenerii. Z drugiej strony – brak im jednej cechy, którą należałoby uwzględnić w pełnej definicji dzieła „konwersacyjnego”, mianowicie prywatności scenerii. Są one zatem przykładem formy przejściowej od prywatnego portretu grupowego do obrazowego *reportage*. Kiedy tematem przedstawienia tego ostatniego było jakieś wydarzenie dramatyczne (a jeszcze lepiej tragiczne), zrealizowane w większej skali, obrazowy *reportage* przemieniał się w malarstwo historyczne, posługujące się współczesnym kostiumem. Jest zupełnie zrozumiałe, że ten dramatyczny typ malarstwa wyraźniej zapowiadały przedstawienia przestępców aniżeli szanowanych i praworządnych obywateli. Nie będzie zatem ani przesadne, ani też cyniczne stwierdzenie, że w skoncentrowanym na wydarzeniach współczesnych malarstwie historycznym Copleya narodowy bohater dostąpił zaszczytu, jaki dotychczas przysługiwał głównie przestępcy³⁰.

²⁸ Tamże, s. 197 i nn.

²⁹ The National Trust, Onslow Collection, Clandon Park, Surrey, zob. tamże, s. 200 i n. Istnieje pilna potrzeba napisania monografii Thornhilla i *catalogue raisonné* jego prac. Zob.: DNB, s.v.

³⁰ Odnośnie do tego warto pamiętać, że ówczesni oświeceni z niepokojem obserwowali wzrost upodobań do patriotycznej egzaltacji. Opinia Goethego była następująca: „Der Patriotismus

Istnieje dowód na to, że Thornhill, dla którego upamiętnianie kryminalistów było jedną z osobistych artystycznych pasji, odmówił opisywania wielkich współczesnych wydarzeń państwowych w stylu ściśle historycznym. Kiedy zlecono mu namalowanie *Lądowania Jerzego I* [*The Landing of George I*] dla Painted Hall w Greenwich, zmuszony przez okoliczności musiał rozważyć te problemy, które później świadomie postawią sobie West i Copley. Wydarzenie, które należy wsławić, trwa w pamięci ludzi żyjących. Czy dopuszczalne było zatem poświęcenie prawdy historycznej na rzecz heroicznego dostojęstwa? Z drugiej strony – czy heroiczne dostojęstwo mogło być przedstawione jako wiarygodne, jeśli celowo pomijało te cechy, którym powszechnie przypisywano historyczną prawdziwość?

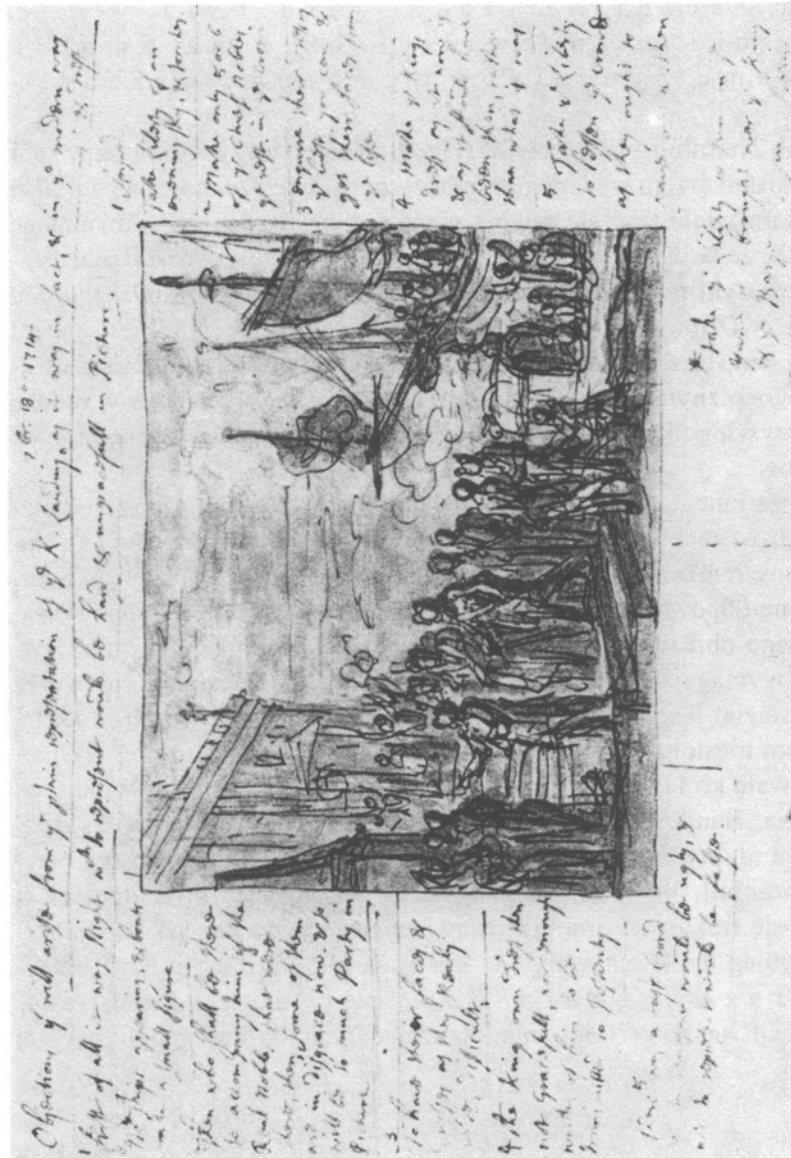
Proces zmagania się Thornhilla z tematem zachował się w szkicu, znajdującym się obecnie w posiadaniu British Museum (il. 9)³¹. Artysta zaopatrzył go w listę trudności, które powstaną w wyniku prawdziwego przedstawienia lądowania króla 18 września 1714 r., jak to miało miejsce w rzeczywistości, w kostiumach i z wycażając tamtejsze epoki. Zapis ten świadczy o sumienności kronikarza, który z trudem usiłuje ustalić dokładną prawdę historyczną, zanim zdecyduje się od niej odstępować z przyczyn estetycznych i dyplomatycznych:

1. Po pierwsze działa się to w nocy, którą przedstawić na obrazie byłoby trudno i niezgrabnie. Nie można byłoby ukazać żadnego statku czy zbliżającej się łodzi.
2. Któż następnie powinien tam być, by mu towarzyszyć, jeśli prawdziwa szlachta, a co najmniej część z niej, jest obecnie w niełasce, a ma stanowić grupę na obrazie.
3. Trudno przedstawić ich twarze i ubrania takimi, jakimi wówczas były.
4. Sama szata królewska jest bez wdzięku, nie dość warta tego, by ją utrwalić dla potomności.
5. Był tam również wielki tłum, którego przedstawienie byłoby brzydkie, zaś nieprzedstawienie byłoby fałszem.

Thornhill decyduje się zatem pozwolić sobie na przedstawienie wieczornego nieba i pochodni, [...] wprowadzić jacht [sic!], który przywiózł króla i załogę, miotające ogień działa, etc., tylko pięciu lub sześciu głównych przedstawicieli szlachty oraz niewielki fragment tłumy;

verdirbt die Geschichte". Dr Johnson był nawet bardziej jednoznaczny: „Patriotyzm jest ostatnim schronieniem łotra”. Na temat relacji kultu bohatera i kultu przestępcy zob.: E. Wind, *The Criminal-God*, „Journal of the Warburg Institute”, I (1938), s. 243 i nn.

³¹ L. Binyon, *Catalogue of Drawings by British Artists and Artists of Foreign Origin working in Great Britain preserved [...] in the British Museum*, IV (1907), s. 182, nr 23.



9. Sir James Thornhill, *Łądowanie Jerzego I w Greenwich, rys.*, Londyn, British Museum

jak najdokładniej zbadać wygląd ich strojów, a wzory do ich twarzy zaczerpnąć z życia; szatę królewską przedstawić tak, jak powinna była wyglądać, raczej niż taką, jaka była w rzeczywistości, oraz pozwolić sobie na zmniejszenie tłumów, zgodnie z wymogami przedstawienia.

W ten sposób Thornhill-protagonista stylu wzniosłego toczy wewnętrzny spór z Thornhillem-kronikarzem wydarzeń współczesnych. Nic dziwnego, że odrzucił alternatywę, która miała stać się modną pięćdziesiąt lat później³². Znamienne jest natomiast to, że w ogóle brał ją pod uwagę. Właściwy mu sposób przedstawiania takiej tematyki można dostrzec w szkicu do obrazu *Książę Orange nad Torbay* [*Prince of Orange at Torbay*] (il. 10)³³. Wzorzec formalny jest niemal dosłownie taki sam, lecz na poły historyczna sceneria została zastąpiona układem czysto alegorycznym: Neptun i inne bóstwa morskie przekazują w opiekę i powierzają przyszłego króla Kybele – bogini Ziemi i Brytanii, wychodzących mu na powitanie.

Okazuje się (z innego szkicu w British Museum), że podobny wzorzec alegoryczny został ostatecznie zastosowany także w *Łądowaniu Jerzego I*³⁴. Nawet umiarkowany realizm pierwszego „kompromisowego” rozwiązania Thornhilla zdaje się nie odpowiadać na wszystkie „zastrzeżenia”. Bez wątpienia ostateczna wersja tego obrazu została tak obmyślana, aby zaspokoić nawet najbardziej ambitne i wymagające gusta. Według inskrypcji na szkicu alegorię tworzą następujące postacie: Tamiz-Ojciec oraz nimfy czy też gracje witające króla; lecąca przed nimi niesiona przez Zefira Sława; Apollin wraz z muzami, wyśpiewującymi pochwałę króla; Tyrania oraz Rozpacz pierzchające przed Wolnością; Wolność, Religia, Handel, Męstwo i Sprawiedliwość, prowadzące króla, który wkracza na „tryumfalny Rydwan”; chroniącej go Księżęcej Roztropności i Potęgi Brytanii. Thornhill, który tak usilnie starał się uniknąć „stronniczości w obrazie”, zdaje się traktować orła przedstawionego na rydwanie jako szczególnie subtelny wybieg dyplomatyczny. U k a z u j ą c p o t ę g ę J o w i s z a, a z a r a z e m g o d ł o N i e m i e c, mógł zadowolić zwolenników sukcesji hannowerskiej, nie obrażając tych, którzy mogli być jej niechętni.

³² Projekty Thornhilla musiały być wykonane po r. 1714, po dacie lądowania Jerzego I, a przed r. 1727, kiedy artysta przestał pracować w Greenwich.

³³ B i n y o n, dz. cyt., s. 182, nr 22.

³⁴ Tamże, nr 24b.

Fakt, że Thornhill około r. 1720 rozważa, a następnie odrzuca formułę malarstwa historycznego, która wprowadzona w latach 1770-1780 przez Westa i Copleya odniosła tak wielki sukces, uzmysławia nam, że problem ten absorbował umysły na długo, zanim właściwi artyści we właściwym momencie stworzyli nowy typ. Odpowiedzi na pytanie o to, dlaczego West i Copley uznali – w przeciwieństwie do Thornhilla – to nowe rozwiązanie za bardziej trafne artystycznie i dlaczego okres lat 1770-1780 był po temu bardziej sprzyjający niż r. 1720, udzielają dwa znaczące fakty, które stanowią klucz do całej tej sytuacji historycznej. Po pierwsze – artyści, którzy tworzyli i propagowali ten nowy typ, byli bez wyjątku Amerykanami. Po drugie – okres ich działalności był czasem walki Ameryki o niepodległość, a ta wojna spowodowała podział angielskiej opinii publicznej w kwestii polityki wobec kolonii. Kwestia amerykańska – domaganie się prawa do demokratycznego samostanowienia – miała w Anglii wielu sympatyków, którzy energicznie krytykowali własny rząd i otwarcie popierali „buntowników”. Rozgłos, jaki West i Copley zdobyli w momencie, kiedy walki osiągnęły swe apogeum, dowodzi, że pozycja Amerykanki w Londynie mogłaby wydawać się ryzykowna, w istocie była społecznie korzystna, jeśli nie wręcz chwalebna³⁵. Ani West, ani Copley nie czynili tajemnicy ze swych demokratycznych przekonań i lojalności wobec Ameryki. Istnieje sympatyczna anegdota dotycząca Copleya. Kiedy usłyszał królewską mowę przyznającą Ameryce niepodległość, wrócił do domu, i mając na sztaludze portret amerykańskiej damy stojącej na tle statku, natychmiast zwieńczył jego maszt nową amerykańską flagą³⁶. Wielkie płótno Copleya *Śmierć lorda Chathama* (zob. il. 4) wiąże się także ze sprawą amerykańską. Przedstawia bowiem dramatyczny moment, kiedy lord Richmond domaga się od brytyjskiego rządu podjęcia wszelkich kroków, niezbędnych do zakończenia wojny amerykańskiej i spełnienia żądania niepodległości. Wystąpienie lorda Chathama, zakończone śmiertelnym udarem serca, powstrzymało atak opozycji³⁷.

³⁵ Nie kwestionuje tego wyjątkowy przypadek Trumbulla, którego aresztowano na podstawie podejrzeń o zdradę, ale wkrótce zwolniono. Trumbull aktywnie włączył się do walki o niezależność Ameryki i na podstawie jego paryskich kontaktów można sądzić, że podejrzania brytyjskich władz były usprawiedliwione. Całość tego zagadnienia omawia L. Einstein w *Divided Loyalties. Americans in England during the War of Independence* (1933).

³⁶ Por. I s h a m, dz. cyt., s. 26, oraz *Dictionary of American Biography*, sv. Copley.

³⁷ Copley utrwalił w tym obrazie wydarzenie, które wywołało wówczas wiele komentarzy. Kiedy Chatham upadł, lord Mansfield, jego zapamiętały oponent, siedział nadal, podczas gdy inni członkowie powstali. Copley, którego stanowisko określała lojalność wobec Ameryki, upamiętnił Chathama oddzielnym portretem o niezwyklej sile wyrazu (National Portrait Gallery, London). Zob. omówienie tej intrygującej kwestii przez J. D. Prowna (dz. cyt., s. 285).

Demokratyczne deklaracje Westa wzbudzały większą sensację, zwłaszcza od chwili, kiedy objął on po Reynoldsie funkcję prezydenta Akademii Królewskiej. Kiedy, już po pokoju w Amiens, wyjechał do Paryża, by odwiedzić Musée Napoleon, zabiegał o spotkanie z cesarzem i doradzał mu, aby szedł za przykładem George'a Washingtona, który także „wyzwolił kontynent”. W opinii angielskich przyjaciół ta uwaga Westa była wysoce niestosowna, nie licująca z zajmowaną przez niego pozycją prezydenta, i dlatego niektórzy z nich uznali za słuszne przeciwstawić się jego ponownej elekcji. West sam zrezygnował, lecz wrócił na to stanowisko w następnym roku³⁸.

Będąc lojalnym demokratą, West w dodatku pochodził z rodziny pensylwańskich kwaków. Stał tak charakterystyczna dla niego osobliwa forma uroczystej powagi, która w jego mniemaniu szła w parze z piastowaną godnością człowieka, mającego stać się ulubionym malarzem dworskim tego właśnie króla, spod którego tyranii został wyzwolony. Przyjmując najwyższe stanowiska w Akademii okazał się nieczuły na akademickie skrupuły, które w swych obrazach zupełnie pomijał. Jego wybory były zawsze bardziej otwarte i dojrzałe od Copleyowskich. Swą karierę rozpoczął jako postać dość osobliwa – cudowne dziecko – pochodzące z odległych lasów Pensylwanii i potrafiące malować. Rodzaj zainteresowania, jakie wzbudzał, początkowo we Włoszech, a następnie w Anglii, znakomicie ilustruje jego spotkanie z ociemniałym kardynałem Albani, którego ciekawiło, czy skóra chłopca jest w istocie tak jasna jak jego własna. Pytanie wywołało powszechną wesołość, ponieważ karnacja Westa była „jaśniejsza od powszechnie spotykanej w Anglii”, podczas gdy cera Albaniego przypominała „najciemniejszą włoską oliwkę”³⁹.

Egzotyczny urok osobowości Westa wyjaśnia inaczej zupełnie niezrozumiały fakt, że malarz o tak miernych artystycznych zdolnościach mógł osiągnąć, nie tylko w oczach publiczności, ale i w opinii bardziej odeń utalentowanych kolegów oraz rywali, natychmiastowy i trwały sukces⁴⁰. Przyciągała ich właśnie sama osobowość Westa, będąca dla nich żywym dowodem tych odległych cudowności, które tak podziwiali w niektórych jego obrazach. Dla Reynoldsa

³⁸ W. S a n d b y, *The History of the Royal Academy of Arts*, I (1862), s. 267 i n.

³⁹ J. G a l t, *The Life and Works of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London, Subsequent to his Arrival in this Country; composed from materials furnished by himself*, (1816), s. 103.

⁴⁰ Jego przypadek jest podobny do przypadku Angeliki Kauffmann, która również swoją karierę rozpoczęła jako cudowne dziecko. Dała się poznać w wiejskim Schwarzenbergu, kiedy w wieku szesnastu lat wykonała, na podstawie projektów Piazzetty, freski w kościele parafialnym. Jej popularność w Rzymie zbiega się z popularnością Westa. Rysunek portretowy podpisany *Mr. West / Drawn at Rome by / Angelica Kaufmann / 1763* dokumentuje ich spotkanie (National Portrait Gallery, London, Inv. No. 1649).

było czymś naturalnym pozwolenie Westowi na odstępstwo od akademickich standardów, które sam dla siebie uznawał za wiążące. West miał wyostrome poczucie swej uprzywilejowanej pozycji. Wzmocnił ją, skłaniając Copleya do przyjazdu z Ameryki. Copley z kolei wyprzedził Trumbulla. W ten sposób wtargnięcie demokratycznych idei głoszonych przez grupę amerykańskich malarzy dokonało ostatecznego wyłomu w akademickich regułach malarstwa historycznego.

Wielokrotnie już omawiano związki jednoczące rewolucję amerykańską i francuską. Należałoby poczynić podobne badania dotyczące związków amerykańskiego i francuskiego malarstwa rewolucyjnego⁴¹. Teoretyczne pokrewieństwo między nimi wydaje się oczywiste. *Śmierć Marata* Davida jest, być może, najśmielszą spośród wszystkich podejmowanych dotąd prób łączenia tragicznej wzniosłości z intymnością portretu i scalenia ich w jedno wstrząsające dzieło reportażowe [*piece of reportage*]. A jednak środki, którymi posłużył się David, były zupełnie odmienne od użytych przez Westa. Nie były właściwe ani dla romantycznego naturalizmu przedstawień odległych cudowności, ani też dla pompacyjnych widowisk malowanych uroczystości państwowych. Wskrzesał on antyczny rzymski ideał szlachetnej prostoty, który West odrzucił, uznając go za niedostatecznie aktualny. Dopiero w okresie napoleońskim i postnapoleońskim oba typy malarstwa rewolucyjnego zostały ze sobą scalone. Kiedy w r. 1802 West odwiedził Paryż, okrzyknięto go (podobnie jak jego poprzednika – Trumbulla) przedstawicielem awangardy malarstwa historycznego. Najbardziej wyraźne świadectwo wpływu stylów obydwu malarzy można odnaleźć w romantycznym malarstwie rewolucyjnym Delacroix. W *Rzezi na Chios*, posługując się współczesnym, ale egzotycznym motywem, wyraża on to samo żądanie wolności, które *Wolność wiodąca lud na barykady* głosi już wprost, używając języka naturalizmu. Obrazy te przewyższają pięknem i siłą wyrazu produkcje Szkoły Amerykańskiej w takim samym stopniu, w jakim Baudelaire'owski przekład *Hiawatha* Longfellowa góruje nad oryginałem. Oczywiście, aby uzyskać jasną interpretację dzieł Delacroix, należy sięgnąć także do innych źródeł. Godne jednak uwagi jest to, jak wiele z nich bije w Anglii. Temat *Rzezi na Chios* – obrazu, w którym Delacroix przemałował krajobraz po spotkaniu z dziełami

⁴¹ Pewne założenia przedstawione zostały w znakomitych cytowanych wyżej studiach J. Locquina (zob. także: *Le retour à l'antique dans l'école française avant David*, „La Renaissance de l'art français et des industries de luxe”, V, 1922, s. 473 i nn.) oraz przez F. Kimballa (*Les influences anglaises dans la formation du style Louis XVI*), „Gazette de Beaux-Arts”, 50(1931), s. 29 i nn. oraz 231 i nn.).

Constable'a na Salonie w r. 1824⁴² – z pewnością inspirowany był poezją Byrona, nadzwyczaj przez malarza cenioną.

Wszelako romantyzm, który doprowadził malarstwo historyczne do pełnego rozkwitu, stworzył dla niego również najbardziej zjadliwe antidotum. Tak na przykład jeden z obrazów Blake'a – *Duchowe zwycięstwo Nelsona nad Lewiatanem* [*Spiritual Form of Nelson guiding Leviathan*]⁴³ – jest poruszającym oskarżeniem wszelkich prób gloryfikacji bohatera przez dramatyzowanie jego ziemskich przygód. Podejmując koncepcję „portretu duchowego” [*spiritual portraiture*], Blake podąża śladem swego poprzednika – Jamesa Barry, którego cenił najwyżej spośród wszystkich malarzy osiemnastowiecznych. Aby zaprotestować przeciw obrazowi *Śmierć generała Wolfe'a* Westa, Barry namalował płótno, na którym ten sam temat został ujęty w formie duchowej [*spiritual form*]: wszystkie postaci przedstawiono nago. Niestrudzony piewca wzniosłości, Barry, nie mógł pogodzić się z „umiarkowanym realizmem” Westa i powszechnie wywieranym przezeń urokiem. Interesujące jest zatem, że jego mentorem i patronem był nie kto inny jak Edmund Burke, autor rozprawy *Of the Sublime and Beautiful*, który pierwotnie wspierając sprawę amerykańską, zakończył swoją literacką i polityczną karierę gwałtownie reakcyjnymi *Refleksjami nad Rewolucją Francuską*⁴⁴.

Wraz z rozpowszechnieniem idei liberalnych w dziewiętnastowiecznej Europie i powszechną akceptacją monarchii konstytucyjnej, jako najbardziej skutecznego kompromisu między patriotycznym radykalizmem a *laissez-faire*, styl malarstwa historycznego, który został wprowadzony jako rewolucyjny przybrał postać nacechowanej wulgarną wystawnością sztuki oficjalnej. Dzisiejsze akademie malarstwa uczyniły tradycją to, czemu ich poprzednicy nie dowierzali jako demokratycznej uzurpacji. „Nigdy bym był nie uwierzył – pisał Baudelaire – że nasz kraj może podążać z taką szybkością na drodze postępu”⁴⁵.

Tłum. z angielskiego Marek Waclawek (Lublin)
Przekład przejrzała Elżbieta Wolicka

⁴² Dnia 19 i 25 czerwca 1824, *Journal de Eugene Delacroix*, ed. A. Joubin, I (1932), s. 115 i n. [E. D e l a c r o i x, *Dzienniki (1798-1863)*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1988].

⁴³ C. 1805-9, Tate Gallery, London.

⁴⁴ Nie roszczę pretensji do wnikliwej analizy zagmatwanych związków łączących Burke'a z Barrym, a także pośrednio z Blake'em. Ich postawy polityczne są pełne sprzeczności, a preferencje estetyczne również skomplikowane.

⁴⁵ *Projets de Préface pour „Les Fleurs du mal”*, I (1859/60): „Malgré les secours que quelques-uns célèbres ont apportés à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès” [*Œuvres de Baudelaire*, Bibl. de la Pléiade, ed. Y.-G. Le Dantec, I (1938), s. 581].

THE REVOLUTION IN HISTORY PAINTING

S u m m a r y

In his essay *The Revolution in History Painting* Edgar Wind traces the process of forming contemporary historical painting which takes its ultimate shape, and at the same time its climax, in the 19th c. It was Benjamin West who initiated the changes in depicting the events from the past. He stood against the academic rules of *decorum* painting *The Death of General Wolfe* in 1771 in contemporary costume and setting. The painting, similarly as other images from the colonial wars, made use of the scenery which clearly referred to the marvels of the East. Such a convention of presenting, characteristic of this kind of work, Wind calls mitigated realism. In view of the places they depicted these paintings were "unreal", distant, but at the same time, due to a short time span of the events, which they commemorated, they were almost contemporary. It is due to their exotic themes that it was possible to introduce a contemporary costume and prop to history painting in grand style. The distance of places was supposed to safeguard grandeur to a work, balancing in a way the use of less "precious", being in accordance with historical reality, robes of the heroes of the presentation. Both the new theme of the works and the way of presenting the figures were inspired by an extended then national consciousness, and found its analogies in theatrical work. The new way of depicting the past, introduced along with the motifs *mirabilia* was transposed to a totally different genre of painting. We mean here conversation piece: the group portrait in a commemorative setting. The paintings made in this genre originally bore the character of a portrait, but due to a sublime pathos or a dramatic action, which were gradually introduced in the presentations, they gained a historical dimension too. The episode illustrated by Copley in *The Death of the Earl of Chatham* in reality had taken place in the London House of the Lords a year before the painting was made. Thus West's convention, which he made use of in *mirabilia* presentations, was applied in the Copleyan formula of a graphic reportage. History painting developed by Copley on the basis of conversation piece anticipated Hogarth's and Thornhill's pictorial news, a presentation of common trespassers who are - due to their sensational and dramatic theme - an intermediate form between a common portrait and history painting in contemporary costume.

Thornhill himself as early as the 1820s considered a possibility to introduce historically accurate costumes and props into a painting. Finally he gave up the idea. West and Copley would return to it fifty years later. The revolutionary change in history painting, initiated by the works of these two artists, was conditioned by the social and political situation. Both painters were of American descent, and the time in which they created was the time of the fight for American independence. This was their privileged position and respect which they received in the then society made it possible their putting into practice such a radical artistic enterprise. Democratic ideas voiced by American artists made a breakthrough in the academic rules of history painting.

Translated by Jan Klos