

Lech Kalinowski

## Hogarth teoretyk sztuki

Twórczość malarską i graficzną Williama Hogartha (1697–1764), najwybitniejszego i najbardziej znanego artysty angielskiego XVIII wieku, dopełniał traktat z zakresu estetyki i sztuki *The Analysis of Beauty* (1753), dostępny drukiem w opracowaniu i ze źródłowym wstępem Josepha Burke'a, opatrzony przez niego podtytułem „with the rejected papers from the manuscript drafts and autobiographical notes” (Clarendon Press, Oxford 1955)<sup>1</sup>. W niniejszym eseju opieram się właśnie na tym opracowaniu.

Niezwykłość traktatu Hogartha polega na tym, że jest to pierwsze w Europie dzieło o pięknie i sztuce prezentujące jednolitą doktrynę opartą na wartościach formalnych. W odróżnieniu od wcześniejszych teoretyków sztuki: średniowiecznych – jak Teofil Mnich czy u progu czasów nowożytnych żyjący Cennino Cennini, oraz renesansowych – jak Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, a także Albrecht Dürer, w okresie zaś baroku Nicolas Poussin, Hogarth nie rozpatruje zagadnień czysto technicznych i warsztatowych, ale – świadomie samodzielny – niezależnie od dotychczasowych poglądów na piękno i sztukę utrwalanych od starożytności, kreśli zasady własnej nauki, chociaż stanowisko poprzedników zna i, gdy zachodzi potrzeba, do nich się odnosi (Michał Anioł, Gianpaolo Lomazzo).

Jak wskazuje tytuł traktatu *Analiza piękna*, zakresem jego rozważań jest przede wszystkim piękno, które w wieku XVIII wysuwa się na pierwsze miejsce w literaturze filozoficzno-estetycznej we Francji i Wielkiej Brytanii. Wtedy dopiero uświadomiono sobie w pełni trudność w definiowaniu tego, co piękne. Z jednej strony łączono piękno z pojęciem smaku<sup>2</sup> (francuskie „goût”, angielskie „the taste” – dlatego też Hogarth do tytułu *The Analysis of Beauty* dodał wyjaśniające temat uzupełnienie „with a view of the Ideas of Taste”, które zachowano w kolejnych wydaniach). Z drugiej zaś strony, mówiąc o pięknie, posługiwano się zdawkową formułą francuską: „je ne sais quoi”<sup>3</sup>.

Przy tym rozróżnieniu Hogarth zaznacza, że wdzięk – utożsamiany ze smakiem – i piękno są dwiema różnymi rzeczami, piękno bowiem cieszy zawsze ze względu na reguły, a wdzięk bez nich.

*The Analysis of Beauty* jest manifestem poglądów samodzielnych, ale ukształtowanych w opozycji do stanowiska tzw. koneserów, w szczególności zaś Jonathana Richardsona jako autora traktatu *The Theory of Painting* (1715); manifestem skierowanym przeciwko doktrynie o niezbędności poprawiania natury przez idealizowanie i przeciwko korzystaniu przez artystów z dzieł starszych mistrzów jako decydujących autorytetów.

Zgłaszając zastrzeżenia wobec tego, co nazywał ortodoksyjnym smakiem, wobec moralizującego charakteru ówczesnych pism o pięknie i sztuce – „Niektórzy piszą o wdzięku, ale wkrótce wkraczają na utartą ścieżkę moralnego piękna”<sup>4</sup> – sam proponował nie moralny, nie literacki, lecz absolutny klucz do rozwiązywania zagadki, jaka jest właściwie natura piękna.

Ten absolutny, mistrzowski klucz przedstawia jako własny pomysł, jednakże opatruje go antykwaryczną sankcją Michała Anioła i greckich artystów, powołując się na Lomazza. Gianpaolo Lomazzo (1538–1600) bowiem w traktacie o malarstwie *Trattato dell'Arte della Pittura* (Milano 1584, księga I, rozdział 28) donosi, że Michał Anioł zachęcał swego ucznia Marca da Siena del Pino do przedstawiania postaci ludzkiej w kształcie piramidy podobnej do węża<sup>5</sup>. Dlatego też Hogarth na tablicy ilustrującej tę teorię (por. rycina na stronie obok) umieszcza między innymi antyczne torso, zwane torsem Michała Anioła, które urzeczywistnia, a właściwie wciela tajemnicę sztuki piękna, i powołuje się na Pitagorasa jako na najmądrzejszego z Greków. Natomiast niewątpliwie własnym pomysłem artystycznym Hogartha są linie: falista – „the waving line”, i linia serpentynowa – „the serpentine line”, nazwane przez niego „the lines of beauty and grace”.

Linie falista i serpentynowa mają zdecydowaną wyższość nad linią prostą i kątową; zgodnie z zasadą odpowiedniości (fitness) nadają się w szczególny sposób do wyobrażenia tego, co piękne, podczas gdy linię prostą zaleca Hogarth dla przedstawienia tego, co jest komiczne.

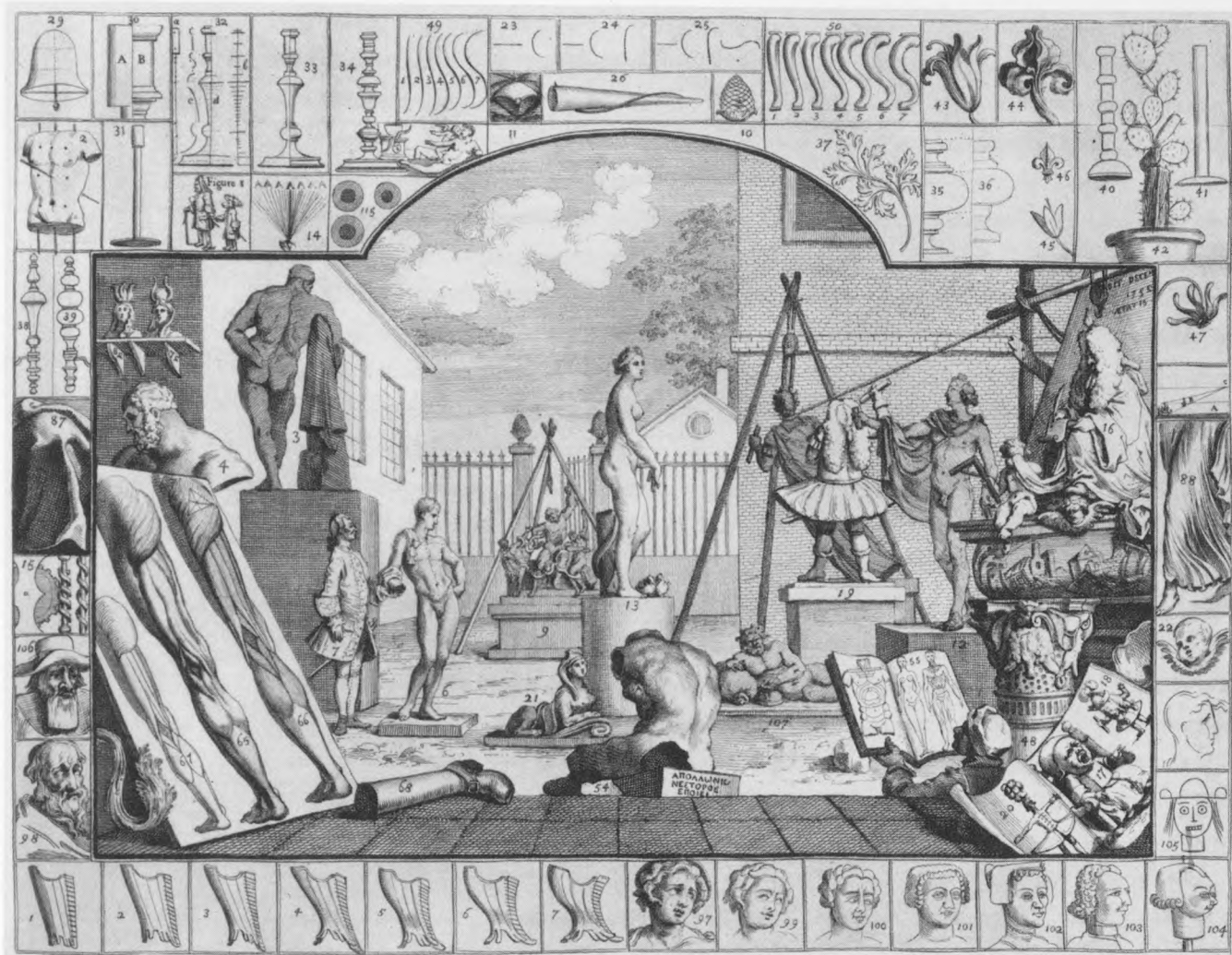
Linia falista składa się z dwóch kontrastujących ze sobą krzywizn. Krzywizny te muszą być skierowane w stosunku do siebie w przeciwnym kierunku, ale mieć równą głębokość, to znaczy – nie mogą być ani zbyt napięte, nabrzmięte, ani zbyt lekkie, płytkie. Hogarth sam rysuje siedem takich linii w kształcie litery „S”. Głębię krzywizny różnicuje od linii prawie prostej do linii prawie kolistej. Linia serpentynowa piękna powstałaby przez skrócenie drutu płynną krzywizną wokół stożka – Hogarth przyrównuje to do stożkowatego ruchu płomienia.

Linia falista jest własnym pomysłem Hogartha, a nie zapożyczonym od Lomazza, z którego traktatem zapoznał się *ex post* – już po określeniu jej w swojej *Analizie piękna*<sup>6</sup>. Warto natomiast przypomnieć, że Ch. A. Du Fresnoy (1611–1668) i R. de Piles (1635–1709) pisali równocześnie, że gracia – czyli wdzięk – zależy w dużym stopniu od płynności linii falistej i serpentynowej<sup>7</sup>.

Wyliczając abstrakcyjne atrybuty piękna, Hogarth wymienia: fitness (stosowność), variety (rozmaitość), simplicity (prostotę), symmetry (symetrię), distinctness (wyrazistość), intricacy (zawilność), uniformity (jednolitość), quantity (ilość), ale rozmaitości przyznaje pierwszeństwo, prym. Sztuka dobrego komponowania jest dlatego sztuką dobrego różnicowania.

Hogarth wierzył, że zaadaptowana linia falista razem z jej rozmaitymi implikacjami mogłaby stać się linią wielkiej użyteczności praktycznej dla ówczesnych artystów. Dał nawet wyraz pogładowi, że można by w ten sposób stworzyć nowy porządek architektoniczny, dzięki któremu powstałyby kościoły, pałace, więzienia, domy zwykłe i letnie, posiadające bardziej stosowne dla ich przeznaczenia cechy. Tym samym można by uwolnić się od Palladia, którego w tym czasie każdy architekt zmuszony był naśladować, za którym idąc, miał budować tak samo w Laponii czy w Indiach Wschodnich.

Hogarth dostrzegał możliwość zastosowania zasady falistej linii w przedmiotach codziennego użytku – w stołach, krzesłach; powiedzielibyśmy: w rzemiośle artystycznym, przy zachowaniu prawa stosowności. Kiedy statek dobrze żegluje, marynarze nazywają go pięknym<sup>8</sup>.



William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, tabl. 1 (ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki UJ)



Wystarczy przywołać dekorację w sztuce czasów Ludwika XV, aby zrozumieć znaczenie słów Hogartha o różnorodności, a tym samym o linii wdzięku, czyli serpentynowej. Przypominają się cechy właściwe rokoku i rozpowszechnionym wówczas tzw. chinoiseries.

Jak określić stosunek Hogartha do francuskiego rokoka? Rokoko jest zasadniczo stylem dekoracji wnętrza i polega na wprowadzeniu krzywizn w kształcie litery „C” oraz posługiwaniu się nimi w panelowaniu, a także w malarstwie i rzeźbie<sup>9</sup>. Małe krzywizny falistych linii, radość płynąca z ich ruchliwości oraz towarzyszący im układowi wdzięku występują u Watteau i Bouchera, a w zmodyfikowanej postaci także u Hogartha<sup>10</sup>. Pomimo jego ksenofobicznego nastawienia do wszystkiego co francuskie, francuskiemu rokoku zawdzięczał niejedno zarówno we wczesnych dziełach, jak *Before – After*, jak i w późniejszej serii *Marriage à la Mode*, dla której wykonania jeździł do Paryża, aby zapewnić sobie współpracę tamtejszych znakomitych rytowników<sup>11</sup>. Hogarth nie może wprawdzie być nazwany malarzem rokokowym, ale z całą pewnością pozostawał pod wpływem rokoka<sup>12</sup>.

Jeśli zasada linii falistej jako warunkującej piękno może być odczytana w rokoku i uzasadniać naturalne jej z nim pokrewieństwo, o tyle – przynajmniej na pierwszy rzut oka – mniej jasny jest związek z gotykiem oraz jego konstrukcją i dekoracją. Biorąc jednak pod uwagę znaczenie krótkich odcinków linii falistej i ich wyraz, łatwiej zrozumieć dostrzeżone przez Hogartha pokrewieństwo z gotykiem<sup>13</sup>. Tu trzeba zaznaczyć, że w swym pojmowaniu gotyku, w szczególności opisu wyprzedza on romantyzm.

Hogarth przede wszystkim zwraca uwagę na gotyckie szczyty i zwieńczenia wież: „steeples and spires” – podkreślając ich niezwykle piękno. Szczyty i zwieńczenia wież są w gotyku wznoszone wyżej, niż to zazwyczaj bywa, tak aby mogły być widoczne jako czysty ornament ponad innymi budynkami, a wielka ich liczba nadaje miastu wyraz bogactwa. Przywołuje tu słynny szczyt katedry w Strasburgu i szczyt kościoła St. Mary le Bow w Cheapside, zbudowanego przez Christophera Wrena, księcia architektów, jak również opactwo westminsterskie, ze względu na jego prostotę i cechy wyróżniające: wielką liczbę filigranowych ornamentów oraz małych podziałów i „podpodziałów” poszczególnych części<sup>14</sup>.

William Hogarth był człowiekiem o bogatej i złożonej osobowości, o wielu sprzecznych rysach charakteru. W młodości złotnik-rytownik w warsztacie Ellisa Gamble’a (od 1713), od 1729 pracował samodzielnie jako rytownik w metalu i na płytach graficznych. O życiu jego i wszechstronnej działalności informuje autobiografia, której rękopisy przechowywane są w British Library, opracowane szczegółowo w przytoczonej na wstępie pracy Josepha Burke’a. W malarstwie był praktycznie samoukiem, choć w roku 1720 zapisał się do tzw. pierwszej St. Martin’s Lane Academy, którą porzucił, nie uzyskując „proficiency”, czyli świadectwa biegłości. W praktyce artystycznej pozostawał pod wpływem swojego teścia Sir Jamesa Thornhilla, który był jego nauczycielem z wyboru.

Jako teoretyk sztuki był nie tylko pisarzem, ale także i przede wszystkim znakomitym organizatorem życia artystycznego.

Jako malarz i rytownik odegrał decydującą rolę w zaistnieniu angielskiej szkoły malarstwa poprzez jakość swoich obrazów; podejmował też rozliczne wysiłki, aby podnieść i polepszyć status społeczny artysty w Anglii.

Doceniając znaczenie nauki malarstwa i rytownictwa, a tym samym rysunku, w roku 1735 założył tzw. drugą St. Martin’s Lane Academy, główną poprzedniczkę Royal Academy, która powstała w roku 1768 z inicjatywy Sir Joshuy Reynoldsa.

W walce o status społeczny artysty, ale i o materialny byt doprowadził w roku 1735 do ukazania się *Engraving Copy Right Act* – ustawy chroniącej produkcję artystyczną przed nadużyciami i wyzyskiem. Starał się dokumentować i udokumentować własną twórczością, że artyści mogą działać niezależnie od dobrodzieja patrona, samodzielnie publikując i sprzedając własne ryciny wykonywane według własnych obrazów.

Jego stosunek do europejskich środowisk artystycznych charakteryzowała skrajna ksenofobia. Kochał Anglię i wszystko, co angielskie. Sam siebie określił mianem „Britophile”. Był surowy w ocenach. Krytykował, kogo mógł, bez względu na wielkość krytykowanej osoby. Krytykował przede wszystkim Francuzów, ale i Włochów: Pousina oraz Rafaela i Michała Anioła. Diderot w recenzji z Salonu z roku 1765 tak pisze o ostrych sądach Hogartha na temat Francuzów: „Je ne pardonne pas davantage à Hogarth d’avoir dit que l’Ecole française n’avait pas même un médiocre coloriste”<sup>15</sup>.

Swoimi obrazami i rycinami starał się Hogarth utrwaląć artystycznie to, co w malarstwie rodzajowym nazywało się „moral subject”. Sir Joshua Reynolds w związku z tym wyraził się nawet o nim przesadnie „invented a new species of dramatic painting”<sup>16</sup>. Były to historie z ówczesnego życia mieszczańskiego przedstawiane jak w powieściach i nowelach Henry’ego Fieldinga (1707–1754)<sup>17</sup>. Utrwalając je w serii obrazów rozpowszechnianych za pomocą rycin, był Hogarth moralistą interpretującym obyczaje swego czasu.

Podejmowane kolejno tematy starał się traktować jak pisarz dramatyczny. Prawdziwy miłośnik teatru, w swoich kompozycjach pozostawał znakomitym reżyserem. „Obraz mój jest sceną” – pisał. I dodawał: „a dumb show”, czyli pantomimą.

O roli, jaką przypisywał wartościom formalnym w twórczości malarskiej i graficznej, mówi wypracowany i stosowany przez niego system mnemotechniczny: memoria technika, nawiązujący do klasycznej „art of memory”: więc *Ad Herennium*, Cyserona *De Oratore* i Quintyliana *Institutiones oratoriae*. Umiejętnie łączył to, co nazywa się loci et imagines<sup>18</sup>, w licznych zapiskach i notatkach utrwalając postaci i sceny z codziennego życia.

W sformułowanych w *The Analysis of Beauty* krytycznych uwagach o „moralnym charakterze” ówczesnego piśmiennictwa o sztuce Hogarth stosował kryterium „absolutnego klucza” czystej sztuki. W wyborze tematów do własnych obrazów i rycin kierował się jednak inną zasadą. Zapisał się bowiem w sztuce jako artysta moralizujący, starający się wpływać na społeczeństwo przykładem pozytywnych i negatywnych obyczajów. Ale że zajmował się teorią sztuki i wartościami formalnymi obrazu, nadszedł czas, jak stwierdza Joseph Burke we wstępie do wydania *The Analysis of Beauty*, aby odrzucić legendę o Hogarcie jako „artyście literackim”<sup>19</sup>.

Za Ernstem H. Gombrichem, który trafnie charakteryzuje twórczość artystyczną Hogartha, można powiedzieć: „Dobrze używał swego pędzla, umiejętnie rozkładał światło i kolor, zręcznie aranżował grupy. Tematem interesował się zgodnie z włoską tradycją w malarstwie; wierzył w reguły smaku i pozostawał racjonalistą. Reputację zawdzięczał nie tyle swoim obrazom, co rycinom chętnie kopiowanym. Umiał podziwiać piękno szczegółu i był znanym satyrykiem, a jego satyryczne ryciny zwane były «Hogarthianami»”<sup>20</sup>.

#### Przypisy:

<sup>1</sup> O Williamie Hogarcie patrz: Joseph Burke, *Hogarth William*, [w:] *Encyclopedia of World Art*, VII, New York, Toronto, London 1963, szp. 576–581; Sheila O’Connell, *Hogarth William*, [w:] *Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, 14, New York 1996 (printed with minor corrections 1998), s. 636–643; Jan Białostocki, *Hogarth*, Warszawa 1959; oraz: Ellis Waterhouse, *Painting in Britain 1530–1790*, Harmondsworth, Middlesex 1953 (third rearranged impression 1954); Nicolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth, 1956; Peter and Linda Murray, *Dictionary of Art and Artists*, Harmondsworth, Middlesex 1959, s. 15, 153, 154; Arthur M. Hind, *A History of Engraving and Etching. From the 15th Century to the Year 1914, being the third and fully revised edition of „A short history of engraving and etching”*, New York, Dover edition 1963, s. 233–235; A. Brookner, L. Gowing, *Hogarth William*, [w:] *Kindlers Malerei Lexikon*, Band III, Zürich 1966, s. 233–248; Joseph Burke, *English Art 714–1800*, Oxford 1976 (*Oxford History of English Art*, IX); Elizabeth Einberg, Judy Egerton, *The Age of Hogarth, British Painters Born 1675–1709*, Tate Gallery 1988. O *The Analysis of Beauty* i teorii sztuki Hogartha patrz: S. E. Read, *Some observations on William Hogarth’s „Analysis of Beauty”: a biographical study*, „The Huntington Library Quarterly”, V, 1941–1942, s. 360–373; Karl Justi, *William Hogarth*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, VII, 1972, s. 1–8 oraz s. 44–54; Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, translated from Italian by Charles Marricot, new revised edition, New York 1964, s. 144 i 166; *Teoretycy i krytycy o sztuce 1700–1800*, wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzeczka, Warszawa 1974, s. 46–52; *William Hogarth „Analiza piękna”, napisana w celu ustalenia chwiejnych pojęć o smaku*, tłum. W. Juszcak; oraz: Joseph Burke, *Hogarth and Reynolds. A contrast in English Art Theory*, Oxford 1943; Giulio Carlo Argan, *L’idée artistique de William Hogarth*, „English Miscellany”, I, 1950, s. 161–178; J. T. A. Burke, *A Classical Aspect of Hogarth’s Theory of Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, VI, s. 151–153, przedrukowane w: *England and the Mediterranean Tradition*, Oxford 1945, s. 139–141; Donald Paulson, *The Aesthetics of Mourning*, [w:] *Studies in Eighteenth Century British Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen, Berkeley, Los Angeles, London 1985, s. 48–181.

<sup>2</sup> O smaku: Władysław Tatariewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 43, 420, 425, 428, 437, 438, 463, 472–473, 474–475, 509, 511.

<sup>3</sup> O „je ne sais quoi” patrz: Burke, 1955, s. lvii, 7 i 14; Katharine Everett Gilbert and Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, London 1956, s. 259; Tatariewicz, jw. w przypisie 2, s. 422, 435, 445, 499, 535.

<sup>4</sup> Burke, 1955, s. 5.

<sup>5</sup> Burke, 1955, s. 7, 11–12.

<sup>6</sup> Gilbert and Kuhn, s. 261.

- 7 Ch. A. Du Fresnoy, *De arte graphica*, Paris 1667; R. de Piles, *Cours de peintures par principes*, Paris 1708; zob. Burke, 1955, s. xxx, lviii n. 2, 6, 176.
- 8 Gilbert and Kuhn, s. 261; Pevsner, s. 125: „In shipbuilding the dimensions of every part are confined and regulated by fitness for sailing. When a vessel sails well, the sailors (...) call her a beauty; the two ideas have such a connection”.
- 9 Jako jednostka struktury w rzeźbie linia falista wystąpiła przed Hogarthem w kręconych kolumnach baldachimu Berniniego w konfesji św. Piotra w bazylice watykańskiej.
- 10 *The Thames and Hudson Encyclopedia of British Art*, General Editor David Bindman, London 1985, s. 205.
- 11 O rokoku patrz: Fiske Kimball, *The Creation of Rococo*, New York 1964; Sheila O'Connell, *Rococo*, [w:] *Dictionary of Art*, op. cit., s. 499, § 4.
- 12 Bindman, 1985, s. 205: „Despite his xenophobic sentiments, some of Hogarth's early works c. 1730, like *Before and After* (Cambridge Fitzwilliam), are in composition and handling indebted to French Rococo”.
- 13 Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*, John Murray edition, 1962.
- 14 „Steeple and spires . . . built higher than ordinary, to be seen above other buildings, purely as an ornament; and a great number of them give a rich appearance to a City. As the business of this part of the building is merely show, its shapes ought to be beautiful. The best general form for them is the pyramid or cone, and this has been chiefly chosen in all countries, even for Gothic spires, and some of them are finely and artfully varied, as the famous steeple at Strasburg, and several others. But the most elegant varied steeple in Europe, perhaps, is that of St. Mary-le-Bow in Cheapside, built by Sir Christopher Wren, the Prince of architects.
- There are many other churches of great beauty, the work of the same architect, which are hid in the heart of the city, whose steeples and spires are raised higher than ordinary, that they may be seen at a distance above the other buildings; and the great number of them dispers'd about the city whole city, adorn the prospect of it, and give it an air of opulency and magnificence, on which account their shapes will be found to be particularly beautiful. . .
- Westminster Abbey is a good contrast to St. Paul's, with regard to simplicity and distinctness, the great number of its filigrane ornaments and small divided and subdivided parts appear confused when high, and are totally lost at a moderate distance; there is nevertheless such a consistency of parts altogether in a good Gothic taste, and such propriety relative to the gloomy ideas they were then calculated to convey, that they have at length acquir'd and establish'd a distinct character in building. It would be look'd upon as an impropriety and as a kind of profanation to build places for mirth and entertainment in the same taste.
- Have not many Gothic buildings a great deal of consistent beauty in them, perhaps acquired by a series of improvements made from time to time by the natural persuasion of the eye, which often very near answers the end of working by principles; and sometimes begets them?” Cyt. za: Burke, 1955.
- 15 *Art français. Hommes. Oeuvres. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst*, Herausgegeben von Otto Grautoff, Bielefeld und Leipzig 1930, s. 40.
- 16 Pevsner, s. 6.
- 17 Burke, 1955, s. lvii n. 1, xxvi, lii, liii; Frederik Antal, *The Moral Purpose of Hogarth's Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XV, 1952, s. 169–197.
- 18 Burke, 1955, s. xxxviii.
- 19 Burke, 1955, s. xiv: „It is time to review the legend of the «literary» artist and to question on critics of his indifferent «composition» or «extraordinary want of feeling for formal relations»”.
- 20 Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, London–New York 1968 (first printed 1950/7).

