



# O sztuce rysowania krajobrazu. Esej trzeci (1792)

William Gilpin

Sztuka rysowania jest dla podróżnika malowniczości [*picturesque traveller*] tym, czym sztuka pisania dla uczonego. Każda [z tych umiejętności] jest w takim samym stopniu konieczna dla określenia i wyrażenia właściwych jej idei. Rysunek bierze się z wyobraźni albo z natury.

Bardzo cenny jest szkic z wyobraźni, który wychodzi spod ręki mistrza. To jego pierwsza koncepcja, zwykle najmocniejsza i najbardziej błyskotliwa. Wyobraźnia malarza, naprawdę u niego niezmiernie, jest magazynem obfitującym we wszystkie te eleganckie formy i zachwycające efekty, jakie można znaleźć w naturze. Jak czarodziej jednym ruchem dłoni przywołuje sceny z historii lub romansu, a czasami [obrazy] nieożywionych części natury. I w tych szczęśliwych chwilach, gdy ogarnia go twórczy entuzjazm i daje on upust płomiennej wyobraźni, często za sprawą kilku odważnych pociągnięć tworzy tak cudowne przebliski geniuszu, że nie mogą się z nimi równać bardziej stonowane, poprawne przedstawienia wychodzące spod jego ołówka.

Pamiętać jednak należy, że takie szkice muszą podlegać ocenie także przez oko uczone w sztuce i zaznajomione z ideą malowniczości – oko, które może przyjąć na poły skończone obrazy i pozostawione w takim stanie przez mistrza, by dać im nowy wyraz, dopełniając je o to wszystko, co nie zostało wyrażone. Nie będę się jednak dłużej rozwodzić nad szkicami z wyobraźni, gdyż mają one niewiele wspólnego z moim ulubionym przedmiotem. Dodam tylko, że chociaż niniejszy esej ma przede wszystkim pomóc podróżnikowi malowniczości w podziwianiu widoków z natury, to jednak zalecana metoda, o ile odnosi się do tworzenia [rysunku], może z powodzeniem być zastosowana do szkiców z wyobraźni.

Zamysłem widoków z natury może być utrwalenie ich w pamięci lub – w pewnym stopniu – podzielenie się własnymi ideami z innymi. Napotkawszy scenę godną narysowania, pierwszą kwestią jest ukazanie jej z jak najlepszego punktu. Kilka kroków w prawo lub w lewo robi wielką różnicę. W jednym miejscu niezgrabnie nierówności ziemi, okazują się całkiem znośne w innym, a zamek widziany jako nieznośna przesłona, gdy stoi się po jednej stronie, okazuje się całkiem przyjemny

z drugiej strony. Zatem, należy wpierw ustalić punkt widokowy, by następnie zastanowić się jak pomniejszyć widok na papierze. Nie posiadając doświadczenia w tej materii, pewną trudność możemy mieć z dostosowaniem skali natury do naszej, bo różnią się one znacznie. Jeśli krajobraz jest rozległy, należy uważać, aby nie zawrzeć zbyt wiele. Można go podzielić na dwa szkice. Gdy już ustali się interesujący widok, najlepiej skupić się na dwóch lub trzech najważniejszych punktach, które należy nanieść na papier. Ułatwi to ustalenie relacji względem kilku różnych obiektów.

Podstawowym powszechnie używanym narzędziem rysowania jest ołówek grafitowy. Nie ślizga się po papierze i pozwala szybko wyrazić określoną ideę. Ma on zresztą jeszcze jedną zaletę: jego szary odcień łatwiej wymazać niż czarną lub czerwoną kredę. Pozwala też na szybką korektę.

Zaletą tych pospiesznych, czarnych szkiców jest możliwość łatwego wychwycenia charakterystycznych cech danej sceny. Na tym etapie światło i cień nie mają jeszcze znaczenia. Wystarczą ogólne kształty oraz relacje, jakie zachodzą pomiędzy różnymi punktami przecięcia elementów w danej okolicy. Można to uzyskać za pomocą kilku naszkicowanych linii. „Choćby pół słowa – powiada pan Gray – utrwalone w danym miejscu lub okolicy, jest warte wszystkich naszych wspomnień. Ufając obrazowi oszukujemy samych siebie, że przedmioty same z siebie rysują się w umyśle. Bez dokładnej i szczególnej obserwacji nie można oddać obrazu w sposób poprawny: kontury szybko się zacierają, kolory z każdym dniem blakną i kiedy ostatecznie chcemy odtworzyć obraz słowami, musimy uzupełnić braki za pomocą naszej własnej wyobraźni”<sup>1</sup>. To, co mówi pan Gray, odnosi się głównie do opisu literackiego, ale w takim samym stopniu ma zastosowanie do rysunku. Wiodące idee muszą zostać utrwalone w określonym miejscu – pozostawione w pamięci, szybko ulatują.

Linie kreślone ołówkiem, czy jakimkolwiek innym narzędziem, związane są z trudnością ujęcia odpowiednich odległości. Jeśli w krajobrazie pojawiają się dwie lub trzy rzeczy oddalone od siebie i każdą z nich można wyrazić za pomocą tego samego rodzaju linii, oko zapomina o tym zróżnicowaniu już nawet po zaledwie pół dnia podróży i wszystko się miesza. Aby temu zaradzić, jeśli krajobraz jest w ogóle skomplikowany, konieczne będzie uczynienie kilku notatek na miejscu. Podróżnik powinien być dokładnie w tym [szkicowanym] miejscu, ponieważ idea widoku zasadniczo polega na właściwym postrzeganiu odległości. Jakkolwiek, w wolnej chwili [podróżnik] powinien przejrzeć szkic, aby za pomocą kilku pociągnięć ołówka zaznaczyć to, co znajduje się bliżej, a za pomocą tuszu do kaligrafii wprowadzić światłocien, aby wszystko dobrze ująć. Takiego szkicu nie trzeba dalej rozwijać, gdyż ma on jedynie wspomóc naszą pamięć.

---

<sup>1</sup> List do Mr. Palgrave, s. 272, 4.

Ale kiedy rysunek ma na celu przekazanie – w określonym zakresie – naszych idei innym, niezbędne jest jego lepsze opracowanie. Scena, którą dobrze znamy z pamięci, może być naszkicowana za pomocą kilku szybkich pociągnięć ołówka, ale jeśli chce się przekazać określoną ideę tam, gdzie jej przedtem nie było, i zrobić to w sposób właściwy, w szkicu musi zawierać się jakaś kompozycja obejmująca wprowadzone poprawki i wyraźnie zaznaczone obrysy, a także efekty światła. Można również wprowadzić jakieś niewielkie ozdoby w postaci figur i innych szczegółów. Krótko mówiąc, rysunek powinien być tak dalece dopracowany, aby dać pewne wyobrażenie o obrazie. Nazywam to zdobnym szkicem [*adorned sketch*] i cokolwiek, co nie może być w taki sposób dopracowane, nim nie będzie. Jeżeli pojawia się konieczność przedstawienia jakiegoś niemalowniczego zbioru obiektów, czy w ogóle jakiś nieprzedstawialnych przedmiotów, to można je ujmować raczej pod postacią planów niż obrazów.

Po pierwsze, radziłbym podróżnikowi, aby w żadnym wypadku nie przerabiał oryginału na zdobny szkic. Pierwszy szkic wystarczy, aby wyrazić idee ogólne i jest on wzorcem, do którego będzie można powrócić w przypadku braku [widoków z] natury. Przerabiając go po raz kolejny, można utracić pierwotne idee, a całość pogrążyć w chaosie. Dlatego wielcy mistrzowie zawsze przywiązują tak dużą wagę do swoich szkiców z natury. I chociaż rysunek wykonany przez podróżnika malowniczości sam w sobie jest mało wartościowy, powinno się zachować oryginalny szkic i utrzymać go w odpowiednich ryzach.

Ustaliliśmy tę kwestię, możemy zacząć nasz zdobny szkic od nowa. Pierwszym punktem jest kompozycja. Ale kompozycja, ktoś powie, zawiera się w pierwotnym szkicu.

To prawda, ale mimo wszystko za sprawą [kompozycji] można wprowadzić nieznaczne zmiany, dzięki którym formy obiektów, zachowując swoje podobieństwo, można bardziej podkreślić. Tak jak utwór muzyczny, odtwarzany przez różnych mistrzów i uświetniany w odmienny sposób przez każdego z nich, wciąż pozostaje ten sam. Musimy jednak pamiętać, że natura jest ułomna i jej kompozycje wymagają drobnej asysty. Jej idee, jeżeli nie zostaną wprowadzone określone zasady, są dla malowniczości zbyt rozległe.

Swobodny stosunek do prawdy należy traktować z ostrożnością, a jednocześnie można dokonać rozróżnienia między obiektem a sceną. Jeżeli przedstawię najbardziej charakterystyczne cechy zamku lub opactwa, to trzymając się reguł sztuki mogę sobie pozwolić na odrobinę swobody w przedstawieniu szczegółów (które nie odgrywają kluczowej roli). Ale w przedstawionej scenie widok staje się portretem; i jeśli tu coś poprawiam, muszę to czynić z wyczuciem.

Bez względu na to, czy przedstawiam jakiś obiekt czy scenę, przede wszystkim mam całkowitą swobodę – ograniczoną jedynie przez zasadę zgodności z okolicą – rozporządzania pierwszym planem zgodnie z własnym upodobaniem. Biorę drzewo tu i przesadzam je tam. Obniżam pagórek lub coś do niego dodaję. Usuwam kawałek

dachu, chałupę, mur lub jakikolwiek inny obiekt, który mi się nie podoba. Krótko mówiąc, dokonując tych kilku prostych zmian, nie chodzi mi o to, by narzucać swobodę wprowadzania tego, co nie istnieje, ale biorę pod uwagę to, co jest podatne na takie zmiany i co zresztą sam czas nieustannie czyni.

Wszystko to wymogi sztuki:

*Ona [sztuka] zarządza pierwszym planem; może go wznosić lub obniżać  
Tu liściaste ekrany stawiają opór,  
a tam ustępują; tu rozmaite zielenie rozstępują się,  
a tam tłoczą się w jeden nieprzenikniony mrok  
Jak przystało na geniusza sceny.*

Pierwszy plan, w porównaniu z rozległym horyzontem, jest w istocie punktem: sam w sobie ma błahe znaczenie i nie można określić go elementem sceny. A jednak, chociaż jest tak mało istotny dla oddania podobieństwa danej sceny, jest jednak kluczowy dla samej kompozycji. Przypomina te głębokie tony w muzyce, które nadają wartość wszystkim swobodniejszym partiom i harmonizują całość.

Zatem, skoro pierwszy plan ma tak znaczące konsekwencje, rysunek należy rozpocząć od ustalenia tej w istocie kluczowej części. Łatwiej jest określić usytuowanie pierwszego planu, gdy zostanie on umieszczony na dole kartki papieru, bo wszystko inne będzie ustalane w stosunku do niego. Istnieje prawdopodobieństwo, że w szkicu wstępnym został on niedokładnie określony. Ale to będzie można jednoznacznie stwierdzić wtedy, kiedy krajobraz zostanie uchwycony w całość. Mógł też zostać naniesiony na papierze za wysoko lub zbyt nisko. Mając przed sobą ogólny schemat krajobrazu, można go odpowiednio dostosować i nadać mu odpowiednie proporcje. Mogę tylko dodać, że jeśli chodzi o pierwsze plany, nie trzeba być bardzo starannym w ich wykańczaniu, nawet jeśli zamierza się dopracować szkic. W gotowym obrazie pierwszy plan jest rzeczą bardzo subtelną, ale w szkicu chodzi o to zaledwie, aby uzyskać pożądany efekt.

Mając już pierwszy plan, można w ten sam sposób, ale z większą starannością, wprowadzić inne partie kompozycji. W pospiesznym szkicowaniu wystarczy zaznaczyć najważniejsze elementy okolicy w taki sposób, jak się ukazują, ale w zdobnym szkicu należy je poprawić w tych miejscach, gdzie wydają się fałszywe. Trzeba znaleźć sposób na ukrycie zbyt nachalnych części za pomocą drzew, zasłonić krzewami te, które są zbyt gołe i na usunięcie drobnych obiektów, które w naturze za bardzo rzucają się w oczy i tylko wprowadzają nadmiar elementów kompozycji. Od tej korekty zależy pomyślność rysunku. Żadne piękno światła, kolorystyki czy wykonania nie jest w stanie zrekompensować braku kompozycji. To jest fundament wszelkiego malowniczego piękna. Nie ma tak wyrafinowanego ubioru, który by przyozdobił kogoś, kto ma dziwną i nieokrzesianą posturę.



**II. 1**

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792



**II. 2**

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792

Przebrnąwszy w ten sposób przez kompozycję zdobnego szkicu wykonanego ołówkiem grafitowym, można przystąpić do mocniejszego podkreślenia pierwszego planu i bliższych partii. Rzeczywiście, niektórzy nie rysują konturów, ale swobodnie operują pędzlem na szkicu wykonanym ołówkiem. Jest to najbliższe idei malarstwa. To najbardziej swobodna i być może również najdoskonalsza metoda. Rysunek ołówkiem jest gorszym rozwiązaniem, bo wymaga staranniejszych zabiegów w zacieraaniu [konturów], aby uzyskać oczekiwany efekt. Oczywiście wymaga też ręki mistrza. Rzeczywiście, ręka mistrza daje oczekiwany efekt nawet przy użyciu najbardziej trywialnych narzędzi. Moje zalecenia mają na celu tylko udzielenie kilku wskazówek adeptom sztuki, którzy być może najskuteczniej wykonają swój szkic piórem. Pióro jest bardziej zdecydowane niż ołówek grafitowy, pozostawia mniej pędzlowi, który moim zdaniem jest trudniejszym narzędziem. Można użyć tuszu do kaligrafii (który można zagęścić lub rozrzedzić, co pozwala zaznaczyć bliższe lub dalsze plany). Za jego pomocą można wprowadzić tak delikatne akcenty, że nawet odległy dystans zmniejsza się, chociaż taką odległość najlepiej chyba zaznaczyć ołówkiem grafitowym.

Ale kiedy mówimy o obrysie, nie mamy na myśli prostego konturu, który (jakkolwiek konieczny dla właściwego wprowadzenia figury) w krajobrazie ma charakter formalny. Wystarczy zaznaczyć tu i ówdzie, kilkoma swobodnymi dotknięciami pióra, pęknięcia i chropowatości, bo to one świadczą o bogactwie obiektu. Ale najpierw trzeba określić działanie światła, aby znaczyć te akcenty po stronie zacienionej.

Główną cechą tych swobodnych muśnień piórem jest ekspresja, czyli sztuka odtwarzania każdego obiektu za pomocą tego osobliwego dotknięcia, czy to gładkiego, czy szorstkiego, który najlepiej wyraża jego formę. Sztuka malarska w swej najwyższej doskonałości nie jest w stanie oddać bogactwa natury. Kiedy badamy jakąkolwiek formę naturalną, znajdujemy wielość jej części, które pozostają jakby niedokończone. Rzeczywiście, na ogół próba wyśmienitego dopracowania ma w sobie coś ze sztuczności. Malarz jest więc zmuszony oszukiwać oko jakimiś naturalnymi odcieniami lub ekspresyjnymi muśnięciami, z których wyobraźnia czerpie inspirację. Czy w pejzażach Claude'a często można oglądać pełny efekt odległości, który przy bliższym zbadaniu składa się z prostej kreski, zabarwionej naturalnymi tonami i przeplatanej kilkoma ekspresyjnymi akcentami? Jeśli zatem te ekspresyjne muśnięcia są konieczne, tam, gdzie mistrz musi posunąć się do jakiegoś wybiegu, by oddać zarówno formę, jak i kolor, to jakże muszą one być nieodzowne w zwyczajnych szkicach, w których nie ma koloru, tego wielkiego narzędzia oszustwa? Jednak sztuka tworzenia ekspresyjnych znaków za pomocą pióra, która zachwyca ideą, nie jest powszechna. Słabszy artysta może ją osiągnąć przez przypadek, ale tylko mistrz posiada tę precyzję. Chociaż przecież również bez tych przeblysków geniuszu szkic może być pożyteczny, a nawet mieć swoją wartość.

Można pomyśleć, że pióro jest niewłaściwym narzędziem dla początkujących adeptów sztuki, skoro pojawia się tak duża trudność w posługiwaniu się nim. Traci ono swój wdzięk, jeśli używane jest przez nieprzygotowanego twórcę.

To prawda, ale jakie inne narzędzie będzie skuteczniejsze? Ołówek grafitowy, pędzel, nie dają gwarancji mistrzostwa. Głównym powodem tego, że najchętniej włożyłbym w ręce [adepta sztuki] pióro, jest to, że bez niego trudno byłoby mu wykonać rysunek i zaznaczyć odległości. Rysunek piórem nie będzie mistrzowski, ale przecież pozwoli utrwalić wizję krajobrazu, bez czego całość będzie tylko gali-matiasem. Zapewne również za pomocą pióra bez trudności można uzyskać odrobinę twórczej swobody. Widziałem, jak wytrwałość, której towarzyszyła krzyna geniuszu, pozwoliła poczynić znaczne postępy w posługiwaniu się tym narzędziem i wywołać całkiem przyjemny efekt. Jeśli rysunek ma być duży, polecam piórko trzcinowe, które swobodniej przesuwa się po papierze.

Po narysowaniu konturów pozostaje uzupełnić je o światło i cień. W tym działaniu efekt rozmycia jest znacznie lepszy niż kreska. Pędzel dokona więcej za jednym pociągnięciem i na ogół skuteczniej, niż pióro może zrobić po wielokroć<sup>2</sup>. Do tego celu potrzebny jest tylko tusz do kaligrafii i może trochę ciemnego brązu lub spalonej umbry. Tym pierwszym наносimy szarości, które wyznaczają niebo i odległe obiekty; a z pomocą tego drugiego (po zmieszaniu bardziej lub mniej z tuszem do kaligrafii) ciepłe muśnięcia, które należą do pierwszego planu. Jakkolwiek sam tusz daje się dobrze rozprowadzić zarówno na pierwszym, jak i na dalszych planach.

Światłocien to nie wszystko. Celem zdobnego szkicu jest dodatkowy efekt. Światło i cień jedynie oświetlają obiekty. Efekt uzyskamy przez ich zrównoważenie, bo to nadaje całości większą siłę. Chociaż najczęściej w naturze spotykamy jedynie typowe oświetlenie obiektów, jednak również zdarzają się wielkie efekty, które są dla nas wystarczającym uzasadnieniem, aby po nie sięgnąć. W takich okolicznościach widzimy naturę w jej najlepszej kreacji a naszym zadaniem jest ją opisać.

Co się tyczy reguł, zgodnie z którymi można osiągnąć spodziewany efekt, to dopuszcza się tylko te najbardziej ogólne. Światło i cień muszą kontrastować tak, aby wiązały z sobą niebo i krajobraz. Ale wyłącznie uwarunkowania samej kompozycji decydują o tym, w jaki sposób te przeciwieństwa powinny być przedstawione: gdzie przeważa pełne zacienienie, gdzie jest pełne światło, czy też gdzie ta skala jest stopniowana. Wszystko, co można zrobić, to dokładnie przyjrzeć się rysunkowi (ale w jego surowym szkicu) i sprawdzić, gdzie światło będzie miało najlepszy efekt. Zależy to bardziej od poczucia smaku niż zastosowanych reguł.

Należy zwrócić uwagę na jedną kwestię w odniesieniu do światła i cienia, a zwłaszcza tego pierwszego: mianowicie na gradację, która daje siłę wykraczającą poza to, co może dać jaskrawy promień. Efekt światła, padającego na kamień, stworzonego

<sup>2</sup> Rzadko widywałem rysunki wykonane piórem, które mi się podobały. Najbardziej mistrzowskie szkice tego rodzaju, zostały wykonane w czasach młodości przez dżentelmena, bardzo wysoko postawionego w swoim zawodzie, pana Mitforda z Lincoln's Inn. Zostały one wykonane w Italii i Anglii i chociaż są to tylko szkice wpierające pamięć, tematy są tak szczęśliwie wybrane i są tak charakterystyczne dla tych krajów, a także rysowane z taką swobodą i ekspresją, że oglądałem je z przyjemnością, nie tylko jako wierne portrety (którymi, jak sądzę, są one wszystkie), ale też jako dowód mistrzostwa, zarówno pod względem kompozycji, jak i wykonania.



**II. 3**

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792



**II. 4**

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792



jako ilustracja tej idei, nie będzie tak wielki, chyba że przejdzie w cień. W poniższej strofie pan Gray z wielką urodą i kulturą, zilustrował zmienne koleje życia za pomocą zasad malowniczości:

*Jeszcze tam, gdzie prowadzi różana rozkosz,  
Smutek drepcze krokami nędzy,  
Zbliżając się do tego, co daje pocieszenie.  
Odcienie szczęścia świecą jaśniej,  
Zrugane przez tony nieszczęścia,  
Kunsztownie zmieszane, dają  
Życiu siłę i harmonię.*

Mogę jeszcze dodać, że zwłaszcza w rysunku efekt jest konieczny. W malarstwie, w pewnym stopniu, ten niedostatek uzupełnia kolor, lecz niczym niewyróżniającego się światłocienia nie ma czym zastąpić. Jego siła zależy od efektu, bo jest on w stanie nadać wartość nawet najbardziej nijakiemu obiektowi. Tak jak uderzanie w struny instrumentu w końcu stworzy jakąś harmonię, lecz bez bogactwa kompozycji.

Można jeszcze zauważyć, że gdy obiekty znajdują się w cieniu, światło (jako że jest wtedy odbite) pada po przeciwnej stronie, niż by padało, gdy te obiekty oblewało słońce.

Przyozdabiając rysunek można wprowadzić jedną lub dwie figury. Przez figury rozumiem ruchome obiekty, takie jak wozy czy łodzie, a także bydło i ludzi. Ale powinny być one wprowadzane oszczędnie. Ich nadmiar szkodzi. Głównie potrzebne są do oznaczenia drogi, aby przełamać pierwszy plan, wskazać horyzont w pejzażu morskim, lub pokazać cofające się fale morskie za pomocą kontrastującego z nimi ciemnego żagla, ale niezbyt odległego, umieszczonego przed falami. Tak zaplanowane figury służą ozdobie rysunku i w tym celu wystarczy kilka delikatnych kresek. Szczegółowość tutaj nie popłaca<sup>3</sup>.

Rysując drzewa nie trzeba odróżniać ich od siebie, chyba że wprowadza się sosnę lub cyprys, lub jakieś inne pojedyncze drzewo. Dąb, jesion i wiąz są bardzo podobne do siebie i mogą być przedstawione w taki sam sposób. W szkicu wystarczy zaznaczyć drzewo. Wszak jedno rozróżnienie wydaje się konieczne: między drzewami w całości pokrytymi liśćmi a tymi o starych konarach. W kompozycji często pojawiają się obydwa i dlatego ręka powinna posiadać wprawę w przedstawieniu każdego z nich. Wystarczy, że mamy ogólną ideę na przykład dębu jako drzewa lekkiego, a buku jako ciężkiego.

Myszę, że rysunek zyskuje, gdy papier zostanie lekko zabarwiony czerwonym lub żółtym kolorem, którego zastosowanie ma na celu usunięcie połysku podłoża

<sup>3</sup> Zob. wcześniejszy esej [Gilpin ma na myśli esej „On Picturesque Travel”, zob. W. Gilpin, *Podróż malownicza*, przekł. B. Frydryczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, pod red. B. Frydryczak, D. Angutek, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 161-168, przyp. tłumaczkil]

i nadanie przyjemniejszego odcienia tła. Wprowadza to również, o ile kolor nie jest zbyt silny, rodzaj harmonii z surowością czerni i bieli. Barwić można przed lub po wykonaniu rysunku. Ogólnie rzecz biorąc, wolę tę drugą metodę, ponieważ gdy szkicuje się jeszcze na białym papierze, rysunek można poprawić wilgotną gąbką, za pomocą której da się w znacznym stopniu wymazać tusz. Jeżeli natomiast wymazuje się jakikolwiek fragment rysunku już po nałożeniu koloru, to na przetartej części nie udaje się już tak łatwo ponownie nałożyć barwnika w taki sposób, aby uniknąć śladów nanoszonych poprawek.

Niektórzy wolą użyć odrobiny koloru w swoich rysunkach. Moje instrukcje nie dotyczą sztuki mieszania różnych barwników, co wymaga w ogóle użycia koloru od samego początku i dokończenia rysunku z natury bez użycia tuszu, może z wyjątkiem szarości, która łączy się z innymi kolorami. I rzeczywiście, [taki kolorowy rysunek] starannie wykonany przewyższa pięknem każdy inny rodzaj rysunku. Jednak nie czuję się kompetentny do udzielania jakichkolwiek rad dotyczących tego sposobu rysowania. Jedynie sugeruję sposoby użycia koloru w szkicu wykonanym tuszem. Nieznacznie wprowadzony kolor nadaje przedmiotom pewne zróżnicowanie i wprowadza trochę promiennego stylu do krajobrazu.

Kiedy więc kończy się szkic tuszem, należy rozprowadzić na całości lekki odcień widnokregu. Może to być różowy ton poranka, lub bardziej rude kolory wieczoru, można też połączyć szarość z żółcią. Za wzór mogą posłużyć kolory wieczoru. Pierwszy odcień, który można wprowadzić składa się z jasnoczerwonego i ochry, które tworzą kolor pomarańczowy. Może on, według uznania, przechylać się ku jednej lub drugiej barwie. W tym przykładzie skłania się raczej ku tej pierwszej. Rozprowadzając ten odcień na całym rysunku, kładzie się podwaliny pod harmonię. Należy powtórzyć to działanie na horyzoncie, gdy farba będzie już sucha. Im bliżej nieba, tym odcień powinien być słabszy. Następnie można wziąć barwnik purpurowy i za jego pomocą, gdy pierwszy podkład jest już suchy, uformować chmury. Trzeba go rozprowadzić na całym rysunku tak, jak pierwszy odcień, ale z wyjątkiem horyzontu. To wzmocni ideę harmonii. W tym momencie niebo i perspektywa są dopracowane.

Następnie można przejść do środkowego i pierwszego planu, by zróżnicować ziemię i roślinność. Za pomocą odrobiny umbry należy przetrzeć ziemię na środkowym planie. Jeśli chodzi o glebę to wystarczy. Ziemia z pierwszego planu może być zaznaczona odrobiną jasnej czerwieni. Tu roślinność może być rozmytą plamą zieleni uzyskanej z barwnika niebieskiego i ochry; można dodać trochę więcej ochry w miarę zbliżania się do oka, a na bliższym planie trochę palonej sjeny. To wystarczy dla środkowego planu. Pierwszy plan może wymagać, aby ziemia i roślinność zostały nieco odróżnione. W miejscach pełnych światła do ziemi można dodać paloną sjenę, w miejscach zacienionych granat, zaś roślinność podkreślić odrobiną żółci. Całość miejscami można urozmaicić odrobiną palonej sjeny.

Drzewa na pierwszym planie są jego częścią. Ich liście mogą być zabarwione tak, jak sąsiednia roślinność. Mogą być muśnięte paloną sjeną. Drzewa pośrodku powinny być ciemniejsze niż trawnik, na którym rosną.

Jeśli przedstawia się chmury o jasnym obrysie, obrys musi być pozostawiony w pierwszym nałożonym kolorze pomarańczowym, ale zabarwienie innych partii nad horyzontem – jak wspomniałem wcześniej – należy powtórzyć.

Dla obniżającego się, zachmurzonego nieba charakterystyczna jest szarość, złożona z granatu, niebieskiego i ochry. W miarę pogłębiania się cienia ton powinien skłaniać się bardziej ku niebieskiemu. Zanim przystąpi się do pracy, najlepiej zmieszać tych kilka wymienionych powyżej barwników, zwłaszcza jeśli rysunek ma być duży. Najlepiej rozetrzeć surowe kolory w małych spodkach: należy trzymać je w czystości i oddzielnie. A z nich można wymieszać odcienie w innych małych naczyniach.

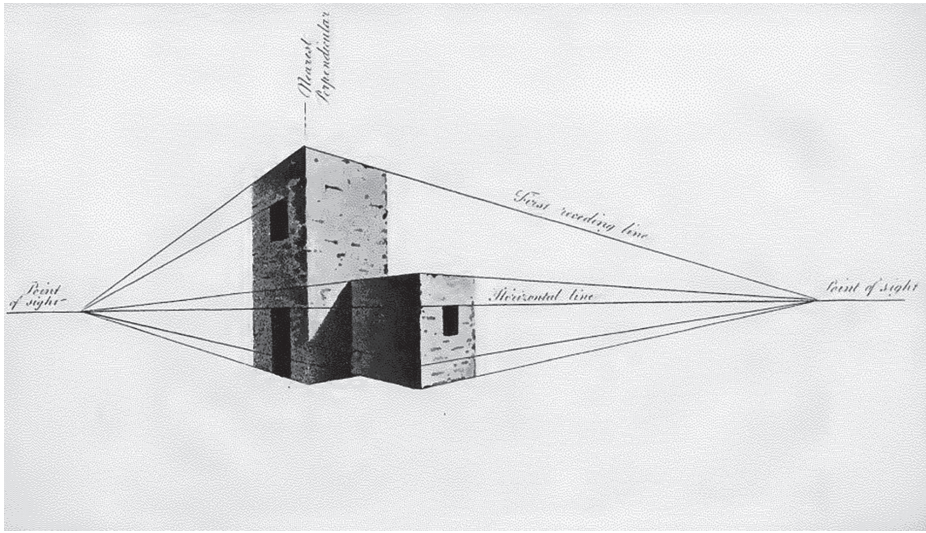
Dodam tylko, że intensywność kolorystyki, którą nadaje się szkicowi, zależy od mocy tuszu użytego do dopracowania rysunku. Jeśli w grę wchodzi szybki szkic, to będzie cechować się tylko delikatnym cieniowaniem.

Ten rodzaj barwienia rysunku, nawet jeżeli postępuje się zgodnie z tymi instrukcjami, nie jest w żaden sposób obliczony na wywołanie jakiegoś szczególnego efektu koloryzacji: ale to wystarczy dla utrzymania harmonii. Warto pamiętać: efekt koloryzacji nie łatwo osiągnąć. Trzeba jednak unikać zbędnego nadmiaru: nie ma nic bardziej nieprzyjemnego dla oka jak barwny rysunek (a często takie widzujemy), w którym zielenie, błękity, czerwienie i żółcie są namazane bez respektu dla harmonii. Jest on dla malowniczego oka tym, czym dla muzycznego ucha dysonans fałszywych nut.

Zwolennik jaskrawych barw może powiedzieć, że nie czyni on nieba bardziej niebieskim niż natura, ani traw czy drzew bardziej zielonymi.

Być może tak, ale dopóki nie dopracuje się rysunku w zgodzie z naturą, efekt będzie bardzo niepewny. Natura miesza różne odcienie z najjaśniejszymi kolorami i chociaż oko ma trudność w ich odróżnieniu, mają one generalnie największy wpływ i utrzymują różne tony krajobrazu w odpowiednich granicach, czego nie jest w stanie uczynić blask głębokich kolorów. Poza tym, uwadze sztuki uchodzi to, że te barwy są wytwarzane w naturze przez niezliczoną ilość cieni, które padają na liście, źdźbła trawy i co drugą najdrobniejszą rzecz. Wszystko to, choć niełatwe do odróżnienia w szczegółach, przemawia w całości i nieustannie koryguje barwy natury.

Zanim zakończę uwagi na temat rysowania, warto dodać kilka słów na temat perspektywy. Jej przyjemniejsze partie sprawiają sporo trudności i są mało użyteczne w zwykłym pejzażu, ale skoro w rysunku od czasu do czasu pojawiają się budowle, które wymagają odrobiny wiedzy o perspektywie, ten temat nie może pozostać całkowicie nieporuszony.



**II. 5**

Za: W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1792

Jeśli budynek stoi na wprost, trudno wykreślić linie perspektywiczne, ale jeśli jest usytuowany tak, że stoi pod kątem do oka, tak jak zwykle są usytuowane malownicze budowle, jego linie będą się zbiegać. Wyjaśni to następująca metoda mechaniczna.

Trzymaj płaską linijkę poziomo pomiędzy okiem a rysowanym budynkiem, aż zobaczysz jej krawędź. Tam, gdzie przecina się z najbliższą prostopadłą [krawędzią] budynku, którą już zaznaczyłeś na papierze, zrób znak i narysuj delikatnie linię równoległą do dolnej części kartki papieru. To linia horyzontu, która określa całą perspektywę. Następnie zaznacz kąt, jaki tworzą te schodzące się linie z najbliższą prostopadłą do budynku i przeciągaj ją aż zetknie się z linią horyzontu. Od punktu, w którym się przecina, narysuj kolejną linię biegnącą w dół najbliższej prostopadłej. Daje to perspektywę podstawy. W ten sam sposób wyznacza się wszystkie linie, które zbiegają się po obu stronach budynku, powyżej, jak i poniżej linii horyzontu, a także okna, drzwi i wszelkiego rodzaju występy (na tej samej płaszczyźnie). Punkty linii horyzontu, w których zbiegają się pozostałe linie, zwane są punktami widzenia [*points of sight*].

To, co tutaj nazywa się punktem widzenia, Brook Taylor nazywa i być może z większą poprawnością, punktem zbiegu [*vanishing point*].

Jakkolwiek, nie można oczekiwać dużego stopnia dokładności po zalecany tu sposobie rysowania (a polecam szkicowanie pejzażu tym, którzy rysują tylko dla rozrywki). Należy skupić się tylko na ogólnych ideach, a nie na szczegółowości portretu. Taki szkic dopuszcza krętą rzekę, wystający cypel, bydło, opactwo, równinę i górę wtapiającą się w horyzont. Uwzględnia również relacje, jakie zachodzą między tymi elementami. Nie sprowadza się on jednak do drobiazgowego przedstawiania obiektów. Poszarpany brzeg rzeki, gotyckie ozdoby opactwa, przepaście, spękane skały i zamek, każdy najmniejszy obiekt w dolinie, nie wymagają dokładności. [Szczegółowość] to domena gotowego rysunku i obrazu, w którym artysta przedstawia idee wszystkich najdrobniejszych cech okolicy, którą opisuje lub sobie wyobraża. Ale najwyższy stopień dopracowania, jak już wcześniej zauważyłem, to domena mistrza i jego ekspresji. Adept, którego tutaj pouczam i któremu daję rady wynikające tylko z mojego własnego doświadczenia, musi wykazać się pokorą i nie spodziewać się, że uda mu się osiągnąć coś więcej niż szkic, zdobny szkic, jak to zostało tutaj opisane.

Wielu dżentelmenów, którzy rysują dla przyjemności, spędza wolny czas na postaciach ludzkich, życiu zwierząt, portretach, być może historii. Tu i ówdzie jakiś genialny człowiek osiąga pewną biegłość w tych trudnych obszarach sztuki, ale rzadko spotykam takich, którym to się udało. Pokrzywione twarze i poskręcane członki widywałem wystarczająco często i nic dziwnego, bowiem nauka anatomii, nawet jeśli dotyczy tylko malarstwa, jest trudna do opanowania i niewielu, którzy studiowali ją przez całe życie, osiągnęło doskonałość.

Inni znowu, którzy rysują dla rozrywki, osiągnęli umiejętność radzenia sobie z paletą. Ale w tym zakresie, sukces kiepskiego [*ill-judging*] artysty rzadko spełnia jego nadzieje, chyba że jest całkowicie pozbawiony smaku i do niego można odnieść sarkastyczną uwagę krytyka:

*Sine rivali teque, et tua solus amares*<sup>4</sup>.

Malarstwo jest zarówno nauką, jak i sztuką. Bardzo niewielu, którzy poświęcili mu całe swoje życie, osiąga doskonałość, a co dopiero ci, którzy zajmują się malowaniem w czasie wolnym. Niewielu dżentelmenów-artystów, którzy celują w malarstwie, zachęca do zwyczajnych ćwiczeń.

Sztuka rysowania krajobrazu jest osiągalna dla ludzi interesu. Wyobrażam sobie, że osiągnięcie pewnego stopnia doskonałości na niższym poziomie jest z pewnością bardziej pożyteczne i dające więcej radości, niż bycie zwykłym partaczem na wyższym poziomie. Nawet jeśli realizacje niczym szczególnym się nie wyróżniają (czego w rzeczywistości nie można się spodziewać), można przecież przynosząc do domu szkic powabnej okolicy, w ten sposób go uhonorować. Sobie można sprawić przyjemność wspominając, a innym, pokazać swoje pomysły klarowniej przedstawiając je w zwykłym szkicu, niż w najbardziej wyszukanych słowach.

Tłumaczenie: Beata Frydryczak, we współpracy z Mateuszem Salwą

---

<sup>4</sup> „byś bez rywala siebie nie wielbił jedynie” [Horacy, *Sztuka poetycka*, tłum. J. Sękowski, w: Kwintus Horacjusz Flakus, *Dzieła wszystkie. Gawędy, Listy, Sztuka poetycka*, II, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, t. II, s. 462; przyp. tłumacza]