



Słowo od tłumaczki: „Trzy eseje”

Beata Frydryczak

Instytut Kultury Europejskiej, Uniwersytet im. A. Mickiewicza

ORCID: 0000-0003-1700-1918

Tłumaczony tekst Williama Gilpina (1724 – 1804) ukazał się w 1792 r. w zbiorze zatytułowanym *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape*¹, wielokrotnie wznawianym na przełomie XVIII i XIX wieku. Pierwsze dwa eseje już jakiś czas temu ukazały się w polskim tłumaczeniu², co oznacza, że wraz z niniejszym mamy pełny wgląd w jeden z kluczowych głosów dla rozumienia *the picturesque*. Gilpin, estetyk-amator, a zarazem pastor, z artystycznymi ambicjami, pozostawił po sobie dużą pisarską spuściznę, w której przede wszystkim propagował zamiłowanie do angielskiego krajobrazu, odkrywał i opisywał malownicze zakątki Anglii, Walii i Szkocji. W swoich relacjach z podróży wprowadził ideę nowego odczuwania, a przede wszystkim postrzegania natury z uwagi na sposób jej przejawiania się i formę wyzwanych przez nią wyobrażeń, przez niego ujmowaną w terminach *the picturesque beauty*.

Trzy eseje: „O pięknie malowniczym”, „O malowniczych podróżach” i „O rysowaniu krajobrazu” stanowią klucz do zrozumienia *the picturesque* jako kategorii estetycznej, ale również kategorii „wdrażanej” praktycznie: poprzez obserwację okolicy, poprzez podróże i poprzez czynione w ich czasie szkice malowniczych widoków, do czego Gilpin gorąco nawoływał i sam taką aktywność zainicjował. Pierwszy esej w tomie poświęcony jest malowniczości, definiuje ją i wprowadza do dyskursu estetycznego jako „poważną” ideę. Drugi i trzeci esej mają w pewnym sensie wymiar praktyczny, bo zachęcają do wycieczek po Anglii w celu poszukiwania malowniczych krajobrazów, a zarazem stanowią szczegółową instrukcję sposobu rejestrowania krajobrazu w postaci rysunkowego szkicu.

¹ Trzonem Gilpinowskiej koncepcji malowniczości są faktycznie trzy prace: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape, Remarks on Forest Scenery and Other Woodlands Views*, a także sześć tomów *Observations [upon some point of Great Britain] relative Chiefly to Picturesque Beauty*.

² W. Gilpin, *Esej I. O pięknie malowniczym*, przekł. A. Morawińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*; wybór, przedmowa i komentarze E. Grabowska i M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1989.

Gilpin rozwinął ideę *the picturesque* w odpowiedzi na pojęcie wzniosłości Edmunda Burke'a³, która wydawała mu się niewystarczająca do opisu krajobrazu, ale też w nadziei, że wypełnia zalecenia Joshuy Reynoldsa dotyczące idei *wielkiego stylu*, a w szczególności wprowadzonego przez malarza pojęcia *common nature*, „prostej, nieskażonej natury”. Reynolds zalecał obserwację natury, porównywanie zjawisk, selekcję kształtów, linii, by dojść do formy idealnej. Według niego, natura sama w sobie ma wiele niedoskonałości, dlatego potrzeba „oka obserwującego”, które potrafi w tych zniekształceniach dostrzec formę idealną⁴. Dla Gilpina koncepcja ta stała się punktem odniesienia w jego własnych poszukiwaniach w obszarze refleksji nad naturą i sztuką. Tymczasem Reynolds dostrzegł w propozycji Gilpina antytezę „wielkiego stylu”, co odmawiało jej intelektualnych ambicji, sprowadzając do czystej rozrywki. Korespondencję z Reynoldsem Gilpin dołączył do eseju *O malowniczym pięknie* jako jego uzupełnienie. Dwa krótkie, uprzejme listy z całą wyrazistością ukazują dwie różne postawy i spotkanie dwóch różnych umysłów: Reynoldsa – malarza, akademika i neoklasycystę, niepodważalny autorytet ówczesnej Anglii, który zdecydowanie broni estetyki i historii sztuki przed – można powiedzieć – populistycznym, ale pozbawionym kompleksów, stanowiskiem Gilpina, wierzącego, a historia pokazała, że nie bez podstaw, że wnosi do ówczesnych dyskusji coś nowego⁵.

Kluczowy jest tutaj zwrot w stronę realnego krajobrazu. To on staje się wartością samą w sobie i od niego Gilpin oczekuje wielkiego spektaklu. Ten spektakl roztacza natura, a zadaniem widza jest rozpoznawanie scen. To źródło przyjemności estetycznej. Winniśmy jednak patrzeć na krajobraz za pośrednictwem dobrze znanych zasad i konwencji stworzonych dla potrzeb malarstwa. To te zasady stają się probierzem postrzeganej natury i one decydują o postawie estetycznej – pozwalają spojrzeć na krajobraz jak na obraz. Gilpin przez malowniczość rozumiał piękno tkwiące w naturze, oddziałujące efektami malarskimi, takie cechy, które „sprawiają przyjemność oku w swoim stanie naturalnym” oraz takie, „które można przedstawić przez namalowanie”⁶. W tej definicji, podobnie w jak podobnie brzmiącej, którą Gilpin sformułował w liście do Reynoldsa, czytelne jest jednoznaczne związanie malowniczości z malarskim widzeniem natury. Gilpin oczekuje od odbiorcy spojrzenia malarza, czyli takiego, które wyodrębniając jakiś poruszający fragment

3 W. Gilpin, *Podróż malownicza*, przekł. B. Frydryczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, pod red. B. Frydryczak, D. Angutek, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014, s. 161-168.

4 J. Reynolds, *Pisma o sztuce. Wybór*, wstęp M. Poprzęcka, przekład i opracowanie J. Jaźwierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007 s. 40 -41.

5 Najbardziej charakterystyczny w tej korespondencji jest moment, gdy Reynolds odmawia „malowniczości” preferowanym przez siebie artystom renesansowym, m. in. Michałowi Aniołowi, na co Gilpin odpowiedział, że nigdy nie miał możliwości zaznajomić się ze sztuką włoskiego mistrza w oryginale. Listy datowane są na kwiecień, maj 1791 r. Co ciekawe, kilka lat wcześniej, korzystając z pośrednictwa swojego przyjaciela Williama Masona, Gilpin przesłał Reynoldsowi wcześniejsze rękopisy, które wówczas spotkały się z dużo przychylniejszym przyjęciem.

6 W. Gilpin, *Esej I. O pięknie malowniczym*, przekł. A. Morawińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, dz. cyt., s. 56.

przyrody, postrzega go zgodnie z konwencjami malarskimi, oceniając jego formę i kompozycję. Potrzeba tutaj szczególnego spojrzenia wykształconego w studiowaniu natury, znajdującego i znającego sposoby, by ująć ją w całej jej różnorodności, a równocześnie z uwagi na jej formę i kompozycję, bo przecież to one są przedmiotem „analizy” oka wrażliwego na malowniczość. „*The Picturesque eye* wiąże je (formę i kompozycję) z atmosferą i wypatruje wszystkich tych różnorodnych efektów, które generuje natura”⁷. Dlatego radość bierze się nie z naukowej analizy, lecz z wrażenia, jakie wywołuje w nas malownicza sceneria. Jak tłumaczy Gilpin, wspaniałość krajobrazu uderza nas, porusza, oddziałuje poza wszelką refleksją, w momencie „pauzy intelektu”: „raczej czujemy, niż obserwujemy”⁸.

Three Essays wydane zostały stosunkowo późno, ale ich założenia sygnalizowane były już w serii bogato ilustrowanych jego własnymi rysunkami esejów z licznych podróży, w których zawarł refleksje na temat malowniczości. Pierwszą swoją wyprawę Gilpin odbył w 1770 roku wzdłuż rzeki Wye, zaś w latach 1772-1776 regularnie odwiedzał Krainę Jezior, północną Walię, południowe wybrzeże Anglii i Szkocję. Każda z tych podróży owocowała przygotowanym do wydania kolejnym tomem *Observations*, które zainicjowały i spopularyzowały tzw. *voyages pittoresques*, podróże w poszukiwaniu „malowniczych” krajobrazów, prowadzące do poznania i podróżniczego eksplorowania nieznanymi rodzimymi zakątków. Relacje z podróży zaczęły być publikowane dopiero od 1782 roku, jakkolwiek znane były dużo wcześniej, bowiem czytane były w tzw. towarzystwie w rękopisie na długo, zanim Gilpin zdecydował się wydać je drukiem. Podobnie „Trzy eseje” krążyły w salonach w rękopisie, były czytane i dyskutowane, zanim Gilpin zdecydował się je opublikować. Jego pisarstwo przysporzyło mu nie tylko popularności, ale spowodowało, że stał się autorytetem w zakresie malowniczych widoków. Często zdarzało się, że (najczęściej) panie ze śmietanki towarzyskiej Londynu sięgały opinii Gilpina i radziły się, jak odczytywać określone widoki. Trzeci esej, „O rysowaniu krajobrazu” jest wprost adresowany do „przygodnych” artystów, którzy wzorem swojego mistrza wybierali się w podróż wraz ze szkicownikiem i ołówkiem. Malowniczość stała się modna.

The picturesque jest efektem obserwacji natury oraz mody na parki krajobrazowe. Okazuje się jednak, że jeszcze jeden czynnik przyczynił się do rozwoju i popularności tej kategorii estetycznej: krótkie wyjazdy poza miasto. Tak więc podróże stały się przyczynkiem do zainicjowania nowej rozrywki angielskiego towarzystwa: wypraw w poszukiwaniu malowniczości. Gilpinowskie *the picturesque tours* stały się tak popularne, że amatorów pięknych widoków można było spotkać we wszystkich sławnych wówczas parkach krajobrazowych, ale też w kurortach, górach, nad jeziorami, nad morzem. „Z Gilpinem w ręce” można było mieć pewność, nie tylko tego,

7 W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel and on Sketching Landscape to which is Added A Poem On Landscape Painting*, London 1794, s. 44.

8 Tamże, s. 47.

że patrzy się z właściwego punktu, ale i w sposób właściwy reaguje na określony krajobraz. Pisał Gilpin w eseju *On Picturesque Travel*, że celem podróży jest „poszukiwanie efektów”, co sprowadza się do rozpoznawania malowniczych widoków i czerpania z tego przyjemności estetycznej⁹. Właściwie przygotowani do tego amatorzy takich wyjazdów dobrze wiedzieli, czego poszukiwali: chcieli odkryć naturę dziką, nie zmienioną przez człowieka, lecz gdy już poprawiali ją, świadomi zasad dotyczących tego, z czego składa się idealny krajobraz i w jaki sposób go utrwalić, by na dłużej pozostał w pamięci. Podczas jednej ze swoich wycieczek Horacy Walpole pisał w liście: „Byłem zmęczony wędrówką; zabawiając się myślą, że szybuję wzdłuż pięknej rzeki Wye, patrząc na klasztory i zamki, z Gilpinem w ręce, by nauczyć się krytycznego spojrzenia na pierwszy plan, dystans, perspektywę, operując całym tym żargonem konesera”¹⁰. Kontemplacja krajobrazu zakładała zrekonstruowanie go w wyobraźni, zgodnie z zasadami kompozycji malarskiej. Eseje Gilpina uczyły postrzegać i odczuwać krajobraz, a także wskazywały kierunek podróży, popularyzując, uważane dotąd za nieciekawe, rejony Anglii, Walii i Szkocji.

Należy przyznać, że *the picturesque* jako „wynalazek” stricte angielski i „zadomowiony” na tamtejszym gruncie nie zrobił większej „kariery”, porównywalnej choćby z kategorią wzniosłości. Pozostając do dzisiaj, w pewnym, sensie lokalnym i osadzonym w konkretnym czasie zjawiskiem, które przyczyniło się do estetyzacji angielskiej wsi i „naturalizacji” angielskiego krajobrazu¹¹, ma jednak wartość nie tylko historyczną. Potencjał kategorii *the picturesque* wciąż pozostał niewykorzystany, a jej wpływy są odczuwalne, choćby w procesach estetyzacji rzeczywistości zewnętrznej. Można zatem powiedzieć, że *the picturesque* wciąż jest aktywna jako zasada estetyczna, choć w samym dyskursie jest rzadko przywoływana.

9 Tamże, s. 41.

10 A. Bermingham, *System, Order, and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795*, w: W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago 2002, s. 86.

11 A. Bermingham, *Landscape and Ideology. The English rustic tradition: 1740 - 1860*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1986, s. 57.