

William Hogarth – prekursor i moralista

Zarys problematyki



*Żegnaj, wielki mistrzu ludzkości
Któryś osiągnął najszlachetniejszy szczyt sztuki,
Twoje malowane morały czarują umysł,
i poprzez wzrok poprawiają serce.¹*

W ten sposób o Williamie Hogarcie pisał w stworzonym dla niego epitafium David Garrick, jeden z najszlachetniejszych osiemnastowiecznych angielskich aktorów teatralnych. Treść tego krótkiego epitafium świadczy o tym, jak istotną rolę Hogarth pełnił w swojej epoce. Był on nie tylko utalentowanym malarzem i grafikiem, ale również propagatorem nowego typu angielskiego malarstwa rodzajowego, którego najwyższym celem odtąd miało być nauczanie i ulepszanie społeczeństwa. Narzędziem malarza, nazywanego *pierwszym, który pędzlem „pisał” komedie*², stały się satyra, ironia i humor. Dzięki nim w realistyczny sposób ukazywał życie zwykłych ludzi.

Interesowały go tematy, które *dają rozrywkę i zarazem udoskonalają umysł, mogą mieć jak największą użyteczność społeczną*³.

William urodził się w ubogiej londyńskiej rodzinie⁴. Jego ojciec był korektorem drukarskim i nie mógł sfinansować edukacji artystycznej syna. Dlatego młody Hogarth rozpoczął od grawerowania metalowych naczyń w warsztacie złotniczym Ellisa Gamble'a⁵. Przerwawszy późniejszą naukę w St. Martin's Lane, twórczości malarskiej oddał się dopiero w latach trzydziestych XVIII wieku. Za sprawą potajemnego ślubu z córką cenionego wówczas artysty, Sir James'a Thornhill'a, Hogarth na trwałe związał się z londyńskim środowiskiem artystycznym i jednocześnie stał się przyszłym „zarządcą” spuścizny teścia – w 1734 roku odziedziczył po nim szkołę malarską i, wynajawszy większy lokal, wyposażył na nowo pracownię⁶.

1. J. Białostocki, *Hogarth*, Warszawa 1959, s. 37, przyp. 1.

2. A. Murphy, „Gray's Inn Journal”, 9.2.1754.

3. Białostocki, *Hogarth*, s. 7.

4. Dramatyczne losy rodziny Hogarthów, mieszkającej w wydzielonej części więzienia oraz wpływ tych wspomnień z dzieciństwa na późniejszą twórczość Williama – zob. K. Krużel, *Techniki graficzne w XVIII wieku. Graficy znani i nieznani* [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 43n.

5. Dopiero w 1729 roku udało mu się otworzyć własny warsztat – zob. Białostocki, s. 13n.

6. Kierownictwo Hogartha przysłużyło się szkole – zob. Białostocki, s. 22; *Malarstwo angielskie od Hogartha do Turnera. Wystawa przygotowana przez British Council*, tłum. J. Białostocki, K. Secomska, Warszawa 1967, s. 12; L. Kalinowski, *Hogarth teoretyk sztuki*, [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 9n. Jednak cztery lata po śmierci Hogartha, czyli w 1768 roku, w miejsce jego szkoły malarskiej powstała Królewska Akademia Sztuk w Londynie, której pierwszym Prezydentem został Sir Joshua Reynolds. Jego wizja sztuki bardzo różniła się od założeń Hogartha. Uważał on, iż artysta powinien naśladować naturę, jednocześnie udoskonalać ją dzięki sztuce. Ma wzorować się na malarstwie dawnych mistrzów i przede wszystkim ściśle przestrzegać hierarchii tematów, którą Hogarth w swojej twórczości odrzucił – zob. J. Jazwierski, *Natura i historia: Sir Joshua Reynolds a wizja sztuki europejskiej*, Lublin 2008, s. 20, 59, 170-172.

Wzorując się na dawnych twórcach, takich jak Rafael czy Van Dyck, a także na Thornhill'u, Hogarth próbował najpierw tworzyć dzieła o charakterze „akademickim”⁷. Do tej grupy należą ilustracje dzieł literackich oraz obrazy o tematyce religijnej. Nie

już sama forma wydaje się niezwykła – przedstawiciela średniej warstwy społecznej ukazano w konwencji reprezentacyjnej. Kapitan marynarki handlowej, siedząc na krześle w pozie $\frac{3}{4}$, przedramię opiera na stojącym obok stoliku, na którym znajdują się liczne mapy. W prawym dolnym rogu obrazu malarz umieścił globus i książki. W tle zaś widoczne jest morze.

Niezwykłość portretu polegała także na wyborze ukazwanej osoby. Coram był bowiem nie tylko kapitanem, ale również, podobnie jak Hogarth, osobą zaangażowaną społecznie. Założył londyński Foundling Hospital, którego pieczęć z 1739 roku oraz przywilej królewski (Royal Charter) widoczne są na obrazie. Portret pędzla Hogartha miał być darem dla tego przytułku¹⁰.

Hogarth szybko doszedł do wniosku, że podkreślenie samego przesłania obrazu nie wystarczy, a podobnych w formie dzieł powstawało wówczas coraz więcej. Nie potrafiły one jednak bezpośrednio wpłynąć na ludzi, zmienić ich postawy. Dlatego też artysta rozpoczął tworzenie realistycznych scen rodzajowych, które w szczególności sposób ukazywały „prawdziwy”, czyli głównie negatywny obraz życia angielskiego społeczeństwa. Dopiero te obrazy pełne krytycznego spojrzenia i gorzkiej ironii przyniosły Hogarthowi upragnioną sławę.



7. Jan Białostocki (s. 22) próbę tę ocenia negatywnie, stwierdzając, że dalsza twórczość artysty wynikała z braku dostatecznych umiejętności malarskich w sensie „akademicko-historycznym”. Badacz uważa, że Hogarth przez całe życie czuł się niedoceniany i z tego wynikała jego krytyka wobec społeczeństwa. Większość badaczy nie zgadza się z opinią Białostockiego, pisząc o świadomym wyborze przez Hogartha typu uprawianego malarstwa oraz zwracając uwagę na kunszt nie tylko jego grafik, ale i obrazów olejnych – zob. G. Baldini, G. Mandel, *L'opera completa di Hogarth pittore*, Milano 1967; *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001; *Hogarth in Context. Ten essays and a Bibliography*, red. J. Möller, Marburg 1996; Mary Webster, *Hogarth. "Pittore dell'umanità"* (artykuł w wersji elektronicznej). Tej dwójcej oceny twórczości świadomy był sam Hogarth, o czym świadczyć może rycina pt. *Wojna na obrazy*. Przesłania ona dzieła „akademickie” o tematyce religijnej, które atakują obrazy Hogartha. Podobna bitwa między tradycją i nową myślą artystyczną toczyła się w ówczesnej literaturze – zob. J. Möller, *Von der Verrätsellung zum Offenkundigen: Swifts Battle of the Books und Churchill's Epistle to William Hogarth im Kontext ihrer Zeit*, [w:] *Hogarth in Context. Ten essays and a Bibliography*, red. J. Möller, Marburg 1996.

8. Zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 11; D. Bindman, *Hogarth and his times*, Londyn 1997, s. 15-24.

9. Na temat tej dziedziny jego twórczości pisze m. in. Mary Webster.

10. *Malarstwo angielskie...*, s. 31.

W swoich cyklach (*Progresses*) artysta przedstawiał wydarzenia z życia codziennego, mówił o sprawach aktualnych, ukazywał ludzi znanych ówczesnej publiczności. Dodatkowo opatrywał ryciny szczegółowymi opisami, by nie pozostawiały żadnej wątpliwości co do przedstawionego tematu i intencji malarza. W ten sposób pragnął nadać dziełom charakter realistyczny, zbliżyć się jak najbardziej do widza, by móc do niego przemówić. Wbrew powszechnej opinii, że tworzył rysunkowe zapiski nawet na własnych paznokciach, artysta nie malował zwykle z natury, lecz zapamiętywał ludzkie typy i zachowania, wykorzystując najróżniejsze techniki mnemotechniczne¹¹.

Głównymi bohaterami dzieł Hogartha byli mieszcza- nie, jednak twórca nie zapominał również o innych warstwach społecznych, umieszczając ich przedstawicieli, choćby pośrednio, w swoich rycinach. Artysta ukazywał biedę, cierpienie i niedostatek społeczeństwa angielskiego, oskarżając o zaistniałą sytuację rządzących polityków¹².

Cykle najczęściej ukazywały przygody wybranego bohatera (np. *Pracowitość i lenistwo*, *Kariera kurtyzany*) lub też opisywały charakter danego miejsca (np. *Ulica Piwna* i *Ulica Gorzałki*). Przyglądając się bacznie im wszystkim uzyskujemy niemalże pełny obraz życia Londynu

1. połowy XVIII wieku. Artysta poszedł jednak jeszcze dalej, starając się przedstawić trudny i skłonny do grzechu charakter człowieka, który pozostawiony sam sobie, narażony jest na liczne niebezpieczeństwa natury moralnej.

Pierwszy cykl sześciu rycin, *A Harlot's Progress* (*Kariera kurtyzany*), wykonany w 1732 roku, przedstawiał smutną historię młodej dziewczyny Mary Hackabout pochodzącej z prowincji, która po przybyciu do wielkiego miasta wpadła w ręce stręczycielki i stała się metresą bogatego dżentelmena. Chęć korzystania z uroków życia doprowadziła ją do aresztu, gdzie, podupadłszy na zdrowiu, umarła, pozbawiona pomocy lekarzy. Cierpienia Mary jednak nie kończą się wraz ze śmiercią. Jej duszy również trudno jest zaznać spokoju, gdy podczas stypy nad jej trumną bawi się londyńskie „towarzystwo”. Cykl ten miał być zapewne nie tylko przestrogą dla młodych dziewcząt, by nie uległy pokusom łatwego życia, ale także oskarżeniem skierowanym przeciwko zakłamanemu społeczeństwu tolerującemu prostytutkę i stręczycielstwo¹³. Hogarth przedstawia zatrzęsającą samotność głównej bohaterki, która nie znajduje oparcia wśród ludzi – jest wykorzystywana za życia i wyśmiewana po śmierci. Cykl, ukazany w niezwykle realistyczny sposób, cieszył się wśród widzów dużym powodzeniem¹⁴. Dlatego po obrazach w wersji olejnej malarz stworzył ryciny i rozpoczął ich kopiowanie.



11. Kalinowski. Hogarth teoretyk sztuki, s. 11.

12. Białostocki, s. 15.

13. Krużel, s. 45.

14. Białostocki, s. 6, 21.



Niedługo potem przystąpił do realizacji kolejnych dzieł, które miały obrazować kolejne godne potępienia aspekty angielskiej rzeczywistości. Cyklem takim był stworzony w 1735 roku *The Rake's Progress* (*Kariera marnotrawcy/rozpustnika*), ukazujący losy Toma Rakewelle'a – młodego przedstawiciela klasy średniej, który otrzymuje nieoczekiwanie po ojcu spory majątek i postanawia korzystać z uroków życia. Rozrzutność i swawola wpędzają go w długi, przez co musi ożenić się z bogatą, lecz o wiele starszą od siebie kobietą. Niestety nie potrafi się ustakować, a całą nową fortunę przegrywa w karty. Zostaje wtrącony do więzienia, a później do przytułku dla obłąkanych. Hogarth starał się tu przestrzec młodych ludzi przed zwodniczymi urokami życia i dokonywaniem najłatwiejszych wyborów.



Kolejny cykl *The Four Times of the Day* (*Cztery pory dnia*) z 1736 roku ma charakter alegoryczny. Malarz przedstawił w nim londyńskie ulice, na których toczy się życie o każdej porze dnia. Zarówno o poranku, po południu, jak wieczorem i w nocy obecna jest tu nienawiść, rozpusta, grzech, śmierć, choroba. Nie są one jednak charakterystyczne jedynie dla Londynu. Słabości i pokusy związane są bowiem nierozdzielnie z człowiekiem i towarzyszą mu od zawsze. Wydaje się więc, że można interpretować ten cykl również jako zobrazowanie kolejnych etapów życia ludzkiego – od dzieciństwa, przez młodości i wiek dojrzały, po starość¹⁵.

15. Krużel, s. 45.



Temat częstego wówczas procederu zawierania małżeństw kontraktowych, obecnego w prasie i literaturze tego okresu, poruszył artysta w cyklu pt. *Mariage à la mode* (*Modne małżeństwo*) z 1745 roku¹⁶. Kierujący się niezdrową ambicją ojciec, chcąc uzyskać wyższą pozycję społeczną, wydał swoją córkę za syna lorda. Młodych ludzi nie łączyło jednak żadne uczucie i szybko zaczęli żyć osobno, wyszukując sobie coraz to nowych kochanków i trwoniąc rodzinną fortunę. Doprowadza to ich obojga do tragicznej śmierci. Hogarth szydzi tu nie tylko z amoralnego zachowania młodych i z nowobogackich rozrywek, ale kpi również z chciwości ojca młodej dziewczyny, który chcąc ratować resztki majątku, zdejmuje ostatni pierścionek z palca właśnie zmarłej po zażyciu trucizny dziewczyny¹⁷. W scenie tej ujawnia się gorzka ironia. „Ojcowskie” przewidywania nie sprawdziły się, nie udało mu się wzbogacić na małżeństwie córki.

Kolejny cykl pt. *Industry and Idleness* (*Pracowitość i lenistwo*) przedstawia dwie zupełnie odmienne drogi życiowe czeladników warsztatu tkackiego. Leniwy rzemieślnik nie przykłada się do pracy, czas spędza na zażywaniu uciech, grze w kości. Pracowity czeladnik zostaje dostrzeżony przez swojego mistrza, żeni się z jego córką i awansuje na szeryfa Londynu. Jego kariera się rozwija, aż wreszcie zostaje burmistrzem.

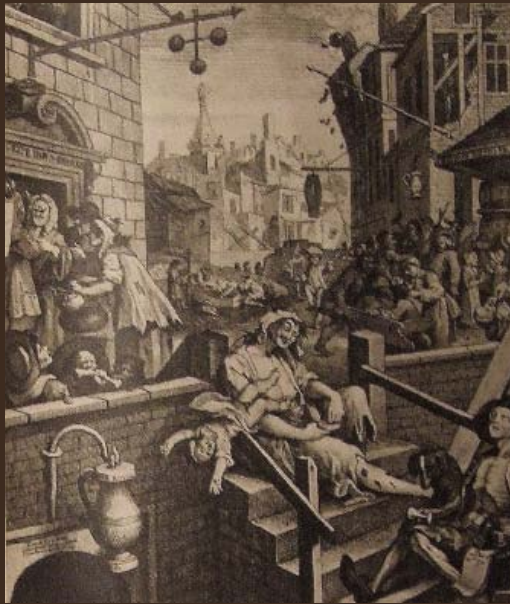


Leniwy czeladnik zaś kończy marnie, tracąc życie podczas publicznej egzekucji. Artysta w tym cyklu podkreśla, że każdy człowiek niezależnie od warstwy społecznej, z której się wywodzi, ma w życiu możliwość dokonania wyboru własnej drogi – albo kierować się będzie pracowitością oraz uczciwością, albo skończy marnie. Wszystko zależy od dbałości o interesy doczesne i wieczne oraz od umiejętności opierania się pokusom¹⁸.

16. Krużel, s. 45.

17. Białostocki, s. 26.

18. Tamże, s. 25n.



19. Kružel, s. 46.

20. Białostocki, s. 24.

21. Kružel, s. 46.

Następne dwie grafiki *Gin Lane* i *Beer Street* przeznaczone były przede wszystkim dla niższych warstw społecznych. Hogarth poruszył powszechny wówczas problem pijaństwa, który w znaczący sposób podnosił odsetek zbrodni. Na rycinie *Ulica Gorzałki* Hogarth na pierwszym planie umieścił pijaną kobietę wypuszczającą z rąk niemowlę. Scena wydaje się jeszcze bardziej dramatyczna, ponieważ domyślamy się, że dziecko nie ma szans na przeżycie upadku. Zachowanie wyrodnej matki stanowi przykład tragicznego skutku nałogu. Artysta, znając realia Londynu oraz będąc świadomym ogromnej ilości spożywanego trunku, nie zabrania go całkowicie. W zamian proponuje obraz, na którym prezentuje wesołych, żartujących ludzi spożywających napój piwny¹⁹.

W skład innego cyklu *The Four Stages of Cruelty* (Cztery stopnie okrucieństwa) wchodzi cztery ryciny. Za cel malarz obrał sobie poprawienie tego barbarzyńskiego traktowania zwierząt, którego sam widok czyni tak rozpaczliwymi dla każdego wrażliwego umysłu ulice (...) stolicy²⁰. Bohaterem rycin jest Tom Nero – łobuz znęcający się nad zwierzętami, którego obserwujemy od dzieciństwa. Jego zachowanie wraz z wiekiem stało się jeszcze bardziej okrutne. Wkrótce został aresztowany za zabicie młodej kobiety. Jednak podobnie jak bohaterkę *Kariery kurtyzany* również Toma czekała kara i za życia i po śmierci. Jego ciało przeznaczono bowiem do publicznych sekcji anatomicznych²¹.



Hogarth nie oszczędził krytyki także wyższym warstwom społeczeństwa. Ich sposób dochodzenia do władzy oraz nieuczciwe praktyki wyborcze atakuje w satyrze pt. *Wybory (Elections)*. Wyśmiewa tu zwyczaje wyborcze i oskarża polityków o przekupstwa.



W graficznej wersji niewielkiego cyklu artysta umieścił parę we wnętrzu sypialni, której detale stanowią dodatkową aluzję do jednoznaczności sytuacji. Obrazy stanowią zabawne i pomysłowe uchwycenie różnic występujących pomiędzy mężczyznami a kobietami.



Malarz prócz rycin stanowiących ostrą krytykę angielskiego społeczeństwa stworzył również bardziej zabawne i lżejsze w swoim przesłaniu cykle pt. *Before – After (Przed i po)*. Artysta w ironiczny sposób zestawia ze sobą dwie sceny – natarczywego mężczyznę, który pragnie za wszelką cenę osiąść opierając się kobietę oraz sytuację odwrotną po wydarzeniu.

Niewątpliwie na dzieła Hogartha wpływ miał czas, w jakim przyszło mu żyć i tworzyć. W Anglii początku XVIII wieku widoczne były nadal skutki rewolucji mieszczańskiej wieku XVII. Po rządach Cromwella, restauracji katolickich monarchów i następnie ponownym ich wygnaniu, nastąpiła doba kompromisu. Warstwa mieszczańska, która stopniowo zajmowała miejsce arystokracji, wciąż

się bogaciła, przejmując całkowicie handel i finanse państwa. Chcieli oni za wszelką cenę utrwalić zaistniały stan rzeczy, ostatecznie dostosować do swoich potrzeb społeczeństwo. Pławiąc się w luksusie, zapominali często, że poza przedsiębiorcami i bankierami istniała ogromna rzesza ludzi należących do niższych warstw społecznych. Poczynania i poglądy nowobogackich mieszczan tworzyły złudny obraz spokoju i dobrobytu²². W rzeczywistości społeczeństwo angielskie tego okresu cierpiało ogromną biedę. Powoli następował rozkład moralny. Pijaństwo, korupcja, rozpusta były każdego dnia obecne na ulicach Londynu. Stąd też zdecydowany sprzeciw, jaki wyrażają względem tej sytuacji literaci (np. Henry Fielding) i artyści, pragnący wpłynąć na społeczeństwo i podnieść jego poziom moralny.

Mimo że Hogarth tworzył na zamówienie zamożnych mieszczan – nowej arystokracji, nie zapominał jednak o niewolnikach, ziemianach, zubożałej arystokracji oraz przedstawicielach przestępczego półświatka. Ich wszystkich chętnie „rozliczał” w swoich obrazach z najróżniejszych poczynań.

Wpływ na twórczość Hogartha wywarła również ówczesna literatura angielska, której twórcy skupiali się na nowopowstałym gatunku – powieści. W rok po śmierci Daniela Defoe, prekursora angielskiej

powieści, Hogarth, zainspirowany tą formą, tworzy swoją *Karierę nierządnic*. Wracając do znanych już w przeszłości metod tworzenia serii ilustracji w formie odbitek rycin²³, wykorzystał popularność powstających wówczas powieści. Karol Lamb twierdził, że jego *przedstawienia graficzne (...) są to w istocie książki*. W ten sposób udostępnia on szerszej widowni rodzaj „obrazkowej opowieści moralizatorskiej”, do której nie zawsze dostęp mieli pisarze (należy pamiętać, że znacząca część społeczeństwa tamtych czasów nie umiała czytać). Cykle rycin, z łatwością kopiowane i sprzedawane, przeznaczone były nie dla koneserów sztuki, przyzwyczajonych do historycznego malarstwa olejnego, lecz przede wszystkim dla średnich i niższych warstw społecznych²⁴.

22. Zob. Webster, *passim*.

23. Białostocki, s. 5.

24. Tamże, s. 22.



Bliska Hogarthowi była także obecna w angielskiej literaturze tamtej epoki tematyka moralna, propagująca wdrażanie w życie cnót (np. dzieła Johna Bunyana – *Pilgrim's Progress*, *Grace Abounding*, *The Life and Death of Mr Badman*; eseje i sztuki Richarda Steele'a, powieści Daniela Defoe i Samuela Richardsona – *Clarissa* oraz nowele i powieści przyjaciela artysty Henry'ego Fieldinga – *Tom Jones*²⁵).

Twórczość Hogartha pozostawała także pod znaczącym wpływem teatru. Sam malarz mówił o sobie, że chce komponować obrazy na płótnie podobne do przedstawień na scenie²⁶. Teatralna była również przestrzeń budowanych przez artystę scen. Efekt ten wzmagają kłębiące się linie faliste oraz kompozycja rozgrywająca się dość płasko na powierzchni obrazu.

Niewątpliwie William Hogarth, korzystając z dorobku dawnych twórców, znał tradycję artystyczną przeszłości m.in. twórczości ludowej, moralizującej grafiki włoskiej, rysunku satyrycznego, realistycznego malarstwa małych mistrzów niderlandzkich czy symboliki dzieł Hieronima Boscha i Peter Bruegela Starszego²⁷. Obrazy Hogartha pełne są aluzji (choć zdecydowanie prostszych niż te stosowane przez wymienionych wyżej artystów), nieskomplikowanej symboliki np. na pierwszym planie pierwszej ryciny z serii *A Harlot's Progress* widoczna

jest gęś będąca atrybutem kurtyzany, w czwartym akcie *Modnego małżeństwa* ukazano rogatą figurkę Akteona, zapowiadającą zdradę małżonki²⁸.



Mimo że artysta nie był miłośnikiem kultury francuskiej, dzięki podróżom do tego kraju w jego malarstwie obecne są cechy charakterystyczne dla XVIII-wiecznych artystów tworzących we Francji²⁹. Wpływ sentymentalizmu, delikatności linii oraz tematyki rodzajowej charakterystycznej dla tamtejszego rokoka, widoczny jest w wielu przedstawieniach Hogartha m.in. w cyklu *Before – After* czy *Mariage à la mode*, przy którym współpracował podczas swojego pobytu w Paryżu z uważanymi wówczas za najlepszych rytowników francuskimi³⁰.

25. Zob. Kalinowski, s. 10; Białostocki, s. 33-35; Webster, *passim*.

26. Białostocki, s. 6n.

27. Tamże, s. 30.

28. Tamże, s. 31. Niektórzy badacze zwracają uwagę na przepięknie obrazów Hogartha symbolami, które utrudniać mogą ich odbiór. Za przyczynę uznają najczęściej chęć artysty do przekazania jak największej ilości prawd moralnych – zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 30.

29. O grafice francuskiej w XVIII wieku – zob. M. Pokorska-Primus, *Zwierciadło obyczajów epoki. O francuskich rycinach rodzajowych XVIII wieku*, [w:] *Hogarth i jego wiek. Arcydzieła grafiki osiemnastowiecznej z Gabinetu Rycin w Bibliotece Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, Kraków 2001, s. 19-27; *Malarstwo angielskie...*, s. 29n.

30. Kalinowski, s. 8n.

W XVIII wieku w Anglii panował bowiem wciąż zachwyty nad sztuką zagraniczną. Sprzedawano głównie dzieła twórców włoskich czy francuskich. Anglicy nie interesowali się specjalnie twórczością rodzimą, a w samym Londynie nie było wówczas ani jednej galerii wystawowej³¹. Hogarth przeciwstawiał się temu, żywiąc głęboką niechęć do cudzoziemszczyzny i obrazów o *ponurej i smutnej tematyce*³². Pragnął swoim życiem i twórczością pokazać, że dzieła twórców angielskich nie różnią się niczym od ślepo naśladowanych, zagranicznych wzorców, a ich autorzy często posiadają dużo lepszy i bardziej oryginalny sposób patrzenia na świat³³. Domagał się on równouprawnienia sztuki angielskiej i nadania jej statusu sztuki narodowej³⁴.

Pragnął także zmiany sztuki, sposobu jej pojmowania oraz funkcji, jaką miała pełnić. Jako jeden z pierwszych zwracał uwagę na potrzeby materialne artysty. Chciał, by malarze, rzeźbiarze czy graficy zajmowali wyższą pozycję społeczną, byli niezależni od patronów i otrzymywali za swoje dzieła godziwą zapłatę³⁵. Postulował ochronę praw autorskich grafików. Dzięki jego staraniom w 1735 roku wprowadzono ustawę parlamentarną *Engraving Copy Right Act* (zwaną *Hogarth's Act*) chroniącą produkcję artystyczną przed

nadużyciami³⁶. Malarz upowszechnił także praktykę kopiowania i sprzedawania odbitek dzieł przez samych ich twórców, a także wprowadził do produkcji artystycznej nowe formy handlowe – aukcje i loterie³⁷.

Wyrazem dążeń artysty stał się opublikowany w 1753 roku traktat *The Analysis of Beauty (Analiza piękna)*, dzięki któremu Hogarth pragnął udowodnić, że głęboko przemyślana i nowatorska teoria sztuki może istnieć nie tylko we Włoszech czy Francji (choć odnosi się do teorii Michała Anioła oraz Giovanniego Paola Lomazza³⁸), ale i w rodzimej Anglii³⁹. Podstawowym tematem traktatu jest pojęcie piękna, które w XVIII wieku łączono zazwyczaj z pojęciem „smaku”. Hogarth uważał, że wdzięk, zaliczany przez większość teoretyków do piękna jest czymś odrębnym, ponieważ może on cieszyć bez względu na reguły, piękno zaś nie. Dzieło Hogartha jest manifestem skierowanym przeciwko nurtowi mówiącemu o niezbędności udoskonalania natury, idealizowaniu dzieł przez korzystanie z prac dawnych mistrzów⁴⁰. Kluczem do odkrycia właściwego piękna jest zastosowanie linii falistej (*the waving line*) oraz serpentynowej (*the serpentine line*), które nazywane są przez niego *the lines of beauty and grace* i w szczególny sposób nadają się do prezentowania tego, co piękne – ludzkiego ciała, przyrody, przedmiotów

31. *Malarstwo angielskie...*, s. 12n.

32. Obrazy tego typu Hogarth często wyśmiewa zdobiąc nimi wnętrza mieszczańskich domów, w których rozgrywają się ukazywane przez niego sceny (np. dom lorda Squanderfield z 3. ryciny *Małżeństwa modnego*. Por. Białostocki, s. 18.

33. *Malarstwo angielskie...*, s. 12.

34. Białostocki, s. 16.

35. Status społeczny grafika w Anglii był w tym czasie dużo niższy niż we Francji – zob. Kruzel, s. 43.

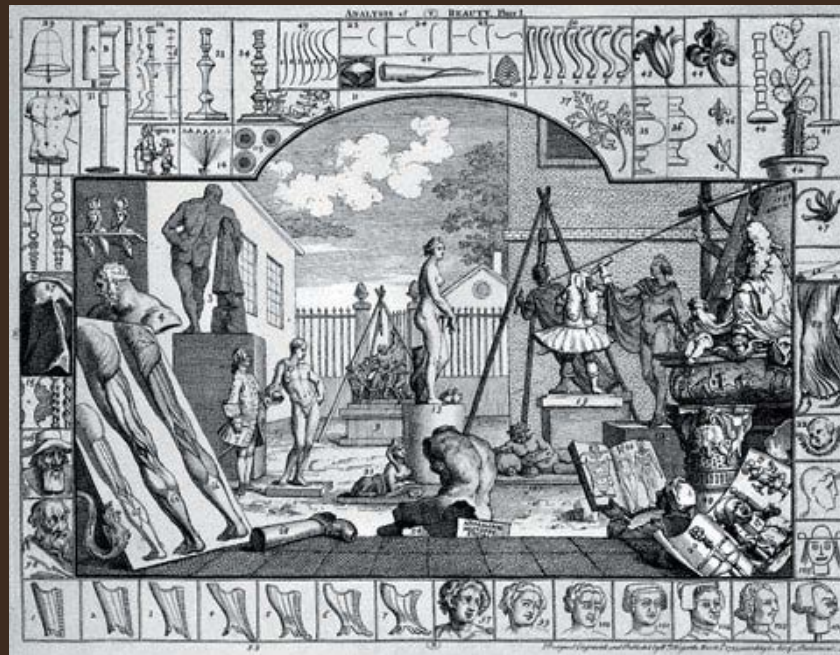
36. L. Kalinowski, s. 10. Por. K. Kruzel, s. 46.

37. J. Białostocki, s. 8.

38. L. Kalinowski, s. 7.

39. Ponownie ujawnia się tu jako propagator sztuki narodowej. Krytykuje powszechny w ówczesnej angielskiej architekturze palladianizm, stosowany do niemalże wszystkich realizacji, niezależnie od ich przeznaczenia. Uważa za niepotrzebne i sztuczne stosowanie pięciu sztywnych i niezmiennych porządków architektonicznych. Por. J. Białostocki, s. 19.

40. Zwolennikiem tej teorii był w swoim traktacie *The Theory of Painting* z 1715 roku Jonathan Richardson – zob. Kalinowski, s. 7- 8.



41. L. Kalinowski, s. 8.

42. *Malarstwo angielskie...*, s. 11.

codziennego użytku. Rzeczy komiczne Hogarth zaleca ukazywać za pomocą linii prostej. Próbę wyrysowania obu typów linii, kształtów i różnych ich wariantów prezentuje artysta na dwóch tablicach dołączonych do traktatu⁴¹. Kryterium ostatecznym dla jego dzieł stał się jednak dobór tematu, który miał wywierać wpływ na społeczeństwo, a nie forma kształtowana według „idealnego klucza”. Odzwierciedleniem tych przemyśleń teoretycznych były obrazy artysty, w których ukazywał troski i radości zwykłych ludzi, dalekich w wyglądzie i zachowaniu od bohaterów dzieł dawnych mistrzów.

William Hogarth był bez wątpienia twórcą niezwykłym. Podjął próbę przeprowadzenia sztuki angielskiej od epoki tradycyjnych portretów i dekoracji wiejskich rezydencji do nowatorskiego malarstwa o istotnym znaczeniu społecznym⁴². Pragnął być przede wszystkim nauczycielem, ostrzegać przedstawicieli różnych warstw, jakie niebezpieczeństwa mogą na nich w tych czasach czyhać. Chciał swoimi dziełami sięgnąć w głąb każdego człowieka i dotrzeć do najciemniejszych zakątków jego duszy, by w ten sposób ustrzec go przed popełnianiem kolejnych błędów. Twórczość tego malarza odpowiadała potrzebie społecznej epoki, stanowiąc uzupełnienie kierunku obecnego w ówczesnej literaturze oraz teatrze.

Hogarth był przede wszystkim krytykiem i moralistą. Troszczył się o podniesienie poziomu moralności, nie miał litości dla żadnego grzechu, wyszydzał obłudę, kłamstwo, przekupstwo, zdradę, okrucieństwo, pijaństwo, które dotyczyły przedstawicieli wszystkich warstw społecznych. Złe postępowanie kończy się w jego dziełach zawsze śmiercią⁴³.

Malarz ten to nie tylko reformator pojęcia i funkcji sztuki w samej Anglii, ale również propagator sztuki narodowej za granicą. Dzięki jego nowatorskiemu podejściu następne pokolenie angielskich artystów mogło swobodnie czerpać inspiracje, podróżując szlakiem *Grand Tour*⁴⁴. Jak pisze Ernst H. Gombrich William Hogarth był artystą, który *dobrze używał swego pędzla, umiejętnie rozkładał światło i kolor, zręcznie aranżował grupy. (...) 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 (...)*⁴⁵. Celem jego malarstwa było ukazanie prawdy o słabościach nie tylko całego społeczeństwa, ale i każdego człowieka z osobna.

43. Białostocki, s. 24n.

44. Wkrótce znalazło się wielu kontynuatorów moralizującego nurtu malarstwa upowszechnionego przez Hogartha. Do grona tego należeli m.in. Jean Baptiste Greuze, Jacques-Louis David oraz Francisco Goya – zob. *Malarstwo angielskie...*, s. 30. Na temat artystów kopiujących dzieła Hogartha przez cały XVIII i XIX wiek – zob. D. Bindman, *Hogarth and his times*, Londyn 1997.

45. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London-New York 1968 (cyt. za: Kalinowski, s. 11).

