

Władysława Jaworska

## LOVE STORY SIR ROBERTA BEVANA W ŁOWICKIM POWIECIE

### Anglia

Konie, psy, polowania, tatersale, aukcje koni, dorożki konne w Londynie – to wątki większości obrazów Roberta Bevana. Nic dziwnego; że w świadomości swoich rodaków uchodzi on przede wszystkim za malarza, który oddał kwintesencję *country style of life* angielskiego dżentelmena. Krytyk, Wood Palmer, autor wstępu do katalogu wystawy artysty w 1956 r. pisał, że „głównie dzięki tym wartościom, Bevan zasłużył sobie na specjalne miejsce (*niche*) w angielskim malarstwie naszych czasów”<sup>1</sup>.

Nowsze badania komparatystyczne nad sztuką europejską przełomu XIX i XX w. wykazały, że dorobek artystyczny Bevana w znacznej mierze przekroczył te cechy i zalety zarówno w sensie ikonograficznym, jak i dzięki wprowadzeniu nowych, nie praktykowanych na „Wyspie” formuł malarskich: od impresjonizmu przez pointylizm i dywizjonizm do syntetyzmu. Co więcej, angielska historia sztuki, która niezbyt wiele uwagi poświęcała Bevanowi – uznała go od późnych lat sześćdziesiątych za jednego z najwybitniejszych malarzy brytyjskich, którzy „przekroczyli kanał La Manche”. To, że Bevan przerwał angielski izolacjonizm artystyczny tego czasu, stało się głównie dzięki jego dwóm pobytom zagranicznym: w Paryżu i Bretanii oraz w Polsce.

Robert Polhil Bevan urodził się w 1865 r. w Hove (Sussex), jako czwarte z sześciorga dzieci bankiera w Brighton. Wraz z rodzeństwem, wzrastał w sielskiej, rodzinnej atmosferze zielonej prowincji Anglii, w otoczeniu rasowych koni i psów do polowania. Był wspaniałym myśliwym. Jeden z jego przyjaciół wspomina, że od wczesnej młodości dzielił czas między podróże, polowania i rysowanie. Szkolne kajety były zawsze pełne rysunków, zwłaszcza koni i psów. Wysiłki ojca, ażeby choć jeden potomek, właśnie Robert, zaczął życiową karierę

---

<sup>1</sup> R. Bevan, *The Arts Council Exhibition*, London 1956.

od studiów w Oxfordzie, nie powiodły się. Robert Bevan chciał zostać malarzem. I został.

Zanim wyjechał do Paryża dla dopełnienia swojej skromnej artystycznej edukacji w 1890 r., szkolił się w Westminster School of Arts (1885 r.) oraz pobierał lekcje prywatne w domu u Alfreda Pierce'a, artysty specjalizującego się w dekoracji wnętrz kościelnych i projektowaniu ceramiki artystycznej w Doulton.

### Paryż – Bretania

W Paryżu zapisał się do Académie Julian, gdzie spotkał się nie tylko ze swoim rodakiem i przyjacielem, malarzem, Erikiem Forbes-Robertsonem, ale zetknął się również z malarzami francuskimi, takimi jak Maurice Denis, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Paul Sérusier – czyli głównymi postaciami przyszłej słynnej grupy Nabis. Panująca w Akademii atmosfera fascynacji nową, rewolucyjną sztuką Paula Gauguina oraz szerząca się (głównie dzięki Sérusierowi) legenda, że w małej miejscowości bretońskiej, Pont-Aven, działa wokół niego nieformalna grupa malarzy różnych narodowości – zachęciła Bevana jeszcze w tym samym roku do wyjazdu do Bretanii.

Zachowane trzy szkicowniki Bevana, datowane 1890 i 1891, w których znajdują się szkice postaci w strojach ludowych i typowe pejzaże bretońskie, świadczą o zainteresowaniu młodego artysty nowym malowniczym otoczeniem. Ale są to na razie motywy bretońskie rysowane „w starym stylu”, jakby dla zadokumentowania wyglądu słynnej *Bretagne pittoresque*. Dopiero jego następny pobyt, od lata 1893 r. do grudnia 1894 r., przyniósł nową wizję Bretanii, a z nią próby nowej formy wypowiedzi malarskiej. Jak u wielu innych artystów skupiających się wokół Gauguina, nie to było ważne, czego się tam nauczył, ale czego się wyzbył. A wyzbył się Bevan nawyków pseudoakademickiego rysunku, nabrał większej śmiałości kreski i świeżości koloru. Na razie jeszcze w sposób umiarkowany. W Pont-Aven zaprzyjaźnia się z Roderikiem O'Conorem i Armandem Séguinem i pod ich kierunkiem uczy się grafiki. Odwiedza „naiwnego” Filigera, malującego głównie motywy religijne i zadomowionego już w Pont-Aven „pierwszego świadka falansteru” – Henri Delavallée. Jest w grupie, w której każdy z artystów, na swój sposób, stara się wniknąć w tajemnicę malarstwa syntetycznego.

W 1894 r. Bevan spotyka Gauguina, który wrócił z pierwszego pobytu na wyspach Polinezji. Pamiątką tej znajomości jest monotypia Gauguina, *Dwie stojące Tahitanki*, nosząca dedykację: „à l'ami Bevan P. Go. 1894”<sup>2</sup>. Starszy pra-

<sup>2</sup> W dedykacji Gauguina jest literowy błąd: „à l'ami Bavan” zamiast Bevan. R. S. Field, *Paul Gauguin's Monotypes*. Philadelphia Museum of Art, 1973, (Kat. 16). Oprócz *Dwóch stojących Tahitanek*, Bevan miał w swojej kolekcji dwa drzeworyty Gauguina: *Oviri (Le Sauvage)*, (Kat. Guérin, 48) i *Le Pêcheur buvant auprès de sa pirogue* (Kat. Guérin, 46).

wie o dwadzieścia lat Gauguin wyraźnie go onieśmiał. Mimo tak wymownej, zdawało by się, dedykacji, zawsze dyskretny i powściągliwy Bevan wspominał później, że jego znajomość z Gauguinem nigdy nie była zbyt bliska (*intime*). Niemniej jednak do końca życia zachował dla niego wielką admirację, a kontakt z Gauguinem, choć krótki, miał okazać się znaczny w jego twórczości.

Sądząc po zachowanych dziełach wkład Bevana w malarską panoramę Bretonii nie wydaje się duży. Dwa obrazy olejne – *Stary biały koń* z około 1891 r. (kolekcja Sterna) i *Ferma bretońska* z około 1894 r. (kolekcja Hilliera) oraz olejny szkic *Bronowanie na pochyłym wzgórzu* (*The Down Harrow*), również z 1894 r., wspomniane już rysunki i grafiki (w tym trzy akwaforty i osiem litografii) – to całość zachowanego dorobku bretońskiego. Było tego zapewne znacznie więcej, ale Bevan w późniejszych latach, w okresach depresji psychicznych, niszczył swoje obrazy<sup>3</sup>.

W wymienionych powyżej dziełach widać tendencję w kierunku posługiwania się płaskimi płaszczyznami, eliminowanie perspektywy aż do redukcowania po horyzont dalszego planu, dość wyraźne artykułowanie konturu. Czyli lekcja Szkoły Pont-Aven. Trzeba jednak od razu dodać, że przyjąwszy pewne elementy estetyki Gauguina, Bevan nigdy nie zrezygnował ze zróżnicowanego traktowania faktury, z tradycyjnego światłocienia i modelunku. A nade wszystko nie zrezygnował z przedstawiania swoich ukochanych psów i koni – oczywiście w ruchu. Estetyka Pont-Aven wymagała więcej statyczności, a jemu figuracja typu ikona, jak u Filigera, Francesco Mogens Ballin, czy Jana Verkade, była obca. Nowe wartości potrafił wkomponować w swój dotychczasowy styl, zachowując własną indywidualność. Przykładem jego oryginalności może być powstała w Bretonii (wymieniona już) kompozycja *The Down Harrow* z 1894 r. Dwa białe, ciężkie konie ciągną bronę prowadzoną przez człowieka, również w bieli, w dół stromego, purpurowego wzgórza usianego jak niebo gwiazdami. Zbocze wzgórza wygląda jak rzucona dekoracyjna tkanina orientalna. Pewną bliskość formalną i wyrazową tego obrazu można dostrzec jeszcze w jednym płótnie Bevana z 1897 r. *Wczesny poranek w Exmoor*, z pasącymi się miniaturowymi krowami w olbrzymim, panoramicznym, pagórkowatym pejzażu. Te dwa obrazy swoim onirycznym charakterem są zbliżone raczej do symbolistycznych wizji Odilona Redona niż do któregośkolwiek dzieła powstałego w kręgu Gauguina<sup>4</sup>.

---

*Dwie stojące Tahitanki* były pokazane na wystawie *Gauguin and the Pont-Aven Group* w Tate Gallery w Londynie w 1966 r. (Kat. 64).

<sup>3</sup> Por. przytoczone w dalszym ciągu tekstu wspomnienia syna oraz wstęp do katalogu wystawy: *Robert Bevan, Early Paintings, 1895–1909*, d'Offay Couper Gallery, London 1969.

<sup>4</sup> Być może o tym obrazie pisał malarz naturalista W.H. Hudson w liście do Moorley Robertsa, który w tym samym czasie, 1905 r., wystawiał w Baillie Gallery: „Ale a propos! Cóż za dziwaczne upodobanie koloru ma ten człowiek z Sussex, Bevan. Jego tęczyowy

Niektóre litografie Bevana, (uznawał tylko autolitografie), zwłaszcza szkic do jednej z nich, *Le Sabotier*, zdradzają wyraźną fascynację malarstwem Vincenta van Gogha. Nie wiadomo czy kiedykolwiek spotkał osobiście Van Gogha, mamy natomiast podstawę sądzić, że widział jego obrazy zarówno w Paryżu, jak i w Bretanii. Jak zaświadcza bogata korespondencja oraz wymiana obrazów i fotografii – Gauguin i kilku malarzy z jego otoczenia, zwłaszcza Emile Bernard i Charles Laval, byli w stałym kontakcie z „wielkim nieobecnym”, Vincentem van Goghiem.

Wpływy przyjaciół Bevana z Bretanii, zwłaszcza Séguina i O’Conora są widoczne raczej w jego grafice niż w malarstwie. Litografia *On the Edge of Exmoore* jest dosłownym graficznym przeniesieniem obrazu Henry Moreta *Le Roulage au Pouldu* z 1894 r. Oczywisty dowód oddania hołdu francuskiemu przyjacielowi z grupy bretońskiej.

### Polska

Wiosną 1897 r. Robert Bevan został zaproszony do Jersey, jako świadek na ślub swego przyjaciela, Erica Forbes-Robertsona, z polską malarką, Janiną Flamm<sup>5</sup>. Ze swej strony, panna młoda zaprosiła na ślub i wesele, jako drużnę, swoją przyjaciółkę z Warszawy, Stanisławę Karłowską, z którą studiowała wtedy malarstwo w Paryżu. Następstwem spotkania dwojga świadków ślubu – panny Stanisławy Karłowskiej i Roberta Bevana były natychmiastowe oświadczenia. Zanim przysłała narzeczona zdążyła wrócić z Paryża na wakacje do domu w Polsce, Bevan „z pewnymi trudnościami komunikacyjnymi” (jak wspominał później) znalazł drogę do domu jej rodziców w głębokiej polskiej prowincji, by pokłonić się o rękę córki. Błogosławieni przez rodziców, w asyście licznej rodziny i przyjaciół, wzięli ślub w Warszawie w kościele Świętego Krzyża, 9 grudnia 1897 r.

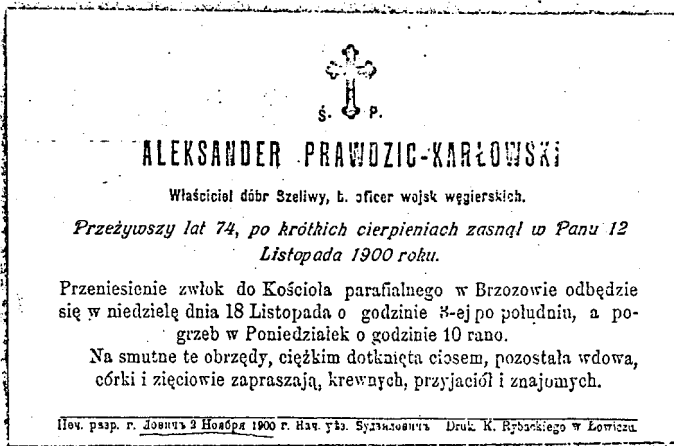
Rodzice Stanisławy Karłowskiej mieli spory majątek ziemski, Szeliwy koło Łowicza (dawna i obecnie przywrócona nazwa – Wszeliwy). Do majątku, prócz dworu, należały łąki, pola uprawne, lasy, stawy rybne, stajnia i obora z bydłem, własna kuźnia, młyn wodny, tartak, cukrownia. Wszystko to jako motywy znajdzie się na płótnach i rysunkach młodego angielskiego malarza. Była to dla nie-

koń ciągnie purpurowy pług z idącym za nim karmazynowym oraczem przez pole z czerwonymi brzdami. Tyle wart mimo koloru, co i dzięki kolorowi”. W. H. Hudson, *Men, Books and Birds*, Letter 47.

<sup>5</sup> Malarka, Janina Flamm, brała udział w wystawie, jako uczennica szkoły malarstwa dla kobiet L. Wiesiołowskiego w Salonie Krywulta w 1890 r., a w latach 1891–1896 wystawiała w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się jej sygnowany obraz *Jezioro pod lasem*. Od 1897 r. wystawiała swe prace w Anglii jako Janina Flamm-Robertson. Por. *Słownik Artystów Polskich*, t. II, Wrocław 1975, s. 226.

go pełna egzotyka. Szczytem wszystkiego były słomą kryte polskie chaty i ludowe stroje<sup>6</sup>.

Karłowscy, herbu Prawdzic, była to stara szlachecka rodzina polska o dużych tradycjach patriotycznych. Ojciec Stanisławy, Aleksander Karłowski, jako dwudziestosześcioletni ochotnik, walczył pod dowództwem Lajosa Kossutha i generała Józefa Bema na Węgrzech w 1848 i 1849 r.<sup>7</sup> Brał również udział w powstaniu polskim 1863 r., w wyniku czego rodzina poniosła dotkliwe straty materialne i moralne ze strony władz carskich. Matką Stanisławy była Paulina z Tuchołków, której przodek brał udział w odsieczy wiedeńskiej pod Janem Sobieskim.



#### Nekrolog Aleksandra Prawdzic-Karłowskiego

Zarówno rodzinna atmosfera panująca w domu, gościnność, jak i malowniczy „inny” pejzaż, który, jak twierdził, przypominał mu niekiedy Bretanię – wywarły na młodym Angliku duże wrażenie. Syn artysty będzie po latach wspominał zapamiętane słowa ojca, który organicznie nie lubił obcych ludzi, „że nigdy nie czuł się tak szczęśliwy jak wtedy, gdy żył między Polakami i pracował w Polsce. »Można powiedzieć, że Polska wyzwoliła w moim ojcu bardzo silne uczucia romantyczne, które odbiły się w jego wczesnych polskich obrazach«<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Syn Bevana dobrze pamięta duży olejny obraz ojca przedstawiający grupę wieśniaków w strojach łowickich wychodzących z kościoła w świąteczny dzień. (Z notatek autorki spisanych w czasie spotkania z Robertem A. Bevanem, Jr w lipcu 1973 r. w kawiarni Hotelu Ritz w Londynie).

<sup>7</sup> W nekrologu zmarłego czytamy: „Ś.P. Aleksander Prawdzic-Karłowski, właściciel dóbr Szeliwy, b. Oficer wojsk węgierskich, przeżywszy lat 74, po krótkich cierpieniach zasnął w Panu 12 listopada 1900 r.”

<sup>8</sup> Robert Bevan. *A Memoir by his Son*, London 1965, s. 13.

Najwidoczniej, nowe impulsy uczuciowe i wizualne znalazły swój wyraz w znacznym rozwoju i wzbogaceniu jego twórczości. Bevan wyraźnie rozjaśnia paletę. Jego obrazy zdają się subtelniejsze w bogactwie walorowych odcieni.

Obecnie pałac w Szeliwach (vel Wszeliwach) nie istnieje, pozostały jedynie fragmenty fundamentów. Nie ma żadnych pozostałości po dworskich zabudowaniach, malowniczych kuźniach, chatach i karczmach. Jedyнным śladem ich istnienia są malarskie zapisy w zachowanych kompozycjach Roberta Bevana.

Do najbardziej interesujących jego polskich prac należą pejzaże polne z wysokim, prawie uciekającym w abstrakcję horyzontem o delikatnym, opalizującym kolorycie jak różowy *Poranek nad zoranyim polem*, z około 1901 r., lub *Polska karczma* na tle pejzażu, w tonacji rozbielonych błękitów i indygo (tzw. szkic II, z około 1903 r.). Z okresu polskiego zachowało się pięć szkicowników, dużo luźnych rysunków (obecnie w Ashmolean Museum w Oxfordzie), pokaźna liczba obrazów olejnych malowanych na płótnie lub deskach. Należy wymienić m.in.: *Pejzaż polski* z około 1901 r. (Museum and Art Gallery, Leicester), *Powrót do wsi* z około 1900 r., *Kuźnia w Szeliwach* z około 1904 r. (kolekcja S.G. Warburg), *Orka 1906–1907*, *Mały staw* z około 1908 r. Trudność w ścisłym datowaniu tych obrazów polega na tym, że poprzedza je dużo szkiców rysunkowych datowanych na 1897 r. lub 1899 r. Pierwsze impresje wyrażone w szkicach wykonanych w Polsce, artysta podejmował później już w Anglii w wersjach olejnych, sygnowanych, lecz nie datowanych. Propozycje datowania pochodzą od syna artysty. A poza tym, Bevan wykonywał kilka wersji olejnych tego samego motywu. Na przykład dwie wersje *Kuźni w Szeliwach* pokazują jak artysta eksperymentował na tym samym motywie w technice wykonania – raz gładko, „klasycznie”, innym razem stosując formułę wyraźnie pointylistyczną.

Dwa obrazy z okresu polskiego zasługują na szczególną uwagę. Pierwszy – to bardzo osobista kompozycja *Brama w Szeliwach* z 1901 r., przedstawiająca żonę artysty, która prowadzi małą córeczkę przed wejściem do domu w ogrodzie. Smukła sylwetka matki w ciemnej długiej sukni i czarnym kapeluszu z rondem oraz jasna sukienka dziewczynki z kółkiem, są skonstrastowane z soczystą zielenią żywopłotu. Prześwietlony słońcem obraz malowany jest w „czułej” manierze impresjonistycznej z wyraźną intencją „sublimacji uczucia”.

Stylistycznym kontrastem tego płótna jest obraz *Wiejska zagroda* (*The Courtyard*) z 1904 r. (zbiory greckiego kolekcjonera Michaela Peroticosa). Kompozycja ta o śmiałym rysunku i kolorystyce *flamboyant* nawiązuje wprost do formuły Szkoły Pont-Aven, a jednocześnie śmiałością czystych barw wyprzedza kolorystyczne doświadczenia fowistów. Sir Philip Hendy powiedział w przedmowie do katalogu wystawy Bevana w 1961 r., że „był on prawdopodobnie pierwszym Anglikiem, który użył czystego koloru w XX w.”<sup>9</sup>. Inny, anonimowy autor

<sup>9</sup> Sir Ph. Hendy, wstęp do *Colnaghi Exhibition*, London 1961.

wstępu do katalogu wystawy artysty w 1969 r. nazwał *Wiejską zagrodę* „płótnem rewolucyjnym w śmiałości linii i w traktowaniu faktury płótna”. Ten sam krytyk pisze dalej w swoim wstępie: „Podobnie jak *Wiejska zagroda* i inne malowane wtenczas płótna Bevana wyprzedziły swój czas i mogły być niezrozumiałe przez współczesną artyście krytykę. W istocie to co Bevan osiągnął w Polsce w pierwszych latach naszego wieku, zostało na nowo odkryte przez francuskich *les Fauves* i przeniesione wtórnie, jako nowość, do angielskiego malarstwa przez Bomberga i Mathew Smitha wiele lat później. Malowidła pokazane tu [na omawianej przez krytyka wystawie] są dziełem zdanego tylko na siebie artysty, który samotnie krążąc po polskich wsiach, malował bezpośrednio z natury. W swych bardzo osobistych olejnych szkicach osiągnął spontaniczność koloru i formy w sposób niezrównany”<sup>10</sup>. Należy przypomnieć, że za ten właśnie obraz wystawiony w 1905 r. był artysta przez krytykę angielską najbardziej atakowany, co spowodowało jego załamanie psychiczne. Bevan nie palił za sobą „polskich mostów”. Nie tylko zapamiętane pejzaże, ale i codzienność ludzkiego bytowania na wsi będą powracać w jego obrazach, w różnych wariantach, jeszcze przez wiele lat po powrocie do Anglii. Kilka polskich pejzaży Bevana pochodzi z majątku jego szwagra, Narcyza Krzczunowicza, w Kościelnej Wsi koło Kalisza. (Obrazów tych nie udało się zidentyfikować).

Z ostatniego pobytu w Polsce w 1921 r. Bevan przywiózł ponownie dużo rysunków i akwarel, tym razem z innego regionu Polski, z wyżyny sandomierskiej i opatowskiej (woj. kieleckie), gdzie oboje z żoną i dziećmi spędzili lato w Mydłowie, posiadłości Haliny z Karłowskich i Stanisława Rytłów. Według wykonanych tam szkiców malował później obrazy olejne w Anglii z często powtarzającym się motywem kościoła w Opatowie, studni w Mydłowie, pojenia koni przy studni, szerokie pejzaże z Mydłowca. Nie bez wpływu Paula Cézanne’a w kompozycjach tych widać tendencję do lekkiego geometryzowania konturu przy zachowaniu jasnej, przesyconej słońcem kolorystyki. W takiej też konwencji malarskiej powstał *Autoportret* artysty w około 1913–1914 r. oraz jeszcze bardziej „strukturalny” *Portret żony* z około 1919 r. (W Victoria and Albert Museum znajduje się wcześniejszy, rysunkowy portret żony z około 1919 r., zatytułowany *Kapelusz z piórami*, z precyzyjnie naniesionym kratkowaniem, który jest pierwowzorem do *Portretu żony* z 1919 r. Pierwszy, litograficzny *Portret żony* wykonał artysta w 1898 r.).

A jak wyglądał sam Robert Bevan? Twarz znamy z autoportretu. W Pont-Aven był nazywany angielskim dryblasem. Nie miał w sobie nic z artysty-cygana, ani bankowca z londyńskiego City – zapewniał syn. Bardzo wysoki, szczupły zawsze wyprostowany, ubrany był nieodmiennie z wyszukaną elegancją angielskiego *countrymana*. Koleżanki córki nazywały go *Prime Minister*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Robert Bevan, *Early Paintings 1895–1908*, d’Offay Couper Gallery, London 1969.

<sup>11</sup> *Robert Bevan. A Memoir by his Son (...)*, s. 20.

## Londyn

W 1900 r. Bevan wraz z rodziną przenosi się do Londynu. Z tego okresu pochodzą miejskie pejzaże artysty, m.in. widoki z okna pracowni na Adamson Road. Są to albo z bliskiej perspektywy widziane domy szeregowe, jak np. *Houses in Sunlight* z 1915 r., lub bardziej panoramiczne widoki miejskich placów z gwiazdziście rozchodzącymi się ulicami, jak np. *A House at Hamstead* z około 1917 r. (The London Museum). Więcej tu poprawności rysunku z uszanowaniem formy przedstawionej architektury niż w bliższych jego sercu plenerowych swobodnych kompozycjach krajobrazowych, nie pozbawionych lekkiej nuty romantyzmu<sup>12</sup>.

Ze szczególnym zamiłowaniem podejmował Bevan fragmenty małych uliczek londyńskich, a na nich ginący już wtedy folklor Londynu – dorożki, konie dorożkarskie, zajazdy, woźnice. Gdy go później zapytano dlaczego zaprzestał dokumentowania tego „ginącego piękna” – odpowiedział, że „nie chce być poświadczony o sentymentalizmie”<sup>13</sup>. (*Cab Yard at Night* z około 1910 r. znajdujący się obecnie w The Art Gallery w Brighton, jest jedynym obrazem zakupionym za życia artysty przez publiczne zbiory w 1913 r. *Koń dorożkarski* z około 1910 r. znajduje się w Tate Gallery w Londynie).

W 1908 r., po przedstawieniu kilku obrazów w swojej pracowni, które miał zamiar wysłać na wystawę Allied Artists Association – wzbudził żywe zainteresowanie malarzy – Spencera Gore i Harolda Gilmana. Został przez nich zaproszony do grupy zrzeszającej się wokół Waltera Sickerta na słynnych sobotnich zebraniach dyskusyjnych na 19, Fitzroy Street. (Z czasem od tego adresu powstała nazwa klubu). W grupie tej uważany był, obok Luciena Pissarro, za łącznika między artystycznym środowiskiem „awangardowego Paryża” i „konserwatywnego Londynu”.

Wbrew opinii, że miał naturę odludka, nie zawsze widocznie od ludzi stroił. Okazuje się, że był współzałożycielem i aktywnym członkiem Camden Town Group, a w 1914 r. wstąpił do London Group, której prezesem był Walter Sickert. W 1922 r. został członkiem The New English Art Club. W tej aktywności środowiskowej artystycznego Londynu bierze wraz z nim udział jego żona, również malarka.

## Stanisława de Karłowska

Tak było odnotowywane jej nazwisko jako malarki w katalogach grupowych i indywidualnych wystaw w Anglii. Swoje obrazy sygnowała: St. de Karłowska.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 17.



Jej twórczość, choć cieszyła się zainteresowaniem wśród kolegów malarzy i przychylną opinią krytyków, pozostawała w cieniu twórczości męża. Zapewne tak chciała, utwierdzając go w przekonaniu, że to on ma stać się słynnym malarzem. Ale malowała stale i często wystawiała.

Mówi syn: „Było to na pewno małżeństwo z miłości, a matka udowodniła, że była najlepszą żoną, jaką ojciec mógł sobie wymarzyć. Obdarzona dużą urodą i wdziękiem, choć daleka od miana intelektualistki, posiadała wrodzoną, ujmującą żywość umysłu i charakteru, która pomagała jej w przełamywaniu niechęci ojca do akceptowania życia towarzyskiego. Mimo jego braku komunikatywności i okresów psychicznego załamania się, jej bezgraniczne zaufanie do niego i rozsadzająca ją duma z dokonań artystycznych męża – pozostały niezachwiane do końca jego życia. Gdy kiedyś zobaczyłem jak niszczył obraz, który bardzo mi się podobał, zapytałem go czy tak dalece zniechęcony jest brakiem powodzenia u krytyków i kolekcjonerów – odpowiedział mniej więcej tak: »Twoja matka uważa oczywiście, że jestem wielkim artystą. Nie wiem tego, ale jestem pewien, że nie mógłbym istnieć nie wiedząc, że zrobiłem jakieś wartościowe dzieło i że jestem zdolny zrobić jeszcze lepsze. Ona też żałowała, że tyle prac niszczy, ale nie trudno o taką samokrytykę, gdy nie sprzedany obraz zostaje ci w rękach. To, że darzyła mnie takim zaufaniem, miało dla mnie ogromne znaczenie«<sup>14</sup>.

Gdy Stanisława Karłowska przyjechała z Szeliw (gdzie urodziła się w 1878 r.) do Paryża i zapisała się do Académie Julian, była już absolwentką malarskiej szkoły dla kobiet Ludwika Wiesiołowskiego w Warszawie. Wraz z uczennicami tej szkoły wzięła udział w wystawie w Salonie Krywulta w 1890 r., wystawiała również w Poznaniu w 1895 r., a trzy lata z rzędu, 1895–1897, jej prace były pokazywane w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Po wyjściu za mąż za Roberta Bevana (w 1897 r.), związała się wraz z mężem z angielskim stowarzyszeniem Camden Town Group, a potem The London Group. W tych środowiskach cieszyła się dużą popularnością. Jako Mrs. Bevan wzięła udział w Salonie Allied Artists Association w Royal Albert Hall w Londynie, a w 1935 r., już po śmierci męża, miała indywidualną wystawę w Adam's Gallery. W 1975 r. prace jej były pokazane na wystawie grupy Camden Town Group w Ashmolean Museum w Oxfordzie.

Prócz zbiorów rodzinnych, wiele prac Karłowskiej znajduje się w zbiorach prywatnych, przeważnie w Anglii oraz w zbiorach muzealnych. Trzy sygnowane obrazy artystki, przedstawiające miejskie pejzaże Londynu, znajdują się w Tate Gallery: *Barkley Square* (eksp. od 1935 r.), *Fried Fish Shop* (około 1907 r.) i *Swiss Cottage* (eksp. od 1914 r.). Jej dorobek artystyczny jest tyleż bogaty co różnorodny. Prócz wspomnianych już wedut londyńskich, malowała martwe

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 11.

natury, pejzaże morskie, krajobrazy z różnych okolic Anglii. Zachowało się również kilkanaście jej prac wykonanych w czasie rodzinnych odwiedzin w Polsce, głównie u siostry i szwagra Rytlów w ich posiadłości w Mydlowie (Sandomierskie). Z 1926 r. pochodzą takie kompozycje, jak *Mydlów*, *Ogród w Mydlowcu*, *Staw w Mydlowcu*. Jej płótno *Kościół św. Ducha*, w którym centralna bryła kościółka ze strzelistą wieżą jest wkomponowana w półokrągłe obejście przykościelne, na tle panoramicznego planu zabudowań – jest jednym z przykładów umiejętności posługiwania się przez nią rysunkiem i świadomego budowania kompozycji.

Krytycy brytyjscy uważali Karłowską za bardzo uzdolnioną artystkę. Pisali, że miała niezwykle wycucie formy, a zwłaszcza koloru mającego coś wspólnego z polską sztuką ludową. Uważali to za rzecz zrozumiałą „bo przecież urodziła się w Polsce, niedaleko Łowicza, miejscowości słynnej ze wspaniałych, kolorowych, łowickich pasiaków (patterned textiles)”<sup>15</sup>.

„Matka bardzo kochała Polskę i uczyła nas kochać tę naszą drugą heroiczną ojczyznę – wspomina syn. Jako dzieci mówiliśmy biegle po polsku z matką i z naszymi polskimi kuzynami na wakacjach w Mydlowie. No, ale potem przyszła szkoła, przebywanie stałe w angielskim środowisku, mniej wyjazdów do Polski i ... pomału się zapomniało”<sup>16</sup>.

W czasie I wojny światowej oboje państwo Bevan angażowali się w sprawy polskie, a ich dom na Hamstead, nazywany „The Polish House”, był miejscem spotkań Polaków przebywających, głównie ze względów politycznych, w Londynie. Choć z malarstwa obojga trudno było wyżyć i ich warunki życiowe były raczej skromne, Polacy zawsze znajdowali tam nie tylko moralne wsparcie. Dom ten był również miejscem spotkań artystycznych w sobotnie popołudnia „na herbacie”. Dom był zresztą otwarty nie tylko dla artystów-rówieśników, takich jak Sickert, Lucien Pissarro, Wyndham Lewis, Walter Bayes, ale również dla młodych wtedy talentów jak T. E. Hulme, Ashej Duke i Henri Gaudier-Brzeska.

Mrs. Bevan przewiozła do Anglii „kawałek swojej ojczyzny”. Na ścianie w ich salonie, na buczackiej makacie, były zawieszzone dwie skrzyżowane polskie karabele, obok sztychowany portret Kościuszki Oleszczyńskiego, obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, biały orzeł, a na stole obok oprawionych w ramki fotografii rodziców, *Pan Tadeusz* i inne polskie pamiątki.

Stanisława Karłowska zmarła w Londynie w 1952 r.

### **Dzieci: Halszka i Bobby**

Starsze z dzieci, córka, nosiła podwójne imię Halina-Edith. Matka nazywała ją zdrobniale Halszka i tak pozostało, ku utrapieniu całego otoczenia domo-

<sup>15</sup> *Robert Bevan and Stanisława de Karłowska*, katalog wystawy, Anglo-Polish Society, London Branch, 1968.

<sup>16</sup> Z rozmowy autorki z synem artysty przeprowadzonej w Londynie w 1973 r.

wego oraz łamiących sobie język – koleżanek. Do końca życia „Halszka”, późniejsza Mrs. Charles Baty, choć pamiętała już tylko kilkanaście słów i zwrotów po polsku, pielęgnowała po swojemu tradycje polskie. Zachowała fotografie rodzinne i pamiątki z Polski<sup>17</sup>.

Syn, który nosił imię ojca, Robert A. Jr., zarówno w domu i w szkole oraz później jako dorosły mężczyzna, nieodmiennie był nazywany Bobby.

Zmarły w 1975 r. Bobby był postacią nader malowniczą. W czasie II wojny światowej służył w Królewskiej Marynarce Wojennej i jako prymus dosłużył się pierwszy stopnia kapitana. Po wojnie, z talentem i artystycznym zacięciem, prowadził dużą agencję reklamową, której kilkupiętrowy lokal służył mu do urządzania różnorodnych wystaw artystycznych aż do sztuki współczesnej włącznie. Był przyjacielem artystów i ich mecenasem. Uchodził za prawdziwego znawcę sztuki i chodzącą encyklopedię. Był bardzo przystojny, dowcipny, uczynny. „Było coś fascynującego w uczuciach Bobbiego dla swej wesołej, czarującej matki – doskonałej malarki, i dla swego milczącego, nader krytycznego wobec siebie ojca. Odziedziczył wszystko co najlepsze po obojgu rodzicach włączając w to jego otwarty krytycyzm (po ojcu) o artystach, jeśli któryś z nich nie podobał mu się” – pisał jeden z jego przyjaciół, M. E. O’R Dickey. Za pomoc dla polskiej armii w Anglii Bobby otrzymał Złoty Krzyż Zasługi.

Po śmierci Bobbiego przyjaciele malarze i pisarze urządzili w 1975 r. wystawę jego zbiorów *The R.A. Bevan Collection from Boxted House* w The Minories, Colchester. Z tej okazji wydano publikację, która jest nie tylko katalogiem wystawionych dzieł z kolekcji Bobbiego, ale również zbiorem wzruszających i dowcipnych wspomnień najbliższych mu osób. Bobby był ponad 12 lat (1962-1974) prezesem Galerii Fundacji Minories (Victor Batte-Lay Trust), a wystawa i wspomnienia były złożeniem mu hołdu za jego pełną oddania pracę<sup>18</sup>.

### Spóźniona sława

Robert Bevan, mimo dużych uzdolnień artystycznych i bogatego dorobku, należy do tych artystów, którzy nie doczekali się za życia należnego mu uznania. Bardzo nad tym cierpiał. Za życia miał kilka wystaw w Anglii, m.in. w 1905 r.

<sup>17</sup> Zaproszona przez „Halszkę”, p. Halinę-Edith Baty z domu Bevan, miałam okazję przeprowadzenia z nią długiej rozmowy oraz zobaczenia polskich pamiątek po matce w jej domu w Mayfield, Sussex, w lipcu 1973 r.

<sup>18</sup> *The R.A. Bevan Collection from Boxted House*. The Minories, Colchester, 26 July to 31 August 1975. Na wystawie było pokazanych 137 dzieł, w tym m.in.: dwa drzeworyty i jedna monotypia (z dedykacją) Paula Gauguina, 4 litografie Henri de Toulouse-Lautreca, 2 rysunki Henri Gaudier-Brzeska, olejny obraz Windstona Churchila, 13 dzieł Harolda Gilmana, 3 Frederica Gore, 1 rysunek Paula Signaca, 4 obrazy Stanisławy Karłowskiej i 23 prace Roberta Bevana. Cytowana wcześniej w tekście wypowiedź O’R Dickey’a o Bobbim pochodzi z tej publikacji.

i 1908 r. w Baillie Gallery, a w 1913 r. w Carfar Gallery w Londynie. Jego marzeniem było wystawienie swych obrazów w Paryżu, wydawało mu się bowiem, że w środowisku francuskim, gdzie były jego początki, znajdzie lepsze zrozumienie. Po dwuletnich staraniach (współ z Charles'em Ginnerem) odbyła się w Galerie Druet w Paryżu wystawa *Peintres Modernes Anglais* w 1921 r. Prócz dzieł obu organizatorów, na wystawie były pokazane obrazy Harolda Gilmana, Stanisławy Karłowskiej i młodszych brytyjskich malarzy, takich jak John Nash, William Roberts, Edward Wadsworth. Stanowili oni wówczas najbardziej awangardową grupę artystów brytyjskich. Wystawa spotkała się wprawdzie z przychylną krytyką środowiska paryskiego, ale nie miała dalszych reperkusji w „konserwatywnej” Anglii.

Mimo częstych zwątpień i depresyjnych stanów, Bevan pracował do końca życia z przekonaniem, że to co robi jest coś warte. Jak zapewnia syn, „ojciec pod koniec życia przestał być tak bardzo zasadniczy”. Jego ostatnie dzieła zwłaszcza jasna, pogodna akwarela *The Cottage on the Common* nosi datę 1925 r. i jest wyrażeniem takiego nastroju artysty. Jest to rok jego śmierci. Nie bez racji jego przyjaciel, Frederic Gore, napisał w 1965 r., że „Bevan pracował ze spokojnym przeświadczeniem człowieka pewnego swojej nieśmiertelności”<sup>19</sup>.

Robert Bevan jest pochowany w rodzinnym grobowcu w Luckfield.

W 1926 r. odbyła się imponująca, pośmiertna wystawa *Bevan's Memorial Exhibition* w Goupil Gallery w Londynie, która objęła 170 eksponatów ze wszystkich okresów życia, w tym 73 obrazy olejne. Malarz młodszego pokolenia, John Nash, napisał wstęp do katalogu, a Frank Rutter opublikował artykuł *Art of Robert P. Bevan*<sup>20</sup> w „Studio”, 15 lutego 1926. Za przełomowy moment w pośmiertnej karierze Bevana można uznać monograficzną wystawę urządzoną w stulecie jego urodzin w 1965 r. – kolejno w: P & D Colnaghi w Londynie, w Ashmolean Museum w Oxfordzie oraz w Minories w Colchester. Wstęp napisał Ian Robertson. Jednocześnie, w tymże 1965 r. ukazała się kilkakrotnie już tu przywoływana pierwsza (i dotychczas jedyna) książka o artyście pióra syna: *Robert Bevan. A Memoir by his Son*. Książka, prócz analiz niektórych obrazów i prób datowania – zawiera cenne, bo z pierwszej ręki spisane wspomnienia rodzinne, odtwarzające znaną tylko fragmentarycznie biografię artysty. Książka ma format albumowy i jest bogato ilustrowana barwnymi reprodukcjami. Wśród nich pejzaże z Szeliw, Opatowa, Mydłowa – polskie kuźnie, kościoły, studnie, karczmy.

Za wprowadzenie Bevana na forum międzynarodowe można uznać pokazanie jego prac z okresu bretońskiego (jeden obraz olejny, sześć rysunków i akwrel plus krótka nota biograficzna) na reprezentacyjnej, pierwszej o takim zasięgu wystawie *Gauguin and the Pont-Aven Group* w Tate Gallery w Londynie w 1966 r.,

<sup>19</sup> Cyt. za: *Robert Bevan. A Memoir by his Son (...)*, s. 19.

<sup>20</sup> „Studio” z 15 lutego 1926 r.

która to wystawa pasowała go, choć skromnie, na członka tego ugrupowania. Od tego czasu we wszystkich wystawach Szkoły Pont-Aven (urządzonych obecnie prawie na całym świecie), figuruje nazwisko Bevana.

Wystawa urządzona w Londynie w 1969 r. przez Towarzystwo Polsko-Angielskie była poświęcona obojgu małżonkom: Robertowi Bevanowi (czternaście obrazów) i Stanisławie Karłowskiej (piętnaście obrazów). Autor wstępu do katalogu podkreśla, że choć historia ich spotkania i małżeństwa brzmi jak romans typu *science fiction*, to realny wkład tych dwojga artystów w rozwój malarstwa brytyjskiego, a więc i europejskiego początków dwudziestego wieku jest wartością realną i niezaprzeczalną.

W polskich zbiorach muzealnych nie ma ani obrazów Roberta Bevana, ani jego polskiej żony, a ich nazwiska, prócz słownikowego hasła Stanisławy Karłowskiej, nie są odnotowane w polskiej historii sztuki.

## ANEKS

Łów dnia 07.08.1996 r.

Sz. Pania Profesor  
Władysława Jaworska  
ul. Langiewicza 12m 4  
02-071 Warszawa

W odpowiedzi na Pani pismo z dnia 30.07.1996 r. Urząd Gminy Łów informuje, że na naszym terenie znajdował się majątek WSZELIWY a nie jak Pani podaje w swoim piśmie SZELIWY. Od mieszkańców znających historię tego obiektu uzyskaliśmy następujące informacje.

Majątek Wszeliwy został rozparcelowany przez właścicieli i z jego obszaru powstały obecnie wsie: Paulinka, Aleksandrów, Kaptury, Dobki, Kamieńszczyzna – otrzymał rządca nazwiskiem Kamiński, Wszeliwy – pracownicy majątku otrzymali działki po 0,5 ha. Po rozparcelowaniu majątku właściciele przenieśli się na kresy wschodnie. Park z pałacem i resztówką ziemi zakupił Niemiec o nazwisku Wingert i użytkował do roku 1944.

Po wyzwoleniu opuścił Wszeliwy, nieruchomość ta jako mienie poniemieckie przejęte zostało do zasobów Państwowego Funduszu Ziemi i w ramach reformy rolnej nadane Państwu Pilarskim.

Pałac z powodu zaniedbania i braku konserwacji popadł w ruinę i ostatecznie rozpadł się – obecnie w tym miejscu znajdują się fragmenty fundamentów i kupa gruzu. Stawy i park obecnie są prywatną własnością w stanie zaniedbanym.

Teren Wszeliw należał i należy do parafii w Brzozowie – ewentualne akty zgonu i pochówki miały miejsce w Brzozowie.

Powyższe informacje przesyłamy wraz z wyrazami uznania dla Pani pracy.

w/z Wójta Gminy  
Wiesław Sowa  
Sekretarz Gminy