

# Artysta na przełomie epok - Francisco Goya

Maria Poprzęcka

Goya wspaniale otwiera swym dziełem epokę przełomu. Malarz ten nie tylko wydaje się najważniejszym twórcą schyłku XVIII i początków XIX wieku, ale jego twórczość tak bardzo indywidualna, nie dająca się zakwalifikować do określonego nurtu, pozwala zrozumieć istotę głębokich przemian, jakie dokonały się w sztuce i w pojmowaniu roli artysty. Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) był malarzem dworskim, a stał się przykładem artysty odchodzącego od sztuki służebnej do twórczości całkowicie niezależnej. Pracował na zamówienia, malował niezliczone portrety, dekorował kościoły, a zarazem pozostawił dzieła powstałe wyłącznie z wewnętrznej potrzeby, będące ekspresją psychiki twórcy.

Goya żył 82 lata. Gdy rozpoczął swą artystyczną karierę, gasły ostatnie błyski beztrudnej i barwnej sztuki rokoka. Kiedy w 1828 roku umierał na dobrowolnym wygnaniu we Francji, paryskie Salony wystawowe i sale teatralne były od kilku lat widownią burzliwych występów młodych romantyków. Jego dzieło, choć tak bardzo odrębne, zawiera w sobie całą historię owej granicznej epoki, która widziała schyłek starego oraz, pośród rewolucji i wojen, rodzenie się nowego świata.

Goya pochodził z Aragonii. Ojciec był złotnikiem, matka pochodziła z rodziny *hidalgos*. Owo aragońskie, rzemieślniczo-szlacheckie pochodzenie jest szczególnie podkreślane przez tych, którzy w jego osobie i sztuce skłonni są widzieć ucieleśnienie hiszpańskich cech narodowych. Malować zaczął bardzo wcześnie – w 1763 roku, w czasie wojny domowej w Hiszpanii, w jego rodzinnym miasteczku Fuendetodos został zniszczony stary relikwiarz, który wedle miejscowej tradycji Goya ozdobił w wieku 12 lat. Kiedy miał lat 17, wyruszył do Madrytu, a jak chce tradycja, umknął przed skutkami miłosnych przygód i krwawych rozpraw. Stolica Hiszpanii pod rządami oświeconego monarchy Karola III była wówczas kwitującym ośrodkiem artystycznym, aczkolwiek splendoru dodawali jej głównie sprowadzeni przez króla modni artyści cudzoziemscy. Po paru latach niepowodzeń, po podróży do Włoch, znów awanturniczej i burzliwej, odbytej rzekomo z wędrowną trupą dającą pokazy korridy, Goya otrzymał wreszcie poważniejszą pracę. Miał go zajmować długie lata, przynieść uznanie, pozycję

malarza królewskiego i finansowe zabezpieczenie, na które nie był nieczuły. Były to projekty tkanin, gobelinów dla ozdoby pałacu El Prado i podmiejskich rezydencji królewskich.

Rosnące powodzenie malarza wyrażało się zamówieniami kościelnymi, przychylnością arystokratycznych mecenasów, przyjaźnią madryckich intelektualistów i wreszcie osiągnięciem upragnionej pozycji malarza królewskiego, którym – rzecz zdumiewająca – pozostał aż do śmierci, mimo wszystkich dramatycznych zwrotów politycznych. Malarza nadwornego – a zatem przede wszystkim nadwornego portrecisty. W niezliczonych malowanych przez Goyę portretach, dzięki temu że ich temat jest tak monotony, najwyraźniej widać jego malarskie umiejętności. W ciągłej walce z akademickimi autorytetami, porywaczy i szybki, Goya malował ze śmiałością zda się nie znającą wahań i trudności. Farba raz gęsta i lepka, raz tylko ślizgająca się po powierzchni płótna, przechodząca od smolistej czerni do skrzęcej się srebrzyście bieli, jakby pulsuje własnym życiem, niezależnym od niepięknych obliczy i ceremonialnych strojów portretowanych osobistości.

W roku 1793, gdy miał lat 47, Goya zachorował. Istota tej choroby pozostaje do dziś nie znana, choć bywa wciąż przedmiotem medycznych dysertacji, ponieważ wielu badaczy właśnie w patologicznym stanie psychofizycznym artysty szuka przyczyny niezwykłego charakteru jego późniejszej sztuki. Nie ulega bowiem wątpliwości, że okres choroby, która była poważna, długotrwała i pograżyła malarza w głuchocie na resztę życia, stanowi wyraźną cezurę w twórczości artysty. Ogromna żywotność sprawiła, że po miesiącach słabości Goya powrócił do malowania, a potem i do swych oficjalnych zatrudnień. Najbliższe lata miały mu zresztą przynieść sukcesy dworskie i „światowe”, w tym także wciąż nie wiadomo czy prawdziwy romans z księżną Alba.

Owo powodzenie kryło jednak głęboki kryzys nurtujący umysł i wyobraźnię artysty; kryzys, którego wyrazem stał się cykl rycin *Kaprysy*, opublikowany w 1799 roku. Komentując je napisał, że uznał, iż malarstwo na równi z literaturą ma prawo do oceny ludzkich błędów i występów, piętnowania szaleństw, kłamstw popartych autorytetem, pospolitych przesądów, obłudy i zachłanności. W *Kapryсах* nie ma już nic z uśmiechu, który rozjaśniał sceny na kartonach do gobelinów. Jest szyderstwo, ironia, demaskatorska pasja. Jej przedmiotem jest ogłupianie ludzi, hipokryzja mnichów, bigoteria, dwulicowość ko-

Autoportret namalowany przez Goyę, artystę, którego dzieło wciąż na nowo widziane i rozumiane, nigdy nie stało się martwą pozycją muzealną. Płótno, 46 x 35 cm (Prado, Madryt).



Kwaciarka to powstały około 1787 roku jeden z dziesiątków kartonów, jakie Goya wykonywał dla króla przez lat blisko dwadzieścia. Są one jedynym radosnym rozdziałem w jego twórczości. W poetyckiej, pastoralnej stylizacji, niby na scenie starego dworskiego teatru, ukazują hiszpańskie obyczaje i zabawy, zniwa i winobrania, barwne ludowe widowiska, święta i maskarady. Przywołują urzekający obraz dawnej Hiszpanii, o uroku podobnym do tego, jaki promieniuje z kart znanego nam Pamiętnika znalezione w Saragossie Jana Potockiego. Fragment. Płótno, wymiary całości 277 x 192 cm (Prado, Madryt).





W Portrecie księżnej de Chinchón, z 1800 roku, jak niegdyś na nieprawdopodobnych krynolinach infantek, malowanych przez podziwianego przez Goyę Velázquezę, barwa tworzy samoistną dziedzinę wyszukanej harmonii złocistości, szarości i brązów. Fragment. Płótno, wymiary całości 216 x 144 cm (zbiory de Sueca, Madryt).

Żywoty artystów często obrastają legendą, a długie i barwne koleje życia Goyi, obdarzonego gwałtownym i namiętym temperamentem, były na to szczególnie podatne. Jedną z zagadek intrygujących biografów jest rzekomy romans malarza z piękną arystokratką, księżną Alba, sportretowaną przez Goyę w 1785 roku. Płótno, 194 x 130 cm (zbiory ks. Alba, Madryt).





Kluczowa dla zrozumienia cyklu Kaprysy rycina nr 43 Gdy rozum śpi, budzą się potwory przedstawia artystę uśpionego na swym warsztacie, otoczonego chmurą nocnych zwierząt i ptaków: sów, kotów, nietoperzy. Własny komentarz Goyi do tej ryciny świadczy jednak, że – dając upust prawdziwie romantycznej, nieokiełznanej wyobraźni – pozostał wierny idealom odchodzącej już epoki Oświecenia, ufnej w nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu: „Wyobraźnia opuszczona przez rozum płodzi potwory, połączona z rozumem jest macierzą wszystkich sztuk i źródłem ich wspaniałości”. Akwaforta i akwatinta, 21,5 x 15 cm.



Do najbardziej popularnych obrazów Goyi należą dwa kobiece wizerunki, znane jako Maja naga i Maja ubrana. Ukazują tę samą modelkę, identycznie upozowaną. Młoda kobieta o gibkiej kibici i jędrnych, pełnych piersiach spogląda prosto na widza, równie uwodzicielska w swej nagości, jak w stroju podkreślającym zmysłowość jej kształtów. Plótna zostały namalowane w latach 1800–1805, co przeczy uporczywej, choć nieprawdopodobnej legendzie, jakoby miała do nich pozować księżna Alba, która zmarła w 1802 roku. Obrazy, których erotyzm nie ma precedensu w poddanej surowym rygorom obyczajów sztuce hiszpańskiej, należały do kolekcji księcia Godoy – ówczesnego premiera i faworyta królowej Marii Luizy. Plótno, 97 x 190 i 95 x 190 cm (Prado, Madryt).

biet, głupota mężczyzn, walka płci. Ludzie mają uszy zakute potężnymi klódkami, kobiety modlą się do pustego habitu, dziewczęta szykują na nocny „sabat prostytutki” pod okiem wiedźmowatych rajfurek.

W późniejszej twórczości Goya nawiązywał coraz ściślej do wypadków dziejowych. W 1808 roku do Hiszpanii wkroczyły wojska Napoleona, który osadził na tronie hiszpańskim swego brata Józefa. Rozpoczęło to kilkuletnią wojnę, wyjątkowo okrutną, nawet jak na owe lata krwawych rzezi. Przez półwysep przetaczały się nieprzerwanie obce wojska, zawierano i zrywano układy, w Madrycie wciąż zmieniała się władza: francuska, hiszpańska, angielska. A zarazem przeciwko francuskiemu najeźdźcy, przedstawianemu przez kler jako Antychryst, wybuchła







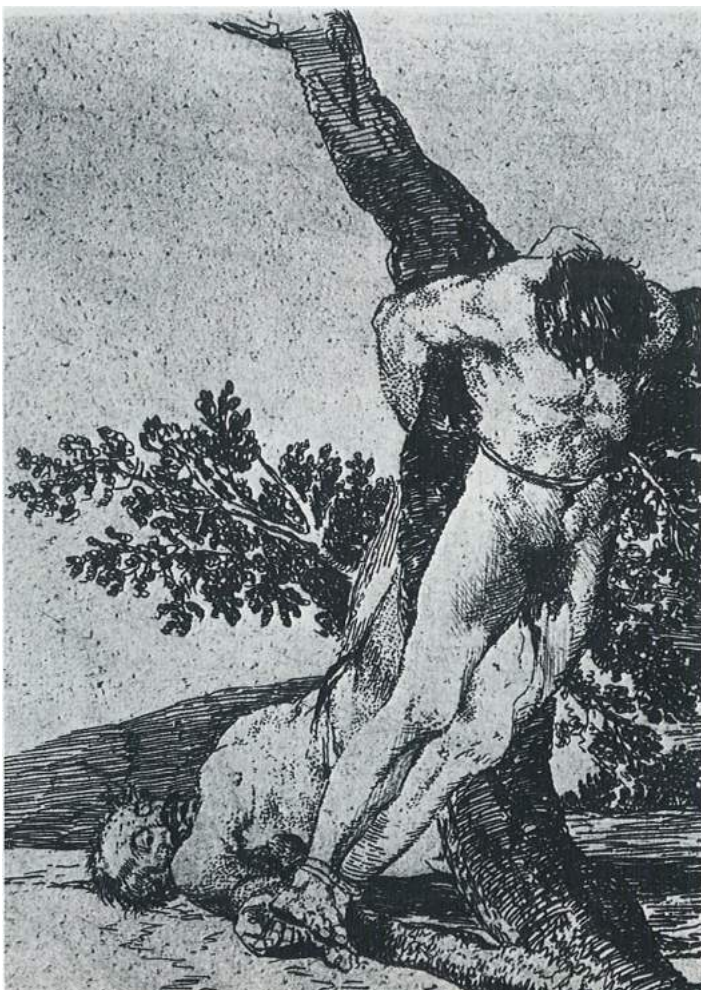


Okropności wojny są pierwszym chyba dziełem antywojennym w całkowicie współczesnym znaczeniu tego słowa. Jednak wielkość i przenikliwość tego obrazu wojny polega na tym, że Goya mimo swego nacjonalistycznego nastawienia ukazuje obie strony równie okrutne. Niszczycielska siła wojny polega nie tylko na cierpieniach, lecz na rozpaleniu brutalności, rozpetaniu najdzikszych instynktów, podsycaniu nienawiści, która ogarnia w równym stopniu agresorów, jak ich ofiary (nr 39, Wielki wyczyn! Z trupami!). Akwaforta, akwatinta pędzlowa, sucha igła, 15,5 x 20,5 cm.

W Rozstrzelaniu powstańców madryckich z 1814 roku po raz pierwszy główną postacią wielkiego historycznego obrazu stał się nie

powszechna *guerilla* – ludowa partyzantka. Wojna z Napoleonem postawiła wielu przyjaciół malarza – zwanych *afrancesados*, intelektualistów uformowanych przez idee francuskiego Oświecenia – wobec trudnych wyborów politycznych. Sam Goya, gdyby zanotować same tylko dane z życiorysu, mógłby zostać uznany za kolaboranta. Otoczony sławą pierwszego malarza Hiszpanii portretował wszystkich, którzy kolejno rządili w Madrycie: francuskiego Józefa Bonaparte, hiszpańskiego infanta Ferdynanda, angielskiego księcia Wellingtona, przyszłego pogromcę Napoleona pod Waterloo. Jednocześnie w owych latach przygotowywał rytownicze płyty do wydanego w kilkadziesiąt lat po jego śmierci cyklu rycin, będących najdramatyczniejszym oskarżeniem wojny, jakie kiedykolwiek powstało w sztuce europejskiej – *Okropności wojny*.

Przedstawiona przez Goyę wojna nie ma nic wspólnego z tradycyjną malarską batalistyką. Nie ma tu wodzów, nie ma bitew ani potyczek, nie walczą armie. Nie jest to zarazem, przy całym swym realizmie, dokumentalna



sławny wódz czy bohater, lecz bezimienny powstaniec. Rozstrzeliwany rozzuca ręce gestem ukrzyżowanego Chrystusa, co czyni zeń jakby nowego męczennika. Obok głównego bohatera ciśnie się grupa skazańców, z których każdy uosabia inny typ człowieka, objawia inną reakcję w obliczu śmierci: strach, oszołomienie, niedowierzanie, bunt. Ta gromada ludzka ginie z rąk żołnierzy (niewidocznych na reprodukowanym fragmencie) bezosobowych jak automaty. Anonimowy bojownik przeciwstawiony przemocy, człowieczeństwo ciemionych przeciwstawione nieludzkiej, mechanicznej sile ciemżycieli – to stworzone przez Goyę motywy, które od tego czasu powracają stale w sztuce politycznej. Płótno, wymiary całości 266 x 345 cm (Prado, Madryt).

kronika wojenna. Jest to wojna nie tylko zobaczona, ale też doświadczona i przeżyta. Wybuch gniewu, litość, przerażenie lub rozpacz, namiętny protest i rezygnacja, duchowa męka i pełne niepokoju pytania zawarte w komentarzach do rycin nadają tym wyobrażeniom ich pełny sens.

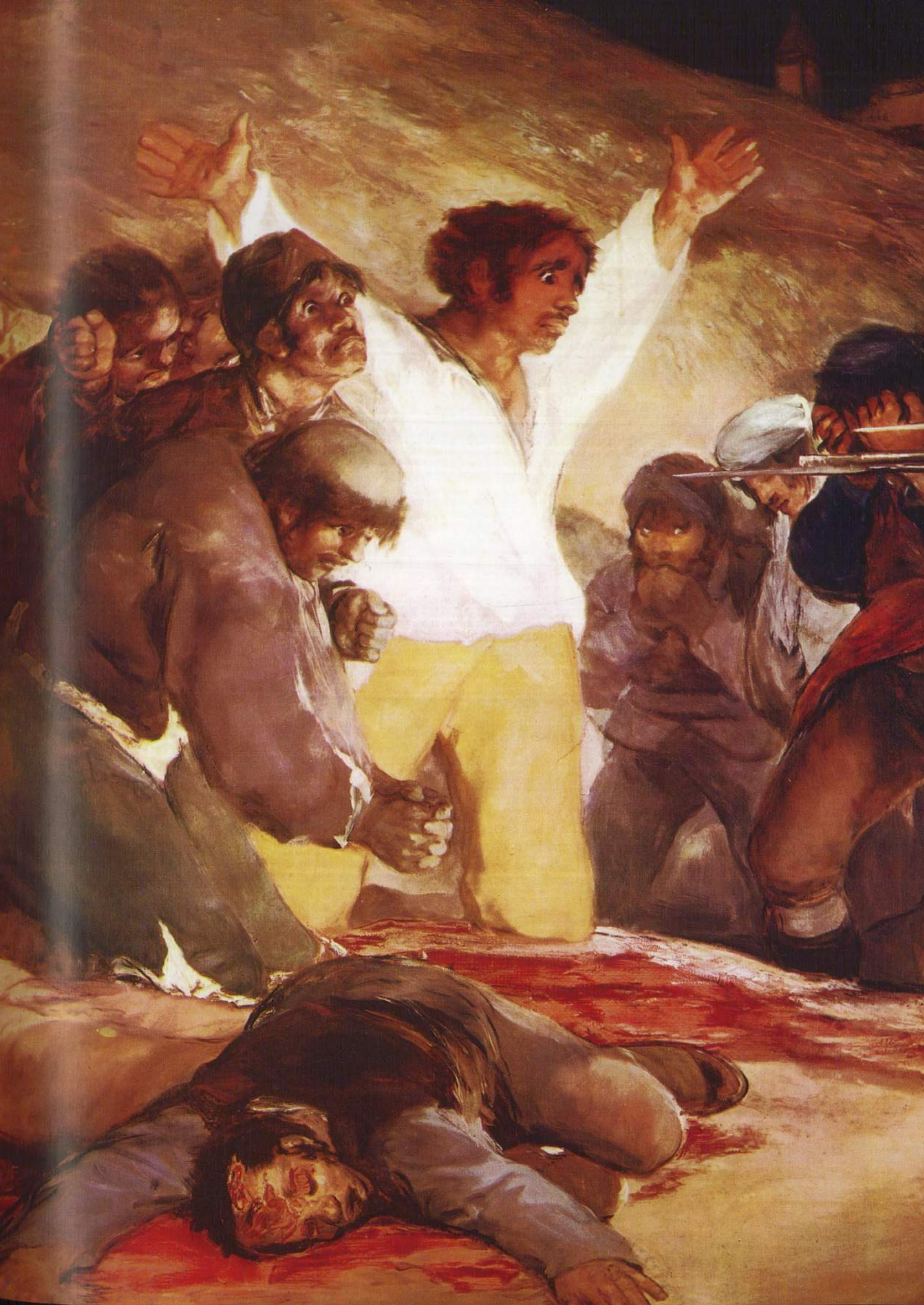
Po upadku Napoleona, w 1814 roku Goya powrócił do wojennej tematyki, tym razem w wielkich płótnach, z których najbardziej znane to *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3 maja 1808 roku*. Cała Europa była w owych latach zalana rycinami i ulotkami antynapoleońskimi, ale tylko stworzone przez Goyę dzieła, wydobywające z zamętu wydarzeń doniosłe treści powszechne, wyrosły ponad swe doraźne, dokumentalne czy propagandowe znaczenie.

Koniec wojny nie przyniósł Hiszpanii upragnionego spokoju. Następne lata były okresem antyliberalnych prześladowań, powrotu inkwizycji, pierwszej fali emigracji. Goya odsuwał się coraz bardziej od życia publicznego, pogrążając się w niechętnym ludziom odosobnieniu, w posiadłości nazwanej Quinta del Sordo – Dom Głuchego. W położonym na uboczu domu stary i coraz bardziej chory artysta nadal malował. Malował tylko dla siebie, po raz pierwszy w życiu nie skrupowany ani zamówieniami, ani żadną konwencją. Ściany jadalni i pracowni pokrył obrazami, nazwanymi później *Las pinturas negras* – czarne malowidła. W całej sztuce hiszpańskiej, tak lubiącej się w obrazach eschatologicznej makabry, trudno znaleźć dzieło podobne.

Nie jest to wszakże końcowy akord twórczości artysty. W ostatnich latach życia spędzonych we Francji Goya raz jeszcze dał dowód swej niespożytej witalności – wciąż tworząc. Powstałe wtedy grafiki i rysunki to proste sceny z codziennego życia, przedstawiające ludzi przy ich najzwyklejszych zajęciach, przy pracy i zabawie.

Ogrom i różnorodność twórczości powodowały, że Goya nieprzerwanie fascynował potomnych, należąc do tych nielicznych twórców, którzy nigdy nie popadli w zapomnienie i nie stali się martwą pozycją muzealną. Dzieło i życie takich artystów, stając się niejako powszechną własnością, bywa najróżniej widziane i interpretowane. I tak właśnie kolejne pokolenia widzą dzieło Goyi wciąż inaczej, odnajdując w nim treści dla siebie najaktualniejsze, szukając zapowiedzi własnych postaw, wcielenia swoich artystycznych dążeń. Dawne biograficzne legendy są obalane przez dokumentacyjne przekazy, badania konserwatorskie przynoszą zaskakujące niespodzianki, powstają o nim wiersze i hollywoodzkie filmy, piszą o nim





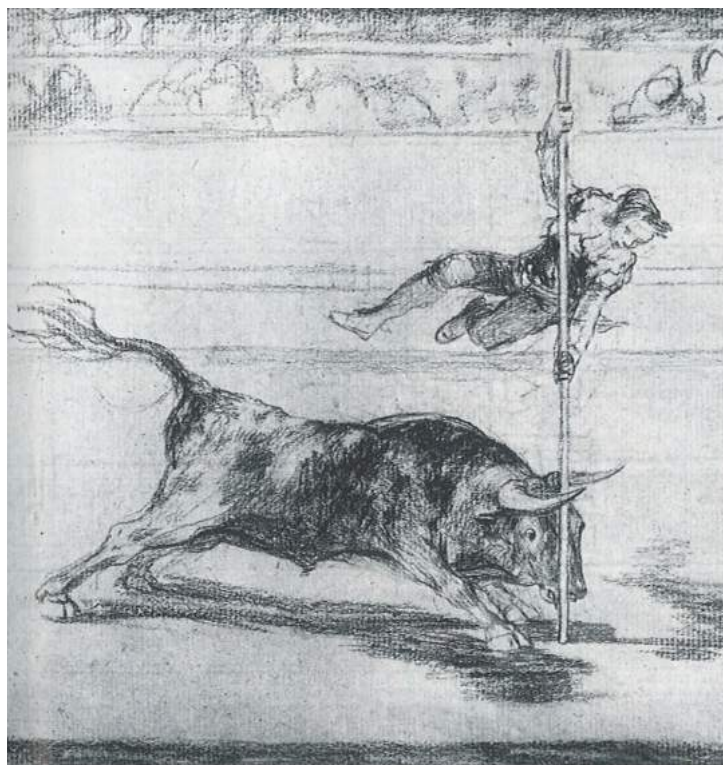






Mleczarka z Bordeaux, jedno z ostatnich płócien, pochodzące z 1827 roku, namalowane przez osiemdziesięcioletniego Goyę, pełne prostoty i pogody, jest świadectwem odzyskanego wewnętrznego spokoju, a zarazem niesłabnącego malarskiego mistrzostwa. Płótno, 74 x 68 cm (Prado, Madryt).

Powstały w latach 1814–1816 cykl grafik Tauromachia jest holdem, jaki Goya – namiętny aficionado – składa korridzie i jej bohaterom. Jest to zbiór epizodów z walk byków od epoki panowania Maurów po czasy artysty współczesne. Tę apoteozę narodowego widowiska hiszpańskiego łączy z innymi dziełami Goyi dramatyzm akcji, spotęgowany tak istotnym dla efektu korridy światłocieniem.



uczenni, literaci, psychiatrzy. Z tego olbrzymiego komentarza wylania się Goya genialny, ale prymitywny wielbiciel korridy i kochanek księżnej Alba, obeznany z postępową myślą polityczną i estetyczną Oświecenia rewolucjonista, dworak, obłąkany wizjoner, twórca erudycyjnych, aluzyjnych wyobrażeń, oficjalny portrecista i artysta, który odbywa drogę od dworskich powinności do czysto indywidualnej ekspresji własnej osobowości.

Różnorodne inspiracje czerpano też z jego twórczości. Nie tylko romantycy uważali Goyę za swego prekursora. Jego dzieło jawi się jako szczególnie przemawiający do dzisiejszej wrażliwości obraz świata rozbitego, bezsensownego. Sądzi się również, że właśnie w jego sztuce po raz pierwszy objawiła się ciemna, nieświadoma część ludzkiej psychiki, którą wyzwolić miał dwudziestowieczny nadrealizm. „Goya musiał znać peyotl” – zanotował Witkacy w czasie swoich narkotycznych eksperymentów. Zwolennicy czystej formy podpatrywali zaś bujną malarską materię artysty, spontaniczną i jakby niedbałą technikę, tak bliską niektórym praktykom malarstwa abstrakcyjnego. Natomiast rzecznicy sztuki politycznie i społecznie zaangażowanej widzieli w nim artystę uczestniczącego swym dziełem w wielkich wydarzeniach epoki, namiętnego i stronniczego świadka historii.

brutalność krwawego widowiska, urzeczenie śmiercią, która tu staje się sztuką i rytuałem. Rysunek przygotowawczy (Prado, Madryt).

Groza czarnych malowideł, powstałych w latach 1821–1822, takich jak Saturn pożerający swe dzieci sprawiła, że często dopatrywano się w nich świadectwa obłądki artysty. Obrazy te jednak nie są tylko bezkształtnym plodem chorego umysłu, majakiem zrodzonym przez wyobraźnię pozbawioną kontroli rozumu. W halucynacyjnej formie doszły tu do głosu idee dawno przewijające się przez sztukę artysty: okrucieństwo życia, czas, który unicestwia wszystko, przekleństwo artystycznego geniuszu rządzonego mrocznymi siłami kosmicznymi. Płótno przeniesione ze ściany, 146 x 83 cm (Prado, Madryt).



I wszystkie te wizerunki malarza są prawdziwe. A to, że są tak różnorodne, świadczy, że pozostają aktualne pisane przed ponad stu laty słowa francuskiego poety i krytyka Théophile'a Gautiera: „Goya reprezentuje wielkie epoki sztuki, pozostając wszakże naszym współczesnym”.