



# Malarstwo angielskie od Gainsborough do Turnera

*Maria Poprzęcka*

Rozkwit malarstwa, jaki nastąpił w Anglii w drugiej połowie XVIII wieku, stał się możliwy nie tylko dzięki pojawieniu się wielu utalentowanych artystów, lecz także dzięki współdziałaniu różnorodnych czynników nadających nowy kształt życiu artystycznemu zarówno w stolicy, jak i na prowincji. W 1768 roku powstała w Londynie Królewska Akademia Sztuki, założona przez samych twórców, a nie powołana przez monarchę, jak w Paryżu czy w Petersburgu. Akademia, dając artystom instytucjonalne oparcie i godny status społeczny, nigdy nie ciążyła dogmatycznie nad ich sztuką. Większość czynnych w Anglii malarzy tam eksponowała swoje obrazy, wielu było jej członkami i profesorami. Oprócz wystaw w Akademii odbywały się różne inne pokazy, organizowane przez artystyczne stowarzyszenia, jak zasłużone dla propagowania sztuki Old Water-Colour Society. W poszukiwaniu publiczności, nowych odbiorców, a także niezależnych dochodów artyści angielscy pierwsi wpadli na pomysł indywidualnych ekspozycji swych prac urządzanych we własnych pracowniach. Wystawy wzbudzały emocje i dyskusje, z których relacje znajdujemy w notatkach i diariuszach prowadzonych przez wystawiających i miłośników sztuki. Dowodzą one, jak szybko poszerzał się wówczas krąg ludzi zainteresowanych sztuką i jak żywo była ona odbierana. Sztukę nie tylko uprawiano, ale rozprawiano o niej i pisano wiele. Pisali malarze świadomi problemów swego kunsztu i pisali oświeceni amatorzy, wśród nich bogaci kolekcjonerzy i uczeni. Obok wielu instytucji wystawiających obrazy i popierających artystów w Anglii też najwcześniej powstawały pisma artystyczne, poświęcone sztukom. Kilka założono jeszcze w XVIII wieku, wiele zaczęło ukazywać się nieco później, niektóre weszły na stałe do angielskiego życia artystycznego i towarzyszą sztuce brytyjskiej do dziś. Wielość instytucji i stowarzyszeń artystycznych, bogaci i światli mecenas,

żywość życia artystycznego nie poddanego dogmatycznym presjom – wszystko to przyczyniło się do niezwykłego zróżnicowania charakteru sztuki angielskiej drugiej połowy osiemnastego i pierwszych dziesięcioleci następnego stulecia.

Wcześniej malarstwo angielskie nie miało swych wielkich przedstawicieli. Największym malarzem czynnym w siedemnastowiecznej Anglii był przybysz z Flandrii – Anton van Dyck, uczeń Rubensa. Jego sztuka, umiejętnie łącząca rubensowską barwność i swobodę pędzla z umiarem i elegancją sztuki dworskiej, stworzyła podwaliny gatunku malarskiego, który w osiemnastowiecznej Anglii miał osiągnąć wyżyny świetności – sztuki portretowej. Malarstwo portretowe, obok malowania krajobrazów, stało się domeną, w której sztuka angielska osiągnęła nie tylko całkowitą niezależność od kontynentalnych wzorów, lecz w której także w pełni zmanifestowała się „angielskość” sztuki brytyjskiej. Van Dyck, a potem jego liczni uczniowie i następcy sprawili, że ten gatunek sztuki malarze angielscy kontynuowali z powodzeniem przez całe XVIII stulecie.

Najwybitniejszymi byli Thomas Gainsborough (1727–1788) i sir Joshua Reynolds (1733–1792). Tradycja ich sztuki była bardzo żywotna, kontynuowana przez następców: Henry Reaburna (1756–1823) i Thomasa Lawrence’a (1769–1830) jeszcze w wieku XIX. Gainsborough był portrecistą, lecz malował także pejzaże. Najpierw pracował dla bogatej klienteli w Bath, od 1774 roku związany był z londyńskim dworem. Jeden z członków założycieli angielskiej Królewskiej Akademii, sir Joshua Reynolds mówił na jego pogrzebie: „Jeśli któregoś dnia Anglia stanie się na tyle bogata w talenty, iż mówić będzie można o szkole angielskiej, imię Gainsborough przejdzie do potomności jako imię jednego z przywódców tej szkoły”. Niezwykłą technikę Gainsborough najlepiej analizował Reynolds w słynnej mowie czcząc swego artystycznego rywala: „Ów chaos, owo zjawisko niespójne i bezkształtne zyskuje za sprawą jakiejś magii formę i wszystkie elementy spieszenie zajmują wyznaczone miejsca (...). Zdawało mi się często, że ta pobieżna maniera ma jakiś udział w uderzającym podobieństwie, dzięki któremu portrety jego pędzla są tak znakomite (...). Zakładam, że z pobieżnej

*Obrazy Gainsborough, zarówno portrety jak pejzaże, cechuje technika malarska, która, choć podobna efektem osiąganym przez wielu malarzy rokokowych, stanowi o urodzie jego indywidualnego stylu. W obrazie Wóz jadący na targ z lat około 1775–1780 szybki pędzel sugeruje zaledwie pewne kształty, pozostawiając je niedopełnionymi. Płótno, 27 x 40 cm (Tate Gallery, Londyn).*



W portretach Gainsborough, jak w wizerunku Mary, hrabianki Howe z około 1760 roku, farba kładziona jest cienko i przejrzysto, lśniąca impasty wydobywają biel muślinów i blask pereł modelek. Gdzie indziej zgrubienia farby, zadrapania, plamy dają efekt niezwyklej swobody. Gama barwna bliska jest też rokokowej kolorystyce, lecz bardzo wysubtelniona, pełna srebrzystych błękitów, gołębih szarości, słomkowych żółcieni, spłowiałych różów, oliwkowych zieleni. Płótno, 244 × 152,5 cm (The London County Council, Kenwood, Londyn).

Delikatność pędzla Gainsborough idzie w parze z delikatnością i wrażliwością w oddaniu psychicznych cech modeli. Ta właściwość jego twórczości najpiękniej rysuje się w portretach prywatnych, intymnych i pełnych osobistych uczuć, jak w wizerunku dwóch córek malarza. Płótno (Muzeum Wiktorii i Alberta, Londyn).



manieri rodzi się efekt ogólny, wystarczający, aby widz przypomniał sobie oryginał. Imaginacja dostarczy mu resztę (...) albowiem nieokreśloność wielką daje imaginacji swobodę w dowolnym domyślaniu się form wszelkiego niemal rodzaju”.

Delikatne, zwiewne, pastelowe obrazy Gainsborough mogły się łatwo podobać, stąd też uległy potem banalizacji, niemal do dziś powielane na filiżankach, talerzach, porcelanowych bibelotach. Efektowna i błyskotliwa sztuka Gainsborough miała jednak swój poważniejszy wymiar. Jego pełne niedopowiedzeń formy, ledwie zasugerowane, rozbudzające wyobraźnię wskazują na rodzenie się w tym czasie nowej funkcji sztuki. Sztuki wciągającej widza w krąg twórczości, rzucającej wyzwanie jego przenikliwości i wyobraźni.

Sir Joshua Reynolds, tak trafnie określający istotę twórczości Gainsborough, sam dążył przede wszystkim do ugruntowania w sztuce angielskiej wielkiej tradycji euro-

pejskiej. Jak ówczesni arystokratyczni znawcy i miłośnicy sztuki odbył podróż włoską – *grand tour* – i znał z autopsji dzieła wielkich tamtejszych mistrzów. Był człowiekiem sukcesu, prowadzącym wielkopański tryb życia. Jego wysoką pozycję oficjalną potwierdził wybór na pierwszego przewodniczącego brytyjskiej Królewskiej Akademii. Reynolds był też szczerym wyznawcą akademickich reguł sztuki. W przemówieniach przez lata kierowanych do studentów Akademii w pełnej elokwencji formie zawarł sumę poglądów, na których opierała się sztuka nowożytna. Dla Reynoldsa ostateczny cel sztuki jest moralny i etyczny. Aby uzyskać „wielki styl”, malarz musi „poprawiać naturę nią samą” – na drodze wnikliwej obserwacji, selekcji i uogólnienia powziąć idee kształtów doskonalszych od jakiegokolwiek pierwowzoru. Sposobem pozwalającym skrócić drogę do doskonałości jest studiowanie dzieł poprzedników, zwłaszcza rzeźbiarzy starożytnych, którzy ten cel osiągnęli. Stąd w twórczości



Sir Joshua Reynolds, rzecznik wielkiej tradycji malarskiej, prezydent Królewskiej Akademii, oficjalny, wzięty portrecista pozostawił też bezpretensjonalne wizerunki dziecięce, jak *Wiek niewinności*, namalowany około 1788 roku. Płótno, 76 x 36,5 cm (Tate Gallery, Londyn).

Reynoldsa odnajdujemy wiele odniesień do dzieł przeszłości. *Portret mrs Siddons jako muzy tragedii* ukazuje słynną aktorkę w pozie zapożyczonej od Sybilli na sklepieniu sykstyńskim, malowanym przez Michała Anioła, twórcy szczególnie uwielbianego przez Reynoldsa. Nawet tak egzotyczny model jak Polinezyjczyk Omai, przywieziony z wyprawy przez kapitana Cooka i budzący zachwyt arystokratycznego świata Londynu, został przedstawiony w turbanie i z tatuowanymi dłońmi, lecz w pozie *Apolla Belwederskiego*, słynnej greckiej rzeźby. Owe zapożyczenia z twórczości różnych mistrzów nigdy jednak w twórczości Reynoldsa nie zamieniają się w bierne naśladownictwo ani też nie świadczą o braku inwencji czy oryginalności. Są jak cytaty z klasyków, którymi wytrawny i wykształcony mówca ozdabia swój dyskurs.

W całkiem odmienny świat wprowadza nas inny wybitny przedstawiciel malarstwa angielskiego tego czasu – William Hogarth (1697–1764). W jego artystycznej osobowości zawężają się różnorodne sprzeczności nurtujące sztukę tego czasu. Życie Hogartha, choć pełne konfliktów, przypomina nieco historię wybijającego się pracowitego czeladnika – bohatera jednej z jego dydaktyczno-moralizatorskich serii rycin. Wnuk chłopca, syn nauczyciela, grawer, potem malarz, zięć nadwornego artysty, wreszcie malarz nadworny – to stopnie jego kariery. W autobiograficznych zapiskach czynionych u schyłku życia Hogarth zanotował: „Skierowałem myśl ku najnowszemu rodzajowi, to jest malarstwu i grafice na nowoczesne tematy moralne, dziedzinie, której nie dotykano w żadnym kraju ni czasie”. Tak więc Hogarth malował, a następnie rozpowszechniał w formie miedziorytów pouczające obrazkowe opowiadania o nierządnicach (*Kariera kurtyzany*, 1732), rozrzuconym młodzieńcu (*Kariera marnotrawcy*, 1735), niedobranej małżeńskiej parze (*Małżeństwo modne*, 1743), pracowitym i leniwym czeladnikiem (*Pracowitość i lenistwo*, 1747). Przy całej oryginalności owe „nowoczesne” historie mają swą daleką tradycję, sięgającą jeszcze średniowiecznego moralitetu. Czerpią z żywotów słynnych kurtyzan i zbrodniarzy, rozpowszechnianych przez tanie, straganowe broszury, z lotrzykowskiej ballady, z rodzących się wraz z rozwojem prasy nowych gatunków pisarskich, jak obyczajowy reportaż i kronika kryminalna, z ówczesnej powieści i teatru. Hogarthem kieruje jednak nie temperament reportera chwytającego na gorąco współczesne życie londyńskie, lecz pasja purytańskiego moralisty, piętnującego grzech i występki. Dla jego bohaterów, którzy zeszli z drogi

[Scena w tawernie Williama Hogartha, trzeci obraz z cyklu *Kariera marnotrawcy* z 1735 roku, jest połączeniem świetnie znanych artystów realiów współczesnego życia Londynu z dawną tradycją malarską. Szczególnie wyraźne są tu związki ze sztuką holenderską i z przedstawieniami syna marnotrawnego. Podejmowaną wielokrotnie przez malarzy scenę pijaństwa w domu rozpusty Hogarth rozbudowuje, wzbogaca, dodaje liczne epizody oraz szczegóły o znaczeniu symbolicznym: zbite lustro, galeria portretów sławnych mężów z powydzieranymi twarzami. Ich strzępy poniewierają się na podłodze jako znak „podeptania wzorów moralnych”. Płótno, 62 x 75 cm (Muzeum Soane’a, Londyn).]



cnoty, nie ma litości ani przebaczenia. Ladacznica umiera w nędzy, marnotrawca ląduje w domu obłąkanych, haniebnie giną lekkomyślni małżonkowie, szafot czeka na leniwego czeladnika, który wszedł na drogę przestępstwa. Natomiast sukces życiowy, jaki ucieleśnia pracowity czeladnik, który doszedł do godności burmistrza Londynu, jest nagrodą za przezorność, zapobiegliwość, staranie o interesy doczesne i wieczne.

Hogarth opowiada swoje historie z dbałością o szczegóły, które pozwalają identyfikować tawerny, spelunki, zaułki i zamtuzy, gdzie toczy się burzliwe, grzeszne życie jego bohaterów. Artysta mnoży detale nie tylko, aby powiedzieć dużo, ale też by powiedzieć dobitnie i jasno. Każdy szczegół w przedstawieniu coś „znaczy”: dopowiada akcję bądź charakterystykę postaci, do czegoś czyni aluzję, coś zapowiada lub symbolizuje. W dziełach Hogartha nie ma rzeczy nieważnych czy bez znaczenia. Ten sposób obrazowego opowiadania, który każe widzieć Hogartha jako pośrednika między starymi, moralno-dewocyjnymi rycinami a współczesnym komiksem, nie pozostawia miejsca na wątpliwości i domysły. Wszystko powiedziane jest jednoznacznie, grzech i cnota przeciwstawione kategorycznie, dobro i zło skontrastowane, jak biel i czerń. Trudno o większe przeciwieństwo niż twór-

Hogarth, wnikliwy i zgryźliwy obserwator współczesnego życia i jego obyczajów, wiele obrazów poświęcił „rozrywkom wyborczym”. Konsultacja agentów wyborczych powstała w 1754 roku. Te szydercze obrazy są karykaturą chluby angielskiej demokracji – wyborów przedstawicielskich. Dla scen tych znajdziemy wiele literackich odpowiedników w angielskich powieściach obyczajowych, od Henry Fieldinga aż po Charlesa Dickensa. Płótno, 101,5 x 127 cm (Muzeum Soane’a, Londyn).

Joseph Wright of Derby zwykle zatapia swe sceny w mroku, rozświetlając je kilkoma źródłami światła: księżyc, błyskawicy, sztaby rozpalonego żelaza, kaganka – co nadaje wyobrazeniom tajemniczy, niecodzienny nastrój. Nigdy nie opowiada historii. Bohaterowie jego obrazów są nieruchomi, pogrążeni w zadumie. Jeśli w obrazie rozgrywa się jakaś akcja, jak w Doświadczeniu z pompą powietrzną z 1768 roku, wypisana jest na twarzach jej uczestników. Wright w duchu modnej wówczas teorii naukowej – fizjonomiki Lavatera – studiuje emocjonalne reakcje postaci, zróżnicowane stosownie do wieku i temperamentu. Płótno, 183 x 244 cm (Tate Gallery, Londyn).

cość Hogartha i Gainsborough, nie tylko w tematyce i formie dzieł, lecz także w sposobie traktowania ich adresata, a zatem w rozumieniu celu sztuki. Gainsborough przez owe niedopowiedzenia odwołuje się do wyobraźni widza. Hogarth nie pozostawia miejsca na domysły, dokładnie dopowiadając każdą rzecz do końca. Hogarth, popularny dzięki swym satyrycznym dziełom i ceniony przez współczesnych jako karykaturzysta, żywił zarazem ambicje tworzenia malarstwa „w wielkim stylu”, jakiego Reynolds nauczał studentów Akademii. Ponawiane przez całe życie próby w tym kierunku nie przyniosły mu jednak powodzenia. Stąd dwoistość jego artystycznej

postawy: przekonanego o społecznym i moralizatorskim posłannictwie sztuki realisty, wyczulonego na konkrety, obyczaje, realia bieżącego życia, a zarazem niezaspokojonego twórcy „wielkiego malarstwa”. Hogarth nieraz dawał wyraz swej niechęci wobec twórczości akademickiej, zwłaszcza teorii piękna idealnego, wobec kultu rzeźby antycznej, estetycznego wyrafinowania, bezkrytycznego uwielbienia wielkich mistrzów malarstwa europejskiego, wobec – szczególnie mu nienawistnych – kolekcjonerów i znawców. Jako zwolennik oświeceniowego „zdrowego rozsądku” przedkładał naturę nad najdoskonalsze dzieła sztuki, a jej wierne naśladowanie – nad





poleganie na uświęconych tradycją autorytetach. Pomimo tej programowo polemicznej i niechętniej postawy, w twórczości Hogartha wiele jest wpływu sztuki mu współczesnej. Upodobanie do różnorodności, zawilóści, asymetrii, głoszone przez niego jako estetyczna zasada esowata „linia piękna” – bardzo bliskie są stylowi jego czasów, płynnym i spletanym formom rokoka, modnej chińszczyźnie, malowniczemu gotycyzmowi. To jeszcze jedna niekonsekwencja w pełnej sprzeczności, ale przez to bardzo interesującej artystycznej osobowości Hogartha.

Zestawienie tak różnych twórczych postaw i indywidualności jak Gainsborough, Reynolds i Hogarth nie wyczerpuje wcale bogactwa i złożoności malarstwa angielskiego drugiej połowy XVIII wieku. Jedną ze szczególnych jego cech jest znaczenie szkół i artystów prowincjonalnych. Przykładem twórcy pracującego na uboczu jest Joseph Wright of Derby (1734–1797), malarz niegdyś niemal całkowicie zapomniany, obecnie coraz bardziej ceniony. Urodzony w przemysłowym Derby, po studiach odbytych w Londynie poza dwuletnią podróżą do Włoch, potem krótkimi wycieczkami do środkowej Anglii nie

opuszczał rodzinnego miasta i jego najbliższych okolic. Daleki od wyrafinowania londyńskiej metropolii, zarówno jej wirtuozerskiej techniki jak i klasycznej idealizacji, tworzy pełen skupienia i powagi odrębny rodzaj malarstwa. Jest on charakterystyczny dla nowych intelektualno-przemysłowych środowisk klas średnich. Modele jego portretów to nie świat angielskiej arystokracji, lecz wynalazcy, jak James Watt czy sir Richard Arkwright (konstruktor maszyny tkackiej), uczeni jak Erasmus Darwin czy chemik i filozof Joseph Priestley.

Wright był nie tylko malarzem i przyjacielem „filozofów”, ale i sam był „filozofem” w tym sensie, jaki nadawano temu słowu w XVIII stuleciu, to znaczy człowiekiem zainteresowanym różnymi dziedzinami ludzkiej myśli i działania. Świat, jaki otwiera przed nami jego twórczość, to świat, jaki przed encyklopedycznym wiekiem Oświecenia otworzyła rozległa penetracja geograficzna i historyczna. Alchemik odkrywający fosfor, zafascynowani obserwatorzy planetarium i doświadczeni z pompą powietrzną, zatopieni w kontemplacji swego modelu studenci Akademii, rozświetlone blaskiem biją-



[W obrazie *Watson i rekin* z 1778 roku John Copley połączył reporterskie wycucie horroru i sensacji oraz wierność w odtwarzaniu rzeczywistej sceny wydarzenia z licznymi odniesieniami do wielkiej tradycji. Są w tym obrazie echa ewangelicznego cudownego połowu ryb, tak jak je wyobrażali Rafael czy Rubens, aluzje do biblijnego Jonasza w paszczy wieloryba czy walki św. Jerzego ze smakiem. *Plótno, 180 × 225 cm (Galeria Narodowa, Waszyngton).*]



cym od rozpalonego żelaza tajemnicze wnętrza kuźni, indiańska wdowa dopełniająca w burzową noc żałobnego rytuału, bohaterka wielu osiemnastowiecznych poematów koryncka dziewczyna, która odrysowując cień śpiącego kochanka daje początek sztukom naśladowczym, zakłady przemysłowe, wybuch Wezuwiusza, grób Wergilego – listę tematów obrazów Wrighta można ciągnąć długo. Ten prowincjonalny artysta samą tylko siłą wyobraźni, pokonując czas i przestrzeń, osiąga więcej niż wielu jemu współczesnych, przemierzających dalekie kraje w poszukiwaniu malowniczych i interesujących motywów. Jego wnikliwa obserwacja, precyzyjna technika malarska, fotograficzna niemal dosłowność w odtwarzaniu kształtów służą przywoływaniu dalekich albo imaginacyjnych światów. Sztuka Wrighta of Derby, zespalać oświeceniowe zainteresowania naukowe z nową wrażliwością i uczuciowością, jest jednym z najbardziej wymownych malarskich świadectw duchowych przemian dokonujących się w Anglii w okresie rewolucji przemysłowej. Połączenie niezwykłych wydarzeń i idealizowanej fikcji, konwencjonalnego sposobu malowania i niekonwencjonalnej opowieści – to częsta cecha twórczości tych artystów angielskich, często prowincjonalnego pochodzenia, którzy przybywali do Londynu w poszukiwaniu sławy i fortuny. Takimi byli Benjamin West i John Singleton Copley (1738–1815), obaj urodzeni w Ameryce, których

[W 1770 roku w obrazie *Śmierć generała Wolfe'a* Benjamin West połączył wierność dla historycznego faktu z ujęciem zapożyczonym z tradycyjnych wyobrażeń oplakiwania męczennika, używającym mu patosu i dostojeństwa dawnych wyobrażeń. *Plótno, 151 × 213,5 cm (Galeria Narodowa Kanady, Ottawa).*]

wielkie ambicje mogły zostać zrealizowane tylko w Londynie. Ich sztuka jest jak ich rodzinny kraj wybijający się na niepodległość, emancypujący się ze statusu prowincjonalnej kolonii i wychodzący na arenę międzynarodową. W 1778 roku Copley wystawił w londyńskiej Królewskiej Akademii obraz *Watson i rekin*, zamówiony przez bogatego londyńskiego kupca. Nie ukazywał on żadnego podniosłego tematu biblijnego czy historycznego, był raczej rodzajem świeckiego *votum*, upamiętniał bowiem dramatyczny wypadek z życia samego Brooka Watsona, który w młodości cudem uniknął śmierci w szczękach rekina podczas kąpieli w porcie w Hawanie. Jak wielu innych artystów tego czasu, Copley wprowadzając nowy temat, intrygujący dla nowej, szerokiej publiczności odwiedzającej wystawy, dąży do jego nobilitacji i uwznioślenia, nasycając go literackimi i malarskimi aluzjami do wielkiej sztuki przeszłości.

Podobne procesy zachodziły w malarstwie historycznym, ukazującym ważne wydarzenia współczesne. Rodak i rówieśnik Copleya, Benjamin West, podobnie jak on osiadły w Londynie, przedstawił *Śmierć generała Wolfe'a*, młodego bohatera brytyjskiego, który zginął w bitwie pod Quebeciem, w religijnej konwencji oplakiwania męczennika.

W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku poszukiwanie nowych tematów i nowych malarskich ujęć było w Anglii tak nasilone, jak w żadnym z krajów na kontynencie. Poszukiwania te można obserwować zarówno w sztuce adresowanej do publiczności, pokazywanej na oficjalnych



[Malując w 1796 roku *Śmierć na bułanym koniu* Benjamin West, jak wielu współczesnych, poszukiwał tematów wzniosłych i budzących grozę, znajdując je przede wszystkim w Objawieniu św. Jana. Wielokrotnie powracał do motywu śmierci na bułanym koniu – apokaliptycznej wizji piekielnych jeźdźców, niosących zagładę wśród gromów i błyskawic. Płótno, 60 × 125 cm (Instytut Sztuki, Detroit).]



wystawach, jak też w twórczości pozostającej zamkniętym światem prywatnej introspekcji. Szczególną cechą ówczesnej sztuki angielskiej – nie tylko malarstwa, lecz także literatury i teatru – jest upodobanie do zagłębiania się w sfery irracjonalne, w dziedziny fantastyki, horroru, niesamowitości. Tendencja ta najsilniej doszła do głosu w twórczości Johanna Heinricha Füssli. Był to Szwajcar pochodzący z Zurychu, intelektualnie uformowany w młodości przez tamtejsze środowisko wybitnych pisarzy i uczonych. W kilka lat po osiedleniu się w Anglii, gdzie przyjął angielską formę nazwiska, Henry Fuseli za radą Reynoldsa poświęcił się sztuce. Artystycznie ukształtował go ośmioletni pobyt we Włoszech. Tam oddziaływała na niego przede wszystkim sztuka Michała Anioła i szesnastowiecznych włoskich manierystów, której wyszukany i niepokojący charakter zgodny był z artystyczną osobowością Fuselego. Po powrocie do Anglii wystawiał w Królewskiej Akademii, której został dożywotnim profesorem. W 1782 roku zaszokował londyńską publiczność obrazem *Mara nocna* – wyobrażeniem śpiącej młodej kobiety, dręczonej przez koszmary senne o wyraznie erotyczno-sadystycznym charakterze. „Jedną z najmniej zbadanych dziedzin sztuki są sny...” – tę myśl przekazał Fuseli w swych *Aforyzmach*. Wiele jego obrazów łączy oniryczną wizyjność z erudycyjną, wyszukaną treścią.

Fuseli był bowiem najwszechstronniej wykształconym artystą swojej epoki. Inspiracje poetyckie czerpał z Homera, Dantego, Milтона, Szekspira, wybierając tematy wzniosłe, gwałtowne, często o erotycznym zabarwieniu. Jego niespokojną wyobraźnię pobudzało szczególnie zderzenie świata rzeczywistego z czarodziejskim. Stąd upodobanie do Szekspira, który zresztą dostarczał wówczas tematów do obrazów wielu malarzom angielskim. Zainteresowanie to wykorzystał przedsiębiorca Alderman John Boydell, który u wybranych artystów zamówił obrazy mające złożyć się na Shakespeare Gallery. Galerię otwarto w 1789 roku, a stworzone dla niej dzieła rozpowszechniano w odbitkach graficznych. Fuseli namalował dla galerii obrazy ilustrujące *Sen nocy letniej*. Stworzył też 40 obrazów do własnej Milton Gallery, ale to przedsięwzięcie doprowadziło go na skraj bankructwa.

Malarstwo Fuselego jest połączeniem „gotyckiej” fantastyki i przewrotnego wyrafinowania z poszanowaniem klasycznych zasad rysunku i modelunku, przez co jego wizje przybierają dosadne, czasem natarczywe kształty. Jak manierysta odchodził on w swych obrazach od naśladowania natury. Porzucał jasną kompozycję na rzecz niepokojącego spiętrzenia form, wydłużał, nagiął i splatał ciała, mieszając je z rozwianymi draperiami. Dla jego zaskakującego stylu charakterystyczne są zawiłe układy kompozycyjne tworzone przez nienaturalnie wydłużone



[Tytania i Spodek Henry Fuselego, obraz powstały około 1793 roku. Pełna zmysłowego czaru boginka pieści swego wybranka – muskularnego olbrzyma z osłą głową, a jej orszak tworzą nimfy, pokraczne gnomy, całość zaś daje efekt delirycznej, erotycznej fantazji. Płótno, 169 × 135 cm (Kunsthhaus, Zurych).]

[W latach 1824–1827, pod koniec życia, William Blake stworzył swe najpiękniejsze dzieła plastyczne: ilustracje do Księgi Hioba i Boskiej komedii Dantego. W scenie Beatrycze zwraca się do Dantego z Wozu nakładają się na siebie wizje: apokaliptyczna, będąca źródłem dla poety, dantejska i własna interpretacja Blake’a. Dla Dantego gryf ciągnący wóz symbolizował Chrystusa, Beatrycze – Kościół, koła wozu

postacie skręcone w skomplikowanym ruchu, ostre skróty perspektywiczne, zakłócenia skali. Pozostawione przez Fuselego *Aforyzmy* na temat sztuki są równie kunsztowne i wymyślne, jak jego malarstwo. Pomimo osobliwego i często dwuznacznego charakteru swej twórczości, a także ekstrawaganckiego usposobienia, Fuseli cieszył się uznaniem jako malarz i nauczyciel akademicki. Był jednym z niewielu, którzy wywarli wpływ, a także wspomagali najbardziej niezależnego artystę tego czasu – Williama Blake’a.

William Blake (1757–1827) był poetą, myślicielem, artystą-wizjonerem tworzącym w całkowitej niemal izolacji, na marginesie życia społecznego i artystycznego. Kontakty z ludźmi, w młodości dość szerokie, zwłaszcza z młodymi londyńskimi entuzjastami amerykańskiej wojny o niepodległość i rewolucji francuskiej, w okresie późniejszym ograniczyły się do nielicznych patronów i artystów, między innymi Henry Fuselego i Johna Flaxmana (1755–1826). Jedyna samodzielnie urządzona w 1809 roku wystawa dzieł przeszła nie zauważona przez krytyków i publiczność. Dopiero u schyłku życia Blake oddziałł swą niezwykłą filozofią i sztuką na grupę młodych malarzy. Blakiem kierowało wszakże poczucie duchowej misji, które czyniło go obojętnym na życiowy i artystyczny sukces. Życiorys jego jest bardzo ubogi w zewnętrzne wydarzenia. Blake był zawodowym rytownikiem, a zatem rzemieślnikiem, a nie artystą. Terminując w młodości odrysowywał grobowce królów angielskich w opactwie westminsterskim, co rozpałiło w nim żarliwe uwielbienie dla średniowiecza, nie wygasłe przez całe życie. Za pośrednictwem rycin poznał też twórczość wielkich mistrzów włoskich. Fascynowały go najstarsze prawniki: sztuka egipska, perska, hinduska. Aczkolwiek splot tych różnorodnych inspiracji odzywa się czasem dalekim echem w twórczości Blake’a, obrazowanie jego wyłamuje się z dotychczasowych reguł i tradycji. Jest świadectwem zmagania natchnionego poety, usiłującego nadać widzialny kształt cisnącym się w jego wyobraźni wizjom.

Potrzeba wypowiedzi poetyckiej i plastycznej pchnęła Blake’a do opracowania własnej techniki graficznej, nazwanej przezeń „drzeworytem na miedzi”, pozwalającej na wspólny druk tekstu i ilustracji. Polegała ona na opracowaniu płyty miedzianej w ten sposób, iż tekst (pisany ręcznie pismem lustrzanym) oraz kontury rysunków pozostawały wypukłe, podczas gdy tło wytrawiano kwasem. Umożliwiło to odbijanie rycin na domowej ręcznej prasie i uniezależniało artystę od wydawców. Po

– *Stary i Nowy Testament*, trzy postacie dziewczęce w szatach o symbolicznych barwach – teologiczne cnoty: Nadzieję, Wiarę i Miłość. Wóz spowijają błękitne płomienie, wśród których jawią się symbole ewangelistów i – niczym wzór na zwiewnej tkaninie – niezliczone oczy, które mają świadczyć o znajomości rzeczy minionych oraz przyszłych. W tej scenie spotkania Dantego i Beatrycze w *Ziemijskim Raju* Blake osiągnął niezwykłą delikatność rysunku i subtelność czystej, tęczkowej barwy. Pióro i akwarela na papierze, 37,2 × 52,7 cm (Tate Gallery, Londyn).]



odbiciu ryciny były kolorowane ręcznie przez Blake’a lub jego żonę. Tą metodą Blake drukował swe „iluminowane księgi”. Podejmował także inne innowacje techniczne, na przykład „monotyp”, które potęgują osobliwy charakter jego prac.

Blake odrzucał cały zastany porządek świata: religijny, polityczny, społeczny, artystyczny na rzecz własnej kosmogonii, mitologii, moralności. W swej filozofii zawarł własne idee Stworzenia i Zbawienia, Grzechu Pierworodnego i Odkupienia, Nieba i Piekła, Dobra i Zła, dziejów ludzkości. Stworzył także osobisty system symboli. Jego symbolizm – poza wrodzoną skłonnością do tajemniczości – miał różnorakie źródła. Wielki wpływ wywarli na Blake’a mistycy, jak Emmanuel Swedenborg i Jakob Böhme oraz neoplatońska koncepcja rzeczywistości, ujmująca świat realny jako odbicie świata ducha. Ową duchową treść zdolny jest przekazać tylko symbol. Symbol, personifikacja pozwalały też artyście ukryć znaczenie dzieła i własne radykalne poglądy. Dzięki symbolice treść ksiąg profetycznych mieli rozumieć jedynie wtajemniczeni, to znaczy obcujący ze światem ducha.

Blake ilustrował zarówno własne teksty poetyckie i profetyczne, jak też dzieła Dantego, Milтона i *Biblię*, z której szczególnego natchnienia dostarczała mu *Apokalipsa św. Jana*. Jego dzieła plastyczne, choć prawie zawsze związane z tekstem, nigdy nie noszą charakteru ilustracyjnego. Są symboliczną wykładnią tekstów, tak jak je Blake pojmował zgodnie z własną teozofią. Jego ezoterycznej poezji i na wskroś indywidualnemu odczytaniu *Ksiąg Testamentowych* i pism poetyckich towarzyszy również hermetyczna formalnie i treściowo kreacja plastyczna. Blake odrzuca

Na obrazach takich jak *Bród z 1821* i *Łan zboża z 1826 roku* przedstawiona przez Johna Constable'a wieś żyje swym powolnym rytmem, ludzie i zwierzęta oddają się zwykłym czynnościom. Wóz przeprowia się przez bród, woźnica poi konie, wiejski chłopak gasi pragnienie w strumieniu. Ten obraz codziennego wiejskiego bytowania jest ukazany przez wiernego i czulego obserwatora natury. Płótno, 130,5 × 185,5 i 134 × 122 cm (oba obrazy w Galerii Narodowej, Londyn).



ziemską realność kształtów. Postacie, choć obrysowane precyzyjnym konturem sztycharza, są bezcielesne, zjawiskowe. Ich starannie modelowana muskulatura to raczej ektoplazma niż ciało. Gesty, ekspresja są dalekim odbiciem różnorodnych pierwowzorów, lecz ich sens i wyraz są całkowicie odmienne, niewytłumaczalne. Nierzeeczywisty jest też kolor, raz jasny i przejrzysty, kładziony lekkimi muśnięciami akwareli, to znów przyjmujący bogatą fakturę przypadkowych plam i żyłkowań w odbitkach monotypicznych. Nie ma światła, jest mżąca poświata niewiadomego źródła i pochodzenia. Przestrzeń, w której Blake sytuuje swe często symetryczne kompozycje, jest także całkowicie nieokreślona, nieuchwytna, nawet jeśli – wyjątkowo – są w niej odwołania do form naturalnych.

Porzucone zostały wszystkie reguły perspektywy, grawitacji, skali ludzkiej. Tak jak poza wszelką wymiarną przestrzeń, wyobrażenia te są poza jakimkolwiek konkretnym czasem, także gdy odnoszą się do współczesnych postaci historycznych. Przykładem jest osoba admirała Nelsona w pracy z około 1809 roku *Duchowa postać Nelsona prowadzącego Lewiatana, którego splotami omotane są narody Ziemi*. Blake, zarzucający sztuce greckiej materializm, usiłował przywołać wizję jakby wyzwoloną z materii, wyrwaną z czasoprzestrzennych ograniczeń, będącą samą emanacją ducha.

W pierwszych latach XIX wieku Blake pokrył marginesy swego egzemplarza *Dyskursów* Joshuy Reynoldsa uwagami, które stanowią napastliwy komentarz do wywodów



[W obrazach katedry w Salisbury widzimy strzelistą sylwetę gotyckiej budowli w różnych porach dnia, w różnej pogodzie, zobaczoną to od strony rozciągających się wokół niej łąk, to od strony oblewającej ją rzeki. Masyw katedry raz roztapia się w słońcu i powodzi otaczającej go zieleni, raz bieleje widmowo na tle ołowianogranatowych burzowych chmur, raz wieńczy go rozpięta nad iglicą tęcza. Tak w dziele Constable'a urzeczywistnia się jego dążenie, aby „krótkiej chwili wychwyconej z przemijającego czasu zapewnić trwałą i rzetelną egzystencję”. Ten widok katedry pochodzi z 1831 roku. Płótno, 150 × 175 cm (zbiory lorda Ashton of Hyde).]



szacownego prezydenta Akademii. Trudno o lepszy przykład zderzenia dwóch postaw, dwóch epok, dwóch sposobów pojmowania, czym jest sztuka. Blake atakuje przede wszystkim fundamentalne dla nowożytnej sztuki europejskiej przekonanie o racjonalnym charakterze twórczości artystycznej i o naturze jako źródle jej form: „Co ma rozumowanie do Sztuki Malowania?”, „Dysproporcja, Podobieństwo i Harmonia są Przedmiotami Rozumowania. Inwencja, Tożsamość, Melodia są Przedmiotami Intuicji”; „Wszystkie formy w umyśle Poety są doskonałe, ale nie są one wyabstrahowane ani dobrane z natury, ale z Wyobraźni”; „Reynolds myśli, że Człowiek uczy się wszystkiego, co wie. Powiem przeciwnie, że Człowiek wszystko, co ma albo co może mieć, przynosi ze sobą na świat, Człowiek rodzi się niby Ogród, już Zasadzony i Zasiany. Ten świat jest zbyt ubogi, by wytworzyć choć jedno Ziarno”. A zatem nie rozum, lecz intuicja, nie natura, lecz wyobraźnia, nie nabyte umiejętności, lecz wrodzony geniusz czynią artystę.

Twórczość Blake'a odkrywana była powoli, począwszy od lat sześćdziesiątych XIX wieku, a przedmiotem fascynacji stała się na przełomie stuleci, dzięki symbolistom, którzy dostrzegli w nim zapowiedź własnej postawy twórczej. Od tego czasu datują się próby znalezienia kluczy interpretacyjnych, które pozwoliłyby odczytać myślowo i wizualnie zagmatwane dzieło Blake'a. Wciąż na nowo anali-

zowane w niezliczonych naukowych opracowaniach, wymyka się ono jednoznacznym wyjaśnieniom i pozostaje samoistnym, tajemniczym zjawiskiem, nie tylko na tle swojej epoki.

Dzieło Blake'a jest odosobnione, lecz właściwe mu dążenie do oderwania wyobrażeń od przyjętych konwencji przedstawieniowych, do ich uduchowienia i odrealnienia podzielali niektórzy współcześni mu artyści. Drogę do odnowy wyobrażeń upatrywali w powrocie do pierwotnych, archaicznych źródeł sztuki. Po tematy sięgali do *Biblii*, Homera, Dantego. Szukali wzorów prostoty i surowości w greckim malarstwie wazowym, w iluminowanych manuskryptach średniowiecznych, w malarstwie przedrenesansowych „prymitywów”. Jednym z wyrazicieli tych tendencji był, w przeciwieństwie do Blake'a niezwykle popularny za życia rzeźbiarz, projektant porcelany Wedgwooda i rysownik John Flaxman.

Tak jak w dziełach Blake'a, w sztuce Flaxmana obserwujemy eliminację tradycyjnych sposobów przedstawiania. Flaxman operuje wyłącznie konturem, kontur bowiem, zgodnie ze zdaniem Kanta, wydawał się jedynym adekwatnym środkiem do wyrażania świata heroizmu i boskości, którego niezdolne są oddać iluzyjne, naśladowcze metody przedstawiania. Ogólnikowość strojów i scenarii uniemożliwia przestrzenną i czasową lokalizację sceny, odrzucony zostaje światłocień i plastyczny modelunek, figury tracą swą cielesną substancję i istnienie w racjonalnej przestrzeni wymierzonej renesansowymi zasadami perspektywy. Dla artystów jak Blake czy Flaxman skończone dzieła malarskie nie miały nic wspólnego z iluzjonizmem i technicznymi efektami malarstwa olejnego. Miało reprezentować niezmienny, pozbawiony wartości zmysłowych ideał, ujęty w granicach rysowanej lub rytej linii. Drugorzędne atrybuty, jak plastyczny modelunek czy kolor lokalny, nie mogły zamazywać podstawowego, linearnego określenia form – stąd czysty rysunek lub tempera czy akwarela wypełniająca formy obwiedzione konturem.

Ucieczka w sfery fantastyki i marzeń sennych, zgłębianie ciemnych pokładów wyobraźni, rodzące sztukę daleką od widzialnego świata – to tylko jeden aspekt malarstwa angielskiego tamtego czasu. Miało ono i inne oblicze. Już od połowy XVIII wieku datuje się w Anglii bujny rozwój malarstwa krajobrazowego, czerpiącego motyw z naturalnego otoczenia człowieka. Romantyczny zwrot do natury, który wszędzie w Europie wzmógł zainteresowanie studium pejzażowym, w Anglii wystąpił najwcześniej

[Pozar Izby Lordów i Izby Gmin, 16 października 1834 roku – historyczne wydarzenie, jakim był wielki pożar Parlamentu londyńskiego, namalowane przez Turnera niebawem po fakcie, w 1835 roku, artysta zmienia w szalejący, biblijny kataklizm. Płótno, 90 × 122 cm (Muzeum Sztuki, Filadelfia).]

i zaznaczył się w wielu dziedzinach życia, myśli i artystycznej twórczości. Na niezwykle rozkwit sztuki pejzażu złożyło się wiele przyczyn. Angielscy filozofowie, literaci, artyści i miłośnicy sztuki pierwsi docenili takie wartości estetyczne, jak malownicze piękno i wzniosłość tkwiące w naturze. W sztuce ogrodowej, która zyskała wówczas w Anglii nie spotykany przedtem charakter i znaczenie, zaowocowało to licznymi i wspaniałymi założeniami rozległych parków krajobrazowych, naturalnych niczym przyroda, nie zdominowana i nie przekształcona przez człowieka. Parki, zwane angielskimi, na które moda rozprzestrzeniła się rychło w całej Europie, są najdoskonalszym świadectwem nowej, osiemnastowiecznej wrażliwości na piękno przyrody, sentymentalnego i asocjacyjnego odczuwania natury oraz subiektywnego jej przeżywania. Ta wrażliwość rodziła także zapotrzebowanie na widoki natury bardzo różnego typu, najczęściej na skromny pejzaż topograficzny, utrwalający wygląd ziemskich posiadłości, pałaców, zamków, wiejskich siedzib, ale i prostych widoków najbliższej okolicy.

Temu zapotrzebowaniu wychodzili naprzeciw niezliczeni rysownicy, akwareliści, graficy, zawodowi artyści, a także często parający się sztuką amatorzy. Najwybitniejsi wśród nich to Alexander Cozens (1717–1786) i jego syn John Robert Cozens (1752–1799), Thomas Girtin (1775–1802), John Sell Cotman (1782–1842), John Crome (1768–1821), założyciel The Norwich Society – typowego dla Anglii regionalnego stowarzyszenia artystycznego. Ci często prowincjonalni artyści, wyczuleni na wdzięk rodzimego krajobrazu, zdolni chwycić przelotne efekty atmosferyczne i doceniać piękno skromnego motywu, pozostawili w swych dziełach malowniczy wizerunek ówczesnej Anglii, porównywany często do jej poetyckiego obrazu kreowanego przez współczesnych poetów opiewających w swych strofach swojskie uroki angielskiej wsi. Powszechność malarstwa krajobrazowego była tak znaczna, że rodziła zapotrzebowanie na podręczniki dla adeptów tej sztuki. Alexander Cozens próbował więc systematyzować widoki natury, ofiarowując pejzażystom cały repertuar motywów, jak górskie szczyty, zarys horyzontu, widoki nieba, formacje chmur. Zarazem propagował „nową metodę” malowania pejzaży, polegającą na pobudzaniu wyobraźni i uruchamianiu skojarzeń przez przypadkowe plamy i kleksy tuszu na papierze. „Nowa” (a w gruncie rzeczy nawiązująca do idei Leonarda da Vinci) metoda Cozensa wyrosła z techniki, jaką najchętniej posługiwali się angielscy pejzażyści. Była nią ak-



warela i inne farby wodne, gwasz, tusz. Prostota i niekłopotliwość warsztatu, lekkość, przejrzystość i świeżość jej barw istotnie czynią z akwareli najwłaściwszy środek dla wędrownych artystów oddających wyspiarski krajobraz i klimat, z jego wilgotnością i zamgleniem, łagodzącym ostrość kolorów i konturów. Powstanie w 1804 roku Old Water-Colour Society (Stowarzyszenia Akwarelistów) potwierdziło oficjalne uznanie i znaczenie, jakie zyskała w Anglii ta dawniej tylko pomocnicza, warsztatowa technika malarska.

Malarzem, w którego twórczości tradycja lokalnego, topograficznego pejzażu osiągnęła rangę wielkiej sztuki, był John Constable (1776–1837). Pochodzący z Suffolku, pozostał w swej sztuce wierny regionalnemu krajobrazowi rodzinnych stron. Tak jak Rembrandt, Constable był synem młynarza. „Plusk wody spadającej z jazów itd., wierzby, stare, zgniłe deski, oślizgłe pale, omszałe mury – uwielbiam te rzeczy (...). Jak długo będę malował, nigdy nie zaniecham malowania takich miejsc (...) malowanie jest dla mnie tylko innym słowem na odczuwanie i kojarzę swoje beztróskie dzieciństwo z wszystkim, co leży nad brzegami rzeki Stour; tamtejsze widoki uczyniły mnie malarzem” – zwierzał się jako dojrzały artysta. Toteż Constable zdobywszy mimo ojcowskiej niechęci profesję malarza, pozostał człowiekiem wsi, pędzącym ciche życie bez wydarzeń. Studiował w Londynie w Królewskiej



Ostatnia droga Téméraire'a – słynny żaglowiec Nelsona, wyniosły, biały, o pięknej sylwecie, wleczony na zniszczenie przez pokraczny holownik. Z tej portowej sceny namalowanej w 1838 roku Turner uczynił nie tylko metaforę kresu życiowej wędrówki i zmierzchu doczesnej chwały. Piękno starego żaglowca i brzydota czarnego holownika to także przeciwstawienie heroicznego dawnego czasu i pospolitej współczesności. Płótno, 91 × 122 cm (Galeria Narodowa, Londyn).

Akademii. Inspirację i nauki czerpał z twórczości wielkich siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich: Hobbema, Ruysdaela, a także z dzieł Lorraina, Gainsborough, a nawet z metodycznych wskazówek z podręcznika Cozensa. O swym rodzinnym Suffolk pisał: „Krajobraz pełen uroku dla malarza. Jak gdyby Gainsborough wyzierał z każdego płotu, z każdej dziupli w drzewie”. Wyczuwalne w wielu obrazach Constable'a odwołanie do twórczości znakomitych poprzedników w niczym wszakże nie zamąca tego, co jest najbardziej uderzającą cechą jego malarstwa – bezpośredniości i świeżości w oddaniu natury. Wiedział bowiem, że „światła – osiadającej rosy – bryzy – rozkwitania i chłodu poranka – niczego z tego wszystkiego nie oddał jeszcze doskonale żaden artysta na świecie”.

Constable studiował sztukę mistrzów, lecz pragnął zobaczyć i przedstawić naturę świeżym, niewinnym okiem, nie obciążonym żadną konwencją. Malował proste motywy krajobrazu równinnej wschodniej Anglii – łąki i pastwiska, łąny zboża, drzewa, płytko rozlane stawy i strumienie, wiejskie zabudowania i rozpostarte nad nimi połacie nieba z sunącymi obłokami. Jak człowiek żyjący w stałym kontakcie z przyrodą, Constable dostrzega wszystkie wahania atmosfery, poznaje kierunek wiatru, wyczuwa ruchy mas powietrza, zna charakter chmur niosących deszcz lub pogodę. Wiele szkiców Constable'a malowanych olejem na papierze było pomyślanych niczym meteorologiczna dokumentacja. Na odwrocie malarz odnotowywał datę, temperaturę, wilgotność powietrza, szybkość wiatru. „Malarstwo jest nauką przyrodniczą i należy ją traktować jako badanie praw natury. Czemuż by więc nie uznać malarstwa pejzażowego za gałąź filozofii natury, gdzie obrazy byłyby tylko doświadczeniami?” – sugerował. Jednak obrazy Constable'a nie mają w sobie nic z pedanterii i beznamietności badacza zjawisk atmosferycznych. Obraz to naukowy eksperyment, ale malowanie to przecież odczuwanie. Constable patrzy więc na naturę jak filozof przyrody, a zarazem jak urzeczony jej urodą miłośnik wsi. Połączenie wnikliwej obserwacji i uczucia, zespolenie wyobraźni z naturą, obrazu świata zewnętrznego z osobistym jego przeżyciem przesadzają o wyjątkowym charakterze tych krajobrazów.

Spontanizacja dzieł Constable'a jest w dużej mierze pochodną jego malarskiej techniki, mocnej i szorstkiej. Szczególnie jest ona widoczna w studiach plenerowych, w których Constable'owi udało się zachować w technice olejnej świeżość akwareli. Grubo kładzione plamy soczys-

tej zieleni, ciepłej w partiach nasłonecznionych, chłodnej w cienistych masach drzew, ruchliwość światła na poruszonym wiatrem listowiu, lśnienie impastów bieli na powierzchni wody, zagęszczone szarości w partiach chmur, przetarte, błękitniejące biele obłoków – barwa i malarska procedura stapiają się w jedno z obrazowanymi przedmiotami. W stosunku do sztuki swoich poprzedników Constable rozjaśnił paletę, porzucił ciemniejące werniksy, stosował nietypowe grunty. Wprowadził migotliwy połysk światła, które ówczesni widzowie, nie nawykli do takiej wizji natury, nazywali „śniegiem Constable'a”. W przeciwieństwie do wielbionego przez siebie Gainsborough, który sądził, że malowanie na zamówienie rzeczywistych widoków nie przystoi artyście, Constable podejmował się takich zadań bez uszczerbku dla własnych dążeń. Tak na przykład powstał cykl widoków katedry w Salisbury namalowany dla przyjaciela i patrona artysty arcybiskupa Johna Fishera. To właśnie w listach do arcybiskupa Constable zawarł najbardziej osobiste myśli o naturze i jej malowaniu.

Constable to nie tylko trzeźwy i uważny obserwator natury, jej cech zwykłych, codziennych. Jak w twórczości wielu artystów romantycznych dążących do uchwycenia prawdy natury, widzenie i odczuwanie, wiedza i poezja, obiektywne fakty i osobiste uczucia stapiają się w jedno. Jego późne prace, na przykład właśnie *Widok katedry w Salisbury z tęczą* – odwiecznym symbolem nadziei pojawiającym się ponad świątynią na tle ciemnego nieba – skłaniają do symbolicznych odczytań. Constable nie pozostawał też obojętny na typowo romantyczne motywy, jak wtedy gdy malował sięgające mitycznej przeszłości, tajemnicze kamienne menhiry w Stonehenge, ukazane na tle dramatycznego, burzowego nieboskłonu.

Romantyczny naturalista Constable miał w ówczesnej sztuce angielskiej potężnego rywala w osobie Josepha Mallorda Williama Turnera (1775–1851). Wszystko zdaje się dzielić tych rówieśnych sobie artystów. Constable'a, spokojnego wielbiciela swojskich zakątków porównuje się do poetów – piewców stron rodzinnych. Turnera – do Byrona i Shelleya, natchnionych geniuszy, gnanych ustawicznym niepokojem wiecznych wędrowców. Turner, syn balwierza, nie miał żadnego systematycznego wykształcenia. W sposób typowy dla swego pokolenia rozpoczął karierę jako rysownik-akwarelista produkujący topograficzne widoki. W czasie młodzieńczych podróży po Walii, Szkocji, Krainie Jezior utrzymywał różnorodne motywy krajobrazowe w akwareli, w której osiągnął





nieprześcignione mistrzostwo. W 1802 roku po raz pierwszy wyjechał z Anglii do Paryża i Szwajcarii i później niemal do końca życia podróżował, samotnie i często pieszo, przemierzając Francję, Szwajcarię, Niemcy, Włochy. Choć robił niezliczone robocze szkice, w podróżach poszukiwał raczej podnieć dla twórczości niż samych tylko pejzażowych motywów (jego ukończone obrazy nigdy nie były malowane z natury).

W życiu Turner uosabiał romantyczny typ wędrowca, stale zmieniającego miejsce pobytu, skłonnego do mistyfikacji ekscentryka, coraz bardziej dziwaczejącego z wiekiem. Żył samotnie, nie miał uczniów. O jego dziwactwach krążyły legendy. Pomimo to wcześniej zyskał możnych mecenasów, uznanie i pozycję, a nieuporządkowany tryb życia nie przeszkodził mu w zgromadzeniu

znacznego majątku. Całą swą olbrzymią spuściznę artystyczną, obrazy, rysunki i akwarele zapisał narodowi, stąd większość jego dzieł do dziś znajduje się w zbiorach brytyjskich. Ogromny majątek przeznaczył na przytułek dla ubogich artystów, lecz zapis obalili krewni.

Obrazy olejne, początkowo głównie marynistyczno-batalistyczne Turner zaczął malować u schyłku lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Po 1800 roku w jego malarstwie, obok tradycyjnych motywów krajobrazowych, pojawiły się wielkie, wizyjne kompozycje, nawiązujące do wątków biblijnych jak *Zniszczenie Sodomy* z 1805 roku, mitologicznych – *Dydona budująca Kartaginę* z 1815, historycznych – *Hannibal przekraczający Alpy* z 1812, a także wydarzeń współczesnych – *Pożar Parlamentu londyńskiego* z 1835 roku. Wędrując swobodnie po tema-

Szybkość, para i deszcz, późny obraz Josepha Turnera z 1844 roku ze względu na bezprecedensową, zacierającą kształty technikę porównywano do późniejszych płócien impresjonistów. Jednak cele sztuki Turnera i impresjonistów są całkowicie odmienne: oni dążyli do uchwycenia przelotnego obrazu rzeczywistości, natomiast Turner był wizjonerem, dramatyzującym obraz natury i nasycającym go symbolicznymi znaczeniami. Płótno, 91 x 122 cm (Galeria Narodowa, Londyn).

tach, Turner powraca wciąż do odwiecznych idei, jak los, przeznaczenie, przemijanie. *Hannibal przekraczający Alpy* to nie obraz zwycięskiego pochodu armii, lecz wizja potęgi żywiołu: w tumanach śnieżyca z trudem dostrzega się drobne sylwetki ludzi i zwierząt. Pożar londyńskiego Parlamentu z datą wydarzenia 16 października 1834 roku podaną w tytule i oglądany z przeciwległego brzegu Tamizy przez tłum we współczesnych strojach przemienia się w biblijny kataklizm, niczym pożar Sodomy. *Ostatnia droga Téméraire'a* – przedstawienie słynnego żaglowca Nelsona ciągniętego na złom przez portowy holownik – to nie tylko metaforyczny obraz kresu życiowej wędrówki i nie tylko przypomnienie znikomości ziemskiej chwały. To także przeciwstawienie epok.

Najbliższe starym metaforom ludzkiego losu są obrazy Turnera przedstawiające burze morskie, z biegiem lat coraz bardziej odległe od dawnych konwencji malarstwa marynistyczno-katastroficznego. Łupiny łodzi, maszty, ludzie giną w kipieli. To już nie zmagania człowieka z żywiołem, lecz sama walka żywiołów: wiatru, wody, śniegu. Czasem obraz morskiej katastrofy zostaje zaktualizowany, jak w *Statku niewolników* z 1840 roku, zawierającym odniesienia do ówczesnej walki o zniesienie niewolnictwa Murzynów.

Niezależnie od bogactwa tematycznego ewolucja malarstwa Turnera zmierzała do odrealnienia motywów coraz bardziej roztapiających się w świetlistej atmosferze wypełniającej obrazowane przez niego przestrzenie i sceny. Dominującym elementem kompozycji staje się dynamiczna spirala. Światło, woda, powietrze – wszystko zdaje się porwane potężnym wirem, wibrującym złocistym blaskiem. Niektóre obrazy, na przykład widoki Wenecji, mają zupełnie zjawiskowy charakter. Malowane są plamami jasnych, intensywnych barw, czasem kładzionych cienko jak akwarela, zbijających się w chropawę grudy na białym jak papier gruncie płótna. Ledwo zaznaczone kształty z trudem dają się identyfikować. Pewne wyobrażenia nie mają już żadnych naturalnych odniesień – jak wizja jawiącego się wśród słonecznych kręgów anioła.

Nie mająca precedensu technika i kolorystyka malarstwa Turnera sprawiła, że dzięki powierzchownym podobieństwom upatrywano w nim zapowiedzi impresjonizmu. Jako taki widziany był zwykle obraz *Szybkość, para i deszcz*. Jeden z twórców impresjonizmu, Claude Monet, był istotnie pod wrażeniem tego płótna, jak też innych dzieł Turnera poznanych w czasie pobytu w Londynie. Jednakże cele sztuki Turnera i cele impresjonizmu są skrajnie odmienne. Impresjoniści dążyli do uchwycenia i oddania zjawisk widzialnego, otaczającego świata, Turner zaś jest wizjonerem. Pociąg w jego obrazie sunie przez most nierzeczywisty i niematerialny, jak zresztą cały otaczający go pejzaż. Czarna plama dymiącej lokomotywy to jedyny materialny kształt w obrazie będącym poza tym brunatno-złoto-błękitną mgławicą. Pociąg niby znak nowej epoki wtargnął jak intruz w świat pozostający poza jakimkolwiek określonym czasem. Na brzegach rzeki dostrzegamy spowite w białe draperie, wznoszące ramiona postacie ludzi czy posągów, odsyłające do jakiejś niejasnej, dalekiej przeszłości.

Twórczość Turnera, choć zrywająca z wieloma malarskimi konwencjami bądź głęboko je przekształcająca, powstawała w stałej konfrontacji ze sztuką dawną, między innymi Rembrandta, Poussina, którą studiował uparcie i z którą podejmował świadome współzawodnictwo. Typowe dla Turnera widoki ujęte pod światło stanowią przetworzenie klasycznych założeń pejzażu Claude'a Lorraina. Artysta, zapisując swe obrazy londyńskiej Gallerii Narodowej, wyraził wolę, aby były zawieszane właśnie obok dzieł tego wielkiego siedemnastowiecznego pejzażysty. Turner, wychodząc z tradycji angielskiej akwareli i czerpiąc z dorobku wielkich mistrzów, podniósł pejzaż do rangi uniwersalnego środka malarskiej wypowiedzi. Wizjonerstwo, niezwykła forma malarska, nasyconie wyobrażeń wątkami symbolicznymi, dramatyczne obrazowanie natury jako potężnego żywiołu, któremu poddane są ludzkie losy i dokonania, każą widzieć dzieło Turnera jako jedno z najpełniejszych artystycznych dokonań epoki romantyzmu.