

ks. Wojciech Zdon, *Sieciechów-Opactwo*

## W POSZUKIWANIU OBRAZOWEGO ABSOLUTU. O ŚRODKACH WYRAZU I EFEKCIE ICH ZASTOSOWANIA W BIBLIJNYCH OBRAZACH OLEJNYCH J. M. W. TURNERA

W bogatym dorobku malarskim J. M. W. Turnera<sup>1</sup>, niewątpliwie jednego z czołowych angielskich pejzażyistów XIX wieku, znajduje się także grupa dwudziestu obrazów olejnych o tematyce biblijnej<sup>2</sup>, które godne są szczególnego zainteresowania nie

<sup>1</sup> J.M.W. Turner ur. 23 IV 1776 r. w Londynie. Już w 14 roku życia został uczniem Royal Academy a zaledwie dziesięć lat później jej członkiem. Początkowo zajmował się przede wszystkim akwarelą i grafiką. W 2 poł. lat dziewięćdziesiątych XVIII w. zajął się także techniką olejną. W ciągu swego życia wiele podróżował. Początkowo zwiedzał wiejskie okolice Anglii, Szkocji i Irlandii szukając tam natchnienia dla tworzonej pejzaży. W 1802 r. odbył swoją pierwszą podróż na kontynent. Wracał tam jeszcze trzykrotnie w latach 1819, 1829 i 1840. Odwiedził Belgię, Holandię, Francję, Niemcy, Szwajcarię i Włochy. Od 1804 r. wystawiał swoje prace we własnej galerii, a w 1807 został profesorem perspektywy w Royal Academy. Jako miłośnik literatury z powodzeniem podejmował się także ilustrowania książek. Zaznaczyło się to w jego twórczości szczególnie w latach 1823-35. Lata czterdzieste przyniosły nawrót do techniki olejnej i dopracowanie się własnego, niepowtarzalnego stylu w malarstwie. Turner zmarł w Chelsea 19 XII 1851 r. (*Turner William*, w: *Lexikon der Kunst*, pod red. H. Olbricha, Leipzig 1978, s. 281-282; F. Claudon, *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, Warszawa 1992, s. 127-129; I. Walther, *Malerei der Welt*, Köln 1999, s. 753). Umierając Turner pozostawił w swojej pracowni ponad 19 tys. rysunków i akwrel oraz około 200 obrazów. Największy zbiór jego prac znajduje się dziś w Tate Gallery. Już w latach 70. XIX w. 110 jego obrazów i 150 szkiców wystawianych w National Gallery i South Kensington Museum wzbudziło zachwyt przybywających wtedy do Londynu impresjonistów francuskich (M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. 3, Wrocław 1988, s. 374-375).

<sup>2</sup> Powstały one w latach 1800-1846. Analiza chronologiczna twórczości malarza wyraźnie wyznacza trzy okresy szczególnego zainteresowania tematyką biblijną. W pierwszym - lata 1800-1808 - powstało osiem obrazów: „Piąta plaga egipska”, 1800, Indianapolis, Museum of Art; „Wyniszczenie wojska Medów na pustyni”, 1801, dzieło zaginione; „Dziesiąta plaga egipska”, 1802, Londyn, Tate Gallery; „Święta Rodzina”, 1803, Londyn, Tate Gallery; „Zniszczenie Sodomy”, 1805, Londyn, Tate Gallery; „Znalezienie Mojżesza”, ok. 1805, dzieło nieukończone, Londyn, Tate Gallery; „Potop”, 1805, Londyn, Tate Gallery; „Rispa czuwająca nad ciałami swoich synów”, ok. 1808, Londyn, Tate Gallery. Drugi okres - 1830-1835 - przyniósł siedem dzieł: „Piłat umywający ręce”, 1830, Londyn, Tate Gallery; „Śmierć

tylko ze względu na podjętą w nich tematykę. Są one bowiem jednocześnie dowodem warsztatowych poszukiwań i skomplikowanej drogi, jaką artysta przebył w celu znalezienia adekwatnych do treści tych płócien środków wyrazu artystycznego. Wytrwały trud poszukiwań i niezłomny zapał eksperymentatora pozwoliły mu wypracować niepowtarzalną formę wizyjności, której oryginalność stawia Turnera w pierwszym rzędzie prekursorów współczesnego malarstwa europejskiego.

Znaczny i jedynie pozornie pośredni wpływ na zainteresowania Williama Turnera takimi środkami wyrazu jak światło i kolor miały osiągnięcia nauki. Szczególne znaczenie należałoby przypisać dziełu „Optyka” Isaaca Newtona i zawarta w nim teoria światła i barw. Po śmierci uczonego w 1727 r. on sam i jego odkrycie barw pryzmatycznych stało się przedmiotem zainteresowania nie tylko naukowców, ale również, co dość niezwykle, nawet poetów. Aluzje na ten temat można znaleźć w wierszach Richarda Glovera, Allana Ramsaya, Marka Akenside czy wreszcie Jamesa Thomsona<sup>3</sup>. Podejmowali oni w ten sposób typowy dla XVII-wiecznej poezji angielskiej i samego wieku oświecenia temat podziwu dla przyrody i człowieka odkrywającego jej prawa. Jednocześnie przyczyniali się w ten sposób do rozpowszechniania zainteresowań światłem i barwą w różnych, odległych zwykle od osiągnięć nauk przyrodniczych środowiskach, w tym także kręgach artystycznych. W przypadku malarstwa do podjęcia tego tematu przyczyniła się także niezwykle żywa w Anglii krytyka artystyczna<sup>4</sup>. Odcinając się bowiem od doktryn akademii włoskich i francuskich uznających kolor za rzecz w malarstwie drugorzędną i czuwając nad bujnym rozwojem angielskiej szkoły krajobrazu, krytycy dali impuls do powstania dzieł przelamujących stare schematy. Artyści co prawda nie korzystali bezpośrednio z osiągnięć naukowych Newtona, ale żyjąc w takiej przychylniej eksperymentowaniu w tej dziedzinie, atmosferze zaczęli intuicyjnie opracowywać własne koncepcje koloru. W takim też klimacie poszukiwań rozpoczął swoją artystyczną karierę J. M. W. Turner, co pozwala łatwiej zrozumieć jego późniejsze dokonania.

## 1. Kolor i światło

Początkowo artysta doskonalił się przede wszystkim jako akwarelista i twórca sztynchów, pozostając pod wpływem Johna Roberta Cozensa<sup>5</sup>. Wraz z Thomasem

---

na bladym koniu”, ok. 1830, Londyn, Tate Gallery; „Wizja drabiny Jakuba”, ok. 1830, dzieło nieukończone, Londyn, Tate Gallery; „Chrystus i Samarytanka”, ok. 1830, Londyn, Tate Gallery; „Szadrak, Mszak i Abed-Nego w rozpalonym piecu”, 1832, Londyn, Tate Gallery; „Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni”, ok. 1832, Londyn, Tate Gallery; „Tivoli: Tobiasz i anioł”, ok. 1835, Londyn, Tate Gallery. Okres ostatni, stanowiący schyłek życia artysty, zaowocował pięcioma malowidłami: „Narodziny Chrześcijaństwa. Ucieczka do Egiptu”, 1841, Belfast, Ulster Museum; „Wieczór przed potopem”, 1843, Waszyngton, National Gallery of Art; „Cień i ciemność. Wieczór przed potopem” 1843, Londyn, Tate Gallery; „Światło i kolor. Teoria Goethego. Poranek po potopie. Mojżesz piszący księgę rodzaju”, 1843, Londyn, Tate Gallery; „Anioł stojący w słońcu”, 1846, Londyn, Tate Gallery.

<sup>3</sup> Zob. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1979, s. 41-43.

<sup>4</sup> Tamże, s. 43, 51-53.

<sup>5</sup> Walther, s. 753.

Girtinem przyswoił sobie nowy styl akwareli łączący tematykę atmosferycznych osobliwości z podkreślającym je kolorem<sup>6</sup>. Zwiedzał więc góry Anglii i Szkocji w poszukiwaniu gotyckich klasztorów, kościołów i zamków, które, przy odpowiedniej kolorystyce i grze światła, mogły spełnić wypracowane i określone w połowie lat dziewięćdziesiątych przez Williama Gilpina i Payne Knighta „kryterium malowniczości”<sup>7</sup>. Turner, od 1789 roku pobierający naukę w Royal Academy, był dobrym uczniem i szybko zapoznał się z niemal wszystkimi wcześniejszymi nurtami malarskimi<sup>8</sup>. Ambitny, utalentowany, o ogromnej wyobraźni przyjął spuściznę „starych mistrzów”, którzy stali się dla niego nie tylko ideałem, lecz także wyzwaniem, któremu miało sprostać jego malarstwo<sup>9</sup>. W początkach tej drogi „niemalże współzawodnictwa” dużą rolę odegrał nauczyciel Turnera z Akademii i jej prezydent Sir Joshua Reynolds. Analiza obrazów starych mistrzów pozwoliła mu bowiem obronić się przed schematami jakiejś szkoły czy kierunku malarskiego. Reynolds, choć sam bliski zdominowanej przez rysunek doktrynie klasyczo-akademickiej, nie zaniedbywał zagadnień kolorystycznych i doceniał rolę światła i koloru w malarstwie<sup>10</sup>. Być może ta właśnie otwartość spowodowała, że Turner we wspomnieniach z lat młodości wyrażał się o nim z wielką wdzięcznością<sup>11</sup>. Wytyczenie tego kierunku poszukiwań artystycznych mogło mieć wpływ na podejmowane przez Turnera podróże, w których, w miarę upływu lat, coraz bardziej chodziło o głębsze zrozumienie fenomenu światła i jego przedstawienie niż o spełnianie jakichkolwiek, choćby oczekiwanych przez publiczność kryteriów<sup>12</sup>. Do tych zaś kryteriów oceny malarstwa angielskiego powróciła na przełomie wieków XVIII i XIX kategoria „wzniosłości”. Zaczęto domagać się by poważna sztuka, zgodnie z zasadami „wielkiego stylu” z pierwszej połowy XVIII wieku, zajmowała się szlachetnymi i „wzniosłymi” tematami o odpowiedniej dramaturgii. Wiązało się to z przejściem od malowniczych angielskich krajobrazów do klasycznych tematów mitologii i Biblii<sup>13</sup>. W tym czasie Turner stawiał już pierwsze kroki w malarstwie olejnym i z zapalem podpatrywał „starych mistrzów”, stopniowo, ale konsekwentnie coraz bardziej ulegając fascynacji historycznymi kierunkami stylowymi. Studia te skłaniały go nie tylko do podjęcia poważnych tematów, ale, szczególnie dzięki rozważaniom nad Claudem Lorrainem, także zainteresowania się nastrojem i kolorem malowanych prac<sup>14</sup>. Do tego, około roku 1800, doszło odkrycie przez malarzy angielskich światła dziennego i zastosowanie go w malowanych obrazach<sup>15</sup>. W ten sposób zaistniały warunki do powstania pierwszej serii prac Turnera o tematyce biblijnej. Spełniały one bowiem nie tylko kryterium tematyczne, ale również przy odpowiednim doborze przedstawienia, mogły stać się ciekawym studium światła i koloru.

<sup>6</sup> *Lexikon der Kunst*, s. 281.

<sup>7</sup> A. von der Borch, *Studien zu J. M. W. Turners Rheinreisen (1817 - 1844)*, Bonn 1978, s. 52.

<sup>8</sup> H. Ried, *Sens sztuki*, wyd. 3, Warszawa 1994, s. 115.

<sup>9</sup> J. Ziff, *Turner et les grands maitres*, w: J. M. W. Turner. *Galeries nationales du Grand Palais. Paris 14 octobre 1983 - 16 janvier 1984 a l'occasion du cinquantieme anniversaire du British Council*, Katalog wystawy, Paris 1983, s. 23.

<sup>10</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 47

<sup>11</sup> Ziff, *Turner et les grands maitres*, s. 23, 33.

<sup>12</sup> Borch, s. 54.

<sup>13</sup> Zob. *The Turner Collection in the Clore Gallery*, Katalog Tate Gallery, London 1987, s. 21.

<sup>14</sup> Borch, s. 52-53.

<sup>15</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 55.

Osiągnięte mistrzostwo akwarelisty wykorzystał Turner już w pierwszym swym bliźnim płótnie „Piąta plaga egipska”. Jest to szczególnie widoczne w lekkości z jaką malował skłębione chmury na nieboskłonie, posługując się przy tym obficie bielą, żółcią, a nawet czerwienią. Korzystając z korelacji tego barwnego zestawienia, uległ chyba trochę urokowi „malowniczości”, której zasadom dotąd hołdował. Kolory powstałej dwa lata później „Dziesiątej plagi egipskiej” nie są już tak żywe. Artysta poddał się stylowi poprzedników, który przy tego rodzaju pejzażu wymagał bardziej poważnej i ciemnej tonacji<sup>16</sup>. Oba obrazy wskazują jednak na powiązanie palety Turnera z mistrzami czasów minionych. Malarzem, który odegrał w tym procesie rolę pośredniczącą był niewątpliwie Richard Wilson, którego prace pod koniec lat dziewięćdziesiątych kopiował młody William<sup>17</sup>. To po nim, odziedziczył skłonność do nadawania obrazom ciemnego tonu, miejscami przechodzącego niemal w czerni<sup>18</sup>. W „Piątej pladze” taką prawie czarną plamę umieścił Turner z lewej strony pierwszego planu pola obrazu, niejako w opozycji do błyszczącego w oddali i pełnego jasnych chmur nieba. Zabieg ten powtórzył w „Dziesiątej pladze”, gdzie w tym samym niemal miejscu - tyle że teraz drugiego planu - znalazł się mroczny cień skrywający część miasta. I tym razem znalazło się dla niego dopełnienie - rozświetlona blaskiem niewidzialnego słońca architektura górnego miasta. Te, wylaniające się z ciemniejszych partii obu obrazów i ciężące ku ich centrum, rozświetlone fragmenty przywodzą na myśl Clauda Lorraina i malowane przez niego duże przestrzenie światła w środku krajobrazów. Przy tworzeniu obu plag Turner bez wątpienia zaczerpnął coś z doświadczeń tego mistrza klasycyzującego baroku. Jednak analiza twórczości Richarda Wilsona zwróciła uwagę artysty na jeszcze jednego twórcę XVII wieku. Był nim Nicolas Poussin. W latach 1798-99 Turner kopiował jego „Porzucenie Mojżesza” i „Krajobraz z wężem”<sup>19</sup>. Ten ostatni obraz stał się nawet inspiracją „Piątej plagi”<sup>20</sup>. Zapożyczenia stylu Poussina uwidocznione są wyraźnie przez szczegóły: ostry błysk światła w lewym górnym rogu „Dziesiątej plagi”, a w obu, przedstawienia pokrzywionych drzew i małych, gestykułujących ludzi<sup>21</sup>. Na początku XVIII wieku, ten ostatni element sztafazu z upodobaniem stosował w malowanych przez siebie pejzażach, młodszy niemal sto lat od Turnera, Jean-Antoine Watteau. Jest jednak jeszcze coś, co zdradza ducha Poussina obecnego w kolorystyce „Dziesiątej plagi”. To rodzaj szarości, czy patyny, który sprawia, że kolory tracą swój blask, a obraz wydaje się chłodny, a nawet jakby „brudny”.

W czerwcu 1802 r. Turner opuścił Londyn i przez cztery miesiące przebywał na kontynencie. Zwiedzał Francję i Szwajcarię. Największe wrażenie zrobił na nim Luwr

<sup>16</sup> Tamże, s. 50.

<sup>17</sup> Były to znajdujące się wtedy w zbiorach angielskich: „Diana i Kalisto” oraz „Tivoli: świątynia Sybilli” (T. Clifford, *Turner: notizie biografiche*, w: J. M. W. Turner (1775-1851). *Acquerelli e incisioni*, Katalog wystawy, Roma 1980, s. 7).

<sup>18</sup> Zauważył to Omer analizując powstały w 1797 r. szkicownik Turnera o znamienym tytule „Studies from Pictures. Copies of Wilson” (Turner. *Die Landschaften der Bibel*, Bayreuth 1985, s. 28, 178).

<sup>19</sup> Tamże, s. 22.

<sup>20</sup> „Krajobraz z wężem” znajdował się wtedy w posiadaniu Sir Watkyna Williama Wynnsa (Tamże, s. 28).

<sup>21</sup> Najobszerniej związki Turnera z Poussinem omawia J. Ziff (Turner and Poussin, „The Burlington Magazine”, 105:1963, nr 7, s. 315-321). Zauważa on również, że wspomniane wyżej elementy podkreślenia dramatu zastosował Poussin w swoim obrazie „Priam i Tisba” (Tamże, s. 316).

i zgromadzone w nim skarby malarstwa europejskiego - wynik rewolucji i skutek polityki Napoleona. Refleksja nad dziełami starych mistrzów skłoniła go do myślenia o środkach i metodzie wyrazu. Dotąd swoją twórczość Turner utrzymywał w raczej ciemnym kolorystyce, co jego płótnom wyraźnie przydawało ciężkości. Czerpał on jednak z doświadczenia przeszłości. Po 1802 roku można dostrzec w jego obrazach reperkusje malarstwa małych mistrzów holenderskich oraz Rembrandta i Tycjana, czy wreszcie, coraz bardziej uwielbianego przez malarza, Clauda Lorraina<sup>22</sup>.

Pierwszą próbę przełamania tendencji mroczności swych obrazów biblijnych podjął Turner już w 1803 roku, malując „Świętą Rodzinę”. Zastosował złamaną biel i rozjaśnił nieco używaną paletę brązów. Niestety poussinowska oliwkowa tonacja wespół z matowym złotem Tycjana nie pozwoliły mu odejść zbyt daleko od tego, czego się dotąd nauczył. Notatki z wykładów perspektywy w Akademii wskazują na twórczość Rembrandta, a zwłaszcza jego „Świętą Rodzinę podczas odpoczynku”, jako wzór odpowiedniego rozłożenia światła w malowanym obrazie<sup>23</sup>. Dzieciatko zostało oświetlone tajemniczym, nie posiadającym swego źródła, niemalże wewnętrznym blaskiem w taki sposób, by rozjaśnić także pozostający nieco w cieniu krajobraz. Drugim, naturalnym ale i zewnętrznym, źródłem światła docierającego do patrzących, stał się jasny fragment nieba widoczny spoza krajobrazu w lewym górnym rogu kompozycji.

Z kolei „Znalezienie Mojżesza” wydaje się brać swój rodowód w mistrzowskim malarstwie Tycjana. Jest ono pełne gry delikatnych kontrastów i światłocienia, nasycone jasnością zmatowiałego złota koloru postaci oraz przebijającego się gdzieś rozbielnego błękitu nieba. Jego dzieła, oglądane przez Turnera w Luwrze, zwracały uwagę postaciami pięknych kobiet o pełnych piersiach będących, jak podkreśla M. Omer, „kawalkiem natury w jej najszcześniejszym kształcie”<sup>24</sup>. Takie właśnie wylaniające się z tła niewiasty o obfitych biustach, malowane w podobnym zestawieniu kolorów, umieścił Turner na swoim nieukończonym obrazie.

Swoistym nawrotem do ciemnego tonu Richarda Wilsona było „Zniszczenie Sodomu” Turner ponownie zastosował cień i czerń w całej obfitości. Obraz ten stał się także ostatnim dziełem o tematyce biblijnej, dążącym do ukazania heroicznego i wzniosłego krajobrazu, łączącym wpływy stonowanej kolorystyki Poussina i fascynacji światłem Lorraina. Ta ostatnia i tym razem zarysowała się w pobliżu centrum planu malowidła, wybuchając przedziwną, jak dla płonącego miasta, jaśnością w żółtawo-złotym odcieniu. Taka bowiem kolorystyka przywodzi na myśl raczej słońce, niż niszczące płomienie ognia.

Nieco zmodyfikowaną kolorystykę prezentuje również katastroficzne dzieło, jakim jest „Potop”. Od małych mistrzów holenderskich, z których najwyżej artysta cenił Willema van der Velde<sup>25</sup>, zaczerpnął on stosowaną przez nich tradycyjną metodę malarstwa pejzażowego, polegającą na kładzeniu na podobrazu trzech pasów podmalówki. Najniższy z nich był ciemny następnie zaś coraz jaśniejsze<sup>26</sup>. Ułatwiało to

<sup>22</sup> Szacunek jaki żywił Turner dla Tycjana i Lorraina, uznawanych przez niego za swoich poprzedników, podkreśla L. Eitner (*Neo-classicism and Romanticism 1750-1850*, New York 1971, s. 94).

<sup>23</sup> Omer, s. 40, 43.

<sup>24</sup> Tamże, s. 44.

<sup>25</sup> A. Potocki, *Portret i krajobraz angielski*, Lwów 1907, s. 110.

<sup>26</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 56.

uzyskiwanie na obrazie odpowiedniego koloru i kształtowanie dali. Do nich też nawiązuje Turner w swoim obrazie z 1805 r., ale pozostając jednocześnie w bardzo silnej zależności od Poussina. Mimo bowiem swej wierności ulubionym tonacjom brązu, zwłaszcza na pierwszym planie, dużo miejsca zajmuje w nim ciemna zieleń rozjaśniana bielą. Przy czym ta ostatnia pojawia się tylko w górnych partiach, gdzie artysta pragnął osiągnąć dodatkowe efekty świetlne. Przejście z brązów w zieleń oliwki jest ścisłym nawiązaniem Turnera do Poussina i oliwkowo-zielonej kolorystyki jego obrazu „Zima. Potop”. Jest jednak pewien szczegół, który ich wyraźnie różni. Podczas gdy stary mistrz zaznaczał światło bielą i niemal jasną zielenią, nasz artysta posłużył się czymś więcej. W centrum malowidła, podkreślając zachodzące słońce, użył szczypty nieobcej mu już wcześniej czerwieni. W ten sposób światło słoneczne, na wzór Lorraina, stało się punktem skupiającym uwagę widza, odrywając ją tym samym od tragedii ludzi zmagających się z potopem. Ci zaś ukazani zostali w świetle nie posiadającym, na wzór Rembrandta, swojego naturalnego źródła. Na uwagę zasługuje też prostota i żywa kolorystyka grupy postaci po prawej stronie obrazu, przez M. Butlina i E. Joll przypisywana wzrastającym wpływom na Turnera szkoły weneckiej, a szczególnie Tycjana i Veronese<sup>27</sup>

Kolorystycznym novum ostatniego obrazu Turnera z pierwszego okresu jego zainteresowań biblijnych jest wprowadzenie błękitu. Może to być tym bardziej zaskakujące, że „Rispa czuwająca nad ciałami swoich synów” jest przecież nokturnem. Wbrew wszystkim uwarunkowaniom, złamany błękit nieba, zajmujący czwartą część płótna, nie razi w sąsiedztwie złotej otoczki księżyca czy czerwonych refleksów zachodzącego za horyzontem słońca. A nawet wprost przeciwnie stanowi dopełnienie ciemno-oliwkowego zabarwienia drzew i przedziwnego, rozjaśnionego czerwienią brązu ziemi. Zapewne ma rację J. Gage podkreślając, że tego typu ciemne kolory i „mroczne lasy” odnaleźć można również na płótnach wielu XVIII-wiecznych angielskich pejzażystów<sup>28</sup> Tym bardziej, że do nich zaliczał się tak lubiany przez Turnera R. Wilson. „Rispa” jest kolejnym obrazem, w którym dostrzegalne są także wpływy Rembrandta. U wielkiego Holendra postaci wylaniają się z mroku wchodząc w krąg światła, które często nie ujawnia swego pochodzenia. Bywa, że światło w jego dziełach pochodzi z wielu źródeł. Również obraz Turnera posiada trzy różne źródła światła. Pierwsze stanowi księżyc rozświetlający niebo. Drugim jest zachodzące słońce dające światło w wąskim pasie dalekiego horyzontu, między niebem a ziemią. Trzecie wreszcie, to tajemnicze światło w prawej części, jakby odbłask księżyca, dzięki któremu widz dostrzega w mroku ledwo widoczne kształty postaci. To scena zbrodni jakiej dopuścił się Saul. Na obrazie to „światło z przeszłości” pada na Risnę, odsłaniając jej rozpacz i ukazując śmiertelne szczątki jej synów - owoc wyrównanych krzywd<sup>29</sup>

Lata 1800-1808 stanowiące pierwszy okres obecności Biblii w twórczości Turnera były więc czasem korzystania z obserwacji i doświadczeń poprzedników. Zaciążył na nich wpływ rodzajowych krajobrazów holenderskich oraz kształcenia swego warsztatu w oparciu o osiągnięcia rodzimych pejzażystów angielskich. Był to także okres poussinowskiego kolorytu, zafascynowania rozświetlonym malarstwem Lorraina, które wiodło niemal do współzawodnictwa i wreszcie coraz większego wpły-

<sup>27</sup> M. Butlin, E. Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, wyd. 2, New Haven, London 1984, s. 44.

<sup>28</sup> J. Gage, *Colour in Turner Poetry and Truth*, New York 1969, s. 56.

<sup>29</sup> Omer pomijając pas horyzontu widzi w tym obrazie dwa źródła światła i próbuje je interpretować symbolicznie jako przeciwstawienie humanitaryzmu i przynależności do natury (s. 50).

wu Tycjana i Rembrandta. Na tej podstawie kształtowała się coraz wyraźniej własna osobowość artystyczna Turnera<sup>30</sup>.

Malarz wkroczył więc na drogę, która wiodła go coraz wyraźniej do zainteresowania się atmosferą i kolorem przedstawienia malarskiego. Powoli zaczynał koncentrować się na efekcie psychologicznym, jaki może wywołać obraz. Jego ciągle poszukiwania malarskie były korygowane przez obserwację natury i doprowadziły go do coraz bardziej pogłębiającego się przekonania, że naturalne widzenie obejmuje trzy podstawowe kolory: czerwień, żółć i błękit<sup>31</sup>. Przy ich zastosowaniu w praktyce, zwracał uwagę, że czerwień jest kolorem materii, żółć światła a błękit perspektywy<sup>32</sup>. Rozpoczęcie wykładów w Royal Academy, było okazją do rozwijania tych kolorystycznych zainteresowań. Mimo iż głównym tematem zajęć była perspektywa, to jednak poruszał on również problemy refrakcji promieni światła, barw tęczyowych i refleksu. Artysta mówił też o tym, że barwy pryzmatyczne dają światło białe. Wprowadził swoistą „symbolikę pory dnia”, w której barwa szaroniebieska oznaczała świt, żółta południe a czerwona wieczór<sup>33</sup>. Tym przekonaniom pozostawał wierny do początku lat czterdziestych.

Występująca dotąd dominacja krajobrazu, zaczęła w latach trzydziestych ustępować odnowionemu zainteresowaniu postaciami. Trwający zaledwie pięć lat (1830-1835) powrót do tematyki biblijnej zaznaczył się silniejszym nawiązaniem do Rembrandta, którego Turner w pełni odkrył w swej pracy sztycharskiej podjętej po 1807 r.<sup>34</sup>. Wyraziło się to „pełnym siły używaniem światła i cienia, rezonującego chiaroscuro, harmonijnego kolorytu i poetyckiego wątku”<sup>35</sup>. Miało to też odniesienie do „świeckiej” twórczości artysty. W 1827 r. została wystawiona jego „Córka Rembrandta”, będąca swoistym holdem złożonym wielkiemu Holendrowi<sup>36</sup>.

Ostatnim dziełem silnie nawiązującym kolorystyką do poprzedniego okresu była „Wizja drabiny Jakuba”. Dominują tu jeszcze brązy rozjaśniane zimną bielą i delikatną czerwiecią. Mieszając je w różnych proporcjach Turner wyzbył się niemal całkowicie czerni, która dotąd ciążyła w jego obrazach. Zniknęła też dominująca wcześniej zieleń. W „Wizji” srebrzysto-biały strumień światła padający z prawej strony oświetla centrum wraz ze śpiącym Jakubem oraz wznoszącą się po lewej stronie obrazu „girlandę” aniołów. Góra środkowej części obrazu, leżąca na drugim planie, pozostała w mrocznych brązach, z których wylania się utrzymany w tej samej tonacji masyw górski. Tym sposobem Turner podjął próbę współzawodnictwa z Lorrainem, odwracając porządek światła z jego obrazów. Tam, gdzie u niego był cień, u Turnera pojawiła się jasność. W miejscu zaś jaśniejszego słońca ciemność góry.

W kolorystyce Turnera lat trzydziestych nastąpiło wyraźne rozjaśnienie palety, być może także pod wpływem ciągle uprawianej przez niego akwareli. Przewagę

<sup>30</sup> Potocki, s. 112-113.

<sup>31</sup> Był to pogląd Turnera przyjęty pod wpływem prowadzonych w tym okresie teoretycznych rozważań o kolorach Georgea Fieldsa, którego malarz znał osobiście. To właśnie Fields głosił teorię trzech kolorów podstawowych, stając tym samym w opozycji do Newtona, mówiącego o siedmiu kolorach pryzmatycznych (G. Früh - Jenner, *Abstraktionstendenzen im Werk J. M. W. Turners*, Tübingen 1991, s. 133-134).

<sup>32</sup> Zob. Borch, s. 53.

<sup>33</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach*, s. 57

<sup>34</sup> Potocki, s. 113.

<sup>35</sup> Omer, s. 57

<sup>36</sup> Butlin, Joll, wyd. 1, New Haven, London 1977, s. 132-133.

zaczęły zyskiwać barwy ciepłe: żółcienie, czerwienie i dla uzupełnienia chłodniejsza biel oraz kobalt i błękit pruski<sup>37</sup>. Zanikająca czerń była odtąd używana z coraz większą precyzją dla wyraźniejszego podkreślenia kontrastu. Takie zestawienie barw było dominujące w czterech jego figuralnych obrazach: „Piłat umywający ręce”, „Śmierć na bladym koniu”, „Szadrak, Meszak i Abed-Nego w rozpalonym piecu” oraz „Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni”. Dwa pozostałe, „Chrystus i Samarytanka” oraz „Tivoli: Tobiasz i anioł”, będące pejzażami, pomimo rozjaśnienia palety zdradzają wpływ dawnej tonacji brązu. W przypadku pierwszego zauważalna jest też zieleń drzew. Widoczna w połowie lat trzydziestych silna skłonność Turnera do ognia, jednego z najpotężniejszych żywiołów, dostrzegalna choćby w „Szadraku, Meszaku i Abed-Nego...” i sztandarowym jego dziele tych lat „Pożar parlamentu” użyczyła na resztę życia artyście „żaru zmysłowego koloru”<sup>38</sup>. Ale nie tylko. Cień, światło i kontrast w obrazach artysty przestały pełnić funkcję pomocniczą. Stały się tworzywem. Obraz w dziełach artysty coraz bardziej „wychodzi ze światła, które go nie tylko formuje i kształtuje, ale także absorbuje i przekształca”<sup>39</sup>. W tym okresie najlepiej widać to w „Śmierci na bladym koniu”. Przedstawiony szkielet umieszczony na ledwo dostrzegalnych zarysach konia wylania się z czerwieni, prezentując niemal żarzące się kości, ciągnie za sobą, umieszczoną tuż pod nim czarną plamę otchłani i zmierza ku połyskującemu żółcią i złotem światłu. Takie właśnie zamazane potraktowanie światła i cienia, chromatyczna wirtuozeria, a w innych obrazach niemal teatralny układ i dostojność tematu, to cechy, które w dziełach tego okresu, i to już od „Płata umywającego ręce” szczególnie mocno przemawiają za rosnącymi u Turnera związkami z twórczością Rembrandta<sup>40</sup>. Chyba najlepiej widać to w „Chrystusie wypędzającym przekupniów ze świątyni”. Tezę tę zdają się potwierdzać zastosowane rozwiązania problemów świetlnych i kolorystycznych, przypięcętowane sylwetkowo przedstawioną postacią Chrystusa. Rozjaśniona światłem, jak blaskiem glorii, promieniuje na całą prawą stronę górnej części malowidła. Kontur postaci oraz gra światła i koloru wyglądają jak cytat z obrazu starego mistrza<sup>41</sup>. Jedno jednak nie ulega wątpliwości. Obrazy pochodzące z lat trzydziestych pokazują, że Turner, korzystając z doświadczeń starych mistrzów, już nie tylko się od nich uczył, ale także szukał własnej drogi. Starał się ich po swojemu interpretować, a korzystając z osiągnięć współczesności, chciał wypracować własną kolorystykę i specyficzny dla siebie sposób posługiwania się światłem.

To, co w początkach lat trzydziestych było dążeniem, osiągnął artysta w ostatnim etapie życia i pracy. Wszystkie zebrane dotąd doświadczenia malarskie zostały prze-myślane i zaowocowały światłem i kolorem, które zadziwiają do dziś. Z lat czterdziestych pochodzi pięć obrazów o tematyce biblijnej, które ukazują szczytowe osiągnięcia talentu malarskiego Turnera. Posługując się kolorem i światłem, niemalże żonglując nimi, malarz przedstawił własne wizje wydarzeń, które opisane na kartach Biblii stanowiły wyzwanie, by przedstawić je już nie słowem, a językiem malarstwa. Jego paleta tego okresu stała się bardzo jasna. Nieprzypadkowo więc obrazy Turnera budziły coraz większe kontrowersje, a pochlebni z początku krytycy, nie żalowali

<sup>37</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 62.

<sup>38</sup> L. Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, New York 1966, s. 45.

<sup>39</sup> Tamże, s. 24.

<sup>40</sup> Omer, s. 60.

<sup>41</sup> Tamże, s. 70.

ostrzych słów w komentarzach jego dzieł<sup>42</sup>. Tworzone obrazy, jak pisał A. Springer, błyskają „kipiącym pomarańczem, błyszczącym błękitem, opalizującą zielenią, krwistą czerwienią szkarłatu, przenikliwą żółcią, srebrzyście połyskującą szarością, mroczną czernią piekła i iskrzącym się złotem”<sup>43</sup>.

W 1841 roku Turner namalował „Narodziny chrześcijaństwa. Ucieczka do Egiptu”. Obraz, który w sferze barw zgadzał się z jego dotychczasowymi poglądami kolorystycznymi. Napelniony zimnym błękitem, w dużej części rozbielonym, a uzupełniony czernią. Te barwy poranka okrasil zaledwie paroma plamami w stonowanych odcieniach czerwieni i żółci. Pomimo chłodu kolorów płótno jaśnieje światłem poranka, kontrastując przy tym z cieniami odchodzącej nocy. W obrazach biblijnych artysty jest to już jednak pożegnanie z błękitem, który odchodzi z palety Turnera wraz z oddalającą się Świętą Rodziną. Odtąd jego użycie, podobnie jak i zieleni zostało zmarginalizowane<sup>44</sup>. Dominację przejęły ciepłe odcienie czerwieni i żółci uzupełniane dającą głębię zimną bielą i kontrastującą czernią. Ta fascynacja artysty światłem i kolorem jako środkami wyrazu musiała mieć swoje źródło. G. E. Finley widzi je we współczesnych malarzowi teoriach barw. Podkreśla szczególnie znaczenie Newtona i jego odkrycia pryzmatu<sup>45</sup>. Innego zdania jest J. Gage. Analizując rękopisy i zawartość biblioteki artysty, słusznie zauważa, że Turner polegał na własnym wyczuciu i doświadczeniu, które czerpał z natury. Do teorii barw zarówno naukowych jak i artystycznych podchodził krytycznie i żadna z nich nie spełniła jego oczekiwań w praktyce malarskiej<sup>46</sup>. Tak było również z teorią Georga Fieldsa, która, w latach trzydziestych, bez wątpienia była mu bliska, ale nie zdominowała całkowicie jego myślenia o barwach. Potwierdza to niemal całkowite wyzbycie się przez malarza błękitu, które dokonalo się po 1841 r. Był on obok czerwieni i żółci jednym z jej podstawowych kolorów. Mało tego, artysta nie trzymał się ściśle czystego koloru. Mieszał farby, tworząc, w zależności od potrzeb przedstawienia, najróżniejsze tonacje tej samej barwy. Z teorii barw bez wątpienia duże wrażenie zrobiła na nim również „Farbenlehre” Goethego. O czym świadczyć mogą dwa obrazy z 1843 r. „Cień i ciemność. Wieczór przed potopem” i podkreślający to w tytule „Światło i kolor. Teoria Goethego. Nazajutrz po potopie” Turner malował je nawiązując do poglądów Goethego. I choć w pełni ich nie podzielał, złożył pełen zachwytu hołd pisarzowi. M. Omer nie przyjmując w pełni stanowiska Finleya i pomijając argumenty Gage oparte na czynionych przez Turnera notatkach i uwagach marginalnych książki Goethego uważa, że „jeśli chodzi o użycie koloru [to] para potopów jest zapewne najbardziej jednoznaczna próbą przeniesienia teorii do praktyki, jaką Turner podjął”<sup>47</sup>. Bez wątpienia prawdą jest, że oba płótna były dla niego „jakby malarską apoteozą walki światła z ciemnością, barw aktywnych, ciepłych z pasywnymi, chłodnymi”<sup>48</sup>. Tak, jak w teorii Goethego, swoje miejsce znalazło zestawienie „gorąca i zimna”, tak i para „poto-

<sup>42</sup> G. E. Finley, *The Life of Turner*, wyd. 2, London 1961, s. 351.

<sup>43</sup> A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, t. 5, Leipzig 1925, s. 138.

<sup>44</sup> W lewym górnym rogu „Cienia i ciemności” można odnaleźć jeszcze nieco błękitu, a w „Wieczorze przed potopem” pewne partie zaakcentowane są zielenią.

<sup>45</sup> Zob. G. E. Finley, *Turner: A Early Experiment with Colour Theory*, „Journal of the Warburg”, 30:1967, s. 357-360.

<sup>46</sup> Gage, *Colour in Turner...*, s. 175, 188.

<sup>47</sup> Omer, s. 169.

<sup>48</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 66.

ów" oparta została na podobnym przeciwieństwie. Stanowi ją ciepło i chłód zastosowanych kolorów. Kolorystyka obu obrazów stanowi połączenie bieli i żółci, tworzących ogromny wir. Proporcje kolorów tworzą szeregi odcieni i układają się w „Cieniu i ciemności” w zimną, a w „Świetle i kolorze” w ciepłą przestrzeń wirującego światła. Potwierdza to zgodność Goethego i Turnera w kwestii polaryzacji kolorów<sup>49</sup>. Jednak w rozważaniach wielkiego Niemca, wśród tego, co stanowi na świetle „plus” i „minus” znalazły się także „światło i cień” oraz „blask i ciemność”<sup>50</sup>. Artysta zaś malując oba płótna dokonał korekty wprowadzając kategorię koloru zamiast blasku. Jeśli więc była to próba przeniesienia teorii do praktyki, to trzeba uznać, że stanowiła ona zastosowanie przez malarza jego własnych przemyśleń. Dla niego bowiem tak samo, jak blisko siebie stoją cień i ciemność, praktycznie stanowiąc jedno, tak również jedno stanowią kolor i światło<sup>51</sup>. W praktyce bowiem, również malarskiej, zanika rozróżnienie między nimi. Dlatego zapewne akcja ostatnich obrazów artysty toczy się w strumieniu światła, a kolor pozwala jedynie uchwycić jego wewnętrzną strukturę. Być może takie ujęcie, pomimo podpisu pod drugim z obrazów: „Teoria Goethego”, było także niewyartykułowanym ukłonem Turnera wobec Isaaca Newtona. Artysta bowiem ze swej natury nieufny względem wszelkich teorii, potrafił jednak wybrać to, co sprawdzało się w praktyce malarskiej. A przecież coraz powszechniej znana i uznawana teoria barw pryzmatycznych, tworzących światło białe, znalazła swoje zastosowanie w artystycznym zrównaniu przez Turnera światła i koloru.

W tej doprowadzonej w roku 1843 do ostatecznej perfekcji kolorystyce, artysta namalował trzy lata później ostatnie swe biblijne dzieło „Anioł stojący w słońcu”. Przy takim doborze tematyki, mógł z absolutną swobodą, stanowiącą jakby podsumowanie jego pracowitego życia, zaprezentować kolorystyczną wirtuozerię i perfekcję w operowaniu światłem. Tu również bazował na szerokiej skali tonacji jasnych z niewielkim dodatkiem tonów ciemnych. Rozkoszował się w zestawieniach czystych barw z szarościami i kolorami złamanymi. Teraz już odwrotnie niż Rembrandt, unikał ciemnych, ciepłych i głębokich cieni tworząc zamiast nich barwne szarości<sup>52</sup>. A wszystko to znów stawało się częścią wszechogarniającej naczelnej zasady, którą było światło.

Pod koniec swojego życia wypełnionego artystycznymi i intelektualnymi zmaganiem istotę rezultatu osiągniętego poznania, miał Turner wyrazić słowami: „Słońce jest Bogiem”. Ma więc chyba rację G. Früh-Jenner pisząc, że teraz stoi on i „ogląda światło, którego źródłem jest Słońce, nie tylko jako podstawa malarstwa, lecz także jako Zasada stojąca poza naturalnymi zjawiskami, Zasada Wiekuista i Boska”<sup>53</sup>.

## 2. Kompozycja

Tak, jak przez niemal całe życie Turner szukał własnej kolorystyki obrazów i określenia w nich roli światła, tak nieprzerwanie i jednocześnie prowadził poszukiwania schematu kompozycyjnego, w którym mógłby najlepiej wyrazić swoje malarskie koncepcje. Również

<sup>49</sup> Früh - Jenner, s. 132.

<sup>50</sup> Zob. J. G[age], *Lumiere et couleur (la theorie de Goethe) - Le lendemain du Deluge -Moise ecrivain le livre de la Genese*, w: J. M. W Turner. *Galleries...*, s. 143.

<sup>51</sup> Borch, s. 53.

<sup>52</sup> Rzepińska, *Historia koloru w dziejach...*, s. 62.

<sup>53</sup> Früh - Jenner, s. 136.

w tej materii był dobrym uczniem i szybko przyswajał sobie rozwiązania wielkich mistrzów. Z czasem modyfikował je, a nawet próbował ulepszać. Przede wszystkim, pragnął jednak wypracować sobie tylko właściwy model stałego układu linii, brył, płaszczyzn i szczególnie preferowanych przez niego elementów kompozycyjnych takich jak plamy barwne oraz rozłożenie światła i cienia. Te poszukiwania, w przypadku obrazów o tematyce biblijnej zajęły mu ponad trzydzieści lat. Dopiero bowiem w latach czterdziestych, w ostatnim swym okresie zainteresowania tą problematyką zdecydował się na stosowanie jednego z wielu już wypróbowanych schematów.

Turner rozpoczął poszukiwania kompozycyjne w „Piątej pladze” Wyznaczone przez niego osie, horyzontalna i wertykalna, podzieliły obraz na cztery niemal równe części. Ich przecięcie w centrum zostało zaznaczone przez malarza jedynym wyraźnie przedstawionym elementem architektonicznym w postaci piramidy. Zastosowane tu przecięcie osi nie przypadło jednak artyście do gustu, bo już nigdy więcej do niego nie powrócił. Eksperymentował jednak dalej. Kompozycję mieszaną przyjął malując „Zniszczenie Sodomy”. Podzielił obraz na dwa wyraźne plany, z których pierwszy rozwiązał horyzontalnie, a drugi wertykalnie. Łatwo dostrzec jednak typowy dla wedut Clauda Lorraina sposób flankowania obrazu w celu powiększenia jego głębi. Turner poszedł za tym rozwiązaniem zamykając drugi plan z jednej strony częściowo skrytą w cieniu ogromną budowlą, a z drugiej ciemnością chmury. Tak powstało między nimi swoiste „teatrum” dla swobodnej gry ognia trawiącego miasto. Do tego schematu artysta nawiązywał później przy malowaniu krajobrazów, ale widać już tam, jak jego biblijne wizje rozsadzają ten tektoniczny porządek<sup>54</sup> W 1808 roku, w „Rispie czuwającej nad ciałami swych synów”, malarz powrócił do prób planowania poziomego idąc w kierunku niemal czystego horyzotalizmu<sup>55</sup>

W tym samym czasie malując „Dziesiątą plagę” posługiwał się także układem diagonalnym. Oś założenia, przebiegając z prawego dolnego rogu ku lewemu górnemu, oddziela pierwszy plan malowidła od tła, którym jest położone nieopodal miasto. Identycznie Turner rozwiązał plan „Potopu” z 1805 r., choć w tym przypadku niewątpliwie pozostał pod wpływem Poussina. Na to wskazuje bowiem jego szkicownik „Studia w Luwrze”<sup>56</sup>. Diagonalizm był jednym z najbardziej odpowiadających artyście układów kompozycyjnych. Dlatego powrócił do niego około roku 1832. W „Szadraku, Mészaku i Abed-Nego” wyznaczył oś tak jak dotąd, od prawego dolnego rogu do lewego górnego. Natomiast w „Chrystusie wypędzającym przekupniów ze świątyni” odwrócił założenie wprowadzając oś z dolnego lewego rogu ku prawemu górnemu. W obu obrazach oraz „Piłacie umywającym ręce” widać także kompozycyjne wpływy Rembrandta. Szczególnie widoczne w nadmiernym przepelnieniu scen ludźmi i ich wschodnich strojach<sup>57</sup>

Nieobce było mu stosowanie figury planimetrycznej. Początkowo był to trójkąt. Najwcześniej wykorzystał go przy tworzeniu „Świętej Rodziny” Tak, jak temat, tak i kompozycję zaczerpnął od Tycjana. Wzorując się na jego znanym w Anglii i oglądanym w 1802 r. w Luwrze obrazie „Św. Piotr, męczennik”<sup>58</sup>, Turner zamknął bohaterów malowidła w centralnie umieszczonym trójkącie, nie dotykającym krawędzi płótna. W

<sup>54</sup> Zob. Ziff, *Turner and Poussin*, s. 320.

<sup>55</sup> Porządek horyzontalny zakłócony jest tu tylko wertykalnym układem drzew z lewej strony.

<sup>56</sup> *Turner 1775-1851*, Katalog wystawy w Royal Academy 16 XI 1974 - 2 III 1975, London 1974, s. 55.

<sup>57</sup> Omer, s. 70.

1805 roku przy malowaniu „Znalezienia Mojżesza” znów sięgnął do tego schematu. Tym razem jednak podstawę trójkąta tworzyła cała prawa krawędź obrazu. Także powstały na początku lat trzydziestych „Pilot umywający ręce” powieliła tę koncepcję. Tyle, że podstawę trójkąta stanowi podniesiona powyżej dolnej krawędzi obrazu i równoległa do niej linia dochodząca do jego brzegów. Natomiast boki trójkąta schodzą się tworząc jego szczyt poniżej górnej krawędzi obrazu. Na tym jednak nie wyczerpywała się pomysłowość kompozycyjna Turnera. W tym samym czasie powstała „Śmierć na bladym koniu”. Tu artysta posłużył się inną figurą planimetryczną - elipsą. Bez zbytniej ekstrawagancji umieścił ją jednak tradycyjnie niemal w centrum przedstawienia. Wykorzystanie reszty przestrzeni jako tła, z odpowiednio dobraną strukturą barw, było celowe. Miało stworzyć wrażenie eteryczności i unoszenia się tytułowej śmierci w powietrzu, z którego się przed chwilą się wyłoniła.

Lata trzydzieste przyniosły w omawianej twórczości Turnera również powielenie klasycznego układu kompozycyjnego stosowanego przy krajobrazie. „Wizja drabiny Jakuba”<sup>59</sup>, „Chrystus i Samarytanka” oraz „Tivoli: Tobiasz i anioł”<sup>60</sup> swą kompozycją wyraźnie nawiązują do przedstawień otwartego pejzażu i sztuki Lorraina. Oflankowane delikatną konstrukcją wertykalną otwierają się w centrum, tworząc w ten sposób głębię horyzontu.

Ciąg dalszy kompozycyjnych poszukiwań Turnera przedstawiają jego biblijne obrazy z lat czterdziestych. Przy malowaniu „Narodzin chrześcijaństwa...”, artysta powrócił do figury planimetrycznej. Siegnął jednak tym razem po koło, które wyznaczyło kompozycję przedstawienia. Co prawda w kolejnym dziele „Wieczór przed potopem” znów podjął znaną ze „Zniszczenia Sodomy” próbę łączenia różnych schematów kompozycyjnych. Teraz układ horyzontalny pierwszego planu przymierzył do elipsy kształtującej przestrzeń drugiego planu. Był to już ostatni tego typu eksperyment. Kolejne prace są dowodem, że wśród wielu możliwości łączenia formalnych elementów dzieła najdoskonalszą wydała mu się kompozycja kolistą. Tak właśnie skomponował „Cień i ciemność”, „Światło i kolor” oraz „Anioła stojącego w słońcu”.

Analiza kompozycji obrazów biblijnych J. M. W. Turnera skłania do zastanowienia się nie tylko nad jego próbami odnalezienia najodpowiedniejszego schematu kompozycyjnego, ale również nad tymi składnikami jego dzieł, które te właśnie układy wyznaczały. Nie dziwi fakt, że artysta, który tak wiele uwagi w malarstwie poświęcał światłu i kolorowi, im także wyznaczył do odegrania dominującą rolę w kompozycji. Na dziewiętnaście zachowanych obrazów o tematyce biblijnej zaledwie w dwóch (są to pejzaże „Chrystus i Samarytanka” oraz „Tivoli: Tobiasz i anioł”) kompozycję wyznaczają elementy krajobrazu. W czterech następujących oś kompozycji

<sup>58</sup> Tamże, s. 40.

<sup>59</sup> Butlin i Joll widzą w tym obrazie nawiązanie do malarstwa weneckiego. Wskazują na ogólny efekt przedstawienia, mocno zbliżony do Tycjana oraz lekko nakreślone postacie aniołów jeszcze bliższe sztuce Tintoretta (wyd. 2, s. 276). Natomiast Omer w centralnie umieszczonym masywie skalnym dostrzegł nawiązanie do fresku Rafaela „Sen Jakuba” na szóstym luku loggii watykańskiej, gdzie duży kamień posłużył Jakubowi jako podglówek (s. 64).

<sup>60</sup> Kompozycyjnie są sobie bardzo bliskie, poprzez elementy flankujące ich otwartą przestrzeń. Są nimi miasto na wzgórzu po lewej i układ drzew po prawej stronie obrazów. Swój kompozycyjny początek mają w oglądanym przez Turnera w roku 1828 lub 1829 obrazie Clouda Lorraina „Jakub i Laban” (Turner 1775-1851, s. 135).

cyjną stanowią postacie ludzkie. Tak dzieje się w „Świętej Rodzinie”, „Znalezieniu Mojżesza” i „Pilacie umywającym ręce”, gdzie postacie zostały wpisane w kompozycyjny trójkąt oraz w „Chrystusie wypędzającym przekupniów...”, gdzie tłum ludzi ustawiony został diagonalnie, oddzielając prawie wolną przestrzeń prawego dolnego rogu od przeciwstawnych jej fragmentów architektury sakralnej w lewym górnym rogu. Ciekawe połączenie elementów kompozycyjnych wyznaczających diagonalną kompozycję stanowi „Potop”. Na pierwszy rzut oka tworzą je bowiem zarówno dwie grupy ludzi walczących z żywiołem (w prawym dolnym rogu i w centrum), jak i stawiające mu opór drzewa w lewym górnym rogu. Faktycznie jednak oś wyznacza światło oświetlające ludzi i stanowiące tło dla wywracanych właśnie drzew. W pozostałych obrazach rola wyznaczników kompozycji przypadła już wyłącznie światłu („Piąta plaga”, „Wizja drabiny Jakuba”), cieniowi („Dziesiąta plaga”, „Szadrak, Meczak i Abed-Nego”), obu im razem („Rispa czuwająca...”) i wreszcie światłu i kolorowi razem ujętym. To ostatnie połączenie zapowiadały w pierwszym okresie twórczości „Zniszczenie Sodomy”, a w latach trzydziestych „Śmierć na białym koniu”. Światło i kolor są nie tylko środkami wyrazu, ale także tworzywem kompozycyjnym, i to dominującym w obrazach lat czterdziestych. Widać to wyraźnie na przykładzie obrazu „Cień i ciemność. Wieczór przed potopem”. Obraz skomponowany został według figury planimetrycznej. Turner posłużył się kołem. Dla porządku zostało ono wyodrębnione i zaznaczone poprzez odpowiednio rozmieszczone plamy barwne i światłocien. Dzięki temu zabiegowi same rogi malowidła znalazły się jakby poza zasięgiem „akcji” obrazu. Centrum kompozycyjnego koła wypełnił jasnością kolorów zamkniętych w coraz to mniejszych okręgach. Ich intensywność narasta w centrycznie zmniejszających się okręgach. Kompozycję otwierają szarości, potem następuje przejście w odcienie delikatnych żółci, osiągając w środkowej plamie barw niemal czystą biel podmalówki. Tak powstały tunel światła i jego kolista struktura zostały dodatkowo podkreślone partiami brązów, szarości i niemal czerni zamykających półkołem jego zamazaną górną krawędź. Całą akcję swego obrazu zawarł artysta w dolnych partiach kompozycyjnego koła, które stanowią mniej więcej trzecią jego część. Nakładając tu, warstwa po warstwie, coraz ciemniejsze kolory, wyszedł nimi ponad biel gruntu przebijającą w centrum. To spowodowało wrażenie wypychania ciemniejszych kolorów z głębin światła. Dalej posługując się jedynie plamami barw, będących odcieniami bieli, żółci, czerwieni i czerni, Turner przedstawił ledwo dostrzegalnych bohaterów dramatu. Po lewej stronie są nimi ludzie śpiący w rozrywaniu właśnie przez wiatr namiocie oraz przechodzące obok nich w ogromnej procesji zwierzęta. One to, nie wychodząc poza krawędź wyznaczonej kompozycji, zakręcają po prawej stronie obrazu i rozpoczynają marsz ku centrum światłości, gdzie artysta umieścił zaledwie delikatnym cieniem zarysowaną arkę, miejsce ocalenia<sup>61</sup>.

Zauważając wykorzystanie różnych schematów kompozycyjnych oraz rolę koloru i światła, jaką w nich odegrały należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół, który wzmocnił uzyskiwane efekty. To format malowanych dzieł. I tu bowiem dokonała się jeszcze jedna artystyczna przemiana Turnera. Przez całe lata malował on jedynie obrazy w formacie klasycznego prostokąta, gdzie podstawą był któryś z jego boków<sup>62</sup>. Dopiero w latach czterdziestych jego obrazy biblijne przybrały postać kwadratu. Takiego też formatu trzymał się artysta we wszystkich powstałych wtedy dzie-

<sup>61</sup> Zob. Früh - Jenner, s. 116.

<sup>62</sup> Wymiary powstałych prac były bardzo różne. Z płócien namalowanych w pierw-

łach. Mają one wymiary 785 x 785 mm. Jeżeli dodamy do tego stosowany schemat koła kompozycyjnego to i tu zauważalny jest rozwój. Rozpoczyna go koło wpisane w kwadrat przy obrazach „Narodziny chrześcijaństwa. Ucieczka do Egiptu” i „Cień i ciemność”. Kolejnym krokiem jest koło wychodzące poza kwadrat w „Światle i kolorze”, by wreszcie osiągnąć kwadrat wpisany w koło przy „Aniele stojącym w słócu” Przy tym ostatnim obraz przestał już zawierać w sobie kompozycję kolistą i został zredukowany do fragmentu obejmującego jedynie centralną jej część.

Zastosowane przez Turnera w późnych dziełach rozwiązania kompozycyjne, budowane przy pomocy kwadratu, wskazują jednoznacznie na traktowanie przez niego malarstwa o tematyce biblijnej, jako okazji do przedstawienia nie tylko treści, lecz także, a może przede wszystkim, przeżyć, refleksji, artystycznego przesłania, jednym słowem wizji, która zrodziła się w umyśle artysty.

### 3. Wizyjność

W końcu wieku XVIII, gdy J. M. W. Turner rozpoczynał swoją artystyczną karierę, wśród malarzy angielskich trwała właśnie ożywiona dyskusja na temat piękna, wzniosłości i malowniczości w sztuce. To, co bez wątpienia łączyło dyskutantów, to sięganie do przeszłości, do dorobku artystycznego poprzednich stuleci. Dlatego zarówno malarze lansujący kryterium malowniczości z W. Gilpinem na czele, jak i akademicy skupieni wokół J. Reynoldsa, chylili czoła tak przed „subtelnym” Lorrainem i „uczonym” Poussinem jak i przed „dzikim” Salvatorem Rosą<sup>63</sup>. Lorrain bowiem budowłami i drzewami tworzył ciemne kulisy pierwszego planu rozświetlając głębię centrum<sup>64</sup>. Podczas gdy Poussin „konstruował obraz w przestrzeni uporządkowanej, zamkniętej, nie przeprowadzając jej iluzjami nieskończonych dali”<sup>65</sup>. Rosa zaś sięgał po najstraszniejsze nawet tematy byleby móc zastąpić przejrzystość kompozycji zawilocią, „perspektywę powietrzną gwałtownymi walorowymi kontrastami planów, jasność mrokami, majestat drzew ich poskręcaniem i rozczochraniem”<sup>66</sup>. Turner uczył się od każdego z nich, by potem zdobyte doświadczenie pejzażysty i akwarelisty przenieść do olejnego malarstwa historycznego, znajdującego się w tym czasie w mocnym uścisku klasycyzmu<sup>67</sup>. Już od swojego pierwszego biblijnego dzieła z roku 1800 („Piąta

---

szych dwóch okresach zainteresowania Biblią najmniejszym i najbardziej zbliżonym do kwadratu była „Śmierć na białym koniu” 600 x 755 mm. Największe było „Zniszczenie Sodomy” 1460 x 2375 mm. Poza tym przy formacie położonego prostokąta wymiary obrazów były następujące: „Piąta plaga” 1240 x 1830 mm, „Dziesiąta plaga” 1420 x 2360 mm, „Św. Rodzina” 1020 x 1415 mm, „Potop” 1430 x 2350 mm, „Rispa czuwająca nad ciałami swoich synów” 915 x 1220 mm, „Piłat umywający ręce” 915 x 1220 mm, „Wizja drabiny Jakuba” 1230 x 1880 mm, „Chrystus i Samarytanka” 1455 x 2375 mm, oraz „Tivoli: Tobiasz i anioł” 905 x 1210 mm. Prostokątami stojącymi były trzy obrazy, „Odnalezienie Mojżesza” 1505 x 1115 mm, „Szadrak, Mieszak i Abed-Nego” 915 x 710 mm, oraz „Chrystus wypędzający przekupniów ze świątyni” 920 x 705 mm.

<sup>63</sup> J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, wyd. 3, Kraków 1995, s.177.

<sup>64</sup> R. Muther, *Geschichte der Malerei*, t. 3, Berlin 1920, s. 349.

<sup>65</sup> Woźniakowski, s. 26.

<sup>66</sup> Tamże, s. 177

plaga") artysta był owładnięty pragnieniem tworzenia wizji malarskich, godnych porównania do wielkich dzieł mistrzów przeszłości. Powoli dojrzewała jego własna koncepcja kolorystyczna i specyficzny sposób wykorzystania światła. Osiągnąwszy w ich stosowaniu wymiar syntezy, artysta doszedł także do formy kwadratu jako idealnej proporcji wymiarów obrazu i koła będącego doskonałością kompozycji. Naturalnym sposobem wyrazu stała się dla niego wizualna ekspresja, a on sam kładł ogromny nacisk na tworzenie. Doprowadził się niemal do obsesji na punkcie własnej sztuki, która nie pozwalała mu na przerwę w pracy<sup>68</sup>. Do tego dochodziła wiara w możliwości własnego geniuszu, a jednocześnie narzucenie sobie ogromnej dyscypliny. Nienasycona ciekawość skłaniała go do podejmowania najdalszych nawet podróży po Anglii i Europie, celem obserwowania i rejestrowania najbardziej niezwykłych zjawisk przyrody. Zapelniał nimi swe liczne szkicowniki i własną wyobraźnię, a malując przetwarzał ten materiał, pragnąc uchwycić istotę piękna, wzniosłości i malowniczości bez zbytniego przyglądania się środkom, za pomocą których chciał swój cel osiągnąć<sup>69</sup>. W efekcie obraz miał być wizją natury, wizją człowieka, a nawet artystyczną wizją tematu, który leżał u jego początku. A ponieważ ów cel był najważniejszy, dlatego w służbę wizyjności włączył Turner również, w miarę upływu czasu, coraz bardziej niezależną technikę malowania.

Początkowo był wierny zarówno tradycji malarskiej jak i własnym nauczycielom z Royal Academy. Jego malownicze topograficzne widoki już w 1795 r. ustąpiły miejsca bardziej wyszukany i detalicznym pejzażom. Turner skoncentrował się na kolorze, grze światła, atmosferze, duchu poszczególnych miejsc oraz wspaniałości wybranych widoków<sup>70</sup>. Były to kryteria wzniosłości, które skierowały jego początkujące malarstwo olejne do tematów historycznych i biblijnych. Przy odpowiednim doborze dawały one możliwość ukazania dramatycznych efektów świetlnych i zdradzały jednocześnie chęć znalezienia przez malarza odpowiedniego wizualnego języka do wyrażenia tych romantycznych fascynacji<sup>71</sup>. Widać to zarówno w obu „Plagach egipskich” jak i „Zniszczeniu Sodomy”. Wspomniane dzieła dowodzą też niemal mistycznego związku autora z przyrodą, który był możliwy dzięki ciągle podejmowanym podróżom. Kontakt z naturą i zauważalne już od „Potopu” zainteresowanie malarstwem holenderskim, doprowadziły do gwałtownego rozwoju stylu jego coraz mniej formalnych obrazów<sup>72</sup>. Pod koniec pierwszego okresu zainteresowania tematyką biblijną pojawił się sygnał, że artysta gotów jest porzucić kreskę i kontur, jeśli tylko będzie to spełniało jego oczekiwania w osiągniętych efektach malarskich. W 1808 roku malując „Rispę czuwającą nad ciałami swych synów”, jeden z fragmentów obrazu przeznaczył na przedstawienie zbrodni Saula na Gibeonitach. Przywołana scena miała być z założenia wizją wydarzeń minionych, stąd jej bohaterowie zostali oświetleni blaskiem słabego światła, które ujawnia ich ledwo dostrzegalne kontury. Innowacyjność nie zamykała się tylko w tym przypadku. Dlatego omawiając prace Turnera wystawione w tymże 1808 r., krytyk John Landseer pisał, że odniósł

<sup>67</sup> M. Le Bris, *Romantics and Romanticism*, Geneva 1981, s. 111.

<sup>68</sup> M. Butlin, *J. M. W. Turner: Art and content*, w: *Turner 1775 - 1851*, s. 12.

<sup>69</sup> Read, s. 125-126.

<sup>70</sup> L. Meyer, *Masters of English Landscape. Among others Gainsborough, Stubbs, Turner, Constable, Whistler, Kokoschka*, Paris 1993, s. 98.

<sup>71</sup> Tamże, s. 99.

<sup>72</sup> Butlin, *J. M. W. Turner: Art and content*, s. 14.

on finansowy sukces w pozornym łączeniu światła z jego kolorami. Tak więc efekt światła, który dotąd uzyskiwał poprzez kontrast i stopniowo eliminowany cień, miał być teraz tworem samego koloru<sup>73</sup>. Ta nowość stała się obowiązującą tendencją w następnym okresie. Pomimo dużego zainteresowania postaciami i przy wzrastającej swobodzie malarskiej improwizacji wyraźnie traciły znaczenie rysunek i kontur. A przecież dotąd to właśnie szkic wykonywany ołówkiem, zarówno w akwarelach jak i w obrazach olejnych służył Turnerowi jako podstawa do ich malowania. Podczas gdy ich kolorowe studium zapowiadało zamknięcie procesu powstawania dzieła<sup>74</sup>. Ogromny postęp w sposobie malowania dobrze obrazuje zestawienie dwu pejzaży powstałych w latach trzydziestych. Namalowany w 1830 roku „Chrystus i Samarytanka” jest jeszcze tradycyjny w sposobie malowania, ale powstały pięć lat później „Tivoli: Tobiasz i anioł”, ze swą malarskością i zagubieniem linii zapowiada już kunszt, jaki malarz osiągnął w ostatnim okresie swego życia.

W dużej mierze wspomniane przemiany warsztatowe miały swoje źródło w podróżach Turnera do Włoch. Tam właśnie w latach 1819 i 1828 doznał „objawienia” włoskiego koloru i światła. To właśnie fenomen światła skłonił artystę do prób przedstawiania formy przy pomocy koloru, a nie kreski. Kolor tworzył światło kształtujące formę obrazu, pełniąc odtąd wiodącą rolę w jego malarstwie. Najlepszym przykładem takiego rozumienia artystycznej wizji Turnera jest „Śmierć na bladym koniu” Bez wątpienia malarskość tego przedstawienia łączy się z poszukiwaniem harmonii koloru, który tworzy już nie tylko formę, kształtuje kompozycję i tworzy światło, ale także wyznacza miejsce dokonującej się sceny i jej atmosferę<sup>75</sup>. Omawiany obraz odsłania także tajemnice warsztatowe malarza. Przy jego malowaniu Turner osiągnął szczytowy punkt specyficznej techniki malarskiej, którą potem kontynuował. Polegała ona na kładzeniu szpachlą na podobrazie grubej warstwy farby, po to, by w zależności od potrzeby, część jej zeszkrobać lub wymodelować rylcem. Najczęściej artysta osiągał dzięki temu efekt błyszczącej dali<sup>76</sup> oraz wrażenie materializowania się przedmiotów lub postaci wyłaniających się z coraz częściej malowanych chmur, mgieł i ognia. Turner posługiwał się przy pracy nie tylko pędzlami różnych wielkości, kształtów i twardości. Nie gardził wspomnianą już szpachelką i rylcem, używał noża, ściereczek a nawet własnych palców<sup>77</sup> We wszystkich biblijnych obrazach lat czterdziestych, artysta budował powierzchnię obrazu stosując impasty rozciągnane w kolejno nakładanych na siebie warstwach, przy zastosowaniu metody „mokre na suchym” Tworzyło to nieregularną strukturę powierzchni, którą dopracowywał zazwyczaj tworzącymi cienie ciemnymi laserunkami. Głównym zadaniem farby było tworzenie wirującego światła. Chcąc oddać tę strukturę wiru, szczególnie widoczną w „Cieniu i ciemności”, „Światle i kolorze” oraz „Aniele stojącym w słońcu”, zamasyście nakładał na przemian nieregularne prążki cienkiej i grubej, jasnej i ciemnej farby<sup>78</sup>. Przyjęcie kolistej kompozycji sprawiło, że zastosowane środki wyrazu mieszały się ze sobą, tworząc jakby zakłęty oddech, w którym zanika różnica między niebem a ziemią, światem i

<sup>73</sup> Meyer, s. 118.

<sup>74</sup> Borch, s. 103.

<sup>75</sup> Meyer, s. 120.

<sup>76</sup> Omer, s. 62.

<sup>77</sup> Borch, s. 120.

<sup>78</sup> Früh - Jenner nazywa takie pociągnięcia pędzlem niespokojnymi, może nawet nerwowymi („unruhigen Zick-Zack-Bewegungen”) (s. 118).

człowiekiem, światłem i cieniem, materią i duchem a może samym Bogiem. Jak zauważył M. Omer, „ten okrężny ruch [...] jest przykładem wspaniałej turnerowskiej zdolności modulowania energii Natury”<sup>79</sup> Ta energia kryła się w efekcie światła buchającego z centrum obrazu. Artysta wzmacniał go stosując biele i żółcienie, stopniowane laserunkami i użyciem niemal suchej białej farby kryjącej rozciągniętej na biało zagruntowanym płótnie. Turner odwrócił tu metodę stosowaną w początkach swej malarskiej drogi. Wtedy chodziło mu o nadanie akwareli siły wyrazu obrazu olejnego. Teraz zaś, pracując na biało zagruntowanych płótnach, obdarzył obrazy olejne zaletami akwareli, ich światłością i przejrzystością<sup>80</sup> Dało mu to także możliwość tworzenia niezwykłych, przymglonych efektów atmosferycznych.

Zafascynowanie Turnera światłem, ujawniające się szczególnie w jego biblijnych obrazach ostatniego okresu życia, może prowadzić do wniosku, że to właśnie światło jest podstawowym przedmiotem jego malarstwa. Tej fascynacji bowiem ustąpiły pola zarówno temat, jak i najgłębsza - symboliczna treść dzieła. Artysta wysubtelniając swą wizję przez całe długie życie, osiągnął rodzaj mistycznej łączności z naturą<sup>81</sup>. Obcując z nią, chciał ją analizować, by poznać jej budowę. Samo malarstwo stało się dla niego wizualnym językiem wyrazu, posiadającym własną strukturę z określonym systemem znaków. Tymi znakami stały się zarówno kolor i kompozycja jak też format i światło, a nawet technika malarska. W końcowym stadium tworzenia „wizji” obraz stawał się dla Turnera modelem rzeczywistości. Dlatego nie wykluczają się w swych ogólnych twierdzeniach, ani Lawrence Gowing przedstawiający artystę jako pioniera geniuszu i abstrakcji<sup>82</sup>, ani John Gage widzący w nim romantycznego malarza pochłoniętego dostosowaniem swych prac do literackich odniesień<sup>83</sup> Turner był artystą poszukującym i ostatni etap jego malarskiej drogi bardzo dobrze oddają biblijne obrazy lat czterdziestych. Poprawnie oceniając fakty, Pierre Rouve, nazwał Turnera „strukturalistą”. Z pewnością lepiej brzmiałoby to określenie z dodatkami „intuicyjny” albo jego zastosowanie opisowe: „tworzący w duchu strukturalizmu”. Prace pisane świadomie z pozycji strukturalistycznych pojawiły się bowiem dopiero w pocz. XX wieku. Ów strukturalizm Turnera podkreśla bardzo mocno M. Le Bris, wskazując na kolor jako podstawowy składnik „systemu” malarskiego artysty<sup>84</sup>. Należy zgodzić się z jego argumentacją, że dla naszego malarza ważna była nie tożsamość każdego koloru, ale różnice między nimi<sup>85</sup>. Pozwalało to na sprecyzowanie funkcjonalnych relacji pomiędzy chromatycznością (kolory: niebieski, czerwony, żółty), a achromatycznością (kolory: szary, biały, czarny), przez określenie każdej przestrzeni w kategoriach wewnętrznych różniących się relacji<sup>86</sup>. Jednak nie wolno zapominać, że to kolory tworzą wewnętrzną strukturę światła, które w malarstwie Turnera pretendowało do roli znaku, posiadającego swoją funkcję. Ma to tym większe znaczenie, że światło było tworzywem przestrzeni, w której artysta dokonywał rozróżnienia

<sup>79</sup> Omer, s. 168.

<sup>80</sup> Meyer, s. 118.

<sup>81</sup> E. Newton, *Malarstwo brytyjskie*, London 1948, s. 27

<sup>82</sup> Gowing, *Turner: Imagination and Reality*.

<sup>83</sup> Gage, *Colour in Turner Poetry and Truth*.

<sup>84</sup> Le Bris, s. 188.

<sup>85</sup> Jest to proste nawiązanie do sposobu w jaki Ferdinand de Saussure, jeden z pionierów strukturalizmu, wyróżnił fonemy w lingwistyce (Zob. Tamże).

<sup>86</sup> Tamże.

tworzących je kolorów<sup>87</sup>. Światło tworzyło przestrzeń swoją grą, wibracją, zmiennością. Skoro jednak dla Turnera było znakiem, to konieczne jest postawienie pytania o jego funkcję w strukturze obrazu. Wydaje się, że artysta jako strukturalista intuicyjny był mocno zakorzeniony w tradycji malarskiej, z którą współzawodniczył, i nieobcym mu duchu romantyzmu. To pozwoliło mu, zapewne niechcący, uniknąć zasadniczego niedostatku strukturalizmu wynikającego z braku połączenia poszukiwań strukturalnych z badaniami historycznymi. Chęć przewyższenia wielkich mistrzów powiodła go do poszukiwania ukrytych, nieświadomych struktur rzeczywistości kulturowej i samej natury. Jego twórczość w wypracowanym modelu rzeczywistości ujęła normy rządzące życiem ludzkim. Jednocześnie tworzenie modelu było wskazaniem na język malarstwa jako najlepiej ujawniający podstawowy element - znak zarówno tej rzeczywistości jak i malarskiego języka, którym było światło.

Większość badaczy twórczości Turnera, analizując tematykę i żywiołowość katastroficznych przedstawień biblijnych, widziała w artyście głosiciela jego własnej pesymistycznej filozofii<sup>88</sup>. Kiedy jednak weźmie się pod uwagę rolę, jaką artysta wyznaczył światłu w strukturze swego malarstwa, trzeba zwrócić również uwagę na jego symbolikę. Ponieważ ona jest funkcją światła jako znaku. Nigdy nie spełniało ono funkcji o wydźwięku negatywnym i nigdy nie było nośnikiem pesymizmu. Światło zawsze symbolizuje wieczność, ducha, optymizm i Boga<sup>89</sup>. Można więc „wizyjność” prac Turnera uznać za swoiste romantyczne poszukiwanie sposobów przedstawiania światła jako „obrazowego absolutu”. Dlatego w trakcie oglądu ostatnich malowideł artysty poświęconych tematyce biblijnej narzuca się stwierdzenie, że ów „Absolut” ujawnia się w połączeniu „wydawałoby się kompozycyjnego chaosu i systemu malarskiego, który był rzekomą skłonnością do zestawiania przeciwstawnych kolorów”<sup>90</sup>. Nie dziwi więc fakt, że w swoich czasach Turner bywał nierozumiany. Nawet broniący go w 1816 roku William Hazlitt pisał: „Robimy wyrzuty [...] Turnerowi, [...] którego obrazy są jakkolwiek bardzo abstrakcyjne z naszej perspektywy, a przedstawiane obiekty nie są dokładnie takie jak w naturze, ale dostrzegane jakby przez środki przez które je widzimy. [...] Są one obrazami żywiołów: powietrza, ziemi i wody. Artyści zachwycają się powrotem do pierwotnego obrazu świata i do takiego stanu rzeczy gdzie wody były oddzielone od suchego ładu a światło od ciemności. [...] To wszystko jest próżnią, brak jest formy. Ktoś powiedział o jego pejzażach że były „obrazami niczego i czegoś w tym rodzaju”<sup>91</sup>. W tle tej wypowiedzi tym bardziej dziwi współczesna nam próba M. Le Brisa, przyporządkowania tak oryginalnego artysty do grupy „wrogów rodzaju ludzkiego” Twierdził on, za Pierreem Rouve, że malarz gardził ludzką twarzą, ponieważ „jest [ona] miejscem, gdzie ujawnia się symbol, jest miejscem Teraźniejszości”. Przez to widział w jego twórczości wstęp do futuryzmu i uważał, że Turner stoi w całkowitej opozycji do romantyzmu, co ujawnia poprzez swoje „pograżenie się w kolorach w

<sup>87</sup> Le Bris omawia znaczenie koloru i przestrzeni, jednak nie zauważa ich powiązania ze światłem (Tamże).

<sup>88</sup> Należą do nich m.in. Butlin (J. M. W. Turner: *Art and content*, s. 10) i Le Bris (s. 188) a nawet Rzepińska (*Historia koloru w dziejach...*, s. 63).

<sup>89</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 112-118; Tenże, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 237-238; M. Österreicher - Mollwo, *Leksykon symboli*, Warszawa 1992, s. 159.

<sup>90</sup> Zob. Le Bris, s. 188.

<sup>91</sup> Cyt. z eseju W. Hazlitta *On Imitation* za Meyer, s. 118-120.

kierunku „Nigdzie”, a „skrajną nieokreślonością zapowiedział, w całkiem prosty sposób, śmierć Człowieka”<sup>92</sup>. Szkoda, że w ten sposób, w malarstwie naszego artysty pozostała niedostrzeżona przestrzeń, w której również ujawnia się symbol, symbol światła, który czyni tę przestrzeń miejscem Przyszłości.

W zauroczeniu Turnera „wizją” światła, rozbłyskującego nad głowami biblijnych bohaterów jego obrazów, trzeba widzieć zakończone sukcesem poszukiwanie „obrazowego absolutu”. Na tej artystycznej drodze w trzech kilkuletnich okresach towarzyszyły mu tematy biblijne. Były mu one szczególnie pomocne w odkrywaniu symboliki światła, ponieważ Biblia w tradycji chrześcijańskiej jest jego nosicielem. Z pewnością powstające w umyśle malarza wizje światła pozwoliły w różnych momentach jego życia, patrzeć w przyszłość z nadzieją.

### Streszczenie

W dorobku malarskim J. M. W. Turnera znajduje się dwadzieścia biblijnych obrazów olejnych, które są dowodem warsztatowych poszukiwań i skomplikowanej drogi, jaką artysta przebył w celu znalezienia adekwatnych do treści tych płócien środków wyrazu artystycznego. W efekcie wypracował on niepowtarzalną formę wizyjności, której oryginalność stawia go w pierwszym rzędzie prekursorów współczesnego malarstwa europejskiego.

Lata 1800-1808, stanowiące pierwszy okres obecności Biblii w twórczości Turnera, były więc czasem korzystania z obserwacji i doświadczeń poprzedników. Zaciążył na nich wpływ rodzajowych krajobrazów holenderskich oraz kształcenia swego warsztatu w oparciu o osiągnięcia rodzimych pejzażystów angielskich. Był to także okres poussinowskiego kolorytu, zafascynowania rozświetlonym malarstwem Lorraina, które wiodło niemal do współzawodnictwa i wreszcie coraz większego wpływu Tycjana i Rembrandta. Ten zaś uwidocznił się szczególnie w kolorystyce lat trzydziestych, kiedy nastąpiło rozjaśnienie jego palety. Wtedy również cień, światło i kontrast przestały pełnić w dziełach Turnera funkcję pomocniczą. Obraz w dziełach artysty zaczął coraz bardziej wychodzić ze światła, które go formowało i kształtowało. W latach czterdziestych kształtowała się własna skala barw Turnera. Jego obrazy po dziś dzień błyskają „kipiącym pomarańczem, błyszczącym błękitem, opalizującą zielenią, krwistą czerwienią szkarłatu, przenikliwą żółcią, srebrzyście połyskującą szarością, mroczną czernią piekła i iskrzącym się złotem”. Należy jednak podkreślić, że w kolorystyce artysta polegał na własnym wyczuciu i doświadczeniu, z których wynikało, że światło i kolor stanowią jedno.

Turner poszukiwał również schematu kompozycyjnego, w którym najlepiej mógłby przedstawić tematy biblijne. Komponował obrazy horyzontalnie, wertykalnie i diagonalnie. Stosował figury planimetryczne. Eksperymentował z trójkątem i elipsą. Najdoskonalszą jednak wydawała mu się kompozycja kolistą w połączeniu z kwadratowym formatem obrazu, w której oś wyznaczają nie elementy krajobrazu czy postacie ludzkie, lecz światło i kolor.

Wszystko to czyniło z jego malarstwa rodzaj syntezy, której naturalnym sposobem wyrazu stała się wizualna ekspresja. W obrazach Turnera stopniowo traciły znaczenie rysunek i kontur, a fenomen światła skłaniał artystę do prób przedstawienia formy przy pomocy koloru i światła. Ostatecznie malarstwo stało się dla Turnera wizualnym językiem wyrazu, posiadającym własną strukturę z określonym systemem znaków.

<sup>92</sup> Le Bris, s. 188.

Tymi znakami stały się zarówno kolor i kompozycja jak też format i światło, a nawet technika malarska. W końcowym stadium tworzenia „wizji” obraz stał się dla Turnera modelem rzeczywistości, co czyni z niego strukturalistę na długo zanim pojawił się ten kierunek. Jednak artysta, jako strukturalista intuicyjny, był mocno zakorzeniony w tradycji malarskiej, z którą współzawodniczył, i nieobcym mu duchu romantyzmu. To pozwoliło mu, zapewne niechcący, uniknąć zasadniczego niedostatku strukturalizmu wynikającego z braku połączenia poszukiwań strukturalnych z badaniami historycznymi. Chęć przewyższenia wielkich mistrzów powiodła go do poszukiwania ukrytych, nieuświadomionych struktur rzeczywistości kulturowej i samej natury. Jego twórczość w wypracowanym modelu rzeczywistości ujęła normy rządzące życiem ludzkim. Jednocześnie tworzenie modelu było wskazaniem na język malarstwa jako najlepiej ujawniający podstawowy element - znak zarówno tej rzeczywistości jak i malarskiego języka, którym było światło. I choć większość badaczy widziała w Turnerze głosiciela jego własnej pesymistycznej filozofii, to jednak kiedy weźmie się pod uwagę rolę, jaką artysta wyznaczył światłu w strukturze swego malarstwa, trzeba zwrócić również uwagę na jego symbolikę. Ponieważ ona jest funkcją światła jako znaku. Nigdy nie spełniało ono funkcji o wydźwięku negatywnym i nigdy nie było nośnikiem pesymizmu. Światło zawsze symbolizuje wieczność, ducha, optymizm i Boga. Można więc „wizyjność” prac Turnera uznać za swoiste romantyczne poszukiwanie sposobów przedstawiania światła jako „obrazowego absolutu”. Ten zaś ujawnia się w połączeniu „wydawałoby się kompozycyjnego chaosu i systemu malarskiego, który był rzekomą skłonnością do zestawiania przeciwstawnych kolorów”



Aniol stojący w słońcu (1846)