

ANDRZEJ PIĘTKOS

Wulkaniczne spektakle natury w sztuce nowoczesnej

„Najcudowniejszym spektaklem świata”¹ był dla osiemnastowiecznych Europejczyków wybuch Wezuwiusza². Niemal całkowita nieobecność tego obrazu w kulturze wcześniejszej jest zadziwiająca, ale jeszcze bardziej dziwna wydaje się jego żywiołowa popularność w epoce Oświecenia³. Jakie były tego przyczyny?

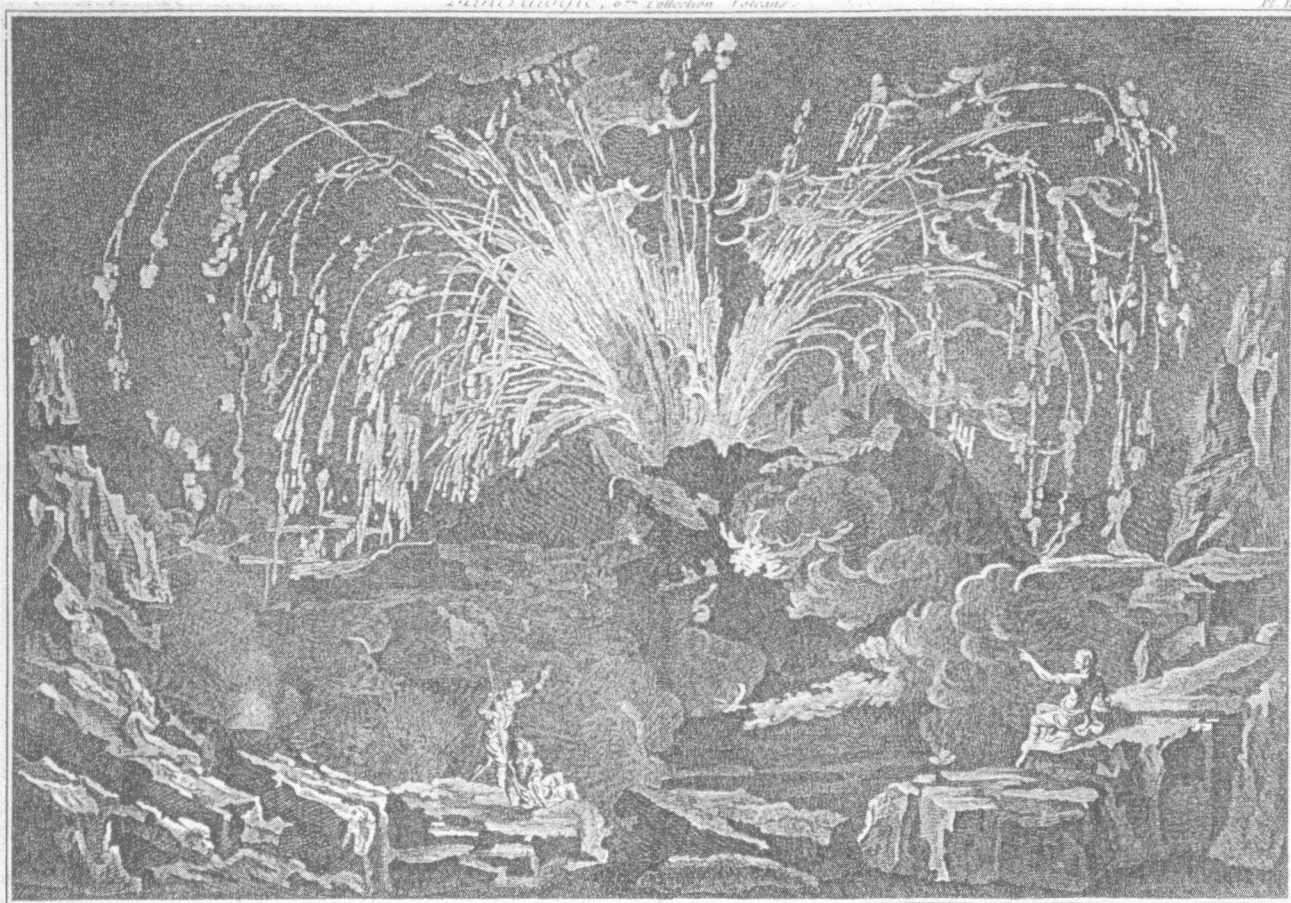
Jean Starobinski w sławnej książce o XVIII wieku, *L'invention de la liberté*⁴ przypisał kulturze całego stulecia „strukturę spektaklową”⁵. Cytując Josepha Addisona z jego podstawowego dla estetyki Oświecenia eseju o rozkoszach wyobraźni Starobinski zarysował wizję kultury, dla której wynalezienie wolności jest związane z odkryciem rozkoszy patrzenia albo, inaczej mówiąc, z odkryciem przeżycia estetycznego. Delikatny zmysł wzroku, dostarczający ulotnych wrażeń, jest jednocześnie potężny i zachłanny. Otwiera on przed ówczesną ludzkością nowe, oświeceniowo optymistyczne perspektywy, perspektywy, które nawet kataklizmy odsuną w przestrzeń „sztucznych namiętności”, w przestrzeń sztuki. Albo – powiedzmy ostrożnie – kataklizmy oddane zostaną kompetencjom kultury wizualnej (aż po poetykę pokazywania zjawisk kataklizmicznych we współczesnych stacjach telewizyjnych). Dodajmy, że samo określenie „spektakl” robiło wówczas niezwykle karierę, odnoszone do rozmaitych fenomenów natury. Posługując się uproszczającą figurą, można ową tęsknotę za spektaklem katastroficznym rozumieć jako jeden z symptomów sekularyzacji kultury religijnej⁶.

Przeżycie nazwane później estetycznym nie było dla ludzi XVIII wieku związane wyłącznie z dziełami sztuki. Ten specyficznie nowoczesny stan, uwalniający od rzeczywistości, wywoływały przecież także, a nawet przede wszystkim rozmaite wzniosłe fenomeny natury i historii. Burze morskie i lawiny, wodospady, rozbicia okrętów i pożary, ruiny i olbrzymie monumenty – tyleż fenomenów pokazujących grozę w XVIII wieku w zgodzie z kategorią wzniosłości, najbardziej zasłużoną dla powstania nowoczesnej estetyki i, dodajmy, kultury masowej naszych czasów. Wśród nich motyw wulkaniczny jed-

nak stał się specjalnością epoki, w malarstwie pojawiając się już około 1740 r., najpierw w twórczości Claude-Josepha Vernet (wersje m.in. w Luwrze i w kolekcji książąt Northumberland), i coraz częściej po połowie stulecia w dorobku jego uczniów, np. Pierre-Jacquesa Volaire, nazywanego nawet specjalistą od Wezuwiusza, a także Charlesa Lacroix de Marseille, w twórczości Carlo Bonavia i nawet preferującego raczej pożary Huberta Robert⁷. Owi pionierzy obrazowali erupcję lub tylko dymy nad wulkanem przeważnie statycznie, nie wykorzystując jeszcze malarskiej atrakcyjności ognia z krateru, dymów, czerwonej lawy⁸. Wizualnym spektaklem stał się wybuch Wezuwiusza dopiero u najwybitniejszych pejzażystów następnej generacji: od około 1770 r. podejmować go będą m. in. Niemiec Jakob Ph. Hackert⁹, Anglik Joseph Wright of Derby¹⁰, Szkot Jacob More¹¹, Austriak Michael Wutky¹². Malują go także szwajcarski wizjoner Abraham-Louis Ducros¹³. W pierwszych dekadach XIX wieku motyw podejmują jeszcze m. in. Achille-Etna Michallon (Paryż, Luwr), William Turner, malujący wybuch z wyobraźni¹⁴ i przede wszystkim Johann Christian Dahl¹⁵.

Dla Josepha Wrighta malowanie Wezuwiusza było podobną próbą w zakresie poszukiwania spektakularnych efektów, jak malowanie rozświetlonych fabryk włókienniczych w Arkwright nocą, czy dla Philippe-Jacques'a de Louthembourg w ostatnich latach XVIII wieku obrazowanie pełnych ognia i dymu hut w Coalbrookdale koło Manchesteru (także niemal zawsze nocą)¹⁶. Ten alzacki artysta, interesujący się wszelkimi możliwymi objawieniami (w tym objawieniem Swedenborga, któremu hołdował we wspólnym z Flaxmanem i Blake'iem stowarzyszeniu), posunął się może najdalej spośród osiemnastowiecznych malarzy wzniosłości w zaspokajaniu pożądliwości wzroku, wymyślając plastyczny teatr projekcji *Eidophusikon*¹⁷. Wielkie wrażenie wywierały jego pokazy w Londynie (1781-1793) i Dublinie, obrazujące m. in. spektakle natury, pożary, burze morskie, wodospady Niagary. Wprawdzie sam Louthembourg nie pokusił się o projekcję erupcji wulkanu, ale jego pomysły wyprzedził o rok Hugh P. Dean, który wystawił w Londynie „transparent representation” wybuchu Wezuwiusza¹⁸.

Malowanie wulkanów, podobnie jak lodowców, w XVIII wieku bardzo często było związane z wyprawami badawczymi: Wright np. towarzyszył w okolicach Neapolu pewnemu badaczowi geologii, którego zresztą następnie sportretował na tle Wezuwiusza. Popularność tego rodzaju obrazów wzmacniało naukowe pobudzenie teoriami wulkanizmu¹⁹, ale ich cel jest estetyczny. Nie ma może zresztą sprzeczności między tymi dwiema gałęziami nowej kultury, sztuką „artystyczną” i nauką „naukową”, nowej kultury (do tego problemu jeszcze powrócę).



Ph. de La Rue, Wybuch Wezuwiusza w 1754 r., rycina

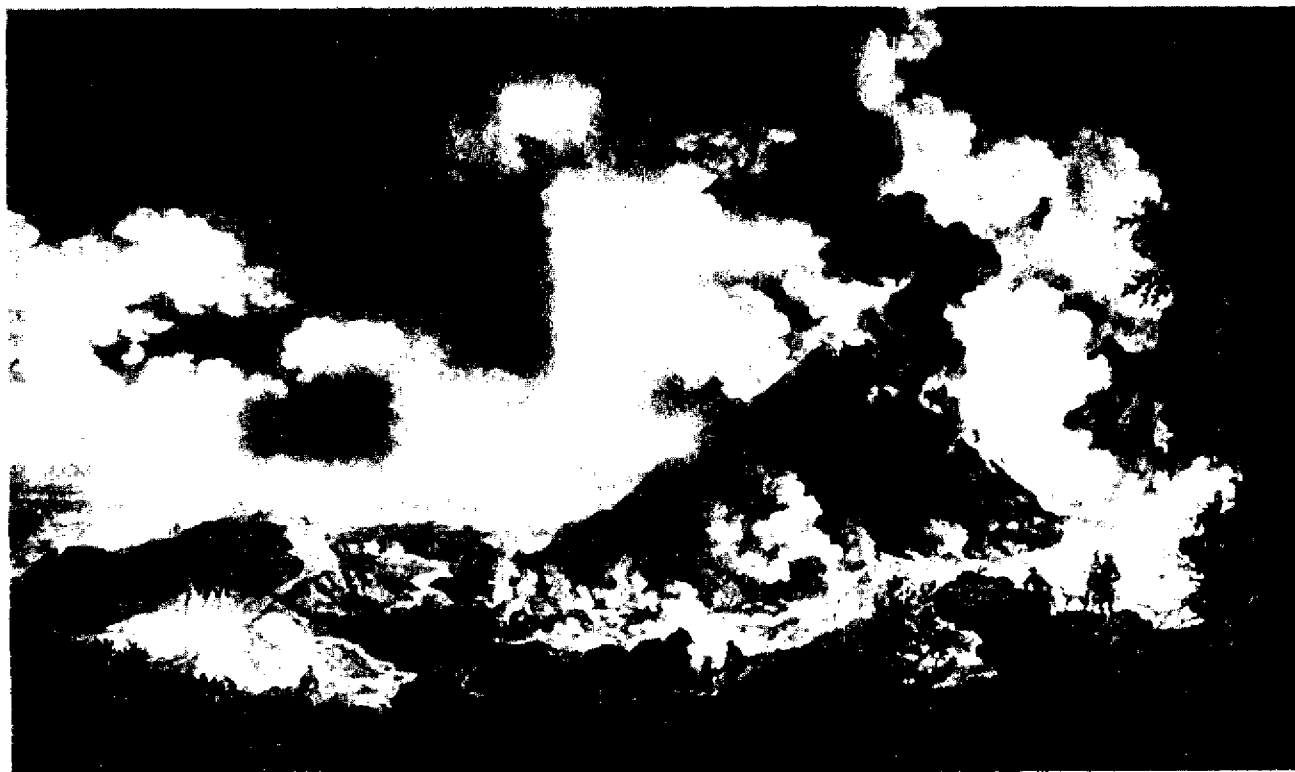
Artyści odkrywają czysto estetyczne wartości tzw. „phenomena”, pojawiają się one ewidentnie jako wartości rekompensujące zanik sacrum. Podobieństwo w obrazowaniu erupcji wulkanu i tzw. Girandoli tj. fajerwerków iluminujących co roku Zamek św. Anioła w Rzymie ujawnia estetyczny, „spektakularny” charakter fascynacji Wezuwiuszem: przykłady traktowania obu motywów jako pendants znajdujemy w dorobku Louis-Jean Despreza (wspaniałe lawowane rysunki w muzeach Moskwy i Sztokholmu), Hackerta (m. in. w Kunstsammlungen w Weimarze), Wrighta of Derby²⁰, Gregorio Fidanzy (obrazy z ok. 1790 r. w pałacu w Łańcucie), Michallona (szkice z 1819 r. w Luwrze). Rycina ilustrująca w Wielkiej Encyklopedii erupcję Wezuwiusza z 1754 r. w pierwszej chwili może być mylnie wzięta za obraz fajerwerków nocnych. Dla większej siły spektaklu erupcje ukazuje się z reguły właśnie w nocy²¹, przeważnie wraz z widownią, „poddającą się czarowi” oglądania. Także w epokowym dziele topografiki malowniczej Abbé de Saint-Nona ilustrowana jest na podstawie obrazu Volaire’a nocna erupcja Wezuwiusza z 1771 r. – z grupą widzów²².

Skłonność do wizualizacji spektaklu wulkanicznego w pełni objawiła się w działalności Lorda Williama Hamiltona, wieloletniego ambasadora brytyjskiego w Neapolu: pierwsze wydanie jego epokowego dzieła *Campi*

Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies... pochodzi z 1776 r. Potem ilustrowane, o co lord bardzo dbał (głównie barwnymi rycinami Pietro Fabrisa) kolejne wydania ukazują okolice Wezuwiusza i Sycylię z topograficzną wiernością, która nie odbiera spektaklowi Pól Flegrejskich, Solfatary, itd. uroku, ukazują też oglądanie, zadziwienie ludzi erupcją wulkanu i dymiącymi kraterami, a jedna z nich ukazuje rysownika²³. Hamilton uprawiał na pograniczu sztuki, nauki i kolekcjonerstwa tę quasi-dyscyplinę epoki przełomu, której istota leży w dystansie zadziwionego widza wobec zjawisk spektakularnych.

Przeżycie estetyczne wulkanu znajdujemy też w wielu opisach podróży. Żeby ograniczyć się tylko do polskich przykładów, wymienimy np. wrażenia Juliana Ursyna Niemcewicza z Etny, a także wyprawę naukowo-turystyczną Jana Chrystiana Kamsetzera na Etnę i jego podziw dla zięjącego ogniem (w nocy!) Stromboli²⁴.

Motyw Wezuwiusza rozpowszechniał się w Europie i zarazem powszedniał. Wiele ilustrowanych relacji z podróży do Włoch zawiera ryciny z dymiącym Wezuwiuszem²⁵. Uczniowie Verneta, a także rozliczni Włosi, stali się producentami masowych, turystycznych, obrazów efektownego wybuchu albo dymiącego Wezuwiusza²⁶. Wymienimy z tej ogromnej produkcji wido-

P.-J. de Voltaire, *Wybuch Wezuwiusza w 1771 r.*, rycina

jako fenomenu tellurycznego, jedynie fresk w klasycystycznym pałacu w Malej Wsi pod Warszawą i innych pałacach XVIII- i XIX-wiecznych, widoki Johna Roberta Cozensa (akwarela w British Museum), Thomasa Jonesa²⁷ i Jean-Pierre Houela (gwasz w Luwrze), liczne panoramy zatoki oraz okolic Caserty Giovanniego Battisty Lusieri (akwarele w zbiorach prywatnych), a także portrety rozmaitych europejskich osobistości z Wezuwiuszem w tle²⁸. Podobną funkcję ma oddalony wulkan w *Widoku Teatru w Pompejach* Hackerta z 1793 r.²⁹ i w podobnym obrazie olejnym Józefa Ignacego Kraszewskiego *Widok ruin Pompejów* (1859, Kraków, Muzeum Narodowe). Także w znanych szkicach olejnych Szweda Gustafa Söderberga z 1820 r. *Wezuwiusz widziany z mostu św. Januarego w Neapolu* (Sztokholm, Nationalmuseum) oraz Szwajcara Leopolda Roberta z 1821 r. (kolekcja prywatna). W XIX wieku Wezuwiusz był często jedynie znakiem geograficznym Zatoki Neapolitańskiej, przedstawianej dla piękna kolorytu i malowniczości wybrzeży³⁰, lub też samego Neapolu – przedstawianego dla malowniczości jego mieszkańców³¹.

Tradycja ta przetrwała w zbanalizowanej popularnej produkcji wizualnej w XIX wieku. Dość szybko zmierzł atrakcyjności motyw wulkaniczny w sztukach przedstawiających jest równie charakterystyczny dla nowoczesnej kultury, jak jego pojawienie się. Atrakcyjność wizualna motywu wypala się szybko, przechodzi on w sferę kultury masowej, ta eksploatuje go również tylko do czasu, gdy staje się on opatrzone.

Tak bardzo opatrzone, że podobnie jak inne klisze nowoczesnej kultury, zostanie on znacznie później przetworzony w krzykliwie kolorową ikonę Andy Warhola – w serii *Vesuvius* z 1985 r.

Jest bardzo charakterystyczne, że inne włoskie wulkany, Stromboli i Etnę pokazywano rzadko i niemal wyłącznie jako zwyczajne góry a nie jako wulkany. Akwarela Johna R. Cozensa z 1777 r. *Etna z Grotta del Capro* ukazuje wulkan tak indyferentnie w tle widoku, że ognisko pasterzy na pierwszym planie wydaje się od niego groźniejsze; akwarela Charlesa Gore *Widok Etny* z 1777 r. ukazuje z kolei wycieczkę podążającą w kierunku odległego, łagodnie dymiącego wulkanu (obie w londyńskim British Museum); rysunek Goethego z 1787 r. dymiącego w oddali Stromboli daje niemal idylliczne wrażenie (Weimar, Kunstsammlungen). Podobnie jawi się Etna w rycinie C.-L. Chateleta z *Voyage pittoresque de Naples et de Sicille* Saint-Nona i w akwaforcie Niemca Franza Horny. Do wyjątków należy pełen dynamicznych efektów olejny szkic *Burza nad Etną* Pierre-Henri de Valenciennesa (Paryż, Luwr). Bardziej „wulkanicznie” ukazał też górę wspomniany już Houel w gwaszu *Widok dolnego krateru Etny* (tamże), gdzie liczni widzowie podziwiają płomienie i dymy, a wśród nich jest nawet pies. Ten świetny malarz podróżował w latach 1776-1779 po Sycylii, wyspach Liparyjskich i półwyspie Apenińskim, zbierając wizualne notatki do wielkiej publikacji *Voyage pittoresque de Sicile, Malte et Lipari* (1782-1787)³². Wyróżnia go naukowo-informacyjny sposób przedstawiania wul-

L. Robert, *Zatoka Neapolitańska*, 1821

kanów. Wreszcie, wspomnijmy mało znane dzieło sławnego architekta: Eugene Viollet-le-Duc w 1836 r. maluje dymiący krater Etny, w charakterze notatki ze swojej górskiej wyprawy (kolekcja prywatna).

Estetyczny entuzjazm, euforyczny często podziw dla fenomenów wzrokowych oswaja je i udaremnia katastrofizm. Oświeceniowy fin-de-siècle zdaje się być zachwycony odkryciem estetycznej natury zjawisk, nawet tych, które mogłyby się wydawać oznakami lub zwiastunami końca świata³³. Tworzy pejzaż czysty, widok, tj. dystans estetyczny (a zapewne paralelnie i naukowy) wobec natury, która staje się elementem kultury (ogród angielski!), zawłaszczona przez spojrzenie. Świat staje się dopiero dzięki ludzkiemu poznaniu, którego spojrzenie jest jedną z najwymowniejszych realizacji i do którego to poznanie zacznie się coraz częściej ograniczać. To jeden z najbardziej brzemiennych objawów sekularyzacji kultury i zasadniczy wątek „spektakularnego stulecia” – rozpoczęty u Addisona, dopełniający się u Kanta.

Flegrejskie „spektakle” natury nie były wszak jedynym powodem popularności motywów wulkanicznych w malarstwie.

Spotykamy bowiem liczne obrazy, w których miłość do potężnego fenomenu przyrody i do historii łączy się. Wydaje się, że spektakl odgrywany przez Wezuwiusz dlatego cieszył się taką popularnością, że – podobnie jak zjawisko ruiny³⁴ – zawierał w sobie pierwiastki sztuki, historii i przyrody w symbiozie. Jak pisał z podróży po okolicach Neapolu w 1778 r. holenderski podróż-

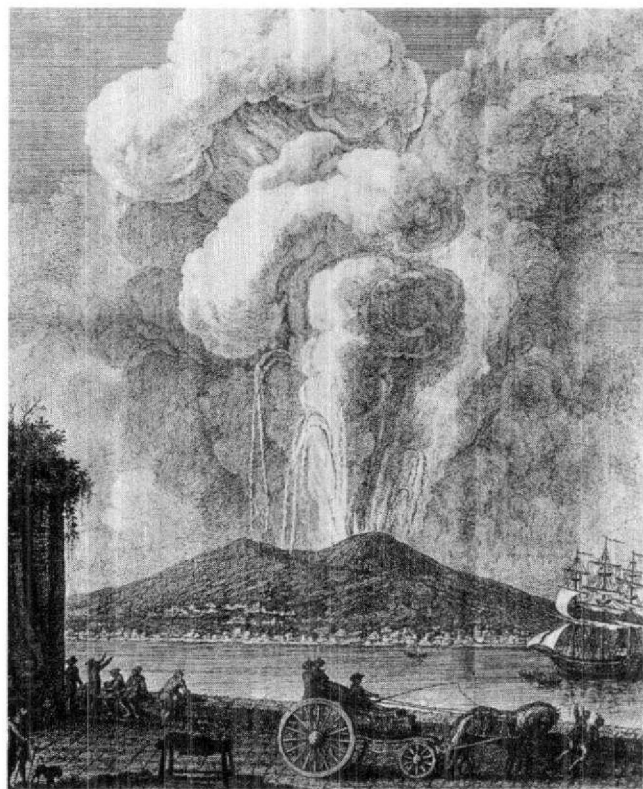
nik, Willem Carel Dierkens, „kraj ten jest rajem malarzy, tak dla krajobrazu, jak dla historii”³⁵.

W pierwszej połowie XIX wieku symbioza ta zesłała już na poziom zbanalizowanych widoków. Liczni malarze przedstawiali ten sam niemal motyw: daleki widok ośnieżonej Etny (przeważnie dymiącej), na pierwszym planie ruiny starożytnego teatru w Taorminie³⁶. Góra służyła tylko jako czysty pejzażowy motyw, ale będąc przy tym częścią całości pewnego standardu widokowego razem z antycznym zabytkiem, z „zapleczem” historyczno-kulturowym.

Aktywniejszą funkcję pełni dymiąca Etna w nocnej, dramatycznej scenie *Cyceron odkrywający grób Archimedeśa*, namalowanej przez Benjamina Westa w 1797 r.³⁷. Wulkan jest tu elementem spektaklu wzniosłej natury, tworzącego tło dla sceny historycznej. Jest znakiem czasu wzniosłego, czasu wielkich fenomenów i wielkich ludzi – West tworzy w duchu Poussina wielką scenę historyczną, ale umieszcza ją, nowocześnie, w konkretnej geograficznie przyrodzie.

Temat Wezuwiusza jednak oferował więcej niż motyw Etny i Stromboli: wulkan będący aktorem katastrofy zarazem naturalnej i cywilizacyjnej. Przypomina o tym obraz Angeliki Kauffmann z 1785 r., *Pliniusz młodszy i jego matka w Misenum* (Princeton University Art Museum), w którym historia starożytna, moralne exemplum i przyrodniczy spektakl są nieodłącznie splecione.

Najpełniej tę symbiozę wyraża obraz Valenciennesa *Wybuch Wezuwiusza 24 sierpnia roku 79* (Tuluza,



Musée des Augustins), który, wystawiony na paryskim Salonie roku 1814 objawił się ówczesnemu recenzentowi A. d'Anna, *Wybuch Wezuwiusza w 1779 r.*, rycina

towi „jak epizod albo zapowiedź zagłady świata”³⁸. Dzieło czołowego twórcy neoklasycznego „pejzażu historycznego” otwiera romantyczną sekwencję popularnych obrazów totalnego kataklizmu³⁹. Valenciennes, w zgodzie ze swoimi teoriami, obrazował epizod historyczny, śmierć Pliniusza starszego, uczonego pokonanego przez fenomen przyrodniczy, który studiował. Epizod, który w sposób wzorcowy ukazywał związek historii kultury (zagłada Pompejów i antyczne *exemplum* heroizmu) z historią naturalną. Malarz zresztą podarował obraz sławnemu przyrodoznawcy, Lacepede, w hołdzie dla jego naukowych zasług. Sugestywna wizja „końca starożytnego świata” w istocie była połączeniem uważnej obserwacji spektaklu natury⁴⁰ i moralno-historiozoficznej refleksji.

Valenciennes pisał w swoim wpływowym traktacie z około 1800 r.: „Malarz jest historykiem Natury; żaden z owych (strasznych i przerażających) fenomenów nie powinien mu być obcym”⁴¹. Wezuwiusz jawi się w jego obrazie jako symbol jedności kultury i natury, symbiozy historii i historii naturalnej, jego erupcje-spektakle są wyjątkowo więc nasycone treścią przy świetnej atrakcyjności formy⁴².

Symbiozę taką kreowano nie tylko w malarstwie. W takiej roli spotykamy wulkan również w najbardziej chyba niezwyklej budowlu ogrodowej XVIII wie-

ku, sztucznej skale zw. „Stein” w parku Wörlitz, powstałej w latach 1791-1795. Według relacji współczesnych ten sztuczny wulkan, połączony z amfiteatrem i przycupniętą przy skale tzw. Villą Hamilton, mieszczącą artystyczne pamiątki z Kampanii i Sycylii, miał odtwarzać taką właśnie symbiozę⁴³. Nazywane niekiedy Pompejanum, miejsce to kojarzyło się z okolicami Neapolu, w których unaoczniała się najpełniej potęga żywiołu w spotkaniu z potęgą cywilizacji. Villa Hamilton była poza tym pomnikiem wspominanego Lorda Williama Hamiltona, badacza tego żywiołu i zbieracza starożytnych pamiątek, którego prawdziwy dom istotnie znajdował się niedaleko od prawdziwego Wezuwiusza. Stanowił on dla wielu podróżników materializację ideału, na który składały się: ekscytujące zagrożenie wulkanem, wspaniałe malarskie widoki, kolekcja starożytności wreszcie⁴⁴. W kręgu tego samego mecenatu księcia von Anhalt-Dessau, w pobliskim pałacu Luisium, powstał Gabinet Pompejański, stanowiący świadectwo zainteresowań wykopaliskami w Pompejach, przejawiających się jednak nie tylko w dekoracyjnej stylizacji, lecz również w dekoracji malarskiej, ukazującej głównie dymiącego Wezuwiusza.

„Stein” w Wörlitz został pomyślany jako wulkan, wybuchający oczywiście w nocy dla pełni efektu. Pałono w nim jak w piecu, materiałami wywołującymi dużo dymu, a potoki lawy imitowała zabarwiona woda z kaskady, pompowana tam specjalnie pod ciśnieniem⁴⁵. Można by tu przywoływać liczne inne spektakularne przykłady symbiozy historyczno-estetycznej albo estetycznej historiozofii, wypowiedzanej w wizualnych metaforach, których substancją były stopione ze sobą twórcza przyroda i historia, w przedstawieniach Tivoli i przede wszystkim w „ruinowych” ogrodach XVIII wieku⁴⁶.

Oświeceniowa „kultura spektaklu” zmobilizowała niezwykle wysiłek artystyczny i filozoficzny w celu unaocznienia kataklizmu. Obrazowano te z nich, które dawały się ująć jako zjawisko estetyczne. Pod tym względem wulkany miały przewagę nad np. trzęsieniami ziemi, znacznie rzadziej obrazowanymi. Przyczyniły się do tego niemożność obserwowania tych ostatnich z bezpośredniego dystansu, warunkującego widok i przeżycie estetyczne, a także mniejsza atrakcyjność wizualna.

Podobnie jak wizualna popularność erupcji Wezuwiusza będzie słabnąć w wieku XIX, tak „estetyczna” myśl geognostyczna XVIII wieku będzie wypierana przez nowoczesny dyskurs naukowy. W 1805 r. przyrodnik Alexander von Humboldt, bawiący u brata w Rzymie, korzysta z okazji i wraz z Gay-Lussakiem wybiera się do Neapolu obserwować wybuch Wezuwiusza. Jego relacja z wycieczki jest rzeczowa, nawet sucha i mówi w telegraficzny sposób o stratach przezeń spo-

wodowanych⁴⁷. Podobnie rzeczowe i pozbawione „spektakularności” są plansze z wulkanami z edycji *Vues des Cordilleres* von Humboldta z 1814 r. (akwatinty barwne Arnolda i Bogueta). Stwierdzenia Humboldta i wielu innych ówczesnych badaczy dotyczące np. problemu bazaltu pokazują zaś raczej naukowe zainteresowanie narodzinami nowych lądów niż aspektem kataklizmicznym zjawisk sejsmicznych⁴⁸.

Przypisy

- ¹ Wyrażenie malarza J. Wrighta of Derby z listu pisanego z Włoch w listopadzie 1774 r., cyt. w: *La Peinture romantique anglaise*, Paris 1972 (katalog wystawy), poz. 344. Podobne określenia pojawiają się jednak często w tekstach z epoki – por. np. cytat z dziennika podróży włoskiej z 1776 r. holenderskiego bibliofila Johana Meermana, który wraz z towarzyszami mimo ognia, dymów i spadających w czasie erupcji Wezuwiusza kamieni, stanął „(...) niewzruszony, żeby napawać się najpiękniejszym spektaklem, jaki można sobie wyobrazić” (cyt. w: *Herinneringen aan Italie. Kunst en toerisme in de 18de eeuw* (ed. R. de Leeuw), 's-Hertogenbosch-Haarlem 1984 (katalog wystawy), s. 60. Dziękuję dr Antoniemu Ziembie za pomoc w tłumaczeniu tej relacji.
- ² Ikonografia ta nie ma dotąd wyczerpującego opracowania. Por. W. Kroenig, *L'eruzione del Vesuvio nel 1779 in Hackert*, H. Robert, *Desprez e Fr. Piranesi*, w: *Studi in onore di Roberto Pane*, Napoli 1971, s. 423-442; *Visions of Vesuvius* (oprac. A. R. Murphy), Boston 1978 (katalog wystawy); *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes*, Tübingen 1981 (katalog wystawy), s. 47-50; M. Cheetham, *The Taste for Phenomena: Mont Vesuvius and Transformations in the late 18th Century European Landscape Depiction*, „Wallraf-Richartz-Museum Jahrbuch”, XLV, 1984, s. 131-145; *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli 1990 (katalog wystawy); L. Fino, *Vesuvio e Campi flegrei. Due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli*, Napoli 1993; *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo* (oprac. A. Wilton, I. Bignamini), Milano 1997, ss. 46, 149-152. Nie znam niestety pracy magisterskiej Suzanne Ackers z 1990 (Freie Universität w Berlinie) o obrazowaniu wulkanów.
- ³ Przedstawienia erupcji wulkanu przed XVIII w. są bardzo rzadkie. Ze znaczniejszych obrazów możemy wymienić tylko J. Lingelbacha *Port w Neapolu z dymiącym Wezuwiuszem* (Mediolan, kolekcja prywatna). Wrażliwość na tego typu fenomeny również nie istnieje: wyjątkiem jest przypadek Milтона, który miał znaleźć inspiracje dla wizji piekła w czasie wędrówki w okolicach kraterów Pół Flagrejskich w 1638 r. (M. Hope Nicholson, *Milton's Hell and the Phlegrean Fields*, „The University of Toronto Quarterly”, VII, 1938, s. 500-513). Przypomnijmy topos tradycyjnej teorii sztuki, wypowiedziany m. in. przez Pliniusza st., potem przez Erazma z Rotterdamu, wg którego grzmoty, błyskawice, ognie nie dają się namalować. Zob. na ten temat V. Storchita, *Peindre le feu? La ville en flammes dans la peinture des XVIe et XVIIe siècles*, w: *Akten des Kolloquiums Katastrophen*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 52, 1995, nr 1, s. 35-36.
- ⁴ J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, Geneve 1964, s. 209-210.
- ⁵ „Structure spectaculaire” (J. Starobinski, op. cit., s. 105-106). Por. też uwagi A. Chastela, który cechę tę przypisuje architekturze francuskiej końca XVIII w., w: *L'art français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*, Paris 1996, s. 49; oraz R. Michela w jego katalogu wystawy: *La Chimere de Monsieur Desprez*, Paris 1994, s. 31.

- ⁶ Teza taka pojawia się w tekście S. Holstena, w: *William Turner und die Landschaft seiner Zeit*, Hamburg 1976 (katalog wystawy), s. 304. L. Seyfarth (*Das Schauspiel der Natur*, w: *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, Hamburg 1989, katalog wystawy, s. 183-186) wskazuje na pojawienie się pojęcia „spektaklu natury, podobnego do opery” już w 1686 r. u Fontenelle'a. Określeniem „spektakl natury” posługiwali się w końcu XVIII w. np. H. B. de Saussure w odniesieniu do Alp (A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 17); E. Dayes w odniesieniu do kanionu Gordale Scar w Yorkshire (G. Finley, *The Genesis of Turner's Landscape Sublime*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 42, 1979, z. 2-3, s. 162). Na temat wódospadów zob. H. Frank, *Joseph Anton Koch – Der Schmadribachfall. Natur und Freiheit*, Frankfurt 1995, s. 16-17. Por. też uwagi o „spektaklowym” charakterze nowoczesności: L. Brogowski, *Utopia estetyczna, utopia artystyczna: od Platona do Guy Deborda*, „Format”, 30, 1999, nr 1, s. 3-4.
- ⁷ Jego obraz erupcji z 1779 r. był malowany w Paryżu, zapewne na podstawie obrazów Volaire'a (J. de Cayeux, *Le Paysage en France de 1750 a 1815*, Saint-Rémy 1997, s. 60).
- ⁸ W Polsce w podobny sposób Jan Bogumił Piersch rysuje scenę *U stóp dymiącego Wezuwiusza* (Kraków, Muzeum Narodowe), później zaś profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Charles S. de Varenne, kontynuator Verneta, maluje samą erupcję (obraz zaginiony). Por. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich...*, Warszawa 1850-1857, t. III, s. 5.
- ⁹ Por. W. Kroenig, *Vesuv-Ausbrüche von 1774 und 1779 gemalt von Ph. Hackert*, w: *Medicinae et Artibus. Festschrift für Wilhelm Katner*, Düsseldorf 1968, s. 51-60; R. Wegner, *Pompeji in Ansichten J. Ph. Hackerts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 55, 1992, nr 1, s. 66-96; W. Kroenig, R. Wegner, J. Ph. Hackert, *Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Köln 1994, s. 158-160. Najwcześniejsze widoki Wezuwiusza w dorobku Hackerta pochodzą z ok. 1770 i są związane z jego współpracą z wulkanologiem, Lordem W. Hamiltonem. Są wśród nich i malownicze, idylliczne widoki zatoki oraz pałacu Caserta z Wezuwiuszem w tle, i pełne wzniosłości ogniste erupcje.
- ¹⁰ Wg R. Joppiena (*Szenebilder Ph. J. de Loutherbourgs. Eine Untersuchung zu ihrer Stellung zwischen Malerei und Theater*, Köln 1972, s. 344) seria ponad 10 widoków wybuchu Wezuwiusza z ok. 1774 r. Wrighta of Derby należy do pierwszych serialnych doświadczeń ze światłem: zmienia się w nich pora dnia i nocy, punkt widzenia. Zob. omówienie w katalogu wystawy: *Joseph Wright of Derby 1734-1797*, London-Paris-New York 1990 (pod red. J. Egerton), ss. 98, 112, 119. W sławnym obrazie Wrighta *Indiańska wdowa* z 1783 r. (Derby Art Museum) z kolei wulkaniczny spektakl natury podlega typowo oświeceniowej psychologizacji: staje się figurą stanu ludzkiej duszy.
- ¹¹ Jego *Wezuwiusz w erupcji: Ostatnie dni Pompejów* (1780, Edynburg, National Gallery of Scotland) należy do najbardziej „przeróżających obrazów” katastrofy (*Visions of Vesuvius*, op. cit., s. 6).
- ¹² Np. *Widok Solfatary koło Neapolu* (1781) i jego pendant *Wybuch Wezuwiusza nocą*, typowy widok, z sylwetkami podziwianych ludzi (Wiedeń, Barockmuseum). Por. *Michael Wutky (1739-1822) zur Wiederkehr des 250. Geburtstages* (oprac. H. Kühnel, B. Kuhn), Krems 1989 (katalog wystawy); *Das Capriccio als Kunstprinzip: zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, Zurich-Köln-Wien 1997 (katalog wystawy), s. 177. W jego *Wybuchu w kraterze Wezuwiusza* (ok. 1780, Hoorn, kolekcja prywatna; wersja w Bazylei) zadziwia z kolei zanik dystansu wobec wulkanu, wrażenie, jakby się stało „w samym środku wizjonerskiego inferno” (*Herinneringen aan Italie...*, op. cit., s. 225).
- ¹³ Jego olejny *Wybuch Wezuwiusza* (Lozanna, Musée des Beaux-Arts) jest znacznie słabszy od jego gwaszy (wersja z ok. 1800

- tamże), ale za to bardziej od nich „kataklizmiczny”. Ducros to najbardziej euforyczny wizjoner spektakli natury, jego wielkie gwasze są świadectwem zachłyśnięcia się wizją samą. Por. P. Chessex, *Images of the Grand Tour: Louis Ducros 1748-1810*, Genève 1985 (katalog wystawy); J. Zutter, *Ducros a Naples*, w: A.-L. R. Ducros, *Un peintre suisse en Italie*, Lausanne-Québec 1998 (katalog wystawy), s. 113-117
- 14 Akwarela z 1817 r. (Upperville, kolekcja Mellon). W szkicownikach z podróży włoskich Turnera znajdujemy tylko jedną akwarelę z widokiem Zatoki Neapolitańskiej z dymiącym Wezuwiuszem w oddali (1819, British Museum). W 1815 r. zaś namalował on obraz olejny, także na podstawie obcych relacji i szkiców – *Eruption wulkanu na wyspie Saint Vincent, o północy 30 kwietnia 1812* (Liverpool, University). Ciekawy wiersz towarzyszący wystawieniu obrazu zob. M. Butlin i E. Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner*, New Haven-London 1984, t. 1, s. 96.
 - 15 Wersje i ujęcia erupcji przez Dahla są niezliczone. Ukazują ją z bliska i z daleka, z nocnym kontrastem świetlnym, akcentując on niekiedy szczególnie widokowość spektaklu, pokazując Wezuwiusza przez ramę groty nadmorskiej, albo stawiając na pierwszym planie człowieka-widza. Niektóre jednak z tych widoków, zdaniem O. Bätschmanna (*Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln 1989, s. 65) dowodzą, w porównaniu z obrazami z XVIII w., przejścia malarza na pozycje relacji, obserwacji faktów wizualnych.
 - 16 Obrazy z ok. 1801 r. w londyńskim Science Museum. Por. D. Fraser, „Fields of Radiance”: the scientific and industrial scenes of J. Wright of Derby, w: D. Cosgrove, S. Daniels, *The Iconography of Landscape*, Cambridge 1988, s. 119-142. Efektowna, a rozpętana przez człowieka, tworzącego nową historię „walka żywiołów” natury i przemysłu w nocnym pejzażu Coalbrookdale była opiewana w angielskich tekstach już ok. 1780 r. Por. William Turner und die Landschaft seiner Zeit, Hamburg 1976 (katalog wystawy oprac. W. Hofmann), s. 298. Bätschmann (op. cit., s. 64) wzbogaca tę analogię porównaniami przemysłowymi używanymi w odniesieniu do wulkanów przez Lorda Hamiltona.
 - 17 R. Joppien, op. cit., s. 342-359: nazwa teatru sugeruje „naśladowanie natury”, jego celem jest całkowite, trójwymiarowe naśladowanie fenomenów natury, bez dialogów teatralnych i żadnych efektów tradycyjnego dramatu. Por. też Ph.-J. de Loutherbourg 1740-1812, Kenwood House 1973 (katalog wystawy pod red. R. Joppiena).
 - 18 *Visions of Vesuvius*, op. cit., s. 12. Cheetham (op. cit., s. 135) uważa, że Lord Hamilton i de Fabris (por. niżej) zamierzali wcześniej organizować podobne projekcje w Londynie z ich planu badawczego we Włoszech. Wspomnijmy na marginesie o tzw. kosmoramach, które ok. 1840 r. tworzył w Warszawie znany nasz wędzista Wincenty Kasprzycki: była wśród nich *Grota Posilippo pod Neapolem* (nie wiadomo jednak, czy używający efektów ruchu, ognia, itp. malarz odwołał się w tej inscenizacji do wulkanicznych zjawisk).
 - 19 Na temat związku sztuki pejzażowej Oświecenia i rozkwitu geognozy oraz innych teorii naukowych por.: P. Wescher, *Die Romantik in der Schweizer Malerei*, Frauenfeld, 1947; T. F. Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Oxford 1994, s. 6 i n.; G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993; Ch. Klonk, *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late 18th and Early 19th Century*, New Haven-London 1996
 - 20 *Joseph Wright of Derby 1734-1797*, op. cit., ss. 98, 112, 119. Na temat tej odpowiedniości zob. też A. Boime, *Art in the Age of Revolution 1750-1800*, Chicago 1987, s. 244-246
 - 21 J. W. von Goethe (*Podróż włoska*, Warszawa 1980, tłum. H. Krzeczkowski, s. 303) szczególnie podziwiał Wezuwiusza w nocy: „Łuna spływającej lawy złościła towarzyszącą jej chmurę dymu. Góra huczała, a każdy wybuch jak błyskawica przesywał i rozdzierał unoszącą się nad nią kolumnę dymu i oświetlał pomniejsze obłoki pary. (...) Księżyc w pełni wyszedł zza gór, uzupełniając ten cudowny i zdumiewający obraz. (...) Mieliśmy przed oczami tekst, który można komentować przez tysiące lat”. A. von Humboldt w wydanych w 1828 r. *Obrazach Natury* zwracał uwagę, że nocne wrażenie pozwala nam dostrzec rysy „pierwotnego świata”.
 - 22 Zob. P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbe de Saint-Non. Il „voyage pittoresque” a Naples et en Sicile: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995, s. 41
 - 23 Zob. C. Knight, *Il contributo di P. Fabris ai Campi Phlegraei di Hamilton*, „Napoli Nobilissima”, XXII, 3-4, 1983; Fino, op. cit., s. 94 i n.; *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and his Collection*, London 1996 (katalog wystawy); na łączenie w tym czasie opisu naukowego i wizualizacji zwracają uwagę M. Cheetham (op. cit., s.) i W. Busch (*Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, s. 368). Hamilton odbył ok. 200 wypraw do Wezuwiusza, z których zdawał sprawozdania Royal Society w Londynie, a prasa, także w Edynburgu, żywo nad nimi dyskutowała. Osobiście studiował cztery erupcje Wezuwiusza i jego notatki są sucho naukowe, chociaż czasem zachwyca się pięknem spektaklu (B. M. Stafford, *Voyage into Substance. Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, Mass., s. 254). Hamilton wprowadzał także swoich licznych gości w tajniki wulkanoznawstwa, był ich przewodnikiem na Wezuwiusza. Z takiej wspólnej wyprawy np. wielki architekt John Soane przywiózł do swej kolekcji kawałek lawy. Wizerunek Hamiltona jako wulkanologa i starożytnika w jednej osobie utrwalił się w jego portretach (np. D. Allana z 1775, Londyn, National Portrait Gallery) i karykaturach (np. z 1801 J. Gillraya): Wezuwiusz w tle i obiekty kolekcji Hamiltona towarzyszą jego osobie.
 - 24 Wezuwiusz z kolei nie odcisnął się silniej w jego dzienniku i twórczości. Por. Z. Batowski, *Podróże artystyczne J. Ch. Kamsetzera w latach 1776-77 i 1780-82*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, VI, Kraków 1935, ss. 185, 188-189; N. i Z. Batowsky i M. Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer, architekt Stanisława Augusta*, Warszawa 1978, s. 76
 - 25 Wczesnym przykładem jest akwaforta R. Bennetta w edycji *Travels through Italy* Johna Northalla z 1766 r. Z drugiej strony powszechne były obrazy wybuchu wulkanu jako metafory polityczne, np. odnoszone do Rewolucji Francuskiej – zob. W. Hofmann, *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall*, Hamburg 1989 (katalog wystawy), ss. 314, 384
 - 26 Por. m.in. *Claude to Corot. The Development of Landscape Painting in France* (oprac. A. Wintermute), New York 1990, s. 95-96. Donacja Georges Kellera dla Kunstmuseum w Bernie zawiera liczne gwasze z erupcjami Wezuwiusza i Etny jeszcze z 1850 i 1872 r. malowane w konwencji wzniosłej, nocnej, w czerwieni, z przerażonymi widzami. Por. też *Herinneringen aan Italie*, op. cit., s. 227-228 (wachlarze pokazujące różne erupcje Wezuwiusza od XVIII w. do 1834). Dodajmy, że Wright of Derby wielokrotnie po powrocie do Anglii powtarzał swoje przedstawienia wybuchu Wezuwiusza w związku z popytem na te motywy.
 - 27 L. Gowing, *The Originality of Thomas Jones*, London 1985, s. 37-42: około 1777 ten jeden z najoryginalniejszych twórców pejzażu niekomponowanego spotkał Volaire'a i w jego obrazach z tego czasu widoczny jest wpływ włoskich wędut komercyjnych. W 1780 znalazł mieszkanie w Neapolu, dzięki być może Hamiltonowi. Zapewne dla niego malował panoramiczne widoki z dymiącym Wezuwiuszem w tle i idyllicznym sztafagem na pierwszym planie (National Museum of Wales w Cardiff).
 - 28 Wright of Derby, *Portret Johna Whitehursta*, wulkanologa, 1783 (kolekcja prywatna); Robert Fagan, *Portret Lady Webster na tle*

- Wezuwiusza, 1793 (kolekcja prywatna; Fagan był, podobnie jak Hamilton, dyplomatą brytyjskim w Neapolu); Elizabeth Vigée-Lebrun, *Portret Earla of Bristol*, 1790 (Ickworth, kolekcja prywatna) i *Portret Pelagii z Potockich Sapieżyny*, 1794 (Warszawa, Zamek Królewski).
- ²⁹ Gwasz w Stiftung Weimarer Klassik.
- ³⁰ U Pierre-Athanase Chauvina (*Widok okolic Neapolu*, 1811, Montpellier), Austriaka Josefa Rebella (*Port Granatella koło Portici*, Wiedeń, Österreichische Galerie), Norwęgów Dahla (*Widok z Quisisany na zatokę*, 1820, Oslo, Nasjonalgalleriet) i Thomasa Fearnleya (w 1834 r. malował Zatokę Neapolitańską z dymiącym Wezuwiuszem, dawniej Drezno), Belga Gilles-Francois Clossona (przed 1834, zaginiony) i wreszcie Iwana Ajwazowskiego (obrazy o różnych porach dnia i nocy z 1842, 1843, 1845 w jego galerii w Feodosiji). Z Polaków malowali tak zatokę z dymiącym wulkanem Kanuty Rusiecki (1827, Wilno), Seweryn Mielżyński (ok. 1835, Poznań, Muzeum Narodowe) i Chrystian Breslauer (1849, Białystok, Muzeum Okręgowe). Józef Dębski z kolei rysował *Wybuch wulkanu* w 1820 r. (Warszawa, Biblioteka Narodowa). Por. też przykład z twórczości malarza i scenografa Adama Malinowskiego, już z drugiej połowy XIX wieku: P. Krakowski, *Z zagadnień polskiego malarstwa krajobrazowego w I połowie wieku XIX (Teoria i twórczość)*, „Folia Historiae Artium”, XIII, 1977, s. 142.
- ³¹ Np. obraz Antoine J. B. Thomasa *Procesja św. Januarego w Neapolu w czasie wybuchu Wezuwiusza w 1822 r.* (Wersal, Musée National du Chateau).
- ³² W *Voyage pittoresque des isles de Sicile* z 1782 r. poświęcił wiele gwaszów wypom Liparyjskim i kraterowi Stromboli (B. Strafford, op. cit., s. 254). Por. Houel, *voyage en Sicile* (1776-1779), Paris 1990 (katalog wystawy w Luwrze).
- ³³ Symptomatyczne jest hasło „Nature” w wydany w 1803 r. w Paryżu *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle...*, gdzie refleksja nad zjawiskiem natury (tu już wyraźnie pojmowanej jako przyroda) powstaje z podziwu i respektu dla fenomenów naturalnych. Na ten temat por. m. in.: J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Aesthetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963; R. Recht, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerrotype*, bm 1989, s. 40 i n.
- ³⁴ Elokwencja ruin wynika właśnie z faktu, że przechowując historię, zbliżają się jednocześnie do twórców natury. Por. wypowiedź Benjamina Constant cyt. w: A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 33. Maurycy Mochnacki pisał w *O duchu i źródłach poezji w Polsce*: „Te tylko rzeczy, które człowiek sposobi dla własnego użycia są nieme, bo martwe. Lecz kiedy czas zniszczy ich użyteczność, odzyskują mityczne życie. Zniszczenie wskrzesza ich stosunki z przyrodzeniem. Dłatego wspaniałe budowy i gmachy milczą, lecz ruiny mówią” (Lwów 1910, s. 13).
- ³⁵ Cyt. za: J. Zutter, op. cit., s. 114.
- ³⁶ Np. w rysunkach z końca XVIII w. L.-J. Despreza (Sztokholm, Nationalmuseum) i L.-F. Cassasa (Ermitaż); i w pracach z XIX w.: Szwajcara Jacoba Sutura z ok. 1835 (kolekcja prywatna), Johanna Georga von Dillis (akwarela z 1817 r., Monachium, Graphische Sammlung), Michallona z 1820 r. (Luwr) i Söderberga z 1820 (kolekcja prywatna); Carl Rottmann kilkakrotnie malował ten motyw w latach 1828-1833 (obrazy olejne z 1828 – Monachium, Neue Pinakothek – i 1829 – kolekcja prywatna; fresk z Rezydencji monachijskiej z 1833), Ferdinand Georg Waldmüller w latach 1830-tych (kolekcja Liechtenstein), a Amerykanin Thomas Cole w 1843 (Hartford, Wadsworth Atheneum).
- ³⁷ Kolekcja prywatna; replika z 1804 r. w New Haven, Yale University Art Gallery. O tym, że temat ten nie wymagał „użycia” wulkanu, świadczy jego ujęcie malarskie z 1787 r., pędzla Pierre-Henri de Valenciennesa (Tuluza, Musée des Augustins).
- ³⁸ G. Lacambre, *L'Eruption du Vésuve par P.-H. de Valenciennes*, „Revue du Louvre”, 1980, nr 5-6, s. 312.
- ³⁹ Analizuje je E. Roters, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Köln 1995, s. 131 i n.; Rzadko już miały one za temat wybuch Wezuwiusza, raczej totalną zagładę cywilizacyjną: np. Johna Martina *Zniszczenie Pompejów i Herculanium* (po 1821, University of Manchester); Josepha Franque'a *Scenę z wybuchu Wezuwiusza* (1827, Philadelphia Museum of Art); Karla Briüllowa *Ostatni dzień Pompejów* (1833; Petersburg, Muzeum Rosyjskie); Alberta Bierstadta wielki, dziś zaginiony obraz z 1866 r., z którym odbył on tournée po wielkich miastach USA.
- ⁴⁰ Valenciennes był świadkiem erupcji Wezuwiusza w 1779 r., którą opisywał z chłodną skrupulatnością (Lacambre, op. cit., s. 313-314).
- ⁴¹ P.-H. de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions...*, II wyd., Paris 1820, s. 393.
- ⁴² Por. tekst Novalisa cyt. przez Rechta, s. 42.
- ⁴³ Por. Ch.-L. Clérissieu 1722-1820. *Ruinenmalerei*, Wörlitz 1984 (katalog), s. 2; G. Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, ss. 141, 266-270, 328, 364. Hartmann pisze: „Obserwator nie może tu odróżnić kamieni wulkanu od kamieni antycznej ruiny” (s. 141).
- ⁴⁴ Goethe pisał po wizycie u Hamiltona (*Podróż włoska*, op. cit., s. 317): „Trudno wyobrazić sobie wspanialsze miejsce na Bożym świecie”.
- ⁴⁵ S. Gerndt, *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart 1981, s. 90. Por. też podobny, a wcześniejszy pomysł w *Rozprawie o ogrodnictwie angielskim* A. F. Moszyńskiego z 1774 r. (oprac. A. Morawińska, Wrocław 1977, s. 104), oraz późniejszy, przeznaczony dla parku Wilhelmshöhe w Kassel (Hartmann, op. cit., s. 364).
- ⁴⁶ Np. w parku Hohenheim koło Stuttgartu stworzono jakby scenografię spektaklu zniszczenia starożytnej metropolii. Por. N. Miller, *Die beseelte Natur. Der literarische Garten und die Theorie der Landschaft nach 1800*, w: *Kunstliteratur und Italienerfahrung* (oprac. H. Pfotenhauer), Tübingen 1991, s. 135.
- ⁴⁷ Zob. *Auch ich in Arkadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900*, Marbach 1966 (katalog wystawy), s. 159.
- ⁴⁸ B. Stafford, *Voyage...*, op. cit., s. 255.