

„Strach im większy,  
tym bardziej wiąże się z podziwem”  
O przedstawieniach katastrof i kataklizmów  
w wybranych przykładach  
malarstwa XVIII i XIX wieku  
w kontekście estetyki wzniosłości i spektaklu

**FILIP PRĘGOWSKI**

Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej  
Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
e-mail: [fpregowski73@umk.pl](mailto:fpregowski73@umk.pl)  
ORCID: 0000-0001-5901-0201

**Keywords:** 18th Century painting, 19th Century painting, disaster, catastrophe, calamity, sublime, spectacle, industrial expansion, Turner, Kant, Géricault

**Słowa kluczowe:** Malarstwo XVIII wieku, malarstwo XIX wieku, katastrofa, kataklizm, wzniosłość, spektakl, rozwój przemysłu, Turner, Kant, Géricault

Abstract

**„The Bigger Fear the Sheerer Delight”. On the Depictions of the Catastrophe and Calamity in the Selected Examples of the 18th and the 19th Century Painting in Regard to the Aesthetics of the Sublime and the Spectacle**

The article develops the concept of disaster and calamity in the 18th and 19th century painting (since the beginning of modernism). The motif, which was particularly popular on the threshold of modernity, was depicted then without a religious or allegoric context and more often than not with reference to actual events that occurred in that period such as a shipwreck or fire. It is said that the key element characteristic for the presentation of disasters within painting was the discourse on the sublime which was



related to fascination with the natural elements. The discourse was dominated by the British philosophy and aesthetics of the XVIII century and the reflection expressed by Immanuel Kant in his book *Critique of Pure Reason*. The aesthetics of spectacle, which was present in other areas of the culture those days, was essential for the 18th and 19th painting as it attached the pageantry and monumentality and led to the commercial success. In the middle of the 19th century, when painting revealed the fascination with technology and industrial revolution, the concept of the sublime was transformed as well. In a way, the images of the industrial expansion which delighted the contemporary viewer might be interpreted today as a premonition of the disaster which is yet to come.

### Abstrakt

Artykuł dotyczy tematyki katastrof i kataklizmów w malarstwie XVIII i XIX wieku (do początków modernizmu). Temat ten, szczególnie popularny u progu nowoczesności, zaczęto wówczas przedstawiać bez kontekstu religijnego i alegorycznego, coraz częściej zaś w odniesieniu do konkretnych wydarzeń epoki, takich jak katastrofy statków na morzu lub pożary. Kluczowym elementem dla charakteru malarskich przedstawień katastrofy był dyskurs wzniosłości, powiązany z fascynacją żywiołami przyrody, w którym wiodącą rolę odgrywała brytyjska filozofia i estetyka XVIII wieku, a także rozważania zawarte w *Krytyce władzy sądzienia* Immanuela Kanta. Istotna dla tego typu malarstwa w XVIII i XIX wieku była także obecna w wielu dziedzinach ówczesnej kultury estetyka spektaklu, nadająca przedstawieniom cechy widowiskowości i monumentalności, ale także gwarantująca ich sukces komercyjny. W połowie XIX stulecia, gdy w malarstwie coraz częściej ujawniała się fascynacja technologią i rozwojem przemysłowym, przekształceniu uległo także pojęcie wzniosłości. W konsekwencji wzbudzające wówczas zachwyty widoki ekspansji przemysłowej można dziś odczytywać jako zapowiedź katastrofy, która dopiero nadejdzie.

Jednym z obszarów, w których dokonała się osiemnastowieczna sekularyzacja kultury, były malarskie przedstawienia katastrof i kataklizmów<sup>1</sup>. Obecne w kulturze przednowoczesnej wyobrażenia kataklizmu odnosiły się na ogół do biblijnych opisów Sądu Ostatecznego, piekła, potopu bądź wizji przyszłej apokalipsy. Stanowiąc element alegorycznej interpretacji Biblii, służyły aktualizacji i uobecnianiu jej przesłania. Tymczasem kultura oświecenia, szukając inspiracji w subiektywnym doświadczeniu człowieka i wykazując zainteresowanie naturalnymi zjawiskami przyrody, odkryła kataklizm i katastrofę w ich

<sup>1</sup> W niniejszym tekście odwołuję się do pojęć kataklizmu jako niszczycielskiego wydarzenia spowodowanego przez czynniki naturalne oraz katastrofy rozumianej jako tragiczne w skutkach wydarzenie wywołane przez człowieka.

doczesnym wymiarze, jako pozbawione kontekstu religijnego<sup>2</sup>. W ramach tego odkrycia szczególną estymą darzono w sztuce XVIII i pierwszej połowy XIX wieku malarski pejzaż z motywem wybuchu wulkanu, gwałtownego sztormu roztrzaskującego okręt, pożaru lub trzęsienia ziemi.

Niniejszy tekst stanowi pierwszą część większego projektu, którego zadaniem jest prześledzenie tematów katastrofy i kataklizmu w sztuce począwszy od końca XVIII wieku do czasów współczesnych w relacji do pojęć wzniosłości i spektaklu. W tej części realizuję moje zadanie w chronologicznej ramie obejmującej XVIII i pierwszą połowę XIX stulecia (do początków modernizmu). Pojawiły się wtedy po raz pierwszy w nowożytnym dyskursie filozoficznym i estetycznym zagadnienia wzniosłości i spektaklu, które od tego czasu należą do stałych punktów odniesienia przyjmowanych w kulturze. Powiązanie ikonografii katastrofy i kataklizmu z pojęciami spektaklu i wzniosłości jest kluczowe dla ukazania warunków, w jakich tematy te, przynajmniej do połowy XIX wieku, cieszyły się statusem atrakcyjnego widowiska. Ponadto chcę zwrócić uwagę na istotne przesunięcia akcentów w konfiguracji pojęć katastrofy, wzniosłości i spektaklu, które nastąpiły w drugiej połowie XIX wieku. Zapowiadały one bowiem przeobrażenia w sztuce i kulturze wizualnej w kolejnych okresach (w wieku XX) i zdecydowały także o kształcie kultury współczesnej.

### Wzniosłość, czyli podziw dla grozy

Na gruncie „świeckiego przerażenia”, które w dobie oświecenia zastąpiło przednowoczesną teologiczną bojaźń bożą<sup>3</sup>, powstała w XVIII wieku estetyczna kategoria wzniosłości i w jej duchu była kontemplowana potęga przyrody. Wzniosłość – jedna z podstawowych kategorii estetycznych – wywodząc się ze starożytności, wróciła do nowożytnej estetyki głównie dzięki anglosaskiej literaturze filozoficznej. Jej definicje znalazły się między innymi w tekstach entuzjasty alpejskich wypraw i krytyka literackiego Johna Dennisa, który stan emocjonalny wywołany doświadczeniem potężnej i niebezpiecznej przyrody nazwał w pierwszej dekadzie XVIII wieku mianem *enthusiastic terror*: „strach im większy, tym bardziej wiąże się z podziwem i bliższy staje się

<sup>2</sup> Rzecz jasna, chodzi o generalną tendencję; o wyjątkach od niej, np. niektórych dziełach Francisa Danby, J. M. W. Turnera, Johna Martina, będzie mowa w dalszej części tekstu.

<sup>3</sup> Jacek Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej* (Warszawa: Czytelnik, 1974), 68.

zdumieniu”<sup>4</sup>. Przekonanie, że poczucie wzniosłości ma swoje źródło przede wszystkim w potędze i nieskończoności natury, ugruntowało się w pochodzących z początku XVIII stulecia pismach Shaftesbury’ego oraz późniejszych o półwiecze traktatach autorstwa Johna Baillie’go i Edmunda Burke’a<sup>5</sup>. Estetyczną kategorię wzniosłości przeciwstawił pięknu dopiero Burke w *Dociekaniach o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*<sup>6</sup>. Wzniosłość Burke’a, jak pisał Adam Grzeliński, stała się odmianą grozy, a filozof powiązał ją nie tylko z budzącymi trwogę i pozbawionymi harmonii zjawiskami przyrody, ale także z określonymi wrażeniami zmysłowymi, takimi jak ciemność i hałas<sup>7</sup>.

Kluczowa dla kształtowania się nowoczesnej teorii wzniosłości okazała się koncepcja estetyczna zawarta w *Krytyce władzy sądenia* Immanuela Kanta (1790). O ile Burke wskazywał na aspekt wzniosłości związany z ogromem przyrody, o tyle Kant znajdował ją przede wszystkim w nieokreśloności i bezforemności doświadczanych zjawisk. Jeśli bowiem – według teorii Kanta – piękne jest to, co ma określoną formę i granice oraz jest skończone i harmonijne, to poczucie wzniosłości będzie wywoływało zjawisko pozbawione formy, bezkresne i tym samym niedostępne dla naszego doświadczenia. Istotne jest wszakże zastrzeżenie, że ani przedmiot empiryczny, ani zjawisko nie są wzniosłe jako takie. „Wzniosłym należy [...] nazwać nastrój ducha, wywołany przez pewne zajmujące refleksyjną władzę sądenia wyobrażenie, nie zaś sam przedmiot” – pisał królewiecki filozof, uzupełniając tę myśl spostrzeżeniem, że „wzniosłe jest to, czego sama tylko możliwość pomyślenia świadczy o istnieniu pewnej władzy umysłu, przekraczającej każdy miernik zmysłowy”<sup>8</sup>. Oznacza to, że kantowska kategoria wzniosłości lokuje się bardziej w naszym postrzeganiu natury niż w samej naturze i ujawnia się wówczas, gdy nie jesteśmy zdolni ocenić wielkości rzeczy i zjawisk za pomocą zmysłów<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Samuel Holt Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960), 208; cyt. za: Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, 230.

<sup>5</sup> Adam Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury’ego i Burke’a* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2001), 125, 126, 128.

<sup>6</sup> Grzeliński, *Angielski spór*, 129.

<sup>7</sup> Grzeliński, *Angielski spór*, 131–133.

<sup>8</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, tłum. Jerzy Gałeccki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004), 140, 141. Zob. też Roman Specht, „Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta”, *Studia z Historii Filozofii. Kwartalnik Instytutu Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* 2(4) (2013): 167–183.

<sup>9</sup> Zob. Iain Boyd Whyte, „The Sublime. An Introduction”, w *Beyond the Finite The Sublime in Art and Science*, red. Iain Boyd Whyte i Roald Hoffmann (New York: Oxford University Press, 2011), 5–6.

Z naszego punktu widzenia istotna jest także wprowadzona przez Kanta kategoria wzniosłości dynamicznej, związana z budzącą lęk potęgą przyrody. „Dla estetycznej władzy sądenia może więc przyroda o tyle tylko uchodzić za potęgę, a tym samym za dynamicznie wzniosłą, o ile rozważana jest jako przedmiot wzbudzający lęk” – pisał<sup>10</sup>. Strach wywołany poczuciem zagrożenia ludzkiej egzystencji przez siły, które znajdują się poza jej kontrolą, jest zatem zasadniczym elementem estetyki wzniosłości. Istotne jest tu jednak zastrzeżenie, że naturalne zjawiska wywołujące poczucie grozy muszą być obserwowane z bezpiecznego punktu widzenia. Rzecz w tym, aby zagrożenie nie było bezpośrednie, lecz dało się obserwować z dystansu; wówczas to, co straszne, może być jednocześnie urzekające<sup>11</sup>. Według Iaina Boyda Whyte’a ten stosunek podmiotu do przyrody, w którym lękowi i grozie towarzyszy poczucie bezpieczeństwa zapewniające zdolność spokojnej i pełnej zachwyty kontemplacji, ilustruje obraz Caspara Davida Friedricha *Skąły kredowe na Rugii* z 1818 roku (Museum Oskar Reinhart, Winterthur) (il. 1). Dzieło przedstawia trzy postaci na skalistym zboczu, które obserwują rozciągającą się przed nimi rozległą przestrzeń i morze sięgające po horyzont. Kobieta po lewej stronie kompozycji wskazuje palcem w dół, sygnalizując głębokość skalistej przepaści tuż przed nią. Mężczyzna pośrodku padłszy na kolana kurczowo trzyma się gruntu, a porzucone kapelusz i laska wydają się świadczyć o przerażeniu głębokością przepaści, w którą spogląda. Po prawej stronie kompozycji oparty o drzewo mężczyzna obserwuje przestrzeń z założonymi rękami. Jeśli przyglądamy się kompozycji począwszy od jej lewej strony, wówczas możemy ją odczytać niemal jak passus traktatu o kształtowaniu się uczucia wzniosłości, gdzie po zidentyfikowaniu groźnego zjawiska, lęk stopniowo przekształca się w przyjemność. Postawa opartego o drzewo mężczyzny wyraża poczucie bezpieczeństwa umożliwiające spokojną kontemplację; jest to pozycja kantowskiego obserwatora, który podziwiając grozę, nie ryzykuje życia<sup>12</sup>.

### Katastrofa jako spektakl

W tym miejscu ujawnia się niezwykle istotny aspekt wzniosłych wyobrażeń przyrody i jej katastrof w nowoczesnym malarstwie. Mają one strukturę spektaklu, a więc widowiska odwołującego się do emocji widza i na tyle sugestyw-

<sup>10</sup> Kant, *Krytyka władzy sądenia*, 157.

<sup>11</sup> Whyte, „The Sublime”, 16.

<sup>12</sup> Whyte, „The Sublime”, 7.

nego, by mogło przenieść obserwatora z czasu i przestrzeni doświadczanej w czas i przestrzeń wyobrażoną<sup>15</sup>. Fenomen spektaklu zrodził się z uprzywilejowania w kulturze XVIII wieku zmysłu wzroku jako narzędzia zdolnego poznać zjawiska, ale też dostarczającego przeżyć estetycznych i przyjemności<sup>14</sup>. W eseju opublikowanym w 1712 roku przez angielskiego dyplomatę i publicystę Josepha Addisona znajdziemy wiele spostrzeżeń, które mogą składać się na definicję osiemnastowiecznego spektaklu. „Wzrok jest najdoskonalszym i najwspanialszym spośród wszystkich naszych zmysłów” – pisał<sup>15</sup>. W innym miejscu wskazywał na przyjemność płynącą z kontemplacji zjawisk przyrody charakteryzujących się okazałością, wielkością i rozległością, przy czym przez okazałość rozumiał „nie tylko rozmiar jakiegoś pojedynczego przedmiotu, lecz wielkość całego widoku rozpatrywanego jako jedna, kompletna całość”<sup>16</sup>.

Ta ostatnia zwłaszcza uwaga, akcentująca kompleksowość doświadczenia wizualnego, wywołuje skojarzenie ze spojrzeniem „kinematograficznym”, właściwym także różnego rodzaju „mechanicznym teatrom” i „fantasmagoriom”, czyli świetlnym symulacyjnym pokazom, popularnym w epoce Addisona<sup>17</sup>. Kluczowa dla efektywności spektaklu jest też przyjemność widza, czego Addison był również doskonale świadom; pisał: „wspaniałe sceny w naturze, malarstwie czy poezji [...] nie tylko służą oczyszczeniu czy rozjaśnieniu wyobraźni, lecz są zdolne rozproszyć smutek i melancholię oraz przyjemnie i błogo nastroić tchnienia życiowe”<sup>18</sup>. Jak zauważył Jean Starobinski, widowisko zdominowało w zasadzie wszystkie obszary kultury XVIII wieku. Efektowne scenografie, wykorzystujące „sztuczki perspektywy”, instalowano nie tylko w teatrze i operze. W całej Europie spektakularną oprawę świetlną

<sup>15</sup> Ten ostatni aspekt spektaklu podkreśla Christine Riding, „Shipwreck, Self-preservation and the Sublime”, w *The Art of the Sublime*, red. Nigel Llewellyn i Christine Riding, *Tate Research Publication*, 1 (2013), Dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>.

<sup>14</sup> Andrzej Pieńkos, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000), 77.

<sup>15</sup> Joseph Addison, „O przyjemnościach wyobraźni”, tłum. Przemysław Parszutowicz, *Terminus* 1 (2004): 180.

<sup>16</sup> Addison, „O przyjemnościach”, 183.

<sup>17</sup> Andrzej Gwóźdź, „Skąd się (nie)wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu”, w *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, i Rafał Syska (Kraków: Universitas, 2012), 41.

<sup>18</sup> Addison, „O przyjemnościach”, 182.

i muzyczną miały również wszelkiego rodzaju publiczne uroczystości, święta i fety; dla ich uświetnienia wznoszono prowizoryczne łuki triumfalne i urządzano pokazy sztucznych ogni<sup>19</sup>.

Imperatyw dostarczania widowiska nie ominął sztuk plastycznych, a w szczególności malarstwa. Malarze pragnąc, by ich dzieła podobały się publiczności, musieli pójść na kompromis, godząc dążenie do artystycznej wolności z wymaganiami zamówienia; kompromis, który, jak pisał Starobinski, przybrał postać stylu<sup>20</sup>. Widz zaś, stając się jednocześnie adresatem i audytorem stylu, coraz częściej bywał też bohaterem malarskich ujęć. Zwrócił na to uwagę Andrzej Pieńkos przywołując jako przykłady obraz Francesca Guardiego *Pożar w okolicach San Marcuola* z 1789 roku (Alte Pinakothek, Monachium) (il. 2) oraz dzieło Huberta Roberta przedstawiające pożar opery w Palais-Royal w Paryżu z 1781 roku (Musée de l’Opera, Paryż). Guardi, oprócz malowniczych aspektów katastrofy, przedstawił jej widzów zajmujących pierwszy plan kompozycji: odwrócenie do oglądającego obraz tyłem, zajmują tę samą pozycję wobec rozgrywającego się spektaklu. Już nie tylko dramatyczne wydarzenie jest treścią obrazu, ale także (a może przede wszystkim) jego widowiskowość<sup>21</sup>.

### Spektakl w podróży

Zupełnie odrębnym rozdziałem w historii malarskich przedstawień katastrof i kataklizmów jest twórczość Johna Martina. Ten romantyczny malarz angielski w swojej dojrzałej twórczości zasłynął przede wszystkim z monumentalnych pejzaży o tematyce apokaliptycznej, inspirowanych tekstami biblijnymi. Przywiązany do wizji kataklizmu traktowanego jako gniew Boga (plagi egipskie, zniszczenie Sodomy i Gomory, zagłada Tyru), opowiedział się po stronie sztuki alegorycznej i zakorzenionej w dawnej tradycji. Wprawdzie nie był w swoim wyborze całkowicie osamotniony – jak wspomniano, obrazy o podobnej tematyce w jego czasach malowali też Francis Danby bądź Turner – lecz wobec coraz silniejszej tendencji poszukiwania w sztuce aktualnego i konkretnego wymiaru katastrofy jego twórczość obarczona jest jednak pewnym anachronizmem (William Feaver, autor monografii Martina,

<sup>19</sup> Jean Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, tłum. Maryna Ochab (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006), 112–118.

<sup>20</sup> Starobinski, *Wynalezienie wolności*, 76.

<sup>21</sup> Pieńkos, *Okropności sztuki*, 78.

nazwał jego prace „reliktami z czasów fantasmagorii i malowniczości w epoce kalotypii<sup>22</sup>”).

Twórczość Martina, opierając się na tradycji siedemnastowiecznego malarstwa pejzażowego, głównie Claude’a Lorraina, nie wykazywała się szczególnym nowatorstwem także w wymiarze stylistycznym<sup>23</sup>. Zapewne dlatego siła oddziaływania jego malarskich kompozycji tkwiła przede wszystkim w umiejętności wykorzystania narzędzi spektaklu. W 1854 roku krytyk pisał o jego malarstwie: „Gdyby, wzięwszy pod uwagę maniery, Martin nie był wzniosły, byłby nikim. O ile nie otaczałyby się obłokami, rozbłyskami piorunów, wspaniałymi asyryjskimi pałacami, gdyby nie przedstawiał spazmów lub okropnych katastrof natury, jego wysiłki byłyby dziecinne i daremne<sup>24</sup>. Z kolei w „The Manchester Guardian” w roku 1857, trzy lata po śmierci artysty, pisano: „Nic dziwnego, że te osobliwe dzieła, przypominające bardziej dręczące bezkresy snów niż wyobrażenia przytomnego malarza, od pierwszego wejrzenia przerażają i zdumiewają publiczność<sup>25</sup>. Stosowane przez Martina kompozycyjne i narracyjne zabiegi, poczynając od rozmiarów obrazów, przez zdolność wywołania wrażenia rozległej, nieskończonej przestrzeni, do dynamizowania narracji za pomocą powtórzeń rozmaitych motywów<sup>26</sup> (grup postaci, elementów architektury lub przyrody), angażują uwagę widza w sposób przywołujący epickie kino. Warto podkreślić zresztą, że spektakularną estetykę Martina, charakteryzującą też w znacznym stopniu twórczość Caspara Davida Friedricha, w następnym stuleciu przyswoił postromantyczny nurt hollywoodzkiego kina<sup>27</sup>.

Niezależnie od niezbyt przychylnych komentarzy krytyków, malarskie spektakle Johna Martina cieszyły się niezwykle popularnością wśród publicz-

<sup>22</sup> William Feaver, *The Art of John Martin* (Oxford: Clarendon Press, 1975), 200; cyt. za: Martin Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle”, w *The Art of the Sublime*, red. Llewellyn i Riding, dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>.

<sup>23</sup> Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych”.

<sup>24</sup> *Chamber’s Journal*, 12 marca 1854, 192; cyt. za: Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych”.

<sup>25</sup> Thomas Balston, *John Martin 1789–1854: His Life and Works* (London: Gerald Duckworth, 1947), 249; cyt. za: Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych”.

<sup>26</sup> Zob. Graham Reynolds, *Victorian Painting* (London: Studio Vista, 1966), 15.

<sup>27</sup> James Elkins, *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980–2000* (Stanford, California: Stanford University Press, 2008), 22.



ności (głównie brytyjskiej, ale także amerykańskiej, a nawet australijskiej). Opisane przez Martina Myrone’a losy trzech powstałych w latach 1851–1853 obrazów, zatytułowanych *Sąd Ostateczny*, *Dzień Gniewu Pańskiego* (il. 3) i *Równiny Niebios* (wszystkie znajdują się w zbiorach Tate Britain), pomyślanych jako tryptyk odwołujący się do Apokalipsy Świętego Jana, pokazują istotny aspekt spektaklu, jakim jest jego komercyjne powodzenie. Umowa podpisana przez malarza z londyńskim wydawcą i przedsiębiorcą Thomasem MacLanem w 1851 roku zakładała, że dla osiągnięcia wspólnych zysków z dystrybucji grafik powstałych na podstawie obrazów miały być one pokazywane na różnych wystawach, by zachęcić potencjalnych subskrybentów. Śmierć Martina w 1854 roku udaremniła zysk z produkcji grafik, lecz przedsiębiorca, zachęcony dużą liczbą widzów obrazów wystawionych kilka miesięcy wcześniej w jego prywatnej galerii w Londynie, postanowił zorganizować ich tournée po Wielkiej Brytanii. W ten sposób, jak pisze Myrone, rozpoczęła się jedna z najniezwyklejszych podróży w dziejach sztuki, której zasięg możliwy był dzięki znacznemu rozwojowi sieci kolejowej w ciągu minionej dekady<sup>28</sup>. Prasowe ogłoszenia i relacje z wystaw dokumentują przebieg trasy i liczbę widzów. Począwszy od 1854 roku obrazy odwiedziły między innymi York (sto tysięcy widzów), Glasgow (pięćdziesiąt tysięcy), a następnie Oksford, Newcastle, Leeds, Manchester i Edynburg, gromadząc do 1855 roku widownię o łącznej liczbie ponad dwóch milionów osób. W 1855 roku obrazy prezentowane były w Londynie i w Liverpoolu – w obu tych miastach musiano szukać nowych lokali, zdolnych pomieścić zainteresowaną publiczność; w Liverpoolu był to między innymi dawny budynek poczty. Następnie obrazy pokazywane były w Huddersfield i w Bradford (w tym drugim mieście w St George’s Hall, niedawno otwartej wiktoriańskiej filharmonii dysponującej trzema i pół tysiącami miejsc), a w 1856 roku w Preston, Sheffield i Blackburn. Tego samego roku zawitały do Dublina oraz ponownie do Manchesteru i Londynu, następnie zaś zostały wysłane do Nowego Jorku. Stamtąd wyruszyły w podróż po amerykańskim Środkowym Wschodzie i wróciły na wystawę do Londynu dopiero w 1860 roku. Chociaż okres najwyższego zainteresowania tryptykiem już minął, był on pokazywany jeszcze w wielu angielskich miastach do 1870 roku, a osiem lat później wysłano go do Melbourne i Sydney w Australii. Po tym czasie obrazy wystawiano jeszcze do 1906 roku, gdy zostały one zabezpieczone w formie zastawu w związku z długami wnuka artysty i zmagazyno-

<sup>28</sup> Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych”.

wane na wiele następnych dekad<sup>29</sup>. Skojarzenie malarstwa Martina z kinem wywołuje także historia owego niezwykłego tournée, przypominającego cudowną i niekończącą się dystrybucję blockbustera marzeń. Przede wszystkim zaś świadczy ona też o tym, że kluczowym celem estetyki spektaklu w sztuce XIX wieku był sukces komercyjny.

### Katastrofa i polityka

Częstym pretekstem do przedstawienia wzniosłej natury były w malarstwie XVIII i XIX wieku wypadki i katastrofy w podróży – na drodze, górskiej przełęczy lub na morzu<sup>30</sup>. Połączenie dramatyzmu wydarzenia z posępną scenerią stanowiło sposób na osiągnięcie widowiskowości sceny. Spełniając ten wymóg, w szerszy kontekst poszukiwania charakterystycznych dla epoki spektakularnych efektów wpisały się dzieła Philippe’a-Jacques’a de Louthbourga, francuskiego malarza działającego w Anglii od roku 1771 do śmierci w 1812 roku. Seria jego czterech obrazów, na którą składają się *Nocny atak złodziei*, *Zarwanie się mostu*, *Scena huraganu* i *Podróżnicy zaskoczeni burzą* (przed 1773, Musée des Beaux-Arts, Rennes), tworzy sekwencję połączoną tematem niebezpieczeństw grożących podróżującemu ze strony nieprzyjaznej przyrody lub działających pod osłoną nocy bandytów. Warto podkreślić – co zauważył już Andrzej Pieńkos – że seria malarska tradycyjnie związana z symboliką upływu czasu: pór dnia, okresów w życiu człowieka, okresów historycznych<sup>31</sup> – tu została poświęcona wydarzeniom, które mimo całego swojego dramatyzmu nie mają takiego metafizycznego potencjału<sup>32</sup>.

Jeśli tworzenie serii obrazów polega na poszukiwaniu dynamiki wynikającej z ich wzajemnych relacji, należy odnotować, że de Louthbourg poszukiwał także innych sposobów na ożywienie wizerunku, dużo wcześniej, nim udało się to pionierom kina z końca XIX wieku. W 1781 roku po raz pierwszy zaprezentował londyńskiej publiczności swój wynalazek, nazwany

<sup>29</sup> Myrone, „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych”.

<sup>30</sup> Tego typu motywy ikonograficzne szczegółowo analizuje Pieńkos, *Okropności sztuki*, rozdziały: „Wypadek w podróży – wydarzenie nietragiczne”, 95–109, i „Straszna burza odsłania widok rozpaczy i okropności”. Rozbicie okrętu”, 110–128.

<sup>31</sup> Znakomitym przykładem, w którym malarska seria tworzy alegoryczny przekaz jest cykl *Dzieje Imperium* Thomasa Cole’a, brytyjskiego założyciela amerykańskiej grupy pejzażystów Hudson River School. Składa się on z pięciu monumentalnych obrazów powstałych w latach 1833–1836 (wszystkie znajdują się w zbiorach New York Historical Society), przedstawiających dzieje cywilizacji od jej narodzin, przez rozkwit, po upadek w wyniku kataklizmu.

<sup>32</sup> Pieńkos, *Okropności sztuki*, 100–101.

eidophusikonem: rodzaj podręcznego zminiaturyzowanego teatru. Namalowanymi dekoracjom towarzyszył szereg efektów specjalnych z użyciem świec, zwierciadeł i kolorowego szkła, co tworzyło efekt plastyczności i dynamiki<sup>33</sup>. Było to jedno z wielu przenośnych „widowisk optycznych”, które pojawiały się już w XVII wieku – symbioza malarskiej iluzji z przedstawieniem scenicznym<sup>34</sup>. Ogłoszenie w angielskiej prasie z epoki potwierdza, że przedstawienia Louthbourga ograniczały się do pokazu niepowiązanych dramatycznie i pozbawionych narracji scen, liczył się zatem jedynie ich wizualny charakter. W „The Morning Herald” z 12 marca 1782 roku zapowiadano między innymi sceny przedstawiające wodospad Niagara, sztorm na morzu z wrakiem statku, zachód słońca nad klifami w Dover po deszczowym dniu, w finale zaś scenę buntu aniołów pod wodzą Szatana z *Raju utraconego* Milтона<sup>35</sup>.

Jednym z najbardziej ekscytujących zbiorową wyobraźnię w omawianej epoce rodzajów katastrofy były tragedie na morzu, sceny rozbicia okrętów o skały oraz dramatyczny los rozbitek. Andrzej Pieńkos zauważa, że u źródeł tych tematów znajdował się wprawdzie biblijny potop, lecz na przełomie XVIII i XIX wieku stopniowo pozbawiane były one treści religijnych lub mitologicznych. Obok dzieł Girodeta, Turnera, Francisa Danby przedstawiających potop biblijny, coraz częściej pojawiały się obrazy, na których sceny morskich katastrof charakteryzowały się współczesnymi detalami lub odwoływały się do konkretnych wydarzeń<sup>36</sup>. Do najsłynniejszych przykładów katastroficznych wizji na morzu inspirowanych prawdziwymi wypadkami (ich lista jest niezwykle długa) należą zapewne *Tratwa Meduzy* Théodore’a Géricaulta z roku 1819 (Luwr) (il. 4) i *Statek niewolników* Turnera z roku 1840 (Museum of Fine Arts, Boston) (il. 5). W obu obrazach, przedstawiając dramatyczne wydarzenia na morzu, artyści dali jednocześnie świadectwo ludzkiego okrucieństwa, jakie wyzwolił żywioł. Turnera zainspirował słynny epizod historii transatlantyckiego handlu niewolnikami: sprawa statku Zong z 1781 roku, którego kapitan kazał w trakcie rejsu z Afryki na Jamajkę wyrzucić za burtę chorych i słabych niewolników, aby wobec braku prowiantu ocalić pozosta-

<sup>33</sup> Nick Rennison, „The Eidophusikon”, *History Extra*, Dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.historyextra.com/period/the-eidophusikon/>; zob. też „Robert Poulter’s New Model Theatre”, Dostęp 10 czerwca 2019, <http://www.newmodeltheatre.co.uk/eidophusikon.html>.

<sup>34</sup> Gwóźdź, „Skąd się (nie)wzięło kino”, 37–43.

<sup>35</sup> Christopher Baugh, „Scenography and Technology”, w *The Cambridge Companion to British Theatre 1730–1830*, red. Jane Moody i Daniel O’Quinn (New York: Cambridge University Press, 2007), 49, 50.

<sup>36</sup> Pieńkos, *Okropności sztuki*, 118, 119.

łych, ale także aby otrzymać odszkodowanie<sup>37</sup>. Obraz Géricaulta odnosi się zaś do dramatu z 1816 roku, gdy pasażerowie statku *Meduza* musieli opuścić pokład z powodu utknięcia na mieliźnie: jest to studium rozpacz i szaleństwa ludzi stłoczonych na niewielkiej tratwie i pozostawionych na pewną śmierć przez załogę, która ewakuowała się na łodziach ratunkowych<sup>38</sup>. W obu obrazach ujawnia się z całą mocą – nieobecny jeszcze w malarstwie XVIII wieku – ideologiczny aspekt przedstawienia spektakularnej katastrofy.

Obraz Turnera, będący oskarżeniem okrucieństw transatlantyckiego handlu niewolnikami, powstał w czasie gdy brytyjscy abolicjoniści dążyli do jego zakazu. John Ruskin w słynnym zbiorze esejów *Modern Painters*, pomyślanym pierwotnie jako głos w obronie późnej twórczości Turnera, nazwał *Statek niewolników* „najwspanialszym obrazem morza, namalowanym przez człowieka”<sup>39</sup>. Unaoczniając czytelnikowi dzieło malarza, nakreślił wizję przesyconą niepokojącymi barwami; pisał między innymi: „ogień zachodzącego słońca spada w morską toń, barwiąc ją okropnym lecz pełnym majestatu światłem, wielkim i ponurym blaskiem, płonącym jak złoto i spływającym jak krew. [...] Purpurowe i błękitne, ponure cienie zapadającej się kipieli wyłaniają się z nocnej mgły; zimnej i osiadającej nisko, nacierającej jak cień śmierci na okręt winowajców”<sup>40</sup>. Jak zauważył Albert Boime, w przytoczonej tu w krótkim fragmencie, pełnej entuzjazmu dla dzieła Turnera ekfrazie Ruskin wielokrotnie użył przymiotnika „ponury” (*lurid*), co można w tym kontekście tłumaczyć również jako „drastyczny”, „straszny”, „sensacyjny”. Zabieg ten był zgodny z ówczesną tendencją krytyki, by traktować kolorystykę obrazu jako wynik świadomego dążenia do wywołania odpowiedniego efektu emocjonalnego. Z tego punktu widzenia obraz odzwierciedlał przede wszystkim emocjonalne nastroje panujące w dyskursie abolicjonistycznym epoki, pełnym opisów strasznego losu niewolników, a jego mroczna kolorystyka była głosem oskarżenia<sup>41</sup>.

Tragiczny spektakl *Meduzy* miał również podłoże ideologiczne, związane z napięciami w życiu politycznym Francji okresu Restauracji. Niesławny kapi-

<sup>37</sup> Albert Boime, „Turner’s Slave Ship: The Victims of Empire”, *Turner Studies. His Life & Epoch 1775–1851* 1, nr 10 (1990): 36.

<sup>38</sup> Géricault w oczach własnych i w oczach przyjaciół, red. Pierre Courthion, tłum. Olga Ziemilska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966), 141–142.

<sup>39</sup> Boime, „Turner’s Slave Ship”, 36.

<sup>40</sup> John Ruskin, *Modern Painters, part I–II* (New York: Wiley and Putnam, 1847), 376–378; cyt. za: Boime, „Turner’s Slave Ship”, 36.

<sup>41</sup> Boime, „Turner’s Slave Ship”, 36.

tan statku, który porzucił część swojej załogi, składającej się w dużej mierze z byłych żołnierzy Napoleona, został mianowany na stanowisko przez ultraroyalistycznego ministra marynarki, a o jego lojalności miało świadczyć to, że był arystokratą o proburbońskich sympatiach. Obraz Gericaulta był więc także oskarżeniem politycznej korupcji burbońskiej Francji i prześladowań dawnych zwolenników Napoleona<sup>42</sup>.

Jak wspomniano wcześniej, o sugestywności spektaklu świadczy zdolność przeniesienia widza w wyobrażony czas i przestrzeń. Zdaniem Christine Riding sposób, w jaki została przemyślana kompozycja *Tratwy Meduzy* i przedstawione poszczególne postaci świadczy o tym, iż Gericault był doskonale świadom tej zasady. Krawędzie tratwy zbiegają się w punkcie poniżej dolnej krawędzi kompozycji, wkraczając w przestrzeń widza. Ponadto część rozbitków zwraca się w stronę horyzontu, a więc spogląda w tym samym co widz kierunku. Dzięki tym zabiegom widz został włączony w przestrzeń obrazu i odnosi sugestywne wrażenie uczestnictwa w przedstawionym wydarzeniu. Potwierdzeniem intencji artysty jest jego prośba, aby na Salonie 1819 roku w Salon Carré w Luwrze obraz zawieszono na wysokości znacznie niższej niż standardowa, co miało umożliwić właściwe „zadziaływanie” zastosowanych zabiegów kompozycyjnych i narracyjnych. Eugène Delacroix komentując ten nietypowy sposób ekspozycji dzieła swojego przyjaciela stwierdził, że znajdując się odpowiednio blisko obrazu, widz czuł się, jakby stąpał po wodzie<sup>43</sup>.

### **W stronę dynamiki spojrzenia – Pożar Izby Lordów i Izby Gmin**

Wizualna struktura spektaklu przynajmniej do lat czterdziestych XIX wieku podporządkowana była tak zwanemu kartezjańskiemu perspektywizmowi, a więc modelowi widzenia, w którym pozycja obserwatora jest jednoznacznie określona i stabilna, a jego spojrzenie biegnie zgodnie z kierunkiem wytyczonym przez linie centralnej, zbieżnej perspektywy<sup>44</sup>. Co istotne, model ten stanowił dodatkowe narzędzie utrzymania widza (podmiotu) w bezpiecznym dystansie (już nie fizycznym, lecz intelektualnym) wobec przedstawionego zja-

<sup>42</sup> Riding, „Shipwreck”.

<sup>43</sup> Riding, „Shipwreck”.

<sup>44</sup> Martin Jay, „Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona”, tłum. Jarosław Przeźmiński, w *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 1998), 296.

wiska. Matematyczna formuła budowania głębi perspektywicznej nie uwzględniała fizjologicznego wymiaru ludzkiej percepcji, naturalnych zakłóceń pola widzenia oraz temporalnego wymiaru postrzegania. Widz oglądał spektakl naturalnych katastrof niejako przez obiektyw uniwersalnej *camera obscura*, tworzącej perspektywę „bezczasową, odcieleśnioną i transcendentalną”<sup>45</sup>.

Paradygmat ten zaczął stopniowo ustępować modelowi widzenia subiektywnego, uwzględniającego złożone zagadnienia fizjologii percepcji, w którym spojrzenie odebrane zostało absolutnej władzy intelektu i oddane w posiadanie ułomnego ciała. Uzależnienie widzenia od subiektywnego obserwatora, a nie stabilnego, nieruchomego i pojedynczego oka umownej *camera obscura* sprawiło, że straciło ono swoją statyczną arbitralność na rzecz zmienności i dynamiki. Już w pierwszych dekadach XIX wieku wiele dziedzin nauki – w tym filozofia, fizjologia, psychologia, optyka – dostarczało malarstwu licznych argumentów, by w swoich ujęciach wzięło pod uwagę subiektywność widzenia, zmienność punktu obserwacji, dynamikę prezentowanej sceny i rozmaite niedoskonałości ludzkiej percepcji<sup>46</sup>. Istotną rolę w rozbiciu dyscyplinującej i unieruchamiającej widzenie centralnej perspektywy odgrywał wynalazek fotografii, z czasem zaś włączyło się do tego procesu także kino. Przejęcie władzy nad spojrzeniem przez fotografię, kino i inne wynalazki optyczne<sup>47</sup> było częścią zapoczątkowanego w XIX wieku i trwającego do dziś procesu modernizacyjnego, w którym dystans pomiędzy życiem a techniką zaczął się radykalnie zmniejszać<sup>48</sup>. Zmiany te dotyczyły również spektaklu, który – odwołując się do fizjologicznych aspektów widzenia, ale także coraz częściej do obrazu zapośredniczonego przez fotografię – uczynił swoje widoki dynamicznymi; poszukiwał w mniejszym stopniu transcendentalnej głębi, bardziej zaś dbał o odtworzenie skomplikowanej struktury doznań wzrokowych. Zasadniczą zmianą dziewiętnastowiecznego spektaklu jest zanik pojedynczego, „punktowego” bądź też „zakotwiczonego” obserwa-

<sup>45</sup> Jay, „Kryzys”, 319.

<sup>46</sup> Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, red. Iwona Kurz, tłum. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 23–26.

<sup>47</sup> W XIX w. wynaleziono wiele optycznych urządzeń do produkcji spektaklu: od jarmarcznych skrzyń z obrazkami (przenośnych panoram) do Kaiserpanoramy, od fantasmagorii przez stereoskopię do różnego rodzaju prototypów projektora filmowego, takich jak praksinoskop i zoopraksiskop Edwarda Muybridge’a. Wszystkie te wynalazki w kontekście zmian w sposobie postrzegania i wymogów spektaklu w dobie nowoczesności analizuje Crary, *Zawieszenia percepcji*.

<sup>48</sup> Crary, *Zawieszenia percepcji*, 24, 25.

tora<sup>49</sup>. W jego miejsce pojawił się obserwator zbiorowy – tłum, spoglądający z wielu punktów widzenia naraz, ale także podatny na „zbiorowe halucynacje” i iluzje<sup>50</sup>. Wprawdzie, jak już wspomniano, postaci obserwatorów lub gapiów zdarzały się w osiemnastowiecznych kompozycjach malarskich, lecz ich obecność nie była w stanie rozbić stabilnej i „jednookiej perspektywy”. W malarstwie XIX wieku coraz częściej wraz z obecnością widzów (lub tłumu gapiów) obserwujemy także rozproszenie perspektywy w wiele wzajemnie się uzupełniających punktów widzenia. W wyniku tych zmian spektakl wypracował sposoby rozprzestrzeniania obrazów – obowiązujące także we współczesnym, późnym kapitalizmie, odwołujące się do „pewnego stadnego sposobu istnienia”<sup>51</sup>, którego ważnym, by nie powiedzieć: kluczowym składnikiem jest estetyzacja rzeczywistości.

Wszystkie te elementy możemy znaleźć w wielu spektakularnych malarskich przedstawieniach katastrofy, ale szczególnie symptomatyczne wydają się pod tym względem obrazy J. W. M. Turnera *Pożar Izby Lordów i Izby Gmin, 16 października, 1834* powstałe w latach 1834–1835 (il. 6, 7). Są to dwa olejne studia przedstawiające nocny pożar brytyjskiego parlamentu, widziany z różnych punktów widzenia na południowym brzegu Tamizy. Już samo namalowanie różnych obrazów (w tym także szkiców akwarelowych) przedstawiających jedno wydarzenie z odmiennych punktów widzenia akcentuje, że wydarzenie to trwało przez pewien czas i było widoczne z różnych miejsc w przestrzeni. Obecność obserwujących pożar tłumów, ukazanych na granicy kompozycji malarskiej, a więc na granicy świata wyobrażonego i rzeczywistego, ułatwia utożsamienie się widza obrazu z przedstawionymi obserwatorami i podkreśla spektakularny charakter ujęcia. Sytuacja, gdy widownia jest częścią widowiska, w naturalny sposób sugeruje też punkt widzenia temu, kto ogląda obraz, lecz punkt ten nie jest jasno określony z powodu rozproszenia grup obserwatorów. Także linie prowadzone z różnych punktów obserwacji w kierunku płonących budynków nie zbiegają się w jednym, centralnym miejscu, lecz trafiają, niczym ostrzał, w różne miejsca w jego pobliżu. Ważne dla osiągnięcia wrażenia niezdeterminowanego punktu widzenia jest także ujęcie sceny z pewnej wysokości ponad tłumem, co sprawia, że żadne spojrzenie nie wydaje się tu uprzywilejowane.

<sup>49</sup> Crary, *Zawieszenia percepcji*, 190.

<sup>50</sup> Crary, *Zawieszenia percepcji*, 308–309.

<sup>51</sup> Leszek Brogowski, „Utopia estetyczna, utopia artystyczna: od Platona do Guy Deborda”, *Format* 1–2, nr 30 (1999): 3.

## „Chaos, w którym śmierć pędzi galopem”

Jednym z zasadniczych procesów determinujących charakter XIX stulecia był przełom technologiczny. Malarstwo XIX wieku podążało za nim, poszukując inspiracji w tłumnym życiu metropolii, przemyśle i rozwijających się środkach transportu<sup>52</sup>. Postęp technologiczny jest dialektycznie powiązany z katastrofą, choć wydaje się, że w XIX wieku katastrofę technologiczną definiowano jeszcze nie w wymiarze globalnym i ekologicznym, lecz co najwyżej jako zagrożenie życia jednostki lub niebezpieczeństwo rozpadu psychicznej integralności (zagrożenie dla zmysłów, dla nerwów<sup>53</sup>). Świadomych tych niebezpieczeństw było wielu myślicieli XIX wieku, wśród nich Marks, Baudelaire, Nietzsche, Max Weber, Georg Simmel<sup>54</sup>. Ambivalentny stosunek Marksa do kapitalistycznej modernizacji przemysłowej znakomicie wyraził Fredric Jameson; jego zdaniem autor *Kapitału* „w sugestywny sposób nakłania nas, byśmy podjęli się zadania niemożliwego, byśmy pomyśleli o rzeczonym zjawisku zarazem pozytywnie i negatywnie; innymi słowy, [...] w taki sposób, byśmy jednocześnie umieli uchwycić ewidentnie godne potępienia cechy kapitalizmu wraz z jego nadzwyczajną, wyzwalającą dynamiką, nie osłabiając zarazem siły żadnego z obu sądów”<sup>55</sup>. Dialektyczne myślenie, afirmujące i jednocześnie demonizujące postęp, znakomicie ilustruje cytat z *Kapitału*, który w zasadzie mógłby stanowić też fragment wydanej trzy dekady później apokaliptycznej *Wojny światów* Herberta George’a Wellsa: „Najwyżej rozwi-

<sup>52</sup> Przykładów tego typu malarstwa dostarcza twórczość Turnera, Édouarda Maneta, Camille’a Pissarra, Claude’a Moneta i Gustave’a Caillebotte’a (zwłaszcza obrazy Moneta i Caillebotte’a inspirowane fotografiami Hippolyte’a Jouvina), miejskie pejzaże Jamesa McNeila Whistlera i wiele innych.

<sup>53</sup> „natłok szybko zmieniających się obrazów, nieciągłość i zróżnicowanie doznań jednocześnie bombardujących świadomość, nieoczekiwane wrażenia. Takie właśnie warunki psychologiczne stwarza wielkie miasto, takich bowiem wrażeń dostarcza nam każde przejście przez ulicę, obserwacja tempa i różnorodności życia gospodarczego, zawodowego, społecznego”. Tak u progu XX w. określał doświadczenie życia w wielkim mieście Georg Simmel, „Mentalność mieszkańców wielkich miast”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w *Socjologia* (Warszawa: PWN, 2005), 306.

<sup>54</sup> O wpływie wielkomiejskiego zgiełku na psychikę człowieka oprócz Georga Simmela, Charles’a Baudelaire’a i Karola Marksa pisał także w słynnej książce Max Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, tłum. Jan Miziński (Lublin: TEST, 1994). Z kolei dialektyczna wizja nowoczesności, bliska przeczuciom Marksa, wskazująca na współistniejące w niej elementy rozwoju i upadku, obecna jest w myśli Friedricha Nietzschego, *Poza dobrem i złem*, tłum. Grzegorz Sowiński (Kraków: Wydawnictwo A, 2001), zob. też inne jego teksty.

<sup>55</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011), 47.



niętą postacią produkcji maszynowej jest rozczłonkowany zespół maszyn roboczych otrzymujących napęd z centralnego automatu – za pośrednictwem mechanizmu transmisyjnego. Zamiast pojedynczej maszyny występuje tu potwór mechaniczny, którego cielsko wypełnia całe budynki fabryczne, a jego demoniczna siła, zrazu utajona w miarowych, niemal uroczystych ruchach jego potężnych członów, wreszcie wybucha w gorączkowym, wściekłym tańcu jego niezliczonych właściwych organów pracy<sup>56</sup>.

Ta dialektyka w postrzeganiu kapitalistycznego postępu obecna była także w dyskursie artystycznym. Charles Baudelaire, definiując powinności nowoczesnego malarza w słynnym eseju z 1863 roku, pisał z entuzjazmem o swoim przyjacielu, malarzu Constantinie Guysie, „wędrującym przez wielką pustynię ludzi”, że jego wzniosłym celem było pokazanie nowoczesności: „harmonii [miasta] tak cudownie zachowanej wśród zgiełku wolności ludzkiej”<sup>57</sup>. Jednak Baudelaire widział nowoczesność nie tylko jako urok tłumów i korowodu rozpędzonych pojazdów na szerokich paryskich bulwarach wytyczonych przez barona Haussmanna<sup>58</sup>, ale także jako śmiertelne zagrożenie. W *Utracie aureoli*, jednym z napisanych prozą poematów składających się na *Paryski splin*, poeta nazwał bulwar „ruchliwym chaosem, w którym śmierć pędzi galopem ze wszystkich stron naraz”<sup>59</sup>. Towarzyszące rozwojowi dużych miast stopniowe zwiększanie natężenia ruchu ulicznego, intensywność miejskiego zatłoczenia i hałas były najbardziej bezpośrednio oddziałującym na człowieka efektem dziewiętnastowiecznej modernizacji. W literaturze z epoki elementy te postrzegane były jako nieustające zagrożenie dla zdrowia cielesnego i psychicznego, i traktowane jako rodzaj „gwałtownej przemo-

<sup>56</sup> Karol Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, red. Paweł Hoffman et al. (Warszawa: Książka i Wiedza, 1951), 410. O stosunku Marksa do rewolucji technologicznej XIX w. w kontekście przytoczonego cytatu pisze też Natalia Juchniewicz, „Od estetyki przez technikę do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa”, *Estetyka i Krytyka* 46, nr 3 (2017): 33.

<sup>57</sup> Charles Baudelaire, „Malarz życia nowoczesnego”, w *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. Joanna Guze, komentarze i przypisy Claude Pichois, tłum. Jan Maria Kłoczowski (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000), 318, 319.

<sup>58</sup> O urbanistycznej przebudowie Paryża w latach 1852–1856, której Georges Eugène Haussmann dokonał na zlecenie Napoleona III, łączącej elementy kompleksowej modernizacji i równie kompleksowego spustoszenia starych dzielnic pisze Marshall Berman, *Wszystko, co stałe rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. Marcin Szuster (Kraków: Universitas, 2015), 196–200.

<sup>59</sup> Charles Baudelaire, *Paryski splin*, tłum. Ryszard Engelking (Łódź: Wydawnictwo Klio, 1993), 185.

cy sensorycznej” oraz nieustający szok<sup>60</sup>. Warto zaznaczyć, że w ten sposób opisywane wielkomiejskie doświadczenie stanowiło grunt do ukształtowania się zjawiska współczesnego spektaklu, rozumianego tak, jak w następnym stuleciu scharakteryzował go Guy Debord. Ekspansja przemysłowa, której ubocznym efektem jest ów radykalny wzrost bodźców nerwowych, wzmagająca (zgodnie z klasycznymi obserwacjami Marksa) alienację człowieka, a więc urzeczowienie stosunków międzyludzkich. Proces technologicznej ekspansji, powodując wyobcowanie człowieka, przygotował go do roli widza spektaklu, będącego „złym snem nowoczesnego społeczeństwa zakutego w kajdany”. Żyjąc w nieustannym pobudzeniu i poddani przemocy zewnętrznych bodźców, mieszkańcy nowoczesnych miast pragną, jak pisał Debord, jedynie snu, którego spektakl jest strażnikiem<sup>61</sup>.

Zagrożenia komunikacyjne, które wywoływały niepokój Baudelaire’a już w latach sześćdziesiątych XIX wieku, nie były jednak tematem ówczesnego malarstwa. Były one za to obecne w kulturze popularnej – stanowiły temat sensacyjnych artykułów w prasie, ilustrujących je rysunków i grafik oraz komiksów. Lubowano się w przedstawianiu nagłej śmierci w mieście, w wypadku z udziałem tramwaju, pociągu, rozpędzonego samochodu<sup>62</sup>. Nieobecność tego typu tematów w malarstwie zapewne tłumaczy „zaopiekowanie się” nimi przez fotografię, która stała się w drugiej połowie XIX wieku najważniejszym narzędziem dokumentowania rzeczywistości. Symbolicznym tego potwierdzeniem może być jedno z najśłynniejszych zdjęć komunikacyjnej katastrofy XIX wieku. Wykonana przypadkiem przez nieznanego autora fotografia, opublikowana po raz pierwszy w czasopiśmie „La Nature”, przedstawia lokomotywę, która 22 października 1895 roku wypadła z górnej kondygnacji paryskiego dworca Montparnasse wbiła się ukośnie w Place de Rennes. Na marginesie dodajmy, że i to wydarzenie ujawniło pokrewność katastrofy ze spektaklem: zainteresowanie nim było tak duże, że od widzów pragnących z bliska obejrzeć jego skutki pobierano opłatę<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Ben Singer, „Sensacyjność’ a świt wielkomiejskiej nowoczesności”, tłum. Łukasz Biskupski, Wiktor Marzec, Jędrzej Słodkowski, i Agata Zysiak, w *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009), 148–149.

<sup>61</sup> Guy Debord, *Spółczesność i spektakl oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 39.

<sup>62</sup> Zob. Singer, „Sensacyjność”, 158–166.

<sup>63</sup> *Katastrofa kolejowa na Gare Montparnasse*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Katastrofa\\_kolejowa\\_na\\_Gare\\_Montparnasse](https://pl.wikipedia.org/wiki/Katastrofa_kolejowa_na_Gare_Montparnasse)

Tymczasem coraz częstszym w sztuce XIX wieku tematem związanym z ówczesną modernizacją, który dopiero z perspektywy znacznie późniejszych doświadczeń ujawnił swoje złowrogie oblicze, był rozwój przemysłu.

### Katastrofa, która dopiero nadejdzie

Wydaje się, że w XIX wieku malarstwo podejmując temat rewolucji przemysłowej było nią całkowicie zauroczone i dostrzegało tylko jej złudny (jak dziś wiemy) powab. Co więcej, dziewiętnastowieczna fascynacja technologiczną modernizacją zrodziła w sztuce nową, powiązaną z technologią odmianę wzniosłości<sup>64</sup>, w ramach której wyrażano zachwyt i jednoczesny respekt wobec potęgi techniki i przemysłu (ten specyficzny stosunek do postępu technologicznego jest też obecny w barwnych opisach Marksa, jak choćby w przytoczonym wcześniej fragmencie). Natura, z którą wzniosłość była nierozdzielnie związana w czasach Burke’a i Kanta, stopniowo zaczęła być w świadomości człowieka wypierana i marginalizowana przez technologiczną rewolucję. Wzniosłą kontemplację budziły już nie fenomeny przyrody, lecz technologia, urbanizacja i interwencje człowieka zmierzające do jej podporządkowania<sup>65</sup>. Dzisiejsza świadomość, że dziewiętnastowieczny rozwój przemysłowy zapoczątkował proces postępującej katastrofy ekologicznej, sprawia, że słynne malarskie przedstawienia industrialnego krajobrazu jawią się jako jej nieświadoma zapowiedź. W *Coalbrookdale w nocy* Philippe’a-Jacques’a de Loutherbourga z 1801 roku (Science Museum, Londyn) rozświetlające nocne niebo płomienie z pieców do wytopu żelaza nie są już tylko symbolem początku rewolucji przemysłowej w Anglii, lecz złowrogą wróżbą nieuniknionej katastrofy. Podobnie można zinterpretować posępne piękno mgły spowijającej Londyn na powstałym między 1830 a 1835 rokiem, nieukończonym obrazie Turnera *Tamiza w pobliżu Waterloo Bridge* (Tate Britain) (il. 8), mgły – dodajmy – powstałej z dymów fabrycznych i rozmaitych wycieków lub (by użyć określenia z epoki) miazmatów produkowanych przez miasto. Perspektywa ta przywiodła Nicholasa Mirzeoffa do dość zaskakującego komentarza na temat ikonicznego obrazu przełomu artystycznego XIX wieku, symbolizującego początek modernizmu. Mowa o dziele *Impresja, wschód słońca* Claude’a Moneta z 1872 roku (Musée Marmottan Monet, Paryż) (il. 9), przedstawiającym zatokę portową w mieście Hawr w Normandii. Mirzeoff

<sup>64</sup> Zob. Juchniewicz, „Od estetyki przez technikę”, 35–38.

<sup>65</sup> Whyte, „The Sublime”, 8.

zauważa, że obraz zawdzięcza swoje zachwycające bogactwo barw wiernemu odzwierciedleniu efektów optycznych wynikających z zanieczyszczenia powietrza w porcie. Znajdujące się w tle kominy przemysłowych urządzeń wydzielają ogromne ilości dymu węglowego, tworzącego charakterystyczną, żółtą poświatę, mieszącą się z chłodnym błękitem światła o poranku. Również intensywność czerwieni wschodzącego słońca wynika z załamania światła spowodowanego przez obecność drobin węglowych w powietrzu. Mirzoeff podkreśla, że o zanieczyszczeniu Hawru – w XIX wieku głównego francuskiego portu transatlantyckiego ruchu pasażerskiego obsługiwanego przez statki parowe – świadczy wiele fotografii z epoki, pokazujących stoczniowe fabryki i dymiące kominy<sup>66</sup>.

Dym spowijający niebo nad Tamizą lub nad portem w Hawrze, mgła, z której wyłania się pociąg spółki the Great Western Railway w słynnym obrazie Turnera *Deszcz, para, szybkość* (1844, National Gallery, Londyn) – jawią się z tej perspektywy jako symptomy katastrofy mającej się dopiero wydarzyć. Artyści uwiecznili te znaki w swoich dziełach nieświadomi ich złowrogiego charakteru, zachwyceni wyłaniającą się na ich oczach nowoczesną formą piękna. Rozpoczynał się właśnie okres trwającego przez następne dziesięciolecie – do dziś – halucynacyjnego zauroczenia podbojem natury. Fredric Jameson w wydanej po raz pierwszy w 1991 roku słynnej analizie kulturowych aspektów późnego kapitalizmu odniósł się do prac amerykańskiego fotografa Olivera Wasowa, powstałych w latach osiemdziesiątych XX wieku. Jego fotograficzne obrazy, będące atrakcyjnym wizualnie montażem obecnych w ikonosferze popularnych wizerunków (na przykład kadrów z kina science-fiction), przedstawiają pejzaże o widmowej, halucynacyjnej barwie (il. 10). Jak pisał Jameson, wpisują się one w atmosferę postapokaliptycznej dystopii w rodzaju prozy J. G. Ballarda. Obrazy te są spadkobiercami tej samej fascynacji, której złowrogi obiekt zdemaskował Nicholas Mirzoeff na przykładzie dzieła Moneta. Świadczą o tym słowa, w jakich Jameson je scharakteryzował: „utrzymane w ciemnych, halucynacyjnych barwach, kojarzą się trochę z kojącymi, płomiennymi zachodami słońca nad Santa Monica, które swój niezmiernie efektowny wygląd zawdzięczają ponoć skrajnemu natężeniu chemicznych zanieczyszczeń w atmosferze”<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Nicholas Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Łukasz Zaremba (Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016), 235–236.

<sup>67</sup> Jameson, *Postmodernizm*, 182.



Il. 1. Caspar David Friedrich, *Skaly kredowe na Rugii*, 1818, Museum Oskar Reinhardt. Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Skaly\\_kredowe\\_na\\_Rugii#/media/Plik:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Kreidefelsen\\_auf\\_Rügen\\_\(Museum\\_Oskar\\_Reinhardt\).jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Skaly_kredowe_na_Rugii#/media/Plik:Caspar_David_Friedrich_-_Kreidefelsen_auf_Rügen_(Museum_Oskar_Reinhardt).jpg) (domena publiczna)



Il. 2. Francesco Guardi, *Pożar w okolicach San Marcuola*, 1789, Alte Pinakothek, Monachium. Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_Guardi\\_-\\_Fire\\_in\\_the\\_San\\_Marcuola\\_Oil\\_Depot\\_-\\_WGA10885.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Guardi_-_Fire_in_the_San_Marcuola_Oil_Depot_-_WGA10885.jpg) (domena publiczna)



Il. 3. John Martin, *Dzień Gniewu Pańskiego*, 1851–1853, Tate Gallery, Londyn. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Great\\_Day\\_of\\_His\\_Wrath#/media/File:John\\_Martin\\_-\\_The\\_Great\\_Day\\_of\\_His\\_Wrath\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Day_of_His_Wrath#/media/File:John_Martin_-_The_Great_Day_of_His_Wrath_-_Google_Art_Project.jpg) (domena publiczna)



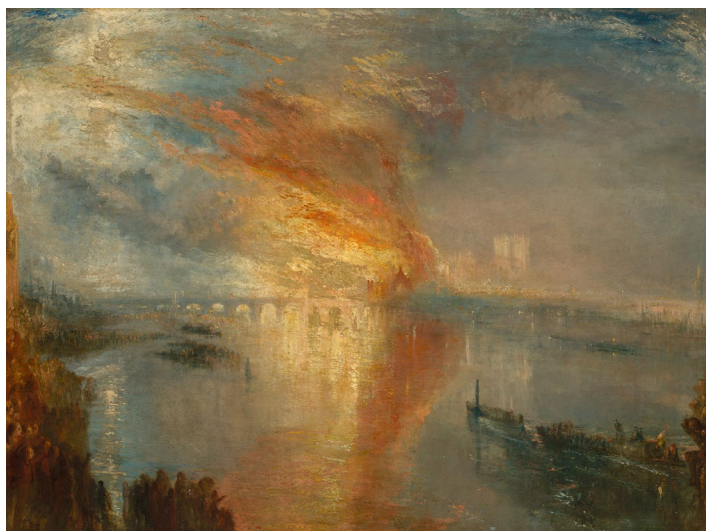
Il. 4. Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy*, 1819, Luwr, Paryż. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Raft\\_of\\_the\\_Medusa#/media/File:JEAN\\_LOUIS\\_THÉODORE\\_GÉRICAUT\\_-\\_La\\_Balsa\\_de\\_la\\_Medusa\\_\(Museo\\_del\\_Louvre,\\_1818-19\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Raft_of_the_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg) (domena publiczna)



Il. 5. J. M. W. Turner, *Statek niewolników*, 1840, Museum of Fine Arts, Boston. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Slave\\_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg) (domena publiczna)



Il. 6. J. M. W. Turner, *Pożar Izby Lordów i Izby Gmin, 16 października, 1834*, 1834–1835, Philadelphia Museum of Art. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Burning\\_of\\_the\\_Houses\\_of\\_Lords\\_and\\_Commons#/media/File:Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner,\\_English\\_-\\_The\\_Burning\\_of\\_the\\_Houses\\_of\\_Lords\\_and\\_Commons,\\_October\\_16,\\_1834\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burning_of_the_Houses_of_Lords_and_Commons#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner,_English_-_The_Burning_of_the_Houses_of_Lords_and_Commons,_October_16,_1834_-_Google_Art_Project.jpg) (domena publiczna)



Il. 7. J. M. W. Turner, *Pożar Izby Lordów i Izby Gmin, 16 października, 1834*, 1834–1835, Cleveland Museum of Art. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Burning\\_of\\_the\\_Houses\\_of\\_Lords\\_and\\_Commons#/media/File:Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_012.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burning_of_the_Houses_of_Lords_and_Commons#/media/File:Joseph_Mallord_William_Turner_012.jpg) (domena publiczna)





Il. 8. J. M. W. Turner, *Tamiza w pobliżu Waterloo Bridge*, 1830–1835, Tate Britain, Londyn. Źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_-\\_The\\_Thames\\_above\\_Waterloo\\_Bridge\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Thames_above_Waterloo_Bridge_-_Google_Art_Project.jpg) (domena publiczna)



Il. 9. Claude Monet, *Impresja, wschód słońca*, 1872, Musée Marmottan, Paryż. Źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,\\_Sunrise#/media/File:Monet\\_-\\_Impression,\\_Sunrise.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Impression,_Sunrise#/media/File:Monet_-_Impression,_Sunrise.jpg) (domena publiczna)



Il. 10. Oliver Wasow, *Flow 1*, 1985, dzięki uprzejmości artysty

## Bibliografia

- Addison, Joseph. „O przyjemnościach wyobraźni”. Tłumaczenie Przemysław Parszutowicz. *Terminus* 1 (2004): 179–214.
- Balston, Thomas. *John Martin 1789–1854: His Life and Works*. London: Gerald Duckworth, 1947.
- Baudelaire, Charles. „Malarz życia nowoczesnego”. W *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłumaczenie Joanna Guze, komentarze i przypisy Claude Pichois, tłumaczenie Jan Maria Kłoczkowski, 309–346. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Paryski splin*. Tłumaczenie Ryszard Engelking. Łódź: Wydawnictwo Klio, 1993.
- Baugh, Christopher. „Scenography and Technology”. W *The Cambridge Companion to British Theatre 1730–1830*, red. Jane Moody i Daniel O’Quinn, 43–56. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Berman, Marshall. *Wszystko, co stałe rozpuływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Tłumaczenie Marcin Szuster. Kraków: Universitas, 2015.
- Boime, Albert. „Turner’s Slave Ship: The Victims of Empire”. *Turner Studies. His Life & Epoch 1775–1851* 1, nr 10 (1990): 34–43.
- Brogowski, Leszek. „Utopia estetyczna, utopia artystyczna: od Platona do Guy Deborda”. *Format* 1–2, nr 30 (1999): 2–7.
- Crary, Jonathan. *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Redakcja Iwona Kurz. Tłumaczenie Łukasz Zaremba i Iwona Kurz. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Debord, Guy. *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłumaczenie Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Elkins, James. *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980–2000*. Stanford, California: Stanford University Press, 2008.
- Feaver, William. *The Art of John Martin*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Géricault w oczach własnych i w oczach przyjaciół*. Redakcja Pierre Courthion. Tłumaczenie Olga Ziemilska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Grzeliński, Adam. *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury’ego i Burke’a*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2001.
- Gwóźdź, Andrzej. „Skąd się (nie)wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu”. W *Historia kina*. T. 1 *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, i Rafał Syska, 15–76. Kraków: Universitas, 2012.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłumaczenie Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Jay, Martin. „Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona”. Tłumaczenie Jarosław Przeźmiński. W *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, 295–330. Kraków: Universitas, 1998.

- Juchniewicz, Natalia. „Od estetyki przez technikę do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa”. *Estetyka i Krytyka* 46, nr 3 (2017): 23–40.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądu*. Tłumaczenie Jerzy Gałęcki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Marks, Karol. *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*. T. 1, red. P. Hoffman et al. Warszawa: Książka i Wiedza, 1951.
- Mirzoeff, Nicholas. *Jak zobaczyć świat*. Tłumaczenie Łukasz Zaremba. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2016.
- Monk, Samuel Holt. *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- Myrone, Martin. „John Martin’s ‘Last Judgement’ Triptych: The Apocalyptic Sublime in the Age of Spectacle”. W Redakcja Nigel Llewellyn i Christine Riding, *The Art of the Sublime. Tate Research Publication* 1 (2013). Dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>.
- Nietzsche, Friedrich. *Poza dobrem i złem*. Tłumaczenie Grzegorz Sowiński. Kraków: Wydawnictwo A, 2001.
- Pieńkos, Andrzej. *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000.
- Rennison, Nick. „The Eidophusikon”. *History Extra*. Dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.historyextra.com/period/the-eidophusikon/>
- Reynolds, Graham. *Victorian Painting*. London: Studio Vista, 1966.
- „Robert Poulter’s New Model Theatre”. Dostęp 10 czerwca 2019, <http://www.newmodeltheatre.co.uk/eidophusikon.html>.
- Riding, Christine. „Shipwreck, Self-preservation and the Sublime”. W Redakcja Nigel Llewellyn i Christine Riding, *The Art of the Sublime. Tate Research Publication* 1 (2013). Dostęp 10 czerwca 2019, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/martin-myrone-john-martins-last-judgement-triptych-the-apocalyptic-sublime-in-the-age-of-r1141419>.
- Ruskin, John. *Modern Painters*, part I–II. New York: Wiley and Putnam, 1847.
- Simmel, Georg. „Mentalność mieszkańców wielkich miast”. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz. W *Socjologia*, 305–315. Warszawa: PWN, 2005.
- Singer, Ben. „‘Sensacyjność’ a świt wielkomiejskiej nowoczesności”. Tłumaczenie Łukasz Biskupski, Wiktor Marzec, Jędrzej Słodkowski, i Agata Zysiak. W *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, 143–186. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Specht, Roman. „Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta”. *Studia z Historii Filozofii. Kwartalnik Instytutu Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* 2(4) (2013): 167–183.

- Starobinski, Jean. *Wynalezienie wolności 1700–1789*. Tłumaczenie Maryna Ochab. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.
- Weber, Max. *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Tłumaczenie Jan Miziński. Lublin: TEST, 1994.
- Whyte, Iain Boyd. „The Sublime. An Introduction”. W *Beyond the Finite The Sublime in Art and Science*, red. Iain Boyd Whyte i Roald Hoffmann, 3–20. New York: Oxford University Press, 2011.
- Woźniakowski, Jacek. *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Warszawa: Czytelnik, 1974.