

РОМАНТИЗАМ У ЕНГЛЕСКОЈ

- У периоду романтизма Енглеска је успела да изгради и сачува национални идентитет уметности, да не потпадне под француски утицај. Томе су допринели политички антагонизми између Енглеске и Француске као иницијатора „континенталне блокаде“, али и самосвојност енглеских уметника и њихових извора инспирације и изражајних идиома.
- Ривалство са Француском у први план је поставило потребу Енглеске да демонстрира не само економску и војну надмоћ, већ и своју културну независност. Фасцинација средњим веком у Енглеској расте након губитка америчких колонија осамдесетих година 18. века.
- Као одговор на „варваризам“ модерног доба, енглески сликари инспирацију налазе у делима националних писаца, пре свега Шекспира, Скота, Бајрона, као и средњовековној литератури, романима о краљу Артуру и витезовима округлог стола, потрази за Светим гралом итд.
- Шекспирови фантастични комади, као што су *Сан летње ноћи* и *Дванаеста ноћ*, деловали су подстицајно на имагинацију уметника, док су његове историјске драме и трагедије – *Краљ Лир*, *Хамлет*, *Магбет* и *Ричард III*, потврђивале аутентичност британског културног идентитета и представљале главну инспирацију за артикулацију сублимног ликовног исказа.
- Опште осећање песимизма својствено остварењима Скота и Бајрона прожимало је и ликовна дела, а подстицаје за призоре ужаса уметници налазе не само у физичком насиљу већ и у стањима помрачења ума, у подсвести, сновима и машти.
- Спектакуларни и фантастични ефекти били су саставни део новог, романтичарског осећања уметничке слободе.



Аутопортрет

ЏОН ХЕНРИ ФИСЛИ (1741–1825)

био је швајцарски уметник, који после 1770. одлази у Рим, где проучава дела Микеланђела и манириста. На Рејнолдсов позив године 1779. одлази у Лондон, где на Краљевској академији предаје цртање.

Попут већине уметника тог времена, Фисли се није декларисао ни за један од тада актуелних покрета, а његово дело стоји на граници неокласицизма и романтизма. Сматрао је да је узвишеност заједнички именитељ за „класични“ и „готички“ романтизам.



Фислија је одликовала снажна индивидуалност и уметничка имагинација, посебно испољена када је сликао своје снове и опсесије. Томе у прилог говори његова слика **Кошмар** (1785–1790), чији назив упућује на домен ирационалног, који је својствен уметности романтизма. У првом плану приказана је уснула жена испружена на софи у замраченом ентеријеру, рембрантовски осветљеном. Њен необично танак врат, издужене ноге и елегантно извијено тело делују маниристички. На њеном стомаку седи слупчано грозоморно, ушато и неугледно мушко створење. Искежени ђаво и коњ светлећих очију изведени су из света демона средњовековне фолклорне традиције.

Фислијева инспирација за ово дело је непозната, али се спекулише да она потиче из његове фрустрације због неостварене љубави са младом рођаком Аном. Њен отац одбио је Фислијеву брачну понуду, после чега је уметник имао еротски сан у којем он и Ана воде љубав. Посматране у светлу ових података, мушке сексуалне потребе приказане су на овој слици као анималне, што потврђује присуство коња као симбола нагона. Пажњу привлачи један наизглед безначајан детаљ – сиве пруге на простирци испод женских бедара. Оне не прате наборе простирке, него су равно насликане и, као такве, наглашавају плошност површине платна. У питању је за уметност 18. века крајње неуобичајена демонстрација дводимензионалности. Јавно приказана 1781. у Краљевској академији, ова слика је одмах привукла пажњу публике, којој је била блиска игра речи у њеном називу, јер у енглеском језику реч „мора“ је синоним за коња.



Микеланђело и Шекспир били су Фислијеви главни узор и извори инспирације. Он је насликао серију сцена, у којој је Микеланђелове фигуре са таванице Сикстинске капеле преобликовао у актере Шекспирових дела. Тим делима Фисли је демонстрирао једно потпуно ново схватање Шекспира и култа бизарног. Томе у прилог говори његова слика **Три вештице** (1783), која представља реинтерпретацију Микеланђелових сибила. Инспирисан Шекспировом драмом *Магбет*, Фисли приказује фигуре вештица у профилу са испруженим рукама, у драматичном тренутку када Магбета, шкотског генерала, подстичу да убије Данкана, актуелног краља Шкотске, обећавајући му краљевску титулу и бесмртност. Читав приказ делује као кошмар, а трагични исход поигравања злих вештица са судбином и амбицијама главног јунака наговештен је драматичним ефектима светла и сенке. Могуће је да је ово дело представљало припрему за већу композицију.





У сцени ***Сусрет Магбета и Банка са вештицама*** (1796), Фисли се поново ослања на драматичне светлосне ефекте у раздвајању Магбета и Банка од вештица и наглашавању језовитости, иреалног карактера призора. Ставови Магбета и Банка откривају пренераженост и страх пред утварном појавом злих вештица на врху брда. Силуετε војника назиру се у позадини, а опустели, апокалиптични пејзаж потенцира утисак зле коби која ће задесити двојицу главних протагониста драме.



Слика **Магбет и Леди Магбет** (1812) приказује тренутак непосредно након што је Магбет убио шкотског краља Данкана, који је те вечери био гост у његовом дворцу. Тешко подносећи терет злочина који је починио, Магбет посрће држећи у рукама бодеже, док амбициозна и бескрупулозна Леди Магбет успоставља контролу над ситуацијом гестом ућуткивања, прислањајући кажипрст на уста. Њихове етеричне фигуре делују попут утвара, а мрачни и недефинисани амбијент потенцира завереничку атмосферу.

Фислијева слика ***Леди Магбет месечари кроз ходнике тврђаве*** (1783) приказује актерку Шекспирове драме у стању бунила и психичке растројености изазваних грижом савести због убиства Данкана, које је иницијално подржала и помогла његовом прикривању. Осећај кривице читава се у пребледелости њеног лица, унезвереном погледу, полуотвореним устима и неконтролисаном гесту леве руке. Избор боја није нимало случајан: црвена коса Леди Магбет имплицира њен злочиначки карактер и улогу доминантне *femme fatal*, док је жута боја њене одоре повезана са идејом издаје и лудила. Она фуриозно тумара мрачним ходником држећи бакљу у руци, тражећи излаз из кошмарне ситуације у коју ју је довела њена амбициозност и поквареност. Снажни *chiaroscuro* ефекти појачавају утисак драме, психолошке напетости призора. У доњем десном углу су приказани дворска дама и лекар, сведоци овог кошмарног призора. И док дворска дама пренеражено посматра хистерично понашање Леди Магбет, лекар записује своје опсервације у бележницу. Снажну подршку Фислијевом раду у Енглеској давао је архитект Хорас Волпол, а Фислијев пријатељ био је песник и уметник Вилијам Блејк.





ВИЛИЈАМ БЛЕЈК (1757–1827) био је један од најзначајнијих енглеских уметника епохе романтизма. Школовао се за гравера на Краљевској академији у Лондону у време када је њом председавао Џошуа Рејнолдс, водећи уметнички ауторитет и поборник неокласицизма. Блејк је имао отпор према класицистичкој теорији уметности и убрзо постао један од водећих противника Краљевске академије и Рејнолдса. Аристотеловој поетици и концепту мимезиса супротстављао је Платонов концепт идеје *a priori*, маниристички ***disegno interno*** – „унутрашњи цртеж“, односно идеју која егзистира у уму уметника, пре него што приступи реализацији уметничког дела. Блејку је било важно то „**унутрашње око**“, те он није имао потребу да приликом стварања посматра свет око себе и природу.

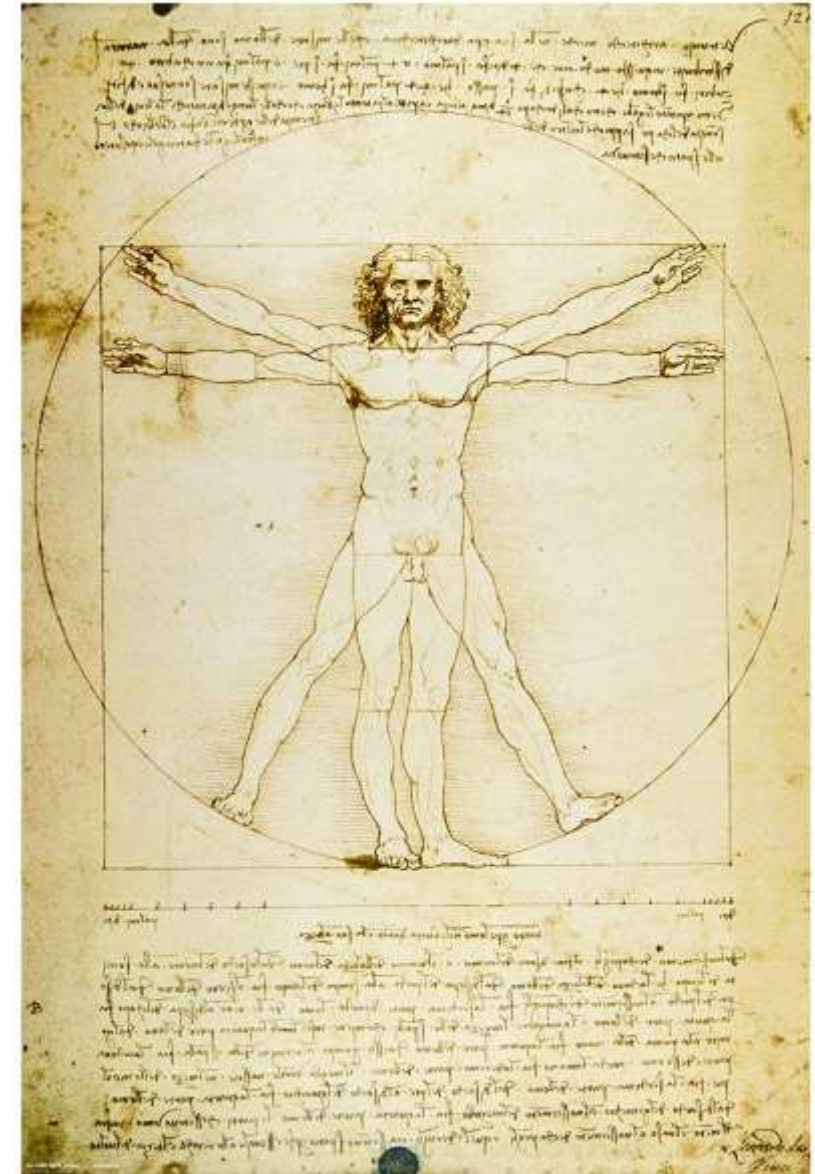
Неокласицистичке принципе генерализације и идеализације сматрао је погрешним и у први план истицао индивидуално, посебно, ирационално. Није се слагао ни са концептом еклектицизма – преузимања најбољих особина из уметности минулих епоха, којем је претпоставио **концепт копирања** дела других уметника као начин да се савлада ликовна синтакса. Ценио је дела манириста, посебно Пелегрини Тибалдија, а инспирацију је налазио и у уметности средњег века. Почетком 19. века Европа је већ била уморна од антике и вапила за нечим непатвореним, тј. за исконским примитивизмом. Зато велику популарност стичу германски и скандинавски епови и народна поезија, као што је „Осијанов спев“ – келтска поезија коју је сакупио ирски ратник и поета Осијан. То је примитивна поезија раног средњег века, која је снажно утицала на форму стиха Блејка и Милтона.



Визионарство: Од раног детињства Блејк је имао психосоматске нападе, током којих је опсесивно сликао своје визије, у којима су се појављивале одређене личности. Цртежи настали током тих сеанси названи су **Визионарске главе** (1819), по Микеланђеловим цртежима *Teste divine* рађене за Томаза Кавалијерија. На питање одакле му инспирација за те цртеже, Блек је лаконски одговарао: „из сећања“. Могуће је да се подвргавао хипнози као методу лечења коју је тада увео немачки лекар Месмер, а концепт оживљавања, евоцирања „колективно несвесног“ и ирационалног у уметности било је опште место епохе романтизма.



Блејк је био опчињен и *Витрувијевим човеком* – Леонардовим дијаграмом „Човек као микрокосмос“, по узору на који настаје цртеж **Весели дан** (*Glad day*, 1794–1796). Међутим, Блејков човек је ослобођен за разлику од ренесансног.



криптична космологија

- Са Блејком уметност постаје ангажована, али не и мотивисана свакодневном стварношћу. Она има функцију да „проповеда“ Блејкову криптичну космологију, која тумачи историју човечанства на један потпуно нов начин и предлаже посве другачију концепцију спасења од оне коју је нудило хришћанство.
- Начелно, она објашњава да сви проблеми и човекове патње почињу са губљењем иницијалног јединства, хармоније између човека и природе која је постојала у Рају. Према Блејку, тај расцеп се јавља у сваком човеку оног тренутка кад изгуби детињу невиност и постане самосвесно, рационално и одрасло биће.
- Блејк верује да когнитивни развој доводи до погрешне концептуализације искуства и знања у савременој цивилизацији, чије су последице комерцијализација, социјална раслојавања, себичност и конфликт. Другим речима, што је интелектуали развој већи, његове последице су погубније, деструктивне по човека и његову психу. Блејк апелује да у човеку мора да постоји унутрашња, интелектуална и емоционална равнотежа да би био интегрална, потпуна личност.
- Оваква схватања и Блејкова визионарска природа манифестовали су се у његовим песничким делима интимног карактера. Главна мисао његове поезије је: „Видети свет у зрну песка ... вечност у једном тренутку“.

КОНЦЕПТ ИЛУМИНИРАНИХ КЊИГА

- Блејк је илустровао своју поезију и прозу, тако што је на листовима са текстом отискивао бакрорезе, које је потом бојио темпером или акварелом, те је свака илустрација била различита иако је матрица била иста. То је концепт рада својствен средњовековним илуминаторима, ауторима морализаторских Библија са коментарима, који је Блејку послужио као узор. Био је то веома спор и дуготрајан процес рада, па је само неколико књига успео у потпуности да заврши. Најзначајнија Блејкова дела те врсте су:

1. **Песме невиности** (1789), једноставна поезија са оптимистичном поруком праштања, љубави и испуњења, сведена на ранохришћанске симболе из времена када хришћанство још увек није било институционализовано – главни ликовни мотив је јагње.
2. **Песме искуства** (1794), односе се на разум, мерење, репресију, казну и све оно што ограничава слободу – главни ликовни мотив је тигар.

Ове збирке песама Блејк је илустровао мотивима средњовековних преплета и хеленистичким призорима аркадије, настојећи да не само вербално већ и визуелно уобличи своје уметничке идеје.

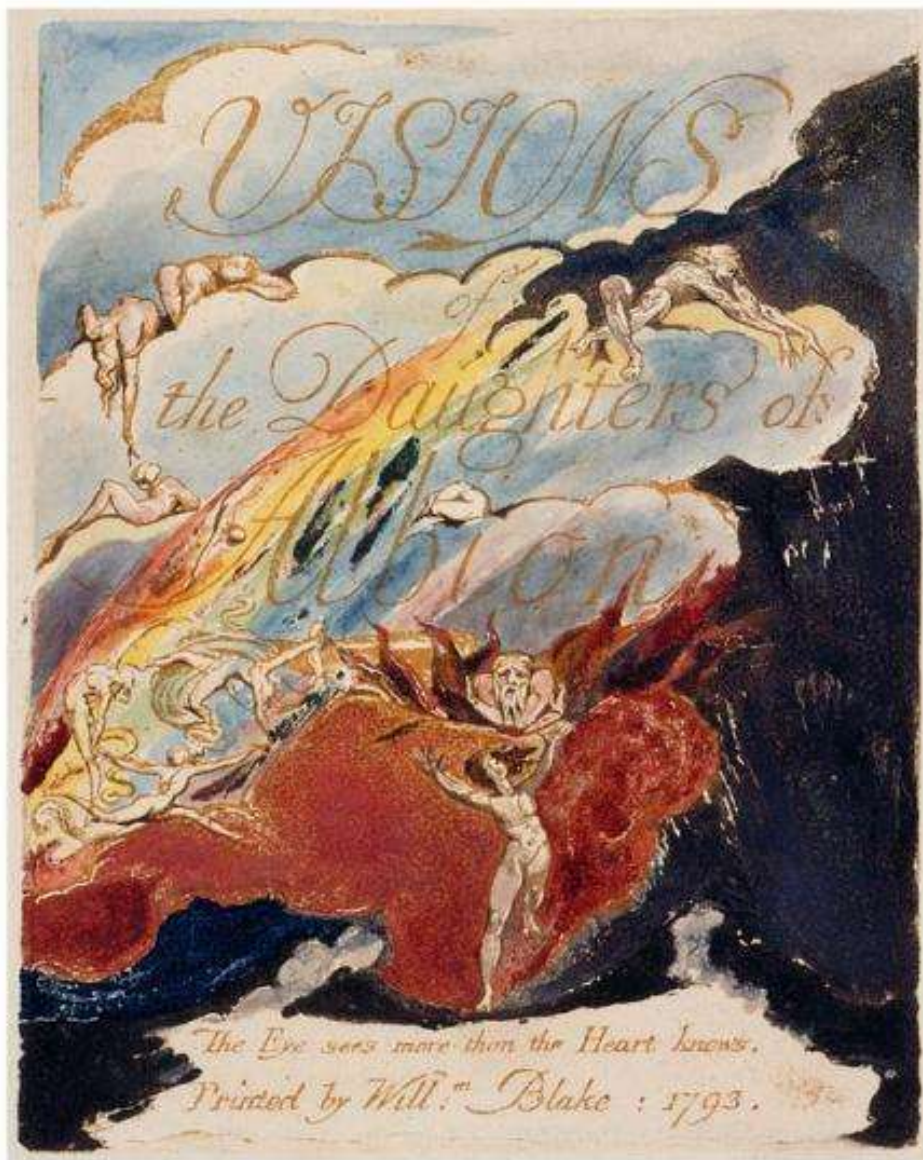




Блејк је поседовао неколико оригиналних примерака средњовековних библија са илуминацијама, а сам је био аутор илуминације са представом **Арханђео Михаило убија аждају** (1805), рађене за Библију која се данас чува у Винчестеру.



Постоји још неколико Блејкових илуминираних књига, које је сам писао, графички дизајнирао и илустровао. Књига **Венчање неба и пакла** (*Marriage of Heaven and Hell* **1789**) бави се политичким и друштвеним импликацијама теолошке опозиције врлине и греха као патетичном, деструктивном измишљотином ограничене људске маште. Блејк овде разматра дуализам добра и зла, исправног и погрешног, као опасан и вештачки идејни конструкт који доводи до беде и патње човека. Према Блејковом мишљењу, тај дуализам био је једнако штетан као и диференцијације које се односе на друштвене класе, расе и полове, што су били веома напредни ставови у Енглеској тог времена.



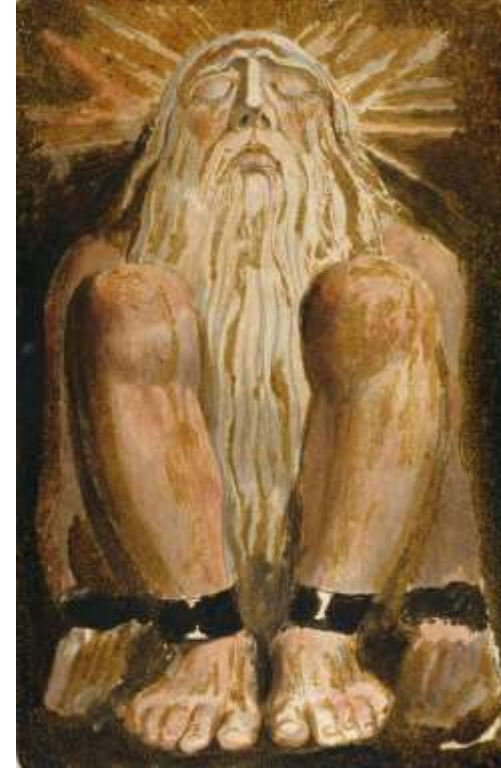
Мери Волсон Крафт, која је у то време писала о слободи жена, својим ставовима снажно је утицала на Блејково дело **Визије кћери Албиона (1793)**, у којем једна од јунакиња, Отун своје ослобођење доживљава кроз сексуално искуство. Као прототип за креирање визуелне представе њеног лика Блејку је послужила библијска прича о животу грешнице Марије Магдалене.

Према легенди која датира из раног средњег века Јосиф из Ариматеје, који је скинуо Христа са крста, донео је хришћанство у Енглеску и направио округли сто за витезове краља Артура. Он се везује за тајну Светог грала, која представља метафору потраге за сопственим бићем и унутрашњом равнотежом. Ова легенда подстакла је Блејкову потрагу за Светим гралом у себи, а инспирацију за своја дела налазио је у сопственом уму и машти. Тако је настало његово дело ***Јосиф из Ариматеје на стенама Албиона*** (1773).

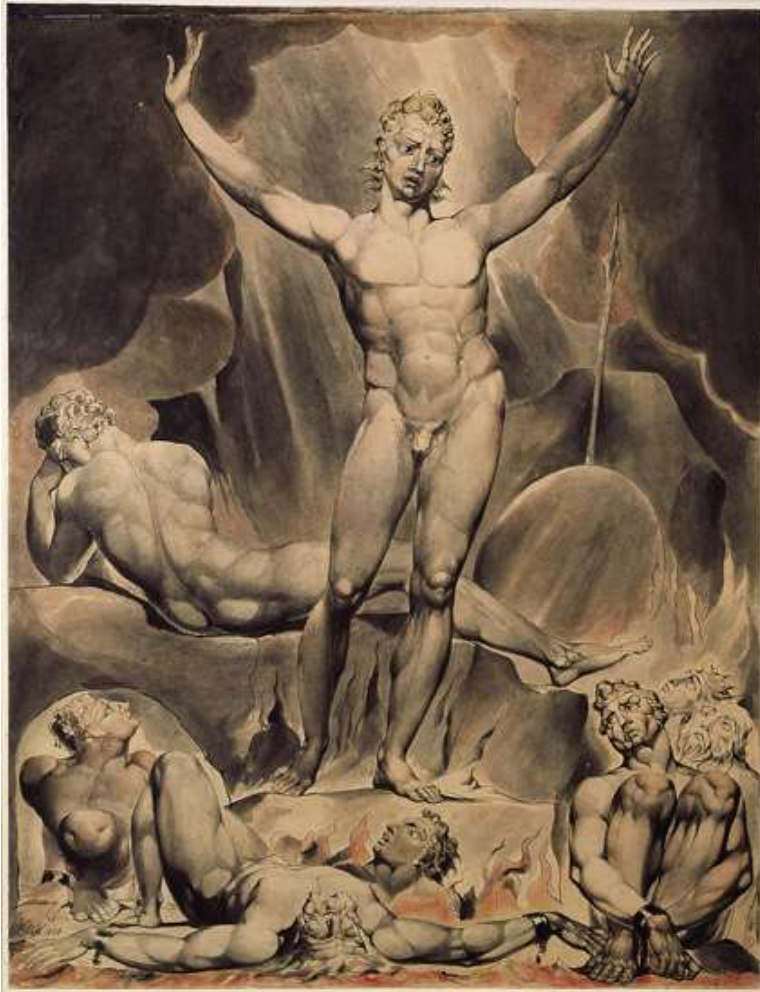


Након тога наступа период личних и породичних несрећа, после којих се Блејк осамљује и повлачи у свет својих пророчких књига, чије су илустрације пуне бола, безразложног насиља и ирационалног страха. Настала за књигу мистичне и компликоване поезије ***Европа***, илустрација ***Куга*** (1794) приказује класичну људску фигуру, али њена кожа гмизавца даје читвом призору језив и злокобан призвук.





Под утицајем Сведеборга Блејк артикулише мисао да су зло и ђаво симболи једне врсте ослобођења. И док се добро покорава разуму, зло црпи снагу из људске душе, осећања, подсвести и маште. Наиме, средином 18. века шведски научник, писац и визионар Сведебог изложио је посве иновативно схватање човековог живота и смрти, умногоме различито од католичког концепта чистиштва. Он је сматрао да је човек и након смрти имао слободу да изабере, одлучи да ли ће његова душа отићи у рај или пакао. То је **концепт слободне воље**, којим је **Сведеборг** снажно утицао на Бодлера, Балзака и Блејка. Овај уметник, разрађује ту идеју кроз концепт „спасења душе кроз уметност“ правећи аналогije са Христом, који се у својим проповедима користио естетским формама изражавања – параболома. У складу с тим идејама настају илустрације за **Књигу Уризена (1794)**, која представља својеврсни коментар на Књигу Постања. У њој Блејк приказује **Уризена** као бога репресије, мерења, кажњавања, ограничења и разума, који је паралела Богу Оцу.



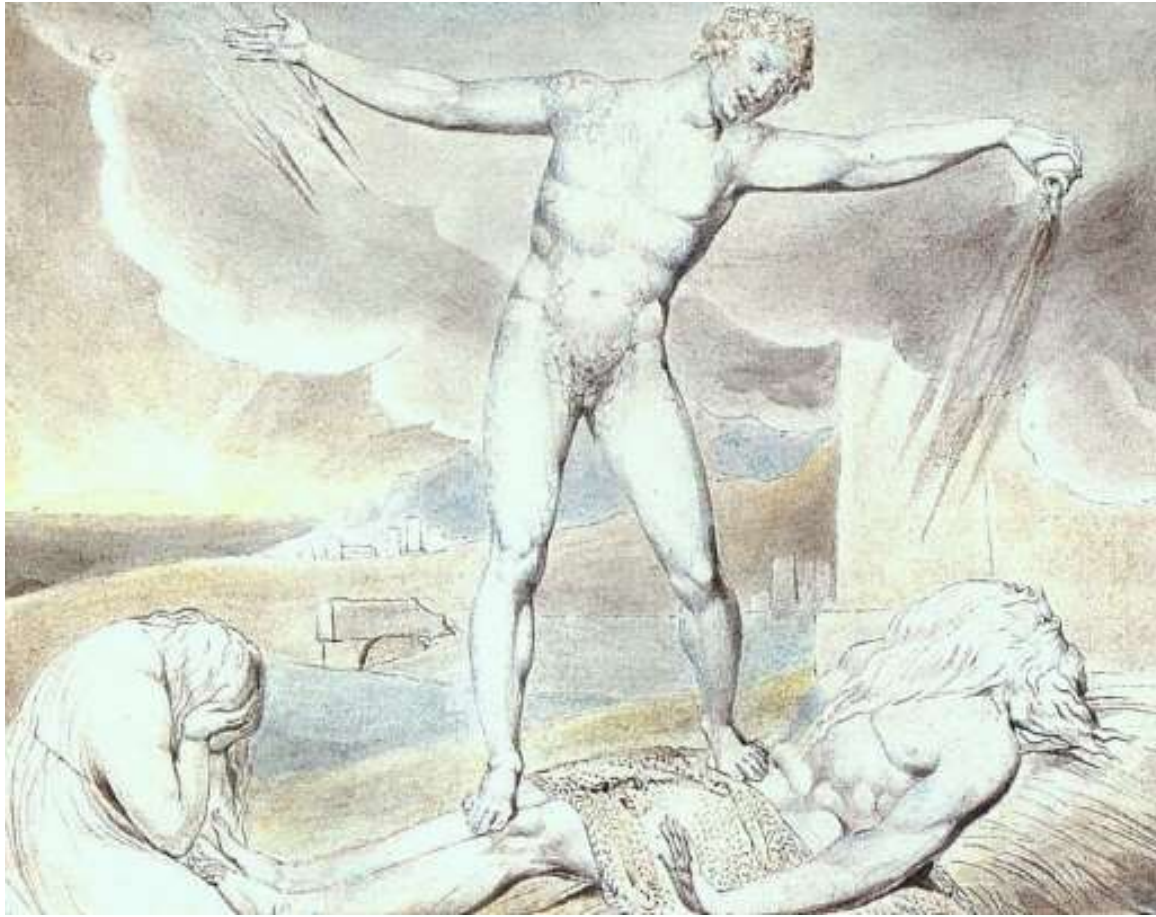
Верујући да хришћанском религијом наметнута ограничења спутавају човекову слободу, јединство и блаженство, Блејк је презирао бога, који је заробио душе у људска тела. Његова машта и ум артикулисали су и специфичну концепцију бога, али и ђавола експлицирану у акварелима ***Сатана диже побуњене анђеле*** (1808) и ***Велики црвени змај и жена одевена у сунце*** (око 1805). Ови халуциногени призори са демонским бићима били су у супротности са општим ставом „ничег превише“, водећој естетичкој максими у енглеској уметности тог времена.



Насупрот разматраним представама ђавола, у делу ***Праузрок ствари*** (1794) приказан је бог као Старац дана и велики архитект, градитељ свемира са шестаром. Овај иконографски детаљ позајмљен је из средњовековне уметности, док је композиционо решење фигуре Бога Оца у светлосној мандорли изведено из Микеланђелове представе на таваници Сикстинске капеле и Зукаријеве слике *Преобраћење Св. Павла*. Блејкова уметничка револуција је значајна зато што прекида ренесансну традицију сликања оптимистичког света уређеног по божјој вољи. Главни узор му је био Микеланђело, а „цитате“ из његових дела транспоновао је у своје радове, али са другачијом поруком – песимистичном, дубоко мисаоном и визионарском. Бог означава моћ разума, коју је Блејк сматрао разорном јер гуши визију, надахнуће и креативност човека.



До краја 18. века физичар Исак Њутн је у Енглеској био слављен као бог, док су га следбеници романтичарске побуне доживљавали као симбол разума, мерења, репресије, ограничавања слободе. Идеја Њутна као бога који ствара представљена је на Блејковој монотипији **Бог као велики архитект** (1794), која је инспирисана Микеланђеловом сценом *Одвајање светла од таме* на таваници Сикстинске капеле. Насупрот томе, Блејково дело **Набукодоносор** (1795–1805) представља метафору за човека као фаталну жртву разума, пониженог и сведеног на ниво бестијалне звери.



Блејк је илустровао и библијску **Књигу о Јову** (1825–1828), која представља похвалу вери и веровању. На илустрацијама је приказан Ђаво који искушава Јова, који губи све, са циљем да се потцрта идеја да је човек сам одговоран за своју судбину. У питању је својеврсна субверзија хришћанске догме о предестинацији, коју је Блејк дубоко презирао.



Људи обично сматрају да бог представља екстремну верзију њихових карактера, те да је способан да воли, мрзи, жели моћ итд. Како човек стари, то ограничено схватање бога, има све деструктивније дејство, јер стари људи користе своје искуство да се наметну као ауторитети младима и будућим генерацијама, сматрао је Блејк. Зато је спасење и ослобођење видео у рушењу система вредности на којем је почивао стари друштвени поредак и то је био разлог његових великих симпатија према револуцији у Француској, али се касније разочарао због владавине терора у време Париске комне и успона Наполеона. Ипак, остао је доследан идеји да рушење старог и успостављање новог система вредности представља једину могућност спасења човечанства, која је била тема његовог књижевног дела *Јерусалим* (1804–1820). Прва илустрација у овој књизи, *Албион се клања Христу распетом на дрвету знања* изражава идеју да човек унутар себе треба да изгради Нови Јерусалим, а Албион симболизује Енглеску и појединца који томе тежи.



Наспрот томе, композиција ***Елохим ствара Адама*** (1795) инспирисана је познатом Микеланђеловом сценом *Стварање Адама* из Сикстинске капеле, али је лишена хуманистичке идеје. Уместо тога приказана је агонија стварања униженог човека уплашеног пред богом.



Нада коју је Блејк гајио према духовном препороду младих евидентна је у његовом акварелу **Анђео откровења** (1803–1805), инспирисаном књигом Откровења светог Јована. Блејков анђео наде је повезан са земљом, морем и небом, а окружен божанском светлошћу која се простире у бесконачност. На тамном облаку у нивоу његових колена представљено је „седам громава“ – пророка зле коби, који су приказани као брадати, стари коњаници.



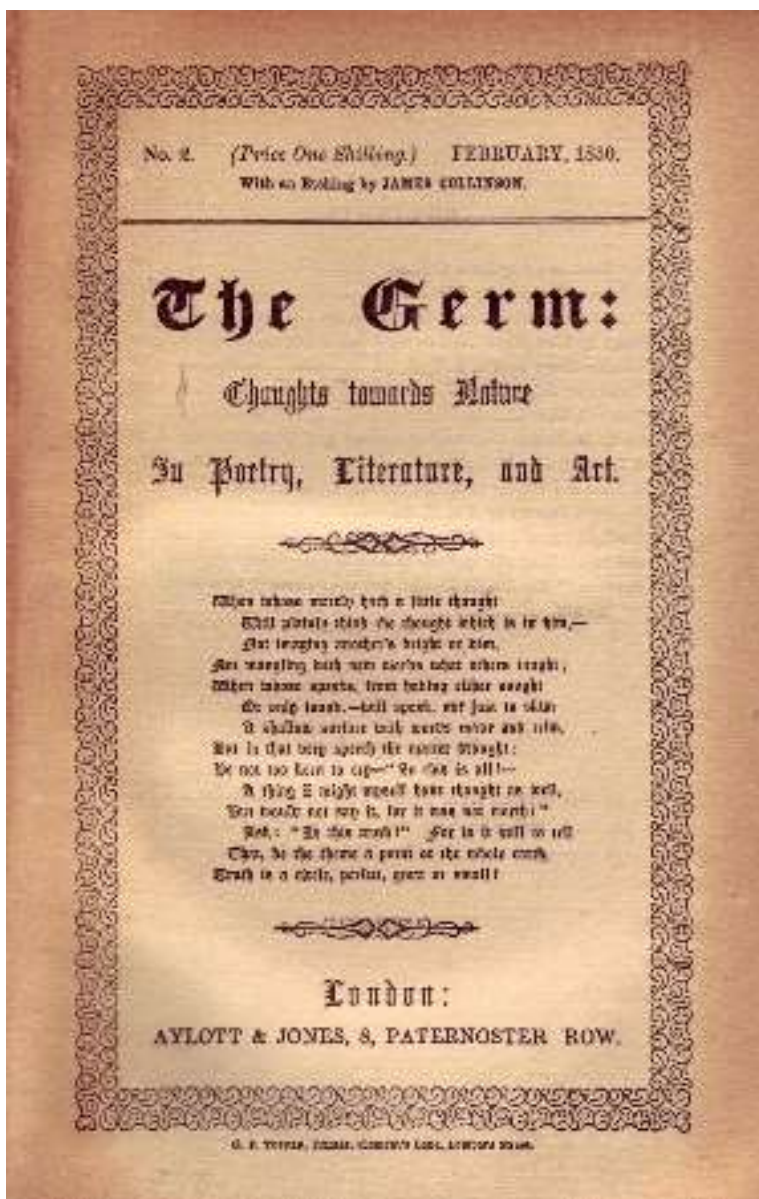
Када су у питању били појединачни ликовни радови, Блејк је користио технику акварела на специфичној подлози на бази лепка и гипса коју је сам припремао. Понекад, радио је акварелне илустрације књига савремених песника, као што је збирка песама **Ноћне мисли** (*Night Thoughts* 1797) Едварда Јанга, која говори о животу, смрти и бесмртности, а последње његово дело биле су илустрације за Дантеову „Божанствену комедију“ – **Вртлог љубавника** (1824).

ПРЕРАФАЕЛИТИ

- Током првих деценија дуге владавине краљице Викторије (1837–1901), средином 19. века друштвена и уметничка револуција у Енглеској попримила је идеалистички карактер у побуни групе младих сликара против ауторитета Краљевске академије и декаденције у коју је утонула званична уметност. У то време, академско уметничко школовање у Енглеској почивало је на хијерархији жанрова и идеалистичком, неокласицистичком приказивању света.
- Незадовољни анахроним наставним програмима и крутим естетичким постулатима, група бунтовних студената: **Вилијам Холман Хант, Џон Еверет Милијас и Данте Габријел Росети**, формирала је **1848.** тајно уметничко друштво **„Братство прерафаелита“**, са циљем да афирмишу своје реформистичке идеје и уметнике које су спутавали академски ауторитети. Идеалистички верујући да могу зауставе хиперпродукцију академске уметности, иницирали су естетичку реформу, формално и идејно сродну оној коју су започели немачки Назарени.
- Настојећи да врате изворност и национални карактер уметности прокламовали су **принцип „сликања по природи“** и **идеју о социјалној мисији уметности**. Међутим, њихова уметност нема за предмет **садржаје савременог друштвеног живота**, иако на њих **реферира**.
- Трагајући за истином сликали су узвишене **хришћанске теме и религиозне композиције**, које су представљали с **наивним веризмом фактуре, боје, светла и изгледа природе**. Циљ њихове уметности био је да апелује на **осећања модерног човека** и да га излечи од болести модерне цивилизације, а друштвена димензија огледала се у **одвратности према машинизму**, односно отклону према тековинама индустријске револуције.
- У том циљу прерафаелити су позивали на **враћање „примитивном“ натурализму** насталом у Фиренци и Фландрији **пре Рафаела и високе ренесансе**, које су сматрали исходиштем крутих академских конвенција. Назив прерафаелити проистекао је из захтева за **монашком посвећеношћу** у реактуелизацији идиома „сликара примитиваца“ који су стварали пре Рафаела.
- Иако су њихова знања о уметности 15. века била ограничена, а теорије наивне, они чине део енглеског покрета за **препород готике** и припадају дискурсу романтизма.



Иако су се жестоко противили академским нормама у образовном курикулуму, прерафаелити су искористили могућност да на Краљевској академији 1849. први пут изложе своја дела сигнирана само иницијалима ПРБ, што је била скраћеница назива групе „Прерафаелитско братство“. Изложене слике, Росетијево **Детињство Богородице** (1849), Милијасова **Изабела** (1849) и Хантов **Риензи** (1849), сировог колорита и наивног израза, изазвале су жестоку негативну реакцију академских ауторитета и бројне спекулације јавности око значења акронима у потпису.



Схвативши да им је неопходна платформа за промоцију и ширење реформистичких идеја, прерафаелити су **1850.** покренули часопис **Клица (The Germ).** У текстовима објављеним на страницама овог гласила артикулисали су основна начела свог програма. То су: **искреност уметничке идеје инспирисане личним доживљајем и унутрашњим страстима, а изражене кроз брижљиве студије природе и усвајање „примитивног“ идиома уметничких дела прошлости.** Артикулацији програма и поетике прерафаелита значајан допринос дао је **Вилијам Диц,** који их је упознао са идејама реформистичке струје немачког назаренског покрета, под чијим је утицајем и сам насликао фреске за новообновљену зграду Парламента (стара изгорела у пожару 1834). Дицове детаљно третиране, тродимензионално моделоване фигуре у пуној величини, луцидне, театаралне композиције са минималним бројем актера, историчност детаља и драматично осветљење, деловали су веома инспиративно на прерафаелите. Међутим, док су се Диц и назарени инспирисали Рафаеловим делима, **прерафаелити су за узор узели италијанске сликаре 15. века,** који су претходили Леонарду, Рафаелу и Микеланђелу. У делима уметника, као што су **Ботичели, Мантења, Пјеро дела Франческа,** налазили су искрену невиност и побожност, којој су и сами тежили.



Слике прерафаелита разликовале су се од академских остварења по ликовном изразу, садржајима и техници извођења. Иако је поетика Прерафаелита била заснована на идеји сликања по природи са апсолутном искреношћу и веродостојношћу сваког детаља, у њиховим делима евидентна је **архаичност израза**. Враћање на старе мајсторе огледало се у примени **дисонантног колорита ограниченог регистра, незграпном изгледу фигура моделованих без сенчења, израженим гестовима, невештим перспективним скраћењима и наглашеним вертикалама, религиозним и средњовековним садржајима**. Тематски репертоар чиниле су сцене из живота Христа, Богородице и светитеља, библијске приче и догађаји описани у јеванђељима, Дантеовој *Божанственој комедији*, као и средњовековној литератури, романима и легендама. Иако су **дела** прерафаелита била утемељена на историјским и литерарним садржајима, она су **била модернизована и прожета сентиментализмом, дубоко личним порукама и значењима**. Најчешће, **реферирали су на актуелна друштвена збивања и догађаје из приватног живота прерафаелита или на њихова лична уверења**. У извођењу уметничког дела прерафелити су инсистирали на утиску довршености, **брижљивом исликавању површина**.



Аутопортрет

ВИЛИЈАМ ХОЛМАН ХАНТ

(1827–1910) је сликао религиозне композиције, али је **иновирајући** њихову **иконграфију** креирао потпуно нове садржаје. Томе у прилог говори композиција ***Светлост света*** (1835–1854) у катедрали Светог Павла у Лондону. Христ је представљен у врту, са трновим венцем на глави и фењером у руци, како куца на врата обрасла у коров, која симболично представљају душу неверника. Порука ове слике је борба за искрену побожност сваког појединца.





Хант је сликао и теме везане за друштвену стварност, најчешће морализаторског карактера инспиришући се Хогартовим радовима. Слика **Пастир најамник** (1851) је вишеслојна критика енглеске друштвене реалности одевена у рухо сеоске жанр сцене. На њој је приказан пастир, румен од пива са криглом која му виси о појасу, како се удвара пастирици са јагњетом на крилу, које једе нездраве зелене јабуке, док су се овце у позадини већ надуле од прекомерне количине кукуруза. Слика делује као „приватна“ Хантова алегорија, која апелује на експоненте англиканске цркве викторијанског доба да се окану секташких размирица и постану истински пастири свог заблуделог стада, народа.

На другом нивоу читања, занемаривање пастирских дужности указује на проблем са којим су се суочавали британски индустријалци. Приморани да ангажују анонимну радну снагу, они су страховали да ће се недостатак личног интереса у процесу производње негативно одразити на радну дисциплину и одговорност запослених у извршавању задатака. Најзад, слика опомиње на распрострањеност алкохолизма у редовима британске радничке класе. Алкохол им је био прибежиште од напорног посла, али су и многи послодавци исплаћивали део плата у алкохолу. Урбаној публици из кругова буржоазије ова слика се такође није свидела, јер је представљала субверзију њихове идеализоване слике сеоског живота. Да би насликао ово дело у складу са принципима прерафаелитског покрета Хант је отишао у Сари, где је читаво лето и јесен радио у пленеру демонстрирајући предности „сликања по природи“.





У слици **Буђење савести** (1853) Хант се бави темом проституције, која се посебно тицала енглеске буржоазије. Ванбрачни секс био је веома распрострањен код мушкараца током 19. века због предрасуде да фреквентна и интензивна чулна задовољства могу да изазову ментални слом код жена, њихових супруга. Зато су мушкарци „рекреативно“ посећивали борделе или љубавнице. С друге стране, проституција је била главна професија жена руралног порекла или додатни извор прихода за оне сиромашне, чије плате на другим пословима нису биле довољне за живот. Слика *Буђење савести* је модерна морализаторска прича, која је Хантовим савременицима била блиска и потпуно јасна. На њој је приказана млада, лепа љубавница одевена у кућну хаљину и распуштене косе - што је био знак интимности, како устаје из крила љубавника подстакнута осунчаним призором с друге стране прозора, изван оквира слике. Да је тај призор „унутрашње светло“, тј. спознаја сопствене промискуитетности, уметник нам на то указује детаљем да девојка не носи бурму. Раскошан амбијент указује да је она заведена материјалним аспектима, богатством. Уролана простирка крај клавира имплицира стање нереди у њеном животу, а бачена рукавица опомиње да ће је љубавник једног дана исто тако немарно одбацити. Птица која је управо побегла из канџи мачке која вреба испод стола, наговештава да девојка такође може да се извуче из ове незавидне ситуације.



ЏОН ЕВЕРЕТ МИЛИЈАС (1829–1896) дао је драгоцен допринос енглеском пејзажном сликарству, представљајући растиње са ботаничком прецизношћу, као што то показује његово дело ***Ариел мами Фердинанда*** (1849–1850). Ипак, далеко значајније су његове религиозне композиције, као што је ***Христ у очевој радионици*** (1849–1850).

Посебно важне биле су Милијасове слике са историјским или литерарним темама, као што је **Изабела** (1849), која заправо представља колективни портрет „Прерафаелитског братства“. Инспирисана је **Бокачовим делом Декамерон** и приказује тренутак када Изабелина браћа, богати трговци, увиђају романсу између сестре и Лоренца, једног од запослених. Њихови гестови откривају да они кују заверу како би убили Лоренца, а Изабелу удали за богатог племића. Одевена у сиву хаљину, Изабела пружа руку ка исеченој поморанци, коју јој на послужавнику нуди Лоренцо, чиме се наговештава даљи развој догађаја. Када пронађе убијеног Лоренца, она ће одсећи његову главу и понети је са собом. Сцена је постављена у ентеријеру датом у искривљеној перспективи, са упадљиво издуженом десном страном стола и ногом мушке фигуре у првом плану са леве стране, којима нарушена равнотежа композиције.





Слика **Офелија** (1851/52) инспирисана Шекспировом драмом *Хамлет*, стоји на пола пута између модерности и традиције. Она представља комбинацију тада популарног литерарног извора историјске слике и романтичарског повлачења из света свакодневице у царство маште. Милијас приказује младу Офелију на крају њеног трагичног живота, када се удавила у потоку. Полоније, њен отац и саветник данског краља Клаудијуса, бранио јој је да се виђа са принцом Хамлетом. Да ситуација буде гора, Хамлет је убио Полонија, мислећи да је Клаудијус, који је убио Хамлетовог правог оца. Изгубивши оца и вољеног Хамлета, Офелија је излаз из те трагичне ситуације нашла у смрти.



Законом обавезане да се повинују одлукама прво оца, а онда и супруга, образоване жене из редова буржоазије биле су фрустриране потчињеношћу и досадом свакодневице. Друге, које су као и Офелију иритирале законске и друштвене конвенције и ограничења, налазиле су духовно уточиште у лудилу, што је појачало предрасуде о психичкој нестабилности жена. Остале су своју енергију усмеравале ка друштвено прихватљивим јавним активностима (изван куће), као што је добротворни рад. Слика **Офелија** алудира на тужну чињеницу да је давлeње било најфреквентнији метод самоубиства жена у 19. веку. Да би испоштовао прерафаелитске принципе истинског приказивања природе, Милијас је насликао пејзаж у пленеру, на обали реке, док му је Росетијева супруга Елизабет Сидал данима позирала у кади вештачки осветљеној лампама. Иако су фигура и њено окружење насликани одвојено, а читава сцена изведена из маште аутора, прерафаелити су овакав поступак сматрали веродостојнијим од сликања у атељеу на основу скица начињених у природи. Заморен прецизношћу извођења, Милијас се убрзо приклања академичарима и почиње да слика жанр-сцене и портрете, који су конвенирали укусу енглеске публике.



ДАНТЕ ГАБРИЕЛ РОСЕТИ (1828–1882) у религиозним композицијама артикулише нове иконографске типове, ослањајући се на језик симбола. У питању је **нови тип женске лепоте** изведен по лику његове супруге. То је маркантно лице са овалном брадом, крупним плавим очима и дугом, пуштеном косом риђе боје – мотивом који је у ранијим епохама био симбол женске порочности, али му Росети даје другачије конотације.





Исти тип понавља у представама женских фигура: **Аурелија** (1863), **Monna Vanna** (1866), **Rosa Triplex** (1874).



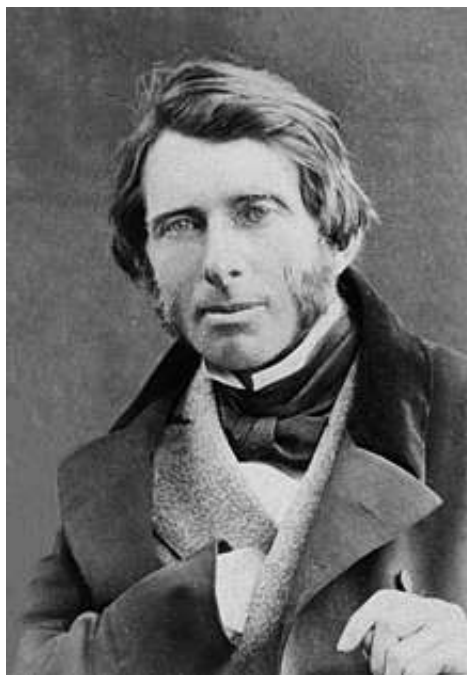
Росетијева слика ***Beata Beatrix*** (1870) је важна зато што антиципира аспекте симболизма. Затворене очи померају фокус на унутрашње, транзиционо стање између живота и смрти, а скривени аутобиографски садржај и евокације сећања јесу типичне одлике уметности симболизма осамдесетих година 19. века. Росети је насликао ово дело у сугестивној мешавини прошлости и садашњости, а у знак сећања на своју рано преминулу супругу Елизабет Сидал која је боловала од туберкулозе, али је умрла од прекомерне дозе лекова. Према изјави самог Росетија, слика не представља смрт, али реферира на њу евоцирањем стања транса. Слика је представио своју супругу по узору на Беатриче, мистериозну, али стварну жену која је инспирисала Дантеа да напише збирку песама *La Vita Nuova*, која говори о спасењу кроз чедну љубав. Елизабет Сидал је била Росетијева муза, а њене затворене очи указују на њену усредсређеност на унутрашњи свет (машту) и свет изван материјалног (духовно) у тренутку смрти, када се та два мистериозна царства преклапају.



Росети је радио и **илустрације** за Дантеову „Божанствену комедију“ (1855), а његове религиозне композиције, као што су **Благовести/Esse Ancilla Domini** (1850), скандализовале су енглеску јавност и уметничке ауторитете како намерном архаичношћу израза, тако и иконографским новинама. Богородица је приказана у ноћној кошуљи и са распуштеном риђом косом, како у кревету дочекује арханђела Гаврила са крином у руци и тек назначеним нимбом, али без крила. Истовремено, ова сцена зрачи једним прикривеним еротизмом, који је присутан и у другим Росетијевим и делима осталих прерафаелита. Касније Росетијеве слике изведене су техником која подсећа на поентилизам, понекад на златном фону и са мотивима компликованих симболичких значења.



Друга фаза прерафаелитског покрета започиње касних педесетих година 19. века, када се око Росетија окупља група млађих уметника и интелектуалаца привучених самосвојношћу уметничког става и реформаторским идејама прерафаелита. Били су то: **Џон Раскин** – енглески критичар и главни промотер прерафаелита, **Вилијам Морис** – теоретичар уметности и вођа покрета „Уметност и занати“, **Волтер Крејн** – аутор социјално ангажованих и политичких карикатура, и **Едвард Барн Џонс** – уметник који убрзо постаје вођа касног прерафаелитизма.



ЕДВАРД БАРН ЏОНС (1833–1898) студирао је теологију на Оксфорду, а на почетку уметничке каријере бавио се акварелом и угледао на Росетија. Међутим, он је у својим делима пречистио Росетијев романтизам показавши више укуса, одмерености и смисао за декоративно. Његово сликарство је рафинирано, засновано на интензивном колориту и искуствима италијанских мајстора ране ренесансе (Ботичели, Мантења, Пјеро дела Франческа) и маниризма. Тематски, оно обухвата религиозне композиције и фреско-циклус о краљу Артуру на Универзитету у Оксфорду (1856), сцене из средњовековних легенди: ***Мерлин и Вивиана*** (1874)





митолошке композиције: **Наоружавање Персеја** (1885), **Венерино огледало** (1875), **Купидон и психа** (1870),



и алегорије *Похвала Венери* (1868) и *Коло среће* (1883).





Џонс, такође у приказима **Кети Луис** (1886) афирмише нови тип женске лепоте, мистичан и сензуалан.



Прерафаелитима другог таласа припада и **Џорџ Вотс** – сликар идеја, компликованих алегорија, као што су су **Мамон** (1884/85) и **Љубав и смрт** (1885–1887), те **Обри Бирдсли** – уметник фасциниран романтичарским визијама зла, еротике и декаденције, аутор црно-белих илустрација дела Оскара Вајлда, **Саломе са главом св. Јована Крститеља** (1894) изведених у маниру еротске гротеске.

Утицај прерафаелита у Европи био је веома велик, нарочито Ханта и Милијаса, чија су дела била изложена на светској изложби у Паризу 1855. Покрет прерафаелита утицао је на каснији француски симболизам и бечку сецесију.