

Wstęp



Czym jest pejzaż? Intuicyjnie wiemy, o co chodzi. Kiedy oglądamy *Impresję – wschód słońca* Claude'a Moneta, jesteśmy przekonani, że mamy do czynienia z pejzażem. Podobnie kiedy czytamy *Widok ze Świnicy* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W oczywisty sposób zaliczamy ten utwór do liryki pejzażowej. Problemy zaczynają się, kiedy chcielibyśmy skonstruować jakąś uściślającą, przekonującą definicję.

Pejzaż to obraz, przedstawiający przestrzeń otwartą, ukazujący horyzont, niebo, rośliny, budowle, akweny oraz inne obiekty, zjawiska atmosferyczne, zwierzęta i (rzadziej) postacie ludzkie. Pejzaż może być ilustracją konkretnej przestrzeni lub przestrzeni wyobrażonej. Może on być odzwierciedleniem czystego aktu postrzegania (realizm, impresjonizm) lub odbiciem psychiki autora (ekspresjonizm, surrealizm). Przekłada się to na styl pejzażu, na przykład kolorystykę, deformację świata przedstawionego czy fantastykę.

Stąd również podział na **pejzaż zewnętrzny** i **pejzaż wewnętrzny**¹. W pejzażu zewnętrznym, jak sama nazwa wskazuje, punktem wyjścia jest przestrzeń zewnętrzna wobec podmiotu, dostarczająca bodźców wzrokowych, percypowana przez oko i przetwarzana za pomocą środków malarskich lub poetyckich. W pejzażu wewnętrznym mamy do czynienia z kierunkiem odwrotnym – budulcem krajobrazu jest świadomość i wyobraźnia. Pejzaż ten nie musi być projekcją gwałtownych stanów emocjonalnych czy podświadomości, jak to się dzieje w ekspresjonizmie i surrealizmie. Bywa on również wspomnieniem, przywołaniem dane-

¹ Termin „pejzaż wewnętrzny” pożytyłem od Marii Podrazy-Kwiatkowskiej.

go miejsca z pamięci. Przykładem może być tutaj chociażby obraz *Wspomnienie z Cejlonu* Witkacego czy wiersz *Moje strony* Teofila Lenartowicza.

Liryka pejzażowa posiada te same cechy, chociaż różni się od pejzażu malarzkiego z racji swego językowego charakteru i znaczeniowego potencjału. Definicja pejzażowości w poezji jest trudniejsza ze względu na to, że krajobraz może być tutaj tematem głównym lub tylko jednym z elementów świata przedstawionego. Często bywa pretekstem do rozmaitych operacji znaczeniowych, gier przestrzennych, nośnikiem treści emocjonalnych czy filozoficznych. Przykładem może być tutaj opozycja otwarte – zamknięte w *Strofach o późnym lecie* Juliana Tuwima, gdzie elementy pejzażu posiadają swój ekwiwalent w postaci zawartości butelek i gąsiora.

Poza tym warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię: pejzaż malarski stanowi pewną strukturalną całość, w poezji – autorzy często dokonują swego „skrótów” i selekcji elementów krajobrazu, zarysowując jedynie niektóre jego szczegóły (zachód słońca, morze, drzewa czy kwiaty). Niemniej jak traktować *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza, takie jak *Ałuszta w dzień* i *Ałuszta w nocy*, gdzie już tytuł jest zapowiedzią pejzażu, w dodatku konkretnego miejsca? Tymczasem w obydwu wierszach pojawiają się tylko elementy krajobrazowe (łąka, kwiaty, motyle, obiekty będące nośnikami kolorów, zachód słońca). Utwory te nie dają się łatwo przełożyć na obraz, mimo to należy je zaliczyć do liryki pejzażowej.

Istota pejzażowości w liryce polega zatem na takim ukształtowaniu świata przedstawionego, w którym pojawiają się elementy krajobrazu przyrodniczego, miejskiego lub obiekty, tudzież postacie fantastyczne.

Liryka pejzażowa jest przeważnie nośnikiem treści psychicznych i filozoficznych. Nawet w takim wierszu jak *Widok ze Świnicy* Kazimierza Przerwy-Tetmajera krajobraz jest zarazem efektem aktu postrzegania oraz smutku i melancholii. W utworze Tadeusza Micińskiego *** *Wśród czarnych mórz* mamy nie tylko tytułowe morze, góry i zachód słońca, ale również wizję strącenia aniołów przez Boga. Nie oznacza to bynajmniej, że pejzaż malarski pozbawiony jest głębszych znaczeń, by powołać się tylko na *Wyspę umarłych* Arnolda Böcklina i cały symbolizm.

Rozróżnienia domaga się pejzaż i scena rodzajowa. W tej ostatniej akcenty zostają przeniesione na postacie ludzkie, przeważnie stanowiące zbiorowość, na ukazywanie życia codziennego, pracy czy zabawy. Nie zmienia to faktu, że pejzaż może być w scenie rodzajowej obecny, chociaż stanowi on raczej tło niż temat główny. W praktyce jednak oddzielenie pejzażu i sceny rodzajowej bywa trudne, a niekiedy niemożliwe. Jak bowiem traktować słynny *Odpooczynek oracza* Józefa Szermentowskiego? Obraz ten przedstawia niewielkich rozmiarów postacie ludzkie i zwierzęta na tle rozległego krajobrazu, który wyraźnie dominuje. Trudno jednak uznać *Odpooczynek oracza* za pejzaż ze sztafażem. Postacie ludzkie i zwierzęta – mimo niewielkich rozmiarów – nie są tylko dodatkiem, „wypełniaczem” obrazu. Stanowią ważny motyw, co sugeruje tytuł dzieła. Obraz ten jest więc równocześnie sceną rodzajową i pejzażem.

Znamienne, że w większości książek o sztuce próżno szukać precyzyjnej definicji pejzażu. W *Leksykonie malarstwa* nie ma osobnego hasła „pejzaż”. Nawet w książce *O sztuce* Ernsta Hansa Gombricha, mimo że autor dużo pisze o malarstwie krajobrazowym, trudno znaleźć precyzyjną definicję pejzażu. Można odnieść wrażenie, że historycy sztuki przeważnie traktują znaczenie tego terminu jako oczywistość, zakładając, że pejzaż, jak informuje Wikipedia, to „malarstwo krajobrazowe, czyli malarstwo, przedstawiające krajobraz, widok natury lub otoczenia miejskiego”. Tymczasem pejzaż zarówno w malarstwie, jak i w liryce posiada wiele odmian. Badacz, opisujący to zjawisko, zdany jest w dużym stopniu na naukową intuicję. Być może istota pejzażowości polega na **przestrzeni otwartej**. Trzeba jednak od razu zauważyć, że sprawa niekiedy się komplikuje. Na przykład ogród jako temat obrazu lub utworu poetyckiego stanowi zarówno przestrzeń otwartą (będącą zaprzeczeniem wnętrza budynku), jak i przestrzeń terytorialnie zamkniętą, o wyraźnie zarysowanych granicach.

W malarstwie pejzażowym, jak w każdym innym, kluczową rolę odgrywa oko. Nawet jeśli mamy do czynienia z krajobrazem wyobrażonym, to w procesie twórczym podlega on ukonkretnieniu i namacalnej wizualizacji. Następnie krajobraz jest percypowany przez odbiorcę za pomocą zmysłu wzroku. W liryce pejzażowej akcenty zostają przeniesione na intelekt. Nawet jeżeli impuls do powstania utworu literackiego stanowi akt postrzeżeniowy, to zostaje on przełożony

na język, a w dalszej kolejności zachodzi zjawisko konkretyzacji u odbiorcy. To między innymi ze względu na językowy charakter w liryce pejzażowej krajobraz jest niekiedy tylko punktem wyjścia do generowania innych treści.

Pewna część malarstwa pejzażowego, zwłaszcza realistycznego i impresjonistycznego, pełni funkcję dekoracyjną. Dzieła te nie prowokują do pytań w rodzaju „co ten obraz oznacza”? Ich istotą jest bierny, wyłącznie zmysłowy odbiór i czysta wizualność. Zupełnie inaczej w liryce pejzażowej, która wymaga aktywnego odbioru, stanowi ona zagadkę i lekturowe wyzwanie dla odbiorcy.

Historia literatury zna takie przypadki, kiedy w tytule mamy zapowiedź pejzażu, natomiast sam utwór jest zaledwie szkicem krajobrazu. Przykładem jest tutaj chociażby *Pejzaż współczesny* Bolesława Leśmiana, gdzie z jednej strony zarys krajobrazu miejskiego pojawia się tylko w ostatniej zwrotce, z drugiej zaś strony – pełni on funkcję puenty całego wiersza, stanowi krytykę kultury nowoczesnej:

I te sklepy, co w światłał mizdrzą się potopie!
I te drzewa, co wiedzą, że tkwią w Europie!
I księżyc, co na dachach dołśnił się do czczości!
I niebo – nad dachami! Niebo bez przyszłości².

W moich rozważaniach interesują mnie różne odmiany pejzażu (pejzaż wiejski, pejzaż miejski, pejzaż marynistyczny, pejzaż górski etc.). Niemniej bardziej ciekawi mnie to, jak krajobraz w malarstwie i poezji zmienia się w zależności od podłoża i różnych stylów artystycznych. Interesuje mnie zatem jego motywacja, ukształtowanie i funkcja. A także oczywiście interpretacja znaczeń, które można odczytać w pejzażu.

Zarówno w krajobrazie malarskim, jak i w liryce pejzażowej kluczową kategorią zdaje się **podmiot**. W impresjonistycznym pejzażu zewnętrznym podmiot, jakkolwiek bywa raczej wycofany i przesłonięty przez środki artystyczne, manifestuje się poprzez widzenie i przetwarzanie bodźców docierających do oka. W pejzażu wewnętrznym podmiot ujawnia się w jeszcze większym stopniu, dlatego że pejzaż stanowi emanację jego emocji, pamięci czy wyobraźni.

² B. Leśmian: *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1974, s. 200.

W swojej pracy będę pisał o malarstwie i lirycie XIX oraz XX wieku. Interesuje mnie zatem romantyzm, sztuka nowoczesna i – incydentalnie – malarstwo najnowsze, zwłaszcza neoimpresjonizm i neosurrealizm. Za sztukę nowoczesną uważam ogół kierunków w sztuce i literaturze powstałych – mniej więcej – między 1870 a 1970 rokiem, które w różnym stopniu określają takie cechy jak: nowatorstwo, antytradycjonalizm, eksperyment formalny, postęp, świadomość teoretyczna, prowokacja i rewolucja (artystyczna, społeczna, obyczajowa). Sztukę tę dzieli się na trzy fazy: **protoawangardową (wczesny modernizm), awangardę historyczną oraz neoawangardę.**

Pierwsza faza przypada na lata 1870-1905. Jej datę początkową wyznacza impresjonizm (pierwsza wystawa w roku 1874), natomiast końcową – narodziny kubizmu (*Panny z Awinionu* Pabla Picassa z 1907 roku). Za kluczowe nurty w tym okresie należy uznać impresjonizm, postimpresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm, naturalizm i sztukę secesyjną. Umownie można przyjąć, że w tym okresie sztukom plastycznym patronują Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Edvard Munch i Antonio Gaudi, zaś literaturze – Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gustave Flaubert, Emil Zola i Fiodor Dostojewski. Niezależnie od różnic światopoglądowych najważniejszymi cechami wspólnymi wydają się tutaj: nowatorstwo, wzrost świadomości teoretycznej, a co za tym idzie – formalizm, czyli dążenie do autonomii sztuki (sztuka rządzi się innymi prawami niż rzeczywistość potoczna) i sztuk poszczególnych (malarstwo ma być grą kolorów, literatura – grą znaczeń). W rodzimej sztuce i literaturze faza ta pokrywa się – z pewnymi odchyleniami czasowymi – z okresem Młodej Polski.

W drugiej fazie, przypadającej na lata 1905-1930, dochodzi do radykalizacji postaw i postulatów, czego kulminacją są z jednej strony dążenia do „uścisku” sztuki z przemysłem (konstruktywizm), z drugiej zaś – gesty, zmierzające do jej kompromitacji (pisuar jako dzieło sztuki Marcela Duchampa). Za kluczowe tendencje tamtego okresu – wspólne dla takich kierunków jak kubizm, imaginizm, futurizm, konstruktywizm, dadaizm i surrealizm – można by uznać mniej lub bardziej radykalny antytradycjonalizm, programotwórstwo, grupowość wystąpień, rewolucyjność i prowokację.

Za ostatnią formację sztuki nowoczesnej uważam powojenną neoawangardę, która osiąga swoją kulminację w latach 1955-1970. Wśród wielości nurtów należy wymienić przede wszystkim pop-art, nowy realizm, happening, malarstwo materii, teatr absurdu, amerykańskich beatników i konceptualizm. Za główne cechy neoawangardy, ujawniające się z różną siłą w poszczególnych nurtach, wypada uznać: antyestetyzm (rozumiany nie tylko jako upodobanie do brzydoty czy kwestionowanie sensu sztuki, ale również jako anestetyzm, zmierzający do likwidacji wszelkich doznań zmysłowych), kwestionowanie granic sztuki (zainteresowanie banalnym przedmiotem, codziennością, manifestacyjne przekraczanie granic między „sztuką” a „życiem”), upodobanie do techniki *ready-made*, czyli tworzenia z przedmiotów gotowych (paradygmat artysty „przetwórcy” w miejsce paradygmatu artysty „kreatora”), autotematyzm (refleksja nad sztuką, granicami sztuki, końcem sztuki etc.) oraz strategię prowokacji, stosowaną na skalę dotąd niespotykaną.

Neoawangarda doprowadziła radykalizm poprzedników do swoistego ekstremum. *Wystawa Pustki* Ivesa Kleina (puste ściany w galerii), *4'33* Cage'a (cztery i pół minuty ciszy), happeningi Wolfa Vostella (część Paryża jako dzieło sztuki) ustanowiły pewną granicę eksperymentu, której nie dało się już przekroczyć.

Wiek XIX w malarstwie można bez zbytej przesady nazwać **wiekem pejzażu**, koloru i światła. I nie chodzi tutaj wyłącznie o dojrzały impresjonizm Moneta, Renoira, Pissarra i Sisleya, ani o kierunki, które się z niego wyrodziły: postimpresjonizm Cezanne'a czy ekspresjonizm van Gogha i Muncha. W pierwszych dekadach XIX wieku w Anglii tworzy wybitny pejzażysta romantyczny – John Constable, a w Niemczech działa równie znakomity romantyk – Caspar David Friedrich. O ile obrazy Constable'a, przedstawiające przeważnie nastrojowe pejzaże wiejskie, są na ogół dość sielankowe, o tyle dzieła Friedricha, pełne cmentarzy i ruin, emanują grozą i tajemniczością. Imponujące ilościowo i jakościowo jest XIX-wieczne brytyjskie krajobrazowe malarstwo realistyczne (Richard Parkes Bonington, Benjamin Williams Leader, James Burrell Smith, Cavid Cox, John Linnell, John Samuel Raven, Peter de Wint, William Gosling, William Parrott, Robert Gallon, John Alfred Arnesby Brown, Bernard Walter Evans). Już w latach dwudziestych tegoż stulecia powstają prace Williama Turnera, antycy-

pujące impresjonizm. Przedmioty przedstawione na jego obrazach rozplywają się w świetle, w jaskrawych żółceniach, oranżach i czerwieniach. Od lat trzydziestych we Francji działają inni prekursorzy tego kierunku, artyści z tak zwanej szkoły z Barbizon (Theodore Rousseau, Camille Corot, Jean François Millet, Charles François Daubigny, Jules Dupre, Narcisse Diaz de la Pena, Constant Troyon, Józef Szermentowski). W roku 1870 w Rosji zostaje powołana do istnienia inna grupa – *pieriedwiżnicy* (Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych), do której należeli między innymi Iwan Szyszkin, Izaak Lewitan i polski malarz Stanisław Żukowski. Tematem obrazów tej założonej w Petersburgu grupy był pejzaż i ciężki los niższych warstw społecznych. W Niemczech na przełomie stuleci tworzą dwaj genialni impresjoniści: Max Liebermann i Max Slevogt. W Stanach Zjednoczonych propagatorami impresjonizmu są między innymi Robert Vonnoh, Childe Hassam, Julian Onderdonk, Edward W. Redfield, Daniel Garber, Theodore Robinson, William Chase czy artysta z pogranicza impresjonizmu i tonalizmu – John Henry Twachtman. Wybitnym pejzażystą jest działający głównie w Anglii Amerykanin James Whistler. Za twórcę „osobnego” i nie w pełni docenionego należy uznać spóźnionego romantyka, brytyjskiego artystę – Thomasa Edwina Mostyna, który pod koniec XIX wieku i w następnych dziesięcioleciach uwieczniać będzie angielskie ogrody. Jego obrazy, stanowiące istną feerię kolorów, noszą ślady impresjonizmu. Spóźnionym romantykiem jest również John Atkinson Grimshaw. W okresie Młodej Polski malarstwo pejzażowe będą uprawiać niemal wszyscy malarze: Władysław Podkowiński i Józef Pankiewicz (co oczywiste), Jan Stanisławski i jego uczniowie, Aleksander Gierzyński, Wojciech Weiss, Józef Mehoffer, Witold Pruszkowski czy Stanisław Wyspiański. Za pioniera rodzimego malarstwa krajobrazowego należy uznać artystę okresu romantyzmu – Jana Nepomucena Głowackiego.

W pierwszych dwóch dekadach następnego stulecia pejzaż traci nieco na znaczeniu za sprawą kubistycznych martwych natur, techniki *ready-made* Duchampa i w ogóle – zainteresowania przedmiotem. Innym czynnikiem będzie ekspansja malarstwa abstrakcyjnego w futuryzmie i konstruktywizmie. Powrót pejzażu wiąże się z narodzinami surrealizmu i twórcami takimi jak Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Rene Magritte czy Max Ernst. Jednak surrealistyczne, wi-

zjonerskie, zadłużone w symbolizmie obrazy różnić się będą zasadniczo od malarstwa krajobrazowego XIX wieku.

Malarstwo pejzażowe oczywiście powstawało przed XIX stuleciem. Pierwszy pejzaż wyszedł spod pędzla XIV-wiecznego włoskiego malarza Ambrogia Lorenzetti. Obrazy tego typu malował również już Albrecht Dürer, by wskazać tylko na jego akwarele. W wieku XVII liczne krajobrazy tworzą Claude Lorrain i mistrzowie z państw dzisiejszego Beneluxu – Rembrandt i Peter Paul Rubens. W tym samym czasie w malarstwie pejzażowym specjalizują się dwaj Holendrzy – Jacob van Ruisdael i Aert van der Neer. Obaj staną się poniekąd prekursorami romantyzmu, by jako przykład podać *Cmentarz żydowski* Ruisdaela z 1657 roku, wyprzedzający mroczne krajobrazy Friedricha, albo przypomnieć nokturny van der Neera i ich ponury nastrój podobny do powstałych w romantyzmie pejzaży nocnych Abrahama i Sebastiana Petherów. Antycypująca romantyzm będzie również *Burza na Jeziorze Galilejskim* Rembrandta z 1633 roku, ukazująca potęgę natury i jej nieokiełznany charakter.

Polska poezja pejzażowa również nie pojawiła się dopiero w romantyzmie i Młodej Polsce. W epoce oświecenia powstają poematy opisowe Stanisława Trembeckiego i Juliana Ursyna Niemcewicza. W dziejach liryki pejzażowej trudno wskazać jakieś „apogeum” rozkwitu tego typu twórczości. Wydaje się, że w wersji „najczystszej” poezja ta pojawia się w okresie Młodej Polski i kanonicznych wierszach Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Jana Kasprowicza. Niemniej liryka ta powstaje również w okresie romantyzmu, dwudziestolecia międzywojennego i po 1945 roku.

Niniejsza praca nie ma charakteru czysto porównawczego. Wyjątek stanowią ekfrazy i dzieła malarskie, będące ilustracją konkretnych utworów poetyckich. Tego typu rozważania sprowadzałyby się do przekładu intersemiotycznego, problematyki opisu, odmiennych materii twórczych *etc.* Nie tracę z oczu tych problemów. Jednak tym, co mnie najbardziej zajmuje, jest oryginalność poszczególnych realizacji artystycznych. Dlatego przeważnie omawiam poetów i malarzy osobno po to, by uchwycić urok ich twórczości, jej wyjątkowość i niepowtarzalność.

Mój projekt badawczy z pogranicza historii literatury i historii sztuki podyktowany jest nie tylko potrzebą stworzenia naukowej syntezy liryki pejzażowej

i malarstwa krajobrazowego. Zrodził się on w dużej mierze z zachwytu, upojenia światłem i kolorami, z przeświadczenia, że polskie malarstwo nie było ani zapóźnione, ani wtórne w stosunku do światowego. To samo dotyczy poezji, by przypomnieć tylko śmiałą i nowatorską próbę połączenia w *Krzaku dzikiej róży* Jana Kasprowicza dwóch zdawałoby się nieprzystających do siebie kierunków artystycznych – symbolizmu i impresjonizmu. Rodzima liryka pejzażowa jest różnorodna, niezmiernie ciekawa i oryginalna. Chociażby z tego powodu domaga się osobnej monografii.

* * *

Pora na podziękowania. Na początek dziękuję mojej Mamie, która była pierwszą czytelniczką tej książki. Niestety nie doczekała publikacji *Magii krajobrazu*. Dziękuję Panu Profesorowi Jerzemu Smulskiemu za cenne uwagi i wskazówki. Dziękuję moim znajomym i przyjaciołom: Bogusi Kaniewskiej, Michałowi Januskiewiczowi, Magdalenie Koper, Romkowi Franczykowi, Asi Kończewskiej, Jowicie Proszowskiej, Tomkowi Konarskiemu, Sławkowi Karpińskiemu oraz – szczególnie – Ewie. Osobne podziękowania kieruję do Pani Mai Liberek. Dziękuję również Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Narodowemu w Poznaniu, Muzeum Narodowemu w Kielcach oraz Muzeum Narodowemu w Krakowie za udostępnienie materiału ilustracyjnego.

Poznań, listopad 2017 r.