

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
w LUBLINIE
Wydział Artystyczny
Instytut Sztuk Pięknych

mgr Elżbieta Gnyp

Poetyka pejzażu

opis pracy doktorskiej

Promotor pracy doktorskiej: dr hab. Marek Mazanowski

Lublin 2022

Spis treści

Wstęp	3
1. Rys historyczny rozwoju pejzażu w malarstwie	6
1.1. Motyw pejzażu w greckim malarstwie ściennym	6
1.2. Malarstwo pejzażowe w sztuce europejskiej od XV do XX wieku	7
1.3. Przykłady polskiego malarstwa pejzażowego od czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego po XX wiek	22
2. Nieskończoność zieloności. Świat natury w poezji Bolesława Leśmiana	34
3. Poetyka pejzażu	42
3.1. Pejzaż w mojej twórczości plastycznej	42
3.2. Zakończenie	47
3.3. Dokumentacja pracy artystycznej	50
3.4. Spis prac - cykl „Poetyka pejzażu”	66
4. Bibliografia	68

*Malarstwo to życie, to natura przekazana wprost duszy, bez pośredników,
odkryta, odarta z konwencji.*

*Muzyka jest niejednoznaczna,
poezja jest niejednoznaczna, rzeźba domaga się konwencji
lecz malarstwo, zwłaszcza pejzaż, jest pełnią samą w sobie.*

Eugène Delacroix

„Dziennik”, 30 kwietnia 1821 r.

Wstęp

Sentencja zapisana, przed dwoma wiekami, przez francuskiego artystę malarza Eugène Delacroix w „Dzienniku” najpełniej wyraża moje zainteresowania pejzażem jako głównym tematem poszukiwań plastycznych. Za myśl wiodącą i tytuł pracy doktorskiej obrałam „Poetykę pejzażu” pragnąc, w cyklu prac plastycznych inspirowanych naturą i strofami wierszy jednego z największych polskich poetów XX w. Bolesława Leśmiana, ukazać własny obraz świata. Obszarem moich działań artystycznych jest *natura naturans* - natura zmienna w nieustannym stawaniu się i nieskończonym ruchu twórczych metamorfoz. Skupiłam się na studium pejzażu widzianego, uwzględniając koncepcję Henri Bergsona *élan vital* i jej wpływie na transpozycję pejzażu wewnętrznego. W cyklu obrazów przedstawiam pejzaż, w którym poszukuję prawdy istniejącej pomiędzy obrazem natury a poetyką mojego świata wewnętrznego. W prowadzonych w naturze pracach studyjnych ważna była dla mnie nie sama natura, ale mój do niej stosunek myślowy i emocjonalny zamknięty w warstwie twórczej, plastycznej. Dalszym etapem rozważań twórczych było zagadnienie pejzażu jako miejsca i znaczenie miejsca w kontekście: przemijania, wpływu na wrażliwość i emocje, zakres oczekiwań, marzeń. Zainteresowania moje oscylowały wokół pejzażu jako przestrzeni stworzonej przez Boga i poddanej interakcji człowieka, w której zacierają się granice pomiędzy snem, świadomością, rzeczywistością a wizją własną. Powstała potrzeba doświadczenia owej przestrzeni, kontemplacji, szukanie ukojenia, wyciszenia i modlitwy, ucieczki przed światem

i konieczności podejmowania życiowych decyzji. Nasycenie obecnością natury wyzwoliło doznania o silnym ładunku emocjonalnym i potrzebę kreacji twórczej. Powstał cykl prac plastycznych, które zanurzone są jednocześnie w świecie realnym, fantazji i poezji.

W zestawie 16 kompozycji plastycznych będących realizacją pracy doktorskiej „Poetyka pejzażu” podjęłam i próbowałam rozwiązać problem artystyczny jakim jest wyrażenie językiem plastycznym wpływu oddziaływania świata zewnętrznego - natury oraz poezji Bolesława Leśmiana na mój obraz pejzażu wewnętrznego nasyconego barwą znaków widzialnych i niewidzialnych.

Natura, jako niewyczerpany zasób form, kształtów i barw od wieków stanowiła istotne źródło inspiracji twórczych w każdej dziedzinie sztuki. Człowiek toczył i nadal prowadzi z nią dialog. Pejzaż - widok natury, na przestrzeni stuleci przechodził różnorodne przemiany. We wczesnej fazie stanowił tło dzieła plastycznego. Rys krajobrazu wykorzystywano do ukazania głębi w portrecie. Z czasem, drogą twórczych poszukiwań, krajobraz obrał formę autonomicznego tematu dzieła sztuki. Zmianie uległa również konotacja jego twórcy. [...] *W sztuce ubiegłych epok malarz - pejzażysta pozostawał niejako poza swym dziełem, przekazując funkcję „pośrednika” umieszczonym na płótnie przedmiotom, w tym stuleciu [w XX w.] artysta rezygnuje z funkcji niewidzialnego kreatora. [...] tworząc narzuca przekonanie, że ten gest - jest tylko jego gestem; ten znak - tylko jego znakiem*¹. Malarstwo pejzażowe odzwierciedla stosunek człowieka do świata natury oraz miejsca, w którym żyje, pracuje i tworzy.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym „Rys historyczny rozwoju pejzażu w malarstwie” opisałam dzieje powstania i modyfikacji jego motywu, poczynając od Grecji i ściennego malarstwa okresu minojskiego poprzez wybrane przykłady twórczości artystów europejskich, w tym polskich. Zakres zasygnalizowanej tematyki obejmuje przedział czasowy od wieku III p.n.e. po wiek XX. Sięgnęłam do genezy zjawiska oraz historycznych i społeczno-politycznych analiz uwarunkowań ówczesnie żyjących artystów chcąc zrozumieć procesy zachodzących metamorfoz w malarstwie, ale także odnaleźć i zdefiniować w nim swoje miejsce. Wybór malarzy, ich dzieł jest subiektywnym doбором poprzedzonym studiami, wiedzą, zainteresowaniami, fascynacjami oraz własnymi poszukiwaniami.

¹ A. Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego; od renesansu do początków XX wieku*, Warszawa 1965, s. 7.

W części trzeciej pierwszego rozdziału pt. „Przykłady polskiego malarstwa pejzażowego od czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego po XX w.” opisuję proces zachodzących zmian w polskim malarstwie krajobrazowym. Na przykładach wybranych kierunków, grup artystycznych oraz indywidualności twórczych podejmuję analizę przebiegu faz modyfikacji, uwzględniając zainteresowania i zmienność stosunku człowieka do natury jako źródła inspiracji lub adoracji. Posługując się subiektywnie wybranymi dziełami sztuki przedstawiam kreatywną drogę ich autorów w dążeniu do rozwiązań problemów malarskich, warsztatowych jak: kompozycja, forma, przestrzeń, światło, kolor, których dokonywali w oparciu o bezpośrednie studia natury, swobodną interpretację i własną wyobraźnię.

Ważnym przedmiotem moich rozważań i źródłem twórczych inspiracji jest poezja Bolesława Leśmiana. Z poetą łączy mnie Zamość - miejsce, centrum życia i twórczości. Poeta, a rejent z wykształcenia, mieszkał w Zamościu w latach 1922-1935, prowadził kancelarię notarialną i pisał wiersze. Opis poszukiwań wspólnych wartości estetycznych istniejących pomiędzy sztukami: malarstwem zwanym przez antycznych myślicieli „milczącą poezją” i poezją zwaną wówczas „mówiącym malarstwem” podejmuję w rozdziale drugim pt. „Nieskończoność zieloności. Świat natury w poezji Bolesława Leśmiana”. Odwołując się do wykreowanego przez niego nierzeczywistego świata znaków, symboli oraz malarskich opisów piękna przyrody wyrażonych ekspresją słowa ukazując własne zauroczenie oraz genezę inspiracji. Obraz przedstawia nie tylko rzecz, ale także pojęcie, które jest z nią związane. Magię słowa tworzą obrazy, uproszczone, pozbawione barwy i wyrazistego konturu stworzyły rysunek znaku - litery. Z kompozycji ułożonych liter tworzony jest wyraz, zdanie, tekst. Obraz stał się podstawą poezji, bywa że malarstwo ilustruje literaturę. Utwór poetycki istnieje w czasie zależnym od czytelnika i wywołuje wrażenia, jakie przywołają jego myśli. Obraz malarski jest płaszczyzną ograniczoną jedynie formatem płótna, tektury lub papieru. Odbierany jest zmysłem wzroku i wrażliwością odbiorcy. Malarzy - mistrzów pędzla i poetów - mistrzów pióra łączy wspólna więź. Jedni i drudzy swoimi dokonaniem mają moc sprawczą.

Opis pracy doktorskiej zamyka rozdział trzeci zatytułowany „Poetyka pejzażu”, w którym formuję cel, twórczą motywację, podaję źródła inspiracji oraz przedstawiam opis procesu twórczego. Wynikiem finalnym obserwacji natury, własnych przeżyć i emocji, zgłębiania filozofii opisu świata wyobraźni zawartego w poezji Bolesława

Leśmiana jest cykl złożony z 16 obrazów. Stanowią one efekt prowadzonych przeze mnie poszukiwań i są moim twórczym uczestnictwem w kontynuacji motywu pejzażowego w sztuce. Do rozdziału dołączam reprodukcje prac plastycznych jako wynik osiągniętego rezultatu. Zwieńczeniem całości tekstu jest wykaz literatury, z której korzystałam.

1. Rys historyczny rozwoju pejzaży w malarstwie

1.1. Motyw pejzażu w greckim malarstwie ściennym

Motyw pejzażu pojawił się w III tysiącleciu p.n.e. w ściennym malarstwie starożytnej Grecji. Malowidłami ozdabiano ściany, podłogi, a czasem sufity pałaców, willi, rezydencji miejskich i prowincjonalnych. Przedstawiały sceny życia dworu, ceremonie religijne i świeckie. Zdaniem archeologa, znawcy i badacza sztuki Morza Egejskiego prof. Bogdana Rutkowskiego *Pewnie datowane malowidła pochodzą na Krecie dopiero z okresu po 1700 roku p.n.e.*² W mieście Akrotira³ zachowały się domy o wielkopowierzchniowych ścianach pokrytych freskami. Do interesujących należy malowidło zwane „Fresk wiosenny”, które przedstawia skalisty krajobraz z ptakami i kwiatami lilii. W „Domu Zachodnim” malowidło ilustruje opowieść, której akcja rozgrywa się na tle [...] *zapewne krajobrazu afrykańskiego, jak i pejzażu cykladzkiego lub kreteńskiego miasta*. Prof. Bogdan Rutkowski uważa, że [...] *Bogactwo szczegółów ikonograficznych i konieczność rozwiązania wielu problemów technicznych i kompozycyjnych czyni z tego malowidła jedno z najważniejszych źródeł do dziejów sztuki tej epoki*⁴. Motywem ikonograficznym był skalisty krajobraz morski z niebieskimi delfinami i wielobarwnymi rybami. W Knossos w „Domu Fresków” ściany komnat pokrywa [...] *pejzaż pałacowego ogrodu, w tym stylizowane skały pokryte kwiatami i roślinnością, wśród których lilie, egzotyczne papirusy, bluszcz o niebieskich i zielonych liściach tworzą nastrój wiosennego poranka*⁵

² B. Rutkowski, *Sztuka minojska i mykeńska*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 2, A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990, s. 16-17.

³ Akrotira - miasto położone na wulkanicznej wyspie Thera (Santorin), 113 km od Krety, na Morzu Egejskim.

⁴ B. Rutkowski, *Sztuka minojska i mykeńska*, op. cit., s. 27.

⁵ B. Rutkowski, *Sztuka Egejska*, Warszawa 1987, s. 88.

z perspektywą widzenia z lotu ptaka. Bogactwo i różnorodność natury wyrażano barwą oraz ostrymi kontrastami czerwieni, błękitu i bieli.

W Grecji, większe zainteresowanie krajobrazem nastąpiło w wieku V p.n.e. w okresie klasycznym. Obok malarstwa wazowego, pojawiło się malarstwo sztalugowe i ściennie monumentalne. Wykształciła się forma wieloplanowej kompozycji, rozszerzono paletę kolorystyczną, obok bieli, czerwieni i czerni pojawiła się barwa żółta, dominującą tematykę mitologiczną uzupełniono o sceny historyczne⁶. Dalszy rozwój pejzażu nastąpił w okresie hellenistycznym. W pracowniach Aleksandrii malowano obrazy oparte na iluzjonistycznych efektach. Źródłem inspiracji dla greckich malarzy sztalugowych były poematy Homera. Barwność literackich opisów przygód Odyseusza wyzwalała większą swobodę i okazję przedstawienia wydarzeń na tle fantastycznego pejzażu⁷.

1.2. Malarstwo pejzażowe w sztuce europejskiej od XV do XX wieku

W czasach nowożytnych pejzaż zawdzięcza swój rozwój sztuce Północy, szczególnie Niderlandom wczesnego odrodzenia rozmiłowanym w realistycznym przekazie wrażeń odbieranych w kontakcie z naturą. W XV-wiecznym malarstwie niderlandzkim fascynacja krajobrazem nie była tożsama z samodzielny wizerunkiem. *Artyści niderlandzcy [...] nie próbują zamknąć przestrzeni w system linii zbiegających się w jednym, ściśle wyznaczonym punkcie. A [...] dzięki świadomości funkcjonowania bryły w przestrzeni, mistrzowskiemu opanowaniu światłocienia*⁸ ich obrazy są jak otwarte okna z widokiem na miasto i Alpy. Rozkwit malarstwa przypada na lata twórczości van Eycków. Dziełem niezwykłym Jana van Eycka jest „Ołtarz Gandawski - Ołtarz Mistycznego Baranka”. Przedstawia scenę wieczystej liturgii, w której akcja rozgrywa się w otoczeniu bogactwa i różnorodności przyrody, a krajobraz stanowi rajskie tło przedstawienia.

Od niderlandzkich poprzedników odbiegał obdarzony rozległą wyobraźnią, fantazją i wizjonerstwem Hieronim Bosch, którego inspirowały flamandzkie ludowe przysłowia, magia i alchemia. Malował świat ironii, groteski i szaleństwa umiejętnie wplatając naturę w alegoryczną scenerię. Stosowana przez niego perspektywa, z wysoko podniesionym

⁶ Z. Sztetyło, *Sztuka grecka. Okres klasyczny, 480-404 p.n.e.*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 2, A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1990, s. 113.

⁷ Ibidem, s. 174, 177, 183.

⁸ P. Trzeciak, *Jan van Eyck*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 5, P. Trzeciak, Warszawa 1992, s. 335.

horyzontem, umożliwiała widzowi jednoczesną obserwację mnogości i różnorodności scen figuralnych rozgrywających się w obrazie jak również osobiste uczestnictwo w odrealnionym teatrze Boscha. Apogeum nadzwyczajnej wyobraźni pokazał mistrz w środkowej części tryptyku „Ogród ziemskich rozkoszy”. Obraz jest mistyczną przestrogą przed życiem wypełnionym przyjemnościami a pozbawionym refleksji moralnej. Historyk sztuki prof. Aleksander Wojciechowski twierdzi, że *Bosch pierwszy w sztuce czasów nowożytnych stworzył koncepcję „pejzażu wyobraźni”*⁹. Jego twórczość sugestywnie przemawiała do malarzy XX w. *Uważa się Boscha za prekursora surrealizmu [...] przykład wyraźnej zbieżności morfologicznej pomiędzy „Ogrodem ziemskich rozkoszy” a niektórymi obrazami Joana Miró*¹⁰.

Na niemieckie malarstwo krajobrazowe wpłynęła twórczość Albrechta Dürera, który studiował we Włoszech zasady kompozycji, perspektywy i koloru. Z pierwszej podróży odbytej w latach 1494-1496 do Wenecji przywiózł duży zbiór szkiców kolorystycznych wykonanych wodną techniką akwarelową. *W ówczesnych czasach nie było przyjęte malowanie pejzaży akwarelą i stanowiło to swoistą cechę twórczości Dürera. Jego wyróżniające się inwencją i kolorytem szkice to nie studia do przyszłych obrazów, lecz skończone dzieła*¹¹. Rysunki i akwarele włoskiego krajobrazu uznane są za [...] *jedne z najstarszych w Europie przykładów malarstwa plenerowego, powstającego pod wpływem bezpośredniego przeżycia natury*¹². Na małoformatowych kartkach papieru lub pergaminu precyzyjnie przedstawił wizerunek miast, roślin, zjawiska atmosferyczne. W historii sztuki europejskiej widoki miast: Innsbrucku i Kalchreuthu zapisały się jako pierwsze czyste pejzaże¹³. Dürer opanował perspektywę i pierwszy zastosował w obrazie tzw. „kadr panoramiczny”¹⁴.

Przyroda była w kręgu głównych zainteresowań malarzy niemieckich działających w XVI w. Uczestniczyła w obrazowaniu ludzkiego życia. W twórczości Albrechta Altdorfera i Wolfganga Huberta krajobraz był tematem wiodącym. Uzupełniał lub towarzyszył scenie, wywoływał lub podkreślał dramaturgię nastroju, narzucał własną obecność, a nawet był ważniejszy od człowieka. A. Altdorfer malował baśniowe, niemalże

⁹ A. Wojciechowski, op. cit., s. 12.

¹⁰ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. III, Wrocław 1988, s. 192.

¹¹ M. Sieramowska (red. wyd. polskiego), *Geniusz sztuki. Dürer*, Warszawa 1991, s. 41.

¹² A. Wojciechowski, op. cit., s. 11.

¹³ R. an der Heiden, *Albrecht Dürer*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 6, P. Trzeciak, Warszawa 1991, s. 292.

¹⁴ A. Wojciechowski, op. cit., s. 11-12.

pozaziemskie wizje opisujące przyrodę¹⁵. Dzieło datowane na ok. 1522 r. pt. „Pejzaż doliny Dunaju” pozbawione akcji i ludzi należy do pierwszych samodzielnych pejzaży w sztuce europejskiej¹⁶. Osiągnięciem plastycznym malarza jest krajobraz z obrazu „Bitwa Aleksandra Wielkiego z Persami pod Issos”. Dzieło przedstawia scenę batalistyczną - zmagania walczących armii. Sposobem, w jaki artysta namalował przyrodę uczynił, że bitwa stała się jedynie epizodem. W jednej kompozycji zawarł patos zmagania, dramat załamania się imperium perskiego oraz obraz mocy natury. To *Theatrum mundi*¹⁷ przedstawione w kosmicznej scenografii.

Metaforyczną wizję świata przedstawia Piotr Brueghel - twórca szkoły świeckiego malarstwa flamandzkiego zanurzonego w problematykę społeczną i narodową kraju. Pokazuje relacje zachodzące pomiędzy życiem człowieka - zależnym od pór roku i zjawisk przyrody - a naturą. W cyklu „Pory roku” sytuuje sceny życia i pracy chłopów bezpośrednio w przestrzeni przyrody ukazując niemalże ich biologiczną więź. Zwraca uwagę na ważność i nieodzowną obecność przyrody w codziennej egzystencji człowieka. Brueghel jest prekursorem obrazu zimy z: padającym śniegiem, skutą mrozem ziemią, zlodowaciałą taflą rzeki oraz bezlistnymi drzewami. Sugestywnie oddaje wrażenie zimna i chłodu np. w obrazie „Myśliwi na śniegu”¹⁸. *Sztuka Brueghela jest całkowicie nasycona oddechem ziemi, tętniąca pulsem natury*¹⁹. Cytując wiedeńskiego historyka sztuki Maxa Dvořáka *Nigdy przedtem w dziejach sztuki nie przedstawiono tak przekonująco niepodzielne związku całego bytu naturalnego*²⁰.

Równolegle do twórczości artystów Północy Niderlandów powstawały dzieła z motywem krajobrazu w malarstwie mistrzów włoskich. Wyzwoleni ze średniowiecznych lęków przed ziemskimi sprawami skierowali swe zainteresowania ku naturze. Natura była tłem w figuralnych kompozycjach religijnych i historycznych, a pejzaż tzw. „kosmiczny” nadal stanowił tło w portretach. Pejzaż był obecny w obrazach Giovanniego Belliniego, Sandro Botticellego. Jako samodzielny temat pojawił się równocześnie w kilku miejscach

¹⁵ M. Rzepińska, op. cit., s. 173.

¹⁶ P. Trzeciak, *Renesans i manieryzm w Europie Środkowej*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 6, P. Trzeciak, Warszawa 1991, s. 317.

¹⁷ M. Rzepińska, op. cit., s. 173.

¹⁸ Obraz znany jest także jako: „Strzelcy na śniegu”, „Powrót z łowów”, „Zima”, „Krajobraz zimowy”.

¹⁹ M. Rzepińska, op. cit., s. 203.

²⁰ Cytat za J. Białoszewski, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, wyd. III rozszerzone, Warszawa 1969, s. 54.

Europy. W malarstwie Giorgione krajobraz był najważniejszy. Zdominował obraz „Burza”, w którym artysta przedstawił zjawisko klarowności powietrza przed nadciągającą nawałnicą. Pejzażyści próbowali przedstawić zjawiska atmosferyczne jako temat wiodący, ale *Nigdy dokąd w malarstwie chrześcijańskim człowiek nie zamieszkał w krajobrazie w ten sposób. Nigdy natura nie spowijała go tak wyraźnie, nie pozwalając na uzyskanie względem niej dystansu. [...] jak gdyby [Giorgione] pragnął znaleźć inną formę dla sacrum*²¹.

Włosi wnikliwie obserwowali naturę, a ich głównym problemem malarskim była organizacja głębi obrazu. W kręgu zainteresowań znajdowała się także kompozycja, perspektywa powietrzna, ruch, światło i świetlistość, pogoda i zjawiska atmosferyczne. Nadal nie malowano z natury, a obraz komponowano zgodnie z warsztatem i wiedzą perspektywiczną²². Wrażliwym na urok przyrody, przestrzeń, bogactwa flory i fauny był Leonardo da Vinci. Nie szukał dekoracyjności, a wewnętrznego pulsu życia i praw bytu. Grupy figuralne przedstawiał na tle osobliwego, dalekiego pejzażu w aurze zamglonych gór, wijących się strumyków. Artyście zawdzięczamy także dzieło teoretyczne pt. „Traktat o malarstwie”, w którym obok opisu technik i materiałów malarskich zawarł obszerny wywód o malarstwie pejzażowym, perspektywie, światłocieniu, znaczeniu barwy.

W Holandii, kraju żeglarzy i rybaków, rozwój malarstwa krajobrazowego przypada na XVII w. Zachwyty przyrodą wywodził się z rdzennych tradycji niderlandzkich, wpływów sztuki włoskiej, twórczości A. Altdorfera. Holenderski krajobraz podporządkowany był zmienności pór roku, dnia i żywiołów. Z obniżonym horyzontem, poziomymi rytmami planów, ciężką płaszczyzną nieba potęgował złudzenie otwartej i bezkresnej przestrzeni. Taką formę obrazowania akceptowali kupcy, bankierzy, urzędnicy, żeglarze, którzy kupowali małoformatowe dzieła jako lokatę kapitału lub dekorację mieszkań. Pejzaż dominował w twórczości Jana van Goyena, Jakuba van Ruisdaela, Alberta Cuypa. W wielu, pozornie realistycznych obrazach m.in. J. van Ruisdaela widoczne są elementy fantastycznych wizji i nieistniejących w naturze odniesień²³. Zwiastuje to stopniowy proces idealizacji przyrody i zacierania granic świata realnego i wymyślnego.

²¹ Cytat za: A. Biała, *Literatura i malarstwo*, Kraków 2010, s. 238.

²² M. Rzepińska, op. cit., s. 27.

²³ M. Monkiewicz, *Sztuka holenderska XVII wieku*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 7, A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 135.

Wirtuozem malarstwa, dla którego nieistotne były podziały na pejzaż, portret, motywy historyczne był Rembrandt van Rijn. Z maestrią uprawiał je wszystkie. Pozostawił rysunki i ryciny z motywem natury oraz sześć namalowanych na desce pejzaży np. „Krajobraz z kamiennym mostem”, „Odpooczynek w czasie ucieczki do Egiptu”, „Pejzaż zimowy”, „Krajobraz z burzą”²⁴. W Polsce, w zbiorach Kolekcji Książąt Czartoryskich w Krakowie jest „Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem”. *Nigdy przedtem, ani potem żaden artysta nie stworzył tak pięknej, tak bogatej i zmysłowej substancji malarskiej, osiągając poprzez nią tak przejmujący wyraz uduchowienia. [...] Obrazy Rembrandta dostarczają przeżyć emocjonalnych, intelektualnych, estetycznych, sycą naszą potrzebę tajemniczości i niedopowiedzenia, nasz głód metafizyczny*²⁵.

Siedemnastowieczna Francja czerpała wzorce ze sztuki włoskiej. Nicolas Poussin i Claude Lorrain spędzili wiele lat we Włoszech na jej studiowaniu. W utworzonej w Paryżu w 1648 roku Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby za dzieło sztuki uznawano obraz, który realizował wyznaczony cel dydaktyczny i coś przedstawiał. Pejzaż traktowany był jako gatunek odtwórczy, wymagający jedynie umiejętności warsztatowych, a natura ze swą zwyczajnością nie stanowiła interesującego i ważnego powodu do powstania dzieła. Pejzaż ulegał licznym przemianom, przyjmował treści filozoficzne, moralne, społeczne, religijne. Z czasem natura stała się Arkadią. Artyści i teoretycy głosili, że celem sztuki nie jest realistyczne odtwarzanie natury a jej kontemplacja. Mit szczęścia i mitycznego Edenu pokazywał Claude Lorrain. Jego obrazy emanują delikatnością, ulotnością, zmiennością i tajemniczością. Był mistrzem eterycznych niuansów barwnych, pośrednich nastrojów, budzących się poranków i zapadających zmierzchów. Interesował go problem światła natury i światła w obrazie. Ze szczególnym zainteresowaniem malował zmierzch [...] *kiedy wszystkie pełne barwy bledną, kiedy kontury roztapiają się w mroku. Zmierzch [Lorraina] nie jest błękitny, lecz zielonawy i niektóre jego obrazy wyglądają nie tylko jak zanurzone w atmosferze, ale jakby w zielonawej wodzie*²⁶.

Najwybitniejszym przedstawicielem tradycji malarstwa krajobrazowego tzw. „heroicznego” jest Nicolas Poussin. W naturze poszukiwał piękna idealnego, prostoty i umiaru, o których pisał: *Natura [...] każe mi szukać i kochać rzeczy uporządkowane*

²⁴ J. Fongart, *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*, Paris 1971, s. 105-107. Tytuły obrazów zostały nadane przez późniejszych kolekcjonerów.

²⁵ M. Rzepińska, op. cit., s. 263.

²⁶ Ibidem, s. 279.

*i unikać niejasności, która jest mi tak obca i wroga, jak światło przeciwne jest ciemności*²⁷.

Przyroda, w jego obrazach emanuje powagą i majestatem.

Pejzaże obu malarzy powstały z natury, ale jej nie odzwierciedlały, są jedynie wyidealizowanymi wizjami.

Z początkiem XVIII w. tradycje idyllistycznego malarstwa połączone z wyrafinowanym smakiem estetycznym znalazły znakomitego przedstawiciela - Antoine'a Watteau. Artysta wykreował nowy styl ilustrujący wytworny, nieco smutny i powierzchowny świat dworskiej zabawy łącząc groteskę, dowcip i figlarność. Pretekstem do wyrażenia narracji iluzji szczęścia był temat. W cyklu pt. „fêtes champêtres” i „fêtes galantes” obnażył życie elit: rozmowy, zabawy, flirty uroczych dam i kawalerów toczące się w parkach i ogrodach. Namalował teatr, w którym nikt nie traktuje nikogo poważnie, namiętności są zdawkowe i nieszczerze, a żarliwość miłosnych wyznań to jedynie przyjemna chwila. Jest to świat pełen przepychu, luksusu i niekończącej się zabawy, daleki od rzeczywistości. Osobliwy spektakl egzystencji, w którym przyroda odgrywa szczególną rolę - obdarza ludzi szczęściem, tworzy nastrój ukojenia, spokoju i sielanki. Światło w jego obrazach nie lokalizuje miejsca spotkania, nie określa pory roku ani dnia. Po prostu jest i rozświetla scenę. Watteau przedstawił dwoistość uczuć: smutek w zabawie, śmieszność w powadze w taki sposób, w którym *obrazy stawały się równie skomplikowane jak życie. Wyczuwał kruchość [...] i pustkę świata*²⁸.

Na rynku sztuki europejskiej Anglia pojawiła się w XVIII w. W 1768 r. w Londynie artyści założyli Królewską Akademię Sztuk Pięknych²⁹, która nadała artystom status społeczny i instytucjonalne oparcie. Pierwszym prezydentem był malarz Joshua Reynolds. Miał wpływ na usankcjonowanie zawodu malarza, zwracał uwagę na aspekt moralny i estetyczny sztuki. Zachęcał do poszukiwania ideału uznając, *iż doskonałość sztuki pochodzi od piękna idealnego, przewyższającego to, co znajduje się w zindustrializowanej naturze*³⁰. Sztuka odzwierciedlała zainteresowania i upodobania społeczne. Malowano sceny życia wiejskiego, polowania, sportowe zawody konne. Nie malowano w plenerze,

²⁷ Cytat za J. Białoszewski, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, op. cit., s. 187.

²⁸ M. German, *Watteau*, red. polskiej wersji J. Jeżak, [tł. z ros: L. Skalska], Warszawa 1984, s. 15.

²⁹ M. Poprzęcka, *Malarstwo angielskie, od Gainsborough do Turnera*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 8, A. Lewicka-Murawska, Warszawa 1994, s. 67.

³⁰ K. Garlick, *Wstęp*, [kat. wyst.] *Malarstwo angielskie, od Hogartha do Turnera*, tłumaczenie wstępu: J. Białostocki, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18.02 - 19.03 1967 r., Warszawa 1967, s. 14.

przeszkodą był warsztat malarski i technologia. Do grona najwybitniejszych artystów należy: Thomas Gainsbourough i Joshua Reynolds. Gainsbourough był malarzem instynktu, wyrafinowanym kolorystą. Stosował tonację srebrzystych błękitów, gołębih szarości, spłowiałych różów. Harmonijnie wkomponowywał postać człowieka w otwarty krajobraz lub zamknięty kadr. *Tło pejzażowe malował zazwyczaj z pamięci, według szkiców, czasem pomagając sobie czymś w rodzaju makiety*³¹. O popularności jego malarstwa świadczą słowa, które w latach późniejszych zanotował Constable: *Cóż za rozkoszny kraj dla pejzażysty; widzę Gainsbourough niemal w każdym płocie czy spróchniałym drzewie*³².

Artyści nie uprawiali malarstwa plenerowego i nikt nie malował w wolnej przestrzeni. Zainteresowanie pejzażem jako samodzielny gatunkiem dojrzało powoli. W Anglii datuje się od połowy XVIII w. Wartości estetyczne i piękno natury doceniali filozofowie, literaci, artyści i miłośnicy sztuki³³. Wzmoczone zainteresowanie przyrodą zbiegło się z modą zakładania wokół pałaców rozległych parków krajobrazowych. Atrakcyjne dla elit stały się widoki ziemskich posiadłości, pałaców i zamków w otoczeniu natury. Tego rodzaju malarstwo upowszechniały regionalne stowarzyszenia artystyczne m.in. powstałe w 1803 r. The Norwich School of Painters³⁴ i Old Water-Colour Society w 1804 r.³⁵. Obowiązywał kanon malowania pejzażu. Dla zachowania jednolitych zasad poprawności w malowaniu krajobrazu opracowano specjalny podręcznik, w którym nakazywano m.in. zachowanie proporcji pomiędzy płaszczyzną ziemi i nieba, wielkość architektury, rozmieszczenie skupisk drzew, zasadę perspektywy, kolorystykę. Popularnością cieszyły się wodne techniki malarskie: akwarela, gwasz, tusze, które umożliwiły szybkie uzyskanie efektów: przejrzystości, świeżości, rozmycia konturu przedmiotu, krajobrazu.

Rozkwit angielskiego pejzażu nastąpił w I połowie XIX w.³⁶. W Europie, uznanie zyskało malarstwo Johna Constable i Williama Turnera. Constable - romantyczny naturalista malował proste motywy wschodniej Anglii jak: pastwiska, łąki, łany zboża, rozległe stawy i kręte strumyki. Zasadą była wierność naturze, na którą patrzył jak filozof

³¹ M. Poprzęcka, *Malarstwo angielskie, od Gainsborough do Turnera*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 8, A. Lewicka-Murawska, Warszawa 1994, s. 344.

³² Cytat za: K. Garlick, *Wstęp*, op. cit., s. 15.

³³ M. Poprzęcka, op. cit., s. 81

³⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Norwich_School_of_painters, (dostęp: 4.06.2020 r.).

³⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Watercolour_Society, (dostęp: 4.06.2020 r.).

³⁶ A. Wojciechowski, op. cit., s. 41.

zachwycony wszystkim co tajemnicze i nieprzeniknione. [...] *dostrzegał wszystkie wahania atmosfery, poznaje kierunek wiatru, wyczuwa ruchy powietrza, zna charakter chmur niosących deszcz lub pogodę*³⁷. Łączył wnikliwą obserwację z wyobraźnią, obraz świata zewnętrznego z osobistym przeżyciem. Ukazywał tkwiące w naturze wrażenie boskości. Wzbogacił warsztat malarski o nowe grunty, paletę barw, złudzenie migotliwego połysku światła i przejrzystości wody. Uważał, że *Malarstwo jest nauką przyrodniczą i należy ją traktować jako badanie praw natury*³⁸. Constable postrzegał świat w sposób bliski impresjonistom francuskim. *Pierwszy ustalił zwyczaj rzucania się na efekt danej chwili, [...] nagłego ukazania się promienia słońca czy plamy cienia - a przede wszystkim blasku przelotnego światła*³⁹.

Oryginalnym pejzażystą tej epoki, wizjonerem dramatyzującym obraz natury był William Turner. Jego malarstwo jest wyrazem zachwyty nad potęgą żywiołów z ich dramaturgią i ekspresją. Nikt przed nim nie próbował i nie przedstawił: sztormu na morzu, bujących się na fali łodzi, burzy śnieżnej, zjawiska lśnienia i iskrzenia wody. Malował walkę żywiołów: wody, wiatru, śniegu i świetlnych zjawisk atmosferycznych. Ludzie, od lat zachwycali się kolorami i nastrojem fenomenu wschodu i zachodu słońca, ale w tak wyrazisty sposób zjawiska te zobrazował w malarstwie dopiero Turner w urzekającej prawdzie mieszał rzeczywistość z fantazją. Na wielu płótnach ilustruje Tamizę, w wodach której światło słoneczne odbija się z intensywnością, która zamazuje szczegóły, kształty tracą konkret i stają się coraz trudniejsze do rozpoznania. Pejzaż nabiera tajemniczości, a w malarskim wyrazie abstrakcyjności. Swoje doznania i emocje wyrażał światłem, które symbolizuje duchowość natury. [...] *stało się dla niego istotną rzeczywistością widzialnego świata, a zarazem środkiem oddziaływania na wyobraźnię*⁴⁰. Jak mało kto odczuwał majestat i wzniosłość przyrody. W późniejszych obrazach światło, kolor i przestrzeń stanowić będą nierozdzielną jedność. Turner dał podstawy do rozwoju wielu kierunków sztuki nowoczesnej. *Nie mająca precedensu technika i kolorystyka malarstwa Turnera sprawiła, że dzięki powierzchownym podobieństwom upatrywano w nim zapowiedzi impresjonizmu*⁴¹. Impresjoniści dążyli do uchwycenia i oddania widzialnych zjawisk natury, Turner był fantastą.

³⁷ M. Poprzęcka, op. cit., s. 82.

³⁸ Ibidem, s. 82.

³⁹ Cytat za: A. Wojciechowski, op. cit., s. 40.

⁴⁰ K. Garlick, *Wstęp*, op. cit., s. 41.

⁴¹ M. Poprzęcka, op. cit., s. 85.

Anglicy używali akwareli, pozwalająca na szybkie notowania ulotnych zjawisk. Motyw był pretekstem do zagadnień czysto warsztatowych. Malarstwo stawało się sztuką gestu i emocji. [...] *Emocje wizualne miały w ich dążeniach powstawać wyłącznie na gruncie zorganizowanych na polu obrazu poczynań czysto plastycznych*⁴². Był to fundamentalny, zwrotny punkt w dziejach [...] *sztuki bez rzeczywistej treści wywodzącej się z myśli, pozbawionej jakiegokolwiek sensu praktycznego, dydaktycznego czy moralnego, sztuki, która nie niesie w sobie reminiscencji historycznej, nie wysławia Boga*⁴³.

W historii sztuki wiek XVIII zapisał się jako epoka wędrowców pragnących poznać świat i doświadczyć bliskości z naturą. Zrodziło się pojęcie „poetyka gór”, które podkreślało wzniosłość natury i wywoływało stan, w którym umysł człowieka wznosił się ku Bogu⁴⁴.

W dziewiętnastowiecznych Niemczech wizjonerem romantycznych uniesień związanych z przyrodą był Caspar David Friedrich. Jego obrazy symbolizują panowanie natury nad człowiekiem i budzą uczucie niepokoju, lęku, zagubienia we wszechświecie. Wprowadził wrażenie bezruchu, zadumę i duchowość. Dopełnieniem tajemniczej scenarii jest wielokrotnie powtarzany motyw odwróconej tyłem postaci człowieka. Łącznikiem pomiędzy człowiekiem a naturą jest nastrój rozumiany jako Absolut. *Człowiek wobec losu, czasu i śmierci ukazany jest zawsze w obliczu natury, jej wielkości, siły i świętości*⁴⁵.

Francuskie malarstwo krajobrazowe wyzwoliło się z tradycyjnych schematów znacznie później aniżeli angielskie. Na przełomie wieków pejzażem zajmowali się jedynie drugorzędni malarze hołdujący rokokowej estetyce. W programie Akademii Francuskiej dominował „pejzaż historyczny”, nie prowadzono zajęć z malarstwa krajobrazowego. Wśród malarzy rodziła się potrzeba zmian, opuszczenia miast i poznania uroku francuskiej prowincji. Tworzono kolonie artystyczne, które skupiały malarzy, dla których najważniejszym motywem była natura, jej obserwacja i praca w plenerze. Mimo, że nadal ostateczny finał odbywał się w pracowni, studia z natury wpłynęły na proces ewolucji malarstwa XIX w. Zmianie uległa kompozycja obrazu, rozłożenie światła i barwnych

⁴² Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978, s. 17.

⁴³ Cytat za: [kat. wyst.], A. Tapié, *Malarze Normandii: Delacroix, Curbet, Renoir, Monet i inni*, Centrum Kultury Zamek Poznań, październik 2015 - luty 2016, Poznań 2015, s. 18

⁴⁴ U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 282.

⁴⁵ A. Lewicka-Morawska, *Romantycy niemieccy*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 8, A. Lewicka-Murawska, Warszawa 1994, s. 91.

kontrastów. Malarzem, którego obrazy odzwierciedlają zachodzące zmiany jest Jan Baptiste Camille Corot, mistrz kameralnych, lirycznych widoków. Jego obrazy [...] *nacechowane delikatną swobodą, nieomylną tonacją barwnych, zainteresowanie dla wibracji świetlnych, zastępowanie zwartej, pełnej plamy układami lekko rzucanych jakby szkicowych dotknięć, kresek i kropek, zlewających się w całość dopiero w oku widza - zwracają uwagę impresjonistów*⁴⁶. Scena z obrazu „Le moulin à vent” rejestruje moment, w którym przesyczone promieniami słońca powietrze scala ze sobą ziemię i niebo. Zjawisko przywodzi na myśl impresjonistyczną kontemplację natury⁴⁷. Malował w lasach Fontainebleau, w których w latach 1830-1860 XIX w. skupiała się artystyczna kolonia malarzy zwanych od miejscowości Barbizon - „barbizończykami”. Jego malarstwo odegrało ważną rolę w formowaniu się nowego podejścia do krajobrazu. Dla nowoczesnego pojmowania dziewiętnastowiecznego pejzażu ważny jest także dorobek: Charlesa Daubigny, Julesa Dupré, Jean Francoisa Milleta, Theodora Rousseau. Malowali urokliwe zagajniki, łąki, pastwiska, pola uprawne starając się oddać obraz wierny rzeczywistości. *Nie pociągala ich ruchliwość refleksów na wodzie ani zmienna gra barw, jakiej poddane są przedmioty w zależności od pory dnia*⁴⁸.

Za datę wkroczenia impresjonizmu na salony sztuki świata uważa się rok 1874, pierwszej wystawy Salonu Odrzuconych w Paryżu i wystawienie dzieła Claude Moneta pt. „Impression, soleil levant”. Impresjoniści kwestionowali możliwość obiektywnego poznania świata natury. [...] *starali się zapomnieć o oficjalnych naukach dotyczących krajobrazu historycznego lub heroicznego, przeciwnie, czynili starania by przesiąknąć do głębi prawdą tego, co mogli zobaczyć w miejscu otoczenia*⁴⁹. W tradycyjnym rozumieniu temat utracił swą nadrzędną rolę. Natura stała się rzeczywistym modelem. Bezpośrednią pracę w plenerze ułatwiało pojawienie się na rynku farb w tubach oraz nowa technologia - fotografia. Priorytetowym problemem malarskim stało się zagadnienie światła, jego zmienność, wzajemne relacje barw. Dążono do wiernej rejestracji optycznych wrażeń światła i barw. Nowy kierunek skłaniał do eksperymentu polegającego na malowaniu tego samego fragmentu o różnych porach dnia i roku. Ulubionym motywem był krajobraz zimowy. Był zapisem wrażeń i efektów światła i koloru, wywoływał wrażenie zatartej ostrości kształtów, w której cienie nabierały barwy błękitu. Impresjoniści rozjaśnili

⁴⁶ Z. Kępiński, *Impresjonizm u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976, s. 57.

⁴⁷ A. Wojciechowski, op. cit., s. 45.

⁴⁸ M. Rzepińska, op. cit., s. 377.

⁴⁹ J. Rewald, *Historia impresjonizmu*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985, s. 77.

paletę. Stosowali czyste barwy działające na siebie zgodnie z prawami widma optyki, ukazywały ruch, zmienność, świetlistość i wibrację. W obrazach: „Katedra w Rouen”, „Topole”, „Stogi”, „Wenecja”, „Parlament w Londynie” Claude Monet rejestruje rozedrgane pod wpływem działania światła kształty architektury i przyrody w sposób, w którym zanikł obraz rzeczywistości - pozostała gra światła i feeria barw. Cykl „Nenufary” prezentuje już niemal abstrakcyjne wizje. Tafla wody rozlewa się w nieskończoność tworząc bezgraniczną i niewymierną przestrzeń. Motyw stawu z kwiatami determinował do poszukiwań i rozwiązań czysto malarskich jak: gra światła i działanie koloru. Wielokrotne obserwacje stawu z kwitnącymi nenufarami o zmiennych porach dnia i roku, różnym oświetleniu i kolorystyce zaowocowały obrazami, w których kwiaty utraciły rysunek roślin stając się jedynie plamami rozmytego, niemalże abstrakcyjnego koloru. Natura, w obrazach Moneta jawi się jako zjawisko olśnienia i tajemnicy. Impresjonizm ośmielił następne pokolenia malarzy do odważnych poszukiwań oraz eksperymentów.

Postimpresjoniści: Paul Cézanne, Vincent Van Gogh i Paul Gauguin zapoczątkowali nowe trendy w sztuce europejskiej. Prof. Maria Rzepińska wyodrębnia trzy drogi twórcze, którymi podążali. Dla Cézanne’a obraz był przede wszystkim kompozycją płaskich form na płaszczyźnie, w której każdy element krajobrazu ma swój kolor - charakterystyczny dla danej odległości. Prawa natury i prawa obrazu stanowiły dwa odrębne zagadnienia. Wrazeniowe przedstawiania zastąpił zdyscyplinowaną kompozycją opartą na konstruowaniu przestrzeni plamą barwną. Efekt uzyskał nakładając plamę jedna nad drugą. Geometryzował przedmiot zachowując jednocześnie wzajemne relacje formy i koloru. Uważał, że barwa, a nie linia określa bryłę i występujące między przedmiotami odległości. Niemalże całkowicie zrezygnował ze światłocienia. Zapoczątkował jedną z największych rewolucji estetycznych XX wieku w pejzażu.

Paul Gauguin uważał, że przyrodę należy kontemplować, zachwycać się nią, ale nie naśladować. Ważny był abstrakcyjny pomysł powstania obrazu a nie kopia natury. W liście skierowanym do przyjaciela malarza Emilié Schuffeneckera przestrzegwał: [...] *nie naśladujcie zbyt wiele natury. Sztuka to abstrakcja, szukajcie jej w naturze, patrzcie na nią i myślcie więcej o procesie samego tworzenia aniżeli o jego efektach*⁵⁰. Poświęcił plastykę formy na rzecz wyrazistego rysunku, światło dla koloru, walor dla czystej barwy. Uwolnił

⁵⁰ A. M. Damigella, *Gauguin: życie i twórczość*, [tł. z wł. J. Guze], Warszawa 1997, s. 17.

kolor od ograniczeń i podporządkował wewnętrznym prawom obrazu. Zamierzał: *malować tak, po prostu kłaść kolor czerwony obok niebieskiego!*⁵¹. W monumentalnych kompozycjach panuje spokój, wewnętrzna cisza, kolor pełni funkcję dekoracyjną - symboliczną, a ważne jest to, co stałe, niezmiennie, nieprzemijające i pozaczasowe. *Malarstwo [Gauguina] nie miało być odbiciem zjawiskowej natury widzialnego świata, lecz odbiciem świata idei, uczuć, niewidzialnych i wyrażalnych stanów duszy*⁵². Był prekursorem sztuki nowoczesnej, [...] *uczynił wolność w sztuce i prawo do „odwagi na wszystko”*⁵³.

Przeciwieństwem była twórczość Vincenta van Gogha. Inspiracje czerpał z żywiołu natury, kolor symbolizował naturę i był głównym środkiem ekspresji. Każdy temat stawał się dramatem koloru, światła i emocjonalnych napięć, które pod pędzlem zamieniały się w coś bardzo ważnego i istotniejszego od powierzchownego wrażenia⁵⁴. Obrazy van Gogha działają siłą spotęgowanej nadwrażliwości artysty, niemalże ekstatycznym entuzjazmem nad zjawiskami natury i pięknem: słońcem, łanami dojrzałych zbóż, rozgwieżdżonego nocą nieba, kwitnącymi sadami. Naturę z jej zmiennością podniósł do rangi ponadrzeczywistej. Dramatyczna ekspresyjność dzieł jest szczerą i wstrząsającą. Obrazami: „Pole z łanem maków”, „Gwiezdna noc”, „Droga z cyprysami”, „Oliwki w Saint-Rémy” czy „Pole ze stadem wron” wdziera się w wyobraźnię widza. Jest w nich bezwzględność, nienasycenie i zmysłowość. Życie psychiczne formowało jego twórczość, która stała na granicy normalności i szaleństwa. Wewnętrzne stany emocji wyrażał obrazami doznań z otaczającej przyrody. Obrazy natury odzwierciedlają życie wypełnione samotnością, niepokojem i rozpaczą.

Wraz z nowym stuleciem rozpoczął się w sztuce okres burzliwych przemian. Artyści porzucili wierne odtwarzanie świata widzialnego na rzecz tworzenia nowych światów. Na płótnach fowistów, kubistów, ekspresjonistów obraz rzeczywisty uległ deformacji. Kubizm zrewolucjonizował wypracowane w renesansie zasady przestrzennej budowy obrazu. Abstrakcjonizm odrzucił jedną z najstarszych funkcji sztuki - naśladowanie. Każdy rok,

⁵¹ Cytat za: W. Juszcak, *Postimpresjonizm*, Warszawa 1985, s. 79.

⁵² M. Poprzęcka, *Po impresjonizmie - ku nowej sztuce*, [w] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 9 W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 41.

⁵³ A. M. Damigella, *op. cit.*, s. 7.

⁵⁴ D. Thomas, *Świat van Gogha*, [tł. z ang. H. Szczerkowska], wyd. II, Warszawa 1997, s. 57.

miesiąc, dzień przynosiły nowe rozwiązania, koncepcje, kierunki. Jedne były efemeryczne, inne zrewolucjonizowały sztukę całego wieku XX.

W Paryżu, w latach 1905-1906 działała nieformalna grupa artystów zwana fauves w składzie m.in.: André Derain, Maurice Vlaminck, Albert Marquet, Henri Matisse, którzy zawężili obraz rzeczywistości do gry koloru jako głównego medium. Kolorem wyrażali intensywność i skalę ekspresji eliminując tradycyjny sposób organizacji przestrzeni i światłocieniowy modelunek. Było to malarstwo żywiołu i ekspresji. Spośród nich, wyodrębniła się kilkusobowa koleżeńska grupa malarzy z Hawru: Raoul Dufy, Othon Friesz i Georges Braque. Braque równoległe z Pablo Picasssem prowadzili własne poszukiwania, które doprowadziły do powstania nowego kierunku - kubizmu, który stał się najżywotniejszym nurtem awangardy⁵⁵. Pozwalał na konstruowanie w jednym obrazie jednocześnie wielu przestrzennych płaszczyzn. „Kubiczność” pejzaży Braque’a polega na wypełnianiu obrazu wielościennymi bryłami, które wzbogacone wyrazistymi rytmami pociągnięć pędzla scalają strukturę kompozycji. Elementem łączącym konfigurację brył był kolor. Wyobraźnia twórcza Braque’a oscylowała wokół refleksji i poetyki, natomiast Picassa była spontaniczna i ekspresyjna.

Odrębną wizję pejzażu prezentują obrazy z motywem drzew Fernanda Légera. Wyrwane z naturalnego środowiska, samotne, bezlistne, modelowane na kształt ludzkiego ciała pozostały w całkowitej izolacji od rzeczywistości. Przywodzą skojarzenia dramatycznej pustki człowieka znajdującego się w utopijnym świecie. Léger, dla spotęgowania kontrastu i dramatu posługiwał się motywem rozłożystego krzewu aloesu. *Drzewa, kwiaty, motyle, chmury dają element wybujałości, abstrakcji, co w połączeniu z bogactwem kolorytu nieoczekiwanie wnosi nastrój pełen uroku*⁵⁶.

Kubizm zgeometryzował przestrzeń i zmienił jej postrzeganie i rozumienie. Uzmysłowił, że sztuka nie polega na naśladowaniu, ale na tworzeniu tego, czego jeszcze w sztuce nie było i nie ma. W niedalekiej przyszłości taki tok rozumowania doprowadził do szukania czystej sztuki i rozwoju nowego kierunku - abstrakcjonizmu tj. całkowitego oderwania i tworzenia kompozycji nieprzedstawiających. Przykładem jest, niczego nie przedstawiający, a jedynie wyrażający stan emocji malarza, obraz pt. „Akwarela

⁵⁵ M. Poprzęcka, *Fowizm, ekspresjonizm i początki malarstwa abstrakcyjnego*, [w] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 9, W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 58.

⁵⁶ G. Diehl, *F. Léger*, przełożyła H. Andrzejewska, Warszawa 1985, s. 49.

abstrakcyjna” rosyjskiego malarza Wassilya Kandinskiego datowany na 1910 r. To moment odrzucenia form istniejących i uwolnienie się od przedstawiania czegokolwiek poza emocją artysty. Abstrakcja Kandinskiego to intuicyjne i emocjonalne zobrazowanie uczuć barwą przy całkowitej nieważkości przestrzeni malarskiej. Malarstwo, które nic nie sugeruje i nie przypomina, działa plamą barwy, linią i fakturą. Przedstawia stan napięcia i ekscytacji, wizję obrazu zaczerpniętego ze świata własnych wyobrażeń⁵⁷, w którym ikonograficzne elementy są swobodne i wolne od skojarzeń z naturą.

Niektórzy artyści i ugrupowania artystyczne chcąc przybliżyć odbiorcy istotę malarstwa bezprzedmiotowego spisywali manifesty. Były one źródłem informacji i określały cel do którego dążono. W ogłoszonym w 1912 roku traktacie „Über das Geistige in der Kunst” Kandinsky przedstawił swoją wykładnię abstrakcji: *Zmagania się dźwięków, stracona równowaga, obalone „zasady”, nagły warkot bębna, wielkie pytania, pozbawione celu aspiracje [...] - oto nasza harmonia. Kompozycja, która na takiej harmonii się zasadza, jest akordem form rysunkowych i barwnych, które istnieją same dla siebie i wynikając z konieczności wewnętrznej tworzą w rezultacie całość zwaną obrazem*⁵⁸.

Szwajcarski artysta i intelektualista sztuki XX w. - Paul Klee poszukiwał w naturze archetypu, dla którego wymyślił indywidualny znak plastyczny jako środek wyrazu. Jego twórczość wywodzi się z baśniowej inspiracji i radości życia. Pełna nieokreślonych znaków i niedopowiedzeń sprawia wrażenie swobodnej improwizacji. Mimo złudnej swobody w obrazach panuje ład kompozycyjny, rodzaj skupienia, intymności, aluzji i ukrytej metafory. Klee w symbolice znaku uchwycił kwintesencję życia.

Nowe obszary wyobraźni otworzył surrealizm odwołując się do sfery podświadomości i nieświadomych instynktów. Impulsem do swobodnej interpretacji świata natury było poczucie wolności. Powstał krajobraz nierzeczywisty nazwany przez André Breton „pejzażem wewnętrznym”⁵⁹. Max Ernst, René Magritte, Salvadore Dali malowali nierzeczywiste i odrealnione wizje. Pejzaż był głównym tematem malarstwa Joan Miró. Kreował świat w oparciu o surrealistyczną grę wolnej wyobraźni i eksploatację podświadomych wrażeń. Obraz budował wykorzystując własny kod utworzony z barwnych plam, prostych znaków i figur. Jego płótna wypełniają delikatnie i płynnie

⁵⁷ M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 168.

⁵⁸ Ibidem, s. 168.

⁵⁹ M. Poprzęcka, *Surrealizm - nowe obszary wyobraźni*, [w:] *Sztuka świata*, red. nauk. t. 9 W. Włodarczyk, Warszawa 1996, s. 150.

balansujące organiczne formy, którymi w ironiczny, dowcipny, a nawet bolesny sposób bawi się jak dziecko. Wszystkie element obrazu osadzone są jednocześnie w dwóch odrębnych światach: świecie fantazji oraz świecie realnym i znajdują się w nieustannym, płynnym ruchu bez przestrzegania zasad logiki, wzajemnych relacji. Sprawiają wrażenie jakby znajdowały się w przestrzennym chaosie. Malarstwo Miró jest przykładem wyzwolonej wyobraźni, w której zanikła granica między snem a świadomością. *W tym objawia się piękno imaginatywnych pejzaży Miró*⁶⁰. Za pomocą wymyślonych znaków zilustrował obraz pogodnych i mrocznych stron doznań człowieka⁶¹.

W malarstwie I połowy XX w. przestały obowiązywać jakiegokolwiek ramy stylowe. Twórcy uzyskali niezależność artystyczną i swobodę wypowiedzi. Ważną rolę spełniała fotografia, która stopniowo zyskiwała na znaczeniu jako realistyczna kopia rzeczywistości. Rywalizowała z obrazem malarskim w aspekcie wierności naturze i wartościom artystycznym. Malarze czerpali z fotografii, a fotograficy z malarstwa. Od roku 1839 r. uznanego za właściwą datę wynalezienia fotografii przez Francuza Louisa Jacquesa Daguerre była ona i nadal jest obecna na płaszczyźnie kultury wizualnej. Siłę działania w pełni ujawniła odtwarzając wizerunek świata XX w. Pomiedzy fotografią, grafiką a malarstwem zachodzą wielokierunkowe powiązania twórcze.

O dalszym rozwoju sztuki zdecydowała awangarda, futuryści, dadaści oraz rosyjscy konstruktywiści. Na rozwój i poszukiwania nowego języka plastycznej wypowiedzi wpłynął rozwój techniki, technologii i powstanie nowych materiałów.

Podczas II wojny światowej nastąpił wielki exodus europejskich artystów do Stanów Zjednoczonych. Po 1945 r. Nowy Jork stał się artystyczną stolicą świata.

Dojrzałość dzisiejszego malarstwa pejzażowego, jego różnorodność, wolność interpretacyjna i możliwości techniczne wywodzą się m.in. z umiejętności wykorzystania dorobku i doświadczeń minionych wieków. Nadal, znaczenie ma obserwacja natury, ostrość spojrzenia, emocje, determinacja w poszukiwaniach artystycznych oraz umiejętność wykorzystania nowoczesnych mediów. Droga uwolnienia się pejzażu z kanonu i kopiowania świata realnego do całkowitej samodzielności wiodła przez wieki. Artyści m.in.: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Vlaminck, Turner, Monet zrewolucjonizowali

⁶⁰ A. Wojciechowski, op. cit., s. 135.

⁶¹ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 148.

myślenie o współczesnej plastyce i zminimalizowali odległość obrazu od widza. [...] *połączenie przestrzeni i czasu, znajdujące swój kompozycyjny wyraz również w przenikaniu płaszczyzn, w wirowaniu struktur; w nieustannym ruchu linii i plam, umożliwiło plastyce dzisiejszej budowę syntetycznych krajobrazów, jako zarysu rzeczywistych lub wyimaginowanych kontynentów*⁶².

Zasygnalizowany w niniejszym rozdziale rys dziejów rozwoju europejskiego malarstwa pejzażowego, mimo zmienności i różnic, nadal jest ważny w dzisiejszym rozumieniu sztuki. Na przestrzeni wieków, transformacji pojęć piękna i estetyki, zmieniających się stylów, kierunków, mody, poziomu życia i drogi twórczej wielkich indywidualności, istotne wartości są ponadczasowe, uniwersalne i nadal aktualne. Świat - natura, mimo ingerencji człowieka, istnieją. W człowieku nieustanna jest potrzeba poznania, tworzenia i ich egzegeza.

1.3. Przykłady polskiego malarstwa pejzażowego od czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego po XX wiek

Polskie malarstwo pejzażowe zajmuje ważne miejsce w rozwoju malarstwa europejskiego. Ilustrując plastyczne osiągnięcia wybranych malarzy, opisując ich dzieła oraz sygnalizując założenia niektórych kierunków sztuki polskiej obrazuję moje doświadczenia poznawcze, inspiracje i wybory. Jestem częścią społeczności tego kraju, jego historia, sztuka, literatura nie były i nie są mi obojętne. Nadal wpływają na moje zainteresowania i twórcze poszukiwania.

Historia ewolucji polskiego malarstwa pejzażowe sięga epoki oświecenia i związana jest z mecenatem artystycznym króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Król - miłośnik, koneser i kolekcjoner sztuki pragnął zagwarantować Rzeczypospolitej odpowiedni prestiż, a sztuka miała wpłynąć na rozwój edukacji i kultury narodowej oraz poprawę obyczajów. W tym celu sprowadzał do kraju malarzy, architektów, naukowców m.in. z Włoch i Francji. Obraz ówczesnej Warszawy zawdzięczamy dziełom włoskiego malarza Bernardo Bellotto zwanego Canaletto. Widoki ojczystego krajobrazu są autorstwem jego ucznia

⁶² A. Wojciechowski, op. cit., s. 139.

Zygmunta Vogla, który na zlecenie monarchy wykonał cykl rycin i akwarel pt. „Podróżą malarską w Polszcze odbytą”. Przedstawiają obraz miast oraz położonych wzdłuż Wisły zamków i szlacheckich posiadłości. Vogel, podczas wędrówki po kraju, wykonywał jedynie szkice rysunkowe. Obraz zapamiętany odtwarzał w pracowni z wyobraźni, stąd też stosowana kolorystyka nie odzwierciedla rzeczywistości. Zaletą pejzaży Vogla jest ich wierność rysunkowa i dokumentalna, dzięki której *Jego zamki i palace, ogrody i drobna architektura parkowa, rynki małych, prowincjonalnych miasteczek są dziś nieraz jedynym przekazem ich wyglądu [...]*⁶³.

Wiek XIX to pasmo dramatycznych wydarzeń: utrata niepodległości, walki narodowo-wyzwoleńcze, zrywy powstańcze, zesłania i emigracja. W nieistniejącym na mapie Europy kraju sytuacja społeczno-polityczna wyciskała swe piętno na sztuce, od której wymagano pełnienia funkcji sztuki narodowej, patriotycznej. W trosce o edukację i rozwój intelektualny społeczeństwa organizowano szkolnictwo artystyczne⁶⁴. Nie zatrzymało to jednak emigracji malarzy do europejskich centrów sztuki: Paryża, Wiednia, Sankt Petersburga, Monachium i Rzymu w poszukiwaniu dalszego rozwoju, większej dostępności do zbiorów muzealnych oraz rozwiniętego rynku artystycznego. W ówczesnej Polsce prawie nie istniał handel dziełami sztuki. W kręgach artystycznych oraz wśród polskiej arystokracji pejzaż ojczysty nie budził zainteresowania. Popularnością cieszył się motyw obcej proveniencji, szczególnie pejzaż alpejski. Na estetykę malarstwa romantycznego wpływ miały poglądy, że motywy tatrzańskie: urwisko, strome zbocza skał wywołują u widza lęk i niepokój. Promowano wizerunek budzący pozytywne skojarzenia i piękno miejsca - w znaczeniu piękna narodowego. Misję tę pełniło malarstwo Franciszka Ksawerego Lampiego, który [...] *malował dowolnie skomponowane, wyimaginowane, fantastyczne krajobrazy, ujęte płasko, niczym dekoracje teatralne*⁶⁵.

Prekursorem malarstwa krajobrazowego był wnikliwy, niemalże fotograficzny obserwator, odkrywca uroku polskich Tatr - Jan Nepomucen Głowacki. W widokach Czarnego Stawu, Morskiego Oka, Doliny Kościeliskiej łączył rzetelny realizm z romantycznym liryzmem. Uprawiał malarstwo z uporządkowaną kompozycją,

⁶³ K. Sroczyńska, *Podróże malowane Zygmunta Vogla*, Warszawa 1980, s. 54.

⁶⁴ 1816 r. na Uniwersytecie Warszawskim utworzono Wydział Nauk i Sztuk Pięknych z Oddziałem Malarstwa i Rzeźby; 1844 r. - założono tzw. drugą Szkołę Sztuk Pięknych; 1818 r. - powstała w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim Szkoła Malarska a w 1860 r. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

⁶⁵ S. Krzysztofowicz-Kozakowska i F. Stolorz, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 132.

precyzyjnym rysunkiem, gładką fakturą i paletą z dominantą oliwkowych, zimnych zieleni i niuansów szarości⁶⁶.

Na polskie malarstwo pejzażowe i pejzażowo-rodzajowe mieli wpływ „barbizończycy” i realistyczne tendencje. Kryterium prawdy zastąpiło kryterium piękna. Linearną strukturę kompozycji zamieniono na budowanie obrazu plamą koloru. Propagatorem studiowania natury był prof. malarstwa w warszawskiej Klasie Rysunku - Wojciech Gerson, dla którego przyroda była [...] *niewyczerpaną skarbnicą prawdy i piękna, które dla każdego stoi otworem*⁶⁷. Apogeum mistrzostwa osiągnął w obrazie pt. „Cmentarz w górach”, które [...] *nosi znamiona kompozycji symbolicznej, będącej refleksją nad przemijającym życiem, a równocześnie refleksją na temat majestatu i potęgi gór*⁶⁸.

Sztuka polska nie była wyalienowana z wpływów modnych kierunków europejskich, francuskiej i monachijskiej szkoły. Artyści, którzy w latach siedemdziesiątych XIX w. studiowali w Monachium jak: Józef Brandt, Józef Chełmoński, Adam Chmielowski, Aleksander i Maksymilian Gierymscy, Roman Kochanowski, Aleksander Mroczkowski, Stanisław Witkiewicz, Włodzimierz Tetmajer i Leon Wyczółkowski odegrali ważną rolę w rozwoju malarstwa pejzażowego. Większość z nich malowała wyłącznie ojczysty krajobraz z motywem: wiejskiej chaty, wierzbowej alei, zagrody, pastwiska, pór roku i tzw. „polskiego błota”. Krajobraz stanowił tło w obrazach historycznych i obyczajowych np.: J. Brandta, A. Wierusza-Kowalskiego, M. Gierymskiego. Nową formułę realistycznej interpretacji natury nasyconej metaforą, nostalgią i poetyką obrazuje twórczość Józefa Chełmońskiego. Inspirowane nieokiełznaną przyrodą Ukrainy dzieła: „Odłot żurawi”, „Kuropatwy”, „Czapla bąk”, „Burza” zapoczątkowały styl, który ukazywał tkliwy obraz natury. Chełmoński wsłuchiwał się w dźwięki przyrody [...] *szukał w naturze wyłącznie słońca, leżącego na rzeczach, ludziach, drzewach, na niebie, w powietrzu. Nie interesował go fenomen światła w naturze, różnorodność oświeleń i załamań w różnych chwilach dnia, pór roku, nie interesowała go atmosfera, jako pryzmat [...] problemem jego sztuki było pochwylenie słońca na obrazie, które nie dochodzi do zakamarków wnętrza jego*

⁶⁶ A. Górską red. prow., *Wielka encyklopedia malarstwa polskiego*, Kraków 2011, s. 166.

⁶⁷ S. Krzysztofowicz-Kozakowska i F. Stolot, op. cit., s. 171.

⁶⁸ Ibidem, s. 172.

*pokoju, a które dojrzał na słonecznych, rozległych polach Ukrainy*⁶⁹. Zwieńczeniem jego mistrzostwa jest płótno „Babie lato”. Namalowany w 1906 r. poetycki nokturn „Dniestr w nocy” przedstawia [...] *leniwie wijąca się rzekę. Mroczną senność przyrody ożywia luna zachodzącego słońca, a mglista poświata - potęgująca wrażenie ciszy i bezmiaru przestrzeni - sugeruje widzom nastój kontemplacji urody świata*⁷⁰. Chełmoński był poetą świata i prawdy dostrzeganej w każdym skrawku natury.

Przełom XIX i XX w. był w kraju okresem wzmożonej aktywności życia artystyczno-towarzyskiego, działalności salonów wystawowych, pracowni artystycznych, kawiarni. W Krakowie ukształtował się nowy styl „Młoda Polska”. Prowadzono ożywioną współpracę z Monachium, Wiedniem i Paryżem. Kontakty ze środowiskiem francuskim zaowocowały poznaniem nowego kierunku artystycznego - impresjonizmu, który popularyzował Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński. Malarstwo Podkowińskiego otworzyło polskim malarzom okno na Europę. Jego obrazy elektryzowały konserwatywną stolicę i wywoływały ostrą reakcję. Krytykowano: kolorystykę, układ plam barwnych, nadmiar i ostrość światła. Podkowiński łączył realistyczne widzenie z impresjonistyczną koncepcją obrazu. Umiejętnie rozkładał na płaszczyźnie płótna rozdygotane fale fioletu, żółci, zieleni, smugami światła bieli i błękitów modelował kształty. Powstały intrygujące, niemalże abstrakcyjne obrazy, o których w ówczesnej prasie pisano, że [...] *to rodzaj fatamorgany, która z dala wydaje się czymś, a z bliska niczym*⁷¹. Cezary Jellenta - krytyk artystyczny i literacki głosił, że od nadmiaru i ruchliwości koloru „fioletowego drzewa, niebieskiego psa, różowego parku i karminowych kałuż” robi się „pstro” w głowie. Uporczywe zmagania artysty z materią, eksperymenty z kolorem odegrały znaczącą rolę w rozwoju malarstwa polskiego.

Swoisty impresjonizm wniosło malarstwo Leona Wyczółkowskiego oczarowanego barwnością obrzędów mieszkańców Ukrainy oraz pięknem rozległych stepów. Przyrodę odbierał emocjonalnie, czuł jej bliskość i duchowość, zachwycał się jej ustawiczną zmiennością. W obrazach „Rybak”, „Rybacy brodzący”, „Orka na Ukrainie” podkreślił współistnienie i obecność człowieka w naturze. Bogata faktura malarska nałożona

⁶⁹ M. Sterling, *Leon Wyczółkowski, twórczość malarska*, [w:] „Sztuki Piękne”, Kraków 1932, R. VIII, nr 6, s. 180.

⁷⁰ J. Popielska-Michalczyk red., *Malarstwo polskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Pałacu Prezydenckim*, [kat. wyst.] Warszawa, Pałac Prezydencki, styczeń 2015-czerwiec 2016, Kraków 2015, s. 52.

⁷¹ Cytat za: I. Kossowska, *Władysław Podkowiński [1866-1895]*, Warszawa 2006, s. 33.

*z rozmachem, lekko, szerokimi pociągnięciami pędzla oraz zestawieniami kolorów ciepłych i zimnych o wyraźnej dominacji żółci, pozwoliły na ukazanie kontrastu światła i cienia*⁷². Z upodobaniem malował moment przesilenia dnia i nocy. Do kulturowych zjawisk związanym z „Młodą Polską” należy cykl o tematyce górskiej⁷³. Motyw polskiego pasma Tatr występuje także w twórczości: Jana Stanisławskiego, Stanisława Witkiewicza, Józefa Fałata, Władysława Ślewińskiego, Stanisława Wyspiańskiego.

Na kanwie filozofii fin de siècle'u pojawiło się malarstwo ekspresyjne z głównym przedstawicielem Konradem Krzyżanowskim. Naturę pojmował jako medium łączące świat człowieka ze światem boskim. Zachwycał go krajobraz, który traktował jako studium poznawcze do swobodnej interpretacji rzeczywistości. Malował w plenerze małoformatowe szkice o intensywnej kolorystyce i ostrych kontrastach. Ekspresyjny temperament artysty widoczny jest w cyklu „Chmury w Finlandii”. Syntetyczny kadr, nasycony kolor, wyrazista struktura faktury obrazują impresję natury. Krzyżanowski wprowadził do malarstwa motyw pejzażu dramatycznego nieba z niskim horyzontem i sugestywnie kłębiącymi się chmurami. *Stworzył najśmielsze pejzaże tego czasu, intensywne w barwie miraże na temat obłoków, nieba i przestrzeni, dzieła wręcz abstrakcyjne*⁷⁴. W trosce o edukację artystyczną studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych organizował coroczne plenery malarskie. W 1905 r. prof. K. Krzyżanowski gościł, na zaproszenie XVI ordynata hr. Maurycego Zamoyskiego⁷⁵ w jego majątku w Zwierzyńcu.

Większe zainteresowanie malarstwem krajobrazowym nastąpiło dopiero po śmierci Jana Matejki. Zbiegło się z objęciem funkcji dyrektora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przez Juliana Fałata oraz wprowadzeniem zmian w systemie kształcenia. Pejzaż stał się filarem sztuki. *Rodzimy krajobraz, dom, zachód słońca, czy samotny bodiak stały się [...] kodami pamięci narodowej, przyobleczone w uczucia nostalgii i smutku*⁷⁶. Fałat w ewolucję pejzażu włączył motyw zimy, jej magię, nastrojowość, finezję, obfitość kształtów i kolorów. *Nikt tak jak Fałat nie umiał oddać uroków zimy, nikt tak sugestywnie nie malował śnieżnych pejzaży, oszronionych lub przykrytych czapami białego puchu*

⁷² S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolat, op. cit., s. 254.

⁷³ A. Bernat, *Leon Wyczółkowski [1852-1936]*, Warszawa 2006, s. 60.

⁷⁴ B. Kokoska, *Wielcy mistrzowie malarstwa polskiego*, Kraków 2012, s. 15.

⁷⁵ XVI ordynat hr. Maurycy Zamoyski był inicjatorem powstania, a od 7 kwietnia 1903 r. Przewodniczącym Komitetu Opiekuńczego Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie.

⁷⁶ B. Kokoska, op. cit., s. 15.

drzew, przepastnych zasp, oblodzonych strumieni⁷⁷. W aurze zimowego światła krajobraz nabiera wyrafinowanego kolorytu i nadzwyczajnej siły wyrazu. *Śniegi Fałata nie mają dotąd równych sobie w świecie, jako brawurowe użycie farb wodnych i jako sugestia nastroju* - pisał w swoim dzienniku poeta Jan Lechoń. Mimo upływu lat ocena ta nadal jest aktualna. Fałat był wirtuozem akwareli.

W młodopolskim malarstwie pejzażowym *spiritus movens* był Jan Stanisławski. Malarz bezkresnych stepów Ukrainy, podolskich i wołyńskich pejzaży, kwitnących łąk, meandrów Dniestru, drewnianej i cerkiewnej architektury, krajobrazów z okolic Tyńca, Zakopanego, Tyczynek. Błyskotliwy obserwator, odkrywca i poeta na niewielkim skrawku płótna lub deski malował miniaturowe dzieła oddające urodę przyrody. *Jest w tym pejzażu wszystko, co mówi o rasowości polskiej wyrosłej z umiłowania swojego kraju, zrozumieniu jego odrębnego czar [...] wartości czysto malarzkie wywarły decydujący wpływ na całe generacje artystów*⁷⁸. Ważnym motywem były dziko rosnące, polne kwiaty - bodiaki, którym nadał wyjątkowego znaczenia. W malarstwie Stanisławskiego [...] *ujawnia się ta sama dążność i to samo poszukiwanie, co u Claude Moneta - to jest synteza rzeczy z pominięciem drobiazgowego wykończenia szczegółów*⁷⁹.

Malarzem żywiołów odwołującym się do symboliki natury jest Ferdynand Ruszczyk. Pejzaż uczynił głównym temat twórczości. Zachwyty i fascynację potęgą przyrody utrwał na płótnach. Szczególne miejsce zajmują żywioły natury: woda, ziemia i niebo. „Ziemia”, „Ostatni śnieg”, „Nec mergitur”. Są to niemalże mistyczne obrazy duszy - hymny na cześć przyrody i ustawicznego jej trwania. Ekspresyjne, nasycone ciemną gamą koloru, fakturowe zdradzają rozumienie natury i emocje artysty. Dramaturgii dodaje duży format, precyzyjny kadr, żywiołowa, szeroka i gwałtownie położona plama oraz warsztat malarza. W „Dzienniku” pod datą 20 listopada 1898 r. malarz zapisał: *Uderza mnie motyw: jodły miotane silnym wiatrem na tle Muru. Niebo białe, trochę różowawe. Wieczorem maluję to na tekturze*⁸⁰. Innym razem notował: *Malowałem z zapalem. Czasem zdawało mi się, że natura tryska mi spod rąk*⁸¹. Jego ulubionym motywem była Wileńszczyzna, którą malował o świcie lub zapadającym zmierzchu - duchowej jedności człowieka z naturą. Przyroda, w obrazach Ruszczyca, jest przedmiotem filozoficznej refleksji nad kondycją

⁷⁷ D. Dzierżanowska, *Julian Fałat [1853-1929]*, Warszawa 2006, s. 7.

⁷⁸ A. Schroeder, *Stanisław Kamocki*, [w:] „Sztuki Piękne”, R. IV, nr 10-12, Kraków 1927-1928, s. 401.

⁷⁹ P. Kopszak, *Jan Stanisławski [1860-1907]*, Warszawa 2007, s. 23.

⁸⁰ F. Ruszczyk, *Dziennik. Ku Wilnu 1894-1919*, cz. I, Warszawa 1994, s. 91.

⁸¹ Ibidem, s. 126.

człowieka w obliczu jej potęgi. Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1902 r. malarz i krytyk Henryk Piątkowski nazwał Ruszczyca „subtelny psychologiem przyrody”. Niemalże po stu latach określenie to można dzisiaj przywołać w kontekście twórczości poetyckiej Leśmiana.

Twórczą eksplozję przeżywało życie artystyczne w Polsce międzywojennej. W nowo organizowanym państwie przyjazna atmosfera sprzyjała powstaniu zrzeszeń, cechów, artystycznych grup malarskich i literackich. Młode pokolenie zapowiadało w sztuce radykalne zmiany. Pierwszym etapem była zorganizowana w maju 1911 r. I Wystawa Niezależnych, w której uczestniczyli artyści z kręgu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i młodzi, zbuntowani. Wybuch pierwszej wojny światowej przerwał ten rozwój.

Punktem zwrotnym było powstanie awangardowej formacji ekspresjonistów, która odrzuciła naśladownictwo, a celem było tworzenie w oparciu o życie wewnętrzne twórcy. W 1917 r. powstała pierwsza grupa ekspresjonistów związana z poznańskim czasopismem „Zdrój”. Rok później [...] *z tęsknoty za silnie określonym kształtem, za solidnie skonstruowaną formą*⁸² uformowała się w Krakowie grupa młodych artystów i przybrała nazwę „Formiści Polscy”. Wierzano, że *sztuka ekspresjonistów jest początkiem rewolucji duchowej, która po moralnej degrengoladzie lat wojny przyniesie odrodzenie ludzkości*⁸³. Pejzaż nie znajdował się w kręgu głównych zainteresowań. Mimo, że działalność grupy była krótka (1917-1921) to wniosła ożywienie. Równocześnie z jej rozłamem, powstało w Warszawie Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”, które narzucało zainteresowanie i powrót do natury. Z grupą związany był m.in. Rafał Malczewski. Posługiwał się metaforą, przedstawiał obraz świata złożonego z osobistych reminiscencji pejzażu widzianego. Malował małe, senne miasteczka sytuując je w nierealnej i niezemskiej scenerii. Jego odrealnione, bajkowe i poetyckie krajobrazy jak: „Południe”, „Wiosna w górach”, „Pogodne życie” utrzymane są w wąskiej i lśniącej gamie kolorystycznej sprawiają wrażenie ulotności.

Indywidualnością, którego twórczość i poglądy odbiegały od programu ugrupowania był Tadeusz Pruszkowski - uczeń K. Krzyżanowskiego, malarz, organizator polskiego życia artystycznego i pedagog. Pejzaż nie był w sferze jego zainteresowań, mimo to

⁸² M. Treter, *Dział sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918-1928*, [w:] „Sztuki Piękne”, Kraków 1929, R. V, nr 8-9, s. 305.

⁸³ A. Górski red. prow., *Wielka encyklopedia malarstwa*, op. cit., s. 127.

propagował zainteresowania krajobrazem organizując plenery malarskie w Kazimierzu Dolnym.

Polska sztuka formowała się w kontekście przemian zachodzących w Europie Zachodniej. Istotą nowego było burzenie tego, co przebrzmiałe i niemodne. Nowy nurt - polska awangarda skupia twórców wokół trzech grup artystycznych: Blok, Praesens, a.r. Powstało pojęcie „czystego malarstwa”. Awangardę tworzyły indywidualności jak m.in. Władysław Strzemiński, dla którego obraz winien być podporządkowany trójwymiarowej płaszczyźnie przestrzeni kadru płótna jako zastygła, nieruchoma i beczasowa forma trwania i powinien zachować autonomię płaskiej powierzchni wolnej od wewnętrznych napięć i zastygłej w beczasowości⁸⁴. Artysta koncentrował swą uwagę na procesie fizjologii widzenia. Zagadnienie rozwinął w cyklu pejzaży nadmorskich malowanych w latach 1931-1934 w Chałupach nad Bałtykiem. Malował obraz tego, co jest widzialne i łączył z tym, co będzie widzialne w następnych fazach zjawiska. Kontynuacją był cykl „Powidoki” obrazujący intuicyjne wizje ruchu światła - powidoki widzialnego obrazu.

Na tle kierunków rozwijających się w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. awangardę przyjmowano z niechęcią. Dla odbiorcy niezrozumiałe było odrzucenie wszelkiej narracji i pozbawienie obrazu emocji na rzecz chłodnej, intelektualnej analizy. Powiększył się dystans pomiędzy twórcą - dziełem - odbiorcą. Pejzaż w rozumieniu klasycznym przestał istnieć.

Przełomem w rozwoju polskiego malarstwa było powołanie w 1923 r. przez studentów krakowskiej ASP grupy „Komitet Paryski”, której duchowym przywódcą był Jan Cybis. Kapiści negowali wartości malarstwa historycznego, symbolicznego i iluzjonistycznego. Odrzucili wszelką anegdotę. Głosili pogląd, że obraz powinien wyrażać przeżycia artysty, a warunkiem jego powstania - poprzedzająca proces tworzenia - koncepcja. Obowiązywał pewien kanon rozstrzygnięcia płaszczyzny płótna po malarsku. Kolor stał się tworzywem absolutnym, konstruuje przestrzeń i jest grą działań plastycznych. Przyjęte przez grupę rygory stosowała w swym malarstwie Hanna Rudzka-Cybisowa. Malowała szybkimi uderzeniami pędzla, grubo nałożoną fakturę farby krajobraz podkarpackiej wsi, pejzaż miasta, widoki z okna pracowni. Powstały obrazy oderwane od świata obiektywnego. J. Cybis, w wielokrotnie powtarzanym motywie pejzażu, martwej natury, kompozycji kwiatowych, skupiał się na kolorze starając się

⁸⁴ S. Krzysztofiak-Kozakowska, F. Stolot, op. cit., s. 369.

wydobyć jak największe bogactwo nasycenia i intensywności barwy. Drobne i wibrujące dotknięcia pędzla z czasem stawały się gwałtowne i zamaszyste. Jego obrazy to wielobarwne, pulsujące kolorem płaszczyzny płótna, pozbawione dominującego akcentu z fakturą przypominającą strukturę reliefu.

Kapiści starali się odnaleźć własny punkt widzenia świata. Wyzwolili artystę z tradycji uprawiania malarstwa historycznego i symbolicznego. Problematyka koloru stała się podstawowym punktem zainteresowania następnych pokoleń artystów. Ich program wycisnął piętno na polskim malarstwie. Od radykalnego programu kapistów odbiegała twórczość: Józefa Czapskiego, Piotra Potworowskiego, Zygmunta Waliszewskiego czy Artura Nacht-Samborskiego. W twórczym dorobku A. Nachta-Samborskiego z lat 1925-1926, pobytu w La Ciotat, pochodzą obrazy z motywem pejzażu. Przedstawiają panoramiczne widoki wzgórz z akcentami białych „kubistycznych” domów jak „Dom z La Ciotat” oraz „Pejzaż z Zatoką”, „Pejzaż z zaprzęgiem”, „Krajobraz Hiszpanii”, w których: *Czytelny w pierwszym płótnie, jakby obiektywizujący widzenie chłód, ze zgaszoną szarą paletą i przyjętym przez malarza dystansem wobec malowanego widoku, w drugim zanika - nie tylko dzięki obecności figur i potencjalnej anegdoty. Decyduje tu przybliżenie motywu [...] kolorystyka, a także intensywnie działające światło*⁸⁵.

W 1933 r. powstała w Krakowie „Grupa Krakowska” z inicjatywy studentów ASP pod artystycznym protektoratem Leona Chwistka. Głosiła bezkompromisową obronę autonomii akademii i artystycznego eksperymentu oraz integrację ze sztuką europejską. Wieloletnie pobyty kolorystów w Paryżu, bezpośrednie kontakty i współpraca z grupami awangardowymi wpłynęły na dalsze dzieje polskiego malarstwa krajobrazowego.

Wybuch drugiej wojny światowej całkowicie zamknął burzliwy czas kształtowania się wolnego polskiego malarstwa dwudziestolecia międzywojennego. „Grupa Krakowska” była pomostem pomiędzy awangardą okresu międzywojennego a awangardą lat powojennych. Maria Jarema - malarka, rzeźbiarka, scenografka i współzałożycielka awangardowej grupy w swoim „Notatniku” zapisała: *Malarstwo nowoczesne poczynszy od postimpresjonizmu, poprzez kubizm i abstrakcjonizm rozwalilo ściany wewnątrz, wyszło na*

⁸⁵ M. Gołąb, *Wprowadzenie. O chronologii i wybranych wątkach twórczości Artura Nacht-Samborskiego*, [kat. wyst.] Nacht-Samborski, przyg. M. Gołąb, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta” w Warszawie, Poznań 1999, s. 10.

*ulicę, wdarło się na bloki nowoczesnej architektury, przecisnęło się przez cienką ścianę żelbetonu, przestało mówić szeptem, krzyczy do ludzkich mas*⁸⁶.

W pierwszych latach powojennych, w kręgach artystycznych i literackich, dochodziło do starć programowych na tle istotnych różnic znaczenia sztuki i roli artysty w życiu społeczeństwa. Wywołany przez decydentów i doktrynerów realizmu socjalistycznego spór skierowany był przeciwko sztuce awangardowej i kolorystom. Dla władzy oczywiste było, że sztuka i kultura to ważne rejony walki ideologicznej i politycznej dlatego też za wszelką cenę chciała ten stan utrzymać. Wolność - stawała się celem w podwójnym wymiarze: swobody w sztuce i postaw obywatelskich. Synonimem zmian w sztuce stała się wystawa zorganizowana w 1955 r. w warszawskim „Arsenale”. Wykreowała pokolenie artystów, którzy wyraźnie zaznaczyli swój ślad w polskiej sztuce II poł. XX w. ale dramat wojny i los wielu wycisnęły piętno na podejmowanej problematyce. Działała tzw. druga „Grupa Krakowska”, której środkiem wyrazu była metafora. W świecie tym pozostawała twórczość Kazimierza Mikulskiego, Erny Rosenstein, Tadeusza Brzozowskiego. Warszawską wystawę „Metafory” recenzował historyk i krytyk sztuki Ryszard Stanisławski słowami: *Nurt polskiego malarstwa współczesnego nasycony jak żaden inny treściami poetyckimi, potrafi określić swoje własne związki, zarówno z symbolizmem, jak specyficznym nadrealizmem i jego następstwami, stwarzając swoisty gatunek polskiego malarstwa „metafizycznego”*⁸⁷. Tematem bezpiecznym, ucieczką od traumatycznych wspomnień wojny i okupacji był pejzaż. Wielu malarzy w nim odnalazło źródło artystycznej wypowiedzi m.in. Jerzy Nowosielski. Spod jego pędzla oprócz aktów, martwych natur wyszły dziesiątki pejzaży m.in.: „Krajobraz miejski - skrzyżowanie ulic”, „Krajobraz miejski zielony”, „Wschód słońca”. Emanują wewnętrzną ciszą podobną jak w dziełach sakralnych.

Pejzaż pojawiał się także w malarstwie Adama Moraczyńskiego, Jerzego Tchórzewskiego, Jonasza Sterna, Piotra Potworowskiego. Potworowski poszukiwał w pejzażu dominanty wrażenia np. „Wnętrze lasu”, „Kornwalia”. W obrazach malowanych w Hiszpanii pokazał skaliste wybrzeże z białą, kamienną architekturą, z rozrzuconymi drobiazgami abstrakcyjnych form sugerując absolutną jałowość spalonej słońcem ziemi. Zdzisław Kępiński twierdzi, że *poszukiwania* [Potworowskiego] *z zakresu jedności*

⁸⁶ M. Jarema, (*wspomnienia i komentarze*), [Notatki Marii Jaremy oprac. K. Filipowicz], Kraków 1992, s. 57.

⁸⁷ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, op. cit., s. 415.

atmosfery powietrznej obrazu, jego jedności barwnej i świetlnej, prowadzące artystę do śledzenia sposobów przenikania się wzajemnego elementów barwnych przedmiotów i zatapiania całości widzialnego przedmiotu w ujednoliconej poświacie kolorystycznej, podjęte mimo pewnych oporów wewnętrznych pod naporem estetyki kapistowskiej, skłoniły malarza do „odrobienia” własnych, strukturalnych skłonności rozwiniętych dzięki Légerowi⁸⁸. Uwagę zwraca obraz „Jezioro”, który jest syntezą bezpośredniego i zmysłowego odbicia fragmentu krajobrazu. Wywołuje wspomnienia [...] z głębi pamięci i sentymentu kraju łagodzenia zielonego, żyjącego zielenią jak leśmianowska „Łąka”. [...] jest wizją kraju ujmującego swą rozległą zieleń w stylizowaną formę sztuki swego ludu⁸⁹.

W czasach współczesnych, w gronie nielicznych, którzy pozostali pod rzeczywistym urokiem piękna natury i kontynuują uniwersalne wartości jest m.in. Barbara Szubińska-Rutkowska. Absolwentka Wydziału Malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych studiowała w pracowni Artura Nacht-Samborskiego i Stanisława Szczepańskiego. Prezentuje malarstwo z krajobrazem wyimaginowanym i twórczo przetworzonym. Jej malarskie kompozycje pejzażowe wypełnia poetycka zaduma nad życiem i kondycją człowieka w obliczu potęgi i nieprzewidywalności przyrody. Zacierają się granice jawy, marzeń, snu np. w obrazach: „Krajobraz z moich stron”, „Wędrowcy”, „Poła przez moje okno”, „Dzika róża”, „Krzywy tor”. Malarka wielokrotnie powraca do tego samego motywu wnikliwie przyglądając się światu. Poszukuje sensu istnienia, jedyne go znaku, ujęcia, konstrukcji, koloru, struktury. [...] Kiedy zaczynam obraz, [mówi B. Szubińska w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską] mam tylko wizję ogólną, ale inspiruje go na nowo każdy gest. Obraz „staje się” w procesie twórczym⁹⁰. Emocjami balansuje na granicy abstrakcji tworząc barwny, wyrafinowany, ikonograficznie wieloelementowy świat spójny w warstwie malarskiej. Sama malarka mówi: *moje prace nie są perfekcyjną, dosłowną ilustracją cichą jak noc majowa. Inspirowane naturą są rezultatem obserwacji, pamięci i wyobraźni, z punktem oparcia o żywioł. Przy pomocy takich narzędzi jak: kreska, barwna plama, intensywność kontrastów lub równowaga form pragnę budować rzeczywistość na płótnie i papierze taką, jaka była moim udziałem*⁹¹.

Z kręgu tradycji krakowskiego koloryzmu wyrosło malarstwo Stanisława Rodzińskiego. Główną tematyką są motywy sakralne, ale równie ważny jest pejzaż

⁸⁸ Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, op. cit., s. 13.

⁸⁹ Ibidem, s. 31.

⁹⁰ E. Dzikowska, *Mówią artyści. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 230.

⁹¹ B. Szubińska, *Zapis współczesności*, [kat. wyst.] „Barbara Szubińska”, Płock 2020, s. 3.

i martwa natura. W kompozycjach pejzażowych kadrowanych fragmentarycznie i utrzymanych w kolorycie zapadającego wieczoru lub głębokiej nocy powtarza się motyw samotnego drzewa, porzuconego sadu, starej stodoły, drewnianego domu. Spod szerokich, płaskich warstw stłumionego koloru zawsze przyświeca blask światła - zwiastun nadziei. Bywa, że ostre smugi dopalającego się dyskretnie dnia rozjaśniają wiejski krajobraz. Obrazy pt. „Stodoła”, „Krajobraz z chmurą”, „Nawojowa - blisko jesień” powstały z inspiracji nowosądeckim klimatem i kolorytem wsi Nawojowa. Malarstwo Rodzińskiego stanowi rodzaj [...] *ekspresyjnego koloryzmu utrzymanego w mrocznej tonacji barwnej, ożywionej błyskami światła, operującego syntetycznymi formami i zróżnicowaną fakturą*⁹². Paleta złożona z zieleni, czerni, gorejących oranżów, czerwieni, ekspresjonistycznie nasyconego koloru, zdecydowanie położonej plamy wywołuje u odbiorcy silne doznania. Obrazy, zrodzone z widzenia rzeczywistości i głębokiego przeżycia w fazie końcowej nabierają działania metafizycznego, wręcz mistycznej duchowości. Twórczość malarska Rodzińskiego wniosła w historię polskiego krajobrazu metafizyczną poetykę skupienia i kontemplacji przyrody. Odśloniła cudowność bytu i pobudziła świadomość fenomenu istnienia. Rodziński jawi się jako malarz kontemplacji szukający duchowości i twórczej obecności Boga w przyrodzie.

Stanisław Baj czerpie inspiracje z tradycji polskiego malarstwa realistycznego przełomu XIX i XX w. Dynamiczność jego obrazów, zamaszystość pędzla, siła i wrażliwość, często niekonwencjonalna kompozycja zdradzają jego ekspresyjny temperament. Jako jeden z nielicznych artystów malarzy nadal pracuje w plenerze. Zafascynowany nadbużańskim krajobrazem po wielokroć maluje rzekę Bug. Pokazuje wszystko, co łączy klimat wschodniego krajobrazu: [...] *kulturę, materialną i duchową, dorobek cywilizacyjny, utrwalone, pielęgnowane i przekazywane od pokoleń wartości i wynikający z nich sposób postrzegania i tłumaczenia świata*⁹³.

W przedziale lat sześćdziesiątych - dziewięćdziesiątych XX w. w kraju panowała moda na regionalne, ogólnopolskie i międzynarodowe plenery malarskie, które organizowały instytucje kultury i stowarzyszenia twórcze. W ostatnich dekadach XX w. organizowano je także na Zamojszczyźnie w Krasnobrodzie i Zwierzyńcu, efektem jest

⁹² A. Górską red. prow., *Wielka encyklopedia malarstwa*, op. cit., s. 546.

⁹³ D. Grzymała, *Krajobraz życia i czasu w traktacie twórczym Stanisława Baja*, [kat. wyst.], „Światło rzeki”, Hrubieszów 2020, s. 13.

kolekcja dzieł pn. „Malarstwo pejzażowe końca XX w.” gromadzona przez Zamojskie Towarzystwo „RENESANS” w Zamościu. Do popularyzacji malarstwa krajobrazowego przyczyniały się także konkursy i festiwale plastyczne organizowane przez galerie Biur Wystaw Artystycznych.

Przedstawione przykłady dziejów rozwoju pejzażu w Europie od XV do XX w. z wyodrębnieniem pejzażu polskiego nie wyczerpują bogatego materiału historycznego, dokumentalnego i ikonograficznego. Stanowią wybrane egzemplifikacje obrazujące moje zainteresowanie i twórcze inspiracje, ilustrują ewolucję oraz prezentują różnorodność używanych technik malarskich. W mnogości plastycznych indywidualności oraz w ich poszukiwaniach własnego sposobu malowania, kompozycji obrazu, poetyki, stosowanych środków zawarta jest bogata i niewyczerpana historia pejzażu, w której każde pokolenie twórców maluje swój ciąg dalszy.

2. Nieskończoność zieloności.

Świat natury w poezji Bolesława Leśmiana

Drugim źródłem inspiracji w mojej twórczości plastycznej, obok natury, jest świat wykreowany w poezji przez Bolesława Leśmiana. Pierwsze strofy jego baśni i bajek jak: „Przygody Sindbada Żeglarza”, „Klechy sezamowe” czytałam w dzieciństwie. Z czasem sięgnęłam po wiersze poszukując w nich piękna opisów przyrody, tajemnicy jej zmienności, ale również odpowiedzi na nurtujące pytania związane ze rozumieniem pojęcia istnienia i sensu ludzkiego życia. Zainteresowania moje oscylowały wokół poznania twórczych wyborów człowieka, który z wykształcenia był prawnikiem, z zawodu - rejentem a obrał zupełnie odmienną dziedzinę zainteresowania i został poetą - wizjonerem świata a nawet „niewidzialnych zaświatów”. Światów, stworzonych z wyobraźni, w których natura, człowiek, Bóg zajmują najważniejsze miejsce i symboliczne znaczenie. Interesująca jest bliskość słowa opisującego wizje widziane lub wymyślone z obrazem będącym kompozycją plam barwnych i znaków. Jedna i druga wypowiedź jest twórczym dialogiem ze sobą, z odbiorcą: widzom lub czytelnikiem

a bywa, że z Bogiem. Jego wiersze, ukryta w nich myśl, aforyzm i symbolika są niewyczerpanym gejzerem inspiracji.

Literacka przygoda z naturą jest wyrazem podjętej przez Leśmiana próby stworzenia własnego świata wyobraźni będącego w kontrze do obrazu stwórcy. Lata życia i literackiej twórczości sytuują poetę pomiędzy potężnymi filarami egzystencjalistycznej myśli filozoficznej Martina Heideggera, Jeana Paula Sartre'a, Henri Bergsona. Jego wyobraźnia formowała się w czasie kryzysu duchowej kondycji człowieka. W kręgach elitarnych pytano o sens życia, a o rozmiarach pejzażu duchowego jednostki decydowały pojęcia takie jak: kres, koniec, zmierzch, samotność, pustka i przemijanie. Tak formowany horyzont świata pozostawiał człowieka w osamotnieniu, co skutkowało koniecznością poszukiwania innej drogi. Zbawienną okazała się natura. Kontekst miał wpływ na twórczość literacką Leśmiana, która w zgodzie z czasem i logiką myślenia stała się wykładnią istnienia i nieistnienia. Przyroda i jej wszechobecność, obok Boga i człowieka, stanowią najważniejszy temat jego poezji. Zdaniem badaczki polskiej literatury prof. Barbary Stelmaszczuk Leśmian stworzył: *koncepcję natury mającą wspólne korzenie z tradycją romantyczną, [...] określał ją [...] natura naturans - natury czującej i myślącej, zmiennej w nieustannym stawaniu się, będącej ruchem ciągłych metamorfoz, twórczej w dążeniu ku nowym, nieosiągalnym jeszcze kształtom życia*⁹⁴. Twórczość jest obserwacją i czasem, w którym z niczego powstaje wiersz lub obraz. Ten sposób rozumowania bliski jest filozofii H. Bergsona szczególnie koncepcji élan vital. Bliski jest również twórczości plastycznej. Człowiek i natura stanowią dwie odrębne potęgi. Człowieka łączy z naturą płaszczyzna egzystencji. Do niej tęskni, a dotychczas starał się z nią żyć w symbiozie. W poezji Leśmiana człowiek i natura nie zatracają się w sobie tylko współistnieją ze sobą w przyjaźni. Przełom XX i XXI w. ukazał zachłanną i zaborczą rolę człowieka względem natury, który ją nadmiernie eksploatuje, okalecza i niszczy. Leśmian, pisząc swe wiersze w pierwszych latach XX w. pragnął jej ocalenia, nie przewidział dewastacyjnej działalności człowieka. W strofach wyrażał wiarę w ponadczasowe i niezmiennie jej trwanie. Zanurzał się w niej, zachwycał i pragnął w jej pięknie trwać. Wyrazistą potrzebę intymnego kontaktu i impulsu do życia poeta zobrazował w poemacie pt. „Łąka”. W aurze barwności, dostojności i pełni nasycenia przestrzeni świata odbywa się dialog Łąki i Człowieka. Leśmian, w rozmowie z Edwardem Boyé poetą i tłumaczem literatury

⁹⁴ B. Stelmaszczuk, *Malinowy chruśniak czyli w Leśmianowskim ogrodzie świata*, [kat. wyst.] „Leśmianowi - Malinowy chruśniak”, Zamość 2007, s. 5.

dokładnie sprecyzował swój stosunek do przyrody i jej rozumienie: *Pragnę ujmować przyrodę jako rzecz samą w sobie. W tym wszystkim tkwi stanowczo jakaś metafizyka, której wypowiedzieć nie umiem, ale mówiąc o przyrodzie traktuję ją tak, jakbym nie tylko ja do niej tęsknił, ale i ona do mnie*⁹⁵. Michał Głowiński uważa, że: *Podstawowe Leśmianowskie tematy ujawniają się w wielu wypadkach już na poziomie jednego słowa, słowa pojedynczego*⁹⁶. Takim słowem jest zieloność. W wolnej interpretacji synonim natury - to opuszczony przez człowieka ziemski raj. U Leśmiana przyroda wypełnia równomiernie wyznaczony kadr emocjonalny wiersza. W szeroko pojętym znaczeniu rozumienia słowa - zieloność wypełnia tę poezję. W wierszu z cyklu pt. „Łąka” autor pisze:

[...] Przyszła sama Nieskończoność,
By popatrzeć w mą zieloność -
Przyszła i odejść nie chciała z powrotem...

(I Łąka, ze zbioru *Łąka*)

W samym obrazowaniu odnaleźć można wiele rozpoznawalnych cech wizyjnych malarstwa jak symbolizm czy ekspresjonizm. Przyroda wkracza jako zachłanny żywioł ruchu, dyszy nienasyceniem, rozplenia się i obejmuje miłosnym splotem całą ziemię. Jest obiektem dociekliwej obserwacji i precyzyjnego poetycko-malarskiego opisu. Leśmian ją uwielbia i obdarza kultem. Wierzy w jej potęgę oraz możliwość dotarcia do praźródeł wszelkiego bytu. Łąka jest miejscem wyjątkowym. Świat przyrody, w tym motyw łąki jest nieustannie powracającym tematem również w mojej twórczości plastycznej. W nim odnajduję definicję początku życia, przemijania i kresu.

[...] Nie wiem, co łąkę tak szerzy w bezmiary,
czy ich zwiewność, czy cichość, czy ruch, czy jasnota?

(xxx *W ślad za górnym orszakiem...*, ze zbioru *Łąka*)

⁹⁵ E. Boyé, *Dialogi akademickie - w niepojętej zieloności, Rozmowa z Bolesławem Leśmianem*, [w:] B. Leśmian *Szkice literackie*, Oprac., wstęp J. Trznadel, Warszawa 2011, s. 545, (przedruk: „W niepojętej zieloności”, „Pion” 1934, nr 23).

⁹⁶ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 279.

Łąka oszalała natężeniem żywotności, witalności mocy pierwszej siły istnienia, w której szczególną rolę odgrywa zieleń i światło. Opis słowny przyrody przywołuje obrazy francuskich impresjonistów. Zieloność rozprzestrzenia się i jest wszechobecna. Stanowi ramę kompozycyjną inicjującą i zamykającą ludzką pamięć, a nawet ludzkie życie np. w wierszu „Z lat dziecięcych”:

Przypominam - wszystkiego przypomnieć nie zdołam:
Trawa... Za trawą - wszechświat... A ja - kogoś wołam.
[...] A jeszcze? Co mi jeszcze z lat dawnych się marzy?
Ogród, gdzie dużo liści znajomych i twarzy -
Same liście i twarze!... Liściasto i ludno!
[...] Biegnę, głowę gmatwając w szumach, w podobłoczach!
Oddech nieba mam - w piersi! - Drzew wierzchołki - w oczach!

(Z lat dziecięcych, ze zbioru *Napój cienisty*)

Pierwsze, zacytowane z dziecinnych i beztroskich lat wspomnienia stanowią kadr poetyckiej kompozycji ogrodu jako detalu poznawczego natury. Motywy: ogród, las, sad, samotnie rosnące drzewa oraz dźwięki muzyki zasłyszane z szelestu liści pojawiają się w późniejszym okresie twórczości w kontekście twórczej dojrzałości. *Utwory Leśmiana, kameralne w treści i w formie, wyrosłe z głębokiego doświadczenia natury oraz uwagi skierowanej w stronę kondycji człowieka, nie są dokumentem malowniczych fragmentów przyrody*⁹⁷. Poeta nie opisywał świata. Świat leżał u podłoża jego poetyckiej wyobraźni. Snuł, posługując się wyrafinowanymi obrazami refleksję o życiu człowieka na ziemi. Opisywał jego zmagania w nieustannej podróży do „innych światów”. Impulsem wspierającym myślenie i kontemplację były zasłyszane dźwięki przyrody i emocje doznane podczas oglądania krótkotrwałych zjawisk. Odczytuję wiele zbieżności w rozumowaniu, odbiorze i potrzebie rejestracji zjawisk, barwy i dźwięków przyrody z kadrem obrazu malarskiego. Nadal aktualne są pytania o istotę życia. Leśmian, podobnie jak malarz na płótnie, opisywał krajobraz złożony ze słów - znaków - pojęć - barw. Słowem, kompozycją wersetów obrazował raj, którego na ziemi nie ma, ale jest w człowieku ogromna tęsknota za ogrodem szczęścia. Jest oczekiwanie, wiara w obietnicę

⁹⁷ J. Adamus, *Znaki, Słowa i Obrazy. Rzecz o krztynie czasu*, [kat. wyst.] „Dziejba leśna - Leśmianowi”, Zamość 2009, s. 8.

i spełnienie „krajobrazu utraconego”. Studyjny, malarski, niemalże realistyczny opis pejzażu w wierszu „Magda” nasuwa analogie do malarstwa Chełmońskiego. Leśmian jawi się mistrzem poetyki pejzażu.

Czub chałupy aż dymi zachodu purpurą!
Świat się wsunął w nieskończoność nie wiadomo którą,
Bo już kilka spłonęło wniwecz raz po razie...
Ostatniej, co w obłokach utkwiała oazie,
Złociście nieobecnieć dano w mżach oddali.
Ziemia ku niej pasmami w ogrodach się pali, [...]

(Magda, z tomu Napój cienisty)

W utworze „Topielec” rozpoczynającym zbiór pt. „Łąka” odczuwalny jest rodzaj afekcji autora w kontakcie z naturą widoczny w alegorycznej wędrówce człowieka pragnącego spojrzeć poza „krawędzie bytu”:

[...] Przewędrował świat cały z obłoków w obłoki,
Aż nagle w niecierpliwej zapragnął żalobie
Zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie. [...]

(Topielec, z tomu Łąka)

W filozoficznym opisie świata poeta odślania pokusę jakiej ulega człowiek pragnący powrotu do natury, scalenia się z nią i zatracenia.

[...] on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów, [...]

(Topielec, z tomu Łąka)

Leśmian - wędrowiec po światach i zaświatach patrzy na naturę oczami człowieka, który odkrył nieistniejące rzeczy. Zakorzeniony w świecie realnym odczuwa pod powierzchnią ziemi ruch - nieustanną walkę przeciwieństw. Podobne pragnienie przejścia w inny wymiar czasowego bezmiaru przyrody i zmysłowej potrzeby poznania niewidzialnych przestrzeni światów podejmował w malarstwie Caspar David Friedrich. Natura, niezależnie od czasu,

miejsca i dziedziny twórczości zawsze ciekawiła, inspirowała, zachwycała lub budziła niepokój. Stanowiła wiodący temat w twórczości plastycznej, literackiej, muzycznej, bywała także odrzucana, ale nigdy artysta nie wykazywał wobec niej obojętności. W strofach wierszy ukryta jest jego zróżnicowana postawa wobec natury. Oprowadza widza po swych ogrodach z niezwykle pasją poznania i z dociekliwością zrozumienia penetrowanych światów i niepoznanych bytów. Innym razem, jak w wierszu pt. „Zielona godzina” pokazuje niszczycielską rolę człowieka, którego pragnieniem jest wkroczyć w obszar nieskazitelnej przyrody, zapanować nad nią jednocześnie niszcząc ją i dewastując.

[...] I przyszła!.. Czują mrowisk ruchliwe pagóry,
Że to ja po nich stąpam, rwąc pajęczyn gazę,
Skrzącą się, jak sam połysk - znikąd i bez tła... [...]

(II *Zielona godzina*, z tomu *Sad rozstajny*)

Zieleń nabiera wielu znaczeń. We fragmencie: *Kochajcie mnie, kochajcie, wy - gęstwy zieleni*, przyroda posiada zdolność miłowania i oczekuje odwzajemnienia uczucia. Poeta obdarza ją cechą właściwą człowiekowi. W dziesiątej części wiersza jest malarski opis cienia - symboliki ziemskiego śladu istnienia człowieka pośród ulotnych i przemijalnych rzeczy.

[...] Teraz ja wiem, co znaczy u wylotu alej
Cień, upadły z przesianych przez liście zaświatów,
Słońcu - na wspan, a ziemi i mym stopom - wzdłuż! [...]

(IX *Zielona godzina*, z tomu *Sad rozstajny*)

Natura przedstawiona w wierszach jest niejednoznaczna. Poetyckie pejzaże i malarskie ogrody wyobraźni są zróżnicowane. Przedstawione w sposób realistyczny, drobiazgowy, delikatny i barwny. Innym razem są tajemnicze, nierzeczywiste, odrealnione, zmacone wizjami fantazji poety i jego „zaświatów”. Obok zieleni - zieloności w poezji Leśmiana występują barwy czerwieni, fioletu, błękitów, szkarłatów, które swym nasyceniem, gęstością, intensywnością służą do wyrażenia skali dynamiki zjawisk

przyrody, w tym zmienności, ruchliwości, płynności lub ekspresji oddziaływania. Barwy łączą się i przenikają w odmętach nocy lub w rajszych, nierealnych przestrzeniach. Poeta stosował metaforę bliską wielu malarzom. Nadawał barwom dodatkowych własności jak w cytowanych fragmentach wierszy: „Wieczorem szkarłat na niebiosach/ szukał wciąż sposobu zbłękitnienia/ I zbłękitniał.” lub „Szkarłat i fiolet/ Snem powikłanym znoją się na chmurach” albo „Brzegiem obłoków fiolet płynie. Myśli, że płynie”. W ten sposób wyrażał stany niewyraźne i nieuchwytnie. Barwy współgrają z opisem świata rzeczywistego tworząc tajemną scenografię życia człowieka. Podobnie, jak w malarstwie, w poezji Leśmiana ważne jest światło, którym buduje nastrój, oczekiwania i tęsknoty, podkreśla zmienność pejzażu rzeczywistego i nieziemskich, nadprzyrodzonych przestrzeni.

Od lat wiersze Leśmiana są dla mnie inspiracją, która na równi z naturą pobudza mą wyobraźnię i kieruje twórczą energią.

[...] Czekam, aż jedno ze światel, skupione na jaskrze,
Dotrze do mnie wraz z przerwą obłoków na niebie [...]

(xxx *W ślad za...*, z tomu *Łąka*)

Innym razem jasność i świetlistość przenikają ostatnimi promieniami słonecznego światła z dala obserwowany kompleks sosnowego lasu:

Oto słońce przenika światłem bór daleki,
Sosnom z nieba podając tajny znak wieczoru
Oto sosny spłonęły, jakby w głębiach boru
Nagle coś szkarłatnego stało się na wieki! [...]

(xxx *Oto słońce...*, z tomu *Łąka*)

Wieczorem, kiedy zmienia się i słabnie światło dnia:

[...] Spójrzmy przez liście na obłoki w niebie
I na promieni po gałęziach załom [...]
I ten ład słońca wśród bezładu cieni [...]

(*Trzy róże*, z tomu *Łąka*)

W twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana wyczuwam siłę i plastyczność wyrazu. Występuje wiele wspólnych wartości ze sztukami plastycznymi. Poeta słowem konstruuje wyrazisty obraz w sposób jakby komponował na płótnie, rysuje przestrzeń sceny lub akcji, wprowadza kolor, oświetla światłem i uzupełnia muzyką - dźwiękami natury. Wartości te powodują, że wiersze działają inspirująco na zmysły wielu artystów malarzy, muzyków, filmowców. To poezja, która mnie pobudza, zachwyca, a jednocześnie przeraża i budzi refleksję nad wszechświatem i obecnością w nim człowieka. Jest pozaczasowa i sięga znacznie dalej poza kategorie ludzkiego myślenia. *Przyroda Leśmiana wydaje się przyrodą niemożliwą - gdy majaczy przed nią widmo definicji, staje się migotliwa i każdy kolejny wiersz destabilizuje oraz unieważnia jej wyobrażenie, złudnie pochwycone w utworach poprzednich*⁹⁸. Jest uniwersalna w rozumieniu i odbiorze. Prof. Jagoda Adamus malarka, historyczka i teoretyk sztuki analizując tom wierszy pt. „Dziejba leśna” konkluduje: *Bóg nie dał nam dostępu do siebie, ale zostawił potrzebę absolutu. Nie otworzył okien na swoje zaświaty, ale dał znaki i obrazy, by widocznym czynić to, czego nie widać. Nie dał wiedzy pewnej, ale dał głód jej poznania. Nie dał dostępu do wieczności, ale wstrzymał chwilę „by snom dać krztynę czasu na wstęp do bezmiaru”*⁹⁹.

Siła twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana tkwi w tym, że jest poszukująca. Gloryfikuje naturę i poszukuje ładu w świecie rzeczywistym. Jednocześnie wyraża wiarę w człowieka jako medium najważniejszych wartości. Jest oryginalna i nie do powtórzenia. Nie uległa zmienności mód, a jej współczesność polega na niezmiennym sposobie widzenia i opisie świata natury. [...] *żaden z poetów w literaturze światowej nie roztoczył obrazu takiego przepychu otaczającej nas natury, obserwowanej w pięknie i prostocie szczegółu, podniesionej do wyżyn symbolu, jak w tej Leśmianowskiej „pieśni nad pieśniami” Natury i Człowieka*¹⁰⁰.

⁹⁸ D. Lekowska, *Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności*, [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, Łódź 2018, nr 7/2018, s.111.

⁹⁹ J. Adamus, op. cit., s. 9.

¹⁰⁰ J. Trznadel, *Nad Leśmianem, wiersze i analizy*, Kraków 1999, s. 90.

3. Poetyka pejzażu

3.1. Pejzaż w mojej twórczości plastycznej

Postawę twórczą, zainteresowania, inspiracje kształtowało wiele zdarzeń mojego życia. Początkowo było to miejsce urodzenia - Zamość z jego 400-letnią historią i dziedzictwem kulturowym. Później okres edukacji i samodzielne poznawanie świata, przyrody, kultury i sztuki. Lata dzieciństwa i młodości spędziłam w świecie szarych realiów, które tym bardziej zachęcały do szukania piękna, koloru i bogactwa kształtów w naturze. Dzięki jej bliskości doświadczyłam wielu wzruszeń i emocji. Przyroda była ucieczką do lepszego i barwnego świata. Bezценne są doznania jakich doświadczyłam w bezpośredniej relacji z naturą. W wyobraźni powstawały pierwsze obrazy. Krystalizowały się fantastyczne wizje, które jednocześnie były stałe i zmienne w zależności od ulotności nastroju, pory dnia, roku. Radości dostarczało oglądanie bezkresnej dali, w której wzrok opierając się na linii horyzontu łączył płaszczyznę ziemi z niebem, a ta wydawała się być nieskończoną. Innym doświadczeniem była bezpośrednia obserwacja zmiennego i zależnego od miejsca i czynników atmosferycznych nieba. Spostrzeżenia z tamtych lat nadal są ważnym doświadczeniem w twórczości plastycznej.

Z czasem sięgnęłam po poezję, w tym wiersze Bolesława Leśmiana. Ważnym był poemat pt. „Łąka”, w którym odnalazłam ścieżkę wiodącą do poznawania tajemnicy istnienia świata wyobraźni, złożonego z własnych myśli, emocji, zachwyków i lęków. Wiersze Leśmiana stały się ważne i przez wiele lat wpływały na moją twórczość plastyczną a nawet zainspirowały do organizowania w Zamościu (od 2006 r.) cyklicznych międzynarodowych wystaw sztuki pt. „Zamojskie Leśmianowe Biennale Sztuki”. Organizacja oraz twórcze uczestnictwo w tych wydarzeniach pozwoliły szerzej spojrzeć na literacką spuściznę poety, jak również odsłoniły skalę wielości i możliwości interpretacyjnych. Dla mnie były okazją do konfrontacji z pracami malarskimi innych artystów. Owe wystawy stanowią istotne dopełnienie mojej twórczości.

Celem pracy doktorskiej było stworzenie cyklu prac obrazujących moją wizję pejzażu realnego, widzianego przez pryzmat leśmianowskiej poezji. W założeniu koncepcyjnym cyklu prac było pokazanie obrazu nie samej natury, ale mojego do niej

stosunku mentalnego i emocjonalnego zamkniętego w warstwie malarskiej. Pejzaż, jako temat jest stale obecny w mojej twórczości plastycznej. W poszukiwaniu wewnętrznego spokoju i inspiracji twórczych bardzo ważne i pomocne było bezpośrednie obcowanie i odczuwanie natury. Podczas pracy nad cyklem obrazów obrałam pozycję badaczki kontemplującej pejzaż widzialny i jego wpływ na powstawanie „pejzażu wewnętrznego”. Zanurzając się w głąb siebie dotykałam sfery niematerialnej, trudno uchwytniej, duchowej. W poszukiwaniach i artystycznych inspiracjach sięgałam do źródła - natury, która była moim „élan vital”, twórczym pędem dostarczającym przeżyć duchowych i zmysłowych. Pracę nad cyklem rozpoczęłam od studiowania natury wykorzystując przy tym doświadczenie, szkice, pogłębione studia fragmentów natury i fotografię. Zachwyty i praca, obie strefy emocjonalne wyzwalały pragnienie wizualizacji myśli i emocji. Pomiędzy mną a obrazem nie było nikogo. Na bieli kartki papieru, kartonu, płótna było miejsce - wolna przestrzeń na poszukiwania, próby, zwątpienia, na radość i efekt spełnienia. Łącznikiem pomiędzy światem rzeczywistym a wyobraźnią byłam ja i moje doznania, przeżycia, marzenia, lęki i niepewności. Meandrowałam, kreśliłam znaki, pozostawiałam ślady, dodawałam i usuwałam kolor, podążałam za myślą lub wracałam do punktu wyjścia. Bywało, że ostateczny zapis był nadmiernie skomplikowany i niemożliwy do wyrażenia w jednym obrazie, wówczas malowałam następny, który był kontynuacją lub uzupełnieniem poprzedniego. Powstał cykl, który w pełniejszy sposób ukazuje podróż w głąb siebie. Moje pejzaże są zapisem mojej pamięci obrazu widzialnego. Swoistym, zmysłowo-emocjonalnym powidokiem. Posługując się nim w okresie wyjściowym tworzyłam kompozycje malarskie przetworzone w wyobraźni, przefiltrowane zmysłami i syntetycznie przekształcone. Na ostateczny ich kształt, kolorystykę i estetykę miały wpływ nastroj chwili i emocje. Wyobraźnię dodatkowo wzbogacał poetycki opis zawarty w strofach wierszy Leśmiana. Przestrzeń „ogarnięta” samą myślą jest krucha i nietrwała, natomiast zatrzymana na płaszczyźnie papieru lub płótna staje się obrazem wizji stałej.

Na początku procesu twórczego i formowania się obrazu ważny był dla mnie konkretny - miejsce, zapamiętany krajobraz, nastrój przeczytanego wiersza. W późniejszej fazie doszły przeżycia, które porządkowałam własnym kodem myślowym. Powstały obraz jest finałem procesu widzenia, doznania, myślenia i malowania. Wszystko działo się pomiędzy zmysłowym obrazem świata zewnętrznego a jego wewnętrzną interpretacją. Poruszam się na granicy realizmu i abstrakcji.

Pracę nad cyklem obrazów „Poetyka pejzażu” przebiegała wieloetapowo i rozłożona była w czasie. Każdy z etapów stanowił innego rodzaju doświadczenie twórcze przy zastosowaniu odmiennych technik malarskich, dostarczał różnych emocji. Cykl, który składa się z 16 obiektów malarskich poprzedziłam wnikliwą obserwacją, szkicami i fotografiami przyrody. Krajobraz Roztocza i Ziemi Zamojskiej to naturalne otoczenie w którym żyję, wpłynął na moją egzystencję, mentalność i twórcze fascynacje. Krajobraz jest nieodzowną częścią mojej rzeczywistości, a nawet samą rzeczywistością. Odzwierciedla „natura naturans” - naturę tworzącą i źródłową. Z roztoczańskiego pejzażu czerpię inspiracje. Intryguje i przykuwa moją uwagę otwarta przestrzeń barwnych pól i kwiatnych łąk, meandry rzecznych rozlewisk, gibkość traw i strzelisty rysunek szuwarów. Fascynujące są ogromne przestrzenie zmiennego nieba. Burzliwego lub wietrznego, zamglonego lub słonecznego. Nadal podziw budzą zjawiska atmosferyczne, w których przyroda maluje znakomite obrazy z ostrym modelunkiem światłocienia, intensywnie nasyconych barw, przenikających się czerwieni, fioletołów, kobaltów i nieskończonym bogactwem innych odcieni. Natura hojnie obdarza i wzbogaca zmysły. Bezpośredni kontakt z nią był dla mnie pewnego rodzaju prowokacją do dalszego szukania indywidualnego widzenia, interpretacji i środków wyrazu.

Przystępując do realizacji pracy doktorskiej wykonałam wiele szkiców rysunkowych, kolorystycznych oraz fotografii. Podczas rejestrowania fragmentów natury zauważyłam, że obok znaczenia miejsca ważny jest również zapis wrażeń. Zmienność z całą paletą barw, kształtów i wrażeń wywołuje potrzebę podjęcia próby zatrzymania jej ulotności i niepowtarzalności. Zgromadzone doświadczenia, informacje, szkice wykorzystałam w etapie pogłębionej analizy i studyjnej pracy koncepcyjnej zmierzającej do ostatecznego etapu - moich pejzaży. Starłam się zapisać swoją obecność, w tym niekończącym się i dynamicznym systemie wzajemnych zależności.

Problemy zdrowotne nie pozwoliły mi na realizację cyklu obrazów w technice olejnej. Dlatego, w pierwszym etapie pracy nad cyklem, zastosowałam technikę pastelu wykorzystując jego delikatność, kruchość oraz możliwość uzyskania aksamitności materii. Pragnęłam również nawiązać do ulotności i efemeryczności zjawisk świata natury.

Odnalezienie ostatecznej formy wyrazu dla zobrazowania własnego pejzażu poprzedziły poszukiwania w trakcie realizacji cyklu prac pt „nie widać nic, a - widać”, który wykonałam w 2019 r. w technice cyfrowej. Inspiracją do ich powstania był brzask -

zjawisko astronomiczno- atmosferyczne, w którym następuje przesilenia nocy i dnia. Jest to moment, w którym z głębokiej czerni lub grafitowej szarości wyłaniają się kształty, rysuje się obraz świata. Opisując słowami Leśmiana, w którym: „nie widać nic, a - widać”. Praca nad cyklem była interesującym doświadczeniem, rozbudziła mą wyobraźnię zachęcając do kontynuacji poszukiwań własnych środków wyrazu w innym medium aniżeli tradycyjne. Balansując pomiędzy światem rzeczywistym i imaginowanym, podejmowałam kolejne próby kreowania własnej wizji obrazu. Fascynującą była próba wyrażenia poetyki, delikatności, pewnej intymności pejzażu oraz interpretacji zatrzymanej w kadrze nieuchwytniej, ulotnej, zmiennej - myśli i emocji. Posługując się obrazem zapamiętanym oscylowałam pomiędzy materią rzeczywistości a sferą ducha.

W trakcie zaawansowanego etapu pracy twórczej nad cyklem obrazów „Poetyka pejzażu” i odmiennego sposobu spojrzenia na naturę zainteresowania moje oscylowały w kierunku szukania innej formy przedstawienia motywu pejzażu aniżeli tradycyjnymi środkami wyrazu. We współczesnym świecie, w którym wszystkie dziedziny sztuk pięknych mieszają się ze sobą lub przenikają, malarstwo również poszerza swoje obszary o nowe możliwości technologiczne. Po licznych próbach i poszukiwaniach indywidualnego obrazowania pejzażu podjęłam świadomy wybór realizacji koncepcji prac malarskich w technice cyfrowej. Malarstwo cyfrowe otworzyło przede mną nową drogę kreacji. Pozwoliło na inne spojrzenie na naturę i dało nowe możliwości jej interpretacji oraz przedstawienia. Stało się absorbującym polem badań, poszukiwań, twórczych rozwiązań, a przy tym pozwoliło w sposób zbliżony do tradycyjnego wyrazić siebie.

W 2021 roku powstał zamknięty, tematyczny cykl złożony z 16 obrazów wykonanych w technice cyfrowej. Prezentuje subiektywne spojrzenie na naturę i przestrzeń mojego duchowego świata. Taki pejzaż to przestrzeń otwarta albo wybrany kadr świadomego lub intuicyjnego widzenia. Zatrzymuję się na motywach, które wywierają najsilniejsze wrażenie i wywołują najwięcej emocji. W tym momencie motyw pejzażu staje się tematem poszukiwań własnych treści. Pozostaje zachowany w pamięci, a zanim stanie się ostateczną malarską wizją powraca w rozważaniach i wyobraźni. Uzupełniony o doznania emocjonalne nawiązuje ciągłością do poprzedniego. To pejzaż pozbawiony fizycznej obecności człowieka, ale emanujący jego duchowością.

Podczas realizacji cyklu prac malarskich przeszłam długą drogę poszukiwania, formowania i gubienia własnych myśli, pragnąc w precyzyjny sposób dokonać wyboru

motywu. Ten motyw przekształcałam aby nadać kompozycji ostateczną formę zamkniętą kolorem i znakiem. Każdy obraz jest odrębnym, intymnym, indywidualnym widzeniem. Posługiwałam się szkicami rysunkowymi, malarskimi oraz fotografią starając się nie tyle odzwierciedlać naturę, co moje jej postrzeganie i rozumienie. Podstawą kreacji opartą na wykorzystaniu fotografii była rejestracja określonego i istniejącego miejsca. W obrazach cyfrowych dokumentację zastąpiłam symulacją, dzięki której mogłam przedstawić w sposób poetycki wielorakie widzenie świata przyrody. Wykorzystując medium cyfrowe przeobrażałam obrazy realnych obiektów w malarskie układy kompozycyjne kolorów i kształtów. Praca z obrazem cyfrowym poszerzyła pole działania plastycznego w sposób nieograniczony dając przy tym daleko idące możliwości korygowania decyzji w trakcie całego procesu twórczego. Najważniejsze było rozstrzygnięcie ostatecznej koncepcji i własnej wizji w taki sposób, by technologia nie zapanowała nade mną. Była to naturalna reakcja na nowe narzędzie i nowe możliwości wyrazu tym bardziej, że dotychczas wypowiadałam się w tradycyjnych dziedzinach sztuki. Zainstalowane na komputerze oprogramowanie Adobe Photoshop 2020 rejestrowało i interpretowało każdy ruch mojej ręki w sposób podobny jak dzieje się to na papierze lub płótnie. Były to cyfrowe pociągnięcia pędzlem lub kredką wykonane po cyfrowym podłożu złożonym z pikseli. Postęp technologiczny dał nowe narzędzie, tworząc inne możliwości poznawcze, nowe doświadczenia, różny sposób wyrażania, jak również wpłynął na przebieg procesu twórczego. Zastosowane, przy realizacji pracy doktorskiej, narzędzie cyfrowe oraz cyfrowy zapis powstałego obrazu miały wpływ na analizę interpretacyjną pejzażu w kontekście dzisiejszego widzenia natury. Starłam się zachować harmonię pomiędzy dynamiką kompozycji a jej poetyką poprzez delikatne rozłożenie oraz różnicowanie rysunku elementów konstrukcji pejzażu i zastosowaną kolorystykę. Po wnikliwej analizie i uznaniu, że wybrany kadr jest zgodny z założeniem przystępowałam do opracowania cyfrowego. Ważnym był precyzyjny rysunek i zastosowana gama barwna, dotyk narzędzia. Powstał obraz widzialnego krajobrazu przefiltrowany przez zmysły, wyobraźnię i emocje, przetworzony kodem cyfrowym, powiększony makro lub zminimalizowany. Prezentowane obrazy są efektem mojej pracy twórczej ale równocześnie postawy - mojego stosunku myślowego i wizualnego do przyrody.

W procesie twórczym, w którym zawsze punktem wyjścia była natura i poezja, przeprowadzałam syntezę, porządkowałam myśli by w ostatecznej fazie podjąć decyzję

wyboru motywu i koloru. Zachodzi interakcja pomiędzy kolorem - kształtem - rytmem - strukturą - a moimi emocjami. Obraz cyfrowy mogłam w nieskończoność przetwarzać i wchodzić w coraz głębszą przestrzeń labiryntów własnych myśli i plastycznych wizji.

Obrazy zatytułowane „Nie ma znaków!”- są lapidarnym, oszczędnym w wyrazie przekazem mojej wewnętrznej kontemplacji i afirmacji piękna natury dostrzeganej w jej majestacie i zwyczajności, z feerią barw i bogactwem kształtów. Przestrzeń i czas straciły swą stabilność. Linie, kreski, fragmenty traw i szuwarów, rozświetlone lub zanikające w kolorze tła są malarską wizją wspomnienia nastroju widzianego krajobrazu. Poprzez empiryczne szukanie, postrzeganie i obraz przekazuję, za pomocą własnego kodu - znaku, wiedzę o moim patrzeniu na naturę i prawdę, która jest we mnie. W ostatnich doświadczeniach malarskich zauważyłam, że znak jest ważnym, sprawczym elementem w kompozycji obrazu. Jego wielkość, kształt, miejsce na płaszczyźnie oraz kolor decydują o charakterze wyrazu. Pejzaż doprowadziłam do kompozycji znaków, pewnej symboliki witalności życia. W warstwie wizualnej znaczenie ma także światło, jego błysk, refleks lub delikatny blik.

Wszystkie obrazy opatrzyłam tytułami, które wzmagają przekaz oraz dają asumpt do skojarzeń zgodnych z moimi interpretacjami. W tytułach wykorzystałam precyzyjnie wybrane fragmenty wierszy Bolesława Leśmiana.

Przygotowane pliki obrazów zostały wydrukowane w drukarni metodą cyfrową 10 obrazów w formacie: 120 x 90 cm i 6 obrazów w formacie: 90 x 120 cm.

Efekt końcowy pracy twórczej jaką jest cykl obrazów pt. „Poetyka pejzażu” jest rezultatem tego wszystkiego co wydarzyło się na drodze procesu kreacyjnego.

3.2. Zakończenie

Cykl prezentowanych prac malarskich pt. „Poetyka pejzażu” powstał w 2021 roku i jest efektem obserwacji i studiów natury, bowiem przyroda zasługuje na szczególną afirmację. Na moją twórczość miały również wpływ dokonania i osiągnięcia innych artystów, zdobyta wiedza z zakresu historii sztuki jak również odrealniony świat poezji Bolesława Leśmiana. Nawiązanie i odniesienie do malarstwa poprzednich wieków jest nieuchronne. Zmianom uległ sposób percepcji, warunki powstania oraz możliwości

korzystania z nowych narzędzi, które pozwalają motyw krajobrazu wyrazić w odmienny sposób. Analizując dzieje powstania i rozwoju pejzażu w malarstwie, zarówno w dawnych wiekach, jak i obecnie zauważyłam, że dla artysty inspiracją do nowego patrzenia na naturę są przemiany cywilizacyjne i społeczne. Ich dynamika we współczesnym świecie powoduje, ale równocześnie zachęca do zmierzenia się z nową materią. Korzystając z tych zdobyczy oraz czasu, w których żyję i tworzę, do realizacji cyklu obrazów sięgnęłam po nowe narzędzie, po malarstwo cyfrowe, które w moim przekonaniu może mieć wpływ na kierunek zmian i ewolucję przekazu. Przemierzyłam długą drogę, podczas której napotykałam na liczne trudności i problemy. Podczas tych zmagani doznałam wielu wzruszeń, które umożliwiły ekspresyjną wizualizację tego, co daje się poznać tylko na poziomie emocjonalnym. Zadziwiające było dla mnie samej, jak naszkicowany lub sfotografowany fragment przyrody mogłam dowolnie i w nieograniczony sposób przekształcać, modyfikować, zmieniać jego pierwotny wyraz, kolorystykę, funkcję, znaczenie. Poddając się sile medium zanurzałam się w głąb siebie, w intymny świat fantazji osadzony pomiędzy realnością a Leśmianowskimi „zaświatami”. Odkrywczym, dla mnie samej, było jak nieoczekiwanie, niemalże mistycznie, a jednocześnie sugestywnie medium narzuca odrealnioną wizję rzeczywistości. Myśli i wyobrażenia poddawały się owej sile koncentrując się na jej zrozumieniu i namalowaniu takiego obrazu, który najlepiej odpowiada temu co widzą „oczy duszy mojej”. Przyroda była bodźcem, emocją a w kadrze pozostał pejzaż wykreowany przez wyobraźnię i tęsknotę.

Kolejnym doświadczeniem była radość tworzenia - jako wyznacznik czysto estetyczny dostarczający szczególnego stopnia wzruszenia.

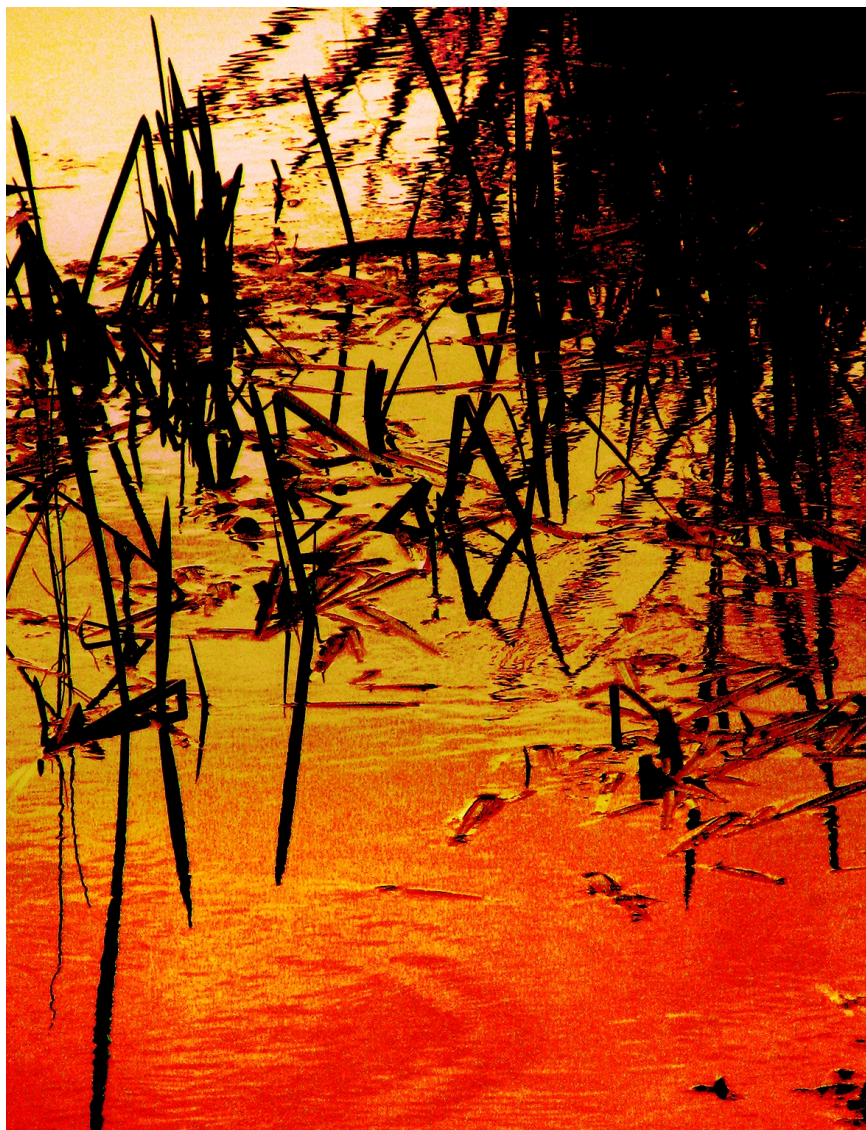
Podczas pracy nad doktoratem - realizacją cyklu obrazów „Poetyka pejzażu” wzbogaciłam swoje doświadczenia w kreowaniu własnego uniwersum malarskiego, jak również w zrozumieniu, zgłębieniu samej siebie.

Uważam, że pejzaż jako temat w malarstwie w dalszym ciągu jest aktualny, ważny i intrygujący. Kolejne pokolenia ludzi, kolejne pokolenia artystów patrzą na naturę innymi oczyma. Pewne obiekty są praktycznie niezmiennie, jak szczyty gór czy oceany, inne podlegają zmianom zauważalnym nawet z perspektywy jednego, ludzkiego życia. I zmiany te, wywołane działalnością człowieka, niszczą naturę i zagrażają istnieniu wielu gatunków, w tym także nas samych. Podjęcie tematu przyrody w twórczości artystycznej jest dziś nie

tylko zaspokojeniem elementarnych potrzeb estetycznych, ale także małym, acz istotnym elementem troski o jej ocalenie.

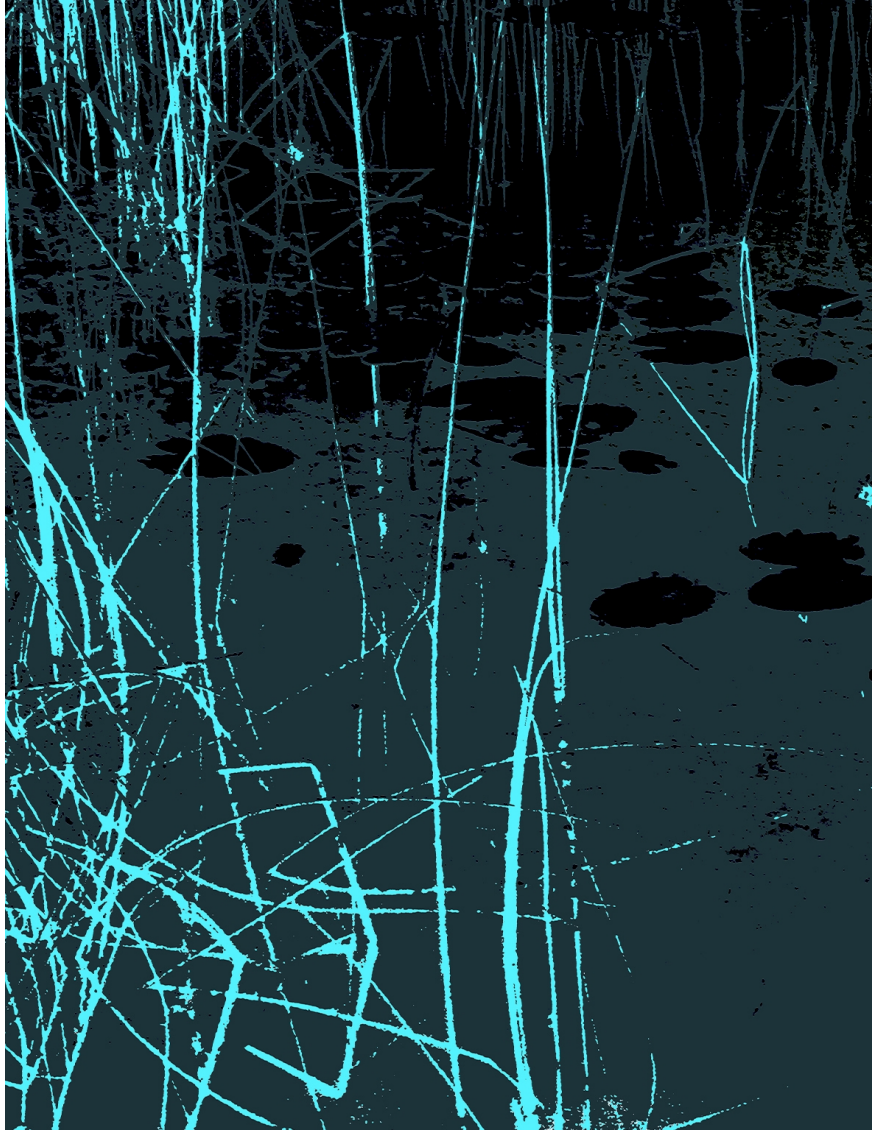
Przyroda, pejzaż, poezja pozostaną w sferze moich zainteresowań i twórczych fascynacji, a siła ich oddziaływania nadal będzie miała wpływ na rozwój mojej świadomości.

3.3. Dokumentacja pracy artystycznej - cykl „Poetyka pejzażu”



1. *Ja tu - na dnie, pod powierzchnią rosy*
A ty tam, kędy dla mnie kończą się niebiosy

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



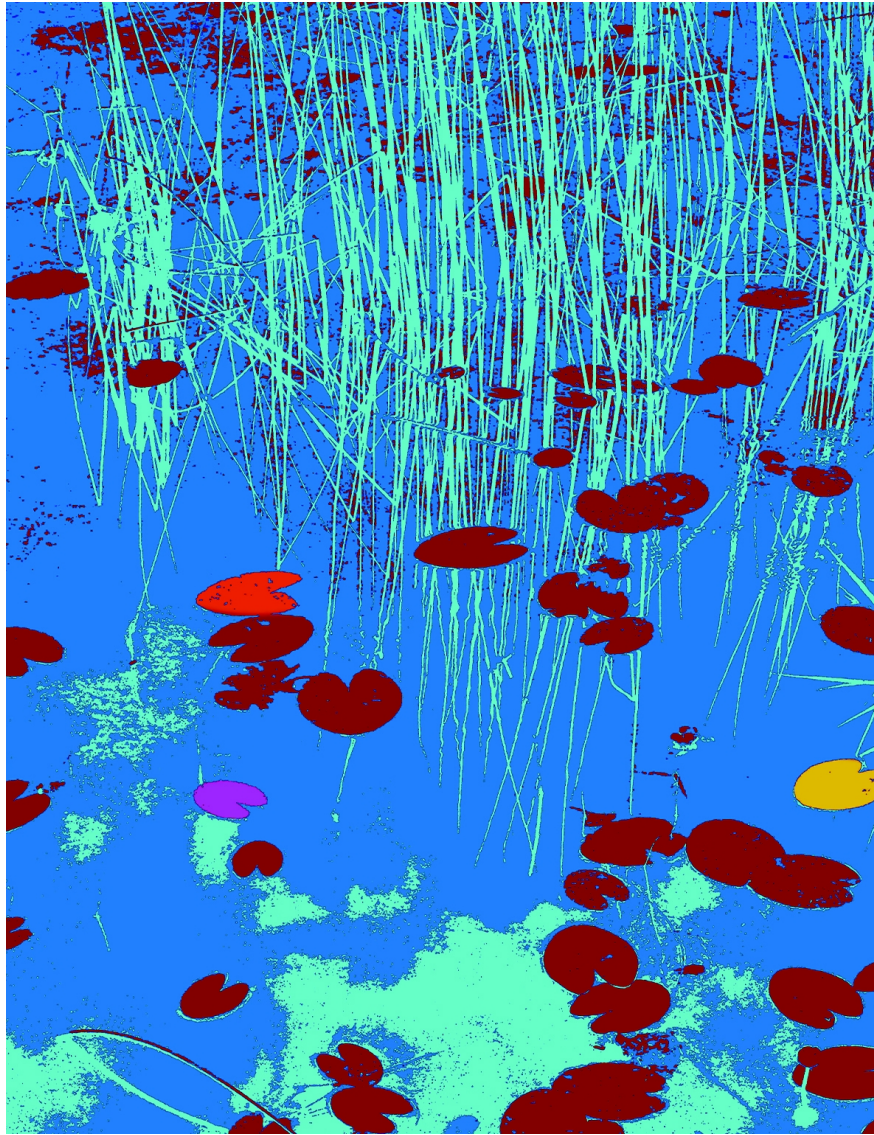
2. Zieleń na słońcu błękitnieje mgliście

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



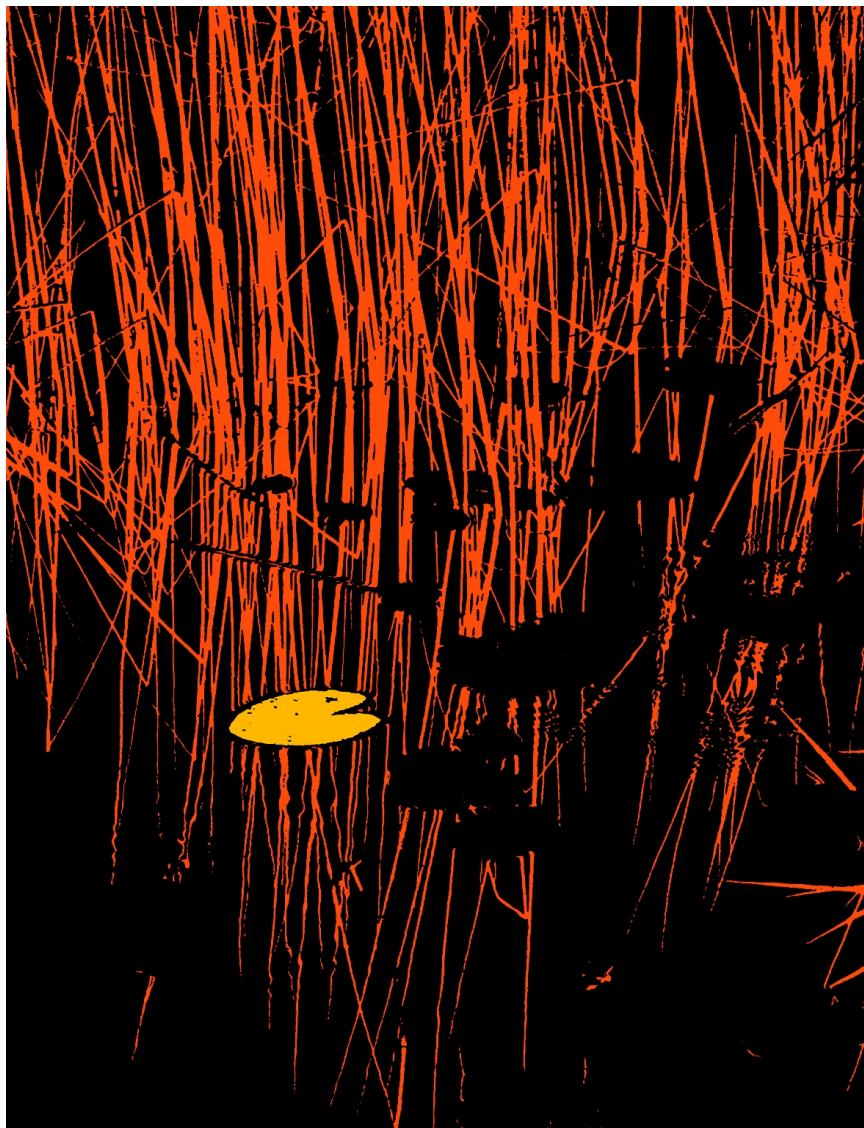
*3. Jestem tu - w tych światach
Gdzie i ty się zbląkałeś*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



4. *Jedna dal w błękitcie,
Trzeba było życie
Z ową dalą skuć..?*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



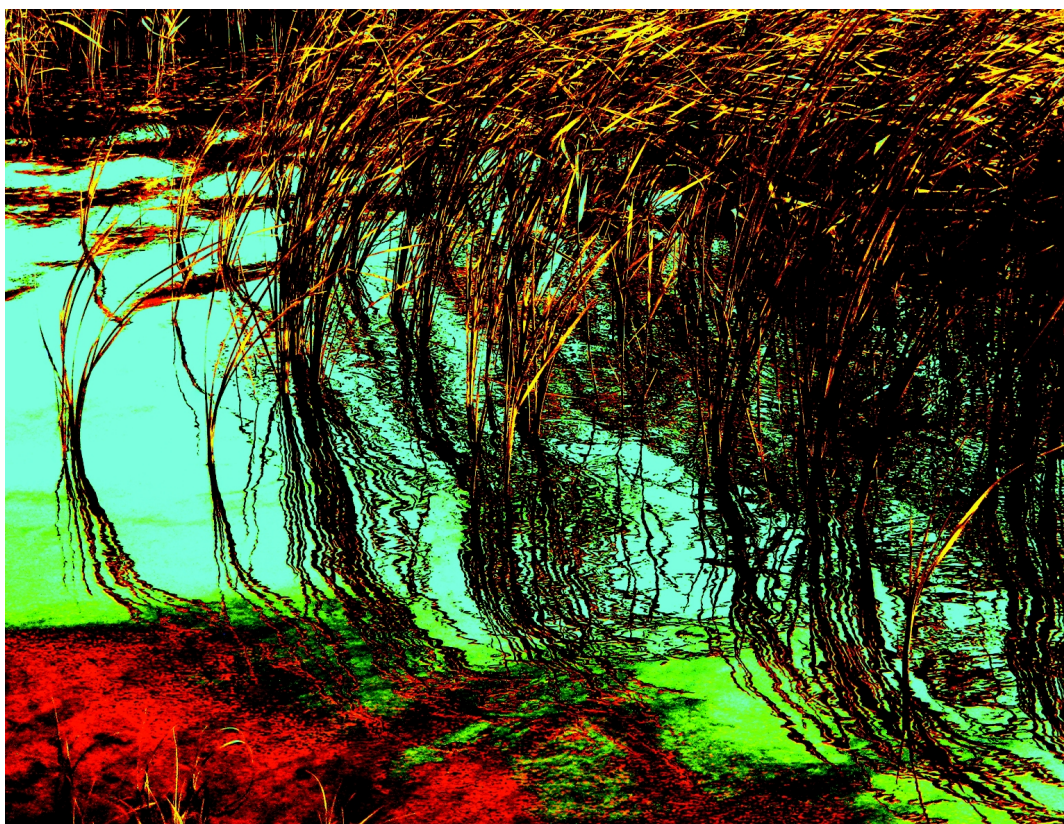
*5. Strumień na oślep ku słońcu się pali,
W liściu, co trafi na krzywy prąd fali,
Wirując, płynie...*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



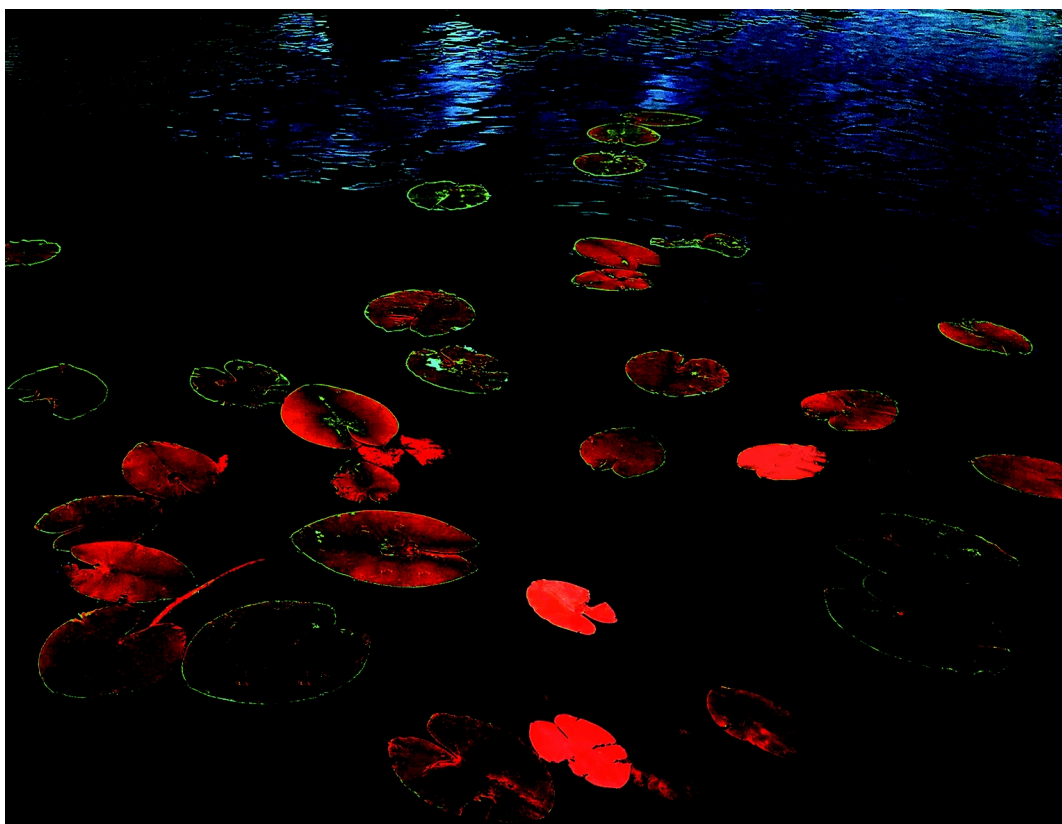
6. *Za daleko mi byłaś wśród kwiatów cienia,
Łąko - zielona Łąko, szumna od istnienia*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



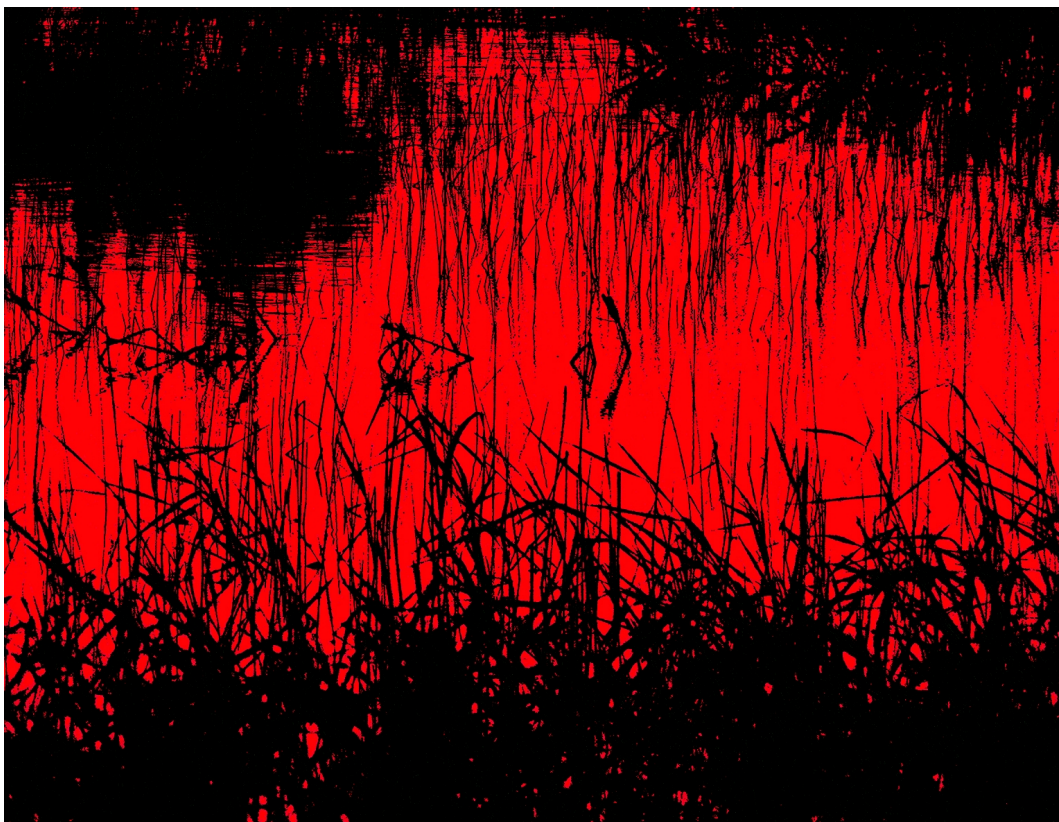
7. Na jeziorze zatańczy niedobłyśk miesiąca

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



8. *Nie ma dla nich ni słońca, ni wiatru, ni cienia,
Nie modlą się, nie płaczą, nie świecą i nie wierzą -
I nic - tylko tak leżą!*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



*9. Wieczór różnie niszczeje po krzakach,
Kurz, świecąc, dogasa nad drogą
I jest wszystko, choć nie ma nikogo!*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



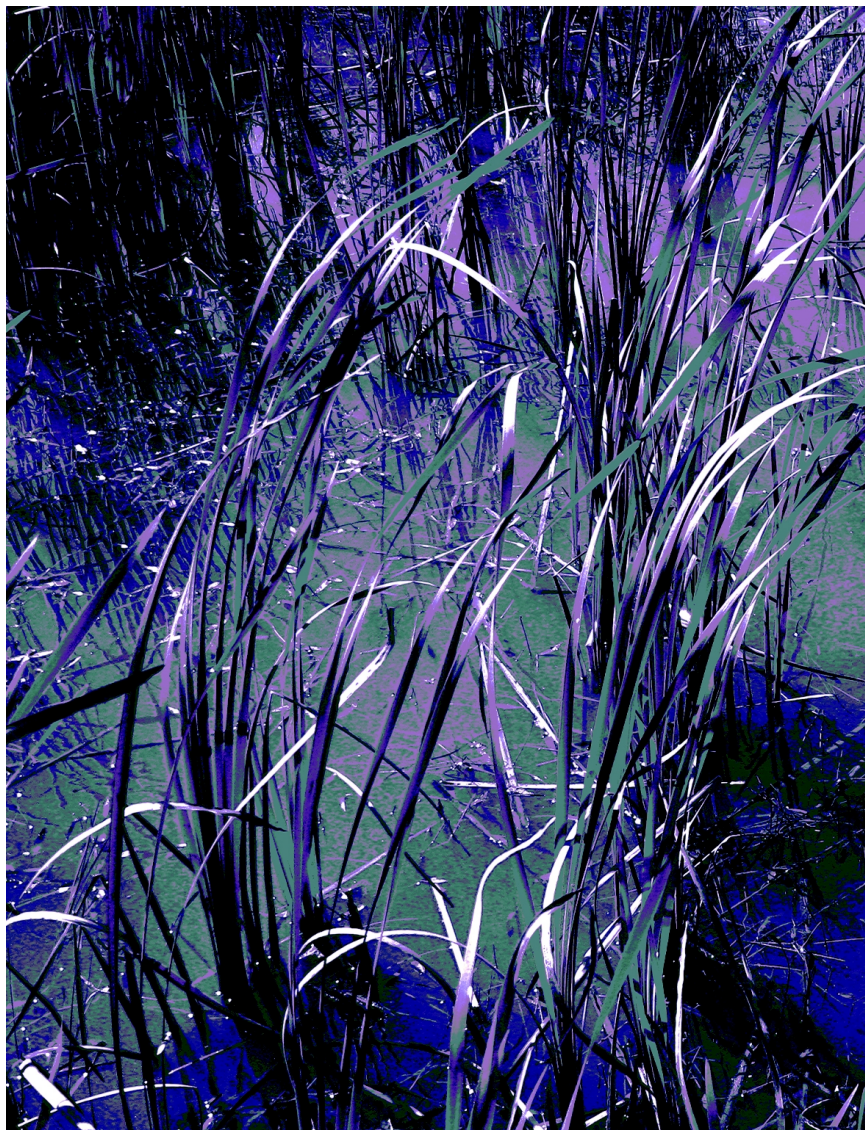
10. *I wolno im teraz na kwiatach oniemieć
I mając wszystko - nic nie mieć!*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



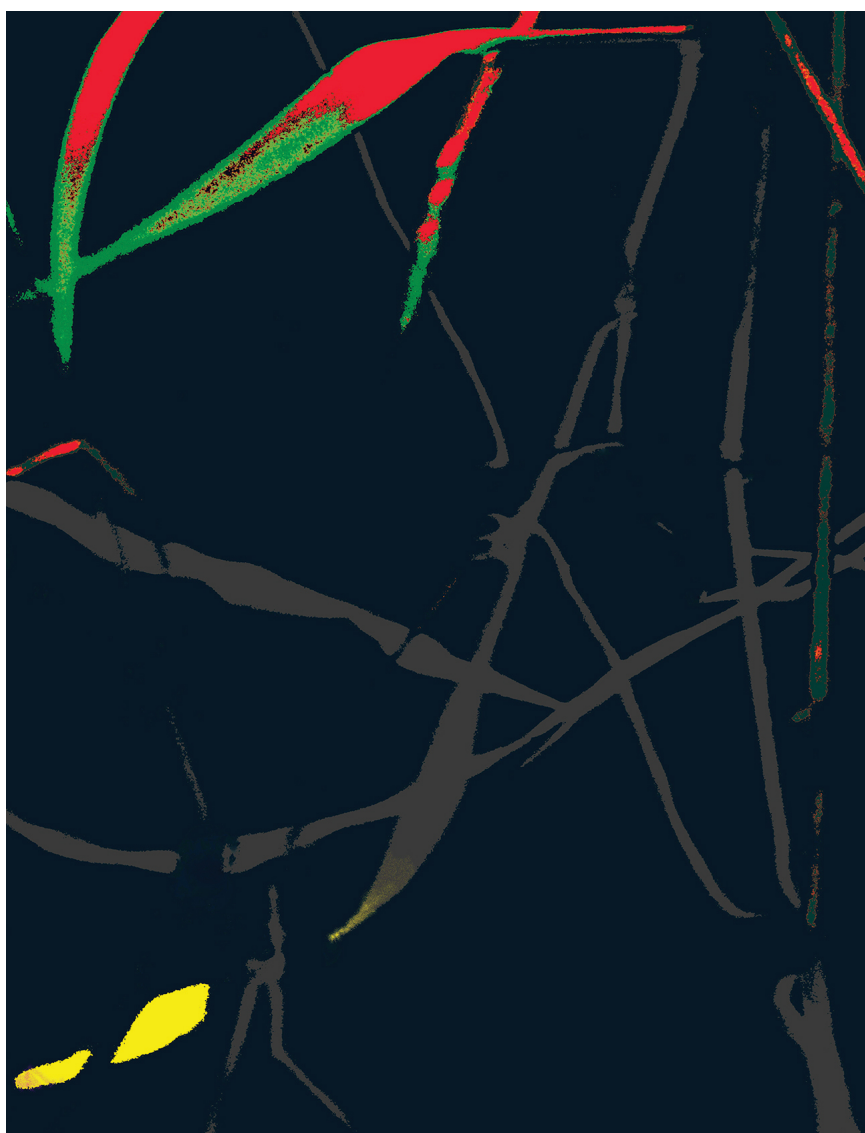
11. *Taka cisza, że się jej nie oprze*
Żadem szelest, co chętnie taje w niej i ginie

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)



12. *Gwiazdy giną w jaśnistych roztopach błękitu,
I gąszcz rosy na rzęsach zblyskanych osiada*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



13. *Nie ma znaków! Od dawna już w nic się rozpadły!*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



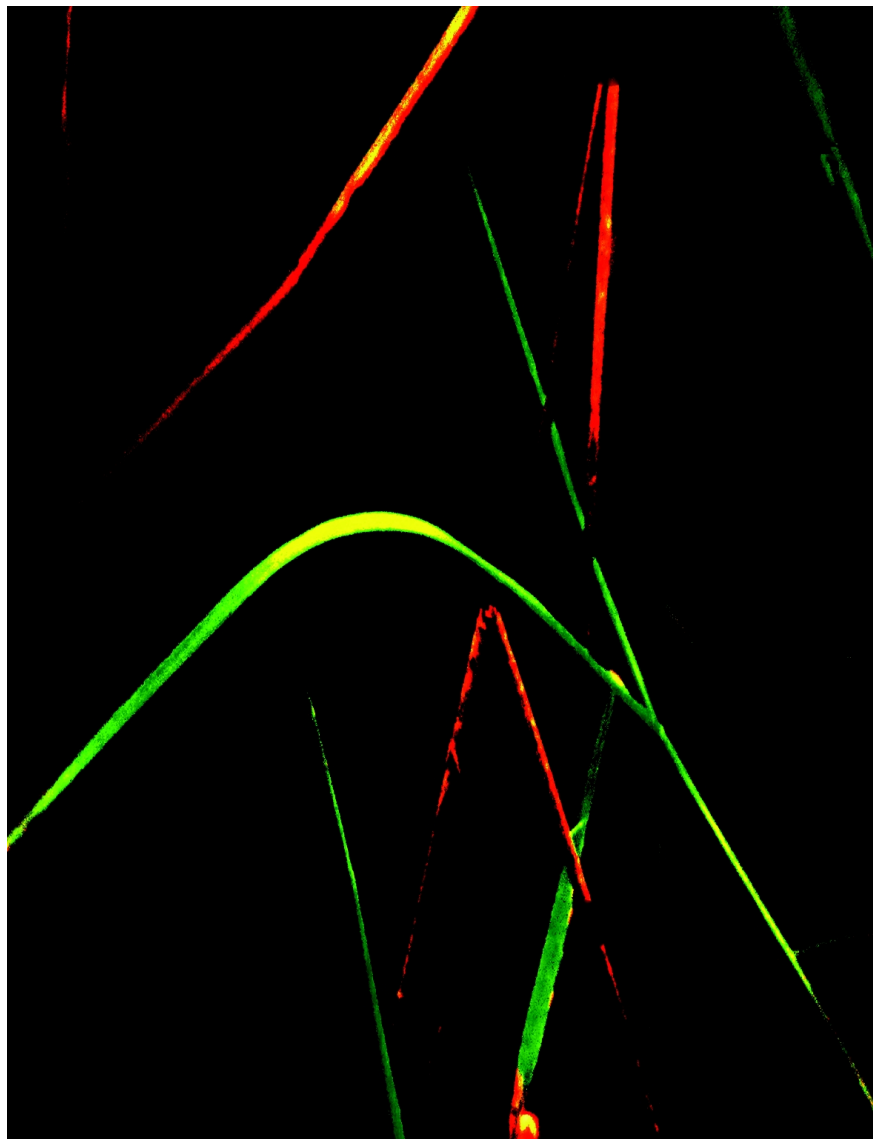
14. *Tu pachnie trawa i ten piach pod wodą -
To - wód, półśnione smugami, zwierciadło
Parują ciszą, blaskiem i ochłodą*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



15. *Nie ma znaków!*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)



16. *Nie ma znaków! Od dawna już w nic się rozpadły!
Nie ma żadnych upewnień*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

3.4. Spis prac – cykl „Poetyka pejzażu”

1. *Ja tu - na dnie, pod powierzchnią rosy*

A ty tam, kędy dla mnie kończą się niebiosy

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

2. *Zieleń na słońcu błękitnieje mgliście*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

3. *Jestem tu - w tych światach*

Gdzie i ty się zbłąkałeś

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

4. *Jedna dal w błękicie,*

Trzeba było życie

Z ową dalą skuć..?

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

5. *Strumień na oślepu ku słońcu się pali,*

W liściu, co trafi na krzywy prąd fali,

Wirując, płynie...

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

6. *Za daleko mi byłaś wśród kwiatów cienia,*

Łąko - zielona Łąko, szumna od istnienia

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)

7. *Na jeziorze zatańczy niedobłyśk miesiąca*

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)

8. *Nie ma dla nich ni słońca, ni wiatru, ni cienia,
Nie modlą się, nie płaczą, nie świecą i nie wierzą -
I nic - tylko tak leżą!*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)
9. *Wieczór różnie niszczyje po krzakach,
Kurz, świecąc, dogasa nad drogą
I jest wszystko, choć nie ma nikogo!*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)
10. *I wolno im teraz na kwiatach oniemić
I mając wszystko - nic nie mieć!*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)
11. *Taka cisza, że się jej nie oprze
Żadem szelest, co chętnie taje w niej i ginie*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 90 x 120 cm, (2021 r.)
12. *Gwiazdy giną w jaśnistych roztopach błękitu,
I gąszcz rosy na rzęsach zbłyskanych osiada*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)
13. *Nie ma znaków! Od dawna już w nic się rozpadły!*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)
14. *Tu pachnie trawa i ten piach pod wodą -
To - wód, półśnione smugami, zwierciadło
Parują ciszą, blaskiem i ochłodą*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)
15. *Nie ma znaków!*
malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

16. *Nie ma znaków! Od dawna już w nic się rozpadły!*

Nie ma żadnych upewnień

malarstwo cyfrowe, tech. mieszana/papier na płycie, 120 x 90 cm, (2021 r.)

4. Bibliografia

1. Adamus J., *Znaki, Słowa i Obrazy. Rzecz o krztynie czasu*, [kat. wyst.] „Dziejba leśna - Leśmianowi”, Zamojskie Towarzystwo „RENEANS”, Zamość 2009.
2. Biała A., *Literatura i malarstwo*, Drukarnia Narodowa w Krakowie, Kraków 2010.
3. Bernat A., *Leon Wyczółkowski [1852-1936]*, Wyd. EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2006.
4. Białoszewski J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, PWN, Warszawa 1969.
5. Białostocki J., *Romantyczna symbolika w sztuce Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982.
6. Boyé E., *Dialogi akademickie. W niepojętej zieloności*, „Pion” 1934, nr 23. (przedr. [w:] Leśmian B. *Szkice literackie*, 1959.
7. Damigella A.M., *Gauguin: życie i twórczość*, [tł. z wł. J. Guze], Wyd. Arkady, Warszawa 1997.
8. Diehl G., *F. Léger*, przełożyła H. Andrzejewska, WAiF, Warszawa 1985.
9. Dzierżanowska D., *Julian Fałat [1853-1929]*, Wyd. EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2006.
10. Dzikowska E., *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2011.
11. Eco E., *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Dom Wyd. REBIS Sp. z o.o., Poznań 2005.
12. Fongart J., *Tout l'oeuvre peint de Rembrandt*, Flammarion, Paris 1971.
13. Garlick K., *Wstęp*, [kat. wystawy] *Malarstwo angielskie, od Hogartha do Turnera*, tłumaczenie: J. Białostocki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1967.
14. Gołąb M., *Wprowadzenie. O chronologii i wybranych watkach twórczości Artura Nacht-Samborskiego*, [kat. wystawy] „Nacht-Samborski”, przyg. Gołąb M.,

- Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta” w Warszawie, GRAPHUS PACH, Poznań 1999.
15. Górská A. red. prow., *Wielka encyklopedia malarstwa polskiego*, Wyd. Kluszczyński, Kraków 2011.
 16. German M., *Watteau*, red. wersji polskiej: J. Jeżak, tłumaczenie: L. Skalska, KAW, Warszawa 1984.
 17. Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981 r.
 18. Grzymała D., *Krajobraz życia i czasu w traktacie twórczym Stanisława Baja*, [kat. wyst.], Stanisław Baj „Światło rzeki”, Muzeum im. ks. St. Staszica w Hrubieszowie, Hrubieszów 2020,
 19. Janicka K., *Surrealizm*, WAI F, Warszawa 1985.
 20. Jarema M., (*wspomnienia i komentarze*), [Notatki Marii Jaremy, oprac. K. Filipowicz], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1992.
 21. Juszcak W., *Postimpresjonizm*, WAI F, Warszawa 1985.
 22. Kępiński Z., *Piotr Potworowski*, Arkady, Warszawa 1978.
 23. Kępiński Z., *Impresjonizm u źródeł swoich obrazów*, WAI F, Wrocław 1986.
 24. B. Kokoska, *Wielcy mistrzowie malarstwa polskiego*, Wyd. Kluszczyński, Kraków 2012.
 25. Kopszak P., *Jan Stanisławski [1860-1907]*, Wyd. EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2007.
 26. Kossowska I., *Władysław Podkowiński [1866-1895]*, Wyd. EDIPRESSE Polska S.A., Warszawa 2006.
 27. Krzysztofowicz-Kozakowska S. i Stolot F., *Historia malarstwa polskiego*, Wyd. Ryszard Kluszczyński, Kraków 2000.
 28. R. der Heiden, *Albrecht Dürer*, [w:] red. nauk. t. 6, Trzeciak P., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1991.
 29. Lekowska D., *Przyroda niemożliwa? Ślady ekopoetyckie w Leśmianowskiej zieloności*, [w:] „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, Łódź 2018, nr 7/2018.
 30. Lewicka-Morawska A., *Romantycy niemieccy* [w:] red. nauk. t. 7, Lewicka-Morawska A. *Sztuka świata*, t. 8, Wyd. Arkady, Warszawa 1994.

31. Monkiewicz M. *Sztuka holenderska XVII wieku*, [w:] red. nauk. t. 7, Lewicka-Morawska A., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1994.
32. Popielska-Michalczyk J. red., *Malarstwo polskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie w Pałacu Prezydenckim*, [kat. wyst.], Warszawa, Pałac Prezydencki styczeń 2015-czerwiec 2016, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2015.
33. Poprzęcka M., *Malarstwo angielskie od Gainsborough do Turnera*, [w:] red. nauk. t. 8, Lewicka-Morawska A., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1994.
34. Poprzęcka M., *Fowizm, ekspresjonizm i początki malarstwa abstrakcyjnego*, [w:] red. nauk. t. 9, Włodarczyk W., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1996.
35. Poprzęcka M., *Po impresjonizmie - ku nowej sztuce*, [w:] red. nauk. t. 9, Włodarczyk W., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1996.
36. Poprzęcka M., *Surrealizm - nowe kierunki wyobraźni*, [w:] red. nauk. t. 9, Włodarczyk W., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1996.
37. Porębski M., *Kubizm*, WAiF, Warszawa 1986.
38. Rewald J., *Historia impresjonizmu*, przeł. Gize J. PWN, Warszawa 1985.
39. Ruszczyc F., *Dziennik. Ku Wilnu 1894-1919*, cz. I, Artystyczna Oficyna Wydawnicza „Secesja”, Warszawa 1994.
40. Rutkowski B. *Sztuka Egejska*, WAiF, Warszawa 1987.
41. Rutkowski B. *Sztuka minojska i mykeńska*, [w:] red. t. 2., Lewicka-Morawska A., *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1990.
42. Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1988.
43. Rzepińska M., *Malarstwo cinquecenta*, WAiF, Warszawa 1989.
44. Schroeder A., *Stanisław Kamocki*, [w:] „Sztuki Piękne”, R. IV, nr 10-12, Drukarnia Narodowa, Kraków 1927-1928.
45. Sieramowska M., (red. wyd. polskiego), *Geniusz sztuki. Dürer*, Warszawa 1991.
46. Stelmaszczyk B., *Malinowy chruśniak czyli o Leśmianowskim ogrodzie świata*, [kat. wyst.] „Leśmianowi - Malinowy chruśniak”, Zamojskie Towarzystwo „RENEANS”, Zamość 2007.
47. Sterling M., *Leon Wyczółkowski, twórczość malarska*, [w:] „Sztuki Piękne”, R. VIII, nr 6, Drukarnia Narodowa, Kraków 1932.
48. Sroczyńska K., *Podróże malowane Zygmunta Vogla*, WAiF, Warszawa 1980.

49. Szubińska B., *Zapis współczesności. Świat na papierze*, [w: kat. wyst.] „Barbara Szubińska”, Płocka Galeria Sztuki, Płock 2020.
50. Tapié A., [kat. wystawy] *Malarze Normandii: Delacroix, Curbet, Renoir, Monet i inni*, Centrum Kultury Zamek Poznań, Poznań 2015.
51. Thomas D., *Świat van Gogha*, [tł. z ang. H. Szczerkowska], wyd. II, Wyd. Arkady, Warszawa 1997.
52. Treter M., *Dział sztuki na P.W.K. w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918-1928*, [w:] „Sztuki Piękne”, Kraków 1929, R. V, nr 8-9.
53. Trzeciak P., *Jan van Eyck*, [w:] Trzeciak P., *Sztuka świata*, red. t. 5, Wyd. Arkady, Warszawa 1992.
54. Trznadel J., *Nad Leśmianem, wiersze i analiza*, Wyd. ARCANA, Kraków 1999.
55. Trzeciak P., *Renesans i manieryzm w Europie Środkowej*, [w:] red. t. 6, Trzeciak P. *Sztuka świata*, Wyd. Arkady, Warszawa 1991.
56. Wojciechowski A., *Z dziejów malarstwa pejzażowego; od renesansu do początków XX wieku*, WAiF, Warszawa 1965.
57. Strony internetowe:
https://en.wikipedia.org/wiki/Norwich_School_of_painters,
https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Watercolour_Society,