

# Jacek Woźniakowski

---

## Malownicze perspektywy

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6, 53-68

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jacek Woźniakowski*

## **Malownicze perspekty**

Klasycy czuliby się może nudno, gdyby wciąż nie pamiętali, że *varietas delectat*. *Varietas* — różnorodność — stała się pierwszym oficjalnym pretekstem malowniczości, tzn. delectacji oka bez żadnych *arrière-pensées*.

Już przed rokiem 1524 Paolo Giovio — pisząc o twórczości Dossa Dossi — interesuje się malarstwem pejzażowym: uważa je wprawdzie tylko za *parerga*, tzn. dodatek do malarstwa figuralnego, ale bądź co bądź poświęca pejzażom malowniczy opis, wiernie naśladowujący Pliniusza: tylko tam gdzie Pliniusz pisze o wzgórzach (*colles*), u Giovia zjawiają się urwiste skały (*praeruptas cautes*). Według Francisco de Hollanda (1548) Michał Anioł miał się oburzać, że „to, co nazywają krajobrazami” Flamanowie malują tylko „dla oka”. Christophoro Sorte, pierwszy bodaj włoski pisarz, który systematycznie zajął się pejzażem, naturalnie Wenecjanin, wychwala w roku 1580 „śniegi i wieczne lody hiperborejskich gór” zjawiające się pod „bystrą dłońią” artysty, aż widzowi „robi się zimno”.

Wychodząc z podobnego zamiłowania do szerokiej

*Varietas  
delectat*

Wszystko dla  
rozmaitości

skali zmysłowych doznań, klasycy szczęśliwie rezygnowali ze spójności swych poglądów. Sławny Gérard de Lairesse (1712) nie pozwalał malować natury „brzydkiej” i „niemiłej”, ale zarazem dopuszczał widoki „okropne”: wszystko dla rozmaitości. Rozmaitość bowiem „czaruje oko i zniewala umysł. Miła gęstwina gaju, okropna pustynia, wielkie wodospady, dęby, których czuby giną w chmurach, ogromne skały i tym podobne przedmioty podobać się będą na równi... W ten sposób urozmaicając malowidła można — jeśli godzi się tak rzecz — ukazać oku w skrócie całą scenę świata”. Dlatego *pendants* winny być jak najróżniejsze: „Czemuż by nie miało być wolno, po nasyceniu ciekawości widokiem okropnej pustyni, zabawić wzrok widokiem wsi urodzajnej i miłej?”

Kosmos  
uczonych i  
kosmos  
artystów

Oto właśnie jedna z głównych cech postawy malowniczej: chęć, by przede wszystkim zabawić — wzrok, umysł, czucie. Taka postawa zaczęła się programowo krystalizować już przed połową XVI wieku, ale w XVII w. znalazła nowe uzasadnienie wskutek oddzielania się zakresu, w jakim operują sztuka i poezja, od tego, w jakim działają nauka i filozofia. Im mniej barwny był kosmos naukowców, tym intensywniej delektowało się barwą malarstwo, często poprzestając na samej tylko delektacji. To samo *mutatis mutandis* można zapewne powiedzieć o poezji, jeszcze mocniej podkreślając programową rezygnację niektórych jej teoretyków z funkcji poznawania świata i wymierzania mu sprawiedliwości.

Boileau narzekał podobno, że filozofia kartezjańska podcięła gardło poezji: bo zapożyczanie się u matematyki wysusza umysł „i przyzwyczajają go do celności materialnej, która nie ma nic wspólnego z celnością — by tak rzecz — metafizyczną poetów i mówców”. W pieśni pierwszej swej *Sztuki poetyckiej* (1674) Boileau piętnuje nadmierne opisywactwo. Ale wydaje się, że mimo swych narzekań i zastrze-

zeń uległ Kartezjuszowi: określił dla poezji teren całkiem odrębny od filozoficznego: poezja ma przede wszystkim bawić. Tak więc tematyka chrześcijańska nie nadaje się dla poety (*Pieśń III*), bo nie sposób umilić ją odpowiednimi ozdobami. (I pomyśleć, że zaledwie siedem lat wcześniej ukazał się *Raj utracony!*) Na temat ozdobności w poezji i sztuce pisano już dawno (Boccaccio, Alberti — ten precyzyjnie rozróżniał ozdobność i piękno), ale jakże urosło jej znaczenie z chwilą gdy uznano, że poeta winien przede wszystkim rozerwać czytelnika, lekko i dystygowanie przechodząc od powagi do słodczy, od tego, co przyjemne, do tego, co surowe (*Pieśń I*); lecz nawet to, co surowe lub zgoła okropne, winno nas bawić i podobać się (*Pieśń III*):

*D'un pinceau délicat l'artifice agréable,  
Du plus affreux objet fait un objet aimable.*

Także w ojczyźnie Szekspira słyszymy niekiedy ton podobny. Hobbes mniema w *Lewiatanie* (1651), że w zasadzie zdrowy sąd (*Judgment*) lepszy jest od wyobraźni (*Fancy*), ale w pewnych gatunkach poezji zaletą ważniejszą jest wyobraźnia, którą czytelnicy nazywają furją. Zdanie dosyć wyjątkowe: potępiliby je z kretesem przeciwnicy filozofa, platonicy z Cambridge, dla których *Fancy* była cechą zawsze niebezpieczną. Cóż to jednak jest wyobraźnia dla Hobbesa? To władza, dzięki której umiemy szybko dobywać z pamięci zapis najrozmaitszych wrażeń, by utworzywszy z nich porównania, metafory i inne tropy, ozdobić nimi wiersz. W innym rozdziale *Lewiatana* Hobbes mówi o języku, że możemy go używać, „by podobać się sobie i innym, igrając niewinnie słowami dla przyjemności lub ozdoby”. Krótko mówiąc — „sąd daje wierszom siłę i strukturę, a wyobraźnia daje im ozdoby”.

Doskonale określa miejsce tak rozumianej poetyckiej wyobraźni Sprat w swej *History of the Royal*

Boileau uległ  
Kartezjuszowi

Zdrowy sąd  
i wyobraźnia

Oddzielić  
wiedzę od  
retoryki

*Society* (1667): aby nasze czasy oczyścić z błędów starożytności — powiada Sprat — Royal Society postanowiła „oddzielić wiedzę o naturze od barwności retoryki, od zabiegów wyobraźni (*the devices of Fancy*) i od lubej żłudy bajek”.

Na tym polegał postęp nauki: ale poezji i sztuce wymykała się „wiedza o naturze”. Poetom i innym bajczarzom pozostawiono zdobnictwo wyobraźni, malarzom — zdobnictwo malowniczości. O tych, co nie dali się zamknąć w tak wyznaczonych rewi-  
rach — kiedy indziej.

Uzasadnienia  
teologiczne  
postawy  
malowniczej

Co najmniej od połowy XVI w. postawa malownicza znajdowała zachętę także w teologii — w nowych formach bardzo dawnej teologii optymistycznej. W pierwszej bodajże książce poświęconej wyłącznie górom, *De montium origine* (1501), Valerio Faenzi wprowadza kilku rozmówców. Jeden z nich sądzi, że łańcuchy górskie przypominają czasem „fale morza, kiedy piętrzy się jeden grzbiet za drugim, równe wysokością, kształtem i budową, całkiem jakby je należycie ułożono cudną jakąś sztuką”. Bóg stworzył świat doskonały: zatem góry, doliny i równiny są konieczne, „bowiem bez tej miłej różnorodności nie byłoby należytej proporcji, a wszakże na niej polega główna ozdoba ziemi”. Jezuita Benedykt Pereirus odpowiada twierdząco na pytanie, czy góry i doliny istniały przed potopem (1601): koronny jego argument brzmi tak, że góry od początku przyczyniały się *ad decorum, ornatum et commoditatem terrae*. (W tych kontekstach *ornamentum* i *ornatus* należałoby może tłumaczyć jako przystrojenie, krasa, niekiedy chluba.) W roku 1627 George Hakewill publikuje (a w roku 1635 poszerza) swą *Apologie of the Power and Providence of God*, w której wywodzi, że świat mniej rozmaity, gdzie brakowałoby *the pleasing variety of mountains and valleys*, byłby światem gorszym.

Doskonały  
świat pełen  
gór

„Doprawdy mniemam — pisze Hakewill — że *rozmaitość i wielorakość, służąc ozdobie, pożytkowi i przyjemności,*

mogą zarazem służyć głoszeniu mądrości, potęgi i dobroci Stwórcy... Myślę, że (rozważywszy rzecz całą) mamy nie mniej powodów by chwalić Boga za mniej urodzajne góry, niż za tłuste i płodne doliny”.

Spotykamy się więc i tutaj z ozdobną różnorodnością. Spójrzmy na wnioski, jakie z tej zasady wyprowadzono dla malarstwa.

Carel van Mander, malarz i pierwszy niderlandzki historyk sztuki, zajmujący się także jej teorią i zwłaszcza — szerzej od Włochów — pejzażem, w roku 1604 radzi z klasycznym umiarem, by „mądrze i uważnie stosować jak największą różnorodność zarówno w kolorze, jak i w wyglądzie, to bowiem daje tak cenioną piękność. Ale musimy zarazem unikać niestosownej wielości miast, domów czy gór, bo nadmiar przeszkadza w delectowaniu się pięknnością (...)”.

Rozważne  
rady van  
Mandera

„Wstąpmy na strome skały — pisze dalej van Mander — zroszone wilgotnymi wargi przez wędrujące chmury, co umywają najwyższe ich głowy. Zwykle ich barwa jest jasnoszara, często łysze swoje wierzchołki wystawiają z gęstego jodłowego lasu. Oto spośród groźnych głazów wznosi się wiele białych słupów, co napełniają Szwajcarię i dzielą Francję od Włoch; bije w nie wiatr północny, a niektóre ich szczyty sterczą jakże często wznosząc zamki ponad chmury. Stańże się tu echem i naśladowaj, o pędzlu, także szumiącą wodę, która wśród kamiennych murów rzuca się wściekle w dół. Spójrz, jak w tym wodospadzie zielone, omszałe kamienie wiszą beładnie niby sople ze skał i jak woda ciska się w skrętach niczym pijana (...)”

Obok widoku tak groźnie malowniczego znajdujemy w poemacie van Mandera rzeczowe ostrzeżenie, by góry leżące w cieniu nie odcinały się zbyt ostro w obrazie, bo to psuje perspektywę. Znajdujemy też malowniczość łagodną, słoneczną: „Chodź, wcześniej otwórzmy drzwi... By rozweselić ducha zobaczmy, jak pięknie jest na dworze... dalekie niebieskie góry przygotowują się, by podnieść sztandar wschodzącego słońca (...)” I później: „Spójrz, daleki krajobraz ma wygląd powietrza i niemal się

Strome skały  
i łagodna  
malowniczość

w nim roztopia, wysokie góry zdają się niby wędrownie obłoki (...)"

Czuje się, że to pisze malarz, który umie patrzeć — uczył się tego w dobrej szkole Wenecjan i Piotra Bruegla — malarz, który „delektuje się pięknosciami” rozległych, urozmaiconych, nasyconych światłem panoram. Jakimże trzeba być turpistą, by się oprzeć jego wezwaniu, nie wspomnieć pełnych blasku poranków, migotliwych horyzontów i świeżych jak rosa ówczesnych krajobrazów: „Chodź, wcześniej otworzymy drzwi..."

Czy malarstwo  
góruje nad  
rzeźbą?

Jeśli malarstwo góruje nad rzeźbą — powiada van Mander, chwając pejzaże Gillisa van Coninxloo — to zwłaszcza dlatego (co przyznają nawet Włosi), że umie przedstawić „wszystko co uderza ludzki wzrok: niebo, słońce, które przebija obłoki i oświetla miasta, góry, doliny; albo też burzliwe chmury, deszcz, grad, śnieg; albo jeszcze różne odcienie roślinności, drzewa, łąki, kiedy łagodna wiosna wzbudza śpiew ptaków (...)" Jednym słowem „malarstwo jest sztuką najprzyjemniejszą (...)"

Dziwniej wygląda delektacja wobec scen, które powinny przecie budzić smutek i grozę. Zdaniem van Mandera Bosch maluje ucieczkę do Egiptu „bardzo zabawnie”, a pożar i dym umie przedstawić z wielką biegłością.

„Cudnie  
oddane  
płomienie”

Joachim von Sandrart, oglądając piekło Boscha, ma także niewiele więcej do powiedzenia niż tylko, że „nie sposób opisać, jak cudnie oddane są płomienie, ogień i dym” (1675). Malowniczość krzyżuje się tutaj z zamiłowaniem do rzeczy dziwnych i ciekawych, które XVI i XVII w. z takim zapałem gromadziły w swoich *Wunderkammern*. Pisząc o Elsheimerze, Sandrart chwali jego *Landschaften und andern Curiositäten...* Czasem jednak odezwie się ton szlachetniejszy: malowniczość Sandrarta przypomina wówczas van Mandera. O braciach Both Niemiec pisze: „Malowali zwłaszcza duże krajobrazy, doskonale komponując przedstawienia poran-

ków, kiedy rosa jeszcze leży na polach a słońce wygląda sponad wysokich gór”.

Roger de Piles problemy malowniczości sprowadza najkonkretniej do spraw warsztatu (1708), a te obracają się wokół dwóch pytań: w jaki sposób naturę przedstawić z iluzyjną wiernością i jak widzowi się podobać? Malarstwo pejzażowe jest — zdaniem autora — szczególnie miłe, bowiem ogarnia wielką rozmaitość przedmiotów: skalne samotnie, świeżość lasów, przejrzystość wód, pozorny szmer strumyka, rozległe równiny, drzewa najróżniejsze, łąki... W obu stylach pejzażu — heroicznym i sielskim — naturę malujemy ozdobną. W pierwszym wypadku zdobi ją i upiększa malarz, by pokazać, jaka być powinna. W drugim wypadku natura sama ukaże mu ozdoby (*ornements*), którymi umie przystroić się znacznie lepiej, gdy nie gwałci jej sztuka. Ogólnie rzecz biorąc, bardziej się podobają i cieszą wyobraźnię miejsca nadzwyczajne (*les sites extraordinaires*) niż miejsca banalne: te ostatnie trzeba szczególnie dobrze malować, a widok tamtych, jeśli nawet lichy, od biedy może uchodzić za szkic:

Naturę  
malujemy  
ozdobną

Wśród miejsc nadzwyczajnych rola szczególna przypada górom. „Góry bardzo wysokie i pokryte śniegiem potrafią zrodzić w dali nadzwyczajne efekty, korzystne dla malarza i miłe dla widza (...)” Kiedy zależnie od odległości stopniujemy barwę gór, „uważajmy na nieuchwytnie przejścia, na powiązania, które stają się prawdopodobne dzięki refleksom. Między innymi unikajmy na krawędziach pewnej twardości, która nadaje górom wygląd ostry, jakby je wycięto nożyczkami i naklejono na płótnie”. Widać, że w różnych punktach de Piles korzysta z van Mandera; a kiedy dalej pisze o świetle w górach — z Leonarda.

Góry —  
efekty  
nadzwyczajne

Pół wieku później (1762) czołowy niemiecki koneser i zbieracz dzieł sztuki, powszechnie szanowany, „wszystko rozumiejący i wszystko wybaczący”,



uczuciowy Christian Ludwig von Hagedorn, miłośnik „zielonego kobierca pól” i malarstwa pejzażowego, który wkrótce zostanie dyrektorem Akademii Sztuki w Dreźnie — Hagedorn więc, często powołując się na de Pilesa, radzi amatorom, by pogoń za różnaitością nie przysłańiała im zasady hierarchicznego ładu w obrazie (*Unterordnung*).

Zasada hierarchicznego ładu w obrazie

„Przy kaskadach pierwszoplanowa góra winna się uwypatniać, a uwagę widza niech wypełni woda, która spada, rozpryskując się w pianę i wśród burzliwych wirów płynie dalej (tu nota autora wyjaśnia, że tak wygląda pewien obraz Ruisdaela). Niechaj zwiewna mgła otula dalsze szczyty: jeśliby się oko w niej zagłębiało, byłoby to szkodliwe dla głównej akcji: o całe bogactwo tejże należy zadbać na drugim planie... Jeśli zamiarem artysty jest przykuć wzrok do głównej, pierwszoplanowej sceny, niechajże go nie prowadzi w urozmaicone dale: ich szczególność psuje choćby i najszlachetniejsze działanie całości. Niech pejzaż będzie raczej — jak mówią artyści — zaryglowany, a teren pasterskiej akcji (by pozostać przy tym przykładzie) niech zamykają góry i zarośla. Lecz tę konieczność trzeba sztucznie ukryć i obrócić ją w piękno”.

Tak na przykład u Adriana van de Velde pasterz i trzoda stoją u źródła bijącego w zaroślach: „widz dostrzega tylko granicę cienistych krzewów, zatem dzięki tak pobudzonej wyobraźni odświeża się w tym miłym, chłodnym zakątku”.

Ciekawy to z wielu względów tekst: trzeba nam ograniczyć się do zwrócenia uwagi, jak ściśle przylega ta odmiana malowniczości do romanistów XVII w. Porównajmy także pejzaż wedle przepisów Hagedorna z pejzażami, jakie w tymże Dreźnie malować będzie — znów o pół wieku później — Caspar David Friedrich. Nic lepiej nie uzmysłowi nam przepaści między malowniczością a romantyzmem: choć zapewne „dzikie” składniki malowniczości przygotowują romantykom teren dla nowego stanowiska wobec przyrody, tak samo jako osiemnastowieczne „czucie” paradoksalnie utoruje drogę innemu, romantycznemu „czuciu i wierze”. Malowniczość klasyczna, hierarchicznie uporządkowana

Przepaść między malowniczością a romantyzmem

i selektywna, jak u van Mandera lub Hagedorna, bierze górę w sztuce XVII w. Ale nawet wówczas wciąż daje znać o sobie smak — jak mówił z dezaprobatą Hagedorn — „łapczywy”, wywodzący się co najmniej z epoki Patinira i towarzyszący przez długie wieki swoistemu, nieraz naiwnemu zaciekawieniu szerokim (dosłownie: szerokim) światem. Krajobraz jest z pewnością najbardziej urozmaicony i najciekawszy, kiedy ukazuje rozległą panoramę. W obrębie zamiłowań malowniczych panoramiczny punkt widzenia spotykamy często i trwale.

Maurice Scève tak pisze w swoim *Mikrokosmosie* (1562), chwalać malarstwo pejzażowe:

*Pour l'esprit recreer de plaisir si extreme,  
Et utile a sa vue: estendus paysages  
En costaux esloingnés, metairies, villages,  
Et villes, et chasteaux sur fleuves, et montagnes...*

Van Mander zaleca, by malując pejzaż, kierować oko ściśle na horyzont, tzn. na górną granicę wody: wszystko co leży poniżej widzi się z góry, reszta z dołu. Funkcją krajobrazu — jak twierdzi szesnastowieczny jeszcze rękopis z British Museum — jest „pokazanie miejsc o szerokim prospekcie, całych krain, gdzie oku nie zdaje się zawadzać żadna przeszkoda (...)”. Ze względu na prawa perspektywy krainy te muszą leżeć „poniżej oka, powyżej bowiem być nie mogą”. Pierwsza książka angielska o malarstwie, która zajmuje się pejzażem (Henry Peacham, *The Art of Drawing...*, 1606), w drugim wydaniu (1612) zawiera opisy *of the Fairest and most Beautifull Landskips in the World*. Wśród owych „najpiękniejszych krajobrazów świata” na czele błyszczą ten, który oglądać można z góry Ida na Krecie. Widać stamtąd kraj „mający wszystkie uroki, jakie umie osiągnąć natura: cieniste lasy złożone z wszelkich możliwych drzew owocowych, jak oliwki, pomarańcze, figi, cedry... wyścielone niezliczonymi gatunkami kwiecica; wielką mnogość

Malowniczość  
selektywna  
i łapczywa  
w sztuce  
XVII wieku

Najpiękniejsze  
krajobrazy  
świata

Trzy opisy  
góry Ida:  
Henry  
Peacham

skał; i wzgórki, kędy rośnie najpłodniejsza winorośl...”

Pitton de  
Tournefort

Warto tu przytoczyć pana Pittona de Tournefort, który tę samą „sławną górę Ida” tak opisał w roku 1717: „(...) jedynie gruby, szkaradny, wyliniały ośli grzbiet: nie widać tu ni pejzażu, ni miłej samotni, ni źródła, ni strugi (...)”. Pan de Tournefort szukał — jak się zdaje — lubego zakątka, nie zaś prospektu: stąd brak zgody z widzeniem klasycyzmo-malowniczym.

Jan Potocki

Dla pełności obrazu dodajmy jeszcze trzeci opis góry Ida: ten wyszedł spod pióra Jana Potockiego w roku 1784, zatem już po *Sielankach* Gessnera i zwłaszcza po *Nowej Heloizie*.

„Zapuszczałem się z rozkoszą w rozległych dolinach i lasach góry Idy: piękności natury lubo tam hojnie rozrzucone, nie same tylko miały dla mnie powaby. Widziałem tam pola, gdzie szczęśliwy Parys trzód swych pilnował; cedry, które Hektor w rękę swym ważył; laur, który tu zachował imię Dafny, i wszystkie te rzeczy wzbudzały we mnie pamiątkę starożytności, żywiej może niż marmury i kolumny. Dzisiaj już porzucamy to miejsce nie bez żalu z mojej strony przynajmniej, byłem tam szczęśliwym i kosztowałem tej spokojnej słodyczy, którą człowiek czuje, kiedy się do natury zbliża”.

Wróćmy do prospektów panoramicznych. Krajobraz „niechaj leży nisko, poniżej oczu: to i wdzięczniejsze, i bardziej naturalne”, radzi Edward Norgate w swym *Discourse* (ok. 1625). Z pewnością był to pogląd obiegowy wówczas wśród artystów i amatorów nie tylko angielskich. Powtarzać go będą w kółko późniejsze kompilacje, w szczególności anonimowe dzieło *Book of Drawing* (1652), wydane jeszcze w XVII w. najmniej czterokrotnie pod tytułem *Albert Durer Revived*. Zdaniem autora pejzaż najlepiej malować taki, „jakby wyglądał ze szczytu wzgórza”. Tak też opisywał szczególnie piękny widok, roztaczający się z siedziby *posée sur une colline*, Honoré d’Urfé w swojej sławnej *Astrei* (1607—1627).

Piękne wzgórze i widok panoramiczny znajdujemy w *Raju utraconym* (1667):

*...As when a scout...*

*Obtains the brow of some high-climbing hill,  
Which to his eye discovers unaware  
The goodly prospect of some foreign land  
First seen, or some renown'd metropolis  
With glist'ning spires and pinnacles adorn'd,  
Which now the rising sun gilds with his beams...*

Widok pa-  
noramiczny  
w *Raju  
utraconym*

Natomiast w *Raju odzyskanym* (1671) z Góry Kuszenia (gdzież mówić o „łapczywości”, jak nie tutaj) roztacza się panorama całego biblijnego świata: Chrystus widzi Asyrię, Morze Kaspijskie, Indus, Eufrat, Zatokę Perską, Niniwę, Babilon, Persepolis, Rzym... To naturalnie widok metaforyczny: lecz Milton (zapewne dzięki Newtonowi) dwukrotnie daje mu jakby naukowe prawdopodobieństwo (oczywiście — w szerokim zakresie możliwości szatańskich). Kusiciel raz mówi, że w taki sposób swój „powietrzny mikroskop” ustawił, by można było domy Rzymu oglądać jednocześnie z zewnątrz i w środku, a drugi raz dziwi się narrator, że tak dobrze widać Wieczne Miasto ponad wysokimi górami:

*By what strange parallax or optic skill  
Of vision multiply'd through air, or glass  
Of telescope, were curious to inquire...*

Góra kuszenia  
w *Raju  
odzyskanym*

Posuwając się dalej w czasie zauważmy, że angielska poezja opisowa przed Thomsonem zaczyna się od wierszy *Cooper's Hill* (Denham, 1642) i *Upon the Hill and Grove at Billbarow* (Marvell, ok. 1650), a kończy się na *Grongar Hill* (Dyer, 1726): w tej klamrze można by oczywiście naliczyć znacznie więcej wzgórz. Typowo urozmaicony prospekt widać z owego Grongar Hill (autor nieco katarynkowego poematu pod tym tytułem, podziwiany przez Thomsona i jeszcze Wordswortha, studiował był malarstwo we Włoszech):

Angielska  
poezja  
opisowa

*Ever charming, ever new  
When will the landskip tire the view!  
The fountain's fall, the river's flow,  
The woody valleys, warm and low;  
The windy summits rising high,  
Roughly rushing on the sky.*

Poeta  
i malarze

A sam Thomson (1700—1748), który tak ogromny wpływ wywrze na postawę XVIII w. wobec natury? Wielokrotnie zwracano uwagę, że słoneczne panoramy z jego *Pór roku* wzorują się na pejzażach Claude'a Lorraina i Dugheta, a widoki groźne na Salvatorze Rosa. Po swej włoskiej wyprawie w roku 1743 dopisał do *Wiosny* fragment, gdzie widok oglądany z wysoka odmalowany został ze szczególną starannością, a góry — jak u van Mandera — stały się podobne do obłoków:

*Meantime you gain the Height, from whose fair Brow  
The bursting Prospect spreads immense around..  
To where the broken Landskip, by degrees,  
Ascending, roughens into ridgy Hills;  
O'er which the cambrian Mountains, like far Clouds  
That skirt the blue Horizon, doubtful, rise.*

Piękny ten dwuwiersz ostatni! Thomson — nawiasem mówiąc — odplacił się malarzom: nie darmo Gessner zaleca lekturę jego opisów, uważając, że nadają się znakomicie do przenoszenia w obrazy (1770). Pytanie, czy bez „dzikiego” opisu alpejskiej lawiny w *Zimie* powstałyby już na granicy stuleci XVIII i XIX sławne lawiny Louthbourga a później Turnera, który zresztą nie taił, jak wiele natchnień Thomsonowi zawdzięcza.

O wiele pospolitszy niż u Thomsona przykład zamiłowania do panoramicznej różnorodności znajdziemy później pod piórem głośnego estetyka J. G. Sulzera. Podróżując w roku 1775 zauważa on, że „za Naumburgiem kraj staje się górzysty, niemniej jednak zajmujący dzięki bardzo pięknym widokom, mile urozmaiconym”. Koło Heidelbergu dolina Neckaru „zwięża się stopniowo i niknie w górach, gdzie

Dzikie  
pustkowie  
koło  
Heidelbergu

zdaje się zapowiadać dzikie pustkowie, które uderzająco kontrastuje z pięknnością i urodzajnością reszty krajobrazu”. Nawet jałowe Alpy stanowią część „zachwycającej perspektywy”, gdy ich śnieżne szczyty wznoszą się daleko nad „bogatą i urodzajną równiną”.

Szczególnie podoba się Sulzerowi prospekt znad Lozanny, bo z jednego punktu widzenia wzrok ogarnia tam „mnóstwo rozmaitych rzeczy”. Najpiękniejszy jednak krajobraz otwiera się z pewnego zbocza nad kantonem Schwyz. Warto szerzej zacytować ten opis, tak klasyczny i zarazem malowniczy.

Klasyczny  
opis Sulzera

„Prowincja odsłania się oczom jak w teatrze. Scenę otwierają dwie góry, które stanowią ramę pejzażu. Dalej ujrzałem miasteczko Brunnen z portem pełnym niezliczonych łodzi. Za miasteczkiem ukazały się żyzne pola, rzeka która wiję się wśród równiny, wiele wiejskich domostw, rozrzuconych i otoczonych przepięknymi drzewami; niżej... kościoły i klasztory tej okolicy; wreszcie w dali dwa potężne szczyty... One to, wraz z górami mniej wysokimi, tworzą tło obrazu. Wskazałem tylko pospiesznie przedmioty najważniejsze: niemożliwe byłoby oddać nieskończoną różnorodność szczegółów, piękno i bogactwo ziem i czarujący aspekt całości. Dzięki zachodzącemu słońcu i pogodnemu niebu ten zachwycający pejzaż ukazał się w najkorzystniejszym kolorycie. Znaleźć można rycinę z tym obrazem w *Topographie de la Suisse* Meriana na stronie 38, lecz jego rysunek zdjęty został z miejsca położonego wyżej... Zresztą od tego czasu zbudowano jeszcze bez liku wiejskich domostw, które powiększają bogactwo obrazu”.

Jakże przypomina ten opis scenografię XVIII w. i zarazem obrazy panoramiczne, które od końca XVI w. do czasów Sulzera i nawet później najtypowiej reprezentują malowniczą postawę wobec przyrody.

Nasz Ludwik Delavaux, autor pionierskiego studium o życiu górali beskidzkich, w roku 1828 „za pierwszą osnowę i tło” biorąc sobie wczesne (sprzed roku 1755) rozważania Sulzera o piękności natury,

Co pisze  
Ludwik  
Delavaux?

sadza swego Władysława, autora listów do Celestyny, na wierzchołku góry, gdzie tenże miłym bawi się widokiem. „Stąd oko przebiega ubarwione doliny i pola, tam spoczywa na odległych wzgórzach, ówdzie dosięga zaciemniałych lasów, tam spod obłoków rozpoznaje góry i w bladym gubi się przestworze”. Zaś o wschodzie słońca „znaczna rozległość leżącego przed nami kraju dozwalała nam widzieć wiele odległych wiosek, osobnych domków, wielkich lasów i małych gaików; a między tymi obszerne łąki, kręte rzeki i stawy czystą napełnione wodą, jedne przedmioty oblewając, od drugich nawzajem otoczone będąc, najmilszą sprawiała odmianę”.

W innym liście Władysław przemawia do natury entuzjastycznym tonem Shaftesbury'ego: zapewne między obydwoma panami pośredniczy Sulzer. Przyjaciel epistolografa, Karol, chwali ze swej strojny naturę, ponieważ „ona nie tylko przedstawia nam niezmierną różność przedmiotów, ale jeszcze widzieć nam daje w każdym przedmiocie nieskończoną różnorodność”. Lecz Karol zajmuje nie tylko taki malowniczy punkt widzenia: ponadto jest sentymentalny. „Twórca przyrodzenia (powiada) zastosował wszelkie dzieła swoje do wrodzonej łagodności duszy naszej. Widzimy dlatego w naturze więcej przedmiotów miłych i do wzruszenia łagodnego stosownych, aniżeli okropnych i gwałtownie działających. Wiadomo ci jest, że uczucia choćby najmilsze, jak skoro zbyt silnie działają, więcej przykrości niż przyjemności sprawiają”.

„Dzieło  
stworzenia  
stopniuje  
się wszędzie”

Szkoda, że nie możemy dłużej zatrzymać się przy tej uczonej popularyzacji. Dowiedzielibyśmy się z niej między innymi, że „dzieło stworzenia stopniuje się wszędzie”, co ilustrują dwa przykłady: „Nietoperz łączy ze zwierzętami ptaki, a pinguin, którego skrzydła do pletwów, a pierze do włosów podobne, jest ostatnią granicą między zwierzęciem czworonożnym, ptakiem, rybą lub płazem”.

Niezwykle „łapczywą” panoramę oglądać możemy jeszcze w powieści naśladowanej z pani Radcliffe i przełożonej u nas w roku 1830 pod tytułem *Pustelnik tajemniczego grobowca*. Heroina powieści, Belizena,

„pewnego wieczoru, siedząc przy oknie wielkiej wieży, zwróciła swój wzrok na pola i lazuruwe niebo. Postrzegła w jednej stronie piękną płaszczynę, znacznej wielkości, którą okrywały bogate plony, zielone łąki, gęste krzaki, i gdzieś tam wyniosłe dęby, pośród których płynęła spokojnymi falami rzeka Mayra; brzegi jej ozdobione były tysiącami kwiatów. W drugiej stronie czarny łańcuch gór, których wierzchołki pokrywały aromatyczne rośliny: tu dawała się postrzegać posępna skała, tam wznosił się cedrowy gaik, niedaleko którego dawały się widzieć dymiące chatki węglarzy. Zwróciwszy oko na zachód przedstawiała się jej ogromna góra, u stóp której rozprzestrzeniła się obszerna i wspaniała równina; gdzie rozrzucone były miasta, wsie i żyzne pola. Dalej na pagórkach wznoszących się jeden wyżej drugiego, zwracały na siebie uwagę miasta, wystawione między zieleniejącymi łąkami na kształt amfiteatru. Po prawej ręce ujrzało jej oko stopy rozciągające się o mil dwadzieścia; na nich były rozsiadane pogórki, których wierzchołki dochodziły gór pirenejskich; a śniadawe ich grzbiety kończyły jedną część tego czarującego obrazu. Nie, zawołała Belizena, opatrując te zachwycające widoki, nie ma zapewne miejsca na całym okręgu kuli ziemskiej, gdzie by przyrodzenie wystawiało siebie w większej wspaniałości!”

Belizena  
siedząc przy  
oknie wielkiej  
wieży  
postrzegła...

Malowniczość z pewnością pomogła wyodrębnić pejzaż jako osobny, wart szacunku gatunek malarstwa, odrywając go od ocen zbyt wyłącznie literacko-ikonograficznych. Widzieliśmy podobne stanowisko w tekstach van Mandera, de Pilesa czy von Hagedorna, moglibyśmy też śledzić je poprzez analizę malarstwa romanistów. Lecz w teorii sztuki zainteresowania *malarskością*, którym wobec pejzażu można było folgować z sumieniem znacznie spokojniejszym niż wobec „tematów wielkich”, tak ściśle się spletały z zamiłowaniem do *malowniczości* przedstawionego widoku, że nieraz tam, gdzie po dłuższych wywodach teoretyka dzisiejszy czy-

Malarskość  
i malowniczość



Narodziny  
teorii ma-  
lowniczości

telnik spodziewa się nieomal wniosku w typie *peinture* — *peinture*, zjawia się nagle wniosek typu *jardins et jardinage*: inaczej mówiąc, zamiast „czystego malarstwa” mamy ogrodnictwo artystyczne. I tak właśnie rozwinię się teoria malowniczości, którą *expressis verbis* sformułują różni angielscy panowie w XVIII w.: na przedostatnim swym etapie będzie to teoria gentlemenów-ogrodników: pejzaż „zaryglowany” i czuły zakątek zyskają wówczas stanowczą przewagę nad prospektem.

Wspólne  
zamiłowanie do  
krajowidoków

A jak wygląda etap ostatni malowniczości? Może nie wiedział Józef Korzeniowski, ile zawdzięcza Anglikom, kiedy miłość szlachetnego, lecz garbatego artysty-ziemianina do ubogiej Urszuli zawiązywał wokół wspólnego zamiłowania do krajowidoków (1857)? „Znam się cokolwiek na piękności i dokładności rysunku (mówi on) i mogę pani powinszować wyboru punktu, z którego pani ładny ten obrazek rysujesz, i wierności, z jaką przeniosłaś go na papier”. Tematem owego obrazka była stara chata „rozwalina” i obok brzoza „prześlicznej formy”. Urszula, znalazłszy się daleko od Garbatego, „żałowała, że mu nie może pokazać tego lub owego przedmiotu, aby widział, jak nauczyła się od niego malowniczą stronę każdej rzeczy spostrzegać”. Ileż mamy takich Urszul po dziś dzień.