

Ewa Skotniczna

Inspiracje edukacją monachijską w twórczości Witolda Pruszkowskiego na przykładzie obrazów "Świt" i "Zmierzch"

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 3, 293-299

2015

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Ewa Skotniczna
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Inspiracje edukacją monachijską w twórczości Witolda Pruszkowskiego na przykładzie obrazów *Świt* i *Zmierzch*

Wiek XIX jako okres niewoli politycznej był dla artystów polskich czasem licznych podróży do innych miast europejskich w poszukiwaniu lepszych warunków dla rozwoju twórczego. Wśród centrów akademickich cieszących się największą popularnością wśród Polaków było stosunkowo blisko położone Monachium. Stolica Bawarii przyciągała wielu rodzimych twórców, zwłaszcza malarzy, zarówno za sprawą Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak i prywatnych *atelier*. Niektórzy artyści pozostawali na emigracji na stałe, inni zaś traktowali pobyt w Monachium jako przejściowy etap w dalszej edukacji i karierze.

Do tego licznego grona znanych i cenionych malarzy należał Witold Pruszkowski (1846–1896). Można śmiało powiedzieć, że był on jednym z ciekawszych malarzy polskich drugiej połowy XIX wieku, choć jego dorobek nie jest powszechnie znany.¹ Twórczość tego artysty łączono z różnymi nurtami w malarstwie, co wynikało z olbrzymiej

różnorodności tematycznej i formalnej jego dzieł. Poskutkowało to wieloma próbami interpretacji i wywodzenia jego sztuki z rozmaitych prądów stylistycznych. Nie dziwi to jednak, biorąc pod uwagę fakt, że okres największego rozkwitu talentu tego artysty przypadał na lata 70. i 80. XIX wieku. Wtedy to bowiem w malarstwie polskim ścierały się jeszcze tendencje realistyczne, powrotną falą napływał romantyzm, pojawiały się zapowiedzi impresjonizmu oraz symbolizmu.

Jednym z etapów edukacji artystycznej Witolda Pruszkowskiego był kilkuletni pobyt w Monachium. W mieście tym malarz miał okazję zetknąć się z Królewską Akademią Sztuk Pięknych, a także przebywającą tam polską kolonią artystyczną. Doświadczenie to w sposób znaczący odbiło się na dalszej działalności artysty, zwłaszcza w zakresie malarstwa krajobrazowego, które stanowi najmniej znany obszar twórczości Pruszkowskiego, ustępując miejsca dziełom podejmującym tematykę fantastyczno-mitologiczną, funeralistyczną, portretową czy patriotyczną.²

¹ Pierwszy artykuł dotyczący twórczości Witolda Pruszkowskiego, pióra Aleksandry Majerskiej, opublikowany został w 1934 roku, zob.: Majerska (1934). W rok później ukazał się kolejny tekst tej samej autorki na łamach „Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie”, zob.: Majerska (1935: 90–101). Pełny przegląd prac tego malarza opracowany został dopiero w związku z poświęconą mu wystawą monograficzną,

zorganizowaną przez Muzeum Narodowe w Poznaniu, zob.: Witold Pruszkowski (1992).

² Więcej na temat motywów poruszanych w malarstwie Witolda Pruszkowskiego zob.: Malinowski (1992: 7–13).

Monachium stanowiło drugi etap w edukacji artystycznej Pruszkowskiego po wcześniejszym, kilkuletnim pobycie artysty w Paryżu.³ W roku 1868 przeniósł się do stolicy Bawarii, aby rozpocząć studia w tamtejszej Akademii. Podobnie jak wielu innych malarzy polskich, w latach 1869–1872 studiował u Hermana Anschütza, Alexandra Strahübera i Alexandra Wagnera. Wśród swych nauczycieli cieszył się wielkim uznaniem. Jak podkreślała ówczesna polska krytyka, zdająca relacje z postępów artystów polskich w szkole monachijskiej, ściany szkoły rysunku obwieszane były pracami wielu Polaków, wystawianych jako wzorowe, w tym Witolda Pruszkowskiego.⁴ Studia w klasie Wagnera ukończył ze srebrnym medalem,⁵ zaś w 1869 roku został członkiem nadzwyczajnym Kunstvereinu.⁶ Sam Pruszkowski bardzo pochlebnie wspominał Akademię w Monachium: „(...) ważną zaletą szkoły monachijskiej była wolność, zupełny brak pedantyzmu, o ile można brak przepisów, formułek. Profesorowie żyli z uczniami na stopie niemal koleżeńskiej. Mała to na pozór rzecz, a jednak ważna. Duch artystyczny nie da się krępować regułami, formułami, potrzebuje swobody”.⁷ W 1872 roku Pruszkowski udał się do Krakowa, aby po czterech latach studiów w Monachium kontynuować naukę w pracowni Jana Matejki. W roku 1881 nabył w malowniczo położonym wśród skał podkrakowskim Mnikowie dwór, przy którym stworzył sobie pracownię.⁸ To właśnie tam, po latach doświadczeń zagranicznych, oddał się kontemplowaniu rodzimej przyrody oraz malarstwu.

O wpływie monachijskiej edukacji na twórczość Witolda Pruszkowskiego świadczą dwa mało znane malowidła artysty, należące do tematyki krajobrazowej, zatytułowane *Świt* (il. 1) i *Zmierzch* (il. 2). Płótna, należące do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, tworzą dopełniające się formalnie i treściowo *panneux*. Niniejsze obrazy, czerpiąc inspirację z osiągnięć szkoły monachijskiej, stanowią

jednocześnie indywidualny wkład artysty w rozwój malarstwa pejzażowego ostatniej ćwierci XIX wieku w Polsce. Kwestią następczą niemało trudności jest odtworzenie historii obrazów. Nie zachowały się bowiem żadne dokumenty, czy wzmianki w korespondencji Pruszkowskiego dotyczące tych prac.⁹ Jak wynika z oględzin samych dzieł, zarówno *Świt*, jak i *Zmierzch* są sygnowane na odwrocie, natomiast jedynie pierwszy obraz zaopatrzony został w datę oraz miejsce powstania: „Mników 1881”. Większym problemem jest określenie czasu powstania obrazu *Zmierzch*. W literaturze przyjęło się jego datowanie na 1881, a więc rok powstania *Świtu*. Dzieła te wystawiono w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1882 roku, a następnie w ramach ekspozycji organizowanych w warszawskim Salonie Aleksandra Krywulca w roku 1884 oraz 1897.¹⁰ W 1916 przekazane zostały w darze Muzeum Narodowemu w Krakowie przez krakowskiego kolekcjonera Eustachego Jaxę-Chronowskiego.¹¹

Świt i *Zmierzch* to dwa samodzielne obrazy, które zestawione ze sobą tworzą rodzaj dyptyku, co potwierdzają identyczne wymiary płócien (155 x 63 cm). Malowidła są w kształcie stojącego prostokąta i wykonane zostały techniką olejną na płótnie. *Świt* ukazuje wschód słońca nad fragmentarycznie wykadrowanym motywem lasu i tafla wody na pierwszym planie. Centrum kompozycji stanowi gęszcz zarośli i drzew, zasłaniających zupełnie horyzont, przez który tylko w górnych partiach sączy się światło łuny wschodzącego słońca. W lewym dolnym rogu płótna, przy brzegu, przycumowana została łódź. Nad wodą, w dolnej części kompozycji unoszą się delikatnie zasugerowane sylwetki ptaków.

Drugi z obrazów – *Zmierzch*, przedstawia fragment parku lub ogrodu w porze zmierzchu. Na pierwszym planie, po lewej stronie, na ścieżce, obrócona plecami do widza umieszczona została postać młodej kobiety. Ubrana w długą, białą suknię, z narzuconą, czarną chustą, zdaje się być pogrążona w swoich myślach. Tuż za nią po pagórkowato ukształtowanym terenie biegnie proste, drewniane

³ Majerska (1935: 5).

⁴ Stępień, Liczbińska (1994: 143).

⁵ Stępień, Liczbińska (1994: 59).

⁶ Stępień, Liczbińska (1994: 87).

⁷ Witold Pruszkowski (1992: 38).

⁸ Istnieją tu pewne nieścisłości w danych i faktach z życia Pruszkowskiego, gdyż L. Grajewski podaje jako datę ślubu z E. Górską rok 1880, zaś datę przeprowadzki do Mnikowa ustala na rok 1881, co by się zgadzało z czasem i miejscem powstania *Świtu*. Natomiast według katalogu wystawy monograficznej Pruszkowskiego, artysta wziął ślub w roku 1878, zaś do Mnikowa wyjechał w 1882.

⁹ Niestety nie zachował się pamiętnik pisany przez Pruszkowskiego, który prawdopodobnie zaginął podczas jego podróży do Budapesztu. Również przeprowadzona przeze mnie analiza zachowanej korespondencji artysty nie wykazała istnienia żadnych wzmianek na ten temat.

¹⁰ Witold Pruszkowski (1992: 79).

¹¹ Blak, Małkiewicz, Wojtałowa (2001: 269).

ogrodzenie, które oddziela plan drugi, wypełniony w całości ścianą ciemnego gąszczu. Nieopodal kobiecej postaci, cienkim pociągnięciem pędzla, namalowane zostało pozbawione liści drzewo.

Na marginesie należy zaznaczyć, że zachowało się kilka niewielkich szkiców artysty, mających znaczący wkład w odkrywaniu na nowo procesu powstawania obrazów Pruszkowskiego, w tym opisanych powyżej pejzaży. Pruszkowski często przystępował do malowania bez uprzednich studiów. Z tego powodu za szczególnie istotny należy uznać zachowany, również w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, rysunek pt. *Krajobraz z drzewami* (il. 3). Przedstawia on niemal identyczny wycinek krajobrazu, który malarz uwiecznił w obrazie *Zmierzch*. Wspomniany szkic sugerować może, iż jest to studium przygotowawcze do tego płótna.¹²

Pejzaż „czysty” pojawiał się w twórczości Pruszkowskiego stosunkowo rzadko. Motywy krajobrazowe stanowiły u niego przeważnie tło dla fantastycznych postaci i nadprzyrodzonych zjawisk. Jednakże problem pejzażu w twórczości artysty dość często wzmiankowany był w pismach współczesnych mu krytyków i w pierwszych syntezach historii malarstwa polskiego. O dużej roli pejzażu w twórczości malarza pisał m.in. Ludwik Grajewski. Jego zdaniem Pruszkowski potrafił nadać malowanym przez siebie pejzażom „smutny nastrój” i „rzewną poezję”, dzięki umiejętności łagodzenia ostrzejszych konturów, nadawania koronom drzew dzikich, fantastycznych form oraz zastosowania delikatnego i jasnego kolorytu.¹³ O predylekcji Pruszkowskiego do malowania przełomowych momentów w ciągu dnia, takich jak poranki i wieczory, świadczą chociażby takie dzieła, jak: *Pejzaż z chruścianym płotem* (ok. 1880, Muzeum Narodowe w Krakowie), *Wierzby na moczarach* (1887, Muzeum Sztuki w Łodzi), *Wierzby (Po zachodzie)* (1890, Lwowska Galeria Sztuki). Łudząco podobny do obrazu *Świt* jest zwłaszcza krajobraz pod tytułem *Zmierzch* (nie datowany, własność prywatna), wykonany w technice oleju na desce. Brak daty nie pozwala określić, czy obraz ten poprzedził powstanie *Świtu*. Pod względem formalnym rozwiązany został bardzo malarsko, za pomocą szerokich pociągnięć pędzla, z widocznymi wręcz zachlapaniami



- Il. 1. Witold Pruszkowski, *Świt*, 1881, olej na płótnie, 155 x 63 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie
 Il. 2. Witold Pruszkowski, *Zmierzch*, ok. 1881, olej na płótnie, 155 x 63 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie



- Il. 3. Witold Pruszkowski, *Krajobraz z drzewami*, rysunek ołówkiem na papierze, Muzeum Narodowe w Krakowie

¹² Brak daty na rysunku *Krajobraz z drzewami* uniemożliwia niestety zadatowanie obrazu *Zmierzch*.

¹³ Grajewski (1923: 23).

farby, co sytuowałoby go raczej w grupie studiów olejnych niż wykonanych obrazów.

Omawiane tu obrazy *Świt* i *Zmierzch* nie uszły uwagi XIX-wiecznej krytyki, która doceniła ich wyjątkowość i wysoki poziom artystyczny. Pierwsze próby oceny dyptyku zamieszczone zostały na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w 1882 roku, a więc już około rok po powstaniu obrazów. Autorka artykułu, Waleria Marrené-Morzowska, podkreśliła umiejętność Pruszkowskiego w ukazaniu natury na sposób indywidualny, równocześnie uznając *Zmierzch* za „piękniejszy i poetyczniejszy”.¹⁴ Walory kolorystyczne obu dzieł podniesione zostały w artykule Wojciecha Gersona na łamach „Gazety Polskiej” z 1897 roku, w związku z wystawą pośmiertną Pruszkowskiego zorganizowaną w warszawskim Salonie Krywulca.¹⁵

Literatura przedmiotu dotycząca twórczości Witolda Pruszkowskiego nie przedstawia się zbyt obszernie. Niestety, pierwsze całościowo ujmujące twórczość artysty opracowanie – praca doktorska autorstwa Ludwika Grajewskiego z 1923 roku, będąca nieocenionym źródłem do badań, gdyż oparta w dużej mierze na przekazach ustnych zarówno rodziny malarza, jak i przyjaciół, nawet nie wzmiankuje żadnego z obydwu płócien.¹⁶ Omawiane obrazy zostały wspomniane pośród innych, licznych prac malarza, w opracowaniach ogólnych dotyczących malarstwa polskiego XIX stulecia.¹⁷ Wśród krótkich opisów i analiz najczęściej mowa jest o nastrojowości, poetyczności oraz impresyjności przedstawianych pejzaży. Dopiero Jerzy Malinowski wymienia *Zmierzch* jako jeden spośród pierwszych, przełomowych obrazów, inicjujących nurt symboliczny w malarstwie polskim.¹⁸ O wpływie obrazów prekursora symbolizmu – Arnolda Böcklina na *Zmierzch* wspomina Dorota Suchocka.¹⁹ Aleksandra Krypczyk przytacza niniejsze obrazy jako przykłady adaptacji monachijskiego pejzażu *stimmungowego* przez malarstwo o charakterze

symbolicznym.²⁰ Podobnie zresztą sytuuje malowidła Ewa Micke-Broniarek w swojej książce na temat realizmu i naturalizmu w sztuce polskiej, zaliczając owe malowidła do typu nostalgicznych, mglistych pejzaży wywodzących się z monachijskiego *stimmungu*, typowych dla naszego malarstwa lat 70. i 80. XIX wieku.²¹ *Świt* i *Zmierzch* wymienia również Aleksandra Melbechowska-Luty w książce na temat nokturnu w malarstwie polskim XIX wieku, zaliczając je do tego właśnie gatunku.²² Podobnie jak wcześniej Jerzy Malinowski, również Radosław Okulicz-Kozaryn w swej książce poświęconej twórczości Mikołaja Konstantego Czurlanisa (Ćiurlionisa), zwraca uwagę na przełomowość i duże znaczenie obrazu *Zmierzch*, uważając to malowidło za pierwszą próbę zerwania z tak głęboko zakorzenionym w malarstwie polskim realizmem.²³

Strona formalna dyptyku, pochodzącego z kolekcji krakowskiego muzeum, rzeczywiście przedstawia się interesująco. Obydwa malowidła utrzymane zostały w bardzo zharmonizowanej tonacji kolorystycznej, w której przeważają ciemne zielenie, w przypadku *Świtu* ożywione czerwono-różową łuną wschodzącego słońca. Malowidła, pozbawione wszelkich zbędnych szczegółów, namalowane zostały szerokimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla. Poszczególne elementy rzeczywistości, takie jak: pnie, gałęzie drzew oraz liście, potraktowane zostały bardzo sumarycznie. Nawet materia kobiecej sukni i czarnego płaszcza w *Zmierzchu* namalowana została z pozoru niedbałymi pociągnięciami pędzla, o widocznych, szczególnie w dolnej partii odzienia, zachlapaniach farby. Obydwa pejzaże cechuje swowista płaszczyznowość. W przypadku *Świtu* artysta zastosował zamkniętą budowę przestrzeni, uzyskaną za pomocą ustawienia przed wzrokiem widza bariery roślinności, nie pozwalającej podążać jego spojrzeniu w dal. Podobnie rzecz ma się z obrazem *Zmierzch*, w którym malarz wprowadził bliskie kadrowanie oraz obniżony punkt widzenia, a ściana wysokich drzew zasłaniających dalsze plany nadaje scenie intymny charakter. Odwrócona tyłem, nie ukazująca twarzy postać, wprowadza element tajemniczości i niedopowiedzenia.

Cały zespół środków formalnych zastosowanych w malowidłach Pruszkowskiego ma na celu wydo-

¹⁴ Marrené-Morzowska (1882: 66). Zastosowane zostały tutaj inne tytuły obu obrazów, zmieniające interpretacje przedstawień: *Świt* zatytułowany został *Zachód*, *Zmierzch* zaś – *Noc*.

¹⁵ Gerson (1897: 467).

¹⁶ Grajewski (1923).

¹⁷ Kopera (1923: 368); Dobrowolski (1960: 84); Dobrowolski (1976: 85).

¹⁸ Malinowski (1987: 160–161); zob. również: Malinowski (2003: 280).

¹⁹ Witold Pruszkowski (1992: 26).

²⁰ Krypczyk (2007: 133).

²¹ Micke-Broniarek (2005: 140–141).

²² Melbechowska-Luty (1999: 70).

²³ Okulicz-Kozaryn (2007: 50).

bycie nastroju towarzyszącego tym przejściowym porom dnia. Wykorzystanie przez artystę takich, a nie innych tematów ikonograficznych, zastosowanie wydłużonego formatu płótna, specyficzny, szkicowy sposób prowadzenia pędzla oraz efekty świetlno-kolorystyczne wyraźnie wskazują na wpływ monachijskiej edukacji polskiego malarza oraz wykształconego w tych kręgach pejzażu *stimmungowego*.

Pejzaż *stimmungowy* wytworzył się poza oficjalnym nurtem Królewskiej Akademii Monachijskiej, nastawionej zdecydowanie na malarstwo historyczne.²⁴ Ten typ pejzażu (*Stimmungslandschaft*) powstał około połowy XIX wieku, a jego twórcy największą inspirację czerpali z dzieł szkoły pejzażowej z Barbizon.²⁵ Malarze monachijscy przejęli od barbizończyków rewolucyjne, jak na owe czasy, podejście do malarstwa pejzażowego. Podążyli oni za barbizończykami, którzy wprowadzili, modne później wśród impresjonistów, wyprawy w plener. W czasie tych wycieczek artyści mogli, kontemplując rodzimy krajobraz, tworzyć studia przygotowawcze do obrazów, wykończonych później tradycyjnie w pracowni.²⁶ Czerpiąc inspirację z bezpośredniego kontaktu z naturą, wielu artystów uprawiających ten typ pejzażu z zapałem studiowało układ chmur na niebie i oświetlenie o różnych porach dnia. Wiązało się to z wykorzystaniem nowoczesnej, jak na owe czasy, techniki malarskiej, polegającej na posługiwaniu się szybkimi, szkicowymi pociągnięciami pędzla oraz „tonalną” gamą barwną. Ten sposób malowania, zachowujący na płótnie ślady przebiegu pędzla, miał na celu oddanie zmienności zjawisk zaobserwowanych w naturze, pozwalając zatrzymać na malowidle charakter danej pory roku lub dnia. Pejzażyści niemieccy, podążając za malarzami francuskimi, stosowali w swych obrazach typowe motywy lasów, łąk, jezior oraz rzek osnutych mgłą. Wszystkie te powyżej wymienione cechy kreowały nastrój w obrazie, a typ pejzażu stworzonego przez Francuzów nazwano *paysage intime* – pejzażem „intymnym”.²⁷

Koncepcja monachijskiego pejzażu *stimmungowego* opierała się na określonych założeniach formalnych, takich jak: obniżony horyzont, odpowiednie

ukształtowanie chmur, specyficzny koloryt, format obrazu w postaci wydłużonego prostokąta (tzw. „ręcznikowy”) oraz „zmiękczenie formy”. Wszystko to miało na celu wywołanie u odbiorcy określonego nastroju. Największym mistrzem tego typu pejzażu był Eduard Schleich St. Wokół niego skupiło się wielu innych malarzy, takich jak: Dietrich Langko, Carl Spitzweg, Christian Morgenstern, Ludwig Willroider nazywany „bawarskim Corotem” oraz Adolf Lier.²⁸ Zdaniem Haliny Stępień szczególnie dzieła tego ostatniego wzbudziły wśród Polaków zainteresowanie pejzażem przedstawiającym wyciszoną, pozbawioną człowieka naturę, leśne zakątki, brzegi strumyków, jeziora, łąki i polany.²⁹ Tematy świtów i zmierzchów stały się popularne w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku, właśnie głównie za sprawą inspiracji niemieckim *stimmungiem*, dla którego te dwie pory dnia były idealnym pretekstem do nastrojowych rozwiązań świetlno-kolorystycznych. Motywy te najchętniej poruszali tacy malarze, jak: Adam Chmielowski, bracia Gierymscy, Władysław Malecki, Roman Kochanowski, Zygmunt Sidorowicz, Władysław Czachórski, Józef Chełmoński, Walery Brochocki oraz Hipolit Lipieński.

Wykorzystany w obrazie *Świt* Pruszkowskiego motyw był bardzo często stosowany przez pejzażyistów monachijskich, którzy na ogół przedstawiali szeroką taflę jeziora z fragmentarycznie ukazanim dzikim brzegiem leśnego ustronia, tonącego w summarycznie potraktowanych masach drzew. Spokojna powierzchnia wody, podkreślająca atmosferę wyciszenia natury, ożywiona była blaskiem odbijających się promieni zachodzącego słońca lub poświaty księżycy. Często na jeziorze unosiła się łódź z ledwo zasugerowanymi postaciami ludzkimi. Mogła być ona również samotnie przycumowana do brzegu, co pogłębiało jeszcze nastrój ciszy i refleksyjności towarzyszącej przełomowej porze dnia. Również podjęte przez polskiego malarza rozwiązania ikonograficzne i kompozycyjne w obrazie *Zmierzch* wywodzą się z pejzażu monachijskiego, w ramach którego pojawiały się przedstawienia wnętrza lasów. Do zaaranżowania tego typu kompozycji wykorzystywano tak zwane bliskie kadrowanie, chętnie podejmowane już przez pejzażyistów francuskich, ukazujących w ten właśnie sposób fragmenty i brzegi

²⁴ Szerzej na temat historii powstania Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium zob.: Stępień (1990: 57–61).

²⁵ Stępień (2003: 121).

²⁶ Bierzina (1988: 32).

²⁷ Nastroje natury (2006: 8).

²⁸ Grzybkowska (1981: 62). Więcej na temat monachijskiego pejzażu *stimmungowego* zob.: Wichmann (2000).

²⁹ Stępień, Liczbińska (1994: 121).



Il. 4. Arnold Böcklin, *Willa nad morzem*, 1864–1865, olej na płótnie, 173 x 123 cm, Schack Galerie w Monachium, wg Schmidt (2001: 191)

lasów, zagajników oraz polan.³⁰ Do tego rodzaju krajobrazów stosowano najczęściej pionowy format płótna, a kreowana przestrzeń, ujmowana na ogół z „żabiej” perspektywy, ograniczona była ścianą drzew zasłaniających horyzont. Takie rozwiązanie kompozycyjne sprzyjało nadaniu całości obrazu intymnego, czasami bardzo tajemniczego wyrazu.

W kontekście zainteresowań artystycznych polskiej kolonii w Monachium silna okaże się również inspiracja założeniami malarstwa prekursora symbolizmu – Arnolda Böcklina. Malarstwo nastrojowe w wydaniu Böcklina ma istotne znaczenie w aspekcie twórczości Pruszkowskiego. Ten szwajcarski malarz kreował w swoich dziełach specyficzny typ nastrojowości, inspirowanej niemieckim *stimmungiem*, lecz polegającej przede wszystkim na łączeniu określonych stanów przyrody i pór dnia, będących nośnikami nastroju oraz symbolizujących człowieczy los.³¹ Wprowadzał on do swoich pejzaży enigmatyczne, ukazane tyłem, samotne, odziane w czarne płaszcze postaci kobiece, konfrontujące je z otaczającą naturą. Ich melancholijny nastrój wyrażał się w otaczającym pejzażu. Postaci na mallowidłach szwajcarskiego artysty wyrażają nastrój otaczającej ich przyrody, tłumacząc to, co w niej ukryte. Nie są tylko sztafajem, ale personifikacjami Natury i – jak stwierdził sam Böcklin – nic nie symbolizują, gdyż same w sobie są Naturą. Istotna w kreowanych przez niego postaciach jest ich podwójna egzystencja, polegająca nie tylko na przynależności do Natury, ale i do obserwatora, który tę Naturę podziwia. Stają się one zatem obrazami jego

odczuć oraz projekcjami jego psychiki.³² Odwrócona tyłem postać, ukazana na tle równie złowrogiej gęstwiny leśnej w obrazie *Zmierzch*, w sposób oczywisty przywodzi na myśl kobiety z obrazów Böcklina: *Kobieta w czarnej mantyli*, *Willa nad morzem* (II wersja: 1864–1865, Galeria Schacka, Monachium) (il. 4) i *Mysli jesienne* (1886, własność prywatna).

Idee monachijskiego *stimmungu*, jako ważnej kategorii dla malarstwa krajobrazowego 2. połowy XIX wieku, stały się zapewne głównym czynnikiem kształtującym omawiane obrazy Pruszkowskiego. Otworzy one dojrzały okres twórczości malarza, który zmierzał do coraz bardziej pogłębionych duchowo i formalnie rozwiązań malarskich.

Bibliografia

- Bierezina 1988 = Bierezina, Walentina: *Malarstwo francuskie XIX wieku w zbiorach Ermitażu*, KAW, Warszawa 1988.
- Blak, Małkiewicz, Wojtałowa 2001 = Blak, Halina, Małkiewicz, Barbara, Wojtałowa, Elżbieta: *Malarstwo polskie XIX wieku*, seria: *Nowoczesne malarstwo polskie: katalog zbiorów*, Zofia Gołubiew (red.), cz. 1, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001.
- Dobrowolski 1960 = Dobrowolski, Tadeusz: *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1960.
- Dobrowolski 1976 = Dobrowolski, Tadeusz: *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- Gerson 1897 = Gerson, Wojciech: „Wystawa A. Krywulta. Wrzesień i październik 1897 r. Witold Pruszkowski, artysta-malarz krakowski”, *Gazeta Polska*, 253 (1897): 467.
- Grajewski 1923 = Grajewski, Ludwik: „Witold Pruszkowski 1846–1896”, praca doktorska, Kraków 1923, Biblioteka Jagiellońska, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Grzybkowska 1981 = Grzybkowska, Teresa: „Szkola monachijska 1850–1914”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 1 (1981): 60–73.
- Kopera 1929 = Kopera, Feliks: *Dzieje malarstwa polskiego*, t. 3: *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1929.
- Krypczyk 2007 = Krypczyk, Aleksandra: „Pejzaż w twórczości polskich monachijszczyków w II połowie XIX wieku”, praca doktorska, Kraków 2007,

³⁰ Krypczyk (2007: 156).

³¹ Na temat *stimmungu* w twórczości Arnolda Böcklina zob.: Nowakowski (1994).

³² Schmied (1999: 11–12).

- Biblioteka Jagiellońska, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Majerska 1934 = Majerska, Aleksandra: „Witold Pruszkowski 1846–1896”, *Sztuki Piękne*, 3 (1934): 90–101.
- Majerska 1935 = Majerska, Aleksandra: „Witold Pruszkowski (1846–1896)”, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Przewodnik*, 99 (1935): 90–101.
- Malinowski 1987 = Malinowski, Jerzy: *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Malinowski 1992 = Malinowski, Jerzy: „Witold Pruszkowski – symbolista” [w:] Witold Pruszkowski (1992): 7–13.
- Malinowski 2003 = Malinowski, Jerzy: *Malarstwo polskie XIX wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2003.
- Marrené-Morzkowska 1882 = Marrené-Morzkowska, Waleria: „Przegląd Sztuk Pięknych”, *Tygodnik Ilustrowany*, 14, 344 (1882): 66.
- Melbechowska-Luty 1999 = Melbechowska-Luty, Aleksandra: *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Arkady, Warszawa 1999.
- Micke-Broniarek 2005 = Micke-Broniarek, Ewa: *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Arkady, Warszawa 2005.
- Nastroje natury 2006 = *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijszyków w II połowie XIX wieku*, Aleksandra Krypczyk, Urszula Kozakowska-Zaucha, Joanna Tarnawska (red.), katalog wystawy, Muzeum Historii Katowic, Katowice 2006.
- Nowakowski 1994 = Nowakowski Andrzej: *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Universitas, Kraków 1994.
- Okulicz-Kozaryn 2007 = Okulicz-Kozaryn, Radosław: *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.
- Schmidt 2001 = Schmidt, Katharina: *Arnold Böcklin, 1827–1901*, Edition Braus, Heidelberg 2001.
- Schmied 1999 = Schmied, Wieland: *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst 20. Jahrhunderts*, Prestel, München 1999.
- Stępień 1990 = Stępień, Halina: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1855*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1990.
- Stępień 2003 = Stępień, Halina: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003.
- Stępień, Liczbińska 1994 = Stępień, Halina, Liczbińska, Maria: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994.
- Wichmann 2000 = Wichmann, Siegfried: *Münchener Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Meister, Schüler, Themen*, Seehamer Verlag GmbH, Weyarn 2000.
- Witold Pruszkowski 1992 = *Witold Pruszkowski, 1846–1896*, Dorota Suchocka (red.), katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1992.

Ewa Skotniczna

Inspiration of the Munich education in the work of Witold Pruszkowski on the example of his images *Dawn* and *Dusk*

Witold Pruszkowski (1846–1896) was one of the prominent Polish painters of the 19th century. One of the stages of his artistic education was his stay in Munich in the years 1868–1872, where he met with the Royal Academy of Fine Arts and Polish artists' colony. This experience significantly affected his art, especially in the field of landscape painting. The evidence of Munich influence on the art of Witold Pruszkowski provide two little-known landscapes, entitled *Dawn* (1881) and *Dusk* (1881?) from the collection of the National Museum in Cracow. The entire sets of forms used in the Pruszkowski paintings clearly shows the influence of the Munich *Stimmung*, shown by German artists such as Eduard Schleich, Dietrich Langko, Carl Spitzweg, Christian Morgenstern, Ludwik Willroder and the precursor of symbolism – Arnold Böcklin.