



Światło Rzymu

Maria Nitka

Powstały w latach osiemdziesiątych osiemnastego wieku *Widok na wodospad w Tivoli* [il. 1] to jedna z wielu malowniczych pamiątek Italii pędzla Franciszka Smuglewicza, wykonanych podczas jego pobytu w Rzymie¹. Przedstawia ona znany i modny w ówczesnym *Urbs Aeterna* motyw włoskiego krajobrazu – „dziką” kaskadę ujętą klamrą skalistych zboczy, ponad którymi wznosi się starożytna arkada. Groźnej naturze i monumentalnej ruinie towarzyszy drobny ludzki sztafaż, zapewniając konieczny dla tej scenerii efekt *picturesque*. O malowniczości tego widoku „zaświadcza” także scena figuralna – dwóch jej bohaterów pogrążonych jest w obserwacji rozpościerającego się przed nimi pejzażu, trzeci natomiast go szkicuje. Pochodzący z dalekiego Wilna artysta ukazał zatem jednego z wielu malarzy, których – tak jak jego – zafascynowało „włoskie niebo”. Pół wieku później to uwielbienie Ojczyzny Wergiliusza ironicznie opisał w narodowej epopei Mickiewicz, konfrontując egzaltowanego italofila Hrabiego ze szczerym miłośnikiem piękności rodzimej, Tadeuszem. A przecież urok pochmurnego północnego nieba nie zastąpił „snu o Włoszech”. Polskie peregrynacje po Półwyspie Apenińskim zyskały niemal masowy wymiar właśnie w dziewiętnastym stuleciu². Wieczne Miasto „zagłuszyło” samego autora *Dziadów*³. Nie ominęli go i pozostali Wieszczowie. Czy więc powstałe wówczas pejzaże włoskie ograniczały się wciąż do obrazków kreślonych przez wielbicieli „trójkąta, którego bokami były Rzym – morze i słońce”⁴?

Odpowiadając na to pytanie, chciałabym przyjrzeć się twórczości artystów, którzy byli rówieśnikami autora *Pana Tadeusza* i podobnie jak on kształcili się w Wileńskiej Wszechnicy. Przebywali oni w Rzymie w drugiej dekadzie dziewiętnastego wieku, czyli podczas apogeum sporu pomiędzy przedstawicielami „starego” – reprezentowanego i przez Smuglewicza – oraz „nowego” – uosobianego przez Mickiewicza – gustu. Ograniczenie do malarzy wywodzących się z Miasta nad Wilią nie wynika tylko z chęci skonfrontowania ich recepcji Italii z doświadczeniem stypendysty Stanisława Augusta Poniatowskiego⁵, ale jest również uwarunkowane tym, iż wychowankowie Uniwersytetu Stefana Batorego odgrywali czołową rolę w ówczesnej kolonii Polskich Rzymian⁶. Skoncentrowanie uwagi na Wiecznym Mieście wiąże się natomiast z faktem, iż miejsce to było najważniejszym ośrodkiem artystycznym na Półwyspie Apenińskim i niekwestionowaną stolicą malarstwa plenerowego. Widoki sporządzone pod włoskim niebem będą jednak rozumieć szerzej, niż zakłada to definicja krajobrazu, włączając do nich pejzaże ruin i wedutę miejską, zwłaszcza rzymską. Konstytytywnym elementem krajobrazu włoskiego było przecież zespolenie w nim natury i kultury, a sama Roma była wówczas – wedle słów Norwida – „ni wsią, ni miastem”⁷.

il.1 Franciszek Smuglewicz, *Widok na wodospad w Tivoli, przed 1784, BU w Warszawie, nr inw. T-175 nr 23*



¹ A. Rudzińska, *Pejzaż i scena rodzajowa*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* (katalog wystawy), red. E. Charazińska, R. Bobrowa, Warszawa 2000, s. 369–374.

² S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 331–372; por. też O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003.

³ Podczas pobytu w Rzymie w roku 1830 Mickiewicz interesował się życiem artystycznym Wiecznego Miasta, zbierał także materiały, które wykorzystał w pracy nad *Panem Tadeuszem*; A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 113–200, 321 i nn.

⁴ J. Słowacki, *Pan Alfons* [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 3, red. J. Kleiner, Wrocław 1957, s. 70; fragment ten omawia: Płaszczewska, *op. cit.*, s. 203; zob. też A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 7–8, 32.

⁵ Pomimo krytycznej oceny nauczania F. Smuglewicza jego wpływ na tradycję kształcenia w Wilnie był bardzo istotny; K. Bartnicka, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX wieku (1764–1831)*, Wrocław 1971, s. 115–119.

⁶ Oprócz wychowanków Uniwersytetu Wileńskiego K. Rusieckiego, J. Trojanowskiego i J. Miszewskiego w latach dwudziestych XIX wieku w Rzymie ważną postacią polskiej kolonii był W. K. Stattler. Przebywali tam także inni malarze: A. Koular i F. Pfanhauser, J. Zieliński, I. Mieroszewski i J. Kurkowski, I. Maszkowski; rzeźbiarze: K. Hegel i J. Tartkiewicz oraz architekci A. Idzkowski i P. Aigner. Program polskiej kolonii artystycznej sformułował jednak właśnie Rusiecki; por. S. Pigoń, *Józef Staniszewski i Kanuty Rusiecki w procesie filareckim*, „Słowo”, 1923, Dodatek Literacki do nr 114 z 27 V; przedruk „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, II (2002), nr 1, s. 103–107.



il.2 Juliusz Miszewski, *Włoski pejzaż Górzysty, ZNiO we Wrocławiu, Oss I. g. 4225*



⁷ C. K. Norwid, *Quidam*, [w:] *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 83.

⁸ „Kurjer Warszawski”, 1826, nr 203, s. 875; notę tą przedrukowały: „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 1826, nr 138, s. 2006; „Gazeta Warszawska” 1826, nr 138, s. 2037.

⁹ T. Chrzanowski, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa 1994, s. 150.

¹⁰ K. Libelt, *Filozofia i krytyka*, t. 4, Poznań 1875, s. 80.

¹¹ W. K. Stattler, *Przypomnienie starych znajomości*, „Kłosa”, XVIII (1874), s. 313.

¹² O tym, że Rusiecki ratował Miszewskiego, świadczy nie tylko spisana po latach relacja W. K. Stattlera, lecz przede wszystkim informacja w dzienniku prowadzonym przez Rusieckiego w Rzymie; K. Rusiecki *Dziennik 1826*, Lietuvos valstybės istorijos archyvas (=LVIA), F. 1135, op. 19, dz. 14, k. 41.

¹³ Stattler, *op. cit.* s. 313.

¹⁴ We wspomnieniach z epoki Miszewski występuje jako „poznańczyk”; W. Gościałkowski, *Student liceum św. Anny 1820–1824*, [w:] *Galiczyjskie wspomnienia*, red. A. Knota, Kraków 1955; Stattler, *op. cit.*, s. 313; większość współczesnych opracowań podaje natomiast jako miejsce jego urodzenia Wilno; J. Malinowski, *Juliusz Miszewski [w:] Kształcenia artystyczne w Wilnie i jego tradycje* (katalog wystawy), red. J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janoneienė, Toruń 1996, s. 43.

¹⁵ A. Kamiński, *Polskie związki młodzieży (1804–1831)*, Warszawa 1963, s. 208.

Jedną z najwcześniejszych informacji dotyczących działalności wileńskich artystów w Rzymie w XIX wieku jest notatka zamieszczona 27 sierpnia 1826 roku w „Kurjerze Warszawskim”. Donosi ona, że „P. Juliusz Miszewski najpiękniejszych nadziei młodzieniec, poświęcający się sztuce malarskiej, w towarzystwie kilku ziomeków udał się w góry przy Subiaco dla rysowania z natury. Położenia miejsca, z którego punkt do pracy obrał, było nad samą przepaścią, gdzie z wielkim impetem strumień wody spadał; już był ukończył pracę, i miał opuścić nieszczęsne stanowisko, gdy nagle usuwa się ziemia, Miszewski wraz z drugim chcącym go ratować wpadają w rzekę napełnioną skalistymi kamieniami”⁸. Zdarzeniem, które spowodowało pojawienie się w warszawskiej prasie pierwszej informacji o plenerowych wyprawach Polaków we Włoszech, była zatem śmierć Juliusza Miszewskiego. Ten tragiczny wypadek mógłby pozostać jedynie smutnym epizodem w dziejach polskiej kolonii artystycznej, gdyby nie fakt, że postać Juliusza wkrótce zaczęła otaczać prawdziwie romantyczna legenda. Rzymscy przyjaciele Miszewskiego ustawili w miejscu jego ostatniego pleneru krzyż i ufundowali mu okazałe epitafium w kościele San Sergio e Bacco⁹. Natomiast wspominający Juliusza po latach krytycy sztuki, Karol Libelt i Wojciech Korneli Stattler, widzieli w nim uosobienie prawdziwego twórcy, który według Libelta szukał w Subiaco natchnienia, dającego dziełu sztuki „jedynie życie i duszę”¹⁰, a zdaniem Stattlera odrzucał kopiowanie natury i dążył do odnawiania obrazu myśli¹¹. Postawę Miszewskiego przeciwstawił autor *Machabeusz* drodze obranej przez Kanutego Rusieckiego – bohaterskiego towarzysza ostatniego pleneru Juliusza, który miał być właśnie owym skaczącym do odmętów rzeki przyjaciele¹². Pomimo podnoszonych zalet charakteru Kanuty – zdaniem Stattlera – zadowalał się, niestety, czczym naśladowaniem rzeczywistości, a dopiero po latach zrozumiał, iż pobłądził, krocząc po ścieżkach sztuki i „patrzac na arcydzieła wielkich mistrzów zalewał się łzami”¹³. Do Subiaco, małej miejscowości położonej na wschód od Wiecznego Miasta, w górach Simbruini, wybrali się artyści odmiennie widzący i malujący widoki spod włoskiego nieba. Jeden z nich miał być „idealistą”, drugi „realistą”. Zastanawia, czy ten stosowany przez późniejszą krytykę podział odpowiada zarysowanemu rozdzwiewkowi pomiędzy reprezentantami „starego” i „nowego” gustu; a także to, jak on się przejawiał w percepcji Italii, wywodzących się z tej samej wileńskiej szkoły artystów, którzy dodatkowo dzielili na obczyźnie pracownię, i wreszcie, dlaczego w kanonie ich włoskich wędrówek pojawiło się Subiaco?

Jedynym śladem konfrontowania się Juliusza Miszewskiego z krajobrazem Italii jest *Włoski pejzaż górzysty* [il. 2]. Nie jest znana dokładna data ukończenia tej pracy. Na pewno powstała ona w Rzymie, dokąd przybył jej autor na początku lat dwudziestych XIX wieku. Rok przyjazdu Juliusza, podobnie jak większość dotyczących go informacji, jest jednak niepewny. Tragicznie zmarły w Subiaco malarz jest postacią dość enigmatyczną – kontrowersje dotyczą nawet czasu i miejsca jego urodzin¹⁴. Wiadomo o nim jedynie, iż kształcił się na Oddziale Literatury i Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego, a w roku 1820 przebywał w Krakowie, gdzie przewodził zakowskiej konspiracji¹⁵. Nie zachowała się również żadna z jego prac, prócz wspomnianego *Włoskiego pejzażu górzystego*. Jest to rysunek sepią na papierze, w formacie prostokąta leżącego (o wymiarach 30,2 x 40,4 cm). Przedstawia, zakomponowany w ściśle geometrycznym rygo-



il.3 Kanuty Rusiecki, *Klasztor nad morzem nocą*, 1827, Lietuvos Dailes Muziejus (=LDM) T-1500

rze, rozległy widok na dolinę rzeki. Otwiera go po prawej kulisa rozłożystego drzewa, która spina szeroką, zajmującą jedną trzecią krajobrazu, partię nieba ze strefą doliny. Składają się na nią trzy ułożone równolegle i zmniejszające się plany, wyznaczone kolejno przez: porośnięte roślinnością wzniesienie, pas rzeki ujęty piaszczystym nadbrzeżem z podłużnym cyplem po prawej oraz masywy górskie. Plany łączy zygzakowata linia nurtu rzeki, który od przecinającego diagonalnie wzniesienie, wąskiego strumyka pierwszego planu przechodzi do szerokiego, równoległego do płaszczyzny obrazu, lustra wody na środkowym planie, a następnie poprzez zakole wody po lewej „odbija” w prawo ku centrum kompozycji. Wieńczy go tu kaskada, podkreślona w partii gór przez najwyższy skalisty wierzchołek, który równoważą po obydwu stronach ruiny. Linie spajającą kompozycję uwydatniają, ułożone przemiennie, strefy oświetlone i zacienione. Pejzaż uzupełniony jest drobną architekturą na drugoplanowych brzegach rzeki i niewielkim ludzkim sztafażem: na pierwszym planie widnieje siedzący pod drzewem pasterz, a na drugim sylwetki wioślarzy w łódce przy cyplu oraz niewielkie postacie rybaków na obu brzegach.

Kulisowe otwarcie widoku, strefowa budowa przestrzeni integrowanej przez kolejne, wydobyte światłem, *repousoir* powiela schemat kompozycji *paysage idéal*¹⁶. Temu gatunkowi krajobrazów odpowiada także addycyjne traktowanie poszczególnych elementów i charakterystyczna „bezgatunkowa” flora o precyzyjnie wyrysowanych liściach. Uzupełniający pejzaż rustykalny sztafaż wskazuje natomiast na jego bukoliczną wersję. Jest to przedstawienie przyrody takiej, jaką być powinna, a nie takiej, jaką jest, pomimo że w tym imaginacyjnym *locus amoenus* rozpoznać można bardzo konkretny, „topograficznie wierny” fragment rzymskiej okolicy – kaskady Tivoli wraz z ruinami twierdzy Piusa II. Motyw ten odwołuje się jednak nie do doświadczenia empirycznego tego miejsca, ale do jego literackiej i historycznej tradycji, doskonale uzupełniając to sielankowe wyobrażenie¹⁷. W ten sposób malował Tibur jego największy wielbi-



¹⁶ Zasady kompozycji pejzażu idealnego omawia np. M. Imdahl, *Baumstellung und Raumwirkung. Zum verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans von Bloemen*, [w:] *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, hg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster, Köln – Graz 1958, s. 153–184.



¹⁷ O wpływie literatury na kształtowanie się pejzażu idealnego zob. **P. Krakowski**, *Krajobraz idealny w malarstwie w. XVIII i XIX*, „Folia Historiae Artium”, XII (1976), s. 159–175.

¹⁸ Odnotowuje to biograf artysty: **F. Baldinucci**, *Notizie de' professor del disegno da Cimabue in qua. Secolo V: dal 1610 al 1670*, Firenze 1728, s. 473; za: **M. Roethlisberger**, *Gaspard Dughet: Rome 1615–1675*. New York 1975, s. 11.

¹⁹ Malowanie z zamkniętymi oczyma zaleca w swoim traktacie **P.-H. de Valenciennes**, *Elements de perspective, pratique a l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, Paris 1800* (reprint Geneva 1973); za: **Krakowski**, *Krajobraz...*, s. 171. Stosunek do malarstwa plenerowego w akademickiej doktrynie omawia: **M. Roland Michel**, *Landscape Painting in the Eighteenth Century: Theory, Training and its Place in Academic Doctrine*, [w:] *Claude to Corot: The Development of Landscape Painting in France* (katalog wystawy), red. **A. Wintermute**, New York, 1990, s. 99–109.

²⁰ Rysunek Miszewskiego jest niemal dokładną kopią z grafiki *Paysage au Berger* Jeana-Baptiste Chatelaina, wykonanej według pracy Dugheta; **M. N. Boisclair**, *Gaspard Dughet. Sa vie et son oeuvre (1615–1675)*, Paris 1968, fig. 576.

²¹ Por. **S. Schulze**, *P.-H. de Valenciennes und seine Schule*, Frankfurt 1996.

²² **A. Boime**, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, s. 25–26.

²³ **S. Faunce**, *Rome and its Environs: Painters Trawlers and Sites*, [w:] *In the light of Italy: Corot and early open-air painting* (katalog wystawy), red. **Ph. Con zisbee**, **S. Faunce**, **J. Strick**, **P. Galassi**, New Haven and London 1996, s. 69–70.

²⁴ **A. Pieńkos**, *Malarstwo natury w wieku rozumu*, [w:] *Prawda natury i prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, red. **R. Kasperowicz**, **E. Wolicka**, Lublin 2002, s. 27.

²⁵ **A. Melbechowska-Luty**, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 81–82; **J. Malinowski**, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 57–58. Z kolei litewski monografista Rusieckiego, oprócz nastrojowości tych widoków, podkreśla ich „realizm i materializm”; **V. Drema**, *Kanutas Ruseckas*, Vilnius 1996, s. 268.

²⁶ **Bartnicka**, *op. cit.*, s. 89.

ciel Dughet, który choć zamieszkał tam dla szkicowania z natury, swe obrazy ukochanego zakątka Hadriana składał wedle praw sztuki¹⁸. Tradycja ta była wciąż aktualna na początku XIX wieku. Studia *dal naturale*, jak pouczał malarz i teoretyk pejzażu klasycznego Pierre-Henri de Valenciennes, były jedynie wstępem do tworzenia prawdziwych obrazów, które należało malować z zamkniętymi oczami¹⁹. Prawda sztuki musiała górować nad prawdą natury, którą ukazywał *paysage portrait*.

Wierny tym zasadom Miszewski przedstawił więc nie krajobraz Tivoli, lecz literacką sielankę, co więcej, wcale nie musiał oglądać przyrody, z której ją składał. *Włoski pejzaż górzysty* swoją wyważoną, uporządkowaną kompozycją, z kadrem obejmującym rozległy widok, krętą linią rzeki, geometryczną architekturą i ścisłym, równomiernie rozłożonym światłowieniem ma swoje pierwowzory obrazowe w twórczości Dugheta²⁰. Nawiązania te wpisują go w nurt pejzażu akademickiego dziewiętnastowiecznych poussonistów, wyrosłych ze szkoły Pierre-Henri de Valenciennes²¹. Rysunek Miszewskiego to raczej akademickie studium idealnego krajobrazu, powstałe nie z doświadczenia natury, lecz z „kopiowania” dawnych mistrzów²². Jedyne zachowane dzieło Juliusza umieszcza go pośród tych pejzażystów, którzy swe plenerowe „krajobrazy-portery” traktowali jako ćwiczenie ręki i oka, a prawdziwe obrazy „wspierali na prawidłach”. W tym ujęciu podróz Miszewskiego do Subiaco byłaby wyprawą po malownicze motywy, z których wedle akademickiej reguły składałby on widoki groźnej doliny Tempe. Przykładem takiego czerpania z górskich szkiców Włoch jest twórczość Josepha Bidauld'a – inicjatora „mody na Subiaco”, które to w latach dwudziestych XIX wieku było już niezwykle popularnym miejscem pleneru francuskich pejzażystów²³.

Miszewski – zgodnie z klasycystyczną teorią, której wyznawcą jawi się we *Włoskim pejzażu górzystym* – udał się więc w góry Simbruini dla ćwiczenia warsztatu. Sporządzone przez niego studia w plenerze nie przekładałyby się więc bezpośrednio na sposób obrazowania natury. Szkic bowiem, jak pouczał Valenciennes, „dawał jedynie pół prawdy, albo tylko przygotowanie do jej poszukiwania”²⁴. Całkowitym przeciwieństwem takiej postawy jest, zarzucone Rusieckiemu przez Stattlera, czeże naśladowanie natury. Czy rzeczywiście Kanuty dążył do oddania samych wyglądków rzeczy? Czy może – zgodnie ze współczesnymi interpretacjami jego *oeuvre* – obdarzał swe widoki przyrody aurą romantycznej nastrojowości²⁵? A jeśli tak, to co owa nastrojowość znaczy i jakie są jej relacje z piętnowanym przez autora *Machabeuszy* „realizmem”? Sądzę, iż odpowiedź na to pytanie może przynieść rozpatrzenie twórczości Rusieckiego w świetle jego bogatej włoskiej praktyki plenerowej. Co zatem szkicował towarzysz Miszewskiego i jak mają się owe malarskie próby do skończonych dzieł?

Swą przygodę ze „zdejmnowaniem widoków z natury” rozpoczął Rusiecki w Rzymie. Przybył tam w roku 1822, po krótkim pobycie w Paryżu, jako stypendysta Uniwersytetu Wileńskiego²⁶. W Wiecznym Mieście przebywał „przez lat 9” i „bez przerwy w rysunkach się kształcił”²⁷. Pobierał nauki u czołowych przedstawicieli rzymskiego klasycyzmu, Vicenza Camucciniego i Bertela Thorvaldsena, oraz uczęszczał do Akademii Francuskiej. Współtworzył ponadto polską kolonię artystyczną – opracował program samokształceniowy skupionych w niej malarzy i mające przyświecać mu ideowe założenia²⁸. Wszystkim tym rzymskim aktywnościom Rusieckiego towarzyszyło nieustanne malowanie rozmaitych krajobra-

zów Italii²⁹. Są to zarówno zapisywane ołówkiem, akwarelą, tuszem i gwaszem w malarskich notatnikach drobne „portrety” włoskiej ziemi³⁰, jak również większe samodzielne akwarelowe i olejne szkice oraz „skończone” komponowane pejzaże (sporządzone przeważnie na płótnie, sporadycznie na tekturze). Te malarskie etiudy i „prawdziwe” krajobrazy Kanutego to prace niewielkich rozmiarów (od 16 x 15 do 47 x 37 cm), wykonane w przeważającej części w przyjętym dla gatunku formacie, choć pojawia się też format prostokąta stojącego, a w jednym przypadku tonda (zastosowanie tych rozwiązań będą zaznaczała)³¹. Ukazują one Wieczne Miasto, Kampanię³², którą przemierzył artysta od jej północnych krańców po dalekie południe, oraz Neapol z zatoką. Bogactwo „topografii” tych widoków przekłada się na rozmaitość interesujących artystę „tematów”. Są wśród nich: rozległe panoramy malowniczych dolin i zamkniętych na horyzoncie pasmem gór równin, weduty miejskie, „portrety” poszczególnych pałaców, kościołów, ruin, ale i drobiazgowo studia flory czy detali architektonicznych.

Pierwszą grupą, którą można wyodrębnić wśród włoskich widoków sporządzonych przez Rusieckiego, są szkice i skończone dzieła, których „ikonografia”, a często nawet obrazowe pierwowzory należą do malowniczej osiemnastowiecznej tradycji. Zalicza się do niej część wczesnych prac artysty, wykonanych podczas jego pierwszego pobytu w Tivoli w roku 1823. Prezentują one znane ujęcia tego miejsca – wodospad „zdjęty” z przeciwległego brzegu, Grotę Neptuna³³. Efekt *picturesque* zapewnia w nich zestawienie ogromu przyrody z figurkami nieodłącznych obserwatorów oraz użycie mocnego kontrastu świetlnego, wydobytego przez ograniczoną do gamy błękitów i szarości kolorystykę. Nawiązanie do znanego choćby z rysunku Smuglewicza modusu reżyserowania „portretów” Tivoli widoczne jest i w manierze malowania skał, roślinności czy wody. Do tradycji malarstwa wieku rozumu odwołują się także późniejsze prace. *Klasztor nad morzem nocą* [il. 3] – prospekt mrocznego klasztornego krużganka, otwartego arkadami na widok Zatoki Neapolitańskiej o zachodzie słońca. Transponuje on rozwiązanie znane z realizacji *Kartuzja* Franciszka Ksawerego Lampiego³⁴. *Rzym oświetlony fajerwerkami* – nokturn z sylwetką Zamku św. Anioła, otoczonego błyskami sztucznych ogni – koresponduje z malarskimi spektaklami tworzonymi przez Jakoba Philipa Hackerta czy Josepha Wright’a of Derby³⁵. W obrazach tych wykorzystane są tylko dawne motywy, sposób malowania jest natomiast nowatorski. Zamiast „wyliczania” poszczególnych elementów kompozycji uderza ich sumaryczne traktowanie jako mas barwnych, tworzących zmienne, dynamiczne formy. W miejscu gładkiego wykończenia płócien i słynnego *fini* pojawia się fakturowe opracowanie powierzchni. To, czy cechy te są „zasługą” ewokujących bogatą grę świetlną tematów i szkicowego charakteru powyższych przedstawień, czy może wpisują się w odmienną konwencję, będzie można ustalić, zestawiając te dzieła z pozostałymi widokami włoskimi Rusieckiego.

W większości sporządzonych obrazów Italii Rusiecki zarzuca malowniczy repertuar motywów i ujęć natury, tworząc inne niż topograficznie wierne lub fantastyczne pejzaże. Formowanie się tej odmiennej tradycji obrazowania można zauważyć już w jednej z pierwszych prac, zatytułowanej *Starożytne ruiny* [il. 4]. Ukazuje ona „wycinek” wnętrza Koloseum. Ujęty w format prostokąta stojącego widok na łuk korytarza, z charakterystycznymi półkolistymi zamkniętymi niszami po bokach, ograniczony równoległą do płaszczyzny obrazu ścianą, której



²⁷ W. Smokowski, *O malarstwie w Polsce*, „Dzwon Literacki” II, Warszawa 1848, s. 140.

²⁸ Por. przyp. 6.

²⁹ Włoskie pejzaże Rusieckiego długo czekały na „odkrycie”. Docenił je wprawdzie jego uczeń: B. Podczaszyński, (*Obrazy nowoczesne i ryciny*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych 1850–1854”, 1854, s. 95), dopiero jednak pierwsza monografia Rusieckiego przywróciła im ważne miejsce w jego oeuvre: Drema, *op. cit.*, s. 49–123; a także wysoka ich ocena przez polskich historyków sztuki: J. K. Ostrowski, *Kanuty Rusiecki*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 33, Wrocław 1992, s. 131–132; Melbechowska-Luty, *op. cit.*, s. 81–82; a zwłaszcza Malinowski, *Malarstwo polskie...*, s. 57–58.

³⁰ Szkicownik K. Rusieckiego z Włoch z lat 1822–1831 posiada Lietuvos mokslo akademijos Centre biblioteka (=MAB), F. 320–354; zob. Drema, *op. cit.*, s. 280–284.

³¹ Większość pejzaży Rusieckiego przechowuje Muzeum Sztuki w Wilnie (=LDM); Drema, *op. cit.*, s. 280–284. Nieliczne prace w zbiorach innych muzeów, zob.: J. Malinowski, *Kanuty Rusiecki*, [w:] *Kształcenie artystyczne...*, s. 61–62.

³² Kampanią zwano w XIX w. obszar obejmujący obecne Lacjum; F. Gregorovius, *Wędrówki po Włoszech*, tłum. T. Zabłudowski, t. 1, Warszawa 1990, s. 280.

³³ Szkicownik K. Rusieckiego z Rzymu i Tivoli 1823, MAB, F. 320–54, album 33, za: Drema, *op. cit.*, il. 79.

³⁴ Obrazy te zestawiała Melbechowska-Luty, *op. cit.*, s. 81.

³⁵ A. Piękos, *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, [w:] tenże, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 83.

arkada otwiera się na filar z umieszczonym centralnie krzyżem. Niewielką sylwetkę krucyfiksu podkreśla nie tylko jego usytuowanie na osi obrazu, ale przede wszystkim rozłożenie akcentów kolorystycznych. Niemal monochromatyczna tonacja barwna potęguje bowiem świetlne dysonanse, które wydobywają z przedstawienia znak chrześcijaństwa – z mocnym refleksem światła, padającego z prawej strony na krzyż, kontrastuje mrok pierwszego planu, na którym widnieją po lewej schody prowadzące do jeszcze ciemniejszego wnętrza jednej z arkad. Pomimo dramatyzmu oświetlenia nie jest to konwencjonalna prezentacja „groźnej” scenerii, lecz widok prawdopodobnych i charakterystycznych wyglądów natury, poparty licznymi szkicami tego fragmentu Koloseum³⁶.

Kameralny kadr Amfiteatru Flawiuszów z wyeksponowanym krzyżem odbiega od osiemnastowiecznych wzorów obrazowania tej ruiny, korespondując zarazem z odmiennym jej pojmowaniem, w którym nie była już ona wzniosłą czy nacechowaną sentymentalną melancholią scenerią, mającą „przywoływać” wydarzenia znane z antycznej literatury i historii, lecz stawała się miejscem – wedle słów Augusta Cieszkowskiego – „tranzycji dwóch światów”³⁷. Symboliczne połączenie w tej przestrzeni starożytności i chrześcijaństwa ukierunkowywało na rozważania o sensie dziejów, będące osią „romantycznej”, historiozoficznej medytacji³⁸. Najbardziej odpowiednią dla niej porą była oczywiście noc. Spotkania z tym zabytkiem w poświęceniach księżycy stanowiły bardzo częsty temat opisów i obrazów³⁹, nieobcy i Rusieckiemu, który wykonał taką akwarelę⁴⁰. W *Starożytnych ruinach* wybrał on wprawdzie dzień światła, ale sposób operowania nim – silne kontrasty pomiędzy strefą mroku i jasności – tak jak w obrazach tego gmachu w poświęceniach miesiąca, ma na celu ewokowanie „nastrojowości” scenerii. Podkreśla ją rezygnacja z motywów konstytuujących anegdotyczne odczytanie monumentu. Obecne są one we wstępnym, akwarelowym szkicu, w którym na schodach pierwszego planu widnieje figurka odzianego w czarny habit mnicha. Finalne przedstawienie zostało „oczyszczone” z tego malowniczego efektu, zestawienia drobnego sztafażu z potężnymi murami. Natomiast poprzez wybór wycinkowego kadru amfiteatru z niewielkim krzyżem odrzucona zostaje monumentalizacja tej budowli, znana z jej panoramicznych ujęć, w których eksponowany był duży krucyfix, umieszczony pośrodku areny⁴¹. *Starożytne ruiny* ukazują widok zdjęty nie z nieosiągalnego dla zwykłego oglądu punktu (np. lotu ptaka), lecz z miejsca łatwo dostępnego. Dzięki tym zabiegom interpretacja księgi ruiny zasadza się na „odnalezieniu” przez widza – w „jego” przestrzeni – fragmentu antycznej budowli ze znakiem chrześcijaństwa. Wyjątkowość tego spotkania podkreśla jedynie dramatyczna gra światła.

Przykład *Starożytnych ruin* odsłania drogę poszukiwań Rusieckiego w obrazowaniu rzeczywistości, w której konwencjonalne odzwierciedlanie natury zastępuje jej iluzja, zamiast wzniosłego spektaklu wybrany zostaje intymny kadr, nad malowniczość motywów przedkłada się kreację „nastroju”, a w miejsce „śledzenia” anegdoty przedstawienia jest zaproszenie do medytacji nad jego sensem, płynącym z bezpośredniego oglądu. O ile jednak motyw krzyża ukierunkowywał odczytanie tego obrazu, o tyle w pozostałych pejzażach „tematem” są już widoki ruin, miasta lub przyrody, pozbawione czytelnych, „komentujących” odniesień. Prace te pozwolą w pełni zaprezentować genezę i rozwój obranej w *Starożytnych ruinach* formuły obrazowania natury.



³⁶ Szkicownik K. Rusieckiego z Rzymu 1822–1825, MAB, F. 320–48, album 24, za: **Drema**, *op. cit.*, il. 89, 90.

³⁷ **A. Cieszkowski**, *Kilka wrażeń z Rzymu* przez A. C., „Biblioteka Warszawska” 1842, t. 1, s. 645.

³⁸ **G. Królikiewicz**, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 30–37, 57 i nn.

³⁹ **T. Webb**, „City of the soul” *English Romantic Travellers in Rome*, [w:] *Imagining Rome. British Artists and Rome in the 19th Century* (katalog wystawy), red. **M. Liversidge, C. Edwards**, London 1996, s. 22.

⁴⁰ Szkicownik K. Rusieckiego z Rzymu 1822–1825, MAB, F. 320–48, album 24, **Drema**, *op. cit.*, il. 68.

⁴¹ Widok taki przedstawia G. B. Piranesi, *Veduta interna Coloseo*; za: **J. Wilton-Ely**, *Giovanni Battista Piranesi. Vision und Werke*, München 1978, il. 137.



il.4 Kanuty Rusiecki, *Starożytne ruiny*, 1825, MN w Warszawie 164113

Rozpatrując ten „nowy” stosunek do odzwierciedlania rzeczywistości w obrazie, warto rozpocząć od rudymentalnego problemu „realistycznego” albo „idealistycznego” obrazowania, czyli przyjrzeć się imitacji wyglądom rzeczy. Doskonałym przykładem dla takiej analizy może być, ponownie podjęty przez Rusieckiego temat Amfiteatru Flawiuszów, powstałe w roku 1826 *Koloseum* [il. 5]. Ukazuje ono „od kammpo Waczyno [...] całe kolisejum prosto en face”⁴². Zakomponowany w prostokącie stojącym, zdjęty z obniżonego punktu widzenia, prospekt amfiteatru złożony jest z dwóch spiętrzonych pionowo planów. Pierwszy, niższy – stanowi szeroko otwarty i ułożony skośnie w głąb obrazu ciąg arkad podziemi; drugi – niemal równoległa do płaszczyzny płótna kurtyna muru, która po lewej otwiera się łukiem na wąski skrawek nieba. Ten podział kompozycji wydobyty jest przede wszystkim poprzez operowanie światłem. Ograniczona do gamy brązów i sza-



⁴² Tak opisywał ten obraz autor; K. Rusiecki do syna Bolesława z 16–28 V 1859, LVIA, F. 1135, op. 19, dz. 15, v. 473.



il.5 Kanuty Rusiecki, *Ruiny Koloseum*, 1826, LDM T-173

rości z akcentami błękitu kolorystyka przedstawienia zróżnicowana została głównie przez grę stref mroku i jasności. Pierwszy plan cechują zatem ostre świetlne dysonanse – ciemną ramę obrazu, wyznaczoną przez filar po lewej i jego potężny cień po przeciwnej stronie, przerywa skośny snop światła na początku ciągu arkad, który znajduje kontynuację w kolejnych świetlnych prześwitach. Kontrastowe, tworzące silny rzeźbiarski modelunek, światło tej strefy przeciwstawione jest integrującemu powierzchnię, rozproszonemu oświetleniu partii rdzawego muru, którego delikatne błękitne cienie stapiają się z lazurem nieba, formując niemal płaską kurtynę widoku.

Użycie formatu prostokąta stojącego, „żabiej perspektywy”, jak również opracowanie motywu arkad, sugerujących „ucieczkę przestrzeni”, monumentalizuje ten niewielki obrazek. W przeciwieństwie jednak do wzniosłych wizji ruin Piranesiego – wśród którego *Vedute di Roma* można odnaleźć pierwowzory powyższych rozwiązań⁴³ – kompozycja Rusieckiego, ograniczona do wąskiego kadru i zamknięta

kurtyną bliskiego muru, nie ma nic z „gigantomanii”, lecz mierzona jest skalą ludzkiego oka. Zmysłowemu doświadczeniu odpowiada przede wszystkim budowanie obrazu z plam barwnych, zastępujące linearną abstrakcję rysunku⁴⁴. Ten sposób malowania upraszcza szczegóły widoku i wydobywa grę światła, sugerującą momentalność tego oglądu, którą potęguje dodatkowo swobodny fakturowy sposób opracowania powierzchni, uwypuklający drobne bliki.

Drogę do takiego sposobu obrazowania Koloseum ukazują trzy olejne studia murów amfiteatru. Dwie z tych prac ujmują w znacznym zbliżeniu arkady przyziemia, eksponując spękane ciosy potężnych bloków porośnięte roślinnością. Pierwsza przedstawia, równoległy do płaszczyzny obrazu, „wycinek” muru z środkowym łukowym prześwitem [il. 6]. Druga prezentuje, znany z ostatecznej wersji tego tematu, motyw arkad parteru z wyższymi piętrami [il. 8]. Głównym „bohaterem” omawianych etiud jest światło, wydobyte przez wąską gamę kolorystyczną, w której dominują brązy i żółcienie wzbogacone oszczędnie przez elementy zieleni i błękitu. To jego silne kontrasty budują bryłowatość ciosów, tworzą przestrzeń bliskich, niemal zupełnie pozbawionych nieba kadrów. Przeciwnością tych światłocieniowych studiów jest szkic najwyższej partii Koloseum [il. 7]. Ujmuje on rdzawobrazowy mur, poprzedzony wznoszącym się ku prawej szerokim pasem zieleni pierwszego planu. Fakturowy sposób malowania zaciera granicę pomiędzy strefą zieleni i architektoniczną kurtyną, z czym koresponduje rozproszone, pozbawione kontrastów światło. Nie jest to monumentalna ruina, lecz wycinek muru wtopionego w przyrodę, a głównym artystycznym problemem jest wzajemna integracja tych elementów.

Celem malarskich etiud Rusieckiego nie jest zatem odtwarzanie z topograficzną dokładnością danego wyglądu, lecz przełożenie na płaszczyznę obrazu wrażeń kolorystycznych i świetlnych, płynących z bezpośredniej obserwacji. Są to nie tyle szkice *dal naturale*, ale *al naturale*⁴⁵. Nie chodzi w nich bowiem



il.6 Kanuty Rusiecki, *Arkady Koloseum*, 1826, LDM T-1532



il.7 Kanuty Rusiecki, *Ruiny Koloseum*, 1826, LDM T-155



il.8 Kanuty Rusiecki, *Wnętrze Koloseum*, 1826, LDM T-1463



⁴³ Por. np. *Veduta interna della Villa di Mecenate, Interno del Tempio di Canope nella Villa Adriana in Tivoli*; Wilton-Ely, *op. cit.*, il. 73, 132.

⁴⁴ Rysunek odpowiadał w akademickiej teorii prymatowi rozumu, kolor oznaczał prymat zmysłów; zob. Roland Michel, *op. cit.*; a także klasyczne studium poświęcone problemowi relacji rysunku i abstrakcji malarskiej – R. Rosenblum, *Międzynarodowy styl około 1800. Studium linearnej abstrakcji*, tłum. D. Pniewski, Toruń 2001.

o precyzyjnie odzwierciedloną prawdę poszczególnego motywu, lecz o oddanie prawdy całości jawiącego się wyglądu. Z tą plenerową praktyką koresponduje także „naukowa” analiza zmysłowego doświadczenia⁴⁶. Sporządzane pędzlem notatki uzupełniał Rusiecki komentarzami, w których „badał” optyczne fenomeny. Pisał: „niebo w samej górze ma kolor mocno błękitny, ku dołowi słabnie i przechodzi w szarawy. [...] Słowem tak niebo jako i ziemia, w najbliższych miejscach mają najwięcej kontrastów, dalej zaś nabierają coraz więcej harmonii. [...] plan średni od oka czy to nieba, ziemi lub wody obfituje w fiolety, ostatni – w błękity i ten jest nową harmonią. Plan najbliższy ma mocne cienie i światła ciepłe i tu jest słowem najwięcej kontrastu.”⁴⁷.

Olejne, malarskie etiudy Koloseum sporządzili tacy artyści jak: ojciec pleneru włoskiego Pierre-Henri de Valenciennes, Jean Antoine Constantin, Francois Marius Granet, Achille Etna Michallon, Jean-Baptiste Camille Corot⁴⁸. W ich praktykę zdejmowania szkiców z natury wpisuje się również eksperymentalne podejście do obserwowanej rzeczywistości. O tym rodowodzie malarskich prób Rusieckiego „informuje” już jego pierwsze studium pejzażowe, wykonane w Rzymie – *Park* [zob. III str. okładki]. Ujmuje ono zieloną aleję w Parco Pincio, którą po lewej zamyka mur z charakterystycznymi wieżami willi Medici – siedziby Francuskiej Akademii, gdzie uczęszczał Rusiecki⁴⁹, ale także gdzie inspiracji szukał Miszewski. W przeciwieństwie jednak do osadzonego w klasycznej konwencji *Włoskiego pejzażu górskiego* praktyka malarska Rusieckiego – czego przykładem było *Koloseum* – opierała się na doświadczeniu natury, które kształtowało środki obrazowania. Choć więc tradycja etiud Kanutego ma swoje korzenie w teorii „pejzażu-portretu” Valenciennesa, to skończony obraz odbiega od założeń tego teoretyka, odchodząc od dychotomii pomiędzy widokami „podług natury” i obrazami będącymi dziełem imaginacji. Komponując *Koloseum*, Rusiecki przeniósł ukształtowany w etiudzie model recepcji rzeczywistości na skończony obraz i tak jak istotą szkicu *al naturale* było ukazanie stanu przyrody, tak w finalnym obrazie otworzona zostaje nie „obiektywna” prawda wyglądu, poparta wiedzą rysunkowego szkicu, lecz przedstawione zostaje oglądane zjawisko.

Czy ta ucieczka od klasycznych schematów oznaczała całkowitą wierność prawdzie wizualnej? Oczywiście nie, wskazywałam na niektóre pierwowzory prac Rusieckiego. Użycie ich nie wyczerpuje jednak wszystkich rozwiązań kompozycyjnych, stosowanych przez Kanutego. Warto zatem zastanowić się, czy doświadczenia z pleneru przekładały się w jego twórczości na sposób konstruowania obrazu, a nie tylko na bliższy zmysłowemu poznaniu modus odtworzenia poszczególnych wyglądów. Ciekawym materiałem dla takiej analizy mogą być rzymskie veduty Rusieckiego. Pejzaże Wiecznego Miasta miały bowiem długą tradycję w często topograficznie wiernych prospektach, prezentujących majestatyczną bądź malowniczą Rome⁵⁰.

W vedutach Rzymu modyfikacji ulega już sama „ikonografia” *Urbs Aeterna*. Pojawia się znany ze studia *Park* temat „zwykłej” Romy, miasta, w którym starożytne szczątki, podupadłe współczesne budowle i wszechobecna przyroda tworzą organiczną całość. W *Ulicy* [il. 9] jest to motyw oświetlonego ostrym, popołudniowym światłem zaułku. Szeroko otwarty pierwszy plan ograniczony jest ramą narożników budynków, obejmujących całą wysokość obrazu. Skośnie ustawione fasady budowli tworzą prostopadłe do płaszczyzny obrazu i zwężają



⁴⁵ Rozróżnienie to stosował Baldinucci, który wspomina, iż Dughet przebywał w Tivoli „per poter dipinger belle vedute *al naturale*” (pdkr. M.N). Ich przeciwieństwem były prace Poussina malowane *dal naturale*; Baldinucci, *op. cit.*, s. 473. Historię malarstwa plenerowego we Włoszech omawia: Ph. Conisbee, *The Early History of Open Air Painting*, [w:] *In the Light of Italy...*, s. 29–47.

⁴⁶ Rusiecki interesował się mineralogią i paleontologią. W jego zapisach odnaleźć można „naukowe” rozważania nad budową skał, ale i praktyczne przepisy na uzyskiwanie określonych chemicznych substancji; Drema, *op. cit.*, s. 268.

⁴⁷ K. Rusiecki, *Szkicownik 1825*, F. 320–33, k 27v; cyt za: K. Rusiecki, *O malarstwie. „Z Dziennika odprawionej podróży z Wilna do Paryża w 1821” i ze „Szkicowników” z Włoch z lat 1822–1831*, oprac. J. Malinowski, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, II (2002), nr 1, s. 100.

⁴⁸ *In the light of Italy...*, il. 14, 27, 43, 64. Literatura dotycząca malarstwa plenerowego we Włoszech w końcu XVIII i na początku XIX jest dość obfita. Zbiera ją katalog: *In the Light of Italy...*; zob. też *Paysages d’Italie. Les peintres du plein-air (1780–1830)* (katalog wystawy), red. A. Ottani Cavina, Paris 2001.

⁴⁹ Drema, *op. cit.*, s. 52.

⁵⁰ J. Garms, *Römische Veduten*, [w:] *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, red. H. Wiegand, München, Berlin 2004, s. 13–21.

ce się w głąb wnętrza uliczki. Zamyka je kurtyna wzniesienia z piętrzącymi się zabudowaniami i zielonymi tarasami, ponad nimi rozciąga się wąski pas nieba. Użycie formatu prostokąta stojącego centralizuje to przedstawienie, co podkreśla odległą perspektywę wnętrza zaułku. Natomiast narożniki tworzące ramę tej kompozycji wyznaczają dokładny punkt obserwacji. Widok „zdjęty” jest z określonego miejsca, w „realnej” przestrzeni miejskiej, której nie wyróżnia ani malowniczość, ani heroicznosc scenerii, lecz która oddaje zwykły widok rzymskiego zaułku, oglądany „tu i teraz”. Utrzymana w tonacji brązów, z akcentami zieleni flory i błękitu nieba, kolorystyka odpowiada typowym barwom słonecznego popołudnia w *Urbs Aeterna*. Zwyczajność i momentalność tego zobrazowanego fragmentu Romy uwypuklają dodatkowo mocne kontrasty światła, padającego z lewej strony i cienia rzucanego przez budowle z prawej.

Obraz miasta uchwycony „przypadkowym” spojrzeniem jest również tematem, ujętych w szerszym kadrze, prospektów rzymskich, takich jak *Brzeg Tybru z wyspą św. Bartłomieja* [il. 10]. Ten jeden z ulubionych motywów uczniów Francuskiej Akademii „zdjął” Rusiecki z podwyższonego punktu widzenia (z Ponte Cestio), prezentując otwarty widok na prostopadłe do płaszczyzny obrazu lustro rzeki. Ujęte jest ono po lewej pierwszoplanowymi zabudowaniami wyspy, a na odległym drugim planie, po prawej, niskimi domami i wzgórzami zamykającymi panoramę. Elementy te spaja fakturowy, zacierający kontury budowli, sposób kładzenia koloru, który płynnie przechodzi od gam brązów i zieleni pierwszego planu do brudnych szarości nieba. Sugeruje on konkretny stan atmosfery – pochmurne popołudnie. „Zjawiskowość” zanotowanego wyglądu wydobywa w końcu mocny strumień światła, odbijający się w lewej części tafli wody. Integruje on także widok, kierując spojrzenie w jego głąb, gdzie za sprawą sugestywnie oddanej perspektywy powietrznej łączą się elementy natury i architektury. Zarówno więc kompozycja z jasnym punktem oglądu, naturalna kolorystyka, jak i sposób malarskiego opracowania powierzchni nadają szkicowy charakter tej pracy. Nie jest to jednak ćwiczenie ręki i oka, zdejmujące topograficzną prawdę, lecz obraz poddany regułom reżyserii malarskiej. Jej celem jest taka dyspozycja elementów, by przestrzeń obrazu była otwarta na zewnątrz i w głąb, sugerując miejsce, z którego oglądane jest to przedstawienie – przykładowo zmieniony jest układ poszczególnych budowli (dodano pierwszoplanową arkadę mostu), panorama została „oczyszczona” z drobnego miejskiego sztafażu okolic Zatybrza. „Szkicowość” jest świadomym zabiegiem malarskim, a nie efektem faktycznego sporządzenia obrazu w plenerze, zresztą – podobnie do *Koloseum* – prospekt ten poprzedzały liczne malarskie próby.

„Zwyczajność” wedut Romy jest nawet charakterystyczna dla ujęć najważniejszych antycznych monumentów Stolicy Świata. W *Forum Romanum* [il. 11] prospekt tego antycznego placu został zdjęty z podwyższonego punktu widzenia – ze wzgórza Kapitolu. Nie prezentuje on jednak panoramicznej wizji wzniosłych ruin, lecz szeroko otwarty widok, którego niemal połowę wypełnia lazuruwe niebo z wtapiającymi się w nie błękitnymi górami. Przed nimi rozpościera się wycinek Forum. W jego centrum znajduje się, biegnąca w głąb kompozycji, droga zamknięta kościołem z kampanilą, a po jej bokach drobne, brązowo-złotawe zabudowania starożytnych ruin. Przedstawienie to odcina się zarówno od malowniczych wedut Campo Vaccino, jak również dosłownego odwzorowania wyglą-



il.9 Kanuty Rusiecki, *Ulica*, 1826,
LDM T-1461

dów rzeczy w olejnej etudzie. Na Forum zmienione zostały nie tylko odległości pomiędzy poszczególnymi budynkami, ale i one same (np. centralna świątynia ma prostą, kubiczną formę), tak aby plac był „uporządkowany” niemal z geometryczną precyzją, którą „łagodzi” rozproszone światło, integrujące „współczesną” architekturę, antyczne szczątki i naturę. Natomiast skontrastowanie ciepłych tonów planu pierwszego z zimnymi odcieniami nieba i gór oddaje efekt przejrzystości powietrza, typowy dla „światła południa”.

„Szkicowe” widoki Rzymu Rusieckiego nie są zatem *paysage portrait*, lecz są widokami komponowanymi. Zrywają one z tradycją topograficznego malarstwa wedutowego, jak i malowniczymi czy fantastycznymi prospektami miejskimi. Transponowane na płótno oglądy Wiecznego Miasta tworzą obrazy *al naturale*, odzwierciedlając momentalność zmysłowego poznania, a nie „obiektywny” wygląd rzeczy. Malowanie osadzone w bezpośredniej obserwacji nie ograniczało się bowiem do aktu wychodzenia ze sztalugą w plener. Obrazy tworzone według zasad malarskiego szkicu mogły być i były czasem sporządzane w studiu. Posiadał je nawet paryski nauczyciel Rusieckiego Guillaume Guillon-Lethiere⁵¹. Formowały one nową tradycję obrazowania tak pod względem tematyki, jak i pod

względem formy, w której zaznacza się odchodzenie od precyzyjnego rysunku na rzecz malarskiego kształtowania, sprzyjającego oddaniu wrażeń świetlnych i kolorystycznych. Zmieniały też kompozycję, która zakładała taką dyspozycję poszczególnych elementów przedstawienia, aby ukierunkowywały one na patrzenie, sugerując konkretny punkt oglądu tych widoków. W kształtowaniu się tego nowego sposobu obrazowania natury szczególną rolę odegrał właśnie Rzym. Wymowny jest tu przykład wspomnianego klasycystycznego mistrza Kanutego, który w latach 1807-1816 był dyrektorem Accademia di Francia⁵².

Obrazy ruin i weduty miejskie są jednak specyficznymi typami pejzażu, a ich związek z tradycją krajobrazu idealnego był raczej dość luźny – „antyczne szczątki” i „współczesne” budowle mogły być jedynie jego elementem. Ich odmienne ukazywanie wsparte jest „nowością” tematu. Na ile więc nowatorski sposób obrazowania można tłumaczyć nietradycyjnością samego tematu, a na ile jest on wyrazem świadomego odrzucenia klasycznej formuły, wyjaśnić mogą same idealne pejzaże Rusieckiego. Należałoby się przyjrzeć, czy szkic *al naturale* oddziaływał nie tylko na sposób odzwierciedlania natury, ale na „temat” tych krajobrazów, które w świetle akademickich reguł musiały być zawsze *paysage historique* (pejzażem z historią).

W krajobrazach Italii Rusiecki, tak jak w przypadku rzymskich wedut i widokach ruin, miał swój ulubiony, fascynujący go „temat” – góry. Malował je podczas wszystkich wędrowek po Kampanii (od Narni poprzez Tivoli i Subiaco po Frascati) oraz w trakcie swojej wyprawy do Neapolu. Oprócz setek drobnych ołówkowych, rzadziej akwarelowych, szkiców zapisanych w kilkunastu notatnikach, owocem jego plenerów są też większe olejne etiudy, ujmujące rozmaite aspekty górskiego pejzażu. Są wśród nich „portrety” skalistych zboczy, kadrowanych blisko z obniżonego punktu widzenia, np. powstały w 1825 roku *Wodospad w Tivoli* [il. 12], w którym artysta „badał” refleksy światła na chropowatej powierzchni skał, miękkiej fakturze porastającej je roślinności czy w wartkim nurcie wody. W etiudach tych jawi się on jako doskonały obserwator przyrody, czuły na jej zmiany kolorystyczne. Głębokie tony zieleni okolic Tivoli zdecydowanie odróżniają się od matowych barw południowych Apenin w *Górzytym krajobrazie z księdzem* [il. 13]. W olejnych próbach notował charakterystyczne oświetlenie danej pory dnia. Dla tych zjawisk wybierał szerszy kadr, prezentujący łańcuchy górskie o poranku lub zachodzie słońca. W swych zapiskach zauważył natomiast: „Przy zachodzie słońca promienie idą w dół, przy wschodzie [...] idą w górę, i na brzegu tylko niebo rozżarzone, reszta wszystko jest w cieniu”⁵³. Stworzył także bardziej rozbudowane kompozycje wewnątrz dolin z charakterystycznymi elementami krajobrazu: starym młynem wodnym, antycznym akweduktem, pasącym się bydłem, skalistą zatoką czy panoramą Subiaco⁵⁴. Prace te wskazują nie tylko na „chwytanie” poszczególnych zjawisk natury, ale na próby układania obrazu według natury. Są to, jak w *Dolinie z młynem wodnym* [il. 14], malarskie szkice o wyważonej kompozycji – pierwszoplanowy strumień równoważy młyn, całość zamyka wysoka kurtyna gór. Ukazują one charakterystyczne, lecz niekoniecznie topograficznie wierne widoki Apenin.

W pejzażach idealnych powstałych we Włoszech – *Górzysta okolica, Krajobraz apeniński i Okolice Subiaco. Krajobraz z jeźdźcem* [il. 15] – Rusiecki nawiązał do swych ulubionych górskich motywów. Sama ich „tematyka” koresponduje z bo-



⁵¹ V. Pomarede, *Realism and Recollection*, [w:] *In the Light...*, s. 95.

⁵² E. di Majo, *Un Parnaso capitolino: La mostra del Campidoglio del 1809*, [w:] *Maesta di Roma. Da Napoleone all'unita d'Italia*. (katalog wystawy), red. S. Susinno, Roma 2003, s. 122.

⁵³ K. Rusiecki, *Szkiecy 1825*, F. 320–33, k. 23v; cyt za: K. Rusiecki, *O malarstwie...*, s. 100.

⁵⁴ Por. np. *Okolice Subiaco, Góry o poranku, Apeniny, Port w Sorrento*, LDM; za: Drema, *op. cit.*, il. 203, 207, 209, 268.



il.10 Kanuty Rusiecki, *Brzeg Tybru z wyspą św. Bartłomieja*, 1825, LDM T-1462

gata plenerową praktyką (wymienione zostaje Subiaco), lecz nie jest ona jedynym elementem łączącym te prace z doświadczeniem natury, pomimo że przedstawienia te wykorzystują schemat kompozycji *paysage idéal*. Szeroki kadr na górzystą dolinę otwiera kurtyna drzewa bądź skalistego, porośniętego roślinnością zbocza. Przestrzeń zamkniętą pasmem odległych wzgórz organizują trzy plany połączone krętą linią, wyznaczaną przez kolejne *repoussoir*. Na pierwszym planie widnieje obowiązkowy, niewielki, ludzki, a w jednym przypadku nawet zwierzęcy sztafaż. W dwóch realizacjach nie zabrakło drobnej architektury drugiego planu. Ten klasyczny schemat uległ jednak istotnym modyfikacjom. Odbiega od niego już sposób kształtowania kompozycji, która jest budowana nie z klarownie oddanych sylwet poszczególnych elementów, ale za pomocą plam barwnych, co ewokuje brak, charakterystycznego dla pejzaży idealnych, wyraźnego wyodrębnienia poszczególnych planów. Natomiast kolorystyka utrzymana w jednej tonacji barwnej sugeruje światło danej pory dnia – czy to zmierzchu, czy, jak w przypadku *Krajobrazu apenińskiego*, popołudnia – ale także integruje cały widok. To barwne zestrojenie eksponuje równomiernie rozproszone oświetlenie. Takie użycie światła i koloru burzy jedną z naczelnych zasad *paysage idéal*, w którym kolorystyczne i światłocieniowe zróżnicowanie elementów wydobywało węzłowe punkty pejzażu, czyli konsystujące jego semantykę sceny figuralne. W omawianych krajobrazach drobny ludzki sztafaż nie jest wyodrębniony z otaczającej go natury. Odwróceniem tyłem wędrowcy, obserwatorzy nie nawiązują też żadnego kontaktu z widzem – tak jak było to np. w realizacji Miszewskiego. Nie są punktem centralnym widoku, lecz stanowią jego fragment, podobnie jak drzewa, góry, niebo. Oskar Bätschmann nazwał takie stopione całkowicie z przyrodą postacie „poruszającymi się roślinami”⁵⁵, nie pełnią one bowiem żadnej semantycznej roli w przedstawieniu, są jedynie jego częścią. Krajobrazy idealne Rusieckiego ukazują samą naturę, której elementem jest człowiek. Nie jest to oczywiście *paysa-*



il.11 Kanuty Rusiecki, *Forum Romanum*, 1826, LDM T-124

ge portrait, proste odwzorowanie wyglądu konkretnego krajobrazu, co więcej, w pracach tych brak jakichkolwiek „cytatów” ze znanych i chętnie malowanych okolic górzystej Kampanii. Zamiast nich są tu składniki zwyczajnego widoku Apenin: dolina zamknięta łańcuchem górskim, zielona przestrzeń łąk, zasnute chmurami niebo, w końcu zjawiska obserwowane w naturze – oświetlenie danej pory dnia, „zdjęte” w określonych warunkach atmosferycznych. Korzystając z swych plenerowych doświadczeń jak i lekcji kompozycji klasyków, Rusiecki namalował „typową” górską dolinę.

Idealne pejzaże towarzysza Miszewskiego w Subiaco odchodzą od wyobrażeń arkadyjskich błoni czy malowniczych i groźnych scenerii wąwozów Tempe, prezentując zwykłe górskie doliny. Podobnie jak w pejzażach ruin albo w prospektach miejskich Rusiecki ukazuje widok prawdopodobnych i charakterystycznych wyglądom natury. Zakorzenione w empirii przedstawienie rzeczywistości w obrazach Rusieckiego stałoby zatem w opozycji do imaginacyjnych kreacji Miszewskiego. Dzieła Kanutego ujmowały prawdę natury, której podporządkowana jest prawda sztuki, ich „realizm” byłby przeciwieństwem „idealizmu”. Czy więc celem oparcia wyglądom rzeczywistości w plenerowych studiach było, krytykowane przez Stattlera, czcze naśladowanie przyrody? Jak wobec tego rozumieć podnoszoną wielokrotnie „nastrojowość” tych widoków? Szukając odpowiedzi na te pytania, można rozważyć artystyczny i kulturowy kontekst obrazowania natury na początku wieku dziewiętnastego. Wówczas zainteresowanie realistycznie odtworzonym krajobrazem i dowartościowanie widoków przyrody wpisywały się w nowe, „romantyczne” odczytanie księgi świata, w którym odzwierciedlanie rzeczywistości nie wyczerpuje jej sensu. Poznanie zmysłowe było bowiem jedynie drogą do przeniknięcia tajemnicy bytu, zgłębianej przez jednostkę⁵⁶. W tym ujęciu jasne stawałoby się „nastrojowe” operowanie światłem, obecne w komponowaniu tych widoków. Korespondowałyby ono zarówno z idealistyczną filozofią



⁵⁵ O. Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, s. 150–153.

il.12 Kanuty Rusiecki, *Wodospad w Tivoli*, 1825, LDM T-141



⁵⁶ *Ibidem*, s. 57–67.

⁵⁷ Por. np. Krakowski, *op. cit.*, s. 165–167.

⁵⁸ Przełożenie wrażeń zmysłowych na płaszczyznę płótna jako centralny problem etiudy malarskiej podkreśla: A. Pieńkos, *Obraz – pejzaż – historia. Romantyczne etiudy malarskie*, [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina* (katalog wystawy), red. A. Morawińska, Warszawa 1999, s. 50–58.

⁵⁹ Krytykę pojmowania realizmu jako opartej na zasadzie podobieństwa odpowiedniości sztuki i natury przeprowadził N. Bryson. Zerwał on z psychologią percepcji Gombricha, ukazując, iż także ona kontynuuje naturalne nastawienie, zgodnie z którym istota sztuki polega na naśladowaniu rzeczywistości. W swojej propozycji, za semiotyką Bryson odróżnił „znaczące” od „znaczonego”, a realizm zdefiniował jako całościowe podporządkowanie strefy „znaczącego” (medium malarskie) „znaczącemu” (konstruowanie iluzji rzeczywistości). W centrum zainteresowania Brysona była zatem specyfika obrazu – znaku. Pozwoliło mu to wyróżnić dwa systemy funkcjonalne w obrazie: dyskursywny i figuratywny. Realizm byłby powiązany z przewagą figuratywności, czyli byłby funkcją oddalenia obrazu od tekstu. N. Bryson *The Logic of Gaze*, New Heaven 1983. Por. też M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXIV (1999), s. 238–239.

natury, jak i z emocjonalnym przeżyciem przyrody – taki do niej stosunek dyktowała nawet akademicka teoria⁵⁷.

Czy jednak „nastrojowy realizm” tych prac można interpretować tylko poprzez odniesienia do rzeczywistości pozaobrazowej? Chyba jednak nie do końca. Przede wszystkim zastanawia samo pojęcie „realizmu”. Wielokrotnie podkreślałam już, iż etiuda malarska zrywała z prostym mimetycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Nie ujmowała „obiektywnej” wiedzy o przedmiocie, lecz dążyła do improwizacji jego stanu, przez co wagi nabierał sam problem przełożenia wrażeń zmysłowych na obraz⁵⁸. Szkic ten miał więc nie tylko poznawczy stosunek do rzeczywistości, ale i do samego medium malarskiego. Fenomen ten obecny jest zwłaszcza w późnych pracach Rusieckiego *Kampania Rzymska* [zob. III str. okładki] i *Okragła wieża* [il. 16]. Pierwsza z tych etiud ukazuje rozległą, niemal bezkresną równinę, która łączy się majaczącym na horyzoncie łańcuchem gór z szerokim pasem nieba. Nad płaską, pozbawioną jakichkolwiek ram przestrzenią dominują jedynie po lewej masywne, rustykalne zabudowania. Druga praca prezentuje natomiast, ujętą z obniżonego punktu widzenia i wypełniającą niemal cały widok, potężną rotundę. Uderza w tych przedstawieniach ich sugestywna kolorystyka. Budują ją nie płaskie plamy barwne, lecz szereg drobnych pociągnięć pędzla. W *Kampanii Rzymskiej* przechodzące tonalnie kolory – od ciepłych, delikatnych brązów planu pierwszego do zimnych błękitów gór i znów ciepłych żółcieni i fioletów nieba – integrują całość widoku, budując nastrój spokoju i ciszy charakterystyczny dla ziemi umarłych, jaką było dla romantyków *Agro Romano*. W *Okragłej wieży* jaskrawe żółcienie kontrastują z brązami rotundy, podkreślając ekspresję zmonumentalizowanego żabią perspektywą budynku. Kształt i barwa nie tyle więc oddają realia, co przekształcają je w nasyconą znaczeniowo formułę, współtworząc temat i treść przedstawienia. Są one konstytuowane w samym procesie oglądu, a nie w odniesieniach do przeszłości i przyszłości danego wyglądu. Cecha ta jest chyba jedną z konstytutywnych różnic pomiędzy malowaniem *dal naturale* i *al naturale* – tworzeniem z imaginacji czy według doświadczenia.

Ikonograficzna interpretacja nie wyczerpuje zatem złożoności relacji doświadczenia świata zewnętrznego ze sposobem jego prezentacji w dziele, bardziej skupiając się na odpowiedności formy i treści przedstawienia do rzeczywistości, a nie na „rzeczywistości” samego obrazu – czyli tym, w jaki sposób dane formy i treści są w nim dystrybuowane. Aby wyjaśnić istotę „realizmu” bądź „idealizmu” prac Kanutego czy Miszewskiego, trzeba odrzucić proste mimetyczne rozumienie obrazu i przyrzeć się jego wizualnej strukturze. W takim ujęciu „realistyczne” lub „idealistyczne” obrazowanie nie byłoby tylko pochodną podobieństwa sztuki do natury, lecz fundowane byłoby przez sposób dystrybucji informacji w dziele – czyli w relacji pomiędzy wizualnością a kodowaną przez nią treścią⁵⁹. Analiza struktury obrazu przeformułuje także budowanie jego semantyki. Sens przedstawienia nie wynika wówczas z analogii „treści” widoku i kulturowego kontekstu, ale jest konstytuowany przede wszystkim w procesie oglądu samego dzieła⁶⁰. „Temat” jest więc najpierw interpretowany poprzez wizualność samego obrazu, narzucającą określony sposób odbioru, a dopiero później jest konfrontowany ze współtworzącymi sytuację odbioru czynnikami, odnoszącymi się do konkretnych aktów recepcji⁶¹. Należałoby się zastanowić, czy w pracach Rusieckiego bezpośrednia percepcja znalazła odzwierciedlenie w sposobie kształtowania dzieła, który przekraczałby bardziej precyzyjną identyfikację przedmiotów i bliższe empirycznej prawdzie ujęcie tematyki i zakładałby odbiór tych widoków zgodny ze wspomnianym już romantycznym, indywidualnym odczuciem natury. Przedmiotem takiej analizy jest powiązanie „tematu” dzieła nie z jego „naturalnym” odpowiednikiem (konkretnym wyglądem rzeczy), ale ze sposobem prezentacji.

Zanim rozpatrzę ten problem na przykładzie prac Rusieckiego, warto skonfrontować się z tym, jak jest on rozwiązany w krajobrazie idealnym. We *Włoskim pejzażu górzystym* Miszewskiego organizująca widok perspektywa centralna wyznacza jeden stały punkt obserwacji. Widz ma swoje miejsce na zewnątrz sceny, która otwiera się przed nim kurtyną drzewa i do której „wprowadza” go postać starca. Następnie jego wzrok jest kierowany ruchem zygzakowatym w głąb, poprzez trzy równoległe plany z *repoussoir*, ku punktowi zbiegu. Krajobraz stanowi zamkniętą przestrzeń, której kompozycja ukierunkowuje na identyfikowanie kolejnych fragmentów przedstawienia. Konwencjonalne odzwierciedlenie wyglądu rzeczy ma za zadanie szybkie przypisanie ich określonym ideom (drzewa, wody, człowieka) i skoncentrowanie uwagi odbiorcy na rekonstruowaniu narracji obrazowej. W centrum tej prezentacji znajduje się *istoria* pejzażu, dopełniana przez „scenografię” przyrody. W konfrontacji akcji sceny figuralnej z otaczającym ją krajobrazem zasadza się odbiór tego widoku. Widz ma „odczytać” jego sens, zrozumieć literacki koncept i delektować się nim⁶². Odbiorca, pomimo że mogą się do niego zwracać wprowadzające do pejzażu figury, jest na zewnątrz „pochłoniętej” w sobie sceny, jest jej świadkiem, a nie współuczestnikiem⁶³.

W pracach Rusieckiego ten model konstruowania pejzażu ulega przekształceniu. Malarskie medium nie jest już „przejrzystą” semantycznie częścią obrazu, ale staje się ono nośnikiem jego treści. Dotychczas „neutralny” znaczeniowo składnik budujący „obiektywną” rzeczywistość przedstawienia współtworzy temat obrazu, odbierany subiektywnie⁶⁴. Malarskie kształtowanie płaszczyzny, mające swe źródło w formule etudy, oddaje bowiem nie wiedzę o przedmiocie,



il.13 Kanuty Rusiecki, *Górzysty krajobraz z księdzem*, fragment, 1826, LDM T-1530



⁶⁰ Polemikę z teorią Gombricha podejmuje także W. Kemp (*Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983) głównym nurtem jego rozważań jest proces odbioru dzieła i związane z nim konstytuowanie sensu przedstawienia. Konkretnego widza Gombricha Kemp zastępuje kategorią „implikowanego odbiorcy”, rozumianą jako całościowy preorientacji oferowanych widzowi przez dzieło. Por. M. Bryl, *Obraz i widz. O nowej książce Wolfganga Kempa*, „Artium Quaestiones”, IV (1990), s. 140–151. Kemp, pomimo nawiązania do sławnego dzieła Gombricha, nie skupiał się jednak na pojęciu realizmu, będącego kluczowym problemem angloamerykańskiej historii sztuki. Powiązanie ufundowanego w strukturze dzieła implikowanego odbiorcy i realizmu w malarstwie rozważa natomiast M. Fried (*Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago 1987; tenże, *Courbet's Realism*, Chicago 1990; tenże, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven and London 2002).

⁶¹ Różnorodne propozycje badawcze, antycypujące bądź nawiązujące do estetyki recepcji, zbiera: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. W. Kemp, Köln 1985.

⁶² Por. L. Marin, *Sublime Poussin*, tłum. C. Porter, Stanford 1999, s. 5–65.

⁶³ O teatralizacji przedstawienia por. M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painter and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.



il.14 Kanuty Rusiecki, *Dolina z młynem wodnym*, 1826, LDM T-1539

ale poprzez swą substancjalną samodzielność ewokuje doznanie jego sensu przez poszczególnego widza. Widoki te zakładają zatem odmienny od *paysage idéal* model odbioru „rzeczywistości” dzieła, w którego centrum jest nie intelekt, lecz „oko” widza.

Odmienne konstytuuje się zatem znaczenie obrazu. Sens przedstawienia określa nie odniesienie do przeszłości czy przyszłości, lecz jego doświadczenie „tu i teraz”. Takiej recepcji podporządkowana jest również wewnętrzna prezentacja dzieła. Począwszy od pejzaży ruin, poprzez weduty miejskie, po krajobrazy idealne, kompozycje te są zawsze otwarte na zewnątrz szerokim tzw. przedpołem obrazowym, które poprzez elementy tworzące iluzję kontynuacji przestrzeni (układ architektury w *Starożytnych ruinach* czy *Koloseum*, formę terenu w *Ulicy*, *Brzegu Tybru* albo *Forum Romanum*) anektują przestrzeń przed obrazem, gdzie „znajduje się” widz, jednocześnie sugerując mu dokładny punkt obserwacji. W *Starożytnych ruinach* ramy murów sytuują obserwatora przy prawym brzegu korytarza, stąd jego wzrok jest kierowany, poprzez silnie oświetlony łuk, bezpośrednio na krzyżyk ostatniego planu. W miejsce rekonstrukcji narracji obrazowej pojawia się „natychmiastowa” recepcja widoku. Przedstawienie nie rozpościera się przed odbiorcą niczym „pochłonięta” w sobie scena, nieuwzględniająca w swej „akcji” obecności oglądającego, lecz wprowadza ono obserwatora w „teatralną” przestrzeń. Prezentacja taka jest charakterystyczna dla „spektakularnego” malarstwa końca osiemnastego wieku, do którego, jak wskazywały prace *Kartuzja i Rzym oświetlony fajerwerkami*, nawiązywał Rusiecki.



⁶⁴ W semiologicznej koncepcji „znaczące” (medium malarskie) uwalnia się od „znaczonego” (konstruowania iluzji rzeczywistości); por. przyp. 59. Szczegółowo zjawisko to omawia na przykładzie rokokowego malarstwa francuskiego N. Bryson, *Word and image: French painting of the ancien régime*, New York 1981.

Porównując realizację Kanutego z pierwowzorem Lampiego, zauważyć jednak można, iż ten sposób organizacji widoku komplikuje się. W pracy wiedeńczyka wzrok widza jest ukierunkowany, poprzez diagonalę mrocznych kruzganków, na światło w ich głębi, a jawiący się w arkadach widok, ciemny i zamknięty skałami, stanowi jedynie dopełnienie malowniczej kompozycji. W realizacji Rusieckiego rozpościerająca się pomiędzy arkadami przestrzeń, jaśniejsza i szeroko otwarta, oferuje natomiast konkurencyjny wobec ciągu korytarza punkt oglądu, z iluzją niekończącej się dali. Podobne rozwiązanie zastosował on w *Widoku Koloseum*, w którym szeroko otwarte przedpole i kurtyna muru wyznaczają „miejsce” widza, którego spojrzenie jest kierowane w głąb, ku końcowi ciągu arkad, ale i w górę, na kolejne piętra Koloseum, gdzie nie napotyka już ono żadnego punktu zbiegu linii. Nie jest to zatem „teatralna” zamknięta scena, lecz przestrzeń oferująca więcej niż jeden punkt oglądu. Dwa punkty zbiegu linii kompozycyjnych każą wyróżnić dwa przylegające do siebie fragmenty przestrzeni. Obserwator „stoi” pośrodku nich, ma więc perspektywę szerszą – panoramiczną. Spojrzenie widza „wędruje” po kolejnych fragmentach przedstawienia, których nie kończy jeden punkt zbiegu linii, ale otacza go zbliżony do kolistego obraz. Doświadczenie szkicu w plenerze, ujmujące fragment natury niepoddany geometrycznemu porządkowi, „wygrywa” z aprioryczną konstrukcją perspektywy centralnej.

Weduty miejskie Rusieckiego także sugerują potencjalny punkt obserwacji – wyznaczają go ramy widoków. Z tego miejsca, poprzez prostopadłe do płaszczyzny obrazu dominaty kompozycji, wzrok jest kierowany ku szeroko otwartemu horyzontowi. Nie ma w nim wyraźnego punktu zbiegu linii, lecz przestrzeń zamyka się okręgiem. Skupienie na głębi widoku zaznacza się też w *paysage idéal* Kanutego, zwłaszcza w *Okolicach górzystych Subiaco*. Zaakcentowanie dali widoku przeformowuje sposób odbioru przedstawienia – istotne jest nie identyfikowanie jego kolejnych fragmentów, lecz sama percepcja. To ukierunkowanie na patrzeć najpełniej oddają późne prace Rusieckiego – *Wezuwiusz* i *Krajobraz z brzegiem rzeki* [il. 17] i, w których rozległe pejzaże ujęte są w ramę muru, biegnącą wzdłuż dolnej i lewej bądź prawej krawędzi płótna. Stwarzają one punkt imaginowanego widzenia dla odbiorcy, z którego „obserwuje” on rozciągający się w oddali krajobraz. Widz „znajduje się” nie pośród imaginowanej widowni, lecz w przestrzeni, którą określa już sam obraz. Jego percepcja jest więc ograniczona do „tu i teraz” przedstawienia. Taka dyspozycja przedstawienia ma analogie w twórczości przebywających w ówczesnym Rzymie malarzy z północy,



il.15 Kanuty Rusiecki, *Okolica Subiaco*.
Krajobraz z jeźdźcem, 1826, LDM T-2171

il.16 Kanuty Rusiecki, *Okrągła wieża*, 1826, LDM T-157



a *Krajobraz z brzegiem rzeki* nawiązuje do pracy *Fontanna przy Acqua Acetosa* Christofera Wilhelma Eckersberga⁶⁵. Po raz kolejny jednak Rusiecki przetwarza obrazowy pierwowzór. Skrócony zostaje pierwszy plan, a drugi jest przybliżony do widza, tak by ewokować wrażenia momentalnej obserwacji. Sposób prezentacji rzeczywistości w pracach Rusieckiego odpowiada zatem relacji odtworzonych wyglądnów natury do rzeczywistości pozaobrazowej i zakłada nie odczytywanie poszczególnych elementów krajobrazu, lecz współuczestniczenie widza w świecie dzieła.

Celem zniesienia bariery pomiędzy „rzeczywistością” obrazu i odbiorcy było subiektywne i emocjonalne przeżycie przedstawiania. Widok miał nie „przemawiać” poprzez anegdotę, czyli pouczać, lecz wywoływać przeżycia emocjonalne. Temu efektowi podporządkowane były pejzaże malownicze i groźne, które „oferowały” odbiorcy przeżycie „bezpiecznej trwogi”, fundujące doznanie wzniosłości⁶⁶. W przeciwieństwie jednak do tych antycypujących twórczość Rusieckiego obrazów krajobrazy namalowane przez Kanutego ukazują zwyczajne i mało spektakularne widoki Italii. Natomiast stworzony w nich model recepcji, ukonstytuowany nie w „natychmiastowej”, scenicznej prezentacji, ale w zintensyfikowanym patrzeniu, zakłada nie momentalne postrzeganie, lecz może raczej patrzenie bliskie kontemplacji. Źródłem kontemplacji jest bowiem zawsze dogłębna obserwacja – uważne przypatrywanie się „tu i teraz”, jednoczące patrzącego z tym, co postrzegane, i może to „zestrojenie” należałoby definiować jako „nastrojowość” tych pejzaży.

Kontemplacyjny stosunek do oglądanej rzeczywistości stoi w centrum romantycznego przeżycia świata. Zaznaczyłam go już, omawiając romantyczne refleksje nad ruinami Koloseum. Tym kreślonym piórem „medytacjom” towarzyszył często bardzo dokładny „realistyczny” opis⁶⁷. Bezpośrednie spotkanie ewokowało przecież ów stan zadumy, zwany przez Stendhala *rêverie*, pozwalający z poznania zmysłowego przejść do odczytania wewnętrznego sensu rzeczywistości⁶⁸.



⁶⁵ K. Monrad, *Ch. W. Eckersberg. „Paesaggio presso l'Acqua Acetosa”*, [w:] *Maesta...*, s. 89.

⁶⁶ Bäschmann, *op. cit.*, s. 42–51.

Poszukiwano go także – jak wspominałam – w księdze natury, z której romantycy odczytywali sensory ludzkich dziejów, kosmosu, czy w końcu emanację Boga, a nieodłącznym sposobem zgłębiania tych fenomenów była zawsze kontemplacja⁶⁹. Analizując ten model odbioru widoków natury początku XIX wieku, warto zwrócić uwagę na specyfikę włoskiego doświadczenia krajobrazu, by raz jeszcze powrócić do zarysowanej dychotomii pomiędzy „idealizmem” i „realizmem”. W słynnym liście do Louisa de Fontanes jeden z największych wielbicieli Włoch, Chateaubriand, pisał: „Nieraz zapewne budziło Pana zachwyty światło krajobrazów Lorraina, które wydaje się piękniejsze i bliższe ideału niż blask naturalny. Oto właśnie światło Rzymu”⁷⁰. Kilkanaście lat później, kolejny słynny wędrowiec – Stendhal, przemierzając szlaki Kampanii, zauważył: „te wzgórza wyglądają jakby je malował Poussin”⁷¹. W innym miejscu dodał natomiast, iż malarz ten „nastraja do marzeń swymi pejzażami. Dusza czuje się jakby przeniesiona i znajduje szczęście, które w rzeczywistości przed nami ucieka”⁷². W idealnych krajobrazach Poussina autor *Pustelni Parmeńskiej* nie widział więc „treści” *istoria*, tak jak nie szukano jej w dziełach Claude’a. Nie jest moją intencją sugerowanie jakichkolwiek zależności genetycznych pomiędzy literackim odczytaniem pejzażu Italii a twórczością artystów działających w Rzymie i okolicach, a zwłaszcza *oeuvre* Rusieckiego. Chciałabym jedynie wskazać na podobny sposób widzenia krajobrazu, w którym oglądana przyroda staje się sztuką⁷³. Włochy malowano przecież poprzez „szkło Lorraina”, co w pierwszej ćwierci XIX wieku oznaczało również tworzenie zakorzenione w estetyce etiud *al naturale*⁷⁴. Poznaniu prawdy natury i sztuki służył właśnie olejny szkic malowany *alla prima*, który dla Claude’a „wynałazł” Sandrart⁷⁵.

Poparty bezpośrednią obserwacją „realizm” Rusieckiego nie jest prostą antynomią idealizmu. Ideałem była Italia. Jej przedstawienia – jak napisał krytyk o pejzażach, przebywającego w Rzymie w tym samym czasie co nasi wędrowcy z Subiaco, malarza – tworzyły krainę zamieszkiwaną przez wiecznie młodą grecką baśń⁷⁶. „Kopiować” płótna dawnych mistrzów można było zatem na dwa sposoby, albo sumiennie odtwarzać namalowane przez nich kształty, jak czynił to Miszewski, ale co nieobce było i wczesnym, „warsztatowym” szkicom Rusie-



⁶⁷ Zmiana z pejzażu, który jest odbiciem ludzkich uczuć na rzecz pejzażu składającego się z dokładnych opisów, zaznacza się już w twórczości Chateaubrianda; J. Parvi, *Literacka „podróż” romantyczna*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, XIV (1967), nr 1, s. 23;

⁶⁸ Królikiewicz, *op. cit.*, s. 36.

⁶⁹ Por. np. Romantyczne odczytania krajobrazu Włoch w poezji polskiej; R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 87–130.

⁷⁰ R. Chateaubriand, *Wspomnienia Włoch, List do Louisa de Fontanes z 10 I 1804*, przekład i cyt. za: Przybylski, *op. cit.*, s. 99.

⁷¹ Stendhal, *Przechadzki po Rzymie*, t. 1, [w:] *Wybór pism różnych*, przeł. F. Śniatecka-Wowerowa, oprac. J. Guze, Warszawa 1965, s. 380.

⁷² Tenże, *Historia malarstwa*, t. 1, [w:] *op. cit.*, s. 30.

⁷³ Podobne zjawisko fascynacji malarstwem pejzażowym, które kształtuje recepcję krajobrazu, zaznaczało się w malowaniu pejzaży „Północy”. Doskonałym przykładem mogą tu być pejzaże Ile-de-France G. Michela; P. Galassi, *The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot*, [w:] *Claude to Corot...*, s. 240.

⁷⁴ Zob. *Im Licht von Claude Lorrain* (katalog wystawy), red. M. Roethlisberger, München 1983, s. 200–201.

⁷⁵ J. Sandrart, *Teutsche Academie*, Nuremberg 1675, za: Conisbee, *The Early History...*, s. 32.

⁷⁶ J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. I, Stuttgart 1904, s. 107; cyt. za: Krakowski, s. 172.

il.17 Kanuty Rusiecki, *Krajobraz z brzegiem rzeki*, 1826, LDM T-164

ckiego⁷⁷, albo malować tak, jak przeżyło się ich obrazy. W swych listach do syna Kanuty wielokrotnie wspominał, by malując z natury, mieć zawsze na uwadze dawną sztukę⁷⁸. Jednocześnie jednak przestrzegał przed tymi, którzy ją jedynie kopią. Zauważył: „między prawdziwym talentem a manierzystą ta jest różnica, że pierwszy po głębokim zastanowieniu nad naturą wyciągnie z niej pewne prawidła, kiedy drugi z urojonymi już prawidłami przystępuje do kopii onej i wszystko łamie, kaleczy w niej, podciągając pod formułki urojone”⁷⁹.

Fascynacja światłem Rzymu byłaby więc przede wszystkim fascynacją światłem Claude’a. Kontemplację rzeczywistości ukierunkowywało nie tylko zgłębianie księgi widzialnego świata, lecz także odczytywanie – przeżywanie – kontemplowanie dzieł dawnych mistrzów. Od nich uczono się malarskiego warsztatu, rozumianego szerzej niż wypracowywanie technicznych umiejętności i obejmującego również rodzącą się samoświadomość malarskiego języka. Jeśli więc można, dla znalezienia odpowiedniego określenia relacji realizmu i idealizmu, szukać analogii dzieła Rusieckiego w twórczości współczesnych mu wielkich pejzażystów, warto może skonfrontować jego prace z *oeuvre* wspomnianego „Malarza greckiej baśni”. Usprawiedliwieniem proponowanego porównania niech będzie nie tylko to, że artysta ów podobnie jak Kanuty wykonał setki rozmaitych „portretów” Włoch, ale i wybór jego obrazu z nieco prowincjonalnego muzeum w Strasburgu. Zarówno Corot, jak i Rusiecki namalowali bowiem niewielkie tonda, w których zamknęli widoki natury [il. 18]. Sam wybór tego trudnego formatu nawiązywał do tradycji dawnego malarstwa – we włoskim Renesansie stanowił zawsze sprawdzian kunsztu artysty⁸⁰; nieobcy był on i Lorrainowi⁸¹. W obydwu pracach nobilitowanym tym formatem tematem jest „zwykły” krajobraz: u Corota płaska okolica Ile-de-France, u Rusieckiego ulubiony włoski krajobraz Apenin. To połączenie przeżycia natury i sztuki pokreślił uczeń Rusieckiego, Bolesław Podczaszyński, który pisał, iż jego nauczyciel miał: „za godło: przyrodę kochać, a mistrzów słuchać”⁸². Sam Kanuty określił to natomiast zwięźle, pisząc: „jestem uczniem szkoły francuskiej”⁸³. Szkoły francuskiej – dodajmy – rozwijającej się w ówczesnym Rzymie.

Omówione prace Rusieckiego stanowią jedynie niewielki fragment jego włoskich pejzaży. Ukazują one jednak dobitnie, iż podczas swych plenerów Kanuty nie poszukiwał już wzniosłych śladów starożytności ani malowniczych motywów, lecz notował empiryczne doświadczenie Italii. Do Subiaco udał się więc nie dla przeszłości miasta Nerona albo pozostałości pierwszej siedziby benedyktynów, lecz po to, aby zrozumieć naturę i przełożyć ją na obraz.

Odczytanie hieroglify rzeczywistości – jak wielokrotnie podkreślałam – było jądrem romantycznej, idealistycznej filozofii i choć Rusieckiego nie zajmowały we Włoszech pisma niemieckich myślicieli – śladem tego są dopiero jego późniejsze wileńskie zapiski⁸⁴ – to na pewno przeniósł on w swych pejzażach Italii wyniesione z Paryża i pogłębione w Accademia di Francia rozumienie relacji natury i sztuki. O wadze tego problemu dla romantyków poucza opowieść E. T. A. Hoffmanna *Die Jesuiterkirche in G*⁸⁵, w której poszukujący tajemnicy świata malarz – wymowne, iż jest nim właśnie pejzażysta – zrozumiał, iż nie zamknie prawdy natury w prawdzie sztuki, ginie w nurtach rzeki.

Tragiczną śmierć Miszewskiego w wodach Aniene po latach komentowano natomiast: „Po to nasz Miszewski wdrapywał się na urwiste, nad przepaścią za-



⁷⁷ Drema, *op. cit.*, s. 119.

⁷⁸ Uwagi te dotyczą zwykle kopiowania z modelu; Por np. K. Rusiecki do syna Bolesława z 18 XII 1851, LVIA, F. 1135, op. 19, dz. 15, k. 232–234.

⁷⁹ K. Rusiecki do syna Bolesława 24 XI 1858, LVIA, F. 1135, op. 19, dz. 15, k. 397v.

⁸⁰ Por. R.J.M. Olson, *The Florentine tondo*, Oxford 2000.

⁸¹ C. Lorrain, *Krajobraz pasterski z Tivoli*; za: *Im Licht von...*, il. 13, s. 76.

⁸² Podczaszyński, *op. cit.*, s. 95.

⁸³ K. Rusiecki do syna Bolesława 1 VII 1850, LVIA, F. 1135, op. 19, dz. 15, k. 194.

⁸⁴ K. Rusiecki do syna Bolesława 8 X 1851, LVIA, F. 1135, op. 19, dz. 15, k. 185v.

⁸⁵ E.T.A. Hoffmann, *Die Jesuiterkirche in G.*, [w:] *Nachtstücke*, hg. G.R. Kaiser, Stuttgart 1990.



il.18 Kanuty Rusiecki, *Górzysta okolica z topolami*, 1826, LDM T-52

wieszane skały, i przyniósł życie swoje, nadziei i talentu pełne w ofierze, bo chciał upoić duszę swoją tym urokiem cudnego włoskiego nieba, [...] chciał natchnąć ducha swego, nastroić wyobraźnię na pędzel krajowy”⁸⁶. Celem polskiego artysty miało być bowiem zgłębianie tajemnicy „naszej” (swojskiej, czyli „soplicowskiej”) przyrody. Juliusz niestety nie zdążył dokończyć swej lekcji pod niebem Italii i nie zjął także ani jednego krajobrazu. Uczynił to jednak Rusiecki po swoim powrocie na Litwę. Zostawił on kilkanaście krajobrazów ojczyzny Mickiewicza, w których dobrze wykorzystał swe włoskie doświadczenia, nie tylko zresztą te plenerowe. W liście z Rzymu do Staniszewskiego postulował, zgodnie z romantycznym przesłaniem sztuki, stworzenie nowego malarstwa, które stałoby się „sercem i ogniem Narodu”⁸⁷. Okazało się więc, że Włochy były, są i będą ojczyzną pejzażów. Użyte tu *futurum* odnosi się oczywiście do przyszłości zrealizowanej w przeszłości, czyli do tych kilkudziesięciu następców Rusieckiego, którzy w przeciągu całej drugiej połowy dziewiętnastego wieku napływali do Włoch, choć nie szukali tam już „asembli i nieba”. Emocjonalne przeżycie krajobrazu, kontemplacja natury, których to fenomenów w malarstwie polskim prekursorem był Rusiecki, stanie się natomiast – choć niestety bez zwrócenia uwagi na jego twórczość – jedną z najbardziej dystynktywnych cech polskiego krajobrazu, podobnie jak budzenie uczuć poprzez „realistyczne” widoki przyrody.



⁸⁶ Libelt, *op. cit.*, s. 80.

⁸⁷ K. Rusiecki do Józefa Staniszewskiego; cyt. za: Pigoń, *op. cit.*, s. 104.

Maria Nitka

Historyk sztuki, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autorki obejmują sztukę polską XIX wieku oraz sztukę współczesną.