

## Doświadczenie krajobrazu w XVIII wieku. Turyści, studenci, artyści w plenerze

Kawaler Louis de Jaucourt w haśle *paysage* w *Encyclopédie* akcentował ważność figur w malowanych pejzażach, zwłaszcza takich, które poruszają widza swoim zaangażowaniem w określoną aktywność. Miał na myśli jednak wzory Nicolasa Poussina i aktywność sensowną z punktu widzenia tradycyjnie pojmowanej, ważnej historii. Krajobraz idealny zresztą miał się jeszcze wówczas w malarstwie europejskim bardzo dobrze. Niemniej oprócz pasterzy, nimf czy postaci biblijnych w pejzażach zaczynają się pojawiać coraz liczniej postaci zwiastujące nadejście innego porządku. Jedną z najbardziej rzucających się w oczy zmian w rysunku, grafice i malarstwie pejzażowym drugiej połowy XVIII w. jest właśnie nowy „skład społeczny” sztafażu. Przedstawienia pejzażowe zaludniają teraz pojedyncze lub występujące w parach czy grupach figurki obserwatorów, admiratorów, wśród nich często – badacze, rysownicy, malarzy, przeważnie czynnych, a więc w gruncie rzeczy wychodzących z roli sztafażu i uczestniczących w scenie, która się „dzieje”. Piszą więc oni nową formułę tradycyjnej *storia*. Realna obecność i aktywność takich osób sprawia bowiem, że neutralny widok jest nam prezentowany, proponowany jako ciekawy, godny uwiecznienia; dodatkowo pojawia się aspekt czasowy owego „dziania się” obrazu, wzajemna relacja człowiek–natura budowana jest już na innych zasadach niż w obrazach Poussina.

Tego rodzaju uczestnicy pejzażu pojawili się w nim oczywiście już znacznie wcześniej, np. w gwaszu Albrechta Dürera *Młyn w górach z rysownikiem* (ok. 1495, Kupferstichkabinett, Berlin) czy rysunku Hansa Sebaldy Behama (dawniej przypisywanym również Dürerowi) *Artysta rysujący pod drzewem z krucyfiksem* (ok. 1520, British Museum, Londyn). Federico Zuccari przedstawił rysownika zajętego szkicowaniem lasu w okolicach Vallombrosy i zanotował nawet dokładną datę: 25 sierpnia 1577 (Luwr, Paryż). W tym rysunku mamy już zastosowany schemat kompozycyjny, który będzie się powtarzał

przez następne stulecia: siedzący artysta przedstawiony jest w dolnym rogu kompozycji, zwrócony ku motywowi. Relacja podmiot–przedmiot została jasno zobrazowana.

W XVI-wiecznych widokach topograficznych, a także mapach i atlasach tacy rysownicy zapewne mieli tylko dawać świadectwo wiarygodności odwzorowania<sup>1</sup>. I taką też funkcję świadków pełnią i później, wydaje się jednak, że nie był to jedyny cel umieszczania ich w rysunkach i obrazach. Bo nieśmiało pojawiają się też w dziełach stricte malarskich, np. w *Pejzażu górskim z rysownikiem* Roelanta Savery'ego (niedat., Luwr, Paryż)<sup>2</sup>, *Widoku Bazylei* przypisywanym Matthäusowi Merianowi st. (1623, Staatsarchiv, Bazylea), we wspomnianej na początku tej książki *Panoramie Warszawy* Christiana Melicha i kilku pracach Claude'a Lorraina<sup>3</sup>. Jednym z najbardziej niezwykłych tego rodzaju przedstawień jest obraz Gerrita Berckheyde *Pałac Elswout koło Haarlemu* (ok. 1670, Frans Hals Museum, Haarlem), w którym ten znany haarlemski weducista przedstawił na pierwszym planie, na wydmach, myśliwych rozpoczynających polowanie z nagonką i siedzącego ze szkicownikiem rysownika, nieporuszonego całym zamieszaniem, studiującego klasyczny porządek architektury pałacu i jego geometrycznych ogrodów.

Okolo połowy XVIII w. następuje wszakże gwałtowny rozkwit tego motywu. W wizerunkach szkicujących i oglądających rysuje się wyraźna więź między nimi a motywem, akcentowana – przeważnie gestyką – postawa chłonięcia widoku, przeżywania. Zaludniają oni krajobrazy włoskie, zabytki i ruiny starożytne, gdzie np. oddają się czynnościom archeologicznym: badają, mierzą pozostałości antyku. Johann Chrystian Kamsetzer uwiecznił (bo zapewne nie wymyślił) takich mierniczych w ruinach świątyni Zeusa Olimpijskiego

---

<sup>1</sup> Taką kategorię interpretację formułuje Bruno Weber, *Die Figur des Zeichners in der Landschaft*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 1977, t. 35, s. 44–82. Autor wlicza w tym tekście dziesiątki przykładów tego motywu, sięgając aż do początków renesansu. Warto podkreślić za Weberem znaczenie wcześniej rysującego się związku między sztuką a kartografią. Interpretację znaczeń tego typu figur rozszerzyła Johanna Scherb, „*Ut pictura visio*”. *Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich von 1750 bis 1820*, Petersberg 2001, s. 106–108. Zagadnienie to poddał rewizji Denis Ribouillault w referacie *The Draftsman in the Landscape. A Theoretical Position* wygłoszonym na konferencji *Drawing. Imagination & Perception* w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w 2017 r. (materiały w druku).

<sup>2</sup> Istnieje też rycina Aegidiusa Sadelera według innej wersji tej sceny.

<sup>3</sup> Zob. m.in. gruntowne studium Denisa Ribouillaulta, *De la pratique au mythe. La figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain*, [w:] *Flâneurs et regardeurs dans la peinture de la Renaissance*, materiały z konferencji (INHA, Paris, czerwiec 2009), red. Anne-Laure Imbert, Paris 2015, s. 147–168; tam także wcześniejsza bibliografia tego zagadnienia. Zob. też David A. Levine, *The Art of the Bamboccianti*, Princeton 1984, s. 207–232.



1. Pietro Fabris, *Wykopaliska przy świątyni Izdy w Pompejach*, 1776, rycina kolorowana w *Campi Phlegraei* Williama Hamiltona, pl. 31

w Agrygencie (1781, Muzeum Narodowe w Krakowie). W ruinach Pompejów kilka grup i pojedynczych badaczy przy świątyni Izdy pokazali Louis-Jean Desprez w akwareli (niedat., Musée des Beaux-Arts, Besançon) i Pietro Fabris w planszy ze sławnej publikacji Williama Hamiltona *Campi Phlegraei* (1776; il. 1). Kilka innych barwnych rycin z tego dzieła przedstawia osoby, pojedyncze lub w grupach, przyglądające się kraterowi Wezuwiusza, a nawet tam pracujące (zapewne m.in. samego Hamiltona).

Jean-Pierre-Laurent Hoüel często spotykał badaczy w czasie swoich dwóch długich peregrynacji po włoskich wyspach (w latach 1769–1772 i 1776–1779), które zaowocowały publikacją ilustrowanej *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari...* (wyd. 1782–1787). Kilkakrotnie zobrazował przy pracy mierniczych chodzących po kolosalnych resztkach antycznych budowli; z reguły towarzyszy im szkicujący rysownik. Artysta wyraźnie wydobywa role odgrywane przez te postaci, dba, by nie pomylić ich z wieśniakami czy rybakami<sup>4</sup>.

W związku z akademickimi wykładami Johna Soane'a jego studenci wykonywali widoki omawianych zabytków – np. w akwareli Henry'ego Parke'a, datowanej na 23 września 1817 r., widzimy ich przy pracach mierniczych (i odrysowywaniu) Stonehenge ukazanego w zamglonym krajobrazie (Sir John

<sup>4</sup> Zob. np. plansze 175, 176 i 203 w tomie III, plansza 228 w tomie IV. Zob. Hoüel. *Voyage en Sicile 1776–1779*, kat. wyst. w Musée du Louvre w Paryżu, red. Madeleine Pinault, Paris 1990, s. 72–75, 92–93, 106–107.

Soane Museum, Londyn). Owa archeologiczna rodzajowość zasługuje zresztą na większą uwagę, podobnie jak geologiczna czy botaniczna. Badawcze podejście do cudownych formacji skalnych w górach Harzu prezentują np. trzech mężczyźni na rysunku Christoha Nathego *Schieferbruch koło Goslaru* (niedat., Kulturhistorisches Museum, Görlitz). Caspar Wolf w szkicu wykonanym być może na lodowcu Lauteraar obrazuje najbardziej chyba niesamowitą scenę ciekawości naukowej w tej epoce: uczestnik ekspedycji wysokogórskiej sprawdza za pomocą tyczki mierniczej stabilność wielkiego głazu, chybotliwie zawieszonoego na niewielkim wierzchołku (niedat., Aargauer Kunsthau, Aarau; il. 2). Szczególnie badawczo nastawionych widzów możemy zobaczyć z lunetą, jak np. w planszy VII ze słynnej publikacji Pietro Fabrisa i Lorda Williama Hamiltona *Campi Phlegraei (Widok na Ischię spod Camaldoli w Neapolu, 1776)* i w rycinie Jeana-Antoine'a Lincka z ok. 1790 r., przez arkadę skalnej grotty ukazującej widok na lodowce de Bois koło Chamonix. Ale już znacznie wcześniej, w 1711 r. Donato Creti w serii obrazów *Obserwacje astronomiczne* (Pinakoteka Watykańska) stworzył niezwykle zapowiedź ilustracji oświeceniowego empiryzmu w malarstwie: wszystkie sceny rozgrywają się w pejzażu, a ukazani w dwóch z nich (*Słońce* i *Księżyc*) obserwatorzy kierują ku ciałom niebieskim lunety<sup>5</sup>. Niemal kopię z obrazu Cretiego stworzył popularny grafik Balthasar Anton Dunker w akwareli *Oglądający Księżyc* (1794, Kunstmuseum, Berno): na skale, pośród malowniczego krajobrazu z kaskadą i ruiną, stoi mężczyzna przez lunetę prowadzący obserwację.

Najczęściej figurki takie spotykamy jednak w roli „zwykłych” turystów<sup>6</sup>, w parach lub niewielkich grupach, przechadzających się, z gestykulacją podziwiających, komentujących krajobrazy i ruiny. Jakob Philip Hackert rysuje piramidę Cestiusza w Rzymie (1777, Albertina, Wiedeń) z trójką przyglądających się steli nagrobnej na Cimitero Acattolico<sup>7</sup>, a także wewnątrz grotty Neptuna w Tivoli, w której widzimy aż siedmioro turystów w różnych fazach zainteresowania i zachwytu (1787, Hamburger Kunsthalle)<sup>8</sup>. Kamsetzer pokazuje

---

<sup>5</sup> Serię zamówił (lub wymyślił) książę Luigi Ferdinando Marsigli jako dar dla papieża Klementa XI.

<sup>6</sup> Czy nie należy ich jednak zaliczyć do nowej, rodzącej się w XVIII w. kategorii: publiczności? Można ich przecież postawić w jednym rzędzie ze zwiedzającymi pierwsze muzea publiczne, ukazywanymi w aktywnych postawach wobec eksponatów, np. na planszach Abrahama-Louisa Ducros i Giovanniego Volpato z Museo Pio-Clementino.

<sup>7</sup> Motyw ten powróci w większej skali, i z większym symbolicznym – jak się zdaje – ładunkiem treści w malarskim arcydziele Jacques'a Sableta *Elegia rzymska* (1791, Musée des Beaux-Arts, Brest).

<sup>8</sup> Jego sceny erupcji Wezuwiusza oraz widoki wodospadów również zdobi podobny sztafaż (zob. rozdz. 3).



2. Caspar Wolf, *Wielki kamienny stół na lodowcu Lauteraar*, rycina barwna Jeana-François Janineta, 1785, Schweizerische Nationalbibliothek, kol. Gugelmann, Berno

ich np. w termach willi Hadriana w Tivoli (dwa rysunki, 1780, Muzeum Narodowe w Krakowie), Abraham-Louis Ducros w scenach wizyty wielkiego księcia Pawła Romanowa ze świtą na Forum Romanum i w Tivoli (oba obrazy 1782, pałac w Pawłowsku). Również wysokiej rangi turystów widzimy na tle widoku Tivoli w obrazie Despreza *Gustaw III w Tivoli w 1784* (kol. królewska, Drottningholm): nie tylko król, ale i jego kilkuosobowa świta, być może także obecny tam wówczas malarz, spoglądają na odległy krajobraz.

Dość często gestyka turystów jest tak ostentacyjnie ekspresyjna, że przenosi ich niejako z pozycji widzów na pozycje uczestników. Chciałoby się nawet w takim zabiegu widzieć próbę nadania zwyczajnym rysunkom charakteru performatywnego. Christoph Nathe np. przedstawia na rysunku parę przejętych zwiedzających ruiny kościoła klasztornego Petersberg koło Halle (1783, Stadtmuseum, Budziszyn); jeden z nich wyrazistym gestem wskazuje przedmiot podziwu. Na rysunkowym widoku śląskiego zamku Czocha tego samego artysty spotykamy turystę (?) z analogicznym gestem, tyle że samotnego (1772, Kulturhistorisches Museum, Görlitz)<sup>9</sup>. Podobną sytuację

<sup>9</sup> Warto zwrócić uwagę, że w coraz liczniejszych wówczas także portretach „turystycznych” (przeważnie uczestników Grand Tour w Italii, ale także malowanych w Szwajcarii) rzadko

widzimy u Franza N. Königa – kolorowana akwatinta *Dolny wodospad Reichenbach w dolinie Oberhasli* (ok. 1807) ukazuje figurki podziwiających i wskazujących wodospad ludzi.

Najciekawszą grupę postaci prezentowanych w widokach XVIII-wiecznych stanowią jednak sami artyści, zwykle uchwyceni przy pracy, nierzadko pośród turystów właśnie, jak na obrazie Antonia Canalego *Łuk Konstancyjna* (1742, Royal Collection, Londyn), na którym rysownik zajmuje zwyczajową pozycję w dolnym rogu obrazu, a tłum przechadzających się osób sprawia wrażenie w równym stopniu zainteresowanych antycznymi wspaniałościami. Kamsetzer wykonał widok świątyni Westy (Sybilli) w Tivoli (niedat., Gabinet Rycin BUW, Warszawa) w czasie podróży, w którą został wyprawiony przez Stanisława Augusta. Siedzący rysownik szkicuje rzymskie ruiny, a towarzyszy mu (i komentuje) stojący mężczyzna. Rysunek został wysłany z Rzymu z dedykacją dla króla pod koniec 1780 r. Czy architekt przedstawił tam siebie, by dowieść obecności na miejscu, czy też kogoś z niezliczonej już wówczas rzeszy szkicujących tam przybyszów – nie wiemy, w korespondencji nie zechciał tego doprecyzować. Marzena Królikowska-Dziubecka, monografistka podróży Kamsetzera, twierdzi, że architekt królewski przedstawił siebie w dwóch innych rysunkach z tej i poprzedniej podróży do Grecji, o widoku Tivoli nie wspomina w tym kontekście<sup>10</sup>.

Stająca się już niemal obiegowym motywem para: artysta przy pracy i towarzysząca mu osoba (pomocnik, mecenas, dyskutant) pojawia się bardzo często w pejzażach z drugiej połowy XVIII w. Widzimy ją z reguły na pierwszym planie, odwróconą plecami lub bokiem do nas, a zwróconą ku przedmiotowi obrazowania. Wczesnym przykładem i zaskakującym (z racji konwencji) jest obraz sformułowany jeszcze całkowicie wedle zasad barokowej alegoryki: *Pomnik admirała Clowdisleya Shovella* Marca i Sebastiana Riccicha (1725, National Gallery of Art, Waszyngton). Pary takie spotykamy np. w młodzieńczym rysunku Hackerta z Rugii – widoku pałacu Boldevitz (ok. 1763, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno) – i jego akwareli *Widok Etny z Taorminy* (1777, British Museum, Londyn), w *Widoku na Tivoli z mostem św. Rocha* Franciszka Smuglewicza (niedat. rysunek, Gabinet Rycin BUW,

---

wydobywano tu sygnalizowaną ich aktywną postawę wobec świata, w którym są przedstawiani. Jak w ikonycznym wizerunku Goethego na tle Kampanii pędzla Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina (1787, Städel Museum, Frankfurt nad Menem), portretowany turysta pozostaje w pozie i gestyce bierny, odpoczywa na tle pejzażu.

<sup>10</sup> Marzena Królikowska-Dziubecka, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776–1777, 1780–1782)*, Warszawa 2003, s. 45, 100–101, 136, 147–149. Autorka nie podaje argumentów za tożsamością przedstawionych postaci, ale prawdopodobieństwo takiej hipotezy jest duże i należy je rozciągnąć także na widok z Tivoli.



3. Carlo Labruzzi, *Widok Koloseum z Palatynu*, 1780, olej, płótno, pałac w Carskim Siole

Warszawa), *Widoku Koloseum z Palatynu* Carla Labruzziego (1780, pałac w Carskim Siole; il. 3) czy sławnym, „założycielskim” dla obrazowania gór Harzu płótnie Paschy Johanna Friedricha Weitscha *Dolina rzeki Bode i góra Rosstrappe w Harzu* (1769, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunshwik). Inną, sławniejszą jeszcze atrakcją przyrodniczą – krater Solfatarę z widokiem okolic Baie – ukazał, zresztą kilkakrotnie, Michael Wutky. Na obrazie z wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste ponad dymiącym siarkowymi wyziewami kraterem zgromadziło się wiele postaci, w tym pasterze ze stadem owiec; w prawym dolnym rogu widzimy znacznie od nich większe dwie figurki: siedzącego ze szkicownikiem na kolanach rysownika i stojącego dżentelmena w czerwonym płaszczu. Tę samą postać w parze z rysownikiem spotykamy w *Widoku wodospadów Tivoli* (ok. 1784, Landesmuseum, Sankt Pölten), gdzie zresztą zostali podobnie umieszczeni w kompozycji. W nieco zmodyfikowanej reżyserii (trzy postaci, wśród nich siedzący rysownik, oraz pies) Wutky wykorzystuje motyw w innym widoku Tivoli (niedat., Galleria d’Arte Moderna, Florencja; il. 4). Olejny *Widok Pyrmontu* Christiana Georga Schütza st., z figurami malowanymi przez Johanna Ludwiga Morgensterna (1775, Goethe-Museum, Frankfurt), wyróżnia się wzbogaconą aranżacją sceny: do pary (siedzący rysownik ze szkicownikiem, odwracający się jednak od widoku ku widzowi, i stojący nad nim dżentelmen) dołączają liczne osoby z towarzystwa; jedna wydaje się nawet zainteresowana pracą artysty, pozostałe odpoczywają lub zabawiają się w plenerze.



4. Michael Wutky, *Wodospady w Tivoli*, niedat., olej, płótno, Galleria d'Arte Moderna, Florencja

Na wielkim i szczegółowym rysunku barwnym Nathego *Mały Śnieżny Kocioł po stronie północnej Wielkiego Szyszaka w Karkonoszach* (1789, Gabinet Rycin PAU, Kraków) siedzącemu na pierwszym planie ze szkicownikami rysownikowi towarzyszą dwie stojące postaci, podziwiające górski widok.

Nietypowo rysuje się relacja między siedzącym rysownikiem a stojącym i coś mu wskazującym towarzyszem na gwaszu Nathego *Widok ze Sturmhaube (Szyszak w Karkonoszach) w stronę zachodnią* (ok. 1790, Muzeum Narodowe





5. Christoph Nathe, *Widok ze Sturmhaube (Szyszak w Karkonoszach) w stronę zachodnią*, ok. 1790, akwarela, tusz, papier, Muzeum Narodowe w Warszawie

w Warszawie; il. 5). Można odnieść wrażenie, że to ten drugi jest osobą bardziej aktywną, stara się zwrócić uwagę rysownika w inną stronę. Z kolei Holender Hendrik Voogd ukazał siebie na rysunku z niemieckim kolegą, Johannem Christianem Reinhartem, w ruinach Tivoli, w luźnej dyskusji (1791, Galeria Thomas Le Claire, Hamburg). Artyści nie rysują, upamiętniony został raczej jeden z niezliczonych spacerów międzynarodowego towarzystwa artystycznego pracującego pod Rzymem.

Hubert Robert poddał ten motyw licznym redakcjom (il. 6), dochodząc niekiedy do granic autoironii, jak w małym olejnym capriccio *Malarze* (nie-dat., Ermitaż, Petersburg), w którym tytułową dwójkę przedstawiono w bardzo poufalej relacji do rozrzuconych bez ładu starożytności: jeden z artystów je rysuje, siedząc na fragmencie architektonicznym, drugi zsuwa się z teczką szkicownika z większego elementu kamiennego.

W epokowym dziele otwierającym badania nad starożytną Grecją, *Antiquities of Athens* Jamesa Stuarta i Nicholasa Revetta (publikowanym od 1762), przy planszy nr 1 ukazującej *Theatre of Bacchus* (tom II, rozdział III), Stuart opisuje ten widok (zresztą ciekawie skadrowany przez kamienną arkadę) i identyfikuje postać rysownika w prawym rogu: „Ośmieliłem się przedstawić mego towarzysza pana Revetta, który z tego miejsca z wielką



6. Hubert Robert, *Rysownik szkicujący drewniany most w parku Merville*, niedat., olej, płótno, Nationalmuseum, Sztokholm

cierpliwością i dokładnością odnotowywał cały mur z przodu sceny”. Trudno rozstrzygnąć, dlaczego akurat przy tej czynności i tej budowli Revett zasłużył sobie na upamiętnienie. Podobnie został sportretowany drugi raz, podczas rysowania Erechtejonu, na planszy nr 1: *Of the Temple of Erechtheus* (tom II, rozdział II), ale już bez objaśnienia w tekście<sup>11</sup>. Rysowanie starożytności w Grecji lub częściej w Italii było zresztą najczęściej upamiętniane w ten sposób, choćby w licznych rysunkach Roberta czy Despreza (rysownik siedzący na ulicy w Pompejach). Oczywiście studiowano też atrakcje późniejsze (np. rysunek ze szkicującym artystą Johanna Geoga Willego, *Ruiny Château de Becoiseau*, 1784, Metropolitan Museum, Nowy Jork; il. 7) i „zwyyczajną” naturę (np. idylliczny gwasz Geoga Schneidera *Widok z Ermitażu w parku Niederwald koło Bingen*, niedat., Landesmuseum, Moguncja –

<sup>11</sup> Przedmowa do tomu I zawiera deklarację poszukiwania prawdy odwzorowania: „Żaden obiekt tutaj nie został upiękuszony za sprawą przeblysków fantazji [*strokes of Fancy*]”. Także postaci wprowadzane są do widoków „z natury”, jak zapewniają autorzy.