

Biuletyn Historii Sztuki  
LXXXIV:2022, nr 1  
ISSN 0006-3967  
e-ISSN 2719-4612

ANDRZEJ PIENKOS

Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW  
<https://orcid.org/0000-0002-0630-3008>

*Malarskie „zdjęcie kraju”  
jako pejzaż polityczny?  
Wycieczki w poszukiwaniu rodzimości  
w niemieckojęzycznych krajach epoki  
oświecenia*

*Painterly ‘Rendering of the Country’ as  
Political Landscape? Trips in search of Native  
Character in German-speaking Countries of the  
Era of the Enlightenment*

Badania nad obrazowaniem krajobrazu w wieku oświecenia rozwinęły się dynamicznie od lat 70. XX w. Najwięcej uwagi poświęca się jednak uznanym za przełomowe dla malarstwa nowoczesnego studiom plenerowym wykonywanym we Włoszech przez przybyszów zza Alp pod koniec XVIII w. i ok. 1800. Z mniejszym zainteresowaniem traktuje się widoki Alp oraz wizualne dokumentacje podróży odkrywczych. Najslabiej zaś znany i rozumiany jest fenomen odkrywania własnego kraju, ziemi rodzimej. Autor przywołuje przykłady tej tendencji m.in. z Francji, Skandynawii i Polski, skupiając jednak swą uwagę na krajach niemieckojęzycznych. Konkretnie przykłady obrazowania rodzimości służą refleksji nad pojęciem „pejzażu politycznego”. Postawione zostają pytania o istotne motywacje najwcześniejszych odwzorowań wizualnych kraju bądź państwa: niektóre inicjatywy wychodziły wprost od władców, w większości wypadków jednak przyczyniał się do nich splot różnych inspiracji – politycznych, literackich, artystycznych oraz merkantylnych. Łatwo rozpoznawalnym czynnikiem, obecnym w większości analizowanych zjawisk z wieku XVIII, jest naśladowanie wzorów holenderskich z XVII w.

**Słowa-klucze:** malarstwo pejzażowe, naród, odkrycia geograficzne, oświecenie, studia plenerowe, propaganda wizualna, sztuka polityczna



The research into depicting landscape in the Enlightenment has developed dynamically as of the 1970s. The major focus is, however, on revolutionary in their impact open-air studies executed in Italy by artists arriving from behind the Alps in the late 18<sup>th</sup> century and around 1800. Less attention is paid to the views of the Alps and the visual documentation of exploration trips. Interestingly, the least known and understood is the phenomenon of exploring one's own country, the native land. The paper points to the examples of this tendency from e.g., France, Scandinavia, and Poland, nonetheless focusing on German-speaking countries. Definite examples of rendering native elements serve for the reflection on the concept of 'political landscape'. Questions are posed on the essential motivations for the earliest visual depictions of a country or of a state: some initiatives came directly from rulers, in the majority of the cases, however, the motivation was a combination of various inspirations: political, literary, artistic, and mercantile. A factor, easily discernible, present in the majority of the analysed phenomena from the 18<sup>th</sup> century, is the attempt to imitate Dutch models from the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** landscape painting, nation, geographical discoveries, Enlightenment, plein-air studies, visual propaganda, political art

W roku 1802 – gdy Alexander von Humboldt dokumentował andyjskie wulkany, kontynuując pierwszą wielką podróż badawczą po Ameryce Południowej – w górach Kaukazu trwała ekspedycja rosyjska prowadzona przez przyrodnawcę, hrabiego Apollona Musina-Puszkina. Uczestniczył w niej Heinrich Theodor Wehle, niemiecki rysownik pochodzący z Łużyc, którego zadaniem było sporządzenie wizualnej kroniki wyprawy. Jego krótka kariera zakończyła się tragicznie. Nabyta na Kaukazie choroba zmusiła artystę do wycofania się z ekspedycji, zmarł w drodze powrotnej do rodzinnej Saksonii, której krajobrazy i budowlę wcześniej poznawał i obrazował<sup>1</sup>. Życiowe i twórcze szlaki Wehlego mogą posłużyć za punkt wyjścia dla refleksji nad dwoma równie ciekawymi wymiarami oświeceniowej odkrywczości, tym dalekim (egzotycznym) i bliskim (rodzimym). Oba zostały dotychczas jedynie fragmentarycznie zbadane przez historię polityczną, historię nauki i historię sztuki.

Oświeceniowej przemianie sposobów obrazowania krajobrazu towarzyszył znaczny przyrost liczby widoków odległych krain, stanowiący niewątpliwie pokłosie drugiej „epoki wielkich odkryć”. Jej efektywnym zamknięciem okazała się wielka amerykańska wyprawa Humboldta wraz z powstałymi w jej wyniku obrazami. Obfity plon malarski, rysunkowy i graficzny przyniosły także wcześniejsze ekspedycje, m.in. na wyspy mórz południowych i wybrzeża Pacyfiku (wyprawy kapitana Jamesa Cooka z trzema kolejnymi artystami „pokładowymi”<sup>2</sup>), na daleką Syberię (Jean-Baptiste Leprince ilustrujący publikację naukową Jeana Chappe’a d’Auteroche’a z 1761 r.) czy do Chin (akwarelowa dokumentacja misji brytyjskiej z 1792 r. sporządzona przez Williama Alexandra). Kilka podobnych pionierskich eksploracji malarskich wciąż czeka na całościowe opracowanie, a są to m.in. dokumentowana przez malarza Alexandre’a Jeana Noëla wyprawa astronomiczna Chappe’a d’Auteroche’a do Meksyku (1769) czy prace duńskiego gubernatora kolonii Trankebar w Indiach, Petera Ankera, amatorsko malującego fascynujące widoki tej krainy od 1786 r.<sup>3</sup> Druga „epoka wielkich odkryć” przyniosła także pionierskie opisy

\* Z racji rozmiarów niniejszego studium celowo pomijam omówienie rozpatrywanego tu zagadnienia w odniesieniu do przykładów brytyjskich, a także nielicznych prób we Francji epoki oświecenia. Skupiam się na obszarze kultury niemieckiej, uznawanym zwykle za wzorcowy dla narodzin świadomości narodowej i rozpoznawania ziemi rodzimej. Badania nad niemieckim krajobrazem w epoce oświecenia prowadziłem m.in. w ramach projektu „Landschaftsdarstellungen in den ostdeutschen Ländern der Aufklärung. Auf der Suche nach der Heimatidentität und reiner Natur“ (stipendium DAAD z 2016 r.).

<sup>1</sup> Zob. Editha HOLM, „Heinrich Theodor Wehle, ein «wirkliches, treffliches Genie». Zeichnungen von einer Kunstreise nach der kaukasischen Statthalterschaft”, *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 6 (1961), s. 85–108; Alfred KRAUTZ, *Die abenteuerliche Reise des Malers Heinrich Theodor Wehle von der Spree bis zum Kaukasus* (Bautzen: Domowina-Verlag, 1992); *Heinrich Theodor Wehle 1778–1805* (Görlitz: Städtische Kunstsammlungen, 1978).

<sup>2</sup> Jeden z nich, William Hodges, podróżował później także po Indiach, tworząc pierwszą większą wizualną dokumentację pejzaży i zabytków kraju. Zob. *William Hodges 1744–1797. The Art of Exploration*, kat. wyst., National Maritime Museum Greenwich, Yale Center for British Art, New Haven, red. Geoff QUILLEY, John BONEHILL (London: National Maritime Museum Greenwich; New Haven: Yale Center for British Art, 2004), zwłaszcza s. 35–58.

<sup>3</sup> Dziękuję pani Annie Matuszczyk za zwrócenie mi uwagi na tę zapomnianą postać.

i obrazy miejsc niekoniecznie odległych, lecz dotąd nieeksplorowanych – wulkanów czy wysokich gór z ich wodospadami i lodowcami<sup>4</sup>.

Jakość malarskiej dokumentacji wypraw (zarówno tych bliższych, jak i tych dalekich), jej rozmiary, skala, a także znaczenie dla kultury i nauki bywały rozmaite. W historii sztuki krajobrazowej akcentowano dotychczas przede wszystkim wagę artystycznych podróży do Włoch. Wyprawy te, szczególnie popularne w ostatnich dekadach XVIII i początkach XIX w., miały odmienić całkowicie postawy europejskich pejzażystów, ich patrzenie i myślenie o obrazie. John Robert Cozens, Thomas Jones, Pierre-Henri de Valenciennes, Christoffer Wilhelm Eckersberg i wielu innych malarzy zza Alp kładło podwaliny pod nowoczesny pleneryzm, tworząc „z natury” studia włoskiego nieba, roślinności, ruin itd. Ich akwarele, gwasze, czy szkice olejne – radykalnie odmienne od konwencji krajobrazu idealnego i obojętne (przynajmniej pozornie) na przekaz ideowy – uznano za rewolucyjne dla epoki „before Photography”<sup>5</sup>. Do tej kanonicznej już niemal grupy pejzażowych „rewolucjonistów” warto byłoby dodać jeszcze np. Szwajcara Abrahama-Louisa Ducrosa i Francuza Jean-Pierre-Laurenta Hoüela, także ze względu na zasięg ich graficznie powielanych widoków Italii<sup>6</sup>.

Rosnąca od lat 70. XX w. badawcza i wystawiennicza popularność włoskich szkiców plenerowych (zjawiska bez wątpienia istotnego) zepchnęła jednak w cień inny aspekt oświeceniowej odkrywczości, a mianowicie dokonania licznych „małych mistrzów” krajobrazu rodzimego, zwłaszcza tych aktywnych w Szwajcarii i w Europie Północnej – Skandynawii, Wielkiej Brytanii, krajach niemieckich. Ich twórczość – związana z wyprawami do miejsc niezbyt odległych i przeważnie też nie tak efektownych – pozostaje znacznie mniej „widoczna” nie tylko w historii kultury, lecz także w specjalistycznej historii sztuki pejzażowej<sup>7</sup>. Jej „uwidocznienie” wydaje się tym bardziej pożądane, że to właśnie te mniej spektakularne podróże mogły mieć w określonym miejscu i czasie niemałe znaczenie kulturowe oraz polityczne.

<sup>4</sup> Zagadnienie to omawiam w: Andrzej PIEŃKOS, *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego* (Warszawa: Wydawnictwa UW, 2021), s. 73–100.

<sup>5</sup> Kreowanie nowoczesnej wizji wczesnego pleneryzmu jako zjawiska „prekursorskiego” zainicjowała sławna wystawa *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, kat. wyst., Museum of Modern Art, red. Peter GALASSI (New York: Museum of Modern Art, 1981). Por. też: *Painting from Nature. The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to the 19th Centuries*, kat. wyst., Royal Academy w Londynie, red. Philip CONISBEE, Lawrence GOWING (London: Royal Academy, 1980); *Oil Sketches from Nature. Turner and his Contemporaries*, kat. wyst., Tate Gallery London, red. David Blayney BROWN (London: Tate Gallery, 1991); *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, kat. wyst., Waszyngton, National Gallery of Art, Nowy Jork, Brooklyn Museum, Museum of Saint Louis, red. Philip CONISBEE, Sarah FAUNCE, Jeremy STRICK, Peter GALASSI (Washington-New Haven: National Gallery Washington, 1996); *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780–1830)*, kat. wyst., Grand Palais, Paryż, Palazzo del Te, Mantua, red. Anna OTTANI CAVINA (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux; Milan: Electa, 2001). Kwestię „nowoczesności” wczesnego malarstwa plenerowego (i interpretacji zawartych w powyżej wymienionych publikacjach) rozpatrywałem w innym miejscu. Zob. Andrzej PIEŃKOS, „Widok jako fragment natury. Utrata przestrzeni w malarstwie pejzażowym ok. 1800”, w: *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku*, red. Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK, Marcin LACHOWSKI (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2011), s. 99–114.

<sup>6</sup> O włoskiej wyprawie Hoüela i powstałych w jej efekcie publikacjach zob. Andrzej PIEŃKOS, „Oświeceniowe «laboratorium natury». W poszukiwaniu mediów poznania”, *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014), s. 97–108.

<sup>7</sup> Symptomatyczna np. jest duża popularność (wystawiennicza i badawcza) włoskich pejzaży Walijszyków Richarda Wilsona i Thomasa Jonesa przy jednoczesnym niedocenieniu ich widoków walijskich. Pierwszą próbę, bardzo jednak krótką i przeglądową, całościowego spojrzenia na obrazowanie krain rodzimych w omawianej epoce podjęto dopiero niedawno. Zob. Helmut BÖRSCH-SUPAN, „Die künstlerische Entdeckung der Landschaften Europas in der Epoche der Aufklärung und der Romantik”, w: *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, kat. wyst., Mittelrhein-Museum Koblenz, red. Klaus WESCHENFELDER, Urs ROEBER (Heidelberg: Edition Braus, 2002), s. 11–26.

Niedostateczne dowartościowanie malarskich odkryć tego, co bliskie, zaobserwować można także w polskiej świadomości kulturowej i naukach historycznych. Przykładem tego problemu jest znikoma do dziś ranga rysowniczych wypraw Zygmunta Vogla, Johanna Heinricha Müntza i Franciszka Smuglewicza (seria widoków Wilna z lat 1785–1786), późniejszych podwileńskich pejzaży Józefa Peszki, szkiców Kazimierza Wojniakowskiego (dokumentacja podróży z Lubelszczyzny na Wołyń z roku 1797) czy też gwaszy nadal słabo znanego Niemca Karla Albertiego (widoki z Wielkopolski i Warszawy z końca XVIII w.)<sup>8</sup>. Dodajmy tu jeszcze dwa duże (i wyjątkowe w swoim czasie w malarstwie polskim) obrazy olejne Jana Bogumiła Plerscha, które, przedstawiając spotkanie króla Stanisława Augusta z Katarzyną II w Kaniowie w 1787 r., są zarazem scenami historycznymi, jak i pejzażami. Jeszcze innym przykładem jest dokumentowana „krok po kroku” podróż Daniela Chodowieckiego do rodzinnego Gdańska, odbyta przez słynnego malarza i rysownika w roku 1773. Dziennik ten jest już dość dobrze znany, jednak warto nadmienić, że w tym przypadku decydująca okazała się sława jednego z najważniejszych artystów Prus wieku oświecenia, a nie znaczenie i wyjątkowy format samej podróży oraz charakter jej dokumentacji<sup>9</sup>.

Najsławniejszą podróżą malarską po własnym kraju pozostaje ta odbyta przez Claude-Josepha Verneta na zlecenie królewskiego ministerstwa marynarki w latach 1753–1762. W wyniku wyprawy tej powstała starannie zaprojektowana (pod kątem propagandowego znaczenia) seria wielkich obrazów przedstawiających kilkanaście wybranych portów Francji<sup>10</sup>. Nieco zapomnianym poprzednikiem Verneta w kategorii tak pojmowanego „pejzażu politycznego” był saski malarz Johann Alexander Thiele, którego widoki dolin Łaby i Soławy, panoramy Łużyc i Rudaw zamawiał i kupował do dreźnieńskiej galerii August II. Zamiarem elektora i króla polskiego było pomierzenie i zobrazowanie całej Saksonii zarówno w medium kartograficznym, jak i malarskim, a więc sporządzenie swego

<sup>8</sup> Por. Anna LEWICKA-MORAWSKA, *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem. Narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku* (Warszawa: Neriton, 2005), s. 94–97. W szczególności jedynie działalność Vogla i Müntza została już opracowana, ale nadal nie należą oni do głównego nurtu dziejów naszej sztuki, nie mówiąc już o historii kultury polskiej epoki oświecenia. Por. Krystyna SROCZYŃSKA, *Zygmunt Vogel, rysownik gabinetowy Stanisława Augusta* (Wrocław: Ossolineum, 1969); EAD., *Podróże malownicze Zygmunta Vogla* (Warszawa: Auriga, 1980); Elżbieta BUDZIŃSKA, *Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781–1783)* (Warszawa: Wydawnictwo UW, 1982); EAD., „Jan Henryk Müntz w Polsce”, *Ikonotheka* 16 (2003), s. 31–55.

<sup>9</sup> Powtórzę tu mój dawny osąd: „Podróż, co należy podkreślić, nie miała charakteru odkrywczego, nie przebiegała przez rejony groźne albo przynajmniej niezwykle. Ten znakomity notatnik codziennych zdarzeń odślania niedoceniony nadal jeszcze aspekt oświeceniowego realizmu Chodowieckiego”; zob. Andrzej PIENKOS, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000), s. 96. W niewielkim jednak stopniu kronika tej wyprawy zawierała krajobrazy. Szczegółowo opisuje ją, niestety nie poddając interpretacji, Kalina ZABUSKA, *Daniela Chodowieckiego przypadki. Rzecz o artyście spełnionym z Gdańskiem i Berlinem w tle* (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2018), s. 156–182. Wszelkie omówienie wyprawy zob. Helmut BÖRSCH-SUPAN, „Rysunki Chodowieckiego z jego podróży do Gdańska. Prawda i zmyślenie”, w: *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Europie Północnej*, red. Edmund KIZIK, Ewa BARYLEWSKA-SZYMAŃSKA, Wojciech SZYMAŃSKI (Gdańsk: Dom Uphagena, 2002), s. 26–61; Anna SCHULTZ, Marta WRÓBLEWSKA, „Time travel from Berlin to Gdańsk. Daniel Nikolaus Chodowiecki's 18th century journey revisited – contemporary renderings and interpretations”, *Quart*, nr 2 (2020), s. 134–149.

<sup>10</sup> Ten przypadek szczegółowo omawiam w innych miejscach. Zob. Andrzej PIENKOS, „Dalekie rodzime strony. Podróż polityczna Claude-Josepha Verneta i podobne odkrycia własnego kraju w XVIII wieku”, w: *Podróże artystyczne. Artysta w podróży*, red. Ryszard KASPEROWICZ, Jacek JAŹWIERSKI, Marcin PASTWA (Lublin: TN KUL, 2010), s. 57–70; ID., „The «native land» journey of Claude-Joseph Vernet and the contexts of discovering one's own country in painting during the 18th century”, *Ikonotheka* 23 (2011), s. 7–22 (tamże starsza bibliografia odnosząca się do tego przedsięwzięcia).



1. Jakob Matthias Schmutzer; Krajobraz z okolic Mödling, 1796, rysunek kredką, lawowany, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art. Fot. Wikimedia Commons

kompletu „zdjęć kraju”<sup>11</sup>. Od 1729 r. Thiele odwzorowywał także krajobrazy sąsiedniej Turyngii dla lokalnego księcia Günthera I von Schwarzburg-Sonderhausen<sup>12</sup>, znacznie później zaś (w roku 1749) na zamówienie Augusta III namalował widok elektorskiej kopalni srebra koło Freibergu. W pisanej w wieku 63 lat, pozostałej w rękopisie autobiografii Thiele wspominał swoje podróże po Niemczech, podkreślając wykonywanie owych „Prospecte nach dem Leben” (co należy oczywiście rozumieć nie jako pracę plenerową, ale oparcie się na studiach konkretnych motywów przy komponowaniu krajobrazów w pracowni). Zasięg malarskich podróży Thielego objął także inne państwa niemieckie; obrazował m.in. Schwerin w Meklemburgii i okolice Brunszwiku. Większość owych „zdjęć kraju” zdradza nawiązywanie do wzorów holenderskiego malarstwa XVII w. Czy zatem sam pomysł – pomysł władcy, aby zobrazować własne państwo – miał swoje źródła również w Holandii? Do zależności tej powrócimy jeszcze. Bezdyskusyjny pozostaje natomiast czynnik pragmatyczny. Dla Augusta II obrazy Thielego były najlepszym, obok pomiarów kartografa, medium poznania i dokumentacji podległego mu państwa (niestety

<sup>11</sup> Harald MARX, *Die schönsten Ansichten aus Sachsen. Johann Alexander Thiele (1685–1752) zum 250. Todestag* (Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 2002), s. 12–15. Autor określa serię obrazów Thielego jako „eine gemalte Landesaufnahme” – malowane zdjęcie kraju. August II zlecił w 1713 r. Adamowi F. Zürnerowi zadanie stworzenia całościowej mapy państwa. Działalność Thielego była pomyślana jako kontynuacja wysiłku nadwornego kartografa, uznawanego dzisiaj za jedną z najważniejszych postaci w dziejach geografii niemieckiej.

<sup>12</sup> „Wie über die Natur die Kunst des Pinsels steigt”. *Johann Alexander Thiele (1685–1752). Thüringer Prospekt und Landschaftsinventionen*, kat. wyst., Schlossmuseum Sondershausen (Weimar: Hain Verlag, 2003).



2. Adrian Zingg, Wodospad Amsel w Saksonii, 1794, rysunek tuszem i bistrem, Los Angeles County Museum of Art. Fot. Wikimedia Commons

bez jego polsko-litewskiej części), zaś ich duże przeważnie rozmiary tłumaczyć można prozaicznie – wymogiem czytelności i sugestywności w odwzorowaniu ziemi.

Thiele, a po nim Vernet, Vogel, duński malarz Erik Pauelsen (wyprawiony do Norwegii z malarską misją od następcy tronu w 1788 r.) czy Szwed Elias Martin<sup>13</sup> realizowali zamówienia władców, a ich widoki rodzimego kraju współtworzyć miały przekaz propagandowy monarchii. Wybierano więc godne uwiecznienia miejsca i motywy, a w obrazach Verneta i Pauelsena nawet stosowny „mówiący” sztafaż. Na te wybory bezpośredni wpływ mieli niewątpliwie decydenci polityczni i mocodawcy artystów, ale charakter, metody i rezultaty ich ingerencji w malarskie „zdjęcia kraju” są dzisiaj przeważnie trudne do określenia.

Nieco odmienny był *casus* Jakoba Philippa Hackerta, wykonującego w latach 80. XVIII w. na zamówienie dworu całą serię widoków Królestwa Neapolu (m.in. do wnętrza pałacu w Casercie). Artysta został bowiem malarzem nadwornym jako cudzoziemiec, jego obrazy

<sup>13</sup> Wyprawę Pauelsena przypomniano wystawą *Grumme Pragt. Erik Pauelsens norgesrejse 1788*, kat. wyst., Vestsjællands Kunstmuseum Sorø (Sorø: Vestsjællands Kunstmuseum, 1999). Na temat prac Martina wykonywanych na zamówienie króla Gustawa III w latach 1780–1788 zob. Mikael AHLUND, *Landskapets röster. Studier i Elias Martins bildvärld* (Stockholm: Atlantis, 2011), zwłaszcza s. 303 i n. O innych tego rodzaju skandynawskich przedsięwzięciach zob. PIENKOS, „The «native land» journey of Claude-Joseph Vernet”, s. 18–19; ID., „Poszukiwanie tożsamości kraju i narodu w sztuce norweskiej XIX wieku”, w: *Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy artyści czasu przełomów*, kat. wyst., Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, red. Maciej JANICKI (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2014), s. 233–250.

miały zaś przede wszystkim funkcje dekoracyjne; ich wymiar polityczny nie jest tak czytelny, jak ma to miejsce w odniesieniu do wyżej przywołanych przykładów. Poza tym Kampania była już wówczas na tyle popularna, że jej malarskie odwzorowanie (także w siedzibie władcy) wydawało się oczywistym.

Obok przedsięwzięć opisanych powyżej kształtuje się równolegle zjawisko zupełnie nowe, a zyskujące wyraźną popularność po połowie stulecia – piesze wędrówki organizowane dla adeptów sztuk wizualnych w malowniczych okolicach ośrodków ich twórczej edukacji<sup>14</sup>. Pionierem takich praktyk – kluczowych dla przemian kształcenia artystycznego, mobilności twórców i samego obrazowania pejzażowego – wydaje się znany niemiecki grafik i przedsiębiorca Johann Georg Wille, będący także jedną z najważniejszych osobistości europejskiego rynku sztuki. Jego Teutsche Zeichenschule, założona w Paryżu w 1753 r., skupiała przybyszów niemieckojęzycznych, w tym Austriaków i Szwajcarów. Do roku 1790 kształciło się w niej około siedemdziesięciu artystów. Niektórzy z nich rozwijali metodę Willego po powrocie do swoich ojczyzn, jak czynił to m.in. Jakob Matthias Schmutzer w Wiedniu (il. 1), gdzie jego Zeichen- und Kupferstecherakademie stała się nawet na pewien czas konkurencją wobec akademii cesarskiej. Wspierał ją osobiście sam kanclerz Wenzel Anton von Kaunitz, m.in. wydając rysownikom specjalne „paszporty”, które umożliwiały im swobodne poruszanie się po kraju. Z paryskich doświadczeń i pracy u boku Willego skorzystał również Szwajcar Johann Ludwig Aberli, który z nieformalną grupą współpracowników swego atelier w Bernie odwzorowywał alpejskie krajobrazy<sup>15</sup>. Uczniem Teutsche Zeichenschule był także Adrian Zingg, wzrastający właśnie w berneńskim kręgu Aberlego i tworzący tam ryciny okolicznych widoków, a następnie doksztalający się w latach 1759–1764 u boku Willego. Od 1764 r. czynny był w Dreźnie, gdzie wraz z pochodzącym z Winterthur Antonem Graffem reformował nauczanie pejzażu w akademii. Rozprzestrzenianie się tam parysko-berneńskiej metody twórczej i edukacyjnej uznawane jest za jeden z czynników prowadzących do spektakularnego rozwoju sztuki pejzażowej w romantyzmie drezdeńskim. Zingg nie tylko wyprowadzał uczniów w malownicze zakątki Szwajcarii Saskiej (której nazwę miał skądinąd sam wymyślić), ale także samotnie lub z Graffem przemierzał okolice Drezna. Niemal całą jego dojrzałą twórczość wypełniają rysunki z podróży po Saksonii, tworzone z natury, aczkolwiek najczęściej stylizowane na dzieła mistrzów krajobrazu XVII w. (il. 2)<sup>16</sup>.

Zadaniem uczniów podczas podmiejskich wycieczek szkolnych nie było na ogół odrysowanie jakiegoś z góry określonego motywu, ale swobodna praca w plenerze – studiowa-

<sup>14</sup> Szczegółowo fenomen ten omawiam w: PIENKOS, *Rewolucja plenerowa XVIII wieku?*, s. 34–40.

<sup>15</sup> Działalność pedagogiczna Willego i Aberlego jest już bardzo dobrze zbadana, słabiej natomiast rozpoznana jest szkoła Schmutzera. Zob. m.in. Hein-Thomas SCHULZE ALTAPPENBERG, „Le Voltaire de l’art”. *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Künstler- und Kunstgeschichte der Aufklärung* (Münster: Lit Verlag, 1987); *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l’art au XVIIIe siècle. Actes du colloque Paris 19 et 20 janvier 2007*, red. Élisabeth DECULTOT (Paris: Ecole du Louvre, 2009); Tobias PFEIFER-HELKE, *Natur und Abbild: Johann Ludwig Aberli und die Schweizer Landschaftsvedute* (Basel: Schwabe Verlagsgruppe AG Schwabe Verlag, 2011); Brigitte ZMOELNIG, „Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien”, *Diplomarbeit, Universität Wien 2008*, [http://othes.univie.ac.at/726/1/05-29-2008\\_9806364.pdf](http://othes.univie.ac.at/726/1/05-29-2008_9806364.pdf).

<sup>16</sup> Zob. *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, kat. wyst., Kunsthaus Zurich, Kupferstich-Kabinett Dresden, red. Petra KUHLMANN-HODICK (Dresden-Zurich: Sandstein Verlag, 2012). Zob. też: Sabine WEISHEIT-POSSEL, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Münster: Lit Verlag, 2010). Autorka omawia także berneńskie lata artysty i jego pracę w szkole Willego. Warto nadmienić, że Graff jest autorem znakomitego „podróżniczego” portretu Zingga, na którym szwajcarski malarz siedzi na tle okolic Drezna ze szkicownikiem na kolanach, w tle zaś widoczni są studenci akademii przy pracy (ok. 1796, Kunstmuseum St. Gallen).



3. Charles-Melchior  
Descourtis wg Caspara Wolfa,  
Grotta Beatusa i grupa  
podróżników, 1785, miedzioryt  
barwny, Berno Schweizerische  
Nationalbibliothek.  
Fot. Wikimedia Commons



nie rozmaitych zjawisk przyrody, różnych typów krajobrazu, a czasem także lokalnych zabytków. Jako że do szkolnych obowiązków należało kopiowanie dzieł dawnych mistrzów, jednym z ćwiczeń realizowanych w plenerze było odnajdywanie w naturze wzorów Claude’a Lorraina, Nicolaesa Berchemy czy Jacoba van Ruisdaela i odrysowywanie realnego motywu w ich manierze<sup>17</sup>. Nauka polegała także na wykorzystywaniu postojów oraz samego przemieszczania się do rozwijania reakcji na różne fenomeny<sup>18</sup>. Wydaje się więc, że wycieczki – przynajmniej w początkowym okresie – nie były nastawione na dokumentowanie i docenienie określonych wartości konkretnego terytorium, rozumianego jako ziemia „rodzima”. Z oczywistych powodów nie mogło tak być w Paryżu, w szkole Willego, choć wydaje się, że jej adepci, powracając do swoich ojczyzn, opuszczali Teutsche Zeichenschule z przeświadczeniem o wartości „zwyčajnego” krajobrazu Île-de-France. Można też zakładać, że co najmniej podobne malarskie walory dla szwajcarskich uczniów Willego mogły mieć atrakcje berneńskiego Oberlandu, dla Schmutzera i jego kręgu podalpejskie krajobrazy okolic Wiednia, zaś dla Zingga niesamowite formacje górskie przełomów Łaby w jego nowej saskiej ojczyźnie. Dopiero z czasem zatem – w momencie, który moglibyśmy określić w pewnym przybliżeniu jako koniec stulecia – studiowanie przez adeptów sztuki pejzażowej okolic ich uczelni zaczęło łączyć się ze świadomością kompleksowej, malarskiej i pozamalarskiej, wartości tych pobliskich terenów.

Istotnym kontekstem dla refleksji nad rozprzestrzenianiem się parysko-berneńskiej metody twórczej i jej regionalnymi wariantami jest rozwój turystyki alpejskiej, który mógł niewątpliwie stymulować merkantylne motywacje studiów plenerowych. O ile w kręgu Aberlego (a potem w konkurującej z nim podobnej szkole w Bazylei) względy te wydają

<sup>17</sup> Tę ambiwalencję wczesnego pleneryzmu dobrze ilustruje rycina Josepha de Longueila wg rysunku Jean-Jacquesa le Barbiera z 1779 r. *Imitez la nature et suivez les grands maitres*, ukazująca siedzącego w pejzażu rysownika przy pracy.

<sup>18</sup> Christian Rümelin w znakomitej analizie (wychodzącej od listu Aberlego do Zingga z 1774 r.) wykazuje rosnące znaczenie samego ruchu w podróży, zmiany położenia, kumulacji wrażeń. Zob. Christian RÜMELIN, „Entre paradigme et modèle: l’estampe de paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle”, w: *Enchantement du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, kat. wyst., Musée Rath w Genewie, red. Christian RÜMELIN (Köln: Wienand Verlag, 2012), s. 58–59.

się dominujące<sup>19</sup>, o tyle w ambitnym przedsięwzięciu innego szwajcarskiego malarza Caspara Wolfa, jego zleceniodawcy Abrahama Wagnera (wydawcy z Berna) i pastora Jakoba Samuela Wyttenbacha (badacza alpejskiej przyrody) czynnik merkantylny połączył się zgodnie z ciekawością naukową oraz poszukiwaniem nowych malarskich bodźców<sup>20</sup>. To właśnie ta ostatnia potrzeba prowadziła Wolfa i Wyttenbacha w latach 1773–1777 na alpejskie lodowce oraz na szczyty przekraczające wysokość 2000 m, a także do nieobrazowanych dotąd grot Alp i Jury (il. 3). O ile Wille i jego kontynuatorzy wprowadzali nową metodę twórczą, swoim pracom nadając jednak dość konwencjonalne formy (zwykle zresztą świadomie), o tyle Wolf całkowicie zerwał już z tradycją malarską. Przyczyniło się to zresztą do niepowodzenia finansowego całego przedsięwzięcia, obejmującego wystawy obrazów i publikacje ich graficznych wersji. Wydaje się, że do czasu alpejskiej wyprawy Williama Turnera z 1802 r. żadna z podróży malarzy tej epoki nie przyniosła obrazów o podobnie eksperymentalnej formule – formule, która dzisiaj zachwyca, ale wówczas nie trafiała w gusta dość szeroko zaprojektowanej publiczności.

Motywacje Szwajcarów w ich (podejmowanych od lat 60. XVIII w.) inicjatywach różniczo-artystycznych były różnorodne i pomimo tego, że czynnik polityczny nie jest w tym wypadku łatwy do wykrycia, nie należy go jednak pochopnie wykluczać. Koncepcje pejzażu jako sztuki państwowotwórczej w Konfederacji Helweckiej – ukształtowane ostatecznie w stuleciu następnym, a znajdujące wyraz m.in. w widokach Jeziora Czterech Kantonów pędzla Alexandre’a Calame’a z połowy XIX w., a później w alpejskiej panoramie Charlesa Girona jako głównej dekoracji siedziby parlamentu w Bernie – mają być może swoje korzenie w wieku XVIII<sup>21</sup>.

W krajach niemieckich czynnik „rodzimości” pojawił się w sztukach plastycznych u schyłku oświecenia, mniej więcej równoległe do nacjonalistycznych sentymentów literatury *Sturm und Drang*. Czy malarskie podróże po Sudetach, Szwajcarii Saskiej i górach Harzu stanowiły również przejaw budzenia się świadomości narodowej? Odpowiedź na to pytanie powinna być sformułowana z dużą wstrzeźliwością. Za symboliczną datę otwarcia nowej „lektury” pejzażu – akcentującej w szczególny sposób właśnie jego „narodowe” właściwości – można przyjąć dopiero rok 1805, kiedy to Goethe w liście do Augusta Wilhelma Schlegla (wysłanym, paradoksalnie, z Rzymu) wspomniał o „nordischer Nebelhimmel”<sup>22</sup>. Nordyckie niebo i ziemie studiował w początkach swej kariery jeden z najsławniejszych pejzażyistów epoki, wspomniany wyżej Jakob Philipp Hackert. W latach 1765–1768 pracował w Paryżu w kręgu Willego, już wcześniej jednak odbył podróż po Szwecji oraz należących do niej wyspach Rugii i Hiddensee, gdzie rysował tamtejsze

<sup>19</sup> Szwajcarscy akwareliści i graficy odpowiadali na wzmagającą się koniunkturę turystyczną w Alpach i produkowali głównie pamiątki wizualne dla przybyszów zagranicznych. Na temat bazylejskiej konkurencji dla ośrodka berneńskiego zob. Yvonne BOERLIN-BRODBECK, *Alpenlandschaften von Samuel Birmann* (Basel: Schwitzer, 1977). Słabiej znane pod tym kątem jest środowisko genewskie, gdzie dopiero ok. 1800 r. pojawi się aktywna grupa pejzażyistów zainteresowanych pobliskimi okolicami.

<sup>20</sup> Zob. Andrzej PIENKOS, „Malarstwo Natury w Wieku Rozumu czyli rozmaite przypadki prawdy sztuki”, w: *Prawda natury, prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, red. Ryszard KASPEROWICZ, Elżbieta WOLICKA (Lublin: TN KUL, 2002), s. 13–28. Długo zapomniany dorobek Wolfa obecnie jest już znakomicie rozpoznany i prezentowany w wielu muzeach, a także na czasowych wystawach. Najnowsze pełne opracowanie zob. *Caspar Wolf and the Aesthetic Conquest of Nature*, kat. wyst., Kunstmuseum Basel (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015).

<sup>21</sup> Już jednak Johann Caspar Füssli, pierwszy szwajcarski historiograf sztuki, w swojej *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* z 1779 r. wiązał intencje Wagnera i Wolfa z podziwem dla *Vaterland*. Zob. Peter WEGMANN, „Felix Meyer und Caspar Wolf. Anfänge der malerischen Entdeckung der Alpen”, *Gesnerus* 49 (1992), s. 324.

<sup>22</sup> Cyt. za: Eberhard ROTERS, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft* (Köln: DuMont Buchverlag, 1995), s. 29.



4. Jakob Philipp Hackert, dekoracje ścienne w salonie pałacu Boldevitz, ok. 1765.  
Fot. Wikimedia Commons

krajobrazy i wykonał z nich (ok. 1764) serię akwafort zatytułowaną *Rügenlandschaften*. Zleceniodawcą Hackerta był tamtejszy arystokrata Adolf Friedrich von Olthof, mecenas sztuki, którego kontakty (także artystyczne) rozciągały się od Sztokholmu po Szwajcarię. W jego rezydencji Boldevitz pod Stralsundem Hackert wykonał dekoracje ścienne przedstawiające m.in. widok wybrzeży Rugii (il. 4). Przykład ten pokazuje kosmopolityczny splot czynników, z których połączenia mogły rodzić się pierwsze próby obrazowania krajobrazu środkowej czy północnej Europy. Młodzięcze prace Hackerta pozostały najpewniej nieznanne i nie oddziały w swojej epoce, ale już Wilhelm von Humboldt w roku 1795 uznał je za „w najwyższym stopniu historycznie ważne”<sup>23</sup>.

Coraz liczniejsze w 2. połowie XVIII w. symptomy odkrywania przez Niemców rodzimego krajobrazu jako szczególnie nacechowanego emocjonalnie (i być może politycznie) spotykamy zarówno w literaturze, jak i w malarstwie. Około 1789 r. Sebastian Karl Ch. Reinhardt namalował (na zamówienie pruskiego ministra Friedricha Antona von Heinitza i akademii w Berlinie) cykl widoków Dolnego Śląska, tworząc zapewne pierwszą wizualną dokumentację Karkonoszy (il. 5). Nieliczne obrazy z tej podróży zachowały się m.in. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Muzeum Okręgowym w Wałbrzychu. Popularności, jaką cieszył się Reinhardt po osiedleniu w Jeleniej Górze, dowodzi fakt, że Johann Friedrich Zöllner, autor jednego z opisów podróży po Śląsku z 1791 r., wzmiankował wizytę u malarza i wyraził zachwyt nad jego pięknymi pejzażami wiarygodnie oddającymi charakter

<sup>23</sup> Cyt. za: Thomas WEIDNER, „Jakob Philipp Hackert als Tapetenmaler auf Rügen”, w: *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*, red. Andreas BEYER, Lucas BURKART, Achatz von MÜLLER, Gregor VOGT-SPIRA (Göttingen: Wallstein Verlag, 2008), s. 16. Zob. też: Sabine BOCK, Thomas HELMS, *Boldevitz. Geschichte und Architektur eines rügenschens Gutes* (Schwerin: Thomas Helms Verlag, 2007); Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, „Wędrówki młodego Caspara Davida Friedricha. Rugia”, *Porta Aurea* 19 (2020), s. 141–157.



5. Daniel Berger wg Sebastiana Karla Ch. Reinhardta, Widok z Kavalierberg koło Jeleniej Góry w stronę Cieplíc, 1793, akwaforta kolorowana. Fot. Wikimedia Commons

miejscowej przyrody<sup>24</sup>. Również John Quincy Adams, poseł Stanów Zjednoczonych Ameryki na dworze w Berlinie i późniejszy prezydent USA, odwiedził Reinhardta podczas podróży po Śląsku w 1800 r., o czym wspominał w swoich *Letters on Silesia*, opublikowanych także w przekładzie niemieckim kilka lat później<sup>25</sup>.

Podobnych odkryć unikatowego malarskiego waloru ziemi ojczystej dokonywano również w Bawarii, gdzie nurt taki zdaje się rodzić z początkiem lat 80. XVIII w. W 1782 r. Lorenz Westenrieder, pisarz i historyk zajmujący się m.in. dziejami lokalnymi, pisał w eseju *Über den Zustand der Künste In Bayern*: „Wir haben die herrlichsten Gegenden, und so ganz romantische Landschaften in Bayern, dass ich versichert bin, die groessten Kuenstler, wenn sie dieselben jemals gesehen haetten, wuerden sich freuen, ihr Talent zu ueben”<sup>26</sup>. Oczywiście za „romantyczne” uznawał on nie „zwyczajne” okolice, lecz malownicze krajobrazy alpejskie. Kilka lat później Graf Rumford i malarz Johann Georg von Dillis odbyli podróż do „die interessantesten Gegenden des baierischen Gebirges”<sup>27</sup>. Dillis miał później wielokrotnie korzystać w swoim malarstwie z dokumentacji bawarskiej wyprawy, zwykle wybierając właśnie te „romantyczne” motywy (il. 6). Z kolei w Badenii Ferdinand Kobell już w 1784 r. stworzył niezwykłą, zawartą w kilku obrazach, kronikę zimowej powodzi niszczącej dolinę Neckaru i Heidelberg (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum), zaś około 1786 r. namalował dla zamku księcia arcybiskupa w Moguncji cykl

<sup>24</sup> Johann Friedrich ZÖLLNER, *Briefe über Schlesien, Krakau, Wieliczka und die Grafschaft Glatz auf einer Reise im Jahr 1791. Zweiter Theil* (Berlin: Friedrich Maurer, 1793), s. 262.

<sup>25</sup> John Quincy ADAMS, *Briefe über Schlesien. Geschrieben auf einer in dem Jahre 1800 durch dieses Land unternommenen Reise. Aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Gotthelf Friese* (Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1805), s. 128. Adams zabrał też kilka obrazów Reinhardta do USA.

<sup>26</sup> Cyt. za: Siegfried WICHMANN, *Meister, Schüler, Themen. Münchner Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert* (München: Schuler, 1981), s. 29.

<sup>27</sup> *Ibid.*, zwłaszcza s. 29–31.



6. Johann Georg von Dillis, Mostek nad Izarą, 1806, akwaforta,  
Waszyngton National Gallery of Art. Fot. Wikimedia Commons

piętnastu wielkoformatowych obrazów olejnych (Staatliche Gemäldesammlung Aschaffenburg) przedstawiających widoki doliny Menu z innej pobliskiej rezydencji książęcej – zamku w Aschaffenburgu<sup>28</sup>. Ta ostatnia inicjatywa, tworząca rodzaj panoramy regionu, wydaje się nawiązywać do dokumentacyjnych ambicji Thielego (choć nie wiemy, czy były one znane Kobellowi i jego zleceniodawcom), ta pierwsza wynikała zapewne z osobistego zainteresowania malarza zimowym krajobrazem i grozą katastrofy.

Nieco wcześniej od odkryć bawarskich, bo zapewne już przed rokiem 1765, malarz-samouk Pascha Johann Friedrich Weitsch podjął wysiłek odmalowania krajobrazów swoich okolic, tj. Brunzswiku i znajdujących się niedaleko gór Harzu<sup>29</sup>. W ciągu kilkunastu lat Weitsch związał się z lokalnym dworem książęcym i tamtejszym kręgiem intelektualnym, podejmując kolejne próby obrazowania księstwa (il. 7). Jego najsławniejszy dzisiaj obraz *Dolina rzeki Bode i góra Rosstrappe w Harzu* (1769; Brunzswik, Herzog Anton Ulrich-Museum), przedstawiający jedną z głównych atrakcji regionu<sup>30</sup>, powstał zapewne już po zapoznaniu się przez malarza z koncepcją germańskiego odrodzenia, zarysowaną w twórczości Friedricha Gottlieba Klopstocka. Poeta ten, pochodzący z Harzu, ale ukształtowany pod wpływem intelektualnego środowiska Zurychu, zafascynowany *Pieśniami Osjana* podjął w 1767 r. korespondencję z Jamesem Macphersonem. Kilka lat później

<sup>28</sup> Taką koncepcję serii, m.in. w kontekście tradycji weduty topograficznej, omawia Margret BIEDERMANN, *Ferdinand Kobell 1740–1799* (München: Galerie Margret Biedermann, 1973), s. 53–56.

<sup>29</sup> Annedore MÜLLER-HOFSTEDE, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch* (Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, 1973), s. 33. Autorka twierdzi, że Weitsch malował widoki Harzu już przed 1765 r., lecz są one zaginione. Ich śladem pozostają natomiast opisy w *Journal* Johanna Geорга Willego, który się nimi zachwyca i zamawia nawet dwa obrazy „nach bekannten und bemerkenswerten Orten”; *ibid.*, s. 33.

<sup>30</sup> W podpisie Weitsch złożył zapewnienie, że skała była na miejscu „von oben hinunter gemalt”. Zob. *Sztuka baroku w Niemczech ze zbiorów Herzog Anton Ulrich Museum w Brunzswiku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa: MNW, 1974), s. 48.



7. Pascha J. Friedrich Weitsch, Dębowy las koło Querum, 1792, Brunszwik, Herzog Anton Ulrich Museum. Fot. Wikimedia Commons

Goethe i Herder opublikowali programowe teksty niemieckiego odrodzenia kulturowego, którego fundamenty położono jednak wcześniej, właśnie w Zurychu, w kręgu wielkiego filologa Johanna Jakoba Bodmera. Tak oto w latach 70. XVIII w. rysowała się już (w wymiarze ideowym i literackim) koncepcja narodowej odrębności kulturowej, ponad podziałami konfesyjnymi, ponad granicami państw i państewek obszaru języka niemieckiego. W procesie tym mieli swój udział także malarze, rysownicy i graficy, choć istotne znaczenie ich wkładu pozostaje słabo zauważalne.

Weitsch przez wiele lat (konsekwentnie, jak żaden inny artysta niemiecki jego czasów) interesował się swoim regionem. Wiadomo, że jeszcze w latach 1780, 1781 i 1786 podróżował po górach Harzu, gdzie wchodził m.in. na szczyt Brocken. Wyprawę w roku 1780 odbył wraz z młodym malarzem Johannem Heinrichem Rambergiem, który przedłożył następnie księciu elektorowi Jerzemu III Hanowerskiemu, królowi brytyjskiemu, cykl 27 widoków gór Harzu. To zapewne dzięki tym właśnie, powstałym pod okiem Weitscha, rysunkom bistrem Ramberg otrzymał stypendium do Anglii, gdzie jego kariera zaczęła się błyskotliwie rozwijać<sup>31</sup>.

Związek twórczości Weitscha z koncepcją Klopstocka jest trudny do ustalenia. Nie dysponujemy informacjami, które mogłyby potwierdzać programowe zainteresowanie

<sup>31</sup> MÜLLER-HOFSTEDE, *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch*, s. 132–146. Wspólnie rysowali oni m.in. niezbadane dotąd grotty.



8. Christoph Nathe, Wodospad Staubbach w Lauterbrunnen w Alpach Berneńskich, *ołówek, akwarela i gwasz, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW*

malarza rodzimością i trudno przesądzić, czy malując Harz obrazował *Heimat*, czy po prostu malownicze, a pozostające w bliskim zasięgu motywy. Godna uwagi jest natomiast już sama malarska waloryzacja rodzimych okolic, których atrakcyjność nie była jeszcze wówczas oczywista<sup>32</sup>. Artystyczne wybory Weitscha stymulowane były, jak się zdaje, przez dwór książęcy w Brunzwiku (oraz pobliskim Salzdahlum) i, jak cała twórczość samouka, rodziły się w bezpośrednim kontakcie z malarstwem holenderskim, stanowiącym główny trzon kolekcji władcy. Na marginesie dodajmy, że w tej samej galerii pierwsze nauki pobierał także młody Reinhardt, wspomniany wyżej autor śląskich widoków. Poszukiwanie w naturze (także tej okolicznej) możliwości stworzenia pastiszu, naśladownictwa czy też *pendant* dla XVII-wiecznych obrazów holenderskich stanowiło bez wątpienia jedną z poważniejszych motywacji wczesnego obrazowania stron rodzimych<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Wiadomo jednak, że Pascha Weitsch poznał w Brunzwiku i portretował Johanna Joachima Eschenburga, znawcę literatury i tłumacza Szekspira; korespondował też z Johannem Ludwigiem Gleimem i Gottholdem E. Lessingiem, prominentnymi pisarzami niemieckiego oświecenia. Wydaje się zatem mało prawdopodobne, żeby jego pojmowanie malarskiego zadania sprowadzało się jedynie do prostej kontemplacji motywu.

<sup>33</sup> Zob. Andrzej PIENKOS, „From Fragonard to Goethe. The Fortune critique of Ruisdael in the European Enlightenment”, w: *The Visual Culture of Holland in the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its European Reception*, red. Jacek JAŻWIERSKI, Paul TAYLOR (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015), s. 145–167. Obfita obecność pejzaży holenderskich w kolekcjach większości ówczesnych dworów niemieckich, a także ich rosnąca rynkowa popularność mogły przyczynić się do zainteresowania rodzimym krajobrazem. Na gruncie francuskim doskonały przykład zatartej różnicy między namiętym obrazowaniem własnej „małej ojczyzny” a kopiowaniem holenderskich wzorów stanowi malarska twórczość Georges’a Michela.

Warto podkreślić, że zarówno Weitsch, jak i Kobell, a także Reinhardt obrazy swojego *Vaterlandu* tworzyli w technice olejnej. Ten fakt ma szczególne znaczenie w okresie, gdy rysunek i grafika, a nawet akwarela funkcjonowały na niższych szczeblach hierarchii technik artystycznych i te właśnie media zarezerwowane były dla „poślednich” motywów, podczas gdy duże płótno przedstawiające powszechnie znane swojskie okolice (pozbawione antycznych ruin i sankcji „krajobrazu idealnego”) mogło nadal wydawać się przejawem nieznaności tradycyjnych zasad sztuki.

Na przemiany w postrzeganiu i obrazowaniu rodzimego pejzażu znaczny wpływ mogły mieć kontakty, jakie podróżujący malarze i rysownicy zawierali z promotorami oświecenia narodowego<sup>34</sup>. Odtworzenie mapy takich relacji byłoby niewątpliwie pomocne; dotychczas wiemy jednak na ten temat niewiele. Liczne nici prowadzą natomiast do Szwajcarii, gdzie pobyty czy postoje (m.in. w drodze do i z Włoch) stwarzały okazję do nawiązania owocnych kontaktów. Okazji takich nie zabrakło niewątpliwie np. Jensowi Juelowi, czołowemu duńskiemu malarzowi epoki (a zarazem pierwszemu zapewne autorowi pełnoformatowych olejnych widoków Zelandii), który przez pewien czas mieszkał w Genewie u znanego przyrodnika Charlesa Bonneta. Tam zawarł też znajomość z botanikiem i geologiem, a jednocześnie alpejskim przewodnikiem Horace-Bénédictem de Saussure’em, którego portretował<sup>35</sup>. Trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu kontakty te mogły wpłynąć na zainteresowanie malarza rodzimym krajobrazem. Niewątpliwie warto są one jednak uwagi.

Więcej informacji posiadamy na temat sieci artystyczno-naukowych relacji w kręgu niezwykle aktywnego środowiska zgorzeleckiego. W statucie *Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften z Görlitz* znajduje się zapis podkreślający „szczególny nacisk na badanie Łużyc”<sup>36</sup>. Mająca miejsce w latach 1783–1784, szwajcarska wyprawa czołowych przedstawicieli tego towarzystwa, w tym malarza Christoha Nathego, doskonale ujawnia interesujące nas w tym miejscu, międzyśrodowiskowe powiązania. Nathe już w roku 1782 w liście do Adolpha Traugotta von Gersdorfa (głównego działacza towarzystwa) pisał, że zakupił wszystkie kalendarze z rycinami Salomona Gessnera i wybiera się do kraju ojczystego sławnego autora sielanek. Pojechał ostatecznie w towarzystwie geologa i wulkanisty Carla Gottloba von Schachmanna, znajomego m.in. genewczyka de Saussure’a. W Zurychu odwiedzili samego Gessnera, ale także Johanna Caspara Lavatera i malującego lodowce alpejskie Heinricha Wuesta. Następnie udali się do Berna, gdzie spotkali m.in. Wyttenbacha, przyrodnika i znawcę Alp, które kilka lat wcześniej przemierzył w towarzystwie Caspara Wolfa. Oczywiście Nathe rysował po drodze alpejskie atrakcje (il. 8). W drodze powrotnej podróżnicy zatrzymali się m.in. w Mannheim, gdzie z kolei spotkali Franza Kobella mł., innego znanego pejzażystę<sup>37</sup>. Lista tego rodzaju kon-

<sup>34</sup> Interesującym i owocnym zapewne zadaniem byłoby również stworzenie mapy relacji (oraz wymiany doświadczeń) wzmiankowanych tu podróżujących malarzy i rysowników, a także odtworzenie ich zbiorów, w których znajdowały się wzory dawne (w postaci rycin), ale także prace kolegów. Vogel np. posiadał ryciny Zingga i Franza E. Weirrottera, austriackiego pejzażysty z kręgu Willego i Schmutzera. Długa jest jeszcze badawcza droga do zarysowania *episteme* (jeśli, nieco upraszczając, można odwołać się w tym kontekście do pojęcia Michela Foucaulta) kształtującej się w okresie oświecenia w Brunszwiku, w Saksonii itd.

<sup>35</sup> Zob. Ellen POULSEN, *Tegninger af Jens Juel*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst (København: Statens Museum for Kunst, 1975), s. 110. Warto jednak wspomnieć o innych kontaktach Juela: w drodze powrotnej do Danii w 1780 r. odwiedził Klopstocka w Hamburgu i jego również portretował. Wspominany już inny Duńczyk, Pauelsen, wracając z kolei z Rzymu do Kopenhagi, zatrzymywał się w ważnych ośrodkach niemieckiego oświecenia – w Dreźnie, Berlinie i Hamburgu. Niestety nie wiemy nic konkretnego o jego kontaktach w czasie tych postojów.

<sup>36</sup> Zob. Anke FRÖHLICH, *Christoph Nathe 1753–1806* (Bautzen: Lusatia, 2008), s. 36–38.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 70.





9. *Christoph Nathe*, Widok ze Smreku w Górach Izerskich na Karkonosze, pięciu mężczyzn przy ognisku na pierwszym planie, rysunek ołówkiem i piórem, akwarela i gwasz, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW

taktów, bardzo jeszcze niepełna, układać się zaczyna w skomplikowaną sieć rozpostartą zasadniczo między Hamburgiem, Dreznem, Zgorzelcem a Szwajcarią; z wysnuwaniem łatwych wniosków o wzajemnych oddziaływaniach należy się jednak wstrzymać.

W roku poprzedzającym szwajcarską wyprawę Nathe rysował w Kotlinie Jeleniogórskiej i w górach Harzu. Zbierał też notatki geologiczne w Sudetach. W jego obfitym i zróżnicowanym dorobku rysunkowym dominują widoki rodzimego kraju, tj. Łużyc, Saksonii i Śląska (il. 9). Wybór tych ostatnich poszerzył Nathe pod koniec życia w związku z zamówieniem otrzymanym (za pośrednictwem ministra Friedricha Wilhelma von Redena) od królowej pruskiej Luizy, która w roku 1800 podróżowała po Śląsku. W roku następnym artysta przedłożył władczyni jedenastce rysunków z wypraw w Karkonosze<sup>38</sup>. Warto zaznaczyć, że wspomniany wyżej główny działacz zgorzeleckiego towarzystwa, Gersdorf sam również rysował w czasie podróży badawczych w okolicach Görlitz i w Karkonoszach, zbierając przy tym notatki geologiczne i meteorologiczne. Bardzo ścisła współpraca uczonego i malarza polegała więc także w tym przypadku na wspólnocie zainteresowań oraz wymianie odkryć. Łączył ich również swoisty kult dla rodzinnej ziemi, ciekawość jej skarbów i potrzeba badania, a więc wartości i dezyderaty pokrywające się ze statutowymi celami Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften z Görlitz.

<sup>38</sup> Ibid., s. 83. Pomysł wizualnego utrwalenia miejsc odwiedzanych i upodobanych sobie przez władczynię przypomina koncepcję zamówienia, jakie wcześniej złożył Voglowi Stanisław August po swojej podróży przez ziemie polskie.



10. Heinrich Theodor Wehle, Krajobraz nadrzeczny z turystami i psem, rysunek czarną kredką i lawowanie, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art. Fot. Wikimedia Commons



11. Jacob Wilhelm Mechau, Krajobraz, 1785, rysunek,  
Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art. Fot. Wikimedia Commons

Uczniem Nathego był wspomniany wyżej Wehle, który w okresie swojego terminowania, a więc przed rozwinięciem kariery w Petersburgu i wielką kaukaską wyprawą, odbywał wędrowki po rodzinnych Łużycach (il. 10). Samotne spacerunki studyjne po Saksonii odbywał też Jacob Wilhelm Mechau, uznany przez Philippa Otto Rungego za jednego najwybitniejszych pejzażyistów swoich czasów (il. 11)<sup>39</sup>. Pod koniec stulecia obyczaj taki był już w krajach niemieckich postrzegany jako naturalny. Pochodzący z Berlina, a czynny w Anhalcie, Carl Wilhelm Kolbe – rysownik i grafik pozostający pod wpływem Chodowieckiego i Gessnera – otrzymał w 1796 r. zlecenie prowadzenia w Dessau szkoły rysunkowej z przykazaniem: „Um das Empfinden für die Schönheiten des Natur zu vertiefen, solle Kolbe mit den Schülern ‘promenades pittoresques’ unternehmen”<sup>40</sup>. Fraza ta brzmi

<sup>39</sup> Zob. Anke FRÖHLICH, „... er folgte seine eigenem Genius...: dem Landschaftsmaler Jacob Wilhelm Mechau (1745–1808) zum 200. Todestag”, *Dresdner Kunstblätter* 52, nr 2 (2008), s. 81–91. Wyczerpującą ewidencję podróży i katalog powstałych w ich toku dzieł artystów saskich zawiera książka tej samej autorki. Zob. Anke FRÖHLICH, *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meissen und Görlitz von 1720 bis 1800* (Weimar: VDG, 2002).

<sup>40</sup> Szkoła wprawdzie nie zaczęła funkcjonować, ale interesujące jest samo rozumienie podstaw nauczania w jednym z głównych ośrodków niemieckiego oświecenia. Na marginesie dodajmy, że sam Gessner odbywał regularne spacerunki w okolicach Zurychu, szkicując rośliny i skały, a także nakłaniał do takiej praktyki swojego syna Conrada, również malarza. Conrad Gessner studiował pod kierunkiem ojca, a następnie został wysłany do Dreżna, gdzie uczestniczył w wycieczkach Zingg. Później w Rzymie współpracował z Hackertem: oto mamy kilka kolejnych przyczynków do „usieciowienia” europejskiej rewolucji pejzażowej końca XVIII w.

może banalnie; warto jednak zauważyć, że „piękności natury” odnajdywane miały być w sąsiedztwie, nie zaś we Włoszech albo w obrazach XVII-wiecznych malarzy.

Niezależnie od ewentualnego ideowego nacechowania niemieckich obrazów *Heimat* w epoce przed Casparem Davidem Friedrichem, istotne wydaje się ugruntowanie obyczaju wędrowki po pobliskich okolicach czy też po coraz wyraźniej postrzeganym jako ojczysty kraju. Z obyczaju tego niebawem wyrosnąć miały arcydzieła Friedricha, jego norweskiego kolegi Johana Christiana Dahla, a w Anglii Johna Constable'a. Oczywiście nie próbujemy w tym miejscu dowodzić, że ich prace wiązały się z ugruntowaniem poczucia „narodowości” identyfikowanej z konkretnym krajobrazem. Poczucie to tworzyło się z różnym nasileniem w różnych rejonach Europy w ciągu wieku XIX i wydaje się, że jedynie Szwajcarzy mogli już w poprzednim stuleciu pojmować ziemię (a zwłaszcza góry) w relacji do własnej tożsamości politycznej<sup>41</sup>.

Motywacje bohaterów niniejszego szkicu mogły być polityczne lub nie. Wydaje się, że takie względy nie odegrały roli w działalności obu Szwajcarów w drezdeńskiej akademii; przenosili oni raczej obyczaj ze swojej ojczyzny (zwłaszcza Zingg), uznawszy, że krajobraz Szwajcarii saskiej jest odpowiednio atrakcyjny. Nie od rzeczy będzie też wskazać na różnorodne motywacje osobiste i strategie lokalne, np. wspomnianego Olthofa, budującego swoją pozycję mecenasa, właściciela ziemskiego i urzędnika na szwedzkim Pomorzu, czy strategie rynkowe, np. Wagnera i Wolfa, a być może także i Weitscha w początkach jego kariery<sup>42</sup>.

Już pobieżny przegląd zjawiska malarskich „zdjęć krajobrazu” ujawnia złożoność politycznych uwarunkowań pejzażu w epoce oświecenia. W samym tylko dorobku Ferdinanda Kobella znajdujemy obrazy ziemi rodzimej powstałe z wyraźnym celem politycznym (i o analogicznej genezie), jak również takie, które wydają się odniesień tego rodzaju pozbawione. Co istotne, prace, których powstanie nie łączyło się z doraźną polityczną inspiracją, mogły nabierać znaczenia wizerunków *Heimat* przez sam fakt jej obrazowania, jeśli tylko uzyskiwały w swoich środowiskach właściwy odzew. „Niewątpliwie malarstwo niemieckie w pierwszej połowie XIX w. było silnie związane z przemianami myśli politycznej tego czasu” – dowodził Tadeusz J. Żuchowski<sup>43</sup>. A gdyby tę kategorię tezę sprzed lat – dzisiaj już raczej dyskusyjną – spróbować zastosować do wcześniejszego półwiecza i do sztuki pejzażowej? Zważywszy skalę i artystyczną rangę przedsięwzięć, którym poświęcony jest niniejszy przegląd, próba taka mogłaby okazać się celowa. Gdyby miała zostać podjęta, należałoby jednak unikać akcentowania „silnego związku”, o którym wspomniał Żuchowski, jak również wystrzegać się wszelkich uogólnień, jako że omawiane tutaj zjawiska były rozrzucone i w czasie, i w przestrzeni.

Powracając do przedstawionej na wstępie diagnozy, powtórzmy: sztuka pejzażowa XVIII w. badana jest nadal wybiórczo; rzadko też wydobywa się jej powiązania z historią nauki czy przedsięwzięciami politycznymi. Dokumentacje wypraw kapitana Cooka widzimy oddzielnie od np. obrazowania Alp (mimo „łącznika”, jakim był John Webber<sup>44</sup>),

<sup>41</sup> Por. przyp. 21.

<sup>42</sup> Nawet motywacje i decyzje artystów mogły się przecież ostatecznie różnić z zamysłami ich mocodawców, na co – w związku z relacją Müntza i ks. Stanisława Poniatowskiego – uwagę zwróciła Elżbieta Budzińska. Zob. BUDZIŃSKA, „Jan Henryk Müntz w Polsce”, s. 42–43.

<sup>43</sup> Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha* (Szczecin: Polskie Pismo i Książka, 1993), s. 7.

<sup>44</sup> Pochodzący ze szwajcarskiej rodziny, choć urodzony w Londynie, John Webber (Wäber) kształcił się w kręgu Aberlewo w Bernie i w paryskiej szkole Willego, a pracował w czasie ostatniej ekspedycji Cooka w latach 1777–1780 (m.in.

*Porty Francji* Verneta oddzielnie od widoków Saksonii Thielego itp. Przedsięwzięcia o jawnie politycznym celu, jak choćby dwa ostatnie, pozostają też poza zainteresowaniem historyków. Najbardziej całościowo zanalizowano dotąd postawy oraz uwarunkowania towarzyszące twórczym działaniom artystów szwajcarskich, dzięki czemu udało się dostrzec i lepiej zrozumieć, jaką rolę w procesie identyfikacji kraju jako wspólnoty odegrało obrazowanie Alp przez berneńskich i innych *Kleinmeister*<sup>45</sup>.

Refleksja nad wieloznaczną kategorią „pejzażu politycznego” – prowadzona przynajmniej od czasu zbioru esejów Martina Warnkego opublikowanych pod takim właśnie tytułem – odnosi się zarówno do malarstwa pejzażowego oraz sztuki ogrodowej, jak i do traktowania krajobrazu realnego w kategoriach politycznych czy metaforyki języka polityki<sup>46</sup>. Rozpatrywane w niniejszym szkicu przykłady w niewielkim dotychczas stopniu były nią obejmowane. Nawet seria *Portów Francji* Verneta czy widoki Saksonii Thielego nie weszły w orbitę zainteresowania prowadzących tę refleksję badaczy, podobnie jak nie wzbudziły one zainteresowania historyków analizujących rządy Ludwika XV oraz Augustów II i III. Społeczna historia sztuki ma tu więc wiele do zrobienia, z drugiej zaś strony historia polityczna powinna z większą dystynkcją w rozumowaniu podejść do analizowania metod sprawowania władzy w Europie u progu nowoczesności. Dopiero dysponując znacznie rozleglejszą wiedzą niż obecnie, ujawniającą status wspomnianych wyżej obrazów rodzimego kraju, moglibyśmy budować operatywne pojęcie „pejzażu politycznego”.

---

przedstawił śmierć kapitana na Hawajach). Wizualna dokumentacja egzotycznej wyprawy wykazuje duże podobieństwa w zakresie metod rysunkowych, narzędzi oraz budowy obrazu do jego prac ze Szwajcarii i Francji, niemniej zauważalne jest, że w czasie wyprawy z Cookiem artysta wyzwolił się z widocznych wcześniej inspiracji twórczością dawnych mistrzów. Zob. *John Webber 1751–1793. Landschaftsmaler und Südseefahrer/ Pacific voyager and landscape artist*, kat. wyst. Kunstmuseum Bern, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, red. William HAUPTMAN et al. (Bern: Kunstmuseum, 1996), zwłaszcza uwagi na s. 43 i 121.

<sup>45</sup> W odniesieniu do krajów niemieckich natomiast historycy zdają się wciąż objawiać pełne *désintéressement*. W tym zakresie niewiele się zmieniło od czasu klasycznej książki Luciena LEVY-BRÜHLA, *L'Allemagne depuis Leibniz. Essai sur le développement de la conscience nationale en Allemagne, 1700–1848* (Paris: Librairie Hachette et Cie, 1890).

<sup>46</sup> Martin WARNKE, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur* (München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1992). W roku 1995 książka ta została wydana też w języku angielskim. Zob. też: François WALTER, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16–20e siècle)* (Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004); *Le paysage politique: le regard de l'artiste*, red. Isabelle TRIVISANI-MOREAU (Rennes: Presses Universitaires, 2011); Rainer GULDIN, *Politische Landschaften: zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität* (Bielefeld: transcript Verlag, 2014). W każdej z tych prac „pejzaż polityczny” rozumiany jest inaczej.

*Painterly 'Rendering of the Country' as Political Landscape? Trips in search of Native Character in German-speaking Countries of the Era of the Enlightenment*

The research into depicting landscape in the Enlightenment has developed dynamically as of the 1970s. The major focus is, however, on revolutionary in their impact open-air studies executed in Italy by artists arriving from behind the Alps in the late 18<sup>th</sup> century and around 1800. Less attention is paid to the views of the Alps and the visual documentation of exploration trips, the least known and understood is the phenomenon of exploring one's own country, the native land. The paper points to the examples of this tendency from e.g., Great Britain, France, Scandinavia, and Poland, nonetheless focusing on German-speaking countries. Definite examples of depicting native elements serve for the reflection on the concept of 'political landscape'.

In the latter half of the 18<sup>th</sup> century, the interest in native land also present in visual arts intensified in Switzerland and German states. Parallely, concepts of educating artists based on studies in nature executed during suburban hikes were developed. The method advanced in the second half of the century in the Paris school of Johann Georg Wille; it is from there that a group of German-speaking students took it to their homeland. As of the 1760s it was applied by: Johann Ludwig Aberli in Bern, and Jakob Matthias Schmutzer at a school in Vienna, Adrian Zingg at the Dresden Academy. Their studios or schools became one of the most important breeding grounds for many landscapists from the end of the century (also those executing full-format paintings, e.g., Sebastian Karl Ch. Reinhardt paints Silesia, Johann Georg Dillis paints Bavaria, while Ferdinand Kobell paints Baden), first of all for numerous draughtsmen and printmakers (e.g., Carl Wilhelm Kolbe, Jacob Wilhelm Mechau, Christoph Nathe, Heinrich Theodor Wehle). Possibly the first painters of the native land were: Johann Alexander Thiele, creating already in the first quarter of the 18<sup>th</sup> century complex 'renderings' (*Landesaufnahme*) of Saxony for successive electors and kings of Poland (Augustus II and Augustus III), Jakob Philipp Hackert in Rügen (author of the earliest print series with landscapes from there, the 1760s), and Pasch Friedrich Weitsch working in Braunschweig and the Harz. This phenomenon is analysed in the paper as seen against a wider background of various types of

painterly trips in the 18<sup>th</sup> century, emphasizing cultural bonds (also among different circles) of definite concepts and a wide network of artists, scientists, and thinkers.

If in the case of the Swiss it was the mercantile factor that mattered (and dominated), namely creating views of their homeland for sale, while the motivations behind such an activity in German states were of clearly political character: the impulse for such studies could come from a ruler (the Wettins' court in Dresden, the courts in Braunschweig, Mainz, and Aschaffenburg), or from ambitious state officials (Chancellor von Kaunitz in Austria, Minister von Reden in Prussia), and even local enthusiasts (e.g., Adolf Friedrich von Olthof in Rügen). However, in most cases the artists' motivations were complex, and can be reconstructed only through a detailed investigation of the network of connections between artists and poets as well as thinkers inspiring their interest in native qualities. Additionally, what can prove helpful is information on possible contacts established e.g., in the course of a trip to Switzerland, and possibly also in the course of stays in Dresden, Mannheim, or Hamburg (several such examples have been given in the paper).

A model case in this respect is that of the well-identified centre in Görlitz where based at the Oberlausitzische Gesellschaft der Wissenschaften scientific research was conducted, accompanied by creating visual documentation of the region. Representatives of that circle (Christoph Nathe, but also the scientist and draughtsman Adolph Traugott von Gersdorf) established contacts with Swiss centres.

What matters is the question on the complicated motivations for the earliest visual rendering of a country or a state, on the combination of various political, literary, artistic, and mercantile motivations. A factor present in the majority of the analysed phenomena from the 18<sup>th</sup> century that can be easily identified is an attempt to imitate Dutch models from the 17<sup>th</sup> century (the painting category abundantly represented in the court collection of e.g. Braunschweig, Dresden, Mannheim).

Both dimensions of the explorations of the Enlightenment: distant (exotic) and close (native) have been only fragmentarily researched into by

political history, history of science and of art. They should be parallelly and consistently analysed by those domains. Worth remembering is the fact that some of the artists of the period may have merits both in their native territory, and in distant ones.

Already a very superficial overview of the phenomena reveals the complexity of the problem of the so-called ‘political landscape’ in the Enlightenment. In the very output of Ferdinand Kobell we can find pictures of the native land clearly designed for political purposes (and of such genesis), as well as those which seem to be deprived of such reference. However, even images not created in relation to any temporary inspiration or a political function could gain the importance of the images of the *Heimat* through the very fact of their rendering if they met with an adequate response within their circles.

A reflection on the not entirely specific category of ‘political landscape’ has been conducted at least since the collection of Martin Warnke’s essays published under that title: it applies both to landscape painting and landscaping, and to treating real landscape in political categories or the metaphoric dimension of the language of politics. The examples discussed in the present paper were covered with it to too little a degree. Even the series of France’s harbours by Claude-Joseph Vernet or views of Saxony by Thiele did not enter the sphere of interest of the scholars conducting the reflection; neither did they incite interest in historians analyzing the reign of e.g., Louis XV in France and Augustus II and III in Saxony. It will be thus possible to define ‘political landscape’ more precisely after a thorough analysis and documentation of the above-described domains.

*Translated by Magdalena Iwińska*

**Bibliografia:**

- Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, redakcja Petra Kuhlmann-Hodick. Dresden-Zurich: Sandstein Verlag, 2012.
- Ahlund, Mikael. *Landskapets roster. Studier i Elias Martins bildvärld*. Stockholm: Atlantis, 2011.
- Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, redakcja Peter Galassi. New York: Museum of Modern Art, 1981.
- Brown, David Blayney, red. *Oil Sketches from Nature. Turner and his contemporaries*. London: Tate Gallery, 1991.
- Börsch-Supan, Helmut. "Die künstlerische Entdeckung der Landschaften Europas in der Epoche der Aufklärung und der Romantik." W *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, kat. wyst., Mittelrhein-Museum Koblenz, redakcja Klaus Weschenfelder, Urs Roeber. Heidelberg: Edition Braus, 2002.
- Börsch-Supan, Helmut. "Rysunki Chodowieckiego z jego podróży do Gdańska. Prawda i zmyślenie." W *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Europie Północnej*, redakcja Edmund Kizik, Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, 26–61. Gdańsk: Dom Uphage-na, 2002.
- Caspar Wolf and the Aesthetic Conquest of Nature*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Fröhlich, Anke. *Christoph Nathe 1753–1806*. Bautzen: Lusatia, 2008.
- Fröhlich, Anke. "... er folgte seine eigenem Genius...: dem Landschaftsmaler Jacob Wilhelm Mechau (1745–1808) zum 200. Todestag." *Dresdner Kunstblätter* 52, nr 2 (2008): 81–91.
- Fröhlich, Anke. *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meissen und Görlitz von 1720 bis 1800*. Weimar: VDG, 2002.
- Guldin, Rainer. *Politische Landschaften: zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIIIe siècle. Actes du colloque Paris 19 et 20 janvier 2007*, redakcja Élisabeth Décultot. Paris: Ecole du Louvre, 2009.
- John Webber 1751–1793. Landschaftsmaler und Südseefahrer/ Pacific voyager and landscape artist*, redakcja William Hauptman. Bern: Kunstmuseum, 1996.
- Krautz, Alfred. *Die abentheuerliche Reise des Malers Heinrich Theodor Wehle von der Spree bis zum Kaukasus*. Bautzen: Domowina-Verlag, 1992.
- Marx, Harald. *Die schönsten Ansichten aus Sachsen. Johann Alexander Thiele (1685–1752) zum 250. Todestag*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 2002.
- Müller-Hofstede, Annedore. *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch*. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, 1973.
- Painting from Nature: The Tradition of Open-Air Oil Sketching from the 17th to the 19th Centuries*, redakcja Philip Conisbee, Lawrence Gowing. London: Royal Academy, 1980.
- Paysage politique. Le regard de l'artiste*, redakcja Isabelle Trivisani-Moreau. Rennes: Presses Universitaires, 2011.



Pfeifer-Helke, Tobias. *Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli und die Schweizer Landschaftsvedute*. Basel: Schwabe Verlag, 2011.

Pieńkos, Andrzej. “From Fragonard to Goethe. The Fortune critique of Ruisdael in the European Enlightenment.” W *The Visual Culture of Holland in the Seventeenth and Eighteenth Centuries and its European Reception*, redakcja Jacek Jaźwierski, Paul Taylor, 145–167. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.

Pieńkos, Andrzej. “Oświeceniowe ‘laboratorium natury.’ W poszukiwaniu mediów poznania.” *Rocznik Historii Sztuki* 39 (2014): 97–108.

Pieńkos, Andrzej. *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2021.

Pieńkos, Andrzej. “The ‘native land’ journey of Claude-Joseph Vernet and the contexts of discovering one’s own country in painting during the 18<sup>th</sup> century.” *Ikonotheke* 23 (2011): 7–22.

Poulsen, Ellen. *Tegninger af Jens Juel*. Křbenhavn: Statens Museum for Kunst, 1975.

Rumelin, Christian. “Entre paradigme et modřle: l’estampe de paysage au XVIIIe sićcle.” W *Enchantment du paysage au temps de Jean-Jacques Rousseau*, redakcja Christian Rumelin, 58–78. Křln: Wienand Verlag, 2012.

Schulze Altcapenberg, Hein-Thomas. “*Le Voltaire de l’art*.” *Johann Georg Wille (1715–1808) und seine Schule in Paris. Studien zur Křnstler- und Kunstgeschichte der Aufklřrung*. Mřnster: Lit Verlag, 1987.

Walter, Franćois. *Les figures paysagřres de la nation. Territoire et paysage en Europe (16–20e sićcle)*. Paris: Ed. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2004.

Warnke, Martin. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. Mřnchen-Wien: Carl Hanser Verlag, 1992.

Weisheit-Possel, Sabine. *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklřrung und Romantik*. Mřnster: Lit Verlag, 2010.

Wichmann, Siegfried. *Meister, Schřler, Themen. Mřnchner Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*. Mřnchen: Schřler, 1981.

*William Hodges 1744–1797. The Art of Exploration*, redakcja Geoff Quilley, John Bonehill. London: National Maritime Museum Greenwich; New Haven: Yale Center for British Art, 2004.

Zmoelnig, Brigitte. “Jakob Matthias Schmutzer (1733–1811) – Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Křnste in Wien.” Praca dyplomowa, Uniwersytet Wiedeński, 2008, [http://othes.univie.ac.at/726/1/05-29-2008\\_9806364.pdf](http://othes.univie.ac.at/726/1/05-29-2008_9806364.pdf).

