

Drzewa i lasy w twórczości Leona Wyczółkowskiego

W bogatej twórczości Leona Wyczółkowskiego, obejmującej niemal wszystkie rodzaje malarstwa, rysunku i grafiki, ciągle rozwijanej – zmieniającej się stylistycznie i tematycznie, zróżnicowanej pod względem warsztatowym i często eksperymentatorskiej – stałe, niezmiennie ważne miejsce zajmowały motywy lasu i drzew. Były one obecne od pierwszych samodzielnych poczynań artysty na początku lat osiemdziesiątych XIX wieku, po ostatnie prace wykonane kilka miesięcy przed śmiercią w 1936 roku. Drzewa malował najdłużej, „do końca – jak pisała Danuta Muszanka – wtedy, kiedy już inne tematy stały się obojętne i nieważne”¹. Ilość dzieł o tematyce arboralnej i sylwicznej określić można na około pół tysiąca, co w *oeuvre* Wyczółkowskiego, liczącym około czterech tysięcy prac, stanowi więcej niż dziesiątą część. W przedstawienia te, jak w żadne inne, malarz angażował całe bogactwo środków artystycznych, sięgając w operowaniu nimi szczytów wirtuozostwa. Rysował drzewa ołówkiem, węglem, kredką litograficzną i pastelami, malował farbami olejnymi, tuszem, akwarelą i gwaszem, odtwarzał je we wszystkich niemal uprawianych technikach graficznych – algrafii, akwatincie, akwaforcie, mezzotincie, miękkim werniksie (*verni mou*), w suchej igle, litografii i kamieniorycie. Często, dla osiągnięcia pożądanego efektu łączył różne techniki graficzne i malarskie z graficznymi, stosował nietypowe metody preparowania matryc i posługiwał się własnego pomysłu „narzędziami”. Używał wyłącznie materiałów wysokiej jakości, starannie dobierał płótna i wysokogatunkowe papiery o zróżnicowanej gramaturze, fakturze i barwie – od japońskiej bibuły po gruby kredowy karton, mechanicznie albo ręcznie tonował tintą podłoże, kolorował odbitki, nanosił rysunek kredkami różnej twardości dla uzyskania ćwierć- i półtonów, rozprowadzał farbę i tusz pędzlem, tamponami i próśzeniem, sięgał po tak nietypowe materiały jak smoła i guma arabska oraz wprowadzał swoiste zabiegi warsztatowe – „figielki” – jak mówił, takie jak np. wydrapywanie. To zmaganie się z formą, znajduwanie dla niej za każdym razem odpowiednich środków technicznych przynosiło mu, jak mówił, rozkosz². Nie znosił rutyny i „receptarstwa”, chciał „codziennie być innym”, więc stawiał sobie ciągle nowe wyzwania, poszukując dla nich zadawalających go rozwiązań³. W sprawach artystycznych nie uznawał kompromisu. Musiał osiągnąć założony rezultat. Nieudane, jego zdaniem, prace niszczył. W późnych latach twórczości, gdy drzewa stały się niemal wyłącznym tematem jego sztuki, ta właśnie przyrodnicza pasja inspirowała poszukiwania warsztatowe, których efektem stały się dzieła stawiające Wyczółkowskiego na wyżynach sztuki światowej. Wyczółkowski miał swoje ulubione gatunki drzew. Należały do nich sosny, dęby, cisy i świerki, ale w ostatnich

¹ Danuta Muszanka, *Litografia Leona Wyczółkowskiego*, Wrocław-Kraków 1958, s. 63.

² „W mojej działalności malarskiej – mówił – istniało zawsze zmaganie się ze środkami technicznymi, ażeby doprowadzić do najlepszych rezultatów. Poza tym nic mnie nie obchodziło”. *Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia*, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 226. Tę cechę artysty często podkreślali współcześni mu krytycy sztuki. Ludwik Puget pisał nawet, że Wyczółkowski „bawi się trudnościami malarskimi, jaki dany temat nastęcza”, i dodawał: „Żał mi przyszłych historyków sztuki i kustoszów muzealnych, którzy będą musieli czarno na białym w drukowanym słowie czy w katalogach kartkowych definiować technikę obrazów, stanowiących chlubę danego muzeum. (...) I ‘Wyczół’ – jestem o tym przekonany – wie o tym doskonale. (...) Bawi go to”. L. Puget, *Ten, który się bawi*, w: *Leon Wyczółkowski. Księga pamiątkowa wydana w 80. rocznicę urodzin*, Poznań 1932, s. 33. Muszanka pisała, że technika Wyczółkowskiego „staje na pograniczu wiedzy tajemnej”, nazywając warsztat artysty „warszatem czarnoksiężnika”. Podkreślała też, że nie zawsze chciał on ujawniać tajniki swej pracy i przy stosowaniu różnych środków ujawniał „współpracowników” zależnie od humoru, nanosząc na odbitki informacje o zastosowanej metodzie. Muszanka, jak przypis 1, s. 85, 51, 53.

³ Twarowska, jak przypis 2, s. 183.

latach życia z upodobaniem odtwarzał też drzewa owocowe rosnące w przydomowym sadzie, w Gościeradzu. Uwagę artysty przykuwały zarówno pojedyncze okazy jak i niewielkie skupiska drzew, jednak najsilniej nęciły go lasy, które były dla niego fascynującym, choć zarazem budzącym lęk fenomenem przyrody. Stały się one na całe życie „przedmiotem najwyższego przywiązania i nieustannej tęsknoty, najsilniej działającym bodźcem twórczym”⁴. Artysta ujmował je niemal zawsze z bliska, „od wewnątrz”, starając się oddać ich aurę – raz mroczną, wilgotną, odpychającą, z płataniną uschniętych, nieopadłych gałęzi czy butwiejącymi szczątkami powalonych drzew, albo radosną, przyciągającą, jarzącą się plamami słońca migocącymi na mchu, paprociach i pniach. W tych kompozycjach istotną stawała się perspektywa ukazująca drzewa z pozycji właściwej dla wzrostu człowieka, zakreślająca niewielki zazwyczaj obszar obserwacji. To podkreślało naturalną relację pomiędzy drobną ludzką istotą, a lasem czy puszcza jako czymś niepoznanym, kryjącym liczne niebezpieczeństwa, także jako odrębnym światem broniącym się przed intruzem. Najczęściej las stawał się tłem dla pierwszoplanowego motywu – pnia sosny, dębu, cisu czy świerka – na którym skupiała się uwaga twórcy. Tylko w widokach tatrzańskich lasy jawiły się czasem w swej potędze ujmowane z oddali, tajemnicze i groźne jak same góry.

Pojedyncze drzewa Wyczółkowski ukazywał zarówno z dalekiej perspektywy, obejmując je w całej okazałości, jak i odtwarzając jedynie fragment pnia, który zwrócił jego uwagę potężnymi rozmiarami, barwą i fakturą kory, płataniną uschniętych gałęzi, ciekawymi zniekształceniami czy np. jarzącą się na nim plamą zimnego, wczesnoporanego lub gorącego światła zachodzącego słońca. Czasami znów malował same korony drzew rozkołysane wiatrem, z malowniczo rozłożonymi konarami, albo same korzenie wypychane przez skaliste podłoże, ekspresyjnie powyginane i splecione, zaciekle walczące o dostęp do życiodajnej ziemi. Portretował drzewa młode i stare, zdrowe, silne i chore – usychające lub okaleczone, oddając w tych wizerunkach zarówno ich gatunkową jak i jednostkową odrębność, oraz odcisnięte w ich wyglądzie indywidualne dzieje. Ujmował je wiosną, latem, jesienią i zimą, o świcie, w pełnym słońcu, i o zmierzchu, w deszczu i we mgle, nieporuszone najsłabszym tchnieniem wiatru i targane wichurą, oszronione lub przysypane śniegiem. Stworzył też kilka przedstawiń nokturnowych, np. ze świerkiem w świetle księżyca i z kwitnącą czereśnią „pod gwiazdami”⁵.

Skala i charakter arboralnych i sylwicznych wątków w twórczości Leona Wyczółkowskiego nie mają odpowiednika w sztuce polskiej. Niestety, wątek ten, doceniany za życia artysty zaledwie przez nielicznych wielbicieli jego sztuki, stanowi do dziś niezbadany, a przede wszystkim nieusystematyzowany obszar jego dorobku⁶. Niniejszy szkic będzie próbą opisu zjawiska, deskrypcji określających go zmian stylistycznych i warsztatowych, uwzględniającej funkcje i znaczenia symboliczne lasu i drzew w duchowej

⁴ Twarowska, jak przypis 2, s. 15.

⁵ *Świerk w oświetleniu księżyca*, 1923, litografia tuszem, papier, por. Twarowska, jak przypis 2, s. 138, (prawdopodobnie tożsamy z *Drzewem w parku*, 1923, autolitografia tuszem, papier, 20,4 x 27,7 (w p.-p.: 35 x 40), sygn. p.d.: *L. Wyczół.* 1923, w: *Katalog dzieł Leona Wyczółkowskiego znajdujących się w zbiorach Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. W setną rocznicę urodzin 1852-1952*, oprac. Aurelia Borucka, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1952, poz. 197) oraz *Czereśniowe drzewa pod gwiazdami*, ok. 1933, litografia, papier szary; 46,3 x 30,5, sygn. p.d.: *Leon Wyczół.* Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr. Pol. 21 231.

⁶ Przed wojną osobny artykuł dotyczący tego tematu opublikował inżynier leśnik Włodzimierz Kawecki: Włodzimierz Kawecki, *Nasze drzewa i lasy w artystycznej twórczości Leona Wyczółkowskiego. (Wspomnienie pośmiertne)*, Sylwan. Organ Polskiego Towarzystwa Leśnego, R. LV, 1937, nr 5, s. 101-105. Artykuł ten z niewielkimi zmianami ukazał się krakowskim Czasie: Włodzimierz Kawecki, *Nasze drzewa i lasy w twórczości Wyczółkowskiego*, Czas 1939, nr 3, s. 6. W literaturze powojennej wątek drzew nie był szerzej omawiany. Jedyną, jak dotąd publikacją związaną z tym tematem jest obszerny esej Jerzego Adalberta Jucewicza, *Przyroda w życiu Leona Wyczółkowskiego*, Bydgoszcz 1996, zawierający wiele cennych spostrzeżeń i informacji na temat rezerwatu cisów w Wierzchlesie, nazwanego w 1956 roku imieniem Leona Wyczółkowskiego.

przeźreni epoki, która ukształtowała Wyczółkowskiego jako artystę. Wrażliwość na zjawiska przyrody Wyczółkowski wyniósł z dzieciństwa spędzonego na wsi. Urodził się i wychował w zubożałej rodzinie szlacheckiej na Podlasiu, w okolicach zasobnych w lasy. Pierwsze lata życia spędził w Hucie Miastkowskiej nad Wilgą, niedaleko Garwolina i w Ostrowie nad Wieprzem, potem w Rossoszy koło Ryków, w dolinie ujścia Wieprza do Wisły. Mając jedenaście lat przeniósł się z matką do Warszawy. We wspomnieniach malarza spisywanych u schyłku życia przez Adama Kleczkowskiego czasy dzieciństwa zapisały się barwnymi krajobrazami i silnymi przeżyciami doznań bezpośredniej bliskości przyrody. Najdawniejsze sięgały drugiego roku życia, gdy wożony był na wózku po łące zasłanej kobiercem żółtych kaczeńców. Jako kilkuletnie dziecko Wyczółkowski żył już niemal dosłownie na łonie natury – „miał pasję włóczenia się”, jeździł konno, łowił ryby, zakradał się do ptasich gniazd, wyprawiał z furmanami po siano, latem nocował w brogach, przyglądał się spławianiu drewna na Wieprzu. Mając lat blisko osiemdziesiąt żywo pamiętał pejzaże, a nawet odgłosy i zapachy natury swych rodzinnych stron – malowniczo wijącą się rzekę z brzegami porośniętymi wikliną, szuwarami i ożyną, rozległe, żyzne łąki z wysokimi na „półtora metra” trawami, wśród których żyło „tysiące ptactwa”, małe jeziora i oczka wodne pełne raków i ryb, w tym karpie, „które miały po 200 lat i wyglądały jak butelka omszała”⁷, mgły ścielące się po horyzont, rechot żab, świergot ptaków, pohukiwania puszczyków, okrzyki flisaków i oryli. Wspominał też sady wiśniowe w Oszczywilku – jednym z folwarków dziadka oraz pobliskie rozległe lasy lubartowskie i kockie w dobrach hrabiów Mycielskich i Żółtowskich⁸. Szczególne wrażenie robił na nim las w Samoklęskach koło Kamionki, majątku powieściopisarza Józefa Weyssenhoffa. Bywał tam jako uczeń gimnazjum, a później zapewne towarzysko, gdy był już znanym malarzem⁹. „Las cudowny, liściasty, dęby – wspominał. Pamiętam zapach w jesieni i na wiosnę. (...) Jeśli kocham las, to stamtąd!”¹⁰.

Na Podlasiu artysta wracał jako student Szkoły Rysunkowej w Warszawie, a nawet po studiach w Monachium i w Krakowie, dopóki w Rossoszy żyli jego dziadkowie. Dawnym zwyczajem „włóczył się” wtedy po okolicy, zachodził do lasu, który nęcił go i odpychał, dostarczał niezwykłych emocji, wywoływał wizje i audytywne imaginacje. „Las – zwierzał się Kleczkowskiemu – zawsze robił na mnie olbrzymie wrażenie. Miałem 20 lat. Pod wieczór robi się ciemno; słychać zwierzęta, wilki, wyobrażenia, strach. Postanawiam już nigdy więcej nie przyjść tutaj. Na drugi dzień przychodzi znowu, to tajemniczość lasu mnie pociąga. Puchacz odzywa się, zawodzi, potem halucynacja; słyszę jakieś śpiewy, głosy,

⁷ Twarowska, jak przypis 2, s. 17.

⁸ Twarowska, jak przypis 2, s. 15, 17.

⁹ Wyczółkowski uczęszczał w Kamionce do szkoły ludowej i gimnazjum: Twarowska, jak przypis 2, s. 21. Malarz wprawdzie nie wspomina o parku krajobrazowym ze starodrzewem założonym przez Izabelę Czartoryską, otaczającym klasycystyczny pałac w Samoklęskach, ani o przepięknej alei lipowo-kasztanowej prowadzącej od dworu do pałacu w Kozłowie, ale z pewnością miał je także na myśli. Wyczółkowski mówił urywanymi, oszczędnymi zdaniem, często oderwanymi od kontekstu. Znajomość z właścicielem Samoklęsk, pisarzem i kolekcjonerem Józefem Weyssenhoffem (1860-1932) zawarł znacznie później. Około 1899 roku portretował jego żonę Aleksandrę, córkę znanego finansisty warszawskiego Jana Gotliba Blocha. Weyssenhoff był właścicielem Samoklęsk w latach 1880-1907. Sprzedał majątek oraz część znakomitego księgozbioru i kolekcji numizmatów po bankructwie finansowym spowodowanym wysoką przegraną w pokera, zob. Maria Wychowańska, *O Józefie Weyssenhoffie bibliofilu i zbieraczu*, Kamea 1961, s. 3. Wyczółkowski z pewnością wielokrotnie gościł u pisarza. Wspomniany w powieści Weyssenhoffa *Puszcza* portret żony bohatera utworu stanowi nawiązanie do wizerunku Aleksandry z Blochów Weyssenhoffowej. Ostatnio odniesieniem twórczości malarzkiej Wyczółkowskiego i Weyssenhoffa poświęcono pracę zbiorową *Józef Weyssenhoff i Leon Wyczółkowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2008, jednak żaden z zawartych w niej esejów nie omawia twórczości Wyczółkowskiego poświęconej drzewom. Polem odniesień dla podejmowanych komparacji stała się niemal wyłącznie lepiej znana, wczesna twórczość artysty.

¹⁰ Twarowska, jak przypis 2, s. 21.

codziennie się to powtarzało”¹¹. Magnetyczne oddziaływanie lasu i wywoływane przez las wyobrażenia słuchowe, towarzyszyły mu przez całe życie. Po wizycie w Puszczy Białowieskiej w 1919 roku, a więc dobiegając „siedemdziesiątki”, mówił: „Moje wrażenia: cisza, nawoływania, chóry. Ściana w Białowieży. Lęk przed wejściem”¹². A jednak ciągle tęsknił do puszczy, niecierpliwie czekał na wyjazd do Borów Tucholskich z Kazimierzem Szulislawskim: „Jak ja się zetknę z puszczą dzięki Szulislawskiemu!”¹³.

Przyroda Podlasia i spędzone w bliskości natury dzieciństwo ukształtowały nie tylko osobowość Wyczółkowskiego – człowieka małomównego, prostodusznego do granic naiwności, „samotnika zamkniętego w sobie”¹⁴, przedkładającego obcowanie z przyrodą nad towarzystwo ludzi¹⁵ – ale, przede wszystkim, jego artystyczną świadomość.

Każdy z nas miał kraj młodości szczęśliwy,
Kraj, co się nigdy w myślach nie odmienia¹⁶.

Te słowa z pierwszej pieśni *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, wydają się mieć w przypadku Wyczółkowskiego szczególne znaczenie. Zmitologizowany kraj szczęśliwego, a przerwanego i pełnego później przykrych przeżyć dzieciństwa, stał się idealną, archetypiczną przestrzenią, którą artysta ciągle odtwarzał. Zaznaczyło się to w jego sposobie życia i dziełach powstałych podczas długiego pobytu na Ukrainie, i później, podczas wyjazdów w Tatry, na Litwę i Białoruś, w staraniach o zakup własnego majątku, w wyborze miejsca osiedlenia się w pobliżu Borów Tucholskich, a przede wszystkim w jego późnej twórczości, w której swoiście rekonstruował swój własny „wewnętrzny pejzaż”¹⁷, naznaczony doświadczeniem długiego życia i filozoficzną autorefleksją.

Już najwcześniejsze samodzielne prace Wyczółkowskiego zdradzały jego zainteresowanie naturą. W *Marynie Mniszchównie ukrywającej się przed pogonią* malowanej w 1877 roku jeszcze pod okiem Jana Matejki¹⁸, artysta umieścił scenę w zimowym pejzażu,

¹¹ Twarowska, jak przypis 2, s. 20.

¹² Twarowska, jak przypis 2, s. 134.

¹³ Twarowska, jak przypis 2, s. 130.

¹⁴ Tak mówił o Wyczółkowskim Adam Chmielowski, por. Twarowska, jak przypis 2, s. 9.

¹⁵ Mam tu na myśli przede wszystkim te sytuacje, w których artysta mógł dokonać wyboru pomiędzy przebywaniem w bliskości natury lub wśród ludzi. W czasie pobytu u Branickich w Białej Cerkwi na Ukrainie, podziękował hrabiemu za gościnę w pałacu i przeniósł się do jednego z folwarków „by móc spokojnie malować”, zob. Twarowska, jak przypis 2, s. 58. Podobnie było w czasie pobytu Wyczółkowskiego na froncie wołyńskim, na pozycjach Legionów Polskich. W swej kwaterze artysta był rzadkim gościem, spędzając czas głównie na malowaniu drzew rosnących na cmentarzu w Wolczeku.

¹⁶ Juliusz Słowacki, *Beniowski*, w: *Dzieła wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera, T. V, Wrocław 1958, wyd. drugie, s. 59.

¹⁷ Autorem tego sformułowania jest Henri Frédéric Amiel (1821-1881), szwajcarski filozof, poeta i krytyk. Użył go w *Dzienniku poufnym (Journal intime)*: „Un paysage quelconque est un état de l’âme” (H. F. Amiel, *Z pamiętnika*, tłumaczenie z francuskiego A. Kordzikowa, studium krytycznym poprzedził Władysław Jabłonowski, Warszawa 1901, s. 56). Pierwsze wydanie fragmentów Dziennika w *Genewie*, w latach 1883-1884 zbiegło się w czasie z rodzącym się symbolizmem, który upowszechnił je jako własny sposób widzenia świata i wyrażania go w sztuce i poezji. Obrazy stanowiące ekspresję „wewnętrznych pejzaży” bardziej odzwierciedlały stan emocjonalny artysty niż rzeczywiste krajobrazy. Na ten temat zob.: Jacek Kolbuszewski, *Krajobraz Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia* pod red. Marii Podrazy Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 153-154 i nn.

¹⁸ Wyczółkowski był wówczas studentem w klasie kompozycji Matejki. Obraz o tematyce historycznej miał być zwieńczeniem studiów akademickich, potwierdzającym osiągnięcie najwyższych umiejętności w zakresie malarstwa. Był to w hierarchii akademickiej najwyższej ceniony rodzaj malarstwa, gdyż wymagał nie tylko sprawności warsztatowej, ale i rzetelnej wiedzy o realiach epoki. Korzystając zapewne ze wskazówek Matejki Wyczółkowski wzorował ubiór Marii Mniszchówny na jej sukni z portretu koronacyjnego z 1606 r., znajdującego się obecnie na Wawelu. Obraz został wysoko oceniony przez krytykę. Podobał się tak bardzo, że po sprzedaniu oryginału artysta wykonał w 1881 jego replikę. Oba dzieła zaginęły. *Maryna Mniszchówna uciekająca przed pogonią* znana jest obecnie z olejnego szkicu z 1882 roku (52 x 71, własność prywatna).

odtwarzanym, co po latach z naciskiem podkreślał, w „wolnym powietrzu”. Ukazał carycę siedzącą na śniegu, w płytkim wykrocie, pośród zeschniętych burzanów, tulącą w ramionach małego syna, Iwana Dymitrowicza. Wrażliwe oddanie aury zimowego świtu oraz obumarłej, przysypanej śniegiem stepowej roślinności stanowiło pierwsze plenerowe doświadczenie Wyczółkowskiego. Las stał się scenerią kolejnych dzieł – dwóch wersji *Aliny* według *Balladyny* Juliusza Słowackiego. (...)

Na kilkanaście lat las i drzewa zniknęły z obrazów Wyczółkowskiego. Pobyt na Ukrainie w latach 1883-1894, przerywany rzadkimi i krótkimi wypadami do Warszawy, stał pod znakiem silnej fascynacji kresowym pejzażem i poszukiwaniu własnej drogi do nowoczesnego pleneryzmu. Przez ponad dziesięć lat artysta przebywał w różnych dworach ziemiańskich i w pałacach arystokracji, odwiedzając się za gościnę malowaniem portretów. Była to twórczość schlebająca gustom klientów, której nie cenił, której później się nawet wstydził¹⁹. W wolnym czasie realizował własne cele artystyczne. Obserwował pejzaż w jego ustawicznej zmienności, uczył się malować go zgodnie z własnymi wzrokowymi wrażeniami, uwzględniając nie tylko perspektywę powietrzną, ale i zjawisko niwelowania barw tzw. lokalnych (czyli barw traktowanych jako cecha stała przedmiotów) pod wpływem promieni słonecznych. Żył znów blisko natury. Wyprawiał się na folwarki, zaszywał w stepie, obserwując zjawiska zmieniających się relacji światła i barw. Fascynował go step, przestrzeń, ciągnące się po odległy horyzont pola uprawne. Wydaje się wprawdzie mało prawdopodobne, aby artystę nie zainteresowały stare drzewa rosnące wokół dworu w Łaszkach Głębockich na Wołyniu, gdzie przebywał prawie trzy lata, ale żadne studia nie zachowały się.

W 1895 roku Wyczółkowski odwiedził swe rodzinne strony na Podlasiu. Śladem pobytu w okolicach Ostrowia są rysunkowe studia sosen z barcią²⁰ i monumentalny olejny portret jednej z nich – strzelistej sosny z ekspresyjnie powyginanymi konarami, której wierzchołek – przedziwnie asymetryczny – został uszkodzony przez piorun lub wichurę²¹. Wysoko umieszczony ul świadczy o bliskości człowieka, który zbiera z niej miodową spadź. Drugi rysunek ukazuje usychającą sosnę z nielicznymi zdrowymi pędami, ale, sądząc po umieszczonych na niej dwóch barciach, dającą jeszcze sporo pożywienia pszczołom i ludziom. Opisane prace to najwcześniejsze znane portretowe ujęcia drzew Wyczółkowskiego. Dbałość o ich wierne odwzorowanie górowała w nich jeszcze nad wrażeniem i artystyczną interpretacją. Ale były to pierwsze dzieła, w których Wyczółkowski uczynił drzewo samodzielnym tematem. Od tego momentu, by rysować czy malować drzewa, nie potrzebował już historycznej czy literackiej anegdoty. „Dla mnie las, drzewo samo jest treścią” – mówił wiele lat później, gdy tematy te zaczęły dominować w jego twórczości.

(...) Pierwszą graficzną próbą Wyczółkowskiego był impresyjny widok wierzchołków sosen z Połogi, wykonany w 1898 roku w nieskomplikowanej technice algrafii²². Jej wartość artystyczna była niewielka, ale znamienny wydaje się wybór motywu, antycypujący późniejszą fazę twórczości graficznej, którą drzewa zawładnęły niemal niepodzielnie.

Od 1895 roku Wyczółkowski mieszkał w Krakowie, gdzie objął katedrę malarstwa w

¹⁹ Na notatkach Kleczkowskiego prof. Józef Pieniążek zrobił dopisek powtarzający słowa artysty: „Gdy to wszystko w czasie przewrotu przepadło, odetchnąłem – powiedział do mnie Wyczółkowski”: Twarowska, jak przypis 2, s. 62.

²⁰ *Studium sosny z ulem (Sosna z barcią)*, 1895, kredka, papier, 72,5 x 48,5, sygn. i dat. p.d.: *LWyczółkowski 1895*, MNK, nr inw. III-r.a. 228; *Sosna z barcią*, 1895, kredka, papier, 90,0 x 68,0, sygn. i dat. p.d.: *LWyczółkowski Ostrów / Morawień / 1895*, MNK, nr inw. III-r.a. 501; *Sosna z barcią*, 1895, ołówek, papier naklejony na tekturę; 155 x 137,5, sygn. i dat. l.d. oł. ukosem: *Leon Wyczółkowski / 1895. / (Polesie Lirnowicze)*, MNK, nr inw. III-r.a. 16 106.

²¹ *Sosna z barcią*, 1895, olej, płótno, 214 x 98,7, sygn. i dat. l.d.: *LWyczółkowski / 1895*, Muzeum Częstochowskie w Częstochowie, nr inw. MCz IV 501: 66.

²² Wacław Husarski, *Śp. Leon Wyczółkowski*, Czas 1936, nr 358, s. 6.

Szkole Sztuk Pięknych. W ciągu trwającego ponad trzydzieści lat pobytu w tym mieście nigdy nie malował drzew rosnących przy trotuarach czy na Plantach. Być może uważał, że miasto nie jest ich naturalnym środowiskiem, że męczą się wśród zabudowy i ludzi, żyją egzystencją upośledzoną, niepełną, niejako poza porządkiem bytu. Drzewa nie zniknęły jednak z jego twórczości. Pojawiały się, gdy tylko wyjeżdżał poza Kraków – w Tatry, na Litwę, na Białoruś czy do Hiszpanii. W ostatnich latach XIX wieku twórczość Wyczółkowskiego weszła w fazę symbolizmu. Las i drzewa odegrały w niej duże znaczenie.

W młodopolskim świecie wyobraźni las stał się obszarem „szczególnie wyróżnionym, w którym – jak pisze badacz tego motywu w poezji przełomu wieków – rozgrywają się skomplikowane scenariusze doświadczeń epistemologiczno-egzystencjalnych oraz inicjacji metafizyczno-religijnych”²³. Las przyjął funkcję jednego z kluczowych symboli, „modelowego obrazu wyrażenia niewyraźnego”, metasymbolu²⁴. Popularność motywu pozwala mówić o swoistej, charakterystycznej dla epoki „imaginacji sylwicznej”²⁵. Doszły w niej do głosu znane od wieków symboliczne znaczenia pojedynczych drzew i lasów. W odkrytej na nowo przez modernistów duchowej naturze świata drzewo łączące niebo (korona), ziemię (pień) i krainę podziemną (korzenie) – znów stawało się osią kosmicznego ładu²⁶. Jednocześnie działanie życiodajnych żywiołów – powietrza, wody, ziemi, a czasem i ognia – symbolizowało wiecznie odradzającą się naturę, cykliczność życia, dwoistość bytu rozpiętego między życiem i śmiercią. Las i puszcza przyjmowały spotęgowane znaczenie symboliczne pojedynczego drzewa, kojarząc szereg dalszych metafor. Jako skupisko starych drzew pozwalały doświadczać „napięcia między czasem genesis i końca”²⁷, przywoływać mityczną przeszłość, w której były przestrzeniami uświęconymi, świątyniami bóstw natury i miejscem sprawowania obrzędów. Stanowiły symboliczną granicę między światem objawionym, a tym, co niedostępne ludzkiemu poznaniu. Ich nieprzebyte gęstwiny kojarzyły się z tajemnicą i niemożnością dotarcia do niej, zagubieniem w świecie, daremnym poszukiwaniem sensu istnienia, marnością ludzkiej kondycji, uwięzieniem w egzystencji, sytuacją bez wyjścia. Uzmysławiały też niezgłębione obszary ludzkiej jaźni i mroczne instynkty. Zbliżający się koniec wieku sprzyjał schyłkowym nastrojom, apokaliptycznym przeczuciom, millenarystycznym oczekiwaniom, poszukiwaniu Boga poza Kościołem instytucjonalnym i religijnemu synkretyzmowi. Specyficzną atmosferę „zawieszenia” kształtowało też polityczne odrętwienie, atrofia woli do podjęcia kolejnej walki o niepodległość.

W 1901 roku Wyczółkowski namalował ślepego lirnika błakającego się w ciemnym borze. Olejna wersja dzieła zaginęła, ale zachowała się pastelowa replika²⁸. Na podstawie reprodukcji i skrótego opisu obrazu olejnego stwierdzić można, że od pastelu różnił go sposób opracowania leśnego tła; drzewa tworzące nieprzeniknioną gęstwinę były w nim zaznaczone wyraźniej, a na pierwszym planie artysta namalował potężny pień obrośnięty mchem. *Lirnik* stanowił kontynuację toposu patriotyczno-tyrtejskiego podjętego przez artystę na początku lat dziewięćdziesiątych²⁹. Był to temat silnie zakorzeniony w tradycji

²³ Wojciech Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, w: *Literacka symbolika roślin*, praca zb. pod red. Anny Matuszewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 132.

²⁴ Gutowski, jak przypis 23, s. 125, 126.

²⁵ Gutowski, jak przypis 23, s. 125.

²⁶ Piotr Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław 1998, s. 94.

²⁷ Gutowski, jak przypis 30, s. 128.

²⁸ *Lirnik (Ślepiec, Lirnik w borze)*, 1901, pastel, płótno; 90 x 63,3, sygn. i dat. p.d.: *Wyczółkowski -1901. Obraz zaginiony*; w 1937 r. był własnością A. Przybylskiego w Warszawie, zob. *Leon Wyczółkowski 1852-1936 Dzieła malarzkie*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Przewodnik, nr 125 [Katalog wystawy], Warszawa 1937, poz. 44. W zbiorach prywatnych znajdują się olejne i pastelowe studia do *Lirnika*.

²⁹ Zob. Wacława Milewska, *Muzyka i muzyczność w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, w: *Dźwięk, światło, obraz w sztuce polskiej XX wieku. Studia i materiały*, pod red. Teresy Grzybkowskiej, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa, s. 118-130 i in.

romantycznej. Literatura tej epoki wykreowała i utrwaliła w zbiorowej świadomości Polaków szereg postaci ludowych rapsodów, których pieśni miały cudotwórczą, ocalającą moc. Dość wspomnieć o Halbanie z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza, Wernyhorze z opowiadań Michała Czajkowskiego, opisywanym też w *Beniowskim* i w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego, o gęślarzu Zorianie z *Króla Ducha* czy o królu Derwidzie z *Lilli Wenedy*, tego samego autora. (...)

W czasie swojego dziesięcioletniego pobytu na Ukrainie Wyczółkowski spotykał jeszcze lirników³⁰. Wspominał później, jak bardzo byli szanowani zarówno przez lud, jak i przez kresową szlachtę i magnaterię. Uważano ich za „ludzi Bożych”, obdarzonych nie tylko talentem muzycznym i poetyckim, ogromną wiedzą, znajomością świata, ale także darem jasnowidzenia. Letnie miesiące artysta spędzał w szałasach nad Rosią, gdzie, wedle legendy przypomnianej przez Słowackiego w *Beniowskim*, pochowano Bojana, wielkiego lirnika i wieszczka ukraińskiego żyjącego w XI wieku, duchowego ojca Wernyhory. Wyczółkowski przebywał więc u źródła mitu, który w owym czasie był tam z pewnością jeszcze bardzo silny. Jego *Lirnik* stanowi metonimiczne przedstawienie pieśni błędzącej w ciemnym lesie, zagubionej, która nie ma ni słuchaczy, ni odzewu. Las to zapewne druidyczne źródło natchnień, ale idący w nim po omacku starzec jest raczej metaforą zagubienia, odnoszącą się do społecznej niemocy, marazmu, zatracenia siły i woli do słuchania pieśni, do podjęcia kolejnego zrywu. Pieśniarzem wydaje się być sam artysta, choć nie wskazują na to cechy fizjonomiczne. Z Lirnikiem utożsamia go czerwony płaszcz, w którym wcześniej sportretował się na tle stepu, i w który odział Stańczyka, swe alter-ego, bolejącego nad kondycją polityczną i moralną polskiego społeczeństwa. Wcielenie się malarza w rolę poety-pieśniarza to wyraz recepcji mitu orfickiego. Młoda Polska ożywiła romantyczną symbolikę pieśni i poety-pieśniarza wraz z adaptacją tego mitu. Pieśniarz uosabiał teraz nie tylko poetę-śpiewaka, ale każdego artystę, bez względu na rodzaj uprawianej twórczości. Dźwięk instrumentu i towarzyszące mu słowa poezji pojmowane jako język duszy stały się synonimem każdej twórczości, jako daru pochodzącego od Boga, wyrazu wtajemniczenia w najistotniejsze problemy uniwersum. Przekonanie to manifestowane w formule łączności, odpowiedniości wszystkich rodzajów sztuk (*correspondance des arts*) wywodziło się z mitu o pierwotnej jedności wszechświata, rozumianej chyba od czasu Platona, jako harmonia muzyczna.

Od 1897 roku Wyczółkowski zaczął regularnie wyjeżdżać w Tatry. Oprócz widoków gór i górskich jezior artysta z upodobaniem odtwarzał dzikie, niedostępne lasy, m.in. w Dolinie Ciemnosmreczyńskiej po południowej stronie Tatr i w Dolinie Kasprowej. W liście bez daty, zapewne z 1904 lub 1905 roku donosił Jasięńskiemu: „Wyobraź sobie byłem w Borze Ciemnosmreczyńskim, jestem oczarowany – przywiozłem kilka studii [!], ale to mnie nie zadowalnia. Muszę iść drugi raz; teraz jest chmurno i ma się na deszcz. Jestem bardzo ciekawy, jak Ci się [s]podobają moje prace – bo powiadają, że przywiozę zupełnie inne rzeczy”³¹. W czasie kolejnej wizyty w Ciemnosmreczynach, w pogodny wrześniowy poranek, narysował pastelami widok polany z potężnymi sosnami³². Uchwycił dolne partie pni drzew i poszycie z mchem i paprociami rozświetlone nisko padającymi promieniami słońca. Tę barwną, migotliwą płytką przestrzeń zamyka ciemna ściana gęstego boru słabo już penetrowanego przez światło, które zatrzymało się kilkoma refleksami na pniach skrajnych drzew. Tam, w trudno dostępnym uroczysku, „uśpiony, wiekuisty Czas...” – pisał Kazimierz

³⁰ Jednego z nich – ślepego Iwana – wielokrotnie portretował. Później „wycyganil” od niego lirę, którą podarował do zbiorów Jasięńskiemu. Dwa ołówkowe studia ślepego lirnika, z 1894 roku znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK III-r. a.1669 i 6138).

³¹ Twarowska, jak przypis 2, s. 254.

³² *Ranek w Borze Ciemnosmreczyńskim*, 1905, pastel, gwasz, akwarela, 50 x 61, sygn. i dat. l.d.: *LWyczół 1905*; na odwrocie napisy: *Ranek w Borze Ciemnosmreczyńskim Nr 32 / W borze ciemnosmreczyńskim / ranek 11 września 1905*, nr inw. MNK III-r.a. 14 495.

Przerwa-Tetmajer – (...) tam śpiewająca Cisza chodzi / samotna, piękna pośród drzew, / w deszczowy szklany patrzy zdroj, / trąca z konarów zwisłe mchy, / i wielkie, złote pajęczyny³³. Inny w wyrazie i nastroju jest *Las w Kasprowej* porastający stromo wznoszące się zbocze³⁴. Wyczółkowski znakomicie uchwycił chłód i dzikość tego miejsca, w którym drzewa rosnące na cienkiej warstwie gleby, zmagają się ze skalistym podłożem, rozsadzając je i wgryzając się w nie korzeniami. Dno lasu bez podszycia i runa, pełne wykrotów, wystających skał i korzeni pokrywa nalot mchu. Mroczne, wilgotne i posępne w nastroju wnętrza tego świerkowego boru artysta oddał minorową, monochromatyczną gamą zgaszonych brązów, szarości, zieleni i czerni. Analogiczny widok opracował rok później w technice olejnej³⁵. Z pierwszych lub ostatnich miesięcy 1905 roku pochodzą zimowe widoki tatrzańskich lasów. Śnieg nie przydaje im uroku, przeciwnie zdaje czynić je jeszcze bardziej złowrogimi i niedostępnymi. Takie wrażenie sprawiają plansze z wydanej w 1906 roku teki graficznej *Tatry. Ośm akwatint: Okiść i Las pod śniegiem* (I-II), w której artysta znakomicie wyzyskał plastyczne i emocjonalne działanie czerni skonstrastowanej z bielą. Różnicując czas trawienia płyty osiągnął dwa odmienne efekty prezentacji tego samego ujęcia lasu obserwowanego w różnych porach dnia. Pierwsze ukazuje jego zaśnieżone obrzeże w mgławym świetle pochmurnego poranka. Pnie drzew tworzących pierwszy szereg są dobrze widoczne, odcinając się od ciemniejącego wnętrza. Na drugiej planszy słabnące światło już nie jest w stanie przebić się przez gęstwinę. Skraj lasu staje się nieprzeniknioną, odpychającą czarną otchłanią. Dwa lata później Wyczółkowski opracował w mezzotincie kilka wersji widoku korzeni świerka, wypychanych przez skałę, splątanych, tworzących ekspresyjny wykrot³⁶. Podobnie jak w tece *Tatry* artysta obserwował ten motyw w różnym oświetleniu, stopniując mrok i obserwując światła rozkładające się na pniach drzew. Kompozycje te, pozostając w sferze realności, przypominają pomysłem i nastrojem fantastyczne *Skarby Sezamu* Stanisława Wyspiańskiego.

Z dalekich, panoramicznych ujęć tatrzańskich lasów najpotężniejsze wrażenie robi widok *Nosala* malowany o zmierzchu, podczas halnego³⁷. U podnóża potężnej góry szalejący wichur wygina bezlistne rachityczne drzewa stojące między chatami, przesłaniając zadymką zbocze porośnięte gęstym lasem. Jego istnienie uzmysławiają właściwie wierzchołki drzew rysujące się ostro na tle wysoko położonej, zaśnieżonej hali i na tle ciemniejącego nieba.

W *Tatry* artysta wyjeżdżał aż do lat dwudziestych, tworząc pastelami i akwarelą dziesiątki widoków, w tym między innymi powtarzający się motyw limby rosnącej samotnie na wystającej grani. Największą siłą wyrazu miały jednak dzieła stworzone w latach 1902-1906, w których artysta zastosował zarówno idee estetyczne amerykańskiego malarza mieszkającego w Londynie Jamesa McNeilla Whistlera (1834-1903) jak i sposób obserwacji natury oraz zasady konstruowania obrazu stosowane przez mistrzów japońskiego drzeworytu. Tatrzańskie lasy zdecydowanie różniły się od tych, znanych Wyczółkowskiemu z dzieciństwa i młodości. Tamte rosnące na żyznych glebach w dorzeczach rzek, z obfitym podszyciem i runem, choć przerażały artystę, były otwarte, przyjazne dla ludzi i zwierząt, oferując im oprócz piękna swe naturalne bogactwa. W tatrzańskich lasach artystę najwyraźniej

³³ Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Ciemnomreczyński las*, w: tenże, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 727.

³⁴ *Las w Kasprowej*, 1905, pastel, 83 x 116, sygn. i dat. p.d.: 1905 / *L Wyczół* (...). Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, nr inw. MOB W. 502.

³⁵ Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

³⁶ Zarówno plansze jak i rysunki do nich, wykonane w 1906 roku, znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie: *Korzenie drzew w Zakopanem*, [1908], mezzotinta, nr inw. MNK III-ryc. 908, 1023, 1024; *Studium korzeni świerków*, [1906], ołówek, papier, 28,3 x 33,0, nie sygn., oznacz. p.d. ręką Feliksa Jasińskiego: *L.W. / 1906*, nr inw. MNK III-r.a. 5981; *Studium korzeni świerka – Las w Zakopanem*, [1906], ołówek, papier, 23,0 x 28,8, nie sygn., oznacz. p.d. oł. ręką Feliksa Jasińskiego: *L.W. 1906*, nr inw. MNK III-r.a. 6004.

³⁷ *Z Nosala*, 1904, pastel, tektura, 95 x 70, sygn. i dat. l.d.: *LWyczół 1904*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP FR 130.

fascynowała ich dzikość i niedostępność, a także dostrzegalne działanie elementarnych sił – zmaganie się roślinności z wypiętrzonymi z wnętrza ziemi skałami, z żywiołem morderczego wiatru, ich zmienny wygląd warunkowany porami roku i cyklem wegetacyjnym. To starał się pokazać w pastelach i grafikach.

Warto wspomnieć tu o jeszcze jednej pracy, powstałej prawdopodobnie w górach, pod koniec 1904 roku. To *Krzak jesienią*³⁸, obraz ukazujący brązowe badyle krzewu, z resztami uschniętych liści, widziany nieco z góry, zapewne z okna czy werandy pensjonatu. Obok sterczy jakaś uschnięta niepozorna krzewinka mająca jednak w obrazie kapitalne znaczenie kompozycyjne. Widok zamyka drewniane ogrodzenie zrobione z kilku żerdzi. W dziele tym Wyczółkowski zawarł jakby samą istotę jesieni – czasu zamierania przyrody, brzydkiej aury, przygnębienia, smutnych refleksji. Zarówno ten sposób interpretacji natury, docierania do istoty zjawiska, jak i cechy formalne dzieła czynią je jednym z najistotniejszych przykładów wpływu japońskiego drzeworytu na twórczość artysty. Wyczółkowski nałożył sygnaturę stylizowaną na podpis mistrzów ukiyo-e - „obrazów przepływającego świata”, wyraźnie składając im w ten sposób hołd. (...)

W 1907 roku Wyczółkowski wyjechał na Litwę, z której przywiózł dziesiątki studiów nostalgicznego, równinnego pejzażu. Jeszcze w tym samym roku wydał *Tekę Litewską*, na którą złożyło się 25 autolitografii i autoalfografii. Po ekstatycznych widokach gór czy bajecznie kolorowych pejzażach Hiszpanii monotony pejzaż, znaczone rzadkimi zagajnikami lub samotnymi, rachitycznymi drzewami oraz stogami siana – wydaje się pozbawiony wyrazu, niegodny uwagi pejzażysty. Tymczasem Wyczółkowski w tym ascetycznym krajobrazie dostrzegł jego swoiste piękno. Ujmował go najczęściej z dalekiej perspektywy, w różnych porach dnia, skupiając się na drzewach, chwytając zachody słońca i ścielącą się mgłę. Szczególnie często uwagę artysty przykuwały drzewa połamane przez wiatr lub okaleczone przez burze, o często niezwykłych formach, usychające, walczące o przetrwanie, jak np. sosna strzaskana i częściowo spalona przez piorun, z kilkoma zdrowymi gałęziami rosnącymi po jednej stronie pnia³⁹ czy okaleczone drzewo stojące w pustkowiu, we mgle⁴⁰. W całej tece zastosował niezwykle oszczędne środki wyrazu, wrażliwie dostosowując je do charakteru motywów. Posługiwał się wyłącznie kredką litograficzną, nanosząc na kamień delikatny rysunek⁴¹. *Teka Litewska* to kilkanaście najsubtelniejszych pejzaży nie tylko w twórczości Wyczółkowskiego, ale chyba w całej sztuce polskiej. Można jedynie zastanawiać się dlaczego artysta nie zapuścił się w słynne litewskie bory, opiewane przez Adama Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, rozslawione w sztuce przez *Lihuanie* Artura Grottgera, a wybrał nostalgiczne w nastroju, niemal bezdrzewne równiny?.

W 1908 roku Wyczółkowski ponownie wyjechał na Litwę. Tym razem spędził lato w Połędzie, nadmorskim kurorcie otoczonym starym sosnowym borem. Drzewa, jak przed dziesięć laty, zrobiły na nim ogromne wrażenie: „Już jestem w Połędzie – pisał do Feliksa Jasińskiego. Czarująco! Co za sosny, aż mnie lęk opanowują – za parę dni zabieram się do roboty”⁴². Z tego wyjazdu przywiózł serię rysunków i obrazów olejnych ukazujących sosny rosnące na wydmach, nad samym morzem i w parku otaczającym pałac Tyszkiewiczów.

³⁸ *Krzak jesienią* (*Krzak jesienią - japonizowany*), 1904, pastel, papier, 61 x 44, sygn. i dat. p.d.: LEON WYCZÓŁKOWSKI 1904, l.d.: 1904, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, nr inw. MOB W. 5.

³⁹ *Sosna*, [1907], litografia kredą, papier, 50 x 40, nie sygn., Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc. 828. Inne ujęcie tego samego drzewa w planszy zatytułowanej *Sosna z uschniętymi gałęziami*, [1907], litografia kredą, papier, 60 x 46, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc. 830.

⁴⁰ *Krajobraz z usychającym drzewem*, [1907], litografia, papier, 30 x 46, nie sygn., Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc. 815.

⁴¹ W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się zespół rysunków przywiezionych z Litwy, na podstawie których artysta wykonał grafiki.

⁴² Twarowska, jak przypis 2, s. 255.

Szczególnie lubił malować je w dni pochmurne i wietrzne z rozkołysanymi koronami, wyginającymi się pod naporem żywiołu⁴³. Obrazy przeważnie malowane są w zimnych barwach szarości, malachitowych zieleni i białych błękitów. Wyjątek stanowią *Sosny z Połągi* uchwycone w gorącym, popołudniowym słońcu, także poruszone silną bryzą morską⁴⁴. Po powrocie do Krakowa Wyczółkowski opracował kilka motywów z Połągi w algrafii, w miękkim werniksie (*verniss-mou*) i w litografii. Na szczególną uwagę zasługuje widok trzech sosen rosnących nad samą wodą, z których jedna – połamana i uschnięta – stoi jeszcze obok swych sióstr, albo wyobrażenie innego drzewa z usychającym wierzchołkiem. Wszystkie te prace cechuje prostota ujęcia i kompozycji oraz delikatność rysunku. Jak i w poprzednich dziełach dostrzec też w nich można nie tylko estetyczno-poznawcze nastawienie artysty do obserwowanego i odtwarzanego motywu, ale i stosunek afektywny, świadczący o głębokim współodczuwaniu świata przyrody.

Przez kilka kolejnych lat Wyczółkowskiego pochłaniały inne motywy – kwiaty, które kochał, którymi się otaczał, bo stanowiły namiastkę natury w jego miejskim życiu, portrety, widoki Krakowa, pejzaże z Huculszczyzny i z Ukrainy, do której powrócił po wielu latach podejmując stare i całkiem nowe tematy. Drzewa nie zniknęły jednak całkiem z jego twórczości. Przebywając wiosną i latem 1910 roku w okolicach Jaremcza na Huculszczyźnie malował kwitnące sady i pojedyncze drzewa owocowe⁴⁵, a z corocznych wyjazdów do Zakopanego przywoził liczne widoki limb i sosen⁴⁶. Jeden z uczniów Wyczółkowskiego twierdził, że kiedy Mistrz chciał odpocząć po dniu pracy w Akademii lub spędzonym na malowaniu portretów czy widoków miejskich – rozkładał w pracowni własne dzieła z wizerunkami drzew⁴⁷.

Nieoczekiwanie drzewa stały się głównym tematem obrazów artysty w latach Wielkiej Wojny. Początek konfliktu zbrojnego zaskoczył Wyczółkowskiego podczas wakacji, „zaszytego w lasach” gdzieś na Białorusi. Artysta wyruszył natychmiast w kierunku Krakowa, ale zdołał dotrzeć jedynie do Warszawy. W stolicy Królestwa Polskiego, jako poddany monarchii Austro-Węgierskiej, a więc obywatel wrogiego państwa, zmuszony był

⁴³ *Morze w Połudzie V*, 1908, olej, tektura, 32,6 x 49,6, sygn. i dat. l.d.: *LW 08*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-774; *Sosny w Połudzie*, 1908, olej, tektura, 50,4 x 41,4, sygn. i dat. l.d.: *LWyczół 908*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-775.

⁴⁴ *Sosny w Połudzie*, 1908, olej, płótno, 38,5 x 48,4, sygn. i dat. l.d.: *LWyczół / 1908*, własność prywatna.

⁴⁵ *Pejzaż z kwitnącym drzewem*, 1910, (*Pejzaż z kwitnącą gruszą*), pastel, tektura, 48,5 x 69,5, sygn. i dat. l.d.: *L. Wyczółkowski / 910*, Muzeum Okręgowe w Lesznie, nr inw. ML 308. *Sad kwitnący w okolicy Jaremcza*, 1910, pastel, papier, 47 x 66, sygn. i dat.: *L. Wyczół 910*, dzieło zaginione, w 1937 r. był własnością M. Fajertaga w Warszawie, por. Katalog wystawy *Leon Wyczółkowski 1852-1936. Dzieła malarskie*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, wrzesień 1937, Warszawa 1937, poz. 111.

⁴⁶ Na przykład: *Las świerkowy w Zakopanem*, [1908], kredka czarna, papier, 25,2 x 38,0, nie sygn., oznacz. p.d. ręką Feliksa Jasińskiego: *L. W. 08 Z.*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a. 6068; *Las w Zakopanem*, [1908], czarna kredka, papapier szarokremowy, 34,3 x 46,9, sygn. l.d.: *LWyczół*, ręką Feliksa Jasińskiego p.d. (obok sygnatury): *1908*, p.d.: *Zakop.*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a. 6075; *Limba nad Morskim Okiem*, 1910, akwarela, papier, 42,2 x 31, sygn. i dat.: *L. Wyczół 1910*, dzieło zaginione. W 1937 r. było własnością Stanisława Dziewulskiego w Warszawie, por. przypis 58, poz. 228; *Limba nad Morskim Okiem*, 1910, akwarela, papier, 47,1 x 31, sygn. i dat. l.d.: *LWyczół / 1910*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 1678; *Dwie limby*, 1911, pastel, papier, 51 x 33,1, sygn. i dat.: *L. Wyczół 1911*, dzieło zaginione, w 1937 r. było własnością J. Fajansa w Warszawie, por. przypis 58, poz. 229; *Sosny*, 1912, olej, dzieło zaginione, w 1937 r. było własnością Edwarda Chmielarczyka w Krakowie, por. *Leon Wyczółkowski 1852-1936. Wystawa pośmiertna*, [Katalog] wyd. 2, czerwiec – sierpień 1937, TPSP, Kraków 1937, poz. 27; *Limba nad Morskim Okiem*, 1913, pastel, tektura; 60 x 85,5, sygn. i dat. p.d. wraz z dedykacją: *P. Michalskiej / w upominku / LWyczół / 913*, własność prywatna; *Limba na tle Mnicha*, [1915], kredki, papier; 41,5 x 30,0, sygn. i dat. wraz z dedykacją: *Dyrektorowi i przyjacielowi / w upominku na gwiazdkę / LWyczół 1916 r.*, własność prywatna; *Limba*, 1917, akwarela, dzieło zaginione, w 1932 roku było własnością inż. leśnika Włodzimierza Kaweckiego w Krakowie, por. Katalog wystawy: *Wyczółkowski*, Kraków, czerwiec-lipiec 1932, TPSP, Kraków 1932, poz. 72.

⁴⁷ Włodzimierz Kawecki, *Nasze drzewa i lasy w twórczości Wyczółkowskiego*, Czas 1939, nr 3, s. 6.

przez blisko rok ukrywać się. Bardzo silnie przeżywał zarówno swą trudną sytuację osobistą jak i niekorzystny przebieg wydarzeń polityczno-militarnych. Nie sprzyjał koalicji państw Ententy i nie podzielał poglądów większości mieszkańców Warszawy zdominowanej przez wpływy Narodowej Demokracji, ostentacyjnie rusofilskiej. W swym dawnym, niemal „rodzinnym” mieście, w którym spędził blisko trzydzieści lat życia, i gdzie nadal miał wielu przyjaciół, teraz czuł się obco. Przerażony początkowymi sukcesami wojsk rosyjskich, które zajęły Galicję Wschodnią i zbliżały się do Krakowa, tworzył symbolistyczne obrazy nawiązujące do dawnego cyklu *Sarkofagi* i do przedstawień śpiących rycerzy przepojone pesymizmem, wprowadzające elementy turpizmu, metaforykę wojennej pożogi i klęski⁴⁸. Po wkroczeniu do stolicy Niemców w pierwszych dniach sierpnia 1915 roku, artysta powrócił do Krakowa. Panowała tu całkowicie odmienna atmosfera polityczna. Kraków żył kampanią Legionów Polskich. Rozpamiętywano niedawną tragiczną szarżę 2. dywizjonu ułanów pod Rokitną, komentowano bitwy staczone przez I brygadę biorącą udział w pościgu za wycofującą się armią rosyjską. Zaczynały się właśnie obchody pierwszej rocznicy utworzenia Naczelnego Komitetu Narodowego i powołania do życia Legionów Polskich. W środowisku artystów, historyków sztuki i działaczy NKN dojrzywała myśl urządzenia pierwszej wielkiej wystawy poświęconej Legionom. Zapewne dopiero teraz Wyczółkowski dowiedział się, jak wielu malarzy, rzeźbiarzy i grafików, w tym jego uczniów z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zaciągnęło się do legionowych szeregów⁴⁹. Niemal całe artystyczne środowisko Krakowa sympatyzowało z Legionami poświęcając im niezliczone dzieła sztuki i angażując się w działania propagandowe. Wyczółkowski także odczuł silną potrzebę uczestnictwa w dokonujących się historycznych wydarzeniach. Postanowił wyjechać do Legionów na front.

Od jesieni 1915 roku wszystkie trzy legionowe brygady były na Wołyniu. Z końcem listopada ustały tam działania bojowe i nastąpiła kilkumiesięczna, zimowo-wiosenna przerwa w walkach. Legiony trzymały kilkunastokilometrowy odcinek nad Styrem od Kostiuchnowki po Kuchecką Wolę, wymiennie, oddziałami pełniąc służbę okopową⁵⁰. Wyczółkowski uzyskał stosowne zezwolenie Kwatery Prasowej Naczelnej Komendy Armii Austro-Węgierskiej i, jako malarz wojenny, zameldował się w pierwszej połowie lutego 1916 roku w Komendzie Legionów Polskich w Legionowie pod Wołczeckiem. Generał Stanisław Puchalski przydzielił go w stan wyżywienia 6 pułku piechoty na etat odpowiadający randze majora. Artysta otrzymał obowiązkowy na froncie mundur i stosowne wyposażenie wojskowe oraz bryczkę do dyspozycji. Znakomitemu gościowi Komendant Legionów przydzielił też przewodnika-adiutanta, którym został dawny uczeń Wyczółkowskiego, artysta-malarz Stefan Sonnewend (1885-1942). Miał on towarzyszyć swemu Mistrzowi podczas wycieczek wzdłuż linii frontu i na tyły legionowych pozycji.

Wyczółkowski natychmiast zabrał się do pracy. Nie uległ jednak głównemu nurtowi sztuki wojennej, jakim stał się portret. Sądzić należy, że zdecydowała o tym chęć zachowania neutralności polityczno-towarzyskiej. Artysta musiał słyszeć o silnych antagonizmach panujących w Legionach, o ciągłych konfliktach pomiędzy Józefem Piłsudskim a Komendą Legionów i Departamentem Wojskowym Naczelnego Komitetu Narodowego, o rywalizacji żołnierzy i oficerów wszystkich trzech brygad, o rysowaniu się odmiennych postaw

⁴⁸ Dzieła te znane są dziś przeważnie jedynie z lakonicznych opisów samego artysty. Jedyną zachowaną tego rodzaju pracą jest grafika stanowiąca parafrazę własnej wielkoformatowej kompozycji *Chrystus na krzyżu w adoracji świętych i królów polskich na tle kościoła Mariackiego i Wawelu*, namalowanej w 1915 r. dla kościoła w Rykach. W grafice wszystkie postaci Wyczółkowski przedstawił jako kościotrupy, zob. Waława Milewska, *Wyczółkowski w Legionach*, Wiadomości Kulturalne 1996, nr 50, s. 15.

⁴⁹ Na ten temat zobacz: Waława Milewska, Marian Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918*, Kraków 1999.

⁵⁰ Waława Milewska, Janusz Tadeusz Nowak, Marian Zientara, *Legiony Polskie 1914-1918. Zarys historii militarnej i politycznej*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Księgarnia Akademicka Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1998, s. 159-171.

związanych z obecnym i przyszłym statusem formacji, wreszcie o rozbieżności dotyczącej zasadniczej kwestii – postawy kadry oficerskiej wobec planów politycznych przybranych sojuszników – Niemiec i Austro-Węgier. Artysta, choć miał wokół siebie setki ludzi tworzących aktualną i przyszłą historię Polski, nie chciał zaproszeniem do pozowania wyróżniać kogokolwiek. (...) Artysta skupił się na innych tematach. Jego uwagę przykuł stary, wiejski cmentarz w Wołczecku, na którym od jesieni 1915 roku chowano legionistów i żołnierzy polskich służących w armiach niemieckiej, austriackiej i rosyjskiej. Spoczęli tam między innymi żołnierze II brygady, polegli w krwawej listopadowej bitwie o Polską Górę pod Kostiuchnówką⁵¹. Nad mogiłami górowały dwa krzyże postawione przez legionistów – jeden dla kpt. Zygmunta Czechny-Tarkowskiego, drugi – cmentarny, z wrytym na ramionach dwuwierszem, streszczającym sens żołnierskiej ofiary: „My krew i życie niesiem w dań / tylko Ojczyzno z grobu wstań”⁵². Po latach artysta mówił: „Wołczecki cmentarz: Campo Santo Legionów”. Położony na wzgórzu za wsią, porośnięty potężnymi, strzelistymi sosnami, zniewalał swym majestatycznym urokiem, malowniczością i posępnym nastrojem. „Cudowne sosny, jeszcze w życiu takich nie widziałem” – pisał do swej przyszłej żony⁵³.

Wyczółkowski malował i rysował cmentarz w Wołczecku od chwili swego przyjazdu na Wołyń, gdy mogiły pokrywał jeszcze śnieg, aż do wyjazdu w końcu maja 1916 roku. Wybierał różne pory dnia, przemieszczał się, by rysować cmentarz z wielu stron, z odległej i bliskiej perspektywy. Najpierw był gościem II brygady, gdy ta zajmowała pozycje pod Wołczeckiem. Później, po objęciu odcinka przez I brygadę, Wyczółkowski zameldował się u Piłsudskiego. Brygadier oczywiście chętnie zezwolił na wykonywanie szkiców na swoich pozycjach.

Te plenerowe seanse tak wspominał po latach Juliusz Kaden-Bandrowski, dziejopis I Brygady: „I oto wszystkie łązki brygadowe, łącznicy konni, piesi (...) wszystkie włóczęgi okopowe, telefoniści, artylerzyści, kawalerzyści, prowiantowcy przeciągający rozjeżdżoną, piaszczystą drogą od postoju Brygady obok starego cmentarza wołczeckiego ku pozycjom, zauważyły pewnego dnia na onymże cmentarzu jakiegoś starawego leguna ze sztalugami, jak tam łąził i siedział i znowu łąził i znowu zadomowił się pod jakąś sosną na cały boży dzień. (...) Z początku przychodzili i przemawiali do niego grzecznie. Nic im nie odpowiadał, no bo zasiadł pod tymi sosnami i malował czy rysował na umór. Więc patrzyli jak długo potrafi? Potrafił od świtu aż do zmroku. Czasami pogryzał kamienne sucharki, które mu chrobotwały w kieszeni i nic nie potrzebował od nikogo, nieruchomy z daleka jakby grzyb”⁵⁴...

⁵¹ Milewska, Nowak, Zientara, jak przypis 50, s. 153-156.

⁵² Milewska, Zientara, jak przypis 49, s. 215. Kapitan Zygmunt Czechna-Tarkowski był dowódcą III baonu 3 p.p. II Brygady LP. Poległ w walkach o Polską Górę pod Kostiuchnówką, w natarciu 5 listopada 1915 roku.

⁵³ Milewska, jak przypis 51. Kartka w zbiorach Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

⁵⁴ Juliusz Kaden-Bandrowski, *Wyczółkowski u Komendanta na podwieczorku* (II), *Gazeta Polska* 1938 nr 255, s. 3 – cyt. za: Milewska, Zientara, jak przypis 50, s. 216. W cytowanej kartce pocztowej do Franciszki Panek artysta prosił o przysłanie mu paczki, tłumacząc, że polędwica i koniak potrzebne mu są nie dlatego „żeby tu źle żywili”, ale, że bardzo często spóźnia się na obiady i „musi dojeść”.