

NATALIA PORZUCEK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

PIĘTNO RODZIMEGO KRAJOBRAZU W TWÓRCZOŚCI MALARSKIEJ JÓZEFA SZERMENTOWSKIEGO**Wprowadzenie**

Celem niniejszego artykułu jest analiza twórczości Józefa Szermentowskiego i zbadanie, jaką genezę oraz jakie znaczenia i funkcje mają obecne w niej pejzaże ukazujące rodzimy krajobraz malarza. Swoje rozważania chciałabym zacząć od przywołania antropologicznej koncepcji obrazu, zaproponowanej przez Hansa Beltinga w pracy *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*. Badacz pisze tam:

Fakt, że od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia (obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny), wskazuje na jego fundament antropologiczny. „Obraz” jest czymś więcej, aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej niż wytwór percepcji [...]. Chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym [...]. Wspominanie i wynajdywanie obrazów są ze sobą splecione tak integralnie, że ich wzajemne oddziaływanie tworzy figury cykliczne. Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, ujmowane przez nas już z góry w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało. Także ponawiając próby zapanowania nad obrazami, wydany jest na ich łup (Belting 2000: 296).

Cytowany fragment wskazuje na zasadniczy problem, jaki będzie mnie interesował w dalszej części rozważań. Wychodzę z założenia, że krajobraz w twórczości malarskiej jest szczególnym rodzajem obrazu, który można interpretować wielowymiarowo, a zarazem zdecydowanie należy on do grupy opisywanych przez Beltinga obrazów znajdujących swoje miejsce w ciele człowieka-artysty. W tym kontekście chciałabym postawić tezę, że Józef Szermentowski, padł właśnie „łupem obrazów”, które zadomowiły się w nim i stały się dla niego czymś niezbywalnym.

Szermentowski był jednym z pionierów czystego pejzażu w Polsce, a jego twórczość należy do okresu rozkwitu tego rodzaju malarstwa. Choć przeszedł on intensywną edukację artystyczną i uczestniczył w dużych i wpływowych wydarzeniach w świecie sztuki, to zachował specyficzny charakter własnej twórczości, który ma związek z tym, co pierwotnie ukształtowało jego sposób widzenia i artystyczną wrażliwość, a mianowicie z chłoniętym w dzieciństwie krajobrazem rodzimym.

Między Bodzentynem a Paryżem. Droga życiowa artysty

Artysta wykazywał zainteresowanie malarstwem i rysunkiem już we wczesnym dzieciństwie. Urodzony 16 lutego 1833 roku w świętokrzyskim Bodzentynie, swój pociąg do sztuki plastycznej mógł odziedziczyć po ojcu, który był malarzem pokojowym, ale prawdopodobnie amatorsko zajmował się również malarstwem artystycznym (jest mu przypisywane autorstwo bocznego ołtarza w bodzentyńskim kościele). Jedną z legend dotyczących dzieciństwa artysty mówi o jego skłonności do malowania, jaką przejawiał już od najmłodszych lat. Będąc pod opieką ciotki-zakonnicy, Szermentowski miał malować po murach klasztoru. Ucząc się rysunku i malarstwa jako dziecko, od początku z nieprzeciętną wrażliwością obserwował otaczającą go naturę, która kształtowała jego wyobraźnię plastyczną i z pewnością zapadała głęboko w pamięć, wpływając na późniejszą działalność twórczą. Irena Jakimowicz, biografka pejzażysty, charakteryzuje okolice, w jakiej się wychował, w następujący sposób: „narzucający się, zdecydowanie polski

charakter, skłaniająca do obserwacji, kształcąca oko – malownicze, łagodne wzgórza, lasy, pola” (Jakimowicz 1950: 6). Autorka podkreśla zarazem, że ten malowniczy krajobraz, podobnie zresztą jak rodzimy folklor, mocno kształtował Szermentowskiego. Anegdota o klasztornych murach nie jest przypadkowa. Z powodu problemów finansowych młody artysta był często wysyłany do żyjącej w zakonie ciotki i tam właśnie, przy okazji jednej z wizyt, zauważył go Tomasz Zieliński, naczelnik powiatu kieleckiego, miłośnik i kolekcjoner sztuki, który miał również ambicję, by zostać mecenasem sztuki. I w istocie stał się nim właśnie dla Szermentowskiego. W latach 1849-53 artysta mieszkał w Kielcach, gdzie pod opieką Zielińskiego rozwijał swoje artystyczne zdolności, studiował przyrodę oraz kielecką architekturę, a także obcował ze sztuką z kolekcji mecenasa. Jego pierwszym nauczycielem został Franciszek Kostrzewski, ściągnięty przez Zielińskiego z Warszawy, młody malarz, który zresztą spędzając z Szermentowskim liczne godziny w plenerze lub podczas kopiowania dla zarobku dzieł z kolekcji kieleckiego mecenasa, sam dopiero doskonalił swój warsztat. Choć nie ma obecnie zachowanych prac z tego okresu, to wiemy, że młodych adeptów sztuki zajmowało wtedy malarstwo rodzajowo-pejzażowe, studiowanie lokalnych typów postaci, a także architektury (np. kilkakrotnie malowali pałac biskupów krakowskich). Cały początkowy okres rozwoju artystycznego Szermentowskiego był więc mocno osadzony w przestrzeni świętokrzyskiego krajobrazu i oparty na ciągłej obserwacji tego charakterystycznego otoczenia.

Sytuacja, jaką zastał wstępując do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, była wynikiem wielu lat stagnacji i znużenia, mających swój początek jeszcze w represjach, jakie spadły na środowisko twórców po powstaniu listopadowym. Przez lata panowała tu umysłowa martwota, a brak wystaw i sprawnie funkcjonującej krytyki artystycznej uniemożliwiały rozwój sztuki, której studiowanie odbywało się tylko w prywatnych pracowniach. Przekazywana adeptom tradycja malowania pejzażu pochodziła jeszcze od Canaletta, a składały się na nią głównie weduty i pejzaże idealistyczne. Po pewnym czasie, kiedy tworzyła się nowa inteligencja miejska, a krytyka zaczęła się budzić i wołać o świeżość oraz wyrażać sprzeciw wobec ucisku, zwrócono się ku swojskości ziemi rodzimej, w niej szukając ożywienia i wolności. Kiedy w 1852 roku Szermentowski wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych, krytyka otwarcie nawołuje do sięgania po tematy ludowe i wiejskie, a młody Wojciech Gerson mówi o tym, by „stare poglądy z korzeniami wyrwać, aby zaorawszy je do matki natury po prawdę sięgnąć” (Jakimowicz 1950: 8). Adepti sztuki studiowali wtedy malarstwo flamandzkie pod kątem uchwycenia zjawisk zachodzących w przyrodzie. Nauczycielami Szermentowskiego byli kolejno Jan Feliks Piwarski, Chrystian Breslauer i Marcin Zaleski. Co prawda, żaden z nich nie zdołał porzucić przyzwyczajeń, wyłamać się z rutyny tradycyjnego malowania i zająć się czystym pejzażem, ale rozumieli tę potrzebę i pomogli w osiągnięciu celu swoim studentom. Piwarski, choć sam miał skłonności do unarodowienia sztuki, wprowadził do programu kształcenia szkice z natury. Breslauer z kolei idealizował pejzaż, a Zaleski zajmował się przede wszystkim nauką perspektywy wykreślonej i pejzażem miejskim. Wszyscy oni wyprowadzali jednak swoich studentów w plener, a istotną częścią prowadzonych pod ich kierunkiem studiów stały się wyjazdy, często w okolice Gór Świętokrzyskich. W malarstwie z tego okresu Szermentowski często jeszcze poszukuje rozmaitych pretekstów do ukazania przyrody. Są to często historyczne budowle widziane z oddalenia i umieszczone w pejzażu. Spotykamy też sceny rodzajowe, podejmujące na przykład temat pracy chłopów na roli, bliski twórcom i znany mu z dzieciństwa. Ważne jest, że jego prace z czasu studiów to głównie plon wycieczek po kraju, w bardzo dużej mierze w okolice rodzinnego Bodzentyna, do którego artysta wciąż powracał. W czasie nauki rozwijał umiejętności, poszukiwał coraz lepszych sposobów artystycznego wyrażania zaobserwowanej rzeczywistości, ale też przywoływał znane już tematy i motywy, w tym, najlepiej rozpoznaną, przyrodę. Z tego okresu pochodzi szereg ważnych płócien świętokrzyskich: *Widok rynku w Szydłowcu*,

Widok Sandomierza od strony Wisły, Rynek w Sandomierzu, Widok Chęcín. Około 1855 roku malował też widoki świętokrzyskie do akwarelowych albumów przeznaczonych dla zamożnych nabywców. Warto zauważyć, że mimo odbywanych studiów akademickich w jego twórczości wciąż widoczny jest wpływ Kostrzewskiego, szczególnie w częstych powrotach do wątków rodzajowych, od których trudno było mu się uwolnić. Tym, co wyróżniało Szermentowskiego spośród innych studentów, stojących przed podobnymi wyzwaniem, było jego życie z krajobrazem. Malował nie tylko obiekty zabytkowe czy malownicze widoki, ale także „najbardziej zapadłe wioski, ciche lasy i pola” (Jakimowicz 1950: 14). Ciągłe studia w terenie umożliwiły mu stopniowe uniezależnianie się od środowiska warszawskiego. Malował bezpośrednio z natury, od początku budując obraz kolorem. Uczył się nie tylko realistycznie oddawać przedstawiany krajobraz, ale przede wszystkim chwycić jego charakter, atmosferę, tak że „nie ma wątpliwości, jaki kraj znalazł [w jego obrazach] swe odbicie” (Jakimowicz 1950: 14). Artysta wiernie przedstawiał rzeczywistość, a jednocześnie starał się nie mnożyć szczegółów. Błąd ten popełniali często inni pejzażyści, przez co ich prace wydawały się ckliwe. Ten sentymentalizm potęgowało dodatkowo wrażenie wywołane przez podejmowanie tematów społecznych związanych z biedą i trudną dolą chłopów. Według Ireny Jakimowicz, malarze nie zdobywali się jednak na głębszą krytykę tych problemów, poprzestając na współczuciu i czułości (Jakimowicz 1950: 6).

W 1860 roku młody artysta otrzymał stypendium rządowe na dalsze kształcenie i wyjechał do Paryża, skąd udał się w okolice Barbizonu. Przebywał tam w towarzystwie innych malarzy-realistów, którzy postanowili poświęcić się wyłącznie studiowaniu natury, ale pracował samodzielnie, inspirując się ich dokonaniem, a jednocześnie cały czas zachowując indywidualny charakter swojej twórczości. Szermentowskiego i barbizończyków łączyła podobna postawa wobec świata i przyrody. Irena Jakimowicz nazwała ją realizmem i „intymną swojskością” (Jakimowicz 1950: 15). Pod wpływem otaczających go artystów wreszycynował ze sztąfażu w obrazach, całą uwagę skupiając na naturze. Wspólne dla Szermentowskiego i jego francuskich kolegów było też głębokie przeżywanie przyrody, traktowanie jej emocjonalnie. Duże wrażenie wywarło na nim także zetknięcie ze sztuką europejską na większą skalę, co przyczyniło się do tego, że nabrał śmiałości i rozmachu, zaczął malować na większych płótnach, tworzyć bardziej przemyślane kompozycje i bardziej starannie wykańczać obrazy, konsekwentnie opracowując światłościę i stosując kompozycję walorową. W płótnach z tego okresu widoczna jest inspiracja Jakubem Ruisdaelem, mają one bowiem charakterystyczny, brązowy, „muzealny” ton. Ważne jest też to, że wszelkie wpływy i fascynacje zaznaczające się w twórczości Szermentowskiego, były chwilowe, jak gdyby tylko testował różne techniki zaobserwowane u innych, a następnie przystosowywał je do własnych potrzeb, jeśli okazały się odpowiednie. Warto podkreślić, że w jego pracach, mimo różnorodnych wpływów i nastawienia na realistyczne traktowanie pejzażu, zawsze widoczny jest polski charakter krajobrazu. Nawet przebywając we Francji artysta wyszukiwał znane sobie, swojskie motywy.

Około 1864 roku Szermentowski wyjechał w Pireneje, gdzie zachwycony górami, zmienił całkiem kolorystykę prac i malował zupełnie bez idealizowania. Po powrocie do Paryża ponownie zajął się krajobrazem polskim, który mógł malować dzięki studiom zrobionym podczas wyjazdów do kraju, a także korzystając z fotografii, o których przesyłanie prosił Marcina Olszyńskiego. W 1868 roku przyjechał do Polski na dłuższy okres, w czasie którego ożenił się z Wandą Szawłowską, a następnie spędził z nią miodowy miesiąc w Tatrach, co wywołało kolejną przejściową fascynację górami, widoczną w jego twórczości. Dłuższy pobyt w kraju przyczynił się także do „wyzbycia się naleciałości malarstwa muzealnego” (Jakimowicz 1950: 22). Artysta odświeżył i zweryfikował swoją wiedzę o rodzinnych stronach, zrobił zapas szkiców i notatek. Kolejny etap jego rozwoju naznacza wpływ malarzy angielskich, przede wszystkim Constable’a, z jego prostotą,

swobodą i naturalnością krajobrazów wiejskich. Polski artysta sprzedał w tym czasie wiele swoich obrazów w Anglii, został również doceniony na międzynarodowej wystawie w Londynie. Coraz ważniejsza w jego twórczości stawała się kwestia światła. W tym aspekcie doszedł także do głosu francuski impresjonizm. Malarz rozjaśnił paletę, zaczął unikać brązowych tonów, zmienił technikę, stosując zróżnicowaną fakturę – partie światła były kładzione krótkimi, wrażliwymi dotknięciami, co dawało wrażenie migotliwości, natomiast w partiach cienia farba była bardziej roztrarta. Szczytem tendencji impresjonistycznych w malarstwie Szermentowskiego był obraz *W parku* z 1873 roku. Stan przyrody został tu oddany w sposób organiczny, widoczna jest koncentracja na zjawisku wspólnym – być może był to jedyny moment, kiedy artysta tworząc, zapomniał o tęsknocie za krajem, skupiając się wyłącznie na uchwyceniu chwili światła (Myślińska 2017: 38).

Poza tym jednym obrazem cała późna twórczość Szermentowskiego jest naznaczona nostalgią i pragnieniem powrotu w rodzinne strony. W Paryżu malarz zaprzyjaźnił się z Cyprianem Kamilem Norwidem i dzięki niemu nawiązał kontakt z warszawskimi periodykami, które później publikowały reprodukcje jego obrazów. Starał się także o przyznanie mu Katedry Pejzażu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, co pozwoliłoby na utrzymanie rodziny po powrocie do Polski. Jego propozycja została jednak odrzucona, a ponieważ płótna artysty nie cieszyły się w kraju wystarczającym uznaniem i nie był on szczególnie doceniany przez krytyków oraz kolekcjonerów, bez stałego źródła dochodu nie mógł sobie pozwolić na powrót do ojczyzny. Pozostał więc we Francji i dalej malował, a jego obrazy były coraz bardziej sentymtalne. Pod wpływem Norwida oraz rozwijającej się choroby artysta zaczął w swojej twórczości zahaczać o symbolizm, w którym zaznaczały się motywy religijne oraz wizje mistyczne. Namalował w tym czasie *Gwiazdę zaranną* – nocny pejzaż, ujęty realistycznie, choć z pamięci. Na płótnie tym nad typowo polskim krajobrazem unosi się w obłokach Matka Boska z Dzieciątkiem, patronująca rodzimej ziemi. Jest to skrajny przykład nostalgicznych tendencji w sztuce artysty, wywołanych z pewnością nie tylko tęsknotą, ale też poczuciem zbliżającego się nieuchronnie kresu życia. Szermentowskiemu już nigdy nie udało się wrócić do kraju. Artysta zmarł w Paryżu 6 września 1871, w wieku 43 lat.

Piętno, regionalizm, aura

Wymienione powyżej trzy pojęcia są w moim przekonaniu kluczowe dla zrozumienia twórczości Szermentowskiego, dlatego warto poświęcić im nieco uwagi.

O znaczeniu pojęcia piętna i jego funkcjonowaniu w języku obszernie pisał Erving Goffman. W znanej pracy *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* badacz wywodził pochodzenie tego terminu z kultury greckiej, gdzie pierwotnie określał on defekt fizyczny. Z czasem piętno zaczęło mieć znaczenie metaforyczne, nazywano nim m.in. cielesne oznaki świętości. Goffman pisze o nim, jako o atrybucie wpływającym na tożsamość społeczną jednostki poprzez to, że różnicuje on noszącego piętno w stosunku do innych członków grupy, a zarazem silnie dyskredytuje go w oczach pozostałych. Należy zaznaczyć, że jest to atrybut dyskredytujący w danej relacji; to, co stanowi piętno dla jednego człowieka, dla innego lub w innej relacji, może być czymś zwyczajnym i niewyróżniającym (Goffman 2005: 33).

Autor *Rozważań o zranionej tożsamości* wyróżnia ponadto trzy rodzaje piętna, a mianowicie: deformacje fizyczne, wady charakteru oraz grupowe piętna rasy, narodowości i wyznania (Goffman 2005: 34). W tym miejscu chciałabym zaznaczyć różnicę między rozumieniem piętna przez Goffmana a moim własnym i wprowadzić czwarty rodzaj piętna wraz z nową definicją, którą będę się posługiwać analizując postawiony przez siebie problem. Podstawą proponowanej przeze mnie definicji jest brak negatywnego nacechowania piętna, które Goffman traktuje jako coś oczywistego, a którego pozostałe, konstytutywne cechy piętna wcale nie implikują. Założenie o jednoznacznie

pejoratywnym wydzwiku terminu wynika moim zdaniem jedynie z powszechności stosowania tego pojęcia w sytuacjach dyskredytujących, do których odnoszą się trzy wymienione przez badacza jego rodzaje. Kategoria ta może być jednak rozumiana i wykorzystywana znacznie szerzej.

Punktem wyjścia do sformułowania mojej definicji jest refleksja, że wskazanie widoczności jako istotnej cechy piętna oraz teza o nieuniknionym wpływie owej widoczności na interakcje społeczne – czyli elementy silnie eksponowane w koncepcji amerykańskiego socjologa (Goffman 2005: 84-87) – mają w istocie ograniczone zastosowanie, ponieważ istnieją sytuacje, w których taka zależność wcale nie musi mieć miejsca. W proponowanym przeze mnie ujęciu piętno to cecha, która wyróżnia jednostkę w społeczności, jest niezbywalna i niezależna od woli nosiciela, nadana mu przez okoliczności, w jakich się znalazł. Jest śladem czegoś (np. pochodzenia) lub śladem po czymś (np. po przebytym doświadczeniu). Piętnem może być obraz czy myśl niedająca spokoju lub miejsce zapisane w pamięci. Jest to coś, co mamy niezależnie od własnej woli, co rzutuje na nasze działania, nasz sposób funkcjonowania w świecie i jest widoczne (niekoniecznie w sposób bezpośredni). Może się ono przejawiać nie tylko w wyglądzie lub zachowaniu napiętnowanego, ale na przykład w jego artystycznej działalności, która wyróżnia go na tle społeczeństwa. Tego rodzaju piętno, nawet jeśli ma negatywny wpływ na życie jednostki, nie musi być przez nią traktowane jako cecha negatywna. Erving Goffman poświęca wiele uwagi kwestii dyskryminacji napiętnowanego i wyróżnia sytuację, w której osoba nosząca piętno jest co prawda wyobcowana, ale nie odczuwa z tego powodu dyskomfortu, sama uważa się za normalną i nie chce się przystosować do społecznych oczekiwań.

Autor *Rozważań...* podkreśla także kwestię widoczności piętna, jako jego istotnej cechy, z czym się zgadzam, ale uważam, że jego wniosek o nieuniknionym wpływie widoczności piętna na bezpośrednią interakcję społeczną jest już nadużyciem w interpretacji i taka zależność wcale nie musi mieć miejsca, jeśli przyjmujemy proponowaną przeze mnie definicję tego zjawiska. Z pewnością nie ma to zastosowania w przypadku, który będę omawiać. W takim ujęciu istotne staje się stawiane również przez Goffmana pytanie o relację między widocznością piętna a wiedzą o nim, co będzie szczególnie interesujące w kontekście twórczości artystycznej. Jak duży wpływ na interpretację dzieł malarskich będzie miała wiedza odbiorcy o związku artysty z piętnującym go krajobrazem? I czy to piętno miejsca jest zauważalne dla każdego?

Drugim istotnym pojęciem dla proponowanej przeze mnie interpretacji twórczości Szermentowskiego jest regionalizm. Jak zauważa Jan Grad, rola regionu i lokalnej społeczności jest dzisiaj szczególnie istotna, ponieważ „w globalizującym się i coraz bardziej anonimowym świecie wyraźnie ujawniającą się tendencją jest poszukiwanie własnej tożsamości poprzez identyfikację z regionalnymi czy lokalnymi kulturami” (Grad 2010: 54). Choć uwagi te odnoszą się do współczesności, myślę, że są one trafne i mają zastosowanie w przypadku artystów, którzy w XIX wieku opuszczali miejsce swojego pochodzenia, by twórczo pracować na obczyźnie, zwłaszcza w takich miejscach jak Paryż, które już wtedy stanowiły swoistą awangardę dzisiejszej zglobalizowanej rzeczywistości.

Cytowany badacz, formułując koncepcję regionalizmu, stwierdza, że „region kulturowy identyfikowany jest ze wspólnotą kulturową zamieszkującą określony teren, który w praktyce polskich badań kulturoznawczych utożsamiony został z grupą etnograficzną” (Grad 2010: 53). W dalszym ciągu swojego wywodu wprowadza zarazem inne określenia funkcjonujące w dyskursie regionalistycznym, takie jak „ojczyzna ideologiczna”, „mała ojczyzna”, „ojcowizna”, „romantyczny kraj lat dziecińczych” czy zaczerpnięta z rozważań Stanisława Ossowskiego „ojczyzna prywatna”. Wszystkie te terminy dają pewne wyobrażenie na temat złożoności i wieloznaczności pojęcia regionu, wskazując zarazem na wymieniane przez Grada „psychokulturowe i emocjonalne związki ludzi z miejscem pochodzenia” (Grad 2010: 54), powstające szczególnie w okresie dorastania.

W przywołanym tekście pada również termin „orbis interior”, rozumiany jako „lokalne otoczenie społeczno-kulturowe usytuowane w przestrzeni geograficznej” (Grad 2010: 54), a także zapożyczone od Claude’a Levi-Straussa rozumienie regionu jako „świata oswojonego” (Grad 2010: 54).

W ujęciu Jana Grada regionalizm można opisać na trzy sposoby: jako całokształt działalności kulturowej podejmowanej w ramach regionu, determinującej jego specyfikę; jako ruch społeczno-kulturalny upowszechniający świadomość regionalną; oraz jako ideologię, świadomość oraz rodzaj „ponadrodzinnej tożsamości wynikającej z poczucia przynależności do wyraźnie określonej zbiorowości terytorialnej” (Grad 2010: 57). Jak zatem należałoby zdefiniować regionalizm w sztuce, a zwłaszcza w sztukach plastycznych? Proponuję, by przypisać go do ostatniej z wyróżnionych przez Grada definicji jako aktywność twórczą wynikającą z poczucia przynależności do regionu oraz związanej z tym określonej świadomości. Takie ujęcie wykorzystam jako bazę do dalszych rozważań, ponieważ odnosi się ona do omawianej przeze mnie problematyki i jest w jej kontekście niezwykle trafna.

Ostatnie z wymienionych pojęć, czyli aurę, wprowadził do dyskursu o sztuce – i szerzej kulturze wizualnej – Walter Benjamin w swoim tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Co rozumiał pod tym pojęciem? Aura w jego rozumieniu to właściwość oryginalnego dzieła sztuki lub miejsca rzeczywistego, wynikająca z jego niepowtarzalności, umiejscowienia w czasie i jednostkowego odbioru. Jest to jego „jedyność i trwanie”, a zarazem to, co „obumiera w dobie reprodukcji technicznej” (Benjamin 1996: 207), dlatego, że „nawet przy najdoskonalszej reprodukcji nie ma mowy o niepowtarzalnym związku dzieła sztuki z miejscem i czasem jego istnienia” (Benjamin 1996: 204).

W tym kontekście Benjamin pisze też o niezblizności jako charakterystycznej cesze dzieła auratywnego, wywodząc ową niezblizność z doświadczenia obserwacji przedmiotów naturalnych:

[Pojęcie aury przedmiotów naturalnych] jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była. Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi (Benjamin 1996: 208).

Korzystając z zarysowanej powyżej koncepcji, chciałabym się zastanowić, czy w przypadku Józefa Szermentowskiego można mówić o specyficznej aurze w jego twórczości pejzażowej, która wynikałaby z dystansu, jaki dzielił twórcę od malowanego pierwowzoru i kultu, jakim otaczał swoje wyobrażenie rodzimego krajobrazu? Czy może powinniśmy mówić o pejzażu, jako „reprodukcji” rzeczywistego miejsca? Czy w tym kontekście istnieje coś takiego jak „przeniesienie” aury danego miejsca w procesie twórczym?

Pejzaże wsi kieleckiej

Pierwsze obrazy Szermentowskiego o charakterze zapowiadającym dalszą twórczość pochodzą z lat 50. i początku 60. XIX wieku. *Pejzaż nad Bobrzyz* z lat 1855-56 przedstawia samotną łódkę na rzece lśniącej w słońcu i otoczonej bujną roślinnością. Uwagę zwraca kolorystyka obrazu, z dużą ilością błękitu i zieleni, a we fragmentach ukazujących ziemię i postacie, z różowymi akcentami. Kompozycja obrazu jest diagonalna wyznaczona przez ukośny nurt rzeki ze świetlistymi odbłaskami i obłoki na błękitnym niebie. W roli sztafażu występuje postać na łódce, która jest o tyle istotna, że wprowadza anegdotę i nadaje krajobrazowi swojskość (z czasem, artysta będzie potrafił uzyskać ten efekt również bez sięgania po sztafaż). W tle widać także pasące się zwierzęta oraz kościół, standardowy element pejzaży Szermentowskiego. Najważniejsza jest jednak roślinność na obu brzegach rzeki, charakterystycznie pierzasta. Trudno jest zidentyfikować poszczególne rośliny, nawet jeśli są na pierwszym planie, ważniejsze od precyzji przedstawienia jest wrażenie, jakie

wywierają. Patrząc na obraz, odbiorca może niemal odczuć kłębiastą gęstość zieleni. Jest to typowa cecha malarstwa Szermentowskiego, w której zawiera się coś z charakteru kiełecczyni.

W pracach z tego samego okresu podobnie przedstawiana roślinność występowała m.in. w *Krajobrazie wsi kieleckiej* z 1855 roku (il. 1) oraz w *Krajobrazie z Kiełecczyni* z 1860. Na pierwszym z obrazów wieś ukazana została jako jedna chata, na końcu piaszczystej, polnej drogi, z widocznym w oddali małym, wiejskim kościółkiem. Gama kolorystyczna to głównie ugry, brązy i oliwkowe zielenie. Zieleń jest tu przemieszana z kolorami ziemi – ziemiste są urwiska, wyrobiska, skarpy i usypiska. Na pierwszym planie, z lewej strony artysta umieścił głęboki wykrot, a nad nim przerzuconą drewnianą kładkę. Ziemia na obrazie „pracuje”, a flora jest klasycznie okazała i krzaczasta. Za zabudowaniami widoczne są drzewa sadu i wysoka, zamasyście malowana sosna, z drugiej strony obrazu gęstwina lasu. Znamienny dla przedstawień artysty jest także zawarty w kadrze fragment wody, rozlewiska, być może zakola rzeki, będący również stałym elementem krajobrazu kieleckiego. Dwie trzecie obrazu zajmuje obszar nieba, pokrytego jasnymi obłokami. Kolorystyka wody i nieba, to błękity paryskie, ugry i szarości.

Z kolei *Krajobraz z Kiełecczyni* utrzymany jest w seledynowo-zielono-błękitnych barwach, z tonami przybrudzonego różu. Choć na obrazie jest dużo zieleni i błękitu, to pozostaje on ciepły, we wszystkich kolorach przebijają się bowiem ugry i oranże, które jednak nie dominują przedstawienia. To kolejny właściwy dla tego rejonu widok – panorama małego miasteczka, z górującą nad zabudowaniami wieżą kościoła i znajdującym się w pobliżu zbiornikiem wodnym. Na obrzeżach miasteczka znajduje się drewniana chata, a w tyle ruiny zamku, które wskazywałyby, że jest to prawdopodobnie panorama Bodzentyna, choć kościół przypomina zabudowania klasztorne z Koprzywnicy. Za sztafaż służą dwie jasne postaci, natomiast na pierwszy plan wysuwa się ponownie roślinność. Wokoło budynku kościoła znajdują się kępy zielonych krzewów i drzew – roślinność otula architekturę, nie jest jej bardzo dużo, ale sprawia wrażenie jakby wżerała się w zabudowania. Z przodu, u dołu obrazu artysta umieścił krzaki i zarośla, namalowane realistycznie, lecz w sposób, który w kolejnych dziełach stanie się już pewną konwencją, rodzajem malarskiej maniery Szermentowskiego wypracowanej właśnie w tych wczesnych pracach malowanych podczas plenerowych wyjazdów w rodzinne strony. Zdaniem Ireny Jakimowicz obrazy z tego okresu charakteryzuje jeszcze wyniesiona ze szkoły umowność przedstawień, stosowanie wyuczonych efektów. Biografka mówi także o pierzastych krajobrazach Szermentowskiego, jako indywidualnej cesze jego prac oraz o śmiałym, czystym i bogatym barwnie sposobie malowania, które razem tworzą podstawę przyszłej twórczości artysty (Jakimowicz 1950: 6).

Przykładami takiej późniejszej twórczości, w której rozwinęły się wspomniane skłonności artysty, są dwa obrazy z 1872 roku – *Pejzaż z rzeką* (il. 2) oraz nagrodzony złotym medalem na Salonie paryskim *Widok Kępy Puławskiej* (il. 3). Na pierwszym planie *Pejzażu z rzeką* znajduje się idąca ukośnie w głąb obrazu szara droga, na kolejnym rzeka, z jasnymi refleksami i zielenią wody odbijającą roślinność z brzegu. Wreszcie, na trzecim planie, najważniejszym, bo najbardziej skupiającym uwagę, znajdują się drzewa i krzewy, bujne i liściaste, mieniające się zielenią – od ciemnej, mieszanej z brązem, do jasnej i żółtawej. Od ciemnozielonej masy większych drzew, odróżniają się mniejsze, świetliste topole. Całość grupy roślinnej kontrastuje z jasnym, błękitnym niebem z kilkoma obłokami.

Na obrazie *Widok Kępy Puławskiej* widzimy bliźniaczy motyw, wykonany w większym formacie: kępa drzew na wyspie, nad brzegiem wody, w której się odbija. Płótno ma zimniejszy koloryt, a decyduje o tym ciemna, zróżnicowana w tonacji zieleń drzew i wody oraz brak charakterystycznej dla wcześniejszych prac Szermentowskiego pomarańczowo-różowawej domieszki, tworzącej ciepły filtr na niemal każdym krajobrazie. W *Widoku Kępy Puławskiej* cieplejszy kolorystycznie obszar stanowią prześwietlone od tyłu liście drzew

z lewej strony wyspy, czyniąc tę jej część bardziej przyjazną, podczas gdy prawa strona jest bardziej mroczna. Artysta dawał tu wyraz swojemu zainteresowaniu samym problemem światła w obrazie, który szczególnie zajmował go od czasu wyjazdu do Francji. Korony przedstawionych drzew są zwarte, tworzą je drzewa liściaste, być może dęby, a z prawej strony, na bliższym planie, samotna wierzba nad brzegiem. Przyroda jest tajemnicza, potężna i pociągająca, w tle widać jej bezmiar, daleko ciągnący się las. Niebo jest chmurne, z niewielkimi prześwitami błękitu. Spokój panujący na obrazie jest majestatyczny, jakby artysta nadawał coraz większą wartość tym samym, znanym widokom.

Choć oba obrazy powstały w późnym okresie twórczości, kiedy artysta od wielu lat mieszkał już poza granicami Polski, to wybrane motywy oraz sposoby ich realizacji – oczywiście ujęte z większą wnikliwością i swobodą oraz wirtuozerią – pozostają takie, jak na początku drogi twórczej. Artysta bowiem, zgodnie z teorią Ernsta Gombricha, widzi i przedstawia jedynie to, co może zobaczyć i przedstawić, na co pozwalają mu jego instrumenty poznawcze. Mózg, pamięć, wzrok – to narzędzia, którymi posługuje się pejzażysta. Korzystając z nich, artysta zobaczy to, co spodziewa się zobaczyć, co nauczył się widzieć (Gombrich 2011: 90). Patrzy on przez znane sobie schematy – narysowanie nieznanego widoku przysparza o wiele więcej kłopotu, niż się powszechnie sądzi, o czym pisał Gombrich w tekście *Prawda i stereotyp*, przytaczając historie rycin przedstawiających zwierzęta, które rysownik widział po raz pierwszy. Wszelkie odstające od znanego schematu cechy zostawały dopasowane do wizerunków w wyobraźni twórcy (Gombrich 2011: 103). Ponadto – zdaniem badacza – artystę przyciągają jedynie te motywy, które należą do jego idiomu. W ten sposób z całkiem nowego i nieznanego sobie krajobrazu, wyciągnie on takie elementy, które wpisują się w znaną mu wizję świata (Gombrich 2011: 106). Dlatego istniejące wcześniej wyobrażenie zawsze oddziałuje na artystę, nawet jeśli bardzo chce on oddać aktualną prawdę przedstawianej rzeczywistości. Dlatego też Szermentowski, nawet jeśli malując we Francji studiował tamtejszą przyrodę, zawsze wyszukiwał w niej podobieństwa do znanego sobie najlepiej krajobrazu kieleckiego i tym samym zawierał w każdej, nawet późnej pracy jego charakter, za pomocą pierzastości drzew i obłoków przenosząc na francuskie pejzaże aurę kielecczyzny.

O *Drodze do wsi* Józefa Szermentowskiego z 1872 roku (il. 4), można powiedzieć, że ma kameralny charakter. Obraz powstał we Francji i widać na nim wieloletni wpływ studiów pod Paryżem. Znikła nieśmiała drobiazgowość wcześniejszych prac, kompozycja (co było widać już w *Widoku Kępy Puławskiej*) upraszcza się i monumentalizuje, a intensywne światło staje się przede wszystkim czynnikiem modelującym. Praca przedstawia wiejską drogę, lessową, porośniętą po bokach typowo polskimi głowiastymi wierzby i strzelistymi, gęsto ulistnionymi topolami, połączonymi u góry koronami i tworzącymi niby bramę prowadzącą w kierunku zabudowań znajdujących się w oddali. Drzewa ujęte w porze wiosennej prezentują szeroką gamę zieleni – od bardzo jasnej, o żółtawym odcieniu, do zatopionej w brązach. Kompozycję wyznaczają dwie diagonale – światła i cienia. Czerwona, oświetlona droga łączy się z jasnym niebem, a cienie z dwóch przeciwnych rogów obrazu spotykają się na małych drzewach pośrodku, jest to miejsce silnych kontrastów światłocieniowych. Małe, świetliste wierzby migocą na tle potężnych, cienistych topól. Młode, wysokie drzewa z przodu, dodają obrazowi poetyckości. Całość przedstawienia tchnie spokojem, wiejska droga prowadzi w głąb świata Szermentowskiego, świata świętokrzyskiej wsi i polskiej przyrody, której aurę zawarł na płótnie, choć malował ten widok z pamięci, posiłkując się jedynie zdjęciami lub starymi szkicami.

W kontekście tego obrazu wdrożyć do pytania, czy przeniesienie aury miejsca na dzieło sztuki jest możliwe i czy można taką właściwość uchwycić. Patrząc na to i inne omówione wcześniej płótna, należy stwierdzić, że z pewnością możliwość taka istnieje, ponieważ pewne właściwości krajobrazu kieleckiego, trudne do określenia i nazwania, niekoniecznie uchwytnie pod nazwą wierzby czy topoli, są w pejzażach

Szermentowskiego wyraźnie widoczne, przy czym przebijają one nie tyle z poszczególnych elementów, co raczej z każdego śladu pędzla. Być może wpłynął na to właśnie swoisty charakter świętokrzyskiej przyrody, a być może zawarta w jakiś sposób w dziele emocja związana z konkretnym miejscem, z jego niepowtarzalnością, umiejscowieniem w czasie i jednostkowym odbiorem (Benjamin 1996: 207), emocja, która wyczuwalna jest także dla odbiorcy.

Ostatni obraz Szermentowskiego, jaki chciałabym omówić, to *Gwiazda zaranna* pochodząca z roku 1874 (il. 5), czyli z ostatniego okresu twórczości artysty. W trakcie jej tworzenia malarz był już chory i zdawał sobie sprawę z tego, że jego szanse na jakikolwiek powrót do kraju są znikome. Zacieśniła się też wtedy jego przyjaźń z Norwidem, który nastrojał artystę i wyczuwał na mistyczne tony, sprowadzał jego uwagę ku sprawom ducha i w tej właśnie atmosferze mistycyzmu, tęsknoty i poczucia zbliżającego się końca powstało wspomniane płótno. Jest to obraz symboliczny, choć ujęty realistycznie. Nad rozlewiskiem i kępami młodych drzew, na jaśniejącym tuż przed świtem niebie przedstawiona została Madonna z Dzieciątkiem, z nogą wspartą na łuku księżyca, ukoronowana gwiazdą. Płótno to nie jest typowe dla twórczości Szermentowskiego. Stanowi raczej pewien przypadek skrajny, w którym artysta próbował wyrazić to, czego być może nie potrafił (lub też czuł, że nie potrafi) wystarczająco dobrze wyrazić samym tylko krajobrazem. Ta ostatnia praca, tworzona zapewne w poczuciu wielkiej tęsknoty, powstała bowiem jako swego rodzaju modlitwa, uwielbienie rodzimych stron. Choć Madonna znajduje się w centralnym punkcie obrazu, to jest wkomponowana w ciąg szarych obłoków i nie odciąga całkiem uwagi od samego krajobrazu, skądinąd ciekawego i oryginalnego na tle pozostałej twórczości Szermentowskiego. Przede wszystkim nietypowa jest tu pora dnia, co decyduje o odmiennej niż zazwyczaj kolorystyce – królują tu błękity i szarości, dopełniane ciemnymi brązami. Przedstawiony obszar wygląda jak rozlewisko rzeki, teren podmokły, prawdopodobnie zalany częściowo w czasie przedwiośnia. A więc nie tylko pora dnia, ale i pora roku sugeruje oczekiwanie na rozwinięcie, rozkwit. Takie skojarzenia potęguje znajdująca się na pierwszym planie młoda brzoza o jasnozielonych listkach. Artysta u schyłku życia malował jego symboliczny początek, a wyobrażał go sobie jako świętokrzyską, zalaną wodą łąkę, tuż przed świtem. W kontekście przywołanych wcześniej koncepcji piętna i regionalizmu można postawić tezę, że takie wyobrażenie i styl obrazowania wynikały właśnie z tego, w jaki sposób Szermentowski doświadczał swego rodzimego krajobrazu i jak go w młodości zapamiętywał. Wspomnienia wywołujące określone odczucia zmaterializowały się i przybrały formę obrazu. Jak wiadomo, przeszłość ma szczególne znaczenie wtedy, gdy jest źródłem emocji, a w przypadku Szermentowskiego i jego plastycznej wyobraźni, przeszłość ta była źródłem decydującym i niewyczerpanym.

Wnioski

Podsumowując zaprezentowane analizy, chciałabym wrócić do postawionych wcześniej pytań i przywołanych koncepcji piętna, regionalizmu i aury.

W obrazach Szermentowskiego zauważalna jest powtarzalność motywów i rozwiązań formalnych, które osoba zaznajomiona z regionem kieleckim prawdopodobnie rozpozna, choć pozostali odbiorcy mogą potrzebować dodatkowych informacji, by je odpowiednio zinterpretować. Tym samym potwierdza się hipoteza o możliwości przeniesienia w dziele sztuki aury miejsca oraz o widoczności piętna. Wydaje mi się, że w tym kontekście teza o regionalizmie w twórczości artysty jest również zrozumiała. Region był dla niego głównym żywicielem wyobraźni, źródłem tematów i obiektem tęsknoty, motywującym do pracy. Przez całe artystyczne życie twórca był zależny od ojczyzniego pejzażu, skazany na powtarzalność motywów, ale też zachwycony ich niewyczerpaniem. Myślę, że można uznać, iż ta zależność nie była niechciana, ale była też niezależna od woli i niezbywalna oraz widoczna. W tym sensie twórczość Szermentowskiego była napiętnowana.

Z perspektywy artystycznej i psychologicznej ciekawe jest, w jaki sposób taka zależność funkcjonuje, jak tworzy się taki rodzaj piętna. Z perspektywy kulturoznawczej natomiast, kwestią wartą przemyślenia jest to, jak ono dalej oddziałuje, jakie ma znaczenie dla kultury regionalnej i kultury w ogóle. Z pewnością dzieła takich malarzy jak Szermentowski dają odbiorcom niecodzienną możliwość spojrzenia na wybrany fragment świata przez pryzmat wrażliwości twórcy, jego osobistego stosunku do ojcowizny. Myślę, że tego rodzaju artyści przenoszą również tę wrażliwość, to umiłowanie na odbiorców i tworzą osobistą, szczerą i wzruszającą opowieść o kraju i jego kulturze.

Być może tak rozumianego piętna należałoby poszukać również w twórczości późniejszych artystów, niekoniecznie zajmujących się pejzażem, tworzących sztukę mniej dosłowną. Teza o kształtowaniu wrażliwości wizualnej, czułości na pewne elementy rzeczywistości w otoczeniu rodzimego krajobrazu jest warta rozwinięcia i ciekawe mogłoby być odnalezienie tego rodzaju śladów na przykład w sztuce nieprzedstawiającej. Jeśli bowiem zgodnie z Beltingiem uznamy człowieka za „miejsce obrazów”, to przyznamy także, że każde spojrzenie jest też wspomnieniem, a proces twórczy, to nieustające odtwarzanie obrazów, które władają artystą.

Bibliografia

- BELTING, H. (2000). *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* (przeł. M. Bryl). „Artium Quaestiones”, 11, 295-322.
- BENJAMIN, W. (1996). *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (przeł. J. Sikorski). W: W. Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice fragmenty* (s. 201-240). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- GOFFMAN, E. (2005). *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir). Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- GOMBRICH, E. (2011). *Prawda i stereotyp* (przeł. D. Folga-Januszewska, S. Jaszczyńska, M. Wrześniak). W: E. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze* (s. 89-112). Kraków: Universitas.
- GRAD, J. (2010). *Współczesny sens regionalizmu*. „Sensus Historiae”, 1(1), 51-68.
- JAKIMOWICZ, I. (1950). *Józef Szermentowski*. Warszawa: Czytelnik.
- MYŚLIŃSKA, A. (2017). *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz*. Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 1 Józef Szermentowski, Krajobrazie wsi kieleckiej, 1855, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 2 Józef Szermentowski, Pejzaż z rzeką, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 3 Józef Szermentowski, Widok Kępy Puławskiej, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 4 Józef Szermentowski, Droga do wsi, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 5 Józef Szermentowski, Gwiazda zaranna, 1874, Muzeum Narodowe w Warszawie.

NATALIA PORZUCEK

THE MARK OF THE NATIVE LANDSCAPE IN THE ARTISTIC OUTPUT OF JÓZEF SZERMENTOWSKI

The article centres on the analysis of Józef Szermentowski's works with special attention to how his output was influenced by the native landscape. The author explores the concept of the stigma as an inalienable mark (on the body, in memory, in the artwork) and essential in discussions of the artwork concepts of aura and regionalism. The author brings to light the most important aspects of Szermentowski's biography and uses them to analyse selected paintings in light of the issues signalled earlier.