

Elżbieta Jeżewska

Kamocki pejzażysta : obrazy artysty w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 19, 229-253

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ELŻBIETA JEŻEWSKA

KAMOCKI PEJZAŻYSTA. OBRAZY ARTYSTY W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Kolekcja piętnastu obrazów Stanisława Józefa Juliusza Kamockiego (ur. w 1875 r. w Warszawie, zm. w 1944 w Zakopanem) w muzeum w Kielcach powstała z myślą o wzbogaceniu ogólnego zbioru pejzaży polskich z przełomu XIX i XX w., szczególnie z okresu Młodej Polski, w tym krajobrazów charakterystycznych dla szkoły Jana Stanisławskiego (1860–1907), wybitnego malarza i pedagoga powołanego w 1897 r. na profesora „klasy pejzażu” krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, od 1900 r. Akademii Sztuk Pięknych¹.

Zachętą do opracowania tej kolekcji były materiały zgromadzone w Dziale Malarstwa i Rzeźby przez kustosz Barbarę Modrzejewską podczas przygotowań do wystawy monograficznej Kamockiego, której urządzenie planowano na lata 80.² Niestety, wystawa ta wówczas nie doszła do skutku.

Obrazy Kamockiego w muzeum kieleckim pozyskiwano od 1962 r. Najwięcej jego pejzaży zakupiono w latach 70.

Kamocki, syn architekta Kazimierza Kamockiego³, zainteresowanego sztuką, już z domu rodzinnego wyniósł uwrażliwienie na krajobraz. Studiując w latach 1891–1900 w krakowskiej SSP, trafił na szczęśliwy dla tej uczelni moment powołania w 1895 r. na stanowisko jej dyrektora, a później rektora Juliana Fałata (1853–1929), który okazał się być reformatorem: obsadził fotele profesorskie najwybitniejszymi indywidualnościami ówczesnego artystycznego Krakowa oraz umożli-

¹ Por. ogólne wydawnictwa na temat sztuki Krakowa przełomu XIX i XX w., w tym malarstwa, m.in.: T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski*. Warszawa 1963; tenże *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 36 i in.; W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895–1939*. Red. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.

² Zespół archiwalny w Muzeum Narodowym w Kielcach z wynikami ogólnopolskiej kwerendy prac Stanisława Kamockiego, prowadzonej w zbiorach państwowych i prywatnych przez kustosz Barbarę Modrzejewską (dalej B.M.): maszynopisy i fotografie, materiały nie publikowane z lat 1980–1982.

³ Podstawowe dane biograficzne dotyczące Kamockiego na podstawie: *Polski Słownik Biograficzny*. T. XI/4 z. 51. Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 587 (tekst J. Lazar); *Słownik Artystów Polskich...* T. 3. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 336–339 (tekst J. Lazar, I. Żera); *Materiały do dziejów Akademii...*, s. 119–121, 300 i in.



Ryc. 1. S. Kamocki *Autoportret*, olej płótno, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

liwił młodym adeptom sztuki plenery w Krakowie i poza nim, co miało szczególnie ożywczy wpływ na rozwój malarstwa pejzażowego. Po kursie wstępnym u Cynka, Jabłońskiego, Łepkowskiego i Unierzyskiego Kamocki malarstwa uczył się od 1895 r. u Leona Wyczółkowskiego (1852–1936), następnie u Jacka Malczewskiego (1854–1929); od 1897 r. należał także do grona uczniów Stanisławskiego, obok takich indywidualności jak: Stefan Filipkiewicz (1879–1944), Stanisław Czajkowski (1878–1954)⁴, Henryk Szczygliński (1881–1944) i wielu innych. Po pierwszej wojnie światowej w 1920 roku były legionista Kamocki został profesorem nadzwyczajnym, a w 1937 profesorem zwyczajnym katedry pejzażu (przemianowanej z czasem na szkołę malarstwa plenerowego) krakowskiej Akademii, kontynuując w zasadzie program mistrza Stanisławskiego.

Kamocki malował pejzaże ze wszystkich pór roku, łącznie z widokami roztopów przedwiośnia czy późnej jesieni na plenerach odbywanych przeważnie, chociaż nie wyłącznie, w Małopolsce i na Podhalu oraz zagranicznych: na zachodzie i południu Europy. Był również autorem martwych natur, studiów portretowych, widoków wewnątrz sakralnych i świeckich mieszkalnych.

⁴ Stanisław Czajkowski zawsze podkreślał, że jego nauczycielem w znaczeniu mistrza prowadzącego był Jacek Malczewski, por. m.in. *Stanisław Czajkowski 1878–1954* (katalog wystawy monograficznej w CBWA Zachęta w Warszawie). Warszawa 1980, s. 45 (tekst J. Wardas). Jednak pejzaże tego artysty świadczą wymownie o dominującym wpływie Stanisławskiego i są pod wieloma względami pokrewne malarstwu Kamockiego.

Twórczość Kamockiego, należącego do drugiego pokolenia artystów Młodej Polski, plasowana od strony stylistycznej w nurcie późnej secesji (zwłaszcza wcześniej), w podejmowanej tematyce i sposobie jej interpretacji uzewnętrznia także młodopolską tendencję do symbolizmu, występującą również w literaturze tego okresu, w szczególności do panteizacji natury metodą sugestii: sugerowania treści, uczuć i nastrojów⁵. Dotyczy to zarówno wcześniejszych dzieł artysty powstałych przed pierwszą wojną światową, jak i późniejszych. A zatem w sztuce Kamockiego nie występują personifikacje żywiołów natury, jak np. na kartonach Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) z 1897 r.: Powietrze, Ogień, Woda, Ziemia, czy alegoryczne odniesienia do natury z przebogatego „katalogu” autorstwa Jacka Malczewskiego, lecz „situacje krajobrazowe” bliższe obrazom takim, jak: *Ziemia* Ferdynanda Ruszczyca (1870–1936) z 1898 r., *Lato* Stanisławskiego, po 1900 r. (pejzaż nizinny oddający skwar letniego południa), albo powiązania tzw. mikrokosmosu roślin z szerokim tłem, jak w przypadku słynnych bodiaków, słoneczników i zboża w pracach Stanisławskiego z lat 1895 do wczesnych po 1900⁶. Duch „wyższej cykliczności” świata przyrody, palingeneza, stają się bardziej czytelne, wtedy gdy oglądamy wiele prac Kamockiego⁷.

W swoich ujęciach kompozycyjnych Kamocki nawiązywał przede wszystkim, co naturalne, do doświadczeń krakowskiego modernizmu: do pejzaży Wyczółkowskiego, Stanisławskiego, Fałata, ale nie tylko. Zawsze dbał o wyrazistość przedstawianego motywu, w tym ocierał się o realizm, ale potrafił też upraszczać formę, syntetyzować, akcentując płaszczyznowość w obrazie. Generalnie, dynamicie dzieł swoich nauczycieli przeciwstawił chłodniejszy i spokojniejszy nastrój pejzaży „naturalnych”.

Kamocki pozostawił bardzo wiele obrazów (nadto litografie), znajdujących się w polskich muzeach i u osób prywatnych; przypuszczać można, że i w zbiorach zagranicznych (poza Lwowską Galerią Obrazów historycznie wyrosłą w kulturze polskiej), skoro jego prace od 1906 r. brały udział w wystawach poza krajem: w Wiedniu i Budapeszcie, w Wenecji, Berlinie, Pradze, w Moskwie, Brukseli i za oceanem, w Stanach Zjednoczonych. Działo się to głównie dzięki przynależności malarza do stowarzyszeń artystycznych, takich jak: „Sztuka”, „Wiener Sezession”, następnie: „Sztuka Rodzima”, „Sztuka Podhalańska”, „Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych” oraz do TZSP w Warszawie, gdzie rozpoczął wystawianie swoich prac, i do krakowskiego TPSP. Artysta podróżował także osobiście m.in. do Francji, Austrii, Włoch, Szwajcarii.

⁵ J. Kulczycka-Saloni i in. *Literatura polska. Młoda Polska*. Warszawa 1992, s. 133, 135 i in.; M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 22, 28, 33 i in.; też *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1997, s. 62–65, 139 i in.

⁶ Prace Wyspiańskiego – por. m.in. H. Blum *Stanisław Wyspiański*. Warszawa 1969, il. 53–56; T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski...*, s. 224, ryc. 150–151; prace Malczewskiego – por. m.in. *Jacek Malczewski. Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu*. Poznań 1968; W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie...*, poz. 84, 85 i in.; obraz Ruszczyca – por. m.in. T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski...*, s. 307, ryc. 223; prace Stanisławskiego – por. m.in. T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 2. Wrocław–Kraków 1960, s. 390, ryc. 277, s. 393, ryc. 280, il. kol. VIII; W. Juszcak *Jan Stanisławski*. Warszawa 1972; T. Dobrowolski *Malarstwo polskie ostatnich 200 lat*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, il. 136.

⁷ Analogicznie do zjawisk w poezji młodopolskiej. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 35–37.



Ryc. 2. S. Kamocki
*Pejzaż z łanami
zboża, poz. 1*

Nie wszystkie cechy pejzaży Kamockiego można bliżej przedstawić, biorąc za punkt wyjścia tylko jego obrazy z muzeum kieleckiego, jednak i tych kilkanaście dzieł daje wyobrażenie o spojrzeniu tego artysty i pedagoga, związanego na stałe z Krakowem, na zagadnienia kreowane przez Akademię Krakowską do roku 1939.

Pośród kieleckich prac Kamockiego czternaście jest sygnowanych i jedna przypisywana temu artyście, wszystkie olejne, na płótnie lub na tekturze czy dykcie. Ukazują widoki z różnych pór roku: trzy dalekie panoramy Biecza, jeden motyw z Krakowa i jeden zakopiański, nadto wiejskie okolice Sandomierza i inne. Na żadnym z nich nie ma ludzi, na jednym – sztafaż zwierzęcy (konie), za to wielokrotnie wyeksponowane zostały znamienne ślady ludzkiej egzystencji: pola i rośliny uprawne, polne drogi, budowle i wydzielone przestrzenie sakralne (sepulkralne) oraz kapliczka ludowa.

Najstarszym obrazem Kamockiego w kieleckim muzeum jest *Pejzaż z łanami zboża* z 1902 roku, a więc z czasu ukończenia przez malarza studiów uzupełniających na stypendium w Paryżu (lata 1901– 1902), olej na płótnie (nr inw. 2514)⁸. Jest to widok, w którym już można wyczuć fascynację artysty żywiołem Ziemi-żywicielki. Obraz o wysoko zarysowanym horyzoncie, poprowadzonym diagonalnie. Na pierwszym planie motyw często powtarzający się w późniejszych krajobrazach letnich malarza – łany zboża z czytelnymi wyeksponowanymi kłosami, przetykane

⁸ Wszystkie obrazy muzeum kieleckiego ujmuje wykaz na końcu artykułu w kolejności ich omawiania w tekście.

chabrami. Pomiędzy łąkami wąska, kręta ścieżka-miedza ukazana w perspektywie niemal pionowo, również charakterystyczna dla wielu prac Kamockiego. Na dalszych planach szachownica pól, drzewa i pogodne niebo. Światło rozproszone. W kolorystyce dominują różne odcienie zieleni, ugry i brązy, jest też jasny błękit w partii nieba z białą obłoków. Dukt pędzla poprowadzony miękko; kłosa i obłoki z impastami. Malarsko identycznie, również w 1902 r., zinterpretował swój pejzaż malarz spoza szkoły Stanisławskiego – Ruszczyca, tytułując go *Łąka* (wystawiony na aukcji dzieł sztuki w Warszawie w 1994 r.); natomiast od strony kompozycyjnej podobny obraz pt. *Krakowski pejzaż z zagrodą*, o faliście w głąb narastającym terenie, wykonał Szczygliński ok. 1910 roku, własność Muzeum Narodowego w Krakowie⁹.

Ów symbol lata, zboże – na obrazach Kamockiego występuje także w postaci fragmentu rosnącego łąnu, przedstawionego bardzo blisko widza, niemal na wyciągnięcie ręki, np. w *Krajobrazie z okolic Krakowa* z 1903 r., z krakowskiego Muzeum Narodowego (obok zboża pole kwitnących ziemniaków), w *Pejzażu z łąnem zboża* z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie¹⁰ i na kieleckim obrazie *Wisła pod Sandomierzem* (tytuł inwentarzowy nie oddaje tematu) z ok. 1920 roku, olej na tekturze (nr inw. 1839). Tutaj przetykane rumiankami zboże na pierwszym planie porasta spadzisty stok pola, „schodzącego” zapewne z wysokiej zachodniej skarpy pradoliny Wisły koło Sandomierza. Nieco w głębi, asymetrycznie – dolinka wypełniona rosnącym zbożem i wysoką zielenią krzewów i drzew, dochodząca do wiejskiej zabudowy na trzecim planie. W tle łąki i kępy roślinności. W tym wypadku teren faliście spływa w dół, ku błękitniejszej równinie z wysoką linią horyzontu, tuż pod wąską strefą zasnutego obłokami nieba. Horyzont jakby zapowiada ledwo widoczne tutaj poziome pasmo Wisły. Koloryt naturalny: zielenie od ciemnych soczystych po jasne, ciemny błękit, biel, plamy żółci i zrudziałych brązów. Na całym licu jednolicie szerokie, impastowe pociągnięcia pędzla.

Kamocki „zauważał” także pośród natury dzieła rąk ludzkich, ale starał się otoczyć je lub poprzedzić bujną roślinnością, i tak np. w pejzażu *Po burzy* (inaczej *Po deszczu*, motyw radziszowski) z 1907 r., z krakowskiego Muzeum Narodowego¹¹, zboże dochodzi do drugoplanowego kościółka wiejskiego w Woli Radziszowskiej, „otulonego” wysokimi drzewami.

Zboże występuje też u Kamockiego jako swoiste przedmurze w kilku dalekich panoramach zabytkowych miast: Biecz i Sandomierz. Panoramy te są czytelne, jednak o zanikającej jakby ikonograficzności. Jednym z przykładów takiego pejzażu jest właśnie kielecki obraz *Biecz o zachodzie słońca*, datowany na lata 20., olej na tekturze (nr inw. 1800). Jego analogię na zasadzie zwierciadlanego odbicia sta-

⁹ Obraz Ruszczyca – por. *Katalog aukcji Domu Aukcyjnego „Rempex” w Warszawie*. Warszawa 18 XII 1994, poz. 127, il. – ten obraz Ruszczyca bliski jest z kolei malarstwu tzw. naturalistów niemieckich, zob. *Pole żyta na Jurze*, 1863, pędzla Franka Buchsera, por. M. Buchsbaum *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus*. Wien und München 1967, poz. 55 il; obraz Szczyglińskiego – por. *Junges Polen. Polnische Kunst um 1900* (katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie eksponowanej w Museum-Schloss Rheydt). Praca zbior. Mönchengladbach (1991), s. 125 (opr. S. Krzysztofowicz-Kozakowska), il. 27.

¹⁰ Obraz krakowski – por. m.in. *Junges Polen...*, s. 122, il. 37; obraz olsztyński – olej na płótnie, nr inw. PMW-96-OMO wg archiwum B.M.

¹¹ Por. T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski...*, ryc. 229.



Ryc. 3. S. Kamocki *Wisła pod Sandomierzem*, poz. 2

Ryc. 4. S. Kamocki *Biecz o zachodzie słońca*, poz. 3



nowi olej Kamockiego *Kłosa*, czyli widok Sandomierza, w Galerii Obrazów we Lwowie¹². Oba tym dziełom pokrewny jest też *Pejzaż z drogą*, również Sandomierz o zachodzie, olej na tekturze w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego¹³. Zamiast ukazanego na obrazie lwowskim łąnu zboża na innych olejnych widokach Sandomierza autorstwa Kamockiego znajdujemy stogi – jak na *Widoku Sandomierza* w Muzeum Narodowym w Warszawie, i w *Pejzażu z kopami*, także z „koronką” panoramy Sandomierza w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku¹⁴.



Ryc. 5. S. Kamocki *Maki polne. Biecz*, poz. 4

W dotychczas wymienionych panoramach sandomierskich, w zbiorach Lwowa, Sanoka i Warszawy (obraz ze stogami), oraz w kieleckim pejzażu z Bieczem (nr inw. 1800) wprowadził artysta na dalszych planach układy asymetryczne, mianowicie zespołowi budowli staromiejskich na wzniesieniu po jednej stronie obrazu przeciwstawił po drugiej stronie płaską nizinę z płynącą zakolami rzeką Wisłą lub Ropą. Tego rodzaju malowniczość urozmaiconego krajobrazu posiada w malarstwie europejskim długą tradycję.

¹² D. Szelest *Lwowska Galeria Obrazów. Malarstwo polskie*. Warszawa 1990, poz. 136, il., bez określenia ikonografii miasta

¹³ Obraz warszawski – olej na tekturze, nr inw. MNW 231112 wg archiwum B.M.

¹⁴ Obrazy olejne: warszawski – nr inw. MNW 15895 wg archiwum B.M.; obraz sanocki – por. J. Malinowska *Wieś i krajobraz w malarstwie polskim* (katalog wystawy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku eksponowanej w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie). Rzeszów 1977, poz. 14, il., bez podania ikonografii miasta.



Ryc. 6. C. Monet *Pole maków w Vetheuil*, olej płótno, Kolekcja Buhrie w Zurichu

W muzeum kieleckim znajduje się jeszcze drugi widok Biecza – *Maki polne. Biecz*, datowany na ok. 1916, olej na tekturze (nr inw. 2439), inny niż wspomniane już prace malarza – swoiste połączenie symetrii i osiowości „przełamanych” szerokimi, horyzontalnymi strefami kolejnych wielobarwnych planów. Na pierwszym z nich – przestrzeń łąk ukwieconych wiosennie, żółto i czerwono (czerwień to maki polne), dochodzących w głębi do dalekiej i wąskiej wstęgi Ropy u podnóża płaskowyżu z miastem; powyżej – wzniesienie z zabytkowymi budowlami, przy czym na osi kościół parafialny i obok dzwonnica otoczone wysoką roślinnością; a u góry pogodne niebo z obłokami. Krajobraz ten, na pewno bliski szkole Stanisławskiego, wydaje się ponadto trawestacją dzieła Claude’a Moneta (1840–1926) z polem maków na bliskich planach i wyniosłą wieżową budowlą w oddali w centrum obrazu (w zbiorach Zurichu). Kielecki pejzaż nie przynależy jednak do koloryzmu francuskiego, ujawnia intensywność „prawdziwych” barw i kontrasty między mocniej i słabiej nasycenymi. Może świadczyć o zauroczeniu Kamockiego sztuką wybitnego malarza francuskiego, zwłaszcza jego wcześniejszymi pracami. Replikę *Maków...* Kamockiego posiada Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku¹⁵.

¹⁵ Obraz Stanisławskiego *Kwitnące maki*, ok. 1887, olej deska, własność Muzeum Narodowego w Krakowie – por. B. Małkiewicz *Jan Stanisławski i jego szkoła. Wystawa Muzeum Narodowego w Krakowie* (w Zakładowym Domu Kultury Z.Ch. „Oświęcim”). Oświęcim b.r., poz. 1; obrazy Moneta – por. m. in. J. Leymarie *Monet 1865–1883*. Warszawa 1977, il. 5: obraz *Maki*, ok. 1873 Luwr; *La peinture française XIX–XX siècle*

Ryc. 7. S. Kamocki *Kościółek w Modlnicy. Cmentarz*, poz. 5



Następne trzy obrazy Kamockiego w muzeum kieleckim to przykłady swoistych konchowych wnętrz pejzażowych, w istocie fragmentów terenów wydzielonych przez naturę i człowieka, nakrytych niczym sklepieniem koronami rozłożystych drzew. Są to dwa oleje na płótnie datowane na lata ok. 1910: *Kościółek w Modlnicy. Cmentarz* (nr inw. 1287) i *Stary kościół w Zakopanem* (nr inw. 2084), oraz *Pejzaż z dwukonnym wozem* (nr inw. 2461), olej na tekturze z okresu międzywojennego.

Motyw koncentryczny jako główny w obrazie, albo część okręgu, znajdujemy w dorobku twórczym modernizmu, w tym również Młodej Polski, w pracach Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Ruszczyca czy Władysława Ślewińskiego (1854–1918), najczęściej przy różnicowaniu żywiołów, np. Ziemi i Wody¹⁶. Jednak kom-

Musée de l'Ermitage Leningrad. Leningrad 1982, il. 15: *Pole maków*, ok. 1887. Replika *Maków...* Kamockiego z wieżą ratusza w Bieczu – w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku – olej na kartonie, nr inw. MPŚ-M/433.

¹⁶ Dzieła młodopolskie z motywem koncentrycznym, nośne od strony symbolicznej: typ 1. widok z lotu ptaka na wyokrągloną cześć różną od otoczenia, np. S. Wyspiański *Skarby Sezamu*, 1897, pastel w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach – jaśniejąca poświata rozpadlina w puszczy, ukazująca „skarby”, tj. „uśpione” postacie – por. *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914* (katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Krakowie). Praca zbior. pod kierunkiem E. Charazińskiej i Ł. Kossowskiego. Warszawa 1996, s. 138–139; typ 1 a. akwen otoczony górami, lasem itp., np. W. Ślewiński *Morskie Oko*, 1910, olej, w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi, por. *Koniec wieku...*, s. 284, poz. 36, il. s. 304; L. Wyczółkowski *Morskie Oko*, 1911, pastel w zbiorach Muzeum Okręgowego w Radomiu, tamże, il. s. 305; F. Ruszczyca *Bajka zimowa*, 1904, olej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, por. I. Witz *Polscy malarze. Polskie obrazy*. Warszawa 1970, il. po



Ryc. 8. S. Kamocki *Stary kościół w Zakopanem, poz. 6*

pozycja Kamockiego bardziej przypomina zastosowaną przez Władysława Podkowińskiego (1866–1895), np. w letnim słonecznym, impresjonistycznym pejzażu *W ogrodzie* z 1892 roku, z katowickiego muzeum¹⁷. W krajobrazie tym malarz skonstrastował nie żywioły w stylu Wyspiańskiego, ale faktycznie światło z cieniem, oczywiście w obrębie fragmentu ogrodu (parku?) z widoczną połową trawnika (ujęcie otwarte) obwiedzonego łukiem alejki. Kamocki w wymienionych trzech obrazach skupił się głównie na kadrze „tematu”, tworząc warianty układów zamkniętych albo otwartych, oraz na oddawaniu atmosfery przedstawianych miejsc z wyraźnie wyczuwalną nutą symbolizmu. W obu pejzażach z przykościelnymi cmentarzami (nr inw. 1287, 2084) widzimy minimalne partie ścian świątyń, lub nawet ich aneksów – praktycznie nie do zidentyfikowania bez literackich tytułów obrazów – przeciwstawione okazałym drzewom. Wokół placów, tu reprezentujących *de facto* sacrum, malarz zakreślił podwójne kręgi: łukiem muru lub płotu i wieńcem starodrzewu. Pnie drzew pełnią rolę jakby filarów łączących ziemię z nieboskłonem. O ile ogrodzenia wydają się statyczne, o tyle drzewa – w obu wypadkach bezlistne – są bardzo ekspresyjne. Szczególnie dobrze to widać w pejzażu *Kościółek w Modlnicy...*, zapewne z przedwiośnia, o wschodzie słońca, z wyraziście zarysowanymi cieniami drzew, kładącymi się na mur i wachlarzowo na ziemię. „Kaligrafią cie-

s. 336; typ. 2. widok na fragment akwenu z lotu ptaka, np. L. Wyczółkowski *Czarny Staw*, grafika w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, tamże, il. s. 239; W. Ślewiński *Morze*, olej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, tamże, il. po s. 240; typ 3. część klombu, tarasu, placu, np. A. Gierymski *Pinie przy Villa Borghese w Rzymie*, ok. 1901, olej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, por. Z. Kępiński *Impresjonizm polski*. Warszawa 1961, tabl. III.

¹⁷ Obraz katowicki – por. W. Juszcak, M. Liczbińska *Malarstwo polskie...*, il. 24.



Ryc. 9. S. Kamocki *Pejzaż z dwukonnym wozem*, poz. 7

ni” krajobraz ten przypomina warszawski *Pejzaż o zachodzie słońca* Ruszczyca z 1907 r. i Kamockiego *Pejzaż (fragment wsi)* z Muzeum Mazowieckiego w Płocku¹⁸. Replikę autorską (oryginał?) z 1905 roku *Kościółka w Modlnicy...* posiada Muzeum Narodowe w Poznaniu¹⁹.

Kielecki *Stary kościół w Zakopanem*, pejzaż zimowy z pochmurnego dnia, już bez reszty eksponuje wyokraglony fragment placu – ośnieżonego, namalowanego „bogatą” bielą. Obraz jest wyraźnie synestezyjny i można by go równie dobrze nazwać w stylu poezji młodopolskiej „Białą ciszą”. Niemal hipnotyzuje bezruchem i sennością (Sen – Śmierć) Natury. Podobny do opisanych przykościelny cmentarz namalował Kamocki na obrazie zatytułowanym *Cmentarz kościelny*, z lat 20., w zbiorach muzeum w Bytomiu²⁰.

Z kolei *Pejzaż z dwukonnym wozem* (nr inw. 2461) oddaje pełnię lata na wsi. Sztafaż zwierzęcy, nieczęsty u Kamockiego, dowodzi tutaj żywotności starej, drewnianej kuźni, której fragment z charakterystycznym wydatnym okapem ukazał

¹⁸ Obraz Ruszczyca – por. S. Kozakiewicz i in. *Malarstwo polskie od XVI do początku XX wieku. Katalog* (zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie). Warszawa 1975, poz. 864, il.; obraz płocki Kamockiego – olej na tekturze, nr inw. MMP/S/7699, wg archiwum B.M.

¹⁹ Obraz poznański Kamockiego – olej na płótnie, nr inw. Mp 1298, wg archiwum B.M.

²⁰ Obraz bytomski Kamockiego – olej na płótnie, nr inw. Sz-380-MGB, wg archiwum B.M., obecnie na stałe w Muzeum Śląskim w Katowicach, por. Z. Krzykowska *Malarstwo polskie 1800–1939. Katalog zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*. Katowice 1996, poz. 71, il.

malarz na pierwszym planie, a konie i wóz chłopski umieścił na drugim, na tle wysokiej, zwartej, zielonej roślinności. Ostry blask słońca rozświetla ściany i dach kuźni, skórę koni i połacie murawy. Przestrzeń przed kuźnią jest otwarta, jednak skupia ją duży cień budynku i zaprzęgu. W kolorycie przewaga ulubionych przez Kamockiego zieleni i brązów z rozbieleniami; są bliki oraz miejscami impasty. Większa rozmiarami, malowana na płótnie i nieco bogatsza tak od strony formy, jak i kolorystycznej, wersja tego pejzażu (zapewne pierwotna) została wystawiona w 1994 r. na aukcji dzieł sztuki w Warszawie²¹.

Przed 1910 rokiem Kamocki zabłysnął znanym dziełem *Klasztor w Czernej* (dwie wersje autorskie: pierwsza w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, druga w Muzeum Narodowym w Krakowie), w którym zastosował, jak wielu artystów modernistycznych, przejęty z drzeworytu japońskiego pomysł ukazywania tytułowego motywu poprzez ażurową przesłonę pierwszego planu, np. przez strugi deszczu, gałęzie itp., co miało ułatwić wprowadzenie widza w „rzeczywistość” malowanego lub graficznego widoku. Krajobrazy z ową „kratownicą” na najbliższych planach tworzył Kamocki chętnie, kontynuując zamysł z Czernej (np. otoczone drzewami, o różnych porach roku kościoły wiejskie, drewniane i murowane: na Obidowej, w Woli Radziszowskiej, Poroninie, Libuszy, także zamek w Wiśniczu czy okolice Bramy Floriańskiej w Krakowie)²², niekiedy zbliżając się nawet – być może nieświadomie – do *Buchenwaldu* Gustava Klimta, z ok. 1912 roku²³.

Wersją powyższych rozwiązań jest w kieleckiej kolekcji obrazów Kamockiego niewielki *Pejzaż z krzakiem głogu* z ok. 1920 roku, olej na tekturze (nr inw. 1310). Tym razem zza gałązek dzikiego krzewu oglądamy rozległy naturalny teren o wysoko zarysowanym horyzoncie, z charakterystycznym esowatym zakrętem Wisły płynącej od południa ku Sandomierzowi. Wysoki punkt widzenia zlokalizowany jest na zachodnim brzegu pradoliny Wisły, na skarpie lub stoku sandomierskiego Wzgórza Staromiejskiego. W kolorycie – zielenie, brązy, biele i błękity; gałązki krzewu są ciemnobrązowe i granatowe.

Ślad „kratownicy”, odsuniętej od widza, utrzymuje się jeszcze w następnym kieleckim obrazie Kamockiego – *Widok z mojego ogródka* z okresu międzywojennego (lata 30.?), namalowanym olejno na dykcie (nr inw. 1813). Jest to pejzaż zimowy o znacznie obniżonym horyzoncie, ukazujący na drugim planie zza muru z bramką wysokie drzewa i wśród nich niski budynek z spadzistym dachem (cmentarz?). Przez drzewa przezierają wzgórza oraz nieboskłon z obłokami. Lico obrazu charakteryzuje się równomiernym rozkładem plam: bieli, brązów z odcieniami różu, błękitów i zieleni. Impasty są w najwyższych partiach obłoków.

²¹ S. Kamocki *Przed kuźnią*, po 1930 r., olej płótno, dawny depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. ND-6485 – notowany w: *Wystawa pośmiertna Stanisława Kamockiego. Katalog TPSP*. Kraków 1946, s. 10, nr 34; *Katalog aukcji Domu Aukcyjnego „Agra” w Warszawie. Malarstwo*. Warszawa 11 XII 1994 Hotel Bristol, poz. 45, il.

²² Prace Kamockiego wg archiwum B.M.: *Kościół na Obidowej*, rysunek ołówkiem, zbiory Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, nr inw. S/2069/MT; obrazy olejne w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – nr inw. (w kolejności podania miejscowości): 309763, 73440, 302280, 155357, 316830, 316829, ich reprodukcje są publikowane. *Klasztor w Czernej*, obraz bytomski olejny, nr inw. MGB/Sz-3141.

²³ Porównaj obraz G. Klimta *Buchenwald*, ok. 1912 – il. w: M. Bachmann i in. *Dresdener Gemäldegalerie...* Leipzig 1988, poz. 164 – z obrazami Kamockiego: *Park Jordana w Krakowie*, zbiory prywatne wg archiwum B.M. i *Drzewa w Libuszy* w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, olej na dykcie, nr inw. Sz-5499-MGB wg archiwum B.M.

Ryc. 10. S. Kamocki
Pejzaż z krzakiem
głogu, poz. 8



Następny problem – znaczny obszar nieba urozmaicony malarsko, ze światłocieniowo wyeksponowanymi obłokami i chmurami nad wąską strefą ziemi – znajdujemy na kolejnym obrazie Kamockiego w muzeum kieleckim, zatytułowanym *Przedwiośnie na Podgórzu*, prawdopodobnie z lat 30., olejnym na teksturze (nr inw. 1812). W obrazie tym czuje się przemożną chęć oddania przestrzeni nie przesłoniętej, żywiołu Powietrza. Zalesione i ośnieżone szczyty gór na horyzoncie oraz niżej (i bliżej) grunt z rzadko rosnącymi drzewami i bardzo długim płotem nie stanowią przeciwagi dla dynamicznie potraktowanego nieba z zamasyżycie (szpachelką?) nałożonymi impastami. I w tym obrazie króluje cisza. Temat obrazu przywodzi na myśl zwłaszcza staroholenderskie pejzaże z rozbudowanymi partiami nieba, przede wszystkim Philipsa Konincka (ok. 1619–1688) czy Jacoba Ruisdaela (po 1600–1670)²⁴, których z kolei cenili romantycy i późniejsi malarze zaliczani do realistów, w tym również polscy, jak np. Franciszek Kostrzewski (1826–1911)²⁵.

Idea afirmacji przyrody przejawia się również w obrazach Kamockiego ukazujących wyodrębnione drzewa lub ich zwarte grupy faktycznie organizujące krajobraz oraz kompozycję malarską. Temat drzewa (drzew) realizowało wielu malarzy późnomłodopolskich, wspominani już: Stanisław Czajkowski, Szczygliński, Filipkiewicz i inni. Był to objaw szczególnego patriotyzmu malarzy i wpływu mistrzów: Wyczółkowskiego, Fałata czy Ruszczyca. Wyczółkowski od przełomu 1907 na 1908 r., tj. od pobytu na Litwie, a później w Połędze odtwarzał pojedyncze drze-

²⁴ Por. m.in. M. Bachmann i in. *Dresdener...*, poz. 90, il. (obraz Konincka); P. Eikemeier i in. *Alte Pinakothek München*. München 1991, s. 210 il. (obraz Konincka); A. Langer *Stara Pinakoteka w Monachium*. Warszawa 1972, poz. 75, il. (obraz Ruisdaela).

²⁵ Por. obrazy Kostrzewskiego m.in. w Muzeum Narodowym w Kielcach: *Krajobraz wiejski letni*, 1867, olej i *Pejzaż zimowy z kościołkiem*, 1857, olej – por. B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog* (Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach). Warszawa 1971, poz. 60, 61.



Ryc. 11. S. Kamocki *Widok z mojego ogródka, poz. 9*

wa, po pierwszej wojnie zaś uległ wręcz fascynacji nimi. Zaowocowało to wspaniałymi seriami graficznymi: dębów, sosen, świerków, kwitnących drzew owocowych i innych²⁶. Las i kwitnące drzewa w sadzie znane są też w twórczości Fałata; wśród jego leśnych pejzaży szczególną uwagę zwraca akwarela *Jeziro Świtez* z 1888 roku, w zbiorach warszawskich, obrazująca na tle lustra akwenu rosłą sosnę przygiętą „dramatycznie” nisko do powierzchni wody. Odpowiednikiem tego malarstwa były liryczne wiersze młodopolskie powstałe tuż przed 1900 rokiem, nacechowane ogromnym ładunkiem uczuć, np. *Limba* Kazimierza Tetmajera, *Świerk* Franciszka Nowickiego czy Jana Kasprowicza *Przy szumie drzew*²⁷.

Heroizacja drzew posiada długą tradycję w kulturze europejskiej (zapewne ślad po starożytnym kulcie drzew), w dobie nowożytnej od XVI w. chętnie podejmowana na północ od Alp. Wiek XIX niejako zogniskował tę problematykę, stąd jej obecność zarówno w znanych, wibrujących refleksami świetlnymi obrazach Jeana Baptiste’a Camille’a Corota, Théodore’a Rousseau i innych barbizończyków, następnie

²⁶ Prace Wyczółkowskiego – por. D. Muszanka *Litografia Leona Wyczółkowskiego*. Wrocław–Kraków 1958, il.; M. Twarowska *Leon Wyczółkowski*. Warszawa 1962, il.

²⁷ Odnośnie do malarstwa por. B. Gostyńska-Bielicka, J. Malinowski *Julian Fałat (1853–1929)...Katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Bielsku-Białej*. Bielsko-Biała 1980, poz. kat. akwarel 36, il.; J. Malinowski *Julian Fałat*. Warszawa 1985, il. 83. Odnośnie do poezji por. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm...*, s. 146–147; tejże *Literatura...*, s. 60.



Ryc. 12. S. Kamocki *Przedwiośnie na Podgórzu*, poz. 10

u impresjonistów i kolorystów postimpresjonistycznych, a z drugiej strony w pejzażach ekscytujących widzów wyrafinowanymi symbolicznymi podtekstami m. in. romantyka Caspara Davida Friedricha, Arnolda Böcklina czy u Vincenta van Gogha – cyprysy i drzewa oliwne namalowane ekspresyjnie „kolorem sugestywnym”²⁸. Secesja, zwłaszcza jej „kwietna” odmiana, także przyswoiła ten nurt. W malarstwie polskich artystów drugiej połowy XIX w. motyw drzew zajmował bardzo ważne miejsce, m.in. u Józefa Szermentowskiego (1833–1876) w latach jego pobytu w Francji od 1860 r. oraz u Władysława Maleckiego (1836–1900) po studiach w Austrii i Niemczech, u obu pod dominującym wpływem barbizończyków, chociaż nie bez oddziaływania także pejzażystów z warszawskiej SSP (np. Chrystiana Breslauera); temat ten jest obecny również u Józefa Chełmońskiego (1849–1914)²⁹.

W muzeum kieleckim przykładami tej samej orientacji są dwa obrazy Kamockiego: *Biecz z lat po 1910*, olej na płótnie (nr inw. 2042) oraz *Lato. Pejzaż z drzewem* z ok. 1920, olej na tekturze (nr inw. 1707). Na pierwszym z pejzaży (kolejnym z letniego pleneru malarza w Bieczu) zabudowa tytułowego miasteczka i rzeka Ropa

²⁸ Prace Corota, Rousseau (i innych barbizończyków), Friedricha, Böcklina, van Gogha – por. kolejno m. in.: J. Leymarie *La peinture française*. Geneve 1962, il. 98, 118; M. Bachmann i in. *Dresdener...*, poz. 136 i in.; M. Buchsbaum *Deutsche Malerei...*, poz. 46 i in.; K. Mittelstädt *Vincent van Gogh*. Berlin 1985, poz. 23, 26, il.

²⁹ Prace Szermentowskiego – por. m. in. I. Jakimowicz *Józef Szermentowski 1833–1876*.



Ryc. 13. S. Kamocki
Biecz, poz. 11

widoczne są na dalekim planie pod nisko zarysowanym horyzontem, a pierwszy plan pośrodku eksponuje wysokie, szeroko rozgałęzione, ulistnione, rosnące przy polnej drodze drzewo. Przechodzi przez nie pogodne niebo z obłokami. Blask słoneczny kładzie się matową bielą na korze wiotkiego pnia. Pęd drzewa ku górze wzmacnia wertykalny format obrazu. Pejzaż jest wielobrawny i dynamiczny niespokojnym poruszeniem form. Od strony znaczeniowej można się w nim dopatrzeć chęci ukazania więzi między ziemią a niebem poprzez oś drzewa, i analogicznie do roli drzew w dwóch już opisanych obrazach Kamockiego: *Kościółek w Modlnicy...* i *Stary kościół w Zakopanem*.

Katalog wystawy (Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach). Warszawa 1969, poz. różne, szczególnie *Odpooczynek oracza*, 1861, poz. kat. I – 27.

Prace Maleckiego – m.in. jego pejzaże leśne i parkowe, np. *Aleja parkowa*, 1886, gwasz w Muzeum Narodowym w Warszawie, por. A. Ryszkiewicz *Malarstwo polskie. Romantyzm, historyzm, realizm*. Warszawa 1989, il. kol. 112; *Wnętrze lasu*, olej w Muzeum Narodowym w Kielcach, il. w: J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach*.

Ryc. 14. S. Kamocki
Lato. Pejzaż z drzewem,
poz. 12



Obraz pt. *Lato. Pejzaż z drzewem* ukazuje „czystą” naturę. Świetlista od blasku letniego słońca (biel matowa) gęstwina bujnego drzewa (świerk?), wygiętego w łuk, została przeciwstawiona głębi dalekiej przestrzeni polnego krajobrazu z krętą dróżką prowadzącą ku wzgórzom na nisko zaznaczonym horyzoncie, pod niebem z obłokami. W kolorycie obok bieli – zieleni i błękitu z odcieniami fioleto- i szarymi. Jednak nie barwy decydują o wrażeniu, jakie wywiera obraz, lecz światło, przestrzeń i cisza³⁰.

Sztukę Kamockiego z twórczością pokolenia jego nauczycieli łączą także pejzaże z kapliczkami wiejskimi. Przydrożne krzyże, kapliczki i inne „świętki”, uznane za dowody „pierwotnej” duchowości ludu (wykonane rękoma ludowych artystów

Przewodnik. Kraków 1981, s. 36; *Las, Stare lipy, Drzewa nad wodą, Pejzaż ze zwalonymi drzewami* – oleje w Muzeum Okręgowym w Radomiu, por. T. Palacz *Galeria malarstwa polskiego XIX i XX wieku* (Muzeum w Radomiu). Radom 1979, poz. 62, 66, 61, 63.

Prace Chełmońskiego – np. *Studium do głuszcza*, ok. 1890, *Sójka*, 1892, *Puszcza* – oleje w Muzeum Narodowym w Warszawie, por. m.in. S. Kozakiewicz i in. *Malarstwo polskie...*, poz. 208, 211, 227, il.

³⁰ Jak w wierszu Kazimierza Tetmajera *Nieskończoność*, przed 1900 – por. M. Podraza-Kwiatkowska *Somnambulicy – dekadenci-herosi*. Kraków-Wrocław 1985, s. 49.

i rzemieślników), uwieczniane były przez licznych malarzy akademickich środkowo- i zachodnioeuropejskich przełomu wieków, podejmujących tematykę wiejską pejzażowo-rodzajową. Polscy artyści odbywający plenery na Huculszczyźnie i na Podhalu, zwłaszcza symboliści, nadawali tego rodzaju kompozycjom – poza interesującą stylizacją – także głębsze mistyczne znaczenie, skłaniając do refleksji nad ogólnym nastrojem obrazu.

Ograniczając się jedynie do motywu kapliczki z krucyfiksem, wskazać można na dwa sugestywne dzieła: Ruszczyca *Krzyż w śniegu* (Bohdanów?) z 1902 r. (w zimowym słonecznym krajobrazie krucyfiks wśród ośnieżonych zarośli), olej w zbior-



Ryc. 15. S. Kamocki
Pejzaż z kapliczką, poz. 13

rach prywatnych, i Fałata pejzaż olejny *Kapliczka przy kościele* z 1906 r., w muzeum kieleckim, o ciemnym kolorystyce i rozedrganej formie³¹. Bliższy fałatowskiemu nastrojem jest kielecki *Pejzaż z kapliczką* Kamockiego, olej na tekturze, zapewne z lat 1918–1920 (nr inw. 1309) – letni widok z fragmentem drewnianej, słupowej kapliczki o dwuspadowym daszku nad krucyfiksem, stojącej w zieleni, przy płocie okalającym pole (przy drodze?). Wszystko w tym obrazie „duchowości okrytej płaszczem Natury” jest wycinkowe: kapliczka, nieopodal rosnące drzewo i płot ukazany w perspektywie. Lekkie wychylenie kapliczki do przodu oraz w tym samym kierunku w oddali schodzący horyzont niepokoją optycznie, ale równocześnie nadają całości charakter jakby barwnej fotografii, a więc prawdy obiektywnej. Kolorystyka tego niedużego, wysmakowanego artystycznie dzieła zdominowała zielenią w odcieniu malachitowym. Podobny w klimacie, również niewielki *Pejzaż z kapliczką* Kamockiego (także krucyfiks wśród drzew) posiada Muzeum Okręgowe

³¹ Por. *Chłopi w sztuce polskiej...* (Katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Radomiu). Praca zbior. Radom 1994, s. 100, il. kol. (16); por. B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 25, il.; *Koniec wieku...*, s. 337, poz. 11, il. s. 338.

w Sandomierzu, olej na tekturze, zapewne z lat 20³². W tych samych latach 20. wiele kapliczek ludowych malował również wspomniany Stanisław Czajkowski³³. Czy wymienione obrazy z krucyfiksem uznać należy za wpływ mistyki genezyskiej, czy bardziej za przejaw filozofii monistycznej (heglowskiej), trudno rozstrzygnąć. Oba te prądy występowały także w literaturze przełomu wieków. Faktem jest, że Kamocki bardzo naturalnie wiązał motyw Chrystusa na krzyżu z przyrodą.

Na koniec przeglądu sygnowanych prac Kamockiego w muzeum w Kielcach słów kilka o jego zimowej weducie pt. *Kościół Mariacki w Krakowie*, z okresu międzywojennego, olejnej na tekturze (nr inw. 2144). Poza wedutami Krakowa (np. z kościołem Bożego Ciała na Kazimierzu) znane są paryskie i weneckie jego pędzla³⁴. Punktem wyjścia do uchwycenia intencji malarza zawartych w obrazie kieleckim wydają się być niektóre starsze kompozycje modernistów, ale zanim o nich, najpierw o próbie odejścia artysty od najważniejszej dla niego przyrody na rzecz architektury. Tę postawę prezentuje np. akwarela Kamockiego pt. *Kościół w Wiśniczu* w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi³⁵, na której dwa małe drzewa przed wysoko wypiętrzoną, barokową fasadą świątyni są wizualnie nikłe, nie zakłócające odbioru bryły kościoła ani skrzydeł klasztornej zespołu. W kieleckim widoku artysta poszedł dalej, oddał nie kształt i strzelistość monumentalnego gotyckiego, wieżowego kościoła, ale substancję jego ścian, podobnie jak uczynili to ok. 1900 roku: Józef Pankiewicz (1866–1940), malując kamienny, antyczny teatr Marcellusa w Rzymie (w zbiorach prywatnych), albo Rusczyce – drewniany kościół wiejski (praca w krakowskim Muzeum Narodowym)³⁶. Na obrazie kieleckim widzimy w znacznym zbliżeniu, w perspektywie elewację tylko południowo-zachodniego narożnika i drobną partię jednej z wież, zza której w tle rysuje się fragment Sukiennic w Rynku i nieba. Blok ceglanych murów kościoła barwy sjeny palonej urozmaicają jasne, kamienne laskowania maswerkowych okien i portalu. Koloryt wzbogacony jest zielenią patyny pokrycia dachowego i bielą śniegu na gzymsach. Wrażenie przysadzistości architektury potęgują poziomy: krawędzi dachu, gzymsów, cokołu budowli i wreszcie rzędu pachołków ulicznych połączonych łańcuchami tuż przed elewacją oraz linia krawężnika trotuaru. Przy takim ujęciu kościoła Mariackiego włączenie znacznego przykościelnego pasa gruntu nasuwa pytanie, czy Kamockiemu chodziło o zaznaczenie „wyrastania” kościoła z ziemi, czyli o symboliczną transformację wiodącą z poziomu materii ulegającej rozkładowi ku absolutowi. Pytanie zasadne po wykonaniu przez malarza opisanych wcześniej pejzaży z przykościelnymi cmentarzami. Odnosi się ono także do innych młodopolskich obrazów, np. do fałatowskiego *Kościół*

³² E. Jeżewska *Malarstwo i grafika w zbiorach Muzeum Okręgowego w Sandomierzu*. RMNKi Kraków–Wrocław 1985 t. 14, s. 144, poz. 22

³³ *Stanisław Czajkowski...*, poz. 201, il.

³⁴ Weduty paryskie Kamockiego – por. m. in. katalogi: *Katalog aukcji dzieł sztuki Domu Aukcyjnego „Unicum” w Warszawie*. Warszawa: 30 I 1994, poz. 44, 46 (*Kościół św. Seweryna i Notre Dame*); 26 III 1995, poz. 30 (*Notre Dame*). Weduty weneckie Kamockiego – por. *Katalog aukcji... „Unicum”*... Warszawa 13 XII 1992, poz. 33 (*Bazylika św. Marka*); 31 VIII 1996, poz. 19 (*Pałac Dożów*) i wg archiwum B.M.: *Gondole na Canale Grande*, olej tektura, w zbiorach Muzeum Morskiego w Gdańsku, nr inw. CMM/SM/1363.

³⁵ Obraz łódzki nr inw. MS/SP/Rys./103 wg archiwum B.M.

³⁶ Praca Pankiewicza *Teatr Marcellusa w Rzymie*, ok. 1900, olej, w zbiorach prywatnych – por. *Koniec wieku...*, s. 248, poz. 33, il. s. 270; Obraz Rusczyca *Kościółek wiejski* (miejscowość nieokreślona), ok. 1900, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – por. T. Dobrowolski *Nowoczesne...* T. 2. Wrocław–Kraków 1960, ryc. 285.



Ryc. 16. S. Kamocki *Kościół Mariacki w Krakowie*, poz. 14

ła w Osieku z 1906 r., w Muzeum Narodowym w Krakowie, z wieżą kościelną bez hełmu, natomiast z fragmentem pnia drzewa obok świątyni, i oczywiście do *Cerkwi Władysława Jarockiego* (1879–1965) z ok. 1912 roku, we wrocławskim Muzeum Narodowym³⁷, na którym to obrazie kosztem „zwieńczenia” drewnianej cerkwi (huculskiej?) namalował artysta szeroką strefę ziemi i przykuwający uwagę diagonalny pień drzewa na pierwszym planie.

A zatem przez pryzmat weduty krakowskiej Kamocki zwraca jeszcze raz uwagę na żywioł Ziemi, tym razem nie jako rodzicielki zboża, czyli chleba, lecz drzew, kamieni albo gliny, we wszystkich przypadkach budulca świątyń, powstających za sprawą człowieka, ale także niejako samoistnie w miejscach, gdzie uprzednio Ziemia przyjęła uświęcone kości przodków – objaw palingenezy materii i ducha.

Na jedynym w kieleckim muzeum nie sygnowanym pejzażu Kamockiego pt. *Lato* – wielobarwnym szkicu, olejnym na tekturze, zapewne z lat 30. – widzimy fragment ogrodu z przeszkloną werandą, przy niej kwitnące rośliny i zarys drze-

³⁷ Obraz Fałata – por. T. Dobrowolski *Sztuka Młodej Polski...*, s. 296, ryc. 213; na innym obrazie z 1906 r. ukazuje Fałat ten sam kościół od strony narożnika wieży bez jej wyższych kondygnacji, z nalotem zielonego mchu na drewnie ścian i z pióropuszem drzewa w głębi, stojącego przy prezbiterium świątyni – por. *Katalog aukcji Domu Aukcyjnego „Agra”...* Warszawa 20 III 1994, poz. 10, il. Obraz Jarockiego por. E. Houszka, P. Łukaszewicz *Malarstwo polskie XVII–XIX w. Obrazy olejne* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Wrocław 1992, poz. 144, il.

wa (nr inw. 2591). Bryle budynku o lekkiej konstrukcji, z dużym oknem, przeciwstawiono w głębi horyzontalne mury ogrodzenia lub zabudowań.

W podsumowaniu rozważań nad malarstwem Kamockiego można powiedzieć, że pejzaże tego artysty w muzeum kieleckim – powstałe w okresie od 1902 roku do lat 30., a więc w kilku kolejnych fazach dojrzałej twórczości malarza – świadczą o autentycznej fascynacji i wielostopniowym przeżywaniu wybranych motywów malarskich. Każdy z wymienionych obrazów jest dla niego typowy, także nie synonowy szkic; żaden nie zadziwia obcą stylizacją.

Krajobrazy te dowodzą idealistycznego nastawienia ich twórcy do rzeczywistości, ponadto znajomości prądów filozoficznych i literatury młodopolskiej. W charakterystycznym klimacie spokoju i łagodności, chociaż niekiedy głębokiej powagi, wyrażał malarz w sposób symboliczny przekonanie o wiecznym, potężnym, życiodajnym i duchowym oddziaływaniu wzajemnym natury i wyrosłego z niej człowieka. Stąd wyczuwalne nawiązania do Arkadii, do mitu eleuzyńskiego i do Elizjum.



Ryc. 17. S. Kamocki *Lato (Altana w ogrodzie)*, poz. 15

Co do formy w obrazach Kamockiego, jej postępująca w czasie zmiana, polegająca na przechodzeniu od czytelnej zwartej plastyczności ku syntezie i szkicowości, potęgującej płaszczyznowość w obrazie, odbywała się także być może pod wpływem Stanisława Przybyszewskiego walczącego o miejsce dla ekspresji w sztuce, nawet kosztem formy, ograniczającej według niego temperament twórcy³⁸.

Jako kolorysta Kamocki umiarkowanie korzystał z impresjonizmu, bardziej z jego doświadczeń kompozycyjnych i plenerowych. Chętnie używał zieleni: od ja-

³⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Somnambulicy...*, s. 305–306. Przybyszewski niezwykle cenił Muncha i Alfreda Momberta („dziki chaos słów”).



Ryc. 18. S. Kamocki
Z mojego pokoju, przed
1913, zbiory Muzeum
Górnośląskiego w By-
tomiu

snych poprzez oliwkowe do ciemnych nasyconych, przechodzących w błękit i granat. Cienie zaznaczał często ultramaryną lub fioletem, albo łącznie obydwoma barwami. Nie rezygnował z brązów, ugrów i żółceni, równoważąc tony chłodne ciepłymi. Potrafił także utrzymać zimną gamę kolorystyczną, operując głównie błękitem i bielą (np. jak w *Przedwiośniu na Podgórzu*, nr inw. 1812). Czerwień i różę pojawiają się u tego malarza, poza wyjątkami (*Maki polne...*, nr inw. 2439) jako wspomagające. Światłem operował rozmaicie. Odtwarzał zarówno wrażenia wywołane przez światło naturalne rozproszone (np. *Pejzaż z łanami zboża*, nr inw. 2514), jak i światłocień aż do bardzo mocnego nasilenia kontrastów (np. *Kościółek w Modlnicy...*, nr inw. 1287), a także efekty oglądania pejzażu pod światło (np. *Maki polne...*, nr inw. 2439) i w żarze południa (np. *Lato...*, nr inw. 1707). W tym ostatnim przypadku zastosował chromoluminizm przypominający malarstwo Wojciecha Weissa z lat ok. 1906–1910 („biały okres”), tzn. tłumiąc kolorystykę bielą i nansząc wyraźne matowe rozbielenia. Dukt pędzla Kamockiego był zawsze śmiały, długo postsecesyjny. Impastami uwypuklał ważne akcenty treściowe, m.in. główki kwiatów, kłosa zboża czy obłoki na niebie.

Reasumując, Kamocki w świetle zaprezentowanego malarstwa jawi się jako artysta refleksyjny o pogłębionym spojrzeniu na sztukę, w szczególności na pejzaż, poprzez który „wypowiadał” swój światopogląd.

WYKAZ

obrazów Stanisława Kamockiego w Muzeum Narodowym w Kielcach

1. *Pejzaż z łanami zboża*, 1902, olej płótno, 61,5 x 63 cm, sygn.: *St. Kamocki /1902 p.d.*; nr inw. MNKi/M/2514, zakup 1985
B i b l.: A. Oborny *Nowe nabytki w latach 1985–1986*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” (dalej RMNKi) Kraków 1992 t. 16, s. 316–317; E. Jeżewska *Wystawa jubileuszowa. Nabytki Muzeum Narodowego w Kielcach z lat 1984–1988*. RMNKi Kielce 1993 t. 17, s. 377
2. *Wisła pod Sandomierzem*, ok. 1920, olej tektura, 50 x 68 cm, sygn.: *St. Kamocki l.d.*; nr inw. MNKi/M/1839, zakup 1973
B i b l.: A. Oborny *Kronika muzealna 1973*. „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” (dalej RMŚ) Kraków 1975 t. 9, s. 592; B. Modrzejewska, A. Oborny *Polskie malarstwo krajobrazowe od poł. XIX w. do 1939. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Kielcach*, wyd. w języku: greckim Ateny 1979, poz. 19; w języku niemieckim Berlin 1979, poz. 54; w języku czeskim Praha 1980, poz. 16, il.; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach. Przewodnik*. Kraków 1981, s. 78–81, il.
3. *Biecz o zachodzie słońca*, lata 20., olej tektura, 66 x 92 cm, sygn.: *S. Kamocki p.d.*; nr inw. MNKi/M/1800, zakup 1972
B i b l.: A. Oborny *Kronika muzealna 1972*. RMŚ t. 9, s. 538
4. *Maki polne. Biecz*, ok. 1916(?), olej tektura, 53 x 83 cm, sygn.: *St. Kamocki l.d.*; nr inw. MNKi/M/2439, zakup 1983
B i b l.: *Kronika muzealna 1983*. RMNKi Kraków–Wrocław 1985 t. 14, s. 349; *Polnische Malerei und Graphik um 1900. Exposition des Nationalmuseums Kielce* (katalog wystawy w Muzeum w Karl-Marx-Stadt, obecnie Chemnitz). Karl-Marx-Stadt (1987) – *Malerei*, opr. B. Modrzejewska, poz. 5, (błędnie podano technikę) il. s. 16; *Junges Polen. Polnische Kunst um 1900* (katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie w Museum-Schloss Rheydt w Mönchengladbach, Niemcy). Praca zbior. Mönchengladbach (1991), s. 125 (opr. S. Krzysztofowicz-Kozakowska) i in., il. 27
5. *Kościółek w Modlnicy. Cmentarz*, ok. 1905 r., olej płótno, 83 x 71 cm, sygn.: *St. Kamocki p.d.r.*; nr inw. MNKi/M/1287, zakup 1962
B i b l.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog* (Muzeum Świętokrzyskiego). Warszawa 1971, poz. 48, il.; *Chłopi w sztuce polskiej* (katalog wystawy Muzeum Okręgowego w Radomiu). Praca zbior. Radom 1994, s. 96
6. *Stary kościół w Zakopanem*, ok. 1910, olej płótno, 58,2 x 95 cm, sygn.: *St. Kamocki l.d.*; nr inw. MNKi/M/2084, zakup 1979
B i b l.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Polskie malarstwo...*, Praha, poz. 15, il.; J. Kuczyński, A. Oborny, E. Postoła *Kronika muzealna 1979–1982. Nowe eksponaty. Malarstwo*. RMNKi Kraków–Wrocław 1983 t. 13, s. 429
7. *Pejzaż z dwukonnym wozem*, lata 30., olej tektura, 51 x 71 cm, sygn.: *St. Kamocki l.d.*; nr inw. MNKi/M/2461, zakup 1983
B i b l.: *Kronika muzealna 1983*. RMNKi t. 14, s. 349
8. *Pejzaż z krzakiem głogu*, ok. 1920, olej tektura, 29 x 33 cm, sygn.: *St. Kamocki l.d.r.*; nr inw. MNKi/M/1310, zakup 1962
B i b l.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz. 50; Z. Alberowa, Ł. Kossowski *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów. Katalog* (wystawy Muzeum Narodowego w Kielcach i Muzeum Narodowego w Krakowie). Kielce–Kraków 1981, poz. 102
9. *Widok z mojego ogródka*, lata 20.(?), olej dykta, 48 x 64 cm, sygn.: *St. Kamocki p.d.*; nr inw. MNKi/M/1813, zakup 1972

10. *Przedwiośnie na Podgórzu*, lata 20.–30., olej tektura, 45,8 x 61,8 cm, sygn.: *St. Kamocki* p.d.; nr inw. MNKi/M/1812, zakup 1972
B i b l.: A. Oborny *Kronika muzealna 1972*. RMŚ t. 9, s. 538
11. *Biecz*, ok. 1910, olej płótno, 100,5 x 73 cm, sygn.: *SKamocki* l.d.r.; nr inw. MNKi/M/2042, zakup 1978
B i b l.: A. Oborny *Kronika muzealna 1978*. RMNKi Kraków 1982 t. 12, s. 403, il.; B. Modrzejewska, A. Oborny *Polskie malarstwo...* Ateny, poz. 14, il.; Berlin, poz. 52; Praha, poz. 56; J. Kuczyński, A. Oborny *Pałac w Kielcach...*, s. 78, il.
12. *Lato. Pejzaż z drzewem*, ok. 1920(?), olej tektura, 69,5 x 59,5 cm, sygn.: *St. Kamocki*; nr inw. MNKi/M/1707, zakup 1970
B i b l.: A. Oborny *Kronika muzealna 1970*. RMŚ Kraków 1971 t. 7, s. 450 (tu z tytułem roboczym *Pejzaż letni*); N. Szunke *Katalog wykonanych prac konserwatorskich w latach 1967–1977*. Szydłowiec 1977, s. 94, il.
13. *Pejzaż z kapliczką*, ok. 1920, olej tektura, 28 x 33,5 cm, sygn.: *St. Kamocki* l.d.r.; nr inw. MNKi/M/1309, zakup 1962
B i b l.: B. Modrzejewska, A. Oborny *Zbiory malarstwa...*, poz.49
14. *Kościół Mariacki w Krakowie*, lata 20.–30., olej tektura, 50 x 72 cm, sygn.: *StKamocki* l.d.; nr inw. MNKi/M/2144, zakup 1980
B i b l.: J. Kuczyński, A. Oborny, E. Postoła *Kronika...*, s. 429
15. *Lato (Altana w ogrodzie)*, lata 20.–30., olej tektura, 31 x 47,7 cm; nr inw. MNKi/M/2561, zakup 1988
B i b l.: E. Jeżewska *Nabytki działów artystycznych w latach 1987–1988. Dział Malarstwa i Rzeźby*. RMNKi Kielce 1993 t. 17, s. 271, 278 poz. 11 (oprac. A. Dombrowska)

Kielce, 3 czerwca 1997 r.

Jeżewska

LANDSCAPIST KAMOCKI. THE ARTIST'S PAINTINGS IN THE COLLECTIONS
OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

In the National Museum in Kielce, the collection of Polish painting has 15 landscapes from the 1902s and 1930s executed by a well-known landscapist of the Cracow School, Stanisław Józef Juliusz Kamocki (born in 1875 in Warsaw and deceased in 1944 in Zakopane), purchased by the Museum.

The paintings, typical of Kamocki's art, represent distinctly the features of painting which developed in the circles connected with the Academy of Fine Arts in Cracow, based on the modernist, symbolist current in the arts under the influence of the philosophy of that time.

Kamocki, the son of a Warsaw architect, while studying in the Cracow Academy in the years: 1891–1900, was, amongst others, the pupil of L. Wyczółkowski, J. Malczewski, and the outstanding landscapist, J. Stanisławski. He completed his studies in Paris until 1902. From 1920 he was professor at the Chair of Landscape in his Academy and he organised a number of students' trips into *plein air*. He belonged to many art associations (with whom he exhibited his works), including Sezession in Vienna from 1906. He continued the artistic programme of his master Stanisławski: he combined postimpressionism with the intellectual assumptions of the movement "Młoda Polska" (Young Poland), which engaged from 1890 until World War I writers, philosophers, and artists in the name of modernity, but also with the preservation of the most precious values of native culture, including folk culture.

The works of Kamocki, paintings and lithographs, mostly landscapes (also views of interiors, still lifes, self-portraits) are exhibited in many Polish museums. The paintings in the Kielce Museum – executed in oil technique, 14 signed ones and one not signed sketch – are characterised by a real, fluent post-Sezession form; they represent multi-coloured landscapes from different seasons, including the views of Biecz on the Ropa River (Małopolska Region), Zakopane (the Tatra Mountains), Cracow, environs of Sandomiers with the Vistula River, etc. On none of these paintings are human figures (these occur sporadically in the painter's works); on one are animal figures – horses at the blacksmith's. All the landscapes evoke a suggestive mood of serenity, even seriousness and contemplation of nature in the spirit of pantheism. Perspective arrangements of forest and field landscapes preferred by Kamocki, luminous as a rule, show the vitality of Mother Earth; hence motifs of flowers and heads of corn, single trees and bushes frequently emphasised by impastos. Clouds – the element of Air – were also interpreted dynamically

Kamocki's idealism, coupled strongly with Christian culture, was also manifested in his landscapes with wooden folk shrines and churches. Furthermore, the symbolism of the Young Poland evoked in Kamocki visions of graveyards, the final phase of human life, and simultaneously the rebirth of nature.