

Irena Jakimowicz

Józef Szermentowski w kręgu mecenatu Tomasza Zielińskiego

Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 7, 257-271

1971

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.

IRENA JAKIMOWICZ

JÓZEF SZERMENTOWSKI W KRĘGU MECENATU TOMASZA ZIELIŃSKIEGO

Kiedy w 1876 r. Wojciech Gerson pisał wspomnienie pośmiertne o Józefie Szermentowskim, nie omieszczał podkreślić znaczenia, jakie dla malarza miał pobyt w tak wówczas atrakcyjnych Kielcach, do których ciągnęła młodzież, zwabiona „czy to powabami przyrody ziemi krakowskiej, czy ciekawością zwiedzenia zbiorów”¹. Do tych też problemów owego okresu i do próby określenia miejsca Szermentowskiego w zasięgu mecenatu Tomasza Ziełińskiego² (bo o jego to zbiorze była mowa) ogranicza się mój tekst, zainspirowany kieleckim tłem wystawy malarza. Wyważenie właściwych proporcji dwu czynników — studium natury oraz oddziaływania galerii i samej osoby kieleckiego protektora warszawskich artystów — jest zagadnieniem istotnym, rzucającym wiele światła na genezę twórczości nie tylko Szermentowskiego, ale i innych malarzy tzw. wówczas młodej generacji czy inaczej warszawskiej „cyganterii malarskiej”, której ośrodkiem towarzyskim był fotograf Marcin Olszyński.

Na wstępie wypadnie zaznaczyć wyjątkową sytuację Szermentowskiego, która w sposób wiążący określiła jego osobowość artystyczną. Kiedy wszyscy nieco starsi jego koledzy za protekcją Jana Feliksa Piwarskiego wiązali się na krócej lub dłużej z osobą Ziełińskiego, oznaczało to dla nich powrót już po okresie szkolnych studiów malarskich do pejzażu dzieciństwa albo zetknięcie się z Kielecczyną po raz pierwszy. Działo się to przy tym w grupie o kształtującym się już kierunku, przyswojonych szkolnych umiejętnościach i przyzwyczajeniach. Dla Szermentowskiego pierwszym plenerem była kielecka natura, pierwsze zetknięcie się ze sztuką dawną i współczesną zawdzięczał galerii swego odkrywcy i protektora, a pierwszym — jakże mało akademickim — nauczycielem był, jak wiadomo, Franciszek Kostrzewski. Od tych mało rygorystycznych studiów miało upłynąć jeszcze blisko dwa lata, zanim w jesieni 1853 r. Szermentowski rozpoczął właściwą naukę szkolną, mając już za sobą całkiem niezłe prace. Choć z łatwością wrósł w środowisko, a jego twórczość stała się jednym z ogniw kształtującej się tu realistycznej sztuki narodowej, odmienny start zapewnił mu znamienne odrębność.

¹ W. Gerson *Józef Szermentowski...*, „Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za Rok 1876”, s. 99.

² I. Jakimowicz *Tomasz Ziełiński, kolekcjoner i mecenas*, w druku.

Zastanawiając się nad zagadnieniem oddziaływania galerii malarstwa Zielińskiego na związanych z nim artystów, starałam się na innym miejscu udowodnić, że oddziaływanie to było czynnikiem istotnym, ale nie polegało na wzmożonym wpływie malarstwa holenderskiego, jak się to zwykle sugeruje. Być może, iż przekonanie o predylekcji Zielińskiego do sztuki holenderskiej i jej obfitości w zbiorze wywodzi się od wypowiedzi Gersona, który wspominając zbiór bardzo nieprecyzyjnie, po pięćdziesięciu latach, mógł mieć w pamięci — w związku z własnymi, wówczas głównie pejzażowymi zainteresowaniami — ów pokój w baszcie, w którym były eksponowane przeważnie pejzaże, zarówno zresztą flamandzkie i holenderskie, jak i niemieckie z XVII i XVIII w. oraz zaledwie dwie sceny rodzajowe — *Klub fajczarzy* Teniersa i *Dzieci bawiące się figurkami* Caspara Netschera³. Kostrzewski natomiast, który w czasie paryskiej podróży w 1856 r. interesował się wyłącznie Teniersem i współczesnymi malarzami rodzajowymi, wspominając galerię Zielińskiego również po blisko pięćdziesięciu latach, wymienił z zespołu holenderskiego tylko — zapewne efektowny — światłocieniowy obraz Netschera. Poza tym pamiętał jedynie obrazy włoskie — Salvatora Rosy, Canaletta, Dolabelli i pozostającego w kręgu włoskich wpływów Czechowicza⁴.

Nie będziemy chyba dalecy od prawdy, jeżeli stwierdzimy, że zespół obrazów holenderskich i flamandzkich, jakie posiadał Zieliński, był nie tylko niewielki, ale i mało reprezentatywny dla sztuki tego kręgu w XVII w. Do wymienionych scen rodzajowych można jeszcze tylko dorzucić zachowanego dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie *Chirurga* Craesbeecka i rodzajowo traktowany portret *Damy stojącej w oknie* Fransa Mierisa. Do klasycznych XVII-wiecznych pejzaży mogły należeć nie znane dziś pojedyncze obrazy Salomona Ruysdaela, Wijnantsa, Pynackera, Deckera, czy Simona de Vlieger. Inne krajobrazy, przeważnie z bardziej lub mniej obfitym sztafażem, sądząc z opisów, były w paru wypadkach wcześniejszymi obrazami flamandzkimi, w innych późniejszymi, utrzymanymi w typie italianizującym, jak *Krajobraz z bydłem* Berghema. Niewiele do zagadnienia dorzucają dwa krajobrazy van der Neera, odznaczające się typowo nastrojową manierą, ulubioną w okresie romantyzmu, jak i tych kilka obrazów, które za czasów Zielińskiego uważane były za holenderskie, jak *Staruszka*, uznana później za pracę Nogarięgo, nie dzieło Rembrandta, czy dwa rodzajowego typu portrety chłopów, które okazały się obrazami niemieckimi.

Niezależnie od problemu wagi tego zespołu nasuwa się pytanie, czy można stwierdzić fakty konkretnego odbicia obrazów galerii w pracach interesujących nas artystów. Jakkolwiek wiadomo, że goszczeni przez Zielińskiego malarze mieli wykonywać w jego galerii kopie dla celów studyjnych i wykonywali je dla zarobku, nie udało się dotąd odnaleźć żadnej takiej niewątpliwej kopii ani też powiązać w sposób pewny żadnego ze znanych obrazów tych malarzy z określonym pierwowzorem z galerii Zielińskiego. Można snuć pewne przypuszczenia co do niektórych prac Szermentowskiego. Kopią mógł być naj-

³ W. Gerson *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych* [w:] *Pamiętnik kielecki. Zbiór prac ku uczczeniu Adama Mickiewicza 1798—1898*, Kielce 1901, s. 58, 59. Bliższe szczegóły o wymienianych w tekście obrazach z galerii Zielińskiego: I. Jakimowicz *Tomasz Zieliński i jego zbiory*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 6, 1970, s. 239—389.

⁴ F. Kostrzewski *Pamiętnik*, Warszawa [1891], s. 60—62.

wcześniejszy znany obraz tego artysty, *Korytarz klasztorny* z 1851 r., obecnie własność Kurii Biskupiej w Częstochowie. Przymuszenie takie nasuwa poprawność kompozycji o dość skomplikowanym układzie przestrzeni i światłocienia, jak na mało jeszcze wprawnego artystę, i analogia tematyczna z nie zachowanym dziś zresztą obrazem Ch. M. Boutona *Wnętrze, korytarz klasztoru kartuzów* z galerii Zielińskiego. Chyba też tylko jako kopie dadzą wyjaśnić swoje zagadkowe istnienie w twórczości Szermentowskiego trzy akwarelowe pejzażyki, z których jeden datowany jest rokiem 1853, a pozostałe zdają się być bliskie tej dacie. Są to konwencjonalne, schematycznie malowane bez żadnych śladów studium natury trzy widoki o charakterze włoskim — jeden z pasterzami owiec, własność Muzeum Świętokrzyskiego (dawniej Mariana Keniga), drugi z motywami architektonicznymi w górskim pejzażu zachowany w dwóch wersjach, z których jedna jest własnością tegoż muzeum. Jeden wariant urozmaica postać włoskiej wieśniaczki, drugi — wieśniaka. Można podejrzewać, że były to kopie włoskich albo italianizujących pejzaży, jakich było sporo w zbiorze Zielińskiego, świadczące nie tyle o upodobaniach artysty i celach studyjnych, co raczej o guście odbiorcy, dla którego zapewne były wykonane. Przecież już w tym samym czasie, a nawet w 1852 r., Szermentowski malował zupełnie swobodne, oparte na obserwacji natury, realistyczne widoki z motywami Kielc i okolicy, jak *Dziedzinec zamku w Szydłowcu* czy po prostu studia wiejskich motywów⁵.

Wydaje się, że nawet tak ułamkowe świadectwo historii nie jest wyłącznie dziełem przypadku, że kryje się za nim jakaś ogólniejsza prawidłowość. Z zachowanego materiału artystycznego wynika niedwuznacznie, że na dzieiesięciolecie bliższych kontaktów młodego pokolenia z galerią Zielińskiego, to jest w przybliżeniu na lata 1848—1858, nie przypada szczególnie silne bezpośrednie działanie muzealnych wzorów. Zjawisko to występuje raczej nieco wcześniej u artystów trochę starszych i u amatorów, a także nieco później również u niektórych malarzy z kręgu Zielińskiego, ale w innej formie i niezależnie od tej galerii.

Z czasów wcześniejszych znany jest problem znaczenia galerii Stanisława Augusta, zbioru nieborowskiego Radziwiłłów, a także paru innych europejskich kolekcji dla kształtowania się rembrandtyzujących tendencji Norblina i jego uczniów. Daje się wysledzić też różne kopie, m. in. z holenderskich obrazów, jakie do 1835 r. wykonywano w galerii J. K. Ossolińskiego, a później w eksponowanej w Królikarni galerii Radziwiłłów. Nie miały one jednak większego znaczenia dla twórczości przygodnie kopiujących artystów, ni rzadko amatorów, obsyłających tymi dziełami warszawskie wystawy publiczne. W kategoriach różnego stopnia naśladownictwa mieściły się takie zjawiska, jak na poły amatorskie pejzaże Kazimierza Żwana, niektóre prace Józefa Richtera, będące skrzyżowaniem wzorów holenderskich z niemieckimi, martwe natury Henryki Beyer, Jana Piotra Łuczyńskiego czy Antoniego Kolańskiego, kompozycje Aleksandra Ludwika Molinariego, w których inspiracja sztuką holenderską polegała na wyborze konwencji, często tylko doraźnie odpowiadającej danemu tematowi. Bez głębszego studium natury i rozwinięcia własnego realistycznego warsztatu, bez wnikliwego spojrzenia na współ-

⁵ Dane do obrazów Szermentowskiego w: I. Jakimowicz Józef *Szermentowski 1833—1876. Katalog wystawy*, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1969, pozycje: I, 1; II, 2, 3, 4, 1. Dalej odnośniki do tego katalogu podawane w skrócie: kat. I albo II...

czesność nie mogło to dać właściwych twórczych rezultatów, jak miało się stać w niewiele lat później.

Nawet twórczość Jana Feliksa Piwarskiego, który był przecież w czterdziestych latach głównym rzecznikiem uprawiania rodzimej sztuki o charakterystycznych krajowych tematach w pejzażu i motywach rodzajowych, ulegała wyraźnie — szczególnie we wcześniejszej fazie — presji określonych stereotypów muzealnego pochodzenia. Oddziaływanie ich polegało głównie na przyjęciu pewnych uproszczonych kompozycyjnych schematów, a nawet po prostu typów ikonograficznych, jak światłocieniowo traktowane popiersia starców albo postacie wieśniaka pijącego czy domokrażcy roznoszącego towar — przy daleko jeszcze posuniętej idealizacji, której gładkość malowania przypomina czasem jeszcze stylizację obrazów rodzajowych niemieckiego biedermeieru. Własna obserwacja rzeczywistości ograniczała się właściwie w dużej mierze do zewnętrznych akcesoriów rodzimego folkloru wiejskiego i miejskiego.

Podobne motywy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego na przykład w interesujących nas latach pięćdziesiątych nabiorą cech wierniejszej obserwacji natury i wyrażą się w bardziej dosadnej, realistycznej już charakterystyce, chociaż utrzymają się jeszcze czasem w ramach ustalonych od dawna schematów ikonograficznych holenderskiego pochodzenia — chłopą przy kuflu czy sceny rodzajowej w chacie lub karczmie. Takie prace Kostrzewskiego, jak akwarela *Taniec mijany* z 1853 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) i obraz *Chłopi w karczmie* z 1854 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie), czy też Henryka Pillatiego zaginiony *Szynk na Starym Mieście*, są wynikiem rzetelnej obserwacji i zdają się zawdzięczać swój charakter, w pewnym stopniu holenderski, nie tyle sugestii określonego obrazu jakiegogoś małego mistrza, co raczej oddziaływaniu wywodzącego się z czasów Norblina i Orłowskiego, a wykształconego na holenderskich wzorach schematu wiejskiej sceny w karczmie. Jest to na ogół skomponowana w poziomym formacie scena we wnętrzu, w której zrezygnowano z diagonalnego układu holenderskich obrazów, zachowując jedynie pierwszoplanowe kulisy z „kuchenną” martwą naturą po bokach, silne oświetlenie przez boczne okno oraz takie elementy, jak zawieszona nad kuchnią części ubrania i szmaty, czasem uchylone w głębi drzwi dla charakterystycznego rozbudowania przestrzeni. Choć wzmiankowane obrazy Kostrzewskiego powstały już w okresie kontaktów z Zielińskim, owe nieliczne malowidła holenderskie jego galerii nie mogły chyba dla nich stanowić bezpośredniej pobudki.

Rodowód tego schematu potwierdza fakt jego stałego działania, dający się zaobserwować, z niewielkimi wariantami, w rodzajowych obrazach wielu malarzy różnych środowisk pierwszej połowy XIX w. Odczytujemy go z łatwością w *Karczmie krakowskiej* Michała Stachowicza, w rysunkach Jakuba Sokołowskiego, w *Sierżantach na kwaterze* Jana Lewickiego, w obrazie Aleksandra Raczyńskiego *Irba czeladna* z 1849 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) i w jego rysunku *Przy posiłku w chłopskiej izbie* (ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu), w obrazach Józefa Polkowskiego, którego *Wnętrze chaty wiejskiej* z 1879 r. (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) zdradza nawet ślady diagonalnego układu, wreszcie w obrazie Kazimierza Żwana *W karczmie*⁶, by posłużyć się paroma typowymi przykładami.

⁶ Reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany” 1902, II, s. 983.

Jest jasne, że w twórczości młodych realistów lat pięćdziesiątych zaczęła się liczyć coraz bardziej studium natury. W stosunku do swych dalszych i bliższych poprzedników wnieśli oni do tradycyjnych holenderskich wątków w malarstwie, wzbogaconych na pewno o autopsję holenderskich obrazów, przede wszystkim większą biegłość wykonania, którą zawdzięczali właściwemu wyszkoleniu artystycznemu, swobodę oraz lepszą i skuteczniejszą umiejętność obserwowania rzeczywistości. Tymi cechami zwrócił na siebie uwagę Lucjana Siemieńskiego wystawiony w 1855 r. w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych wymieniony już obraz Kostrzewskiego *Wnętrze karczmy*, utwór, jak pisze, „prawdziwie flamandzki”, w którym najistotniejszą jednak jest, według słów Siemieńskiego, „pocziwa, naturalna prawda”⁷.

Wydaje się przy tym, że w latach pięćdziesiątych tak szeroko lansowane przez krytykę hasło nawiązania do sztuki holenderskiej miało głównie znaczenie bojowego zawołania, łączącego tych, którzy walczyli o sztukę realistyczną. Nikomu nie chodziło przecież o zgłębianie zasad formalnych stosowanych przez holenderskich malarzy, o stosowanie rygorów dynamicznej kompozycji barokowej, kryjącej się za pozorami naturalistycznego odbicia zwyczajnej codzienności, ani o adaptowanie obcych XIX wiekowi treści i znaczeniowych podtekstów, towarzyszących obojętnym z pozoru motywom ikonograficznym. Sprawy te były nie tylko obojętne, ale wręcz nie istniały w świadomości ówczesnych krytyków i malarzy, co jest zresztą zrozumiałe, gdyż każda epoka czerpie z dziedzictwa przeszłości to tylko, co jest jej potrzebne i przyswajalne dla jej systemu pojęć. Gerson na przykład wręcz zaprzeczał istnieniu jakiegokolwiek myśli konstrukcyjnej u holenderskich pejzażystów

...którzy pierwsi zdołali odmalować zamięłowanie do powabów otaczającego nas świata roślinnego, wiedzeni poczuciem piękna, nie zdając sobie sprawy ani formułując budowy tej sfery zarysów i barw, stwarzali dzieła pełne niezaprzeczonego powabu⁸.

Inny krytyk pisząc w 1858 r. o malarzach holenderskich stwierdził, że u nich

...nie ma rutyny ani warsztatu malarza, ani najmniejszej pretensji do szyku. Jest tam jedynie prostota w duchu, w rzeczy i wykonaniu⁹.

Józef Kenig, omawiając szeroko zagadnienie rodzajowego malarstwa, podkreślał — na niekorzyść nawet nauki szkolnej — prymat obserwacji rzeczywistości w rodzaju, w którym „natura tworzy, artysta tylko czeka na najkorzystniejszy dla siebie jej przejaw”¹⁰.

Jeżeli krytycy nawołując do zwrotu ku wiejskim i ludowym tematom, czerpanym z bezpośredniej obserwacji życia wsi, zwracali jednocześnie uwagę na celowość zainteresowania się sztuką flamandzką, to czynili to raczej ze względu na pewne zbieżności cech zarówno pejzażu, jak i typów ludowych.

Przejąć się duchem tych jedynych mistrzów ludowych — pisał krytyk kryjący się pod monogramem K. M. — rozwijać ich i dopełniać, nie naśladować, badać, dla-

⁷ [L. Siemieński] *Wystawa sztuk pięknych w Krakowie*, „Czas” 1855, nr 41.

⁸ W. Gerson *J. F. Piwarski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1871, I, s. 187.

⁹ K. M. *Wystawa Krajowa Sztuk Pięknych*, „Gazeta Codzienna” 1858, nr 302.

¹⁰ [J. Kenig] *Rozmaitości. Malarstwo w Warszawie. Pracownie niektórych malarzy*, „Gazeta Warszawska” 1851, nr 327.

czego forma ich jest tak prawdziwa i pociągająca? Otóż tę drogę sędzę być drogą właściwą i przeto wiodącą do właściwego celu ¹¹.

Monotonia holenderskiego pejzażu i niewymyślne formy życia tamtejszego ludu, które dostarczyły materiału do tak przecież różnych interpretacji artystycznych dla malarzy XVII w., stawały się argumentem na rzecz lekceważonego dotąd ubóstwa polskiej natury, kryjącej pod chmurnym niebem w swojej bezpretensjonalnej prostocie nie przezuwane bogactwo malarskich możliwości.

Aby przekonać się, jak różnie mogła wyglądać w interesujących nas latach pięćdziesiątych owa „pocziwa, naturalna prawda”, wystarczy wrócić do zagadnienia rodzajowości i przyrzeć się uważnie obrazom o ludowej tematyce bliskich sobie przecież malarzy — Kostrzewskiego i Szermentowskiego. Do przeprowadzenia tego porównania zachęca również fakt rozszerzenia się ubożego dotąd wątku rodzajowego w tej fazie twórczości Szermentowskiego m. in. o dwa obrazy z grupami wieśniaków w pejzażu, z których jeden — udostępniony mi przez prof. Jerzego Sienkiewicza — stanowi własność Józefa Polańskiego w Łodzi, drugi został niedawno nabyty przez Muzeum Świętokrzyskie od krakowskiego zbieracza, Stanisława Lipeckiego. Oba nie są sygnowane, jednak związanej z nimi tradycji nie podważa analiza stylistyczna, która pozwala uznać je za wczesne prace Szermentowskiego ¹².

Nie ulega wątpliwości, że typ fizyczny i pewna — choć nieco złagodzona — dosadność charakterystyki chłopów Szermentowskiego wywodzi się w prostej linii od jego pierwszego nauczyciela. Coś jednak różniło ich istotnie. Kiedy w 1853 r. Józef Kenig omawiał obraz Kostrzewskiego przedstawiający tańce w karczmie, dostrzegał głównie naturalną prawdę; poza jedną postacią furmana, która wydała się krytykowi bardziej holenderska niż krakowska, całość uderzała go przede wszystkim prawdą obserwacji, rodzimym „wiesławowskim” charakterem bardziej niż wspomnieniami wzorów Teniersa i Begi.

Nie jest to obraz — pisał — robiony studiami, kartonami, naturą. Studiami były tu pielgrzymki po kraju, artystyczna włóczęga, w której pamięć i serca karmiły się zarówno wzorami natury i wrażeniami; karton ograniczał się do jednego lub dwóch projektów, modele stały, a raczej poruszały się przed rokiem lub dwoma gdzieś w Ojcowie lub Pieskowej Skale, młodzieńcza siła wskrzesiła je w pamięci i stawiła przed nami ¹³.

Jak jednak wynika z opisu obrazu, który potwierdza akwarelowy szkic *Taniec mijany*, miał on typowy, omówiony poprzednio układ, jakim Norblin określał swoje rozumienie holenderskiego rodzaju sceny we wnętrzu. Ogień połyskujący na kominie, przy którym stoi gotująca kobieta, i blask zachodzącego słońca, padający snopem przez okienko po lewej, dopełniały atmosfery „flamandzkiej”, rozświetlając ciemne wnętrza.

Wydaje się, że u Kostrzewskiego, przesiąkniętego w środowisku warszaw-

¹¹ K. M., op. cit.

¹² Por. s. 259, 260.

¹³ [J. Kenig], „Gazeta Warszawska” 1853, nr 117.

skim Norblinowską tradycją, elementy obserwacji natury układały się wówczas często w określony schemat kompozycyjny, choć nie można mu przy tym odmówić dużej pewności i swobody. Również rodzajowa scena w pejzażu, jaką stanowi *Powrót z jarmarku*, zdradza nawyk do budowania starannie obmyślanej kompozycji, będącej dalekim echem holenderskich diagonalnych układów. Szermentowski przeciwnie; rozpoczął swoje malowanie po amatorsku, nie obciążony tradycjami, które kształtowały Kostrzewskiego, a przyjmując jego sposób traktowania ludzkiej figury, odrzucał zasady kompozycyjne. Nie wydaje się też, by z galerii Zielińskiego wyniósł jakieś wyraźne korzyści w zakresie umiejętności kompozycyjnych; mógł jej zawdzięczać chyba jedynie wrażliwość na materię malarską. W rodzajowych pracach długo zachował naiwną bezpośredniość spojrzenia i nieporadność ustawiania postaci w pejzażu. Nawet w latach sześćdziesiątych, kiedy Kostrzewski — korzystając na nowo z holenderskiej lekcji — z rozmachem komponował pod wpływem, jak się zdaje, Teniersa i Esaiasa van de Velde swój *Pożar miasteczka* i *Odpust*, a sam Szermentowski nauczył się w czasie paryskich doświadczeń szerokiej i monumentalnej kompozycji pejzażu Ruysdaela, z większą sceną rodzajową wyraźnie nie umiał sobie poradzić. W obrazie na przykład *Przed kościołem* z 1862 r. niezręcznie ustawia dużą grupę wieśniaków — jakby mozolnie zlepioną z przysłanych mu zdjęć Marcina Olszyńskiego¹⁴.

W czasach kieleckich brak też jeszcze obrazom młodego Szermentowskiego wyraźniejszych akcentów krytyki społecznej, jakie trafiały się u jego starszych i dojrzałych warszawskich kolegów. Wystarczy wymienić zarówno Gersona, by wspomnieć choćby *Pożegnanie z koniem* czy *Pogrzeb wiejski*, jak i Kostrzewskiego, który — zgodnie ze świadectwem ówczesnych wzmianek prasowych — jeździł na wieś „po chatach szkicować nędzę ludzką”¹⁵. Rezultatem był zapewne m. in. temat *Śmierci matki*, namalowany zresztą znów według zasady kompozycyjnej holenderskiej sceny we wnętrzu.

Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że inspiracje holenderskie czerpali artyści z kręgu Zielińskiego z innych źródeł, i to raczej wcześniej lub później, że na Szermentowskiego i młodych gości Zielińskiego musiała oddziaływać korzystnie raczej ogólna atmosfera dobrej sztuki, w jaką obfitowała jego galeria, ale na kierunek rozwoju ich twórczości wpływało przede wszystkim — określone tendencjami tego czasu — studium natury. Zielińskiemu zaś w dużej mierze zawdzięczano fakt, że w związku ze stworzeniem przez niego artystycznego środowiska w Kielcach zainteresowania skupiały się na studium określonego typu pejzażu i związanego z nim człowieka.

Zainteresowanie Zielińskiego współczesnym malarstwem, a w konsekwencji i częściowo jego mecenat — szły w kierunku wytyczonym w latach czterdziestych i pięćdziesiątych przez warszawską krytykę obozu realistycznego, zgodną z tendencjami młodego malarstwa szukającego kontaktu z naturą kraju i oparcia w odpowiednim nurcie tradycji. Działalność mecenasowska Zielińskiego była jakby odpowiedzią na postulaty krytyki i apel Kraszewskiego o pomoc dla artystów, którzy „dotąd skąpo próbują krajowych przedmiotów”, mało mając sposobności do wyjazdów w teren i nie dysponując odpowiednimi materiałami pomocniczymi. Apel taki sformułował Kraszewski już w 1840 r., ogłaszając swój, bardzo jeszcze romantyczny w malowniczym

¹⁴ Kat. I, 31.

¹⁵ „Gazeta Warszawska” 1856, nr 91.

ujmowaniu rzeczywistości, program narodowego malarstwa o rodzimej tematyce pejzażowej, rodzajowej i historycznej¹⁶.

Z tak sformułowanego programu interesowało Zielińskiego najbardziej malarstwo pejzażowe, a szczególnie weduta i malarstwo historyczne; jak się wydaje, w stosunku do młodszego pokolenia była to kontynuacja tych upodobań, które niedwuznacznie wyraziły się w gromadzeniu obrazów Zaleskiego i Suchodolskiego. Wśród warszawskich artystów młodszego pokolenia tematyka historyczna nie była szczególnie popularna. Niewiele też tego rodzaju obrazów znalazło się w zbiorze Zielińskiego. Do zastanawiających wyjątków należy obecność trzech historycznych obrazów Henryka Pillatiego, w którym, być może, Zieliński widział następcę Suchodolskiego, tak jak w Szermentowskim chciał zapewne widzieć kontynuatora twórczości Marcina Zaleskiego. Zarówno jednak Szermentowski, jak i Pillati nie pozostali całkowicie powolni życzeniom mecenasa. Szermentowski szybko porzucił tematykę wedutową, a Pillati obok batalistyki chętnie, a nawet z większym powodzeniem uprawiał malarstwo rodzajowe, nierzadko o motywach kieleckich.

Dla dociekań nad charakterem malarstwa młodszych artystów z kręgu Zielińskiego pola obserwacji dostarcza przede wszystkim pejzaż, często ze sztafażem rodzajowym, i scena rodzajowa w twórczości zwłaszcza trzech malarzy — Kostrzewskiego, Szermentowskiego i Gersona, a także Henryka Pillatiego. Sprawy musiały się tu już toczyć w dużej mierze niezależnie od gustu Zielińskiego, który sam — sądząc po zawartości zbioru — nie był chyba bliżej zainteresowany tematem rodzajowym, skoro nawet z prac Kostrzewskiego pozbył się dwóch rodzajowych obrazków, które darował Kraszewskiemu, sobie zachowując pejzaże kieleckie i unikalną w twórczości tego malarza scenę mitologiczną.

O ile scena rodzajowa, jak wynika z poprzednich rozważań, rozwijała się częściowo na zasadzie dialogu między tradycjami holenderskiego malarstwa i obserwacją rzeczywistości, to pejzaż był w tym czasie uzależniony od tradycji w minimalnym tylko stopniu. Dla wszystkich omawianych artystów, a szczególnie dla Kostrzewskiego i Szermentowskiego, krajobraz kielecki, z jego urokami sielskiej prostoty, ale nie nazbyt monotony, urozmaicony zróżnicowaną rzeźbą terenu, bujną roślinnością i malowniczo położonymi zabudawkami architektury, stał się synonimem typowo polskiego krajobrazu, jaki — przechodząc pewną ewolucję — był również ideałem warszawskiej krytyki lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Kostrzewski daje wyraźnie do zrozumienia, wspominając pobyt u Zielińskiego, że okres ten był decydujący dla ukształtowania się jego twórczości nie tylko z uwagi na możliwość korzystania z galerii, ale przede wszystkim z powodu stałego kontaktu ze wsią i jej ludem. Nawet i później dawni podopieczni Zielińskiego będą przymierzać do wizji ukształtowanej w młodości swoje nowe, zagraniczne wrażenia — zawsze na korzyść krajobrazu kieleckiego, ani zbyt oszałamiającego bogactwem, ani nużącego monotonią. Kostrzewski, rozmiłowany w wiejskiej codzienności, pisał w 1856 r. z Paryża do Marcina Olszyńskiego, podsumowując wrażenia z galerii luksemburskiej: „...nie a nie cudów, tylko wychodzi na to, że najlepiej na wieś — to prawdziwa Akademia”. Szermentowskiego zaś, przyzwyczajonego do swojskiej malowniczości, nie mógł zadowolić pejzaż okolic Fontainebleau, gdzie czuł się obco, o czym

¹⁶ J. I. Kraszewski *Gawędki o sztuce*, „Tygodnik Petersburski” 1840, nr 23.

pisał w 1860 r. do Olszyńskiego: „...natura tutejsza nic osobliwszego — nie może iść w porównanie z naszym Krakowskiem i Sandomierskiem, nie mówią już nic o Pieskowej Skale itd.”¹⁷

Malarstwo pejzażowe omawianych artystów w ich czasach kieleckich rozwijało się w dwóch kierunkach — architektonicznej wedyty i wiejskiego krajobrazu o swojskich motywach, którego estetyka została w tym okresie skodyfikowana niejako przez warszawską krytykę. Polskie malarstwo wedytowe XIX w. miało, jak wiadomo, swoje tradycje w malarstwie doby Oświecenia — w twórczości Canaletta i Vogla. Ale dopiero okres romantyzmu w związku z patriotycznym kultem swojskości, z dążeniem do ochrony pamiętek narodowej przeszłości i kultury ludowej nadał temu tematowi głębszy sens, kształtując specyficznie polski program odtwarzania pięknych i „dziejowo pamiętnych” okolic kraju. Zdarzało się przy tym, że motywy typowe dla idealizującego pejzażu okresu romantyzmu, jak burzliwe niebo, łuk tęczy nad horyzontem, księżyc wyglądający spoza chmur, łuna zachodu czy pożaru, dodawały nieraz malowniczości widokom zabytków. Jeżeli element pejzażowo-rodzajowy bierze górę, widok zabytku schodzi do roli malowniczego tła, kojarząc się z drugim nurtem — pejzażu wiejskiego o swojskich motywach, który powoli zaczynał brać górę nad pejzażem „zabytkowym”. I ten zresztą nurt również miał swój początek w tak przecież różnorodnych tendencjach okresu romantyzmu, w ideach, które ujawniły się wcześniej w poezji, znajdując najpełniejszy wyraz w epickich strofach *Pana Tadeusza*, które opisami pól żytnich i pszenicznych, lasów, wiejskich brzoź, deszczowych chmur wyraźnie wyprzedziły malarskie realizacje. Musiano przełamać po drodze wiele zastarzałych nawyków, zarówno w postaci narzucających się gotowych sformułowań holenderskich realistów, jak i tych sentymentalnych i nastrojowych, pociągających oryginalnością motywów, wówczas już zresztą doszczętnie zbanalizowanych, które zwykło się łączyć z romantycznym wizerunkiem natury. Michał Grabowski wręcz jeszcze uważał za konieczne ożywianie nieco nudnego polskiego pejzażu dodatkowymi efektami wschodu lub zachodu słońca czy światła księżyca.

Powoli jednak prostota i skromność miejscowego pejzażu zyskiwały prawo obywatelstwa, a w krytyce lat pięćdziesiątych hasło swojskości było na ustach wszystkich, prowadząc do skodyfikowania nowych, prostszych zasad malowniczości. Kiedy w 1853 r. Karol Kucz, redaktor „Kuriera Warszawskiego” i przyjaciel młodej generacji malarzy, opisywał nadwiślańskie okolice, tak podnosił ich lokalne uroki, przymierzane do wspaniałości wybrzeży Renu:

...ale i na Powiślu nie brak bynajmniej na swojskich pięknościach, ni na bogactwie matki natury. Rozkoszną willę albo zdobny pałacyk u nas zastąpi prosta lepianka lub stroma góra piaszczysta, ale i w tych odłamach skamieniałych gruntów, w tych wyniosłościach pełnych zieloności, które z obu stron otaczają Wisłę jakby dla przystrojenia jej w zielone wstęgi, chciejmy tylko poszukać, a znajdziemy godne widzenia obrazy¹⁸.

¹⁷ Listy Kostrzewskiego, Paryż 1856, i Szermentowskiego, Marlotte 1 IV 1865; por.: S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, „Zróżdła do Dziejów Sztuki Polskiej”, t. VIII, Wrocław 1955, s. 275, 337.

¹⁸ K. Kucz *Pamiętniki Warszawy z roku 1853*, Warszawa 1854, s. 310, 311.

Najlepiej chyba zrozumiał kierunek przemian widzenia artystycznego na przełomie czasów romantyzmu i rosnącego nurtu realistycznego Józef Ignacy Kraszewski, który sam przecież z amatorską parą się malarstwem. Początkowo z pozycji starożytnika zachęcał malarzy do odtwarzania malowniczych zabytkowych miejscowości na równi z widokami wiejskich dworców i chłopskich chat¹⁹. Starając się jednak wniknąć głębiej w charakter polskiego pejzażu, wyraził nieco później przekonanie, że dla kraju „gospodarskiego i wiejskiego” mniej są istotne „widoki monumentów, pomników, gmachów” i szerokie panoramy górskie, wszelkie elementy pompy i teatralności niż najprostsze motywy „łada chatki, pólka, płotu”. „Bryka krakowska, brodzka buda, wóz chłopa z chudą szkapą, sanie parą wołów ciągnione, kozuch, świta, siermięga — to akcesoria właściwe, nie elegancje przemijające”. Zestawiony jednak przez Kraszewskiego rejestr z pozoru najprostszych motywów, czasem w istocie wiele wyszukanych, był jeszcze obciążony specyficznym romantycznym sentymentalizmem, ową „poezją melancholijną” „omszałych krzyży”, „smętarzy i mogił”, „zgniłej kłody” czy „rozsypanego czółna”²⁰.

Sledząc przesuwanie się barwnych i sugestywnych motywów w pejzażowej narracji Kraszewskiego, mamy wrażenie, że czytamy opisy wczesnych pejzaży Szermentowskiego, Gersona czy Kostrzewskiego. Wydaje się, że pojęcie swojskiej malowniczości Kraszewskiego najlepiej zrealizowali właśnie młodzi warszawscy malarze w latach pięćdziesiątych, czerpiąc motywy z pejzażu kieleckiego i krakowskiego, czasem z bliższych Warszawie nadwiślańskich okolic, choć Kraszewski uważał pewną jednostronność ich studiów pejzażowych za niesłuszną, gdyż nie ma, według niego, takiego zakątku kraju, „który by nie mógł się stać malowniczym pod ołówkiem lub pędzlem artysty”.

Nasuwa się pytanie — jak w świetle przedstawionych poglądów na pejzażowe malarstwo dałoby się określić stosunek Zielińskiego do tego zagadnienia poza faktem, że wyraźnie forytował wedutę? Wydaje się, że jego upodobania w tym zakresie, jakkolwiek zasadniczo zorientowane w kierunku sztuki realistycznej, należy wiązać z wcześniejszą, silnie jeszcze nasyconą tradycjami romantyzmu fazą kształtowania się gustów w przededniu zwycięstwa realizmu. Zamiłowanie do realistycznej weduty było jednocześnie przejawem zarówno starożytnicznych zainteresowań pięknem krajowych zabytków, jak i wyrazem ogólniejszego upodobania do anegdoty, do bogatej i urozmaiconej treści w obrazach o innej również tematyce. Poza widokami architektonicznymi Zaleskiego i Kasprzyckiego także wedutą reprezentowany jest nieczęsto uprawiający ten gatunek Chrystian Breslauer, Józef Głowacki, z młodszych Antoni Dąbrowski, Julian Cegliński, Szermentowski, a nawet częściowo Kostrzewski. W czystym pejzażu, reprezentowanym w zbiorze głównie przez artystów starszej generacji, obok dwu pejzaży Józefa Richtera i Franciszka Lampiego, odznaczających się romantycznymi efektami zachodzącego słońca, uderza przewaga górskich widoków Jana Nepomucena Głowackiego. Nurt wyraźniej realistyczny przejawiał się zapewne w krajobrazach Kazimierza Wojniakowskiego i Piwarskiego, w rodzajowych scenach na tle pejzażu Henryka Zabiełły i Cypriana Kamila Norwida oraz w nie zdefiniowanych bliżej szkicach warszawskich malarzy. Krajobrazy obcych malarzy z dalszej lub

¹⁹ J. I. Kraszewski *Pogadanki o sztuce*, „Athenaeum” 1844, IV, s. 187.

²⁰ Tenże *Gawędy o literaturze i sztuce. Krajobrazy*, Warszawa 1857, s. 206, 217, 243.

bliższej przeszłości, jakie zostały zgromadzone w zbiorze, obfitowały — sądząc z opisów w katalogu — w bogaty sztafaż figuralny: czy to scen pasterkich, czy polowań i uciech towarzyskich, gromadnych scen wiejskich i miejskich, wreszcie w miłe romantykom efekty wschodów i zachodów słońca, powiaty księżycy, w skały, grotty, wodospady oraz dekoracyjne szczegóły, jak obeliski i pomniki. Wypadnie więc powtórzyć, że twórczość młodych malarzy pozostających w zasięgu mecenatu Zielińskiego choć rozwijała się w dużej mierze w wyniku jego opieki, w swych dalszych konsekwencjach wymykała się spod jego wpływu, a nawet wręcz przeciwstawiała się jego osobistym gustom.

W obrazach trzech malarzy — Gersona, Kostrzewskiego i Szermentowskiego, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych powtarzają się z różnym nasileniem omówione cechy stylowe i motywy malowniczego pejzażu. Stosunkowo najmniej zależnym od typu kieleckiej malowniczności okazał się Wojciech Gerson. Rzecz przy tym znamienna, że to u Gersona właśnie w tym czasie zdarzają się tak niewątpliwe ślady bezpośredniego oddziaływania holenderskiego wzoru, jak *Pejzaż z rzeczułką* z 1854 r. z Muzeum Narodowego w Krakowie, podczas gdy zupełnie wolny od muzealnych tradycji był Szermentowski, malarz, którego twórcza osobowość została najpełniej i najbardziej wyraźnie określona przez środowisko kieleckie i mecenat Zielińskiego.

Początkowe fazy rozwoju twórczości Szermentowskiego można rozpatrywać jako poszukiwanie pozytywnej odpowiedzi na zamówienie mecenasu i postulaty tej wcześniejszej fazy krytyki, która przyszłość sztuki narodowej wiązała m. in. ze starożytniczymi walorami pejzażu i sentymentalną malowniczością. Na zajęcie się przez Szermentowskiego tematem zabytkowej architektury musiał niewątpliwie wpłynąć Zieliński, który w swoim zbiorze miał tylko tego typu prace malarza, wszystkie pięć o motywach kieleckich. Tematyka ta była zresztą wówczas modna i poszukiwana. Szermentowski sam wykonał kilka replik z tego rodzaju własnych obrazów, a część z nich kopiował jego młodszy brat, Kazimierz. Prócz części obrazów zachowały się trzy akwarele z tego wątku tematycznego — *Dziedzinec zamku w Szydłowcu*, *Widok miasta Kielce* i *Ruiny zamku w Ujeździe*. Było ich na pewno więcej, m. in. w akwarelowych albumach wykonanych ok. 1855 r. dla możnych i utytułowanych odbiorców — Władysława Branickiego, Augustowej Potockiej i Drohojowskiego²¹. Wówczas też prasa donosiła o zamierzonej przez artystę serii dziewięciu widoków malowniczych miejscowości²². Czy zamiar ten wykonał, nie wiadomo; poza czterema wedytami, malowanymi po tej dacie i eksponowanymi na wystawie w Muzeum Świętokrzyskim, oraz *Widokiem Płocka*, znany tylko z tytułu²³, inne nie zachowały się nawet w drukowanych wzmiankach. Podobnie jak samodzielna scena rodzajowa nie był to przecież temat, w którym Szermentowski czuł się najlepiej, choć niewątpliwie dokładał trudu i starań.

Chociaż Szermentowski miał w galerii Zielińskiego piękne wzory w postaci kilkunastu wedyt Marcina Zaleskiego, jego pierwsze zwłaszcza widoki zabytkowej architektury są surowe i nieporadne. Brak w nich tej nabytej szkolną nauką łatwości komponowania, odpowiedniego kadrowania motywu archi-

²¹ „Gazeta Warszawska” 1855, nr 36, 46, 122.

²² „Gazeta Warszawska” 1855, nr 5.

²³ „Biuletyn Domu Sztuki”, R. I, Warszawa 1922, nr 3, poz. 110.

tektonicznego, harmonijnego stapiania z zielenią, jakie w mniejszym lub większym stopniu posiadali Gerson i Kostrzewski. Zaginiony *Widok pałacu biskupiego w Kielcach* z 1852 r. to pozbawiona nawet sztafażu sumienna rejestracja wyglądu zabytkowej budowli²⁴. Późniejsze nieco obrazy — *Rynek w Szydłowcu* i *Ratusz w Sandomierzu* z 1854 r., choć ożywione sztafażem, są jeszcze skrępowane nadmiernym i nieśmiałym szacunkiem artysty dla odwzorowanego obiektu, przy którym pozostaje niewiele tylko miejsca na daleki widok wycinka żywej natury. Większe wyrobienie kompozycyjnych umiejętności, zapewne już w wyniku szkolnej nauki, zdradza *Widok Sandomierzu*, bardzo jeszcze zresztą surowy w kolorze. Dopiero w widoku *Chęcina* z 1857 r. kompozycja straci sztywność; malarz operuje tu swobodniej barwą i światłem, które nie tylko rozjaśnia, ale i modyfikuje kolor. Integralnie z widokiem architektury i pejzażem łączy się tu rodzajowa scena wiejskiej procesji.

Szermentowski najchętniej jednak studiował wiejski krajobraz, w którym przeważają początkowo obowiązujące zasady malowniczości. W niewielkich obrazkach z tych czasów znajdowały się często skromne, malowniczo zaniedbane kościółki otoczone starymi drzewami, dalekie widoki zabytków i ruin, pochyłe krzyże, przydrożne kapliczki, chmurne i burzliwe niebo, efekty księżycowego światła w *Wiejskim cmentarzu* czy też zachodzącego słońca w kilku krajobrazach z pastuszkami i rybakami z lat 1856—1860, jak i w należącem kiedyś do doktora Głazla w Krakowie *Krajobrazie o zachodzie słońca* z wiejską furą jadącą ocienionym jarem. Podobną malowniczość odnalazł Szermentowski w czasie wakacyjnej wycieczki, jaką odbył w 1856 r. — chyba nie bez sugestii Kraszewskiego — na Wołyń, gdzie odnotował — analogicznie — stare cerkiewki wiejskie wśród drzew. Ze znanych obecnie dwu prac o tej tematyce zastanawia szczególnie niewielki obrazek olejny *Wieś wołyńska*, który znalazł się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie już po opracowaniu katalogu. Uderza on niecodzienną u Szermentowskiego kompozycją całkowicie płaskiego krajobrazu, robiącą wrażenie zupełnie nie zakomponowanego wycinka natury, w którym został umiejętnie wykorzystany streficzny układ elementów pejzażu, urozmaicony tylko motywem cebulastej cerkiewki i różowością nieba o zachodzie. Mimo woli przypomina się o pół wieku późniejsza interpretacja tego pejzażu przez Stanisławskiego. Analogię tę mógłby jeszcze wzmocnić fakt istnienia w niewielkim cyklu wołyńskim Szermentowskiego nie znanego dziś słonecznego krajobrazu z wiatrakami na wzgórzu²⁵.

Dla dalszego rozwoju istotnych cech malarstwa Szermentowskiego rozmaitość motywów kieleckich i wołyńskich okolic była przede wszystkim odskocznią do stopniowego wyzwania się spod presji estetyki malowniczej swojskości — zgodnie zresztą z duchem tej późniejszej fazy warszawskiej krytyki, która wskazywała na prostsze, skromniejsze motywy, bardziej odpowiadające realistycznemu widzeniu natury. Szczególnie w akwarelowych studiach rzeczywiście najprostszych, bezpretensjonalnych motywów wiejskich, z którymi spotykamy się u Szermentowskiego już około 1853 r., dopracowywał się on własnych, nowych form wyrazu, nieskrępowanych surowością architektonicznych linii ani dbałością o sztuczne efekty. Cieszy w nich świeżość spojrzenia, różnorodność nieskomplikowanych układów kompozycyj-

²⁴ W. Gerson *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych...*, repr. s. 190.

²⁵ „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1858, nr 182.

nych i rozwiązań kolorystycznych, swoboda pędzla, interesuje droga, którą artysta przebywał od ckliwej malowniczości do rzetelnych malarskich wartości. A jednak przy tym specyficzne cechy kieleckiego pejzażu pozostawiły niezatarte ślady i na dalszej, dojrzałej twórczości Szermentowskiego. Działy zresztą nie tylko same wspomnienia i przyzwyczajenia młodości. Po 1860 r., a więc w czasach paryskich, co najmniej dwukrotnie odświeżał artysta kontakt z tymi stronami, a niezależnie od podróży korzystał z pewnością ze zdjęć Olszyńskiego. Zachował też — przeszedłszy już przez fascynację wielkim malarstwem muzealnym — pewną skłonność do typu krajobrazu o łagodnie urozmaiconej rzeźbie terenu i swojskich akcentów ikonograficznych, nie pozabawionych dużej dozy sentymentu.

A handwritten signature in cursive script, likely belonging to Tadeusz Zieliński, the subject of the text. The signature is written in dark ink and is positioned in the lower right quadrant of the page.

ЮЗЕФ ШЕРМЕНТОВСКИЙ.
В КРУГУ МЕЦЕНАТСТВА ТОМАША ЗЕЛИНСКОГО

Для развития варшавской живописи половины 19 века большое значение имела художественная среда, образовавшаяся в 1848—58 гг. в Кельце вокруг начальника Келецкого повета и известного коллекционера Томаша Зелинского. Его меценатская деятельность способствовала во многом осуществлению задач, выдвигаемых в 19 веке художественной критикой реалистического направления.

На молодых учеников варшавской Академии художеств оказала влияние не только богатая галерея Зелинского, но и пленяющие своей красотой пейзажи Келецкой земли. Это оставило отпечаток на их творчестве, относящемся к рубежу романтизма и реализма. Однако, вопреки распространенным в наши времена мнениям, значение галереи Зелинского состояло лишь только в воздействии старинной живописи; нет доказательств использования в качестве образцов голландских картин. В галерее Зелинского голландских полотен было немного. Не удалось найти копии этих картин, ни установить в творчестве варшавских художников того периода сколько-нибудь значительного влияния голландской школы. Критика середины 19 века основное значение придавала эскизу с натуры, ссылаясь при этом на голландскую живопись исключительно как на образец реалистического подхода к действительности.

Самое большое влияние меценатство Зелинского оказало на формирование творчества знаменитого пейзажиста Юзефа Шерментовского. Уроженец близлежащего Бодзентына, Шерментовский был открыт Зелинским и в его доме получил элементарное художественное образование. Несмотря на то, что в жанровых картинах его первого учителя, Францишека Костшевского, можно найти следы унаследованной от Ж. П. Норблина композиционной схемы голландской комнатной сцены, в жанровых картинах самого Шерментовского таких следов нет. Хотя Зелинский проявлял особенное пристрастие к городским пейзажам и к исторической живописи, его протеже (Шерментовский, Костшевский, Генрик Пиллати, Войцех Герсон и др.) избрали прежде всего деревенский пейзаж и жанровые крестьянские сцены. Характер келецкого пейзажа оставил самые глубокие следы в творчестве Шерментовского. Они заметны также в его полотнах, написанных после 1860 г., то есть после отъезда во Францию.

JÓZEF SZERMENTOWSKI UNDER ZIELIŃSKI'S PATRONAGE

In the years between 1848 and 1858 Tomasz Zieliński, the chief officer of state for the district of Kielce, a well-known connoisseur and collector of works of art, revived the old traditions of art patronage. He started in Kielce a sort of an informal 'arts society' in which young painters were particularly helped and encouraged. That, in turn, influenced the development of the Warsaw school of painting of mid-nineteenth century. Zieliński's practice in art patronage was in fact an ideal fulfilment of the demands put forward by his contemporary art critics who dealt with the school of "realistic" painting.

Young students of the Warsaw School of Fine Arts found their inspiration and formed their style under the influence of the paintings from Zieliński's large picture gallery and the character of the picturesque Kielce countryside. Their own paintings

from the period of the turning-point between the romantic and the realistic convention show obvious and very typical evidence of those influences.

Contrary to previous assumptions, however, the influence of the paintings from the gallery was limited to old and well-established Polish schools. There are no grounds for supposing that the young painters followed with any regularity of the typical examples of the Dutch schools. Zieliński had but few Dutch paintings in his collections, and, as far as we can tell, no copies of those were made at that time. Neither was it possible to find any definite influences that might have been suggested by the Dutch schools of painting in the pictures of the young painters from Zieliński's circle. Nature studies were more in vogue and in the critics' demand at that time; when the critics spoke in favour of the Dutch painting, they understood that merely as an example of "realistic" treatment.

It was Zieliński's patronage that influenced and developed, and even to a certain extent determined, the character of the work of our prominent landscapist Józef Szermentowski. Born in Bodzentyn near Kielce, he was discovered as a promising young talent by Zieliński, and it was in the latter's house that he took his first regular lessons in painting.

While we can still detect traces of the typical Dutch composition patterns for interior scenes in the paintings by Szermentowski's first master, Franciszek Kostrzewski (who inherited the tradition of that convention from J. P. Norblin), his own genre scenes are already remarkably free from any of those prescribed patterns.

Although Zieliński personally preferred townscapes and history pictures, most of the young painters whom he patronized found their ideal way of expression in countryside and village landscapes and in genre scenes of the peasants' life. Those were Szermentowski, Kostrzewski, Henryk Pillati and Wojciech Gerson. Among them, Szermentowski was the one for whom the local Kielce countryside held the strongest fascination. Its impact is clearly visible in his landscapes, even in those painted already after 1860, i. e. after Szermentowski left Poland to live permanently in France.