

EDYTA CHLEBOWSKA

STRACONE GNIAZDO NORWID – SZERMENTOWSKI

Z połowy lat 70. XIX w. pochodzi rysunek Norwida, znany wyłącznie z reprodukcji opublikowanej po drugiej wojnie światowej pod tytułem *Scena symboliczna*, znajdujący się w tece mieszczącej wybór prac plastycznych artysty, na luźnych tablicach złożonych w papierowej obwolucie. Tekę, a właściwie kilka tek, bo powstały trzy różniące się nieznacznie tytułami wersje mieszczące różne zestawy ilustracji (*Rysunki i grafika Norwida* – 27 tablic, *Rysunki i grafika C. K. Norwida* – 20 tablic oraz *Rysunki i grafika K. C. Norwida* – 20 tablic), opublikowało wydawnictwo Jakuba Mortkowicza¹. Rzecz przygotowano na bazie reprodukcji przeznaczonych pierwotnie na potrzeby zainicjowanej w 1911 r. edycji *Pism zebranych* Norwida w opracowaniu Zenona Przesmyckiego. Edytorowi nie udało się sfinalizować przedsięwzięcia – z planowanych ośmiu tomów wydał trzy (t. A: cz. 1 i 2, t. C oraz t. E), na których karty trafiło 45 tablic, mieszczących tzw. Dodatki artystyczne. Ilustracjom towarzyszyły obszernie objaśnienia, przynoszące wiele istotnych informacji na temat obiektów: ich cech fizycznych, ikonografii oraz miejsca przechowywania. Niewykorzystana przez Miriamę część nakładu reprodukcji została złożona w magazynach krakowskiej drukarni Anczyca (w której drukowane były *Pisma zebrane*), gdzie – wraz z kilkuset egzemplarzami nieukończonego tomu F – przetrwała do końca drugiej wojny światowej. W 1946 r. zdecydowano się wypuścić norwidiana na rynek księgarski. Na karty opublikowanego z przedmową Wacława Borowego tomu F *Pism zebranych* trafiło kolejnych 29 tablic ilustracyjnych², a pozostałą część nakładu reprodukcji złożono we wspomniane teki.

¹ Interesujący nas rysunek opublikowano w: *Rysunki i grafika Norwida*, [Kraków 1946], tabl. 10; *Rysunki i grafika K.C. Norwida*, [Kraków 1946], tabl. 13.

² Doboru materiału ilustracyjnego dokonali powojenni edytorzy, którzy w miejsce praktykowane przez Miriamę „Opisów dodatków artystycznych” zamieścili „Spis dodatków artystycznych”, opatrując rzecz całą przypisem: „W składach Drukarni W.L. Anczyca i Ski prócz tekstu zachowały się nakłady reprodukcji wielu dodatków artystycznych, przeznaczonych do

Mimo że Przesmycki wykonał na potrzeby norwidowskiej edycji reprodukcję interesującej nas kompozycji, w rękopiśmiennym archiwum Miriama, mieszczącym setki opisów plastycznych norwidianów, nie odnajdziemy żadnej wzmianki na temat tej pracy. Pozostaje zatem analiza wizualnej warstwy rysunku, wykonanego piórem i tuszem, swobodnie kreślonego zamaszystą linią, w dolnej partii oznaczonego sygnaturą i datą: „C. Norwid 76” (data mało czytelna, A. Melbechowska-Luty odczytuje ją jako 75³). Temat przedstawienia jawi się niczym zagadka. Spójrzmy: oto po prawej stronie, pod pozostałościami dachu walącej się chaty z wysokim kominem siedzi spowita w płaszcz postać pochyłona nad drugą, leżącą na posłaniu, postacią. Z lewej zlatuje ku nim tłum anielskich postaci w zwiewnych szatach, ujętych w różnych pozach, zaglądających do wnętrza chaty. Gdy w 2004 r. rysunek zreprodukowano we francuskim wydaniu *Vade-mecum*, chcąc zapewne nieco rozjaśnić mało czytelną ikonografię, opatrzono go tytułem *Aniołowie śmierci (Les Anges de la mort)*, korespondującym z panującym w scenie nastrojem rozpadu, obumierania czy wręcz śmierci⁴. Nieco wcześniej próbę rozpoznania tematu przedstawienia podjęła w swej monografii Aleksandra Melbechowska-Luty, włączająca rysunek w wątek faustowski, reprezentowany w spuściźnie Norwida kilkoma realizacjami plastycznymi. Autorka *Sztukmistrza* pisała:

I jeszcze jedna kompozycja, która, jak sądzimy, wiąże się z dziełem Goethego. Jest to przypuszczalnie scena złożenia Fausta do grobu, w miejscu, o którym mówią lemury:

Któż taką lichą sklecił chatkę,
Kilofem i łopatą?
[...]
Jak już przywdziałeś zgrzebną szatkę,
I tak ci tu za bogato⁵.

Norwid przedstawił na swym rysunku „romantyczną” ruinę ubogiego domostwa [...]; z góry spływają chóry anielskie, które ocalą i uniosą duszę Fausta do nieba, a wśród nich kłębią się jakieś demoniczne zjawy – szatany? lemury? [...]⁶.

tomu F i dalszych tomów *Pism Zebranych* Norwida. 29 z nich zamieszczamy w tomie niniejszym. Niestety dokonanie szczegółowego ich opisu (z wiadomościami o proveniencji, technice itd.) w dzisiejszych warunkach jest niemożliwe. Poprzestajemy z konieczności na spisie ogólnikowym”. (C. NORWID, *Pisma zebrane*, t. F, Warszawa 1911 [recte 1946], s. I).

³ A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 229.

⁴ C. NORWID, *Vade-mecum*, tłum. Ch. Jeżewski, Montricher 2004, s. 220.

⁵ J.W. GOETHE, *Faust. Tragedia*, przeł., posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 488.

⁶ A. MELBECHOWSKA-LUTY, *Sztukmistrz*, s. 229.

Interpretacja Melbechowskiej-Luty budzi niemałe wątpliwości. Przede wszystkim nie została poparta merytoryczną argumentacją, stąd zapewne nuta niepewności pobrzmiewająca w cytowanym ustępie. Co więcej, pewne elementy przedstawienia zostały błędnie rozpoznane: na rysunku widoczne jest posłanie (łóżko), z umieszczonym u wezłowia krzyżem, nie zaś grób; z kolei w gromadzie Norwidowych aniołów o smukłych sylwetkach i subtelnym, choć umownie zaznaczonych rysach twarzy, nie sposób doszukać się wspomnianych przez uczoną demonicznych zjaw.

Rodzi się zatem pytanie, czy możliwa jest identyfikacja tematu wykreślonej przez Norwida enigmatycznej sceny, czy też pozostaje poprzestać na stwierdzeniu, iż mamy tutaj do czynienia z niejasną, trudną do rozpoznania treścią przedstawienia? Warto mieć na uwadze, że w sferze sztuk plastycznych – w odróżnieniu od literatury – sytuacja taka nie należy do rzadkości, a historia sztuki obfituje w ciągi rozbieżnych, a nawet nierazko przeciwstawnych interpretacji już na poziomie rozpoznania tematów dzieł. Nie roszcząc sobie pretensji do rozstrzygnięcia powyższej wątpliwości, chciałabym wskazać na pewien obraz, który może – jak sądzę – posłużyć jako interesujący kontekst dla *Sceny symbolicznej*, wskazując zarazem na pewien trop interpretacyjny.

Mowa o powstałym w 1865 r. dziele *Stracone gniazda* pędzla Józefa Szermentowskiego, przedstawiającym opustoszały, posępny widok kieleckiej wsi. Płótno, znajdujące się od 1950 r. w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, reprezentuje patriotyczny nurt twórczości autora *Widoku rynku w Szydłowcu*⁷, a zarazem wpisuje się zdecydowanie w zasadniczy profil artystyczny twórcy uznawanego za jednego z wybitniejszych polskich pejzażyistów. Mimo że niemal cały dojrzały okres swojej twórczości malarz spędził na emigracji, pozostawił w swojej spuściźnie nader liczne widoki ziem ojczystych, czego przykładem interesujący nas obraz. Jednym z centralnych elementów obrazowych dzieła jest spalona wiejska chata z wysokim kominem, składająca się wraz ze strzaskanym przydrożnym krzyżem i ruiną szlacheckiego dworu na wielowymiarowy obraz klęski narodu polskiego po upadku powstania styczniowego. Podobną ruinę, z górującym nad rachityczną, rozpadającą się chatą kominem, uczynił miejscem akcji swego rysunku Norwid, przy czym analogie do dzieła młodszego kolegi wydają się z kilku przynajmniej względów nieprzypadkowe. Omówienie problematyki związków międzyobrazowych, dostrzeżonych pomiędzy wskazanymi

⁷ Olej, płótno, wym. 42 x 53,5 cm. Zob. *Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. VIII, oprac. D. Suchocka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, s. 232, poz. kat. 1370, tabl. 76.

dzielami, poprzedzi garść informacji na temat przebiegu artystycznej twórczości Szermentowskiego⁸.

Urodzony w 1833 r. w Bodzentynie Józef Szermentowski już w wieku chłopcym dostał się pod opiekę Tomasza Zielińskiego, mecenasa i kolekcjonera, który, dostrzegając jego talenty artystyczne, umożliwił młodzieńcowi naukę u Franciszka Kostrzewskiego, przebywającego wówczas w jego kieleckiej posiadłości⁹. W domu Zielińskiego Szermentowski zyskał solidne podstawy artystycznego wykształcenia, ponadto mógł studiować bogatą, liczącą ponad 400 płócien kolekcję malarstwa europejskiego (XV-XIX w.) i polskiego oraz nawiązać pierwsze kontakty z niemałym gronem warszawskich artystów, którzy chętnie odwiedzali siedzibę kolekcjonera. Kolejnym etapem edukacji była nauka w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Marcina Zaleskiego i Ksawerego Kanińskiego oraz związki ze środowiskiem warszawskiej cyganerii artystycznej. Dzięki znajomości z Wojciechem Gersonem oraz Juliuszem Kossakiem, z którym przez pewien czas dzielił pracownię, Szermentowski stał się członkiem tzw. grupy Marcina Olszyńskiego, skupiającej młodych artystów, którym przyświecała idea odnowy malarstwa polskiego¹⁰. Łączyło ich zainteresowanie pejzażem i malarstwem rodzajowym, uwzględniającym lokalny koloryt oraz charakterystyczne cechy rodzimego krajobrazu, studiowanego podczas wspólnych pieszych wędrówek, w trakcie których malarze wypełniali swe teki licznymi szkicami z natury. W 1858 r. Józef Szermentowski był współorganizatorem i uczestnikiem pierwszej Krajowej Wystawy Sztuk Pięknych w Warszawie, brał także udział w jej kolejnych edycjach. W początkowym okresie swojej twórczości pod wpływem popularnej wówczas idei „starożytnictwa” chętnie malował pejzaże architektoniczne, widoki miast oraz budowli, dopełniane sztafażem: *Widok Sandomierza od strony Wisły* (1855), *Ratusz w Sandomierzu* (1855), *Chęciny* (1857). Wkrótce zaczął w coraz większym zakresie eksplorować pejzaż wiejski, sytu-

⁸ Zestawienie aktualnej bibliografii przedmiotu przynosi poświęcone artyście hasło autorstwa Z. Lewickiej-Depty, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XLVIII/2 (2012), s. 269-272. Na szczególną uwagę zasługuje wiele opracowań autorstwa I. Jakimowicz, m.in.: *Józef Szermentowski*, Wrocław 1950 (w cyklu „Malarze polscy”, z. 13); TAŻ, *Twórczość Józefa Szermentowskiego. Ze studiów nad początkiem realizmu w polskim malarstwie pejzażowym*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 1, s. 5-54. Z nowszych opracowań wypada wymienić publikacje: E. MICKE-BRONIAREK: *Mistrzowie pejzażu XIX wieku*, Wrocław 2001; TAŻ, *Malarstwo polskie: realizm, naturalizm*, Warszawa 2005.

⁹ I. JAKIMOWICZ, *Twórczość Józefa Szermentowskiego w kręgu mecenatu Tomasza Zielińskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, nr 1, s. 96-99; TAŻ, *Tomasz Zieliński: kolekcjoner i mecenas*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 111-113.

¹⁰ Zob. *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, oprac. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1955.

owany z reguły w pagórkowatej okolicy, z motywem przydrożnego krzyża, kościółka w gęstwinie drzew, wiejskiej chaty: *Krajobraz letni* (akwarela, 1853), *Widok wsi kieleckiej* (1855), *Krajobraz kielecki* (akwarela, ok. 1856). W 1860 r. artysta otrzymał pięcioletnie stypendium rządowe na tzw. podróż studyjną i wyjechał do Paryża. Za granicą kontynuował obraną przez siebie linię rozwoju malarstwa, podejmując współpracę z pejzażystami z kręgu szkoły barbizońskiej, z którymi odbywał plenery w okolicach Fontainebleau. Dwukrotnie, w 1866 i 1868 r., przyjeżdżał do kraju, odwiedzając Kielce, rodzinny Bodzentyn, a także Warszawę, Kraków, Pieniny. W dojrzałym okresie twórczości Szermentowskiego to właśnie zabarwiony uczuciowym tonem ojczysty pejzaż pozostawał najważniejszym, najbardziej zróżnicowanym tematycznie nurtem jego malarstwa: *Pejzaż z rzeką* (1862), *Studium wioski polskiej* (1866-68), *Dunajec w Pieninach* (1868), *Droga do wsi* (1872), dominując nad wyobrażeniami francuskiej prowincji, rozłożystych dębów i równinnych łąk okolicy Fontainebleau, składających się na drugą gałąź jego artystycznej spuścizny: *Jezioro w lesie* (1868), *Pejzaż z krowami* (1869), *Bydło na pastwisku* (1876). Komponując rodzime widoki, malarz wykorzystywał zarówno własne studia krajobrazowe, wykonane podczas podróży do kraju, jak i fotografie, o których nadsyłanie prosił w listach przyjaciół¹¹. Nie zapominajmy także o stale powracającym na płótnach malarza wątku rodzajowym: *Przed kościołem* (1865-1868), *W parku* (1873), *Biednemu zawsze wiatr w oczy* (1876).

Wprawdzie *Stracone gniazda* powstały jeszcze przed wyjazdami Szermentowskiego w ojczyste strony, to jednak charakterystyka kieleckiego krajobrazu na tym niewielkim płótnie jest świeża i nie razi konwencjonalnym ujęciem. Obraz ukazuje w niezbyt rozległym kadrze lekko pofałdowany wiejski pejzaż z biegnącą ukosem, a następnie skręcającą w głąb, piaszczystą drogą. Dziejowy dramat został przez malarza zobrazowany za pośrednictwem trzech motywów rozmieszczonych na kolejnych planach przedstawienia, symbolizujących ogólnonarodowy charakter powstania styczniowego. Na wprost widza widnieje strzaskany przydrożny krzyż, którego rozrzucone belki przecinają drogę. Nicco w głębi, prawą stronę kompozycji wypełniają dopalające się zgliszcza wiejskiego obejścia, natomiast dalszy plan znaczą szczytki szlacheckiego dworu. Jak podkreśla monografistka artysty, Irena Jakimowicz:

Układ kompozycyjny jest [...] typowy dla krajobrazów polskich Szermentowskiego, zwłaszcza z wcześniejszego okresu twórczości, zestawienie jednak motywów o tak dramatycznym charakterze zupełnie wyjątkowe u malarza lubującego się w pogodnych sielskich widokach. Występuje tu też rzadko przez niego odtwarzana pora roku – późna jesień, która

¹¹ E. MICKE-BRONIAREK, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005, s. 19.

już prawie nie pozostawiła liści na drzewach, jak i pora dnia – wczesna godzina poranna, kiedy nieśmiały blask przedświtę konkuruje z blednącym światłem nikłego księżycy. Wyjątkowy również dla Szermentowskiego, lubiącego barwy letniego, zalanego słońcem dnia, jest koloryt obrazu utrzymany w tonach granatowo-szarych, przechodzących na pierwszym planie w oliwkowo-szare, rozjaśniony jedynie biało-fioletowym blaskiem świtu i ożywiony tak chętnie przez malarza używanym drobnym czerwonym akcentem – kilku płomykami dogasających zgliszczy¹².

Pejzaż jest opustoszały, nie dostrzeżemy w nim sylwetek ludzi czy zwierząt, tylko w oddali kilka ptaków rysuje się na tle jaśniejszego od wschodu nieba. Artysta daje wyraz swym uczuciom i myślom, związanym z kolejnym tragicznym zakretem polskich dziejów, poprzez użycie prostych środków malarskiego obrazowania. Wyciszona tonacja barwna, późnojesienna aura, ograniczenie przedstawienia do kilku zasadniczych elementów, dojmująca cisza wyłaniającego się z półmroku pejzażu budują nastrój na pograniczu rozpacz i bezsilnej rezygnacji, a języki dogasającego ognia nie pozwalają zapomnieć grozy ostatnich chwil przed ostateczną klęską. Wypada odnotować, że upadek powstańczego zrywu miał nadto dla malarza szczególnie bolesny, osobisty wymiar. Jego młodszy brat Kazimierz, studiujący od 1860 r. w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, zaangażował się w poprzedzającą narodowy zryw działalność patriotyczną, później zaś brał udział w walkach powstańczych, w czasie których został uwięziony i w 1865 r. skazany na zesłanie na Sybir. Wydarzenia te nie stanowiły, być może, bezpośredniego impulsu, gdyż poznański obraz ukończony został nie później, niż na początku 1865 r., bowiem wiosną trafił na wystawę w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Tego samego roku Szermentowski wysłał na ekspozycję w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych inny obraz: *Poranek po burzy* (v. *Po burzy*), który – jak sugeruje Jakimowicz – był idealizowanym wariantem interesującej nas kompozycji. Z kolei na łamach „Kłosów” opublikowano w tym czasie drzeworytniczą kopię obrazu *Strącone gniazdko* (1865), w którym powyższy temat został przez malarza ujęty w ramy alegorii w postaci strąconego z drzewa gniazda z rozsypnymi jajkami, nad którym ulatuje spłoszona para ptaków. Pomysł ten wykorzystał następnie w kilku kolejnych – obecnie nieznanymi – realizacjach¹³. *Strącone gniazda* z poznańskiego muzeum zainicjowały patriotyczny – powstały bezpośrednio pod wrażeniem ostatniej narodowej klęski – wątek w twórczości Józefa Szermentow-

¹² J. JAKIMOWICZ, „*Strącone gniazda*” Józefa Szermentowskiego, „*Studia Muzealne*” 1(1953), s. 44.

¹³ Warianty tematu prześledziła I. Jakimowicz („*Strącone gniazda*” Józefa Szermentowskiego, s. 46-47).

skiego. Jak można sądzić z zachowanych opisów pozostałych kompozycji, składających się na „cykl” straconych gniazd, ujętych czy to w pejzażowej, czy ściśle alegorycznej konwencji, ów pierwszy obraz stanowił bodaj najbardziej interesującą i najwartościowszą, także pod względem wartości *sensu stricte* artystycznych, pozycję. Dla porządku odnotujmy, że temat upadku powstania styczniowego w malarskiej spuściźnie artysty nie ograniczał się do omówionego wątku. Na uwagę zasługują szczególnie takie obrazy, jak: *Wspomnienie 63 r.* (1866), *Stary żołnierz i dziecko w parku* (v. *Pasowanie na rycerza przez dziadunia*, 1869) oraz odnaleziony przed kilku laty i zakupiony do zbiorów Muzeum Historii Kielc niezwykle interesujący portret *Rodzina artysty* (1875, znany wcześniej jako: *Lekcja geografii* lub *Wdowa*), który można potraktować jako swoisty testament malarza¹⁴.

Pora wrócić do Norwida i postawić pytanie: czy istnieją bliższe przesłanki, pozwalające łączyć rysunek zwany *Sceną symboliczną* z powstałym dekadę wcześniej płótnem Szermentowskiego? Trudno stwierdzić, czy poeta mógł oglądać *Stracone gniazda*, które wszak jeszcze w 1868 r. wystawiane były w Krakowie¹⁵. Nie ulega natomiast wątpliwości, że na początku lat siedemdziesiątych utrzymywał z twórcą dzieła w miarę regularne kontakty, o czym świadczy drobna wzmianka w liście Szermentowskiego do Wojciecha Gersona z roku 1871, w której nadawca „poleca Norwida, który bywa u niego”, stanowiąca jedyny ślad ich ówczesnych spotkań¹⁶. Dopiero po kilku latach – tym razem od Norwida – ponownie usłyszymy o tej znajomości. Niestety, były to już ostatnie chwile życia zmagającego się z gruźlicą młodszego kolegi. Poeta mocno zaangażował się wówczas w akcję pomocy Szermentowskiemu, jaką zorganizowali wiosną 1876 r. paryscy znajomi malarza z kręgów artystycznych. Urządzono loterię, na którą ofiarowało swe prace (obrazy, akwarele, rysunki) 34 malarzy polskich oraz zagranicznych (francuskich, rosyjskich) i która przyniosła w rezultacie blisko 5 tys. franków zysku¹⁷. Jeszcze przed finalizacją przedsięwzięcia Norwid wraz

¹⁴ Por. „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 2, s. 32 (notatka redakcji dołączona do artykułu E. Jeżewskiej *Malarstwo Józefa Szermentowskiego*).

¹⁵ M. BAŁUCKI, *Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1(1868), s. 296.

¹⁶ Chodzi o zaginiony list z 27 sierpnia, wzmiankowany w opracowaniu: *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, oprac. A. Vetulani, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1951, s. 57. Por. Z. TROJANOWICZOWA, E. LIJEWSKA, przy współudziale M. PLUTY, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861-1883, Poznań 2007, s. 500.

¹⁷ Program loterii zachowany w archiwum Norwida przedrukował J.W. Gomulicki: C. NORWID, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976; t. X, s. 230 (dalej cyt. PWsz – liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony).

z innymi członkami komitetu organizacyjnego: Aleksandrem Wojciechem Ceterem (w którego pracowni odbyła się loteria), Cyprianem Godebskim oraz Pantaleonem Szyndlerem odwiedzili artystę ofiarując mu 500 franków (nb. pożyczonych), „dlatego że nie można było czekać na rezultaty naszych zajęć – czasem albowiem tym sposobem ofiaruje się za późno – albo trumnę! Jak u Chińczyków jest zwyczaj”¹⁸. Wyrażone w jednym z listów Norwida obawy okazały się niestety uzasadnione – Szermentowski zmarł 6 września nie doczekawszy rozliczenia dochodów loterii, wobec czego uzyskane fundusze ofiarowano rodzinie zmarłego (wdowie z dwójką dzieci)¹⁹.

Temat loterii wielokrotnie powracał na karty ówczesnej korespondencji autora *Promethidiona*. Jeszcze w 1880 r. z pewną dozą ironii Norwid przypominał Władysławowi Zamojskiemu o zakupie dwóch biletów po 10 franków, po czym dodawał: „Co zaiste, że okazuje, iż przy wysokich i właściwszych, a zapewne mnogich, Jego zajęciach Książę raczy nie oddalać się od udziału pokornych człowieczych mozołów i względów”. (PWsz X, 149).

Pod bezpośrednim wrażeniem jednej z ostatnich wizyt u malarza: „byłem tam (wedle zdania lekarzy) przy umierającym – uściskałem go w łóżu – podobno zgaśnie”, pisał Norwid do Jana Szymańskiego, któremu zdawał również relację z przygotowań do loterii, te oto słowa:

Szermentowski był ku temu zrodzony, aby nie żenił się, ale siedział w H y è r e s, P a u, N i c e, patrzył na palmy, grzał się na słońcu i malował. Jeżeli społeczeństwo polskie jest Matką, Siostrą, a nie jędzą piekielną, płaczącą nad umierającymi, gdy umierają, i odmawiającą im kruszyny życia i chleba, i uznania, nim umarli.

Jeśli to są ludzie, a nie kamienni głupcy i trzebieńcy wodą święconą pomazani, to tak być powinno. Pan Szermentowski powinien jeszcze dziesiątek lat żyć, siedzieć na południu i malować dla chwały Ojczyzny²⁰.

Nie po raz pierwszy wybrzmiewa w słowach poety ostra krytyka polskiego społeczeństwa, które nie dojrzało do właściwej oceny dokonań artystów i innych wybitnych postaci, nie poczuwając się wobec nich do żadnych zobowiązań. Norwid stale upominał się o godziwe warunki życia i pracy dla twórców, tym bardziej że uznawał Polaków za naród w którym „każdy-czyn za wcześniej wschodzi, / Ale – książka-każda... za późno!”²¹.

¹⁸ List C. Norwida do J. Szymańskiego z kwietnia (?) 1876. PWsz X, 72.

¹⁹ PWsz X, 232, 277.

²⁰ PWsz X, 78.

²¹ *Do współczesnych (Oda)*, PWsz II, 182.

Czy Norwid cenił twórczość młodszego kolegi? W styczniu 1876 r. pisał do Bronisława Zaleskiego: „Co sprzedawa p. Szermentowski? – nie wiem, a myślę, że nie kompozycje, z tej przyczyny iż, mimo wielkiego talentu i niepospolitych wdzięków pęzła tego artysty, jest on jak ogromna większość polskich (i niepolskich) artystów poniekąd, to jest: że nawet najmniejszego o żadnej tendencji Sztuki wyobrażenia nie ma”²². Ten surowy, jak by się mogło wydawać sąd (pamiętajmy, że w podobny sposób wypowiedział się choćby na temat Matejki) wynika wprost z wyznawanej przez twórcę *Promethidiona* teorii sztuki²³. Otóż prawdziwy artyzm wymaga wedle Norwida ścisłej współzależności wartości malarskich oraz wartości duchowych (moralnej wymowy dzieła). „Artystów poznajemy po i d e a l e, a mierzymy ich po wysokości i d e a ł u” – pisał niegdyś do Stanisława Potockiego. „Arcymistrzów, jak Rafael, poznajemy po tym – kontynuował – że oni są zupełnie tak wielcy artyści jak malarze – tak wielcy artyści jak rzeźbiarze”²⁴. Nie dziwi wobec tego fakt, że uprawiane przez Szermentowskiego malarstwo pejzażowe – pozbawione niosącej treść anegdoty – znajdowało się poza główną orbitą zainteresowań Norwida, mimo że doceniał on talent młodszego kolegi oraz walory malarskie jego dzieł. Poglądy te znajdowały bezpośredni oddźwięk w praktyce artystycznej twórcy *Solo*, w której „rzecz ludzka” stanowiła najważniejszy, centralny temat, realizowany w setkach wariantów i odmian. Znamienne, że w 1871 r., rozsyłając przyjaciółom ofertę artystyczną, w której polecał swe usługi jako akwaforzysta, Norwid wyraźnie zastrzegł: „Nie robię wcale pejzażu”²⁵.

Autor *Promethidiona* zapewne dosyć dobrze poznał malarski dorobek Szermentowskiego, bywał przecież w jego paryskiej pracowni, a przy tym darzył artystę wyraźną sympatią. Nawet jeśli obraz *Stracone gniazda* nie znajdował się w owym czasie w rękach twórcy i jeśli Norwid nie mógł go oglądać, to trudno przypuszczać, by autor płótna nie dzielił się ze starszym kolegą przemyśleniami na temat tak ważnego w jego dotychczasowej twórczości dzieła. Łudzące podobieństwo wizualne norwidowskiego motywu zrujnowanej chaty do „straconego gniazda” Szermentowskiego pozwala jednak sądzić, że twórca *Solo* musiał się zapoznać jeśli nie z ostatecznym dziełem, to ze szkicami przygotowawczymi do płótna Szermentowskiego. Bez wątplenia, na tle dorobku pochodzącego z kielecczyny artysty *Stracone gniazda* zajmują pozycję wyjątkową, wykraczając poza

²² PWsz X, 70.

²³ E. SZERMENTOWSKI, *Norwid o Józefie Szermentowskim*, „Zeszyty Kieleckie” 1(1971), s. 72-76.

²⁴ List do Stanisława Potockiego z 1868, PWsz IX, 349.

²⁵ List do Bronisława Zaleskiego z przełomu 1871/1872, PWsz IX, 500.

konwencję oderwanego od wszelkiej anegdotyczności realistycznego pejzażu, który zdominował artystyczny profil jego malarskiej spuścizny. Z kolei Norwid z całą pewnością zwróciłby uwagę na temat obrazu – wprawdzie trudno byłoby uznać, iż kompozycja ta realizuje Norwidowską koncepcję dzieła sztuki, którego wartość mierzyć należy wysokością wcielonego w jego ramy ideału, tym niemniej – patriotyczna wymowa dzieła mogła zyskać uznanie autora *Sztuki dla Polaków*. Wypada przynajmniej odnotować, iż w literaturze przedmiotu już przed laty zwracano uwagę na wzajemne oddziaływanie artystów. Wskazywano między innymi, że pod wpływem Norwida Józef Szermentowski pod koniec życia uległ „mistyczno-religijnym impulsom”, co znalazło swój wyraz między innymi w płótnie *Gwiazda zaranna* z wizerunkiem Madonny z Dzieciątkiem tronującej w niebiosach nad pejzażem polskiej wsi²⁶.

Jak zatem, w kontekście powyższych uwag, można interpretować szkic Norwida, określany jako *Scena symboliczna*, znany także pod tytułem *Aniołowie śmierci*, powstały – jak sądzę – z inspiracji *Straconymi gniazdami* Szermentowskiego? Chciałabym wskazać na trzy możliwości, żadnej z nich nie uznając za uprzywilejowaną. Wszak Norwidowska plastyka – czego interesujący nas rysunek jest doskonałym przykładem – często stawia widza twarzą w twarz z zagadką, której rozwikłanie nie jest łatwe, o ile w ogóle możliwe. W czasie, gdy twórczość Norwida była dopiero odkrywana, Waleria Marrène-Morzkowska pisała o plastycznej spuściznie poety:

w miarę postępu lat, ogarniającej go tęsknoty, a szczególnie wzrastającego mistycyzmu, rysunki jego stawały się tak niejasne, że niepodobna w nich odgadnąć właściwej myśli. [...] Artysta ilustrował w ten sposób własne myśli i marzenia. Potrzeba by klucza, aby je zrozumieć. [...] Osoby, które miały wstęp do Norwida i zjednały sobie jego zaufanie, opowiadają, iż przy ustnych objaśnieniach, jakimi je uzupełniał, rysunki te miały głębokie znaczenie. Ale, ponieważ objaśnienia do nas nie doszły, musimy je uważać jako hieroglify, które prawdopodobnie nigdy odczytane nie będą²⁷.

Czas powstania pracy, jeśli przyjmiemy, że jest to rok 1876, może sugerować związek tematu przedstawienia z biografią autora *Straconych gniazd*. Norwidowski szkic byłby zatem usymbolizowanym obrazem ostatnich chwil malarza (Szermentowski zmarł 6 września 1876 r.), który dopełnia swego żywota w dramatycznej nędzy i w opuszczeniu (przypomnijmy cytowany uprzednio fragment listu Norwida do Jana Szwańskiego). W tłumie aniołów zlatujących ku rozpadającemu się domostwu widziałabym jednak nie tyle zwiastunów śmierci, figurują-

²⁶ E. SZERMENTOWSKI, *Norwid o Józefie Szermentowskim*, s. 74.

²⁷ W. MARRÈNE-MORZKOWSKA, *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty. Odczyt publiczny na dochód osad rolnych*, „Wędrowiec” 1900, nr 16, s. 308.

cych w jednym z nadanych rysunkowi tytułów, ile raczej aniołów pocieszycieli w ostatniej godzinie (być może uosabiających krąg przyjaciół?).

Druga propozycja interpretacyjna częściowo pokrywa się z poprzednią – możemy w szkicu ujrzyć wyobrażenie ostatnich chwil malarza, z tym, że zrujnowana chata byłaby tutaj symbolem zniewolonej ojczyzny. W tej sytuacji indywidualny los można potraktować jako egzemplifikację losów całego pokolenia. Wprawdzie szkic jest sumaryczny i nie rejestruje zbyt wielu szczegółów przedstawienia, to jednak warto przyjrzeć się leżącej w łóżku postaci, w której rozpoznać można sylwetkę dziecka, w charakterystycznej pozie z uniesionymi we śnie rękami²⁸. Zbyt pokaźne – jak na dziecko – rozmiary nóg można wytłumaczyć błędami w uzyskaniu silnego skrótu perspektywicznego. Jest to, być może, symboliczne wyobrażenie umiłowanego syna ojczyzny, któremu matka (Polska) nie jest w stanie zapewnić wystarczającego schronienia i opieki, nic – ponad swoją obecność i matczyne łzy wypełnione bólem i bezsilnością.

Niewykluczone, że Norwidowski rysunek powstał jednak bez związku z biografią Szermentowskiego, z jego chorobą i przedwczesną śmiercią. Obrazować może ostatnie chwile człowieka, którego po pełnym trosk i cierpień życiu (które symbolizuje rozpadająca się chata) czeka śmierć, będąca w istocie wyzwoleniem z jarzma doczesności. Jak to trafnie ujął Stefan Sawicki – Norwid był szczególnie bliski „autentycznej myśli chrześcijańskiej [...], dla której śmierć jest najpełniejszym momentem życia doczesnego, a równocześnie, bytowo, najbardziej bliskim wieczności”. W ujęciu poety – pisze dalej uczony – śmierć „przeprowadza [człowieka] w inne, bardziej doskonałe istnienie, [...] jest konsekwencją zmartwychwstania i wielką koniecznością chrześcijaństwa”²⁹. Podążając tym tropem Aniołowie spieszą zatem do umierającego z radosnym w istocie posłaniem, niosąc ukojenie i łaskę.

Ruina wiejskiego domostwa przywodzi na myśl inne plastyczne wyobrażenie zniewolonej ojczyzny pędzla Norwida, a mianowicie niewielki olejny obraz *Kościół na Litwie dziś!* z 1870 r., trafnie opisany przez L. Dębickiego: „Kościółek zrabowany z powalonym i złamanym krzyżem, a przed nim zgłiszcza plebanii. Pusto, ponuro wokoło, jakąś tragicznością przemawia natura. Oto obraz parafii litewskiej, który w myśli łatwo uzupełnić zgłiszczami dworu, a nierzadko i całego sioła”³⁰. W ten mroczny pejzaż malarz wprowadził sylwetkę owcy z jagniątkiem i kwiat białej lilii – symbole przełamujące tragizm rzeczywistości. Skłonność do

²⁸ Por. akwarele Norwida: *Enfant endormi* (1859, Musée des Beaux Arts w Béziers) oraz *Śpiące dziecko* (1860, Biblioteka Narodowa).

²⁹ S. SAWICKI, *O „Śmierci” Cypriana Norwida*, [w:] TENŻE, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 90-91.

³⁰ Z.L. DĘBICKI, *Dwór i plebania*, „Przegląd Lwowski” 1871, nr 15, s. 164.

nadawania przedstawianym scenom głębszych, alegorycznych bądź symbolicznych znaczeń stale towarzyszyła działaniom Norwida-plastyka. Niezwykle rzadko sięgał on natomiast po tematy odnoszące się wprost do aktualnych wydarzeń, stanowiące ich realistyczną reprezentację. Wśród nielicznych przykładów warto wskazać *Mszę św. dla Polaków w Turcji* z 1851 r. Rysunek wykonany na prośbę Władysława Zamoyskiego przedstawia Mszę św. połową dla internowanych Polaków z Legionu Polskiego w obozie w Widyniu, zainicjowaną przez Zamoyskiego w odpowiedzi na próby nakłonienia go przez Turków do przejścia na islam³¹. Praca, chwalona ponoć jeszcze przed ukończeniem przez Ary Scheffera, o czym zleceniodawca donosił poecie w liście z 1 lutego 1851 r., nie przedstawia większych wartości artystycznych, razi nieporadną kompozycją i pozbawionym naturalności modelunkiem postaci³². Norwid chętniej decydował się na ilustrowanie epizodów pozostających poza sferą oficjalnych wydarzeń, odnoszących się do prywatnego doświadczenia. Przykładem jest ofiarowany Teofilowi Lenartowiczowi szkic *Chata na Sybirze*, ukazujący zgromadzonych w ubogim wnętrzu, wokół samowara, towarzyszy północnej niedoli. Na rysunku został prawdopodobnie sportretowany Karol Baliński z Gustawem Zielińskim i Adolfem Januszkiewiczem³³. Tę skromną kompozycję należy zarazem potraktować jako egzemplifikację losów całego pokolenia Polaków, uczestników XIX-wiecznych zrywów niepodległościowych. W ten sposób dochodziła do głosu wrażliwość twórcy, który także w swym dziele literackim najchętniej czerpał inspirację z drobnych, na pozór niewiele znaczących epizodów dziejowych, a nade wszystko bliska mu była perspektywa indywidualnego losu i osobistego doświadczenia.

Wróćmy do *Sceny symbolicznej* – nie rozstrzygając w sposób ostateczny tematu przedstawienia, zamkniętego w enigmatycznej poetyckiej scenie, możemy stwierdzić, że jest to doskonały przykład znamiennej dla kameralnej spuścizny plastycznej Norwida dominacji wartości literackich nad walorami plastycznymi dzieła, ciśnienia sensów i znaczeń, których skromna warstwa rysunkowa nie jest w stanie w sposób pełny i adekwatny wyrazić. Dziś, zdecydowanie odrzucając zastosowane niegdyś jakże krzywdzące wobec Norwida miano „literata zabłąka-

³¹ Z. KRAJEWSKA, *Wronsciana i norwidiana kórnickie w korespondencji Zenona Przesmyckiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1973, z. 11, s. 315-316; J. NOWAK, *Władysław Zamoyski. O sprawę polską w Europie (1848-1868)*, Poznań 2002, s. 122-124; zob. Z. TROJANOWICZOWA, Z. DAMBEK, przy współudziale J. CZARNOMORSKIEJ, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 432.

³² PWSz XI, 555 C.

³³ Wszyscy trzej, zesłani na Sybir, poznali się i zaprzyjaźnili w Iszymiu, leżącym na tzw. Stepach Kirgiskich.

nego w rysownictwo”³⁴, uznajemy specyfikę jego spuścizny plastycznej, a dostrzegając jej braki i słabości, jesteśmy zarazem zdolni odkryć artystyczną siłę tkwiącą w niepozornych „karteczkach i złamkach”.

SPIS ILUSTRACJI

1. C. Norwid, *Scena symboliczna*, 1876, zaginiony, repr. *Rysunki i grafika K. C. Norwida*, Kraków [1946], tabl. 13.
2. J. Szermentowski, *Stracone gniazdo*, 1865, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. *Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. VIII, oprac. D. Suchocka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, tabl. 76.
3. *Stracone gniazdo*, drzeworyt wg obrazu J. Szermentowskiego, repr. „Kłosa” 1(1865), s. 121.
4. J. Szermentowski, *Rodzina artysty*, 1875, Muzeum Historii Kielc, fot. P. Malecki/AG, [http: kielce.wyborcza.pl/kielce/1,35255,3794225.html](http://kielce.wyborcza.pl/kielce/1,35255,3794225.html)
5. J. Szermentowski, *Gwiazda zaranna*, 1874, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, red. D. Folga-Januszewska, Warszawa 2000, s. 33.
6. C. Norwid, *Kościół na Litwie dziś!*, 1870, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. A. Melbichowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, tabl. X.
7. C. Norwid, *Msza św. dla Polaków w Turcji*, 1851, Biblioteka Kórnicka.
8. C. Norwid, *Chata na Sybirze*, 1855, Biblioteka Naukowa PAN i PAU w Krakowie.

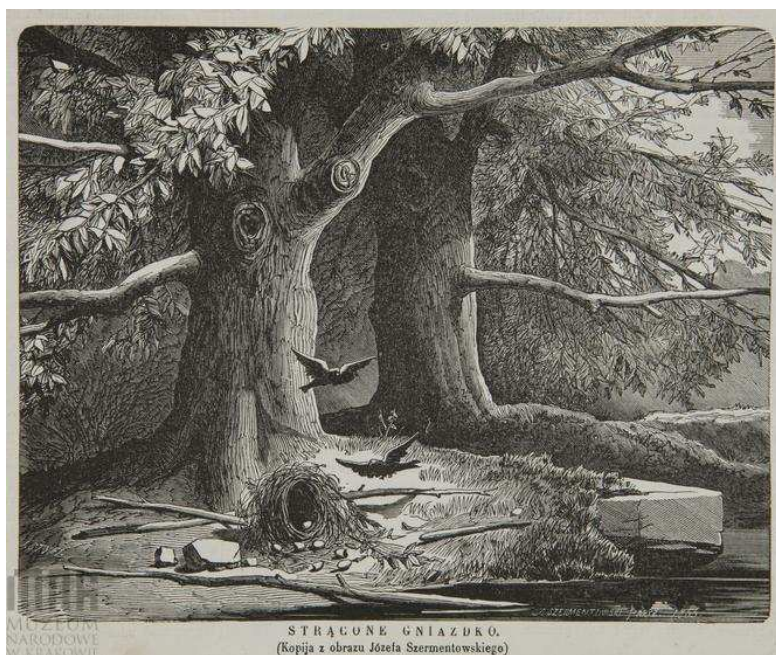
³⁴ J. WOLFF, *Dwie wystawy*, „Głos Plastyków” 1947, grudzień, s. 84.



1. C. Norwid, *Scena symboliczna*, 1876



2. J. Szermentowski, *Stracone gniazdo*, 1865



3. *Strącone gniazdo*, drzeworyt wg obrazu J. Szermentowskiego, 1865



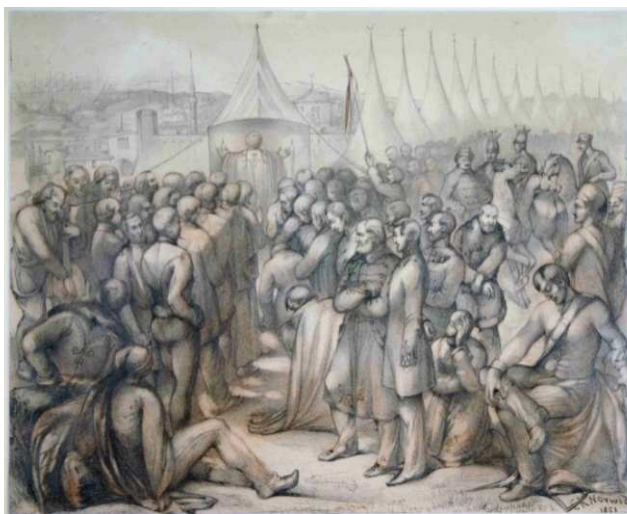
4. J. Szermentowski, *Rodzina artysty*, 1875



5. J. Szermentowski, *Gwiazda zaranna*, 1874



6. C. Norwid, *Kościół na Litwie dziś!*, 1870



7. C. Norwid, *Msza św. dla Polaków w Turcji*, 1851



8. C. Norwid, *Chata na Sybirze*, 1855

BIBLIOGRAFIA

- BAŁUCKI M., *Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1(1868), s. 296.
- DĘBICKI Z.L., *Dwór i plebania*, „Przegląd Lwowski” 1871, nr 15, s. 163-171.
- JAKIMOWICZ I., *Józef Szermentowski*, Wrocław 1950.
- JAKIMOWICZ I., „*Stracone gniazda*” *Józefa Szermentowskiego*, „Studia Muzealne” 1(1953), s. 44-49.
- JAKIMOWICZ I., *Tomasz Zeliński: kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- JAKIMOWICZ I., *Twórczość Józefa Szermentowskiego w kręgu mecenatu Tomasza Zelińskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1971, nr 1, s. 96-99.
- JAKIMOWICZ I., *Twórczość Józefa Szermentowskiego. Ze studiów nad początkiem realizmu w polskim malarstwie pejzażowym*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 1, s. 5-54.
- KRAJEWSKA Z., *Wronsciana i norwidiana kórnickie w korespondencji Zenona Przesmyckiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1973, z. 11, s. 191-326.
- Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. VIII, oprac. D. Suchocka, Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2005.
- MARRÈNE-MORZKOWSKA W., *Symbolista sprzed pięćdziesięciu laty. Odczyt publiczny na dochód osad rolnych*, „Wędrowiec” 1900, nr 16, s. 307-308.
- MELBECHOWSKA-LUTY A., *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.
- MICKE-BRONIAREK E., *Malarstwo polskie: realizm, naturalizm*, Warszawa 2005.
- MICKE-BRONIAREK E., *Mistrzowie pejzażu XIX wieku*, Wrocław 2001.
- NOWAK J., *Władysław Zamojski. O sprawę polską w Europie (1848-1868)*, Poznań 2002.
- SAWICKI S., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
- SZERMENTOWSKI E., *Norwid o Józefie Szermentowskim*, „Zeszyty Kieleckie” 1(1971), s. 72-76.
- TROJANOWICZOWA Z., DAMBEK Z., przy współudziale CZARNOMORSKIEJ J., *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007.
- TROJANOWICZOWA Z., LIJEWSKA E. przy współudziale M. PLUTY, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861-1883, Poznań 2007.
- WOLFF J., *Dwie wystawy*, „Głos Plastyków” 1947, grudzień, s. 84.

STRACONE GNIAZDO [THE LOST NEST]
NORWID – SZERMENTOWSKI

S u m m a r y

This article is an interpretative attempt of the forlorn drawing made by Norwid in the mid-1770s, entitled *Scena symboliczna* [A symbolic scene] (also known as *Aniołowie śmierci* [Angels of Death]). The drawing relates to a painting by Józef Szermentowski, entitled *Stracone gniazda* [The Lost Nests] (1865), which presented a gloomy vision of a village in the region of Kielce and which was an allegory of the defeat of the Polish nation after the collapse of the January Uprising. The comparative analysis of both depictions allows pinpointing the interdependences between the two works, which shed more light on the meaning of Norwid's highly enigmatic composition. The analysis also takes into account the personal relationship between the two artists, who came close in Szermentowski's late days. The article pursues three potential interpretation paths, relying on the assumption that Norwid was inspired by the younger colleague's work. Yet, none of the three is pinpointed as privileged so that, ultimately, the question of the topic of Norwid's depiction remains open. It is observed, at the same time, that *Scena symboliczna* is a regular example of Norwid's scarce plastic legacy in that it favours literary values over plastic mastery. The work shows evident tensions of senses and meanings, which cannot be either satisfactorily or satisfyingly conveyed via the drawing techniques employed by Norwid.

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid; Józef Szermentowski; malarstwo polskie XIX w.; rysunek polski XIX w.; powstanie styczniowe.

Key words: Cyprian Norwid; Józef Szermentowski; 19th-century Polish painting art; 19th-century Polish drawing art; January Uprising.

Translated by Konrad Klimkowski

EDYTA CHLEBOWSKA – historyk sztuki, dr, pracuje w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL. Adres: ul. Chopina 27, p. 550, 20-023 Lublin; e-mail: edytowo@gmail.com