

DARIUSZ DĄBROWSKI
TORUŃ

KILKA UWAG NA TEMAT STOSUNKU SPOŁECZEŃSTWA KRÓLESTWA POLSKIEGO DO MALARSTWA W POŁOWIE XIX W. (TRZY OBRAZKI)

Tekst ten ma charakter przyczynkarski. Nie rości sobie pretensji do pełnego oświetlenia poruszanych zagadnień. Nie może być też mowy o jakiejś próbie syntezy, polegającej na prezentacji jak najpełniejszego katalogu zjawisk zawartych w temacie. Chodzi o zasygnalizowanie kilku ciekawych problemów, dotąd albo pomijanych, albo z różnych względów, o których za chwilę, ukazywanych w krzywym zwierciadle. Mam na myśli kwestie następujące: dyskusję na temat charakteru i zadań stojących przed malarstwem polskim, podjętą w latach czterdziestych XIX w. przez Michała Grabowskiego, Adama Szemesza, Eleonorę Ziemiecką, Józefa Ignacego Kraszewskiego i in.; ewentualne reminiscencje tej dyskusji, przejawiające się w uformowaniu się w wykształconych warstwach społeczeństwa określonych upodobań estetycznych i sposobów podchodzenia do malarstwa; wreszcie problem pochodzący – można powiedzieć – z przeciwnego krańca tematu, mianowicie stosunek do malarstwa niższych warstw społecznych.

Różnorodne problemy związane z podejściem społeczeństwa Królestwa Polskiego do malarstwa ok. połowy XIX w. budziły zainteresowanie badaczy już dawno. Powstały ważne rozprawy dotyczące np. narodzin rynku sztuki, udostępniania obrazów publiczności, ówczesnego kolekcjonerstwa, tworzenia i funkcjonowania instytucji artystycznych, miejsca zajmowanego przez artystów w strukturze społecznej itd.¹ Podnoszono również

¹ Przykładowe prace: *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, opr. S. Kozakiewicz, „Źródła do dziejów sztuki polskiej”, t. I, Wrocław 1952; A. Ryszkiewicz, *Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim*, „Studia z historii sztuki polskiej”, t. IV, Wrocław 1953; idem, *W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819–1845*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr XV, 1953, ss. 79–88; I. Jakimowicz, A. Ryszkiewicz, *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie 1844–1866*, „Rocznik Warszawski”, R. IV, 1963, ss. 56–113; J. Wiercińska, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*, „Studia

kwestię toczoną pod koniec pierwszej połowy XIX w. dyskusji o kształcie, jaki powinno przyjąć malarstwo polskie. Poświęcone temu zagadnieniu prace Andrzeja Ryszkiewicza, Stanisława Kozakiewicza, Mieczysława Porębskiego, Aleksandry Prokop czy Stefana Morawskiego pisane były jednak głównie w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku i noszą wyraziste piętno owych czasów.² Przedstawiane problemy omawiano w nich przez pryzmat narzuconej nauce polskiej po II wojnie światowej ideologii i wyływającej z niej metodyki. W rezultacie dyskusja nad celami i kształtem malarstwa polskiego rozpatrywana była w kategoriach dychotomii postęp – wsteczność. Wybierano i analizowano z materiału źródłowego te zagadnienia, które pasowały, nie uwzględniano kontekstu kulturowego i społecznego dyskusji. Jeśli chodzi o kwestie szczegółowe, skoncentrowano się na problemach związanych z szeroko pojętą sferą dystrybucji obrazów, poruszając również wątek próby stworzenia przez dyskutantów katalogu najodpowiedniejszych tematów, zarówno dla malarzy, jak i klientów. Stosując takie metody, uzyskano obraz zagadnienia oczekiwany ze względów ideowych, zapominając o najistotniejszym chyba celu – próbie określenia, jak rzeczywiście w opinii uczestników dyskusji miało wyglądać malarstwo polskie, jakim celem miało służyć, skąd miało czerpać wzorce? Jako że autorzy prac podejmujących te wątki w większości wyrosli na czołowych reprezentantów polskiej historii sztuki, w późniejszym czasie nie podjęto dyskusji z ich poglądami z wczesnych lat pięćdziesiątych i w ten sposób problem na długie lata przestał istnieć.

z historii sztuki”, t. XII, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968; A. Ryszkiewicz, *Warszawski sklep Henryka Hirszla. Z dziejów handlu obrazami*, w: idem, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, ss. 223-239; A. Lewicka-Morawska, *Kwestia przynależności do inteligencji malarzy generacji międzypowstaniowej*, „Inteligencja polska XIX i XX wieku”, t. V, Warszawa 1987, ss. 109-143; T. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XV, 2000, ss. 105-144. Pomijam tutaj świadomie monograficzne opracowania dotyczące poszczególnych artystów działających w interesującym nas okresie.

² Zob. np.: A. Ryszkiewicz, *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX w.*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, R. III, 1952, nr 2-3 (10-11), ss. 405-450; S. Świerzewski, *Józef Ignacy Kraszewski jako badacz sztuki (1830-1864) (W stoczeńdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, ibidem, ss. 361-404; M. Porębski, *Polskie malarstwo historyczne doby romantyzmu a rozwój historycznej świadomości narodu*, ibidem, R. VII, 1956, nr 1-2 (ss. 25-26), ss. 74-101; A. Prokop, *O działalności krytycznej Józefa Keniga w latach 1841-1860*, ibidem, ss. 201-234; S. Morawski, *Program sztuki narodowej w krytyce i teorii artystycznej lat 1830-1860*, Materiały dyskusyjne Komisji naukowej obchodu Roku Mickiewicza PAN. Sekcja historii sztuki, listopad 1955, ss. 20-21, 43-44, 48, 63-64 i n.; idem, *Kilka uwag o polskiej teorii sztuki w okresie 1830-1850*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, 1956, nr 1-2 (25-26), ss. 235-254; idem, *Poglądy Józefa Kremiera na sztukę. Początki polskiej estetyki i historii sztuki*, „Kultura i społeczeństwo” t. II, 1958, nr 3, ss. 34-48. Pewne kwestie dotyczące toczoną w latach czterdziestych XIX w. dyskusji o charakterze sztuki polskiej zostały poruszone w art.: D. Dąbrowski, „Kariera” legnickich kompozycji Aleksandra Lessera na Grodzieńszczyźnie. Przyczynek do badań nad funkcjonowaniem dzieła sztuki w społeczeństwie polskim połowy XIX wieku. Część 2, „Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Zeszyty Historyczne”, 2000, z. VI, ss. 127-135.

Warto go jednak przypomnieć z kilku względów. Przede wszystkim, jest to interesująca kwestia z punktu widzenia wpływu ideologii na sztukę, po drugie, stoimy u słabo zbadanych źródeł formowania się programu estetyczno-ideowego polskiego malarstwa, po trzecie, mamy do czynienia ze świadectwem ówczesnych upodobań estetycznych – co samo w sobie stanowi problem badawczy bardzo ciekawy nie tylko dla historyka sztuki, ale i dla antropologów kultury. Zagadnienie wymaga gruntownych studiów, polegających nie tylko na szczegółowej analizie napisanych przez uczestników dyskusji tekstów, lecz również na różnorodnych działaniach komparatystycznych, w tym przebadaniu ewentualnych filozoficznych konotacji dyskusji czy rozważań o sztuce, powstałych w tym czasie w krajach ościennych.

Chciałbym zwrócić tutaj uwagę wyłącznie na jeden wątek spośród licznych poruszanych przez osoby radzące nad stanem malarstwa polskiego i jego przyszłością. Mam na myśli poszukiwanie wzorca godnego naśladowania. Znalaziono go w Niemczech. W 1844 r. Antoni Celiński opublikował w „Pielgrzymie” artykuł „O rozwinięciu się i znaczeniu monachijskiej szkoły sztuk pięknych”. Umieścił w nim następującą ocenę walorów tego ośrodka artystycznego:

„Otóż na lutni na której gra poezją-kapłanka, trzy są struny: pierwsza, najczystsza, gra niebem, druga ideą narodu, a trzecia pieśnią dziejów ludzkości: trzy idee, miłością, w jeden akord związane.

Według tego dzieli się szkoła monachijska, jako ożywiona żywą ideą poezji, na trzy główne kierunki:

Bezpośrednim zadaniem pierwszego jest niejako roztworzyć niebo i odbić wieczny typ piękności, ożywiający duchy powiewem przyszłego życia i odświeżający je widokiem nieskalanej czystoty i anielskiej miłości. Być takim artystą, jest to być wieszczem, jasnowidzem nieba! Ale jakąż to pobożnością dano wymodlić sobie takie natchnienie! A spojrzymy w różnorodną tkaninę naszego życia i osądzmy – gdzie bezpośrednio wiary, gdzie prostota i zapał spokojny a przecież najwznieśliwszy?

Reprezentantem tego kierunku jest głównie Overbeck, a po nim Henryk Hess z uczniami swoimi w malarstwie, Konrad zaś Eberhard w rzeźbie.

Drugiego kierunku zadanie jest inne, bo też idea jego ziemską i zamyka się obrębem życia jakiego narodu: misją jego jest obrazować poetyczność takiej postaci historycznej, uchwycić zniech jej życia i zagadkę figur dziejowych, będących jej przedstawicielami. Polem jego jest przeszłość i przyszłość krajowa. »A co ginie w rzeczywistości to ożywa w pieśni«.

W monachijskiej szkole mężem tego kierunku jest głównie Juliusz Schnorr w malarstwie, a Schwanthaler i Wagner w rzeźbie.

Trzeci kierunek zagarnia pod widok całej dramaturgii historii ludzkości w związku jego z niebem przez miłość i Opatrzność; i obrazuje na zwrotach dziejów, wielkie sądy boże, wyroki historyczne i zdarzenia tysiącem skutków ciężarne. Rozległość i bogactwo tego kierunku wyciąga potężnej myśli i wielkiej szerokości pojęcia. A kto się głębiej zapuścił w historię ten widział jakie skarby na tej drodze wydobyć się dadzą, jaka różnorodność rozwinać, jakie rozmiary myśli i jaką kolorytę wspaniałość okazać. Jest to epopeja dziejów.

Do pojęcia utworów tego rodzaju trzeba przecież poważnego wpracowania się w filozofię dziejów; – stąd mniej są dostępne. Mężem tego kierunku jest Wilhelm Kaulbach.”³

Nieco odmienne stanowisko, jeśli chodzi o związki pomiędzy wartościami prezentowanymi przez szkołę monachijską a postulowanym charakterem malarstwa polskiego, zajął Michał Grabowski. Stwierdził on:

„Szkoła niemiecka nawet w pierwszych swoich mistrzach i najlepszych czasach, obok największych duchowych zalet, grzeszyła zawsze obojętnością na formę, albo raczej nieudolnym poczuciem formy. Tę nieudolność można zarzucić Niemcom. Gust ich jest zawsze drobiazgowy, poziomy, chromiejący, w oczach nas Słowian śmieszny. Trzeba ich szanować, trzeba uwielbiać głębokość wiary, sumiennosc, prostotę, ale tę ostatnią starannie odróżniać od pęt niemieczyny, to jest pospolitości, niezgrabności, niesmaku. Najwznioślejsza i najczystsza idea nie ukryje przed nami sztywności form, braku wdzięku, płaskości jakiegoś podrzędnego nawet dodatku [...] Szkoła niemiecka powinna być dla nas nauką, przewodniczką, nigdy wzorem.”⁴

Jednak zarówno Celiński, jak i Grabowski zgodzili się co do jednej rzeczy. To nie Włosi ani Francuzi mają dostarczać wzorów dla artystów polskich, lecz ich koledzy z Niemiec. Przy wyrażanych wątpliwościach co do cech formalnych szkoły niemieckiej, Grabowski skrytykował w pewnym momencie czołowego polskiego monachijczyka Aleksandra Lessera za to, że w sposób nazbyt włoski zrealizował swoją „Chrzanowską w obronie Trembowli”.

„Zadziwia nas” – napisał – „styl tego obrazu, tym bardziej, że słyszeliśmy zawsze o panu Lesserze, jako o malarzu szkoły niemieckiej. Tu zaś poznajemy styl klasyczny, styl szczerowłoski. Jakże wolelibyśmy prostotę niemiecką! Mówiliśmy wyżej, że równie nie życzymy sztuce naszej ślepego naśladownictwa Niemców jak Włochów, a przecie kompozycja pierwszych nierównie więcej nam przypada do smaku, jak ostatnich.”⁵

Obu panom wtórowała w ocenach monachijczyków Eleonora Ziemięcka, podkreślając:

„Jakież piękne zasady tej Szkoły! Wiara, szlachetność, prostota. Bogobojny Fiesole, cieszy się w niebiosach widokiem mnogich naśladowców swego ducha; Bizantyńczycy wskrzeszeni, nie zdołaliby zaprzeczyć świętości, pomimo odstąpienia od krępującej ich rutyny. Mocą czucia, bez blasku farb nawet Overbeck, Kornelius i inni, cudów dokazują.”⁶

Dodać tutaj muszę koniecznie, że nie spotkałem się z opiniami kwestionującymi przedstawione poglądy. Za najgodniejszy wzór do naśladowania przez malarstwo polskie

³ A. Celiński, *O rozwinięciu się i znaczeniu monachijskiej szkoły sztuk pięknych*, „Pielgrzym. Pismo poświęcone filozofii, historii i literaturze”, 1844, t. III, ss. 98-99.

⁴ M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M... Gr...go (Dalszy ciąg Literatury, Krytyki, Korrespondencji itd.)*, Warszawa 1849, s. 310.

⁵ *Ibidem*, s. 323.

⁶ E. Ziemięcka, *Kilka słów o sztuce u nas, z powodu Wystawy Sztuk Pięknych w Warszawie 1845 r.*, „Pielgrzym. Pismo poświęcone filozofii, historii i literaturze” 1845, t. III, s. 217.

uznano to, co robiono w Monachium. Postawa taka spotkała się chyba z dość szeroką akceptacją społeczną. Wystarczy pamiętać o popularności, jaką przez wiele lat cieszyli się malarze reprezentujący ten nurt. Dobrym świadectwem znaczenia szkoły monachijskiej w kształtowaniu się estetycznych postaw elit Królestwa jest też historia z właścicielem Ojcowa, Prędowskim, który według relacji Franciszka Kostrzewskiego dotyczącej wydarzeń rozgrywających się w roku 1850:

„dał [...] poznać, że posiada pewne pojęcie o malarstwie. Zakończył nawet [rozmowę z goszczącymi u niego artystami] frazesem: „dla mnie jeden tylko jest dziś malarz, to jest Kaulbach i przed nim jednym zginam kolano”.⁷

* * *

Każda epoka charakteryzuje się specyficznymi środkami wyrazu. Bez wątpienia w porównaniu z czasami współczesnymi połowa XIX w. mogłaby zostać określona jako czas egzaltacji. Dotyczy to także stosunku do sztuki i artystów. Wprost znakomicie ówczesną atmosferę oddaje przytoczony przez A. Ryszkiewicza opis pewnej loterii, która odbyła się w salonie Łuszczewskich w 1845 r.⁸ Wnioski wyciągnięte przez tego badacza na podstawie wspomnianego przykładu i kilku innych, podanych w tej samej pracy, co do pozycji społecznej zajmowanej przez artystów i ich sytuacji materialnej, są jednak zdecydowanie niesłuszne, a tymczasem utrwaliły się w literaturze.⁹ Ryszkiewicz, starając się pokazać, jaki to smutny był los artystów lekceważonych przez egzaltowanych przedstawicieli warstw wyzyskujących, zupełnie pomija kontekst takiej a nie innej postawy środowisk, o których pisze. Przytacza m.in. wypowiedzi Kraszewskiego, wkładając istotnie w usta bohaterów swych tekstów narzekania na marną egzystencję młodych, niedocenianych malarzy.¹⁰ Pomija natomiast relacje wskazujące na coś zupełnie innego; na istnienie wśród szeroko rozumianych elit społecznych autentycznego głodu sztuki krajowej i niewątpliwie związanego z tym zjawiska kultu miejscowych artystów. Bardzo racjonalną reakcję na bładania Kraszewskiego nad losem malarzy odnajdujemy w jednym z listów cytowanego już Michała Grabowskiego. Stwierdza on:

⁷ F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, Warszawa 1891, s. 46.

⁸ A. Ryszkiewicz, *Początki handlu obrazami*, s. 16. Ryszkiewicz cytuje tutaj relację Hipolita Skimborowicza, *Magdalena (Nina) z Żółtowskich Łuszczewska i jej salon. Wspomnienie pośmiertne*, Warszawa 1869. Chodzi o loterię, podczas której wystawiono i spieniężono obraz „Dolina Kościeliska” Łęskiego w celu wsparcia dalszej nauki młodego malarza.

⁹ Zob. np.: A. Lewicka-Morawska, *Kwestia przynależności do inteligencji malarzy generacji międzypowstaniowej*, ss. 117-120; R. Czepulis-Rastenis, „Klasa umysłowa”. *Inteligencja Królestwa Polskiego 1832-1862*, Warszawa 1973, ss. 241, 317.

¹⁰ J. I. Kraszewski, *Latarnia Czarnoxięzka. Obrazy naszych czasów. Oddział II*, t. II, Warszawa 1844, ss. 30-32.

„Pan Kraszewski wzorem popolitym w naszym wieku, przestaje na braniu strony niepoznanego geniusza i na oskarżaniu o obojętność, niesmak o głupstwo ogółu powszechności. Co do mnie, gniewy jednostek na ogół, geniuszów na towarzystwo, mam zawsze za przesadzone; dlatego i tym razem pragnąłbym bezstronnie przyczyny i skutki wy badać”¹¹.

Aby nie okazać się gołosłownym, Grabowski przytacza przykłady świadczące o realnie istniejącym w społeczeństwie polskim zapotrzebowaniu na efekty twórczości krajowych malarzy. Cytuje relację Szczęsnego Morawskiego, opisującego niezwykle powodzenie dzieł prezentowanych podczas wystawy sztuk pięknych we Lwowie w 1847 r.¹² Wspomina, że gdy chciał zamówić u Aleksandra Lessera obraz do kościoła w Dyneburgu ledwo „to otrzymał, bo miał [on] przeszło 40 zakazów”.¹³ Obłożenie malarza pracą nie budzi zdziwienia u Grabowskiego, który wyjaśnia czytelnikom: „Artyści wziętsi dostają liczne zamówienia”.¹⁴

Powołanie się przeze mnie na opinie głoszone przez jednego tylko autora, mogłoby wzbudzić słuszne zastrzeżenia metodyczne. Jednak Grabowski w swych poglądach nie był odosobniony. We wspomnieniach Pauliny Wilkońskiej znajdujemy szereg symptomatycznych stwierdzeń, jeśli chodzi o stosunek do malarzy wyższych warstw społeczeństwa Królestwa Polskiego. Ta wykształcona, obracająca się wśród warszawskich elit intelektualnych autorka pisze np.:

„»Stadnina« Januarego Suchodolskiego pociągała zawsze znawców – i lubowników koni. Przed »Obroną Trembowli« Aleksandra Lessera można zawsze było spotkać widzów. Tak samo i przed »Skarbkiem: „Habe Dank!” – który nadto narodowe podnosi uczucie.”¹⁵

I dalej:

„Hadziewicza portrety pociągały tłumy. Pracownie Gersona, Breslauera, Kaniewskiego, Aleksandra Zielińskiego, Chojnackiego, Rakowicza, Lasockiego, Paszkowskiego, Ziemięckiego, Fanhauzera, Pęczarskiego, Lampiego, itd. ciągle miały odwiedzających. A któż nie zna Piwarskiego cynkograficzne albumy? Obrazki cudne z przygód naszego ludu, tak miejskiego, jak i wiejskiego, wystawione w oknach nęca tłumy widzów warstw wszystkich.”¹⁶

Samej Wilkońskiej bardzo przypadł do gustu obraz warszawskiej malarki Marii Elżbiety Bauman „Młoda Holenderka”. Z zadowoleniem odnotowała więc w swym pamiętniku pochlebną opinię wygłoszoną na temat tego dzieła przez „słynnego a zarazem surowego krytyka Wincentego Smokowskiego”.¹⁷ Opinię tę przytaczam z dwóch względów. Po pierwsze, pokazuje ona autentyczną dumę z jakości pracy krajowej artystki, po drugie,

¹¹ M. Grabowski, *Artykuły literackie*, s. 16.

¹² Ibidem, s. 17.

¹³ Ibidem, s. 278.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 172.

¹⁶ Ibidem, ss. 172-173.

¹⁷ Ibidem, s. 171

jest znakomitym przykładem pełnej egzaltacji manieri, z jaką wypowiedano się wówczas na temat sztuki i twórców. Píše więc Smokowski o „Młodej Holenderce” następująco:

„Jest to arcydzieło, z jakim w całym moim nie spotkałem się życiu; dni i miesiące przypatrywałem się cudnej robocie głowy i rąk. Co za studia, co za natura, miękkość, świeżość! Dla panny Bauman dość tej jednej roboty, bo ona ją uwiekopomni. Każdym razem, kiedy tylko wspomnę o tej panny Bauman robocie, przychodzi mi na myśl, co to twórczy geniusz nawet w krótkim czasie dokazać może, jeżeli Bóg nim udaruje kobietę. Angelika Kauffman i pani Lebrun były to wielkie mistrzyni i na równi z artystami pierwszego rzędu uważane były, a przy pannie Bauman tak one giną, jak świętojański robaczek przy słońcu. Mówią, że Rubens malując swoje obrazy malował pędzlem gdzieś tam w niebie, panna Bauman zaś gdzieś w sferze niebieskiej siedząc maluje.”¹⁸

Warto tu może przytoczyć jeszcze krótki cytat z pamiętnika Jadwigi Łuszczewskiej-Deotymy. Napisała ona w 1848 r.: „Bardzo moich rodziców zajął młody Aleksander Lesser, którego pędzel i zaciąg miłość do dziejów umieli słusznie ocenić”.¹⁹ Czy można te słowa kwalifikować jako dowód na lekceważące traktowanie artystów przez elity intelektualne, jakby tego chciał Andrzej Ryszkiewicz? Odpowiedź jest chyba jednoznaczna – nie.

Spod pióra Deotymy wyszło jeszcze jedno świadectwo, znakomicie ukazujące egzaltowany zachwyt, z jakim o artystach potrafiło się wypowiadać jej środowisko. Chodzi o wiersz napisany w listopadzie 1853 r. o pracowni Lessera. Kończy się on wersami następującymi:

[...]
*„Wdzięczność! – brzmia echa, – chwała malarzowi,
 Który wrażeniem przez pędzel natchnionem,
 Gasnącą w duszy nadzieję odnowi
 Godząc ją z życiem ze snem i ze zgonem.”*²⁰

Jeszcze jeden przykład poetyckiego hołdu złożonego artyście pochodzi z okresu nieco późniejszego. W roku 1862 r. pani Wincentyna Nehrlich ze Słucka przysłała Lesserowi długi, składający się z dwunastu czterowersowych zwrotek wiersz własnego autorstwa. Zdecydowanie warto – moim zdaniem – przytoczyć przynajmniej drugą część tego niepublikowanego utworu. Nie jest to z pewnością arcydzieło polskiej poezji, ale właśnie doskonałe świadectwo pełnego egzaltowanej uwagi stosunku do znanego artysty:

[...]
*Mistrzu! Tyś jak czarodziej – z ubiegłej przeszłości
 Wywołał dawno zmarłych drogie nam postacie
 Że stanęły przed nami w całej swej piękności
 I w całym swojej wielkości chwały majestacie;*

¹⁸ Ibidem, s. 171.

¹⁹ Deotyma. Jadwiga Łuszczewska, *Pamiętnik. 1834–1897*, Warszawa 1968, s. 67.

²⁰ *Improwizacje i poezje Deotymy. Poczest drugi*, Warszawa 1858, s. 307.

*Na Twe zakłęcie dawne otwały się groby
I cienie bohaterów ożyły na nowo;
Pędzel Twój nam przedstawił pamiątki żaloby
I chwały – co nam kiedyś jaśniała nad głową.*

*Mistrzu! Gdy w chwilach żalu i smutnych kolei
Spotykam znów na ziemi Twoją duszę bratnią,
Ty wskazujesz mi w dali mdlą gwiazdkę nadziei –
Ja widzę tylko ciągle mogiłę ostatnią.*

*Widzę wielką dziejową chwilę odtworzoną
Czarami Twego pędzla, i życzę Ci szczerze
By dusza Twa na zawsze została natchnioną,
Poświęconą nadziei miłości i wierze.*

*Bądź zdrów zacny Artysto, pożegnać Cię muszę,
A gdy spojrzysz na pola zawiślane mgliste,
Wspomnij że masz daleko przyjazną Ci duszę,
Co czi w Tobie człowieka, i wielbi artystę.²¹*

Pora na krótkie podsumowanie przedstawionego wątku. Istnieje – moim zdaniem – szereg świadectw jednoznacznie podważających pogląd o niskiej ocenie artystów w połowie XIX w. i nie najwyższej pozycji, jaką mieli zajmować w społeczeństwie. Nie wykorzystuję tutaj w zasadzie – choćby z braku miejsca – jeszcze jednej kategorii argumentów mogących zdecydowanie wzmocnić przedstawiony wniosek. Chodzi o ceny, jakie osiągały w owym czasie obrazy. Były to niejednokrotnie ceny bardzo wysokie. Można by życzyć współczesnym polskim artystom, by uzyskiwali takie na krajowym rynku. I jeszcze jedna refleksja na koniec. Zyski osiągane przez malarzy działających w tym samym okresie poważnie różniły się między sobą. Trudno bowiem porównać możliwości zarobkowania artystów doświadczonych, mających utrwaloną pozycję, z tymi, którzy rozpoczynali dopiero swą karierę. Wiadomo, że Lesser za jeden obraz, „Chrzanowską w obronie Trembowli”, życzył sobie w 1841 r. 9000 zł.²², zaś Feliksowi Pęczarskiemu zapłacił w 1850 r. anonimowy amator spod Płocka za „Chrystusa trzymającego kielich” rekordową sumę 11000 zł.²³ Z drugiej strony, młodzieńki, dwudziestoletni Wojciech Gerson zarobił za 8 wykonanych w 1851 r. obrazów co najmniej 2000 zł.²⁴ Była to kwota naturalnie znacznie mniejsza niż ta, jaką dostawał znany malarz, lecz

²¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Dokumentacji Ikonograficznej, rps nr 693.

²² *Spis dzieł Sztuk Pięknych na Wystawę Publiczną w roku 1841 dostawionych*, Warszawa 1841, s. 11 poz. nr 76.

²³ „Kurier Warszawski” 1850, nr 289 (2 XI), s. 1540.

²⁴ *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, opracowali A. Vetulani i A. Ryszkiewicz, Wrocław 1951, ss. 19-20.

wcale nie miała. Była równowartością nieco więcej niż połowy rocznej pensji wysokiego urzędnika magistrackiego w Warszawie.²⁵

* * *

Jeśli wreszcie chodzi o trzecią z zapowiedzianych kwestii, czyli stosunek do malarstwa niższych warstw społecznych, chciałbym zwrócić uwagę na funkcjonowanie pewnego mechanizmu percepcyjnego, a także podać kilka – ciekawych jak sądzę – przykładów spotkań ze sztuką tzw. normalnych ludzi.

Około połowy XIX w., a więc w okresie, kiedy nie był jeszcze rozpowszechniony oleodruk, kościół był właściwie jedynym miejscem, w którym włościanie mogli zetknąć się z malarstwem. Oczywiście, malowidła sakralne musiały wpływać na kształtowanie się upodobań estetycznych chłopów. Odbywało się to jednak w sposób bardzo specyficzny. Mechanizm tego oddziaływania ukazała – moim zdaniem – bardzo wyraziście, na podstawie późniejszych co prawda przykładów, Barbara Erber. Pokazała ona mianowicie, w jaki sposób artyści ludowi z Kielecczyny przetwarzali zaobserwowane motywy ikonograficzne. Można powiedzieć, że ludzie ci – pamiętając oczywiście o poziomie ich umiejętności warsztatowych – za każdym razem sprowadzali obojętnie jak skomplikowany model do poziomu ich wyobrażeń na temat piękna. Efekty tego działania w postaci różnorakich wytworów sztuki ludowej, pokazują – to wniosek banalny – że istniał w dużej mierze autonomiczny świat włościańskich upodobań estetycznych. Z dzieła-wzorca pozostawał model i był on przyoblekany w szatę odpowiadającą upodobaniom. Najlepiej, jak najbardziej kolorową, bowiem – jak zaznaczono pod koniec XIX w. – „wierni lubią barwy”.²⁶

Jakie to niosło skutki? Mamy do czynienia z odnotowanymi w źródłach próbami dostosowania charakteru wyposażenia świątyni do upodobań wiernych. Wiemy przecież o fundowaniu przez włościan obrazów do kościołów.²⁷ Wiemy o wielkiej popularności,

²⁵ Gerson, uzyskując w 1851 r. za obrazy ok. 2 tys. zł, zarobił więcej niż magistracki kancelista (otrzymywał w 1851 r. 150 rubli = ok. 1 tys. zł), a także pisarz (w tym samym roku uzyskał 225 rubli = ok. 1,5 tys. zł). Większe dochody niż nasz malarz miał z kolei w 1851 r. rachmistrz magistratu warszawskiego (450 rubli = ok. 3 tys. zł). Dane te podaję za: S. Siegel, *Ceny w Warszawie w latach 1816–1914*, Poznań 1949, ss. 285–286 (tablice nr 81, 82).

²⁶ B. Erber, *Oleodruki i inne przedstawienia kultowe jako źródła inspiracji w plastyce ludowej Kielecczyny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. XIV, 1985, s. 246.

²⁷ Problem ten zdecydowanie zasługuje na monografię. Informacje o fundowaniu przez włościan do kościołów elementów wyposażenia, w tym obrazów, są rozproszone, lecz jak najbardziej możliwe do zebrania i opracowanie ich mogą przynieść interesujące rezultaty. Sam trafiłem na ciekawe zapiski tego typu np. w parafii Łanięta pod Kutnem (Wyjątki z kroniki ks. kanonika Franciszka Marmo (1866–1888) w *Kronice Parafialnej* przechowywanej na plebanii w Łaniętach, b.n.s.).

jaką cieszyła się twórczość cechowych malarzy specjalizujących się w produkcji jaszkrawych wyobrażeń dewocyjnych.²⁸ Wielu proboszczów, z różnych, dość oczywistych względów, musiało takim działaniom przyklaskiwać, co prowadziło do wypełniania świątyń obiektami określanymi mianem kiczu. Zjawisko to musiało w Królestwie Polskim (oczywiście nie tylko tam) występować na tak masową skalę, że wywołało ostrą reakcję środowiska artystów zawodowych i ich sojuszników – miłośników i znawców sztuki. O akcji podjętej w celu „zapobieżenia licznym nadużyciom jakich się dopuszczają niekompetentni dostarczyciele obrazów i rzeźb religijnych do Domów Bożych i stąd wynikającej profanacji miejsc świętych przez niegodne wyobrażenia najwyższej piękności”, miałem okazję wspomnieć w innym miejscu.²⁹ Tutaj natomiast chciałbym zaprezentować jeden z nielicznych dowodów potwierdzających przedstawione wnioski, co do nieprzystawalności upodobań estetycznych charakterystycznych dla poszczególnych środowisk społecznych. Przykład jest o tyle ciekawy, że dotyczy twórczości malarskiej jak najbardziej świeckiej i tematu – wydawałoby się – łatwego do zaakceptowania przez każdego odbiorcę. Odnotował go w swoim pamiętniku Franciszek Kostrzewski. Latem 1850 r. wybrał się on wraz z Wojciechem Gersonem, Marcinem Olszyńskim i Julianem Ceglińskim w podróż po kraju. Przyjaciele trafili m.in. do Ojcowa. Zamieszkali w tamtejszej karczynie i „skoro pogoda” – relacjonuje Kostrzewski – „zaraz od rana rozchodziliśmy się na studia, znajdując co parę kroków najpyszniejsze dla malarza motywy”.

Dalej Kostrzewski opowiada o wrażeniu, jakie pracujący malarze robili na okolicznych chłopach. Najlepiej będzie przytoczyć tu cały ten barwny epizod *in extenso*:

„Naturalnie że wzbudziliśmy w malowniczo wówczas ubranych chłopach podziw i małe podejrzenia. – Co u licha te mizimetry opisują? Jeden wlaź na sam wierzch skały, drugi siedzi u spodu nad Prądnikiem; jenszy zadarł głowę i patrzy na czubek świerka. – Czy powariowały bestie, czy co?

Dnia pewnego, do zaglądnącego mi przez plecy Wicka, mając na kolanach otwarte pudełko, a w rękę owalną paletę, odezwałem się: - Cóż, mój przyjacielu, podoba ci się to? – A które? Czy te kwadratne (to widok, który malowałem właśnie) czy krągłe (to była paleta z kilkunastoma przygotowanymi farbami)?”.

„Zdaje mi się nawet” – skonstatował Kostrzewski – „że więcej mu przypadła do gustu paleta, niż studium”³⁰.

Anegdotka została opisana z dość odległej perspektywy czasowej. Nie ma jednak podstaw, by kwestionować jej wiarygodność.

²⁸ A. Kunczyńska-Iracka, *Malarstwo ludowe kręgu częstochowskiego*, „Studia z historii sztuki”, t. XXVIII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, ss. 50-51, 65, 120, 151.

²⁹ D. Dąbrowski, „W celu zapobieżenia licznym nadużyciom jakich się dopuszczają niekompetentni dostarczyciele obrazów i rzeźb religijnej treści do Domów Bożych”. *Historia pewnej akcji przeciw kiczowi w kościołach, przeprowadzonej w latach 70-tych XIX w. w Królestwie Polskim* (w druku).

³⁰ F. Kostrzewski, *Pamiętnik*, ss. 43-44.

Tego typu podejście do sztuki nie było wyłącznie domeną chłopów. Dysponujący znakomitym, wyostrzonym zmysłem obserwacji Kostrzewski odnotował w pamiętniku pewną zabawną sytuację rozegraną z jego udziałem gdzieś na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w. w Warszawie.

„Naprzeciwko mojego mieszkania – napisał – pracował szewc; otóż dowiedziawszy się, że malarz, przyszedł z propozycją, bym mu ładny szylc wymalował, a on mi za to zrobi parę butów. Z nieudanym zapalem wziętem się do pracy, i za dni kilka namalowałem zgrabniutki but mocno świecący, cień rzucony od buta na podłozie i bliki ostre na skórze, dość dobrze naśladowały naturę. Pan majster jednak kazał mi światła zamalować na czarno, utrzymywał bowiem, że on robi buty całe czarne a nie z białymi plamkami!”³¹

Nie wątpię, że liczne, zbliżone przykłady odbioru dzieł sztuki znalazłyby się także pośród przedstawicieli szlachty. W ciekawym artykule poświęconym próbie odtworzenia wyposażenia XIX-wiecznego dworu polskiego Ryszard de Latour odnotował wprost wzorcowy przykład dyletantyzmu terminologicznego urzędnika z Kielecczyny, zapewne szlacheckiego pochodzenia. W jednym z cytowanych zapisów testamentowych pojawia się mianowicie określenie: „trzy kopersztychy olejne”.³² Przedstawiona kwestia wymaga jednak gruntownych badań, przede wszystkim archiwalnych.

Reasumując i abstrahując od kwestii indywidualnego poczucia piękna, nie można sprowadzić konfliktu pomiędzy modelami upodobań estetycznych do istniejących podziałów społecznych, czyli stwierdzić, że odbiór dzieła sztuki wiązał się z pochodzeniem. Jest to dychotomia zachodząca pomiędzy ludźmi wykształconymi i pozbawionymi wykształcenia, choć oczywiście jest rzeczą jasną, że nieporównywalnie większy dostęp do oświaty mieli reprezentanci warstw wyższych. Tu rodzi się kilka kwestii wartych przestudiowania: miejsce zagadnień estetycznych w ówczesnym procesie kształcenia; czynniki pozaszkolne wpływające na formowanie się upodobań estetycznych, jak choćby prasa czy kościół. Mogą one pomóc w zrekonstruowaniu zapoznanego w gruncie rzeczy obrazu stosunku do sztuki, jaki przejawiało społeczeństwo polskie zaboru rosyjskiego ok. połowy XIX w.

³¹ Ibidem, ss. 37-38.

³² R. de Latour, *Próba odtworzenia XIX-wiecznego wnętrza dworu polskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. XV, 1989, s. 210.