

KATARZYNA KUROWSKA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
E-MAIL: KUROWSKAK92@GMAIL.COM

Mentalność wsi w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi przegląd polskiego malarstwa rodzajowego z drugiej połowy XIX wieku, które przedstawia życie codzienne na wsi, uwarunkowane czasem agrarnym i liturgicznym. Materiał ten jest dla autorki podstawą do scharakteryzowania niejednoznacznej mentalności chłopskiej, którą cechują krańcowości. Z jednej strony jest to ciężka praca na roli, z drugiej – zabawy i pijaństwo w karczmie, a z trzeciej – gorliwa pobożność, przejawiająca się stawianiem przydrożnych kapliczek i bogatymi rytuałami religijnymi odprowadzającymi przy okazji rozmaitych świąt oraz ważnych wydarzeń rodzinnych, jak śluby czy pogrzeby.

SŁOWA KLUCZOWE

wieś, malarstwo polskie, XIX wiek, codzienność, rytuały, zabawy, pijaństwo, religia, praca

Wprowadzenie

Zainteresowanie sprawami wsi, obyczajami i codziennym życiem jej społeczeństwa w polskim malarstwie sięga końca XVIII wieku. Do początków wieku XX nieodłącznym elementem przedstawień malarskich wsi były tematy narodowe, które miały charakter patriotyczny i w swoisty sposób komentowały sytuację społeczną¹. Pierwszym malarzem rozwijającym w Polsce tematy wiejskie i oddającym w sztuce

¹ Zob. H. Cękańska-Zborowska, *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Włocławek 1969, s. 5.

życie codzienne był artysta francuskiego pochodzenia Jan Piotr Norblin². Od niego wypadałoby zacząć analizę malarstwa wiejskiego, w tej pracy skupię się jednak na rodzimych malarzach i przedstawieniach zwyczajów polskiej wsi z drugiej połowy XIX wieku. Dlaczego właśnie z tego okresu? Otóż romantyczne malarstwo i grafika, jak słusznie zauważył Józef Burszta, głównie odtwarzały wydarzenia historyczne, kształtujące losy kraju. Kryły się za tym wartości patriotyczne. Sprawy życia wiejskiego były problemem drobnym i ubocznym³, dlatego w pierwszej połowie wieku powstało stosunkowo niewiele obrazów o tej tematyce.

Przedstawiając obraz dawnej polskiej wsi, należy zwrócić uwagę na to, że życie chłopów toczyło się w ścisłej zgodzie z cyklem agrarnym i liturgicznym. Te dwie sekwencje czasowe wyznaczały rytm pracy, regulowały okresy świętowania i wypoczynku. Mówiąc o życiu na wsi, nasuwają się skojarzenia z ziemią i ciężką pracą, religijnością i wiarą w przesady oraz – patrząc przez pryzmat mitu „wsi kolorowej” – z zabawami tanecznymi w karczmie. W sparafrazowanych przez Józefa Bursztę słowach Stanisława Hupki zostały już uwydatnione pewne skrajności:

Zbiorowe zaś życie chłopskie obracało się w dwóch krańcowościach; z jednej strony w całkowitym zatraceniu się w zabawie i wesołości w upadającej atmosferze karczmy przy dźwiękach wiejskiej muzyki i ulubionym tańcu i śpiewie. Z drugiej w całkowitym oddaniu się ciężkiej pracy⁴.

Praca i karczma nie są bynajmniej jedynymi takimi krańcowościami. W tym opracowaniu próbuję pokazać, jak bawiący się do upadłego i upijający się lud wiejski jest równocześnie wierzącą i praktykującą społecznością, która stawia kapliczki i krzyże przy każdej niemal drodze na znak swojej pobożności⁵.

Zabawa, pijaństwo oraz sądy, czyli rola karczmy wiejskiej

Karczma wiejska od wieków odgrywała ważną rolę w wydarzeniach społeczno-gospodarczych wsi⁶. Była nie tylko miejscem spożywania różnych trunków, ale także instytucją kulturalną⁷. Tu docierały wszystkie plotki i wieści o mieszkańcach, tu rozwiązywały się (częstokroć w upojeniu alkoholowym) drobne konflikty

² Zob. ibidem, s. 18.

³ Zob. J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 178.

⁴ Idem, *Spółcześnieństwo i karczma. Propinacja, karczma i sprawa alkoholizmu w społeczeństwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1951, s. 171.

⁵ Zob. D. Olszewski, *Religijność wsi kieleckiej w XIX wieku. Wstępna interpretacja źródeł*, [w:] *Dwór – wieś – plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003, s. 154.

⁶ Zob. J. Burszta, *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*, Warszawa 1950, s. 10.

⁷ Zob. ibidem, s. 21.

między zwaśnionymi rodami i w końcu tu świętowano podczas ważnych wydarzeń rodzinnych i społecznych⁸.

W przedstawieniach malarskich karczma jest ukazywana raczej jako miejsce rozrywki, w którym odpoczywa się od pracy. Miejsce o takim charakterze było częstym tematem i elementem kompozycji w twórczości Józefa Chełmońskiego. Wspólnym mianownikiem tych płócien jest sposób przedstawiania zabawy, która odbywa się na wolnym powietrzu, ludzie są skupieni wokół karczmy, a nie w jej wnętrzu. Celem takiego układu jest ukazanie bawiących się chłopów na tle pejzażu wiejskiego, w otoczeniu ziemi – ich miejsca pracy. Ziemia zajmuje co najmniej połowę obrazu. Linia horyzontu jest zwykle nakreślona przez zabudowania wiejskie lub ciemne plamy imitujące odległe lasy czy pagórki, które odcinają się od jasnej barwy nieba. Taki sposób ujęcia pejzażu i chłopów pokazuje naturalny związek zabawy i pracy, karczmy i ziemi. Skoczne tańce, przyklaskiwanie i wizyty w karczmie również są częścią życia zapracowanych chłopów⁹. Nie są to jednak prace utrzymane w radosnym nastroju. Na obrazie zatytułowanym *Przed karczmą* (olej na płótnie, 1877) postacie są uchwycone w ruchu, te na pierwszym planie szczególnie dopracowane, zwłaszcza tańczące kobiety w czerwonych spódnicach i chustach oraz stojący za nimi mężczyźni. Dynamikę ujęcia podkreślają podskakujący w pijackim rytmie żebracy w łachmanach z przewieszonymi przez ramię torbami¹⁰. Dalej, pod ścianą karczmy widać czarną plamę niezindywidualizowanych siedzących i rozmawiających ze sobą postaci. Po obu stronach widnieje pejzaż wiejski, po lewej chałupa i pola rolne, po prawej bezkresny obszar pokryty śniegiem, tworzący tło dla sani z koniem i woźnicą. Topniejący śnieg, częściowo zamrożony, a częściowo już zamieniony w błoto grudy ziemi i błękit nieba „zabrudzony” kominowym dymem tworzą pejzaż ponury i zimny, charakterystyczny dla przedwojnia, który słabo ocieplają żółte płomyki światła wydobywające się z okien oraz czerwień strojów bawiących się osób.

Niewiele więcej kolorów ujrzeć można w radośniejszym, przez swoją dynamikę, obrazie Józefa Chełmońskiego *Oberek* (olej na płótnie, 1878). Poza intensywnymi barwami strojów par tańczących na pierwszym planie kolorystyka obrazu utrzymana jest w jednolitej, brunatnej i ciemnej tonacji. Czerń strojów tancerzy i grajków wypukła jaśniejsze i barwniejsze rozwiane suknie i chusty partnererek. Uznałam ten obraz za radośniejszy od pozostałych płócien Chełmońskiego o tej tematyce, ponieważ tutaj wszyscy się bawią: tańczą w korowodzie, grają na skrzypcach lub podpici kiwają się w rytm muzyki. Wydaje się, że myślami są całkiem oderwani od ponurej codzienności.

Obiektami zainteresowania Chełmońskiego były nie tylko zbiorowości społeczne, ale także jednostkowe postaci. Portret *Pijanego chłopca* to szkic, w którym

⁸ Zob. ibidem.

⁹ Zob. H. Cękańska-Zborowska, op. cit., s. 191–192.

¹⁰ J. Woźny, *Józef Chełmoński*, Warszawa 2005, s. 8.

został uwydatniony charakter upojenia alkoholowego. Główna postać, podtrzymywana przez naśmiewających się kolegów, wydaje się całkiem pozbawiona świadomości, nieprzytomna, podatna na prowokacje i niezdolna dokonać trzeźwej oceny sytuacji. Charakterystyczny śmiech pobratymców i chwiejny ruch pijaka podkreślają, że „nadmierne używanie trunków było powszechne zarówno u chłopów, szlachty, jak i duchowieństwa”¹¹. Należy jednak nadmienić, że miara pijaństwa tych klas była inna – chłopci w przeciwieństwie do szlachty i duchowieństwa pić musieli. Ten przymus wynikał z sytuacji psychologicznej: ludzie piją z radości lub smutku i przygnębienia, aby rozładować emocje i się odprężyć. Chłopi częściej sięgali po wódkę nie w chwilach szczęścia, lecz właśnie z poczucia braku nadziei na poprawę nędznych warunków bytowych i złagodzenie relacji z panem. Ponadto, od kiedy w ustroju pańszczyźnianym obowiązywał tak zwany przymus propinacyjny (o którego zniesienie toczono walkę przez większą część wieku XIX¹²), zmuszający rodzinę chłopską do wypicia określonej liczby trunków u pana w ciągu roku¹³, wizyty w karczmie „były stałym, regularnie występującym jak pory dnia elementem życia chłopskiego”¹⁴. Chodzenie do karczmy i upijanie się z okazji chrztu czy stypy było pewnym rodzajem naśladowania zachowania szlachty¹⁵. Ta próba dorównania wyższej klasie społecznej była obok upojenia alkoholowego sposobem na poprawę stanu psychicznego.

Obraz Włodzimierza Tetmajera *Przed karczmą* (olej na płótnie, 1893) ma inną kompozycję niż płótna Chełmońskiego. Choć w obu przypadkach akcja rozgrywa się poza ścianami karczmy, to u Tetmajera nie ma miejsca na tak istotny dla Chełmońskiego element, jakim jest pejzaż. Na tle budynku artysta usytuował wyraźnie sportretowane sylwetki chłopów. Na podstawie ich ubrań można przedstawić elementy stroju ludowego: kobiety zostały przedstawione w białych spódnicach i w czerwonych, kraciastych chustach oraz czepkach. Ciekawiej prezentują się zimowe stroje męskie, które na obrazie są zróżnicowane. Mężczyźni są ubrani w spodnie sukienne lub skórzane, a na wierzchu mają kożuch w różnych odcieniach bieli i brązu, którego stożkowaty kołnierz sięga do pasa, tworząc duży dekolt. Odwrócona tyłem postać z lewej strony najprawdopodobniej jest ubrana w granatowy wojskowy mantel, który przywieziony z Węgier można było zakupić na jarmarkach w mieście¹⁶. W formie ujęcia tematu, w sposobie nakładania pług, widać tu wpływy impresjonistów.

Na innym płótnie we wnętrzu karczmy Tetmajer zaprezentował tańce (*Tańce w karczmie*, olej na płótnie, rok powstania nieznany). Na obrazie przedstawiającym

¹¹ J. Burszta, *Wieś i karczma...*, op. cit., s. 13.

¹² Zob. idem, *Spółeczeństwo i karczma...*, op. cit., s. 10.

¹³ Zob. idem, *Wieś i karczma...*, op. cit., s. 17–18.

¹⁴ Idem, *Spółeczeństwo i karczma...*, op. cit., s. 171.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 180, 185.

¹⁶ Zob. idem, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, [w:] *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972, s. 638–639.

tańczące pary twarze postaci są mocno zindywidualizowane, podobnie jak stroje. Suknie i gorsety kobiet mają kolorowe wzory. Każda chłopka ma na głowie czepek, na stopach drewniane obuwie, tak zwane drewniaki¹⁷. Po prawej stronie obrazu w cieniu znajduje się kapela, której przypatruje się samotnie stojąca na pierwszym planie kobieta. Reprezentuje ona typową, solidnie zbudowaną wieśniaczkę, w kolorowym stroju w kwieciste wzory. Uwagę przykuwają złote aureole na wiszących pod sufitem przedstawieniach Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz świętych. Ich obecność nie jest przypadkowa – zestawienie hucznej zabawy z religijnymi ikonami świadczy o mentalności społeczności, dla której doświadczenia w karczmie i kościele stanowiły bardzo ważną część życia, istotną z punktu widzenia stanu psychicznego. Jak pisze Józef Burszta:

Tak jak przedpołudniowe nabożeństwo niedzielne w kościele przy dźwiękach organów, zapachu kadzidła i powodzi jarzących się świec doprowadzało chłopca do dziwnego upojenia, tak popołudniowy i wieczorny pobyt w karczmie przy obowiązkowej muzyce, tańcach, śpiewach, w oparach alkoholu dawał innego rodzaju oszołomienie¹⁸.

Wspomniałam na początku artykułu, że karczma była nie tylko miejscem zabawy, ale też często instytucją społeczną, szczególnie kiedy jej właścicielem był sołtys. Taka sytuacja znalazła swe odbicie w obrazie *Sprawa przed wójtem* (olej na płótnie, 1873), którego dynamiczna kompozycja jest bardzo podobna do późniejszych przedstawień karczmy Chełmońskiego. Zebrani ludzie tłoczą się przed siedzibą wójta, w tle widnieje zimowy pejzaż: pokryte śniegiem chałupy i ziemia. Chłopi siedzą pod ścianą domu, szlachta przybywa na saniach ciągniętych przez konie. Niemal każda postać prezentuje odrębną osobowość. Kilka z nich zwraca na siebie szczególną uwagę, między innymi dziewczynka w czerwonym płaszczu zamykająca kompozycję po lewej stronie, następnie starszy chłop siedzący pod oknem chałupy, opierający ręce na lasce, i kolejny z białym wąsem stojący w kozuchu z rękami założonymi do tyłu, obserwujący przybywających interesantów. Nieobojętna jest też postać w kozuchu pochylająca się do zgarbionego mężczyzny w ciemnej sukmanie. W centrum kompozycji umiejscowieni są dwaj jeźdźcy oraz odwrócony plecami do widza Żyd siedzący na saniach. Ten ostatni uzupełnia zbiorowy wizerunek wiejskiej społeczności złożonej ze szlachty i chłopstwa¹⁹. W tym obrazie artysta mógł się wykazać swoimi umiejętnościami: zastosował różne zabiegi perspektywiczne w scenach zbiorowych, a także operował tonacjami bieli, która przyczynia się do podziału kompozycji na jasny i lekki pejzaż oraz ciemną i ciężką scenę rodzajową. Zastosowanie tych przeciwstawień posłużyło uwypukleniu pewnych postaci i sytuacji²⁰.

¹⁷ Zob. idem, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, op. cit., s. 638.

¹⁸ Idem, *Spółczesność i karczma...*, op. cit., s. 171–172.

¹⁹ Zob. E. Micke-Broniarek, *Józef Chełmoński*, Wrocław 2005, s. 30–31.

²⁰ Zob. H. Cękańska-Zborowska, op. cit., s. 177–179.

Obrzędy religijne i świąteczne

Rytuály i obrzędy porządkowane przez rok liturgiczny i agrarny były niegdyś charakterystycznym i istotnym elementem społeczeństwa wiejskiego. W niemal każdej wsi znaleźć można krzyż (w oddali widać go było też na wyżej wspomnianym obrazie Chełmońskiego *Przed karczmą*), przydrożną kapliczkę (tych było w jednej wsi czasem kilkanaście) czy figurkę Matki Boskiej lub jakiegoś świętego. Wznoszenie miejsc kultu religijnego było przejawem prawdziwej pobożności mieszkańców²¹. Budowano je zwykle w czasach wojny, epidemii czy katastrof naturalnych, a także z pobudek osobistych fundatora. Miały być dowodem wdzięczności za uzyskane łaski lub materialną formą prześlągania o boskie rozwiązanie problemów. Należy jednak pamiętać, że mimo głębokiej religijności ludu wiejskiego równocześnie wierzone w przesądy, co świadczyło o silnie zakorzenionym myśleniu magicznym. Te wiązały się z rytmem prac rolnych, dobytkiem chłopskim czy nawet z samymi sakramentami, obrzędami i świętami kościelnymi. Atrybutami teŝe rytualistyki ludowej były „przedmioty sakralne: woda święcona, gromnica, święcone ziele i palmy, krzyżyki, obrazki dewocyjne. Te wszystkie ryty wyrażały sakralizację życia wiejskiego”²². Nie ma wielu XIX-wiecznych obrazów ilustrujących ściśle wydarzenia kościelne na wsi.

Budynki sakralne i miejsca kultu religijnego stanowią zazwyczaj element pejzażu, a nie konkretnej sceny rodzajowej. W twórczości Chełmońskiego znaleźć można obraz, którego akcja rozgrywa się w kościele, co u tego artysty jest dosyć wyjątkowe, jeśli zauważy się, że to jedno z niewielu płócien przedstawiających jakieś wnętrze. Na obrazie zatytułowanym *W kościele* (olej na płótnie, 1887) przedstawiona została scena podniesienia – moment udzielania błogosławieństwa najświętszym sakramentem, przed którym lud klęczy odwrócony tyłem do widza. Taki sposób ujęcia tematu: „zaprezentowanie tyłków opiętych w sukmany i wzorzyste kiecki”²³, był przedmiotem krytyki. Kobiety leżą na posadzce kościoła i czołem biją o ziemię²⁴, natomiast mężczyźni zajmują ławki, przy których stoją sztandary z ikonami świętych, stanowiące obok krzyżyków i obrazków dewocyjnych atrybuty rytualistyki ludowej. Jedyne postacie niestosujące się do porządku klękania to śpiące lub rozkojarzone dzieci. Na ołtarzu postać księdza wyłania się z dymu kadzidła, docierającego pod sam obraz. Z tego przedstawienia uderza głęboka i pokorna pobożność ludu. W późniejszym, docenionym w Paryżu obrazie *Niedziela w Polsce* (olej na płótnie, 1889) Chełmoński ukazuje naturalny związek wiejskiej religijności z ziemią. Namalowana tu została grupa odświętnie ubranych dziewcząt i chłopców wracających z kościoła ścieżką między łanem żyta i pszenicy²⁵.

²¹ Zob. D. Olszewski, op. cit.

²² Ibidem, s. 156.

²³ A. Ligocki, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983, s. 46.

²⁴ Zob. K. Czarnocka, *Józef Chełmoński*, Warszawa 1957, s. 57.

²⁵ Zob. A. Ligocki, op. cit., s. 71.

U Józefa Szermentowskiego (*Chrzest na wsi*, olej na płótnie, 1856) wewnątrz kościoła stało się miejscem rodzinnej sceny udzielania sakramentu chrztu. Nieopodal chrzcielnicy stoją kapłan, rodzice z dzieckiem oraz chrzestni, którymi zwyczajowo byli dziadkowie²⁶. Żałobny nastrój tej wydawałoby się radosnej sceny można uzasadnić tym, że w dniu chrztu obrzędowego wspomina się dusze zmarłe. To im jest poświęcona ofiara i nabożeństwo, po nim następuje chrzest²⁷.

Wielkanoc

W malarstwie drugiej połowy XIX wieku Wielkanoc, w przeciwieństwie do Bożego Narodzenia, jest tematem wykraczającym poza przedstawienia biblijne, po to, by móc pokazać obrzędy świąteczne. Nawet w twórczości Tetmajera, który chętniej poruszał tematykę bożonarodzeniową niż wielkanocną²⁸, trudno znaleźć związane z tym świętem sceny rodzajowe.

Zgodnie z chronologią ilustrowanych wydarzeń dotyczących świąt wielkanocnych należy zacząć od niedawno odnalezionego obrazu Chełmońskiego zatytułowanego *Wielki Piątek* (olej na płótnie, 1875). Ukazuje on lud wiejski udający się przez pola wieczorem na Liturgię Męki Pańskiej²⁹. Aura ukazanego pejzażu sprzyja nastrojowi dnia, w którym nie odprawia się Eucharystii, a jedynie nabożeństwa Gorzkich Żali i Drogi Krzyżowej. Jest to dzień pokuty, pełen powagi i ciszy – takimi emocjami emanuje ten pełen melancholijnej atmosfery pejzaż. Kolory są zgaszone, spośród nich wyróżniają się jaskrawe akcenty świateł kościoła i czerwone elementy strojów. Tadeusz Matuszczak bez wahania interpretuje te jasne promyki jako symbol przemiany, zapowiedź zwycięstwa dobra nad złem, życia nad śmiercią. Zwraca też uwagę na nowatorską perspektywę, która jest obniżona, dzięki czemu sylwetki kroczących postaci wydają się monumentalne i bardzo wyraziste na tle ciemnobłękitnego nieba, stanowiącego dominujący element kompozycji³⁰.

Kolejnym z niewielu artystów ilustrujących obrzędy świąteczne, konkretnie rytuały związane z Triduum Paschalnym i świętami wielkanocnymi, jest Tetmajer. Obecność wątków religijnych wynika z prawdziwej wiary malarza³¹. Jego obrazy są wynikiem obserwacji podkrakowskiej wsi Bronowice. Pokazują one wieśniaków podczas obrzędów świątecznych. Na obrazie *Święcone na wsi* (olej na płótnie, 1897) sportretował artysta mieszkanki Bronowic zebrane wraz z dziećmi na placu

²⁶ Zob. A. Martin-Fuger, *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1999, s. 279.

²⁷ Zob. F. S. Dmochowski, *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincjach*, Warszawa 1860, s. 88.

²⁸ Zob. J. Dużyk, *Sława, Panie Włodzimierzu*, Kraków 1998, s. 111.

²⁹ Zob. T. Matuszczak, *Józef Chełmoński – „Wielki Piątek”. Pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1875*, Radziejowice 2011, s. 7.

³⁰ Zob. ibidem, s. 8–9.

³¹ Zob. J. A. Nowobilski, *Włodzimierz Tetmajer*, Kraków 1998, s. 47.

między chałupami – jedna stoi obok drugiej, przed każdą z nich leżą kosze z żywnością przystrojone gałązkami bukszpanu, dzbany na wodę, garnuszki, bańki itp. Pośród nich kroczy ksiądz, który kropi wodą pokarmy i udziela błogosławieństwa. Oświetlenie rozprasza kształt zabudowań wiejskich, tworząc impresjonistyczny pejzaż z wyraziście przedstawionym tłumem, spośród którego wyróżniają się kolorowe stroje solidnie zbudowanych wieśniaczek. Ich kraciaste, mocno czerwone chusty kontrastują z lekko zarysowanymi domami i jasnym niebem. Tymi mocnymi akcentami barwnymi artysta podkreśla folklor stroju ludowego³². Ukazuje wieś kolorową (niemal we wszystkich obrazach o tej tematyce), idealną zgodnie z młodopolskim mitem ludowym³³, gdzie nie widać niskiego poziomu życia wieśniaków, ponurego obrazu nędzy i skrajnej biedy³⁴. To z kolei jest podporządkowane idei artysty, by ukazać wieś jako potęgę i jedyną przyszłość dla odradzającego się państwa³⁵. Perspektywa obrazu jest nietypowa, bo ogranicza patrzącemu pole widzenia. W centrum kompozycji na pierwszym planie usytuowane są odwrócone tyłem kobieta i dziewczynka, które zaślaniają środek placu, centrum wydarzeń, tym samym zmuszając widza do domysłów.

Procesja w Bronowicach (olej na płótnie, 1900) najprawdopodobniej przedstawia procesję z okazji uroczystości Matki Bożej Zielnej³⁶, choć może to być również rezurekcja czy zwykła pielgrzymka. Lud podąża krętą ścieżką za krzyżem trzymanym przez starszego mężczyznę. Bezpośrednio za nim widać kobiety i dzieci w ludowych strojach. Postać księdza została wmieszana w tłum na trzecim planie obrazu. Tłem jest jaśniejsze od wschodu niebo. Uwagę zwraca ujednolicony, odświeżony strój mężczyzn, który stanowi płótnianka oraz słomiany kapelusz³⁷ – trzymany przez nich w ręku jest gestem wyrażającym szacunek wobec postaci kultu religijnego. Mimo niefortunnej kompozycji dzieła dobrze została tu oddana atmosfera skupienia i modlitwy parafian uczestniczących w procesji³⁸.

Z Wielkanocą związało się wiele zwyczajów i zabaw pogańskich, między innymi śmigus-dyngus w lany poniedziałek. Na obrazie Aleksandra Kotsisa *Śmigus* (olej na płótnie, ok. 1865) przedstawiony został śpiący pod wysokim murem Żyd, wędrowny handlarz starzyzną³⁹. Nad murem pojawiają się twarze dwóch rozba-wionych dziewczyn, jedna z nich trzyma dzban przechylony w stronę śpiącego mężczyzny. W tej scenie kryje się element humoru, który zwykle towarzyszy robieniu komuś psikusy.

³² Zob. H. Cękańska-Zborowska, op. cit., s. 312.

³³ Zob. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764-1964*, Wrocław 1968, s. 292.

³⁴ Zob. J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, op. cit., s. 164–167.

³⁵ Zob. M. Czapska-Michalik, *Włodzimierz Tetmajer [1862–1923]*, Warszawa 2007, s. 73.

³⁶ Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 48.

³⁷ Zob. J. Burszta, *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, op. cit., s. 638.

³⁸ Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 48.

³⁹ Zob. J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis (1836–1877)*, Kraków 1953, s. 24.

Okazje do świętowania przynosiły społeczeństwu wiejskiemu odpusty parafialne. Wiązały się one z licznymi stoiskami handlowymi oraz okazją do spotkań towarzyskich i zabaw na wolnym powietrzu. Szeroko prezentuje to obraz Franciszka Kostrzewskiego *Odpust na wsi* (olej na płótnie, 1866). Na pierwszym planie mamy tłum ludzi, zebrany w mniejszych i większych grupkach. Część z nich stoi przy straganach umieszczonych po lewej stronie płótna, w centrum kompozycji widzimy grajków i słuchaczy, po prawej stronie grupę biesiadników. Tło obrazu stanowi kościół wylaniający się spośród drzew oraz pejzaż wiejski z chałupą, na którą częściowo pada światło słoneczne. *Odpust na wsi* jest przykładem kompozycji, w której „Szermentowski «poświęca» pejzaż na rzecz ludzkich postaci”⁴⁰.

Wesele – stykanie się krańców

Ślub jest momentem życia, który chyba najmocniej łączy dwie krańcówki życia chłopskiego – religijność przez sakrament małżeństwa oraz zabawę w karczmie przez wesele, gdyż jedno bez drugiego wydaje się nie móc zaistnieć.

U Tetmajera karczma staje się miejscem wydarzeń poprzedzających zaślubiny. W niej umiejscowił zaloty (*Zaloty w karczmie*, olej na płótnie, 1894) i zaręczyny (*Zaręczyny*, olej na płótnie, 1895). Ciemne wnętrze zostaje na obu obrazach rozjaśnione przez snop światła wydobywający się z otwartych drzwi, rozświetlający bogate i kolorowe stroje ludowe uczestników wydarzenia. Artysta starał się oddać emocje towarzyszące postaciom. Na obrazie z 1894 roku widać pewnego siebie mężczyznę z kieliszkiem w ręku, który próbuje rozpić pannę. Ta zawstydzona przymyka oczy i zasłania usta dłonią⁴¹. Pozostali obecni w karczmie z półuśmieszkami obserwują to zdarzenie, próbując przewidzieć jego finał. Postać znajdująca się za bohaterami pierwszego planu zdaje się jeszcze zachęcać wieśniaczkę do picia, najprawdopodobniej jest swatem, który zgodnie z krakowskim zwyczajem prosi gospodarza o użyczenie kieliszka. Czas szukania i podawania kubka przez panią domu świadczy o tym, czy oświadczyły się tu mile widziane. Po pozytywnym przebiegu wstępnych ceregieli przywołana zostaje córka, którą zmusza się do wypicia kubka wódki. Ta po kilku koniecznych sprzeciwach wypija wódkę, a wtedy swat w imieniu młodzieńca może prosić o jej rękę⁴². Dalszą część obrzędu zaręczyn prezentuje kolejny obraz Tetmajera, *Zrękowiny*, gdzie para narzeczonych siedzi już przy stole. Przyszła mężatka ubrana jest w uroczysty strój, na głowie ma bogaty czepiec, jest onieśmielona i w pokornej postawie wyrażonej przez pochyloną głowę i wyciągnięte ku narzeczonemu ręce poddaje się ceremonii zaręczyn. Ręce państwa młodych są przewiązane chustką, którą panna młoda

⁴⁰ H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 107.

⁴¹ Zob. J. A. Nowobilski, op. cit., s. 46.

⁴² Zob. F. S. Dmochowski, op. cit., s. 72.

otrzymuje w podarku od narzeczonego⁴³. Obrzęd ten odbywa się przy świadkach i licznych obserwatorach. Obecność mężczyzny trzymającego instrument muzyczny zapowiada kolejną część tej uroczystości, czyli zabawę i tańce przy dźwiękach muzyki.

Na obrazie Kotsisa zatytułowanym *Pogrzeb i wesele* (olej na płótnie, 1864) zestawiono nie tylko dwie skrajnie nacechowane emocjonalnie okoliczności, do których należą pogrzeb i wesele. Tu stykają się dwie grupy społeczne: chłopci i mieszczanie. Chłopci podążają w orszaku weselnym, mieszczanie tworzą kondukt pogrzebowy. W tej wielofigurowej kompozycji postacie są naszkicowane, pomimo tego wyraz psychologiczny nabiera wiele odcieni. Przekaz tego obrazu jest polityczny – jasną wskazówkę stanowi czerwona rogatywka powstańcza leżąca na trumnie, co budzi kontrowersje i krytykę recenzentów⁴⁴.

Śmierć i obrzędy pogrzebowe

Jaskrawość kolorów na obrazie Aleksandra Gierymskiego (*Trumna chłopska*, olej na płótnie, 1894–1895) zdaje się nie pasować do dramatycznych okoliczności śmierci. Błękitna trumna, choć ujęta z boku, to dobrze zwracająca na siebie uwagę, swoim znaczeniem burzy aurę stworzoną przez barwy, które są intensywne, jasne i żywe. To nie jest typowy sposób ujęcia tematu śmierci w malarstwie. Czerwień chusty i zieleń spódnicy chłopki, podobnie jak trumienna skrzynia, kontrastują z zimną bielą drewnianej chaty. W tym zestawieniu przejawia się ludowość, która w wyobrażeniach charakteryzuje się intensywnością, czasem wręcz „dzikością” kolorów. Mimo pozornie radosnych akcentów ekspresji malarskiej obraz emanuje dramatycznością losu, który spotkał przedstawione na płótnie postaci. Ignacy Witz zwraca uwagę na to, że odbieranie *Trumny chłopskiej* tylko jako przedstawienia rodzajowego jest dla obrazu krzywdzące. Można bowiem dopatrywać się w nim istotnych zagadnień filozoficznych natury egzystencjalnej⁴⁵. Podejmowanie tematu śmierci nawiązywało w sposób symboliczny do dramatu narodowego i społecznego⁴⁶. Gierymski sięgnął po kwestię społeczną obejmującą sytuację chłopów. Postaci na obrazie są wnikliwie sportretowane. Pozycja pochylonej, siedzącej kobiety oraz odmalowująca ból twarz wyrażają zmęczenie i bezradność wobec zaistniałej sytuacji i doświadczeń. Pozostaje jej tylko pogodzenie się z losem. Nieco inaczej przeżywa swoje cierpienie mężczyzna, który wydaje się obojętny na wszelkie bodźce. Oparty o ścianę domu nieprzytomnie pali fajkę, ślepo zapatrzony przed siebie. Realizm postaci ukazany został przez

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 73.

⁴⁴ Zob. J. Zanoziński, *op. cit.*, s. 21.

⁴⁵ Zob. I. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970, s. 208.

⁴⁶ Zob. H. Cękańska-Zborowska, *op. cit.*, s. 218.

ujęcie ich zniszczonych dłoni i stóp, ciemnej od długiego przebywania na słońcu skóry, świadczących o ciężkiej, często przekraczającej ich siły, wieloletniej, niezapewniającej godnych warunków do życia pracy, do której są zmuszeni.

Obraz Szermentowskiego prezentuje kolejny etap „podróży”, jaką przemierza trumna ze zwłokami chłopca. *Pogrzeb chłopski* (olej na płótnie, 1862) przedstawia wóz konny, na którym leży surowa drewniana trumna. Obok niego na tle wiejskiego kościoła stoi chłop z dzieckiem i psem, zapewne najbliżsi zmarłego. Na dalszym planie po prawej stronie obrazu stoi grabarz, który przygotowuje miejsce na pochówek. Jest to mroczny obraz – na tę aurę składają się zbierające się duże ciemne chmury. Wraz z wiatrem, który można dostrzec w niespokojnych ruchach gałęzi drzew, zapowiadają one burzę. W ogarniającej to miejsce ciemności jedynie na postaci chłopca i dziecka pada blask słońca. Oni czekają, samotni, opuszczeni, zagubieni, obojętni dla społeczeństwa. To przedstawienie ilustruje sytuację człowieka o określonej pozycji społecznej, która niesie z sobą ciężkie doświadczenia i nie budzi zainteresowania władzy. Artysta w ten sposób oskarża ludzi mogących zmienić los mieszkańców wsi. *Pogrzeb chłopski* jest jednym z obrazów Szermentowskiego powstałych wskutek wydarzeń w 1863 roku⁴⁷. Na obrazie istotną rolę odgrywa pejzaż. Podkreśla on ścisły związek chłopów z naturą, której charakter utożsamia się z ich dramatyczną sytuacją. Równocześnie ten sam pejzaż ma być wyrazem żywego odwzorowania państwa polskiego, którego wieś jest źródłem⁴⁸.

Podobnie oskarżający charakter ma obraz Kotsisa, w którym śmierć jest pokazana z jednej strony jako sytuacja codzienna, z drugiej zaś zwrócenie uwagi na taki stan rzeczy ma otworzyć oczy na palący problem, jakim są fatalne warunki bytowe chłopów. *Ostatnia chudoba* (olej na płótnie, 1870) uzupełnia scenę śmierci z obrazu *Matula umarli* (olej, papier na płótnie, 1868). Dzieła te, utrzymane w ciemnej i brudnej kolorystyce, ukazują nędzę, na jaką od urodzenia skazana jest ludność wiejska. W pierwszym z nich mamy scenę wstrząsającą, ponieważ ostatnia żywicielka rodziny, koza, zostaje zabrana przez lichwiarza. Rodzina zostaje w ten sposób skazana na żebractwo i prędej czy później śmierć głodową. Odejście matki w *Matula umarli* jest sytuacją, wobec której dzieci są bezradne. Nędza, śmierć, cierpienie i bezradność to tematy dominujące w twórczości Kotsisa, najbardziej go poruszające i dotyczące społeczności mu bliskiej, gdyż sam wychował się na wsi⁴⁹. Na podstawie jego doświadczeń i sposobu ukazywania wsi można stwierdzić, że bardzo dobrze rozumiał te problemy.

Przykładem obiektywnego przedstawienia wiejskiego obrzędu pogrzebowego jest obraz Wincentego Wodzinowskiego *Pogrzeb na wsi* (olej na płótnie, 1897).

⁴⁷ Zob. ibidem, s. 113.

⁴⁸ Zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 175.

⁴⁹ Zob. H. Cękalska-Zborowska, op. cit., s. 129, 141.

Cechuje go prostota w ukazaniu marszu pogrzebowego, na którego czele idzie młodzieniec niosący krzyż, za nim ksiądz ubrany w aparat żałobny oraz exorta, czyli mówca kazań pogrzebowych⁵⁰. Następnie idzie rodzina zmarłego, zapłakana żona z dziećmi i dalsi krewni, wychodzący z chałupy. Obok nich stoi grupa ludzi z gromnicami, która na końcu dołączy do orszaku. Wszystko to dzieje się na tle białej chałupy. Po lewej stronie obrazu widać inne zabudowania wiejskie. Otoczenie zdaje się neutralne wobec zaistniałych okoliczności, w przeciwieństwie do wcześniej omawianych dzieł.

Podsumowanie

Nie sposób omówić wszystkie przedstawienia malarskie ukazujące ludność wiejską pogrążoną w tanecznej zabawie przy rytmach muzyki granej przez wiejską kapelę i szukającą pocieszenia w kieliszku wódki. Podobnie niemożliwą rzeczą jest wyszukać wszystkie obrazy świadczące o głęboko zakorzenionej religijności chłopów i wieśniaczek, która nadawała ich życiu określony charakter i kształt. Niezliczona ilość przedstawień na przestrzeni zaledwie półwiecza w obu kategoriach potwierdza niejednoznaczną mentalność wsi. Obecność motywów religijnych w przedstawieniach karczmy (*Tańce w karczmie* W. Tetmajera, *Przed karczmą* J. Chełmońskiego) i przeniesienie do niej części obrzędów świąt kościelnych świadczy o tym, że pijaństwo i pobożność były elementami życia wiejskiego nie tylko wzajemnie się niewykluczającymi, ale można nawet rzec – zależnymi od siebie. Można odnieść wrażenie, że sami wieśniacy nie dostrzegali w tych praktykach sprzeczności, lecz pojmowali to jako naturalny i stały element ich życia.

Większość omówionych dzieł kryje w sobie przekaz narodowy. Warto przy tym zwrócić uwagę na dwa sposoby zaprezentowania wsi. W pierwszych obrazach tego okresu (dzieła Chełmońskiego i Kotsisa) dominuje wieś ponura i nędzna, z którą utożsamia się pejzaż, próbując w ten sposób zwrócić uwagę na palący problem, jakim jest tragiczna sytuacja chłopów, żywicieli narodu. Późniejsze obrazy, szczególnie autorstwa Tetmajera, stosują odwrotny zabieg – ukazują wieś mityczną, kolorową i silną, jako fundament, na którym ma się odradzać państwo i kształtować się jego przyszłość.

⁵⁰ Zob. E. Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005, s. 155; F. S. Dmochowski, op. cit., s. 103.

MENTALITY OF THE VILLAGE IN POLISH PAINTING
IN THE SECOND HALF OF 19TH CENTURY

ABSTRACT

The article is an overview of Polish genre painting from the second half of the 19th century, which depicts everyday life in the countryside, conditioned by agrarian and liturgical times. This material is for the author the basis for characterizing the ambiguous peasant mentality. On the one hand, it is hard work on the farm, on the other hand, and drunkenness in the inn, and on the other – zealous piety, characterized by putting chapels on the road and rich religious rituals celebrated on the occasion of various holidays and important family events, such as weddings and funerals.

KEYWORDS

Village, Polish Painting, 19th Century, Everyday Life, Rituals, Fun, Drunkenness, Religion, Work

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

1. Burszta J., *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985.
2. Burszta J., *Kultura wsi od końca XVIII do początków XX w.*, [w:] *Historia chłopów polskich*, t. 2: *Okres zaborów*, red. S. Inglot, Warszawa 1972.
3. Burszta J., *Spółeczeństwo i karczma. Propinacja, karczma i sprawa alkoholizmu w społeczeństwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1951.
4. Burszta J., *Wieś i karczma. Rola karczmy w życiu wsi pańszczyźnianej*, Warszawa 1950.
5. Cękańska-Zborowska H., *Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów*, Włocławek 1969.
6. Czapska-Michalik M., *Włodzimierz Tetmajer [1862-1923]*, Warszawa 2007.
7. Czarnocka K., *Józef Chełmoński*, Warszawa 1957.
8. Dmochowski F. S., *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincjach*, Warszawa 1860.
9. Dobrowolski T., *Malarstwo polskie 1764-1964*, Wrocław 1968.
10. Dużyk J., *Sława, Panie Włodzimierzu*, Kraków 1998.
11. Kossowska I., Kossowski Ł., *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2011.
12. Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000.
13. Ligocki A., *Józef Chełmoński*, Warszawa 1983.
14. Martin-Fuger A., *Rytuały życia prywatnego burżuazji*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1999.
15. Matuszczak T., *Józef Chełmoński – „Wielki Piątek”. Pierwszy publiczny pokaz obrazu od roku 1875*, Radziejowice 2011.
16. Micke-Broniarek E., *Józef Chełmoński*, Wrocław 2005.
17. Micke-Broniarek E., *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005.
18. Nowobilski J. A., *Włodzimierz Tetmajer*, Kraków 1998.
19. Olszewski D., *Religijność wsi kieleckiej w XIX wieku. Wstępna interpretacja źródeł*, [w:] *Dwór – wieś – plebania na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, red. M. Piątkowska, Kielce 2003.

20. Witz I., *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970.
21. Woźny J., *Józef Chełmoński*, Warszawa 2005.
22. Zanoziński J., *Aleksander Kotsis (1836-1877)*, Kraków 1953.

MALARSTWO

1. Chełmoński J., *Niedziela w Polsce*, olej na płótnie, 1889.
2. Chełmoński J., *Oberek*, olej na płótnie, 1878.
3. Chełmoński J., *Przed karczmą*, olej na płótnie, 1877.
4. Chełmoński J., *Sprawa przed wójtem*, olej na płótnie, 1873.
5. Chełmoński J., *Wielki Piątek*, olej na płótnie, 1975.
6. Chełmoński J., *W kościele*, olej na płótnie, 1887.
7. Gierymski A., *Trumna chłopska*, olej na płótnie, 1894-1895.
8. Kostrzewski F., *Odpust na wsi*, olej na płótnie, 1866.
9. Kotsis A., *Matula umarła*, olej, papier na płótnie, 1868.
10. Kotsis A., *Ostatnia chudoba*, olej na płótnie, 1870.
11. Kotsis A., *Pogrzeb i wesele*, olej na płótnie, 1864.
12. Kotsis A., *Śmigus*, olej na płótnie, ok. 1865.
13. Szermentowski J., *Chrzest na wsi*, olej na płótnie, 1856.
14. Szermentowski J., *Pogrzeb chłopski*, olej na płótnie, 1862.
15. Tetmajer W., *Procesja w Bronowicach*, olej na płótnie, 1900.
16. Tetmajer W., *Przed karczmą*, olej na płótnie, 1893.
17. Tetmajer W., *Święcone na wsi*, olej na płótnie, 1897.
18. Tetmajer W., *Tańce w karczmie*, olej na płótnie, rok powstania nieznany.
19. Tetmajer W., *Zaręczyny*, olej na płótnie, 1895.
20. Tetmajer W., *Zaloty w karczmie*, olej na płótnie, 1894.
21. Wodzinowski W., *Pogrzeb na wsi*, olej na płótnie, 1897.