

## MOTYW PRACY JAKO GŁÓWNE ŹRÓDŁO PRZEDSTAWIEŃ MALARSKICH W REALIZMIE SPOŁECZNYM II POŁOWY XIX WIEKU

Zgodnie z definicją ze *Słownika terminologicznego sztuk pięknych*:

Realizm 1) w szerszym znaczeniu [to — dop. A.F.]: tendencja występująca w sztuce różnych epok, polegająca na odtwarzaniu rzeczywistości w sposób obiektywny, zgodny z bezpośrednią obserwacją natury; 2) w węższym znaczeniu: [definicja ta oznacza — dop. A.F.] kierunek w literaturze i sztuce (gł. w malarstwie i rzeźbie), kształtujący się w poł. XIX w., dominujący do lat 90. XIX wieku. [...]

Przeciwstawiając się akademizmowi i romantyzmowi twórcy tego kierunku dążyli przede wszystkim do wiernego, obiektywnego przedstawiania typowych przejawów rodzimego, codziennego życia współczesnego; często wyrażali też krytyczny stosunek wobec aktualnej sytuacji społecznej [...]. Zrywając z akademicką hierarchią tematów realisci najczęściej przedstawiali sceny rodzajowe (zwłaszcza życie chłopów i niższych warstw społecznych), a także pejzaże i portrety<sup>1</sup>.

Warto przypomnieć, że głównymi przedstawicielami realizmu w malarstwie francuskim, skąd rozprzestrzenił się omawiany styl, byli — Gustave Courbet (1819–1877), Jean-François Millet (1814–1875), Jules Breton (1827–1906), natomiast w sztuce polskiej między innymi Aleksander Gierymski (1850–1901), Henryk Pilatti (1832–1894), Franciszek Kostrzewski (1826–1911) czy Józef Szermentowski (1833–1876)<sup>2</sup>. Postawmy kluczowe pytanie: co wpłynęło w malarstwie polskim na rozwój i zainteresowanie się artystów typową w gruncie rzeczy problematyką życia i pracy najuboższych warstw społecznych?

Odpowiedzi należy udzielić z pewnością w kontekście historii Polski, która nie-rozerwalnie łączy się z kształtowaniem dziejów sztuki. Druga połowa XIX wieku przyniosła klęskę w dążeniach niepodległościowych. W 1863 roku upadło powstanie styczniowe (wcześniej kościuszkowskie — 1794 rok i listopadowe — 1831 rok), które budziło wielkie nadzieje na odzyskanie wolności. Wówczas wśród wielu Polaków nasiliło się poczucie klęski, słabości i zniewolenia. Utracili oni resztki nadziei na wyzwolenie. Zaczęto odrzucać wzorce romantyczne (przedkładanie emocji nad

\* Anna Frankowska — absolwentka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydziału Sztuk Pięknych, kierunku Ochrona Dóbr Kultury oraz Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki. Jej zainteresowania to szeroko pojęta sztuka, zarówno jej aspekt teoretyczny, jak i praktyczny.

<sup>1</sup> A. Sieradzka, *Realizm*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2007, s. 343.

<sup>2</sup> Tamże.

rozum, fascynację fantastyką, folklorem i tajemniczością), coraz bardziej utożsamiając się z rozwijającą się w tym czasie ideologią pozytywistyczną. Zakładała ona przede wszystkim wyższość racjonalnego rozumowania nad emocjami, propagowała rozsądek polityczny i konieczność podjęcia pracy od wewnątrz. Odzyskanie niepodległości zaczęto postrzegać jako stopniowy proces angażujący całe społeczeństwo. Głównymi ideami pozytywizmu była praca u podstaw — oświeceniowa, dążąca do edukacji szczególnie najbiedniejszych warstw społecznych oraz praca organiczna — postrzegająca naród jako jeden organizm, dla którego niezbędnym czynnikiem odpowiedniego funkcjonowania jest dobra kondycja każdego z organów — grup społecznych. Według Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej i Franciszka Stolota:

[...] Idea pracy organicznej [...] miała służyć rozwojowi polskiej kultury, miała ją zachować, bronić przed rusyfikacją i germanizacją, stać na straży polskiej tożsamości, polskiego stanu posiadania<sup>3</sup>.

Te założenia, jak i wiele innych, miały znaczący wpływ na wykształcenie się w kulturze polskiej tego okresu realizmu. Styl ten zakładał, że przez sztukę i literaturę również propagować można pożądane wzorce. Malarstwo tego okresu zaczęło być zatem odbiciem rzeczywistości. Jednak dzieła artystów nie były jedynie swoistego rodzaju reportażem, ale także wyrazem manifestacji przeciwko złej sytuacji najuboższych warstw społecznych. Dzieła sztuki miały uświadamiać problem niesprawiedliwości i nierówności, jaka panowała w hierarchii społecznej, a przede wszystkim skłaniać do refleksji nad poprawą sytuacji życiowej tych grup. Tak też wśród artystów zrodził się program solidaryzmu narodowego. Malarze wystąpili z apelem wzywającym szlachtę i arystokrację do zjednania się wszystkich warstw społecznych. Tak ważną rolę pracy wyeksponowała wówczas przede wszystkim rozwijająca się działalność artystyczna:

W dramatycznych rozrachunkach po katastrofie powstania, w namiętnych sporach z romantycznym dziedzictwem, także w jego estetycznym wymiarze, w zderzeniu wreszcie z twardą rzeczywistością politycznej niewoli i gwałtownych przemian społeczeństwa, gospodarki i cywilizacji [...] protagonistami tej walki [z zaborcą — dop. A.F.] stają się malarze<sup>4</sup>.

Godny uwagi jest dorobek czterech artystów reprezentujących realizm społeczny: Franciszka Kostrzewskiego, Henryka Pilattiego, Aleksandra Gierymskiego i Józefa Szermentowskiego.

**1. Franciszek Kostrzewski** to znamienity przedstawiciel realizmu społecznego i narodowy malarz „z instynktu”<sup>5</sup>.

Dobry rysownik, wnikliwy karykaturzysta, wierny kronikarz życia i obyczajów Warszawy drugiej połowy XIX wieku, namiętny zbieracz ginących, charakterystycznych typów jego epoki, obiektywny i trzeź-

<sup>3</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Polska. Malarstwo i grafika*, red. J. Chłap-Nowakowska, M. Kuś, J. Marcinek, Kraków 2010, Historia sztuki, t. 16, (rozdz. 6: *Historyzm*) s. 165.

<sup>4</sup> Tamże, s. 166.

<sup>5</sup> I. Tessaro-Kosimowa, *Franciszek Kostrzewski. Katalog prac*, Warszawa 1963, s. 5.

wy komentator i ilustrator przemian społecznych zachodzących w Polsce. W okresie jego długoletniego życia, pozostawił Kostrzewski nieocenioną dokumentację epoki, stworzył rodzaj obrazkowej encyklopedii życia kraju w połowie ubiegłego stulecia, wprowadził sztukę na forum działalności społecznej<sup>6</sup>.

Znał Warszawę, jak i jej mieszkańców, na wskroś. To z nią w końcu związane były jego narodziny, życie rodzinne, prywatne oraz zawodowe. Jego twórczość była rdzenie polska, przesiąknięta uczuciowością i ekspresją. Współpracował z licznymi czasopismami, tworząc scenki humorystyczne, satyryczne i rodzajowe. Na tym polu miał wielu naśladowców, ale żaden z nich nie dorównywał mu zaangażowaniem w zjawiska, jakie przedstawiał. Był baczny obserwator, brał żywiłowy udział w wydarzeniach, które prezentował, jak też utożsamiał się z bohaterami, których malował. Jako mały chłopiec wyprowadził się z rodzicami na wieś, jednak na zajęcia szkolne wciąż uczęszczał do Warszawy<sup>7</sup>. Według Ireny Tessaro-Kosimowej:

To życie się na co dzień z dwoma ośrodkami: miejskim i wiejskim rozszerzyło horyzonty poznawcze [...] chłopca [...] wprowadziło w cały szereg problemów społecznych, które były nieznane dziecku miejskiemu<sup>8</sup>.

Ukończywszy szkołę średnią, uczył się w Warszawie w Szkole Sztuk Pięknych. Po 1850 roku stał się najbardziej radykalnym przedstawicielem realizmu. W jego pracach odnaleźć można już pierwsze symptomy naturalizmu (koncepcja w sztuce zmierzająca do niemal fotograficznego odtworzenia natury, bez zbędnej oceny). Z kolei z lat sześćdziesiątych znanych jest wiele prac ukazujących problematykę chłopską: życie wsi i małych miasteczek. Był wyśmienitym kolorystą i fizjonomistą, co znalazło odbicie w jego filozoficzno-psychologicznym podejściu do portretowanego<sup>9</sup>. Zdaniem Tessaro-Kosimowej:

Gawędy w karczmach z chłopami, wizyty w wieśniaczych zagrodach [...] wprowadziły artystę w życie ludu, [...] ukazały stosunek dworu do wsi i społeczne konsekwencje tego stosunku<sup>10</sup>.

*Odpust na wsi* z 1867 roku to przedstawienie, którego kompozycja dzieli się horyzontalnie na dwie części. Dolna przedstawia licznie zgromadzonych na odpuscie mieszkańców wsi, górna zaś stanowi pejzaż, będący tłem dla rozgrywającej się rodzajowej scenki. Obraz namalowany został szeroką gamą kolorystyczną o delikatnych przejściach tonalnych. Akcja rozgrywa się w pochmurny dzień prawdopodobnie podczas jednego z niedzielnych jarmarków. Kostrzewski przedstawia ludzi w trakcie pracy, handlarzy i kupców, którzy mimo święta oddają się swoim obowiązkom. Artysta chętnie i często podpatrywał tego typu wydarzenia.

<sup>6</sup> Tamże, s. 5–6.

<sup>7</sup> I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski*, Warszawa 1952, s. 10.

<sup>8</sup> I. Tessaro-Kosimowa, *dz. cyt.*, s. 9.

<sup>9</sup> I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski*, s. 70.

<sup>10</sup> I. Tessaro-Kosimowa, *dz. cyt.*, s. 11.

Kostrzewski w swojej twórczości bardzo licznie przedstawiał wszelkie grupy społeczne w trakcie codziennych zajęć. Niedzielny handel jest tu zdarzeniem łączącym ludzi, przynoszącym radość i rozrywkę kupującym. Takie przesłanie miał nieść obraz wyższym warstwom społecznym. Artysta chciał wzbudzić zainteresowanie szlachty codziennym życiem i pracą najuboższych.

*Kamieniarze 1862* to obraz o stonowanej, stosunkowo cieplej gamie kolorystycznej. Centrum kompozycji zajmują tytułowi bohaterowie. Przedstawieni zostali na tle wiejskiego pejzażu. Scena rodzajowa uświadamiać ma odbiorcy ciężką pracę fizyczną, której podejmują się na co dzień. Artysta pragnie zbliżyć się do ludu i zaprezentować wyższym warstwom społecznym poświęcenie, wytrwałość i pracowitość chłopów oraz ich wkład, jaki mogą wnieść w odbudowę Polski. Obraz namalowany został w charakterze sentymentalnym, w nieco romantycznej wizji, w której wyrażona została prawda o panującej sytuacji. Jego sztuka była odważna i zaangażowana w życie najniższych warstw społecznych, zrodzona z patriotyzmu. Według Tessaro-Kosimowej:

Była zwierciadłem, w którym odbijały się społecznie ciężkie problemy epoki i które na jego oczach na tyle dojrzały, że zdawały się zmierzać do rewolucyjnych rozwiązań<sup>11</sup>.

**2. Henryk Pilatti** to następny przedstawiciel narodowego realizmu. Prócz wykształcenia wyższego wiedzę zdobywał podczas licznych podróży, między innymi do Paryża, Rzymu czy Monachium<sup>12</sup>. Portretował ubogich, zmęczonych pracą ludzi, wpisując się tym samym w nurt malarstwa realistycznego. Do głównych jego dzieł z kręgu realizmu społecznego należy *Galganiarka* z 1862 roku. Dzieło to stanowi mistrzostwo gry światła i cieni, które wprowadziły do obrazu nastrój tajemniczości i niepewności. Na płótnie artysta w centrum umieścił wyłaniającą się z cienia przygarbioną postać kobiecą. Staruszka przystanęła, chcąc odpocząć po ciężkim dniu pracy. W rękę trzyma koszyk z gałgankami. Ubrana jest w długą sięgającą kostek sukienkę z fartuszkami, głowę jej zakrywa chusta. Dzieło tchnie powagą i spokojem. Współodczuwamy zmęczenie i bezsilność prezentowanej modelki. Na jej twarzy widnieje brak nadziei na poprawę własnego losu. Strój podkreśla ubóstwo i nędzę, w jakiej żyje chłopka. Również szkicowo potraktowane tło, otoczenie jej domu, wskazuje na nędzne i niegodne warunki życia. Prezentując w ten sposób postać, artysta chce zaapelować do wyższych warstw społecznych o poprawę statusu materialnego ubogich. Przypomina, iż aby sprawnie funkcjonowało społeczeństwo, dobrą kondycję powinny utrzymywać wszystkie warstwy społeczne, a niestety godnych warunków życia brakuje najuboższym. Podjęcie tematyki ludu było niezbędnym sposobem odbudowy zniewolonej Polski, a nasilenie tej tematyki miało być motorem napędowym zauważenia problemu i podjęcia działań. Częstsze zwracanie uwagi na ten aspekt rzeczywistości rodziło większe zaangażowanie się wśród elity.

<sup>11</sup> Tamże, s. 24.

<sup>12</sup> *Malarstwo polskie*, oprac. i redakcja tekstów B. Działożyński, A. Rossa, M. Uba, Warszawa 2009, s. 96.

Obraz *Plac żelaznej bramy* to scena rodzajowa rozgrywająca się na dziedzińcu Gosciniego Dworu na tle tytułowej bramy. Było to centrum warszawskiego handlu. Spotykały się tam codziennie tłumy handlarzy, rzemieślników, kupców i snycerzy. Ciepłe światło słoneczne padające już tylko częściowo na plac, wskazuje zbliżający się powoli zachód słońca, który wyznacza rytm pracy kupców. Jednak mimo już późnej pory handlarze wciąż pozostają na miejscu, by być może pod wieczór zarobić ostatnie pieniądze. Plac warszawski jest jedynie pretekstem dla artysty do stworzenia dzieła. Dynamiczny sposób kładzenia farby podkreśla ożywienie i ruch panujące na dziedzińcu. Pilatti również, jak pozostali artyści, próbuje utożsamiać się i zbliżyć do człowieka pracującego. Jest to swoistego rodzaju manifest wzywający do zasypiania przepaści pomiędzy poszczególnymi warstwami społecznymi.

**3. Józef Szermentowski** (1833–1876) to wybitny realista pejzażysta uczący się początkowo pod kierunkiem Kostrzewskiego, do którego twórczości również silnie nawiązywał szczególnie w malarstwie rodzajowym<sup>13</sup>. Jako stypendysta, a później samodzielny malarz, odwiedził Paryż. Studia plenerowe stały się najważniejszą szkołą dla tego artysty. Po 1856 roku zaangażował się w tematykę ludzi przy pracy. W jego dziełach postać ludzka pełni rolę sztafażu, a w typowych scenach rodzajowych przedstawiana jest na tle szerokiego pejzażu. Interesował się motywami prostego, wiejskiego krajobrazu i scen rodzajowych. Od Kostrzewskiego zaczerpnął temat ówczesnego życia chłopca. Do jego wybitnych dzieł należą między innymi kompozycja *Odpoczynek oracza* (1861) i *Z chrustem do domu* (1858). *Odpoczynek oracza* to wzruszająca scenka rodzajowa przedstawiona na tle rozciągającego się po horyzont pola. Artysta namalował obraz, będąc pod wpływem fascynacji i inspiracji twórczością barbizończyków<sup>14</sup>. Nabral większej śmiałości w pociągnięciach pędzla i zaczął tworzyć na większych formatach. Podczas pobytu we Francji oczyścił paletę barw z ugrów i brązów, skupiając się na wydobywaniu i różnicowaniu soczystości zieleni. Oracz, siedząc na słońcu, spożywa posiłek dostarczony przez małego chłopca. Wycieńczona niewielka postać staruszka w centrum skontrastowana została z wielkimi połaciami pola oraz z drzewem, które zaczęło w twórczości Szermentowskiego odgrywać rolę ośrodka kompozycji<sup>15</sup>. Artysta doszukiwał się w nim monumentalności.

Rola, jaka została przydzielona oraczowi, to wielka odpowiedzialność. Ciężkie obowiązki rolne i jego poświęcenie zdobyły uznanie i podniosły jego pozycję w oczach reszty społeczeństwa. Problem ubóstwa chłopów stawał się stopniowo coraz bardziej zauważalny. Postulowanie poprawy warunków życia zaczynało przynosić owoce.

*Wiozący chrust* to nostalgiczne dzieło przepełnione tęsknotą za Polską. Artysta namalował je podczas pobytu we Francji. Kompozycja przedstawia starszego mężczyznę

<sup>13</sup> I. Jakimowicz, *Twórczość Józefa Szermentowskiego — ze studiów nad początkami realizmu w polskim malarstwie pejzażowym*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 13: 1951, nr 1, s. 20.

<sup>14</sup> *Malarstwo polskie*, s. 101.

<sup>15</sup> I. Jakimowicz, *Twórczość Józefa Szermentowskiego...*, s. 36.

prawdopodobnie z wnukiem, którzy w szary, deszczowy dzień wybrali się po chrust. Artysta zaprezentował w ten sposób wzór wytrwałości i pracowitości. Wskazał, że taka niezłomna, niestrudzona postawa polegająca na wypełnianiu codziennych obowiązków może znacząco przyczynić się do walki o niepodległość kraju. W tego typu pracach, rzadko spotykanych u artysty, odnaleźć można postawę solidaryzmu narodowego. Nieco nadmierny sentymentalizm dzieła wynika z utożsamienia się malarza z niedolą prezentowanego chłopca, a także ukazania współczucia dla nędzy i ubóstwa.

**4. Aleksander Gierymski** (1850–1901) odbył studia artystyczne w Warszawskiej Szkole Rysunkowej. Prawie sześć lat spędził w Monachium, zdobywając biegłość w zakresie malarstwa oraz kształtując swój światopogląd twórczy<sup>16</sup>. Ślad w jego twórczości pozostawiła również podróż do Włoch u boku starszego brata Maksymiliana. W Wenecji Gierymscy poznali mistrzostwo koloru i światłocienia Tycjana i Tintoretta<sup>17</sup>. Artysta dużo podróżował, jednak to w trakcie pobytu w Polsce stworzył najważniejsze dzieła realistyczne. Swoje prace prezentował na wystawach w Akademii Sztuk Pięknych oraz w warszawskiej Zachęcie, gdzie zdobył wiele entuzjastycznych i pochlebnych ocen. Jego malarstwo wyróżniało się na tle twórczości polskiej tego okresu. Było chwalone przez krytyków i chętnie wspomniane w artykułach prasowych. Prace Gierymskiego przedstawiają fragmenty miast, scenki rodzajowe z miasteczek i wsi. Ilustrował również chętnie czasopisma polskie, co zbliżyło go do kręgu literacko-dziennikarskiego Warszawy. W jego twórczości szczególnie znane są dwa główne okresy: warszawski (1879–1888) oraz krakowski (1893–1895). W pierwszym powstały dzieła o tematyce żydowskiej i biedocie miejskiej<sup>18</sup>, do których należą między innymi *Żydówka sprzedająca owoce* (1880) i *Piaskarze* (1887). W drugim okresie zaś przeważała tematyka chłopska — czego przykładem jest obraz *Chłopiec niosący snop* (1895). Gierymski skupił się na studiach miejscowych wieśniaków, jednak do dziś nie zachowały się te prace, a wszelkie kompozycje znane są tylko z reprodukcji.

W dziele *Chłopiec niosący snop* widać zaangażowanie w pracę i wytrwałość sportretowanego małego bohatera. Obraz jest śmiałym studium kolorystycznym i radosną grą światła. To właśnie oświetlenie stało się naczelną ideą w twórczości Gierymskiego. Chłopak kroczy dumnie z podniesioną głową, mimo że upał i znój pracy bardzo mu doskwierają. Praca na wsi jest jednym z najcięższych fizycznych obowiązków, do których muszą przywykać już najmłodszy. Gierymski poprzez swoją twórczość nakłania do zaangażowania się w życie niższych warstw społecznych i zauważenie ich problemów. Kolejny raz przedstawianie motywu pracy świadczy o identyfikowaniu się artysty z ludem. W obrazie zatytułowanym *Sprzedająca owoce* przedstawiona została starsza kobieta, która stojąc samotnie pod płótnem handluje zebranych niedawno plonami. Jest zmęczona życiem i warunkami pracy. Artysta namalował dzieło, inspirowane się fotogra-

<sup>16</sup> P. Morawski, *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1979, s. 6.

<sup>17</sup> Tamże, s. 14.

<sup>18</sup> Tamże, s. 29.

fią Konrada Brandla, cenionego fotografa warszawskiego<sup>19</sup>. Jego prace wykorzystywał kilkakrotnie, odwołując się do cyklu zdjęć ukazujących przedstawicieli zawodów typowych dla warszawskich ulic, takich jak druciarze, strażacy, sprzedawcy i posłańcy. Omawiane dzieło odwzorowuje precyzyjnie strój i akcesoria kobiety uwiecznionej na zdjęciu — wiklinowy kosz i robótki wełniane. W pracy tej niesprawiedliwość w hierarchii społecznej została szczególnie wyeksponowana. Artysta dobitnie przedstawił malujący się na twarzy kobiety smutek, żal i zmęczenie.

Podobny obraz ubóstwa ukazany został w *Żydówce z pomarańczami* (1881) i *Żydówce z cytrynami* (1881). To dwa niemal bliźniacze dzieła, studia pogłębionego psychologicznego portretu. Głównym czynnikiem rozróżniającym je jest gama kolorystyczna<sup>20</sup>.

*Żydówka z cytrynami*, tradycyjnie uznawana za wcześniejszą, jest rozegrana w stosunkowo oszczędnej, zgaszonej gamie, zbudowanej głównie z czerwonych brązów oraz delikatnych szarości. [...] Więcej przestrzeni, powietrza i światła odnajdujemy w kompozycji *Żydówka z pomarańczami*, bogatszej pod względem zróżnicowania, czystości i nasycenia barw<sup>21</sup>.

Przedstawiona została na nich ta sama bohaterka w identycznej pozie, ubiorze i scenerii. Żydówkę tę portretował Gierymski kilkakrotnie. Smutne oczy, zapadnięte policzki, mocno zarysowane kości wskazują na fizyczne wyczerpanie i zmęczenie postaci. Jednak malujący się na jej twarzy wyraz godności człowieka potwierdza, że staruszka nie poddaje się przeciwnościom losu. Artysta dąży do monumentalizacji postaci kobiety, by to na nią zwrócić uwagę odbiorcy. Poprzez przymglone tło artysta wprowadza wrażenie samotności.

Tak dobitnie ukazana nędza silnie oddziałuje na odbiorcę. Realistyczne zaprezentowanie ubóstwa, bezradności i smutku w oczach staruszki nie pozwala na beczynność i obojętność.

Godna podkreślenia jest szczególna rola motywu pracy, jaką odegrał on w malarstwie realistycznym. Okres zaborów, kształtowania się filozofii pozytywistycznej, hasła pracy u podstaw i pracy organicznej — wszystko to zaowocowało podejmowaniem przez artystów tego motywu. Ikonograficznie „praca fizyczna” oznaczała z jednej strony zniewolenie, wielki trud i wysiłek, któremu niejednokrotnie ludzie nie dawali rady podołać. Zmęczenie fizyczne oraz upadek woli walki, utrata radości i nadziei zostały zaprezentowane przez artystów w postaciach wychudzonych, postarzałych i przygarbionych. Bohaterowie niejednokrotnie mają smutne, przenikliwe spojrzenia. Jednak wszyscy oni świadomi są wartości, jaką odgrywa praca w ich życiu. Zarazem artyści przedstawiali również radosne, żywe i jasne kompozycje, w których eksponowali motyw pracy. Była ona bowiem sposobem na oderwanie się od ówczesnej rzeczywistości, niosła wyciszenie i radość. Podejmowanie tematu życia i pracy najuboższych, zarówno w dziełach o wydźwięku pozytywnym, jak i negatywnym przyczyniło się w znacznym

<sup>19</sup> *Katalog wystawy „Aleksander Gierymski 1850–1901”*, red. Z. Jurkowlaniec, M. Porajska-Hałka, M. Jurkiewicz, Warszawa 2014, s. 165.

<sup>20</sup> Tamże, s. 165.

<sup>21</sup> Tamże.

stopniu do zwrócenia się w kierunku problemów tej warstwy społecznej poprzez zainicjowanie programu solidaryzmu narodowego. Zauważono ich ważną rolę w strukturze społecznej, dostrzeżono ich codzienny trud, niewspółmierny z ich wynagrodzeniem. Postawa najuboższych — wytrwała, nieugięta i niezłomna — stawała się wzorem do naśladowania oraz motorem napędowym do zmiany sytuacji zniewolonego narodu. Poprzez malarstwo artyści nieśli przesłanie o wspólnej odbudowie państwa polskiego i o walce z zaborcami. Nawoływali do odbudowy Polski od podstaw wspólnymi siłami, bez umniejszania roli żadnej z grup społecznych, w przekonaniu o równości wszystkich ludzi.

„THEME OF WORK” AS THE MAIN SOURCE OF PAINTING TOPICS  
IN SOCIAL REALISM IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

Summary

This article presents motive of work in Polish painting after 1850 when Social Realism was one of the most important styles in art. It presents daily life of poor people particularly at work: craftsmen, merchants, tradeswomen. They are painted as concerned, exhausted and unhappy. Choosing this type of topics by painters was their reaction for political situation in our country. In that period of time, Poland was after the fall of the January Uprising. People rejected romantic model and started to head towards the vision of positivism. Work started to play an important role in the reconstruction of the country. It was believed that thanks to hard work, cooperation of social strata and support for the poorest people it would be possible to regain independence.

Motive of work was used very often by famous Polish artists such as Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti, Aleksander Gierymski and Józef Szermentowski. By their paintings they appealed to the ruling elite so that it would appreciate the hard work made by lower classes and together try to fight for the freedom of Poland. In this article I present and describe several paintings of Social Realism and focus on the motive of work in the context of the historical background.

**Słowa kluczowe:** realizm, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti, Józef Szermentowski, Aleksander Gierymski, motyw pracy, malarstwo polskie

**Keywords:** Realism, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti, Józef Szermentowski, Aleksander Gierymski, motive of work, Polish painting

## BIBLIOGRAFIA

### PRZEDMIOTOWA

- Jakimowicz I., *Franciszek Kostrzewski*, Warszawa 1952.
- Jakimowicz I., *Twórczość Józefa Szermentowskiego. Ze studiów nad początkami realizmu w polskim malarstwie pejzażowym*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 13: 1951, nr 1, s. 5–54.
- Katalog wystawy „Aleksander Gierymski 1850–1901”*, red. Z. Jurkowlaniec, M. Porajska-Hałka, M. Jurkiewicz, Warszawa 2014
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., Stolot F., *Polska. Malarstwo i grafika*, red. J. Chłap-Nowakowska, M. Kuś, J. Marcinek, Kraków 2010, „Historia sztuki”, t. 16.
- Malarstwo polskie*, oprac. i redakcja tekstów B. Działożyński, A. Rossa, M. Uba, Warszawa 2009.
- Morawski P., *Aleksander Gierymski*, Warszawa 1979.
- Tessaro-Kosimowa I., *Franciszek Kostrzewski: katalog prac*, Warszawa 1963.
- Tessaro-Kosimowa I., *Warszawa i jej mieszkańcy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego*, Warszawa 1968.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2007.