

Obrazy codzienności.
Polskie malarstwo rodzajowe
I połowy XIX wieku

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
JOANNY STACEWICZ-PODLIPSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM
13

Agnieszka Świątosławska

Obrazy codzienności

Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku

**Images of everyday life
Polish genre painting
in the first half of the 19th century**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2015

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

Prof. dr hab. Irena Dżurkowska-Kossowska

Prof. dr hab. Lechosław Lameński

Zdjęcia

Archiwum autorki

Zdjęcie na okładce: Jan Feliks Piwarski, *Chłopi w karczmie*,
Muzeum Narodowe w Warszawie

© Copyright by Agnieszka Świątosławska 2015

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2015

© Copyright by Wydawnictwo Tako 2015

Publikacja została dofinansowana ze środków MNiSW (nr umowy 637/P-DUN/2015)

ISBN 978-83-62737-94-9

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
tel. +48 501 77 25 42
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Wojciech Prusakiewicz - Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.sklep.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

Wstęp	7
1. Zagadnienie tematyki rodzajowej w polskiej krytyce artystycznej pierwszej połowy XIX wieku	29
2. Czas pionierów – przełom XVIII i XIX wieku	67
2.1. Warszawa	67
2.2. Kraków	105
2.3. Wilno	127
3. Lata poszukiwań – pierwsze dziesięciolecia XIX wieku	143
3.1. Warszawa	143
3.2. Wilno	188
3.3. Lwów	215
3.4. Kraków	226
4. Okres rozkwitu – lata 30. i 40. XIX wieku	245
4.1. Warszawa	245
4.2. Wilno	346
4.3. Lwów	409
4.4. Kraków	439
4.5. Poznań	448
Zakończenie	463
Bibliografia	482
Spis ilustracji	508
Indeks	517
Summary	532

Wstęp

Obrazy rodzajowe, ten płód prawie wyłączny Flamandczyków i Francuzów, dotąd nie były u nas w wielkim zamięłowaniu [...]. Historyczność i religia zajmowały wszystkich, bo przy niedostatecznych pojęciach o sztuce przedmiot wznioślejszy wystarczał do zajęcia patrzących lub unoszenia ich, kiedy łatwy pomysł rodzajowy nie zwrócił na siebie niczyjej uwagi. Dlatego część ta musiała leżeć zupełnie zaniedbaną, bardziej jeszcze zaniedbaną jak inne gałęzie¹.

W kilku tych słowach, pisanych w 1845 roku z okazji jednej z warszawskich wystaw, Konstanty Pathié brutalnie podsumował dotychczasowy rozwój polskiego malarstwa rodzajowego. W mniemaniu krytyka wcześniej „tylko krakowski Stachowicz” z powodzeniem parał się tego typu zajęciami, stąd też z niezwykłą emfazą wyrażał on swą radość z pojawienia się na firmamencie sztuki polskiej dwóch wybitnych malarzy *stricte* rodzajowych, za jakich uznał Feliksa Pęczarskiego i Wincentego Smokowskiego. Biorąc poprawkę na charakterystyczną dla XIX-wiecznej publicystyki prasowej emfazę, cytowana wypowiedź Pathié jest symptomatyczna dla ówczesnej wizji malarstwa polskiego, w którym dziedzina rodzajowa nie stanowiła istotnego obszaru zainteresowań. Czy jednak należy zawierzyć temu, co sugeruje redaktor „Gazety Warszawskiej”, iż: podobne obrazy przez pierwszą połowę stulecia w ogóle nie powstawały? Już podstawowe studia z historii sztuki zadają kłam tej opinii, wykazując przykłady dzieł rodzajowych malowanych przed połową XIX wieku; bardziej wnikliwe badania wskazują, że tego typu prac było relatywnie dużo. Pytanie więc nie powinno brzmieć „czy”, ale „jak” funkcjonowała w owych czasach ta gałąź działalności artystycznej, niedoceniana do tego stopnia, że nawet zajmujący się sprawami kulturalnymi pisarz nie miał świadomości jak bardzo była obszerna i wieloraka?

¹ Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191 z 23 VII, s. 2.

* * *

Max Friedländer zauważył, że określenie „sztuka rodzajowa” (ang. *genre*) jest terminem niejasnym, o niepewnych granicach, łatwiejszym do negatywnego niż pozytywnego zdefiniowania. Do kategorii „rodzajowości” zalicza się więc, według badacza, wszystkie te dzieła, które - choć **nie** mają znaczenia historycznego, religijnego czy mitologicznego - przedstawiają człowieka i jego zajęcia, wszystko to, co **nie** jest charakteryzowane lub uświęcone przez wiedzę, ideę czy wiarę². Podejście takie jest konsekwencją historii tego gatunku, przez wieki usuwanego w cień innych motywów. Choć sceny rodzajowe, rozumiane – bardziej intuicyjnie niż słownikowo – jako przedstawienia życia codziennego, stanowiły istotną dziedzinę sztuki od samego jej zarania, to przez większą część jej dziejów pozostawały nienazwane. Funkcja, jaką pełniły w ramach dawnej twórczości artystycznej, podległa i poddana dominacji „ważniejszych” gatunków, sprawiła, że za ich definicję wystarczała konstatacja, iż nie należą do dziedziny *storii*, portretu czy pejzażu. Gdy zaś w końcu, dopiero u schyłku epoki nowożytnej, pojawiły się próby ustalenia terminologii tej gałęzi sztuki, ich efekty były tak niejednoznaczne, że problem raczej komplikowały niż rozwiązywały. Ten wyraźny rozdźwięk między praktyką artystyczną a refleksją teoretyczną, między długimi dziejami rozwoju przedstawień rodzajowych a bez porównania krótszą tradycją ich wyodrębniania jako osobnej dziedziny oraz związanego z tym stworzenia pojęcia „sceny rodzajowej”, stanowi dodatkowy problem badawczy.

Nowożytna dyskusja o zakresach tematycznych malarstwa rozpoczęła się w 1435 roku wraz ze słynną metaforą Leona Battisty Albertiego o obrazie, który jest „jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię”³. Powracające wielokrotnie na łamach jego traktatu *De pictura* słowo *storia* nie zyskało precyzyjniejszej definicji ponad stwierdzenie, że chodzi o kompozycję figuralną zawierającą element narracyjny⁴. Alberti jest w swych rozważaniach o malarstwie skupiony bardziej na zagadnieniach formy i techniki malarskiej niż obrazowanych treści, którym stawia jedynie takie wymagania, by zajmowały widza i były dla niego zrozumiałe. Niemniej w późniejszych swych pismach stworzył zarys teorii kategoryzującej tematy malarskie, nieuzależnionej jednak bezpośrednio od ideologicznych rang, lecz związanej z problemami natury praktycznej – dostosowania

² M. J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origin and Development*, New York 1951, s. 154. Jeżeli nie podano inaczej – tekst cytowany przełożyła A. Świętosławska.

³ L. B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 19.

⁴ M. Rzepińska, *Komentarz*, [w:] *ibidem*, s. 63–64.

tematu dekoracji malarskiej do charakteru i umiejscowienia konkretnego obiektu architektonicznego. W księdze *De Re Aedificatoria* pisał:

Zarówno malarstwo, jak i poezja różnią się pod względem charakteru. Typ, który przedstawia czyny wielkich ludzi, godne pamięci, różni się od tego, który opisuje zwyczaje prywatnych obywateli, a także od tego, który ukazuje życie chłopów. Pierwszy, majestatyczny w wyrazie, powinien być stosowany w budynkach użyteczności publicznej oraz w mieszkaniach ludzi wielkich, a ostatni z wymienionych byłby odpowiedni dla ogrodów, ponieważ jest najprzyjemniejszy ze wszystkich. Nasze umysły są rozradowane ponad miarę na widok tych obrazów, przedstawiających wzbudzające zachwyt widoki wsi, przystanie, łowienie ryb, polowania, pływaków, zabawy pasterzy – kwiaty i zieleń⁵.

Choć więc pojawia w wywodzie Albertiego twierdzenie o „majestacie” obrazów historycznych, ilustrujących „czyny wielkich ludzi”, to przedstawienia codziennych zajęć ludzi wsi też są przez niego cenione. Dostrzeżenie różnic funkcji i charakteru każdego z wymienionych typów scen nie jest tożsame z ich wartościowaniem.

Niesłusznym jest więc twierdzenie, pojawiające się choćby w klasycznym już studium Rensselaera W. Lee⁶, jakoby już w czasach *quattrocenta* termin *storia* był utożsamiany z malarstwem historycznym ani w wąskim ani w szerszym zakresie oraz by to ostatnie było godniejsze pędzla artysty od innych motywów. To kolejne wieki i późniejsi teoretycy sztuki przeinaczyli słowa Albertiego widząc w nich pochwałę tylko takich obrazów, które za temat mają pewną „historię” zaczerpniętą czy to z dziejów ludzkości, czy też mitologii, literatury, przekazów religijnych. W ten sposób też zaczęto w refleksji nad sztuką przeciwstawiać tak szeroko pojętemu „malarstwu historycznemu” (na którego określenie używano albertiańskiego terminu *storia*) wszystkie te gatunki, które nim nie są. Przy czym rozróżnieniom tym towarzyszyło nieodmiennie faworyzowanie pierwszego jako prawdziwie szlachetnego zajęcia twórcy.

Od początku XVII stulecia dychotomia tematów wysokich i niskich wyraźnie zaznaczyła się w tekstach z flamandzko-niderlandzkiego kręgu kulturowego, a więc w środowisku, które stało się kolebką nowożytnego zainteresowania gatunkami pejzażu, martwej natury i sceny rodzajowej. W pierwszym flamandzkim traktacie teoretycznym, wzorowanym na *Żywotach najśłynniejszych malarzy*

⁵ Cyt. za: L. B. Alberti, *Ten Book on Architecture*, trans. by J. Leoni, ed. by J. Rykwert, London 1965, s. 194.

⁶ R. W. Lee, „*Ut pictura poesis*”. *Humanistic Theory of Painting*, „Art Bulletin” 1940, vol. 22, s. 197–269.

Giorgio Vasariego księdze *Het Schilder-Boeck* z 1604 roku, Karel van Mander podkreślał rangę malarstwa historii. Jednocześnie jednak zastrzegał, że artysta, którego umiejętności są niewystarczające, by realizować się w tej trudnej dziedzinie, powinien kształcić się w innych gatunkach, bardziej odpowiadających jego talentowi i osobistym sympatiom. Mogły to być przedstawienia „zwierząt, kuchni, owoców, kwiatów, krajobrazów, architektury, wnętrz domów, grotesek, nokturnów, pożarów, widoków morza i statków”. Wszystkie te tematy van Mander określał wspólnym mianem *verschedenheden*, oznaczającym „różnorodności”, „specjalności”⁷. Znamienne jest, że choć malarze holenderscy XVII stulecia osiągnęli najwyższy stopień specjalizacji w tematyce rodzajowej, to język holenderski nie stworzył jednego pojęcia na określenie ich wytworów. Jak wykazali Jakob Rosenberg i Seymour Slive, gdy Holendrzy tamtej epoki chcieli odnieść się do obrazu z przedstawieniem życia codziennego, po prostu opisywali ukazwaną scenę. Dla przykładu w ówczesnych holenderskich źródłach pisanych padają takie określenia jak: *geselschapje* (tłumaczone tradycyjnie jako „wesola kompania”), *buitenpartij* (piknik), *bordeeltjen* (sceny w lupanarach) czy *beeldeken* (sceny z małymi figurami), nie pada jednak nigdy jeden termin, który ujmowałby całość tych obrazów jako osobną kategorię⁸.

Decydującą formułą dla XIX-wiecznego traktowania podziałów gatunkowych stała się wypowiedź francuskiego architekta i teoretyka sztuki André Féliena, który w przedmowie do materiałów konferencji królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby za rok 1667 zapisał podstawowe tezy akademickiej teorii sztuki. Po raz pierwszy ogłosił on wówczas słynną później hierarchię tematów⁹:

Ten, kto produkuje doskonałe krajobrazy, jest ponad tego, kto robi jedynie owoce, kwiaty lub owoce morza. Ten, kto maluje żyjące zwierzęta jest bardziej godny szacunku, od tych, którzy przedstawiają jedynie rzeczy martwe bez ruchu, a że człowiek jest najbardziej doskonałym ze wszystkich dzieł Boga na ziemi, jest też oczywiste, iż ten, kto staje się naśladowcą Boga w reprezentowaniu figur ludzkich, jest o wiele wybitniejszy niż wszyscy inni... Malarz, który robi wyłącznie portrety nadal nie osiągnął najwyższej perfekcji w swojej sztuce i nie może oczekiwać najwyższego szacunku należnego najbardziej wyszkolonym. W tym celu musi przejść od przedstawiania pojedynczej postaci do kilku ujętych razem; historia i mity muszą być przedstawiane; wielkie

⁷ Zagadnienie terminu *verschedenheden* szczegółowo omawia P. C. Sutton. Patrz: P. C. Sutton, *Painting in the Age of Rubens* (rozdz. „*Verschedenheden*” and the Birth of Genres), [w:] idem et al., *The Age of Rubens*, kat. wyst. Museum of Fine Arts, Boston – Museum of Art, Toledo, Ohio 1993, s. 56.

⁸ J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth 1966, s. 101.

⁹ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 55.

wydarzenia muszą być ukazywane tak, jak przez historyków lub przez poetów, przedmioty, które będą zachwycać, a wznosząc się wciąż wyżej, musi on posiadać umiejętność, by ukryć w alegorii pod zasłoną mitu cnoty wielkich ludzi i wielkie tajemnice¹⁰.

Niewzmiankowane bezpośrednio przez Félibiena sceny z życia codziennego, jako ukazujące postacie ludzkie i zawierające element narracyjny, w późniejszych klasyfikacjach gatunków umieszczane były wyżej niż pejzaże i martwe natury. Ze względu na brak wzniosłych treści stawiano je jednak niżej od grupy motywów najchwalebniejszych – przedstawień historycznych, religijnych, mitologicznych i alegorycznych. Później, w *Entretiens*, Félibien pisał, że scenom codziennym brakuje szlachetności i zapewniają wyłącznie chwilową przyjemność¹¹. Stworzone w ramach teorii akademickiej, zapisane przez Félibiena, a w następnych latach nieznacznie tylko modyfikowane zasady hierarchizacji zostały powszechnie przyjęte w całej Europie i obowiązywały jeszcze przez blisko dwa stulecia.

W tym samym mniej więcej czasie, również w środowisku paryskiej Akademii przyjął się zwyczaj mniej złożonego podziału motywów malarskich na dwie zasadnicze gałęzie nazywane *grand genre* oraz *petit genre*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „wielkim” i „małym” gatunkiem lub rodzajem. Rozróżnienie to miało na celu uwypuklenie rozbieżności w randze poszczególnych tematów: pierwsza kategoria obejmowała wysoko cenione malarstwo historyczne (rozumiane w szerokim zakresie), do drugiej zaś wliczane były wszystkie pozostałe gatunki. Pod koniec XVIII wieku we francuskiej literaturze poświęconej zagadnieniom artystycznym już samo słowo „rodzaj” stało się określnikiem wszystkich „niższych” gatunków malarskich¹². Takie rozumienie terminu *genre*, w zakresie sztuk plastycznych, ujęte zostało między innymi w *Wielkiej encyklopedii francuskiej*. Autor tekstu tego hasła, Claude-Henri Watelet, za „malarzy rodzaju” (*peintres de genre*) uznawał tych, którzy tworzą obrazy „zwierząt, owoców, kwiatów lub krajobrazów”¹³. Zaznacza on, że słowo to stosowane było właśnie dla odróżnienia ich od „klasy malarzy historycznych”.

W ten sam sposób termin ten pojmował Denis Diderot, szczególnie w początkowych swoich tekstach krytycznych o sztuce. Malarstwo rodzajowe ironicznie polecał „starcom czy ludziom starym duchem” ze względu na fakt, iż wymaga ono

¹⁰ A. Félibien, *Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1669, *Preface*, sn.

¹¹ Idem, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris 1725, s. 487–488.

¹² Etymologię terminu *genre* oraz zawiłą i często niejasną historię jego zastosowania omawia w artykule opartym o notatki Wolfganga Stechowa Christopher Corner. Patrz: W. Stechow, Ch. Corner, *The History of the Term Genre*, „Bulletin of the Allen Memorial Art Museum” 1975–1976, t. XXXIII, nr 2, s. 89–94.

¹³ C. H. Watelet, *Genre (Peinture)*, [w:] D. Diderot, J. le Rond d'Alembert i in. (red.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VII, Paris 1757, s. 597.

jedynie nauki (opanowania techniki) i wytrwałości, nie temperamentu. Ogólną tę refleksję zawarł w *Salonie 1765 roku* jako dygresję przy opisie, skądinąd bardzo przez krytyka chwalonych, martwych natur Jean-Baptiste-Siméona Chardina¹⁴. Już jednak rok później, pisząc *Esej o malarstwie* (wydany dopiero w 1795 roku), filozof dał wyraz swoim wątpliwościom związanym z trafnością takiej nomenklatury i jej ograniczeniami. Zauważył wówczas, że generalny podział malarstwa na dwie klasy – *peinture de genre* oraz *peinture d’histoire* – jest uzasadniony, a jako analogię podawał przykład podziału literatury na poezję i prozę. Mimo to dostrzegał konieczność stworzenia bardziej złożonego podziału pierwszej z tych kategorii, gdyż, jak pisał, była ona zbyt szeroka, a w tym niejednolita:

malarzami rodzaju są, bez rozróżnienia, ci co malują tylko kwiaty, owoce, zwierzęta, lasy, góry i ci, którzy pożyczają swoje sceny z życia społecznego i domowego; Teniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, Vernet wszyscy są malarzami rodzaju¹⁵.

W opublikowanych w 1775 roku *Myślach o malarstwie, rzeźbie, architekturze i poezji* Diderot nie zastosował jednak słowa *genre* do nazwania wybranej wąskiej kategorii tematycznej – by dać przykład tego, co określał mianem „entuzjastycznego” malarstwa rodzajowego, opisał obraz przedstawiający dziki krajobraz¹⁶. W innych jego tekstach znajdują się jednak wyimki wskazujące na węższe rozumienie terminu *genre*, wiążanego z jednym typem motywów: uwagi te dotyczą się przede wszystkim postrzegania przez malarzy historycznych pozostałych gatunków. W przywoływanym już *Eseju...* pisał, że w malarzach rodzajowych widzą „małych ludzi drobnych przedmiotów, małych domowych scen zaczerpniętych z rogów ulic”¹⁷.

Do roku 1791 roku we Francji istniała szeroka rozbieżność opinii dotyczących znaczenia i stosowania terminu *genre*; tak znacząca, że teoretyk sztuki Quatremere de Quincy, by zilustrować problem z ustaleniem jednoznacznej definicji, zacytował aż cztery współcześnie mu używane, całkiem rozbieżne interpretacje tego wyrażenia:

jeśli ktoś stosuje słowo i ideę *genre* do określenia różnego typu scen lub tematów, których imitowanie może obejmować sztuka rysunku; albo do określenia

¹⁴ D. Diderot, *Salon 1765 roku*, oprac. A. Pieńkos, Warszawa 2009, s. 51–52.

¹⁵ Idem, *Essais sur la Peinture*, Paris [1795], s. 90–91. D. Diderot, ed. J. Seznec, *On Art and Artists: An Anthology of Diderot’s Aesthetic Thoughts*, Dordrecht–Heidelberg–London–New York 2011, s. 119.

¹⁶ W. Stechow, Ch. Corner, op. cit., s. 90.

¹⁷ Cyt. za: D. Diderot, ed. J. Seznec, *On Art and Artists...*, op. cit., s. 119.

różnic rangi tych imitacji; albo odmiennych środków przekazu, jakie są zastosowane; bądź, jeśli ktoś w końcu rozumie przez słowo *genre*, wszystko to, co nie zalicza się do idealnego lub historycznego *grand genre*, zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie¹⁸.

Dla de Quincy'ego kłopotliwa wieloznaczność tego słowa wiązała się głównie z kwestią edukacji akademickiej – dążył do tego, by ujednolicić podział na poszczególne klasy malarskie i dostosować go do kolejnych etapów nauki. Stąd też zaproponował na miejsce niejasnego układu *grand* i *petit genre* nową klasyfikację, w której poszczególne motywy miały zostać przypisane do trzech poziomów studiów mniej więcej odpowiadających tradycyjnej hierarchii filozoficznej. Nazywał je kolejno przedstawieniami „natury ożywionej i myślącej” (wszystkie sceny z postaciami ludzkimi, zarówno narracyjne, jak i portrety; do kategorii tej zaliczać się więc miały także sceny życia codziennego), „natury zmiennej i królestwa roślin” (wszystkie krajobrazy, widoki przyrody i przedstawienia architektoniczne) oraz „natury nieożywionej” (martwe natury). Wkład de Quincy'ego w rozwój teorii i praktyki malarstwa rodzajowego był jednak znacznie donioślejszy niż dyskusja nad jego miejscem w porządku akademickich tematów – uważa się bowiem, że był on pierwszym autorem, który zastosował frazę *peinture de genre* jako substytut wyrażenia „scena z życia codziennego, domowego”¹⁹. Dał tym samym podstawy dla tego, by w XIX wieku francuskie słowo „rodzaj” w środowisku malarskim nie odnosiło się do dowolnego typu przedstawień, lecz konkretnie do scen ukazujących anonimowych bohaterów zajętych zwyczajnymi, codziennymi zajęciami.

Mimo wielkiego wkładu intelektualnego francuskich myślicieli w refleksję teoretyczną i lingwistyczną nad terminem i zakresem malarstwa rodzajowego, najstarsza definicja tego gatunku związana jest z kręgiem niemieckojęzycznym. Została ona zapisana w książce Franza Kuglera *Handbuch der Geschichte der Malerei* z 1837 roku w rozdziale poświęconym malarstwu rodzajowemu i zatytułowanym *Genre-Malerei*:

¹⁸ Q. de Quincy, *Considération sur les arts du dessin en France*, Paris 1791, s. 28–29, cyt. za: W. Stechow, Ch. Corner, op. cit., s. 90.

¹⁹ De Quincy w swym traktacie uznał stosowanie szerokiego znaczenia słowa *genre* za żargonowe, wyliczając zaś motywy malarskie, napisał „to co właściwie nazywane jest *genre*, to jest sceny mieszczańskie (*bourgeois scenes*)”. Patrz: Q. de Quincy, op. cit., s. 29. Jako „scena rodzajowa” odczytywane jest także przez badaczy użycie tego wyrażenia we fragmencie tekstu wskazującym, że ponad połowa członków Akademii to artyści traktowani wówczas jako przedstawiciele „niższych kategorii” – obok grafików, malarzy kwiatów, pejzaży i martwych natur de Quincy wymienia również „malarzy gatunku” (*peintres de genre*). Patrz: Q. de Quincy, op. cit., s. 18. Taką interpretację słów teoretyka przedstawili i uznali je za prekursorskie dla dzisiejszego rozumienia terminu *genre* Stechow i Corner. Por.: W. Stechow, Ch. Corner, op. cit., s. 90–91.

Malarstwo rodzajowe (w znaczeniu, które jesteśmy przyzwyczajeni z tym słowem kojarzyć) obejmuje przedstawienia zwykłego życia w jego codziennych stosunkach, w przeciwieństwie do przedstawień religijnych, heroicznych lub innych wzniosłych momentów, które stanowią przedmiot malarstwa historycznego²⁰.

Swymi słowami, adaptującymi francuski termin w oryginalnym jego brzmieniu, Kugler nie tylko przyczynił się do ukonstytuowania jego współczesnego, węższego w zakresie znaczenia, lecz również w sposób istotny wpłynął na jego popularyzację około połowy XIX stulecia na terenie całej Europy²¹. Termin ten przyjmował się powoli i z pewnymi oporami, lecz ostatecznie francuski rzeczownik „rodzaj”, choć tak niesprecyzowany i w najmniejszym stopniu nieoddający charakteru scen z życia codziennego, stał się podstawą określenia tego typu przedstawień w wielu językach²².

Nim jednak termin *genre* usankcjonował swoje współczesne, ogólnonarodowe znaczenie, w XVIII i XIX wieku pojawiały się próby stworzenia innych nazw, które celniej oddawałyby cechy i właściwości tej kategorii dzieł sztuki. Już Roger de Piles proponował wprowadzenie terminu *peinture de mœurs* – „malarstwo zwyczajów”²³. Jego niemieckim odpowiednikiem było *Sittenmalerei*, stosowane dość często synonimicznie z *Genremalerei*²⁴. Niemiecki dyplomata i teoretyk sztuki Christian Ludwig von Hagedorn XXIX rozdział swej książki *Betrachtungen über die Malerei*, omawiający między innymi dzieła

²⁰ F. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England*, Berlin 1837, s. 187. Warto przy tym wspomnieć, że w wydanej pięć lat później kolejnej swej książce Kugler rozwinął tę definicję, dodając, że przedstawienia scen zaczerpniętych ze zwyczajnych ludzkich zachowań mogą cechować zarówno walory artystyczne (kompozycje harmonijne w formie, kolorze i świetle), jak i „poetyckie” (przemysłne pojmowanie tematu). Jednocześnie wyróżnił on dwa główne kierunki malarstwa rodzajowego, komediowy i wzniosły, które nazwał „niskim” i „wysokim” gatunkiem (*niedern und höheren Genre*). Patrz: F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, s. 826.

²¹ Stechow i Corner zauważają choćby, że w Wielkiej Brytanii prawdopodobnie po raz pierwszy termin *genre* na określenie malarstwa o tematyce zaczerpniętej z codzienności zastosowany został właśnie w angielskim tłumaczeniu książki Kuglera. Por.: F. Kugler, *A Handbook of the History of Painting: The German, Flemish and Dutch Schools of Painting, translated from the German by a Lady*, ed. E. Head, London 1846, s. 266; W. Stechow, Ch. Corner, op. cit., s. 94.

²² Jak już wspomniano, do języka niemieckiego i angielskiego zaadaptowane zostało dokładne francuskie brzmienie tego słowa. W innych stosuje się jego odpowiedniki (po włosku przedstawienia te nazywane są *pittura di genere*, po hiszpańsku – *escena de género*) lub tłumaczenia (stąd polskie „malarstwo rodzajowe”, ale też czeskie *žánrová malba* od słowa *žánr* – rodzaj).

²³ H. Benesz, *Triumf zmysłów. Mitologia i sceny rodzajowe*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, van Dycka i Jordaensa*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 127.

²⁴ Słowa *Sittenmalerei* oraz *Sittenbild* (obraz zwyczajów) używał np. Friedrich Theodor Vischer w swych traktatach o estetyce. Por.: F. T. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des schönen*, t. III, Stuttgart 1853. Stosowane było ono w niemieckojęzycznej literaturze o sztuce jeszcze w początkach XX wieku, obecnie uznawane jest za formę przestarzałą.

Jean-Antoine'a Watteau oraz Jana Steena, zatytułował *Gesellschaftsgemälde*, czyli „obrazy społeczeństwa”²⁵. Podobną w brzmieniu nazwę „malarstwo społeczne” (*Gesellschaftsmalerei*) zastosował w odniesieniu do malarstwa holenderskiego „złotego wieku” Karl Schnaase w latach 30. XIX stulecia. Stanowiła ona dla niego określenie tych dzieł, które dziś uznajemy za rodzajowe, w ramach szerszej kategorii, nazywanej przez niego *Genre* i obejmującej także pejzaż i martwą naturę²⁶. W kręgu polskim bliskie znaczeniowo wyżej wymienionym terminom wyrażenie „obrazy obyczajowe” usiłował wprowadzić Józef Kremer²⁷, jednak inni pisarze nie poszli za jego przykładem, stosując bądź to francuskie słowo *genre*, bądź ukuty już w początkach XIX wieku termin „malarstwo rodzajowe”. Dziś trudno już dociec, jakie mechanizmy sprawiły, iż te niewątpliwie trafniejsze frazy nie weszły w użycie, a powszechnie przyjęte zostało właśnie „malarstwo rodzajowe” – hasło, które Jacob Burckhardt nie bez przyczyny przecież określił „nazwą przypadkową”²⁸.

Po wiekach starań teoretyków i badaczy kwestia definicji malarstwa rodzajowego wciąż pozostaje nierozstrzygnięta. XX-wieczni historycy sztuki podejmowali kolejne próby jej sformułowania, w których stałymi i niebudzącymi wątpliwości elementami były: figuralny charakter sceny, jej narracyjność oraz skupienie na sytuacjach zaczerpniętych z życia codziennego. Niektórzy specjaliści, dostrzegając mankamenty tego nie dość konkretnego ujęcia, podjęli starania, by je sprecyzować. Max Friedländer wskazał na anonimowość bohaterów jako wyróżnik obrazów rodzajowych od pozostałych gatunków malarstwa figuralnego, a w szczególności od scen historycznych. „Obraz historyczny mówi: **to** zdarzyło się raz; obraz rodzajowy mówi: **takie rzeczy** zdarzają się często” – pisał²⁹. Brak możliwości czy wręcz brak potrzeby identyfikacji postaci występujących w kompozycji jako warunek konieczny zakwalifikowania jej do dziedziny malarstwa rodzajowego pojawia się w tekstach kolejnych pokoleń badaczy³⁰. Niemniej jednak od reguły tej znaleźć można wyjątki. W latach 70. Eddy de Jongh zaproponował definicję obrazu rodzajowego jako dzieła, które pozornie obejmuje realistycznie ujęte obserwacje rzeczywistego życia, lecz w istocie jest stworzoną w pracowni kreacją wyobraźni artysty, stanowiącą nośnik znaczeń

²⁵ Ch. L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, Leipzig 1762, s. 401 i n.

²⁶ K. Schnaase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart, Tübingen 1834, s. 80 i n.

²⁷ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, Kraków 1843, s. 297–298.

²⁸ J. Burckhardt, *Über die niederländische Genremalerei*, [w:] idem, *Gesamtausgabe*, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1933, XIV, s. 110.

²⁹ M. J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life...*, op. cit., s. 155.

³⁰ K. Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshaus-szenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970, s. 10–16; K. Kleinert, *Atelierdarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts – realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein?*, Petersburg 2006, s. 23.

abstrakcyjnych. Cechą charakterystyczną scen rodzajowych miała być ich funkcja, którą Jongh określał jako „pouczać i zabawiać”³¹. O ile w odniesieniu do holenderskiego malarstwa XVII wieku, w którym to zagadnieniu specjalizował się de Jongh, jego spostrzeżenia wydają się trafne, o tyle przeniesienie na grunt sztuki innych epok ujawnia ich mankamenty: nietrudno bowiem wykazać, że istnieją obrazy rodzajowe malowane bezpośrednio z natury, przedstawiające zaistniałe sytuacje, z drugiej strony nie każde takie dzieło niesie głębsze treści. Definicję obejmującą wszelkie okresy i szkoły europejskiego malarstwa usiłował też stworzyć Hans Schweers, zakładając, że ich wyróżnikiem jest „utrwalanie ulotnego życia codziennego w jego wszelkich typowych przejawach”³². Kategoria typowości zastosowana przez niego istotnie może być odniesiona do znacznej większości prac rodzajowych, które stanowią uogólnienie ponawianych wciąż zachowań i czynności. Nie wszystkie jednak „przejawy rzeczywistości” były przedmiotem zainteresowania artystów. Jak trafnie wskazuje Barbara Lejman, zakres motywów tego malarstwa jest ograniczony często do aspektów związanych z wybranymi, aktualnymi problemami obyczajowymi bądź społeczno-politycznymi³³. Wobec tych wątpliwości uniemożliwiających objęcie jedną definicją wszystkich prac, których gatunek intuicyjnie określany jest jako rodzajowy, najśluszniejszy wydaje się powrót do propozycji Friedländera, który dziedzinę tę chciał widzieć jako dysk – precyzyjnie zdefiniowany w centrum, lecz im bliżej peryferii, przyjmujący coraz mocniej dyskusyjny charakter.

* * *

Początki europejskiego malarstwa rodzajowego sięgają korzeniami czasów antycznych³⁴, a w okresie nowożytnym „złotą epoką” tego gatunku był XVII wiek, gdy na terenach, gdzie dominującym wyznaniem był protestantyzm, odcięcie się

³¹ E. de Jongh (ed.), *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, kat. wyst. Rijksmuseum, Amsterdam 1976, s. 31.

³² H. F. Schweers, *Genrebilder in deutschen Museen*, München–New York–London–Paris 1986, s. V–VIII.

³³ B. Lejman, „Historie rozmaicie opowiedziane” – niderlandzkie malarstwo rodzajowe i jego erasmiański rodowód, [w:] A. Kolbiarz, B. Lejman, R. Makała (red.), *Historie rozmaicie opowiedziane. Niderlandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu, Poznaniu i Szczecinie oraz Muzeum Sztuki w Łodzi*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2008, s. 17.

³⁴ Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* wspominał na przykład późnohellenistycznego malarza z Aleksandrii imieniem Antyfilos, opisując dwa jego obrazy: *Chłopca rozdmuchującego ogień* oraz *Scenę przędzenia wełny*. Najwybitniejszym spośród greckich malarzy podejmujących wątki rodzajowe był jednak, według historyka Pejraikos, o którym pisał: „zajmował się tylko rzeczami pospolitymi; ale w tej pospolitości osiągnął chwałę niebywałą! Malował golarnie i warsztaty

od „papistowskiego” kultu świętych obrazów przeniosło punkt ciężkości zainteresowań artystycznych z dzieł sakralnych na świeckie. Szczególnie wyraźnie przełom ten zaznaczył się w Republice Zjednoczonych Prowincji, która nie bez powodu uznana została za ojczyznę nowożytnego pejzażu, martwej natury oraz sceny rodzajowej. Ostatni ten temat rozpowszechnił się tam do tego stopnia, iż liczni malarze nie tylko jemu wyłącznie poświęcali cały swój talent, lecz wręcz powstały w jego ramach odrębne specjalizacje, które niejednokrotnie stawały się jedyną domeną poszczególnych „małych mistrzów” holenderskich. Schyłek XVII i początek XVIII wieku przyniósł też wykryształizowanie się włoskiej tradycji malarstwa rodzajowego, do czego walenie przyczynił się boloński mistrz Giuseppe Maria Crespi, a także tacy twórcy jego kręgu jak Giacomo Ceruti, Pietro Longhi, Giuseppe Gambarini i Giambattista Piazzetta³⁵.

Przeciwko nowej modzie na motywy rodzajowe zaczęli szybko występować przedstawiciele kręgów akademickich. Jak zauważyła Maria Poprzęcka, „rozprawy i dyskusje akademickich teoretyków pełne są wybrzydzań na *petit goût* – niski, zły gust malarzy holenderskich, czyniących przedmiotem swych obrazów chłopów bijących się w karczmie czy rubaszne żołnierskie zaloty”³⁶. Autorzy tych zastrzeżeń, za istotę sztuki uznający ucieleśnianie ideału, w dziełach XVII-wiecznych mistrzów widzieli przede wszystkim jego antytezę: zamiast natury upiękzonej oferowały szczerą prawdę o rzeczywistym świecie i ludziach, jeśli nie wręcz groteskowe przejawskrawienie jego wad. Osiemnastowieczna praktyka artystyczna stawiała czoło tym dylematom, nie rezygnując z wątków rodzajowych, lecz prezentując nową ich odsłonę, bardziej odpowiadającą gustom ówczesnej epoki. Stąd przychylnie przyjmowane sielankowe *fête champêtre* o melancholijnym charakterze, wykwintne *fête galante* czy w końcu domowe scenki uwielbianego przez Diderota Jean-Baptiste Greuze’a, przyjmujące formę od umoralniającej lekcji po erotyczne aluzje³⁷.

Na przekór niezadowoleniom teoretyków popularność malarstwa rodzajowego wciąż rosła. Po krótkiej przerwie na czasy klasycyzmu, który przejawy

szewskie, osły, jarzyny i podobne rzeczy”. Patrz: Pliniusz Starszy, *Historia naturalna* (wybór), Wrocław-Kraków 1961, XXXV.112, s. 418, XXXV.138, s. 431.

³⁵ Ich działalność na tym polu, określaną jako „początek malarstwa rodzajowego we Włoszech”, szczegółowo omawia katalog wystawy: J. Spike (red.), *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy*, kat. wyst. Kimbell Art Museum, Florence 1986.

³⁶ M. Poprzęcka, op. cit., s. 214.

³⁷ Na tę dwuznaczność malarstwa rodzajowego Greuze’a wskazują współcześni interpretatorzy jego obrazów, m.in.: R. Fernandez, *Greuze’s „The Paternal Blessing”*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1970, vol. 5, s. 91–95; J. Thompson, *Jean-Baptiste Greuze*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin” 1989/1990, vol. 47, no. 3, s. 5–52; E. Barker, *Putting the Viewer in the Frame: Greuze as Sentimentalist*, [w:] ed. P. Conisbee, *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven-London 2007, s. 105–128.

podobnej tematyki skutecznie marginalizował, od początku XIX stulecia przeżywała ona swój ponowny rozkwit, w ramach kolejnych nurtów i stylów objawiając coraz to nowe swoje wydania. Czas romantyzmu w krajach Europy Zachodniej przyniósł falę zainteresowania rodzimą tradycją i kulturą ludową, ale z drugiej strony także fascynację egzotycznym Bliskim Wschodem, którego niezwykłość i niedostępność rozpalała wyobraźnię malarzy za wzorem Eugène Delacroix malujących orientalne sceny w haremach i łaźniach. Sceny rodzajowe, o charakterze wychowawczym, obrazujące ważne problemy społeczne swych czasów, stały się również jednym z podstawowych środków przekazu malarzy wiktoriańskich³⁸. W Niemczech, wraz z narodzinami stylu biedermeierowskiego, rozpowszechniły się natomiast malowane gładko, umiarkowanie realistycznie obrazy z życia codziennego o charakterystycznej aurze mieszczańskiej prostolinijności, domowej zaciszy i tego wszystkiego, co obejmuje niemieckie pojęcie *Gemütlichkeit*³⁹. Choć, jak podkreśla Agnieszka Ciska, biedermeierowskie malarstwo rodzajowe każdego ze środowisk artystycznych miało indywidualną specyfikę, istniał jednak pewien ogólny repertuar najpopularniejszych motywów. Dzieliły się one na dwie główne kategorie: ilustrację „cnót społecznych” (pracowitości, uczciwości, czystości, skromności) oraz przedstawienia stosownych rozrywek (koncerty, odpoczynek na świeżym powietrzu, uroki życia rodzinnego)⁴⁰.

Ostatecznie rangę tej dziedziny malarstwa ukonstytuował realizm, którego programowym założeniem było jednak przedstawianie niezakłamanego obrazu rzeczywistości, a także powiązanie sztuki z zagadnieniami społecznymi, objawiające się akcentowaniem prozy życia najbiedniejszych członków społeczeństwa⁴¹. Główny ideolog realizmu, Gustaw Courbet, we wstępie do katalogu swej wystawy, nazwanej właśnie *Le Réalisme*, zawarł manifestację swoich poglądów, pisząc między innymi:

Uważam również, że malarstwo jest sztuką z gruntu konkretną i może polegać jedynie na przedstawianiu rzeczy realnych i istniejących. Jest to język

³⁸ Zagadnienie charakteru wiktoriańskiej sceny rodzajowej omówił Lionel Lambourne w klasycznej już książce: L. Lambourne, *An Introduction to Victorian Genre Painting from Wilkie to Frith*, Ipswich 1982.

³⁹ Swoisty charakter niemieckich obrazów rodzajowych epoki biedermeieru zdefiniował w odniesieniu do innych przejawów ówczesnej kultury Willi Geismeyer w książce: W. Geismeyer, *Biedermeier*, Leipzig 1982 (rozdz.: *Genre und bürgerliches Sittenbild*, s. 184–232).

⁴⁰ A. Ciska, *Biedermeier – prosto, mieszczańsko, zacisznie*, [w:] I. Danielewicz (red.), *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37.

⁴¹ Nowy repertuar tematów malarzy z kręgu realizmu omówiła Linda Nochlin, wskazując ich zainteresowanie przede wszystkim tym, co „gminne, niskie i pospolite, wyzute ze społecznych praw i marginesowe”. Por. L. Nochlin, *Realizm*, tłum. W. Juszcak, T. Przestępski, Warszawa 1974, s. 38–47.

fizyczny, którego słowami są wszystkie przedmioty widoczne; przedmiot abstrakcyjny, niewidoczny, nie istniejący, nie należący do dziedziny malarstwa. Wyobrażenia w sztuce polega na umiejętności znalezienia najpełniejszego wyrazu dla rzeczy istniejącej; ale nigdy na stworzeniu tej rzeczy⁴².

Poglądy te otwierały już jednak drugą połowę XIX wieku, zamykając jednocześnie czasy, gdy malarze, którzy za przedmiot swej sztuki obierali prozaiczne życie, byli stawiani w opozycji wobec „godniejszych” gatunków.

Choć dzieje kontaktów sztuki polskiej z kulturą zachodnioeuropejską obfitują w okresy wzlotów i upadków, zależności i wpływy były stale obecne. W pierwszej połowie wieku środowisko krajowe było nie tylko świadome, ale wręcz w wielu przypadkach żywo zainteresowane zagadnieniem genezy i rozwoju europejskiego malarstwa rodzajowego. Prace mistrzów holenderskich „złotego wieku”, owe „macierze” malarstwa rodzajowego, były dość powszechnie znane, a przez wielu polskich miłośników sztuki także poszukiwane i cenione jako eksponaty kolekcjonerskie. Zarówno obieg samych dzieł, jak i reprodukcji graficznych, obowiązkowe w pewnych kręgach *grand tour* po krajach zachodnich czy wyjazdy aspirujących polskich artystów na akademie zagraniczne sprawiały, że aktualne prądy znalazły odbicie w polskiej sztuce. W zakresie malarstwa rodzajowego odnaleźć można przykłady nawiązań we wszystkich okresach i stylach pierwszej połowy XIX stulecia: od inspiracji sztuką dawną, przez rokokowe scenki Jana Piotra Norblina, romantyczny zwrot ku rodzimej ludowości z jednej oraz orientalnym wizjom z drugiej strony, aż po protorealistyczne próby ostatnich lat badanego okresu. Zdarzali się wśród polskich malarzy tacy, którzy niemal bezrefleksyjnie powielali zagraniczne wzorce. Ciekawszym zagadnieniem są jednak dokonania tych artystów, którzy starali się owe formuły zinterpretować, opierając się na polskiej tradycji, nasycić lokalnymi realiami, nadać swej sztuce rodzajowej narodowy charakter.

* * *

Tematyka rodzajowa, obrana za przewodni motyw badań, według powszechnie przyjmowanej definicji obejmuje „sceny z życia codziennego, również sceny związane ze zwyczajami lub obrzędami, a także z życiem towarzyskim”⁴³. Jak już wcześniej zaznaczono, mimo nieprecyzyjności tego określenia, termin ten

⁴² Cyt. za: P. Courthion (red.), *Courbet w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, tłum. J. Guze, R. Kołoniecki, Warszawa 1963, s. 259.

⁴³ K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. IV, Warszawa 2003, s. 350.

wymyka się próbom naukowego dookreślenia, pozostawiając decyzjom intuicyjnym kwalifikację poszczególnych dzieł. Jego zakres graniczy z obszarem innych gatunków malarskich. Na potrzeby niniejszej pracy dobrane zostały dzieła nie tylko w sposób ewidentny wpisujące się w zakres pojęcia „przedstawienia rodzajowego”, a więc sceny figuralne o rozbudowanej anegdocie dotyczącej przejawów codziennej rzeczywistości wszelkich grup społecznych, zarówno w ujęciu współczesnym, jak i w kostiumie historycznym. Część omówionego materiału to prace z pogranicza tematyki rodzajowej, mające jednocześnie cechy innych dziedzin malarskich, szczególnie portretu, pejzażu lub sceny historycznej. W pierwszym przypadku będą to przedstawienia określane zazwyczaj mianem „typów charakterystycznych”, formalnie spełniające wytyczne malarstwa portretowego. Od klasycznych jego przykładów różniły się jednak tym, że nie przedstawiały one konkretnych osób o podkreślonych cechach indywidualnych, lecz uogólnioną wizję przedstawicieli pewnych grup społecznych, narodowych lub zawodowych. Przykładem dzieł łączących właściwości sceny rodzajowej i pejzażu są widoki, w których sztafaż jest szczególnie rozbudowany, odgrywa rolę pozadekoracyjną, a często też ma element narracyjny. Rodzajowo-historyczne cechy noszą także dzieła, które ukazują sytuacje z życia codziennego, jednak przedstawione realia nie należały do czasów aktualnych twórcy, lecz wszelkich epok dawnych. Pewne wątpliwości kategoryzacyjne wzbudzają również te przedstawienia, które ukazują pewne konkretne zdarzenie dziejowe (i z tego względu mogą być zaliczone do malarstwa historycznego), lecz ponad jego przebieg zainteresowanie artysty przedkłada zachowania i reakcje anonimowych świadków.

Zakres chronologiczny dysertacji obejmuje okres od schyłku XVIII wieku po rok 1850. Momentem go otwierającym są pierwsze nowożytne realizacje tematyki rodzajowej, związane przede wszystkim z adaptacją na polskim gruncie formuł funkcjonujących w ówczesnym malarstwie zachodnioeuropejskim. Data zamykająca przedział chronologiczny, określona umownie na rok 1850, związana jest z przybliżonym momentem narodzin nurtu realistycznego, powszechnie przyjętym w badaniach nad polskim malarstwem XIX-wiecznym. W tym samym mniej więcej czasie w ówczesnych głównych ośrodkach artystycznych, to jest w Warszawie, we Lwowie i w Krakowie, na arenę kulturalną weszło młode pokolenie artystów skupionych w zasadniczym stopniu na obserwacji i odtwarzaniu przejawów otaczającego ich świata, z zachowaniem możliwie największej obiektywności i prawdy przekazu. Realizm społeczny obecny w programie grupy warszawskiej „cyganerii malarskiej”, sentymentalne ujęcie trudów góralskiego życia w obrazach Aleksandra Kotsisa czy popularność „scen szlacheckich” w twórczości młodych malarzy lwowskich z Juliuszem Kossakiem na czele, to tylko najśłynniejsze symptomy tej masowej metamorfozy gustów. Szybko przyczyniły się one do znaczącego rozpowszechnienia się tematyki rodzajowej. Przemiany