

II. Adellijk leven in het oude Polen - in illo tempore

1. De interesse voor vaderlandse geschiedenis

In Polen waren tijdens de late jaren tachtig van de achttiende eeuw in kringen van verlichte hervormers stemmen opgegaan ten gunste van het Oudpoolse kostuum. Adellijke dames als Izabela Czartoryska, sinds jaren vertrouwd met de internationale mode, protegeerden toen voor hun mannelijke standgenoten de traditionele kledij van de Poolse edelman met 'kontusz' en 'pas', de lange jas en de vele malen rond het middel gewonden sjaal. Voor landedellieden, magnaten én stedelingen - van adellijke of burgerlijke afkomst - werd het dragen van de Oudpoolse kleding een uitdrukking van vaderlandslievendheid.¹¹⁷ Daarmee reageerden zij op de exclusieve bewondering voor buitenlandse cultuurvormen die sommige landgenoten ten toon spreidden.

Na de verkiezing van Stanisław August Poniatowski tot koning in 1764 hadden hij en zijn medestanders tal van activiteiten ontplooid die tot doel hadden op cultureel gebied aansluiting te vinden bij West-Europa. Waar die aansluiting oppervlakkig bleef, leidde dit dikwijls tot wat men bestempelde als 'verbuitenlandisering' (*cudzoziemszczyzna*) - een modisch navolgen van de Westerse, in het bijzonder Franse smaak op het gebied van kleding, interieur en de kunsten. Dit onbedoelde resultaat van Poniatowski's streven leek het eigen Poolse te zullen doen verdwijnen en tot een cosmopolitische cultuur te zullen leiden.¹¹⁸ De zorg om het nationale karakter van de Poolse cultuur riep ook bij de hervormingsgezinde intelligentsia een reactie op. Adam Czartoryski had samen met zijn echtgenote Izabela een cultureel centrum geschapen dat deels overeenstemde met de activiteiten rond het Warschause hof, deels een tegenwicht daarvoor vormde. Sedert de jaren tachtig fungeerde hun landelijke residentie Puławy, ten noordoosten van Lublin, als een brandpunt van ideeën en

¹¹⁷ Kontusz: overjas waar een lange sjaal (Pools: pas) bij wijze van ceintuur omheen gewonden werd; daaronder droeg men overhemd met lange mouwen, van bijna zelfde lengte als de jas (*żupan*). Magnaten: families der hoogvermogende adellijke grootgrondbezitters waaruit hoogste landsbestuurders werden gekozen. Deze '*możnowładcy*' (machthebbers), later *magnati* genoemd, vormden politiek en maatschappelijk een toplaag die zich in vroege ME uit adellijke ridderschap tot afzonderlijke groepering had ontwikkeld. Desondanks behoorden magnaten tot zelfde 'stand' als alle overige adellijken (*szlachcice*), als zelfs armste edelman zonder enig landbezit: de adelsstand (*szlachta*) die 18^{de} eeuw zo'n tien procent der bevolking in Poolse Republiek uitmaakte. Ook merendeel schilders die hier behandeld zullen worden, was van klein-adellijke afkomst, sommige van hen bezaten ook nog een landgoed.

¹¹⁸ Mańkowski, p. 74-75. Vgl. de protesten in Duitse landen tegen 'Welsche' invloed op Duitse cultuur in late 18^{de} eeuw en tijdens Napoleontische Oorlogen; ook daar soms gepaard met (weinig succesvolle) pleidooien voor nationale kledij en met dragen Oudduitse dracht door studenten en kunstenaars. Zowel in Duitse landen als in Polen (Mańkowski, p. 75) speelde daarbij de gedachte aan bevordering van patriotisme een voorname rol, met oog op de bedreigde politieke en militaire positie der eigen staten.

activiteiten voor het behoud van het Oudpoolse erfgoed, van historische realia en nationale geestelijke waarden. De beide Czartoryski's combineerden dat met intense, persoonlijke interesse voor de West-Europese cultuur van hun tijd, waarmee zij op hun reizen in Frankrijk, Zwitserland en Groot-Brittannië direct in aanraking kwamen. Geleid door eigen voorkeur en opvattingen introduceerden zij bepaalde elementen van die contemporaine cultuur, van de vroege romantiek, op hun bezittingen: eerst in het nabij de hoofdstad gelegen Powązki en later in nog sterkere mate in het verder verwijderde Puławy. Van de provinciale en in vergelijking anachronistische levenshouding die het merendeel van de plattelandsadel en een deel van de magnaten koesterden, was in zulke residenties evenmin sprake als aan het hof in Warschau.¹¹⁹

De Czartoryski's legden in Puławy een collectie aan van historische herinneringstukken, vaderlandse memorabilia die verband hielden met belangrijke en roemrijke personen en gebeurtenissen uit de Poolse geschiedenis. Tot hun verzameling behoorden zowel de sabels van koningen als Stefan Batory (16^{de} eeuw) en Jan Sobieski (17^{de} eeuw) als de beide zwaarden die de grootmeester van de Duitse Orde aan Władysław Jagiełło had laten aanbieden voor de Slag bij Grunwald (Tannenberg, 1410), evenals replica's in miniatuuruitvoering van gedenk- en grafmonumenten met relikwieën van vorsten, dichters en wetenschappers. De Czartoryski's brachten stenen van historische bouwwerken bijeen, voorwerpen uit de graven van koningen en legeraanvoerders, oude landkaarten en middeleeuwse manuscripten. Hun collectie omvatte ook buitenlandse, vooral Franse memoriestukken, meubelstukken die aan geleerden en schrijvers, waaronder Shakespeare, zouden hebben toebehoord en autografen van de Franse koningen.¹²⁰

Izabela concentreerde de presentatie van geschiedenis in het park van Puławy, in de vorm van historiserende bouwsels met museale inhoud. Zij hield zich persoonlijk bezig met de parkaanleg - zoals dat paste in de sfeer van de laat achttiende-eeuwse 'Empfindsamkeit' - waarbij zij actuele Engelse en Franse opvattingen over tuinarchitectuur verwerkte. Haar eigen ideeën publiceerde zij

¹¹⁹ Ryszkiewicz, 'Polnische Kunst der Aufklärungszeit', p. 36, 39, in Ryszkiewicz, Rothe, p. 35-51; Wiercińska, 'Buchillustration der polnischen Aufklärung', p. 141-142, Ryszkiewicz, Rothe, p. 131-153. Sedert 1784 was Puławy voornaamste residentie der Czartoryski's. Hun bezitting Powązki, waar zij voordien gewoond hadden, werd 1792 door Russische troepen afgebrand; ook in Puławy werden 1794 grote vernielingen aangericht, maar daar lieten zij paleis en park, na terugkeer naar Polen in 1796, herstellen en zelfs verfraaien.

¹²⁰ Butlar, p. 233-234: Puławy. Izabela Czartoryska publ. 1818 geschiedenisboekje voor het volk, *Pielgrzym w Dobromilu* (Een pelgrim in Dobromil), gekenmerkt door zelfde concentratie op groten uit verleden, op heersers en militaire aanvoerders in dat geval. Porębski, 1991, p. 15: door verlies der onafhankelijkheid ontwaakte het verlangen om nationale herinneringsstukken, monumenten van het verleden te verzamelen. Auteur ziet in die politieke situatie eerste aanstoot tot ontwikkeling vaderlandse geschiedschilderkunst: de groeiende belangstelling in Polen voor het eigen verleden en voor hist. voorstellingen kan echter niet geïsoleerd worden van veranderingen in de geschiedopvatting die zich in meeste Europese landen voltrokken.

in het boek *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów* (1805) dat de tekenaar Jan Zacharias Frey (1769-1829) illustreerde met voorbeeldige plekken uit het park in Puławy.¹²¹ Izabela had daar ondermeer een 'heiligdom van de Sybille', het 'Świątynia Sybilli' (1801), laten oprichten, naar het voorbeeld van de Sibylle-tempel in Tivoli, en enkele jaren later kwam daar een gebouwtje in gotische vormen bij, het 'Dom Gotycki' (Gotische Huis, 1809). In die beide bouwsels bracht zij haar historische collecties onder. In het 'Świątynia' bevonden zich alleen nationale herinneringstukken, in het 'Dom Gotycki' kon men daarnaast de genoemde buitenlandse memorabilia bezichtigen evenals oude kunstwerken. De collectie van de Czartoryski's bevatte bovendien duizenden tekeningen en prenten van Poolse en niet-Poolse kunstenaars. Tot de tentoonstellingsstukken in het 'Dom Gotycki' behoorde ook de oorkonde die Izabela Czartoryska ontvangen had, toen zij in 1786 tot erelid van de Berlijnse kunstacademie was benoemd. Die oorkonde was ondertekend door de toenmalige directeur van de academie, Bernard Rode, en door de academie-secretaris, Chodowiecki. Van die laatste bezat zij zelf eveneens een aantal prenten en tekeningen, en het valt aan te nemen dat daar ook zijn voorstellingen uit de Poolse geschiedenis, als prent of tekening, bij waren.¹²²

De Czartoryski's herbergden in Powązki en vanaf 1784 in Puławy tal van bezoekers, niet alleen familieleden, vrienden en politieke contacten, maar ook schrijvers en dichters, tekenaars en architecten. Die bezoekers waren op beide locaties betrokken bij de uitbreiding en verfraaiing van huis en park; zij namen deel aan de gezelschapscultuur die bewoners en gasten bijeenbracht, maar kregen ook gelegenheid zich in rust aan eigen werk te wijden. De protectie van kunstenaars kon de vorm van een dienstverband hebben, zoals het geval was geweest bij de schilder en etser Jean-Pierre Norblin (1745-1830). Adam Czartoryski had de jonge Parijzenaar tijdens een van zijn reizen langs de culturele hoofdsteden van Europa 'ontdekt' en in dienst genomen; in 1774 had Norblin zijn werkgever naar diens hof in Polen vergezeld. Norblin schilderde voor Powązki galante scènes in de trant van Watteau en maakte in het park

¹²¹ Wiercińska, op. cit. (119), p. 147-148. *Myśli różne* (Verschillende gedachten over een manier van tuinaanleg): ed. Breslau, 1805 en 1807. Frey was door Czartoryski's ca. 1804 vanuit Wenen naar Polen gehaald. Vgl. Porębski, 1991, p. 21: Frey was een der laatste buitenlandse kunstenaars die naar Polen kwamen om de nog 'zwakke' inheemse collega's aan te sporen; daarna in Warschau actief als tekenleraar, graveur en illustrator.

¹²² Budzińska, 'Daniel Chodowiecki und Polen', p. 124-125, 128, in Ryszkiewicz, Rothe, p. 115-129; Kseniak, p. 19-21. Tot categorie oude kunstwerken behoorden o.m. Rembrandts *Landschap met de barmhartige Samaritaan*, Rafaëls zelfportret en Da Vinci's *Dame met de hermelijn*. - Grafiek van Chodowiecki die men als Pools kunstenaar beschouwde, werd ook in Polen gewaardeerd en verzameld. Het door hem geïll. *Geschichte von Polen* zou zelfs allereerste geïll. tekst over Poolse geschiedenis zijn geweest; gepubl. in twee jrg., 1796 en 1797, van een *Historisch-Genealogische Kalender* die gelijktijdig in Frans werd uitgegeven wat verspreiding in Polen bevorderde, Rudnicka, p. 146. Deel collecties Puławy, waaronder genoemde schilderijen, nu in Czartoryski-mus. in Krakau.

tekeningen naar de natuur. In 1790 echter vestigde hij zich als zelfstandig kunstenaar in Warschau, wat overigens geenszins betekende dat hij zijn contacten met Puławy afbrak. Zowel in Warschau als in Puławy gaf hij tekenlessen aan de kinderen van de Czartoryski's en hun vrienden en vriendinnen. Eén van zijn leerlingen, Cecylia Dembowska, tekende in 1803 een viertal gevoelvolle taferelen bij een romantisch-patriottisch dichtwerk van de oudste zoon der Czartoryski's, Adam Jerzy, dat deze in 1795, het jaar van de laatste Poolse deling, had geschreven.¹²³

Verschillende gasten van de Czartoryski's verkeerden zowel in Puławy als - tot 1792 - aan het Warschause hof. Dat gold ook voor de schrijver Julian Niemcewicz (1757-1841) die nauwe banden met de familie onderhield. Zijn eerste werken had hij nog tijdens de regering van Stanisław August gepubliceerd. Hij nam in 1794 deel aan de opstand tegen de Russen onder Kościuszko, werd gevangen genomen en begeleidde de veldheer, na hun beider vrijlating, naar Amerika; pas elf jaar later keerde hij terug.¹²⁴ Niet lang daarna kreeg hij van het 'Warschause Genootschap van Vrienden der Wetenschappen' (Warszawski Towarzystwo Przyjaciół Nauk) de opdracht om in liederen 'de allerberoemdste avonturen, de heerlijkste daden en overwinningen van de Poolse koningen en strijders' te verhalen. De initiator van dit project, de geestelijke Jan Woronicz, had zijn idee enkele jaren tevoren op een vergadering van het Genootschap gepresenteerd, en hij had daarbij verwezen naar de 'vereeuwiging van het vaderlands verleden' door enkele schilders en graveurs in de late achttiende eeuw. 'Maar niet iedereen kon zich schilderijen en prenten veroorloven, en iedere vijand kon die roven en vernietigen', aldus Woronicz. 'Het meest in zekerheid was datgene wat op de lippen van niet uit te roeien generaties vuur en wapens niet vreesde' - vaderlands-historische liederen.¹²⁵

¹²³ Norblins rococoschilderijen, Niewiadomski, p. 23-25: o.m. *Śniadanie w parku* (Ontbijt in het park), *Zabawy* (Genoeglijk tijdverdrijf), *Koncerty*, alles 'w parku' - in een park - tegen achtergrond hoge bomen. Drie genoemde schilderijen nu: Czartoryski-mus., Krakau; nog twee rococotaferelen uit Powązki: MNW. Porębski, 1962, p. 45-46: vier tekeningen [qua sfeer en motieven te rekenen tot pre-romantiek] bij handschrift *Bard polski* (1795); afb. p. 53. Adam Jerzy Czartoryski (1770-1861): later leider conservatieve vleugel der Poolse exilanten in en rond *Hôtel Lambert* in Parijs die hem zouden beschouwen als koning 'de facto' van Polen.

¹²⁴ Wiercińska, op. cit. (119), p. 152. Niemcewicz verbleef 1796-1807 in Noord-Amerika. Hij schreef hist. drama's, komedies en liederen. Hij zou 1825 de eerste Poolse roman geschoeid op leest van Walter Scott publiceren: zijn in 16^{de} eeuw spelende *Jan z Tęczyna* die door tijdgenoten enthousiast ontvangen werd, Kunert, p. 19. Hij bewerkte aantal hist. stoffen tot libretti waarbij hij samenwerkte met Warschause componist Karol Kurpiński (1785-1857). Vb.: muziekdrama *Jadwiga królowa polska* (J. koningin van Polen, 1814) en *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie* (J.K. in Zwarte Bos, 1815), een komische opera waarin folkloristische scène met oogstdankfeest was ingevoegd - die opera-thema's zouden later in schilderkunst terugkomen. Kurpiński componeerde nog meer historische opera's, bijv. *Zamek na Czorsztynie*, zie muziekbijlage, II/2.

¹²⁵ Warschause genootschap was 1800 voortgekomen uit informele bijeenkomsten van geleerden en schrijvers, die elkaar veelal nog kenden van wekelijkse samenkomsten die bij Stanisław August hadden plaatsgevonden, en waar ook Adam Czartoryski aan deelnam, Kunert, p. 4.

Niemcewicz schreef er uiteindelijk drieëndertig die de vaderlandse geschiedenis van de oudste tijden tot aan de Kościuszko-Opstand verhaalden. Elk van de liederen ging vergezeld van een historisch opstel over de bezongen gebeurtenissen en figuren. De redacteur van de bundel berichtte in 1814 aan het Genootschap dat bij elk lied toch een tekening gemaakt was, terwijl er ook muziek bijgevoegd zou worden, zodat

'elke Poolse, als zij moeder was geworden, gemakkelijk haar eerste plicht ten opzichte van haar kinderen zou kunnen vervullen, haar plicht om in hun jonge harten, in hun beginnende verstand, via hun zintuigen, voorbeelden in te prenten van de moed, de deugden en de vaderlandsliefde van hun voorvaderen'.

De platen werden getekend door een groepje in Puławy verkerende vriendinnen, waaronder opnieuw Cecylia Dembowska en één van de dochters van de Czartoryski's.¹²⁶ Hun verbeelding van het verleden weerspiegelt de vroegromantische sfeer van het milieu in Puławy, terwijl de taferelen stilistisch aansluiten bij de 'gothick' fase (zie dl. I: II, 3) in de geschieduitbeelding. Frey, de bovengenoemde tekenaar, had de patriottische dames waar nodig bij hun illustraties geholpen en de reeks met eigen composities aangevuld (afb. 132). De muziek bij Niemcewicz' teksten stamde voor een deel van dezelfde jonge dames, bijgestaan door andere muzikale vrienden en vriendinnen.¹²⁷ De liederen verschenen met de platen en noten in 1816 in de bundel *Śpiewy Historyczne* - 'Historische Lieder'. Niemcewicz schreef in zijn voorwoord:

'Het Genootschap wilde het zo, opdat door de bondigheid van de rijmen, en vooral door de charme van de gezangen, de kennis van de vaderlandse geschiedenis voor de jeugd aantrekkelijk, en voor allen gemeengoed mocht worden. De charme van de muziek werkt met kracht in op het hart en het geheugen van het volk; reeds voordat Herodotos begon met uitmuntende pen de oorsprongen van de volkeren te beschrijven, gaf generatie op generatie de avonturen van hun voorvaderen door in eenvoudige liederen, niets was in staat

Wanneer Niemcewicz de opdracht kreeg, is niet duidelijk: 1807 of 1809. Porębski, 1962, p. 58-59: Woronicz presenteerde dit voorstel 1803; id., p. 59-60: initiatief en zorg voor de uitgave 1806 over in handen van Stanisław Staszic. Oorspr. plan van driedelige uitgave met geestelijke, moraliserende en hist. liederen beperkt tot hist. deel. Niemcewicz schreef al eerder zulke liederen die werden opgenomen; de overige in 1809-1810, lied over veldheer Józef Poniatowski nog 1814. Vorm der liederen geïnspireerd door Oekraïens balladenachtig volkslied 'duma' en West-Europese ballade, zonder dat hij die modellen geheel overnam, Kunert, p. 24 e.v.

¹²⁶ Redacteur: zie nt. 125. Porębski, 1962, p. 60-62: illustraties. Rudnicka, p. 152: tussen enkele van Chodowiecki's voorstellingen uit de Poolse geschiedenis (zie nt. 122) en sommige platen bij deze liederen bestaat thematische overeenkomst, maar niet bij de enscenering.

¹²⁷ Frey tekende de scènes waar paarden in voorkomen. Muziek liederen: Ciechanowiecki, p. 21-24, en Tadeusz Maciejewski, 'Kilka uwag na temat biblioteki muzycznej z Krasiczyna', in: Hrankowska, p. 118. Componist Józef Elsner (1769-1854), Chopins toekomstige leermeester, oefende toezicht uit op de voortbrengselen der verschillende amateur-componisten, Kunert, p. 32; Elsner zelf componeerde diverse opera's die stoffen uit Poolse geschiedenis behandelden, soms met elementen der 'Zauberoper', zoals bijv. in *Leszek Biały* (Leszek de Witte, 1809). Wójcicki, *Pamiętniki*, p. 36: Elsners jongere collega Kurpiński (zie nt. 124) was eveneens betrokken bij muziek voor *Śpiewy*. WEP: Kurpiński droeg muziek voor zes liederen bij.

die te vernietigen; verwoesters van de wereld kunnen naties in het verderf storten, die boeken wegnemen en vernietigen, waar de gelukkige tijden en de nederlagen van het mensengeslacht in opgetekend zijn, maar nimmer zullen zij op de lippen van moeders de liederen onderdrukken, waarmee deze hun kinderen aan het roemvolle verleden herinneren.'

Niemcewicz herhaalde hier Woronicz' argument voor de keuze van liederen. Hij verwees naar de invloed van liederen op de krijgers van de Spartanen en haalde een passage bij Edward Gibbon aan over de barden en zangers van de Kelten, de Skandinaviërs en Germanen. Hij noemde enkele Poolse voorbeelden van zulke zangers die bij de geschiedschrijver Jan Długosz (1415-1480) worden genoemd, maar stelde tevens met spijt vast hoe weinig dat er waren geweest. Aan het begin van de bundel plaatste hij het vrome lied *Boga Rodzica*, dat in de tiende eeuw geschreven zou zijn door de heilige Adalbert (Wojciech), de apostel van de Baltische Pruisen of Prussen: het is een gebed tot de Moeder Gods, dat tot in de tijd van koning Jan Kazimierz (1648-1668) voor het begin van een veldslag door de verzamelde ridderschap was gezongen.¹²⁸

Niemcewicz was zijn werk begonnen met het schrijven van de liederen over de Poolse koningen waarmee hij een historisch raamwerk verkreeg. Dat had hij aangevuld met liederen waarin niet de belangrijkste gebeurtenissen, maar de daden van grote mannen centraal stonden. In zijn inleiding verzekerde hij zelf, dat hij de namen van krijgers, geleerde lieden en nevenpersonen die de herinnering waardig waren, niet had weggelaten. Met het lied over de ridder Zawisza Czarny bijvoorbeeld wilde hij de lezers de gebruiken van middeleeuwse ridders en hun 'vermete dapperheid' voor ogen voeren, en in het lied over 'hetman' Jan Tarnowski (zestiende eeuw) vertelde hij over de 'schitterende gebruiken' waarmee 'onze voorouders' hun helden ten grave droegen. De kunsthistoricus Mieczysław Porębski (1962) is van oordeel, dat de themakeuze bij de platen voor de *Śpiewy Historyczne* een continuïteit suggereert tussen de ridderlijke middeleeuwen en het tijdperk van de meest beroemde hetmannen, de vaderlandse krijgshelden van de zeventiende en achttiende eeuw.¹²⁹ Inderdaad brengen ook de platen bij die liederen die de

¹²⁸ Niemcewicz, p. II-VII. Gibbon: *Decline and Fall*, hfdstk. IX, The Bards. Długosz' geschiedwerk: *Annales seu cronice incltyti Regni Poloniae* (1455-1480). Vgl. Woltmann, p. 201, n.a.v. Schinkels pentekening van oude zanger ergens in zuiden die, voor woning gezeten, zijn liederen voordraagt, waarnaar krijgers, herders, jonge en oudere mensen zijn komen luisteren, evenals oude man die zijn kleinkind de woorden leert begrijpen. Die voorstelling herinnerde hem aan taferelen als Schicks *Apoll unter den Hirten* (zie I: IV, 3) en Carstens' *Homerus voor het volk*: thema is steeds de "Macht des Gesanges, die das Volk an sich empfindet", wel passend voor een tijd waarin de dichtkunst, aldus Woltmann, de beeldende kunst de weg gebaand had. - Zingen van *Boga Rodzica*, gebed tot Moeder Gods, voor een veldslag is in schilderkunst tweede helft 19^{de} eeuw herhaaldelijk uitgebeeld, door Pruszkowski, Józef Brandt e.a.

¹²⁹ Kunert, p. 30-31. Niemcewicz, p. XI. Hetman (afgeleid van Hauptmann): de groothetman en de veldhetman waren de twee hoogste militaire bevelhebbers der Republiek. Sedert 16^{de} eeuw steeds twee hetmannen van de kroon (Polen) en twee van Litouwen. - Porębski, 1962, p. 62.

zestiende eeuw behandelen, alleen gebeurtenissen in beeld die verband houden met de politieke en militaire belangen van de Poolse Republiek. Met één uitzondering. Niemcewicz had het lied over hetman Konstanty Ostrogski († 1530) ingeleid met een raamvertellinkje waarin hij de zeventiende-eeuwse hetman Rewera Potocki ten tonele voerde, die ziek te bed lag; om afleiding te vinden gaf deze zijn schildknaap opdracht om een lied voor hem te zingen: dat werd het lied over Ostrogski. De tekenaarster heeft nu juist dit eerste vers in beeld gebracht en niet een scène met de zestiende-eeuwse hoofdfiguur van het lied. Het tafereel toont dus een historische anekdote, vanzelfsprekend wel met een militaire aanvoerder als centrale figuur - het is de enige naar verhouding knusse scène binnen het geheel van de platen (afb. 133). De bijzondere culturele bloei tijdens Polens Gouden zestiende Eeuw (Wiek Złoty) kreeg in de liederen maar in enkele versen aandacht. Niemcewicz had zich ertoe beperkt die bloei als historisch gegeven te vermelden en daarbij enkele namen, zoals van de zestiende-eeuwse dichter Jan Kochanowski en van Copernicus, kort te noemen, en in de historische opstellen was hij evenzo te werk gegaan.¹³⁰

De *Śpiewy Historyczne* werden in heel Polen in brede maatschappelijke kring verbreid en bekend. De drie eerste oplagen waren binnen enkele maanden uitverkocht, en de eerste twee telden samen al 2500 exemplaren. Of bij alle vroege uitgaven - voordat de censuur in de verschillende deelgebieden met verboden optrad - de muzieknoten en prenten bijgebonden waren of deze, ondanks de intenties van het Genootschap, apart verkocht werden, is mij niet bekend. Bij latere uitgaven zijn de platen en noten soms afwezig, zodat niet alle lezers noodzakelijkerwijs ook de illustraties kenden.¹³¹ Desondanks fungeerden de prenten bij de *Śpiewy* gedurende lange tijd als thematische prototypes voor de uitbeelding van de Poolse geschiedenis. Nog decennia later kwam het voor, dat illustratoren en schilders bij bepaalde onderwerpen zelfs de oorspronkelijke ensceneringen herhaalden, waarbij de weergave van de historische realia echter wel de steeds toenemende kennis op dat terrein reflecteerde.¹³² Een aantal

¹³⁰ Tekening bij lied *Ostrogski* door Laura Potocki. Niemcewicz: 16^{de}-eeuwse culturele bloei in lied *Zygmunt I*, vers VII-VIII; Copernicus: in lied over *Kazimierz Jagiellonczyk*, laat 15^{de}-eeuws koning, een anachronisme van Niemcewicz.

¹³¹ Vgl. uitg. van Schröckhs *Weltgeschichte* (zie dl. I: III, 1) met en zonder platen. Bij uitg. *Śpiewy* in Petersburg, 1855, ontbreken de platen. Porębski, 1962, p. 63, Kunert, p. 33: oplages.

¹³² Warkoczewska, 1984, p. 76-77. In 1831 werd *Śpiewy* verboden; in volgende jaren waren herdrukken in verschillende Poolse deelgebieden weer wel mogelijk, steeds afhankelijk van de censuur van het moment. Warkoczewska, p. 81: speciaal bij thema's uit tijd der Piasten en Jagiellonen werden vaak de *Śpiewy* nagevolgd. Nog jaren 40, toen Fabian Sarnecki (Poznań) de scène 'Michał Gliński w więzieniu' als schilderij uitvoerde, baseerde hij zich op ets uit *Śpiewy* naar tekening Cecylia Dembowska. Ook lithografen van Grootpools blad *Przyjaciel Ludu* benutten die vb., o.m. bij voorstellingen 'Kazimierz czuwający nad prawami chłopków polskich' (K. waakt over rechten Poolse boeren), 'Władysław Jagiełło po bitwie pod Grunwaldem' (W.L. na veldslag bij Grunwald), 'Albrecht Fryderyk książę pruski oddaje hołd Zygmuntowi Augustowi' (A.F., vorst van Pruisen, huldigt Z.A.); die laatste lithografie is zonder meer

thema's uit de *Śpiewy*, overigens niet alleen van de platen, maar ook scènes uit de liederen, werd tot vast bestanddeel van de Poolse geschiedschilderkunst.

* * *

Voor de negentiende-eeuwse geschiedschilderkunst van Polen zijn echter nog andere, oudere wortels aan te wijzen, eerdere stadia van visualisering der historie die eveneens bijdroegen aan de latere verbeelding van het verleden. In de Poolse vaderlandse geschieduitbeelding kwamen net als elders in de decennia rond 1800 uiteenlopende invloeden van verschillende wegbereiders bijeen. Eén van die wegbereiders had Stanisław August naar Polen gehaald, namelijk de Italiaanse schilder Marcello Bacciarelli (1731-1818) die als koninklijk adviseur en docent van jonge Poolse schilders een belangrijke functie vervulde. De koning zorgde er tevens voor dat veelbelovende kunstenaars stipendia kregen voor verblijven buitenslands en dat anderen in Polen toelagen ontvingen. Hij vormde een equipe van Franse en Italiaanse hofkunstenaars met als kern architecten en schilders die al met het Saksische hof in verbinding hadden gestaan: Bacciarelli en ook Bernardo Bellotto behoorden daartoe. Al die buitenlandse kunstenaars verplichtte de koning om naast hun eigenlijke werk lessen te geven aan Poolse leerlingen. De oprichting van een kunstacademie heeft Stanisław August niet kunnen doorzetten, hij moest zich tevreden stellen met een atelier dat in het Warschause koningsslot was ondergebracht en onder leiding van Bacciarelli stond.¹³³ In het slot richtte de koning ook een galerie in, een toekomstig nationaal museum, waarvoor hij uit alle hoeken van het land oude kunst naar Warschau liet halen en vooral in het buitenland liet kopen. Zo ontstond een collectie die ter onderwijzing van de studerende jonge kunstenaars kon dienen. Naast Bacciarelli's atelier en een tekenschool, die in Krakau werd ingericht, waren er in Warschau nog enkele particuliere scholen zoals de ateliers van Norblin en de Pool Franciszek Smuglewicz (over wie in het vervolg meer). Al die gezamenlijke inspanningen hadden inderdaad invloed op het niveau van de kunsten en legden de basis voor de ontwikkelingen in de negentiende eeuw.

De koning ondersteunde als mecenas beide richtingen in de eigentijdse geschiedschilderkunst, het actuele reportagestuk en de uitbeelding van het

herhaling van ets uit *Śpiewy* naar Ewa Sułkowska. - Ook Warschauer Rafał Hadziewicz knoopte in elementen van schildery *Kazimierz Wielki nadający przywilej włościaniom* (K. de Grote verleent privilege aan landbevolking, 1834) aan bij Sułkowska's illustratie *Kazimierz Wielki dający prawa Polakom*. - Porębski, 1962, p. 63: zelfs Jan Matejko [Polens meest beroemde historieschilder] tekende in zijn jonge jaren nog platen uit *Śpiewy* na.

¹³³ Bacciarelli stamde uit Rome, was daar opgeleid door Marco Benefial. In 1750 door August III naar Dresden geroepen; 1756 met diens hof naar Warschau, waar hij tot 1764 bleef. Volgende jaren in Wenen tot Poniatowski hem 1766 opnieuw naar Warschau haalde. Zijn werken onderwijsatelier in Koninkl. Slot in contemp. documenten vaak academie genoemd. Ca. twintig schilders gaven in levensloop aan dat zij leerling van Bacciarelli waren geweest.

verleden. Bacciarelli had in zijn opdracht in de jaren 1782 tot 1786 een reeks historische taferelen geschilderd voor de 'Ridderzaal' (Sala Rycerska) van het Koninklijk Slot in Warschau. De uitvoering van deze schilderijen sloot aan bij de academische traditie, maar de thema's waren door Stanisław August persoonlijk bedacht. Hij wenste bepaalde activiteiten van zijn voorgangers voor het voetlicht te brengen en te suggereren dat hijzelf daarbij aansloot: de schilderijen tonen uitsluitend vredelievende en beschaving brengende handelingen van Poolse koningen, zoals de vernieuwing van de Akademia in Krakau (1400), het sluiten van vredesverdragen en hoe Kazimierz de Grote (vijftiende eeuw) de wensen van de boeren aanhoort (afb. 134). Net als vele thema's uit de *Śpiewy historyczne* zouden ook die scènes tot ver in de negentiende eeuw deel blijven uitmaken van het repertoire van de Poolse geschiedschilderkunst. Bij Bacciarelli's uitvoering was een beginnende interesse herkenbaar voor het historisch coloriet, voor de 'couleur locale', speciaal bij de zeventiende-eeuwse scènes. Voor de weergave van de voornaamste historische personages maakte hij gebruik van oude schilderijen en prenten.¹³⁴

Sommige van Bacciarelli's schilderijen in de Ridderzaal van het Warschause Slot representeren evenzeer de geschiedenis van de Poolse cultuur in ruimste zin als de politieke geschiedenis in de strikte zin. Een tafereel als dat met Kazimierz de Grote behoort tot dat eerste terrein en dat geldt ook voor de voorstelling hoe Jagiełło privileges verleende aan de universiteit van Krakau. Niettemin maakte het merendeel van de door Stanisław August gekozen scènes nog deel uit van de traditionele verbeelding van handelingen door historische heersers. Een ruimer repertoire van vorstelijke verrichtingen in het landsbelang zou pas zichtbaar worden bij platen die in samenhang met de geschiedschrijving ontstonden.¹³⁵ Historische anekdoten kwamen bij de programmatische decoratie van de Ridderzaal niet voor en genreachtige historische taferelen al helemaal niet. Van Bacciarelli's collega Norblin zijn zulke taferelen evenmin bekend, maar hij had in de jaren zeventig wel enkele historische sagen in prent gebracht, zoals die omtrent de oorsprong van de middeleeuwse heersersdynastie der Piasten: de aanbidding van het koningsambt

¹³⁴ Ryszkiewicz, p. 40-44, 47, op. cit. (119); Porębski, 1991, p. 16-17: uitvoering schilderijen. Zie Chyczewska, p. 79-86, voor ontstaansgeschiedenis. Thema's: *Sobieski pod Wiedniem*; *Traktat chocimski*; *Nadanie przywilejów Akademii Krakowskiej*; *Kazimierz Wielki słuchający prósb chłopów*; *Hołd pruski*; *Unia Lubelska*. I.e. resp.: S. bevrijdt Wenen; Verdrag van Chocim (Sigismund III Wasa: vredesverdrag Polen en Turkije); Władysław Jagiełło verleent privileges aan Academie Krakau; K. de Grote hoort verzoeken der boeren aan; Sigismund I beleent Albrecht van Pruisen; Sigismund August verenigt Litauen en Polen in Unie van Lublin. - Enkele der olieverfstudies voor die schilderijen in 19^{de} eeuw in paleisje in Groot-Polen. In vele adelshoeves en residenties waren Bacciarelli's portretten van Poniatowski aan te treffen, replieken of in zijn atelier gemaakte kopieën, Agnieszka Łuczak, 'Dzieła sztuki oraz biblioteki w wielkopolskich dworach w XIX i XX wieku', in: Hrankowska, p. 84-85.

¹³⁵ Vgl. I: III, 1, voor overeenkomstige ontwikkeling in de Duitse landen.

aan de boer Piast, en de analoge Tsjechische sage die verhaalt hoe een eenvoudige boer tot koning van Bohemen wordt gekroond.¹³⁶

Historisch *genre* kwam net als in de Duitse landen het eerst tot stand in de vorm van illustratie bij historische fictie, en nog niet als zelfstandig tafereel. Maar ook zulke illustraties waren in de decennia rond 1800 in Polen nog zeldzaam. Eén van Norblins prenten, betiteld 'Het afscheid' (afb. 135), is er hoogstwaarschijnlijk een voorbeeld van, evenals enkele prenten door zijn leerlingen Nether en Płonski. Nethers tafereeltje van ridders die in een gewelf aan het kaartspelen zijn, maakt sterk de indruk een werk van historische fictie te illustreren. Een ets met gewapende middeleeuwse krijgers (1802) door Michał Płonski zou zowel een illustratie als een zelfstandige voorstelling kunnen zijn. Norblin was in Parijs ongetwijfeld in aanraking gekomen met de daar bloeiende grafische boekillustratie. Hij zou ook een bewonderaar van Chodowiecki zijn geweest die hem, als collega-kunstenaar, afdrukken van zijn prenten toestuurde.¹³⁷ Zelf ontwierp hij illustraties bij Ignacy Krasicki's politieke satire *Myszeidos pieśni*, een allegorisch sprookje, dat zich afspeelt in een legendarisch Pools verleden, is bij zijn leven niet met die platen uitgegeven. Terwijl de publicatie van belletristische werken in de late achttiende eeuw toenam, en ook de eerste romans in het Pools werden geschreven, bleef de illustratie van zulke boeken al met al nog zo zeldzaam, dat hiervan geen stimulans voor de schilderkunst uitging, ook in de vroege negentiende eeuw nog niet. De literaire zakboekjes die in de Duitse landen met hun vloed van illustraties bij historische verhalen en balladen zulke belangrijke wegbereiders waren geweest voor het historisch genre, verschenen in Polen pas in de jaren twintig.¹³⁸

Norblins voorbeeld zou echter toch van invloed zijn op het negentiende-eeuwse historische genre. Gezien de aard van zijn weinige historische voorstellingen lag zijn betekenis voor de Poolse schilderkunst niet daarin, maar in zijn interesse voor het specifiek-Poolse, in zijn nauwkeurige observatie en weergave van kostuums, gebruiken en gestiek. Hij baande de weg voor een meer realistische weergave van mensen in hun omgeving. Hij tekende en etste zowel gezelschaps- en straattaferelen uit de grote stad als motieven uit het landleven: zowel edellieden - in het Pools 'szlachcice' (afb. 136) - als bedelaars, vechtersbazen en boeren. Hij introduceerde types van genretaferelen en gevechtsscènes die zijn leerlingen en navolgers nog lang daarna zouden uitbeelden. De populaire en bewonderde Norblin werkte door zijn onderwijs en

¹³⁶ Cat. tent. Köln 1989, p. 114: hist. motieven door Norblin; cat.-nr. 46 en 47: *De eerste der Piasten* (1776) en *De koning van Bohemen* (1777). Porębski, 1962, p. 16: die sagen zinspeelden heel algemeen op deugden der voorouders, actieve landbouwers. - Gedachte aan belangrijke rol boeren bij herstel Poolse eenheid en onafhankelijkheid speelde hier nog niet mee: dat is 19^{de}-eeuws denkbeeld.

¹³⁷ Cat. tent. Köln 1989, nr. 50, 137 (met afb.), 143: ill. Budzińska, op. cit. (122), p. 124-125.

¹³⁸ Wiercińska, op. cit. (119), p. 153. Prenten uit zulke zakboekjes mij echter niet bekend, zodat ik evt. voorbeeld-functie van die illustraties niet kan beoordelen; zie ook p. 402, hierna.

door zijn voorbeeld op jongere Poolse kunstenaars in.¹³⁹ Eén daarvan was Aleksander Orłowski (1777-1832) wiens talent ontdekt was door Izabela Czartoryska. Hij kwam in Warschau bij Norblin in de leer en kreeg ook lessen van Bacciarelli. Orłowski bracht het leven in herbergen, in marktstadjes en op het land in beeld; hij schilderde bataillestukjes, maar ook taferelen met enkele figuren van soldaten of ridders die soms bij het ontbreken van handeling en door een ietwat sombere stemming aandoen als melancholieke typenportetten (afb. 137).¹⁴⁰ Zijn krijgstaferelen en sommige van zijn karikaturen, speciaal zijn types van adellijken (afb. 138), herinneren het meest, zelfs heel direct, aan werk van Norblin. Een voorbeeld is ook Orłowski's tekening van een banket omstreeks 1800: de adellijken en geestelijken zijn bijna stuk voor stuk karikaturaal uitgebeeld, nog afgezien van grappen die zich beeld-immanent, tussen de uitgebeelde figuren onderling, afspelen (afb. 139). Norblins dikwijls ironische typering van representanten der 'szlachta' (de adelsstand), van karakteristieke houdingen en gebaren, vond een voortzetting bij jongere Poolse kunstenaars: en wel bij de uitbeelding van diezelfde 'szlachta' - in historische en eigentijdse scènes - en vervolgens in het historisch genre van volgende generaties schilders.¹⁴¹

Norblins Poolse leeftijdgenoot Franciszek Smuglewicz (1745-1807) legde een groter en serieuzer interesse voor geschiedenis aan de dag dan zijn collega. Smuglewicz had de academie in Rome bezocht en tijdens zijn studiejaren, ondermeer bij Mengs, een stipendium van Stanisław August ontvangen. Hij tekende en schilderde ook na zijn terugkeer naar Polen in 1784 correcte classicistische composities naar thema's uit de oude geschiedenis en de bijbel.¹⁴² Eind jaren tachtig echter begon hij aan een reeks tekeningen van historische scènes uit de geschiedenis van de Piastendynastie die in het vervolg nog ter sprake zal komen. Hij was bovendien initiator van de thematiek die Mieczysław Porębski (1962) als neo-sarmatisme betitelt: de kunsthistoricus refereert met deze aanduiding aan het barokke sarmatisme, de cultuur en ideologie van de Poolse adel in de zeventiende en achttiende eeuw. De term

¹³⁹ Cat. tent. Köln, 1989, p. 99. Ryszkiewicz, op. cit. (119), p. 48: invloed van Norblin en diens leerling Orłowski was nog tweede helft 19^{de} eeuw merkbaar.

¹⁴⁰ Na 1794 stond Orłowski vooral in contact met Józef Poniatowski, neef van Stanisław August; 1802 begaf hij zich via Danzig naar Petersburg waar hij bleef: hij ging op in Russische kunstgeschiedenis. Vgl. ook stemming van de ridder in zijn aquarel *Rycerz siedzący pod drzewem* (Onder een boom gezeten ridder), 1819, Muz. Okręgowe Toruń, inv.nr. MT/M/683/N.

¹⁴¹ Die latere schilders van hist. genre waren, net als aanzienlijk deel der intelligentsia waar zij mee omgingen, meest stedelingen; dat zij doorgaans zelf tot de kleine 'szlachta' behoorden, met of zonder eigen landbezit, verhinderde die ironische benadering niet.

¹⁴² Smuglewicz was al op zijn achttiende voor studie naar Rome gegaan, waar hij ruim twintig jaar was gebleven en o.a. meegewerkt had aan uitg. tekeningen naar fresco's Domus Aurea. Ostrowski, 1989, p. 16: vanaf 1797 woonde en werkte hij in Wilna, als eerste universitaire docent voor tekenen en schilderen in Polen. Zie cat. tent. Warschau, 1999, voor zijn Domus Aurea-tekeningen en voorstellingen oude geschiedenis.

sarmatisme gaat terug op de voorstelling dat een deel van het volk der Sarmaten zich in de eerste eeuwen na Christus tussen de Weichsel en de Dniepr gevestigd had en daarbij de plaatselijke bevolking tot slaven had gemaakt. Van die Sarmaten zou de hele Poolse adel afstammen: deze theorie diende om historisch te motiveren dat de adel als enige stand in de Republiek over politieke zeggenschap beschikte.¹⁴³ Onder néo-sarmatisme verstond Porębski de thematiek van historische voorstellingen uit de zeventiende- en achttiende-eeuwse familiegeschiedenis van de vorsten en de adel, de dragers van de sarmatische cultuur.¹⁴⁴ Zulke voorstellingen ontstonden vooral als onderdeel van cycli die vermogende adellijken en magnaten voor hun landhuizen en buitenpaleizen in opdracht gaven: reeksen waarin de nationale geschiedenis verbonden werd met het verleden van het betreffende geslacht. De schilderijen brachten de roemrijke daden en patriottische handelingen der voorvaders in beeld, hun belangrijke posities in het land en hun relaties met de Poolse koningen. Van dergelijke dynastieke cycli zijn slechts brokstukken bewaard gebleven. Smuglewicz' schilderij *Slag bij Chocim* (1673) zou tot zo'n reeks behoord kunnen hebben, evenals zijn tafereel uit het verleden van het geslacht Chodkiewicz, het doodsbed van hetman Jan Karol Chodkiewicz, dat hij in opvallend groot formaat in opdracht van een nakomeling geschilderd had voor diens kunstcollectie.¹⁴⁵

¹⁴³ WEP (1967): dit concept kreeg vorm, toen kroniekschrijvers als Bielski e.a., op zoek naar de genealogie der Poolse natie, in 16^{de} eeuw in aansluiting bij Długosz de these poneerden, dat in eerste eeuwen na Chr. deel van ruitervolk der Sarmaten de steppen bij de Zwarte Zee had verlaten. Zij zouden zich gevestigd hebben in deel Europa dat overeenkwam met 16^{de}-eeuws Polen, en daar de 'autochtone' bevolking tot slaaf gemaakt hebben: de Poolse kroniekschrijvers baseerden die voorstelling op teksten van auteurs uit Romeinse oudheid. Het nageslacht van die strijdbare en ritterlijke Sarmaten zou Poolse middeleeuwse ridderschap zijn en de contemp. 'szlachta' die daarvan afstamde. Die theorie werd in 17^{de} eeuw door oligarchie en kerk uitgebuit om massa der verpauperde, kleine adellijken onder de duim te houden, en daarbij in specifieke ideologie getooid. Voornaamste elementen daarvan zijn, aldus auteur van dit lemma: onbeperkte persoonlijke vrijheid der 'szlachta', xenofobie, zelfverheerlijking, nationale en stands-megalomanie verbonden met geloof in een historische missie, intolerantie, devotie en oriëntalisering van zeden en esthetische voorkeuren. - Lukowski, p. 21: ongeacht of individuele adellijke in Sarmatische mythe geloofde, wat bij meer ontwikkelden in 18^{de} eeuw zeker niet het geval was, hielden zij toch vast aan hun privileges, aan hun unieke vrijheden, waar de rest van de wereld hen, naar zij meenden, om benijdde.

¹⁴⁴ Jongere auteurs als kunsthistoricus Waldemar Okoń en literatuurhistorica Janina Kamionkowa gebruiken aanduiding 'neosarmatisme' in ruimere zin, nl. ook voor meer genreachtige vormen van teruggrijpen op hist. sarmatische cultuur, zoals het 'kontusz-genre' in literatuur en kunst dat in vervolg besproken zal worden.

¹⁴⁵ Porębski, 1962, p. 51-54: de cycli; Smuglewicz maakte o.a. voor de Potocki's en de fam. Siemieński in Ropa (ca. 1796) zulke cycli. Smuglewicz' tekening *Bolesław Chrobry wbija stupy graniczne na Elbie i Sali* (ca. 1791, B. de Dappere slaat grenspalen in aan Elbe en Saale) verbeeldt thema dat eveneens deel uitmaakte van cyclus Siemieński's. Chocim: Porębski, 1991, p. 19; cat. tent. Warschau, 1999: uitvoering voor 1797; nu: MN Krakau. Ryszkiewicz, 1981, p.

Smuglewicz' leerling Oleszkiewicz bracht een eerdere scène uit het leven van diezelfde hetman in beeld, het *Afscheid van Jan Karol Chodkiewicz van zijn vrouw voor hij uittrekt naar Chocim* (afb. 140). Józef Oleszkiewicz (1777-1830) had in Wilna les gehad van Smuglewicz, die daar aan de universiteit in de kunsten onderwees, en daarna nog enkele jaren in Parijs van David.¹⁴⁶ Hij was een generatiegenoot van de Berlijnse schilders Kolbe, Dähling en Hampe, en tien jaar jonger dan de Pruisische historieschilder Carl Schumann (1767-1827). Oleszkiewicz' schilderij herinnert door de kennelijke onwennigheid ten aanzien van dit vaderlands-historische thema aan Schumanns werk *Burggraf Friedrich von Zollern übergibt Friedrich von Österreich dem Kaiser* (1802, afb. 19); beide voorstellingen zijn uitgevoerd in de stijl van de vroege vaderlandse geschiedschilderkunst die Roy Strong als "antiquarian" betitelt (zie dl. I: III, 1, p. 91). De invloed van zijn leermeester David hielp Oleszkiewicz hier niet.

2. *Geschiedenis in boeken en platen*

De culturele opleving onder Stanisław August had met de toename van het aantal publicaties - van informatieve en onderhoudende literatuur - een langzaam aan groeiende vraag gebracht naar illustraties van teksten, waaronder ook historische geschriften. Het zou echter nog een aantal decennia duren, voordat een illustrator ervan uit kon gaan, dat zijn tekeningen inderdaad zouden worden uitgegeven.¹⁴⁷ Het initiatief voor de illustratie van een tekst kon ook van schilders uitgaan, zonder dat een gezamenlijke publicatie van tekst en platen beoogd werd. Smuglewicz had al in 1789 een cyclus van honderd platen gepland bij de *Geschiedenis van de Poolse natie* (*Dzieje narodu polskiego*) van Adam Naruszewicz.¹⁴⁸ Maar zodra hij zich als tekenaar op het terrein van de

42: *Doodsbed* (1806, 303 x 438 cm), opdracht graaf Aleks. Chodkiewicz; nu Muz. Zamoyskich, Kozłówka, afb. cat. tent. Warschau, 1999, p. 84.

¹⁴⁶ Ostrowski, 1989, p. 165: Aleks. Chodkiewicz had Oleszkiewicz in staat gesteld om in Parijs te studeren waar hij in Davids atelier had gewerkt en in Louvre gekopieerd. Hij was stilistisch en naar thematiek representant classicisme. Alleen in opdracht, zoals in genoemd geval (Pools: *Pożegnanie hetmana Jana Karola Chodkiewicza z żoną Anną Ostrogską przed wyruszeniem na wyprawę chocimską w 1621 roku*; afm. 315 x 450 cm; nu Muz. Zamoyskich, Kozłówka), bracht hij vaderlands-hist. taferelen in beeld, Ryszkiewicz, 1981, p. 42. Vanaf 1806 terug in Polen, eerst in dienst mecenas, dan werkz. in Wilna, en vanaf 1810 met veel succes in Sint Petersburg.

¹⁴⁷ Porębski, 1991, p. 15. Vgl. met Wiercińska, op. cit. (119), p. 153: voor geïll. boek zouden pas jaren 50 betere ontwikkelingsmogelijkheden ontstaan. Nog jaren 20 en 30 verscheen per jaar niet meer dan handvol vooral lithografisch geïll. boeken in heel Polen; jaren 40 hadden uitgevers eerste successen met illustraties in techniek houtgravure en in volgende decennia zou die vorm van boek- en tijdschriftenillustratie een hoge vlucht nemen, zie Banach.

¹⁴⁸ Porębski, 1991, p. 18, Porębski, 1962, p. 49: platen waren gedacht als platenserie, niet als ill. bij volgende editie boek of om daarbij te worden ingebonden. Uiteindelijk slechts negen prenten gedrukt en uitgeg. en iets groter aantal voortekeningen bewaard. Naruszewicz' werk (1780-86, 1824) behandelt, in opdracht Stanisław August, de Poolse geschiedenis tot 1386, begin Jagiellonen-dynastie. Voortzettingen begin 19^{de} eeuw in opdracht gegeven door

vaderlandse geschiedenis begaf, 'begon hij te merken', zoals Porębski het formuleert, dat de 'warsztat' - de ambachtelijke kennis en vaardigheden - die hij zich in Rome eigen gemaakt had, voor die thematiek geheel ongeschikt was. Uiteindelijk vermengde hij een fantasievolle weergave van Oudpoolse uiterlijkheden met een sterk vereenvoudigde stijl, gemeten aan zijn classicistische werk. Bij zijn vaderlands-historische voorstellingen, schrijft Porębski, 'kunnen wij een interessant fenomeen waarnemen: een duidelijke simplificatie van de vormen, waarbij de aangeleerde schema's hem in niets hielpen'.¹⁴⁹ Bij de Berlijner Chodowiecki viel een overeenkomstige relatie tussen thematiek en modus te constateren, terwijl de Münchner Mettenleiter bij zijn historische grafiek juist vasthield aan de stijl van de monumentale historieschilderkunst: wat hem de kritiek van zijn tijdgenoten opleverde (zie dl. I: V, 1).¹⁵⁰ Uit Smuglewicz' historietekeningen blijkt, bij alle anachronismen, een aandacht voor het eigen karakter in uiterlijk en gebruiken van vroegere tijden die toentertijd nog geenszins vanzelfsprekend was. Zijn voorstelling van koning Bolesław Chrobry, Bolesław de Dappere (992-1025), die zich persoonlijk bemoeit met de grenspalen aan de Elbe en de Saale, is hier een voorbeeld van (afb. 141). Dat tafereel demonstreert bovendien dat sommige van zijn platen aansloten bij een richting die Stanisław August in het Slot in Warschau had aangegeven: de uitbeelding van de koninklijke zorg voor het welzijn van het land, niet alleen door middel van militaire activiteiten. Zijn tekening *Jagiello die met de ouden over het plan van de stad beraadslaagt* (veertiende eeuw) representeert diezelfde tendens.¹⁵¹

Smuglewicz' Warschause leerling Józef Peszka (1767-1831) zette de historische platenreeks van zijn leermeester voort tot in het recente verleden, de vorming van het Królestwo Polskie - Congres-Polen - onder Russisch bewind (1815). Toen de schrijfster Klementyna z Tańskich Hoffmanowa Peszka na diens vestiging in Krakau in zijn atelier bezocht (1827), trof zij daar tientallen tekeningen aan, die gebeurtenissen uit de vaderlandse geschiedenis in beeld

Towarzystwo Przyjaciół Nauk, o.m. aan Niemcewicz die de regeringsperiode van Zygmunt III (*Dzieje panowania Zygmunta III*, 1587-1632) behandelde.

¹⁴⁹ Porębski, 1962, p. 23. Smuglewicz maakte ook reportagestukken waarin hij actuele gebeurtenissen van hist. belang uitbeelde, zoals scènes t.t.v. opstand onder Kościuszko. Ook bij zulke thema's hanteerde hij een stijl die afweek van zijn overige werk, en die Ostrowski, 1989, p. 15, als vereenvoudigd, als naïef betitelt.

¹⁵⁰ Voor genoemde Duitse graveurs en hun stijlkeuzes bij hist. thematiek, zie I: III, 1 en V, 1.

¹⁵¹ Tekening Bolesław Chrobry 1791 in prent gebracht. Vier van Smuglewicz' historieprenten, waaronder deze, dienden als vb. voor pleisterreliefs in vermoedelijk door Breslaus architect K.G. Langhans ontworpen paleisje (voor 1808) van fam. Krzyżanowski in Pakosław, Lorentz, Rottermund, p. 261. Laatstgenoemde tekening (Pools: *Jagiello radzi się starszych co do planu miasta*) is niet een der platen bij Naruszewicz; of hij in enig verband thuishoorde, in dynastieke cyclus bijv., is mij niet bekend.

brachten.¹⁵² Zij verwachtte dat Peszka's historische voorstellingen, samen met die van Smuglewicz, in prent gebracht een 'onschatbare voorraad zouden vormen om op de meest aangename wijze de Poolse geschiedenis te onderwijzen'. En zij hoopte dat een 'vermogend persoon' het de tekenaar makkelijker zou maken om intekeningen te vergaren, zodat hij aan dit werk bekendheid zou kunnen geven. Hoffmanowa deelde de overtuiging dat zulke platen speciaal voor kinderen waardevol waren, omdat het makkelijker was, zoals zij schreef, om hen 'via de ogen iets in te prenten'; een opvatting die al door achttiende-eeuwse historici en pedagogen met betrekking tot het geschiedenisonderwijs was uitgesproken (zie dl. I: III, 1) en die ook bij het besluit tot illustratie van de *Śpiewy* een rol had gespeeld.¹⁵³ Peszka liet het niet bij tekeningen, hij voerde dergelijke voorstellingen ook in olieverf uit. Omstreeks 1810 schilderde hij, stellig in opdracht, een aantal van zulke historische taferelen waarvan minstens twee in buitengewoon groot formaat. Eén daarvan is een nauwkeurige navolging van Smuglewicz' bovengenoemde historieprent van Bolesław Chrobry, die aan de samenloop van Elbe en Saale grenspalen laat inslaan. Dit schilderij meet 254 x 330 centimeter. Overeenkomstige afmetingen heeft een tafereel uit de jeugd van Mieszko I dat vermoedelijk eveneens naar het voorbeeld van Smuglewicz geschilderd is. Hoffmanowa's hoop dat Peszka's tekeningen als historieprenten vermenigvuldigd en verspreid zouden worden, ging echter niet in vervulling.¹⁵⁴

Daarbij hadden die voorstellingen goede diensten kunnen bewijzen bij de overdracht van historische kennis in huiselijke kring, want na de Delingen was het

¹⁵² Peszka stamde uit Krakau. Vanaf 1786 studeerde hij bij Smuglewicz in Warschau, waar hij contact had met patriottische kringen rond Vierjarige Sejm. Hij maakte al in die jaren vnl. portretten, o.m. van Adam Kazimierz Czartoryski (nu MNW). Na lange periode omzwervingen (Litouwen, Wit-Rusland en Rusland) vanuit domiciel in Wilna (1793-1812) vestigde hij zich 1813 in Krakau, waar hij zich voor het kunstonderwijs inzette en Afd. voor Schone Kunsten (1818) aan universiteit hielp organiseren. - Slechts enkele van zijn tekeningen hebben zedenhist. thema: bijv. *Huiselijke bezigheden van Poolse vrouwen in vroeger tijden* (Domowe zatrudnienia dawnych Polek), Porębski, 1962, p. 197, nt. 74.

¹⁵³ Naar Porębski, 1962, p. 69-70.

¹⁵⁴ Pools: *Bolesław Chrobry wytacza granicę przy zbiegu rzek Sali i Elby w 1018 r.*, 1810; schilderij nu MNW, inv.nr. MP 3760, niet gesign. Tweede: *Cudowne przejrzenie Mieszka w czasie obrzędu postrzyżyn* (Wonderbaarlijk ziende worden van [blindgeboren] Mieszko tijdens plechtigheid van hoofdscheren), na 1810, afm. 261 x 335 cm; schilderij nu MNW, inv.nr. MP 4158, niet gesign. Peszka verbleef tijdens zijn jaren in Wilna op verschillende adellijke bezittingen in Wit- [en Zwart-?] Rusland en Litouwen waar hij voor eigenaren, naar Smuglewicz' vb., scènes uit Poolse geschiedenis schilderde, Porębski, 1962, p. 69. Beide genoemde schilderijen voerde hij uit als onderdeel serie van acht hist. voorstellingen, toen hij in Litouwen op bezitting *Śmiłowicze* verbleef, die toebehoorde aan Stanisław Moniuszko, grootvader van de componist (met dank aan Piotr Kopszak, MNW, voor deze informatie). Nb. dat ook Smuglewicz zelf de voorstelling met Bolesław de Dappere als schilderij had uitgevoerd (1796), als onderdeel dynastieke serie voor fam. Siemieński, Porębski, p. 52; wrschl. op basis van zelfde compositie die Peszka, stellig a.h.v. van prent naar Smuglewicz, voor Moniuszko had nagevolgd.

geschiedenisonderwijs aan de scholen door de drie bezettingsmachten geconcentreerd op de geschiedenis van hun eigen staten, en die strategie werd na de November-Opstand in 1830 nog verscherpt. De geschiedenis van Polen kreeg in de lessen weinig aandacht, en werd al helemaal niet apart behandeld. De autoriteiten voerden leerboeken van Russische en Duitse auteurs in, die van de Poolse geschiedenis het door hen gewenste beeld boden. In het Oostenrijkse deel, in Galicië, werd bovendien in het Duits les gegeven, totdat met het verkrijgen van de bestuurlijke autonomie in 1867 het onderwijs geleidelijk aan 'gepoloniseerd' werd. De kennis van de eigen geschiedenis werd in adellijke kringen, bij de intelligentsia en ontwikkelde burgerij in de familiekring doorgegeven, en bovendien in clubs en organisaties van gymnasiasten en studenten voorzover het risico van die veelal illegale verenigingen dat toeliet. In die situatie vormden de historische leer- en leesboeken van Poolse schrijvers die zowel in deelgebieden - tijdens luttel in de censuur - als buitenslands werden uitgegeven een gewichtiger bron van kennis dan soortgelijke teksten in andere landen. Zij boden een aanvulling op de mondelinge overdracht en een vervanging, respectievelijk een correctie, van het ontbrekende of vertekende onderwijs in de vaderlandse geschiedenis aan de scholen. Op de ontwikkeling van het historisch bewustzijn en de aanmoediging van vaderlandsliefde was bij geschoolden ook de belletristiek van invloed; naar het oordeel van de historicus Witold Molik (1998) was die invloed onder de gegeven omstandigheden eveneens van groter belang dan elders.¹⁵⁵ Al die historische teksten van Poolse hand, de historische leesboeken evenzeer als de literatuur, legden doorgaans de nadruk op de roemrijke perioden uit de vaderlandse geschiedenis: de auteurs besteedden de grootste aandacht aan al datgene wat het geloof in het bereiken van de onafhankelijkheid kon versterken. Aan Niemcewicz' *Śpiewy historyczne* kent Molik de functie toe van een ABC-boek voor de Poolse natie dat gedurende de hele negentiende eeuw de verbreiding van de vaderlands-historische kennis diende. Dat met de tekst ook de platen in brede kring bekend werden, hoewel zij niet aan alle uitgaven waren toegevoegd, blijkt uit de frequente navolging van deze voorstellingen waarop al is gewezen.¹⁵⁶

Wat de getrouwe verbeelding van de geschiedenis betreft waren de platen bij de *Śpiewy* zelfs nog niet tot de 'antiquarian' fase te rekenen (zie dl. I: II, 3), wat

¹⁵⁵ Onderwijs geschiedenis: deze passage baseert op Molik, p. 295-296. N.b.: zulke populair-wetenschappelijke geschiedenisboeken vormden ook in andere landen belangrijke bron van hist. kennis in bredere kring, zij het niet de enige, en zij vervulden bovendien, in aanvulling op hist. fictie en drama, belangrijke functie bij wekken van individuele belangstelling voor het verleden; men kende dezelfde soorten schriftelijke stimuli voor de buiten-universitaire hist. interesse.

¹⁵⁶ Henryk Sienkiewicz, Polens beroemdste schrijver van hist. romans, zou zijn sympathie voor het ridderschap ontleend hebben aan de liederen van Niemcewicz die hij als kind had gelezen - destijds met gevolg dat hij zelf ridder had willen zijn, Lednicki, p. 7. De *Śpiewy* werden tussen 1816 en 1899 ruim 25 maal herdrukt, Molik, p. 296; dat gebeurde deels in het buitenland, deels in de verschillende Poolse deelgebieden.

van Smuglewicz' en Peszka's historische scènes wel gezegd kan worden. Bij die laatste fase bleef het ook bij de volgende voorbeelden. Midden jaren dertig kwamen prenten van de graveur Antoni Oleszczyński (1794-1879) naar Polen. In 1833 had Oleszczyński in Parijs een album uitgegeven onder de titel *Rozmaitości polskie, Varietés polonaises ... Esquisses et gravures terminées avec les notes biographiques par A. O., Polonais*.¹⁵⁷ Naast beelden van belangrijke historische gebeurtenissen, waarvan enkele ook voor de *Śpiewy* al in beeld gebracht waren, introduceerde het album nieuwe, ongewone thema's in de geschieduitbeelding; gebeurtenissen, figuren en situaties die uitzonderlijk waren, niet zozeer door het historische belang, als wel door de omstandigheden. Anders dan de eerdere illustratoren van het Poolse verleden liet Oleszczyński zich bij zijn onderwerpkeuze niet door didactische overwegingen leiden, maar door de historische scenerie en de novellistische aantrekkelijkheid van anekdoten, zoals bij het kluchtige tafereel met de kroning van Henry de Valois door zijn hofdwerg. Sommige thema's zijn zuiver romantisch, zoals het verhaal over een onverschrokken ridder die een schone uit een Turkse harem bevrijdde en daarvoor de zegen van de paus ontving.

Oleszczyński deed veel moeite om te demonstreren dat hij 'zijn inspiratie niet uit buitenlandse voorstellingen [uit 'cudzoziemszczyzna'] of uit eigen verbeeldingskracht putte,' zoals hijzelf schreef, maar 'veeleer uit de historische monumenten en overleveringen'. Zowel voor de platen als de begeleidende teksten in zijn album benutte hij historische bronnen: oude drukken, schilderijen, sculpturen en geïllumineerde handschriften.¹⁵⁸ Porębski meent zeker terecht, dat Oleszczyński in zijn album een nieuwe manier van kijken naar het verleden demonstreerde; hij knoopte wel aan bij de bestaande oudheidkundige interesse, maar de historische authenticiteit van zijn voorstellingen was voor hem van ondergeschikt belang. Wat hij in zijn album wilde bieden, was het onderhoudende vaderlandse gegeven - enerlei of dit feitelijk historisch was of een veronderstelling: het ging hem 'niet zozeer om de

¹⁵⁷ Hij was vanaf 1825 werkz. in Parijs. Zijn prenten schijnen Polen in zo groten getale bereikt te hebben, dat Krakaus kunsthistoricus Mycielski (hier naar Porębski, 1962, p. 90) nog 1896 overtuigd was, dat er 'ook tegenwoordig bijna geen adelsboerderij in Polen was, waar zich niet één der tussen 1840 en 1860 zo populaire etsen van Oleszczyński bevond.' Begeleidende teksten en commentaren in dit album eveneens van Oleszczyński.

¹⁵⁸ Oleszczyński hier naar Porębski, 1962, p. 88-89. Hij maakte gebruik van collecties van landgenoten in de emigratie, van die van Polen in het thuisland met wie hij correspondeerde, en van Franse bibliotheken; hij bezat zelf grote coll. polonica: tekeningen, facsimiles, overtrek- en natekeningen en autografen. Tijdens studie in Sint Petersburg (1817-24) had hij overtrek- tekeningen gemaakt van Poolse handschriften en incunabelen uit Warschause Załuski-bibliotheek die Russen 1794 hadden meegenomen. Ook later zou hij, overal waar hij kwam, die speurtocht naar polonica voortzetten, zoals 1825 tijdens zijn reis langs Europese steden op weg naar Parijs, waarbij hij o.m. Berlijn, Amsterdam, Leiden en Brussel aandeed, *Słownik art.*, VI.

waarheid van feiten, als wel om die van de inspiratie'.¹⁵⁹ Oleszczyński's meest verrassende inventies, motieven in de trant van de style troubadour, werden door volgende generaties Poolse schilders niet overgenomen, maar enkele thema's van cultuurhistorische en anekdotische aard wel. Een voorbeeld van zo'n thema is het feestelijk onthaal van vijf koningen door de Krakause raadsheer Wierzynek in 1364 bij gelegenheid van het huwelijk tussen een kleindochter van Kazimierz de Grote en de Habsburgse keizer Karl IV.¹⁶⁰

In hetzelfde jaar als Oleszczyński's album het licht zag, verscheen in Parijs nog een ander vaderlands-historisch album met platen, Charles Forsters *La vieille Pologne*. Forster was zijn naam ten spijt van Poolse afkomst. Hij was als officier betrokken geweest bij de November-Opstand en daarna naar Frankrijk uitgeweken, waar hij zich ervoor inzette het Franse lezerspubliek meer bekend te maken met de Poolse geschiedenis en cultuur.¹⁶¹ In het voorwoord bij zijn album refereerde hij aan zijn situatie als banneling:

"Résumer les annales de la Vieille Pologne dans un cadre qui réunisse à l'attrait de la poésie, la sévère exactitude de l'histoire, n'est-ce pas encore consacrer à son pays les loisirs de l'exil?"

Dit album bestaat uit een historiografisch deel in proza en een reeks historische liederen. Die liederen zijn voor een groot deel vrije bewerkingen en vertalingen van Niemcewicz' teksten, waaraan diverse Franse auteurs hadden meegewerkt, ondermeer Théophile Gautier en Alexandre Dumas. De titelprent van het album verbeeldt het belang van vaderlandse gezangen voor alle groeperingen binnen de Poolse natie en daarmee de positie van de zangers (afb. 142). De illustraties

¹⁵⁹ Porębski, 1962, p. 86-89. Vgl. dl. I: IV, 1, over verhouding fantasie en feitenkennis in de historiografie en vooral in de geschiedbeleving bij Rückert en Wackenroder. Volgens Warkoczewska, 1984, p. 78, daarentegen streefde Oleszczyński ernaar om zijn hist. anekdoten door gebruik hist. bronnen op meer wetenschappelijke voet te plaatsen. - Oleszczyński werkte jarenlang aan uitgebreide studie over geschiedenis Poolse kunsten (eig. verzameling gegevens, afbeeldingen en teksten over kunsttheorie) waarvan niet meer dan enkele fragmenten zijn overgeleverd. Wat nu van zijn bemoeienissen nog bekend is, tevens uit contemp. berichten en commentaren, wijst erop, dat hij ook bij dit werk een 'antiquarian' standpunt had ingenomen, niet dat van een historicus, p. 39-43, Polanowska.

¹⁶⁰ Vermoedelijk beïnvloedden Franse style troubadour-schilders met hun typische thematiek en romantische inscenering de richting van Oleszczyński's hist. interesse en het karakter van zijn geschieduitbeelding. Poolse schilders als Mirecki en Sypniewski (zie vervolg) brachten overigens wel hist. genre in beeld dat qua teneur met Oleszczyński's platen vergelijkbaar was, maar zijn thema's herhaalden zij niet. - Het *Banket bij Wierzynek* (Uczta u Wierzyńka) was hist. gebeurtenis die al in *Śpiewy* ter sprake kwam (lied *Kazimierz Wielki*, vers XIII, p. 65); later in beeld gebracht door Bronisław Abramowicz (1876) wiens schilderij tweemaal in Wenen tentoongesteld werd, en door diens leermeester Jan Matejko (1877); die werken nu resp.: M.N. Krakau en verblijf onbekend. Overige koningen: van Denemarken, Hongarije en Cyprus. Wierzynek zou Poolse vorm zijn van Duitse naam (Nikolaus) Wirsing, Rogall, p. 79.

¹⁶¹ Forster: eerste uitg. 1833, tweede 1836. Forster (1800-1879), eig. Karol, was officier Pools leger geweest en bestuursambtenaar in Congres-Polen; in Parijs diende hij als vertaler, publicist en diplomatiek contactpersoon in dienst der Czartoryski's naar beste vermogen de Poolse zaak.

zijn voor een deel door Franse kunstenaars gemaakt (zonder kennis van Poolse realia), deels door Polen die in Parijs verbleven, zoals Władysław Oleszczyński, de broer van Antoni. Ook een zoon van Norblin, Sébastien, had aan de platen meegewerkt. Deze tekenaars knoopten direct bij de tekeningen uit Puławy aan. Het merendeel van hun voorstellingen is ook bij de platen voor de *Śpiewy* te vinden, althans naar thema en deels ook qua enscenering.¹⁶² De platen bij Forster, één bij elk van de liederen, verbeelden scènes uit politieke en militaire episodes, die in enkele gevallen een anekdotisch karakter hebben. Eén van de voorstellingen is anders van aard, en ook die is gebaseerd op een illustratie bij de *Śpiewy*: hier is in de context van een concrete historische begrafenis, die van hetman Jan Tarnowski (1561), een oud funerair gebruik in beeld gebracht waarmee aanvoerders werden geëerd. Niemcewicz beschreef in zijn reeds genoemde lied over Tarnowski wat daarbij werd gedaan. Het gebeuren speelde zich af rond de in een kerk opgestelde doodskist. Gepantserde huzaren braken vaandels en pijlenkokers op de harde kist, vervolgens reed een ruiter in helmkap en harnas met gestrekte lans de kerk binnen. 'Het paard kwam in vrije gang naar voren en liet daarbij treurig het hoofd hangen. Plotseling ging het over in een snelle loop, en toen de lansschacht op de kist gebroken was, vielen deze en de ruiter, die zwaar was door de last van het harnas, met een geweldige klap ter aarde' (afb. 143).¹⁶³

Een groot aantal van de scènes die in Forsters album en in de *Śpiewy historyczne* zijn geïllustreerd, werd tot blijvend bestanddeel van het repertoire der negentiende-eeuwse Poolse geschiedschilderkunst. Ook Smuglewicz' versies van vaderlandse thema's werden niet snel vergeten: nog in 1842 werd één van zijn prenten in de Grootpoolse krant *Przyjaciół Ludu* (Volksvriend) gekopieerd.¹⁶⁴ De uitbeelding van de Poolse geschiedenis berustte in de negentiende eeuw op een canon van enkele dozijnen historische onderwerpen waarvan sommige veelvuldig en andere sporadisch in beeld gebracht werden. Evenals in andere landen kwam die canon voor een deel al in de late achttiende eeuw en voor het overige in de eerste helft van de negentiende eeuw tot stand.¹⁶⁵

Een enkel tafereel van *zeden-* of *cultuurhistorisch* karakter dat eveneens van die canon deel zou uitmaken, was al voor de eerste maal door de genoemde illustratoren van de vaderlandse geschiedenis in beeld gebracht. Maar een

¹⁶² Andere patriottische albums, eveneens in Parijs uitgegeven: Oleszczyński's *Wspomnienia o Polakach co słynęli w obcych i odległych krajach. Opisy i wizerunki* (1843) en Leonard Chodźki's *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque* (1839-1842), waar Oleszczyński met enkele platen aan meewerkte.

¹⁶³ Niemcewicz, lied *Jan Tarnowski*, vers VIII-IX. Forster, 1836, *Jean Tarnowski*, p. 157.

¹⁶⁴ Warkoczewska, 1984, p. 78-79. *Przyjaciół Ludu* (1834-50) publiceerde meer dan 1000 tekeningen als steendruk bij artikelen, waaronder vele hist. scènes en hist. portretten.

¹⁶⁵ Molik, p. 297. Vgl. overeenkomstige situatie in Pruisische geschieduitbeelding, zie dl. I: III, 1.

voorbereiding van het historisch *genre* dat Poolse schilders in de tweede helft van de eeuw zouden uitbeelden, lijkt bij die platen en tekeningen nog nauwelijks aanwijsbaar: de aandacht voor historische cultuurvormen, laat staan voor het persoonlijk leven in vroeger tijden, bleef rudimentair.¹⁶⁶ En slechts een enkele keer was er sprake van de weergave van gevoelens bij historische figuren - zoals te verwachten speciaal bij de pre-romantische tekeningen voor de *Śpiewy*. Een voorbeeld is de uitbeelding van Michał Korybut die tot zijn schrik tot koning verkozen is en nu zijn moeder om haar zegen vraagt, een tafereel waar de tekenaarster een maanlichtscène van heeft gemaakt. Bij enkele sterf- en rouwscènes kwam die interesse voor de gevoelsbeleving nog het sterkst tot uitdrukking, zoals in een ander van de *Śpiewy*-platen, het tafereel *Rouw om de dood van Stefan Potocki*, dat naar beeldopvatting geheel en al tot het tijdperk van de 'Empfindsamkeit' behoort (afb. 144).¹⁶⁷ Maar zelfs dat beroep op het gevoel werd in de volgende jaren eerst weer getemperd: bij de anekdote over de stervende legeraanvoerder Czarniecki die afscheid neemt van zijn paard lijkt dat dier niet zozeer als geliefde metgezel, maar als gerespecteerde medestrijder te zijn geïntroduceerd - althans dat suggereert de fiere houding van het paard in Jules Davids uitbeelding van het verhaal voor Forsters *Vieille Pologne* (afb. 145). Dat Davids tafereel in essentie een militaire held eert, verduidelijkt de enthousiaste bode in de deuropening: hij brengt het bericht van Czarniecki's benoeming tot hetman dat de stervende nog net bereikt. De anekdote die bij Forster is opgenomen in de toelichtende tekst, niet in het gedicht over Czarniecki, is ontleend aan de *Śpiewy* (lied *Stefan Czarniecki*). Niemcewicz had echter gesuggereerd dat het paard de naderende dood van zijn heer herkende: 'Maar toen het [paard] zijn heer zag, boog het zijn hoofd ter aarde'. De scène is later nog vele malen door Poolse schilders in beeld gebracht, zoals door Smokowski (1840), Aleksander Lesser (1844), Suchodolski (o.m. 1844, 1853, 1863), Leopold Loeffler (o.m. 1860, afb. 146), en Juliusz Kossak (1885).¹⁶⁸ Suchodolski en vooral Loeffler brachten meer emotie in deze

¹⁶⁶ Oleszczyński's meer genreachtige tekeningen vormden hierop een uitzondering, ook al ging het hem naar Porębski's oordeel, p. 88-89, vooral om het curiosum, wat zijn themakeuze bevestigt. Dat zijn 'romantische' tekeningen eerstvolgende decennia geen navolging vonden, suggereert dat de antropocentrische hist. interesse die in Duitse landen de opkomst van hist. genre voorbereidde en begeleidde, in Polen nog geen invloed op de schilderkunst uitoefende.

¹⁶⁷ *Król Michał po obraniu swem u nóg swey Matki* (koning Michael na verkiezing aan voeten van zijn moeder), bij lied *Michał Korybut*, vers VI, p. 389. Porębski, 1962, afb. p. 64: *Żal nad zgonem Stefana Potockiego*; *ibid.*, p. 195: beide tekeningen Laura Potocka. Literaire producten als Edw. Youngs *Night Thoughts* (1742-45) en *Ossian* waren in dit milieu welbekend.

¹⁶⁸ Forster, 1836, p. 238, tekst bij plaat (lithografie door Villain en Sorrieu): "Le Palatin Général Etienne Czarniecki recommande, avant de mourir, son cheval aux soins de son écuyer; Un envoy du roi Jean Kasimir lui apporte dans ce moment le diplôme au grade de Généralissime." Niemcewicz, lied *Stefan Czarniecki*, vers XVI, p. 370. Smokowski: gewassen tekening, ca. 1840, afb. cat. tent. Krakau, 2000, p. 273; met opdracht van J.I. Kraszewski aan Gwalbert Pawlikowski (Medyka/Lemberg); vgl. Mycielski, 1902 (1896), p. 291. Okoń, 1992,

voorstelling, de brenger van de hetmanstaf hielden zij op de achtergrond: centraal staan Czarniecki's relatie met het paard en de diepe terneergeslagenheid van zijn medestrijders en de bewoners van de hut; gevoelens die beide schilders tot uitdrukking brengen in de gezichten en in de houding van mens en dier.

3. Aansluiting bij de Europese geschiedschilderkunst? *De jaren twintig tot zestig*

De kunsthistoricus Jan Ostrowski wijst erop (1989) dat de Delingen en het verlies van de onafhankelijkheid in Polen een vergelijkbare rol hadden gespeeld als de Franse Revolutie en de Napoleontische Oorlogen voor een groot deel van het overige Europa. Die gebeurtenissen waren in de Duitse landen ervaren als een cesuur tussen de oude en een nieuwe wereld; in Polen had men de periode van de Delingen evenzo beleefd. In die situatie was het niet verwonderlijk, meent Ostrowski, dat het kritische oordeel van verlichte kringen over het Poolse verleden plaats maakte voor waardering van dat verleden, van de historische nalatenschap. Die waardering en dikwijls zelfs idealisering kwamen tot uiting in tal van literaire ondernemingen - zoals de *Śpiewy* - en in een toenemende interesse voor het verzamelen en behouden van vaderlandse oudheden.¹⁶⁹ De activiteiten in en rond de residentie van de Czartoryski's demonstreerden die vroeg-romantische en tegelijk bewust patriottische omgang met de geschiedenis van Polen al in de laatste jaren van de achttiende eeuw.

Culturele activiteiten als die in Puławy waren tot dan toe grotendeels voorbehouden geweest aan de adel en het koninklijk hof, en in die situatie kwam pas tegen het einde van die eeuw geleidelijk aan verandering. Van de opkomst van een welvarende en ontwikkelde burgerij, zoals elders, was voordien in Polen nog nauwelijks sprake, laat staan dat die burgerij toen al door eigen interesse invloed op de kunsten had kunnen hebben. De brede middenlaag van de adel op het platteland had slechts een geringe behoefte aan kunstwerken

Alegorie, p. 126, wijst erop dat latere schilders ook Antoni Czajkowski's dichtwerk *Śmierć Czarnieckiego* (1845) als bron voor dit tafereel diende. Suchodolski: afb. cat Krakau, 2000, p. 274. Loefflers versie [één der replieken?] werd eigendom Włodzimierz Dzieduszycki in Lemberg, *Kraj* (1892), p. 15; nu MN Breslau, inv.nr. VIII-97.

¹⁶⁹ Ostrowski, 1986, p. 474; tevens Waško, 1999, p. VI: ervaring enorme hist. veranderingen. - Ook deze reactie van bijzondere waardering voor het verleden is uiteraard vergelijkbaar met soortgelijke tendensen elders. Uitdrukking van die herwaardering en patriottische hist. interesse was ook project van Jan Woronicz, inmiddels bisschop in Krakau: decoratie van enkele vertrekken - wanden en zuilen - in bisschoppelijk paleis met vaderlands-hist. voorstellingen en portretten door plaatselijk schilder Michał Stachowicz (1816), aangevuld met tekeningen van Smuglewicz, kopieën naar Bacciarelli en Bellotto's vedutes van Warschau, Porębski, 1962, p. 63-69, en uitvoerig Lech Brusiewicz, '»Gabinet historyczny« Jana Pawła Woronicza tytułem do wiecznej jego chwały', Bielska-Łach, 1992, p. 261-283. Buiten Polen stuitte dit project eveneens op interesse: het *Kunstbl.* (1822), p. 116, publiceerde beschrijving, ontleend aan *Göttinger Gelehrten Anzeigen* van datzelfde jaar.

gehad die zich beperkte tot familie- en doodskistportretten en de inrichting van dorpskerkjes. Het waren voornamelijk de hooggeplaatste, respectievelijk vermogende adellijken, de magnaten en hovelingen die als mecenas en kunstliefhebber waren opgetreden, uit verlangen naar luxe, om zich te omgeven met schilderijen- en vazencollecties bij wijze van statussymbool, of uit echte belangstelling.¹⁷⁰ De historische voorstellingen die deze adellijken sedert de latere achttiende eeuw aan schilders in opdracht gaven, grotere cycli als die door Smuglewicz, of enkele schilderijen, dienden de decoratie van hun eigen residenties en hadden, zoals eerder al besproken, steeds het verleden van de eigen dynastie, verweven met dat van de Poolse koningen, tot inhoud.

Geschiedenis werd in de eerste decennia van de negentiende eeuw echter vooral in de grafiek in beeld gebracht, in illustraties bij allerlei, dikwijls in het buitenland uitgegeven, publicaties zoals de albums van Forster en Oleszczyński. In de schilderkunst vond geschieduitbeelding naar verhouding nog maar mondjesmaat plaats. Aan de universiteit van Krakau was het onderwijs in de beeldende kunsten - na een periode van stilstand als gevolg van de laatste Poolse deling - in het tweede decennium weer opgenomen; aan de in 1816 gestichte universiteit van Warschau was meteen ook een afdeling voor het onderwijs in de kunsten in het leven geroepen. De uitbeelding van vaderlandse geschiedenis stond bij dat onderwijs echter niet voorop, de invloed van het neoclassicisme was nog sterker dan het streven naar een nationale kunst met een eigen karakter en thematiek.¹⁷¹ Maar voorstellingen uit de vaderlandse geschiedenis ontbraken niet geheel en de weinige vroege voorbeelden vielen in goede aarde bij publiek en critici. Naast scènes uit de militaire geschiedenis waren daar ook vreedzamere taferelen bij in de trant van Smuglewicz' eerder besproken prenten. Józef Peszka schilderde omstreeks 1820, al in zijn Krakause tijd, een voorstelling van het huwelijk tussen koning Mieszko I en de Boheemse hertogsdochter Dąbrówka (965 A.D). Hij bracht een onwaarschijnlijk besloten scène in beeld met gevoelsuitingen bij de vrouwelijke personages die aan negentiende-eeuws toneel doen denken; wel had hij kennelijk geprobeerd om met behulp van de kostuums en de middeleeuwse architectuur historisch coloriet in te brengen (afb. 147).¹⁷² Warschause recensenten prezen zulke pogingen tot uitbeelding van de vaderlandse geschiedenis alleen al om de goede bedoeling, ongeacht hoe het resultaat was uitgevallen. In besprekingen van de kunsttentoonstellingen bij de Warschause universiteit kwam de behoefte aan

¹⁷⁰ Mańkowski, p. 112.

¹⁷¹ Afd. Schone Kunsten: Wydział Nauk i Sztuk Pięknych z Oddziałem Malarstwa i Rzeźby. Prentenkabinet universiteit, Gabinet rycin przy Uniwersytecie (1818), was tweede openbare kunstcoll. in Warschau; de eerste, vanaf 1814, was schilderijenverzameling van Józef Kajetan Ossoliński (Galeria Ossoliński,) die 1835 echter werd geveild. Voor Krakau, zie nt. 152.

¹⁷² Pools: *Zaślubiny Mieszka z Dąbrówką*. Schilderij nu: MNW, inv.nr. MP 2932; afm. 113 x 146 cm. Ook dit thema maakte deel uit van Peszka's voorraad tekeningen der vaderlandse geschiedenis: getekende versie is mij niet bekend.

een vaderlandse geschiedschilderkunst herhaaldelijk tot uitdrukking: in lof voor de weinige historische taferelen en in de vorm van aansporing tot die themakeuze.¹⁷³ Ook van hogerhand probeerde men de geschiedschilderkunst te stimuleren: toen de 'Commissie van Religie en Volksverlichting' in 1823 een prijsuitschrijving organiseerde, werd in de hoogste categorie van de 'academische' composities, naast onderwerpen uit de klassieke geschiedenis, ook een vaderlands-historisch thema opgegeven, namelijk het huwelijk van koningin Jadwiga en Władysław Jagiełło (1386). Het comité verwachtte van de deelnemers een kleine olieverfstudie; de bekroonde inzending kon vervolgens voor een overeen te komen geldelijke beloning als schilderij worden uitgevoerd. De weinige ingezonden schetsen werden gepresenteerd op de tentoonstelling van 1825, maar zij stelden zozeer teleur dat er geen prijs werd uitgereikt. Eén der recensenten van de Warschause tentoonstellingen wees economische omstandigheden aan als oorzaak van het geringe enthousiasme voor historische thematiek onder de plaatselijke schilders: zij moesten immers met hun familie van hun werk zien te leven, vandaar dat zij het druk hadden met het schilderen van portretten.¹⁷⁴

Een naar verhouding ijverig schilder van historische taferelen daarentegen was Daniel Kondratowicz (1765-1844), nog een van Smuglewicz' Warschause leerlingen. Al op de tweede kunsttentoonstelling die in de zalen van de Warschause universiteit werd gehouden, in 1821, had hij twee historische anekdoten gepresenteerd, wat hem weliswaar een compliment voor zijn themakeuze had opgeleverd, maar niet voor zijn schilderkunst.¹⁷⁵ Met enkele andere werken knoopte hij aan bij Smuglewicz' interesse voor historische gebruiken en handelwijzen. Hij ging daarbij verder dan zijn leermeester in de richting die de laat achttiende-eeuwse geschiedschrijving al had aangegeven en schilderde, naast anekdotisch-historische scènes, ook taferelen uit de vroege geschiedenis - uit de 'voortijd': een voorstelling van begrafenisgebruiken bij de 'oude' Litouwers en een wat raadselachtige bijeenkomst van Oudpoolse vrouwen. Zulke zedenhistorische voorstellingen werden elders veeleer in prent gebracht en

¹⁷³ Kunst- en kunstnijverheidstent.: 1819, 1821, 1823, 1825, 1828, 1836, 1838, 1841 en 1845, merendeels in zalen universiteit, zelfs na 1830. Porębski, 1962, p. 83: vraag om geschieduitbeelding bijv. al 1819 en 1821. Recensent in *Gaz. Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* (1825, hier naar Kozakiewicz, 1952, p. 147-148): 'Speciaal bevat het de bezoekers [van de tent.] dat dit jaar een aantal schilderijen beroemde daden uit de Poolse geschiedenis in beeld brengt.'

¹⁷⁴ Porębski, 1962, p. 82-84; Kozakiewicz, 1952, p. 91, 128. *Biuletyn Historii Sztuki* (1952), nr. 3, p. 89: de Komisja Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Ryszkiewicz, 1981, p. 65-66: Ossoliński (zie nt. 171) was uitgenodigd zitting te nemen in comité dat de prijzen zou uitreiken. - Schilderen portretten: 'Wystawa dzieł sztuk pięknych w roku 1823', *Pamiętnik Warszawski* (1823), VI, naar Kozakiewicz, 1952, p. 119. Vgl. dl. I: I, nt. 66.

¹⁷⁵ Kozakiewicz, 1952, p. 60: *Ostrzyżyny Mieczysława I* (Hoofdscheren van M. I [= Mieszko]) en *Chrzanowska w Trembowli* (Chrz. in Trembowla: voor thema, zie vervolg), 1821. Voor zover mij bekend heeft Kondratowicz merkwaardigerwijze niet meegedongen bij concours van 1823. Hij werd 1824 benoemd tot custos van Galerie Ossoliński, Ryszkiewicz, 1981, p. 75.

speciaal ter illustratie van historiografische boeken, zoals het geval was bij vergelijkbare scènes door de Münchner Mettenleiter (zie dl. I: afb. 48). Maar sporadisch waren ook in de Duitse landen in de jaren rond 1800 taferelen uit de Oudgermaanse geschiedenis als schilderij uitgevoerd, zoals *Das Opferfest des Krodo auf der Harzburg* (1798) door Friedrich Georg Weitsch, terwijl de scènes met Hermann de Cherusker - die in 1795 zelfs op een gelakt tafelblad belandde - door Johann Heinrich Tischbein en andere schilders wel niet zedenhistorisch van inhoud waren, maar niettemin de oude Germanen in beeld brachten. Die belangstelling voor de eigen 'voortijd' had daar en in Polen dezelfde wortels, de achttiende-eeuwse interesse voor de voorgeschiedenis, de oorsprong van de eigen natie en de nationale cultuur, een interesse die werd versterkt door de dreigende, respectievelijk daadwerkelijke dominantie van buitenlandse mogendheden.¹⁷⁶

Bij de tentoonstellers van historische voorstellingen in die jaren twintig voegde zich ook de veel jongere schilder January Suchodolski (1797-1875), weliswaar met heel andere thema's uit het vaderlands verleden. Suchodolski behoorde tot de eerste generatie die opgroeide in een volledig gedeeld Polen. Hij was van beroep officier en beoefende het schilderen als amateur. Vanaf 1825 stelde hij zijn werk in Warschau tentoon: dat jaar waren het twee taferelen uit de Poolse krijgsgeschiedenis van de vijftiende en de zeventiende eeuw.¹⁷⁷ Nog vele jaren later zou de schrijver Kazimierz Władysław Wójcicki (1807-1879) zich die tentoonstelling goed herinneren: 'voor die schilderijtjes [van Suchodolski] vond je altijd een grote menigte. Ons publiek bleef daar met genoegen staan, verveeld als men was door de Grieken en Romeinen, hoewel men de fraaie schepping [Oedipus met zijn dochter Antigone] van Antoni Brodowski

¹⁷⁶ Kondratowicz' zedenhist. taferelen: Rastawiecki, 1850-57, p. 227-228, *Zgromadzenie starożytnych Polek*, 1823 (nu MNW: op doek, 61,5 x 56,5 cm, inv.nr. MP 3413/ d. 42363); *Zwyczaj pogrobowe dawnych Litwinów*, 1818; bij een derde titel, *Het binnenhalen van hooi door Poolse dorpelingen*, is niet herkenbaar in welk tijdperk de scène speelt (tafereel is mij onbekend). Commentaren op Kondratowicz' zedenhist. voorstellingen niet gevonden. Cat.ac.Berl. (1795), nr. 209: tafelblad. Ook zog. liederen van *Ossian* hadden in heel Europa invloed op deze interesse voor de 'voortijd', en zeker op romantische inkleuring daarvan, zoals bijv. in Berlijnse en Weense schilderkunst door diezelfde Weitsch resp. Johann Krafft, terwijl figuur van Fingal in Polen een vertolking vond in gelijknamige, succesvolle opera van Józef Kozłowski, Mucha, p. 12. - Walicki, p. 296: de Slavofiele stemming onder Poolse intellectuelen voor 1830 had geïnspireerd tot tal van hist. en archeologische studies die op hun beurt weer politieke ideeën stimuleerden; hierbij werd 'verlichte' interesse voor de oorsprong omgevormd tot romantische opvatting van nationale individualiteit en tot idealisering landbevolking ('Poolse dorpelingen') als dat bevolkingsdeel dat de oorspr. Slavische cultuur het zuiverst bewaard had.

¹⁷⁷ Suchodolski diende jaren 20 in Warschau als adjudant Poolse generaal Wincenty Krasiński en had toen gelegenheid diens kunstcollecties te bestuderen. Tent. Warschau 1825: *Wzięcie sztandaru Mohameta pod Wiedniem* (Verovering vaandel Mohammed bij Wenen) en *Śmierć Władysława pod Warną* (Dood Władysław bij Warną). In opdracht van Krasiński had Horace Vernet een scène uit Frans-Spaanse veldslag bij Somosierra (1808) geschilderd (voor 1825), Olszański, 1988, p. 32; Suchodolski bewonderde dit werk zozeer, dat hij het meermaals kopieerde en ervan droomde om zich bij Vernet verder te bekwamen, Sroczyńska, p. 7-8.

prees. Er bestond toen al het gevoel van eenzelfde noodzaak tot hervorming in de schilderkunst als merkbaar begon te worden in de dichtkunst en de literaire opvattingen'. Antoni Brodowski (1784-1832) was een van de docenten aan de universitaire kunstopleiding en zelf inderdaad, ook thematisch, een representant van het neoclassicisme, evenals zijn collega Blank, terwijl Suchodolski Poolse strijders en Poolse historische gebeurtenissen in beeld bracht. Kazimierz Wójcicki herinnerde zich tevens welke diepe indruk, 'vol waarheid en ontzetting', één van Suchodolski's veel latere schilderijen, van een veldslag tussen Polen en 'Moren' (1845), ook toen nog op hem gemaakt had.¹⁷⁸

Wójcicki's relaas illustreert tevens dat zulke kunsttentoonstellingen gebeurtenissen waren die veel aandacht trokken, zowel bij kunstliefhebbers als bij andere kijklustigen: deze auteur schreef zelfs over 'menigten die daar samenstroonden'.¹⁷⁹ In de jaren twintig en dertig vonden er in Warschau maar zes tentoonstellingen plaats, althans georganiseerd door de kunstafdeling van de universiteit. Naast het werk van lokale schilders, kunststudenten en amateurs, was er sporadisch buitenlands werk te zien, maar alleen in de vorm van reproductieprenten en kopieën. In 1828 kon men bijvoorbeeld een herhaling van Vernets 'stervende trompetter' bewonderen die geschilderd was aan de hand van een reproductieprent naar dit soldateske genretafereel. Originele voorbeelden van *historisch* genre, van Poolse of buitenlandse schilders, kregen bezoekers van de universitaire tentoonstellingen in die periode niet te zien.¹⁸⁰

De eerste jaren na de November-Opstand konden er geen tentoonstellingen plaatsvinden. De universiteit van Warschau bleef gesloten tot 1862 en dat gold, tot de oprichting van een aparte School voor de Schone Kunsten in 1844, ook voor de kunstopleiding. De Russische bezetters hadden bovendien voor kunstenaars belangrijke studiecollecties als het prentenkabinet der universiteit en de kunstverzamelingen in het Koninklijk Slot afgevoerd naar Sint Petersburg. Maar in 1836 organiseerde men in Warschau opnieuw een schilderijtentoonstelling, evenals in 1838, '41 en '45. De mislukking van de opstand en de daarop volgende politieke omstandigheden - waarvan iedereen de gevolgen in het persoonlijk leven ondervond - versterkten het verlangen naar voorstellingen die de vroegere macht en betekenis van het onafhankelijke Polen aanschouwelijk maakten. Die behoefte en eigen oorlogservaringen zullen de themakeuze van Warschause schilders in die periode beïnvloed hebben. Een

¹⁷⁸ Brodowski doceerde 1819-1830 aan afd. schone kunsten universiteit, hij had in Parijs bij Fr. Gérard (Lorentz, 1984, p. 48) gestudeerd, Blank bij J. Grassi in Dresden. - Wójcicki, ed. 1974, I, p. 355-356: zijn herinnering was niet helemaal correct, hij bedoelde hier ofwel de *Oedipus* van Aleks. Kokular of Brodowski's inzending met zelfde thema uit 1828; id., 1974, II, p. 87: *Murzynami* [in opstand gekomen slaven] *na San Domingo*. Wójcicki speelde na 1830 stimulerende rol in literair leven van Warschau als schrijver en redacteur, hij zal in vervolg nog meermaals ter sprake komen.

¹⁷⁹ Wójcicki, ed. 1974, I, p. 355.

¹⁸⁰ Kozakiewicz, 1952, p. 177.

schilder als January Suchodolski voldeed aan de vraag naar historische en meer recente militaire helden en dramatische beelden uit de krijgsgeschiedenis. Na de November-Opstand had hij zich, voorzien van Franse aanbevelingsbrieven, naar Rome begeven om zich daar onder leiding van Horace Vernet meer academisch te vormen dan hij tot dan toe als officier had kunnen doen. In 1837 keerde hij naar Warschau terug.¹⁸¹ Suchodolski schilderde sedertdien ook wel eens volksgenre, maar vooral militair genre, veldslagen en bataillstukken, veelal scènes uit de Napoleontische oorlogen, en ook in later jaren concentreerde hij zich op deze thematiek. De kunsthistoricus Mieczysław Treter schreef (1911), dat reproducties van zijn werk in alle deelgebieden, tot in de verste uithoeken van Polen, waren aan te treffen. Die grote populariteit hing samen met zijn thematiek, zijn patriottische onderwerpen, veeleer dan met de kwaliteit van zijn schilderijen. Treter vergeleek hem met Horace Vernet: Suchodolski haalde het als kunstenaar zeker niet bij die schilder, maar hij overtrof hem in één ding - de oprechtheid van gevoel. Hij behoorde tot 'diegenen die de harten sterkten in de tijd van nederlagen en verval, die de aandacht vestigden op het ooit stralende verleden en daarmee de ogen afwendden van het smartelijke, bijna hopeloze heden'.¹⁸²

Ook originele werken van Suchodolski bereikten de beide andere deelgebieden van Polen. Eenmaal, in 1839, presenteerde hij een schilderij in Poznań dat in het 'Pruisische' deel was gelegen. Daar was een kunstvereniging opgericht, de eerste op Poolse bodem, die om de twee jaar een tentoonstelling organiseerde: naast schilderijen van meest regionale kunstenaars werd er vooral werk van Duitse schilders gepresenteerd. De vereniging was aangesloten bij de cyclus van de West-Pruisische 'Kunstvereine' waarheen ook schilders uit andere landen inzonden, zodat er ook werken van bijvoorbeeld Henry Leys, Léopold Robert, Koekkoek en Waldmüller te zien waren.¹⁸³ Suchodolski had in opdracht van Edward Raczyński, de broer van de kunstverzamelaar Atanazy (zie dl. I: III, 2), een voor hem eer ongewoon thema in beeld gebracht: de invoering van het christendom in Polen door Mieszko I. Dit voor een kerk bestemde schilderij wekte veel interesse en werd in een regionale krant uitvoerig besproken. De recensent schreef dat 'naarmate historieschilders verder teruggingen in de geschiedenis van hun eigen land, van hun provincie of zelfs hun vaderstad, als die een historie rijk aan grote gebeurtenissen had, de boom van de kunst dan ook des te dieper wortelde in het algemene leven van de naties'. Dit schilderij

¹⁸¹ Sroczyńska, p. 10, 18.

¹⁸² Treter, 1911, p. 1.

¹⁸³ Over tent.-cycli van samenwerkende 'Kunstvereine' die elk ook deel uitmaakten van Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate, zie Großmann, p. 108. Doorgaans waren in Poznań getoonde werken van Pruisische schilders eerst in Berlijn te zien geweest. Bij deze cyclus waren ook Königsberg, Danzig, Stettin en Breslau aangesloten. Vereniging in Poznań werd 1836/37 opgericht en organiseerde tot 1857 elke twee jaar tent.; die tent. vonden tot 1845 plaats in door Schinkel ontworpen gebouw dat Atanazy Raczyński had laten oprichten met bedoeling daar uiteindelijk zijn kunstverzameling onder te brengen, Warkoczewska, 1991, p. 7.

was naar zijn mening een prachtig bewijs van die waarheid.¹⁸⁴ Hij scheen juist voor zulke onderwerpen uit de vroege geschiedenis een algemene interesse ook bij niet-Polen te verwachten - als het ware een plaats in de kunst der volkeren?

Schilders en kunstliefhebbers uit het 'Russische' en 'Oostenrijkse' deel van Polen zullen slechts incidenteel in de gelegenheid zijn geweest om de tentoonstellingen in Poznań te bezoeken, en namen zijn mij in dit verband niet bekend. Wie echter naar Poznań kwam, zag daar al in de jaren dertig en veertig niet alleen tal van historiestukken, maar ook historisch *genre* uit Berlijn en Düsseldorf. Taferelen als Hildebrandts *Kranke Ratsherr*, Kolbes *Weinlesefest im Mittelalter*, *Die Bötticherwerkstatt* en *Fürstin auf die Falkenjagd ziehend*, en tal van Oudduitse families, ridders en ter kerke gaande jonkvrouwen zijn toen in Poznań tentoongesteld, en denkelijk ook in andere steden in het 'Pruisische' Polen die tot hetzelfde verband van 'Kunstvereine' ten oosten van de Elbe behoorden. De tentoonstellingen in Poznań werden vooral in Poolstalige bladen gerecenseerd, ondermeer in het regionale tijdschrift *Przyjaciół Ludu*: met betrekking tot historische genretaferelen bespraken de critici steeds het al of niet geloofwaardige van de uitbeelding. Daarbij ging het niet om de historische realia, maar om de gekozen types, zelfs de etnische trekken van de personages, en om de veronderstelde sfeer van vroegere tijden. Zo verweet een recensent aan Louis Blanc, wiens *Kirchgängerin* in 1837 te zien was, dat hij wel de middeleeuwen in beeld had gebracht, maar daarbij 'haar strenge geest had gemeden, en alleen naar een naïeve uitdrukking gestreefd had'. Over het abusievelijk aan Blanc toegeschreven *Goldschmidstochterlein* van Nerenz schreef deze recensent: dat dochtertje 'raakt je hart, als je voor het schilderij staat, maar verdwijnt uit je herinnering, als je ervan weggaat'.¹⁸⁵ Dat de schrijver zelf een andere culturele achtergrond had, dat hij andere beelden van het verleden voor de geest had dan het Duitstalige publiek waarvoor deze taferelen gedacht waren, speelde bij zijn beoordeling stellig een rol.

Meer enthousiasme ontlokte deze recensent een schilderij van Ludwig Most: de voorstelling van een zigeunervrouw die danst voor de soldaten van Wallenstein, een werk dat naar zijn idee andere schilderijen overtrof door de levendigheid van inhoud en weergave. 'Al meermaals', vervolgde hij, 'had hij over het totale gebrek aan historische schilderijen geklaagd, en zelfs die genreachtige motieven die zich met de geschiedenis verbonden, hadden Duitse

¹⁸⁴ Warkoczewska, 1991, p. 8: schilderij was bestemd voor 'Gouden Kapel' (Złota Kaplica) die Edward Raczyński in kathedraal van Poznań had laten bouwen ter ere van Mieszko I (of Mieczysław), de eerste christelijke koning van Polen, en Bolesław de Dappere, diens zoon en opvolger. Recensie in *Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* (1839), naar Warkoczewska, 1991, p. 178-179; citaat *ibid.*, p. 178.

¹⁸⁵ Overigens had ook Blanc intussen een *Goldschmieds Töchterlein* geschilderd: cat.ac.Berl., 1836, nr. 75. Warkoczewska, 1991, baseert veronderstelling dat recensent hier Nerenz' versie bedoelde, op illustratie - repr. van diens uitvoering - bij tent.-bespreking in *Przyjaciół Ludu*: van cat. tent. Poznan 1837 is geen exempl. bewaard.

schilders tot dan toe verwaarloosd [?!]. En gaf het pas, dat de meesterlijke scènes uit Schillers kamp van Wallenstein zo weinig schilders enthousiast gemaakt hadden? Het zou hun gemakkelijk moeten vallen om in de voetstappen van de poëzie te treden die hun daarbij de weg wees'. Als Poolse schilders in die jaren al taferelen uit het vaderlands verleden in beeld brachten, concentreerden zij zich op de militaire geschiedenis: aandacht voor de levensvormen van hun voorouders brachten zij nog maar zelden tot uitdrukking. Het lijkt kenmerkend voor die andere ontwikkelingsfase van de Poolse kunst dat deze recensent taferelen als door Nerenz en Blanc niet als verbinding tussen genre en geschieduitbeelding beschouwde, maar wel scènes uit *Wallensteins lager*, karakteristieke beelden, zoals hij schreef, van het 'kampleven van wilde, vermete en lichtzinnige krijgers'. Dat betekende overigens geenszins dat hij geen waardering kon opbrengen voor niet-soldateske historische taferelen. Carl Sohns (zie II: I, 2) *Die beiden Leonoren* besprak hij zeer lovend, en Hildebrandts *Der kranke Ratsherr* (zie I: VI, 2) had hem kennelijk bijzonder getroffen, want hij gaf uitvoerig uiting aan zijn bewogenheid. 'Nee, dat schilderij is te oprecht, te waar', schreef hij, 'om er lang met een droog oog naar te kunnen kijken: tegen wil en dank versluiert een traan de blik van de beschouwer'. Hij begreep niet hoe de schilder dit meesterwerk had kunnen uitvoeren, dat die gevoeligheid die hem geïnspireerd had, zijn ogen niet had doen overvloeien, hoe die hem nog veroorloofd had om de gelaatstrekken van beide figuren te voltooiën. 'Voor dit schilderij', meende hij vol sympathie, 'beving de beschouwer een verschrikkelijk voorgevoel dat dit lot [van de doodzieke raadsheer] de allergezondsten uit de eigen familie- of vriendenkring kon treffen'.¹⁸⁶

Maar Poolse schilders werden door zulke intieme en gevoelige beelden van vroeger tijden, als zij die al kenden, blijkbaar niet in hun eigen keuzes beïnvloed. Enige overname van dergelijk historisch genre als in Poznań te zien was, werd op de tentoonstellingen in Warschau niet zichtbaar. Wanneer hier stijl en thematiek van bepaalde schilderijen toch een buitenlandse invloed verrieden, betrof het werk van Polen met buitenlandse scholing. Eén van de nog altijd zeldzame historische anekdoten die al in olieverf werden uitgevoerd, stamde van de Warschause schilder Aleksander Lesser (1814-1884). Hij had in 1841 zijn schilderij *Verdediging van Trembowla* (1675) naar de tentoonstelling ingezonden (afb. 148). De bankierszoon had zijn studies na de sluiting van de Warschause universiteit in het buitenland kunnen voortzetten, eerst in Dresden en vervolgens in München waar hij een aantal jaren zou blijven, en waar ook zijn *Trembowla* was ontstaan.¹⁸⁷ De hoofdpersoon van deze anekdotische

¹⁸⁶ Warkoczewska, 1991, p. 141, 127-128, 163, 172-173: anon. recensie, *Przyjaciół Ludu* (1837/38).

¹⁸⁷ *Słownik art.*, V: Lesser studeerde in Warschau aan kunstafd. universiteit; daarna 1832-1835 in Dresden bij Moritz Retsch en Vogel von Vogelstein; 1835-40 bij Cornelius, Heinrich Heß en J. Schnorr von Carolsfeld in München. Hij maakte reizen naar de Nederlanden, Parijs, Londen

voorstelling was de vrouw van de stadcommandant Chrzanowski: tijdens de belegering van Trembowla door de Turken had zij de mannen ervan overtuigd, dat zij de verdediging moesten en konden volhouden. Lesser was toentertijd één van de weinige Poolse schilders die zich volledig toededen op historische taferelen uit het verdere verleden, en met zijn weergave van deze dramatische anekdote viel hij in Warschau bijzonder in het oog. De kunstcriticus van de *Gazeta Warszawska*, Józef Kenig, merkte in zijn recensie van de tentoonstelling op, dat de beste van het zeer beperkte aantal historische schilderijen 'door een merkwaardige speling van het lot' van kunstenaars afkomstig waren, die niet in Warschau woonden. Zijns inziens nam Lessers werk, een 'mooi schilderij', daaronder de eerste plaats in. Hij vervolgde:

'Ik maak slechts deze opmerking wat dat schilderij aangaat: als wij niet zouden weten, dat de heer Lesser in München werkt, zou men het direct kunnen herkennen; de Düsseldorfse school spreekt er met alle kracht uit, zij is voortreffelijk wat de grondigheid van de tekening betreft en in het historische deel van het schilderij. Als de heer Lesser in de toekomst eenmaal de geest van de Duitse school zou bewaren, en daarbij in de uitvoering de techniek van de Franse school zou verwerven, dan zou hij de natuur meer benaderen, en zodoende de voortreffelijkheid.'¹⁸⁸

Van andere aard was het commentaar in de *Kurier Warszawski*, waarin Lessers werk werd bestempeld als een origineel historisch schilderij dat de 'Slavische heldin' Chrzanowska in beeld bracht. De recensent meende dat 'alleen al de heldin, met het vuur van de dapperheid op haar gelaat, tot een achtbaar schilderij zou kunnen dienen'. Hij beschreef de scène met empathie: 'reeds moeten de sleutels van de vesting in handen van de muzelman gegeven worden, maar Chrzanowska's oog ontmoet opnieuw het zegenbrengende teken van het kruis in de hand van de priester, en aangevuurd door die aanblik spoort zij de ontmoedigen tot de verdediging aan.'¹⁸⁹ Ook in andere bladen werd speciale aandacht besteed aan Lessers schilderij dat zich naar algemeen oordeel door thema en uitvoering onderscheidde van de overige historische schilderijen niet alleen op die tentoonstelling, maar ook op de voorgaande.

en Italië. In 1846 vestiging in Warschau. Hij publ. recensies en artikelen over oude kunst, merendeels in *Kłosy*. Ook bedreef hij kunsthist. studies en werkte hij mee aan Naglers monogrammen-lexicon en Rastawiecki's kunstenaarslexicon. Hij was actief in kunstleven en mede-oprichter Warschause kunstvereniging TZSP, zie nt. 228. - Volledige titel: *Chrzanowska czyli obrona Trembowli przeciwko Turkom r. 1675* - Chrzanowska [een Poolse Kenau] of verdediging van Trembowla tegen Turken in 1675 (1873 in Herz. Galerie, Gotha). Porębski, 1962, p. 121. Eerdere uitbeeldingen van dit thema door Smuglewicz in dynastieke reeks voor de Siemieński's (Sienkiewicz, afb. 41: wrschl. studie voor schildering), door Peszka als tekening, door Kondratowicz 1821, door Ant. Oleszczyński voor album *Rozmaitości polskie* (1833), Porębski, 1962, p. 53, 87, 197. Tevens door Lemberger Jan Maszkowski, zie vervolg.

¹⁸⁸ Kenig, *Gaz. Warsz.* (1841), naar Kozakiewicz, 1952, p. 256. Dit was eerste optreden van Kenig als kunstcriticus, en tevens eerste keer na November-Opstand, dat kunsttent. in de pers besproken werd. De tentoonstellingen van 1836 en 1838 waren in plaatselijke bladen wel vermeld, maar recensies waren achterwege gebleven, Kozakiewicz, 1952, p. XXXII.

¹⁸⁹ Naar Kozakiewicz, 1952, p. 263-264.

Lessers *Trembowla* was vier jaar later, in 1845, opnieuw in Warschau te zien, ditmaal op een verkooptentoonstelling, in combinatie met een aantal werken van zijn collega's in München, die net als hij lid waren van de 'Kunstverein' van die stad. De schilderijen waren op weg naar Petersburg.¹⁹⁰ Gezien de thema's van die Münchner schilderijen zullen zij er niet speciaal toe hebben bijgedragen dat Poolse critici eigen ideeën over de uitbeelding van vaderlandse geschiedenis ontwikkelden. Het lijkt erop dat uitsluitend *Poolse* voorbeelden van historische taferelen daartoe konden aanmoedigen - in het bijzonder toen de dramatische gebeurtenissen van de November-Opstand weer een aantal jaren terug lagen en het culturele leven weer op gang kwam. Een eerste aanzet tot theoretiseren over de meest wenselijke vormen van nationale geschieduitbeelding zou zijn uitgegaan van Lessers veelbesproken *Trembowla* - de uitbeelding van een Poolse historische anekdote in een schilderij dat door sommigen naar stijl en beeldopvatting als 'Duits' werd gezien.¹⁹¹

Want Józef Kenig had op zijn lof voor Lessers werk toch wel een waarschuwing laten volgen voor al te nauwe aansluiting bij het buitenland, voor navolging: nu waren er toch al heel wat professionele Poolse schilders, waarom kopieerde men dan nog prenten van buitenlandse schilders? Omdat men minder hoefde te leren om iets te kunnen kopiëren dan om naar de natuur te werken? 'Veel kunstenaars', meende Kenig, die hier Lesser en Suchodolski noemde, 'demonstreren dat wij even grote talenten bezitten als het buitenland; waarom hebben wij dan niets eigens?'¹⁹² De één was hem kennelijk toch al te Duits, de ander waarschijnlijk te Frans. Dit verlangen naar een 'eigen' schilderkunst -

¹⁹⁰ Lesser zou zijn Münchner contacten ook na vestiging in Warschau nog aanhouden. Zo maakte Franz Hanfstaengl bijv. reproducties van diverse schilderijen die Lesser pas daar had gemaakt, o.m. van zijn taferel *De jeugd van Bolesław Scheefmond* (Młodość Bolesława Krzywoustego). - Een handelaar in schrijfwaren had de tent. georganiseerd die voor ieder die een kaartje kon kopen toegankelijk was, en tegen gereduceerde prijs voor armen en scholieren. Medewerker van *Kurier Warszawski* somde getoonde werken op: vooral landschappen, aantal genrestukken en enkel historiestuk. Er was een weergave van Hohenschwangau door een Zwitser, werk der broers Peter en Carl Heß, van Quaglio 'uit Rome', en één van Gustav Königs taferelen uit Luthers leven, *Kurier Warsz.* (1845), nr. 158, p. 770, nr. 166, p. 806, nr. 185, p. 898. Voor genoemde Münchner schilders, zie dl. I: I, 1 en 3 en hfdstk. V. Toevoeging 'uit Rome' bij Quaglio was vermoedelijk vergissing: evt. Simon Quaglio?

¹⁹¹ Ostrowski, 1989, p. 54: eerste theoretiseren na kennismaking met Lessers *Trembowla*. De toen jeugdige schilder Gerson, 1897, p. 22, herinnerde zich later dat tent. in 1845 inderdaad de aandacht op Lesser had gevestigd, en dat diens hist. inventies niet zonder invloed waren gebleven op wie ernaar streefde zich als schilder met die thematiek bezig te houden. Vgl. Porębski, 1962, p. 121-122: deze vermeldt kortweg dat de critici aandacht aan dit schilderij besteedden, maar volgens hem zonder al te veel waardering, en hij noemt dan merkwaardigerwijze alleen een afkeurende reactie door schrijver Grabowski op heldin Chrzanowska. Grabowski die, zoals hijzelf schreef, het werk alleen van een prent kende, had vooral bezwaar tegen de stijl: hij vond die n.b. niet te Duits, maar te klassiek, zuiver Italiaans - 'hoezeer zouden wij Duitse eenvoud geprefereerd hebben!', naar Grabska, Morawski, p. 86.

¹⁹² Kenig, in *Gaz. Warsz.* (1841), naar Kozakiewicz, 1952, p. 262.

eigen naar inhoud en karakter, de lof wanneer een schilder aan de voorstelling van dat inheemse, nationale, voldeed, en het misprijzen wanneer een werk teveel aan buitenlandse schilders herinnerde, vormde een blijvend motief in de negentiende-eeuwse kunstkritiek, en geenszins alleen in Polen (zie II: I, 2, 5).¹⁹³

* * *

In diezelfde jaren veertig werden in Polen voor de eerste maal publiekelijk thesen aangaande een nationale schilderkunst geformuleerd waarbij de geschieduitbeelding in meer dan algemene termen aandacht kreeg, waarbij werkelijk concrete suggesties werden gedaan.¹⁹⁴ Dit gebeurde echter niet in Warschau. De schrijver Michał Grabowski die ten oosten van Lemberg op zijn bezittingen in Wołyn woonde, publiceerde in 1845 zijn ideeën over een vaderlandse geschiedschilderkunst.¹⁹⁵ Hij pleitte voor een poëtische opvatting van de geschiedenis en gaf een aantal voorbeelden van het soort thema's dat zijns inziens het meest zou aanspreken:

'Opdrachten voor schilderijen uit de nationale geschiedenis kunnen geen geschiedschilders creëren, maar integendeel, schilders die de geschiedenis poëtisch opvatten, kunnen liefde voor de geschiedschilderkunst wekken. [...] Historische schilderijen die die naam waardig zijn, moeten [...] uit het hart van de geschiedenis gegrepen zijn. Voorstellingen van plechtigheden, ook als zij de nationale trots strelen, zijn altijd dood en star. Maar wat is er moeilijk aan bijzonderheden vol drama en leven? Een schilderij bijvoorbeeld samengesteld

¹⁹³ Vgl. voor Polen bijv. romanschrijver Kraszewski, 'Listy I.J. Kraszewskiego do Redakcyi Gazety Warszawskiej. Pracownie artystów' (Brieven van J.I.K. aan redactie Gaz. Warsz. Ateliers van kunstenaars), *Gaz. Warsz.* (1855), nr. 218, p. 1-3, over wat een kunstwerk Pools maakte: 'Het gaat niet om kledij en onderwerp, niet snorren en kromme sabels beslissen over het nationaal-zijn van een kunstenaar; het is iets in zijn geest wat door het meest vreemde en onbetekende thema heenslaat. Het moet uit zijn ziel komen [...]'.

¹⁹⁴ Belangrijke rol genretafereel binnen Poolse concepten van nationale kunst kwam in II: I, 4 al aan de orde. Voor een vaderlandse historieschilderkunst had dichter Wincenty Pol 1839 al gepleit in art. *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* over de redenen voor gebrek aan belangstelling voor de eigen Poolse kunst, hier naar Grabska, Morawski, p. 37: 'als schilders zouden beginnen bij beelden van het [eigen] land, bij beelden van het volk, zou de historieschilderkunst bij ons een vertrekpunt hebben, maar zo zijn historische schilderijen [niet meer dan] een voortbrengsel in de kiem, dat tussen aarde en hemel zweeft, in het hoofd van deze of gene schilder.' Pol had echter geen concrete voorstellen gedaan voor zo'n historieschilderkunst die nationaal zou zijn en daarom het Poolse publiek zou kunnen aanspreken, behalve dat hij wees op het 'nog ongeslepen' vb. van Stachowicz: 'ook al maakte die nog zoveel fouten', toch was deze Krakause schilder volgens hem 'de enige Poolse schilder waar de natie van wist'. - Stachowicz' thema's waren wel vaderlands-historisch, maar jaren 40 zal zijn werk zeker niet meer eenzelfde aantrekkingskracht gehad hebben als de moderne beeldopvatting vol drama en gevoel die Lesser in zijn *Trembowla* demonstreerde.

¹⁹⁵ Grabowski had schooltijd in Oekraïne doorgebracht en 1820-1825 in Warschau gewoond; hij vestigde zich 1830 in Wołyn waar hij bleef tot kort voor zijn dood. Er is mij niets bekend over evt. buitenlandse reizen.

uit slechts twee figuren: een Tataar en een gevangen Poolse vrouw in schrik en ontzetting, zou een heel poëem zijn, als het voortkwam uit de penseel van een meester. En ook andere dergelijke voorvallen uit het huiselijke en tegelijk publieke leven? Het komt voor dat de kronieken vertellen over de roof van drie, vier bruiloftsgezelschappen [...] door Tataren, Kozakken, Zweden! En ook de kampen met krijgsgevangenen, bevrijd na de nederlaag van het wilde volk! Een menigte kinderen bevrijd en overgegeven in de kerken; de terugkeer van een of andere oude man uit de Krim, of de ellende van boeien die een oude edelman en een deemoedige boer samen dragen!!! Ik haal onderwerpen aan uit slechts een enkel hoofdstuk van onze geschiedenis, want dat omgeeft mij op dit moment met een kring van scènes en gestalten. Een historisch schilderij moet niet een baken op de kaart van de geschiedenis zijn, maar een persoonlijk drama; het moet figuren en gevoelens, die in het verleden verzonken zijn, ontsluiten en opnieuw tot leven brengen.¹⁹⁶

De thema's die Grabowski voor de geschiedschilderkunst aanbeval, behoren met hun anonieme figuren - historische types, geen bekende historische individuen - tot het historisch *genre*. Mieczysław Porębski neemt aan dat het initiatief voor historische schilderijen met zulke onderwerpen niet van adellijke opdrachtgevers - met hun interesse voor dynastieke voorstellingen - zal zijn gekomen, maar van de schilders zelf moest uitgaan.¹⁹⁷ Grabowski's ideeën zouden vanaf de jaren vijftig weerklink vinden bij een aantal jonge schilders uit Galicië én Warschau, eerst sporadisch, maar dan in toenemende mate.

Vooralsnog stemden alleen enkele tafereeltjes van de Lembergse schilder Jan Maszkowski min of meer met Grabowski's voorstellingen overeen. Maszkowski (1793-1865) had de leiding gehad van de kunstafdeling aan de universiteit van Lemberg tot die in 1843 werd gesloten; in de volgende jaren onderwees hij leerlingen in zijn eigen atelier. Zijn onderwijsactiviteit zal hem een enigszins geregeld inkomen bezorgd hebben: vermoedelijk kon hij het zich daarom veroorloven om zo nu en dan schilderijen met ongebruikelijke onderwerpen te maken.¹⁹⁸ In feite week Maszkowski nog verder af van de bescheiden 'serieuze'

¹⁹⁶ Grabowski, 'List do Pana Adama Szemesza w Saratowie', naar Grabska, Morawski, p. 76: eerste publ. in *Tyg. Petersburski* (1845), weekblad in Sint Petersburg uitgegeven als overheidsorgaan voor Congres-Polen. Grabowski werkte 1834-1845 aan dit blad mee, hetgeen via briefcontact verliep. Overigens viel ook Suchodolski's werk bij Grabowski wel in de smaak, althans 'het verwonderde hem [helemaal] niet', zoals hij schreef, 'dat de natie Suchodolski instinctief als specifiek [Pools] herkende en beminde': art. 'Myśli ogólne powiązane z rzeczą o sztuce naszej' (1847), hier naar Grabska, Morawski, p. 86.

¹⁹⁷ Porębski, 1962, p. 123, oordeelt dat Grabowski de wensen van toenmalig publiek niet slecht inschatte, dat bij velen de 'neosarmatische pronk' [thema's der dynastieke cycli die adelsfamilies ook toen nog in opdracht gaven en bleven geven] inmiddels inderdaad doods en star overkwam. Teken des tijds werd "poetyczność", 'de verbeelding, het gevoel, de gedachte van de schilder'.

¹⁹⁸ Hij was ooit door mecenas naar Lemberg gestuurd waar hij vanaf ca. 1812 kunstopleiding der universiteit bezocht. Vervolgens studeerde hij 1818-1820 aan academie in Wenen onder Füger en J.Bapt. Lampi sr., daarna nog vier jaar in Rome. Op terugweg vanuit Rome bracht hij 1824/25 nogmaals enige tijd in Wenen door, *Słownik art.*, V. Daar vormde Carl Ruß met zijn gestaag

geschiedschilderkunst van zijn tijd, die op koningen, helden en krijgsvoering was geconcentreerd, dan Grabowski's meer dramatische voorstellen: hij schilderde scènes uit het Oudpoolse familieleven waarbij de huiselijke intimiteit en vrede op geen enkele manier door Tataren of Zweden werd gestoord. In 1847 presenteerde hij twee zulke tafereeltjes op een tentoonstelling in zijn woonplaats, waar ook Grabowski ze zag. Er zijn geen aanwijzingen voor de veronderstelling dat Maszkowski bij deze scènes een genre taferelen naar de schilderkunst had getransponeerd, dat hij uit de boekillustratie of uit almanakken kende, zoals de eerste Pruisische schilders van historisch genre dat hadden gedaan, maar mogelijk is dit niettemin. Het is tevens denkbaar dat hij aanknoopte bij tekeningen, bij schetsen van voorgangers of studieschetsen van hemzelf: het dagelijks leven van de 'szlachta' had in die vorm ook in de achttiende eeuw al een enkele vertolker gevonden.¹⁹⁹ Hoe dat ook zij, bij gelegenheid van die tentoonstelling in 1847 heeft Michał Grabowski Maszkowski's schilderijtjes, niettegenstaande het ontbreken van drama, uitvoerig en met warme waardering besproken. Van geen van die schilderijtjes is mij bekend of zij nog bestaan, maar Maszkowski's aquarel van een soortgelijke voorstelling getiteld *Huwelijksaanzoek* (Oświędczyn, 1857) kan er een idee van geven, en zeker in combinatie met Grabowski's recensie (afb. 149). Grabowski betitelde Maszkowski's taferelen als *Huiselijk verkeer bij de adel van de vorige eeuw* (Domowe pożycie szlacheckie zeszłego wieku). Hij vervolgde met een enthousiaste, literair getinte beschrijving van zijn indrukken van beide scènes, die hijzelf overigens tot de genreschilderkunst rekende:

'Wie zou niet, al was het maar voor een ogenblik, blijven staan voor schilderijtjes die ons de vorige eeuw en het adellijk huiselijk verkeer in herinnering roepen, en die langjarige hofmakerij van de rechtschapen buurman, die op zondagen en plechtige feestdagen zich van de zorgen van huishouden en bedrijf losrukte en zong:

Ik neem de żupan, ik neem de kontusz, ik gord de sabel om.

Ik ga naar het meisje, ik ga naar de enige, daar ben ik vergenoegd.

En na zich over het pas geschoren hoofd gestreken en het pas bijgeknipte snorretje glad gestreken te hebben, haastte hij zich om het vrolijke gezicht, frisser dan bessen, te zien van haar, die de mensen hem toegevoerd, en God en

groeiend bestand aan vaderlands-hist. schilderijen een trekpleister voor bezoekers van Wenen, maar ook voor romantisch-gezinde jonge schilders. Het is denkbaar dat Ruß' vb. ook Maszkowski had beïnvloed. - Na terugkeer in Polen verbleef deze eerst in Wołyn en Podole; 1832 vestigde hij zich blijvend in Lemberg waar hij twee jaar later leiding over univ. tekenschool kreeg, *Słownik art.*, V.

¹⁹⁹ Nog bescheiden omvang der Poolse boekillustratie kwam al ter sprake; meer weliswaar indirecte vb. kan Maszkowski in Wenen gezien hebben, waar uitgesproken genreachtige ill. van hist. balladen en verhalen te vinden was in zakboekjes en almanakjes van Duitse of Oostenrijkse makelij. Er kan echter ook sprake zijn van zelfstandige omzetting van beelden uit Poolse literatuur. - Vb. 18^{de}-eeuws getekend 'szlachta'-tafereel door Józef Wall (1754-1798), Warschau leerling van Bacciarelli, die vervolgens met koninkl. beurs in Italië studeerde, en ook Dresden kende. Zijn werk toont tevens invloed van Norblin: afb. bij Sienkiewicz, p. 402. Van Norblin zelf zijn mij zulke huiselijke 'szlachta'-taferelen niet bekend.

haar ouders hem beloofd hadden. De heer Maszkowski stelt ons twee scènes van zulke bezoeken voor. Bij de ene spelen de ouders van de jonge dame en zij beiden [het kaartspel] 'mariasz'; de hartenaas lichtte rood op. De bruidegom maakt de jonge dame daar op attent, en duwt tegen haar handje. Bij de tweede [scène] hebben zij plaats genomen rond een grotere tafel die pas is gedekt, want de pastoor is aangekomen voor het avondbrood en een gesprek over God, de koning en de allerdoorluchtigste Republiek. De jonge dame schenkt koffie uit een zilveren kannetje, maar volgens het oude spreekwoord: dat er bij een Poolse edelman altijd brood, drank en licht is, werpt een kleine, geschoren kozak de mouwen naar achteren, en reikt de jonge heer op een tablet een zoete verfrissingsdrank, die de pastoor, een grijze, maar blozende, milde oude man, vergeefs afwijst, aanduidend dat hij liever koffie heeft. Boter, brood en vruchten ter sterking staan op tafel. Achter de pastoor richtte een oude bediende in kozakkenpofbroek met een bord onder de arm de verlangende blik van een kenner op de zoete brandewijn, die de jonge heer zichzelf en de geestelijke wil serveren. De vrouw des huizes, gastvrouw in de ware zin des woords, spreekt met de heer des huizes, haar man en heer, die gesteund op de hoge leuning van een stoel, haar iets in haar oortje fluistert. Een klein kind leunt tegen de knie van de geestelijke en speelt met de hond.'

Grabowski beschouwde beide taferelen als typerend voor Maszkowski's meest persoonlijke inventies, zelfs voor diens persoonlijkheid. Zijn woorden impliceren dat hij de schilder die eveneens een aantal jaren in Wołyn had gewoond, persoonlijk had leren kennen: in dat geval is het goed mogelijk dat hij wel eens met hem van gedachten had gewisseld over sprekende onderwerpen uit het Poolse verleden.²⁰⁰

Zo ergens, dan ziet men hier de schilder in eigen creaties. Op alle gezichten ligt de vrede, waarvan een zuiver geweten en huiselijke harmonie de basis vormen, en het [uiterlijke] kenteken de uitdrukking [is] van vertrouwen wekkende goedheid des harten die ieder, die deze eerwaardige man kent, in hem eert. En de heer Maszkowski is alle eer waardig, en in het bijzonder van ieder van zijn leerlingen, wie de eigen vader moeilijk hartelijker gezind zou kunnen zijn en raad zou kunnen geven.'

Tot die vaderlijk bejegende leerlingen behoorden Juliusz Kossak, Artur Grottger en vermoedelijk ook Leopold Loeffler, schilders die in het vervolg nog uitvoeriger ter sprake zullen komen.²⁰¹ Grabowski meende dat Maszkowski 'als eerste de weg gebaad' had op het gebied van de Poolse genreschilderkunst - waaronder hij ook

²⁰⁰ Maszkowski schilderde ook wel eens 'eigenlijke' geschiedenis, hij had bijv. al ca. 1820 tijdens zijn studiejaren in Italië *Chrzanowska w Trembowli* in beeld gebracht. Grabowski kende al 1832 hist. schetsen van Maszkowski die hij zeer hoog inschatte (*Słownik art.*, V), maar ook zijn waardering voor deze huiselijke taferelen is ongetwijfeld oprecht: in zijn eigen literaire hist. fictie (Okoń noemt vb. uit 1838 en 1840) wijdde Grabowski veel tekst aan beschrijving van Oudpoolse 'dwóry' - adelshoeven - als 'belichaming van de vaderlandse, nationale traditie', als de plaats waar 'nationale herinneringen' bewaard werden, Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 221.

²⁰¹ Volgens Olszański, 2000, p. 15, was Maszkowski jaren 40 de enige in Lemberg die teken- en schilderlessen gaf: in dat geval moet ook Loeffler zijn leerling zijn geweest, hoewel dit niet is gedocumenteerd.

de uitbeelding van *historische* levenswijzen (obyczajność) subsumeerde - en hij vond dat de schilder daarvoor de dankbaarheid van het publiek verdiend had.

Op diezelfde tentoonstelling in Lemberg had hij tevens enkele genrestukken met etnografische inslag gezien, ingezonden door Wincenty Smokowski (1797-1876) uit Warschau, die hij ook nog wel wilde prijzen, terwijl aquarellen van Maszkowski's jonge leerling Kossak, met paarden en rijtuigen, naar zijn mening in ieder geval levendig en nationaal overkwamen.²⁰²

Maar ook in Warschau ontstonden in die jaren veertig toch al enkele werken die tenminste in de buurt kwamen van Grabowski's voorstellingen. Niet alleen was de bovengenoemde Smokowski in die stad werkzaam - zijn historische taferelen zullen in het vervolg besproken worden - maar er waren daar intussen meer schilders die het zich veroorloofden om zowel de thema's van het classicisme achter zich te laten als om af te wijken van die der vaderlandse krijgsgeschiedenis.²⁰³ Een van hen was Bonawentura Dąbrowski (1807-1862) wiens taferelen uit het landleven Grabowski, gezien zijn ideeën over een nationale genreschilderkunst (zie dl. II: I, 4), zeker gewaardeerd zal hebben, als hij ze althans kende. En misschien des te meer, omdat Dąbrowski zulke scènes kennelijk graag in de achttiende eeuw situeerde. Gedocumenteerd is het oordeel van Smokowski, die zelf eveneens artikelen over schilders en schilderkunst publiceerde. Hij schreef met sympathie over Dąbrowski's landelijk genre:

'Het is aangenaam die werken van hem te bekijken, waar een vurige verbeeldingskracht en beweging door de goedmoedige eenvoud van het volk en overgave aan feestelijke vrolijkheid zo wonderschoon tot uitdrukking komen. Er zitten stellig ook fouten in die werkjes, maar waar vindt men die niet; bij de heer Dąbrowski verdwijnen zij voor de charme van treffend weergegeven natuur. Zo vaak als ik die genretaferelen van de heer Dąbrowski tegenkom, kan ik er niet genoeg naar kijken [...].'

Smokowski noemde de titels van twee zulke schilderijen, beide in bezit van de schrijver Kazimierz Wójcicki, die 'de kunstenaar bijzondere eer gebracht hadden': namelijk het tafereel *Bruiloftsdansen* (Tance weselne) en de

²⁰² Grabowski, 'Obrazy rodzajowe z wystawy Lwówskiej 1847 roku', in *Artykuły*: p. 250-252, p. 253; 'Myśli ogólne powiązane z rzeczą o sztuce naszej' (tweede helft 1847), *ibid.*, p. 321. Vgl. Mycielski (1896), p. 306: deze noemt van Maszkowski de scène *Bolesław Chrobry w Złotej bramie w Kijowie* (Chrobry bij Gouden Poort in Kiev), een werk dat 'bijna komisch is in zijn onvermogen', en een tekening die een genrescène voorstelde, wrschl. in dezelfde trant als de door Grabowski geprezen schilderijen: *Rodzicy błogosławiający młodej parze* (Ouders die jong paar hun zegen geven). Volgens Mycielski was ook dit 'zo zwak en conventioneel, dat het bijna als karikatuur op de beschouwer overkomt'. Gewassen pentekening van dat tafereel nu in Biblioteka Ossolińskich in Breslau, als onderdeel *Zbiory Pawlikowskich* (voormalige coll. der Pawlikowski's uit Medyka): *Słownik art.*, V. Vgl. volksgenretafereel *Karczma na Podolu* dat Maszkowski eveneens 1847 in Lemberg tentoongesteld zou hebben en 1851 gedateerd schilderij *W karczmie* (In de herberg) in Gal. Lwowa, Lemberg (*Słownik art.*); cat. coll. Lwowa, afb. 50: "W karczmie na Podolu", geen datering vermeld.

²⁰³ O.m. Piwarski, Pęczarski en jonge schilders der volgende generatie zoals Kostrzewski (zie dl. II: I, 4).

voorstelling *Feestmaal uit de tijden van Stanisław August* (Uczta z czasów Stanisława Augusta). Dat tweede schilderij moet naar de titel te oordelen een zedenhistorisch tafereel verbeeld hebben, een feestmaaltijd ergens buiten bij een adelshoeve misschien, dat schilderkunstig echter een aanzienlijke stap vooruit zal zijn geweest in vergelijking met zulke scènes door Kondratowicz. Dąbrowski had in Warschau aan de kunstafdeling van de universiteit bij Antoni Brodowski gestudeerd; hij was niet in het buitenland geweest, maar tijdgenoten waren positief over de technische kwaliteit van zijn werk. Smokowski meende, dat hij een van de eerste Poolse schilders was die zich bezighield met beelden van het idyllische landleven, waartoe hem beslist zijn relaties met mensen die literaire teksten schreven, geïnspireerd moesten hebben. Hij omschreef Dąbrowski als 'schilder, inventor en de enige bij ons, die het niveau van de huidige stand van de literatuur evenaart'.²⁰⁴

Het is verbazend dat Michał Grabowski schilders niet even nadrukkelijk naar de literatuur verwees, terwijl hijzelf de figuren die hem 'bij het schrijven omringden', als inspiratiebron aangaf voor zijn thematische suggesties. Voor de ontwikkeling van het historisch genretafereel was die bekendheid met literatuur echter van directe betekenis, want de aanschouwelijke beschrijving van het verleden in de historiografie, maar in het bijzonder in werken van historische fictie - met scènes uit het dagelijks leven - vormde immers een wezenlijke stimulans voor de schilders van zulke taferelen. Temeer omdat de genreachtige illustraties bij historische verhalen en balladen die in de Duitse landen via de literaire zakboekjes zo velen bereikt hadden en in Berlijn en München door de vroege schilders van historisch genre naar de schilderkunst waren overgeheveld, in Polen ondanks de langzaam aan opbloeiende boekillustratie nog steeds zeldzaam waren. Al sedert de jaren twintig kwam het voor dat een werk van historische fictie met één of meer platen werd uitgegeven, maar zelfs zulke publicaties bleven tot in de jaren vijftig uiterst bescheiden in aantal.²⁰⁵

Smokowski had kennelijk de stellige indruk dat het aan de bekendheid van schilders met de literatuur en geschiedschrijving schortte en hij was ervan overtuigd dat dit de schilderkunst niet ten goede kwam.²⁰⁶ Hij had zijn

²⁰⁴ *Słownik art.*, II. Oordeel over kwaliteit: zie Suchodolska, Jakimowicz, 1961, p. 83; vgl. ook portret Warschaus koopman en prethandelaar Pelizzaro, 1838, nu MNW. Smokowski, 'O malarstwie w Polsce', *Dzwon literacki* (1846), hier naar Grabska, Morawski, p. 90.

²⁰⁵ Zie Banach voor die zeldzame vroege Warschause illustraties bij hist. belletristiek, bijv. afb. p. 77: één van Piwarski's beide plaatjes bij Niemcewicz' roman *Jan z Tęczyna* (zie nt. 124).

²⁰⁶ Volgens Ostrowski, 1989, p. 30, lieten schilders zich 1830-1860 slechts zelden inspireren door romantische literatuur; haar motieven vindt men hoogstens terug in wat hij beschouwt als tweede rangs-werken [!]. Oorzaak was wanverhouding tussen literatuur en schilderkunst welke laatste een marginale rol in cultureel leven speelde. Er vond in Polen nog geen levendige uitwisseling plaats tussen schrijvers en schilders, aldus Ostrowski, zoals dat in Frankrijk en Duitsland wel gebeurde. - Zoals Ostrowski situatie schildert, moet dit eigenlijk aan de schrijvers gelegen hebben die geen verstand van kunst hadden. Porębski, 1962, p. 81, daarentegen wijt deze situatie aan laag intellectueel niveau der kunstenaars. - Ook de encensering van

gedachten laten gaan over het uitblijven van historische voorstellingen, van 'eigenlijke' geschiedschilderkunst, op de tentoonstellingen in Warschau die hij sedert 1841 bezocht. Lessers schilderij *Trembowla* had als uitzondering zijn belangstelling gewekt en toen men hem verteld had, dat dit in München was geschilderd, was hij verbluft geweest - wat wordt er bij ons dan gemaakt, had hij gedacht. 'Na lang overwegen had hij geen andere reden [voor het ontbreken van historische voorstellingen] kunnen vinden, dan die, dat kunstenaars, om welke reden dan ook, een kaste vormen, afgezonderd van hen die zich met de literatuur bezig houden; dat zij niet alleen geen enkel contact met hen hebben, maar het is zelfs duidelijk te merken, dat de werken van onze geschiedschrijvers hun volledig vreemd zijn.' De tentoonstellingsrecensies hielpen hier ook niet, aldus Smokowski, die waren altijd geschreven door personen die geen enkele voorstelling van schilderkunst hadden. 'Geen van die schrijvende heren', mopperde hij, 'kwam op de gedachte om kunstenaars op ideeën en onderwerpen te wijzen, om hen ontvankelijk te maken voor belangrijke handelingen die in de kronieken tot nu toe braak liggen.' Grabowski had dat inmiddels wel gedaan, maar bij diens thematische suggesties, zoals die Tataren met hun krijgsgevangenen, was er naar Smokowski's mening geen sprake van een werkelijk historische inhoud. Zulke onderwerpen beschouwde hij als motieven voor de achtergrond van een historische voorstelling of als historisch genre.²⁰⁷ Zelf schilderde hij, net als Lesser, taferelen waarbij bekende en bewonderde figuren uit de geschiedenis centraal stonden. Maar hij beeldde zijn personages niet uit bij handelingen en gebeurtenissen van evident historisch belang; hij koos ogenblikken uit hun persoonlijk leven, momenten die niet altijd gedocumenteerd waren: hij schilderde historische anekdoten.²⁰⁸

Smokowski stamde uit Wilna waar hij aan de universiteit zijn eerste opleiding in tekenen en schilderen ontving van Norblins oud-leerling Jan Rustem. Hij studeerde vervolgens met succes aan de kunstacademie in Sint

vaderlands-hist. toneelstukken of opera's die elders eveneens een inspiratiebron voor hist. taferelen vormde, vond nog geen enkele weerklank in de schilderkunst; weliswaar zal de opvoering van zulke stukken na 1830 maar beperkt mogelijk zijn geweest.

²⁰⁷ Smokowski, op. cit. (204), p. 88; afwijzing thema's Grabowski (Smokowski betitelde als anekdote wat in deze studie als hist. genre is gedefinieerd): Grabska, Morawski (Komentarz), p. 274. Zeer beperkt repertoire vroegste Poolse geschiedschilderkunst suggereert dat Smokowski gelijk had en meeste schilders toen inderdaad nog geen geschiedenisboeken lazen.

²⁰⁸ Vgl. Ryszkiewicz, 1972, p. 30-31: bij de hist. interesses rond Stanisław August begon aparte tendens in geschieduitbeelding, nl. van mildere en minder vechtlustige thema's waarbij schilders zich meer met persoonlijk leven van hun helden dan met hun publieke daden en activiteiten bezig hielden. Zulke werken appelleerden aan bezonnen aandacht beschouwer en zetten veeleer aan tot contemplatie dan tot dadendrang. Auteur ziet lijn van Bacciarelli, via Smuglewicz en vroege beelden uit persoonlijk leven hist. personen [zoals door Smokowski], naar Simmler, Lesser en Gerson en latere schilders van anekdoten. Bacciarelli's thema's behoorden echter merendeels tot traditioneel repertoire der Europese geschiedschilderkunst van hof en staat: zelf zie ik zo'n lijn niet van zijn werk naar aan het (nationaal) gevoel appellerende hist. anekdote.

Petersburg, en werd na zijn terugkeer in 1829 benoemd tot Rustems assistent. Die positie verruilde hij echter al na een jaar voor die van student in de medicijnen. In 1841 vestigde hij zich als arts in Warschau en tekende en schilderde alleen nog in zijn vrije tijd.²⁰⁹ Zijn schilderijen, waaronder zijn historische anekdoten, presenteerde hij op de plaatselijke tentoonstellingen. Een eerste werk in die trant was *Władysław Jagiełło i Jadwiga przedstawiająca krzywdy Litwinów* (W. J. en Jadwiga die het onrecht de Litouwers aangedaan beschrijft), een schilderij dat hij in 1845 presenteerde. Smokowski had hier het moment in beeld gebracht waarop Jadwiga haar echtgenoot Jagiełło herinnerde aan het onrecht en de schade die de boerenbevolking tijdens krijgsexpedities werden aangedaan, met de woorden: "En wie vergelddt hun tranen?" Dit was een passage uit Niemcewicz' voor de *Śpiewy historyczne* geschreven lied over de jonge koningin waarvan mij geen eerdere verbeelding bekend is.²¹⁰ Een origineel thema lijkt ook dat van Smokowski's tweede schilderij op diezelfde tentoonstelling te zijn geweest dat was getiteld *Zamoyski w domu Kochanowskich bawiący się z Urszulką* - kanselier Jan Zamoyski was bij de dichter Jan Kochanowski (1530-1584) op bezoek en speelde met diens dochtertje Urszulka. De recensent van de *Gazeta Warszawska* preees Smokowski om zijn keuze van historische thema's, maar meende dat zulke scènes van huiselijk leven hem niet echt lagen.²¹¹ Dit tweede werk heeft ook Michał Grabowski besproken. Hij vermengde in zijn bespreking van dit schilderij veel kritiek met enige lof, het ging hem blijkbaar steeds om het vinden van die houding en gelaatsuitdrukking, van die encenering, die bij de historische personen in kwestie zou passen - waar Smokowski zijns inziens niet naar behoren in geslaagd was. Een schilder diende weliswaar poëtisch te zijn, maar hij behoorde zich daarbij steeds aan de historische feiten te houden. Grabowski was kennelijk vertrouwd met de gedachte van 'innere Wahrscheinlichkeit' in de

²⁰⁹ Jan Rustem was als jongen door Adam Czartoryski meegenomen uit Constantinopel en bij Norblin in de leer gedaan; hij kreeg ook les van Bacciarelli. Zijn bij hen beiden verworven vaardigheden gaf hij door aan eigen studenten in Wilna, eerst als assistent (vanaf 1798), dan als opvolger van Smuglewicz, tot sluiting universiteit van Wilna in 1831, Niewiadomski, p. 40-41. - Reichenstein, p. 9-10: Smokowski in Sint Petersburg vanaf 1819; vgl. cat. tent. Warschau, 1999, p. 23: vanaf 1823, wat waarschijnlijker lijkt.

²¹⁰ Niemcewicz, lied *Hedwiga królowa Polska*, vers XIX-XX, p. 74: Hedwiga (of Jadwiga) 'verzachtte dikwijls met haar lieve stem overbodige strengheid, als de koning zich opwond. Wanneer de gewelddadige hebzucht van het leger de landbouwers kwelde, zei de koning: Gewelddaden moge het gerecht aan banden leggen, laat dat het bezit teruggeven. Zij sprak treurig tot hem: Dan krijgen zij hun schade vergoed, maar wie geeft hun tranen terug?'. Jagiełło's reactie vermeldt het lied niet. Kozakiewicz, 1952, p. 280, p. 311: recensie.

²¹¹ Kozakiewicz, 1952, p. 280, p. 311-312: recensie; volgens id., p. XXXIII, kan deze recensie geschreven zijn door Konstany Pathié, latere kunstrecensent *Gaz. Warsz.* Porębski, 1962, p. 122. Suchodolska, Jakimowicz 1961, p. 178: bron van Smokowski's scène met Zamoyski en Kochanowski's dochtertje was literair werk door Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obrazy z końca szesnastego wieku* (J.K. in Czarnolas. Beelden uit eind 16^{de} eeuw), 2 dln., Leipzig 1842.

poëzie (zie dl. I: IV, 1), maar als schrijver van historische fictie achtte hij het van belang om de feitenkennis over het verleden toch altijd te respecteren: '... er zijn details die de geschiedenis verzwijgt, en die toch, gepresenteerd in een gedicht, of op een schilderij, historisch genoemd kunnen worden; want zij hadden kunnen zijn, soms *moesten* zij [zo] zijn; maar iets voor te stellen als zou het gebeurd zijn', terwijl overtuigende bewijzen aantonen dat het niet gebeurd is, dat ging hem te ver. 'Zo ver mag de vrijheid van de poëzie, en speciaal die van de historische poëzie niet gaan.' Welke elementen van Smokowski's tafereel volgens Grabowski historisch onjuist waren, of hij alleen op de weergave van materiële details doelde, of meende dat kanselier Zamoyski niet met een kind gespeeld zou hebben, maakte hij niet duidelijk.²¹²

Bij Smokowski kwam een historische interesse tot uitdrukking die gericht was op het persoonlijk leven in vroeger tijden, een belangstelling die hij in zijn schilderijen nog koppelde aan bekende historische personen. Zijn boekillustraties suggereren een bredere interesse voor historische zeden, gebruiken en kostuums, niet alleen van de adel, maar ook van de stedelijke burgerij en andere bevolkingsgroepen. Al in 1843 had Smokowski, naar meest zestiende- en zeventiende-eeuwse voorbeelden, houtgravures gemaakt bij bundels en artikelen van Kazimierz Wójcicki, waaronder diens *Obrazy starodawne* (Beelden uit oude tijden), een verzameling opstellen van zedenhistorisch karakter, en bij zijn historische schets over Poolse vrouwen (*Niewiasty polskie. Zarys historyczny*, 1845).²¹³ Hij illustreerde ook werk van Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), de bewonderde schrijver van historische romans en verhalen die toen in Wołyn woonde, met wie hij eveneens een goede verstandhouding had, met wie hij over kunst en kunststopvattingen correspondeerde en aan wie hij berichtte over het culturele leven in Warschau. Net als andere schilders ging Smokowski bij Kraszewski te rade aangaande de keuze van vaderlands-historische thema's voor zijn schilderijen.²¹⁴

²¹² Grabowski, *Artykuły*, p. 234, p. 234-235.

²¹³ Hij hield zich jaren 40 intensief bezig met techniek van de houtsnede en maakte niet alleen voortekeningen, maar bracht die ook zelf op het blok: op dat moment waren er in Polen nog geen bekwame houtsnijders aan wie dit kon worden toevertrouwd, Reichenstein, p. 11. Hij leverde ook ill. voor Wójcicki's uitg. van teksten uit de literatuurgeschiedenis, diens *Biblioteka starożytnej pisarzy polskich* (Bibliotheek van Oudpoolse schrijvers, 1843-44). Als lithograaf werkte hij mee aan Sobieszczański's *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce* (Hist. mededelingen over schone kunsten in oude Polen), uitg. 1847, Suchodolska, p. 165, nt. 173. Ook lithografieën voor herdruk (1852) Izabela Czartoryska's geschiedenisboekje *Pielgrzym w Dobromila*, Reichenstein, p. 28 (volgens Banach, 1857). In door Wójcicki uitg. album, *Album warszawskie* (1845), publiceerde Smokowski opstellen over Poolse schilders, teksten waarin hij tevens uitdrukking gaf aan eigen kunststopvattingen, Porębski, 1962, p. 198.

²¹⁴ Suchodolska, p. 173: contact met Kraszewski die tot 1858 in Wołyn woonde; *ibid.*, p. 173, 196: ook Simmler en Straszyński zochten diens thematisch advies. Grabska, Morawski, p. 279: Kraszewski deed voorstellen voor geschikte hist. thema's en wees op geloofwaardige bronnen;

Of dat ook het geval was geweest bij de scène uit het leven van de zeventiende-eeuwse legeraanvoerder Stefan Czarniecki, die Smokowski in de jaren veertig schilderde, is mij niet bekend. Dit schilderij verbeeldt Czarniecki's afscheid van zijn vrouw en dochters voor zijn vertrek naar het Deense Schleswig (1658), waar hij de strijd met de troepen van Carl X Adolf moest aanbinden (afb. 150).²¹⁵ Grabowski besprak ook dit werk en gaf daarbij een verklaring van de voorstelling: Czarniecki staat al voor het huis vergezeld van zijn familie en het gezinde; op de achtergrond wachten de medestrijders met de paarden. Zijn oudste dochter staat bij hem en spreekt 'onder tranen', aldus Grabowski, de woorden die Niemcewicz haar in de mond legde: 'Waarom ben ik niet als man geboren, zodat ik tegen de Zweden zou kunnen vechten?' Deze scène is inderdaad ontleend aan Niemcewicz' lied over Stefan Czarniecki, waar ook het antwoord te vinden is: 'Meisje - sprak de vader - dat is niet jouw schuld: verwerf je roem in het vaderland door het dappere zonen te schenken'. De jongste dochter zoekt troost bij de moeder die op haar beurt haar blik ten hemel richt. Czarniecki is volgens Grabowski te jong voorgesteld, en met de oudste dochter is hij ook niet tevreden. 'Smokowski is er niet in geslaagd - wat ook een enorm moeilijke opgave was - om ons die scène uitstekend en natuurlijk voor te stellen. Zelfs de witte zijden jurk van het meisje, hoewel die als materie een mooi effect oplevert, is te feestelijk, te elegant voor de gelegenheid'. Van de overige personages beviel Grabowski wel een oude man op de drempel van het huis, en eigenlijk alle figuren van diezelfde groep, leden van Czarniecki's huishouding, 'die lieten niets te wensen over'. Maar het huis vond hij een beetje te gotisch.²¹⁶

De figuren van die laatste groep zijn door hun karakteristieke houding, gebaren en gelaatsuitdrukkingen verwant met de types van adellijke land- en stadbewoners die Smokowski in kleine pentekeningen vastlegde. Er is een aanzienlijk aantal van zulke historiserende voorstellingen bewaard gebleven, tekeningen van enkele figuren, paren en kleine groepjes. Zijn ironische weergave van die Oudpools geklede 'szlachcice' in allerlei doen en laten (afb. 151-154) lijkt een echo van Norblin, wiens schijnbaar realistische weergave van adelstypes eveneens aan het komische kon raken. Jan Rustem, Smokowski's leermeester in Wilna, kon hem nauwelijks in die richting beïnvloed hebben, maar in Sint Petersburg was hij in contact gekomen met een andere leerling van Norblin, Orłowski, die wel bij diens ironie had aangeknoopt en die zelfs tot

Smokowski gaf van zijn kant technische adviezen aan Kraszewski m.b.t. diens teken- en schilderliefhebberij.

²¹⁵ Dit thema eerder al door Peszka in beeld gebracht, cat. tent. Warschau, 1999, p. 163, nr. 63: tekening (1827) maakte deel uit van zijn reeks hist. voorstellingen. Of Smokowski dat vb. gekend kan hebben, is mij niet bekend.

²¹⁶ Grabowski, *Artikuly*, p. 236-239. Schilderij nu: Muz. Sztuki Łódź, inv.nr. MS/SP/M/224, niet gedat.; jaar uitg. Grabowski's bundel, 1849, is datum ante quem. Niemcewicz, lied *Stefan Czarniecki*, vers IX, p. 368.

karikatuur had aangescherpt.²¹⁷ Bij de ontwikkelde en belezen Smokowski is ook denkbaar dat zijn Oudpoolse figuren beïnvloed waren door de 'gawędy', een literair genre dat sedert de jaren veertig in de Poolse literatuur floreerde sinds Henryk Rzewuski met zijn prototype *Pamiętki Soplicy* (Memoires van Soplica, 1839-41) zoveel succes had beleefd.

Die 'gawędy' gingen stilistisch en thematisch terug op de mondelinge traditie van de 'szlachta': het waren anekdotische vertellingen in verzen of proza, niet strak gecomponeerd, maar integendeel rijk aan digressies en ingevlochten episodens. Er was sprake van een duidelijke vertelsituatie, terwijl de verteller meestal een oudere adellijke was die het leven voor de Delingen nog zelf had meegemaakt. Het taalgebruik van de 'gawędy' was dat van alledag, maar historisch gekleurd; de verteltrant dikwijls schertsend van toon. De thema's stamden gewoonlijk uit het dagelijks leven van de Oudpoolse adel en werden meestal gepresenteerd met joviale humor, een enkele maal met de bedoeling van satire. De negentiende-eeuwse schrijver kon daarbij zijn historische verteller ironisch gedistantieerd behandelen, wat veel voorkwam.²¹⁸ Die schertsende toon en humoristische karakterisering van de personages zijn evident verwant aan de ironie in Smokowski's tekeningen, en aan de ironische presentatie van dit specifieke Poolse verleden door Warschause schilders van een volgende generatie, wier werk nog uitvoerig ter sprake zal komen. - Ook Grabowski was enthousiast over het 'gawędy'-genre, hij betitelde Rzewuski als één van de schrijvers die 'het verleden echt tot leven brengen'. Hij schreef ook zelf zulke verhalen en, zoals reeds ter sprake kwam, lijken de thematische voorbeelden die hij geschiedschilders suggereerde, door zijn eigen historische fictie ingegeven.²¹⁹

²¹⁷ Porebski, 1962, p. 97, noemt voor Smokowski's satirische tekeningen geen jaren van ontstaan. (Juist dit deel van zijn oeuvre zou voortzetting vinden in hist. genre der jaren 70/80.) Dat Smokowski Orłowski waardeerde, is zeker: *ibid.*, p. 55, contact in Petersburg en verwijzing naar Smokowski's opstel 'Aleksander Orłowski', in *Życiorysy znakomitych ludzi wstawionych w różnych zawodach*, Warschau 1850, I. Smokowski bewonderde ook Smuglewicz (die hij niet meer als docent had meegemaakt), z.i. eerste Poolse kunstenaar die ernstig moeite had gedaan vaderlandse geschiedenis aanschouwelijk te maken, cat. tent. Warschau, 1999, p. 24.

²¹⁸ *WEP*, lemma *gawęda*; Waśko, 1999, p. V: 'gawędy'-schrijvers maakten ook gebruik van provincialismen en van barokke elementen die zij uit hist. literatuur kenden. Volgens *id.*, p. VII, representeren 'gawędy' [die als genre in jaren 1820/1830 ontstonden, tijd romantiek in Poolse literatuur] een type van reflectie over de veranderlijkheid van de wereld die via het besef dat ook alle elementen van het dagelijks leven hun eigen geschiedenis hebben, tot het inzicht komt van het universele karakter van historische processen. Generatie die zowel Poolse delingen als begin 19^{de} eeuw meemaakte, ervoer als eerste de toenmalige acceleratie van hist. verandering die ook het dagelijks leven betrof. *Ibid.*, p. XII: ironie van auteur kon zich, via oordelen van de verteller, ook tegen zijn eigen tijd richten en moraliserend bedoeld zijn.

²¹⁹ Grabowski, *Artikuly*, p. 234. Grabowski behoorde met Rzewuski tot zog. 'Koteria Petersburska', groep conservatieve schrijvers rond *Tyg. Petersburski*. Kraszewski stond tijdens zijn jaren in Wolyn in contact met Grabowski en Rzewuski, maar nam uiteindelijk steeds meer afstand van hun kring, omdat hij hun conservatieve politieke en maatschappelijke opvattingen

Een direct verband tussen dit literaire genre en de schilderkunst werd een aantal jaren later expliciet uitgesproken - en als positief, zelfs wenselijk bestempeld - door de schrijver Adam Gorczyński.²²⁰ Deze publiceerde in 1855 in het Krakause blad *Czas* een artikel over de opgaven en het eigen terrein van de genreschilderkunst. Daarin stelde hij ook de vraag aan de orde aan welk tijdperk genrefaferelen ontleend konden worden. Waar verliep de grens tussen genre-karakter en historiciteit? Kon de genreschilderkunst op haar kleine terrein deel nemen aan de opheldering van het verleden in een bepaald tijdperk? Zelf verwachtte hij 'dat wij haar [de genreschilderkunst] met een vriendschappelijker hart benaderen, wanneer zij zich op een historisch pad begeeft, en wanneer genreschilders de traditie illustreren, zoals de historieschilders dat met kronieken doen. Scènes uit [Zygmunt Kaczkowski's romans] *Braci ślubni* en *Nieczui* door Kossak [geschilderd], dat zijn illustraties van een genre-roman - de genre-roman is traditie verheven tot een bepaald niveau van artistiekeit.' Die beide romans spelen in de achttiende eeuw, de inhoud is sterk zedenhistorisch gekleurd. Gorczyński vroeg zich af hoe het verder zou gaan met de verwantschap tussen de genreschilderkunst en de literatuur, en met de invloed die de literatuur op het genre uitoefende. Hij hoopte dat 'onze kunstenaars' de genreschilderkunst zouden verheffen door haar te poëtiseren, en door haar te verheffen, haar zouden erkennen. 'De weg daartoe is open', meende hij, 'de literatuur baant die voor de schone kunst.'

Uitvoerig ging hij in op de mogelijkheden die het verleden de genreschilder bood, en op de grens tussen geschiedenis en 'traditie'. Onder *traditie* verstond hij kennelijk die historische levensvormen, zeden en gebruiken die zijn tijdgenoten nog door overlevering bekend waren of die zij zelfs nog in ere hielden. 'De genreschilder [...] zoekt geen voorbeelden in een tijdperk dat in tijd ver weg is, want de zeden en gewoonten van een vroeger leven staan niet voldoende helder en levendig voor ons. [...] Geschiedenis geeft beelden van een 'gestorven' verleden, de genreschilder heeft het nodig om het leven te zien, opdat hij beelden kan geven die levendig uit het leven gegrepen zijn.' Maar als een genreschilder dan toch eens een motief aan het verleden ontleende, een verleden dat nog niet zo heel ver terug

niet deelde. - Waar 'gawędy'-schrijvers afweken van de specifieke verteltrant die terugging op vb. mondelinge overlevering, lijkt zekere verwantschap gegeven met (deels in briefvorm geschreven) laat 18^{de}-eeuwse verhalen van Veit Weber en sommige van W.H. Riehls 'cultuurhistorische novellen' wat representatie van het verleden betreft. Vgl. ook Riehls mededeling, voorwoord *Kulturgesch. Novellen* (1856), p. IX, m.b.t. zijn bronnen: hij putte uit kronieken, maar verwerkte ook, net als 'gawędy'-schrijvers, familieoverleveringen - "was ich als Knabe im großväterlichen und väterlichen Hause erzählen hörte von der guten alten Zeit, [...] die Hausmärchen meiner Jugend waren es, womit ich diesen Erzählungen individuelle Farbe gab. In solchen mündlichen Überlieferungen sind oft die feinsten Züge zur kulturgeschichtlichen Charakteristik einer Epoche erhalten und - begraben. Durch die Novelle können sie lebendig bewahrt bleiben; durch das Geschichtsbuch nicht."

²²⁰ Gorczyński (1801/02-1876) stamde uit Galicië, hij was schrijver, vertaler én schilder. Na studie in Lemberg en Wenen publ. hij literatuur in diverse genres, waaronder hist. romans.

lag, dat nog tot de traditie behoorde, kon dat wel degelijk aanspreken. Gorczyński gaf een voorbeeld dat hij het jaar tevoren in Krakau had gezien, een scène in een legerkamp uit de dagen van de Confederatie van Bar (1768), door een schilder uit Lemberg: 'Als genretafereel nam het een hoge plaats in, en de tendentieuze (!) gedachte van de kunstenaar verhoogde het evenzeer als het thema zelf, dat ons bekend en dierbaar was.'²²¹ Daarmee kwam hij direct op de vraag waar voor genreschilders de grens lag tussen traditie en geschiedenis, en hij vond die niet daar, waar men die volgens hedendaagse definities van geschiedschilderkunst en historisch genre pleegt te trekken:

'Zo rijst de vraag waar die grenslijn te zoeken is, bij het overschrijden waarvan de genreschilder de geschiedenis bereikt, vanwaar hij dan als gewichtiger man terugkeert met een historisch schilderij. De menselijke geest deelt de verlopen tijd in jaren en eeuwen in ... tekens en grenzen op de historische weg zijn zuiver abstract en hebben niets gemeen met het leven van een mens dat stroomt met het verlopen van de tijd, en een spoor van zijn gang op aarde en in de gemeenschap niet in jaren, maar in daden achterlaat. - Op de strikt historische weg ontmoeten wij die grenslijn niet waarvan wij spraken. Wanneer ik zoek naar de hier noodzakelijke aanwijzing, levert mij die onze tegenwoordige *gawęda*. De *gawęda* is een vertelling over gebeurtenissen van het huiselijk en zedenleven die zich soms afspelen en vorm aannemen [als het ware] verwarmd door het hogere politieke leven van de natie. In die *gawędy* van ons ontmoeten wij gestalten die weliswaar niet hedendaags zijn, maar toch bekend, die als het ware met ons verwant en ons dierbaar zijn. Die *gawędy* reiken niet verder terug dan tot de heerschappij van de Saksen [1697-1763]. Een *gawęda* vertelt gebeurtenissen die nog onder de sleutel van de traditie staan, en die de kroniek niet in haar boek had opgenomen.'

Die laatste zinssnede roept de passage bij Friedrich Rückert in herinnering (zie dl. I: IV, 1), waarin hij een verhaal van de romanticus Fouqué omschreef als de 'geschiedenis die de kroniekschrijver was vergeten te noteren'. Dat Duitse auteurs, en schilders, de grens tussen beide 'soorten' verleden daarbij anders zagen dan Gorczyński, dat wil zeggen, dat zij het historisch genre niet tot een meer nabij verleden beperkten, houdt verband met de uiteenlopende cultuurhistorische en maatschappelijke ontwikkelingen in de Duitse landen en Polen: met de verschillende historische tijdperken waarin schilders en recipiënten in die landen het ideale *eigen* verleden herkenden, de historische cultuur waarmee zij zich op aangename wijze verwant voelden. - Gorczyński vervolgde zijn betoog met een verklaring van de attractie die '*gawędy*' en genre-romans uitoefenden, een attractie waarin de genreschilderkunst naar verwachting zou delen als schilders zich aan dezelfde grenzen hielden als de schrijvers.

²²¹ Confederatie: verbond dat voor bepaalde tijd door een stand (adel of geestelijkheid) met gelijkgezinden gesloten was om specifiek doel te bereiken dat de staatsorganen niet konden, of niet wilden, verwezenlijken. Zo'n confederatie werd door de koning niet als rebellie of opstand beschouwd. Pas tijdens Vierjarige Sejm verboden, zij het zonder succes, *WEP*. Conf. van Bar: verbond conservatieve adel o.l.v. Jan en Kazimierz Pułaski tegen hervormingsgezinde 'partij' onder Poniatowski die op dat moment door Rusland gesteund werd.

De genre-roman komt het meest volledig overeen met de genreschilderkunst, op overeenkomstige wijze als de geschiedschilderkunst met de historische roman op één basis en op één en hetzelfde veld staat. Die *gawędy*, liederen en genre-romans van de genoemde schrijvers [Wójcicki, Rzewuski, Chodźko, Pol] zijn glanzende bronnetjes van dat water dat stroomt naar het rivierbed van het nationale epos. Die *gawędy* en genre-romans reflecteren de zeden van een natie; en zowel naar inhoud als naar vorm zijn zij eigen, vaderlands en nationaal. Hun nationale kenmerk is vooral gelegen in datgene, dat beantwoordt aan die nationaliteit, aan wat in ons hart leeft en deel van ons leven is, en een bepaalde vleug van het zedenleven, dat zij schilderen, vindt zodanig ingang in ons gemeenschappelijk organisme, dat dat zich ermee kan verbroederen en bevriend raken. [...] Langs die weg alleen laat zich een dergelijk welgevallen van de huidige nationaliteit [de contemporaine Polen] ten opzichte van die vroegere verklaren. Maar op dat welgevallen nu juist berust dat nationale kenmerk van onze *gawędy*. [...] Echter, in onze geestelijke structuur vond nog niets vaderlands ingang van een tijdperk verder weg dan de achttiende eeuw. En daarom misschien noemen wij een zedenroman uit de tijden van Rej [zestiende-eeuws schrijver Mikołaj Rej ...] geen *gawęda*, want zij vertelt niet van een levende traditie, maar verwerkt veeleer een bepaalde passage van een kroniek. Geslaagd noemen wij een tafereeltje van het leven in een oud tijdperk, als het tot ons hart spreekt, want in dat ogenblik alleen begrijpen wij het, en de stem die spreekt, zal de uitdrukking zijn van een bepaald gevoel, dat ook in ons is. Maar veelal is een dergelijke roman alleen een droog mozaïek van archaïsmen ...

Een *gawęda* geeft ons een genretafereeltje uit dat leven waarvan de draad ook in ons nog gesponnen is. Er is dus een bepaalde nauwkeurig vastgestelde lijn die de *gawęda* niet overschrijdt; ik denk, dat dat ook de grenslijn is van de genreschilderkunst. Buiten die lijn zwijgt de traditie reeds; op het zedenleven valt duisternis, de historicus ontsteekt zijn fakkel, bij hem staat de dramaticus, de auteur van de eigenlijk historische roman, naast hem de geschiedschilder, de schrijvers van de *gawęda* en de genreschilders daarentegen verlaten die nevelige landen.'

Volgens Gorczyński was Kazimierz Wójcicki degene die de '*gawęda*', een elders onbekend type vertelling, in de Poolse literatuur had geïntroduceerd, waarna Henryk Rzewuski en Ignacy Chodźko dit genre op een 'hoogtepunt van kunstzinnige voortreffelijkheid' hadden gebracht, terwijl de schrijver Wincenty Pol (1807-1872) de '*gawęda*' tot een 'poëtische macht' had verheven.²²² Wójcicki was inderdaad een van de vroege auteurs, of veeleer uitgevers en bewerkers van oorspronkelijke '*gawędy*', hoewel niet de allereerste. Hij publiceerde in 1840 een bundel *Stary gawędy i obrazy* (Oude verhalen en schilderijen): de verhalen in deze bundel bevatten beelden van huiselijk leven die sterke verwantschap tonen

²²² 'Część literacko-artystyczna. Obrazki rodzajowe', *Czas* (1855), nr. 110, p. 1-2, nr. 113, p. 1-2, nr. 119, p. 1-2. Gorczyński's tekst moet door de handen van Galicische censoren zijn gegaan: de herhaaldelijk voorkomende woorden 'nationaal' en 'nationaliteit' lijken vervanging van Pools, Polen en Polendom. Vermoedelijk zou deze tekst in een Warschaus blad zelfs in deze vorm niet hebben kunnen verschijnen.

met de hier besproken taferelen van Jan Maszkowski.²²³ Gorczyński's opvatting van de verwantschap tussen 'gawędy' en de genreschilderkunst vormde in feite een pleidooi voor het historische genretafereel, waarbij schilders echter niet verder in het verleden terug zouden mogen gaan dan tot in de eerste helft van de achttiende eeuw - die historische tijden die in de verhalen van de eigen grootouders en overgrootouders werden doorgegeven als de herinnering aan persoonlijke belevenissen, van henzelf en van mensen die zij nog hadden gekend.²²⁴

* * *

Zo werd er in de jaren veertig en vijftig van verschillende kanten op aangedrongen dat schilders hun inspiratie in de literatuur zouden zoeken, en meer en meer werd aan die aansporingen gehoor gegeven. Smokowski had in zijn beoordeling van Dąbrowski's genretafereel al gewezen op de rol die het persoonlijk contact tussen schrijvers en schilders daarbij kon spelen. Dat bleek ook bij Suchodolski die voor het eerst motieven aan literaire teksten ontleend had, toen hij in Rome vriendschappelijk met schrijvers en dichters omging. Na zijn terugkeer liet hij zich bovenal inspireren door teksten van Wincenty Pol, wiens eenvoudige, beeldend geschreven historische fictie ook voor volgende generaties schilders een rijke bron zou vormen.²²⁵ Schilders en schrijvers

²²³ Ook Pol noemde Wójcicki als 'schepper' van het 'gawędy'-genre (naar Wójcicki, *Pamiętniki*, inl. Maria Grabowska, p. 5 e.v.); d.w.z. als auteur van verhalen die deel uitmaakten van de nog levende mondelinge traditie, die hij had opgetekend en stilistisch bewerkt (op een wijze die hem ook kritiek opleverde, zie *ibid.*, p. 12-14), maar niet zelf verzonnen. Wójcicki was in elk geval de eerste die het woord 'gawędy' in een eigen boektitel - de hier genoemde - opnam. *WEP*: verhaal in verzen *Popas w Upicie* (Inkeer in Upita, 1825) door romanticus Adam Mickiewicz wordt wel beschouwd als prototype der geschreven 'gawędy' en ook een fragment uit Pols *Lied van Janusz*, nl. 'Wieczór przy kominku' (Avond bij de haard, 1833), rekenen literatuurhistorici daar toe.

²²⁴ Twee jaar later zou publicist en criticus in exil Julian Klaczko in zijn beruchte art. 'Sztuka polska' (1857) - waarin hij het bestaansrecht van een Poolse beeldende kunst ontkende - flink van leer trekken tegen deze bijzondere hist. interesse in literatuur en kunst; daarbij weet hij ontstaan van die trend in de literatuur nu juist aan 'de ondermijnende invloed van elementen uit de schilderkunst en de lyriek - tafereeltjes, schetsen, gawędy, alleen maar schilderachtig, onbepaald en zoetig': hier naar Jakimowicz, *Porębska*, p. 60-64.

²²⁵ *Sroczyńska*, p. 13: in Rome contact met romant. schrijvers Zygmunt Krasiński en Józef Słowacki; inspiratie door gedicht Mickiewicz. Jaren 50 correspondeerde Suchodolski met Pol, aan wie hij schilderijtje had toegestuurd dat scène uit diens rapsodie *Mohort* verbeeldde. Pol bedankte hem daarvoor, waarop Suchodolski terugschreef dat dit niet het enige beeld was geweest, dat hem bij lezen van *Mohort* voor de geest was gekomen, maar, zo besloot hij zijn brief, 'ondertussen moge de blik van de eerbare Mohort [op het schilderijtje] Je eraan herinneren, heer Wincenty, dat jij hier een bewonderaar van Jouw talent hebt en een waarachtige vriend [...]'. Schijnbaar waren literaire critici minder enthousiast, want Suchodolski sprak Pol in volgende brief nadrukkelijk moed in: 'Jouw [...] verzen, heer Wincenty, lees ik voor aan uitverkorenen die ze vereren, en Je kunt waarachtig wel geloven, dat Je hier, zoals in het hele land, oprechte vrienden hebt, want wie Jou slechts leest, moet van Je houden, neem Je dus de domheid van de journalisten niet ter harte,

knoopten in die jaren in toenemende mate over en weer contacten aan. De verbeterde mogelijkheden van de boekillustratie bevorderden vanzelfsprekend de interesse voor het werk van schilders en tekenaars bij de literatoren. En daar kwam nu bij dat geleidelijk aan ook aan de beeldende kunst een rol werd toegekend bij de strijd om het behoud van de Poolse cultuur en het Pools nationaal bewustzijn, een erkenning die in de volgende jaren gestaag zou groeien.

De geschiedschilderkunst van de tweede helft van de negentiende eeuw, met inbegrip van genre en anekdote, demonstreerde in toenemende mate dat schilders van taferelen uit het verleden nu inderdaad lazen, en niet alleen kronieken noch alleen de werken van Pol.²²⁶ Voor het historisch genre zullen zowel historiografische teksten als historische fictie in allerlei vorm als bron gefungeerd hebben, voorzover de auteurs daarin aandacht besteden aan de levenswijze van hun personages, aan de kleinere dingen des levens. Voor scènes uit het leven van de zeventiende- en achttiende-eeuwse 'szlachta' ontleenden schilders hun motieven voornamelijk aan de 'gawędy', de zedenhistorische romans en de memoire-literatuur. Een voorbeeld van dat laatste waren de etsen die de Warschause graveur Jan Lewicki maakte bij de *Memoires* (Pamiętniki) van Jan Pasek, een zeventiende-eeuwse edelman, krijgsman en avonturier. Lewicki (1795-1871) vervaardigde die illustraties begin jaren vijftig in Parijs, waar hij zich na de November-Opstand had gevestigd. Het zijn klein uitgevoerde tafereeltjes die met de bijbehorende tekstfragmenten tot grotere tableau-composities gegroepeerd waren op platen voor een map: veel van die levendig weergegeven scènes hebben uitgesproken genrekarakter en zullen jongere schilders van het Oudpoolse adelsleven stellig als houvast, als prototype voor hun eigen voorstellingen hebben gediend (afb. 155).²²⁷

Naast die groeiende interesse voor literatuur onder schilders zou nog een andere factor de opkomst van het historisch genre in de Poolse schilderkunst

wanneer Landgenoten Jou zozeer weten te achten, dat het tsjirpen van een of andere krekkel hun aandacht zelfs niet trekt.', Treter, 1911, p. 1-2, 13-14: brief 27-1-1856; brief 22-2-1856. Pols teksten werden wrschl. meer om hun patriottisch gehalte gewaardeerd dan om de literaire kwaliteit die door hedendaagse literatuurhistorici niet al te hoog wordt ingeschat.

²²⁶ Mycielski, 1902 (1896), p. 444-445, verbaasde zich erover hoe zelden de literatuur - d.w.z. belletrise, zoals werk der grote romantici - vóór midden 19^{de} eeuw schilders beïnvloedde - dat 'de creaties van de penseel zich slechts bij uitzondering inspanden om de schitterende werken van de pen op het doek te herscheppen'; hij gaf echter geen verklaring voor die situatie die ook volgens hem vanaf jaren 50 veranderde. - Of dat allereerst samenhang met toenadering tussen schrijvers en beeldend kunstenaars, of tevens terugging op invloed der gestructureerde kunstopleidingen, is niet duidelijk. - Omgekeerde gebeurde toen ook: 'gawędy'-schrijvers lieten zich inspireren door schilderijen, o.m. van Suchodolski, Sroczyńska, p. 5; en Wincenty Pol schreef tekst bij Grotters serie *Wieczore zimowy* (Winteravonden), Szczepański, p. 51.

²²⁷ Eerste uitg. van Paseks in handschrift overgeleverde memoires 1836. Lewicki: Porębski, 1962, p. 99-100, 202; tevens Banach, p. 156, 435: Paseks memoires werden 1854 in Wilno gepubl. met lithogr. reproducties naar aantal van Lewicki's etsen, vermoedelijk de eerste in Polen toegankelijke uitg. der platen. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 267, vermeldt uitgave Lewicki's etsen in Parijs. Van 1857-1865 was Lewicki weer in Warschau werkzaam.

begunstigen. De omstandigheden van het 'kunstleven' veranderden met de oprichting van lokale kunstverenigingen die geregeld verkooptentoonstellingen organiseerden, en dat nog aanvulden met speciale groeps- en monografische tentoonstellingen. De eerste van die verenigingen werd in 1854 in Krakau opgericht en kreeg de naam 'Genootschap van Vrienden van de Schone Kunsten' (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych), kortweg TPSP genoemd. Zes jaar later, in 1860, volgden kunstenaars en kunstliefhebbers in Warschau dit voorbeeld en richtten daar het 'Genootschap ter Bevordering van de Schone Kunsten' op, de TZSP (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych). In reactie op de sedertdien frequent plaatsvindende tentoonstellingen kwam het tot de ontwikkeling van een meer professionele kunstkritiek in dag- en weekbladen. De invloed van die veranderde omstandigheden werd in de loop der jaren vijftig en zestig duidelijk zichtbaar in de schilderkunst die in de beide genoemde steden tot stand kwam.²²⁸ De schilders hadden nu ruimere mogelijkheden hun werk te presenteren, maar ook het publiek leerde een grotere verscheidenheid aan kunstwerken kennen. En dat beperkte zich niet tot de plaatselijke kunst, want bij beide kunstverenigingen kwamen vele inzendingen binnen van buitenslands verblijvende Poolse schilders. Geleidelijk aan begonnen ook Duitse, Oostenrijkse, Nederlandse en Franse kunstenaars in bescheiden mate aan de tentoonstellingen in Krakau en Warschau deel te nemen.²²⁹ Deze

²²⁸ Gorczyński, pleitbezorger der 'gawędy', was medeoprichter TPSP in Krakau, Waško, 1999, p. 341. Olszański, 1988, p. 42: in TZSP werkten kunstenaars, dilettanten en in kunst geïnteresseerden samen, wat tot uitdrukking kwam in samenstelling comité; dit bestond uit zes kunstenaars (o.a. Juliusz Kossak en Suchodolski) en zes kunstliefhebbers. Tot de initiatoren behoorden Gerson, Lesser, schilder Schouppé, koopman/verzamelaar Gebethner en een K.J. Kaniewski. De verkooptentoonstelling bij TZSP in Warschau was doorlopend, zie *Kłasy* (1867/II), p. 50, monogr. 'W' [Wójcicki?] over bepalingen TZSP. In 1867 volgde Lemberg met eigen kunstvereniging die 1885-94 functioneerde als filiaal TPSP. Pruisische KV in Poznań bestond tot 1862; pas jaren 80 werd daar nieuwe vereniging opgericht, ondanks eerdere initiatieven in die richting, o.m. door schilder Łaszczzyński (zie vervolg) die uit Poznań stamde. Poolse kunstverenigingen opereerden net als die in andere landen. TZSP legde bovendien eigen coll. contemp. kunst aan die openbaar toegankelijk was: men kocht dus niet alleen voor verlotingen. Die coll. werd aangevuld door schenkingen. - Dat het aankoopbeleid van kunstverenigingen partijdig kon zijn, suggereert brieffragment Suchodolski uit 1869, Treter, p. 23. - Ostrowski, 1989, p. 32.

²²⁹ In Warschau bleef deelname buitenlandse schilders tot jaren 90 beperkt en omvatte maar weinig der toen bekende namen, maar wel schilders uit alle windstreken; al vroege jaren 60 een Pruisisch schilder met volksgenre, 1869 de Münchner Franz Adam, leermeester van diverse Polen, en 'mevrouw Ronner uit Brussel met haar schapen, kippen en honden' (*Kłasy* (1869), nr. 203, p. 268-270); jaren 70 o.m. Münchner genreschilder J. E. Gaisser (zie dl. II: III, 1) en de alom aanwezige Nederlanders Koekkoek en W. Verschuur - die laatste met paarden. Buitenlandse interesse voor tent. in Krakau was groter, bovendien speelden daar zeker de contacten met Wenen mee. Bij TPSP stelden al jaren 50 Julius Hübner en Peter Heß tentoon en 1859 Eduard Ender; zelfs Winterhalter presenteerde er werk, evenals de Nederlanders Ph. van der Kellen, Cornelis Springer en - ook hier - Henriëtte Ronner. Na 1870 tot begin 20^{ste} eeuw zou TPSP geen buitenslands werk getoond hebben, *WEP* [geen betrekking op verkooptentoonstellingen?]; toch

ontwikkelingen beïnvloedden niet alleen de kwantiteit en de kwaliteit van de Poolse schilderkunst, maar ook de thematiek. Voordien waren schilders in veel gevallen pas in opdracht aan een bepaald werk begonnen, zeker als het een schilderij betrof; nu kozen zij hun onderwerpen zelf en laveerden tussen wat hun interesseerde en wat zij verwachtten te kunnen verkopen. In de jaren veertig hadden in Polen nog maar enkele schilders historische anekdoten, laat staan taferelen uit het dagelijks leven van vroeger tijden tot onderwerp van hun schilderijen gemaakt, maar in de beide volgende decennia nam de belangstelling voor historisch genre als een vorm van uitbeelding van het verleden - of verbeelding van de 'traditie' - geleidelijk aan toe.²³⁰ Enkele Poolse schilders van historisch genre lieten zich daarbij verleiden tot een directe stilistische en soms ook thematische oriëntatie op voorbeelden uit Parijs, München of Antwerpen, die zij tijdens hun studie in het buitenland leerden kennen, maar bij anderen was van zo'n assimilatie nauwelijks of geen sprake.²³¹

Dat bijvoorbeeld Lessers werk ondanks zijn Poolse thematiek toch als buitenlands ervaren werd, kwam al ter sprake. De schrijver Józef Kraszewski meende bij hem zelfs het 'uitgesproken stempel van de Duitse school' waar te nemen. Zijn stijl, zijn tekening, het coloriet - alles was zuiver Duits. De schilder toonde buitengewone ijver en degelijkheid, het geheel was altijd kundig gecomponeerd, de details goed doordacht en aan historische bronnen ontleend, maar bij dat alles was het resultaat een beetje koud en een beetje stijf. Als hij voor Lessers schilderijen stond, schreef Kraszewski, waardeerde hij alle kundigheden en schilderkunstige kwaliteiten, maar 'niets grijpt ons aan, niets raakt ons, spreekt tot het hart en de ziel'. Hij zou willen dat Lesser de teugels meer zou laten schieten, dat hij een beetje uitgelaten zou zijn. 'In zijn schilderijen ziet men meer mooie modellen dan mensen, alles poseert bovenmatig, ieder van de helden weet dat hij geschilderd gaat worden; wij zijn niet bij ons, maar in het land van de Nibelungen.' Lessers themakeuze bekritiseerde Kraszewski niet, maar

tent.-seizoen 1873/74 tenminste een schilderij van Josef Scheurenberg (zie dl. II: III, 1), zie Świeykowski, 1905 (bij buitenlandse schilders geen titels vermeld).

²³⁰ Porębski, 1962, p. 100, 123, constateert dat jaren 50 langzaam aan een 'voller' beeld der Poolse geschiedenis en cultuur in de schilderkunst doordrong, waar ook de renaissance, de steden en hun bewoners en randgroepen der Poolse samenleving deel van uitmaakten. Op de tentoonstellingen werd thematische koerswijziging zichtbaar richting cultuurgeschiedenis en hist. anekdote, d.w.z. jaren 50 was die thematiek bij meer schilders aan te treffen dan alleen bij de weinige besproken voorlopers (Porębski geeft hier helaas alleen vb. uit Krakau).

²³¹ Naar Grabowski's reactie op Frans hist. genre te oordelen, deden die laatsten daar goed aan. Waar *Poolse* oude zeden een gebied van oprechte poëzie vormden, lag dat z.i. bij andere naties anders (*Artykuły*, p. 320-21, naar Grabska, Morawski, p. 85): 'bij de Fransen bijv. waren tafereltjes uit de tijden van Lodewijk XIV, XV en XVI het onderwerp van karikatuur, meest van bamboschades; het kostuum van de voorouders was belachelijk.' - Omgekeerd was elders al jaren 40 enkele maal een Pools 'romantisch' thema te zien, en niet alleen door schilders van Poolse afkomst verbeeld, bijv. op Berlijnse ac.tent. 1839 (cat.-nr. 301) door Berlijner Friedrich Herdt, *Bevrijding van Lodoiska uit Durlinsky's slot door de Tartarenvorst Titzikan, haar geliefde Luzinsky en dienaar Boleslav*: thema n.b. ontleend aan Cherubini's opera *Lodoiska*.

wel de manier waarop de schilder zijn figuren uitbeeldde. Dat deze documenten van het verleden verzamelde, afbeeldingen en voorwerpen, en dat hij historisch-archeologisch onderzoek bedreef, dat alles, schreef Kraszewski, 'wekt ware achting voor hem en dankbaarheid. Maar tegelijkertijd geeft dat de maat van zijn talent aan, karakteriseert dat de mens'. En het was niet wenselijk, vond hij, dat een kunstenaar zich al te zeer aan zulke dingen wijdde: 'de opgaven van de kunst zijn andere, de penibele waarheid is in de kunst ondergeschikt'. - Een uitspraak die ook bij Duitse theoretici te lezen viel en die zeker bekend, maar op dat moment niet heel populair was in München, het kunstmilieu waartoe Kraszewski Lessers enthousiaste weergave van de historische realia waarschijnlijk terecht herleidde.²³² - Hijzelf wilde niet beweren, schreef Kraszewski, 'dat het nodig was om de materiële omstandigheden gering te achten als men die goed kon weergeven, maar het was verkeerd om daarin de voornaamste opgave te zien'. Dat zijn goede kennis Smokowski in die fout verviel, kan inderdaad niet gezegd worden.

Het valt aan te nemen dat Kraszewski hier ten opzichte van de schilderkunst eenzelfde standpunt innam als hij in zijn eigen historische romans en verhalen representeerde. Niettemin had hij zelf wel degelijk veel interesse voor die materiële cultuur, zoals ook in de boven aangehaalde recensie tot uitdrukking kwam. Die belangstelling maakte deel uit van de algemene interesse voor alle aspecten van de vaderlandse geschiedenis en cultuur die sterk leefde onder de opkomende kringen van de intelligentsia. In het Russische deelgebied concentreerde die intelligentsia zich in de steden, in het bijzonder in Warschau. Deze nieuwe maatschappelijke groepering werd gevormd door burgerlijken en leden van de adel - nu vooral van de kleinere adel, die met het oog op bestaansmogelijkheden toenemend naar de steden trok, maar speciaal in Galicië ook vanuit hun bezittingen aan het culturele leven deelnam.²³³ Het waren mensen uit deze kringen die historisch, kunsthistorisch en oudheidkundig onderzoek bedreven, en zich daarbij vanzelfsprekend interesseerden voor de visualisering van het verleden. Tot diezelfde kringen behoorden ook de kunstliefhebbers die samen met beeldend kunstenaars de TZSP hadden opgericht, die al naar vermogen ook kunstwerken kochten en zelfs opdrachten verstrekten.²³⁴ En het was dit publiek voor wie de inventoren van historisch genre

²³² Kraszewski, 'Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcyi Gazety Warszawskiej. Pracownie artystów', *Gaz. Warsz.* (1855), nr. 217, p. 2-3. Lesser had in München gestudeerd en gewerkt in de tijd dat daar de vaderlandse geschieduitbeelding in historistische vorm doorzette bij generatie van Cornelius' leerlingen, tegens diens strikt ideale kunst- en geschiedopvatting in.

²³³ Jakimowicz, 1951, p. 18: achtergrond van die ontwikkeling vormde in Warschau de economische opkomst van een middenklasse in betrekkelijk rustige jaren 50. - De 'landvlucht' der kleine adel daarentegen werd veroorzaakt door onmogelijkheid om te bestaan van opbrengst van te kleine landgoederen, voor zover die niet zelfs door de bezetters geconfiscieerd waren: deze arme of landloze adellijken zochten emplooi in de steden, veelal in de vrije beroepen, en vormden daar een belangrijk contingent der stedelijke intelligentsia.

²³⁴ Vroeg vb. Warschause mecenas was Tomasz Zieliński (gest. 1858). Gerson, 1897, p. 34, noemde hem grootste kunstliefhebber van zijn tijd; hij bezat rijke coll. oude kunst en

hun taferelen schilderden. Een aantal van die vroege onderzoekers van de Poolse geschiedenis en kunsten en ook sommige schilders legden eigen verzamelingen aan, niet alleen van kunstwerken, maar tevens van oudheden van diverse aard, in een bewust streven overblijfselen van de vaderlandse historische cultuur te bewaren en te documenteren. Ook Kraszewski deed dat: hij bracht een grote verzameling tekeningen en prenten met historische inhoud bijeen, waaronder vele weergaven van historische architectuur, van bekende historische personen en ook fictieve typenportretten zoals van zeventiende-eeuwse ritmeesters en verdedigers van de grenslanden. Daarnaast verzamelde hij voortekeningen voor illustraties van historische romans, ook bij die door andere auteurs, en hij bezat een heel aantal tekeningen van Smokowski.²³⁵

Eén van de vroege schilders van beslist *vaderlands* historisch genre was de aquarellist Juliusz Kossak wiens jeugdwerken al bij Grabowski in de smaak waren gevallen. Kraszewski vergeleek zijn werk met dat van Lesser bij wie hij de overgrote nadruk op de historische realia had bekritiseerd: 'Om een machtig talent, leven en kracht te zien', ging hij naar het Warschause atelier van Juliusz Kossak. Van hem kende hij al het een en ander, maar zulke dingen als Kossak in die jaren presteerde, had hij niet verwacht. Daarin herkende hij een enorme

protegeerde jonge kunstenaars als Gerson, Kostrzewski en Pillati. Zijn plaats werd door anderen ingenomen: werk van Gerson 1858 bijv. gekocht door koopman Feliks Gebethner (*Sobieski - Bomenplanten*) en door oudheidkundige en publicist Franciszek Sobieszczański (*Grzybobranie* [Paddestoelenzoeken]), beiden representanten van die groeiende Warschause intelligentsia. Ryszkiewicz, in Gerson, *Materiały*, red. 1952, p. 113: Gebethner (1832-1887), medeoprichter en lid dagelijks bestuur TZSP, bracht in ruim 20 jaren aanzienlijke coll. eigentijdse schilderijen bijeen die hij zou nalaten aan TZSP. - Ook opdrachten voor 'moderne' geschiedschilderkunst in die kringen vergeven: Lesser schilderde voor graaf Franciszek Skarbek een tafereel uit overlevering over een middeleeuwse voorvader Habdank, en baron Rastawiecki, medeoprichter TZSP, gaf hem opdracht (met middelen uit fonds) voor schilderij *Ciało Wandy wyciągnięte z Wisły* (Lijk Wanda uit Weichsel gehaald), Grabowski, *Artykuły*, p. 278, voetnt. Tot zelfde maatschappelijke en intellectuele kringen - en vergelijkbare in Krakau - behoorden ook diegenen die als critici, theoretici en historici over schilderkunst schreven: een anonymus somde 1873 de namen op van Józef Kremer, Kraszewski, Lucjan Siemieński, Rastawiecki, Sobieszczański, Podczaszyński, Struve, Sewersten, Klaczko, Aleksander Przeździecki, auteurs die alle ook jaren 50 actief waren ('Omówienie wydawnictw' [Bespreking van publicaties], *Biblioteka Warsz.*, IV, 1873, p. 343-346). Uitzondering was Ludwik Buszar als een der weinige *kunstenaars* die toen al kritieken schreven. In 1881 noemde W. Korotyński in art. over Krakaus schilder-kunsthistoricus Władysław Łuszczkiewicz (*Tyg. il.* (1881), p. 385-386) deels diezelfde namen: Kremer, Przeździecki, Warschauers Rastawiecki, Sobieszczański en Beyer, fotograaf-numismaticus, en Józef Kraszewski.

²³⁵ Vgl. samenstelling en activiteiten Münchner Gesellschaft der drie Schilden, zie dl. I: V, 3. Suchodolska, Jakimowicz, 1961, p. 39-50. Correspondentie die Kraszewski met diverse schilders heeft gevoerd, juist met schilders van hist. voorstellingen, zou buitengewoon interessant moeten zijn, evenals die met fotograaf Beyer. Deze brieven (Jagiellonen-bibliotheek Krakau) heb ik in het kader van dit onderzoek helaas niet kunnen zien.

begaafdheid, voortreffelijke kwaliteiten in de uitvoering én datgene wat hij bij Lesser miste - 'iets wat ons medeleven wekt en tot ons hart spreekt'.²³⁶

4. Landgoederen, paarden en herenhuizen - Juliusz Kossak

Juliusz Kossak (1824-1899) stamde uit Galicië. Hij bracht zijn kinder- en schooljaren in Lemberg door. Geschiedenis en paarden vormden de beide themagebieden waar hij al vroeg geheel mee vergroeid raakte. Die thematiek zou hem, hand in hand met zijn persoonlijke stijl, een bijzondere positie in de Poolse schilderkunst verschaffen die door achtereenvolgende generaties tijdgenoten steeds opnieuw en met grote instemming werd beschreven. Al in het begin van de jaren vijftig uitten diverse recensenten hoge verwachtingen van Kossak die zij tot de jonge talenten van dat moment rekenden. En in 1854 heette het in een bespreking in de *Dziennik Warszawski*, dat 'ieder die zijn werken zag, herkende dat dit een groot talent was, ongewoon'.²³⁷ Die vroege verwachtingen groeiden uit tot een bijna algemene bewondering, tot de algemene overtuiging dat Kossak binnen de eigentijdse Poolse kunst een speciale, positieve rol vervulde. Meer dan dertig jaar na die eerste waarderende recensies van Kossaks werk, in 1887, schreef de Krakause schrijver Wincenty Łos over zijn betekenis voor het publiek:

'De Poolse maatschappij die zich pas aan het vormen was, omringde Kossaks naam met de roem, waartoe zij in staat was. [...] hij is een dichter van de penseel [...] Die roem zal voor ons altijd honderden malen groter zijn dan voor vreemden, want de poëzie van Kossaks penseel is zuiver nationaal. Men moet [zijn] idealisme begrijpen, men moet een stamgenoot in bloed en denken van Kossak zijn, om bijna elk van zijn aquarellen op zijn waarde te schatten.'

Łos meende dat Kossak 'in zo hoge mate de gave bezat om brede kringen aan te spreken, om hen te ontroeren, [...] dat zijn schilderijen even sterk tot de verbeelding spraken van mensen die geen opvattingen over kunst hadden, die in Kossaks aquarellen de inhoud en de poëzie bewonderden, maar niet de uitvoering en de techniek [...]'.²³⁸ Critici en kunsthistorici benadrukten al bij Kossaks leven - en in koor bij zijn overlijden - zijn grote betekenis voor de gunstige ontwikkeling die de Poolse kunst sedert de jaren vijftig had gekend. Zijn naam was 'onverbrekelijk verbonden met de eerste stralen van de nationale kunst' (Piątkowski) en 'bij hem lag het eigenlijke begin van de vaderlandse kunst' (Józef Rychter).²³⁹ De Krakause monumentenbeschermer Stanisław Tomkowicz legde in

²³⁶ Op. cit. (232), p. 2-3.

²³⁷ Olszański, 1988, p. 22-23. *Dziennik Warsz.* (1854), nr. 243, p. 2.

²³⁸ Deels Łos, 'Julius Kossak. Ulotne studium', *Echo muz.* (1887), jrg. 4, p. 404-406; deels naar Olszański, 1988, p. 81. Tweede citaat Łos: *Tyg. il.* (21-9-1895), nr. 38, naar Olszański, 2000, p. 26. Łos (1857-1918) schreef hist. verhalen en zedenromans die in hogere kringen speelden; vanaf 1884 eigenaar bezitting Ożarów bij Warschau: nu mus. interieur adelshoeves, de Poolse 'dwóry'.

²³⁹ Naar Olszański, 1988, p. 97. Voor schilder/criticus Piątkowski, zie dl. II: III, 1, 3 en IV, 3.

dat verband de nadruk op Kossaks thematiek waarmee de schilder de vaderlandsliefde had bevorderd; hij schreef in het Galicische blad *Czas* (1899):

'Met penseel en potlood maakte Kossak onze geschiedenis populair, onze helden, ons lofwaardig verleden en roemvolle ridderlijkheid, voor een brede kring maakte hij onze dichters toegankelijk, hij vormde de intelligentie van de jeugd, hij verhief de harten, hij verruimde de liefde voor de vaderlandse aarde, de liefde voor de natuur en de liefde voor het volk, hij beïnvloedde een hele generatie van schilders [...] Hij was wellicht de populairste van onze kunstenaars. Zijn werken, als aquarellen niet van grote afmetingen, waren zelfs voor minder vermogenden bereikbaar [...] reproducties naar zijn schilderijen werden bij duizenden verbreid, bijna elk Pools kind kent ze [...] Wij hadden al grotere schilders, maar ik weet niet, of iemand van hen zich met betrekking tot die opvoedende invloed op de natie met Kossak meten kan.²⁴⁰

Voor de kunsthistoricus Jerzy Mycielski (1856-1928) was het nog belangrijker dat Kossak met zijn specifieke stijl en voorstellingen interesse en liefde voor de Poolse kunst als zodanig had gewekt. Kossak was de eerste Poolse kunstenaar wiens werk soms 'tot onder de strodaken' kwam, maar altijd 'tot onder de met dakspanen gedekte kleine adelshuizen in Podole en Mazowië, dat de woonvertrekken van de burgerij bereikte, de pastorie en soms de rentmeestershuizen'. Zijn beelden waren 'makkelijk en toegankelijk', zij hadden 'charme, eenvoudige en ware poëzie, en tegelijk ook zekere sentimentele trekken', en werden daarom overal meteen begrepen en gewaardeerd. 'Men zag dat het nationale kunst was, en dat het mogelijk en de moeite waard was om die te kennen en ervan te houden, dat dat zelfs nodig was.' Mycielski omschreef Kossak (1896) - refererend aan zijn specifieke thematiek - als de 'popularisator van de nationale schilderkunst op de melodie van de mars van Dąbrowski, en op de ondergrond gevormd door de oud-adellijke 'gawędy' van Pol en Bodzantowicz, met behulp van het poëtische Poolse paard, met de charme van de Poolse ulaan, en met de wind die waait van de open velden van Podole of de Oekraïne ...'.²⁴¹

Die nationale thematiek had Juliusz Kossak al in zijn jonge jaren tot de zijne gemaakt. De gebruikelijke weg van een aankomend kunstenaar had hij daarbij niet gevolgd. Hij was in het eerste jaar van zijn rechtenstudie aan de universiteit van Lemberg, toen hij kennismakte met de amateur-tekenaar graaf Kazimierz Dzieduszycki die hem min of meer onder zijn vleugels nam. Dzieduszycki

²⁴⁰ Naar Olszański, incl. weglatingen, 1988, p. 97-98.

²⁴¹ Mycielski, 'Juliusz Kossak. Wspomnienie pośmiertne [J.K. In memoriam]', *Przegląd Polski* (1899), II, p. 588, hier naar Olszański, 1988, p. 26. Mycielski, 1902 (1896), p. 581-82. Mycielski was geboren en getogen Krakauer, had aan Jagiellonen-universiteit gestudeerd en doceerde daar vanaf 1897 als professor kunstgeschiedenis. - Eenzelfde rol bij het wekken van interesse voor kunst per se hadden tijdgenoten ook al aan Suchodolski toegewezen, Sroczyńska, p. 44. K. Bodzantowicz publiceerde onder ps. Suffczyński hist. verhalen en 'gawędy' die echter niet verder teruggingen dan Kościuszko-Opstand; Kossak illustreerde werk van hem. Dąbrowski-mars of -mazurka, 1797 ontstaan als lied der Poolse legioenen die onder gen. J.H. Dąbrowski aan Franse zijde in Italië vochten; sedert 1918 het Poolse volkslied: muziekbijlage, nr. II/3.

bestudeerde als liefhebber de vaderlandse geschiedenis en hij deed zijn best om zijn historische kennis op zijn beschermeling over te brengen. Hij stimuleerde Kossak - die overigens zijn rechtenstudie wel voortzette - tevens in zijn verlangen om kunstenaar te worden. Hij legde de basis voor diens blijvende contacten met leden van bijna alle Galicische adelsfamilies die enthousiast waren over zijn vlotte tekeningen naar het leven, bovenal van paarden. Kossaks bedrevenheid bij het portretteren van die dieren, zijn kennis van paarden en van de jacht maakten hem in die kringen algemeen geliefd. Bij parforce-jachten tekende en schilderde hij de deelnemers, bij het ontbijt en in volle actie. Veel van zijn aquarellen uit die jaren doen sterk denken aan contemporaine Engelse prenten van ruiters en jachtscènes die ook in Polen de huizen van de landadel decoreerden, maar Kossaks in vergelijking stijve en naïef-gestileerde figuren demonstrenen tevens zijn gebrek aan systematisch kunstonderwijs. Hij had in Lemberg geen andere mogelijkheid gehad dan de universitaire tekenschool te bezoeken, waar hij van de docent, Jan Maszkowski, blijkbaar niet meer dan de beginselen van de tekentechniek en het schilderen had geleerd.²⁴²

In 1845 bezocht Kossak de stoeterij van Juliusz Dzieduszycki, een jonger familielid van zijn mentor. Op diens landgoed bleef hij, met onderbrekingen, vijf jaar lang wonen en deelde het leven van zijn gastheer. Zij reden paard, gingen op jacht en 's avonds dronken zij samen, waarbij Dzieduszycki de klassieke auteurs citeerde.²⁴³ Kossak ontwikkelde zich in die jaren als schilder nog steeds zelfstandig verder door naar de natuur te tekenen en te aquarelleren. In 1846 waren beide vrienden kortstondig betrokken bij de politieke gebeurtenissen in Galicië, waarna Kossak naar Lemberg terugkeerde. Daar kreeg hij in de volgende jaren via nieuwe persoonlijke contacten volop gelegenheid om zijn kennis van de historische materiële cultuur te verdiepen en studieschetsen van historische voorwerpen te maken: die omstandigheden en de invloed van oudere collega's wakkerden zijn toen nog prille interesse voor de uitbeelding van de Poolse geschiedenis verder aan.²⁴⁴

Het jaar 1847 bracht de eerste openbare tentoonstelling van Kossaks werk: op dezelfde kunsttentoonstelling in Lemberg waar zijn leermeester Maszkowski

²⁴² Olszański, 1988, p. 11-12, naar *Autobiografia Kossaka*. - Kossak had wellicht zelfs van die mogelijkheid toen te weinig gebruik gemaakt.

²⁴³ Olszański, 1988, p. 16-17. Dzieduszycki's landgoederen: Rood-Rusland, t.o. van Lemberg.

²⁴⁴ Olszański, 2000, p. 25-26, id., 1988, p. 13. Voor Kossak belangrijke contacten: Szczęsny Morawski en Jan [?] Gwalbert Pawlikowski (Adam Pług, *Kłasy* (1880/I), p. 247). Morawski had na studie filosofie en rechten Weense kunstacademie bezocht, en zich daarnaast in de Hofbibliotheek met geschiedenis en kunstgeschiedenis bezig gehouden. Hij was toentertijd (1847-51) custos kunstcollecties van het Ossolineum in Lemberg. Hij behandelde in zijn schilderijen en tekeningen dezelfde militair-hist. thematiek als Kossak zou gaan doen, en tekende talloze studies van hist. militaria, kostuums en oudheden uit Galicië, *Słownik*, V. Van die tekeningen zal ook Kossak gebruik gemaakt hebben. Pawlikowski (1792-1852), oudheidkundige en kunstverzamelaar, stelde deze zijn uitgebreide collecties in Medyka bij Przemyśl ter beschikking waar hij naar eigen wens studies kon maken van hist. objecten.

zijn idyllisch-historische genretafereeltjes presenteerde. Volgens Kossaks monograaf Olszański (1988) had het publiek uit de stad vooral bewondering voor het werk van Korneli Szlegel, een eclectisch schilder van historische taferelen en landschappen (zie dl. II: III, 3), terwijl de adel die van het land aanreisde om de tentoonstelling te zien, Kossaks werk het mooiste vond: daar zagen zij immers hun paarden, en levensecht in beeld gebracht. Overigens was er bij Kossak geen sprake van realisme. Hij toonde het landleven steeds vanuit de adellijke residentie gezien, en bleef dat ook later doen. Hij beeldde plezierritten uit, kleurige jachtscènes, en de hartstocht voor paarden: het tijdverdrijf van de vermogende Poolse adel, waarbij de boerenbevolking in kleurige drachten een opgewekte achtergrond vormde. In zijn taferelen was niets te zien van de inspanning en belasting van de herendiensten, de zogeheten 'panszczyzna' die in Galicië nog niet was afgeschaft, noch van de armoede der overwegend Oekraïense boeren - de achtergrond van de opstanden tegen de Poolse adel in 1846.²⁴⁵ Jerzy Mycielski schreef daar (1896) met begrip over: Kossaks 'poëtiserende en poëtische ridderlijke natuur, zijn geest, die was gevormd door de poëzie [van Pol], die de *Liederen over ons land* (Piesni o ziemi naszej) had gezongen, had hem niet veroorloofd om het land geheel waarachtig uit te beelden; dat wil zeggen met de armoede, en de ongeciviliseerdheid van de boeren, en de door het werk uitgeteerde paarden. Kossak had naar dat alles met de ogen van de dichter gekeken, en anders had hij dat niet gekund.²⁴⁶

Kossaks idealisering van het adellijk leven stoorde contemporaine kunstrecensenten al helemaal niet. Wel kreeg hij steeds opnieuw te horen dat hij zijn tekentechniek moest verbeteren, en bovendien dat hij het niet bij dat tekenen en aquarelleren moest laten - hij zou moeten gaan schilderen, zo vonden verschillende critici. Eén van hen schreef in de *Biblioteka Warszawska* (1851), in een artikel over Lembergse schilders, dat hij Kossak 'als de talentvolste daarvan beschouwde, dat het hem echter aan opleiding ontbrak, aan correctheid in de tekening.' De criticus maande de jonge kunstenaar om 'niet te vergeten, dat zijn roeping een dienst aan zijn landgenoten was, dat men het recht had om talent te vereren, maar nalatigheid te straffen.'²⁴⁷ Zulke kritiek ging aan Kossak niet voorbij, hij wilde inderdaad verder studeren, maar zijn ideaal was Parijs en daartoe bezat hij niet de middelen. Toch kreeg hij de gelegenheid voor

²⁴⁵ Olszański, 1988, p. 17-19.

²⁴⁶ Mycielski, 1902 (1896), p. 610. Toch leverde Pol in die 'Liederen' scherpe kritiek op hoge adel in Wołyn: hij schreef dat die zijn onderdanen slecht behandelde, teveel eigendunk had, wel Arabische paarden bezat en vreselijk veel geld; maar alles was daar onnozel en onrijp, koud en hard en onverteerbaar, weerszinwekkend en harteloos, geen spoor van oude tijden, de adel [de 'szlachta' als stand] was hun alles; er was niets Pools aan die lieden behalve de naam (hier naar vert. Wojciech Ketrzyński, *Das Lied von unserem Lande*, Posen 1870).

²⁴⁷ Naar Olszański, 1988, p. 22-23. Overigens verhinderde dat niet, dat Kossak tekenlessen gaf aan anderen, zoals aan Grottger, anon., *Ziarno* (1906), p. 99. Gecit. criticus niet bekend; redactie *Biblioteka Warsz.* sedert 1850 o.l.v. Kazimierz Wójcicki die deze functie tot zijn dood behield.

een reis: in 1852 bracht hij een half jaar door in Sint Petersburg, waar hij voor het eerst Europese schilderkunst van hoog niveau leerde kennen en werken van oude meesters kon bestuderen en kopiëren. Al in januari 1852 schreef het blad *Czas* over het 'aangename bericht, dat Kossak was begonnen aan een werk dat hem wellicht in de eerste rang van kunstenaars zou plaatsen, namelijk een historisch schilderij dat *Herburt w bitwie pod Sokatem* voorstelde', de zestiende-eeuwse aanvoerder Herburt in de slag bij Sokal.²⁴⁸ Kossak had in Sint Petersburg ondermeer contact met de daar ingeburgerde batailleschilder Gottfried Willewalde, de geschiedschilder New (T.A. Neff) en zijn landgenoot Leonhard Straszynski met wie hij samenwerkte aan de platen bij een bundel teksten van Poolse dichters en schrijvers.²⁴⁹ Hij had ook daar succes, zelfs aan het hof: hij kon zijn werk verkopen en geld opzij leggen voor een verblijf in Parijs.

5. Warschau en Parijs - Kossak en de jonge generatie

Kossak begon in de vroege jaren vijftig ook buiten Galicië bekend te worden. Kraszewski beschreef hem toen al in de *Gazeta Warszawska* als een 'waarachtig nationaal talent'. In de zomer van 1852 was Kossak bij een broer in Oostenrijk te gast, en in Wenen werkte en studeerde hij korte tijd in het atelier van Waldmüller.²⁵⁰ Vanuit Wenen reisde hij naar Warschau waar het hem zo goed beviel, dat hij er bleef wonen. Een kring van merendeels iets jongere schilders die daar aan de School voor de Schone Kunsten studeerde, nam hem in hun midden op. Daartoe behoorden al eerder genoemde schilders als Kostrzewski en Wojciech Gerson (zie II: I, 4), en ook Józef Brodowski en Henryk Pillati die in het vervolg nog nader ter sprake zullen komen.²⁵¹ Goede geest en bindend

²⁴⁸ Olszański, 1988, p. 23-24: gevecht met Tataren, 1519; uitgevoerd als aquarel.

²⁴⁹ Olszański, 1988, p. 24: onder titel *Plejada Polska pas 1857* uitg. door B.M. Wolff in Sint Petersburg. Mycielski, 1902 (1896), p. 622-623, spreekt m.b.t. Willewalde van 'lege en slaafse navolger van Vernet'. Alfred Woltmann daarentegen, in: Lützow, 1875, p. 391, vond de "kleine Schlachtenbilder von Willewalde [Weense Wereldtent.] haltungsvoll und lebendig." Voor Neff (Duitse afkomst), zie cat. tent. Antwerpen 1996, p. 184-185. Raczyński, 1841, III, p. 588: Neff schilderde jaren 30 portretten evenals Italiaanse taferelen die hem aan Léopold Robert en Winterhalter herinnerden. "Sein Pinsel ist gefällig, seine Farbe glänzend, und eine ganz besondere Anmuth ist seinen Compositionen eigenthümlich." Sedert kort, aldus Raczyński, was Neff op de historieschilderkunst overgegaan. Voor Straszynski, zie dl. II: III, 3.

²⁵⁰ Olszański, 1988, p. 24: Gerson bevestigt studietijd bij Waldmüller ('Juliusz Kossak jako artysta', in *Jozefa Ungra Kalendarz Warszawski na rok 1890*, p. 6).

²⁵¹ Vgl. Ryszkiewicz, 1981, art. 'Warszawski sklep Henryka Hirszla' [Warschause winkel van H.H.], p. 238-239: de 19^{de}-eeuwse opvatting dat de ware, moderne, nationale Poolse kunst pas begon met o.m. die schilders, met eerste generatie die, begin jaren 50, hun opleiding aan School Schone Kunsten afrondde. - Voor alle hier in § 4-10 meer uitvoerig besproken schilders (Kossak, Brodowski, Pillati, Loeffler, Leopolski, Kozakiewicz, Łaszczynski, Maszynski, Szwojnicky) geldt, dat zij uit het mij toegankelijke materiaal naar voren kwamen als de meest uitgesproken exponenten en typische representanten van bepaalde varianten van het Pools hist. genre: sommigen met grootste deel van hun oeuvre, anderen met een kleiner deel daarvan. De

element van die kring van collega's en vrienden was Marcin Olszyński (1829-1904) die zelf geen schilder was, maar tekenaar en fotograaf. Hij trad ook op als uitgever en redacteur, en hij steunde de kunsten en jonge schilders waar het hem mogelijk was. Van 1865 tot 1886 had hij de leiding over de afdeling vormgeving van het geïllustreerde weekblad *Kłosa*.²⁵² Voor Kossak werd en bleef hij een goede vriend, zoals blijkt uit hun latere correspondentie, en ook uit de brieven van Kossaks vrouw.

De oprichting van de School voor de Schone Kunsten in 1844 en de weinige tentoonstellingen van de voorgaande decennia hadden in Warschau nog geen kunstpubliek van voldoende omvang kunnen vormen om zelfs maar de plaatselijke schilders een redelijke bestaansmogelijkheid te bieden. Kossak greep de mogelijkheden aan die zich in dit stedelijk milieu voordeden, hij schilderde contemporaine genrestukjes, tekende illustraties en retoucheerde foto's.²⁵³ Maar al in 1853 maakte hij dan toch zijn eerste aquarel in werkelijk groot formaat van een historische veldslag. Het was een opdracht van de magnaat August Potocki die aansloot bij de laat achttiende-eeuwse dynastieke reeksen: de uitbeelding van de roemrijke dood van een voorvader, in dit geval die van Stefan Potocki in 1648 bij het moerasgebied *Żółte Wody*, de 'Gouden Wateren'. Het dagblad *Dziennik Warszawski* bracht al spoedig een bericht over de schildering: de recensent schreef met waardering over de 'grote beweging van de voorstelling; hij vond dat 'iedere figuur leefde en de paarden mooi getekend waren'. Maar hij betreurde het dat Kossak niet in olieverf had gewerkt, een kritiek die de schilder steeds opnieuw zou horen.²⁵⁴ Na het voltooiën van die eerste grote historische voorstelling ontwierp Kossak meteen een tweede tafereel in dat genre, de voorstelling *Jan Kazimierz in de veldslag bij Beresteczko* (1651), maar ditmaal liet hij de definitieve versie over aan zijn vriend Józef Brodowski die zijn tekening in olieverf uitvoerde (1854). Hiermee lijkt hij te hebben gereageerd op de kritiek in de *Dziennik Warszawski*, zonder echter zelf tot die andere techniek over te gaan. Met beide werken oogstte Kossak veel succes op de tentoonstelling bij de Krakause kunstvereniging (1855) evenals in de pers, en dat laatste ook in zijn woonplaats. De criticus van de *Dziennik Warszawski* prees het, dat de 'heer Kossak die eens een nationaal geschiedschilder wilde worden, geen enkele

bespreking van hun werk is hier en daar aangevuld met relevante vb. door andere schilders uit hun omgeving. Kossak is verhoudingsgewijs uitvoerig behandeld vanwege zijn rol als stimulator en zijn vele contacten.

²⁵² Olszyński was een der eerste beroepsfotografen in Warschau. Hij werkte eerst bij Karol Beyer: fotograaf, numismaticus en medewerker *Tyg. il.* (Jenike, ed. 1910, 1, p. 54); later leidde hij samen met vakgenoot K. Brandl [Brandel] een atelier en korte tijd had hij een eigen studio.

²⁵³ Olszański, 1988, p. 25: er was in Warschau veel vraag naar foto's, atelierfoto's die met penseel en potlood werden bijgewerkt en vaak ook ingekleurd. Kossaks woning werd tot retoucheer-atelier waar aantal schilders (o.a. Kostrzewski) bijeenkwam om met zulk werk in hun levensonderhoud te voorzien.

²⁵⁴ Schilderij (Pools: *Śmierć Stefana Potockiego pod Żółtymi Wodami*): nu verdwenen. *Dziennik Warsz.* (31-8-1853), nr. 227, naar Olszański, 1988, p. 29.

gelegenheid oversloeg om zich in die branche te ontwikkelen; dat hij veel las, veel leerde en niet aan een schilderij begon, voordat hij de feiten die eraan ten grondslag lagen, grondig bestudeerd had'. De recensent der *Gazeta Warszawska* meende enthousiast, dat men die tweede voorstelling 'bijna gelijk kon stellen met de meesterwerken van de penseel, met de coryfeeën van de Nederlandse school'. Zijn collega van de *Dziennik* wenste Kossak niettemin toe - wat de schilder zelf dolgraag wilde - dat hij 'een beetje in de wereld zou rondreizen, dat hij in Italië zou rondkijken, en vooral in Parijs, waar hij in overvloed voorbeelden zou vinden.²⁵⁵

Eind 1855 kon Kossak eindelijk zijn droom vervullen en naar Parijs gaan om daar verder te studeren. Een bijzondere trekpleister was voor hem de schilder Horace Vernet (1789-1863) wiens werk niet alleen hijzelf en Suchodolski bewonderden. Vernets voorstellingen met paarden en veldslagen uit de Napoleontische oorlogen waren in Polen door reproductieprenten en kopieën wijd verbreid en populair. Hij had ook specifiek Poolse thema's uitgebeeld, zoals de charge van de Poolse cavallerie bij het Spaanse Somosierra (1808), en zijn uitbeelding van de *Dood van Józef Poniatowski*, de veldheer, van diens tragische sprong in de Elster, prijkte als prent aan talloze huiswanden in heel Polen.²⁵⁶ Zijn werk werd overigens ook in Pruisen hoog aangeslagen. De critica Amalie von Helvig had na haar bezoek aan een Parijse kunsttentoonstelling in 1826 lovende woorden voor Vernets stijl gevonden: 'hij behoorde niet tot de oude school, maar bezat meer talent dan de schilders van de nieuwe, hij nam een heel bijzonder positie in.' Zij had zijn uitvoering geprezen die vrij was van "Manier", dikwijls gevoel en esprit toonde, en steeds groot technisch kunnen. Dat jaar had Vernet zijn schilderij *Mazepa* tentoongesteld, een motief uit Byrons gelijknamige epos dat later ook Poolse schilders zouden opnemen:

"... er stellt den Unglücklichen in dem Augenblicke dar, wo das Pferd, auf dem er befestigt sitzt, mitten in den Steppen, wo es geboren ist, niederstürzt und stirbt. Die wilden Pferde, die es umgeben, drücken auf eine sehr lebhafte Weise ihr Erstaunen über das sie umgebende Schauspiel aus. Ich glaube, daß der Maler diesen Thieren eine Lebhaftigkeit, einen Charakter und einen Ausdruck gegeben

²⁵⁵ Titel Pools: *Jan Kazimierz w bitwie pod Beresteczkiem*. Repr.: *Świat artystów* (1900), IV, afb. p. 56. *Dziennik Warsz.* (1854), nr. 243, p. 2: de criticus spotte wel een beetje over 'samengesteld' tweede schilderij, maar had uiteindelijk geen bezwaar tegen zo'n samenwerking. Toch vroeg hij zich af of de intenties van beide schilders hier goed convergeerden; eigenlijk zou Kossak toch zelf moeten gaan schilderen. Olszański, 1988, p. 30: *Gaz. Warsz.* (13-2-1855), nr. 41.

²⁵⁶ Vernet sinds 1835 al weer terug in Parijs. Franse titel: *Mort du prince Poniatowski*. Voor Vernets beide versies, 1817 en 1819, zie Elżbieta Charazińska, 'Rzecz o portrecie nieznanego krakusa czyli Horacego Verneta związki z polskim mitem narodowym', in: Bielska-Łach, p. 285-292. Ook Pruisen brachten dat gebeuren in beeld: op tent. Berl.ac. presenteerde Blaise Raymond de Baux 1820 (cat.-nr. 128) *Der Fürst Poniatowsky, welcher seinen Tod in der Elster findet*; 1842 (cat.-nr. 27) nog schilderij *Poniatowski op het slagveld* dat jaar daarop in Poznań tentoongesteld werd. De Baux was ondanks zijn naam Berlijner, maar had er kennelijk geen bezwaar tegen deze medestander van Napoleon als (tragische) held in beeld te brengen.

hat, der gewöhnlich nur dem menschlichen Geschlechte eigen ist. Aber dieses war eine Gelegenheit, die Pferde in ihrer Freyheit, d.h. in ihrer vollkommenen Schönheit darzustellen, was ihm trefflich gelungen ist."²⁵⁷

Von Helvigs kijk op paarden, en wat zij kunnen representeren, is niet verwijderd van de bijzondere waardering die taferelen met paarden - of eigenlijk paarden in de kunst - in Polen te beurt viel, en illustreert dat die opvatting geenszins aan adellijken uit Podole of Wołyn voorbehouden was. En ook elders, zoals in steden als Berlijn en München, waren er schilders die zich speciaal toededen op de uitbeelding van het toentertijd in stad en land alom aanwezige paard, bij de jacht, de plezierrit, voor koets en wagen, bij de militaire parade en in de oorlog.²⁵⁸ De schrijver-criticus Kraszewski kende zulk Duits werk en tevens de paarden van Vernet 'die heel Europa enthousiast maakten'; hij verklaarde Kossaks groeiende populariteit in eigen land niettemin met de traditionele bijzondere liefde van de Polen voor het paard: 'een mooi paard is begrijpelijker dan de mooiste ideale gestalte tot welke men zich denkend moet verheffen; wie paarden schildert, wint gemakkelijk de harten'.²⁵⁹

Bijna dertig jaar na de genoemde 'Salon', toen Kossak naar Parijs kwam, schilderde ook Horace Vernet nog steeds paarden. Hij ontving de veel jongere schilder met grote welwillendheid, maar dat deze bij hem gestudeerd zou hebben, schijnt niet juist te zijn.²⁶⁰ Stilistisch sloot Kossak zich niet bij Vernet aan. De overeenkomsten tussen hun werk bleven beperkt tot de thematiek van batailliestukken en genrescènes met soldaten en paarden. Vele jaren later zou Kossak enkele malen, in verschillende versies, een paard uitbeelden bij zijn gevallen, gewonde of dode berijder. Dit motief herinnert opvallend aan Vernets treurende paard bij de gewonde trompetter (1819, *The trumpeter's horse*), een voorstelling die door reproductieprenten al in de jaren twintig in Polen bekend was geworden. Eén van Kossaks varianten op dit thema was het tafereel *Wierny towarzysysz* (De trouwe metgezel, afb. 156) dat hij in 1871 in olieverf uitvoerde.

²⁵⁷ Helvig, 'Kunstaussstellung zum Vortheil der Griechen', p. 363, *Kunstbl.* (1826), p. 361-364. Als schilders van de nieuwe school die 'op de verkeerde weg zijn', noemde zij o.m. Delacroix, beide broers Devéria en Ary Scheffer. Ook Kossak zou Byrons *Mazeppa* in beeld brengen: ill. bij M. Chodźki's vertaling (ed. 1858), Olszański, 1988, p. 36.

²⁵⁸ Bijv. Albrecht en Franz Adam, Dietrich Monten, Franz Krüger. Vgl. Becker, 1888, p. 247-248, n.a.v. Münchner Peter Heß: hij schreef dat men die schilder dikwijls met Horace Vernet vergeleek, wat misschien te ver ging; niettemin, wat tekening en onbevange natuurweergave betrof, konden jongere schilders van hem nog leren. "Wie ist seine charakteristische Darstellung der Pferde zu bewundern, wie ist das bis in's Einzelste studirt! Wie fein gezeichnet, wie energisch bewegt ...". Enige bijzondere waardering voor het paard blijkt bij Becker niet, als hij vervolgt: "... und wie gewinnt selbst die unschöne und gemeine Natur durch solche naiv-treue Auffassung und Darstellung an Reiz!" De interesse die 'wij' hebben voor de "frische, freie, ungebändigte Natur" maakt zulke voorstellingen aantrekkelijk, aldus Becker.

²⁵⁹ Kraszewski, 1867, p. 300-301.

²⁶⁰ Olszański, 2000, p. 58-59, wijst erop dat Gerson, die deels diezelfde jaren in Parijs was, dit weerlegde. Ook zijn monograaf Stanisław Witkiewicz (1900), p. 49, bestreed het.

Een andere versie, uit de jaren tachtig, met een krijgsman uit een verder verleden, ontlokte een recensent nog in 1904 de volgende beschrijving: 'het paard kijkt nog intens naar de dode, zoekt misschien sporen van leven, en als door angst overmand, neemt het afscheid van dat koude lichaam, zonder de kracht te hebben ervan weg te gaan. Een aangrijpend schilderijtje ... zo kon alleen Kossak schilderen.'²⁶¹ Het lijkt een late echo van Vernets invloed of een uitdrukking van Kossaks aanhoudende bewondering voor zijn Franse voorbeeld.

Kossak studeerde ook in Parijs niet aan de academie of in het atelier van een gerenommeerd schilder zoals veel van zijn landgenoten deden. Hij zette zijn autodidactische methode voort, bezocht de kunstcollecties, kopieerde schilderijen en maakte studies naar het leven van mensen en dieren.²⁶² Bij zijn landgenoten vond hij vrienden en collega's terug, waaronder een aantal geschiedschilders, die hij uit Warschau, Wenen en Sint Petersburg kende. In 1857 maakten enkele van hen gezamenlijk gebruik van een studio op de begane grond om naar het leven studies van paarden te maken. Ook Kostrzewski was enige tijd in Parijs en Kossak deelde in die tijd een atelier met hem.²⁶³ Zij schilderden toen gezamenlijk een aquarel: een historisch tafereel met de ontvangst van een gezant op een marktplein voor een nieuwsgierig toekijkende en feestvierende menigte. Bij deze moeilijk leesbare scène lijkt het meer te gaan om de grote verscheidenheid van gestalten in de drukke menigte - mensen uit het volk en soldaten - dan om het gebeuren rond de onbekende gezant. Zelfs zo beschouwd is het tafereel bevreemdend en hoewel de hooggeplaatste figuur op de troon of zetel in de voorstelling niet centraal staat, dringt zich hier toch wel de gedachte op aan Wilhelm Grimms bezwaar tegen de uitbeelding van anonieme koningen (zie dl. II: I, 7).²⁶⁴

Veel minder storend is de onbekendheid van een zeventiende-eeuwse ritmeester - op een andere 'Parijse' aquarel van Kossak - die met zijn hele gevolg van krijgers, met paarden, honden en een beladen wagen op een praam de rivier de Dnjestr overvaart. Kossak koos als achtergrond voor dit tafereel (*Przeprawa rotmistrza pancernego przez Dniestr*, 1856) een stille zomerdag in het hem vertrouwde landschap van Podole. De aquarel is als geheel een stemmingsbeeld waarbij de vraag naar de naam van de aanvoerder, die zich binnen de groep

²⁶¹ *Trompetter*, zie p. 391, hiervoor. Tweede versie door Kossak: *Przyjaciół ostatni* (Laatste vriend) of ook *Wierny towarzysz*, 1887, commentaar en afb. *Wędrowiec* (1904/I), jrg. 42, p. 318.

²⁶² Olszański, 1988, p. 34: hij kopieerde in Louvre en Gal. Luxembourg o.a. Géricaults paarden, werk van C. Troyon, landschappen van Ruisdael en Nicolaas Berchem, en Rubens' Maria de Medici te paard.

²⁶³ Oude kennissen in Parijs: de geschiedschilders Straszyński, Sypniewski, Chlebowski, H. Pillati, Kapliński, en Rodakowski die dat graag wilde zijn. Olszański, 1988, p. 34: Kossak maakte er ook kennis met diverse schrijvers en dichters in ballingschap en ontmoette leidende figuren der Poolse emigratie. Masłowski, 1984, p. 28, 33, 35. Pillati en Kapliński hadden tevens contact met Ary Scheffer; Kossaks Lembergse jeugdvriend Tępa stond 1855-57 te boek als leerling van Scheffer, cat. tent. Dordrecht, p. 58. Of ook Kossak Scheffer ooit ontmoette, is niet bekend.

²⁶⁴ Olszański, 2000, afb. p. 64: *Scena w miasteczku* (Scène in stadje), 1857; tekening nu, betiteld als *Ontvangst van een gezantschap*: MNW, Dział Rysunki, inv.nr. 15676.

figuren op de boot nauwelijks onderscheidt, op de achtergrond raakt (afb. 157). Mycielski gaf jaren later een uitvoerige beschrijving van de voorstelling die illustreert hoezeer ook soldatengenre als idyllisch beleefd kon worden:

'Op de breed aangezwollen rivier, rustig en helder, met in de verte zichtbare boomgroepen die in ochtendnevel zijn gehuld, glijdt langzaam een praam die uit planken in elkaar gezet is; daarop staat een wagen beladen met krijgsrusting, maar aangespannen met een viertal zware, door hun waarheid en poëzie fraaie paarden; drie andere gezadelde arabieren staan ter zijde, op één van hen leunt een koene jonge soldaat, een andere jonge vechtjas, peinzend, met een kozakkenmuts, ligt uitgestrekt op de bagagestukken; een ander wederom, een oude edelman, zit op de rand van de praam en kijkt in het water, een trosknecht houdt een windhond op de wagen bij de halsband. De wonderbare charme van het landschap aan de Dnjestr, de nevelige lucht boven de rivier, de poëzie der ridderlijke krachtmetingen en van het ridderleven, de Poolse aard tenslotte, die wonderbaarlijk, maar eenvoudig en met de allerbescheidenste trekken tevoorschijn is gebracht - dat alles ademt uit deze fraaie creatie [..].'

Mycielski meende dat ook Pols dichtwerken Kossak wel geïnspireerd zouden hebben, en speciaal diens *Liederen van Janusz* (*Pieśni Janusza*); liederen 'die van de klank van het krijgssignaal schallen, en tegelijkertijd ontroeren door het eergevoel en de poëzie der oude tijden - de allermooiste schepping van die dichter'.²⁶⁵ Kossak vervaardigde in Parijs ook nog een aantal boekillustraties, maar hiervan hebben slechts enkele genrekarakter, en bij zijn latere historische voorstellingen koos hij maar zelden voor zo'n onderwerp en beeldopvatting. Zijn platen bij Pols *Lied over ons land* (*Pieśni o ziemi naszej*) daarentegen bevatten per blad wel een of twee kleine genrestukjes, zo intieme tafereeltjes als hij die nooit zou uitbeelden in een historisch milieu.²⁶⁶

In de herfst van 1860 verliet Kossak Parijs, waar hij naar het oordeel van Olszański de provincialiteit van zijn stijl kwijt geraakt was. Zijn aquarellen hadden niet meer het aanzien van ingekleurde tekeningen, zij waren nu werkelijk geschilderd.

²⁶⁵ Mycielski, 1902 (1896), p. 595. Id. beschreef hier combinatie van beeldelementen - soldaten, krijgstuig en natuuridylle - die men niet meer zo onbevangen als aangenaam kan accepteren, die echter ook receptie beïnvloed moet hebben der talrijke taferelen die Münchner schilders t.t.v. Dertigjarige Oorlog situeerden. Vgl. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 270: hij wijst op nabuurschap van ridderlijk-strijdbare en idyllisch-huiselijke motieven in 'neosarmatische' literatuur en kunst, en tevens op de specifiek Poolse context waarin zulke beelden van krijgers niet alleen aan het verleden herinnerden, maar ook aan de toekomstige strijd voor de bevrijding. - Vermoedelijk werd het soldateske element op zichzelf in dat licht niet als strijdig ervaren met het idyllische dat uiteraard niet verward mag worden met knusheid en sentimentaliteit zonder meer. (Okoń wijst elke vergelijking van Pools 'neosarmatisch' genre met Duits biedermeier van de hand.) Aquarel: bezit graaf Dunin-Borkowski, Lemberg, cat. tent. Lemberg, 1894. *Pieśni Janusza*: eerste uitg. 1835.

²⁶⁶ Olszański, 1988, p. 35-36. Hij maakte acht platen bij Pols liederen die pas 1865 gepubl. werden. Zijn in Parijs getekende ill. bij Niemcewicz' *Śpiewy* - waar ook Pillati aan meewerkte (Pług, *Kłosa* (1880/I), p. 247) - verschenen nog later, 1876. *Pieśń o ziemi naszej*: eerste uitg. 1843.

6. Ander historisch genre: Brodowski en Pillati

Al in zijn eerste Warschause tijd schijnt Kossak - als iets oudere collega wellicht - niet zonder invloed op zijn schildersvrienden te zijn geweest. Zelfs Kostrzewski maakte in 1854 enkele historische voorstellingen, hij liet die thematiek echter snel vallen.²⁶⁷ Dat Józef Brodowski in datzelfde jaar Kossaks historische tekening *Bitwa pod Beresteczkiem* in olieverf uitvoerde, kwam al ter sprake. Brodowski (1828-1900) hield wel aan die historische thematiek vast, maar vond daarvoor een eigen vorm. Zijn kennismaking met de uitbeelding van de vaderlandse geschiedenis was ook niet via Kossak verlopen. Hij zal stellig de platen uit Niemcewicz' *Śpiewy* en werk van Smuglewicz gekend hebben, hij zal in 1845 Lessers *Trembowla* hebben gezien, en zijn docent aan de School voor de Schone Kunsten, Hadziewicz, had eveneens historische taferelen in beeld gebracht, zij het sporadisch.²⁶⁸ Van wezenlijke invloed op de jonge Brodowski was de omgang met January Suchodolski die met zijn overleden vader, de eerder genoemde schilder Antoni Brodowski, bevriend was geweest. Suchodolski schijnt zich speciaal om hem bekommerd te hebben, en diens eigen motieven, soldateske genretaferelen en gevechtscènes, bepaalden het vroege werk van zijn beschermeling.²⁶⁹ Maar anders dan zijn mentor zou Brodowski het er niet lang bij laten om naast die thematiek uit het militaire verleden alleen taferelen uit historische teksten en historische fictie in beeld te brengen - om te illustreren. Zijn omgang met de visuele mogelijkheden van het verleden zou zelfstandiger worden, hij zou zich tot eigen beelden laten inspireren, ook tot historisch genre. Het onderwijs aan de School en het contact met bepaalde medeleerlingen lijken zijn historische interesse eveneens in die richting beïnvloed te hebben. In 1847 deed hij mee aan een concours van de School waarbij als thema 'het verdelen van de buit in een Tatarenkamp' was opgegeven. De gestelde opgave moet aan de interesse van de leerlingen tegemoet gekomen

²⁶⁷ Jakimowicz, 1952, p. 32, 34.

²⁶⁸ Gerson, 1897, p. 22: invloed van Lessers hist. taferelen op studenten van de School, zie nt. 191. Nog decennia later zou Lessers vb. als belangrijke stimulans, zelfs als basis Poolse geschiedschilderkunst worden beschouwd. N.a.v. overzichtstent. van zijn werk schreef Henryk Struve, 'Przegląd artystyczny', *Kłosa* (1885/II), p. 7: 'Alleen wie niet het allerminste begrip heeft van de voorwaarde van historische continuïteit in de ontwikkeling van kunst, kan [Lessers] verdiensten tegenspreken. Matejko zelf erkende openlijk, dat hij in de werken van Lesser de aanmoediging had gevonden om zijn oeuvre in nationale richting te ontwikkelen. Wij bevelen daarom het bezoek van die tentoonstelling bijzonder warm aan allen aan, die een helder begrip wensen te verkrijgen van het begin van onze historieschilderkunst, van het fundament waarop Matejko het stralende heiligdom van zijn eigen kunst oprichtte.'

²⁶⁹ Brodowski's oudere broer Tadeusz (gest. 1848) was eveneens schilder, ook wel van hist. scènes. Jakimowicz, Ryszkiewicz, 1964, p. 89: Józef had eerst gymnasium bezocht, maar zodra School voor Schone Kunsten was opgericht (1844), liet hij zich daar inschrijven; hij kreeg zijn patent in 1851. Waleria Marrené-Morzkowska, 'Pracowni naszych malarzy. Józef Brodowski', *Echo muz.* (1894), nr. 8, p. 95-96: biografisch schetsje.

zijn.²⁷⁰ Dit onderwerp week af van de tradities in de historieschilderkunst: het lag veeleer op de door Grabowski aangegeven lijn, vooral wanneer men aanneemt dat het bij die 'Tatarenbuit', zoals latere schilderijen met vergelijkbare titels waarschijnlijk maken, niet alleen om dode waar ging. Wojciech Gerson en Ignacy Gierdziejewski schreven zich eveneens voor deze concours in. Gerson refereerde vele jaren later terugblikkend aan de gesprekken over geschiedenis die hij en zijn studiegenoten toen onderling voerden en herinnerde aan de invloed van de oudere Gierdziejewski daarbij. Hij meende dat 'de traditie, dat wil zeggen, de herinnering aan de historische schilderwerken van Bacciarelli en Smuglewicz, destijds wel invloed had op hun denken en streven, maar alleen een algemene aanstoot vormde'. De 'keuze van onze thema's getuigt ervan', schreef hij, 'dat wij andere wegen insloegen, dat wij van de geschilderde kronieken begonnen voort te gaan op de weg van het schilderen van geest en gevoelens, naar de uitbeelding der factoren die geschiedenis schiepen'.²⁷¹

Brodowski reisde samen met Gerson en nog twee collega's in 1853 naar Sint Petersburg waar de rijke kunstcollecties hem gelegenheid boden om tal van historieschilders uit het verleden te bestuderen. Aan de academie had hij les van de eerder genoemde batailleschilder Willewalde. Hij bracht in 1854 enige tijd in Warschau door en werkte toen aan de uitvoering van Kossaks *Veldslag bij Beresteczko*. De eerder aangehaalde recensent van de *Dziennik Warszawski* vermeldde Brodowski's aandeel in het resultaat met goedkeuring, hij had die jonge kunstenaar al vaker genoemd, diens talent was bekend:

[...] zijn soldatenscènes zijn vol leven en vuur en hij munt speciaal uit door een levendig coloriet. Na zijn terugkeer uit Sint Petersburg ziet men een grote vooruitgang bij hem. Hij kan meer dan vroeger, wat niet altijd gebeurt, want wij

²⁷⁰ Dat een derg. thema voor een concours werd opgegeven, bevestigt dat die vaderlands-hist. interesse ook leefde bij docenten en bestuur van de School. Over inhoud geschiedenisonderwijs aan de School is mij te weinig bekend: Gerson, 1897, p. 17, vertelde dat eerste docent geschiedenis vroegtijdig stierf, en de leerlingen toen nog alleen lessen over oudheid van hem hadden gehad; volgende docent die wel aan nieuwere en vaderlandse geschiedenis toegekomen kon zijn, noemde hij niet. Hij vermeldde bovendien, p. 3-5, onderwijs in perspectief en anatomie, bijbelse geschiedenis en kunstgeschiedenis (dat laatste door Hadziewicz).

²⁷¹ Gerson, 1897, p. 27. Gierdziejewski (1826-1869): studie School Kunsten 1846-47; jaren 50 verblijf in Dresden resp. Rome waar beïnvloed door Duitse romantiek en Nazarener; religieuze en hist. voorstellingen, genre en fantastische taferelen, vaak door sprookjes geïnspireerd. Vgl. Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 38: de generatie van Gerson, Pillati en Brodowski vond het vertrekpunt van hun ontwikkeling buiten de School; zij sloten aan bij de niet-academische traditie van Norblin, Płonski, Orłowski en Smokowski, bij een kunst die nog eerste helft 19^{de} eeuw meer verbonden was met 'amatorstwo', die weinig van doen had met wat men eclecticisme en academisme zou kunnen noemen, zoals datgene wat Hadziewicz deed. Hun docent Piwarski (zie dl. II: I, 4) sloeg voor hen een brug tussen de School waar ze goede techniek leerden en de genoemde buitenschoolse traditie, met landschapsuitbeelding en genre.

zagen zulken die uit de plaats waar zij voor kennis heen reisden, alleen een dubbele dosis verbeelding meenamen.²⁷²

Over Brodowski's vroege werk, die soldatenscènes 'vol vuur', is te weinig bekend om vast te stellen of sommige van die taferelen al een uitgesproken genrekarakter bezaten. Wel berichtte een nieuwsblad in 1856 dat hij een motief uit Jan Paseks *Memoires* had uitgebeeld, een keuze die in die richting kan wijzen, en tevens een eerste voorbeeld zou kunnen zijn van zijn interesse voor dergelijke Oudpoolse literatuur.²⁷³ Paseks kleurrijke memoires staan inhoudelijk en stilistisch dicht bij het literaire genre van de 'gawędy'. Net als Gorczyński legde ook de publicist Józef Kenig direct verband tussen deze literatuur en de opkomst van het historisch genre in de schilderkunst, zij het vooral van het krijgsgenre, dat 'bij het publiek zo in de smaak viel' (zie dl. II: I, 4). De schrijvers van *Pan Tadeusz*, de *Memoires van een oude edelman* [Rzewuski] en de *Herinneringen van een reizende bedelmonnik* [Chodźko] hadden, aldus Kenig, een 'nieuwe, ideale wereld geschapen en die bevolkt met een menigte levende gestalten die leefden in ieders hart':

'Het oude conventionele Polen [van classicistische en 'sentimentele' auteurs uit de achttiende eeuw] maakte plaats voor een nieuw, echt, op waarheid en warme liefde gebaseerd Polen. [...] Het is waar, dat al gauw een schare navolgers [van schrijvers als Rzewuski] opnieuw tot conventionaliteit terugkeerde, verschillend van de vorige [...], waarbij zij de vroegere sentimentaliteit door geschreeuw vervingen. Een klein aantal mensen met echt talent, en dat kwam niet dikwijls voor, wist die vechtlustige, luid klijvende monotonie te vermijden; de meerderheid echter, zij het in *gawędy* of in romans, verzamelde steeds meer pezige, corpulente, lawaaiige mannequins, uitgesneden volgens één enkel patroon. Maar zelfs die navolgers hadden onderhand hun verdienste. Hun bonte, luide coloriet nam de lezers voor zich in, die tegen wil en dank om zich heen begonnen te kijken [...]. Zelfs die slecht begrepen kontusz-bacchanalen riepen tot dan toe ongekende gevoelens op, vergrooten de toeneiging tot het eigen land, en wekten de lust om het te leren kennen ...'.

Al die literaire 'gawędy' en memoires hadden volgens Kenig de genrerechtige richting van historische taferelen in de schilderkunst opgeroepen: hijzelf schatte die thematiek blijkbaar niet hoog in, maar hij erkende dat de 'gawędy'-literatuur, ook de teksten van die gelaakte epigonen, een groter publiek tot sympathie en belangstelling voor het eigen land had gestimuleerd.²⁷⁴ Het zou voor de hand

²⁷² Brodowski zou weliswaar tot 1856 in Sint Petersburg gestudeerd hebben; de vakanties moet hij echter in Warschau hebben doorgebracht: een tekening van Kossak uit 1854 die volgens opschrift Brodowski voor een schildersezal portretteert, bevestigt dat, Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 62, 68. Vgl. bericht in *Gaz. Warsz.* (1855), nr. 265, p. 2, uit de ateliers van Warschause schilders, o.a. Brodowski en Gerson, dat zij daar ijverig aan het werk waren. Recensie: *Dziennik Warsz.* (1854), nr. 243, p. 2.

²⁷³ Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 1: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* (1856), nr. 163, p. 2, nr. 184, p. 2. Dat Brodowski zich hierbij bovendien had laten inspireren door Lewicki's nwls. twee jaar eerder in Polen uitg. ill. bij Paseks verhalen, lijkt waarschijnlijk.

²⁷⁴ Kenig, *Gaz. Warsz.* (1858), nr. 148, p. 3; evenzo, naar Jakimowicz, Porębska, p. 89-90. Opvallend is dat Kenig zijn opsomming van door 'gawędy' geïnspireerde taferelen (zie dl. II: I,

liggen als historische genretaferele en anekdoten in de schilderkunst naar zijn oordeel een analoge 'verdienste' ten opzichte van het publiek konden hebben, ook al liet hij zich daar niet expliciet over uit. Kenig stond op goede voet met de jonge schilders van Brodowski's generatie, de eerste groep leerlingen van de School voor de Schone Kunsten, waarvan enkelen zulke scènes in beeld brachten. Hij schreef recensies van hun werken in de *Gazeta Warszawska* en hij gaf daarmee bekendheid aan wat zij deden op een manier die zij als bemoedigend en als aansporing ervoeren. Gerson schreef in de reeds aangehaalde tekst:

[...] de verdienste de gordijnen boven onze werken te hebben opgehaald behoort toe aan [...] Józef] Kenig. Hij hield lange tijd onbepert de scepter van de kritiek op het gebied van de schone kunst [in handen], en de dag van de Heilige Jozef is de dag, waarop de schilders van Warschau, nog lang na de termijn, waarop onze schooldagen eindigden, en de eerste kritiek begon [juli 1851], een bezoek brengen aan hun beoordelaar, die een werkelijke vriend is van de vooruitgang en ontwikkeling van de schilderkunst.²⁷⁵

Zijn studiegenoot Brodowski zal zich daar zeker bij aangesloten hebben. Hij kreeg na zijn academiejaren in Sint Petersburg de mogelijkheid zijn studies voor te zetten in Parijs waar hij in 1856 heenreisde, ook ditmaal in gezelschap van Gerson. Dat Brodowski en Kossak elkaar in Parijs weer ontmoetten, valt aan te nemen, maar of zij daar gemeenschappelijke activiteiten ontplooiden, is niet bekend. Brodowski zou daar eveneens contact met Horace Vernet hebben gehad, van wie ook zijn leermeester Suchodolski al les had gekregen, toen die beide laatsten in de jaren dertig in Rome verbleven. Hijzelf bracht ook een korte tijd in Italië door, aansluitend aan zijn studiejaren in Parijs. In 1859 keerde hij

p. 342) beperkte tot soldateske scènes: hij noemde geen vb. der zeden- of cultuurhist. taferelen die o.i.v. deze literatuur ontstonden, resp. konden ontstaan; inderdaad waren die in 1858 nog zeldzaam. Kenig reageerde met deze tekst overigens op Klaczko's art. (zie nt. 224). - N.b. dat Kenig de relatie met het literaire 'kontusz-genre', ook dat van mindere rang, vermoedelijk wel nuttig achtte voor de Poolse schilderkunst *als geheel*, althans voor het ogenblik, maar niet van waarde voor de 'eigenlijke' geschiedschilderkunst. Vgl. zijn oordeel (serie atelierberichten 'Malarstwo w Warszawie', 1851) over wat hij noemde 'artistieke gawędy, kleurige gemeenplaatsen, waarbij de eerste de beste kontusz, kromme sabel, snor of dergelijke, deze of gene grote man van zijn tijd in een of ander groot moment van zijn leven moeten voorstellen': Grabska, Morawski, p. 199-200. Daar doelde Kenig toch wel op vaderlands-hist. anekdoten in het algemeen, en die werden al niet meer uitsluitend aan de krijgsgeschiedenis ontleend.

²⁷⁵ Gerson, 1897, p. 36. Kenig schreef zijn eerste kunstkritiek weliswaar al 1841, maar in 1851, het door Gerson genoemde jaar, begon hij met zijn reeks berichten uit schildersateliers voor de *Gazeta Warsz.* in reactie op Russisch verbod van openbare tent., Grabska, Morawski, p. 323-324. Tussen 1845 en 1858 konden in Warschau geen openbare kunsttent. plaatsvinden; als tegenwicht boden sommige winkeliers een bescheiden mogelijkheid om tentoon te stellen. De presentatie van schilderijen, vanaf 1853, bij de handelaar in schrijf- en schildersbenodigdheden Hirszl trok de meeste aandacht: Kenig schreef erover in *Gaz. Warsz.* en beval jonge kunstenaars nadrukkelijk aan van die mogelijkheid gebruik te maken, Ryszkiewicz, 1981, p. 225. Kenig publ. tot 1858 frequent over beeldende kunst, daarna pas weer in 1889.

terug naar Warschau waar hij zich blijvend vestigde.²⁷⁶ Hij ontwikkelde zich daar tot genreschilder: maar dat genre, scènes met mensen en dieren, combineerde hij zowel met landschap als met de vaderlandse geschiedenis. Zijn taferelen uit het Poolse verleden zijn overwegend tot het historisch genre te rekenen of het zijn anekdoten die hij aan de literatuur ontleende.

Over mogelijke invloeden op Brodowski's historische interesse na zijn opleiding in Warschau is niets met zekerheid bekend. Van de historische voorstellingen die hij in Parijs gezien kon hebben, lijkt stilistisch noch thematisch een spoor terug te vinden in zijn eigen werk. Poolse voorbeelden voor zijn historisch genre zou hij in Warschau inmiddels mondjesmaat in de boekillustratie hebben kunnen vinden, en in tekeningen en schilderijen van Smokowski die hij al voor zijn verblijf in Parijs kon hebben leren kennen. Mogelijkerwijze was hij ook in de gelegenheid geweest om Dąbrowski's eerder genoemde taferelen te bekijken, nog in het atelier van de schilder of ook op een van de gezelschapsavonden bij Wójcicki, de koper van beide werken.²⁷⁷ Een historisch genretafereel van Dąbrowski waar deze in 1854 aan werkte, en dat een bijzonderheid binnen de plaatselijke kunstproductie moet zijn geweest, zal hij zeker toen al gezien hebben. Het werd in de *Dziennik Warszawski* uitvoerig beschreven: de recensent had het naar eigen zeggen bijna voltooid in het atelier gezien. Het toonde een oogst-dankfeest bij een adelshoeve, een 'dwór', ergens op het platteland, en ook dit tafereel speelde zich af ten tijde van Stanisław August. De recensent gaf een uitvoerige opsomming van het grote aantal verschillende figuren waarbij alle standen vertegenwoordigd waren. Voor de hoeve werd gedanst, bij het eerste paar leidde kennelijk de landheer zelf, gekleed in Oudpools kostuum. Verder waren er de oogsters en de boeren van de heer, en er waren tafels met eten en drinken opgesteld. De vrouw van de 'dwór' was een tijdje in Warschau geweest, dat was aan haar uiterlijk, kleding en coiffure te zien; de jonge heer van de familie kwam net terug uit het buitenland, en was nog helemaal Frans uitgedost. De tegenstelling tussen het Oudpoolse kostuum en de buitenlandse mode werd hier - als amusant - weliswaar in beeld gebracht, maar de keuze voor die laatste schijnbaar niet bekritiseerd. - De burenen waren er ook bij, een molenaar kwam juist aan, en nieuwe gasten arriveerden na een pittige rijtocht. Bediendes stonden klaar met de geschenken die de landheer aan de maaiers ging geven. Er was een man in de kleurige dracht van Krakau aanwezig, groepjes boeren keken

²⁷⁶ Brodowski studeerde drie jaar in Sint Petersburg, 1853-1856, en eveneens drie jaar in Parijs. Zijn broer Tadeusz zou reeds jaren 40 in Parijs bij Vernet gestudeerd hebben. De Warschause pers maakte al 1857 melding van Brodowski's terugkeer uit Parijs (Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 1: *Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych* (1857), nr. 135, p. 2), maar ook in dit geval zal het om een langere vakantie zijn gegaan. Volgens Zielińska, p. 34, reisde Gerson via Krakau, Breslau, Dresden, Leipzig en Straatsburg naar Parijs: als Brodowski hem daadwerkelijk op die hele weg begeleidde, heeft hij die steden ook gezien.

²⁷⁷ Brodowski's studiegenoot Kostrzewski bezocht die avonden, Jakimowicz, 1952, p. 16, en wrschl. ontving Wójcicki dan ook nog andere studenten van School voor de Schone Kunsten.

toe, één van hen zat onder een boom in gezelschap van een hond.²⁷⁸ De uitvoerige beschrijving van dit bijna 'hollandiserende' tafereel wekt de suggestie van een scène uit een literaire tekst: mogelijk had Dąbrowski zich hier door een 'gawęda' laten inspireren, gezien zijn relatie met schrijvers en literatuur? En misschien eveneens al bij het eerder genoemde tafereel van een laat achttiende-eeuws banket dat door Wójcicki was verworven. Beide schilderijen brachten in Gorczyński's zin motieven in beeld die deel uitmaakten van de 'traditie'. Dąbrowski voltooide in 1855 een schilderij *Dożynki i wesele przodownicy* (Oogstfeest en bruiloft van een voorarbeidster): daarbij ging het waarschijnlijk om het in de *Dziennik Warszawski* beschreven oogstfeest.²⁷⁹ Dat behalve Wójcicki ook diens kennis en medewerker Wincenty Smokowski Dąbrowski's vrolijke genretaferelen hogelijk waardeerde, kwam al ter sprake.

De cultuurhistorische interesse waarvan Dąbrowski met de hier genoemde werken blijk gaf, moet de jonge Brodowski hebben aangesproken. Dąbrowski die zelf bij Brodowski's vader had gestudeerd, leidde sinds de November-Opstand in zijn eigen atelier leerlingen op. Voornamelijk met het oog op zijn pupillen - waaronder Simmler en de al iets oudere Kraszewski, de schrijver - had hij een verzameling schilderijen, tekeningen en prenten aangelegd en een handbibliotheek bijeengebracht, uit overtuiging dat men aankomende schilders niet alleen het ambacht moest bijbrengen, maar hun bovendien een zo breed mogelijk bestand aan historische kennis ter beschikking moest stellen. Hij achtte dat onontbeerlijk voor de ontwikkeling van een nationale kunst; zo'n collectie en bibliotheek zouden, naar zijn mening, in elk atelier aanwezig moeten zijn.²⁸⁰ Of Dąbrowski ook aan Brodowski's vroege vorming enig aandeel heeft gehad, aan diens eerste teken- of zelfs schilderlessen voor de oprichting van de School voor de Schone Kunsten in 1844, is niet bekend. Er zijn geen aanwijzingen voor nader persoonlijk contact tussen Dąbrowski en de jonge Brodowski. Gezien de bescheiden omvang van het toenmalig kunstmilieu in Warschau valt echter aan te nemen, dat de meeste schilders, ook van verschillende generaties, elkaar af en toe ontmoetten en dat men in ieder geval van elkaars werk op de hoogte was.

Over Brodowski's verdere contacten speciaal na zijn terugkomst uit het buitenland is weinig bekend. Zijn specifieke historische thematiek zal deels door de literatuur zijn geïnspireerd en laat zich zonder nadere gegevens niet tot concrete persoonlijke invloeden herleiden. Over zijn verwerking van visuele voorbeelden kunnen plausibele vermoedens worden uitgesproken, maar er zijn geen feiten bekend. Hetzelfde geldt voor een eventuele stimulans uitgaande van Warschause

²⁷⁸ *Dziennik Warsz.* (1854), nr. 243, p. 1. De 'gawęda'-schrijver Henryk Rzewuski was vanaf 1851 redacteur van *Dziennik*, maar of hij deze recensie had geschreven, is een open vraag.

²⁷⁹ *Słownik artystów*, II.

²⁸⁰ Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 56, 405. Rosset, p. 131-132: Dąbrowski's coll.; mogelijk i.v.m. ziekte van de schilder al bij zijn leven, 1859, geveild. Dąbrowski hield zich ook bezig met vergaren van informatie over Poolse schilders, hij publiceerde 1858 aanvullingen op Rastawiecki's kunstenaarslexicon.

gelijkgezinden, bijvoorbeeld van voormalige studiec collega's als Feliks Sypniewski en Gerson.²⁸¹ Zijn omgang met Kossak kan het merendeel van zijn themakeuzes niet verklaren, ook al deelden zij hun interesse voor de vaderlandse geschiedenis per se en voor bepaalde werken van historische fictie. Wel aanwijsbaar is echter een kwalitatieve overeenstemming tussen Brodowski's belangstelling voor het Poolse verleden en die van auteurs in zijn directe omgeving, zoals Wójcicki, de al meermaals genoemde schrijver van historische miscellanea.

In het jaar van Brodowski's terugkeer naar Warschau (1859) had daar de oprichtingsvergadering plaatsgevonden van het geïllustreerde weekblad *Tygodnik illustrowany*. Zijn leermeesters Piwarski en Suchodolski waren daarbij aanwezig geweest, evenals zijn studiec collega's Pillati, Kostrzewski en Gerson. Die beide eerste studiegenoten zouden als tekenaars tot de regelmatige medewerkers van het tijdschrift gaan behoren, maar ook hijzelf en Gerson zouden voor het blad tekenen. Wójcicki werd lid van het dagelijks comité. Ludwik Jenike, de redacteur van het *Tygodnik*, beschreef die laatste als een auteur die in literaire kringen algemeen bekend en gewaardeerd was. Wójcicki had zich 'verdienstelijk gemaakt jegens het schrijvershandwerk in Warschau dat na 1831 was ingeslapen', aldus Jenike, 'hij had ertoe bijgedragen die [lokale] publicistiek en literatuur weer in beweging te brengen, en in de richting van de geschiedenis der natie te sturen, van haar overlevering, gebruiken en zeden'.²⁸² Enkele van Wójcicki's historiografische bundels, die met illustraties door Smokowski werden uitgegeven, zijn al eerder genoemd. Aan het *Tygodnik illustrowany* droeg hij geregeld artikelen van overwegend historische inhoud bij, waaronder thematische toelichtingen bij reproducties van historische voorstellingen, korte teksten waarin hij soms ook op de schilderijen zelf

²⁸¹ Brodowski's medewerking (Dobrowolski, 1976, p. 45) aan ill. van album over Poolse middeleeuwse en renaissance-kunst, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, 3 dln., red. Aleks. Przedziecki en Edward Rastawiecki (1853-69), kan pure broodwinning zijn geweest, maar toch zijn hist. interesse versterkt en zijn kennis verruimd hebben. Hij koos meermaals motieven uit hist. romans voor zijn schilderijen: 1865 presenteerde hij bij TZSP een tafereel uit Seweryn Goszczyński's roman *Zamek Kaniowski*, 1869 een scène uit Rzewuski's *Listopad*, Wiercińska, Kat. TZSP. - Sypniewski schilderde al jaren 50 een Litouwer met krijgsgevangenen Duitse Orde-ridders en een bevrijding van vrouwelijke gevangenen uit handen van Tataren, thema's die ook Brodowski zou aanpakken. Sypniewski wisselde thema's uit de 'eigenlijke' geschiedenis af met anekdoten, motieven naar hist. fictie en enkele malen ook met hist. genre, zoals *Ontspanning in de middeleeuwen* en *Uitstapje in de omgeving in oude tijden* (1872). Literaire thema's ontleende hij eerder aan Poolse romant. literatuur dan aan 'gawędy', zie Świeykowski, p. 159 en Grajewski, p. 274-275. Zijn werk is dermate eclecticisch naar inhoud en stijl dat het hier op een enkel tafereel na buiten beschouwing is gelaten, ook al zou reconstructie en analyse van zijn oeuvre m.i. een aardig beeld opleveren van internationale uitwisseling in de geschiedschilderkunst.

²⁸² Jenike, ed. 1910, 1, p. 41-42: tekenaars; p. 53-54: Wójcicki. Ook kunstliefhebber en -historicus Franciszek Sobieszcański (1814-1878) was vaste medewerker *Tyg. il.* vanaf moment van oprichting, hij was redactielid en had de afd. oudheidkunde en kunst onder zijn hoede, Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 101.

reageerde. Ook in het concurrerende blad *Kłosa* waarvan hij enkele jaren later literair redacteur werd, publiceerde hij tal van dergelijke geschiedkundige teksten. Zijn artikelen zouden graag gelezen zijn in de adellijke huizen op het land, de 'dwóry', waar deze bladen veel abonneuten hadden.²⁸³

Ook Brodowski zal die artikelen gelezen hebben en het zou niet verbazen als hij ook Wójcicki's historische opstellen uit de jaren veertig kende, zoals die uit de tweedelige door Smokowski geïllustreerde bundel *Obrazy starodawne* (1845). Wójcicki vertelde daarin allerlei wetenswaardigs uit de vaderlandse geschiedenis. Zijn opstellen gingen over soldaten, studenten en rondtrekkende potsenmakers, over de ridderschap, toernooien en vaandels, over de bekende helden van de zeventiende eeuw en de Tataren; dat bonte mengsel vulde hij aan met de teksten van historische liederen.²⁸⁴ Ook de verhalen en artikelen die Wójcicki een aantal jaren later publiceerde in de bundel *Z dawnych dziejów i wspomnień naszego stulecia* (Uit oude tijden en herinneringen aan onze eeuw) moeten Brodowski - en andere schilders op zoek naar beelden van het verleden - geïnteresseerd hebben. Diverse opstellen in die bundel demonstreren Wójcicki's interesse voor het persoonlijk leven in de geschiedenis en voor de zeden en gewoonten van het verleden. Een voorbeeld is zijn studie over de hetman van Litouwen, Jan Karol Chodkiewicz (1560-1621), en diens familieleven. Een aantal brieven van Chodkiewicz aan zijn vrouw en zoon waren bewaard gebleven en Wójcicki had citaten uit die brieven met eigen tekst tot een verhaal aaneengeregen. Hij had zich met die methode bewust afgezet tegen oudere studies over de veldheer die - zoals hij schreef - zelfs in de tweedelige biografie door de verlichte historicus Naruszewicz (1781) geen 'mens van vlees en bloed' was geworden. En juist dat wilde Wójcicki met zijn studie wel bereiken.²⁸⁵ Die specifieke historische belangstelling, of dat verlangen zelfs naar een der vormen van geschiedenis die de mens in de zin van Nietzsche

²⁸³ Wójcicki werkte tot 1868 aan *Tyg. il* mee, eerst als redactielid, later alleen met artikelen; hij werd vervolgens lid van redactie *Kłosa*. Voor schets van zijn Warschause activiteiten, zie Szyndler, p. 41-45. Hij publiceerde art. over Smokowski in *Kłosa*, zie Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 2, nr. 10776. Dat Wójcicki bij *Kłosa* ook bemoeienis had met illustraties, tonen zijn brieven aan Marcin Olszyński die daar vele jaren artistieke leiding had, Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 377-383. Zowel *Kłosa* als *Tygodnik* reproduceerden talloze vb. van hist. genre door Poolse en buitenlandse schilders, een gegeven waarvan voor deze studie ruim gebruik is gemaakt.

²⁸⁴ Verrassend binnen dit geheel, maar historisch terecht, is de opname van een verhaal over de komst van Italianen naar Polen en over de cultuurvormen die ze daar introduceerden. Dit thema deed in de schilderkunst geen opgang, maar is tenminste eenmaal toch in beeld gebracht: door de in Krakau en Italië opgeleide Kazimierz Mirecki in zijn schilderij *Wprowadzenie muzyki włoskiej na dwór Zygmunta I przez Bonę* (Introductie Italiaanse muziek aan hof Zygmunt I door [zijn echtgenote] Bona [Sforza, eerste helft 16^{de} eeuw]), 1874: coll. Muz. Sztuki Łódź, nu gestolen.

²⁸⁵ 'Jan Karol Chodkiewicz w rodzinném zyciu' (J.K. Ch. en zijn gezinsleven), in *Z dawnych dziejów*, p. 87-122. De bundel verscheen 1875 in Krakau, maar onder het voorwoord is 1869 vermeld. Vermoedelijk waren de hier gebundelde art. al eerder in tijdschriften verschenen.

nodig heeft (zie dl. I: IV, 1), die cultuurhistorische, antropocentrische interesse voor het verleden deelden schrijvers en schilders als Wójcicki, Adam Gorczyński, Grabowski, Smokowski en Brodowski met elkaar.

Brodowski's voorliefde voor historische scènes maakte dat hij zelfs bij zijn diergenre requisieten uit het Poolse verleden toevoegde: zoals bij de uitbeelding van paarden in een stal onderdelen van een zeventiende-eeuwse wapenrusting, een oud zadel en een Oosterse sjabrak. De bezichtiging van een paard, *Faworyt*, door een voorname dame plaatste hij door de keuze van de kostuums in de achttiende eeuw (afb. 158). In 1872 stelde hij dat laatste schilderij bij de TZSP tentoon. De recensent van het *Tygodnik illustrowany* was er niet echt tevreden mee: het 'dappere renpaard, een appelschimmel' was wel 'flink en mooi uitgevoerd', maar 'de dame die, gekleed in een prachtige japon, met trotse voldoening haar handje naar de renner uitstreckte, kon minder bevallen'. Die dame behoorde 'stellig tot het koninklijk hof, en was misschien de momentele gezellin van August III'. Dat Brodowski het tafereel in de Saksentijd, en daarmee in het rococotijdperk, had gesitueerd, ontlokte de recensent een vergelijking met het 'achttiende-eeuwse' genre door Meissonnier:

'Dit schilderijtje is wel vrij schilderachtig en levendig, maar het representeert geen diepere blik in de geheimen en hulpbronnen van de kunst. Die hengst en het gezicht van de dame ademen een zekere nietszeggendheid, en de ulaan en de man in het fluwelen pak hebben zo'n onbestemde betekenis, dat men niet weet of zij als ondergeschikten of begeleiders moeten worden opgevat. Meissonnier houdt van dit soort schilderijtje, één of andere cavallerist is voldoende voor hem. Hij richt zijn aandacht echter voornamelijk op de voortreffelijkheid der allerkleinste nuances van de karakters die hij zijn figuren verleent, en op de details met behulp waarvan hij ze karakteriseert.'

Of die kwaliteiten bij Brodowski's figuren werkelijk in zo storende mate ontbraken, is aan de hand van de houtsnee-reproductie in het *Tygodnik illustrowany* niet te beoordelen, het schilderij moet tenminste een intiem en vreedzaam tafereeltje met elegante figuren zijn geweest.²⁸⁶

Vaker dan andere schilders in zijn omgeving koos Brodowski voor zulk niet-soldatesk historisch genre. Bij Kossak en Pillati overwoog het soldatengenre, en dat gold ook voor Feliks Sypniewski: als die laatste geen soldateske motieven,

²⁸⁶ Paarden in een stal - *Wnętrze stajnie* (1868), Wiercińska, 1968, afb. 13; nu coll. Sukiennice, Krakau. Brodowski bezat blijkbaar zelf zulke Oosterse sjabrakken en ook tapijten, zie Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 219: Zofia Kossak schreef Olszyński (21-5-1870) over een 'werkkamer gedecoreerd met Perzische tapijten, waar zelfs Brodowski [de eigenaar] om zou benijden, met prachtige zadels en sjabrakken'. Brodowski's vakanties aan Baltische kust - tegen einde van zijn leven (Marrené-Morzkowska, *Echo muz.* (1894), nr. 8, p. 95-96) - inspireerden hem tot tafereel met 16^{de}-eeuwse kustwacht (*Straż morską z XVI w.*, 1894), gekocht als *Straż morską z XIV w.* door Hugon Sexdell: Wiercińska, Kat. TZSP. (Gegevens over aankopen door particulieren op tent. TZSP tot 1900 zijn voor 1860/61-1878 en 1892 maar zeer ten dele bekend, gegevens over de verlotingen bekend tot 1892.) - *Tyg. il.* (1872/II), p. 55: recensie 'Wystawa warszawskiego Towarzystwa zachęty sztuki pięknych' [Tent. Warschause TZSP]; p. 153: afb. *Faworyt*; evt. verblijfplaats origineel is mij onbekend.

geen dramatische overval of bevrijding koos, schilderde hij overwegend historische *anekdoten*, slechts enkele malen historisch genre. Van Gerson is mij geen eigenlijk historisch genre bekend, maar wel bracht deze hier en daar anekdoten, sagen en cultuurhistorische voorstellingen in beeld, zoals op zijn schilderij *Danzig in de zeventiende eeuw* (Gdańsk w XVII wieku) dat merkwaardig aan een schoolplaat doet denken (afb. 159).²⁸⁷ De verhouding tussen Gerson en Brodowski moet tijdens hun studietijd in Warschau, Sint Petersburg en Parijs minstens collegiaal zijn geweest, maar of zij nadien nog meer dan sociaal contact hadden, of zij ook ideeën uitwisselden, is mij niet bekend. Dat Gersons interesse voor de vaderlandse geschiedenis verder ging dan de krijgsgeschiedenis, bleek al tijdens zijn studiejaren aan de School voor de Schone Kunsten, althans zoals hij zich die herinnert. Zijn latere activiteiten als schilder en docent demonstreerden een veelzijdige historische belangstelling. Hij zou Brodowski op zijn minst in diens eigen richting bevestigd en aangemoedigd kunnen hebben, en het verbaast dan ook dat hij hem in zijn herinneringen aan hun schooljaren zo uitsluitend als batailleschilder omschreef.²⁸⁸ Bij Brodowski werd immers zelfs een voorstelling als de *Terugkeer van Litouwers na een krijgstoct tegen de kruisridders* (1868) - de ridders van de Duitse Orde - een bijna vreedzaam genretafereel: alle figuren, de Litouwers en de gevangen ridders, zijn anoniem, de gebeurtenis kan 'ergens' in de veertiende eeuw zijn gesitueerd. Van het gewelddadig karakter van zo'n krijgstoct is hier nauwelijks iets te zien, zelfs niet bij de behandeling van de gevangenen die, deels ongeboeid, in harnas en mantel meestappen (afb. 160).²⁸⁹

Slechts een enkele maal beeldde Brodowski een werkelijk krijgstoneel uit, in dat geval een historisch gebeuren. Vele jaren na zijn samenwerking met Kossak aan diens *Bitwa pod Beresteczkiem* (1854) bracht hij opnieuw een veldslag in beeld, en wel in 1887. Ook dit was een gebeurtenis uit de periode van strijd tussen de Litouwers en de ridders van de Duitse Orde. Tijdens de slag bij Ascheraden in Lijfland (1279) werd de ridder Jan Tisenhausen gedood, terwijl hij vocht om het vaandel van de Orde te verdedigen (afb. 161). De naïeve weergave van de burcht in de achtergrond is in de jaren tachtig bij andere geschiedschilders, ook bij generatiegenoten, moeilijk voorstelbaar.²⁹⁰ De belangrijke plaats die

²⁸⁷ Schilderij nu: MNP. Vgl. Mycielski, 1902 (1896), p. 434-436: 'Gerson die door en door een dichter van het Poolse landschap was, werd nooit een historisch poëet. Hij schilderde met zijn talent en enorme kennis steeds zulke gewetensvol uitgevoerde, maar nooit diepzinnige, noch door de machtige geest van oude eeuwen omwaaide tafereelen.'

²⁸⁸ Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 103, 212: voortzetting collegiale of vriendschappelijke omgang tussen Gerson, Brodowski, Kossak, Kostrzewski en ook Pillati. - Gerson, 1897, p. 28.

²⁸⁹ *Powrót litwinów z wyprawy na Krzyżaków*, nu MNW, inv.nr. MP 4322; gesign. en gedat. Repr. in *Tyg. il.* (1869/II), p. 281. Wiercińska, Kat. TZSP: aangekocht en geloot door St. Zwejgbaum. Ook Gerson gaf in zijn werk herhaalde malen blijk van belangstelling voor geschiedenis Litouwen.

²⁹⁰ *Jan Tisenhausen ginie w bitwie z Litwinami broniąc chorągwi zakonu (Bitwa z Krzyżakami)*, MN Breslau, inv.nr. VIII-212.

Brodowski hier aan het omringende landschap toekende, onderscheidt dit schilderij sterk van Kossaks weergave van krijgshandelingen. Brodowski plaatste zijn taferelen, van welke aard ook, dikwijls in landschappen met velden en bossen en op zijn minst een suggestie van wijde. De kunsthistoricus Mycielski prees hem om zijn uitbeelding van land én mensen 'van oprecht Pools karakter'. Brodowski's taferelen in een 'getrouw vaderlands landschap' getuigden ervan, aldus Mycielski, dat zijn 'gevoel voor het nationale karakter onder zijn Warschause collega's wellicht uitzonderlijk was, en dat hij tijdens zijn studie jaren buitenslands bijna niet gecocumpolitiseerd was'.²⁹¹

Zo'n wijd vaderlands landschap beeldde hij ook uit rond de karakteristieke figuren van zijn tafereel *Terugkeer van de huwelijksinzegening* (Powrót od ślubu), dat hij in 1866 tentoonstelde. Zelfs dit is nog een vroeg voorbeeld van Pools historische genre dat tot in de jaren zeventig betrekkelijk zeldzaam zal blijven. Enige invloed van het historisch genre dat Brodowski in Parijs moet hebben leren kennen, is noch aan de enscenering noch aan de uitwerking af te zien. Als men hier voorbeelden wil aannemen, is een gecombineerde inspiratie door Suchodolski's zeldzame volksgenre *Krakause bruiloft* (Wesele krakowskie) en Dąbrowski's vrolijke historische taferelen het meest waarschijnlijk. Op Brodowski's schilderij keert een voornaam jong paar terug uit het in de verte nog net zichtbare kerkje; zij zitten in een kleine koets die zich door vier paarden getrokken in flinke vaart door het landschap beweegt. Een lange stoet begeleiders te paard galoppeert enthousiast achter de koets aan en eromheen. Het tafereel speelt zich af op een dag in de achttiende eeuw: de ornamentiek en de kleuren van de koets, rood met goud, zijn hiervoor de duidelijkste aanwijzingen (afb. 162). Het schilderij werd door de Warschause kunstvereniging, de TZSP, ter verloting aangekocht.²⁹²

Brodowski situeerde zijn genretafereelen vaker in diezelfde periode, de tijd van de Saksische koningen, die tevens het toneel vormde van veel 'gawędy' en memoire-literatuur. Eén zo'n tafereel, getiteld *Oude wegen* (Dawne drogi), werd in 1873 bij de Warschause kunstvereniging gepresenteerd, en naar aanleiding daarvan in het *Tygodnik illustrowany* besproken. Brodowski had uitgebeeld hoe de karos van voornamelijk reizigers in de modder aan de rand van een bos was blijven steken, en hoe nu met mankracht en een viertal ossen geprobeerd werd om die daaruit te trekken. De recensent verwachtte, dat de beschouwer zich met genoegen zou verdiepen in de bedrijvigheid en de lastige situatie waarin de dienaren van een dame uit vroeger tijden terechtgekomen waren. 'De compositie', schreef hij, 'demonstreerde behalve ervaring in tekening en coloriet ook de inventiviteit van de schilder. Dat de paarden waren uitgespannen en stonden te wachten in de nabijheid van de ossen, die zich inspanden, maar een lege,

²⁹¹ Mycielski, 1902 (1896), p. 623.

²⁹² MN Breslau, inv.nr. VIII-401. Houtsnede-repr. van F. Zabłocki naar tekening op blok door Henryk Pillati in *Kłasy* (1867/I), p. 125. Geloot door St. Steczkowski: Wiercińska, Kat. TZSP.

onbewogen blik hadden, bood de kunstenaar nog meer gelegenheid voor een schilderachtig geheel. Wat de technische kant betrof, viel er weinig te verwijten, en zelfs de zoom van het pijnbomenbos waarbij de scène zich afspeelde, en de verdergelegen akkers gaven een uitstekende karakteristiek van 'onze' streek'.²⁹³

Zo'n twintig jaar later werd dit schilderij besproken door Mycielski: het was ingezonden naar de retrospectieve tentoonstelling van Poolse schilderkunst die in 1894 in Lemberg werd gehouden. Het was een heel mooi schilderijtje, aldus Mycielski, 'waarlijk historisch genre'. De reizigers, 'kleine, bevallige figuurtjes in Poolse en Franse kostuums uit de tijden van August II, zijn uit de rode karos gestapt, en de bedienden, lakeien en te hulp geroepen boeren tillen en slepen de koets met hefbomen uit de modder.' Er was 'humor en charme in dat schilderijtje', schreef hij, 'en veel subtiel kunnen, het geheel was aangenaam, en het kon in iedere salon aan de wand gehangen een vrolijk sieraad van het vertrek vormen'.²⁹⁴

Ondanks de uitbeelding van wat Mycielski noemde 'Franse kostuums' lijkt het rococo bij Brodowski meer terloops in beeld te komen dan dat het als cultuurperiode een hoofdmotief zou vormen. Weliswaar is bij *Dawne drogi* de hulpbehoevendheid van verfijnde dames en heren in de rauwe omstandigheden van weleer het mikpunt van milde humor, maar een bepaald standpunt ten opzichte van het rococo wordt daarbij niet zichtbaar. Temeer omdat een deel van die hulpbehoevende adellijken wel in Oudpools kostuum is gestoken. Brodowski verwerkte in zijn taferelen uit de achttiende eeuw - net als andere schilders van zijn generatie en ook Dąbrowski - meermaals die stellig realistische mengeling van westerse en nationale cultuurvormen die hij ogenschijnlijk niet becommentarieerde. De specifieke uiterlijkheden en activiteiten - vermeend of werkelijk - van rococo en pruikentijd vormden slechts een enkele maal een hoofdelement van Brodowski's genretaferelen, ondermeer in zijn *Faworyt*, waar zijn standpunt echter niet duidelijk werd, zoals de boven geciteerde recensent terecht opmerkte. Een uitgesproken

²⁹³ *Tyg. il.* (1874), nr. 319, p. 92. Wiercińska, Kat. TZSP: ook 1864 had Brodowski een schilderij onder die titel tentoongesteld; het is denkbaar - zoals vaker gebeurde - dat het toen wel verkocht of verloot was, maar door de eigenaar later opnieuw via de TZSP te koop was aangeboden. Het schilderij uit 1873 zou uiteraard ook replek of variant kunnen zijn. Dit werd 1873 geloot door Ignacy Górski, waarna het echter, nog 19^{de} eeuw, minstens eenmaal weer van eigenaar wisselde. Cat. tent. Lemberg, 1894: Bołoz-Antoniewicz vermeldt b.g.v. tent. in Lemberg de datering 1874 (zou te verklaren zijn - van vergissingen afgezien - door toevoeging jaartal na afloop van de tent. in 1873).

²⁹⁴ Mycielski, 1906 (1892), p. 622-623. Mycielski noemt een Gebethner als eigenaar: de Warschause verzamelaar Jan Feliks Gebethner was toen al overleden en er moet dus sprake zijn van diens erfgenaam of ander lid van die familie, of dit sloeg op de voormalige eigenaar wat het meest wrschl. lijkt. Deze Gebethner liet immers zijn schilderijencoll. na aan TZSP en dit werk was begin 20^{ste} eeuw inderdaad in bezit van die vereniging. - Helaas buitengewoon slechte repr. onder titel *Kolebka w podróży* (Koets op reis) in *Kłasy* (1874/I), p. 244.

rococotafereel zal in het volgende hoofdstuk besproken worden.²⁹⁵

Brodowski's interesse voor de Poolse geschiedenis beperkte zich niet strikt tot een bepaalde eeuw. Toch was zijn terrein als hij niet-soldatesk historisch genre wilde uitbeelden, minder uitgebreid dan bij de militaire scènes. Hij situeerde zulk genre - voor zover mij bekend - alleen in de zeventiende en de achttiende eeuw, een voorkeur die erop wijst dat hij daarbij aansloot bij het literaire genre der 'gawędy'. Een herhaling van een eigen motief uit die historische periode, de zwarigheden van het reizen in vroeger tijden, bood zijn voorstelling *Podróż bryką w wieku XVII* - Een reis met paard en wagen in de zeventiende eeuw. Op een huifwagen zitten twee mannen, de oudere van beiden heeft zich bewapend met pijl en boog. De wagen, die net een houten bruggetje nadert, wordt getrokken door vier paarden, gemend door een berijder. De voorste paarden schrikken terug: op de brug liggen planken los. Dit tafereel situeerde Brodowski als zo dikwijls in een wijd landschap, ditmaal met wilgebomen en weidevogels in vlucht (afb. 163).²⁹⁶

Dat is ook het geval bij zijn voorstelling *Przeprawa przed Wisle kawalerzystów* (Overtocht van cavalleristen over de Weichsel). Dit lijkt een echo van Kossaks eerder besproken aquarel van zo'n overtocht, maar Brodowski had ook zelf al eens zo'n scène geschilderd, notabene in hetzelfde jaar als Kossak, in 1856, een voorstelling die mij niet bekend is.²⁹⁷ Terwijl Kossak zijn 'overtocht'

²⁹⁵ Zo'n mengeling van Oudpoolse en rococokostuums is tevens te zien op de Warschause veduten door Bellotto - die daarmee de reële contemp. situatie weergaf: mogelijk dienden ook die veduten als vb. voor in die periode gesitueerd hist. genre. Vgl. II: III, p. 528-529.

²⁹⁶ Repr. Dz. ikonogr. zonder opgave bron of jaartal; onder die houtsnede vermeld dat Brodowski 'dit' (tenminste tekening op het hout) maakte naar een schets uit dezelfde tijd (1871?). In 1864 echter presenteerde Brodowski een schilderij *Bryka starodawna* bij TZSP, Wiercińska, Kat. TZSP.

²⁹⁷ Świeykowski, 1905, p. 17: tent.-seizoen 1856/57 stelde Brodowski *Przewóz przez Wisle* (Overtocht over Weichsel) in Krakau bij TPSP tentoon. Świeykowski gaf steeds tent.-seizoen aan, niet het jaar, zodat niet herkenbaar is of Brodowski's werk 1856 of 1857 te zien was: zelfde probleem treedt op bij alle aan Świeykowski ontleende jaartallen. - M.b.t. overeenkomstige thema's Brodowski/Kossak: tent.-seizoen 1855/56 had Brodowski in Krakau een tafereel *Mohort na roli i książę Józef Poniatowski* (M. op het veld met vorst J.P.) gepresenteerd (Świeykowski), terwijl Kossak datzelfde motief geschilderd zou hebben in 1858, Olszański, 2000, afb. 91. Kossaks schilderij nu: MNW. Brodowski schilderde 1881 tafereel *Bracia mleczni* (Zoogbroeders, Muz. Okręgowe, Toruń, inv.nr. MT/M/291/N), ontleend aan hist. roman door Zygmunt Kaczkowski. Die roman - eig. getiteld *Bracia ślubni* (broeders door eed) - en ook Brodowski's tafereel zijn in 18^{de} eeuw gesitueerd: beide 'broeders' bidden voor een wegkruis. Kossak stelde 1881 zijn schilderij *Bracia ślubni* bij TZSP tentoon, Wiercińska, Kat. TZSP. Overeenkomstige scène uit die roman beeldde Kossak al 1855 uit: aquarel *Bracia ślubni*. Gedeelde literaire interesses verklaren zulke thematische overeenkomsten afdoende; motieven uit Kaczkowski's fictie te kiezen was niet uitzonderlijk, en dat gold nog des te meer voor thema's naar teksten van Pol. Bij minstens een der scènes die beide schilders ontleenden aan Pols *Przygody Pana Benedykta Winnickiego* (1839, vertelling in versvorm over belevenissen 17^{de}-eeuwse jonge 'szlachcic' aan hof vorst Radziwiłł in Nieśwież), is echter duidelijk, dat Brodowski zijn tekening op ill. door Kossak had gebaseerd. Deze had nl. al 1852 ill. bij Pols *Benedykt Winnicki* gemaakt voor literaire bundel, uitg. in 1857 (zie nt. 249). Van Brodowski naar dit verhaal een tekening

in de zeventiende eeuw had gesitueerd, was althans deze latere praamvaart bij Brodowski opnieuw een tafereel uit de tijd van de Saksische koningen geworden. In de plaatselijke pers werd het werk aangekondigd (1871) als een 'doeltreffend' schilderijtje. Het *Tygodnik illustrowany* bracht er het jaar daarop een reproductie van onder de titel *Fouragerende cavallerie in de Saksentijd* (Konnica furazująca - epoka Sasów). De houtgravure toont een compositie die deels dezelfde elementen bevat als Kossaks aquarel. Enkele officieren, hier met achttiende-eeuwse steken en haarvlechtjes, varen een rivier over, hun schuit is beladen met een hooiwagen, koeien en hun paarden. De rivier stroomt door een wijd vlak landschap, een ooievaar vliegt vlak langs de praam en een kerkje tekent zich af in de verte. Bovenop het hooi zit een jongetje (afb. 164). Die bijna speelse details zoals dit jongetje en de voorbij vliegende ooievaar onderscheiden Brodowski's werk van dat van Kossak.²⁹⁸

Er bestaan nog wezenlijker verschillen tussen beide schilders, ondanks de thematische overeenkomsten. Brodowski schilderde net als Kossak ook soldatengenre, maar bij hem bleven eigenlijke krijgshandelingen daarbij uit het zicht. Niet bij uitzondering, zoals bij Kossak, maar consequent. Een voorbeeld is zijn *Gewonde bij de kloosterpoort* (Ranny u furty klasztornej), een tafereel dat om en nabij de zeventiende eeuw is gesitueerd. Een drietal soldaten te paard brengt een gewonde kameraad bij een klooster. Eén van hen is afgestegen en trekt aan de bel bij een poortje (afb. 165). Bij deze voorstelling is de zorg voor kameraden het thema, de saamhorigheid van Poolse strijders toen, en niet krijgsmoed of de bereidheid tot vechten. De redactie van het *Tygodnik* koos dit tafereel in 1873 voor een van de prenten die zij 'naar het voorbeeld van buitenlandse neven' aan haar lezers toestuurde.²⁹⁹ Daaruit blijkt wel, dat Brodowski met zijn persoonlijke themakeuze niet alleen stond. Zelfs bij een scène op het slagveld - een historisch niet nader bepaald tafereel - beeldde hij niet de gevechten uit, maar een gevolg van het geweld. Een wit paard is met een sabel gedood en de officier die het bereden had, probeert de teugels van een ander paard te grijpen. Dit stijgt echter bij de aanblik of de geur van het dode dier. Enkele andere officieren te paard

Pożegnanie szlachcica na ganku dworku bewaard, evenals schets voor schilderij, *Przywitanie syna z ojcem*, waarop genoteerd 'naar Kossak?' Het valt wel op hoe dikwijls Kossak en Brodowski, zowel in jonge jaren als ook later nog, min of meer *gelijktijdig* dezelfde motieven aanpakten: dit suggereert toch dat zij meer persoonlijk contact hadden dan uit de bronnen blijkt.

²⁹⁸ 'Wiadomości miejscowe', *Kurier Warsz.* (1871), nr. 251, p. 2. - *Tyg. il.* (1872/II), p. 153: afb. *Konnica furazująca (epoka Sasów)*. Vgl. afb. *Wędrowiec* (1900/II), p. 797; vermeld bij Grajewski, p. 39. Aangekocht door TZSP, blijkbaar voor eigen coll., want geen verloting vermeld: Wiercińska, Kat. TZSP. - De ooievaar vormde, net als de duiventil bij de adelshoeve (zie afb. *Ongeluksbode*, vervolg), verhalen bij het haardvuur, kaartspelen en een beeltenis der Moeder Gods, een typisch beeldelement van de ideale landelijke leefwereld der Oudpoolse 'szlachta', Okoń, 1992, *Sztuki siostrane*, p. 225.

²⁹⁹ Afb. *Świat artystyczny* (1900), 4, p. 57. *Przegląd Tygodniowy* (1873), nr. 41, p. 324-325: prent.

kijken daar met spijtige blikken naar.³⁰⁰ Brodowski ging het bij zulke scènes om iets anders dan Kossak: niet om de uitbeelding van de militaire macht die Polen eens bezeten had, en niet om de aanmoediging daar een voorbeeld aan te nemen. Het ging hem om gevoelens, reacties en relaties van mensen in het verleden.

Dat dit onderscheid ook door tijdgenoten zo gezien en ervaren werd, blijkt bij de bespreking van een schilderij waarbij hij, zoals vaker voorkwam, de literaire bron met Kossak deelde. Het is een anekdote, de illustratie van een passage in Wincenty Pol's rapsodie *Mohort* (1854), een in de late achttiende eeuw gesitueerd heldengedicht. Pol vertelde daarin hoe de officier Mohort, de verdediger van de grenslanden, met zijn begeleiders bij een klooster aankwam waar hij enige tijd zijn intrek wilde nemen om te bidden en zich te bezinnen. Die passage koos Brodowski uit. Mohort zelf is niet te paard, maar zit bovenop een zwaar beladen ossewagen. Een van zijn ruiters blaast op zijn trompet om hun komst aan te kondigen. Andere ruiters staan om de wagen heen, twee grote jachthonden blijven een beetje terzijde. Op enige afstand bij een boom wacht nog een ossewagen met bagage of buit. Ook ditmaal heeft Brodowski het gebeuren in een wijd landschap ingevoegd. Van dit schilderij verscheen in 1885 een reproductie in het blad *Biesiada literacka* (afb. 166). De schrijver van de bijbehorende recensie wees erop, dat Brodowski 'een ogenblik had gekozen, dat Kossak bij zijn illustraties (1876) van het dichtwerk had overgeslagen. Een ogenblik dat niet leek op te vallen, dat er schijnbaar niet toe deed, en dat toch psychologisch en met betrekking tot karakter en opbouw van het gedicht bijzonder belangrijk was'. Mohort was uit deemoed niet te paard. Hij kwam naar dit klooster om daar aan de gebedsoefeningen deel te nemen, 'die hij tijdens de vastendagen gewetensvol verrichtte. Hij verrichtte ook stille en vrome diensten: hij waakte bij de zieken, en hoorde de gebeden van de jongens in het klooster. Hij had daar een eigen cel [...]'. Brodowski's tafereel concentreerde zich, aldus de recensent, op de gestalte en het gezicht van Mohort: 'de schilder had diens uitdrukking buitengewoon juist en diep doordacht. De gewoonlijk rechte en hoge gestalte van Mohort boog zich neer onder de stem van het berouw en het gevoel van eigen nietigheid [...] Het ernstige gezicht was diep nadenkend, de ogen schenen de omringende wereld niet te zien en alleen diep in hemzelf te kijken. Zijn knechten en metgezellen respecteerden die vrome verzonkenheid van de oude man, maar de trompetter deed zijn plicht: hij blies om de monniken de aankomst van een altijd welkome gast en weldoener aan te kondigen.'³⁰¹ Uit Brodowski's historische genretaferelen spreekt steeds die belangstelling voor het menselijk leven van vroeger tijden, die

³⁰⁰ Foto Dz. ikonogr. Foto's van schilderijen waren soms direct bij de tent verkrijgbaar: vb. van die praktijk vermeld in *Czas* (1884), nr. 35, p. 4, waarbij het om foto's van Kossak's werk ging. Het is mij niet bekend, sinds wanneer dit in zwang was.

³⁰¹ *Biesiada literacka* (1885/I), p. 137, afb.; p. 139-140: bespreking; *Biesiada literacka* (1900/II), p. 297, afb. onder titel *Na rekolekcyje do klasztoru* (Voor gebedsoefeningen naar klooster). Kossak had 24 platen getekend bij uitg. *Mohort* in 1876 in Lemberg.

zijn werk - en stellig zijn geschiedbeleving - onderscheidde van de nauwe, op militaire kracht en vaderlandse helden gerichte visie die in Kossaks werk tot uitdrukking komt.

Andere historische genretaferelen door Brodowski zijn somberder van inhoud. Een daarvan is naar thema verwant met de concours-opgave uit Brodowski's studiejaren. Dit schilderij, getiteld *Krijgsgevangene* (Branka), toont een scène uit de tijd van de Tataren-overvallen. Enkele mannen en een vrouw in Oudpools kostuum bevinden zich in een kelder- of stalruimte waar door een hooggeplaatst raam licht binnenvalt. Een paard, mogelijk dat van de vrouw, staat er ook.³⁰² Dergelijke taferelen met gevangen mannen, vrouwen en kinderen die de Tataren op hun rooftochten hadden ontvoerd, beeldden ook Galicische schilders als Loeffler en Leopolski uit: werken die in het vervolg nog besproken zullen worden. Brodowski's vroegere studiegenoot Sypniewski (1833-1902) bracht in beeld hoe het tot die gevangenschap en slavernij kon komen in de voorstelling van enkele Tataren op rooftocht die een nietsvermoedend Pools gezelschap beloerden. Dit schilderij, *Overval van Tataren* (1862) werd in het *Tygodnik illustrowany* uitvoerig besproken door de Warschause schilder-criticus Ludwik Buszar (afb. 167).³⁰³ De recensent duidde de wandelende Polen als een boeregezelschap van bruiloftsgasten en nam aan dat de drie Tataarse ruiters het speciaal op de bruid voorzien hadden:

'En dat zij de buit zullen nemen, dat zij de bruiloft in droefenis zullen veranderen, dat is een bijna zekere zaak; want daar in de verte [zien wij] de groep ongewapende boeren te voet, - hier de gewapende vijanden op snelle paarden gezeten.'

Van de rijkdom van dit onderwerp had de schilder naar Buszars oordeel echter geen gebruik gemaakt: bij de Tataren had hij weliswaar de blikken goed weergegeven, en hoe zij met elkaar communiceerden, 'maar het ontbrak hun aan die onbedwingbare wildheid die ons met ontzetting en angst zou vervullen, en deze episode zou verheffen tot de betekenis van een zedendrama'. Ook de bruiloftvierenden waren te veel in de 'nevel van de afstand verborgen, niet vrij en vrolijk genoeg', aldus Buszar, en daarmee binnen de compositie niet gelijkwaardig aan de Tataren op de voorgrond. Die kritiek gold alleen de uitvoering, niet het onderwerp. Zowel Sypniewski's beeldidee als Buszars opvatting van dit thema sloten aan bij de suggesties die Michał Grabowski in de jaren veertig voor de geschiedschilderkunst had gedaan - om geschiedenis uit te beelden in het gevoel

³⁰² Repr. uit *Album sztuki polskiej*, bij Dz. ikonogr.: geen jaartal. Zijn collega Henryk Pillati presenteerde 1869 16^{de}-eeuwse bevrijding van krijgsgevangenen bij TZSP (*Odbicie branców - epizod historyczny z XVI wieku*), een schilderij waaraan ook illustrator Antoni Zaleski had meegewerkt, Wiercińska, Kat. TZSP; 1870/71 tevens bij TPSP in Krakau, Świeykowski, p. 121.

³⁰³ Buszar of Buszard had aan School Schone Kunsten in Warschau gestudeerd, hij stond in contact met de schilders rond Marcin Olszyński. Vanaf 1859 schreef hij kunstkritieken, recensies en theoretische art. voor *Tyg. il.*, vanaf 1860 ook voor *Biblioteka Warsz.* totdat hij het contact met het Warschause kunstleven kwijt raakte na zijn vertrek uit die stad in 1862.

aansprekende beelden van persoonlijk leven. Sypniewski's voorstelling toonde nu juist zo'n scène uit de 'geschiedenis van de Poolse familie', aldus Buszar,

'een thema, zoals wij zien, vol interesse, een episode [die] uit het werkelijk-legendarische leven van het oude Polen [is] genomen - [waarbij] de smartelijke snaar van het familieleven [is] aangeraakt.³⁰⁴

Ook Brodowski's tafereel *Ongeluksbode* (*Zwiastun nieszczęścia*) verwijst duidelijk naar de historische strijd met vijanden en de gevolgen daarvan voor individuele levens. Deze voorstelling is gesitueerd in de zeventiende eeuw. Een ruiterspaard komt in kennelijke paniek het terrein van een 'dwór' opgerend. De schrik van het dier deelt zich mee aan de vrouw en het kind die het vanaf de houten veranda zien aankomen. Een knecht staat erbij, ook een hond, en een oude pastoor is toevallig eveneens aanwezig: hij slaat de handen ineen en kijkt naar de hemel (afb. 168). Het schilderij werd in 1878 bij de Warschause kunstvereniging tentoongesteld en verloot. Bij die gelegenheid werden onderwerp en uitvoering in het *Tygodnik* besproken. De recensent was het helemaal eens met Brodowski's keuze van een 'edel motief uit ons verleden waarvan de gevechten met invallers', zijns inziens, 'het voornaamste aspect vormden'. Hij gaf een opsomming van bijbehorende motieven uit de historische overlevering:

'De menigte sagen over wonderbaarlijke reddingen, heerlijke bevrijdingen, over heldhaftige volharding, over daden die als motief voor zoveel dichtwerken dienden, over voorspellingen van onheil en straffen Gods - dat alles toont duidelijk aan, hoe rijk aan verschijningen, zowel gevaarlijk als prachtig, ons vroeger leven geweest moet zijn. Die wereld, doordrenkt van bloed en vertwijfeling, aangewakkerd door de voortdurende strijd in de grenslanden, had ditmaal aan de heer Brodowski de penseel in de hand gegeven.'

De recensent beschreef de personen op de veranda van het 'strogedekte adelshuisje van de familie' die plotseling, tot hun ontzetting, het 'verweesde krijgsgros' gewaar werden, waarop zij de heer des huizes kortgeleden 'ter verdediging van dat strogedekte huisje' hadden zien uitrijden.

'De stijgbeugels slaan tegen het lege, nutteloze zadel ... het trouwe dier, door zijn instinct geleid, rent, nu het zijn heer verloren heeft, blindelings in de richting van de veranda. Die dramatische scène heeft de kunstenaar met het bekende, hem eigen talent in beeld gebracht.³⁰⁵

Blijkbaar had de winnaar van het verlate schilderij er niet eenzelfde waardering voor, want het jaar daarop was het opnieuw bij de TZSP te zien: het werd datmaal gekocht door Marcin Olszyński.

Ditzelfde thema van het zonder ruiterspaard terugkerende paard, *Powrót bez pana*, was een jaar of tien eerder in beeld gebracht door Maksymilan Gierymski (1846-1874), een jongere schilder uit Warschau die in het volgende hoofdstuk nog

³⁰⁴ Poolse titel: *Zasadzka Tatarów*. Buszar, *Tyg. il.* (1862/II), p. 80. Schilderij door TZSP voor verloting aangekocht, Wiercińska, Kat. TZSP. Repr.: *Kłosy* (1866/II), p. 148.

³⁰⁵ Repr.: *Tyg. il.* (1878/I), p. 184. Commentaar: *Tyg. il.* (1878/II), p. 102. Wiercińska, Kat. TZSP: 1878 geloot door Stanisław Krzemiński, 1879 gekocht door Olszyński.

uitgebreider aan de orde zal komen (afb. 169).³⁰⁶ Zijn tafereel ontstond in de romantisch-patriottische sfeer die in de jaren zestig heerste onder de Poolse schilders die toen in München studeerden en werkten. Speciaal de 'gawędy'- en memoire-literatuur lazen zij graag, maar ook de werken van de romantische dichters, en al die teksten inspireerden hen tot tekeningen en schilderijen. Het motief van dit schilderij echter ontleende Gierymski waarschijnlijk aan een historisch soldatenlied. Hij zond het in 1868 vanuit München naar de tentoonstelling in Krakau: 'God geve', schreef hij aan zijn ouders, 'dat ik spoedig ook aan Warschau zal kunnen demonstreren, dat mijn verblijf in het buitenland allerminst vruchteloos is'. Zoals hij had verwacht, riep dit schilderij in Krakau voor de eerste maal gelijkkluidende, zeer positieve oordelen van recensenten op. Lucjan Siemieński bijvoorbeeld schreef, dat het 'met zekerheid het meest voortreffelijke genreschilderij op die tentoonstelling was. Dit tafereel kwam over alsof het ontleend was aan een volkslied, aan een Oekraïense ballade ...'. Het 'idyllische van de scenerie' en de 'weemoedig-gevoelige toon', aldus Halina Stepień, Gierymski's biografe, zijn binnen diens oeuvre ongebruikelijk. Gierymski werkte toen in het atelier van Franz Adam en had deze voorstelling, zoals hij aan zijn ouders schreef, 'een beetje onder diens leiding geschilderd': een zekere 'Vormärz'-esthetiek ging misschien op Adams invloed terug of, eerder nog, op de verwerking van indrukken die hij had opgedaan bij de Münchner 'Kunstverein'.³⁰⁷

De wijze waarop Brodowski datzelfde motief verbeeldde, is wellicht naïefer, en in elk geval directer: hij bood geen *synthetisch* stemmingsbeeld, hij vertelde simpelweg 'hoe het was geweest', althans naar zijn idee. En dat deed hij in al zijn tafereelen uit het verleden, hij vertelde over mensen, en hij illustreerde hun reacties en gevoelens in een bepaalde historische situatie.³⁰⁸ In dat laatste onderscheidde hij zich niet alleen van Kossak, zoals al meermaals opgemerkt, maar ook van andere generatiegenoten en tevens van latere Krakause

³⁰⁶ Zie dl. II: III, 3.

³⁰⁷ Stepnowska, p. 21: soldatenlied. Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 22 (7-1-1868). Siemieński, 'Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych w Krakowie', *Czas* (21-5-1868), nr. 117, p. 1, hier naar Stepień, 1983, p. 19; Siemieński gebruikte hier woord 'dumka', diminutief van 'duma', benaming Oekraïens, elegisch, balladenachtig volkslied, dat Niemcewicz had geïnspireerd (zie nt. 125), en inmiddels door Poolse componisten ook voor eigen liedcomposities werd gebruikt. Vgl. muziekbijlage, nr. II/4. Stepień ziet in dit werk niet alleen Gierymski's aanhoudende waardering en interesse voor 'museale [?] schilderkunst', maar vooral voor Grottggers cartons, waarmee zij stellig doelt op diens patriottische cycli uit 1861-69. De schrijver Siemieński, red. conservatief blad *Czas* en auteur geschiedenisboekje voor het volk (*Wieczory pod lipą* (1847)), was jaren 50-70 voornaamste Krakause kunstcriticus: een voorstander der academische kunst, vooral na 1860. Franz Adam (1815-1886) was tweede zoon van bataille- en paardenschilder Albrecht Adam en had samen met zijn vader en een broer meegewerkt aan wandschilderingen in Hohenschwangau (zie dl. I: V, 4).

³⁰⁸ Dat probeerde hij althans; in hoeverre hij slaagde, is moeilijk te beoordelen: de meeste van zijn hist. tafereelen zijn mij slechts van houtgravure-reproducties bekend. De schaarse reeds genoemde specimini in museale coll. tonen een weliswaar naïeve, maar toch niet onkundige behandeling der figuren, waaraan een bepaalde charme m.i. niet ontzegd kan worden.

'kostuumschilders'. Meer verwantschap met zijn verbeelding van de Poolse geschiedenis toont het historisch genre van de Warschause schilders Szwojncki en Maszyński - beide zo'n twintig jaar jonger - dat in het vervolg nader besproken zal worden.

Brodowski kon zich ondanks de relatie met een welgestelde opdrachtgever - voor zijn diergenre - niet tot schilderen beperken, hij werkte daarnaast als illustrator van boeken en voor tijdschriften.³⁰⁹ Alleen zulke werkzaamheden boden enige garantie op een regelmatig inkomen. Zoals hiervoor al even ter sprake kwam, tekende hij vanaf de jaren zestig ook voor het *Tygodnik*; die activiteit deelde hij met collega's als Kossak, Kostrzewski en Henryk Pillati - evenzeer als de noodzaak om zulk werk te verrichten. Dat kon ook betekenen, dat men eigen schetsen en schilderijen, maar tevens die van anderen, voor de houtgraveurs direct op het 'blok' overtekende. Zo had Pillati in 1866 Kossaks genretafereel *Vrijdag in Praga* nagetekend en het jaar daarop Brodowski's *Terugkeer van de huwelijksinzegening* voor het concurrerende blad *Kłosy*.³¹⁰

* * *

Henryk Pillati (1832-1894) had in dezelfde jaren als Brodowski de lessen aan de School voor de Schone Kunsten gevolgd.³¹¹ Hij schilderde veldslagen, militaire schermutselingen en historische veldheren te paard. Maar ook soldatengenre, rustige scènes waarbij soms wel de gevolgen van oorlog in beeld kwamen, maar niet de gevechten zelf. Een enkele maal sloot hij bij de thematiek van Brodowski aan, met reizigers in vroeger tijden of achttiende-

³⁰⁹ Mycielski, 1902 (1896), p. 622-23: Brodowski stond in nauwe relatie met de fam. van generaal Wincenty Krasiński en schilderde voor hen vele landschappen en genrestukken met vooral koeien, werken die zich toen [d.w.z. 1894] op platteland in Potok, in Russisch deel Polen, bevonden.

³¹⁰ *Tyg. il.* (1866), nr. 342: naar Kossak, *Piątek na Pradze*. Jenike, ed. 1910, 2, p. 52: voor *Tyg. il.* leek oprichting van het eveneens geïll. *Kłosy* in 1865 eerst bedreigend, omdat dit een meer op effect berekend blad van grote afmetingen was dat daardoor misschien meer de publieke smaak zou treffen. Er gebeurde echter het tegendeel: het ging beide tijdschriften goed en het totale aantal lezers werd groter. In voorgaande jaren, na de Januari-Opstand, was aantal abonnées van *Tygodnik* enorm teruggelopen, tot 1500 (Jenike, 2, p. 27). Lezers in Litouwen, Wołyn, Podole en Oekraïne waren bang om Pools tijdschrift in huis te hebben, wat destijds voldoende was om van revolutionaire intriges verdacht te worden: met mogelijke gevolgen van dien. Maar vijf jaar later had *Tyg. il.* al weer 3500 abonnées, en eind jaren 70 rond 6000, een aantal dat later nog beduidend toenam als gevolg van de fusie met geïll. blad *Tyg. powszechny* en later n.b. met voormalige concurrent *Kłosy*.

³¹¹ Ryszkiewicz, 1989, p. 273-274: hij bezocht de 'School' van dertiende tot zestiende jaar, d.w.z. 1845 tot 1848. Dood van beide ouders tijdens cholera-epidemie 1848 noodzaakte hem tot werk om den brode, voor zichzelf en minstens één jongere broer, Ksawery (1843-1902). Die laatste was vanaf 1871 in Warschau werkz. als illustrator en leidde jarenlang afd. vormgeving van *Tyg. il.* Volgens Jakimowicz, Ryszkiewicz, 1964, p. 105, begon Henryk Pillati op veertiende jaar aan kunstopleiding en maakte hij die niet af.

eeuwse adellijke vrijetijdsbesteding.³¹² Hij was eerder dan zijn collega's voor een eerste maal naar Parijs gegaan waar hij aan de École des Beaux-Arts had gestudeerd. Dat hij daar ook kennis had gemaakt met Ary Scheffer, de toen bewonderde schilder die goede contacten onderhield met diverse gasten van Hôtel Lambert, blijkt uit een eigen tekening (1854): hij staat bij het tuinpoortje van Scheffer die hem zelf heeft opengedaan, en licht groetend zijn hoge hoed. Er lijkt sprake van een bezoek, niets meer: voorzover bekend studeerde hij toen niet bij Scheffer.³¹³ De vaardigheden die Pillati zich in Parijs toch wel verworven had, stelden de schrijver Kraszewski nog lang niet tevreden. Hij vond dat Pillati 'meer moest werken, niet bij het maken van schetsen moest blijven, en streng over zich zelf moest nadenken, want wie God talent gaf, die bood hij met dat talent de rekening, én voor de mensen én voor God. De kunst was geen luchtig tijdverdrijf, en een schets beloofde een schilderij, maar was het niet'. Die vermaning volgde na de vermelding van Pillati's schilderij *Swedzi hulający w zburzonym przez siebie kosciele* (Zweden schransend in een door hen vernielde kerk), een tafereel uit de jaren van de Zweedse inval (1655/57) in Polen. 'Daar zit veel goeds in, maar wat een talent de laatste afronding verleent, ziet men nog niet', oordeelde Kraszewski.³¹⁴

Pillati had zulke kritiek ook van anderen te horen gekregen en zich die wellicht aangetrokken. Hoe dat ook zij, hij kreeg de gelegenheid opnieuw op reis te gaan en bracht allereerst enige tijd in München door waar hij les zou hebben gehad van Wilhelm von Kaulbach.³¹⁵ Of zijn voorstelling van de intocht van troepen in een middeleeuws stadje uit die periode stamt, is niet bekend,

³¹² Voor dat laatste, zie ook dl. II: III, 3.

³¹³ Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 59, afb. 15. Voor Scheffers vele contacten met Poolse exilanten en kunstenaars, waaronder Kapliński en Kwiatkowski (zie vervolg), zie cat. tent. Dordrecht, p. 263, 287, en voor lijst leerlingen, *ibid.*, p. 54-59; ook L. Wellisz, *Les amis romantiques. Ary Scheffer et ses amis polonais*, Parijs 1933.

³¹⁴ Kraszewski, 'Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcyi Gazety Warszawskiej. Pracownie artystów', *Gaz. Warsz.* (1855), nr. 218, p. 1-3. Fotograaf Karol Beyer die eveneens tot kring rond Olszyński behoorde, was met Pillati bevriend; hij had zelfgemaakte foto's van diens werk aan Kraszewski toegestuurd met verzoek de schilder in tijdschriften te ondersteunen - wrschl. tijdens of kort na Pillati's eerste verblijf in Parijs, Suchodolska, Jakimowicz, p. 155. - Beyers inzet had tenminste het resultaat dat Pillati's naam in de pers werd genoemd en hem ook nadrukkelijk talent werd toegekend.

³¹⁵ Kenig bijv. schreef n.a.v. van Pillati's *Wesele krakowskie* (Krakause bruiloft) datzelfde jaar, 1855, 'dat het een mooie schets was, want, tussen haakjes, van voltooiing kan men bij Pillati niet spreken.': naar Grabska, Morawski, 1961, p. 205-206. - Ryszkiewicz, 1989, p. 274. Mycielski, 1902 (1896), p. 442-443, suggereert dat Pillati München niet alleen bezocht had, maar ook bij Kaulbach had gestudeerd. Vgl. Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 142: Kozakiewicz meent dat 19^{de}-eeuwse onderzoekers de invloed van Kaulbach en Piloty (zie vervolg) teveel gewicht toekenden en wijst erop dat Gerson in zijn herinneringen aan Pillati (*Kurier Warsz.* (1894), nr. 104) geen studie in München vermeldde. Vgl. Stępień, Liczbińska, p. 58: geen archiefgegevens, *mogelijkerwijze* studie bij Kaulbach en/of Piloty. Zie ook Jakimowicz, 1958, voor buitenlandse reizen en stilistische ontwikkeling van Pillati.

hoewel het stadsbeeld, de kostuums en eigenlijk de gehele scène daarop lijken te wijzen (afb. 170). Een ruitertroep rijdt door een nauwe straat met vakwerkhuizen; twee parmantige ruiters in harnas rijden vooraan, de één houdt een vaandel, de tweede een opgestoken lans, beide hebben zwierige pluimen op hun helm. Een elegante ruiter zonder wapenrusting, die direct achter hen rijdt, draagt zulke pluimen op zijn hoed. De toren op de achtergrond - van een kerk of een stadspoort - is gotisch, de kledij van de stadbewoners die met interesse langs de straat staan te kijken, is die van de Midden-Europese zestiende-eeuwse burgerij. Pillati's uitvoering van de figuren én de paardenbenen maakt hier nog steeds een schetsmatige indruk, meer dan bij zijn schilderijen uit de jaren zestig.³¹⁶

Een aansluitend verblijf in Rome en een tweede periode in Parijs in 1857/58, waar hij ditmaal zijn Warschause collega's Kossak, Sypniewski, Gerson en Brodowski aantrof, rondden zijn buitenlandse studies af. Zijn thematiek had in die beide jaren weinig of geen verandering ondergaan. Als hij historische voorstellingen schilderde, waren dat bijna steeds scènes van militaristische aard, die hij overwegend in de zeventiende eeuw situeerde, slechts een enkele maal in een eerdere of latere tijd. Terwijl hij in zijn batailliestukken concrete historische gebeurtenissen uitbeelde, waren zijn voorstellingen van soldaten in rust, bij de terugkeer naar het kwartier of bij de zorg voor gewonden, steeds genretaferelen. Net als andere schilders van soldatengenre maakte hij herhaaldelijk de *lisowczyki* tot onderwerp, de zeventiende-eeuwse ruiters die ook buiten de nationale grenzen de weerbaarheid van Polen hadden gedemonstreerd, en tot de meest uitgebeelde motieven van het krijgs- en soldatengenre in de Poolse schilderkunst behoorden.³¹⁷ In 1862 presenteerde Pillati zijn schilderij *De terugkeer van lisowczyki van een verkenningsrit* zowel bij de TZSP als in Krakau, waar het 'algemeen beviel', zoals een correspondent van het *Tygodnik* berichtte. 'Er is een zekere ridderlijke onversaagdheid zowel bij de mensen als bij de paarden', vond hij, 'het is het kenmerk van die [zeventiende] eeuw'.³¹⁸ De recensent van de tentoonstelling bij de TZSP, Ludwik Buszar, ging uitvoeriger

³¹⁶ Schilderij (62,5 x 57,5 cm), Muz. Sztuki Łódź, inv.nr. MS/SP/M/352, gesign., niet gedat.: 1991 gestolen.

³¹⁷ Deze ruitery begin 17^{de} eeuw opgericht door Aleksander Józef Lisowski; de cavalleristen werden naar hun aanvoerder *lisowczyki* of *lisowczyki* genoemd. Lisowski stierf zelf 1616. De *lisowczyki* vochten daarna nog in Habsburgse dienst tegen de opstandelingen in Silezië en Tsjechië, en meermaals aan de Rijn en in Italië, maar na 1636 hield de ruitery op te bestaan. Zij kregen geen soldij, maar leefden van krijgsbuit. *WEP*: '... [de *lisowczyki* waren] de schrik van de bevolking vanwege hun wreedheid en de roverijen die zij zich ook in Polen veroorloofden (wegens gewelddadigheden in de grenslanden in 1623 ontnam de Sejm hun de riddereer).'

³¹⁸ Poolse titel: *Powrót Lisowczyków z podjazdu*. Świeykowski, 1905: 1861/62 bij TPSP in Krakau. Krakaus recensent schreef onder ps. 'Talis-qualis', *Tyg. il.* (1862/I), p. 219. Hij meende dat Pillati's werken veel voor de toekomst voorspelden; in genoemd schilderij evenwel zag men 'meer oefeningen in vaardig schilderen, in een zekere van iemand overgenomen manier, dan zelfstandige verworvenheid'.

op Pillati's werk in en leefde zowel met de uitgebeelde ruiters als met de schilder mee:

'De twee lisowczyki zitten goed te paard, men herkent dat zij vanaf hun dienst als schildknepen gewend zijn om te rijden; de vriestijd interesseert ze niet, nog minder de dag van morgen. Het morgen van een soldaat is de roem, en roem, dat is een wolk die door de winden wordt gejaagd, waarvan men niet weet waar die halt zal houden en waarheen die zich zal wenden. De lisowczyki voeren een handpaard met zich mee, kennelijk buitgemaakt op hun verkenningstocht, vandaar ook het zelfbewuste optreden, want daarmee kan men zich voor de kameraden laten zien. Het kamp in de verte en de overtrekkende wolken, zwaar van sneeuw, vullen het geheel goed aan. De uitvoering is schetsmatig, men herkent dat dit niet de vrucht is van inspiratie, overleg en werk, maar een improvisatie waarbij de kunstenaar zich haast om die uit te drukken, want dichtbij, o zo dichtbij, jaagt een andere gedachte.'

Buszar vond dat die haast van de schilder wel heel zichtbaar tot slordigheid geleid had, maar het coloriet beviel hem en de paarden waren naar zijn idee natuurlijk weergegeven.³¹⁹

Een bijna vreedzame indruk maken de lisowczyki op een schilderij dat enkele jaren later ontstond en nu betiteld wordt als *Powrót lisowczyków* (1868, afb. 171). Pillati had de ruiters hier in een ontspannen situatie uitgebeeld: rustig pratend in de nauwe straatjes van een klein stadje. Een van hen is afgestegen en spreekt met twee soldaten bij de ingang van een huis. Een knecht is bezig met een harnas, een vrouw kijkt toe uit een hogergelegen raam en het beddegoed hangt over het balkon. Door de rust en de intieme beslotenheid van de compositie maakt het tafereel een haast idyllische indruk.³²⁰ Eenzelfde sfeer kenmerkt het schilderij *Przyjazd na kwaterę* (1867) dat eveneens - in een sterk gelijkende compositie - de aankomst van lisowczyki in een klein stadje in beeld brengt. Pillati toonde hen ditmaal bij de houten veranda van een huis, schijnbaar rustig in gesprek met een bewoonster, terwijl een van de ruiters een onbereden paard aan de teugel houdt (dat ook in dit geval buit suggereert?).³²¹

De tegenstanders van het zeventiende-eeuwse Polen bracht Pillati anders in beeld, al in het eerder genoemde *Szwedzi hulujący* en opnieuw in zijn schilderij

³¹⁹ Olszański, 1988, p. 39, noemt abusievelijk Wójcicki als auteur recensie. *Tyg. il.* (1862/I), p. 10.

³²⁰ Schilderij (64 x 58 cm) nu: Sukiennice, Krakau, inv.nr. IIa-1129; gesign. en gedat. Houding en bezigheden der niet-bereden soldaten zijn van dien aard dat er sprake zou kunnen zijn van tafereel op een binnenhof, eerder dan van scène op straat (evt. Pillati's schilderij *Wnętrze podwórza* (Binnenhof), Wiercińska, Kat. TZSP: 1868), maar de architectuur lijkt dat tegen te spreken? Details van dit schilderij, speciaal bij weergave der paarden, illustreren dat er ook na Pillati's tweede verblijf in Parijs nog aanleiding was voor de kritiek van Kraszewski en ook Kenig (Grabska, Morawski, I, p. 205-206) op zijn onzorgvuldige uitwerking. Een recensent van Pillati's eerdere *Dziady pod kościołem* (Oude bedelaars bij kerk) had eveneens, terughoudend, geoordeeld dat 'de details niet zouden verliezen bij een meer zorgvuldige uitvoering', *Tyg. il.* (1860), p. 150.

³²¹ *Kłosa* (1867/II), afb. p. 181. Schilderij ter verloting aangekocht, Wiercińska, Kat. TZSP.

Szwedzi w Polsce (1866). Ook hier bivakkeren de Zweden temidden van de verwoestingen die zij hebben aangericht; zij eten en drinken bij een kampvuur, terwijl een makker een kalf buitmaakt (afb. 172). Beide schilderijen tonen taferelen zoals die zich tijdens de Zweedse inval - de 'Vloed' genoemd - vele malen moeten hebben afgespeeld. Het latere *Szwedzi w Polsce* werd door de Warschause kunstvereniging ter verloting aangekocht.³²² Een pendant van dit Zweedse bivak, een *Bivak van Saksische legers in de tijd van August II*, had Pillati het jaar tevoren tentoongesteld. Op de houtgravure naar dat werk is van roof- en vernielzucht niets te zien. Het tafereel speelt zich af voor een kleine adelshoeve met een houten veranda. Enkele figuren bij de ingang zijn aan de hand van de reproductie niet te duiden; op de traptreden staat een bedelaar met zijn hoed in de hand. Links op de voorgrond staat een wagen, de paarden zijn ingespannen, een ervan is nog aan het drinken. Een hondje springt op en blaft tegen een officier die met een meisje praat, twee ruiters zitten al te paard, een derde stijgt juist op. Een houten poort aan de rechterzijde sluit het erf af. De voorstelling suggereert een vriendelijke of tenminste niet vijandige verhouding tussen de Poolse kleine landadel en de Saksische militairen, ondanks het protest tegen de aanwezigheid van Saksische troepen op Poolse bodem waar de geschiedenisboeken melding van maken.³²³

Pillati koos ettelijke malen voor zulke historisch niet nauwkeurig bepaalde scènes, die alledaagse momenten uit het soldatenleven weergaven, en juist die schilderijen werden in de tijdschriften grif gereproduceerd. Józef Kraszewski constateerde in 1866, mijns inziens terecht, dat in de Warschause schilderkunst het realisme heerste, 'het stempel van de eeuw'. Immers, het genretafereel nam daar een hoge vlucht, aldus Kraszewski, en de historische anekdote (en evenzo het historische genre) ging vooraf aan de eigenlijke geschieduitbeelding die ruimer en meer verheven - ideaal - was opgevat, of verving die zelfs. 'Misschien veroorzaken de omstandigheden dat', schreef hij, 'die het niet toelaten om de schatkamer van de herinneringen aan te raken, want daarover liggen de zeven Moskauer zegels.'³²⁴ Vermoedelijk versterkten die beide factoren elkaar: de verscherpte censuur in de jaren zestig die het moeilijk maakte, en een tijd lang zelfs onmogelijk, om openlijk de groten uit het Poolse verleden, en zeker die uit

³²² Wiercińska, Kat. TZSP: = *Biwak na pogorzelsku*, geloot door Ferd. Kurowski uit Żytomierz. Fotogr. repr. vervaardigd bij 'Zakład fotograficzny' van Konrad Brandel & Co. in Warschau, exempl. bij Dz. ikonogr. Volgens notities bij Instytut Sztuki, Warschau, was dit werk als geschenk uit part. bezit 1875 in coll. TZSP terechtgekomen. Schilderij (128 x 110 cm) 20^{ste} eeuw: Muz. Sztuki Łódź: inv.nr. MS/SP/M/263 (1991 gestolen). Repr.: *Kłosy* (1867/I), p. 89; *Tyg. il.* (1867/I), p. 85. Bij afb. in *Tygodnik* was mededeling der redactie toegevoegd, nl. dat men 'een aantal van de werken wilde afbeelden die de TZSP dat jaar ter verloting had aangekocht, niet alleen om liefde voor de kunst onder het publiek te verbreiden, maar ook om het op die manier te laten weten wat voor voortreffelijke schilderijen men in zijn bezit kon krijgen, als men lid van de TZSP zou worden'.

³²³ *Kłosy* (1866/II), afb. p. 301: *Biwak wojsk saskich za Augusta II-ego*.

³²⁴ Kraszewski, 1867, p. 303.

de krijgsgeschiedenis, in beeld te brengen, en de gelijktijdige opbloei van het genre - dat laatste een verschijnsel van de tijd dat zich allerm minst tot Warschau beperkte. Wel kwam daar bij, dat het genretafereel juist in de Warschause schilder- en tekenkunst al in de achttiende eeuw present was geweest en sedert de jaren twintig steeds vertegenwoordigers en voorstanders had gevonden. En bovendien waren er intussen stemmen opgegaan die speciaal van het genre de opbloei van de Poolse schilderkunst verwachtten, en hadden enkele theoretici hun overtuiging gepubliceerd dat kunstenaars hun dienst aan de natie het beste konden vervullen als zij vaderlandse *genretafereelen* schilderden (zie dl. II: I, 4).

Pillati's voormalige medestudent aan de School voor de Schone Kunsten, Wojciech Gerson, noemde als kenmerken van zijn talent zijn coloristische aanleg en het buitengewone gemak waarmee hij indrukken onthield. Zijn werk bleef tot het einde toe binnen de grenzen van die kenmerken, aldus Gerson; 'diepere gedachten of gevoelens beroerde hij niet, bij de historische feiten die hij in beeld bracht, concentreerde hij zich op het schilderachtige effect, en als er bij alledaagse scènes sporen van een diepere opvatting te vinden waren, dan stroomden die bijna onbewust uit op het doek, door de kracht van een groot talent.'³²⁵ Bij Pillati's historische taferelen blijkt meestal - niet altijd - wel duidelijk genoeg waar zijn sympathie en antipathie lagen, maar een diepergaande interesse voor het verleden zelf kwam bij zulk werk inderdaad niet tot uitdrukking.

Een voorbeeld van soldatengenre met een heel andere enscenering is zijn schilderij *Op het slagveld* (Na pobojuwisku). Dit tafereel toont de verzorging van een gewonde op het slagveld bij nacht en fakkellicht. De voor Pillati ongewone dramatiek van de licht-en-donker effecten maakt er een boeiend schouwspel van, maar de uitbeelding van het gebeuren zelf blijft daarbij achter.³²⁶ Jerzy Mycielski verwoordde in zijn boek over de retrospectieve tentoonstelling in Lemberg (1894) een overeenkomstig oordeel over Pillati's werk. Zijn historische voorstellingen waren 'gewoonlijk gewetensvol bestudeerd, en gebaseerd op veel werk bij de archeologische reconstructie van wapens, uitrustingen, uniformen en dergelijke. Maar zij blonken nooit uit door de types [der figuren], die altijd conventioneel waren, noch door oprechte dramatiek, noch door diep gevoel voor de cultuur of zeden van het betreffende tijdperk'. Mycielski meende, dat Pillati met zijn voorkeur voor zulke taferelen een richting had gekozen die in strijd was met zijn persoonlijke aanleg. Hij weet dit aan de invloed van de "pseudo-historyk" Kaulbach, maar ook aan de mode van de tijd, die beide van Pillati, tegen diens specifieke talenten in, een historieschilder hadden gemaakt. Bij de uitbeelding van taferelen uit het verleden - en Mycielski doelde hier stellig ook op zijn historisch genre - was Pillati 'onnatuurlijk en conventioneel; eigenlijk was hij een vrolijk [contemporain] genreschilder, daartoe had hij bijzonder talent.' De schilder had

³²⁵ Gerson, 1897, p. 28. Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 142: Kozakiewicz meent dat Pillati's schilderijen niet beantwoordden aan smaak bourgeois-kopers van kunst; hij staaft dit verder niet.

³²⁶ MNW: inv.nr. MP 1936/d. 182312. Voor 1938 in coll. TZSP.

aan München echter ook iets goeds overgehouden, want zijn fraaie coloriet, zo Mycielski, had hij zeker van Piloty's werk geleerd.³²⁷

De beste indruk van de kwaliteit die Pillati bij het coloriet kon bereiken, geven niet zijn schilderijen, maar een aquarel die tijdens zijn tweede verblijf in Parijs ontstaan zou kunnen zijn. Dit werk is naar thema een uitzondering binnen zijn oeuvre. De voorstelling is in de renaissance gesitueerd: een elegante dame te paard reikt een aalmoes aan een bedelaar (*Dama w ubiorze z XVI w. konno, ofiarowująca jałmużnę*). De kledij van die laatste plaatst het tafereel in het Poolse verleden (afb. 173). De schildering doet door thema en beeldopvatting enigszins denken aan de fraaie aquarellen door Teofil Kwiatkowski, die in Parijs een groot aantal historiserende tafereeltjes schilderde waarin hij vooral leden van de familie Czartoryski in Oudpoolse kostuums in beeld bracht. Ook Pillati's kleuren zijn ditmaal inderdaad geslaagd.³²⁸

Zijn coloriet werd ook door andere critici geprezen. In 1868 stelde hij een schilderij tentoon dat door Aleksander Lesser werd besproken. Pillati had een transport van gewonden (*Konwój ranny*) uitgebeeld, die weggebracht werden van een slagveld waar de strijd nog woedde (afb. 174). Hij had 'de bewolkte hemel en de verte mooi weergegeven', oordeelde Lesser, 'en evenzo de wagen met gewonden en een menner die zijn magere paarden aandreef, verlicht door de stralen van de ondergaande zon. Dit schilderij behoort tot de beste werken van deze kunstenaar en wekt evenzeer sympathie en interesse door de subtiele uitvoering, als door het mooie coloriet'. Lesser ging uitsluitend op kunstzinnige kwaliteiten in, hij besteedde geen aandacht aan de keuze van dit bepaalde thema noch aan het historische aspect van het tafereel. En toch had Kraszewski Lesser zelf, de schilder Lesser, nu juist al te grote aandacht voor het geschiedkundige verweten, maar daarbij ging het om de materiële aspecten van het verleden. Hoe beschouwers op de inhoud van Pillati's schilderij zouden kunnen reageren, een mogelijke gevoelsmatige reactie, kwam in Lessers recensie niet aan bod. Ook al kreeg het coloriet bij deze commentator nu eens meer aandacht dan de tekening van de paarden, zijn recensie was daarom niet minder eenzijdig dan die door literatoren en publicisten, de meer geverseerde Kraszewski uitgezonderd.³²⁹

Pillati maakte nog enkele malen - naast de al besproken aquarel - historische taferelen die niet soldatesk waren. Zijn schilderij *Reizigers* (*Podrózni*) toont

³²⁷ Mycielski, 1902 (1896), p. 437-444. Mycielski's oordelen - zoals dat hij Pillati liefst alleen genre had zien schilderen - reflecteren ook specifieke kunstopvattingen van de late 19^{de} eeuw.

³²⁸ MNW: inv.nr. Rys.pol. 8186. Vgl. Jakimowicz, 1958, p. 305-306, voor waarschijnlijkheid ontstaan aquarel in of na dat verblijf in Parijs. Voor het overige is Mycielski's lof voor Pillati's coloriet verrassend: werkelijk fraaie kleuren toont eigenlijk alleen deze aquarel. Opmerking bij Niewiadomski, p. 109, suggereert echter dat de kleuren van zijn schilderijen, nu soms bijna monochroom bruin (bijv. *Przed kościołem* (Voor de kerk, 1862, MNW: inv.nr. MP 2525), met verloop van tijd veranderd zijn.

³²⁹ MNW: inv.nr. MP 2523; 1949 verworven, herkomst coll. TZSP. Wiercińska, Kat. TZSP: geloot door Wł. Brodowski. Lesser: 'Z dziedziny malarstwa i rzeźby', *Kłosa* (1869), VIII, p. 127.

een tweetal ruiters die in de nacht bij de poort van een kasteel of klooster aankloppen. De kledij van de reizigers situeert het tafereel in de renaissance (afb. 175). Wójcicki schreef bij de houtgravure in *Kłosy* (1872) een bespiegeling waarin hij het gebouw als kasteel interpreteerde:

'Het ogenblik dat onze kunstenaar koos, heeft betrekking op de oude tijden, toen kastelen en paleizen versterkt waren, en trots hun voorgevels verhieven in ons land. Tegenwoordig zijn zij bijna alle tot ruïne geworden, en lokken slechts hun stralende resten ofwel de onderzoeker van het verleden ofwel de schilder, die hier mooie uitzichten voor zijn landschappen zoekt. - Wie ook maar de talrijke ruïnes bezoekt, de woonplaatsen van oude families, beroemd om hun overwicht in de natie en om hun rijkdommen, die voor velen onuitputtelijk schenen, maar door overvloedige luxe en verkwisting zonder spoor verdwenen zijn, die moet toegeven, dat de plaats die voor een slot is gekozen, of voor een paleis, altijd uitmunt door de schilderachtigheid van de omgeving.

Op de tekening zien wij twee gewapende ruiters, die bij het donker van de nacht toevlucht en gastvrijheid zoeken. De lichtschijs die uit de vensters van het paleis valt, getuigt ervan, dat de bewoners nog waken. Eén van hen [van de ruiters] is van zijn ros afgestegen en slaat met de klopper die daarvoor aan de ijzeren deur gereed hangt, opdat de sluiters, die op wacht is bij de ingang, de poort zal opendoen.³³⁰

Dat de 'stralende overblijfselen' van zulke bouwwerken Wójcicki aanspraken, dat zij hem van het verleden en van hun bewoners vertelden, was bij hem te verwachten. Over de bron van Pillati's historische taferelen, vooral wanneer hij afweek van zijn soldatengenre, of hij las of zich op andere schilders oriënteerde, is niets bekend. Mogelijkerwijze waren de toegankelijk geschreven artikelen van Wójcicki en andere contemporaine publicisten in het *Tygodnik illustrowany* en *Kłosy*, evenals de historische romans die deze bladen als feuilleton publiceerden, zijn voornaamste inspiratiebronnen voor zulk historisch genre.³³¹

Een ander van Pillati's 'civiele' taferelen, een scène met jagers bij een 'dwór' die zich klaarmaken om uit te rijden, behoort tot het rococogenre en zal daarbij besproken worden. Dat geldt ook voor de rococotaferelen van andere Poolse schilders als Loeffler, Łaszczyński en Straszyński, schilders die zich voor het

³³⁰ Repr. Dz. ikonogr. - *Kłosy* (1872/I), p. 397, afb.; p. 398-399: tekst door monogr. 'R'. Volgens Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, o.a. dl. I, 1, nr. 2607a, nr. 5147, 5150, gebruikte Wójcicki in *Kłosy* dit monogram. Ryszkiewicz, in Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 241, meent dat 'R' stond voor 'Redakcja'. Derg. korte teksten bij reproducties zouden dikwijls van kunstredacteur Marcin Olszyński afkomstig geweest zijn. Dat de reproducties, zoals Ryszkiewicz terecht opmerkt, daarbij niet meer dan een pretext voor die verhaaltjes waren, wijst m.i. eerder in de richting van Wójcicki. Vgl. brief Kossak aan Olszyński (31-1-1877, Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 241) waarin die eerste uitvoerig en streng ingaat op allerlei fouten, op gebied van de jacht en militaria, die de auteur "de heer R." in deze teksten maakt. Het is onwrschl. dat Kossak die sinds zo vele jaren nauw met Olszyński bevriend was, zijn bezwaren zo geformuleerd zou hebben, als hij wist dat Olszyński die auteur was, en even onwrschl. dat hij dat laatste niet geweten zou hebben. Zie ook Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 380, nt. 18, p. 381, nt. 27.

³³¹ Op grond der gegevens over Pillati's levenswijze, zie Ryszkiewicz, 1989, p. 273-274, lijkt gedegen eigen studie van hist. teksten, of zelfs intensieve lectuur hist. fictie, onwaarschijnlijk.

overige niet speciaal op dat tijdperk toelieden. Trouwens heeft zelfs Kossak zich niet geheel aan het rococo onttrokken dat hem tenslotte mogelijkheden bood om een van zijn geliefde thema's in beeld te brengen, en wel de jacht. Het schilderij in kwestie ontstond echter pas in zijn Krakause jaren.

7. *Juliusz Kossak in Warschau: de jaren rond de Januari-Opstand*

Kossak had nog vanuit Parijs contact opgenomen met de redactie van het *Tygodnik illustrowany*. Zijn tekening *Lisowczyk na koniu* (Lisowczyk te paard) werd als houtgravure gereproduceerd in een van de decembernummers van de eerste jaargang, voorzien van een historische toelichting, en besproken als zou de ruiter zijn geïnspireerd door de beroemde *Poolse ruiter* die toen aan Rembrandt werd toegeschreven. Anderhalf jaar na Kossaks terugkeer in Warschau bood de redactie hem een positie bij het blad aan, een aanbod waar hij in de lente van 1862 op in ging: als vader van een groeiend jong gezin moest hij geïnteresseerd zijn in een vaste aanstelling.³³²

In datzelfde jaar begon het *Tygodnik* met de publicatie van Kossaks platenserie 'oude kostuums en wapenrustingen' die tot in 1866 zou worden voortgezet. Al in de voorgaande jaren had het blad tekeningen van historische Poolse kostuums gepubliceerd, vergezeld van beschrijvende teksten. In 1861 was een serie tekeningen verschenen die de moderne levensstijl met die van vroeger tijden had vergeleken - als het ware met opgeheven vinger; zo was bijvoorbeeld het waardige en intieme tafereel van een 'Oudpoolse' verloving geconfronteerd met een uitbeelding van de luchtige moderne zeden bij zo'n gelegenheid.³³³ Kossaks platen voor het *Tygodnik* toonden in chronologische volgorde kostuums en wapens uit de tiende tot en met de zeventiende eeuw. Uiteindelijk zou zijn serie meer dan honderd tekeningen omvatten, waarvoor hij uiteenlopende historische bronnen had geraadpleegd, zoals memoriestukken in kerken en kapellen, objecten in particuliere collecties, handschriften, oude drukken en prenten van Dolabella (zeventiende eeuw). Aan de nauwkeurige weergave van de kostuums en bewapening voegde Kossak de uitbeelding van interieurs en gebruiken toe, waarbij ook werktuigen, accessoires en getuigde paarden in beeld kwamen.³³⁴ Bij de voorstudies voor de platen - die ongetwijfeld als vaderlandsgezinde publicatie bedoeld waren - verruimde

³³² Olszański, 1988, p. 38: eerste nr. weekblad verscheen 1 okt. 1859. Voordien had men een prospectus uitgegeven om voor het blad te werven, met meteen al 3330 abonneés als resultaat, Jenike, ed. 1910, 1, p. 45-46. Kossaks tekening: *Tyg. il.* (3-12-1859). *Tyg. il.* (1860/I), p. 76-78: art. 'Lisowczyk'. Zijn aanstelling, Jenike, *ibid.*, p. 131.

³³³ *Tyg. il.* (1860), bijv. p. 324, p. 384: Poolse kostuums 16^{de} en 17^{de} eeuw door Jan Lewicki, Kossaks voorganger bij het blad. *Tyg. il.* (1861), p. 32: verlovingscènes door tekenaar Rudzki; Poolse kostuums door Lewicki, o.m. p. 93.

³³⁴ Olszański, 1988, p. 39. Kossak dankte zijn kennis op dit terrein stellig ook aan de eerder genoemde contacten (Pflug, *Kłosa* (1880/I), p. 247) in zijn Lembergse jaren, zie nt. 244.

Kossak zijn eigen kennis der materiële geschiedenis en stelde hij tegelijkertijd een voorraad van historische gegevens aan andere schilders ter beschikking.

Al in 1861 waren de reacties op het bewind vanuit Moskou in Warschau tot uiting gekomen in demonstraties waarbij de bezetters een groot aantal mensen hadden doodgeschoten. De censuur was toen verscherpt, maar het bleef tot 1863 mogelijk om, selectief, thema's uit de Poolse krijgsgeschiedenis in beeld te brengen en te publiceren. Zo bracht het *Tygodnik illustrowany* van Kossak toch nog een aantal bataillestukken, reproducties naar aquarellen en schilderijen. Hoewel de schilder in die periode meestal alleen met initialen signeerde, plaatste hij onder de voorstelling *Morsztyn pod Chocicie* (Morsztyn bij Chocim, 1861), zijn naam nog voluit. Het blad publiceerde ook een bespreking van het originele werk door Ludwik Buszar. Die zwaaide Kossak de inmiddels gebruikelijke lof toe - dat zijn figuren leefden en beweging bezaten, dat hij het karakter van het paard voortreffelijk doorgrondde, zelfs dat hij zich in zijn ideeën creatief toonde; maar hij voegde daaraan toe, dat 'de heer Kossak zich bij zulke eigenschappen dapper buiten de enge kring van kleine episodetjes zou kunnen begeven en de wijdere velden van de geschiedenis zou kunnen betreden. De heer Kossak vermag veel, en wij hebben dan ook het recht om veel van hem te verlangen.' Concrete voorbeelden van wat hij tot die 'wijdere velden' zou rekenen, noemde Buszar daarbij helaas niet. Hij omschreef wat hij bedoelde als 'een hogere opvatting van menselijke karakters en dramatische situaties, die bij dieper nadenken en grondiger werk gemakkelijk te vinden zou zijn'.³³⁵

In datzelfde jaar maakte Kossak een tafereel dat naar stemming en onderwerp bijna sprookjesachtig aandeed, een schilderij getiteld *De kudde van Przybysław Śreniawita*, dat vlot door een 'amator' werd gekocht. De scène was ontleend aan een sage uit de veertiende eeuw. De zestiende-eeuwse historicus-dichter Paprocki, die zelf weer putte uit Długosz, vertelde het verhaal zo: op een heuvel bij Proszowice, ten oosten van Krakau, had Przybysław, een ridder van het wapen Śreniawa, zijn huis, zijn 'dwór'. Op een gegeven moment verkocht hij een hengst naar Hongarije. Drie jaar later kwam dat paard uit eigen beweging bij hem terug en voerde een grote kudde met zich mee. Het ging bij de poort staan en hinnikte en schraapte met zijn hoeven, totdat zijn heer hem hoorde en in de hof van de 'dwór' binnenliet. Vlaktbij bouwde Przybysław toen een kerk, en de heuvel waar hij woonde, werd 'góra koniusza', paardenheuvel, genoemd.³³⁶ Een

³³⁵ Olszański, 2000, p. 74, 76: zijn formulering suggereert, ten onrechte, dat Wójcicki deze recensie schreef; vermoedelijk was hij wel auteur toelichting bij de afb. (1861), p. 236. Buszar: *Tyg. il.* (1862/I), p. 10.

³³⁶ Wiercińska, Kat. TZSP: 1862, ook betiteld als *Białonózka* (Paard met witte benen; dank aan Rahel Becker voor hippologisch juiste term); afb. Olszański, 2000, p. 135. - Olszański, 1988, p. 43 en 57. Tweede versie *Stado Przybysława Śreniawity* stelde Kossak 1873 in Wenen tentoon. Suchodolski had thema al 1856 in beeld gebracht voor een graaf Stadnicki, en 1857 plande hij variant voor ander lid van die familie, Treter, p. 16-17: de Stadnicki's leidden hun naam af van woord 'stado' - kudde, en vatten dit middeleeuwse verhaal op als etymologische sage.

houtgravure naar Kossaks schilderij werd gepubliceerd in het *Tygodnik illustrowany* (1862). De criticus Buszar besprak ook dit werk, maar beperkte zich daarbij tot commentaar op de kunstzinnige kwaliteiten. Hij vond het allemaal mooi gedaan, en was van mening dat een 'motief uit een legende die dat edele dier [het paard] tot de rang van verstandelijke wezens verhief, zich voor het talent van deze kunstenaar bijzonder leende'. Het tafereel is geconcentreerd op de ontmoeting van het paard en zijn heer, waarnaast, zoals bij Kossak te verwachten, ook de toekijkende kudde een prominente plaats inneemt. Het wijde landschap en het contrast met de overgroeide omheining van de daarachter verborgen adelshoeve dragen bij aan de suggestie van de veilige beslotenheid van een thuis, dat achter die omheining wacht. Kossak plaatste zijn figuren, mens en dier, als het ware op de drempel van een idylle.³³⁷

Het volgende jaar, het jaar van de gewapende opstand (1863), werd de situatie in Warschau voor geschiedschilders moeilijker. Het Genootschap voor Aanmoediging van de Schone Kunsten, het TZSP, weerde zich: het kende Kossak een prijs toe voor een tafereel uit de vroege Poolse geschiedenis en als jaarpremie voor zijn leden liet het een reproductie maken van het schilderij *Bitwa pod Beresteczkiem* dat Brodowski bijna tien jaar eerder naar Kossaks ontwerp had geschilderd.³³⁸ De eerste jaren na de Januari-Opstand stond de censuur niet meer toe dat het *Tygodnik* nog uitbeeldingen van veldslagen of andere eigenlijk-historische voorstellingen publiceerde, en ook op de tentoonstellingen van de TZSP waren taferelen uit de Poolse geschiedenis toen bijzonder schaars. Voor de uitbeelding van genretaferelen, contemporaine en historische, zal Kossak in die periode dus niet altijd alleen uit plezier in die motieven gekozen hebben. Zulke schijnbaar neutrale voorstellingen lieten de Russische censoren ook na de Januari-Opstand nog toe - toen een Warschauer schilder zich niet kon wagen aan de uitbeelding van gebeurtenissen die de historische militaire macht van Polen al te direct in herinnering riepen.³³⁹

³³⁷ Buszar, *Tyg. il.* (1862), nr. 151, p. 68. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 226: de adelshoeve representeerde in de hist. belletrie een toevluchtsoord voor al het Poolse, het laatste bastion van de vrijheid der natie. - Dat Kossak als lezer van zulke literatuur hier aan die symboliek heeft gedacht, lijkt meer dan waarschijnlijk.

³³⁸ Olszański, 1988, p. 42, noemt titel en thema van dat eerste tafereel niet. Vgl. Wiercińska, Kat. TZSP: mogelijk betrof het Kossaks voorstelling *Widzenie po napadzie tatarskim* (Weerzien na overval door Tataren) die 1863 bekroond werd in kader concours van TSZP? Dit hist. thema lijkt vatbaar voor interpretatie als commentaar op de actuele gebeurtenissen dat jaar. - Lithografie *Beresteczko* bij Władysław Walkiewicz in Warschau op steen getekend, gedrukt bij Korn & Co in Berlijn, Olszański, 1988, p. 42; schilderij was 1862 (versie uit 1854?) bij TZSP te zien geweest, Wiercińska, Kat. TZSP.

³³⁹ Olszański, 1988, p. 40, en id., 2000, p. 80-81: censuur. Ook schilders als Lesser, Pillati en Sypniewski presenteerden 1863/1864 geen 'eigenlijk-hist.' voorstellingen en batailliestukken, 1865 of 1866 waagden ze het er wel weer op, vgl. Wiercinska, Kat. TZSP. Kossak presenteerde 1864 en '65 in Warschau een paardenkudde, een tafereel met een slede en de marktscène *Piątek na Pradze* (Vrijdag in Praga); hij *schilderde* ondertussen wel hist. taferelen, wrschl. in opdracht,

Eén van Kossaks meest genreachtige historische taferelen ontstond in 1866: de grote aquarel *Jarmark w Habelschwerde* die in dat jaar bij de TZSP tentoongesteld werd (afb. 176). De schildering toont een moment uit de geschiedenis van de lisowczyki, die in 1619 door Zygmunt III naar Silezië waren gestuurd om de Duitse keizer Ferdinand in de Bauernkrieg bij te staan tegen de opstandige boeren. Kossak bracht in beeld hoe de aanvoerder van de lisowczyki, na een overwinning bij Habelschwerde, even buiten dat stadje een andere groep van ruiters en voetvolk tegenkwam die zich met buit hadden beladen. Die soldaten voeren ketels, potten en pannen, kleinvee, kippen en ganzen met zich mee, één van de ruiters heeft zelfs een poes op de arm. Zij hebben een jonge vrouw bij zich wier reactie niet goed herkenbaar is, zij is op een paard gezet waarbij een verendekbed als zadel dient: haar afwerend gebaar lijkt niet alleen de losse veren te gelden. Kossaks biograaf Olszański identificeert de met buit beladen soldaten als troepen van de Duitse keizer. Volgens hem confronteert het tafereel de ongeremde, overigens opmerkelijk vrolijk weergegeven rooflust van de Duitsers met de ernst van de Poolse ruiters. De aquarel werd in verschillende bladen besproken en daarbij werd de bron van Kossaks schildering vermeld, namelijk de memoires van Wojciech Dembołęcki die in de jaren 1621-22 de lisowczyki als kapelaan begeleidde.³⁴⁰

De recensent van de *Kurier Warszawski* betitelde de voorstelling als *Ontmoeting in Habelschwerde* (Spotkanie w Habelschwerde). In zijn versie van het verhaal waren het echter juist lisowczyki die na een overwinning met de gemaakte buit het stadje waren binnengetrokken om die daar op de markt te verkopen. De ontmoeting met hun aanvoerder, 'die komische scène', had Kossak 'voortreffelijk opgevat en met zijn penseel tot leven gebracht.' Ook de commentator in *Kłosy* noemde Dembołęcki's boek waarin de achtervolgingen van de opstandelingen door de lisowczyki waren beschreven. 'Uit die achtervolgingen (die voor het land noch nuttig noch eervol waren) had Kossak een scène geselecteerd, en hij had die heel passend uitgekozen om daarmee dat

Olszański, 2000, p. 93. Vgl. Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 377-378: Wójcicki's brief (18-12-1866) aan Olszański waarin hij als redacteur van *Kłosy* berichtte van zijn contacten met de censuur. Een tekening naar Sypniewski (vermoedelijk *Veldslag bij Warna*) had hij opgestuurd, Brodowski's tafereel *Paarden* was goedgekeurd, maar over een voorstelling door Suchodolski had hij, ondanks herhaaldelijk navragen, nog geen bericht ontvangen. Uiteindelijk moet de goedkeuring voor dat laatste, stellig een historiestuk, geweigerd zijn: van Suchodolski werd 1867 niets in *Kłosy* gereproduceerd. - Wat voor Poolse schilders in München en half en half in Wenen mogelijk was - in hun werk openlijk op de ervaring van opstand en nederlaag te reageren - kon een Warschaus schilder zich uiteraard helemaal niet veroorloven.

³⁴⁰ Aquarel (59 x 96 cm) nu: MNW, inv.nr. 46864. Door TZSP 1866 aangekocht en geloot door Antoni Wrotnowski, Wiercińska, Kat. TZSP. Olszański, 2000, p. 95, schrijft in dit verband over de ontmoeting van twee temperamenten - van Poolse daadkracht en fantasie en Duitse hebzucht en plundering. Hij volgt in die interpretatie Witkiewicz (1900), p. 149-150. Cat. tent. Rapperswil, 1999, p. 68-69: Wojciech Dembołęcki, *Przewagi Eleanów polskich, co ich niegdzy Lisowczykami zwano*, Posen 1623; de uitgebeelde passage naar cap. XXV, p. 66.

heldendom van die vechtersbazen in een satirisch licht voor te stellen.' De voorstelling was 'vol beweging en leven, humor en historische waarheid'. Ook deze recensent hield de soldaten met roofgoed - ondanks hun uniformen - voor lisowczyki die zich naar de markt haastten om al die have bij de Sileziërs te gelde te maken. De aanvoerder die zojuist met een gevolg van officieren het stadje uitgereden is, kijkt streng, aldus de recensent, naar de buit van zijn ondergeschikten, die door zijn verschijnen erg geschrokken zijn.³⁴¹ Bij kapelaan Dembołęcki echter valt van die schrik en strenge blik niets te lezen. Dat beide recensenten de buitbeluste soldaten als lisowczyki identificeerden, ook al zullen zij de tekst er niet op hebben nageslagen, is verbazend. De uniformen zijn evident niet Pools, maar die van Duitse soldaten uit de zeventiende eeuw. Kossak heeft zijn bron, althans deze passage, wel zelf onder ogen gehad; hij heeft Dembołęcki's beschrijving voor een groot deel letterlijk gevolgd, want bijna alle details van zijn figuren en hun buit zijn daarin aan te treffen.³⁴²

Kossaks weergave van gezichten, van gelaatsuitdrukkingen, kwam in contemporaine recensies zelden ter sprake, alle lof gold meestal andere aspecten van zijn werk, maar ditmaal maakte de commentator in *Kłosy* daarop een uitzondering. Hij vond de karakteristiek van de 'fysiognomieën' hier uitstekend, 'het gezicht onder de ketel en dat van de soldaat die de ganzen aandrijft' zelfs voortreffelijk. De jonge vrouw noemde hij niet. Dat ook zij als buit wordt meegevoerd, dat zij gevangen is, zoals Dembołęcki schreef, en niet vrijwillig met de soldaten optrekt, is echter hooguit aan haar armgebaar herkenbaar. Pas vele jaren later zou een jonge criticus pinnig beweren, dat Kossak de psychologie van de mensen niet kende en geen gezichten kon creëren: bij hem waren mensen 'niet meer dan toegiften bij de paarden'.³⁴³

³⁴¹ *Kurier Warsz.* (18-7-1866), nr. 160, p. 920. Mon. J.K.T., *Kłosy* (1866/II), p. 148.

³⁴² Dat dit tafereel in feite geen neutraal komisch genretafereel was, maar Kossak de Poolse beschouwer hier in zog. 'gevangenistaal' (zie hierna, § 8) heeft willen aanspreken, zou denkbaar zijn, maar dat die taal vervolgens zo onbegrepen aan Poolse commentatoren voorbij zou kunnen gaan, doet mij weer twijfelen aan zo'n interpretatie. Met om de tuin willen leiden van censoren lijkt de wonderlijke verwisseling van Duitse soldaten met lisowczyki niet te verklaren.

³⁴³ Die publicist, Michał Mutermilch, erkende Kossaks betekenis voor de Poolse kunst, maar liet ook hoogst kritische tonen horen (*Prawda*, 1899): 'De geschilderde adelsheerschappij, geïdealiseerd, idyllisch, lokt het oog van de kunstenaar door zijn uiterlijk, zijn elegant, decoratief gewaad, of maakt dat die zijn ogen op het oude verleden vestigt, dat ruist van de gevleugelde huzaren, dat klinkt van het gekletter van sabels, van het stampen van hoeven [...]. Noch in het heden, noch in het verleden zocht en zag Kossak de tragiek, hij zag niet de zwakke, dikwijls onreine zielen onder het glanzende zijde van de kontuszen, hij zag zelfs de rivieren van bloed en tranen niet [...]. Altijd en overal trok hem alleen de schilderachtige, decoratieve kant van het onderwerp, de harmonie van de kleuren, de weelde aan bewegingen, de schoonheid van de paarden en kostuums. Of men hem die voorkeur kwalijk nemen kan? Geenszins. Het is immers niet de schuld van de zwaan, dat hij niet in staat is als een adelaar te zweven. Het best geschilderd en naar het schijnt het meest gelijkend zijn de paarden [...]. De psychologie van de mens kent Kossak daarentegen niet [...] de mens is slechts een toegift bij het paard. [...] hij slaagt er niet in gezichten te creëren; daarom is hij een heel zwak portrettist [...].', naar

In 1867 presenteerde Kossak bij de TZSP een tafereel met jagers ten tijde van Stanisław August, een voorbeeld van rococogenre (zie dl. II: III, 3) dat de censoren geen hoofdbreken bezorgd zal hebben. Onproblematisch was ook de grote aquarel *Wyjazd na polowanie z sokotem* (Uitrit ter valkenjacht, 1868). Misschien was dit een van de beide aquarellen die Kossak in 1868 in Dresden tentoonstelde. Volgens de correspondent van de *Kurier Warszawski* trok zijn werk daar algemeen de aandacht: 'zelfs in de plaatselijke pers, die altijd erg afgunstig was ten opzichte van alles wat uit het buitenland kwam, hadden [zijn aquarellen] lovende beschouwingen opgeroepen'. De *Wyjazd na polowanie* toont hoe een oudere 'szlachcic' met een valk op de vuist zijn paard intoomt bij de ontmoeting met een bespannen wagen. De koetsier en vooral de jonge passagiers van die wagen kijken gefascineerd naar de reactie van de jachtvogel. In het laatzomerse heuvellandschap achter hen stroomt een rivier en op een heuvel aan de overkant ligt een kasteel of klooster in de zon. Het is een van Kossaks meest charmante voorstellingen van zuiver historisch genre (afb. 177).³⁴⁴

In de tussentijd had Kossak een aanleiding gevonden om op reis te gaan. Voor de Wereldtentoonstelling in Parijs (1867) had men werk uitgekozen van Gerson, Kostrzewski en hemzelf, en hij reisde achter zijn schilderijen aan.³⁴⁵ Zowel op de heen- als op de terugreis bracht hij een bezoek aan München waar hij kennelijk mensen en mogelijkheden zozeer naar zijn gading vond, dat hij besloot daar langere tijd door te brengen. En niet alleen dat: de omstandigheden in Warschau hadden zich zodanig ontwikkeld dat hij had besloten de stad te verlaten. Omdat hij uit Galicië stamde, gold hij voor Wenen als onderdaan van de Donau-monarchie, en dit gaf hem het recht om zich met zijn gezin in Krakau te vestigen.³⁴⁶ Tijdens zijn verblijf in München, vanaf eind 1868, bereidde zijn vrouw een nieuw thuis in Krakau voor. - Ondertussen werkte en studeerde Kossak bijna een jaarlang in München, waar hij de atelierruimtes deelde van de schilder Franz Adam die eveneens met enthousiasme paarden schilderde. In datzelfde atelier werkten behalve Maksymilian Gierymski ook diens jongere

Olszański, 2000, p. 281. Mycielski, 1902 (1896), p. 606-607, deelde Mutermilchs mening wat Kossaks portretteren betreft.

³⁴⁴ Wiercińska, Kat. TZSP: *Przejażdżka na polowanie za Stanisława Augusta*. Olszański, 2000, p. 98-99: *Kurier Warsz.* (29-8-1868), nr. 190; dat Kossak dit tafereel veel later twee maal herhaalde, 1882 en 1894, toont aan dat het ook in Polen succes had - althans in die jaren, zie vervolg. *Wyjazd* (50 x 65 cm) volgens Olszański, *ibid.*, p. 313, nu in MN Krakau; volgens mededeling museummedewerker intussen echter niet meer [?!].

³⁴⁵ Kossak toonde daar *Paardenmarkt in Praga* en *Kozakken op mars*, Olszański, 2000, p. 96.

³⁴⁶ Tot dit besluit had niet alleen zijn eigen situatie als geschiedschilder geleid. Een voorname reden was volgens Olszański, 2000, p. 117-118, ook de russificering in Królestwo Polskie, het 'Russisch' deelgebied, die na de November-Opstand steeds verder werd doorgezet en o.m. invoering van Russisch als onderwijstaal aan gymnasia inhield. In het Habsburgse deelgebied was het vanaf 1867 voor Polen juist wel mogelijk hun kinderen naar Poolstalige scholen te sturen. - Andere geschiedschilders zoals Gerson en Sypniewski bleven in Warschau en brachten inmiddels toch wel weer Poolse geschiedenis in beeld.

broer en hun landgenoot Józef Brandt: die beide eersten zullen in het volgende hoofdstuk uitvoeriger ter sprake komen. Ook buiten Adams atelier, bij het middageten en 's avonds, bij muziek en bier, trof Kossak tal van Poolse collega's waaronder de jongere broer van Pillati en de geschiedschilders Łaszczynski uit Poznań en Piwnicki die 'ooit bij hemzelf had geschilderd'.³⁴⁷ In de herfst van 1869 voegde Kossak zich in Krakau bij zijn familie.

8. *Verkapte beelden van aanklacht en troost de 'taal van Aesopus'*

Andere Poolse schilders van diezelfde generatie als Kossak hadden in Lemberg, München en Wenen een beeldtaal leren kennen, en zich eigen gemaakt, waarmee zij hun patriottische boodschap op heel andere wijze konden uitdrukken dan hij dat placht te doen. Zij concipieerden historische genretaferelelen als verkapte afspiegeling van het heden: hun voorstellingen zijn allegorisch te lezen als commentaar op eigentijdse gebeurtenissen en omstandigheden en als uitdrukking van de gevoelens die deze gebeurtenissen bij henzelf en hun tijdgenoten oproepen.³⁴⁸ Opvallend is bij deze schilders de voorkeur voor scènes uit, wat Buszar noemde, de 'geschiedenis van de Poolse familie', waarmee zij enerzijds het concept van het historisch continuüm zeer aanschouwelijk maakten, anderzijds een bepaald stratum van zuiver gevoelsmatige receptie aanspraken. In dat laatste slaagde een van hen, Leopold Loeffler, in wel heel bijzondere mate, zoals uit vele recensies, uit de veelvuldige reproducties en berichten over de populariteit van zijn historische taferelen blijkt. Eind negentiende eeuw zou de jongere schilder-criticus Henryk Piątkowski opmerken dat het inmiddels verbazing kon wekken, dat 'de specifieke, het hart aansprekende inhoud' van Loefflers werken 'het publiek destijds had overtuigd': naar zijn mening - en vroege recensies bevestigden dat - waren de oorzaak van dat succes toen juist de academische stijl en beeldopvatting

³⁴⁷ Kossak aan Olszyński (4-1-1869), Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 201-202.

³⁴⁸ Uitdrukking 'taal van Aesopus': volgens Kraszewski was Grabowski de eerste schepper van die 'taal' die bedoeld was om de censuur te misleiden, Waško, 1999, p. 348-349. Deze term ging terug op gebruik van fabels om actuele politieke kritiek te kunnen publiceren (met dank aan J. IJ van der Meer voor toelichting oorsprong term). Okoń, 1992, *Alegorie*, p. 87, 114, 143, hanteert andere term: hij schrijft over in Polen functionerend systeem van een 'gevangenistaal' die voor vreemden niet begrijpelijk zou zijn geweest en waarmee schilders en schrijvers de censuur konden omzeilen of zelfs ontgaan; hij geeft diverse vb. van hist. of exotische figuren en taferelen in 19^{de}-eeuwse Poolse literatuur en schilderkunst die allusies op de eigen tijd of een allegorische politieke betekenis bevatten en illustreert (p. 87, 114) met citaten dat zulke beelden door tijdgenoten ook inderdaad zo werden geïnterpreteerd. Zie voor nationale allegorieën ook Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 325-375. - Vgl. dit anderzijds met Schwinds idee om uit medeleven met de Polen in 1830 n.b. de uittocht van de laatste Morenkoning uit het Alhambra te gaan schilderen, Schwind, *Briefe*, p. 43: aan Schober, 20-8-1832. Met oog op censuur zal hij die keuze niet gemaakt hebben: hij woonde toen in München waar Dietrich Monten datzelfde jaar de afloop van de November-Opstand wel 'direct' in beeld bracht met *Finis Poloniae* (afb. 87); of Monten dit toen ook al openbaar tentoonde, is mij evenwel niet bekend.

van deze schilder, vergelijkbaar met die van zijn Warschause leeftijdgenoot Józef Simmler die aan de academies in Dresden en München was opgeleid.³⁴⁹

Leopold Loeffler (1827-1898) stamde uit het Galicische stadje Rzeszów waar zijn vader ambtenaar was. Op diens wens begon hij aan een studie filosofie in Lemberg, waar hij tegelijkertijd tekenlessen volgde, hoogstwaarschijnlijk bij Jan Maszkowski. Zijn vorderingen en kennelijke aanleg voor het beroep van kunstenaar bewogen zijn vader ertoe om hem in 1845 naar Wenen te sturen. Hij begon zijn studie daar aan de kunstacademie, maar trad na een jaar al weer uit, en vervolgde zijn opleiding bij Waldmüller die een groot aantal particuliere leerlingen had, hoewel hij toen ook nog aan de academie onderwees. Tot in 1850 studeerde en werkte Loeffler onder leiding van Waldmüller. In de volgende jaren zette hij zijn studies voort in Parijs, vanwaar hij in 1856 via een verblijf in München terugkeerde om zich in Wenen te vestigen. Hij bleef daar, enerzijds volledig geïntegreerd in het Weense kunstleven, anderzijds in voortdurend contact met zijn vaderland, tot hij in 1877 werd benoemd als docent aan de School voor de Schone Kunsten in Krakau.³⁵⁰

De thema's van Loefflers vroege schilderijen - het openen van een testament en de onderbreking van een huwelijkscontract - tonen de invloed van oudere, novellistische schilders als de door Waldmüller bewonderde Wilkie en naar mijn mening ook van de Münchner Gisbert Flügggen.³⁵¹ De auteur van een uitgebreid artikel over Loeffler in het *Dziennik literacki* (1857) maakte er melding van, dat een Duitstalige recensent ook hem als 'novellist in de schilderkunst' bestempeld had. Een andere 'Duitse' commentator, of misschien dezelfde, had de mening uitgesproken dat Loefflers *historische* genretaferelen de betekenis hadden van historieschilderkunst - dit naar aanleiding van twee pendants, het afscheid en de thuiskomst van een strijder, die de schilder in de tijd van de Griekse vrijheidsoorlog tegen de Turken had gesitueerd (afb. 178).³⁵² De correspondent van het in Lemberg uitgegeven *Dziennik* beschreef deze schilderijen: anders dan bij dit motievenpaar gebruikelijk was, had Loeffler de thuiskomst niet als een gelukkige in beeld gebracht. De vrijheidstrijder keert dodelijk gewond terug en sterft omgeven door zijn familie.

³⁴⁹ Niewiadomski, p. 140: Loefflers betekenis voor ontwikkeling Poolse geschiedschilderkunst lag daarin, dat hij als eerste, i.p.v. hist. drama's met koningen, aanvoerders, e.d., het meer bescheiden hist. genre geïntroduceerd zou hebben. Piątkowski, *Album*, 1898, afl. III, p. 38.

³⁵⁰ Maszkowski: zie p. 398 e.v. Loefflers studie Weense academie: Archiv Akad. bild. Künste, Wenen. Waldmüllers leerlingen Franz Schams en Friedr. Friedländer, die Loeffler gekend zal hebben, maakten eind jaren 40 en jaren 50 eveneens hist. werk, zie cat. tent. Halbtorn, 1989, nr. 35, resp. Schaeffer, p. 857. Loeffler zou 1868 tegelijk met Matejko benoemd zijn tot lid Weense academie wat bijzondere onderscheiding betekende, toen overigens voor één na laatste maal toegekend, Wagner, p. 427-28. Volgens Cerny echter, p. 35, kreeg Loeffler lidmaatschap 1866.

³⁵¹ Een van die beide werken, een hist. genretaferaal, zal in II: III, 3 besproken worden. Voor relatie werk Waldmüller en Wilkie, zie *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* (1997), Sonderheft 1: *Ferdinand Georg Waldmüller*, p. 56, 68, 73. Voor Flügggen, zie dl. II: III, 1.

³⁵² Commentator Weidmann: vermoedelijk Weens publicist Franz Karl Weidmann.

Maar, aldus de correspondent, 'zijn zoon, een jonge knaap, grijpt ondanks zijn smart naar vaders lange buks, naar de wapens die deze meebracht van het veld, en maakt zich klaar voor de verdediging, want in de verte komen de wilde Turken al aanstormen'. Die continuïteit van patriottisme en strijdbaarheid, en ook de wil tot wraak in dit geval, verwoordde deze auteur zo: 'Er sterft een Griek, maar Griekenland sterft niet.'³⁵³ Dat er bij deze schilderijen sprake was van historieschilderkunst in enge zin vond hij zelf eigenlijk niet, maar niettemin: Loeffler 'verleende zijn creaties de historische karakteristiek van de gemeenschap en tijd waaruit hij zijn scènes putte'. En 'wie dieper nadacht over wat men noemt het psychologisch anderszijn van een tijd, van gebeurtenissen en mensen', aldus de anonieme correspondent, 'die zag in, dat ook de gezichten zelf, al waren zij door de schilder geschapen, en de uitdrukking van die gezichten, uitdrukkingen die gedachten en gevoelens van hun tijd, van hun tijdperk reflecteerden, historisch konden en moesten zijn.' In die zin kon naar zijn mening ook een genretafereel tot op zekere hoogte een historieschilderij zijn - als het 'een nog zo kleine waarheid moest verbeelden, van de een of andere gemeenschappelijke gedachte of een gemeenschappelijk gevoel'.³⁵⁴

De auteur zag zijn opvatting bevestigd in Loefflers 'vertellende pelgrim', een 'schilderijtje van bijzondere charme' (1851, afb. 179). Een kamer uit vroegere tijden, een grote stoel waarin de pelgrim zat, enkele luisteraars tegenover hem, een paar volwassenen en kinderen - 'dat was alles! Maar uit die voorwerpen, de gezichten, de uitdrukkingen, uit de blikken, waait ons de geest van de middeleeuwen tegemoet, met de vrome gedachten van die tijd, met dromen van het Heilige Land, waarheen hele naties op pelgrimstocht gingen, in ijzeren wapenrusting of in monnikspij ...'. Het middeleeuwse tafereel doet merkwaardigerwijze sterk denken aan een van Lorenz Quaglio's tekeningen (zie

³⁵³ *Dziennik literacki* (1857), p. 1027, 1035. Gecit. zinsnede suggereert: zolang er nog andere Grieken leven, is Griekenland niet verloren, en lijkt te verwijzen naar beginregels Dąbrowski-mars - 'Nie jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy': Nog is Polen niet verloren [te gronde], zolang wij leven (nog duidelijker bij oorspr. versie tekst Dąbrowski-mars: 'nie umarła' - niet gestorven, Wałek, p. 172-173). Vgl. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 333-334: 19^{de}-eeuwse identificatie oude Griekenland onder knoet van Rome met Polen onder die van Sint Petersburg, zie ook II: IV, 3. Schilderij *Afscheid*: nu Österr. Gal., Belvedere, Wenen, inv.nr. 7885; gesign. en gedat. 1847. De zoon van de Griekse strijder is hier wel erg jong, maar het is mogelijk dat die op het pendant als intussen ouder was uitgebeeld (verblijfplaats niet bekend). Of Loeffler zelf met deze scènes ook aan de Poolse situatie refereerde, of een algemene lof op vrijheidszin in beeld had willen brengen, wordt niet duidelijk, maar identificatie Poolse vrijheidsstrijd met die der Grieken op zijn minst door de recensent lijkt zeer aannemelijk. Vgl. *Polenlieder*, inl. p. 19, Grillparzers gedicht *Warschau*, *ibid.*, p. 124, en Th. Kinds gedicht *An die Polen 1831*, *ibid.*, p. 49. Beide pendants door Loeffler 1848 op tent. Weense kunstacademie, cat. tent. Wenen 1848, *Verzeichniss*, nr. 82: *Der Hinterhalt*, nr. 84: *Der Abschied*, beide met ondertitel *Scene aus dem griechischen Freiheitskampfe*. Titel *Hinterhalt* lijkt niet evident van toepassing op beschrijving in *Dziennik literacki*, maar is daarmee ook niet in tegenspraak.

³⁵⁴ *Dziennik literacki* (1857), p. 1041-1042.

dl. I: V, 4) van net zo'n vertellende en drinkende pelgrim in gezelschap van gefascineerd luisterende edelvrouwen en kinderen (afb. 82).³⁵⁵

Een aantal jaren later, terug uit Parijs, begaf Loeffler zich voor langere tijd naar Lemberg om daar studies te maken voor een historisch genretafereel dat, zoals dit in het *Dziennik* werd omschreven, 'ons nationale leven ten tijde van Sobieski' moest voorstellen.³⁵⁶ Hij voerde dit plan uit en schilderde ditmaal een vertellende Poolse krijger die ongedeerd was teruggekeerd van het ontzet van Wenen (1683). De faam van dit in zijn Weense atelier uitgevoerde werk (1857) bereikte Lemberg, toen hij er maar net aan begonnen was. Het *Dziennik literacki*, dat vele bladzijden vulde met historische fictie - novellen, romans in afleveringen en gedichten - besteedde ruim aandacht aan dit 'historische genreschilderij'. De recensent had de schets kunnen zien, omdat Loeffler die aan een in Lemberg woonachtige schrijver had toegezonden. De voorstelling toont een jonge strijder die in zijn ouderlijk huis, omringd door zijn familie, een bij Wenen veroverd Turks paardenstaart-vaandel laat zien; hij vertelt de thuisblijvers over 'gebeurtenissen tijdens de gestreden gevechten' en hij 'schijnt met zijn hele uitdrukking en met gebaren zijn eigen strijd met de vijand te verbeelden'.

'Wij zien, zo lijkt het, hoe de dappere jongeling een overwonnen Turk aan zijn voeten neerwerpt. Tegenover de jongeman zit de hele familie en luistert naar zijn verhaal. De personen zijn mooi gegroepeerd, en de gezichten en houdingen van de luisteraars zijn vol leven en uitdrukking. Daar is de oude vader, die zelf nog op de vijand af zou gaan, als zijn benen niet oud en zwak waren. Er is een jonge vrouw met een zoontje [van de soldaat?] dat van de verhalen geschrokken is en zich tegen zijn moeders schoot drukt; er is een jongere broer van de soldaat die jaloers op hem is; een priester op de achtergrond, een oude residentie [inwonend familielid]; en [verder] op de achtergrond een oude dienaar met de wapens van de jongeman, die in de deur staat te luisteren, niet met de lichtvaardige nieuwsgierigheid van een bediende, maar met de deelname van een oude huisgenoot die de jongeman, toen hij klein was, wellicht nog op de arm had gedragen.'

De recensent beschikte blijkbaar ook over informatie die reacties op dit tafereel uit Loefflers directe, professionele omgeving betroffen: Weense schilders, schreef hij, konden Loefflers idee niet genoeg prijzen. 'Eén van hen maakte echter toch de opmerking, dat op het schilderij nog de moeder ontbrak die naar het verhaal van haar zoon luisterde. Daarop maakte een tweede de zeer treffende opmerking, dat een moeder, als zij hoorde hoe haar zoon in gevaar was geweest, door haar

³⁵⁵ *Dziennik literacki* (1857), p. 1042. Dit schilderij (79 x 94 cm) was, met nog een ander werk van Loeffler, te zien bij Oesterr. KV als eigendom van een Antoni Tomaschek, getiteld *Die Erzählung*, cat. tent. Wenen, *Oesterr. KV*, 1851, nr. 32; nu Pfalzgal. Kaiserslautern, inv.nr. BST 57. *Erzählung* kwam in 19^{de} eeuw in bezit van Beiers ondernemer, part. verzamelaar en lid van commissie voor kunstaankopen der Beierse musea Joseph Benzino (1819-1893), wiens 149 schilderijen van eigentijdse Midden-Europese, Italiaanse en Deense kunstenaars, incl. 57 contemporaine en hist. genretafereelen, grotendeels was ondergebracht in zijn Münchner woonhuis. Benzino liet coll. na aan Pfalzgal. Kaiserslautern, cat. coll. Kaiserslautern.

³⁵⁶ *Dziennik literacki* (1857), p. 1043.

noodzakelijkerwijs heftig-bewogen reactie die rust zou verstoren die in deze compositie zo opviel, en die naast de levendige uitdrukkingen de sterkste indruk maakte'. De namen van die Weense schilders vermeldde de recensent helaas niet, en het is mogelijk dat hij daarmee in Wenen werkzame, en niet speciaal 'Duitse' schilders bedoelde. In dat geval zou aan de jonge Grottger gedacht kunnen worden met wie Loeffler goed bevriend zou raken. Tot de weinigen die in Wenen toentertijd zelf historisch genre schilderden, behoorden ook de Oostenrijkers Eduard Ender en vooral de beide broers Till, jonge schilders uit de omgeving van Carl Rahl en Christian Ruben en vermoedelijk studiegenoten van Grottger.

Ook in Krakau was al bekend geworden dat Loeffler aan een dergelijk schilderij werkte. De medewerker van de *Dziennik literacki* deelde mee, dat Lucjan Siemieński, de kunstrecensent van *Czas*, speciaal naar Wenen was gereisd om de compositie te zien, die hem inderdaad bijzonder goed beviel. Zozeer zelfs dat toen hij na zijn terugkeer in Krakau zijn indrukken van het schilderij weergaf, de TPSP het meteen aankocht, ook al was het nog niet voltooid, en het uitkoos voor de premieprent van dat jaar (afb. 180).³⁵⁷ Of de oudere vrouw op deze prent, een lithografie, werkelijk de 'residente' verbeeldt die in de *Dziennik* werd vermeld, en niet toch de hevig bezorgde moeder die Loeffler eerst had willen weglaten, lijkt mij de vraag. Op het voltooide schilderij was in elk geval meer dan één vrouw uitgebeeld, want Mycielski (1896) maakte in zijn kritische commentaar op dit werk gewag van de 'kapsels van de dames'. Zijn ongunstige mening: een conventionele compositie, de 'jonge ridder direct lelijk en onsympathiek', deelden de contemporaine beschouwers van dit toentertijd moderne schilderij kennelijk volstrekt niet.³⁵⁸

Allicht aangemoedigd door het succes van deze 'vaderlandse' voorstelling presenteerde Loeffler al het volgende jaar opnieuw een schilderij uit de Poolse geschiedenis: ditmaal had hij een meer dramatische scène gekozen die bovendien geen reden gaf tot nationale trots, maar smartelijk van inhoud was. Ook dit werk, dat meteen door een verzamelaar uit Lemberg was gekocht, werd in het *Dziennik literacki* beschreven en besproken.³⁵⁹ Loeffler had uitgebeeld hoe een adellijke familie na een Tatareninval terugkeerde bij hun 'dwór' die intussen door de invallers verwoest bleek te zijn (*Powrót rodziny szlacheckiej po napadzie Tatarów*, afb. 181). Een grootvader staat met zijn schoondochter en kleinkinderen bij de puinhopen, de vader vermoedt de recensent nog bij de achtervolging van de Tataren. Op de achtergrond komt een ondergeschikte met een pakpaard aan, vooraan bij de groep huult de hond, 'de metgezel van de familie, eens de bewaker van dit huis dat er niet meer is'. Tataarse paardenstaart-vaandels op de grond getuigen ervan, aldus de recensent, dat hier

³⁵⁷ *Dziennik lit.* (1858), nr. 11, p. 88. Świekowski, 1905, p. 90, 1857/58 bij TPSP tentoongesteld.

³⁵⁸ Mycielski, 1902 (1896), p. 460: nt. Waar schilderij zich evt. nog bevindt, is mij onbekend.

³⁵⁹ Volgens recensent gekocht door Włodzimierz Dzieduszycki (die meer werk van Loeffler bezat) en zo in Lemberg beland. Nu: Lwowska Gal. Obrazów, Lemberg, inv.nr. ż-924.

een schermutseling heeft plaatsgevonden, waarbij de heidenen overwonnen en verdreven zijn. Hij beoordeelde en interpreteerde vervolgens met instemming de verschillende uitdrukkingen die Loeffler zijn personages had verleend, en hij vond de gezichten 'allemaal voortreffelijk bestudeerd, typisch, echt Pools'.³⁶⁰

In 1860 presenteerde Loeffler een kleinere reproductie van zijn *Powrót po napadzie* bij de TZSP in Warschau en oogstte daar heel bijzondere lof: hij scheen met dit tafereel een gevoelige snaar te hebben geraakt. De criticus Ludwik Buszar nam het schilderij tot aanleiding voor een beschouwing over de grenzen tussen geschiedschilderkunst en historisch genre. Daartoe vergeleek hij het met een contemporain schilderij van Józef Simmler dat op diezelfde tentoonstelling te zien was, diens *Dood van Barbara Radziłłowa* (1551), de beminde echtgenote van koning Zygmunt August (afb. 182). Hij meende dat door de diepgang van Simmlers beeldopvatting dit tafereel 'in ons onwillekeurig de gedachte oproept, dat met Barbara het geslacht van de Jagiellonen stierf, zo dierbaar aan de hele natie, en dat de smart van Zygmunt een algemene smart was'. Dat was volgens Buszar de idee van het schilderij, maar daarmee restte nog de vraag, of het schilderij historisch was of niet, met andere woorden, of het tot de historieschilderkunst gerekend kon worden. Volgens hem was dat het geval, als een schilderij ofwel in beeld bracht, hoe de 'reeds gerijpte idee van een bepaald tijdperk zich kond deed in stoffelijke vormen', ofwel het een beeld gaf van de 'activiteit van geesteskrachten bij personen die tot de geschiedenis behoorden' (een formulering die hij niet preciseerde), ongeacht onder welke omstandigheden die activiteit zich afspeelde. En Zygmunt August was hier uitgebeeld op een moment waarop zijn geesteskrachten inderdaad tot activiteit waren gestimuleerd. Dit werk van Simmler beschouwde Buszar dan ook als een werkelijk historisch schilderij, terwijl de voorstelling 'van diezelfde figuren bij de gewone bezigheden van het leven, zoals bijvoorbeeld Zygmunt August op jacht of Barbara bij het toiletmaken, een genreschilderij [een historische anekdote] zou zijn'. Maar er was ook een categorie van genreschilderijen, aldus Buszar, die door hun psychologische betekenis hoger stonden, en die een overgang vormden tussen het historische en het gewone genretafereel. Voor die categorie, schreef Buszar,

'zal het schilderij van Loeffler een grenssteen zijn die door de stralen van die beide werelden wordt overgoten. Voor een historische achtergrond presenteert hij de werking der geestelijke krachten van personen die aan de geschiedenis onbekend en onverschillig zijn, maar die ons hart kent en bemint. De krachten van die personen dringen niet naar voren op het historisch schouwtoneel [...] het waren eenvoudigweg de treden, waarop de Żółkiewski's en de Wisznowiecki's

³⁶⁰ *Dziennik lit.* (1858/II), p. 1132. Świeykowski, 1905, p. 90: 1858/59 bij TPSP in Krakau; id., p. C: TPSP liet lithografie maken die zij als premie aan haar leden toestuurde voor het jaar 1857/58. Echter, niet iedereen was enthousiast over Loefflers hist. werk: Kraszewski (1867, hfdstk. XIII, p. 314) vond zijn schilderijen - en hij noemde *Tatarenoverval*, *Vertelling* [die van 1851 of 1857?] en *Dood van Czarniecki* - allemaal aangenaam om te zien, maar originaliteit of een teken van iets beduidends zag hij er niet in.

[magnatenfamilies] tot maatschappelijke hoogten opklommen - bescheiden voetenbankjes voor de pijlers die het politieke bouwwerk van de natie droegen en die daarom geen recht hadden op historiciteit.'

Buszar beschreef de scène en de verschillende figuren, waarbij hij echter in de oude man de vader, en niet de grootvader, van de jongeling zag. Zijn interpretatie van die beide 'szlachcice' richtte zich niet in de eerste plaats op de kunstzinnige aspecten van Loefflers verbeelding:

'De horde van de Tataren ging door de bebouwde velden, rijk aan dorpen en verdedigde kastelen; er bleef slechts: de aarde, de puinhopen en de hemel, als nog door rookwolken verhuld. Naar die verse brandplaats bracht een oude Pool zijn zoon en met smart wijst hij hem de overblijfselen van het huiselijk strodak, waar op de puinhopen achtergebleven alleen de trouwe hond huult [...]. De idee van dit schilderij is mooi en als het ware verheven door lijden en smart en het kan dan ook onversaagd gerekend worden tot de beste composities van de genreschilderkunst. Wij vinden weliswaar sommige gebreken [...], het strenge en van smart vervulde gezicht van de oude man toont ons duidelijk, dat zijn lijden voortkomt uit de diepte van een [Pools] burgerhart en daarom betreuren wij, dat zich in het bedroefde gezicht van de jongeling zelfs geen vermoeden van zijn vaders smart afschildert. De kunstenaar stelt hem ons zo zwak voor, dat wij in zijn tranen geen toekomstig karakter kunnen aflezen, noch ons er voor onszelf van kunnen vergewissen, dat de jongeling die zielskracht zal erven, die doorschijnt op het strenge gezicht van de vader. Als dat niet een ernstige misslag was in de opvatting van het karakter van een figuur, die de toekomst in zich zou moeten dragen, [...] dan zou de idee als geheel kunstzinnig zijn. [...] Ondanks dat alles is het schilderij zo interessant en heeft het zoveel goede geestelijke eigenschappen, dat wij voelen, als wij ervoor blijven staan, dat de kunstenaar in de opvatting van zijn kunst was geleid door het gevoel van de burger [van Polen].³⁶¹

Buszars toespelingen zijn duidelijk genoeg: zijn allusies op de vaderlandse gezindheid, op het patriottisme van de vader, en zijn verlangen die eigenschappen ook bij de jonge generatie terug te vinden - zijn oordeel dat Loeffler de zoon als even wilskrachtig en flink als de vader had behoren uit te beelden. Dat hij niet alleen de historische situatie op het oog had, lijkt evident, temeer waar hij ook zijn tijdgenoot Loeffler expliciet die patriottische gezindheid toekende. Ook de kunstrecensent van het *Tygodnik illustrowany* weidde stevig over dit schilderij uit, zij het in een algemene recensie over tentoongestelde werken. Ook hij ging daarbij helemaal op in de 'lezing' van de verschillende gevoelens die Loeffler had uitgebeeld. 'De oude man schijnt niet zozeer bedroefd te zijn om het eigen verlies als wel om de nederlaag die het hele land gelijktijdig had getroffen; het individuele ongeluk smart hem niet zozeer, want in dat ogenblik vergeet hij zijn eigen persoonlijkheid: de herinnering aan het lot van het vaderland overstijgt alles'. De recensent meende te zien, hoe de 'blik van deze man versluierd was door tranen, die zijn mannelijk hart hem niet

³⁶¹ De door Loeffler zelf geschilderde reductie gekocht door J.G. Bloch in Warschau, Wiercińska, Kat. TZSP. Buszar: *Biblioteka Warsz.* (1860), IV, p. 650-656.

toestond te laten opwellen, dat hij naar de hemel keek, en daar gerustheid leek te zoeken en vandaar de barmhartigheid scheen te verwachten, die de plaag zou afwenden die de natie kwelde'. Bij dergelijke formuleringen kan de gedachte aan analogie van verleden en heden niet ver weg zijn geweest. Deze recensent zag zelfs bij de jongeling patriottisch gevoel ontwakken: 'Ook hij begint te voelen dat het niet hemzelf is aangedaan [...], die aanblik van ongerechtigdheid begint de gedachte aan wraak te wekken.' Hij vervolgde met empathische beschrijvingen van de vrouwenfiguren, en meende van de knecht dat men 'aan zijn gebaar vol uitdrukking, zoals dat eigen is aan ons eenvoudige volk, en aan zijn expressieve fysiognomie, kon zien hoe sterk hij het momentele ogenblik ervoer'. De hond vergat hij niet, de 'trouwe gezelschap van het wel en wee van de heer, die met jammerlijk huilen de bedroefde toon aanvulde die door de hele scène verbreid was'. Dit fraaie schilderij, aldus deze recensent, bracht in de beschouwer een heel poëem van gevoelens en indrukken tot ontwikkeling. Hij omschreef het verhaal dat het schilderij vertelde als een lied:

'Niets valt door disharmonie uit de toon in dit ontroerende lied, in die geschiedenis van een familie, die zo levenskrachtig en waar is, terwijl zij tegelijk het kenmerk draagt van de geschiedenis van het hele land. Als men naar die zuiver Slavische typen kijkt, zal niemand zich vergissen bij de toekenning van hun afstamming. Je herkent meteen die welbekende gestalten, voor wie jouw hart beeft met broederlijk gevoel.'

'Wij weiden ons', schreef deze commentator, 'met onuitsprekelijk welgevallen aan dit schilderij', en hij liet daarop voor de technische aspecten ervan eveneens grotendeels lof volgen.³⁶² En ook daar bleef het nog niet bij: in 1861 bracht het *Tygodnik illustrowany* een herhaling van Buszars artikel uit de *Biblioteka Warszawska* - met kleine wijzigingen. Er viel nu te lezen dat 'de uitdrukking van het gezicht van de oude vader gekenmerkt was door adel en ernst', en dat 'het scheen' - ook Buszar formuleerde het ditmaal zo - 'dat hij niet zozeer over zijn eigen verlies treurde, als over de nederlaag die het hele land had getroffen.'³⁶³ De toespelingen op Polens toenmalige *actuele* situatie - politiek en maatschappelijk - waren en zijn niet mis te verstaan.

In 1865 stelde Loeffler bij de TZSP in Warschau de voorstelling *Terugkeer uit Turkse gevangenschap* tentoon (Powrót z Jassyr, afb. 183). De originele uitvoering had hij in 1864 in Wenen gepresenteerd waar het voor de collectie van de kunstacademie was aangekocht. Het schilderij bij de Warschause kunstvereniging was een reproductie die hij kennelijk speciaal voor zijn landgenoten had gemaakt.³⁶⁴ Het werd het jaar daarop in het *Tygodnik illustrowany*

³⁶² Recensie: *Tyg. il.* (1860), nr. 63, p. 599.

³⁶³ *Tyg. il.* (1861), nr. 115, p. 213. Zowel 1861 als 1866 bracht *Tygodnik* repr. van dit schilderij (Grajewski); onder één daarvan (wrschl. 1861) de vermelding dat het gekozen was voor de premieprent van TZSP van dat jaar: niet gedat. repr. uit *Tyg. il.*, Dz. ikonogr.

³⁶⁴ Cat. tent. Wenen, *Verzeichniss*, 1864, nr. 147. Weens recensent vond dit werk meest aansprekende genrestuk op die ac.-tent.; op het hist. aspect ging hij niet in: "Am meisten muthet

gereproduceerd en bij die gelegenheid bijzonder uitvoerig besproken. De recensent was ditmaal Ludwik Jenike, de hoofdredacteur van het blad. Hij meende dat een aanzienlijk deel van zijn lezers 'zich stellig zou herinneren aan dat sympathieke werk op de Warschause tentoonstelling van het vorige jaar, waar het een menigte van belangstellenden aanlokte'. De voorstelling toont een jongeman die uit Turkse gevangenschap bij zijn familie is teruggekeerd. Bij zijn stoel knielt zijn vrouw 'op wier gezicht', in Jenikes woorden, 'vreugde strijdt met de smart die de aanblik van haar door lijden uitgeputte man' bij haar oproept. De oude moeder omvat 'met vrome weemoed' zijn hoofd. Op de achtergrond staat de 'grijze vader' in gesprek met een trinitariër-monnik: hij vraagt naar de 'avonturen van zijn zoon', en spreekt wellicht over de 'aangelegenheden van de grensgebieden'. Bij de stoel staat een 'oude dienaar die een stralende blik vestigt op de geredde jonge heer'. De 'beeltenis van de Moeder Gods van Czestochowa boven de deur kijkt, als het ware zegenend, op de familiescène neer.' Jenike beschreef de compositie en vooral de uitdrukking van de gevoelens en de relatie van de figuren. Het meest zuiver en sterk uitgedrukt waren volgens hem de gevoelens van de zoon voor de moeder. Maar hij vond de hele groep erg fraai, en hij zag daarin een harmonische rangschikking van de blijken van aanhankelijkheid, van de hond tot de moeder. Het schilderij was door de TZSP aangekocht voor de eigen collectie en uitgekozen voor de lithografische reproductie die alle leden als premie zouden krijgen.³⁶⁵

De kunsthistoricus Mycielski verwoordde in 1896 een politieke interpretatie van dit werk die Jenike twee jaar na de Januari-Opstand, onder het oog van de verscherpte censuur, zeker niet had kunnen publiceren, als hij dat had gewild. Mycielski schreef, 'hoewel de voorstelling in de zeventiende eeuw was gesitueerd, toonde de inhoud zonder twijfel, dat de kunstenaar *in dat* jaar [1862/63] aan andere, altijd ongelukkige militaire krachtmetingen had gedacht, en dat die hem dit thema, en speciaal sommige details ervan gedictieerd moesten hebben'. Hij scheen met dat laatste vooral te doelen op de monnik die de oude adelsman 'vertelde over moeilijke episodien van de strijd, die wellicht zelfs niet zegevierend waren geweest, net als die andere, die contemporain waren met het ogenblik, waarop het schilderij werd geschilderd'. Mycielski vond dit werk wel geslaagd: 'de schilder kon tekenen en componeren, en zelfs ontbrak het hem bovendien voor

uns von den Genrebildern einheimischer [!] Künstler, wenigstens was die Hauptgruppe anbelangt, Loeffler's 'Rückkehr aus der Gefangenschaft' an.", *Recensionen* (1864), p. 165. Vermoedelijk was het die 'Weense' uitvoering die 1862/63 bij TPSP in Krakau te zien was, Świekowski, 1905, p. 90. In Warschau getiteld *Wybawienie z niewoli tureckiej* (Bevrijding uit Turkse gevangenschap), Wiercińska, Kat. TZSP.

³⁶⁵ Mon. L.J. [stellig Jenike], *Tyg. il.* (1866), nr. 328, p. 5. Vrijkopen van christenen uit Turkse gevangenschap was speciale missie orde der Trinitariër, Gerson, *Echo muz.* (1888), p. 158. Er werden ook foto's in omloop gebracht: exemplaren bij Dz. ikonogr. Weense uitvoering (1863, 103 x 137 cm) werd 1921 uit academiecoll. uitgescheiden en kwam in Koninklijk Slot in Warschau terecht, vermoedelijk door aankoop, monogr. dr. W. St. T. (Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 1, nr. 786: Wojciech Stanisław Turczyński), *Tyg. il.* (1921), nr. 41, p. 649; schilderij nu: MNW, inv.nr. MP 3010. Aankoop 'Warschause' repleik: Wiercińska, Kat. TZSP; nog 1938 coll. TZSP.

ogenblikken niet aan kracht en volledig begrijpen van het gegeven historische moment'. De kostuums waren historisch getrouw weergegeven, sommige van de figuren waren 'flink en echt Oudpools' uitgebeeld; en tenslotte, aldus Mycielski, 'sprak uit dit doek ook gewetensvolle arbeid, en in het bijzonder een ongebroken enthousiasme voor die voorbijge en dierbare tijden, die de kunstenaar met deze algemene anekdote naar beste kunnen weer tot leven probeerde te brengen'.³⁶⁶

Vier jaar na tentoonstelling van Loefflers *Terugkeer* in Warschau zou ook Wójcicki die in *Kłosy* met veel sympathie één van zijn contemporaine genrestukken besprak, zich dat historische tafereel nog goed herinneren, maar hij drukte zich even neutraal uit als Jenike. 'Het vestigde de algemene aandacht op de schilder, en verschaftte de naam van Loeffler geen geringe bekendheid. Wat voor talrijke groepen kijkers stonden er altijd voor dat werk, die met welgevallen dat vaderlandse familie-drama bekeken, dat was ingevlochten in de geschiedenis van een ver verleden'.³⁶⁷ Die waardering hield aan: zo'n twintig jaar later werd Loefflers *Terugkeer uit gevangenschap* met hulp van Marcin Olszyński in een Warschause salon herhaald als 'tableau vivant', terwijl zijn *Powrót po napadzie Tatarów* al in 1863 in Lemberg was 'opgevoerd'. Nog in 1888 schreef Wojciech Gerson in een aan Loeffler gewijd artikel (in het tijdschrift *Echo muzyczne*) lovende woorden over zijn *Terugkeer uit Turkse gevangenschap*: de figuren op dat schilderij waren 'volkomen levende en sprekende gestalten, en zo goed in overeenstemming met het tijdperk dat zij representeerden, dat geen van de nieuwerwetse naturalisten hem het verwijt kon maken, dat het banale kopieën van hedendaagse modellen waren.' Dit was een bijzonder compliment, want al sedert het midden van de negentiende eeuw werd juist dat verwijt alom aan academische geschiedschilders gemaakt.³⁶⁸

³⁶⁶ Mycielski, 1902 (1896), p. 460-461; cursivering aldaar. N.b.: invoer Mycielski's boek naar 'Russisch' deel Polen was verboden, Joanna Sosnowska, 'Kilka uwagi o recepcji twórczości Artura Grottgera w Warszawie drugiej połowy XIX wieku', p. 90, in Łukaszewicz, p. 89-100.

³⁶⁷ Recensie: monogr. 'R' (Wójcicki? zie nt. 330), *Kłosy* (1869), nr. 194, p. 126-127. Loeffler zou nog meermaals tot deze thematiek terugkeren: 1877 stelde hij bij TZSP een *Epizod z napadów tureckich* (Episode uit Turkse overvallen) tentoon (afgeb. onder titel *Epizod z wojen tureckich w XVII wieku: Jency tureccy* (Turkse krijgsgeschiedenissen) in *Tyg. il.* (1877/II), p. 89, en commentaar Gerson, in *Echo muz.* (1888), p. 158); 1886/87 presenteerde hij *W tureckiej niewoli* (In Turkse gevangenschap) bij TPSP, Świeykowski, 1905, p. 90; 1887 een tafereel *Po przejściu Tatarów* (Na de doortocht van Tataren) in Warschau, Wiercińska, Kat. TZSP. Dat Turken en Tataren bij zulke scènes uitwisselbaar waren, demonstreerde Jenike, ed. 1910, die in zijn herinneringen, dl. 2, p. 55, Loefflers *Powrót z Jassyru* betitelde als 'terugkeer uit gevangenschap bij de Tataren'.

³⁶⁸ Komza, p. 186: opvoering in Warschause residentie van Maria Raczyńska, echtgenote van Edward Raczyński (Poznań); p. 233: Lemberg; p. 225: ook handleiding voor 'levende beelden' uit jaren 70 beval *Powrót po napadzie* aan als geschikte compositie voor een derg. uitvoering. Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 325. - Gerson: *Echo muz.* (1888), p. 158 (speciaal schilders Düsseldorfse Schule, zoals bijv. Lessing, kregen dat verwijt te horen); *ibid.*: Loefflers 'vaderlandse' werken werden ook door steeds vaker uitgegeven reproducties, zowel zwart-wit als in kleur, bij het Poolse publiek bekend; zijn andere werk ook elders, vooral in de Donau-monarchie. *Kraj* (1892), nr. 45, p. 15: 'reproducties van zijn schilderijen verspreidden zich door

* * *

De thematiek van het 'vaderlandse familie-drama' hield ook Loefflers 'Weense' collega Wilhelm Leopolski bezig. Deze schilder (1828-1892) stamde eveneens uit Galicië. Hij was van Loefflers leeftijd, maar hij had niet van jongs af aan een kunstenaarsopleiding gevolgd. Na zijn schoolopleiding had hij eerst in Lemberg rechten gestudeerd en het valt aan te nemen dat hij ook al tijdens die studie tekenonderwijs en misschien schilderlessen volgde: bij wie is echter niet gedocumenteerd. In de jaren vijftig studeerde hij aan de School voor de Schone Kunsten in Krakau, ondermeer bij Łuszczkiewicz. Hij schilderde in die jaren vooral volksgenre en landschappen.³⁶⁹ Maar in 1860 presenteerde hij bij de TPSP in Krakau voor het eerst een heel andere voorstelling: een adellijke familie op het moment dat zij het bericht van de deling van Polen verneemt. Het schilderij was getiteld *Een vreselijk bericht* (Straszna wiadomość). Wat Leopolski had bewogen om thematisch een nieuwe weg in te slaan, of dat te maken had met zijn pogingen een stipendium voor studie in het buitenland te verkrijgen, is niet bekend; maar wel is gedocumenteerd dat een mecenas hem nog in datzelfde jaar de middelen verstrekke om zijn studie in Wenen voort te zetten. Hij werd daar opgenomen in de 'Meisterklasse' van Christian Ruben: dat hij in dat gezelschap zijn historisch genre voortzette, verwondert niet.³⁷⁰ Hij had in Wenen contact met Artur Grottger en Loeffler, maar hij zal ook de Oostenrijkse broeders Till die in de jaren zestig nog onder leiding van Ruben werkzaam waren, tenminste hebben leren kennen. De beide Tills legden zich geheel toe op historische taferelen, waarbij zij zowel 'echte' geschiedenis in beeld brachten als, vooral, historisch genre.

Leopolski schilderde in Wenen ondermeer het curieuze onderwerp van het ontbijt der Duitse ridders voor de Slag bij Tannenberg, betiteld als *Orgie van een gewapende menigte* (1861). Later plande hij nog een nooit uitgevoerd werk dat de titel *Reformatie* zou dragen, een voorstelling met soldaten die de verkoop van aflaten door monniken bespotten. Hij woonde weer in Galicië, in Lemberg, toen hij een tafereel schilderde dat aanknoopte bij Loefflers thematiek en wat de keuze voor een familiescène aangaat ook bij zijn eigen eerste specimen van historisch genre. Dit tafereel dat omstreeks 1872 ontstond, toont een familie, een oudere man, een vrouw en een jongetje in een ruïneuze, overwelfde ruimte; op de achtergrond gewapende mannen die hen kennelijk in de gaten houden (afb. 184). Het is een adellijke familie die door kozakken gevangen genomen is

de hele monarchie en vonden zelfs kopers in bijna ieder Hongaars huis' [wat heel bijzonder voor zijn populariteit schijnt te spreken].

³⁶⁹ *Słownik art.*, V: studie rechten in Lemberg 1848-1852; studie in Krakau 1853-1856 en 1858-1859.

³⁷⁰ *Słownik art.*, V: die mecenas was graaf Stanisław Tarnowski. Recensie van dit werk, *Gwiazdka Cieszyńska* (1860), nr. 22, p. 177-178, helaas nog niet gezien. Leopolski's studietijd bij Ruben: tot eind 1862.

(*Rodzina szlachecka w niewoli kozackiej*). Dat Leopolski met die historische kozakken naar contemporaine Russen verwees, net als Loeffler met zijn Tataren, mag worden aangenomen: in elk geval zal ook dit schilderij door zijn Poolse tijdgenoten zo 'gelezen' zijn.³⁷¹

* * *

Geen aanklacht, maar eerder een hart onder de riem representeerde een reeks aquarellen die een derde Galicische schilder, Artur Grottger (1837-1867), in de late jaren vijftig schilderde. Hij was tien jaar jonger dan Loeffler die hij later overigens goed zou leren kennen. Ook hij kreeg in Lemberg al op jonge leeftijd tekenlessen van Jan Maszkowski, terwijl Kossak, die hij daar bij toeval ontmoette, hem eveneens geïnstrueerd zou hebben. Grottgers aquarel van een gezellige avond bij een 'szlachta'-familie lijkt, gezien de tekentechniek, nog uit die periode te stammen. De vader en een bezoeker spelen samen kaart, een jongeman kout plezierig met de dochter des huizes: bij zulk samenzijn werden in Poolse adelshoeven ook de 'gawędy' verteld (afb. 185). Deze voorstelling is duidelijk een echo van de Oudpoolse genretaferelen waar zijn leraar Maszkowski zich in die periode mee bezig hield.³⁷²

Gedurende twee jaar studeerde Grottger vervolgens aan de School voor de Schone Kunsten in Krakau en in 1855 kon hij zijn studie voortzetten in Wenen, waar hij na enige tijd eveneens in Rubens 'Meisterklasse' werd opgenomen. Via reproducties leerde hij daar werk van Moritz von Schwind kennen en een van diens cycli zou hem heel direct tot een eigen creatie geïnspireerd hebben, namelijk de serie *Der Ritterspiegel* (1822/23) die Schwind nog in zijn Weense tijd voor een lithografisch instituut had getekend.³⁷³ Grottger verplante Schwinds idee - de

³⁷¹ *Orgie* (Orgia zbrojnej rzeszy) bleef een schets; nog een hist. tafereel uit die tijd: *Powrót z boju, scena konfederacka z wieku przedostatniego* (Terugkeer van het slagveld, confederatie-scène uit vorige eeuw). Schilderij *Rodzina* nu: Lwowska Gal. Obrazów, Lemberg, inv.nr. ż-222 (herkomst part. coll. Weigl). Leopolski vestigde zich 1878 definitief in Wenen. Hij schilderde vooral portretten en nog enkele hist. voorstellingen; 1880 het schilderij *Keizer Karel V in het klooster van Saint Yuste* (nu MN Breslau) dat onvoltooid bleef, *Słownik art.*, V. Bij Tsjechische schilders kwam krijgsgevangenen-motief ook voor: zo schilderde Czermak een scène met meisjes uit Herzegowina geroofd door Basji-bozoeks (beruchte, ongeregelde troepen in Turkse dienst): *Dziewice herzogowińskie, porwane przez Baszybuzuków*, afb. *Kłosa* (1875), nr. 499, p. 37. Vermoedelijk bevatte dit contemp.? tafereel echter geen allegorische betekenislaag.

³⁷² Anon., *Ziarno* (1906), nr. 30, p. 99: les van Kossak. Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 226, geeft (naar J. Bołoz-Antoniewicz, *Grottger*, Lemberg 1910, afb. 14) datering 1858 wat mij gezien de tekentechniek zeer onwrschl. lijkt.

³⁷³ Ostrowski, 1989, p. 75-76. Aan academie had hij les van J.N. Geiger, Carl Blaas, Wurzinger en Carl Mayer, cat. tent. Wenen, 1983, p. 35. Tot zijn persoonlijke contacten behoorden daar o.a. de oudere schilders Loeffler en Leopolski evenals zijn leeftijdgenoten Marcell Maszkowski (zoon van Jan Maszkowski) en de Wener Leopold Müller. Die laatste, met wie hij af en toe bij brood-arbeid samenwerkte (Łukaszewicz, p. 31), leerde hij in Rubens 'Meisterklasse' kennen: zie Müller, ed. 2001. Müller (zie dl. II: I, 7) had zich in die jaren overigens nog niet tot fervent

opvoeding van een jonge ridder - naar het Poolse verleden en naar de zeventiende eeuw. Hij ontwierp een serie van vier voorstellingen, getiteld *Szkoła szlachecka polskiego* (School van een Poolse edelman) die hij in 1858 in aquarel uitvoerde. Hij bracht vier fasen uit het leven van een jonge edelman in beeld, gekoppeld aan vier verschillende 'lessen': de eerste oefeningen met wapens (afb. 186), een geestelijke les in de vorm van een vaderlijke vermaning, de eerste krijgsexpeditie onder vaderlijk toezicht (afb. 187) en een laatste les van de vader bij diens sterven. Grottger was in datzelfde jaar naar München gereisd waar hij enkele maanden bleef en niet alleen de eerste 'Deutsche allgemeine Kunstausstellung' bezocht zal hebben.³⁷⁴ Of hij Schwind zelf heeft ontmoet, is niet bekend, maar in elk geval zag hij bij die gelegenheid werk van hem in natura. De idee van zijn eigen *Szkoła* verwijst niet alleen naar Schwinds vroege tekeningen van jeugdig ridderleven, maar doet ook denken aan de fresco's met scènes uit het *Ritterleben* die - naar ontwerpen van Schwind - in de jaren dertig in kasteel Hohenschwangau waren uitgevoerd.³⁷⁵ Grottger stelde zijn *Adelsschool* in 1858 bij de TPSP in Krakau tentoon, maar de aquarellen schijnen pas jaren later door middel van reproducties ruimere bekendheid verkregen te hebben. In 1880 werd de serie voor het eerst in Warschau tentoongesteld, in Salon Unger, en naar aanleiding daarvan in het *Tygodnik illustrowany* afgebeeld en uitvoerig besproken als 'vier tafereeltjes uit het oeroude leven van onze voorvaderen'. De recensent, Stanisław Rzętkowski, sympathiseerde met alle figuren:

Het eerste tafereel toont twee jongens die zich oefenen in het boogschieten, in de koelte en stilte van beukenhagen. Terzijde een oude man, een monnik, die de rozenkrans prevelt, maar zijn blik is op de jongens gericht en rust op hen met liefde en aanmoediging, alsof hij zou zeggen, dat in hun handen het ridderlijk handwerk niet een bron van veroveringen en gewelddaden zal zijn, maar dat zij het zullen aanwenden ter verdediging van het land.

In het tweede tafereel is de scène veranderd: het kind is opgegroeid tot een jongeling. Hier zendt de vader hem weg van onder het ouderlijk dak de wijde wereld in en geeft hem inzichten op de weg van het leven mee, waar de zoon met berouw en geconcentreerde aandacht naar luistert. Verderop tekent zich de bezorgde figuur van een vrouw af, stellig de moeder, die bedroefd is over het

tegenstander van hist. taferelen ontwikkeld, vgl. Weense ac.-tent. Kennismaking met Schwinds werk: Łukaszewicz, p. 43. Schwinds serie: uitg. firma Trementsensky, lithografie door Kriehuber.

³⁷⁴ Poolse titels: *Pierwsza nauka, Admonicya, Wyprawa, Ostatnia nauka*. Aquarellen: 1894 in bezit van een Leon Adam Humnicki, cat. tent. Lemberg 1894; nu: MN Breslau. Świekowski, 1905, p. 336; cat. tent. Wenen, 1983, p. 35. Of Grottger de aquarellen pas in München uitvoerde, of nog in Wenen, is niet bekend.

³⁷⁵ Schwinds in het kasteel nagevolgde aquarellen waren in bezit der Wittelsbacher, maar de schilder had uiteraard eerdere voortekeningen gemaakt (zie cat. tent. Karlsruhe 1996, cat.-nr. en afb. 123) en het is niet uitgesloten dat Grottger zulke tekeningen heeft gezien. Bovendien was Hohenschwangau bij afwezigheid van Maximilian te bezichtigen, sedert tenminste 1855. Voorstelling *Fahnenwacht* in serie *Ritterleben* verbeeldt thema van inkeer van een jonge ridder; de strijd in het Heilige Land laat zich vergelijken met Poolse strijd tegen Turken, terwijl 'oefening van jongelingen met wapens' in de Festsaal op Hohenschwangau is uitgebeeld.

weggaan van haar kind, en van elk moment dat zij hem kan zien, zou willen genieten.

In het derde tafereel is het stille leven beëindigd dat de familie in de adelshoeve voerde, omringd door de oude bedienden en 'residenten', en is het harde werkelijke leven begonnen, de harde achtervolgingen en schermutselingen. De plaats van de kinderboog hebben zware lansen en grote sabels ingenomen. De jongeman leert het krijgshandwerk in de praktijk, tot er uiteindelijk in het laatste tafereel bij de lessen van de vader nog een voorbeeld uit het leven bijkomt: de dood gevonden op het veld van roem.

Temidden van de schermutselingen rust de oude man, kennelijk dodelijk gewond, onder een boom, de borst doorschoten door een pijl, terwijl de jongeman bij hem knielt, en van de vader de laatste vermaning ontvangt en het voorbeeld ziet, dat hem zal lichten tijdens de rest van zijn leven.³⁷⁶

De serie als geheel verbeeldt het denkbeeld van een historisch continuüm in taferelen van familielevens, en in concreto hoe van generatie op generatie de taak werd doorgegeven om het vaderland te verdedigen. Grottggers concept lag evenzeer op de lijn van Grabowski als van Schwind, met dit verschil dat de soldateske component, de strijd voor het vaderland, bij hem de rode draad vormt: in feite zou hij zich bij deze taferelen op een 'gawęda' van Pol gebaseerd hebben.³⁷⁷ De boven geciteerde commentator, Rzętkowski, ging niet alleen in op de fasen in het leven van een jonge edelman, op de overgang van een beschermde jeugd naar zelfstandigheid: ook allusies op de actuele situatie van Polen klinken tussen de regels door in de nadruk die hij legde op de opvoeding tot bereidheid om het eigen leven te geven voor het vaderland. Of Grottgger zelf daar in 1858 eveneens aan dacht, is niet bekend, ook al zal hij zijn aquarellen stellig bedoeld hebben als patriottische serie, als idealisering van oude Poolse adelsidealen.³⁷⁸

Evident is de intentie van een tekening uit 1864/65, dus na de Januari-Opstand gemaakt, getiteld *Wspólne kajdany* - Gedeelde boeien: dit tafereel is bovendien een directe illustratie van een van Grabowski's thematische voorstellen (afb. 188). Een oudere man in de kleding van een burger of adellijke zit op de grond en steunt zijn hoofd op een hand, een jonge man in boerenkleding staat naast hem. Beiden hebben een ijzeren boei om een van hun enkels: de titel suggereert, ook al is dat op de tekening niet duidelijk, dat de ketting hun boeien met elkaar verbindt. Op de achtergrond zijn tenten aangegeven en twee 'Oosters' aandoende figuurtjes die vermoedelijk Tataarse

³⁷⁶ TPSP: Porębski, 1962, p. 205. Łukaszewicz, p. 94-95: tent. in Warschau; *ibid.*, p. 16: *School van de adel* werd later populair dankzij talrijke reproducties. *Tyg. il.* (1880), p. 251: bespreking door Rzętkowski, redactie-secretaris van dat blad.

³⁷⁷ 'Gawęda' Pol: Łukaszewicz, p. 11, nt. 3.

³⁷⁸ Recensie door Lucjan Siemieński (*Czas*, 7-5-1858) heb ik nog niet kunnen zien. Serie is 1897 opnieuw in *Tyg. il.* afgebeeld en de idee op analoge wijze besproken (*Tyg. il.*, 1897/II, p. 982) als in 1880: deze auteur besteedde wel meer aandacht aan psychologische aspecten der achtereenvolgende levensfasen, zowel vanuit de jonge ridder als vanuit diens vader gezien. Voor analyse structuur van de serie, zie Łukaszewicz, p. 42-43.

overvallers moeten verbeelden.³⁷⁹ Al in 1861 had Grottger echter, onder de onmiddellijke indruk van berichten over het doodschieten van Warschause demonstranten, een serie heel andere tekeningen voltooid - datmaal geen allegorische verwijzing met behulp van historische scènes, geen verkapte, maar een openlijke aanklacht, een dramatisch protest tegen de eigentijdse onderdrukkers - zijn eerste serie krijttekeningen *Warszawa* (afb. 189). Deze tekeningen bereikten in de vorm van fotografische reproducties door verkoop en smokkel alle delen van Polen, hoewel op verschillende schaal: de reproducties waren in het Russische deel uiteraard verboden.³⁸⁰

In vergelijking met hun collega's in andere landen brachten Poolse schilders meer historische genretaferelen in beeld die een droevige, zelfs schokkende inhoud hebben, of tenminste verwijzen naar akelige gebeurtenissen vóór de uitgebeelde scène. Toch kwam dat elders ook voor. Carl Hampes historische genretaferelen verwezen naar de doden der 'Freiheitskriege', de Belg Pauwels schilderde een inval in een protestantse schuilkerk, die voor de aanwezigen gevolgen moest hebben, de Nederlandse schilder Van Trigt ging nog verder en beeldde een familie uit bij een gebouw van de Spaanse Inquisitie: het bloed dat vandaar de goot instroomt, suggereert al haast te veel. Van de Münchner Gustav Knauth stamde een schilderij beschreven als "Ein Mönch, welcher von einer Pilgerfahrt zurückkehrt, findet sein Kloster zerstört." (1838), een onverwachte keuze binnen de opgewekte thematiek van het historisch genre in zijn woonplaats.³⁸¹ De Wener Johann Till tot slot presenteerde een analoog thema met zijn desolate kruisvaarder die bij zijn terugkeer alleen nog puinhopen heeft aangetroffen (afb. 190). Zulke scènes zijn buiten de Poolse (en Tsjechische) schilderkunst uitzonderlijk, historische genretaferelen uit andere Midden-Europese landen zijn bijna altijd gezellig, idyllisch, romantisch of humoristisch. Duitse en Oostenrijkse schilders kozen merendeels beelden van situaties en bezigheden waar zijzelf en anderen zich graag in zouden verplaatsen, maar de vrijheid, de ruimte voor empathische beleving en persoonlijke associaties die een genretafereel aan zowel schilder als recipiënten bood, kon ook met een ander oogmerk dan aangename compensatie worden benut.

³⁷⁹ Sienkiewicz, 1970, afb. 188, p. 361.

³⁸⁰ Łukasiewicz. p. 89-92: in Galicië werden reproducties van Grotters patriotische cycli door TPSP bij wijze van premieprenten verspreid, terwijl er m.b.t. Warschau sprake was van een 'van hand tot hand' gaan der foto's. Daarentegen, C.L. Müller, ed. 2001, p. 87-88, brief aan Laufberger, 4-4-1862: "Grottger zeichnet nämlich einen zweiten Ciclus von Stimmungsbildern [!] aus der letzten polnischen Revolte [...]. Vor einigen Tagen brachte die Wienerzeitung nun die Notiz, daß Grottger's Zeichnungen in Galizien verboten seien."

³⁸¹ Ferdinand Pauwels: 'Die Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin', *Dioskuren* (1868), p. 311. Hendrik Albert van Trigt: *Zamenscholing van het volk voor de gevangenis der Spaansche Inquisitie te Antwerpen*, 1872, nu: Dordrechts Mus. Knauth: *Berichte Münchner KV* (1838).

9. Cultuurgeschiedenis en anekdoten - Krakau

Aan de School voor de Schone Kunsten in Krakau doceerde in de tweede helft van de negentiende eeuw een schilder die tevens kunsthistoricus was, Władysław Łuszczkiewicz (1828-1900). Hij had aan de Jagiellonen-universiteit geschiedenis en filosofie gestudeerd en aan de School voor de Kunsten tekenen en schilderen. In de jaren veertig bezocht hij de kunstcollecties in Dresden en Berlijn. Dankzij een stipendium kon hij zijn studie als schilder voortzetten aan de École des Beaux-Arts in Parijs. De heen- en terugreis benutte hij om opnieuw de West-Europese musea te bezoeken, hij verbleef in Antwerpen, bezocht Gent en Brussel, Keulen en Düsseldorf, en nogmaals Berlijn en Dresden. Vanaf 1852 gaf hij zelf les aan de School voor de Kunsten in zijn vaderstad. Łuszczkiewicz bereikte in de loop van veertig jaar docentschap door zijn kennis van de oude Poolse kunst en de inbedding daarvan in de context van de Europese kunst, dat het gevoel van verbondenheid met de eigen historische cultuur onder Krakause schilders bijzonder sterk leefde, een band die ook in het schilderen van historische taferelen tot uitdrukking kwam. Zijn betekenis voor zijn leerling Jan Matejko, Polens beroemdste en meest invloedrijke geschiedschilder, werd al door tijdgenoten benadrukt.³⁸² Łuszczkiewicz zelf schilderde meermaals cultuurhistorische taferelen: het zijn scènes waarin historische gebruiken centraal staan zoals bij zijn voorstelling *Schenking van een zilveren haan in 1565 aan het schuttersgilde van Krakau* uit 1873 (afb. 191). Zijn schilderijen vielen bij zijn tijdgenoten echter niet bijzonder in de smaak, zij meenden dat hij een beter kunsthistoricus en docent was dan schilder. De kunsthistorica Maria Rzepińska wijst (1986) op de haars inziens curieuze situatie dat Łuszczkiewicz te horen kreeg, dat 'archeologische getrouwheid geen kunstenaar maakt' - terwijl men, meent zij, de getrouwe weergave van de historische realia destijds toch zo speciaal op prijs stelde. In dit verband noemt zij als voorbeeld, als object van die kritiek, het schilderij *Jan Kochanowski czytający w Czarnolesie* (1866), een voorstelling van de zestiende-eeuwse dichter die buiten bij zijn adelshoeve in Czarnolas in huiselijke kring een proeve voorleest van zijn vers-adaptatie der psalmen.³⁸³

³⁸² Rzepińska, p. 493-94, 497, 502.

³⁸³ Rzepińska, p. 499; volledige titel *Jan Kochanowski w Czarnolesie, czytający próby przekładu Psalmów Dawidowych w domowym kotku swoim*, Świeykowski, 1905, p. 94; schilderij nu: part. bezit. (Kochanowski's 'dwór' in Czarnolas, niet ver van Lublin, bestaat nog steeds.) Dat ook Poolse critici een *overwicht* van die hist. getrouwheid niet waardeerden, kwam n.a.v. Lessers werk al ter sprake, vgl. p. 415: Kraszewski's commentaar; tegenover Łuszczkiewicz lijkt die kritiek echter overdreven, zeker gemeten aan ensceneringen bij niet-Poolse tijdgenoten, als bijv. Carl Becker, Eduard Ender of Alma Tadema. Rzepińska veronderstelt dat Łuszczkiewicz' wetenschappelijke activiteiten de beoordeling van zijn schilderijen beïnvloedden, en zij neemt aan dat de critici - merendeels literatoren - bovendien geen oog hadden voor de kwaliteiten van zijn werk, die teruggingen op zijn studie van oude kunst zoals de Venetiaanse meesters.

Voordat Łuszczkiewicz zijn activiteiten in Krakau ontplooidde, werd de vaderlandse geschiedenis daar niet frequent in beeld gebracht. Een onbekende schrijver deed zijn beklag over die situatie in een ingezonden stuk dat in de *Biblioteka Warszawska* (1851) verscheen: 'slechts zo weinig schilders roepen de geschiedenis van Polen als met toverkracht voor onze ogen op, terwijl er op dat terrein toch zoveel te vinden is'. Zijn verdere uiteenzetting wekt de indruk dat hij vooral beelden uit de krijgsgeschiedenis had willen zien, scènes uit de strijd tegen Tataren, Turken en Zweden. Een historisch genretafereel ('obraz obyczajowo-historyczny') voldeed hem in die context ook: hij vond lovende woorden voor een schilderij van de weinig bekende Lorenowicz, dat hij betitelde als *Een Tataar vlucht de steppe op met een geroofde Poolse* (Tatar ucieka w step z porwaną Polką). Deze Galicische schilder was juist van studiereizen in het buitenland teruggekeerd waar hij volop met het historisch genre van verschillende naties en staten geconfronteerd moet zijn, en waar hij nu een Pools tafereel, één van Grabowski's suggesties, aan toevoegde. De anonieme schrijver was tevreden: 'De horizon, de beweging, de uitdrukking van het gezicht en de houding van de geroofde, het coloriet en het licht van de ondergaande zon, lukten de kunstenaar uitstekend.'³⁸⁴ Maar dit vroege voorbeeld van historisch genre bleef in Krakau een uitzondering. Als resultaat van Łuszczkiewicz' inspanningen en zijn invloed op zijn leerlingen kwam daar vooral de 'eigenlijke' geschiedschilderkunst tot bloei, met inbegrip van cultuurhistorische voorstellingen, en evenzeer de historische *anekdote* - niet het historisch genretafereel als eigen inventie, of zelfs maar het aan 'gawędy' en Oudpoolse memoires ontleende genretafereel.³⁸⁵ Een enkel vroeg werk van historisch genre op de tentoonstellingen bij de Krakause kunstvereniging, de TPSP, stamde eveneens van in het buitenland opgeleide of studerende schilders. Zo was er tijdens het seizoen 1854/55 de voorstelling van een bard te zien die voor een jonge ridder de daden van de voorvaderen bezong (*Bard spiewający młodemu rycerzowi czyny przodków*): dit werk was tentoongesteld door Kazimierz Mirecki (1830-1911), een schilder die in 1854 zijn studies in Venetië had voortgezet.³⁸⁶ Ook onder volgende generaties, leerlingen van de bewonderde Matejko die vanaf 1873 eveneens aan de School voor de Schone Kunsten les gaf, zouden er maar weinigen zijn die af en toe historisch genre in beeld brachten, maar velen die anekdoten schilderden. Jerzy Mycielski uitte zich (1896) tamelijk geringschattend over diverse van die jongere geschiedschilders, zijns inziens kleine talenten, zoals Walery Eliasz,

³⁸⁴ *Biblioteka Warsz.* (1851), II, p. 372, 377: schrijver zag genoemde schilderijen wrschl. nog in atelier. Jan Kanty Lorenowicz had bij Kupelwieser in Wenen en vervolgens in München gestudeerd, en gedurende twee jaar Frankrijk, Italië en Engeland bereisd, *Słownik art.*, V.

³⁸⁵ Bij sterkere aanwezigheid cultuurgeschiedenis in Krakause geschiedschilderkunst kan ook lokaal patriottisme een rol gespeeld hebben: tenslotte was de oude hoofdstad het centrum geweest van de culturele bloei tijdens Polens gouden 16^{de} eeuw.

³⁸⁶ Świeykowski, 1905, p. 108-109.

Florian Cynk en Kozakiewicz.³⁸⁷ De juistheid, al of niet, van Mycielski's oordeel daargelaten, zal het stellig aan de dominerende invloed van Łuszczkiewicz en vooral Matejko te wijten zijn, dat er in Krakau maar weinig historisch genre in de strikte zin ontstond.

* * *

Tot die weinige historische genrefaferelen behoren enkele vroege werken van het 'kleine talent' Antoni Kozakiewicz (1841-1929). Bij het eerste daarvan, *De rouw van boeren bij het graf van Kazimierz de Grote* (1862), dat hij op zijn eenentwintigste jaar voltooide, kan de onderwerpskeuze nog wel aan de invloed van zijn docent Łuszczkiewicz worden toegeschreven (afb. 192).³⁸⁸ Dit is weliswaar een genrevoorstelling, maar de grote middeleeuwse koning die de rechten van de boeren in wetten vastlegde (15^{de} eeuw), is hier eveneens aanwezig, gerepresenteerd door de gisant op zijn indrukwekkende laatgotische graftombe op de Wawel. Naar thema herinnert Kozakiewicz' schildering niet alleen aan de grafbezoekers, volwassenen en kinderen, bij de monumenten van illustere voorouders, krijgsheren of andere vaderlandse helden - scènes die ook door Poolse schilders in beeld werden gebracht. Zijn tafereel doet eveneens denken aan het stemmingsvolle tafereel *Eine Fürstin besucht die Grabstätte ihres Gemahls* uit 1816 door de Berlijnse schilder Carl Hampe (I: IV, 3; afb. 90). Ook Kozakiewicz legde bij zijn figuren de nadruk op de rouw, op rouw en verering, en niet op het didactische element. Toch volgde hij weer het oudere schema met de introductie van een grootvader die op een jongetje inspreekt, terwijl hij hem wijst op het graf van de grote koning.³⁸⁹ Hampe had in zijn

³⁸⁷ Schilders hist. anekdoten o.a.: Florian Cynk, Antoni Gramatyka, Hipolit Lipiński, Edward Lepczy, Karol Rafal Sagnowski, Bronisław Abramowicz. Mycielski, (1896) 1902, p. 642. Vermakelijk in dit verband is volgende beschouwing in art. over contemp. schilderkunst, 'Współczesne malarstwo polskie' in *Kłosa* (1889/II), p. 203: auteur beweerde dat Poolse schilders geen anekdoten schilderden, 'anders dan Duitsers en Fransen voor wie dikwijls een anekdote of een amusante gebeurtenis voldeed, die derhalve grote schilderijen met een kleine inhoud schilderden, waarbij het uitdrukkingvolle karakter van de figuren, het coloriet, het bonte mengsel van de kostuums, tenslotte de bekende namen van de voorgestelde helden als inhoud voldeden.' Afgezien van die 'bekende namen' is dit inhoudelijk hetzelfde verwijt als Duitse critici al sedert jaren 60 zo graag maakten aan Franse schilders van hist. taferelen.

³⁸⁸ Poolse titel: *Żal wieśniaków po śmierci Kazimierza Wielkiego*. Schildering (30,5 x 22,5 cm) ter verloting aangekocht door TPSP; nu Muz. Śląska Opolskiego w Opolu, inv.nr. MSO/S/52.

³⁸⁹ Poolse vb.: tekening Grottger, moeder met zoontje bij Kościuszko's grafmonument, Szczepański, p. 53-54, cat. tent. Krakau 2000, p. 263; Elias-Radzikowski, *Młodzi Sobiescy z matką przed grobowcem hetmana Żółkiewskiego* (Jonge Sobieski's met moeder bij graf hetman Żółkiewski, 1866), MN Poznań. Rottermund, p. 58, noemt nog Kazimierz Alchimowicz, *Witold bij Kiejstuts graf* en Marian Wawrzeńcki, *Graven der bij Raclawice gevallen*; auteur interpreteert voorstellingen met heldengraven niet strikt didactisch, maar als profetie van geboorte nieuwe helden voor het vaderland. Na 1863 meer *anonieme* graven uitgebeeld, van partizanen en moeders, volgens Rottermund uitdrukking algemeen solidair martelaarschap.

Fürstengruft de gestorven en levende leden van een familie bijeengebracht en daarmee de militaire gebeurtenissen waar het schilderij naar verwees als momenten van een familiegeschiedenis opgevat, een keuze die bij Michał Grabowski stellig in de smaak zou zijn gevallen. Anders dan Hampe voegde Kozakiewicz geen symbolen in de voorstelling in, waardoor een irreële vermenging van verleden en heden in de scène zelf zou zijn opgenomen, maar dat gebeurde ook bij het Pruisisch historisch genre alleen in die eerste decennia van de negentiende eeuw. Wel zou Kozakiewicz' thema door zijn tijdgenoten allegorisch kunnen zijn opgevat, op vergelijkbare wijze als dat met de eerder besproken taferelen door Loeffler en Leopolski werd gedaan. De rouwende boeren zijn hier uitgebeeld als integraal deel van de Poolse natie en hun verering voor de middeleeuwse koning Kazimierz verwees zowel naar het inzicht dat het noodzakelijk was om de boerenbevolking bij de strijd voor de onafhankelijkheid te betrekken, als naar de opvatting dat een hernieuwd en ditmaal erfelijk koningschap een bevrijd Polen de meeste zekerheid zou bieden.

In de volgende jaren - na een onderbreking door deelname aan de Januari-Opstand en daaropvolgende gevangenzetting - deed Kozakiewicz herhaaldelijk moeite voor een stipendium dat hem in staat zou stellen zijn studie in het buitenland voort te zetten. Maar een volgend historisch genretafereel ontstond vermoedelijk nog in Krakau: hij stelde dit onder de titel *Duch rycerski od dzieciństwa* (Een ridderlijke geest vanaf de kinderjaren) in 1868 bij de TPSP tentoon (afb. 193). Het is nu bekend onder de laconieke titel *Jongen met sabel* (Chłopiec z szablą). Bijna tien jaar later presenteerde hij deze zelfde voorstelling in Warschau, bij welke gelegenheid de criticus Henryk Struve het tafereel, al even laconiek, omschreef als een schilderij dat 'ons een karakteristieke scène uit het kinderleven presenteerde'.³⁹⁰ Een kleine jongen in een Oudpools pakje probeert met zichtbare inspanning vaders sabel uit de schede te trekken, en zijn moeder kijkt vanachter een portière toe: kennelijk is zij zeer in haar sas met die interesse van haar zoontje. Aan de wand hangt een portret van koning Stefan Batory (1575-

³⁹⁰ Świeykowski, 1905, p. 81: 1867/68. Ook Wiercińska, Kat. TZSP, 1876: *Duch rycerski od dzieciństwa* (22 x 28 duim: ca. 55 x 70 cm), evenals cat. tent. Wenen, *Oesterr. KV* (febr. 1877), nr. 34, *Knabe mit Säbel spielend*: blijkbaar kleinere herhaling van 1868. Schilderij (116 x 100 cm) nu: MN Poznań. Struve, 'Przegląd artystyczny', *Kłosa* (1876/II), p. 317. *Słownik art.*, IV: Kozakiewicz zou vooral tijdens studie in Krakau en Wenen hist. voorstellingen met genreachtige of anekdotische inslag geschilderd hebben. Andere hist. titels: *Pro deo et Patria albo nauki dziadunia* (... of lessen van grootpapa, 1870), *Stanisław Kmita* (magnaat Kmita, 16^{de} eeuw?), *Ostatnie chwile Sawy* (Laatste ogenblikken van Sawa: naar Rzewuski's *Pamiętniki*?), *Pred bitwą* (Voor de slag [na (besluit tot) Confederatie van Bar], 1876 tentoon in Parijs); tevens hist. genretafereel *Powrót córki po napadach tatarskich* (Terugkeer dochter na Tatarenovervallen), 1871, afb. *Tyg. il.* (1873/I), p. 297, 1874 tent. bij TZSP als bezit erfgenaam van burggraaf Orłowski; geen van die voorstellingen is mij bekend. Grajewski noemt nog vermoedelijk allegorisch historietafereel *Szlachcic, chłop i żyd z XVIII wieku* (Adellijke, boer en jood uit 18^{de} eeuw), afb. *Biesiada literacki* (1902), 2, 337. Vgl. Mycielski, 1902 (1896), p. 643, die juist dit soort scènes door Kozakiewicz helemaal niet waardeerde; hij omschreef die als 'banale zedenhistorische scènes in de Poolse kostuums der onafhankelijke Republiek', die 'gewoonlijk erg vervelend zijn en erg slecht gecomposeerd'.

1586), een verwijzing naar de vroegere politieke en militaire macht van de Poolse natie. De aansporing tot de strijd voor het vaderland en de noodzaak om de bereidheid daartoe van ouders op kinderen door te geven, is hier in een familietafereeltje uitgedrukt. Kozakiewicz' beeldidee is opnieuw vergelijkbaar met een schilderij door Hampe, namelijk diens *Altdeutsche Szene* (zie dl. I: IV, 3; afb. 24); met dit verschil dat daar vooral rouw om de gevallen tot uitdrukking komt, terwijl de stemming hier opgewekt en daarmee bemoedigend en hoopgevend is.³⁹¹

Kozakiewicz kreeg in 1868 de steun van Matejko bij zijn verzoek om een stipendium en dat leidde tot succes. Hij ging naar Wenen en studeerde daar enkele jaren in de 'Meisterklasse' van Eduard von Engerth, waar diverse schilders van historisch genre uit voortkwamen.³⁹² In 1871 vestigde hij zich in München. Daar had hij jarenlang succes met eigentijds volksgenre uit Galicië, zowel bij het publiek als bij de internationaal opererende kunsthandelaars, voor wie hij veel in opdracht schilderde. In Krakau ondertussen hielden de meeste geschiedschilders zich aan de historische anekdote en aan thema's uit de 'eigenlijke' geschiedenis van Polen, die gelegenheid boden om kennis van de historische cultuur tentoon te spreiden, zoals bijvoorbeeld het onderwerp 'de intocht van koningin Jadwiga in Krakau' (1384).³⁹³ Ook Matejko schilderde wel historische anekdoten evenals cultuurhistorische voorstellingen, maar met zijn grote politiek-geladen historiestukken en zijn veelgeprezen psychologische karakterisering van historische figuren nam hij een eigen, unieke positie in die bij zijn jongere collega's en leerlingen geen navolging vond.

Kozakiewicz' leeftijdgenoot, Antoni Gramatyka (1841-1922), net als hij leerling van Łuszczkiewicz en ook van Matejko, hield zich eveneens aan de anekdote, maar tenminste eenmaal probeerde hij het toch met een historisch

³⁹¹ Okoń, 1994, p. 61: schilders kozen graag zulke 'bladzijden uit het boek der Poolse geschiedenis die familiegeschiedenis presenteren, waarin men een element waarneemt van de continuïteit van het historisch proces en een goed voorteken voor een gelukkige toekomst'. Het motief van de kleine jongen die zich met wapens oefent, zoals ook door Maszyński (zie vervolg) en Grottger uitgebeeld, is in Poolse kunst, aldus Okoń, steeds een beeld der verwachte bevrijding van Polen. Vgl. echter 'middeleeuws' tafereel door Eduard Ender, *Der unbequeme Helm* (1842): jongetje probeert met moeders hulp de gepluimde helm van zijn vader uit die er zelf, al in wapenrusting, bij staat te kijken. De uitdrukking der figuren is somber, voorzover de foto een oordeel toelaat, wat suggereert dat de vader op het punt staat ten strijde te trekken, afb. cat. veil. Dorotheum (25-10-1990), nr. 114. *Tyg. il.* bracht nog decennia later (1882), p. 252, repr. getiteld *Dus zo maken ze geweren?* (To tak się robi strzelby?) naar Duitse schilder Wilhelm Hasemann (1850-1913) die rijk gekleed jongetje op bezoek bij oude soldaat of geweermaker had uitgebeeld: de man is bezig met een geweer, het kind kijkt opgewekt toe. Continuïteit der militaire weerbaarheid was schijnbaar alom een onverwoestbaar thema in de schilderkunst.

³⁹² *Słownik art.*, IV, Kozakiewicz; ook Schickh, 1915, p. 88-90: andere hist. genre schilderende leerlingen van Engerth o.a. Polen Bronisław Abramowicz, Simon Buchbinder, Weners Johann Hamza en Franz Simm (zie dl. II: III, 1, 2). Engerths uit Galicië stammende leerling Robert Schuster von Bärnrode, Schickh, p. 95-96, schilderde Poolse hist. anekdoten en sagenmotieven.

³⁹³ *Wjazd królowej Jadwiga do Krakowa w roku 1384*, door Władysław Rossowski: Muz. historyczne w Krakowie, inv.nr. 5171.

genretafereel.³⁹⁴ Ook dit was weer een scène uit de lange geschiedenis van conflicten met de Tataren, getiteld *Z czasów napadu Tatarów na Sandomierz r. 1254*. (Uit de tijden van de Tatarenoverval op Sandomierz in 1254). Het schilderij werd in 1880 in het *Tygodnik ilustrowany* besproken, toen het deel uitmaakte van een reizende kunsttentoonstelling. De recensent, een zekere Martynowski, gaf een korte omschrijving van de voorstelling: een kerkelijke processie beweegt zich door de open poort van de stad Sandomierz in de richting van het veld waar de Tataren juist hun tenten opslaan; in de nabijheid staat een dorp in vlammen. Martynowski vond wel het een en ander te prijzen in dit schilderij, maar niet de gelaatsuitdrukkingen van de deelnemers aan de processie - hij gebruikte het woord 'komisch'. 'Zulke thema's', meende hij, 'verbergen nooit de gebreken bij de [uitbeelding van de] psychologie, die de voornaamste positieve eigenschap van dit soort historische scènes zou moeten vormen.'³⁹⁵ Mycielski oordeelde over de Galicische geschieduitbeelding tussen 1870 en 1890 dat 'de Krakause school zichzelf opsloot in de machtige manier van Matejko en die van een aantal van zijn veel zwakkere leerlingen, en [daarbij] verstikte, en tenslotte afstierf in die atmosfeer van een drukkend historisch academisme met zuiver nationale doeleinden.' Maar vooralsnog, in de jaren zeventig, stonden die 'zuiver nationale doeleinden' bij de meeste schilders en critici in Krakau hoog op de agenda.³⁹⁶

* * *

In 1872 begon men hier aan de voorbereidingen voor deelname aan de Weense Wereldtentoonstelling van het volgende jaar. Er werd een comité gevormd dat de Galicische presentaties op de bijbehorende kunsttentoonstelling organiseerde: naast Matejko en Wincenty Pol had ook Kossak daar zitting in. Kossak zelf stuurde enkele grote aquarellen in, waaronder zijn *Stanisław*

³⁹⁴ Hij studeerde 1863-70 onder Łuszczkiewicz en Matejko, zette zijn studie in Wenen voort bij Christian Ruben en keerde daarna naar Krakau terug. Vb. van zijn hist. anekdoten: *Stefan Batory wśród żaków* - middeleeuws koning Stefan Batory op bezoek in door monniken geleide school; thema is vergelijkbaar met 'Karel de Grote die een school bezoekt', een scène die als element geschiedenis Duitse Rijk in verschillende Europese landen werd uitgebeeld.

³⁹⁵ F.K. Martynowski, *Kłosa* (1880/II), p. 220: art. over Warschaus koopman en galeriehouder Aleksander Krywult die eigen schilderijencoll. het land rondstuurde naar kleinere steden waar geen kunstverenigingen actief waren en inwoners normaliter geen tentoonstellingen te zien kregen.

³⁹⁶ Mycielski, 1902 (1896), p. 705. Hoezeer patriottische geschiedschilderkunst destijds werd gewaardeerd, welk bijzonder belang men juist daaraan hechtte, bleek 1878, toen het stadsbestuur van Krakau de scepter van het Interregnum (d.w.z. tijdperk tussen Stanisław August en volgende heerser over een toekomstig vrij Polen) uitreikte aan Jan Matejko als representant der Poolse beeldende kunstenaars die de geestelijke leiding der natie hadden overgenomen. Voordien had die leiding van de natie in handen der drie romantische dichters Mickiewicz, Słowacki en Zygmunt Krasiński gelegen, Ostrowski, 1989, p. 9-10.

*Rewera Potocki neemt de opgeploegde staf in ontvangst.*³⁹⁷ Dit tafereel verbeeldt een historische anekdote: de legerbevelhebber Potocki keert terug van een veldtocht tegen de opstandige Kozakken en is op weg naar Lemberg (1652) waar hij het veldhetmanschap zou verkrijgen. In Kossaks weergave reisde Potocki in een door zes schimmels getrokken calèche, omgeven door een gevolg van hofleden en ridders. De aquarel verbeeldt hoe Potocki een hetmanstaf ontvangt uit de hand van een boer die deze staf volgens het verhaal bij het ploegen had gevonden. Kossak was notabene in opdracht aan dit werk begonnen, maar toch had hij moeite het werk te verkopen. Het werd twee jaar later in Warschau tentoongesteld. Zijn vrouw Zofia richtte zich in februari 1875 tot Marcin Olszyński met het verzoek of hij kon zorgdragen voor een gunstige bespreking van de aquarel, 'zodat die snel verkocht zou worden'. Zij schreef dat 'Kossak oorspronkelijk zelf van plan was geweest aan Józef Kenig te schrijven en hem te vragen, of hij de aquarel in zijn blad ter sprake wilde brengen, maar dat hij dat niet gedaan had.' De opdrachtgeefsters, de echtgenotes van Artur en Alfred Potocki, hielden zich kennelijk niet aan de afspraak met Kossak. 'De eerste was door het verlies van een kind niet meer toegankelijk en de tweede wilde het wel in ontvangst nemen, maar voor guldens, dat niet!' Zofia Kossak maakte zich onnodig zorgen: juist een week tevoren had Kenig het werk in de *Gazeta Warszawska* lovend besproken en recensies in het *Tygodnik illustrowany* en *Kłosy* volgden.³⁹⁸ Kenig toonde zich zelfs bijzonder opgetogen over deze 'wonderbaarlijke aquarel, dit wonderbare poëem', waar hij 'als gewone sterveling' zeker niet aan voorbijliep, en hij reageerde woordenrijk:

In een prachtige vierspannige karos, die juist op de landweg aanhoudt, ontvangt de wakkere hetman met patriarchale ernst de staf van het boertje [!] dat hem zojuist ontdekt heeft. [-] In de diepte ontvouwt zich in lichte, koene trekken het vaderlandse landschap, rechts ziet men in de verte de koepels en gebouwen van Lemberg, naar rechts trekt de lange schare van het stralende gevolg van de hetman. De gepantserde ruiters, de lichte cavalerie, voorrijders, schildknepen, luzakken [bereden trosknechten], de adel te paard of in koetsen, in de verte wederom wagens met bagage en fourage, die hele stoet beweegt, leeft. Men herkent, dat die een ogenblik opgehouden was [...], want achteraan is er een

³⁹⁷ Enthousiasme voor deelname aan Weense evenementen van niet-internationaal belang was minder groot, zoals bleek toen slechts enkele Galicische schilders werk inzonden naar de Historische Kunstausstellung die de kunstacademie in Wenen 1877 organiseerde, Eitelberger, I, 'Die Kunstentwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunstausstellung der Wiener Akademie', 1877, p. 35. Eitelberger klaagde over 'hypernationale' stromingen in de monarchie die de kunstmarkt zozeer beperkten. "Ist es nicht bezeichnend, dass Galizien sich fast gänzlich abgeschlossen hat und auf dem Gebiete der Kunst rein polnische Wege betritt? Ist es nicht bezeichnend, dass die Einladungen zur Beschickung der historischen Ausstellung durch ungarische Künstler, welche an der Wiener Akademie gebildet wurden, unbeantwortet geblieben sind?" - Olszański, 2000, p. 134: *Stanisław Rewera Potocki przymuje wyoraną buławę* Afm. 69 x 159,5 cm; nu MNW. Kossak stelde in Wenen bovendien tweede uitvoering van *Stado Przybysława* tentoon, zoals al ter sprake kwam.

³⁹⁸ Olszański, 1988, p. 59-60; brief Zofia Kossak (15-2-1875) hier naar Olszański, *ibid.*

verwarring; cavaleristen rijden naar de voorraadwagens, en de broeders 'szlachta' geven met hooggeheven mutsen signalen.

Het is waarlijk moeilijk voor wie dit niet ziet, om een begrip te hebben van die rijkdom aan nationale karakteristiek, van die waarlijk Oudpools-adellijke kranigheid, van die prachtige en waarachtige beweging, waar die mooie, onuitsprekelijk mooie compositie van doordrongen is. En wat voor paarden! wat een vermetele fantasie! wat voor verscheidenheid van karakter! en hoe waar dat Oekraïense landschap met het in de verte vervagende orthodoxe kerkje! welke zekerheid en precisie in de behandeling van die menigten aan de linker kant, die voor een aquarellist een zo enorme technische moeilijkheid vormen! ... Laat de critici en kenners van professie daar maar de een of andere ongerechtigheid ontdekken; wat mij betreft, ik wil mij graag geheel overgeven aan de hartelijke en krachtige indruk, die deze wonderfraaie compositie in mij wekte, die er duidelijk van getuigt, dat de heer Kossak in de sfeer van de beeldende kunst de allerknappste dichter van het adelsverleden is.³⁹⁹

Overigens had Kossak zijn vriend Olszyński zelf al eerder geschreven met het verzoek om hem te hulp te komen bij de presentatie van zijn werk in Warschau. Hij had hem voorgesteld om, 'als er veel mensen op de tentoonstelling waren, opvallend geïnteresseerd voor de *Rewera* te gaan staan kijken en - ook dat heel toevallig - een paar stoelen voor het werk bij te schuiven,' "ça fait du bien". Uiteindelijk werd de aquarel toch gekocht door de echtgenoot van één van de opdrachtgeefsters, Artur Potocki.⁴⁰⁰

Deze aquarel behoorde tot de historische voorstellingen die door een volgende generatie tot Kossaks beste prestaties gerekend zouden worden, samen met andere van zijn meest anekdotische aquarellen. Maar ook Kossaks leeftijdgenoot Kenig liet in feite de historische held voor wat hij was en richtte zijn enthousiasme op alle aspecten van de schildering die dit tafereel nu juist niet boven een genrescène uittilden. Een bespreking van Kossaks voorstelling *Mohort presenteert zijn paardenkudde aan Poniatowski* (1869) door Mycielski, zo'n twintig jaar later, is een voorbeeld van die bijzondere sympathie, zo niet voorkeur, bij sommige commentatoren voor zulke niet-krijgsvreemde, verhalende tafereelen in zijn oeuvre. De aquarel toont een scène uit Wincenty Pol's *Mohort*. De aanvoerder krijgt in de grenslanden bezoek van Józef Poniatowski, de veldheer en neef van de koning, die vergezeld wordt door andere officieren en een aantal dames. Mohort brengt het gezelschap bij zijn kudde Arabische paarden die ergens buiten in de velden van Podole graast. Mycielski oordeelde dat Kossak dit tafereel met waarachtig 'vaderlandse, heldere en vrolijke poëzie' had uitgebeeld:

'[...] de heren en de dames en de officieren - al dat is met getrouw gevoel voor het tijdperk, voor zijn ridderlijke elegantie, de dikwijls dappere krachtmetingen in de strijd, voor wat restte uit het adelsleven van oude tijden, [al dat] is fraai uitgebeeld

³⁹⁹ *Gaz. Warsz.* (1875), nr. 29, p. 3.

⁴⁰⁰ Kossak aan Olszyński, Kozakiewicz, Ryszkiewicz, 1955, p. 231. TPSP gaf bij Lemercier in Parijs kleurenrepr. *Rewera* in opdracht die zij haar leden 1878 als premieblad toezond.

in deze creatie, het beste van de historische genretafereelen die Kossak ooit uitvoerde.⁴⁰¹

Voor de Poolse kunstreceptie in de jaren zeventig tot negentig van de negentiende eeuw is het mijns inziens typerend dat diverse commentatoren, zoals Mycielski, maar voor hem ook Kenig, Łos (1887) en Rzętkowski (1880), juist Kossaks uitgesproken anekdotische tafereelen tot zijn beste werk rekenden - met name *Rewera Potocki, Jarmark w Habelswerde, De kudde van Przybysław Śreniawity* en Mohort met Józef Poniatowski bij zijn paarden. En dat niet omdat men pas toen nauwkeuriger en strenger voorstellingen had ontwikkeld van de 'eigenlijke' geschiedschilderkunst, voorstellingen waar Kossak niet aan voldeed en jongere schilders, zoals Matejko, intussen wel: veeleer is het zo dat de genreachtige of anekdotische uitbeelding van het verleden uiteindelijk ook theoretisch erkenning kreeg. Dat een historisch tafereel inhoudelijk en naar beeldopvatting genreachtig was, of een anekdote verbeeldde, een moment van weinig of geen historisch belang, kon worden geconstateerd zonder dat de recensent meende dit te moeten betreuren.⁴⁰² Integendeel, zelfs de criticus Struve, een representant van het idealisme, accepteerde inmiddels dat genre en anekdote het gebied van de geschieduitbeelding waren binnengedrongen. In een recensie in *Kłosa* (1881) schreef hij:

'De geschiedschilderkunst van tegenwoordig verheft zich niet tot een historische opvatting van haar onderwerp, noch tot de ernst van een echt epische stijl, met enkele uitzonderingen. Het karakter van genreachtigheid, van een vertelling eigenlijk, overweegt op dit terrein, overeenkomstig de algemene tendens van onze tijd. Maar daaruit volgt geenszins, dat historische werken, in die geest opgevat, niet hun eigen bestaansrecht zouden hebben, en ook waarde, als zij maar in andere opzichten aan de eisen van de kunst voldoen.'

⁴⁰¹ Mycielski, 1902 (1896), p. 598-599. Aquarel 1870 bij TPSP tentoongesteld en verkocht; de vereniging liet ook hiervan kleurenrepr. voor leden maken, Olszański, 2000, p. 115. Jaar daarop werd bij Oostenrijk. KV repr. aquarel door Warschau graveur Heinr. Redlich verlost, getiteld *Pferdemusterung vor dem Fürsten Poniatowsky*, cat. tent. Wenen, *Oesterreich. KV*, 1871. Uit de lijsten van verlorene werken (*Jahresberichten*) blijkt dat bestuur Oostenrijk. KV voor dat doel vaker prenten van andere kunstverenigingen ontving, dat men die onderling uitwisselde: 1856 bijv. had de TPSP prenten gestuurd met Antoni Oleszczyński's portret van Copernicus.

⁴⁰² Łos, *Echo muz.* (1887), p. 404. Rzętkowski vond tegelijkertijd wel dat Kossaks *Rewera* dat 'karakter van plechtigheid bezat dat naar de hoogten van historiciteit reikte', *Tyg. il.* (1880), nr. 225, p. 241-242. Mycielski, 1902 (1896), p. 602: 'Het beste daarentegen, van al die historische aquarellen, het eenvoudigste en waarste, misschien omdat het, afgezien van de 17^{de}-eeuwse kostuums, bijna uitsluitend genreachtig is, is het [...] in [...] München geschilderde 'Rewera Potocki'.' - Vgl. contemp. reactie (*Tyg. il.* (1880), p. 227) op Matejko's schilderij van de 'ontmoeting tussen Zygmunt de Oude en Maximilian van Oostenrijk' (*Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem w roku 1515*): 'Het ogenblik van de wederzijdse begroeting, een ogenblik vol beweging, vreugde en *romantische charme* [curs. R.K.], dat stelt Matejko voor met de hele pracht van kleuren en de bravour van zijn penseel, die hem karakteriseert. Een treffende opvatting van het historisch moment en het tijdperk [...], een werk dat in de ware zin van het woord ogen en hart verheugt'. Dit is een 'werkelijk' hist. tafereel, maar enscenering en beeldopvatting zijn genreachtig, het schilderij toont een schilderachtige verwarring van wederzijdse begroetingen.

Hij vervolgde zijn meegaande koers met een zeer positieve bespreking van enkele schilderijen - anekdoten rond Poolse vorsten - waarbij dat laatste zijns inziens inderdaad het geval was.⁴⁰³

Kossak ging ondertussen voort op zijn eigen, eenmaal ingeslagen baan. Zijn historische *genretafereelen* uit die jaren behoren allemaal tot het soldatengenre, waarbij in zijn geval nooit het paard ontbreekt. Een motief dat hij ettelijke malen herhaalde, is dat van de 'luzak', de soldaat die een handpaard meevoert. Een aquarel uit 1880 toont zo'n 'luzak' tegen de achtergrond van een gevecht. De soldaat houdt een wit gezadeld paard aan de teugel, het tweede paard van een ritmeester, die zelf in het gevecht verwickeld is. Een grote jachthond richt zijn aandacht strak op die officier, kennelijk zijn meester (afb. 194). Andere soldateske genrescènes tonen lisowczyki, steeds te paard, soms vechtend, soms met krijgsgevangenen of buit. Zijn tafereel *Lisowczycy wracają po bitwie* (Lisowczycy keren terug van een veldslag, 1880) toont een groepje van zulke ruiters die van een veldslag terugkeren met twee getuigde Friese paarden en buitgemaakte vaandels. Voor een meer gemoedelijk tafereel in een legerkamp, zoals dikwijls werd uitgebeeld door Duitse schilders als bijvoorbeeld de Münchner Wilhelm Diez, maar ook door de jongere Krakauer Ludwik Gędłek (1847-?) in diens Weense tijd, heeft Kossak nooit gekozen.⁴⁰⁴

Toch kwam hij in Krakau gedurig in aanraking met collega's die de geschiedenis op een andere manier in beeld brachten dan hij, die vooral andere motieven selecteerden.⁴⁰⁵ Maar, als ook hijzelf voor een tafereel met koning Jan

⁴⁰³ *Kłosy* (1881/I), p. 99: van Gerson *Jadwiga i Dymitr z Goraja* (1879), van Franciszek Żmurko: *Esterka i Kazimierz Wielki* (Esther en K. de Grote).

⁴⁰⁴ Poolse titel aquarel (1880): *Luzak pancernych na tle bitwy*. Als paard van een ritmeester gewond zou raken of gedood zou worden, stond hem meteen vervangend dier ter beschikking. Bij een van Kossaks tekeningen van zo'n 'luzak', afgeb. in *Kłosy* (1876), nr. 555, p. 111, werd volgende uitleg gegeven, door monogr. 'W.' (Wójcicki?): t.t.v. oude Poolse ruitery die uitsluitend uit adellijken bestond, had ieder van hen zijn eigen luzak die in zijn persoonlijke diensten stond; bij het gevecht stond de 'luzak' in de derde rij, en nam daar deel aan de strijd. Van dat laatste is bij Kossak niet altijd iets te zien. - Olszański, 2000, p. 175-176 (ook Olszański gebruikt voor zulke scènes uitdrukking krijgsgenre - 'wojenno-rodzaj'). Gędłek: zie catalogi Weens veilinghuis Dorotheum, o.m. veiling 24-10-1991: nr. 1; 20-2-1992: nr. 301; 27-5-1992: nr. 532.

⁴⁰⁵ Eenmaal sloot hij, zo lijkt het, nauwer aan bij stilistische ontwikkelingen in de Poolse geschiedschilderkunst en verliet hij hier en daar eigen repertoire van ensceneringen. Een vriend uit jongere jaren, Jan Aleks. Fredro, had een dynastieke cyclus bij hem besteld, zoals die ook elders in Europa nog steeds werden uitgevoerd. Dat Kossak gebonden was aan een concrete familiegeschiedenis en stellig door Fredro gekozen scènes, leidde ertoe dat hij voor hem ongewone tafereelen uitvoerde. Meest merkwaardig is tafereel tweekamp *Dobiesław Mierzb*, a.h.w. een vermenging van Walter Scott en Łuszczkiewicz. Olszański, 1988, p. 61-62, 65, 69; p. 72: serie 1884 voltooid. Volgens Mycielski, (1896), p. 602, waren hist. thema's vroeger dan 17^{de} eeuw en zonder hist.-ridderlijk karakter van 'gawędy' als bijv. door Pol niet in staat om Kossak te inspireren tot werken van grote waarde: 'hij spande zich bij die aquarellen [...] met geweld in tot historieschilderkunst, maar bijna nooit was hij tegen die taak helemaal opgewassen ...'. Over Fredro-cyclus schreef Mycielski, dat zoiets bij Kossak 'evenmin voldoende enthousiasme kon opwekken, ook bezat hij gewoon niet het talent voor zo'n soort compositie'.

Sobieski (1674-1696) dan eens niet een militaire situatie koos, was wel iedere figuur te paard. Sobieski werd door anderen graag in de familiekring uitgebeeld, en daar sloot Kossak zich bij aan, maar een interieurscène werd het niet. Andere schilders, ook Warschause generatiegenoten zoals Gerson en Wandalin Strzalecki, situeerden taferelen met Sobieski dikwijls in diens even buiten Warschau nabij de Weichsel gelegen paleis Wilanów of in het omringende park. Kossak toonde de koning vergezeld van zijn echtgenote Marysienka en zijn zonen op reigerjacht in de nog ongerepte omgeving van Wilanów - *Reigerjacht met valken van Jan de Derde* (1879, afb. 195). De familie jaagt gezamenlijk met leden van het hof, terwijl de vogels door drijvers worden opgejaagd. Dode dieren ziet men niet; de plaatsing in het landschap, de weergave van de natuur, van de vegetatie en het verschiet, geven de voorstelling, die tot de historische anekdoten te rekenen is, zelfs een poëtische sfeer. De Warschause kunstvereniging koos dit tafereel voor haar premieprent van 1884 en zond het als kleurenlithografie aan haar leden.⁴⁰⁶

Maar ook Kossaks meer specifieke thematiek, de Poolse krijgsgeschiedenis, stond altijd nog hoog in aanzien. Dat bleek in 1889, toen hem door verschillende kunst- en kunstenaarsverenigingen in Krakau een jubileumfeest werd aangeboden: hij was inmiddels sinds veertig jaar werkzaam als zelfstandig kunstenaar. Eén van de toespraken die 's avonds bij het banket werden gehouden, werd afgedrukt in het Galicische blad *Czas*. De spreker omschreef de betekenis van Kossaks kunst voor zijn landgenoten in bewoordingen, die wel bovenal zijn krijgstonelen in herinnering roepen, maar voorstellingen als Mohort bij zijn paardenkudde en Sobieski's reigerjacht geenszins uitsluiten:

'In ons leven, [zoals het was] sinds de delingen, in die vreselijke en zware onvrijheid ... werkte de aanblik van zulke voorstellingen als die van Juliusz Kossak heilzaam en verkwikkend ... [Die aanblik] wekte nationaal denken en voelen in ons op en beschermde ons voor vertwijfeling, want hij zei ons op een indringende manier, dat wij een machtige natie waren geweest, dat wij gedurende vele eeuwen voor de vrijheid hadden gestreden, dat wij bij al onze zonden en fouten ook grote deugden hadden, en dat een natie die zo'n verleden bezat, nooit kon ondergaan ... Ten overstaan van die mooie nationale epepee die Kossaks genie met de penseel beschreven heeft, klinkt in elk Pools hart een echo van ons onsterfelijke lied [de Dąbrowski-mazurka]: Nog is Polen niet verloren!⁴⁰⁷

Dat diezelfde boodschap - aanmoediging tot inzet, zelfs opoffering voor het vaderland, de 'sterking der harten', en troost bij vertwijfeling en onderdrukking, echter ook in andere beelden kon worden uitgedragen dan door voorstellingen van strijdttonelen, soldatenleven en het optreden van grote helden, is hier inmiddels uitgebreid aan de orde gekomen.⁴⁰⁸ In de laatste decennia van de negentiende

⁴⁰⁶ Olszański, 1988, p. 66: *Polowanie Jana III z sokółem*. Prent: door E. Dubois, gedrukt bij Lemerrier in Parijs.

⁴⁰⁷ Rede door schilder Benedyktowicz, hier naar Olszański, 1988, p. 83.

⁴⁰⁸ Overigens waren meer vreedzame, zelfs gezellige taferelen Kossak geenszins onbekend. Een enkel vb. is in voorgaande paragrafen ter sprake gekomen en speciaal zijn boekill. zijn

eeuw vond bij Warschause schilders nog een andere vorm van historisch tafereel een voortzetting, die van historisch genre bedacht en geschilderd onder de vormende invloed van een positivistische cultuur- en zedenhistorische interesse.

10. *Het 'kontusz-genre' - Łaszczyński, Maszyński, Szwojnicki.*

In de laatste drie decennia van de negentiende eeuw hadden bezoekers van de schilderijtentoonstellingen in Warschau meer dan ooit gelegenheid om zich te verdiepen in genretaferelen uit het cultureel verleden van de Poolse natie. Een heel aantal van die taferelen stamde van drie daar werkzame schilders die een generatie jonger waren dan collega's als Kossak, Brodowski, Gerson en de Galiciërs Loeffler en Leopolski. Zij waren in de jaren na de Januari-Opstand met hun opleiding begonnen, en alle drie hadden studiejaren aan de academie in München doorgebracht. Twee van hen, Roman Szwojnicki (1845-1914) en Julian Maszyński (1847-1901), hadden in Warschau de Tekenklas bezocht en waren nadien vanuit het buitenland naar deze stad teruggekeerd; de derde, Bolesław Łaszczyński (1842-1909), had zich pas omstreeks 1879, na vele omzwervingen door Europa, in Warschau gevestigd.

Deze laatste, Łaszczyński, was in de jaren zestig aan de kunstacademie in München opgeleid. Hij was afkomstig uit Grootpolen, had eerst daar en later in België de middelbare school bezocht en vervolgens in Heidelberg en München archeologie gestudeerd. Tijdens zijn studiejaren aan de academie sloot hij vriendschap met Maksymilian Gierymski die hij bij de lessen in de 'Antikenklasse' had leren kennen. Via zijn landgenoot, bij gezamenlijke maaltijden en gezellige avonden, leerde Łaszczyński ook diens jongere broer Aleksander, Henryk Pillati's broer Ksawery en Kossak kennen, die toen eveneens in München verbleven.⁴⁰⁹ Dat Maksymilian Gierymski in die jaren aanknoopte bij de thematiek van de memoires- en 'gawędy'-literatuur kwam hiervoor al ter sprake; ook zijn tafereel uit Adam Mickiewicz' romantische epos *Pan Tadeusz* (1834) ontstond in die periode. Of Łaszczyński die interesse van zijn vriend toen al deelde, laat zich aan de hand van zijn werk niet vaststellen, uit de jaren zestig is slechts een enkel schilderij van hem bekend. Zijn eerste 'Poolse' motieven echter zijn eveneens illustraties van passages uit *Pan Tadeusz*

dikwijls intieme taferelen die een andere kant van zijn kunnen tonen. - Van het allegorisch te lezen hist. genre zijn mij geen met stelligheid zo te interpreteren vb. later dan uit begin jaren 70 bekend, althans geen nieuwe beeldinventies door de hier besproken of ook andere schilders. Wel greep Loeffler (e.a., zie cat. tent. München, 1879, nr. 682) nog meermaals terug op motief Turkse of Tataarse gevangenen, zelfs nog jaren 80, zie nt. 367.

⁴⁰⁹ Stepień, Liczbińska, p. 69, 51: Łaszczyński studeerde bij Herm. Anschutz die tekenen onderwees; in andere 'Klasse' bij zelfde docent zou hij schilderonderwijs gevolgd hebben. Contacten met collega's: zie p. 459.

die hij - vermoedelijk al vanuit Italië waar hij in 1870 heenging - naar de kunstverenigingen in Polen stuurde.⁴¹⁰

Enkele malen, in de late jaren zeventig, ontleende hij scènes aan de werken van Poolse schrijvers wier historische fictie en zedengeschiedenis tot de 'gawędy' en de memoire-literatuur gerekend kunnen worden. Die voorstellingen behoren in feite tot de illustratieve schilderkunst en zijn niet als zelfstandig historisch genre, als eigen inventies, te beschouwen. Warschause recensenten beoordeelden de keuzes die Łaszczyński uit die literaire bronnen had gemaakt kritisch: over het algemeen vonden zij dat deze taferelen zonder kennis van de betreffende tekst niet te begrijpen waren. Eén commentator zag daarin aanleiding om het verbeelde gebeuren aan de hand van de bron uitvoerig toe te lichten, waarbij overigens bleek dat de schilder zich wel enige vrijheid ten opzichte van de tekst had veroorloofd. Andere recensenten hielden zich liever geheel aan wat Łaszczyński's schilderijen te zien gaven en reageerden daarbij op het karakter van de voorstelling als zodanig. Om die laatste reden zullen de gevonden kritieken op deze taferelen hier toch gepresenteerd worden als tenminste indicatief voor de receptie van vergelijkbaar historisch genre.

In 1878 presenteerde Łaszczyński het schilderij *Corda fidelium* bij de TZSP. De reproductie in *Tygodnik illustrowany* toont een merkwaardige scène die zich afspeelt in het voorvertrek van een adelsboerderij (afb. 196).⁴¹¹ De heer des huizes zit op een stoel met een enorm breed glas in zijn handen en heeft zichtbaar pret. Voor hem knielt, met enige moeite, een monnik die door een knecht overreid wordt gehouden. Uit een dikke glazen fles schenkt een dienaar drank in het glas dat zijn heer vasthoudt, terwijl vanachter een tafel een vrouw toekijkt die de handen ineenslaat: zij is blijkbaar wel wat onthutst. Een tweede dienaar is bezig een tussen zijn knieën geklemde fles te openen, een mand met meer wijnflessen staat naast hem. Vanuit de veiligheid onder de tafel blaft een hond de monnik aan. Door de breed open ingang ziet men een zuil van de voorportiek, een wagen en een glimp van bomen op een zomerse dag. - Łaszczyński had deze scène ontleend aan een historisch werk over de zeden en gebruiken van de 'szlachta' in de achttiende eeuw, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, geschreven door de geestelijke

⁴¹⁰ *Słownik art.*, V; Wiercińska, Kat. TZSP. Van 1870-1872 was Łaszczyński, met tenminste één onderbreking in 1871 (Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 80), in Italië. Waar hij zich de volgende jaren ophield, voor vestiging in Warschau, is niet zeker. Vgl. Stępień, Liczbińska, p. 86: 1873-1876 'gewoon lid' Münchner KV. Mogelijk dat hij na enkele studiejaar in Italië naar München teruggekeerd was; 1874 verbleef hij minstens enkele maanden opnieuw in Italië, en wel in Rome, zoals blijkt uit correspondentie der Gierymscy, *Listy* (Brieven), p. 145, 158. - Genoemd epos van Mickiewicz is gesitueerd in Litouwen, 1811/12, aan vooravond Napoleons veldtocht naar Rusland; biedt panorama van leven 'szlachta' in idyllische en krijgshaftige passages. *WEP*: epos werd als ultieme verwoording van 'Poolseid' beschouwd. Duitse vertaling al in 1836. Voor Mickiewicz' romancen en balladen bestond buiten Pools taalgebied eveneens belangstelling: vgl. muziekbijlage, nr. II/5.

⁴¹¹ Wiercińska, Kat. TZSP. In 1877/78 bij TPSP te zien geweest, Świejkowski, 1905, p. 91. Repr.: Dz. ikonogr. en *Tyg. il.* (1881/I), p. 120.

Jędrzej Kitowicz (1728-1804). Het tafereel vond op eigen kracht een liefhebber, het werd niet door de TZSP verloot, maar door een particulier gekocht.⁴¹²

Minder tevreden was de recensent van het *Tygodnik illustrowany* (1880) die vond dat Łaszczyński's keuze uit de literatuur niet altijd gelukkig was, en dat dit schilderij, ondanks de technische kwaliteiten, niet kon overtuigen. 'Bovendien was het onderwerp niet duidelijk genoeg in beeld gebracht, want niet iedereen had immers Kitowicz' boek gelezen, en zeker had niet ieder die passage over de zuiplappen in oude tijden onthouden.' De reproductie van het schilderij in een latere aflevering van het *Tygodnik* (1881) ging vergezeld van een toelichting: een van de 'zuiplappen' die Kitowicz beschreef, een seneschalk van de kroon, placht zijn gasten te dwingen om een enorme bokaal met het opschrift 'Corda fidelium' achter elkaar leeg te drinken - als dat niet lukte, werd er bijgeschonken. Deze edelman wordt hier door een bernardijner bedelmonnik voor de mal gehouden. De magnaat had de monnik beloofd om een wagen met koren te vullen, als hij de bokaal in één keer leeg zou drinken. De bernardijn bedacht eerst een reden tot uitstel, deed vervolgens alsof hij eigenlijk weg wilde, maar begon uiteindelijk onder dwang aan de wijn. Hij dronk het glas net niet helemaal leeg en prompt liet de seneschalk bijvullen. De monnik maakte ook het tweede glas niet helemaal leeg, viel op zijn knieën en smeekte om toegeeflijkheid, maar dat hielp hem niet. Hij moest weer opnieuw beginnen. Dat herhaalde zich nog eens en nog eens, tot de monnik zuchtend en grimassen makend zes glazen wijn op had. De seneschalk zag dat hij niet omviel en zelfs niet van gelaatskleur veranderde: hij herkende dat de bernardijn met hem spotte, werd woedend en beval hem de deur uit te zetten. 'Wat is dat voor een schavuit - hij zou zo maar mijn hele kelder leeg drinken! En wat zijn de bernardijnen een schelmen, dat ze verzinnen om de spot met mij te drijven door mij zo'n zuiplap te sturen, die ze in een uithoek van de wereld opgezocht hebben.' Toen de seneschalk van zijn eerste woede bekomen was, liet hij de monnik terughalen en het beloofde koren op diens wagen laden.⁴¹³

De recensent die dit schilderij in 1880 voor het *Tygodnik* besprak, had blijkbaar noch het onderwerp noch de inscenering van deze voorstelling als geslaagd ervaren. Maar, vond hij, voor zover Łaszczyński wel de juiste thema's koos, waren zijn schilderijtjes fraai; zij waren verzorgd en zorgvuldig uitgevoerd. 'Zij voeren ons de zeden van de vorige eeuw voor ogen en die Oudpoolse types die men

⁴¹² Bewerking Kitowicz' boek (Beschrijving zeden tijdens heerschappij August III) 1840/41 in Poznań gepubl. door Edward Raczyński; Kitowicz liet ook soort memoires na over politieke leven 18^{de} eeuw, eveneens postuum uitgeg.: *Pamiętniki do panowania Augusta III* (1840) en *Pamiętniki do panowania Stanisł. Augusta Poniatowskiego* (1845). Wiercińska, Kat. TZSP: koper Jul. Fuks.

⁴¹³ Recensie: 'Przegląd sztuk pięknych', *Tyg. il.* (1880), nr. 241, p. 91-92. *Tyg. il.* (1881), nr. 269, p. 119: toelichting. Kitowicz beschreef in *Opis obyczajów* vier allerlijvigste zuiplappen der Republiek, Bockenheim, p. 184-185. Kitowicz, hfdstk. VI, 'O stanie dworskim (O trunkach i pijatykach)', p. 448-449: betreffende drinker was Adam Małachowski. Opschrift 'Corda fidelium': harten der gelovigen of getrouwen. Łaszczyński heeft beide hoofdfiguren van zijn tafereel aan Kitowicz' tekst ontleend. Titel Szwojnicki's schilderij *W gościnie u magnata* uit 1889 (Wiercińska, Kat. TZSP: Te gast bij magnaat, 98 x 57 duim: ca. 245 x 143 cm), suggereert soortgelijk tafereel.

steeds minder als opvallende figuren onder de mensen kan aantreffen, bij andere zeden en een andere manier van leven'. Łaszczyński's Oudpoolse voorstellingen trokken de aandacht van diverse kunstrecensenten. Sommige van hen gebruikten een specifieke term voor dit soort taferelen, scènes uit het dagelijks leven van de Poolse adel in vroeger eeuwen: zij betitelden deze als 'rodzaj kontuszowe' - als 'kontusz-genre', naar de lange overjas, de 'kontusz', die deel uitmaakte van de Oudpoolse kledij van de 'szlachta'.⁴¹⁴ Łaszczyński's *Corda fidelium* was ook in Lemberg te zien geweest, waar de scène althans door de plaatselijke correspondent van *Kłosy* niet met Kitowicz' boek in verband werd gebracht. Hij schreef over twee schilderijen van Łaszczyński, *Corda fidelium* en de voorstelling *Tajna wiadomość z czasów Konfederacji Barskiej* (Geheime boodschap uit de tijd van de Confederatie van Bar), die beide 'als het ware een bladzijde verbeeldden uit *Pamiętniki Soplicy* (Rzewuski's Memoires van Soplica, 1839-41). Łaszczyński's werken toonden een kunstenaar die 'reeds af is', aldus deze recensent, 'wiens composities en behandeling van zijn onderwerpen een eigen origineel karakter bezitten. [Łaszczyński] is ongeëvenaard in de weergave van adelsscènes uit de achttiende eeuw.'⁴¹⁵

Volgens de reeds aangehaalde recensent van het *Tygodnik* (1880) was dat tweede schilderij, *Tajna wiadomość*, inderdaad ontleend aan de genoemde verhalencyclus door Rzewuski, een prototype van de 'gawędy'-literatuur (afb. 197). Ook in dit geval meende hij, dat dit niet één van die literaire werken was, die bij iedereen bleven hangen, en dat deze scène daarom slechts middels een buitengewoon scherpzinnig overwegen van de details voor de beschouwer begrijpelijk was. Zelf beschikte hij kennelijk over voldoende scherpzinnigheid, en ondanks zijn gesputter over Łaszczyński's themakeuze vervolgde hij met een uitgebreide beschrijving van de voorstelling, waaruit toch duidelijk waardering voor de prestatie van de schilder sprak:

Een aantal mannen zit in een rijk vertrek rond een tafel, waarop geen glazen en bokalen staan, niet de benodigheden van de ridder, maar, wat een magnaat zelden in de hand nam, papier en inktpotten. Eén van de aanwezigen houdt een pen in de hand; hij schrijft echter niet, maar heeft zich over de tafel gebogen, geheel in beslag genomen door het tafereel dat zich op de voorgrond afspeelt. Dat tafereel is merkwaardig door zijn eenvoud en daardoor, dat het zich afspeelt in dat prachtige goudkleurige vertrek. Op een stoel zit een eenvoudige Kozak en houdt zijn hoofd gebogen dat een adellijke, gekleed in een goudkleurige zupan van atlas, met grote aandacht, bijna met wijding, aan het scheren is. Het is te zien dat hij het werk dat hij uitvoert niet gewend is, want het gaat hem langzaam af; allen bekijken het met buitengewone aandacht, en één van hen sluit de deuren met zichtbare behoedzaamheid, zodat deze scène door geen vreemde zal worden gezien; een

⁴¹⁴ Term 'kontusz-genre': overgenomen (als al derg. termen) uit de literatuurwetenschap of -kritiek.

⁴¹⁵ Monogr. N.E.R., *Kłosy* (1878/I), p. 255. Al 1875/76 had Łaszczyński dit werk bij TPSP gepresenteerd, Świeykowski, p. 91. *List* 1880 te zien in Warschause Salon Unger. Łaszczyński stelde 1880 en 1882 tevens tentoon in Salon Krywulta, eveneens in Warschau: *Słownik art.*, V.

geestelijke daarentegen, ernstig in een witte habijt, poetst zijn bril. - De Kozak, op wie aller interesse is geconcentreerd, onderwerpt zich aan die handeling met diepe resignatie; ook hij begrijpt de betekenis ervan, hij helpt zelf, zo goed hij kan, door een schotel met water vast te houden. Want op zijn hoofd moet een gewichtige zaak genoteerd worden, een boodschap die hij door de vijandelijke kampen moet brengen, zonder de minste verdenking te wekken. Aan zijn ceintuur hangt een buidel met geld, een onder de stoel geworpen muts en zweepje getuigen ervan, dat hij op het punt staat om de een of andere tocht te ondernemen.'

De recensent prees de voortreffelijke beweging in de voorstelling, het prachtige perspectief, de karakteristiek van de figuren, de groepering van het geheel (met uitzondering van de onlogische weerkaatsing in de spiegel), en de volmaaktheid en smaak van de accessoires.⁴¹⁶

De commentator in *Kłosy*, Adam Pług, behoorde eveneens tot degenen die deze voorstelling met Rzewuski's tekst vergeleken. Ook hij meende dat iemand die het boek niet gelezen had, niet uit het tafereel wijs zou kunnen worden, en aan de hand van de betiteling die het schilderij op de tentoonstelling had meegekregen, al helemaal niet. Hijzelf zou het 'Levende brief' (List żywy) genoemd hebben. Maar, vond hij, 'voor diegenen, die zich de scène van het lezen herinnerden, liet de voorstelling niets te wensen over. De schilder was wel iets van het verhaal afgeweken, maar daardoor had het schilderij niets verloren, integendeel'.⁴¹⁷ Pług lichtte de politieke achtergrond van de voorstelling toe zonder daarbij een eigen standpunt uit te spreken, laat staan een kritisch oordeel over het handelen van de historische personages. Het schilderij verbeeldde ook volgens hem een door Rzewuski verhaald voorval uit de geschiedenis van de Confederatie van Bar

⁴¹⁶ 'Przegląd sztuk pięknych', *Tyg. il.* (1880), nr. 241, p. 91-92. Dit schilderij was in *Tyg. il.* niet afgeb., zodat lange beschrijving zinvol was, maar in *Kłosy* verscheen wel repr.: (1880/II), p. 249.

⁴¹⁷ Pług (ps. van Antoni Pietkiewicz) was sedert jaren 70 lid redactie van *Kłosy*; hij publ. ook zelf, matig gewaardeerde, 'gawędy', Szyndler, p. 45-47. Het valt op dat dikwijls juist diegenen die zelf betreffend verhaal kenden, het bezwaar naar voren brachten, dat anderen de voorstelling niet zouden kunnen duiden. Bij taferelen die zich niet volledig 'zelf uitspraken', zoals men dat omschreef, die zonder toelichting niet helemaal te begrijpen waren, was bovendien ook tegengestelde reactie mogelijk: eminente illustratie van die 19^{de}-eeuwse vorm van kunstreceptie is beschouwing n.a.v. inventie van schilder Władysław Czachórski die in München veel succes had als - soms historiserend - portrettist der lokale élégance. Czachórski had ditmaal de intrede van een jonge vrouw in het klooster uitgebeeld, en wel zonder enige reden voor die handeling te suggereren. Deze scène ontlokte een recensent volgende beschouwing: 'Wat beweegt het jonge meisje om zich achter kloostermuren te begraven? Wij weten het niet ... en juist daarin ligt de aantrekkingskracht die het schilderij van Czachórski uitoefent. Net zoals de dichter in zijn lied soms de aangerode gedachten en gevoelens niet ten einde vertelt, maar het aan de lezer overlaat die voor zichzelf verder te denken - zo dwingt dikwijls ook de schilder, die immers eveneens een dichter moet zijn, de beschouwer ertoe om in zijn eigen fantasie aan de toverdraad van dromerijen verder te spinnen, om de draad als het ware op dat punt op te pakken, waar de kunstenaar haar schijnbaar uit zijn handen had laten glijden. Op die manier ontwikkelen dichter en schilder in de lezer of beschouwer diens eigen creatieve activiteit; zijn geest heerst in hun geest, terwijl het hun voorkomt, als zouden zij zelf de draad verder spinnen die door de kunstenaar is aangeknoopt', *Tyg. il.* (1874), nr. 334, p. 326.

(1768), de samenzwering van hoge adellijken die, zoals Pług het neutraal formuleerde, 'ontevreden waren met Stanisław Augusts verkiezing'. Deze Confederatie van grootgrondbezitters, voornamelijk uit Litouwen en de Oekraïne, die fel gekant waren tegen Poniatowski's hervormingen, had opgeroepen tot een burgeroorlog die was uitgemond in de eerste Poolse deling in 1772.⁴¹⁸

Een derde van Łaszczyński's taferelen uit dat Oudpoolse leven was het schilderij *Pokuta* (Geseling) *szlachcica*, de boetedoening van een adellijke (1878, afb. 198). Ook hier is het interieur van een adellijke 'dwór', met een overvloed van stoffen, wapentuig en rococo-ornamentiek, met grote zorgvuldigheid weergegeven. Łaszczyński herhaalde hier op zijn manier een thema dat ook Julian Maszyński in beeld gebracht had; diens voorstelling van dit onderwerp was twee jaar tevoren, in 1876, op de Parijse Salon te zien geweest.⁴¹⁹

* * *

De beeldhouwer-criticus Cyprian Godebski die in Parijs woonde, berichtte van die tentoonstelling en vermeldde ook Maszyński's schilderij: dit was op de Salon betiteld als *Geseling in de zestiende eeuw* (Pokuta w XVI wieku) en het stelde voor hoe een Poolse adellijke werd gezeseld door twee monniken. 'Merkwaardig, die manier om de ziel te redden', aldus Godebski. 'Het onderwerp zelf wekt een onaangename indruk', oordeelde hij, 'maar de uitvoering toont de gewetensvolle werker aan, die verzot is op het genre van de zogeheten historische schilderijen'. Maszyński presenteerde dit werk het jaar daarop bij de TZSP in Warschau onder de titel *Szlachcic na rekolekcjach* (Adellijke bij boetedoeningen). Ook deze scène zou aan een werk van historische fictie ontleend zijn, en wel aan het boek *Grób Nieczui* (Graf der Nieczuja's, 1858) door Zygmunt Kaczkowski.⁴²⁰ Dat boek maakte deel uit van een cyclus van vertellingen die in de achttiende eeuw speelden, en gedacht waren als de herinneringen van de laatste van het Galicische adelsgeslacht Nieczuja. Tijdens de tentoonstelling bij de TZSP werd het schilderij besproken in het *Tygodnik illustrowany*. De recensent van dit blad had het 'bijna met afschuw bekeken'. Hij vroeg zich af

⁴¹⁸ Monogr. A.P (stellig Pług), *Kłosy* (1880/II), p. 247, 250. Łaszczyński had twee figuren toegevoegd die in tekst niet voorkomen: de priester en de man die de deur sluit. Volgens Pług, die zich daarbij op Rzewuski baseerde, wordt het hoofd van de kozak in deze scène niet geschoren om de geheime boodschap daarop *aan te brengen*, maar om die te kunnen lezen: de kozak heeft hier zijn bestemming dus al bereikt.

⁴¹⁹ Noch dit werk noch *Tajna wiadomość* bij Wiercińska, Kat. TZSP, genoemd; Łaszczyński zal ook *Pokuta* in Warschause Salon gepresenteerd hebben. Repr., met vermelding jaar 1878: Dz. ikonogr. Grajewski: afb. Łaszczyński's *Pokuta* in *Tyg. powszechny* (1881/I), p. 201.

⁴²⁰ Godebski, 1875-76, p. 196. Świeykowski, 1905: 1876/77 in Krakau. Wiercińska, Kat. TZSP (36 x 54 duim: ca. 90 x 135 cm). *Słownik art.*, V: vermelding roman Kaczkowski als bron; als dit juist is, is vermelding 16^{de} eeuw in titel als gegeven in cat. Salon foutief. Op Parijse Salon 1876 had nog aantal Polen werk tentoongesteld, waaronder Łaszczyński, Alchimowicz, Kozakiewicz, Gerson, Władysław Bakałowicz en Piątkowski, *Kłosy* (1876/II), p. 107.

'of de kunstenaar nu al gebrek had aan onderwerpen uit de rijke schatkist van nationale memoires, dat hij begon aan het opfrissen van zulke herinneringen? Als het nog een satire was, een humoristische voorstelling of een karikatuur, die deze allerdomste kant van ons oude leven in beeld moest brengen; maar nee, de kunstenaar had alles wat zijn penseel te bieden had voor de zorgvuldige uitvoering van dit schilderij ingezet. Hij had met grote vlijt een enorme, half ontklede adellijke geschilderd die voor een heiligdom knielt, zich op de borst slaat en op de blote rug gegeseld wordt door twee forse monniken in het habijt van de bernardijnen. De gezonde gelaatskleur, de krachtige schouders en de onnozelheid, de geestelijke bothed in de trekken van de boeteling, roepen bij de beschouwers de vrees op, dat deze boetedoening verspilde moeite is en dat hij eerder zo iets nodig heeft als bijvoorbeeld een rit te paard, een koud of een heet bad.'

Over de technische aspecten van Maszyński's werk echter was deze recensent zeker zo positief als Godebski, en hij prees speciaal de torso van de boeteling die 'stellig naar de natuur geschilderd was' en opviel door de 'plastische kracht en uitstekende huidskleur'.⁴²¹

Julian Maszyński (1847-1901) had in Warschau tegelijkertijd met Roman Szwojnicki Gersons onderwijs in de tekenzaal van de TZSP gevolgd. Dat kunstonderwijs had hij gecombineerd met een studie wiskunde die hij afrondde, voordat hij definitief voor de schilderkunst koos. Al tijdens zijn gymnasiumtijd had hij bij Gerson in huis gewoond en van hem individueel tekenlessen gekregen. Na zijn universitaire studie maakte hij een begin met de composities voor schilderijen die Gerson bij zijn onderwijs in de tekenzaal opgaf: die ervaring was blijkbaar bepalend voor zijn beroepskeuze.⁴²² Van 1871 tot 1873 studeerde hij aan de academie in München waar hij werd ingeschreven voor tekenlessen, maar later ook het onderwijs in de 'Malschule' volgde en bij de geschiedschilders Alexander Wagner en Piloty studeerde. Begin 1876 ging hij opnieuw voor enige tijd naar het buitenland, naar Parijs, waar hij zelfstandig werkte en een atelier met een collega deelde. Zijn interesse voor historisch genre zou in die tijd zijn gewekt, zijn thema's zijn echter steeds aan de Poolse cultuurgeschiedenis ontleend.⁴²³

Tegelijkertijd met de genoemde *Boetedoening* kon men in 1877 bij de TZSP nog een volkomen ander historisch tafereel van hem zien, een scène die in het

⁴²¹ Józef Wojciechowski?: *Tyg. il.* (1878), p. 37-38.

⁴²² Chełmoński, p. 10: Maszyński, Szwojnicki, Wilh. Kotarbiński, Alchimowicz en Piątkowski waren in 1868 studiec collega's die elkaar leerden kennen via de Tekenklas en Gersons onderwijs. Gerson doceerde sinds 1864, na sluiting School Schone Kunsten 1863, in die zog. Tekenklas die als substituut was ingericht. Chełmoński, p. 159, vertelde in zijn herinneringen aan Gerson hoe deze ook in zijn atelier leerlingen had geïnstrueerd en hen zelfs in hun eigen 'gaten' had opgezocht om goede raad en hulp te bieden. Uit Gersons bericht over Maszyński's school- en studiejaren, *Echo muz.* (1887), nr. 182, 'Z pracowni malarskich', III, p. 162-163, blijkt niet of hij ook hem in zijn eigen atelier had onderwezen, maar gezien beider relatie valt dat aan te nemen.

⁴²³ Studie München: Stepień, Liczbińska, p. 143, 148. Voor Wagner, zie ook II: IV, 3. Parijs: *Słownik art.*, V.

zestiende-eeuwse Krakau was gesitueerd. Maszyński had hier één van die dagelijkse gebeurtenissen uit het verleden in beeld gebracht waarover ook Wójcicki in zijn *Obrazy starodawne* (deel I, 1843) had bericht, in een opstel over de 'scholaren' in Polen, scholieren en studenten, tijdens de middeleeuwen en renaissance. Een groepje jonge kloosterscholieren zingt op een binnenhof bij het huis van een vermogende burger, waar dienstmaagden met de was bezig zijn; de huisvrouw is samen met haar kinderen naar de deur gekomen om hun iets eetbaars te geven in ruil voor de vrome liederen (afb. 199). De recensent die in het *Tygodnik Maszyński's Boetedoening* had besproken, weidde ook over dit schilderij uit. Hij gaf een verklarende beschrijving van het tafereel, dat hij betitelde als een 'zorgvuldige studie van gebruiken uit lang vervlogen tijden'. Zijn enige bezwaar was dat de 'zingende jongens teveel op elkaar leken en te gelijkvormig slungelig waren, wat maakte dat zij meer weg hadden van figuren uit een klooster [die zij in zeker opzicht ook waren] dan van montere jongelingen, aan wie oefeningen met vechtstokken niet vreemd waren'. Maar de figuren waren correct getekend en met kundigheid geschilderd. En hij waardeerde het, dat 'alles in dit tafereel getooid was met historische kleur', met couleur locale, terwijl 'elk detail, van de kleding van de huisvrouw tot zelfs de ijzeren leuning van de trap, stijl had en de sporen van studies vertoonde'. Met zijn 'bedelende scholaren' demonstreerde Maszyński, zoals hij dat nog vaker zou doen, een bredere historische interesse dan die voor de cultuur van de achttiende-eeuwse 'szlachta' alleen - anders dan zijn collega's Łaszczyński en speciaal Roman Szwojnicki die zich bij hun historisch genre steeds aan het milieu van de 'gawędy'-literatuur hielden.⁴²⁴

Vermoedelijk in 1878 keerde Maszyński naar Warschau terug en richtte daar een eigen atelier in waar hij ook les gaf. Hij zou in de volgende jaren een actieve rol in het Warschause kunstleven spelen die niet beperkt bleef tot de TZSP en de schilderkunst. Hij was als tekenaar jarenlang medewerker van het *Tygodnik illustrowany* en publiceerde ook tekeningen in *Kłosy*, ondermeer illustraties bij gedichten van Jan Kochanowski.⁴²⁵ Hij zette zich in voor de

⁴²⁴ Recensie: *Tyg. il.* (1878/I), p. 37-38. Ook bij Struve, *Kłosy* (1880/I), p. 311, viel dit schilderij in de smaak, hij zou Maszyński in latere recensie omschrijven als de 'sympathieke auteur' van o.m. dit tafereel. Repr. *Żacy krakowscy kwestujący: Kłosy* (1878/I), p. 376. Dit werk (47 x 38 duim: ca. 118 x 95 cm) voor verloting aangekocht, Wiercińska, Kat. TZSP: winnaar Karol Ordega. Verwijzing naar Wójcicki: of Maszyński zijn tafereel daadwerkelijk aan die auteur had ontleend - wat goed denkbaar zou zijn - of aan een andere tekst, is mij niet bekend. Ook schilderij *Ofiarowanie chorego dziecka* (Aanbieding van ziek kind, ca. 1887) - identiek met *Przed chrztem?* (1892) - demonstreert Maszyński's belangstelling voor de cultuur- en zedengeschiedenis. Zie ook Gerson, *Echo muz.* (1887), p. 286, die dit schilderij noemde, maar geen ziekte van het kind ter sprake bracht; hij schreef alleen over 'aanbieden aan de Allerheiligste Jonkvrouw'. *Przed chrztem* (Voor de doop) op tent. TZSP gekocht (1892), Wiercińska, Kat. TZSP. Repr.: Dz. ikonogr.

⁴²⁵ *Słownik art.*, V: geen exact jaar terugkeer genoemd; volgens collega-schilder Chełmoński, p. 13, zou Maszyński minstens deel van jaar 1878 nog in Parijs zijn geweest. - *Kłosy* (1885), XL, p. 132: *Szachy* (Schaken), tekening naar gelijknamig gedicht Kochanowski.

samenwerking met architecten en beeldhouwers, interesseerde zich voor de toegepaste kunsten en ontwierp 'levende beelden' die in de schouwburg werden opgevoerd. Ook organiseerde hij samen met zijn jongere broer Piotr een vocaal kwartet dat tot een zangvereniging zou uitgroeien. De schilder Julian Fałat vertelde in zijn herinneringen over het huis van Piotr Maszyński waar een hele groep kunstenaars zich bijna iedere avond verzamelde bij thee en worstjes, 'verbonden door hun gedachtenvlucht en hun liefde voor het lied'. Piotr Maszyński componeerde en dirigeerde, zijn broer zong de basstem, andere schilders, waaronder ook Szwojnicki, zongen tenor.⁴²⁶

Gerson schreef later (1887) in één van zijn berichten 'uit schildersateliers' over Maszyński's genoegen in taferelen die waren ingegeven door familieherinneringen aan de oorlogsjaren (t.t.v. Kościuszko en Napoleon), taferelen uit grootmoeders-tijd: een genoegen dat hij deelde. Als voorbeeld gaf hij het schilderij *Wspomnienie babuni* (Een herinnering van grootmama), dat een jonge ulaan in beeld bracht die voor zijn beminde een streng zijdegaren ophield, en deze gelegenheid benutte om haar zijn gevoelens te verklaren.⁴²⁷ Gerson ging echter niet in op Maszyński's bredere historische interesses waar hijzelf toch stellig aan zal hebben bijgedragen. Zijn leerlingen kozen echter voor uiteenlopende richtingen in de schilderkunst en ook Maszyński was met eigentijds genre begonnen en niet met historische voorstellingen, ondanks de bijzondere belangstelling die zijn leermeester daar voor had. Dat Maszyński pas in Parijs eigen interesse voor thema's uit het Poolse verleden demonstreerde, zou allerlei oorzaken kunnen hebben, ook al ligt het voor de hand te denken aan het voorbeeld van vaderlands-historische taferelen door Franse schilders. Anderzijds valt het op, hoe dikwijls schilders juist in het verre buitenland teruggrepen op literatuur die het vaderlands verleden bezong: zo hadden Straszynski en Łasczynski zich juist in Italië in *Pan Tadeusz* verdiept, en hadden Duitse schilders in het begin van de eeuw in Rome bijzonder graag de *Nibelungen* gelezen, en in beeld gebracht. - Godebski's eerder aangehaalde 'Parijse' observatie, dat Maszyński dol was op historisch genre, lijkt niet overdreven: hij presenteerde in 1879 opnieuw zo'n tafereel bij de TZSP dat ditmaal weer in de achttiende eeuw was gesitueerd. Dit schilderij, getiteld *Aankomst in het klooster-internaat* (Przyjęcie do konviktu), is voor zover bekend een eigen inventie (afb. 200). Het werd in het *Tygodnik illustrowany* uitgebreid en meelevend beschreven:

'Fraai uitgevoerd, bewerkt en gedacht is het tafereeltje door Maszyński, 'Do konviktu'. Een vader brengt zijn zoon naar school. Een scène die grenzenloos oud

⁴²⁶ Fałat, p. 93-94. Piotr Maszyński was componist en koordirigent. Wat zij zongen, vermeldde Fałat niet, maar stellig waren er liederen bij die Moniuszko op muziek gezet had, zoals Goethes *Kennst du das Land* in Mickiewicz' vertaling of het door Piotr Maszyński uit het Russisch vertaalde lied *Przędka* (Spinster): muziekbijlage, nr. II/6.

⁴²⁷ Gerson, op. cit. (422), p. 162-163. *Wspomnienie*: 1886 bij TZSP, verloot, Wiercińska, Kat. TZSP.

is, maar, zoals de dichter zegt, zij is eeuwig nieuw, hoewel zij zich herhaalt bij elke generatie, en of die [generatie], zoals op dit tafereeltje, een kontusz en een kromme sabel draagt, of een moderne overjas en jaquet, de indruk, het gevoel was altijd enerlei. Hier is die scène ondersteund door de ernst van de omgeving. Bij de treden van een grote trap, temidden van de oude gewelven en pijlers van een kloostergebouw, geeft een adellijke zijn spruit in de hoede van een monnik, stellig de rektor. Het roodwangige en rustige gezicht van de geestelijke ademt een milde goedmoedigheid uit; hij doet zichtbaar zijn best de bezorgde vader gerust te stellen en de nieuwe leerling te bemoedigen. Desondanks is de kleine kennelijk heel schuchter; hij laat het blonde hoofdje hangen en wees er verzekerd van, dat hij zich er niet gemakkelijk toe zal brengen om op de hem gestelde vragen te antwoorden. De vader buigt zich ongerust naar hem toe en spreekt hem stellig moed in. Vanaf de trap kijken enkele jongens nieuwsgierig naar de toekomstige kameraad en buigen zich over de leuning, zodanig dat een tweede monnik, een val vrezend, hun van verre dreigt en met een geruite doek zwaait, alsof hij hen op die manier wilde tegenhouden. - De moeder zond kennelijk heel veel proviant en lekkernijen achter haar zoon aan, want één van de monniken, in gezelschap van de keukenmeester, is bezig die in ontvangst te nemen, en een knecht in een donkerblauwe boerenkiel bukt zich nog onder het gewicht van een of andere buidel. Er is beweging [in dit tafereel], er zit leven en waarheid in.⁴²⁸

Duidelijk klinkt in deze bespreking de sympathie van de schrijver door, en zijn gevoel van verbondenheid met de mensen van het in beeld gebrachte tijdperk en met hun levenswijze. Het is eenzelfde verbondenheid - zij het met de mensen van een andere periode - als reeds is geconstateerd bij de bespreking van taferelen uit de Duitse renaissance (I: IV, 3). Daarenboven verbeeldt deze scène als weinig andere bij het Pools historisch genre het historisch continuüm - het altijd weerkerende van de kleine dingen in het menselijk leven - en hier in vaderlandse gedaante. Het 'altijd enerlei' van de recensent - dat hier weliswaar niet verder terugreikt dan de achttiende of hooguit zeventiende eeuw - drukt dit zelfs expressis verbis uit. De grote welwillendheid waarmee dit schilderij ook door andere critici (onder andere door Henryk Struve) werd ontvangen, lijkt te bevestigen dat Maszyński met dit tafereel tegemoet gekomen was aan een behoefte: het verlangen naar de geruststellende ervaring van dat historisch continuüm in tijden van onvatbare veranderingen, van het verlies van de bekende wereld. Het schilderij werd in 1880 door de TZSP voor verloting aangekocht en twee jaar later liet het bestuur er als premie voor de leden een reproductieprent van maken, een 'gravure die Maszyński de weg naar verder succes verzekerde', aldus Gerson.⁴²⁹

⁴²⁸ *Tyg. il.* (1880), nr. 226, p. 259. Afm.: 139 x 119 cm.

⁴²⁹ Struve: *Kłosa* (1880/I), p. 311. *Do konviku* ook besproken in Lembergs blad *Tydzień Polski, Literacki, Naukowy i Społeczny*, 8 (1879), nr. 7, p. 111 en in *Tyg. powszechny* (1880/II), p. 745, Wiercińska, Liczbińska, *Bibliografia*, I, 2: beide recensies zijn mij niet bekend. Verloting: Wiercińska, Kat. TZSP: winnaar Gustaw Bulikowski. Gerson, op. cit. (422), p. 162. - De vertedering van de recensent liet kennelijk geen ruimte voor wel denkbare kritiek op inhoud

Maszyński's aandacht voor de architectonische achtergrond van dit tafereel, zijn weergave van de kleurige resten van de barokke wandschildering, toont zijn belangstelling voor de materiële cultuur van het verleden. Hij schilderde ook bestaande historische interieurs en meubelstukken en publiceerde artikelen over kunst, zowel over historische monumenten als over eigentijdse kunst. Hij maakte studietekeningen van historische voorwerpen als muziekinstrumenten, meubels en ceramiek, en hij tekende historische portretten na. Een aardig voorbeeld van de manier waarop men bij gedeelde belangstelling te werk kon gaan, is zijn aquarel van een vertrek uit de tijd van Sobieski, die hij volgens een notitie op dit blad maakte naar een tekening in situ (uit 1856) door een M. - vermoedelijk Marcin - Olszyński.⁴³⁰

Ook bij een volgend werk, *Gevecht met stokken* uit 1882, kan men spreken van een verbeelding van dat historisch continuüm (afb. 201). De oefening van een jongen in het gebruik van wapens verwees daarbij tevens naar de strijd voor de bevrijding van het vaderland, hoe speels die militaire voorbereiding ook in beeld was gebracht. Het was een 'mooi uitgevoerd schilderijtje' volgens Gerson. Ondanks het soldateske thema bracht Maszyński hier nog directer dan bij zijn *Przyjęcie do konwikt* een scène uit het Oudpoolse familieleven in beeld door diverse gezinsleden, waaronder ditmaal ook de moeder, op de veranda van de 'dwór' te groeperen.⁴³¹ De vrouw verscheen bij het vaderlands-historisch genre van Poolse schilders minder vaak en vooral minder prominent in beeld dan bij de Duitse en Oostenrijkse historische genrefaferelen. De voor het jongetje naar het klooster-internaat meegebrachte etenswaren hadden de recensent van het *Tygodnik* weliswaar speciaal aan de moeder doen denken, en daarmee aan haar rol in het leven van de familie en de zorg voor de bezittingen, toch bleef de vrouw ook bij taferelen uit het leven in en rond de adelshoeve dikwijls op de achtergrond. Die positie of zelfs haar afwezigheid laat zich bij het soldatengenre en bij thema's als vechten, drinken en politiek-bedrijven wel

18^{de}-eeuws onderwijs dat inderdaad nog geheel in handen was van geestelijken die, aldus Lemke, p. 21-22, weinig ontwikkeld waren en conservatiever dan de paus zelf; id., p. 26 e.v.: 18^{de} eeuw werden vanaf jaren 40 vanuit geestelijke orden zelf, eerst door Piaristen, later ook door Jesuiten, eerste hoognodige verbeteringen en modernisering van het onderwijs doorgevoerd. Onder Stanisław August werd zeggenschap over onderwijs in hele land overgenomen door nationale commissie, eig. ministerie van onderwijs, dat verdere wezenlijke veranderingen introduceerde en trachtte door te zetten, zie Lukowski, p. 221-231. - *Do konwikt* was ook in München te zien, cat. tent. München, 1879, nr. 683: "Ein polnischer Edelmann bringt seinen Sohn ins Colleg. Scene aus dem XVIII. Jahrhundert."

⁴³⁰ Map Maszyński: Dział rysunki, MNW.

⁴³¹ Schilderij (Pools: *Walka w palcaty*, afm. 74 x 103 cm) pas 1884 bij TZSP tentoon, toen aangekocht en verloot; 1887 was het daar echter weer te zien, Wiercińska, Kat. TZSP. Repr. in *Kłosa* (1885), XL, p. 25. Ook fotogr. repr. in de handel, exempl. Dz. ikonogr. In 1905 part. bezit, coll. Chojnowski, Świeykowski, 1905, p. 425. Voor allegorische lezing van het motief, vgl. nt. 391; vgl. tevens Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 253: kinderen die gefascineerd naar verhalen van oude soldaten luisteren, representeren eveneens het geloof in de toekomstige bevrijding van Polen.

verklaren, maar bij scènes uit het familieleven valt dit op. Schilders die veel buitenslands verkeerden, zoals Grottger, Loeffler en Kazimierz Mirecki, gaven de vrouw vaker de gelijkwaardige rol in hun historische composities die schilders elders haar, juist bij het historisch genre, in de regel toekenden. Grottger en waarschijnlijk ook Loeffler hadden bovendien hun eerste opleiding genoten bij Jan Maszkowski in wiens huiselijke familietaferelen vrouwen en dochters ook al even nadrukkelijk aanwezig waren geweest als de mannen.

Het historisch genre van Maszyński laat zich over het algemeen als cultuur- of zedenhistorisch van inhoud omschrijven. Zijn taferelen appelleren nu eens meer aan het gevoel, dan weer overweegt een vrolijke noot. Dat tweede was het geval bij het *Gevecht met stokken*, terwijl de hoofdfiguur van een veel later werk *Aangename gasten* (Mili goście) ronduit komisch overkomt (afb. 202). Die gasten zijn een vrolijke groep zeventiende-eeuwse gewapende ruiters die de houten poort in de omheining van een adels hoeve naderen. Maszyński toonde het tafereel vanuit de binnenplaats gezien waar de heer des huizes in kennelijk goede stemming klaar staat om zijn gasten te ontvangen. Hij zwaait met een hoed en heft met de andere hand een groot glas ter verwelkoming. Op een kruiwagen naast hem ligt een vaatje voor de aankomelingen gereed.⁴³² Maszyński presenteerde met dit schilderij een tafereel dat bijzonder in de smaak moet zijn gevallen bij zijn collega Roman Szwojnicki die als geen ander door de critici in verband werd gebracht met de 'wereld van de kontusz en de sabel'.

* * *

Szwojnicki stamde uit Litouwen en was in Wilna opgeleid aan het Instituut voor de Adel (Instytut szlachecki). Als twintigjarige was hij wegens deelname aan de Januari-Opstand naar Siberië verbannen. In 1869 had hij kunnen terugkeren en hij was toen naar Warschau gegaan waar hij zich inschreef voor de lessen in de Tekenschool en ook Gersons onderwijs volgde. Aansluitend studeerde hij in München (1873-1876) zowel aan de academie bij Aleksander Wagner als in het atelier van Józef Brandt. Toen de schrijver Kraszewski in de herfst van 1876 München bezocht, trof hij Szwojnicki daar al niet meer aan; allicht tot zijn spijt, want, zoals hij schreef, hij had elders een compositie van de schilder gezien die naar zijn idee de allermooiste verwachtingen rechtvaardigde.⁴³³ Of dit één van diens historische genretaferelen geweest kan zijn, misschien het tafereel *W zbrojowni* (In de wapenkamer)? Dat werk stelde Szwojnicki in datzelfde jaar in

⁴³² Afb. *Tyg. il.* (1898), nr. 6, p. 111: onder die repr. vermelding dat schilderij te zien was op tent. TZSP. Voorstelling zou identiek kunnen zijn met *Nawiedziny towarzyszy* (Bezoek van kameraden) uit 1894; vgl. moeilijk leesbaar jaartal bij repr. Dz. ikonogr., getiteld *Mili goście*: 1894?

⁴³³ Szwojnicki's prestaties tijdens opleiding aan Warschause Tekenschool werden gewaardeerd: 1874 ontving hij klein stipendium van TZSP, Wiercińska, 1968. - München: Stepień, Liczbińska, p. 11, 64. - Kraszewski, 'Listy. Monachium w październiku 1876 r.', *Kłosa* (1876), nr. 591, p. 274-275, hier naar Stepień, Liczbińska, p. 164.

Warschau tentoon. Maar ook vanuit Beieren, al vanaf het begin van zijn studie in München, had hij schilderijen ingestuurd voor de tentoonstellingen van de TZSP: bij één daarvan suggereert de titel *Scena zaściankowa* (Scène in een kleinadellijk milieu, 1873) eveneens historisch genre, uit de andere titels is een tijdperk niet op te maken. *W zbrojowni* kreeg een welwillende regel commentaar van Henryk Struve die vond dat het tafereel een 'buitengewoon innemende karakteristiek bood van een jongeling en een energieke oude krijgsman bij het zien van wapenen' - bij de inspectie van een sabel in feite.⁴³⁴

Szwojnicki beperkte zich in de volgende jaren geenszins tot zulke historische taferelen, tot het 'kontusz-genre', maar keerde wel steeds weer tot die thematiek terug. Daartussendoor schilderde hij allerlei eigentijds genre wat hem uiteindelijk de vinnige vermaning opleverde dat hij zich liever moest houden aan wat hij goed kon. In een artikel in het *Tygodnik illustrowany* werd de relatie tussen thematiek en het eigen karakter van schilder talenten besproken - bij een bepaald soort talent pasten bepaalde thema's het beste. De auteur verwees daarbij naar Szwojnicki: die schilder herinnerde aan de correspondentie tussen thema en talent 'zo vaak hij maar de wereld van de kontuszen en kromme sabels trouw bleef, die hij weer te geven verstond'. Een voorbeeld was diens tafereel *Pocziwa serpentyna* (Een brave kromme sabel), een 'geslaagd' schilderij, aldus deze commentator. Naar zijn beschrijving te oordelen ging het hier, zij het onder een andere titel, opnieuw om Szwojnicki's vroege werk *W zbrojowni*:

'Een jonge man in Poolse kledij houdt het hoofd gebogen en bekijkt met aandacht en vertederung zijn kromme sabel, die hem zichtbaar reeds belangrijke diensten bewees, terwijl een oude man met een lange, grijze baard, stellig de vader, liefdevol naar hem kijkt. Met die huiselijke scène uit de vorige eeuw harmoniëren de accessoires, die zorgvuldig zijn uitgevoerd en bestudeerd.'

Dergelijke thema's pasten bij Szwojnicki's aanleg, vond de recensent, maar niet alleen dat, hij waardeerde diens historische scènes ook werkelijk:

'[...] zijn types en tafereeltjes uit het verleden bereiden ons altijd genoeg, omdat zij betekenis en inhoud ontleen aan die voorbije wereld die, zoals alles wat voorbijgaat, de bekoring van poëzie heeft.'⁴³⁵

Szwojnicki's Oudpoolse taferelen herinneren - meer dan die van Maszyński en Łaszczyński - aan de pentekeningen van Smokowski, aan diens ironische karakterisering van adellijken in hun dagelijks doen en laten. Bijzonder duidelijk is dat bij twee kleine pendants van zijn hand getiteld *Naar het tribunaal* en *Van het tribunaal* (Do trybunalu, Z trybunalu, afb. 203), tafereeltjes waarin hij het historische type van de proces-zuchtige 'szlachcic' op de korrel nam. Evenmin als bij Smokowski sloeg zijn ironie om in karikatuur,

⁴³⁴ Wiercińska, Kat. TZSP: 18 x 27 duim - ca. 45 x 68 cm. Monogr. H. St. (stellig Struve, als ook verondersteld bij Stepień, Liczbińska, p. 160), 'Przegląd artystyczny', *Kłosa* (1876), nr. 594, p. 317. Repr. *W zbrojowni* bij uitgever/drukker Unger in Warschau (exempl. Dz. ikonogr.).

⁴³⁵ *Tyg. il.* (1882), nr. 329, p. 237. Recensent diepte titel "Pocziwa serpentyna" vermoedelijk uit zijn herinnering op: Szwojnicki's *Dobra serpentyna* (zie II: III, 3) toont andere voorstelling.

zoals dat bij Orłowski wel het geval was geweest. Szwojnicki's pendants ontlokten een meelevende beschrijving aan een recensent van het *Tygodnik*:

'Zij stellen duidelijk een tragikomedie voor zoals zo vaak voorkwam in het leven van onze voorvaderen, en [zoals die] zich helaas, in iets andere vorm ook in ons tegenwoordige leven afspeelt. Het spreekwoord zegt dat een strooien overeenkomst beter is dan een gouden proces; maar wie proberen zou om daarvan te spreken tegen die hooghartige adellijke, die zo energiek naar het tribunaal voortstapt, zou met zekerheid een korte afpoeiering krijgen. Daarentegen kan men er zeker van zijn, dat diegene zich met spijt [dat spreekwoord] zal herinneren, die met hangend hoofd en treurig afhangende snorren van het tribunaal weggaat, nadat hij de zaak verspeeld heeft.'

De recensent vond dat Szwojnicki die idee sterk en duidelijk in beeld gebracht had en er een sympathiek geheel van had gemaakt.⁴³⁶ Dat hij de voorstelling relateerde aan de eigen tijd, dat hij wees op de overeenkomst tussen het half komische, half treurige voorval in dat historische tijdperk en situaties in het heden, is in overeenstemming met de functie van het historisch genrefereel.

De meeste van Szwojnicki's tafereelen uit het verleden echter gaven de beschouwer aanleiding tot een uitgesproken affirmatief herkennen van de historische situatie. Onder de gegeven politieke omstandigheden gold dat zeker ook voor het schilderij *In illo tempore* (1878), een voorstelling die herinnerde aan de militaire weerbaarheid in vroeger tijden (afb. 204). Een oude man zit bij een open haard, aan de muur hangen wapens en schilden, op de schoorsteenmantel staan een helm en een borstkuras. Twee jongere mannen in Oudpools kostuum, één met geschoren hoofd, zijn bij hem, en beide luisteren met aandacht, terwijl hij druk gebarend aan het vertellen is. De jongste 'szlachcic' maakt aanstalten om zijn sabel uit de schede te trekken: de oude man vertelt kennelijk een inspirerend, opwindend krijgsverhaal. De voorstelling toont de voor 'gawędy' typische constructie: een verteller met zijn toehoorders, een situatie die bij het 'kontuszgenre' in de schilderkunst over het algemeen niet in beeld komt. Szwojnicki slaagde erin om de handeling van het vertellen uit te beelden en tegelijkertijd, door middel van de reacties van de toehoorders en enkele materiële onderdelen van het vertrek, aan de beschouwer tevens een bepaalde inhoud, en een bepaald karakter, van dat verhaal over vroeger te suggereren. Dat hij met dit tafereel niet alleen een scène uit het vaderlands verleden wilde weergeven, maar ook de 'sterking der harten' op het oog had, mag wel worden aangenomen.⁴³⁷

Om een plezierig herkennen van andere aard ging het bij zijn schilderij *Siuprem zieleniaczek* (1880) dat door de TZSP werd aangekocht en verloot en in de tijdschriften veel aandacht kreeg (afb. 205). Het tafereel - twee adellijken die

⁴³⁶ *Tyg. il.* (1880), p. 251. Afb. in *Kłosa* (1881), nr. 811, p. 1: titelblad.

⁴³⁷ Wiercińska, Kat. TZSP: 21 x 33 duim - ca. 53 x 83 cm. Een bespreking van dit werk is mij helaas niet bekend. Repr. door Szwojnicki zelf getekend, *Tyg. il.* (1880), nr. 231, p. 345. Hij tekende vaker voor *Tyg. il.*: 1878 bijv. reproduceerde dit blad zijn tekening naar Wilh. Kaulbachs schildering *Otto III bij het graf van Karel de Grote*.

verrukt zijn van een 'suprême' jong wijntje - werd herhaalde malen afgebeeld en besproken, de meest uitgebreide recensie verscheen in het *Tygodnik*.⁴³⁸ De auteur omschreef Szwojnicki als een 'uitmuntend schepper van karakteristieke schilderijen van het verleden'. Hij vermoedde dat de schilder in dit geval zijn tafereel en titel aan een bepaalde bron had ontleend, namelijk aan het libretto van Stanisław Moniuszko's opera *Hrabina* (De gravin, 1860), een komische romance die in een adellijk milieu in de jaren kort na 1800 was gesitueerd. Zijn woorden bevestigen wel hoeveel nauwer de relatie van de schilderkunst met de andere kunsten in de tweede helft van de negentiende eeuw was geworden. 'Onze kunstenaars vinden een rijke schatkamer van thema's bij onze dichters', meende hij, 'en daar wenden zij zich dikwijls toe.' Hoe dan ook vond hij het tafereel heel geslaagd:

[...] dit is echter zeker, dat de twee figuren en alle accessoires fraai geschilderd zijn, dat het stralen dat goede wijn op de gezichten van kenners tevoorschijn roept, geen enkele twijfel in de geest van de beschouwer achterlaat wat de eigenschappen van het jonge wijntje betreft, en dat dit goede tafereeltje van de sympathieke kunstenaar een glimlach op de lippen moet oproepen, even oprecht en ongedwongen, als de vrolijkheid van de drinkenden oprecht en ongedwongen is.⁴³⁹

Die vrolijkheid kende en herkende Szwojnicki ongetwijfeld ook zelf. Een vriend van hem, Ignacy Baliński, vertelt in zijn herinneringen over zondagse uitstapjes naar een landgoed even buiten Warschau, waar zij beiden met familie en andere vrienden de dag doorbrachten in het park, en met verwoed kaartspelen op de classicistische veranda van het herenhuis. Zij aten, wandelden en speelden kaart tot laat in de nacht en werden tenslotte door de gastheer in

⁴³⁸ Wiercińska, Kat. TZSP: *Suprem* [sic] *zieleniaczek* (Suprême jong wijntje), 1880 aangekocht en geloot door Erazm Lissner. Tyczyńska, Znojewska, p. 251: afm. 70 x 57 cm, oorlogsverlies MNW; afb. naar oude foto MNW. Door Struve positief vermeld en kort beschreven in *Kłosy* (1881), nr. 817, p. 115, bovendien afgeb. in *Kłosy* (1880/II), p. 408, onder titel *Hungariae natum, Poloniae educatum* en nogmaals in *Tyg. il.* (1882/I), p. 216. Die Latijnse titel was een gezegde dat betrekking had op gang van zaken bij invoer Hongaarse wijn: men importeerde de wijn in vaten en bottelde hem in Polen, nadat hij daar gerijpt was, Wójcicki, *Pamiętniki*, II, p. 176. Voortekening schilderij: Dział rysunki, MNW, inv.nr. Rys. Pol. 146459.

⁴³⁹ *Tyg. il.* (1880), nr. 241, p. 92. Recensent gaf toe dat niet bekend was of Szwojnicki 'bekende figuren uit *Hrabina* had willen illustreren en die schenker, wiens [typische] uitdrukking wij in de titel [van het schilderij] vinden', maar wilde zijn (stellig juiste) idee kennelijk toch niet loslaten. Dat laatste personage uit *Hrabina*, Podczaszyc (lett. schenker) genaamd, verbasterde Franse woorden die andere figuren uit die opera gebruikten, en maakte van 'suprême' siuprem. Libretto stamde van dichter/schrijver Włodzimierz Wolski, een Warschauer die ook met kunstenaars uit kring rond Marcin Olszyński contacten onderhield. Componist Moniuszko was vader van schilder Jan Czesław Moniuszko (zie dl. II: I, 5). - N.a.v. later schilderij door Szwojnicki, *Kaptowanie przed sejmikiem* (zie II: III, 3), werd eveneens verwezen naar overeenkomstige tafereelen in literatuur, in genre der 'gawędy' ditmaal, en nu zonder dat bepaalde auteur, laat staan passage, met stelligheid als bron benoemd kon worden, Pług, *Kłosy* (1885/II), p. 291. Het schijnt dat Szwojnicki zulke teksten las, maar dat het gelezene vervolgens zijn eigen fantasie aan het werk zette: dat hij niet illustreerde.

een wagen naar de stad teruggestuurd. Bij al die gezelligheid zal ook de wijn niet hebben ontbroken.⁴⁴⁰

Szwojnicki's werk was niet alleen in Polen te zien: net als Maszyński, Gerson en vele andere collega's uit Warschau en andere delen van Polen nam hij deel aan internationale tentoonstellingen en Wereldtentoonstellingen, zoals in Parijs (1889) en Chicago (1893). Volgens Baliński werden in Chicago veel Poolse schilderijen verkocht die daar heen gestuurd waren met behulp van de TZSP.⁴⁴¹ Szwojnicki verkocht er twee werken en Baliński vertaalde voor hem de 'hartelijke brieven van de nieuwe eigenaren' en stelde in het Engels antwoorden op. Dat succes verbeterde Szwojnicki's financiën zozeer, dat hij het zich veroorloofde om in zijn atelier een prachtig feestmaal te organiseren, en ook 'om een soort bekiesza [een bontmantel met snoeren en kwasten] van schapenvachten aan te schaffen, die met een lichtgrijze stof overtrokken was, en een evenzulke hoge muts. Daarin zag hij eruit', aldus Baliński, 'als een of andere Waligóra' - een reus uit de Oudslavische sprookjes.⁴⁴²

Szwojnicki was intensief betrokken bij allerlei sociale gebeurtenissen in het Warschause kunstleven. Hij was verschillende jaren bestuurslid van de TZSP en hij was medeoprichter van het kunstenaarsgenootschap Towarzystwo artystyczne, evenals zijn oude leermeester Gerson. Samen met Gerson organiseerde hij ook de opvoering van levende beelden 'met een groot apparaat van mensen, wapens en levende paarden' - naar een roman over de ridders van de Duitse Orde - die ten gunste van die Towarzystwo in het 'Grote Theater' van de stad plaatsvond. Hij hield een toespraak, toen Kossaks jubileum als kunstenaar door diens Warschause vrienden werd gevierd, en behoorde ook bij Kraszewski's jubileum in Krakau tot de sprekers.⁴⁴³ De laatste jaren van zijn leven bracht hij echter ver van Warschau door. In een artikel naar aanleiding van zijn sterven (1915) schreef zijn collega Henryk Piątkowski, dat hij in Warschau vanwege de goede eigenschappen van zijn hart en geest algemeen geliefd en gewaardeerd was, en dat men met grote

⁴⁴⁰ Baliński, p. 159, 89: Szwojnicki en Baliński zelf (1862-1952, jurist, schrijver) hadden bovendien de gewoonte om in restaurant in de stad samen met drie collega's 'uit de Münchner school' het middagmaal te gebruiken - namen van die andere schilders noemt Baliński helaas niet. - Szwojnicki schilderde meermaals taferelen waarin hij 18^{de}-eeuwse tegenstelling tussen conservatieve 'szlachta' en cosmopolitische hogere adel thematiseerde: zijn sympathie ging daarbij kennelijk uit naar diegenen die hij als representanten van Oudpoolse waarden beschouwde (enkele zulke schilderijen zullen bij het rococogenre besproken worden).

⁴⁴¹ *Tyg. il.* (1893), VII, p. 263: in Chicago waren o.m. Gersons schilderijen *Duch Barbary* (De geest van Barbara) en *Chrzest pogań* (Dooop van heidenen), werk van Kotarbiński en Maszyński, Żmurko's *Z czasów feudalnych* (Uit feodale tijden) en Szwojnicki's *Kaptowanie* (zie dl. II: III, 3).

⁴⁴² Baliński, p. 82; p. 141. Szwojnicki's portret, afb. in *Wędrowiec* (1904), toont hem in derg. kostuum. Zulke overjassen werden tot in 19^{de} eeuw in milieu van landeigenaren als reis- en jachtmantel gedragen.

⁴⁴³ Wiercińska, Kat. TZSP. Levende beelden: *Kraj* (1899), nr. 49, p. 18; roman *Krzyżacy* (Kruisridders) door Henryk Sienkiewicz, auteur van *Quo Vadis*. Jubileum Kossak: *Kłosa* (1880/I), p. 247.

droefheid afscheid had genomen, toen hij in 1901 de stad had verlaten om te gaan wonen op het landgoed in Litouwen dat hij geërfd had.

'Hij was een oprechte illustrator van een voorbij tijdperk; de kontusz, het geschoren hoofd, de sabel, dat waren de hoofdfactoren van zijn scheppen. In zijn composities zocht hij altijd een dieper motief, hij hield van het [vader]land, en als schilder diende hij dat uitsluitend. [...] Moge de aarde van zijn land licht op hem rusten, van het vaderland, dat hij zo grenzenloos liefhad.'⁴⁴⁴

Met die hartelijke woorden schetste Piątkowski Szwojnicki's rol in de Poolse schilderkunst en besloot hij zijn herdenkingstekst over deze uitgesproken representant van het 'kontusz-genre'.

11. Adelsleven - een ideaal verleden

De 'echte' geschiedschilders brachten belangrijke momenten van nationale roem en smart in beeld; zij toonden bewonderde personages uit vroeger eeuwen bij gebeurtenissen van historisch belang en in hun persoonlijk leven, en zij becommentarieerden daarmee het verloop van de geschiedenis in verleden en heden. De tentoonstellingen van historische schilderijen als van Lesser, Simmler en, alles overtreffend, Jan Matejko in Krakau, Warschau en Lemberg trokken scharen van bezoekers aan. Zulke voorstellingen werden - en worden ook nu nog - veelvuldig gereproduceerd in schoolboeken, tijdschriften en op briefkaarten. Maar daarnaast verschenen in de tweede helft van de negentiende eeuw op de kunsttentoonstellingen onafgebroken taferelen die de kleine dingen uit het leven van vroeger tijden in beeld brachten - de zogenaamde 'kleine geschiedenis'. Die stroom van historische genretaferelen zette in de jaren veertig uiterst bescheiden in en zwol na de jaren zestig opvallend aan. De sterke toename van genretaferelen, en ook van anekdoten, bij de uitbeelding van het verleden beperkte zich toentertijd geenszins tot Polen; desondanks zou die ontwikkeling hier mede beïnvloed kunnen zijn door de twijfel aan het nut van de daad, van militaire opstand tegen de bezettende machten, een twijfel die na de Januari-Opstand wijd verbreid was. Ook de censuur speelde een rol, al voor die laatste opstand en zijn repercussies, bij de groeiende interesse voor de communicatieve mogelijkheden van het historisch genre dat zich bijzonder leende voor inzet van de 'taal van Aesopus' of ook 'gevangenistaal' in visuele vorm, voor allegorisch op te vatten voorstellingen en beeldmotieven.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ *Tyg. il.* (1915), nr. 4, p. 59, monogr. H.P. (stellig Piątkowski).

⁴⁴⁵ Vgl. Schlink, p. 23, m.b.t. Burckhardts opvatting (in 'Über Murillo' (1843), Burckhardt, ed. 1984, p. 482) dat alleen die tijdperken werkelijke geschiedschilderkunst kunnen voortbrengen voor welke de daad levensbehoefte is (zoals bijv. Italiaanse renaissance). Ongeacht of men dat positief wil zien: militair geweld en overmacht van anderen kunnen zowel de daad zelf als de verbeelding ervan verhinderen. Vgl. Okoń, 1994, p. 64: geschiedschilderkunst als geheel had volgens hem de therapeutische functie aan de oude roem te herinneren en tegelijkertijd de contemp. onrust en zorg te documenteren en tot uitdrukking te brengen, en daarmee de

Dat beelden van Oudpools adelsleven in het historisch genre domineerden, kwam voort uit de idealisering van die maatschappelijke stand: het was de adel die eeuwenlang in de grenslanden het vaderland en de Poolse vrijheid had verdedigd, de adel die daarbij haar oude zeden en levenswijze had bewaard, die met nabije en verre verwanten en de omringende boeren harmonisch en idyllisch - zoals men zich dat graag voorstelde - samenleefde in de wijde natuur. De adelshoeve, de 'dwór', en wat zich in en rond dit middelpunt afspeelde: de gezellige momenten met kaartspel en verhalen over vroeger bij het haardvuur, de aanwezigheid van de priester, evenzeer als de jacht en de oefening van de jongens in de wapens, al die motieven verbeeldde de waarden van het adelsleven - deugden als oprechtheid, gastvrijheid, vroomheid, evenals vaderlandsliefde, bereidheid tot actie, opofferingsgezindheid en moed.⁴⁴⁶ De kunst- en literatuurhistoricus Waldemar Okoń (1992) hanteert voor zulke voorstellingen van adelsleven de term 'compensatie voor het heden', dat wil zeggen voor het heden van de negentiende-eeuwse Polen. Hij wijst er echter met nadruk op dat er naar zijn oordeel geen overeenkomst bestaat tussen de persoonlijke idylle van de in werkelijkheid 'gekwelde onvrije szlachcic' en die in taferelen van biedermeier 'Gemütlichkeit', waarbij hij kennelijk in beide gevallen vroeg negentiende-eeuwse scènes en geen voorstellingen uit een verder verleden op het oog heeft.⁴⁴⁷ Een vergelijking tussen genretataferelen uit het leven der nog vrije *achttiende-eeuwse* 'szlachta' echter en de compensatoire taferelen uit het bestaan van de Oudduitse stadsburgers in hun functie voor de negentiende-eeuwse Poolse, respectievelijk Duitse beschouwer is mijns inziens wel reëel. Een wezenlijk verschil zou evenwel zijn dat destijds voor de Poolse schilder en beschouwer, zoals Okoń aanneemt, zelfs bij de meest idyllische scènes van oude zeden en het doorgeven van vaderlandse herinneringen de gedachte meespeelde aan de toekomstige bevrijding van het vaderland.⁴⁴⁸ In voor publicatie bestemde besprekingen van schilderijen kon die associatie of zelfs interpretatie toen doorgaans niet worden uitgesproken, hooguit gesuggereerd: dat dit naar mijn idee inderdaad gebeurde, kwam al meermaals

romantische daad [de gewapende opstand] te vervangen die toen niet mogelijk was. - En ook die functie van de schilderkunst werd door de delingsmachten aan banden gelegd.

⁴⁴⁶ Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 268: symboliek adelshoeve als beeld van Polen en alles wat men als echt-Pools beschouwde, hield stand tot WO I. Zie ook Suchodolscy, 1988, p. 348-349: proces idealisering van 'dwór' in literatuur, opera en schilderkunst. - De eigen adellijke afkomst van grote delen der ontwikkelde kringen speelde hierbij zeker evenzeer een rol als de ongelijke verhouding - politiek, economisch en juridisch - tussen adel en burgerij speciaal in de nieuwere Poolse geschiedenis: het Oudpoolse adelsleven vormde het meest aantrekkelijke object voor een retrospectieve mentaliteit.

⁴⁴⁷ Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 217, 269: compensatie; overeenkomst of tenminste zekere nabijheid, p. 269-270: hij zet zich hier af tegen mening van kunsthistorica Janina Wiercińska.

⁴⁴⁸ Okoń, 1992, *Sztuki siostrzane*, p. 269-270. In dat geval fungeerden zulke idyllische taferelen dus niet alleen als tegenbeeld, maar bevatten zij een utopisch element, was hier op zijn minst sprake van anticiperende wensbeelden, zie dl. I: IV, 2, nt. 393 en vgl. nt. 414.

aan de orde. Op grond van de voor deze studie bestudeerde commentaren lijkt Okoń's veronderstelling mij dan ook heel plausibel. Tegelijkertijd getuigen de commentaren bij veel historische genretaferelen vooral ook van instemming met de dankzij de inventie van de schilder gegeven mogelijkheid om mee te leven met de representanten van als positief beschouwde levensvormen.

Het boven beschreven complex van voorstellingen rond de 'dwór' betitelt Okoń als mythologisering van het adelsleven in de zeventiende en achttiende eeuw, een mythologisering die ook de ruimte omvatte, het landschap en de adelshoeven zelf. Negentiende-eeuwse schilders, schrijvers en hun recipiënten plaatsten de beelden van dit leven daardoor als het ware buiten de tijd, buiten de werkelijkheid van die eeuwen en het historische proces van verandering.⁴⁴⁹ Bij deze omgang met geschiedenis sluiten mijns inziens ook Kossaks hier besproken voorstellingen aan, althans die taferelen waarin hij anonieme ruiters en soldaten zonder concrete historische context presenteerde, zoals in zijn idyllische *Uitrit ter jacht* en in zijn soldatengenre met onbekende lisowczyki en luzaks. Pillati's soldatengenre kan eveneens zo worden gezien. Dat er bij schilders en beschouwers van historisch genre echter ook sprake kon zijn van werkelijke belangstelling voor het leven van mensen in vroeger tijden, komt zowel in de taferelen zelf, als in de eigentijdse commentaren tot uitdrukking.

De receptie van deze taferelen, de reactie op de situatie van de figuren was dikwijls empathisch, soms geamuseerd, en kwam daarin overeen met die op eigentijds genre. Bij sommige taferelen was een allegorische lezing de meest voor de hand liggende interpretatie; bij andere voorstellingen echter, zoals bijvoorbeeld Brodowski's in verschillende eeuwen gesitueerde scènes met reizigers, werd er alleen - met waardering - een *sympathiek* beeld van het verleden geconstateerd. Hier bestaat overeenstemming met de benadering van de geschiedenis die de literatuurhistoricus Andrzej Waśko (1999) als karakteristiek voor de 'gawędy' beschrijft: de affirmatieve instelling, een 'gelaten en door moeilijkheden en tegenslagen niet aan het wankelen gebrachte affirmatie van de wereld'. Waśko contrasteert deze houding met de utopieën van de Verlichting en de dromen van de romantici. 'Gawędy' konden wel kritiek bevatten op de fouten van de adel, op de gebreken van het oude maatschappijbestel, maar zij gaven bovenal uitdrukking aan een 'machtige menselijke behoefte aan lof op de wereld', aldus Waśko: kritische accenten verleenden de auteurs daarom soms een humoristische kleuring, dan weer een moraliserende toon. De 'gawędy' drukten altijd een affirmatieve verhouding tot het leven en de wereld uit, dat wil zeggen tot het historische leven van hun personages.⁴⁵⁰ Diezelfde behoefte aan *affirmatieve* beelden van het verleden - die ook bij het vaderlands-historisch genre in de Duitse landen de overhand had - was kennelijk van grote invloed op de themakeuze van Poolse schilders van

⁴⁴⁹ Okoń, 1994, p. 61.

⁴⁵⁰ Waśko, 1999, p. XIII.

historisch genre. Hun kritiek op aspecten van het adelsleven brachten zij, op analoge wijze als de 'gawędy'-schrijvers, meestal alleen tot uitdrukking in de vorm van humoristische taferelen of een ironische karakterisering van hun figuren.⁴⁵¹ Maar ook bij zulke ironische taferelen overweegt de indruk van sympathie voor de als nationaal ervaren en poëtisch geïdealiseerde levenswijze en waarden der Oudpoolse adel. En dat waren voor veel schilders en hun recipiënten de levenswijze en waarden van hun eigen voorouders, want een zeer aanzienlijk deel van hen behoorde immers zelf tot de kleine 'szlachta', hun sympathie gold het verleden van hun eigen stand, van hun eigen families.

Al domineerden het zogeheten 'kontusz-genre' en het soldatengenre duidelijk binnen het geheel van het Poolse historische genre, een enkele maal werden in dit kader toch ook andere thema's gekozen, die een breder beeld van het leven in vroeger tijden boden. Maszyński's tafereel *Zingende bedelscholieren* uit de zestiende eeuw is daar een voorbeeld van. Een aanvulling op de beelden uit het 'szlachta'-milieu boden tevens voorstellingen die weliswaar buiten het terrein van het historisch genre in strikte zin vielen, maar daar toch aan raakten, zoals Gersons cultuurhistorische schilderijen en sommige van de historische anekdoten die speciaal in Galicië floreerden. Wel staat bij anekdoten steeds een historisch personage centraal, maar dikwijls representeerde zo'n figuur voor negentiende-eeuwse beschouwers tegelijkertijd een bepaald tijdperk of een bepaald aspect daarvan zoals bijvoorbeeld een der wetenschappen, kunsten of ambachten, of militaire prestaties, waarmee de anekdote verder reikte dan de karakterisering van een vooraanstaand individu uit het verleden.⁴⁵²

Of de kritiek van literaire recensenten op een soms al te eenzijdige en bekrompen idealisering van het Oudpoolse adelsleven in historische verhalen, romans en dichtwerken, die al in de jaren vijftig geuit werd, ooit deze of gene schilder ervan weerhield om zijnerzijds taferelen van 'kontusz-genre' uit te beelden, valt moeilijk na te gaan. Hoe dat ook zij, de waardering van Poolse kunstcritici die zulke taferelen als in ieder geval oprecht vaderlands opvatten, hield tot in de late negentiende eeuw aan. Terwijl in Galicië bij de wat Mycielski noemde 'kleine' schilders van het verleden een romantisch-idealiserend terugkijken overwoog, schijnt ironie een aspect van de omgang met het verleden te zijn dat speciaal in Warschau een voedingsbodem vond.

⁴⁵¹ Scherpere kritiek op ontwikkelingen in het verleden kreeg vorm in aantal voorstellingen die de misstanden tijdens sejms aan de orde stelden: voor enkele zulke schilderijen, zie II: III, 3.

⁴⁵² Voor die representatie van tijdperken of aspecten daarvan door historische individuen, zie dl. II: I, 4, nt. 44.