

Anna Myślińska

Kieleckie lata Franciszka Kostrzewskiego w świetle "Pamiętnika" (1891)

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 26, 151-168

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA MYŚLIŃSKA

KIELECKIE LATA FRANCISZKA KOSTRZEWSKIEGO W ŚWIETLE *PAMIĘTNIKA* (1891)

We wrześniu 2011 roku minęła setna rocznica śmierci Franciszka Kostrzewskiego (1826-1911) warszawskiego malarza, rysownika, ilustratora i pedagoga związanego w młodości z regionem świętokrzyskim i Kielcami. Urodził się 19 kwietnia 1826 roku w Warszawie w rodzinie drobnomieszczańskiej Franciszka i Doroty ze Żbikowskich (SAP 1986: 160-165; Jakimowicz: 1952, s. 9). W Warszawie upłynęło niemal całe życie artysty, ale dzieciństwo i młodość spędził w regionie świętokrzyskim. Zapewne na skutek dramatycznych wypadków powstania listopadowego, które przerwały pomyślny rozwój ekonomiczny i kulturalny warszawskiego mieszczaństwa, rodzina Kostrzewskich opuściła miasto i przeniosła się na prowincję w okolice Sandomierza (Jakimowicz 1973: 111).

Jako kilkuletni chłopiec z tętniącego życiem miasta zawitał na wieś, między malownicze wzgórza i rozległe pola, obserwując barwne obyczaje, stroje i postaci. Na kartach wydanego u schyłku życia *Pamiętnika* (1891) wspominał lata dziecięce spędzone w sandomierskiem (Kostrzewski 1891: 1-4; Witz 1970: 108), gdy nieskory do nauki z pasją poświęcał się obserwacji przyrody, życia wsi, naśladował głosy ptaków, a nade wszystko oddawał się rysowaniu. Z notatnikiem nie rozstawał się prawie nigdy, przysparzając zmartwień rodzicom planującym dla syna karierę urzędniczą. Zapewniał szkielet studiami pejzażowymi oraz licznymi, charakteryzowanymi z temperamentem postaciami, które z czasem wypełniły również w szkicach węglem ściany pokoju młodzieńca (Kostrzewski 1891: 2-3; Jakimowicz 1952: 10).

Franciszek Kostrzewski początkowo uczył się w szkole obwodowej w Warszawie, podczas gdy jego rodzice pozostali na prowincji, gdzie przyjeżdżał w okresie świąt i wakacji. Po ukończeniu klasy piątej odmówił kontynuowania nauki i z pomocą rodziców uzyskał posadę aspiranta w kantorze fabryczki Sztumfa w Ostrowcu. Młodzieńczy temperament, krytyczna ocena otoczenia, a nade wszystko pragnienie zostania malarzem nie pozwoliły mu na rozwinięcie kariery urzędniczej. Jako osiemnastoletni chłopiec rozpoczął w roku 1844 naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, otwartej po okresie represji popowstaniowych (Jakimowicz 1952: 10-14).

W tym czasie Warszawa zmieniała swoje oblicze, na co wpływ miały m.in. zniesienie granicy celnej między Królestwem i Rosją, tworzenie się miejskiej inteligencji z przedstawicieli różnych grup społecznych, narastanie prądów rewolu-



Il. 1. Karol Simmler, *Portret Franciszka Kostrzewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 40.

cyjnych, których myśliciele i bojownicy, tacy jak Edward Dembowski i Henryk Kamieński, na pierwszy plan wysuwali sprawę chłopską. To zainteresowanie miało z kolei wpływ na twórczość literacką „Cyganerii Warszawskiej”, jak również na odradzające się malarstwo rodzajowe, pejzażowe i ilustratorstwo, których dziedziny Kostrzewski wybrał w swej działalności artystycznej (Il. 1).

W latach 1844-1849 studiował pod kierunkiem Aleksandra Kokulara (1793-1846), Chrystiana Breslauera (1802-182), Jana Feliksa Piwarskiego (1794-1859), Rafała Hadziewicza (1803-1886) i Marcina Zaleskiego (1796-1877). Ulubionym nauczycielem Kostrzewskiego był prowadzący katedrę rysunku i malarstwa krajobrazowego Jan Feliks Piwarski, któremu zawdzięczał pogłębienie umiejętności charakteryzowania typów ludowych, etnograficzne zacięcie w odtwarzaniu lokalnych strojów i zwyczajów oraz studiowanie natury. Twórczość Piwarskiego wiąże się z pojawiającymi się od lat 30. XIX wieku postulatami (m.in. Wincenego Pola, Seweryna Goszczyńskiego, Michała Grabowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego) unarodowienia malarstwa poprzez inspirację geograficznym i kulturowym krajobrazem Polski (Kozakiewicz, Ryszkiewicz 1955: 9; Malinowski 1987: 7; Jakimowicz 1952: 39-40). Romantyczne, nowe rozumienie narodu i ojczyzny stymulowało zainteresowanie przeszłością, folklorem i tradycją ludu. Nowe rozumienie wyobraźni i natury, która pojmowana była jako dynamiczna, wewnętrznie zróżnicowana, niepowtarzalna całość, mająca swe lokalne odmienności, powodowało zainteresowanie przyrodą i tradycją rodzimą.

Wpływ na zakorzenienie idealistycznego nurtu pejzażu w Szkole Sztuk Pięknych miał system kształcenia studentów. Nauka rozpoczynała się od kopiowania litografii i rysunków, m.in. z wzorników *L'Ecole du paysagiste* i *L'Etude de paysage, Foretes et montagnes* słynnego w tym czasie pejzażysty szwajcarskiego Aleksandre'a Calame'a, kolejnym etapem było malowanie akwarelą, sepią i tuszem. W czwartym roku nauki studenci wykonywali szkice olejne krajobrazu, a dopiero w piątym mogli tworzyć samodzielnie kompozycje olejne, w dużej mierze wzorowane na obrazach malarzy holenderskich, które znajdowały się w zbiorze

rach szkoły, ale też na studiach natury w różnych warunkach natężenia światła, co miało przygotować ich do samodzielnych prac podejmowanych w czasie wycieczek po kraju (Gerson 1897: 10, 12; Micke-Broniarek 2005: 16-17).

W okresie studiów Kostrzewski zaprzyjaźnił się z kilkoma uczniami Szkoły Sztuk Pięknych: Józefem Brodowskim (1772-1853), Wojciechem Gersonem (1831-1901), Ignacym Gierdziejewskim (1826-1860), Edmundem Petzoldem, Henrykiem Pilattim (1832-1894) i Marcinem Olszyńskim (1829-1904), później Józefem Szermentowskim (1833-1876) i Wojciechem Kossakiem (1856-1942). Z przyjaciółmi wyjeżdżał na studia plenerowe w okolicie Warszawy, na wakacyjne wycieczki po Królestwie i Litwie (1849), a także w Góry Świętokrzyskie i do Ojcowa (1850).

Marcin Olszyński był głównym inicjatorem artystycznego i towarzyskiego życia młodej „cyganerii warszawskiej” i pierwszym nabywcą ich obrazów. W siedmiu albumach zebrał setki notatek rysunkowych i akwarelowych swych przyjaciół, ukazujących wspólne spotkania, wędrowki po kraju i życie ówczesnej Warszawy (Micke-Broniarek 2005: 17). Kostrzewski należał do grona najbardziej ambitnych członków grupy, obok Gersona, Pilattiego i Szermentowskiego, których wyróżniało świadome dążenie do odnowy malarstwa pejzażowego i rodzajowego, akcentowanie polskości motywów i lokalnego kolorytu krajobrazu oraz ukazanie na tym tle życia ludu (Ibidem: 18).

W Warszawie Kostrzewski w dużej mierze utrzymywał się z udzielania lekcji rysunku w domach zamożnego mieszczaństwa, co zaowocowało wieloma pomocnymi w karierze kontaktami (...) *Dzięki licznym znajomościom, miałem lekcje w najzamożniejszych domach: Potoccy, Zamoyscy, Platerowie, Jezierscy, Lubomirscy, Łubieńscy i wiele innych zamożnych domów protegowali mnie jako nauczyciela akwareli i rysunku w swoich domach* (Kostrzewski 1891: 96-97; Tessaro-Kosiłowa 1968: 19). Patent Szkoły Sztuk Pięknych artysta uzyskał w roku 1850 za kompozycję mitologiczną *Spór Apollina z Marsjaszem* (SAP 1986: 160).

Pod koniec nauki otrzymał Kostrzewski pisemne zaproszenie do Kielc od naczelnika powiatu kieleckiego Tomasza Zielińskiego (1802-1858). Jak wspominał na kartach *Pamiętnika* chętnie przyjął zaproszenie, ponieważ miał w tych stronach mieszkającą rodzinę. W ślad za zaproszeniem Zieliński przesłał artyście pewną kwotę w gotówce na pokrycie kosztów podróży (Kostrzewski 1891: 25-26).

Tomasz Zieliński urodził się w Krakowie w rodzinie szlacheckiej. Po wczesnej śmierci rodziców opiekę nad nim roztoczyła Elżbieta Skotnicka, właścicielka bogatego zbioru obrazów, co w młodym człowieku rozbudziło zamiłowanie do sztuki. Zwieńczeniem kariery urzędniczej Zielińskiego było stanowisko naczelnika powiatu kieleckiego (lata 1846-1858), które pozwoliło na rozwinięcie działalności kolekcjonerskiej i mecenasowskiej¹.

¹ Ważniejsze opracowania do tematu działalności kolekcjonerskiej Tomasza Zielińskiego i samej kolekcji: F.M. Sobieszcański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony guberni radomskiej*, Warszawa 1852; W. Gerson, *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych. Zbiór prac ku uczczeniu Adama Mickiewicza 1798-1898*, w: *Pamiętnik Kielecki*, Kielce 1901, s. 57-60; *Katalog obrazów śp. Tomasza Zielińskiego*, Kielce 1957; I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński i jego zbiory*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach”, t. 6, Kraków 1970, s. 239-389; I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, „Studia z Historii Sztuki”, t. XV, pod red. W. Jaworskiej i J. Pietrusińskiego, Wrocław 1973 i inne.

W 1849 roku po raz pierwszy większe grono artystów bawiło w pałacyku Zielińskiego w Kielcach. Oprócz Kostrzewskiego przyjechali Wojciech Gerson, Aleksander Rycerski i Marcin Olszyński (Jakimowicz 1973: 24, 111; Vetulani, Ryszkiewicz 1951: 19, 77, 90). Wśród gości wymieniani byli również Julian Cegliński (1827-1910) i rzeźbiarz Wojciech Święcki (1823-1873) (Gerson 1901: 58). Młodzi artyści zajmowali wieżę we wschodniej części rezydencji, w której mieściło się kilka obszernych pokoi (Ibidem: 58). Jak wspominał później Gerson zaproszenie do Kielc utworował adeptom list rekomendacyjny profesora Piwarskiego napisany do naczelnika (Ibidem: 58).

Pobyty w Kielcach miał dla Kostrzewskiego ogromne znaczenie. Nie dysponował środkami pozwalającymi na podróże zagraniczne, w Kielcach mógł natomiast poznać kolekcję obfitującą w dzieła mistrzów obcych, w tym również flamandzkich i holenderskich z XVII wieku, co przesądziło o obraniu kierunku twórczości. W malarstwie flamandzkim i holenderskim znalazł tchnienie sztuki barokowej, znalazł rozmiłowanie w życiu doczesnym, doskonale odpowiadające własnemu usposobieniu, znalazł ujęcie krajobrazu – łączące realizm z uczuciowością i zmysłem kompozycyjnym. Znalazł wreszcie doskonale charakteryzowane typy ludowe, ukazane żywo, bezpośrednio, dosadnie, z humorem i radością życia (Husarski 1926: 231; Jakimowicz 1952: 18-19; Dobrowolski 1957: 381; Dobrowolski 1976: 68; Micke-Broniarek 2005: 18).

W Kielcach przebywał od 1849 do 1950 roku. Zajmował się kopiowaniem obrazów z kolekcji Zielińskiego dla okolicznego ziemiaństwa, doskonalił umiejętności malarskie, a także udzielał w pałacyku lekcji rysunku i malarstwa młodemu Józefowi Szermentowskiemu z podkieleckiego Bodzentyna, później znanemu pejzażyście. Jak oceniał na kartach *Pamiętnika (...)* *Szkoda, że osiadłszy w Paryżu zatracił [Szermentowski] oryginalność w swoich pracach, ale te, które w kraju zostały, przemawiają poezją, swojskością i pięknym kolorytem* (Kostrzewski 1891: 27-28)².

Dokumenty dotyczące kolekcji: Archiwum Państwowe w Kielcach: Akta osobiste W-go Tomasza Zielińskiego naczelnika powiatu kieleckiego, 1846-1862, nr 82/12; Akt notarialny z 20.07.1858 roku zawierający *Inwentarz* majątku pozostałego po Tomaszu Zielińskim (w zespole akt notariusza Wojciecha Mieszkowskiego), nr 300 i inne.

² Po zapoznaniu się z malarstwem flamandzkim i holenderskim w kolekcji Tomasza Zielińskiego oraz lekcjach u Franciszka Kostrzewskiego podjął Józef Szermentowski studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1860 roku wyjechał na stypendium do Francji, gdzie pozostał na stałe, przyjeżdżając do kraju tylko na krótko. We Francji rozszerzał horyzonty malarskie w kontakcie z bogatymi zbiorami muzealnymi i twórczością barbizończyków. Na jego obrazach zanika wówczas nieśmiała drobiazgowość, upraszcza się i monumentalizuje kompozycja, a czynnikiem modelującym staje się silne światło dnia, określające anonimowo postrzegany pejzaż, najczęściej z potężnymi drzewami o bujnych koronach. We Francji artysta, podobnie jak Józef Chelmoński, nie uległ konwencji francuskiego pejzażu i pozostał entuzjastą piękna własnego kraju. W studiach natury nadal przypominał rodzime motywy, w istotny sposób uwzględniając czynniki powietrza i światła, tworzył również kompozycje z akcentami realizmu krytycznego.

Z okolic Fontainebleau, gdzie przebywała międzynarodowa plejada artystów, pisał Szermentowski do Marcina Olszyńskiego (...) *natura tutejsza nic osobliwego – nie*



Il. 2, Franciszek Kostrzewski, *Tomasz Zieliński przy obrazie*, rysunek w *Pamiętniku* (1891).

Na kartach *Pamiętnika* Kostrzewski zapisał uwagi na temat gospodarza (...) *Naczelnik Zieliński był postacią niezmiernie rzadką, dość szorstki w obejściu ze zwykłymi śmiertelnikami, wyjątkowo artystów poważał i kochał. Trzeba było widzieć go przed obrazem, który zdobył świeżo, a miał dar wyszukiwania dobrych rzeczy, jak zamknięty na klucz w pokoju, po kilka godzin przesiadywał i wpatrywał się w obrazek, mrużąc słowa zachwyty i uwielbienia; oczy mu łzami zachodziły i twarz pałała ogniem. Takich lubowników sztuki nie spotkałem. Podobnym do niego był w latach późniejszych, także już nieboszczyk, Feliks Gebethner; który odmawiając sobie wiele wygod i przyjemności z trudem i wysiłkiem gromadził koło siebie utwory sztuki* (Kostrzewski 1891: 28-29) (Il. 2).

W *Pamiętniku* znalazły się również spostrzeżenia na temat kieleckiej kolekcji, powodowane raczej wrażeniami malarskimi, niż „magią” nazwisk mistrzów (...) Często do zbiorów Zielińskiego zaglądali znawcy i amatorowie sztuk. Na przykład dwa pejzaże Salvatora Rossy, wielkości około trzech łokci na wysokości, malowane z wielką brawurą, które w skutek grubego pędzla (jak u nas przeciętni znawcy się wyrażają), ogółowi się nie podobały, a które dzisiaj są, zdaje mi się, w berlińskiej galerii (...) Spotkałem także w lat kilkanaście potem, obrazek na drzewie, widok Wenecyi, prawdziwy Canaletti [Canaletto], u Stanisława Potockiego. Dalej znowu takie arcydzieło, jak obrazek [Caspara] Netschera „Dzieci oglądające gipsową figurkę przy świecy”.

może iść w porównanie z naszym Krakowskiem i Sandomierskiem, nie mówiąc już nic o Pieskowej Skale. Nieco później nad skapane w południowym słońcu Pireneje przedkładał uroki Karpat (...) szare ich tony, które im nadają ten wielki a zarazem tak uroczy ogół jakiejś niewypowiedzianej dzicy, a zarazem i poezji. Za: I. Jakimowicz, *Józef Szermentowski 1833-1876*, Katalog wystawy, Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach, Warszawa 1969, s. 15.

Nie nie wiem, co się stało z obrazem świętego Tadeusza, malowanym przez [Szymona] Czechowicza, jak również portretami królewskimi, malowanymi przez [Tommaso] Dolabelle, „Ucztą mitologiczną” nieznanego autora, ale nadzwyczaj pięknym obrazem i tytu, tytu innemi!

Nie wiem, czy gdzie egzystuje spis owego zbioru, gdzie prócz obrazów było dużo historycznych i kosztownych pamiątek. Była tam srebrna głowa Esterki, rzadkiej piękności i wartości. Szkoda takiego znakomitego zbioru! Zieliński, jako człowiek bezdzielny, nosił się z myślą zapisania tego całego muzeum na własność publiczną; tymczasem w końcu życia, obciążony długami, zmarnować musiał tyloletnią pracę i starania (Ibidem: 60-62)³.

Uwagi na temat kieleckiej kolekcji spisał również inny gość pałacyku Wojciech Gerson, wymieniając dzieła artystów polskich: Szymona Czechowicza, Feliksa Pęczarskiego, Jana Nepomucena Głowackiego i Marcina Zaleskiego oraz obcych: Jana Piotra Norblina, Godfrieda Schalken’a i Caspara Netscher’a, których wpływ na młodzież bawiącą w pałacyku Tomasza Zielińskiego, a za jej pośrednictwem na sztukę krajową, stał się bardzo ważnym (Gerson 1901: 58, 60).

(...) Zbiór ten budził zajęcie nie tylko w samych kielczanach i okolicznej inteligencji, ale i z dalszych okolic, bo i z Warszawy, przyjeżdżała młodzież malarska studyować okiem zajmujące dzieła sztuki, a nawet w następstwie czasu doznawała gościnności „Naczelnika”, nie przez dni i tygodnie, ale miesiące i lata. Kielce stały się przez to ogniskiem, w którym zbierały się dążności inteligencji miejscowej do rozwoju życia estetycznego (Ibidem: 57-58).

Pałacyk Zielińskiego w Kielcach odwiedzały osobistości ze środowiska warszawskiego zajmujące się sztuką i kulturą, a przede wszystkim malarze starszego pokolenia: Antoni Blank, Franciszek Lampi, January Suchodolski, Wincenty Smokowski, Marcin Zaleski, Aleksander Lesser, Ksawery Kaniewski i Bonawentura Dąbrowski. Do zaprzyjaźnionego grona naczelnika należeli również: Chrystian Breslauer, Rafał Hadziewicz, Wincenty Kasprzycki, Stanisław Marszałkiewicz, Jan Moraczyński, Antoni Ziemięcki, January Suchodolski, Jan Feliks Piwarski oraz Ksawery Kaniewski (Jakimowicz 1970: 29-30).

Epoka romantyzmu znacząco wpłynęła na zmianę kryteriów oceny obiektów pochodzących z przeszłości, powodując budzenie się pasji kolekcjonerskich. W wieku XIX nastąpił wzrost pluralizmu estetycznego, czego skutkiem było poszerzenie zainteresowań kolekcjonerskich. Zmienił się tradycyjny stosunek do sztuki, znacząco wzrosła też pozycja malarstwa w „hierarchii aksjologicznej”. Przeciętny XIX-wieczny zbieracz pretendował do miana znawcy, potrafiąc wskazać właściwą atrybucję dzieła. Oddawanie się pasji kolekcjonerskiej było sposobem na uzyskanie prestiżu kulturalnego, sakralizacji posiadanego kapitału przez sztukę i zbieractwo – szlachetnie nobilitujące zajęcie (Jakimowicz 1973: 71-103; Żygulski jun. 1982: 65; Tańczuk 2011: 123-124). W podsumowaniu rozważań na ten temat kolekcji Zielińskiego należy podkreślić, że miała ona charakter inteligencki, artystyczny, programowo mniej związany z popularnymi w tym czasie kolekcjami starożytnymi. Była to kolekcja znacząca dla Kielc, ale przeciętnej wielkości w zestawieniu z innymi zbiorami w kraju; zbiór ponad

³ Losy kolekcji Tomasza Zielińskiego po jego śmierci w tekstach: I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński i jego zbiory*, op. cit., s. 239-389; I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, op. cit., s. 66-72.

stu dzieł polskich artystów współczesnych był w tym czasie bezprecedensowy (Jakimowicz 1973: 103).

Na podstawie analizy kolejnych inwentarzy można w przybliżeniu oszacować kolekcję Zielińskiego na ponad 10 000 dzieł, z czego 70% stanowiły obiekty z XVII wieku, nieliczne z wieków XV i XVI, pozostałe pochodziły z wieków XVIII i XIX. Dominowało malarstwo, poza tym reprezentowane były: rzeźba i rzemiosło artystyczne, numizmatyka i medalierstwo, liczący kilkadziesiąt sztuk zbiór rycin, dokumenty, pamiątki historyczne, pojedyncze przykłady „starożytności”, bogata biblioteka oraz dział mineralogiczny i geologiczny.

Kolekcja zawierała obrazy artystów europejskich, takich jak: Hans Memling, Rafael Santi, Lucas Cranach st., Hans Holbein mł., Michelangelo Buonarroti, Jakopo Robusti Tintoretto, Tycjan, Giulio Romano, Michelangelo da Caravaggio, Martin Altomonte, Jacques Callot, Anthonie van Dyck, Jacob Jordaens, Caspar Netscher, Claude Lorain, François Boucher, Anton Graff, Józef Grassi, Angelika Kaufman, Peter Kraft, Anton Raphael Mengs, Gaspard Poussin, Rembrandt Hermansz van Rijn, Guido Reni, Juseppe da Ribera, Salvator Rossa, Salomon van Ruisdael, Petrus Paulus Rubens, Frans Snyders, David Teniers, Velasquez, Francisco de Zurbaran i Jacques Louis David, poza tym dzieła należące do poszczególnych szkół artystycznych: włoskiej, flamandzkiej, hiszpańskiej i holenderskiej (z podziałem na poszczególne ośrodki). Obok artystów obcych reprezentowana była sztuka polska: szkoły małopolskiej, artystów z wieków XVII i XVIII, np.: Adolfa Boy’a, Franciszka Lekszyckiego i Szymona Czechowicza oraz zbiór ponad stu obrazów z XIX wieku, m.in.: Chrystiana Breslauera, Antoniego Brodowskiego, Antoniego Dąbrowskiego, Jana Nepomucena Głowackiego, Rafała Hadziwicza, Wincentego Kasprzyckiego, Aleksandra Kokulara, Stanisława Marszałkiewicza, Piotra Michałowskiego, Cypriana Kamila Norwida, Aleksandra Orłowskiego, Feliksa Pęczarskiego i Jana Feliksa Piwarskiego⁴. Imponujący zbiór stwarzał młodym artystom goszczącym u naczelnika możliwości poznawcze, pozwalając na pewne ukierunkowanie własnej twórczości, bez przymusu troszczenia się o warunki bytowe. Z biegiem czasu również dzieła protegowanych przez Zielińskiego adeptów trafiały do kolekcji, w tym dzieła Franciszka Kostrzewskiego (Jakimowicz 1973: 113).

Na kartach *Pamiętnika Kostrzewskiego* znalazły się również opinie na temat ówczesnych Kielc (...) *Kielce to miasto w przeszlicznem położeniu, mające okolice malownicze i nader miłe. Było mi w tych Kielcach jak w niebie. Przede wszystkim obrazów zbiór duży i bardzo ciekawy; malowałem kilka kopii zamówionych przez okolicznych obywateli* (Kostrzewski 1891: 27)⁵. *Starozakonnym nie było wolno mieszkać; we wtorki tylko na targ z pobliskich Chęcín, sławnych marmurami swojemi, zjeżdżało się dosyć żydowstwa. Charakterystyczne postacie żydków owych i okolicznych chłopów niezmiernie mnie zajmowały. Dużo zrobiłem w owych czasach notatek* (Kostrzewski 1891: 30). Urzeczony znaną sobie Kielecczyną chęć-

⁴ Patrz przypis nr 2. Na skutek późniejszych badań dla części zbiorów z kolekcji Tomasza Zielińskiego zmieniono atrybucję, przypisując wykonanie innym autorom.

⁵ Wypowiedzi Franciszka Kostrzewskiego na temat młodości spędzonej w regionie świętokrzyskim i pobytu w Kielcach cytują za *Pamiętnikiem* m. in.: M. Meducka, *Było mi w tych Kielcach jak w niebie. Z pamiętnika Franciszka Kostrzewskiego*, „Ikar. Miesięcznik Kulturalno-Artystyczny” 2002, nr 7-8, s. 16-17; A. Myślińska, *Malarz „Pana Tadeusza”*, „Teraz. Świętokrzyski Miesięcznik Kulturalny” 2011, nr 7-8, s. 7-8.

nie odtwarzał pagórkowate okolice, urozmaicone ruinami zabytkowych budowli, oraz żyjących tutaj ludzi.

Pobyt malarza w Kielcach ubarwiał również czas zabawy (...) *W Kielcach, jak już wspomniałem, niezmiernie miłe zamieszkiwało towarzystwo; grywaliśmy na cele dobroczynne teatru amatorskie, z wielkim powodzeniem. Pamiętam moje triumfy, jako pierwszego tenora: – występowałem w sztuce pod tytułem „Leandra”, gdzie miałem rolę wędrownego aktora – śpiewaka; i czy Kielce były mało wymagające pod względem muzycznym, czy ja w istocie miałem piękny tenor, dość, żem wrażenie zrobił kolosalne, a kilka pensjonarek zakochało się w malarzu, co tak słicznie śpiewa!* (Ibidem: 62-63)⁶.

Towarzyskie usposobienie i liczne talenty Kostrzewskiego przedstawił w 1853 roku w strofach poetyckich jego przyjaciel Wacław Szymanowski:

*Kto śpiewa, gra, maluje – wszystkiego po trosze,
Kto się kłania każdemu, bo zna bardzo wielu,
Kto wydaje dukata, gdzie trzeba trzy grosze,
Kto śpiewa, gra, maluje – wszystkiego po trosze,
Kto gwizdże jakby damom ku zabawie,
Kto się w podróż wybierał, a ugrzął w Warszawie,
Kto mówi, że pracuje, a działa na opak,
Kogo wszyscy kochamy, bo jest dobry chłopak,
Kto malował Jadwigę w jej powiewnej szacie –
Tego chciałem opisać, a wszyscy go znacie*

(Za: Jakimowicz 1952: 34).

W *Pamiętniku* wspominał też Kostrzewski gości, którzy w czasie jego pobytu w Kielcach oglądali galerię obrazów i pamiątek Tomasza Zielińskiego. (...) *Byli to książę Kazimierz Lubomirski, znany kompozytor muzyczny Piotr Jaksa Bykowski, niedawno zgasły zasłużony literat, [...] Anielewski guwerner u Lubomirskiego i Zapolski obywatel z Wołynia, nadzwyczajnej piękności mężczyzna, później mnich osiadły we Włoszech* (Kostrzewski 1891: 50).

Z towarzystwem bawiącym u Zielińskiego odbywał Kostrzewski wycieczki po okolicy. Bliżej opisał wyprawę furmankami na zwiedzenie niektórych okolic w Sandomierskiem i słynnej Łysej Góry, (...) *gdy po przybyciu wieczorem na szczyt Świętego Krzyża nie zostali wpuszczeni do klasztoru. Noc spędzili podróżnicy przy ognisku, otuleni w płaszcze i pledy. Nazajutrz oglądali klasztor i osobliwości jego podziemi, potem udali się ku Pielgrzymowi [u stóp Świętego Krzyża od strony nowej Stup], a dalej malowniczą drogą do Bodzentyna. Pełni humoru przeistoczyli się w wędrowną trupę aktorów, dając w miejscowej oberży improwizowane przedstawienie, zakończone gwarną biesiadą. Ubrani w wywrócone na spód tużurki i turban skręcony z ręcznika pokazali tureckiego baszę ze swoim dworem. Publiczność śmiała się serdecznie, ale zawiedziona rychłym zakończeniem zabawy pożegnała odjeżdżających nieprzychylnymi słowami i rzucanymi kamieniami* (Ibidem: 50-58)⁷.

⁶ Na temat popularności osoby Franciszka Kostrzewskiego w Kielcach pisał również Wojciech Gerson w: W. Gerson, *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych. Zbiór prac ku uczeniu Adama Mickiewicza 1798-1898*, w: *Pamiętnik Kielecki*, Kielce 1901, s. 59.

⁷ Wycieczkę ku Świętemu Krzyżowi opisał również goszczący w Kielcach Gerson, w: *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych*, op. cit. s. 58.



Il. 3, Franciszek Kostrzewski, *Powrót z jarmarku* (ok. 1850), Muzeum Narodowe w Kielcach.

Z tej i innych wypraw w okolice Kielc artysta przywoził barwne wrażenia, których zapis odnaleźć można również na obrazie *Powrót z jarmarku* (ok. 1850) w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach. Z lekkością i swobodą namalował tutaj korowód dosadnie charakteryzowanych, pogodnych włościan na tle uproszczonej panoramy Gór Świętokrzyskich i Kielc, z górującymi bryłami pałacu biskupiego, klasztoru na Karczówce oraz zamku w Chęcinach⁸. Obok zamożniejszych

⁸ F. Kostrzewski, *Powrót z jarmarku*, około 1850, Muzeum Narodowe w Kielcach, MNKi/M/1119.

I. Jakimowicz, *Franciszek Kostrzewski*, Warszawa 1952, s. 27, il. s. 28; B. Modrzejewska, A. Oborny, *Zbiory malarstwa polskiego*, Katalog [Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach], Kielce 1971, s. 34, kat. 59, il.; M. Rumin, *Ikonaografia zabytków Kielecczyny w malarstwie do 1944 r.* Katalog wystawy, Muzeum Świętokrzyskie [w Kielcach] i Biuro Dokumentacji Zabytków w Kielcach, Kielce 1975, s. 52, kat. 176, il.; W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Polskie malarstwo krajobrazowo-rodzajowe XIX i początek XX w.* Katalog wystawy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach, Muzeum Okręgowe w Piotrkowie Trybunalskim, Kielce 1977, il. na okładce; B. Modrzejewska, *Polskie malarstwo krajobrazowo-rodzajowe ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy [w Muzeum Okręgowym w Sandomierzu], Sandomierz 1978, s. 9, kat. 2; B. Modrzejewska, A. A. Oborny, *Polski pejzaż i malarstwo rodzajowe XIX i XX wieku*, Ateny 1979, s. 20, kat. 24; B. Modrzejewska, *Polská krajina od poloviny 19. století do roku 1939*, Katalog wystawy, Pra-

chłopów, powracających na wozach ciągniętych przez woły i konie, namalował idącą pieszo rodzinę poganiającą świnkę, a także podchmielonego chłopą prowadzonego przez żonę i syna.

We wspomnieniu pośmiertnym o Franciszku Kostrzewskim z 1911 roku Wiktor Gomulicki napisał (...) *Nie ma (...) w Polsce malarza, który posiadał w tym stopniu, co Kostrzewski, poczucie swojskości. To poczucie, którego żadne studia nie stworzą, było przyrodzonym darem artysty* (Gomulicki 1911: 795) (Il. 3).

W *Powrocie z jarmarku* Kostrzewski scharakteryzował pejzaż świętokrzyski z nutą idealizacji, osadził w porze przedwieczornej i osnuł delikatną mgiełką. Typ szerokiego ujęcia zachmurzonego, burzowego „północnego” nieba, pagórkowatego terenu oraz stylizację drzew przejął artysta od swego nauczyciela ze Szkoły Sztuk Pięknych Chrystiana Breslauera, pogłębiając je studiami natury. Do tak namalowanego pejzażu wprowadził w ukształtowane pod kierunkiem Piwarskiego wiejskie motywy rodzajowe (Malinowski 1987: 13), zapisując w sugestywny sposób ruchy i nastroj postaci. Przemysłany, choć nie tracący na naturalności układ sceny, podkreślił Kostrzewski umiejętnym rozkładem barw, światła i cieni.

W początkach twórczości artysta koncentrował się na różnych okolicznościach codziennego bytowania chłopów m.in. na targu, w drodze, w karczmie, a także na weselu czy chrzcinach. Pokazywał włóścian zadowolonych, wesołych, ubranych w barwne stroje, oglądanych z pozycji mieszkańca miasta dobrze obeznanego ze sprawami wiejskimi i zachwyconego bogactwem typów i barwnością folkloru. Unikał jeszcze głębszej problematyki społecznej, poruszanej w późniejszych pracach (Jakimowicz 1952: 27-28). Chłop był dla Kostrzewskiego bohaterem pozytywnym, chwalił jego prostotę, religijność, rozsądek i wesołość; widział go też przy pracy i w kłopotach życiowych.

Podobną stylistycznie kompozycją do *Powrotu z jarmarku* jest w zbiorach kieleckich *Widok Hebdowna* (1852), z szerokim zakolem Wisły, sceną rodzajową, wypiętrzoną bryłą gotyckiego kościoła i dalekim zamglonym pasmem wzgórz⁹ (Il. 4).

ha 1981, s. 58, kat. 17, il.; *Skarby Kielc*, red. ks. H. Witczyk, Kielce 1992, il. 63; E. Jeżewska, *Krajobrazy polskie* (z cyklu kielecka Galeria) „Ikar Miesięcznik Kulturalno-Artystyczny” 1999, nr 5, s. 15, il. s. 14; M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Głównka, *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, Kielce 2003, il. 156; E. Jeżewska, A. Kwaśnik-Gliwińska, *Malarstwo polskie i europejskie rzemiosło artystyczne. Galeria Muzeum Narodowego w Kielcach*, Kielce 2004, s. 17, kat. 42, il.; *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*. Katalog wystawy pod red. A. Kwaśnik-Gliwińskiej, Kielce 2008, s. 26, kat. I/37, il.; E. Jeżewska, *Polskie malarstwo rodzajowe XIX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 25, Kielce 2010, s. 176, kat. 15, il. s. 175 (II 5); s. 190

⁹ F. Kostrzewski, *Widok Hebdowna*, 1852, Muzeum Narodowe w Kielcach, MNKi/M/1120. B. Modrzejewska, A. Oborny, *Zbiory malarstwa polskiego Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach*, op. cit., s. 34, kat. 58; B. Modrzejewska, *Polską krajina od połowiny 19. stulecia do roku 1939*, op. cit., s. 58, kat. 20, il. s. 61; M. Pieniążek-Samek, A. Oborny, J. Głównka, *Kielce. Historia. Kultura. Sztuka*, op. cit., il. s. 155; *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 26, kat. I/36, il. s. 31; E. Jeżewska, *Polskie malarstwo rodzajowe XIX wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach*, op. cit., s. 174, kat. 16, il. (frag.) s. 175 (II. 4), s. 190.



Il. 4, Franciszek Kostrzewski, *Widok Hebdowa* (1852), Muzeum Narodowe w Kielcach.

Pod wpływem ideologii pozytywizmu, najpełniej zawartej na kartach literatury, uformowało się w 2. poł. XIX wieku malarstwo pejzażowe, które za swój główny temat obrało rodzimy pejzaż, życie wsi i jej mieszkańców. Nestorem warszawskiego środowiska pejzażystów – realistów był właśnie Franciszek Kostrzewski, łącząc obserwacje z lat dzieciństwa z doświadczeniami artystycznymi przywiezionymi z podróży w kraju i za granicą. W 1856 roku otrzymał malarz od matki żony kilka tysięcy rubli na odbycie podróży artystycznej po Europie. Udał się do Paryża, Brukseli, Drezna, Berlina i Wiednia (Kostrzewski 1891: 97), zwracając uwagę na twórczość barbizończyków, a szczególnie pejzaże i obrazy animalistyczne Konstanta Trojona oraz interesując się ilustratorstwem. Ale zetknąwszy się nawet z dziełami obcymi był świadomy polskich korzeni swojej sztuki, pisząc (...) *będąc ciągle w kraju, kraj tylko rozumiem, krajowe postacie i krajowe okolice tylko maluję, i zdaje mi się, w rysunkach najczytelniejszym dla swoich zostałem* (Ibidem: 98).

Patrząc na nowe widoki coraz bardziej doceniał bogactwo i urok polskiej przyrody i krajobrazu (...) *Tu muszę wypowiedzieć swoje zdziwienie, dlaczego u nas przy tylu rozmaitych kierunkach w malarstwie tak mało jest pejzażystów? Przecież nasze sosny, wierzy, topole, i tyle innych drzew, stanowią tak cudne wzory! Byłem przecież trochę w Niemczech i Francji, a przeważnie spotykałem lasy, wprawdzie bardzo porządnie utrzymane, ale bardzo ubogie* (Ibidem: 125-126).

Sposób widzenia przez Kostrzewskiego pejzażu bliski był teoriom głoszonym przez wybitnego filozofa heglistę i krytyka Karola Libelta w dziele *Estetyka czyli umniectwo piękne* (1854), gdzie pisał (...) *Ziemia ojczysta jest pierwszą, główną podstawą miłości Ojczyzny* (Krzysztofowicz-Kozakowska, Stoloł 2000: 170). Ten pogląd realizował Kostrzewski w wycieczkach po kraju, spoglądając zauroczony na drzewa, łąki, pagórki, zarośla i potoki. Z pasją malował sceny rodzajowe, charakteryzował typy z warszawskich zaułków i przedmieść, jak np. na obrazie *Cyrk na Saskiej Kępie* (1852).



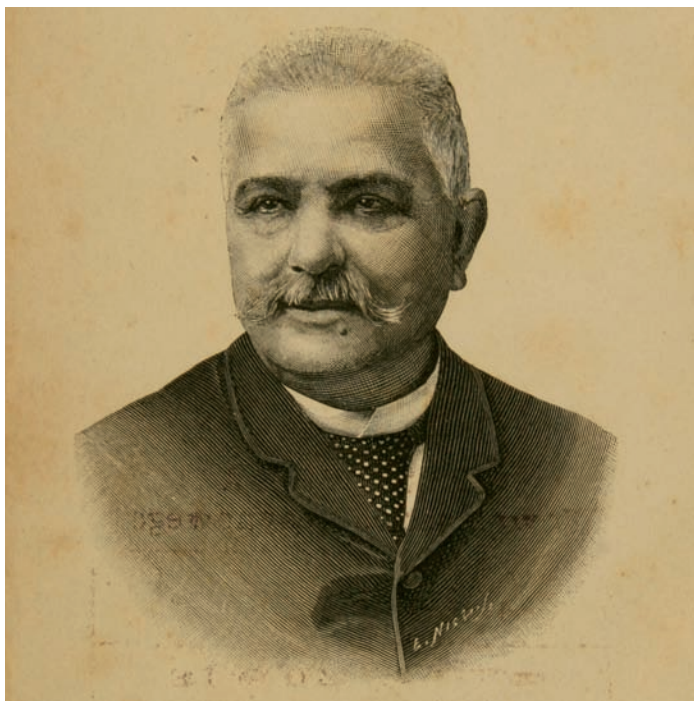
Il. 5, Franciszek Kostrzewski, *Wyrobnicy nadwiślańscy*, Szkice i obrazki (1858).

Wkrótce, bo już w roku 1858, miał miejsce ilustratorski debiut Kostrzewskiego, w serii litografii do zbioru utworów Wacława Szymanowskiego *Szkice i obrazki*. Pozytywnymi bohaterami jego licznych, drobnych prac, pokazanymi bez cienia ironii, z największą powagą i realizmem, byli chłop i miejski proletariusz. Artysta śmiało kreślił postaci swobodną kreską, zapisując bogactwo charakterystyki i dużą skalę humoru (Jakimowicz 1952: 41).

W litografii *Wyrobnicy nadwiślańscy* na pierwszym planie umieścił ludzi wykonujących ciężką pracę fizyczną, monumentalizując ich figury na kształt słynnej kompozycji *Kamieniarze* Gustawa Courbet'a (1849). Wraz z autorem zbioru artysta wysunął program walki z wadami społecznymi, posługując się orężem satyry ostrej, celnej i aktualnej, lecz nie osobistej ani złośliwej (Tessaro-Kosimowa 1968: 9). W swych najlepszych pracach osiągnął mistrzostwo realizmu krytycznego, które śmiało zestawić można z dziełami wielkiego malarza i satyryka francuskiego Honore Daumier'a (Jakimowicz 1952: 60) (Il. 5).

W malarstwie i rysunkach Kostrzewskiego z lat 60. XIX. wieku postępuje wzbogacenie i pogłębienie tematyki społecznej i chłopskiej. Obok scen obojętnej zabawy i kolorytu zaścianka pokazywane są problemy nurtujące wieś. Artysta odczuwał napięcie towarzyszące wzmożonej walce chłopów z pańszczyzną, był również świadkiem ruchów wolnościowych, powstania 1863 roku i skutków jego klęski (Ibidem: 70).

Na obrazie *Kamieniarze* (1862), zbieżnym tematycznie ze słynnym obrazem Gustawa Courbet'a (1850), malarz sprowadził postaci pracujących do wymiarów sztafażowych, podkreślając dominację krajobrazu (Dobrowolski 1976: 68). Za interesowania zbieżne z poszukiwaniami artystów francuskich, z którymi Kostrzewski zetknął się w czasie pobytu za granicą, nie zawsze wywierały większy wpływ na jego twórczość (Il. 6).



Il. 6, Franciszek Kostrzewski, *Autoportret*, rysunek w *Pamiętniku* (1891).

Malarz kilkakrotnie podejmował interpretacje strof Księgi III i IV *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, sprzęgając w wyjątkowy sposób poezję z malarstwem. W kolejnych wersjach *Grzybobrania* i *Polowania* zatapiał w prześwietlonej przestrzeni lasu swobodnie upozowane postaci, wykorzystując scenę rodzajową jako pretekst do namalowania pejzażu. W urokliwej, pogodnej atmosferze *Grzybobrania* (ok. 1860), powtórzonej w kompozycji *Grzybobranie (Sędzia i Telimena)* z 1899 roku, zilustrował Księgę III epopei *Umizgi*. Obydwa przedstawienia ujął lekko, z doskonałym wyczuciem koloru o przewadze tonów brunatnych i niezliczonych odcieni zieleni.

W kolejnych wersjach *Polowania* (1863 i 1886) zapisał nastrój majestatycznej powagi puszczy litewskiej, ilustrując Księgę IV *Dyplomatyka i łowy*. W klimacie puszczy „słychać” u Kostrzewskiego brzęczenie owadów, śpiew ptaków i odgłosy zwierząt (Il. 7).

*Któż zbadał puszcz litewskich przepastne krainy,
Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?
(...)
Wieść tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje,
Bo gdybyś przeszedł bory i podszyte knieje,
Trafisz w głębi na wielki wał pniów, kłód, korzeni,
Obronny trzęsawicą, tysiącem strumieni
I siecią zielsk zarostych, i kopcami mrowisk,
Gniazdami os, szerszeniów, kłębami węzowisk* (Mickiewicz 1984: 116).



Il. 7, Franciszek Kostrzewski, *Polowanie* (1863), Kolekcja rodziny Mroczkowskich.

Do obrazu *Polowanie* przywołać można również inny cytat Księgi IV *Pana Tadeusza*:

*Natenczas Wojski chwycił na taśmie przypięty
Swoj róg bawoli, długi, cętkowany, kręty
Jak wąż boa oburącz do ust go przycisnął,
Wzdął policzki jak banię, w oczach krwią zabłysnął,
Zasunął wpół powieki, wciągnął w głąb pól brzucha
I do ptuc wystął z niego cały zapas ducha,
I zagrał: róg jak wicher wirowatym dechem
Niesie w puszcę muzykę i podwaja echem.
Umilkli strzelcy, stali szczerwacze zadziwieni
Mocą, czystością, dziwną harmoniją pieni.
Starzec cały kunszt, którym niegdyś w lasach słynął,
Jeszcze raz przed uszami myśliwców rozwinął;
Napętnił wnet, ożywił knieje i dąbrowy,
Jakby psiarnie w nie wpuścił i rozpoczął towy.
Bo w graniu była towów historyja krótka:
Zrazu odzew dźwięczący, rześki: to pobudka;
Potem jęki po jękach skomlą: to psów granie;
A gdziekolwiek ton twardszy jak grzmot: to strzelane.
Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,
Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało (Ibidem: 122).*

Polowanie (1863) z wymienionej serii eksponowane było w Muzeum Narodowym w Kielcach na wystawie malarstwa polskiego z kolekcji rodziny Mroczkowskich *Gra obrazów* (*Gra obrazów* 2011: 104, il.). Kostrzewski wykorzystał tutaj malarskość strof Adama Mickiewicza, budując podniosły nastrój puszczy na kształt katedry – świętej i niezniszczalnej. Prastare, sękaty dęby o powyginanych konarach otoczył pióropuszcami wierzb, sosen i zarośli, u podnóża których umieścił myśliwych przekraczających powalone pnie i kłęby paproci. (...) *Takich zwłaszcza sosen i topól nadwiślańskich nigdy nie spotkałem. Sosny Kostrzewskie go pachną żywicą i chrzęszczą igłami; topole są pełne szeptów tajemnych i odmawiać się dają niekończące się pacierze...* (Gomulicki 1911: 795).

Realizm i wrażliwość *Polowania* warto porównać z wczesnymi pracami artysty ze zbiorów kieleckiego muzeum, w których widoczny jest jeszcze rys idealizacji w ujęciu tematu i kolorystyce. W *Polowaniu* zaznacza się już lekcja odebrana przez Kostrzewskiego od barbizończyków, a także podjęcie doświadczeń wrażliwej notacji natury, przynależne już do polskiej szkoły pejzażu realistycznego.

Malarstwo pejzażowe i rodzajowe Franciszka Kostrzewskiego, oparte w swych początkach na tradycji sztuki flamandzko-holenderskiej, a później barbizońskiej, pod niejednym względem uważane być mogło na gruncie polskim za prekursorskie. Artysta nie do końca zrealizował jednak swoje możliwości i powodowany względami zarobkowymi odszedł od nowatorskich poszukiwań w dziedzinie pejzażu. Dostosowując się do potrzeb środowiska, które wolało rysunki humorystyczne i pospiesznie wykonane akwarele od ambitnej twórczości, podejmował zadania ilustratorskie i niewiarygodnie obfitą produkcję rysunków satyrycznych (Husarski 1926: 229; Dobrowolski 1976: 68; Witz 1970: 113; Krzyżtofowicz-Kozakowska, Stolot 2000: 169-170). Nie ceniąc mozolnej pracy i doskonalenia

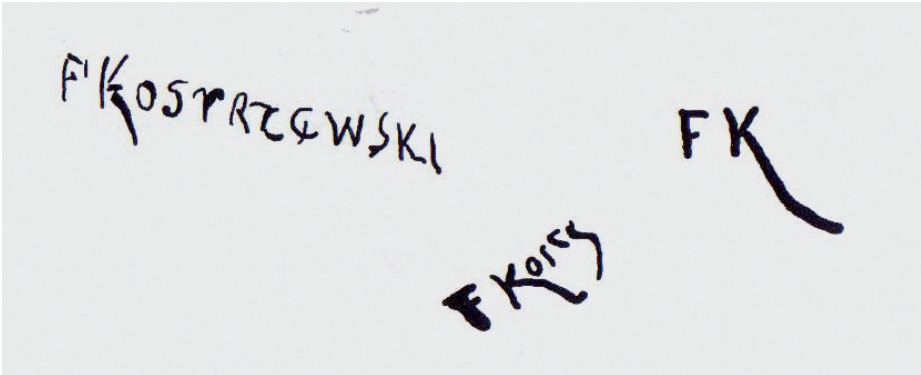


Il. 8, Maria Wodzińska, *Portret Franciszka Kostrzewskiego*, 1911, (portret narysowany przez córkę artysty 17 VI 1911), „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 40.

warsztatu malarskiego uznał, że siłę jego talentu stanowią szybko wykonywane prace o charakterze szkicowym, zamieszczane głównie w „Tygodniku Ilustrowanym” i „Kłosach”. Nie pogłębianą systematycznie wiedza malarska przestała w późniejszym okresie wystarczać do ziszczenia pokładanych w twórczości Kostrzewskiego nadziei (Jakimowicz 1952: 34-36).

Obniżenie się poziomowi prac Kostrzewskiego nastąpiło już około 1870 roku. Na rynku sztuki jego obrazy stanowią dziś rzadkość, w przeciwieństwie do masowo wykonywanych u schyłku życia rysunków satyrycznych.

Pamiętnik przedstawia wiele ciekawych wydarzeń z życia artysty, jego relacje z innymi twórcami i otoczeniem, spostrzeżenia i oceny. Pisany bezpośrednio, z fantazją i pewnym rozrzewnieniem, po części wynikającym z opisywania wydarzeń z pewnym odstępem czasu, stanowi niezastąpione źródło w badaniach nad biografią i twórczością artysty. Był bystrym, niezmordowanym obserwatorem życia miasta i prowincji (...) *Człek o wyrobionem smaku artystycznym nie zna, co to nuda. Na każdym kroku i w każdym miejscu jest na co popatrzeć: tu oświetlenie, tam ugrupowanie, tu pofałdowanie, a dopiero wyrazy twarzy tak milionowej różnicy! Dwóch podobnych twarzy spotkać nie można, a co za oryginalne profile, jakie nosy, co za ruchy! Niewyczerpane nigdy studia, tylko trzeba się nauczyć patrzeć, a do końca życia nie podobna się nudzić ani na chwilę!* (Kostrzewski 1891: 32) (Il. 8).



Il. 9, Sygnatury dzieł Franciszka Kostrzewskiego za: T. Lewicki, *Sygnatury malarzy polskich*, Warszawa 2000, s. 84

W *Pamiętniku* artysta określił zasady, które pozwalały mu utrzymać się z malarstwa: trzeba przede wszystkim być zabawnym, tworzyć rzeczy małe, wesołe, tanie i na czasie; w karykaturze unikać rysu krytycznego (Ibidem: 24-25). Wskazał również na źródła swojej twórczości (...) *W ogóle na całą moją działalność artystyczną bardzo wpłynęły pierwsze młodościowe lata spędzone na wsi, w okolicy górzystej, leśnej i wodnej* (Ibidem: 30), a były to lata spędzone właśnie w okolicach Sandomierza i w Kielcach, nad Wisłą i u stóp Świętego Krzyża. W innym miejscu *Pamiętnika* wspominał lato spędzone w Rudzie Malenieckiej koło Końskich (...) *Nie wiem dlaczego, ale najmilej mi przebywać w lecie w granicach Królestwa; ani Karpaty, ani zabużańskie kraje jakoś nie ciągną mnie* (Ibidem: 172).

Na kartach *Pamiętnika* Franciszek Kostrzewski zamieścił uwagę, która pozwala przypuszczać, że mimo wielu trudności życiowych czuł się spełniony jako artysta (...) *Kocham sztukę i za nic na świecie nie chciałbym być kim innym, jak malarzem* (Ibidem: 161).

Anna Myślińska

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI'S LIFE IN KIELCE
IN THE LIGHT OF HIS MEMOIRS (1891)

September 2011 marked the 100th Anniversary of the death of Franciszek Kostrzewski, an artist and pedagogue from Warsaw, who devoted his youth to the Świętokrzyskie Region and Kielce. In 1844-1849 he studied at the School of Fine Arts in Warsaw, under Aleksander Kokular, Chrystian Breslauer, Jan Feliks Piwarski, Rafał Hadziewicz and Marcin Zaleski. At that time Warsaw was Poland's centre of revolutionary and social trends, which, aside from influencing literary works of the 'Warsaw Bohemia', also inspired the revival of the genre and landscape painting, and the art of illustration – the very domains Kostrzewski was determined to pursue in his artistic career.

Towards the end of his education he received a written invitation from the Head of the Kielce County Office, and an ardent art collector – Tomasz Zieliński (1802-1858). It was then that Kostrzewski had the opportunity to acquaint himself firsthand with the works of the "Old Masters" of the 17th century Netherlands, the experience which inspired him to choose the direction of his future work.

In his *Memoirs* he recalls his childhood in the Sandomierskie Region, Kielce's cultural atmosphere, and outlines his plans and ideas for future work. His fascination with the local landscape and folklore was reflected in the painting called *Return from the Fair* (circa 1850).

During his trip to the West of Europe he became strongly influenced by painters from the Barbizon School. Later on he drew many satirical sketches, achieving perfection in critical realism. He made several attempts at interpreting Books III and IV of Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz*, coming up with the work unique in its synthesis of art and poetry.

He felt fulfilled as an artist, and wrote in his *Memoirs: I love art, and for the world I would never like to be anything else, but an artist.*

Anna Myślińska