

Agata Koprowicz

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0003-0104-5342

Typowi obywatele ludowi. Reprezentacje chłopów i chłopek na wystawie *#dziedzictwo* (2017)

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki Preludium:

„Między podporządkowaniem a emancypacją. Historia kulturowa fotografii chłopów w Królestwie Polskim i Galicji (1846–1905)”, 2020/37/N/HS3/00336, kierowniczka: Agata Koprowicz

Wystawę *#dziedzictwo* otwarto w 2017 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jej kuratorem był Andrzej Szczerski, historyk sztuki i wykładowca związany z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, od stycznia 2016 do marca 2018 roku pełniący funkcję wicedyrektora do spraw naukowych we wspomnianym muzeum, a od 3 stycznia 2020 roku będący jego dyrektorem. Przy tworzeniu ekspozycji Szczerski inspirował się legendarną wystawą *Polaków portret własny* z 1979 roku. Kurator opisywał *#dziedzictwo* jako „głos w debacie na temat polskiej tożsamości”. Był to głos szczególnie istotny, ponieważ w 2018 roku przypadały obchody stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Wybór pojęcia dziedzictwa był poręczny, realizował bowiem dwa cele: synkretycznie obejmował różne zjawiska kultury oraz łączył namysł nad przeszłością z teraźniejszością – miał być „kluczem do zdefiniowania Polski drugiej dekady XXI wieku” [Szczerski 19]. Kurator wprost podkreślał, że wystawa nie miała charakteru dydaktycznego ani krytycznego, lecz miała przede wszystkim zaświadczać o istnieniu dziedzictwa oraz wzbudzić refleksję, jakiego dziedzictwa jesteśmy spadkobiercami – dziedzictwo to bowiem „podstawa kształtowania wyrazistych tożsamości” [19, 24].

Ekspozycja została podzielona na cztery działy: „#geografia” – dotycząca terytoriów, „z którymi dana kultura się wiąże i traktuje jako własne”, „#język” – który miał

podkreślać odrębność kultury narodowej, „#obywatele” – ukazywał „tych, którzy się z daną kulturą utożsamiają”, „#obycczaj” – „uzmysławia[li], że z perspektywy historycznej narody opisywać można przez odniesienie do ich źródeł kulturowych, a nie kategorii etnicznych” [Szczerski 21]. Kategorie te Szczerski zapożyczył z „antropologicznych i historycznych studiów nad kulturami narodowymi, uznanych za dominujące w procesie kształtowania narodowych tożsamości” [21].

Chciałabym przyjrzeć się reprezentacjom chłopów i chłopek w dziale „#obywatele” – zastanowić się, jakie obrazy zaprezentowano i jakie narracje towarzyszą im w katalogu wystawy¹, dodając przy tym didaskalia – kontekst, którzy rozspaja narrację kuratora wystawy o atrakcyjności polskiej kultury dla chłopstwa i jego domniemanym poczuciu obywatelskości. Wykażę zarazem, że z prezentowanych wizerunków możliwe było wyczytanie oddolnych, innych niż opisane, sensów obywatelskości. Istotnym kontekstem dla akurat takiego wyboru tematu jest trwające od ponad dekady wzmożone zainteresowanie historią chłopów (czy szerzej: ludu) w murach akademii i poza nią, nazwane w ostatnim czasie „zwrotem ludowym”. Jego cele najogólniej można by opisać jako redefinicję społecznej wyobraźni: odpomnienie zapomnianych przeszłości ludowych, które podważają narodową narrację historyczną, a co za tym idzie – rozliczenie się z krzywdami przeszłości w imię bardziej inkluzywnej, równościowej wizji przyszłego społeczeństwa. W tym sensie rozspajanie narracji katalogu wystawy *#dziedzictwo* mieści się w repertuarze gestów wskazanego zwrotu.

Uwagę poświęcę obrazom chłopstwa pochodzącym z długiego XIX wieku, będącego okresem szczególnie istotnym dla budowania narodowego imaginarium. Ten wybór dyktują również względy praktyczne – wieś na szerszą skalę zaczęła być reprezentowana w sztuce polskiej dopiero pod koniec XVIII wieku [Cękańska-Zborowska 7], więc zrozumiałe jest, że na wystawie wcześniejszych obrazów chłopów brak, natomiast okres wojny i czasy PRL zostały przedstawione dość lakonicznie.

Chłopów portret własny

Zanim przejdę do analizy przypadków, chciałabym pokrótce opisać inspiracje *#dziedzictwo*, czyli wystawę *Polaków portret własny*, i nakreślić, jak zostali ukazani na niej chłopci i chłopki. Jej organizatorem było Muzeum Narodowe w Krakowie, a kuratorem – Marek Rostworowski. Wystawę otwarto w symbolicznym czasie, rok po wyborze Karola Wojtyły na papieża oraz rok przed powstaniem „Solidarności”. Ekspozycja obejmowała ponad 750 eksponatów (w przeciwieństwie do *#dziedzictwa* pochodzących nie tylko ze zbiorów MNK), wśród których dominowały portrety malarskie. Szacuje się, że muzeum w ciągu czterech miesięcy jej trwania odwiedziło prawie 81 tysięcy osób. Wystawie towarzyszyła książka o tym samym tytule, do której współtworzenia zaproszono wybitne postaci życia intelektualnego: Aleksandra Gieysztora, Janusza Tazbira, Stefana Kieniewicza, Janusza Żarnowskiego, Jana Błońskiego i Stefana Nowaka.

Jak słusznie zauważa Justyna Budzińska, obie wystawy łączyło to, że definiowały, nie zaś redefiniowały „polskość”, a także „moment »historyczny«, w jakim za inaugurowano oba wydarzenia” [297]. Wydaje się jednak, że wektor *#dziedzictwa* był

1 Nie będę więc odnosić się do sposobu ekspozycji w przestrzeni muzealnej.

skierowany w przeszłość i ją konserwował, natomiast *Polaków portret własny*, również z powodu sytuacji politycznej, miał dawać nadzieję na przyszłość i był otwarty na krytyczne interpretacje. Celem wystawy nie było bowiem ukazanie Polaków takimi, jacy byli, lecz Polaków „autoimaginacji” [Rostworowski 9]. Jak określał to Rostworowski,

wystawa składa się nie tylko z portretów, ale też z różnych przedstawień ukazujących ludzi z szerszej perspektywy, mówiących o strukturze ideowej i społecznej, o wydarzeniach, charakterach, upodobaniach, mitach; o tym, jak wyglądaliśmy, ale też o tym, jak chcielibyśmy widzieć siebie, jakie na temat samych siebie mieliśmy wyobrażenia. Trzeba dodać, że Polacy byli pod tym ostatnim względem szczególnie intensywni; aktorstwo i poza często nam towarzyszyły [7].

Wystawa do kolekcji włączała także widza: jednym z elementów ekspozycji było lustro, w którym mógł się przejrzeć, w duchu zadając sobie pytanie: „a jak ja wyobrażam sobie Polskę?”². Postawienie w centrum problemowym pojęcia wyobraźni otwierało szerokie pole interpretacyjne i krytyczne. Dziedzictwo wystawy stanowi do dziś fascynujący przedmiot refleksji nad polską tożsamością.

Ekspozycja zdominowana była przez reprezentacje portretów szlacheckich i wybitnych postaci z górnych warstw społeczeństwa, jednak temat chłopski był tam także obecny, a reprezentujących go obrazów nie można sprowadzać do estetyki cepelii. Wystawa włączała w narrację o ciągłości świadomości narodowej momenty i tematy ważne z punktu widzenia emancypacji chłopów. Widzieliśmy na niej dwa obrazy przypominające o historii Rzeczypospolitej Pawłowskiej (Franciszek Smuglewicz, *Zatwierdzenie ustawy nadanej włościanom w Pawłowie*, 1795; François Xavier Fabre, *Paweł Ksawery Brzostowski bolejący nad zagładą Pawłowa*, 1797–1798). Pojawili się zarówno kościuszkowscy kosynierzy w trakcie walk (Aleksander Orłowski, *Zdobycie armat pod Raclawicami*, 1801), jak i Norblinowski portret samego kosyniera. Chłopów portretowano w czasie powstania styczniowego (Aleksander Gierymski, *Patrol powstańcy*, 1873; Jacek Malczewski, *Raport policyjny*, ok. 1890), w konwencji realistycznej reprezentowane było ich życie codzienne (Władysław Podkowiński, *Ulica w Siennicy*, ok. 1890) i świąteczne (Józef Chełmoński, *Przed karczmą*, 1877). Na wystawie znalazł się również znany obraz *Trumna chłopska* Gierymskiego (1894–1895). Ostatnim z wymienionych eksponatów w katalogu wystawy towarzyszy krytyczny komentarz odnoszący się do trudnych warunków życia na wsi i biedy. W galerii tradycyjnie rozumianego portretu widzieliśmy wyjątkowe, nieliczne w kręgu kultury polskiej portrety malarskie chłopów. Pierwszym jest portret *Konik, chłop podhorecki*, nieznanego autora, pochodzący z 1757 roku. Prawdopodobnie powstał on na zlecenie magnata Wacława Piotra Rzewuskiego, podobnie jak jeszcze kilka innych portretów chłopów pańszczyźnianych z Podhorzec [Gębarowicz 115]. Zawisły one w zamkowej galerii obok wizerunków szlachciców i książy. Drugim było *Studium chłopca w kapeluszu* z około 1846 roku pędzla Piotra Michałowskiego, który opisuję w dalszej części artykułu. Kontrapunktem do tych dwóch obrazów jest *Portret Zuzanny Marii Ożarówskiej* (1842),

2 Na wystawie #dziedzictwo odwołano się do tego zabiegu – zwiedzający mogli wykonać sobie selfie. Ciekawie o tym pisze [Budzińska].

hrabiny przebranej w strój ludowy, w którego tle widać chłopów pracujących na polu. W tym zestawieniu stanowi on gorzki komentarz do sytuacji szlachty, postrzegającej lud w kategoriach estetycznych. W konwencji tradycyjnego portretu prezentowany był też Stanisław Wyspiański z żoną Teodorą (*Portret własny z żoną*, 1904), obraz symboliczny dla redefinicji wizualnej wyobraźni społecznej okresu Młodej Polski.

Kurator nie zdecydował się na uwzględnienie w programie wystawy (nielicznych zresztą) reprezentacji przemocy pańszczyźnianej czy obrazów bardziej krytycznych społecznie (np. Aleksandra Kotsisa), ale uniknął również przedstawienia wsi w obiektywie sielsko-romantycznej estetyzacji (nie zaprezentowano *Babiego lata* Józefa Chelmońskiego ani „malowniczych” chłopów pędzla Wojciecha Gersona). Podejmując próbę wyodrębnienia pewnej dominanty, można zauważyć, że w większości były to obrazy wsi upodmiotowionej, co nie zaskakuje, biorąc pod uwagę historyczne realia wystawy. Chłopi są tu sprawczy, uczestniczą w sprawach narodowych albo w życiu gromady. Co więcej, są przedstawiani jako indywidualia, a ich „polskość” nie zawsze jest jednoznaczna (można podejrzewać, że podolski „Konik”, namalowany tuż przed najazdem hajdamaków na zamek, raczej „Polakiem” by się nie nazwał). Choć tak skonstruowany portret wsi mogły dyktować w pewnym zakresie względy ideologiczne, ekspozycja tak skomponowanej jej wizji do dziś pozostawia przestrzeń do interpretacji.

Obywatelskości

Zupełnie inny obraz mieszkańców wsi proponuje wystawa *#dziedzictwo*. Jak czytamy w katalogu³:

W kategorii „obywatele” mieszczą się wizerunki rozmaitych narodów [sic!] i grup etnicznych, które z perspektywy kolejnych twórców kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie można uznać za *natione Polonus*. Powstały one w rozmaitych technikach, [...] pokazując między innymi anonimowych mieszczan z Warszawy, małopolskich i wielkopolskich chłopów, przez robotników z Łodzi, tatrzańskich i huculskich górali, żydowskich rabinów, romskich muzyków i wiele innych grup stanowiących o kolorycie polskiej ziemi. Obok nich gromadzono także portrety wybitnych postaci świata nauki, religii, sztuki i polityki pochodzenia polskiego, litewskiego, żydowskiego, ormiańskiego, ukraińskiego i innych, a także wizerunki królów i królowych polskich, w tym legendarnych władców – jak Lech – i monarchów, których podziwiała cała Europa – jak Jan III Sobieski. W ten sposób kolekcja może być postrzegana jako najbardziej egalitarny i demokratyczny w założeniu obraz tych wszystkich, którzy uznawali się za polskich obywateli, dowodząc, jak atrakcyjne okazywało się dla nich polskie dziedzictwo [Szczerski 22-23].

W istocie obrazów chłopów i chłopek (do których zaliczam tu także wizerunki górali i góralek) w katalogu wystawy znajdziemy jedynie siedem na kilkadziesiąt

3 Podobny tekst został zamieszczony na stronie internetowej Muzeum i w drukowanych materiałach promocyjnych.

wizerunków tych, którzy zostali wymienieni jako wybitne postaci. Na nasuwający się zarzut, że chłopci przez setki lat funkcjonowania Rzeczypospolitej stanowili ogromną większość jej mieszkańców, można znaleźć łatwą odpowiedź. Jak pisał Szczerki we wstępie: „każdy z eksponatów ma charakter metonimiczny, zgodnie z zasadą *pars pro toto*, wskazując na kolejne aspekty polskiego dziedzictwa” [24].

Głównym problemem tej części wystawy jest ahistoryczne przykładanie kategorii obywatelskości do rzeczywistości społecznej ludzi żyjących na ziemiach „polskich” od – jak chyba trzeba liczyć – legendarnego Lecha. Zaprezentowane na wystawie wizerunki większości wymienionych w powyższym opisie grup etnicznych pochodzą jednak z XIX wieku, co wcale nie rozwiewa wątpliwości. W jakim stopniu małopolscy chłopci czy huculscy górale mogli się bowiem uważać w tym okresie za polskich obywateli? Innymi słowy, jak dalece wykształcili oni (wykształcono w nich) świadomość narodową, predestynującą ich do bycia obywatelami? Druga rzecz dotyczy samego przedstawienia tych osób – jeśli były one obywatelami, jak sugeruje wystawa, to sposób ich ukazywania powinien być podmiotowy. Historia społeczna tej epoki pokazuje jednak, że chłopów z orbity obywatelskości aktywnie wykluczano – także w sferze reprezentacji wizualnych, co niezamierzenie podkreśliła ekspozycja. Tymczasem, jak pokażę, możliwe było zaprezentowanie także innych wizji obywatelskości.

Zostanmy przez moment przy pojęciu obywatelstwa i prześledźmy jego możliwe ujęcia. Pojęcie obywatelstwa zazwyczaj łączy się z pojęciem przynależenia do dobrze zdefiniowanego bytu politycznego (państwa lub miasta) [Zarycki et al. 270]. W przypadku porozbiorowej Polski pojęcie obywatelstwa musiało ukształtować się w warunkach bezpieczeństwa. Zdaniem Tomasza Zaryckiego, Rafała Smoczyńskiego i Tomasza Warczoka obywatelstwo w omawianym przypadku ma dwa wymiary. Pierwszy oparty jest na tradycyjnych kryteriach, takich jak tożsamość etniczna, religijna lub językowa. Drugi oparty jest na kryterium kulturowym, mniej uchwytnym i często wykorzystywanym do ukrywania aktów wykluczenia [275]. Aby wyjaśnić koncepcję obywatelstwa opartego na kryterium kulturowym, wymienieni badacze wyróżniają dwa modele obywatelstwa dominujące w XIX wieku: obywatelstwo ziemiańskie oraz obywatelstwo inteligenckie.

Pierwsze z nich opierało się więc na własności ziemskiej i kapitale ekonomicznym, a w tej perspektywie ideałem obywatela był ziemianin [Zarycki et al. 278]. W tym przypadku „na przeciwległym krańcu hierarchii prestiżu społecznego znajduje się postać bezrolnego chłopca jako wcielenia nie-obywatela (*non-citizen*)” [279]. Chciałabym uzupełnić ten model o jego wymiar kulturowy: uwłaszczeni gospodarze (którzy mogli mieć więcej ziemi niż niejeden „obywatel ziemski”) nigdy nie zostaliby nazwani obywatelami. Głównym powodem tego były „przesady stanowe” – eufemizm na współczesny „klasizm” czy – w skrajnych przypadkach – nawet quasi-rasizm. Sposobem racjonalizowania dystansu między szlachtą a chłopstwem była bowiem teza o jego genetycznej niższości, utrwalana w opowieści o różnych genealogiach rodu szlacheckiego i chłopów [Kuligowski 73].

Model obywatelstwa inteligenckiego stawiał na inkluzywność, powszechność, bez względu na cenzus gospodarczy czy feudalny. Ideałem obywatela był „typowy członek inteligencji, czyli osoba dobrze wykształcona, kulturalna, z silnym etosem służby państwu (to ostatnie, w zależności od orientacji politycznej, mogło być definiowane albo

jako naród etniczny, albo wspólnota obywatelska” [Zarycki et al. 279]. Jak piszą badacze, model inteligencki zwycięża po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku.

Model obywatelstwa inteligenckiego, opierającego się na kapitale kulturowym, wykluczał ze sfery obywatelskości polskich chłopów, ale także osoby narodowości białoruskiej, litewskiej i ukraińskiej, którym brakuje wystarczającego poziomu kulturowego [Zarycki et al. 297]. Innym, nie-obywatelem, w tym modelu był „cham”, pierwotnie oznaczający chłopca. Od tej pory pojęcie to używane było jako określenie zarówno tych, którzy praw obywatelskich nie mieli, jak też tych, którzy na nie nie zasługiwali – którzy nie spełniali oczekiwań stawianych im przez „szanowanych obywateli” [283]. Uzupełniając wywód badaczy, można powiedzieć, że włączenie chłopów i chłopek w obręb obywatelstwa było możliwe dopiero po spełnieniu szeregu warunków: wykształceniu odpowiedniego habitusu (temat „higieny na wsi”, używanego przez chłopów języka, czyli gwary, sposobu ubierania się etc.), zdobyciu wykształcenia („oświata ludu”) czy zaangażowaniu w sprawę narodu („unarodowienie chłopów”).

Typowi obywatele ludowi

Jakimi obywatelami byli chłopci przedstawieni na wystawie *#dziedzictwo? Zaczynamy od obrazu autorstwa Jana Feliksa Piwarskiego (1794–1859) (il. 1)*. Na wystawie zaprezentowano jedną kartę z *Albumu cynkograficznego rysunkowego warszawskiego*, wydanego w 1841 roku. Przedstawia on sceny z życia ludu Warszawy i jej okolic – handlujących na targach chłopów i chłopek, drobnych rzemieślników, Żydów z Pociemkowskiej czy żebraków.

Pan Maciej spod Łukowa, czyli Podlasiak na warszawskim targu, bo tak zatytułowany jest prezentowany obraz, w katalogu został opisany słowami: „ubrany w tradycyjny strój, w futrzanej czapie na głowie, demonstruje ubitego zająca. [...] Uchwycona przez Piwarskiego [...] scenka rodzajowa przywołuje warszawski folklor i typy charakterystyczne, zapelniające niegdyś ulice i place stolicy, wśród nich malowniczego Podlasiaka” [Szczerski 406].

W istocie wizerunki Piwarskiego były „typami charakterystycznymi” czy „typami zawodowymi”, gatunkiem wizualnym popularnym od końca XVIII przez cały XIX wiek. W przypadku ikonografii chłopów mamy więc do czynienia na przykład z typem chłopca pijaka, chłopca żebraka, chłopki przekupki i tak dalej. Ten gatunek wizualny miał swoje rozwinięcie w typie antropologicznym (często już fotograficznym), który wpisywał człowieka w dyskursy fizjonomiki, a później darwinizmu. Typizacji można było poddać różne grupy – w rodzimym kontekście tworzone zdjęcia typów ludowych czy żydowskich, w kontekście europejskim typy przedstawiały antropologicznych innych i „dzikich”: typy japońskie, aborygeńskie, arabskie i tak dalej. Typizacja była wynikiem „naukowego” patrzenia na ówczesnego człowieka – typ miał reprezentować szerszą kategorię rasową, etniczną, regionalną [Sztandara 59–62]. Etnograficzny czy antropologiczny typ był ze swej natury anonimowy, typy były rzadko nazywane inaczej niż ogólną nazwą plemienia, miejsca zamieszkania, grupy etnicznej [Edwards 240]. Typizację można odczytywać również jako praktykę polityczną – uprzedmiotawiania chłopów, traktowania ich jako obiekty naukowej lub estetycznej uwagi, podkreślania ich fizycznej, a co za tym idzie – społecznej niższości wobec „rasy” panów.

Handlujący chłopci, mający przecież stanowić na obrazie Piwarskiego przykład obywatela (choć w 1841 r. byli to jeszcze w większości, by tak rzec, „obywatele



Il. 1. Jan Feliks Piwarski, *Pan Maciej spod Lukowa*, Plansza nr 10, 1841 r., fot. Pracownia digitalizacji MNK

pańszczyźniani”), są przez samych twórców wystawy reifikowani: zostają poddani etnograficznemu spojrzeniu (opis stroju, nazwanie ich „typami”) oraz estetyzacji (życie chłopów jako scenka rodzajowa, malowniczość). Po części tego rodzaju odczytanie obrazu podsuwa sam Piwarski, którego przedstawienia chłopów pozbawione są ostrza krytyki społecznej czy tematu przemocy pańszczyźnianej. Jak pisał o autorze Wiktor Gomulicki: „Nie odbiło się w dziełach Piwarskiego całe społeczeństwo, [...] ale włościanin polski, nawet w epoce pańszczyzny posiadający swoją odrębną »fantazję«” [474]. Słowa te komentuje Halina Cękańska-Zborowska: „artysta przeważnie widzi ich [chłopów] jako ludzi pełnych werwy, temperamentu, zasobnych, dostatnio ubranych” [67]. Ta werwa i temperament uwidaczniają się w szczególnym upodobaniu Piwarskiego do odmalowywania tematu, który można ogólnie nazwać motywem „podchmielonych chłopów”. Przykładowo w tym samym albumie co *Pan Maciej*, widzimy inną kartę: *Grajek Mazur z okolic Warszawy – czyli poczęstne z przygrywką*, przedstawiającą chłopą grającego na skrzypcach, któremu przysłuchują się trzy postaci – dwóch starszych chłopów pijących wódkę i piwo i kobieta w czepku – wszyscy wyraźnie już zmożeni alkoholem. Typ chłopą pijaka i motyw karczny pojawia się w ikonografii (rysunku, malarstwie, a nawet fotografii), począwszy od Jana Piotra Norblina, i pozostaje żywym tematem

przez cały XIX wiek. Rozpitego pańszczyźnianego chłopca trudno wyobrazić sobie pod hasztagiem „obywatel”.

Tytuł *Pana Macieja* stwarza iluzję, że mamy do czynienia z indywiduum, jednak mógł on zostać wybrany w celach humorystycznych – nikt nie nazwałby wówczas chłopca „panem”. Piwarski być może chciał w ten sposób podkreślić „malowniczość” zasobnego Podlasiaka i jego status ekonomiczny (a widzimy, że oprócz zajęcia ma całą klatkę gęsi oraz na głowie futrzaną czapę, taką, jaką nosiła zagrodowa szlachta). „Pan Maciej” mógł więc w docelowym oglądającym – ziemianinie czy inteligencji – rodzić uśmiech życzliwego rozbawienia faktem, że chłop aspiruje do „pańskości”. Inna interpretacja tytułu jest o wiele bardziej problematyczna dla zamysłu wystawy. Otóż w opisie eksponatu czytamy: „Z napisu objaśniającego dowiadujemy się, że jest [Pan Maciej] wieśniakiem z okolic Łukowa na Podlasiu” [Szczerski 406]. Szkopuł w tym, że w podpisie nie ma informacji, iż na obrazie widzimy wieśniaka. Prawdopodobne jest, że „Pan Maciej” jest faktycznie panem – przedstawicielem zubożałej szlachty zagrodowej lub gołoty, która statusem ekonomicznym niewiele różniła się od chłopca i często pełniła służbę w domach magnatów.

Z Warszawy przenosimy się do Krakowa, okresu kilka dekad po zniesieniu pańszczyzny w Galicji. Na wystawie zaprezentowano dwie fotografie autorstwa Ignacego Kriegera: *Sprzedawca suszonych grzybów z okolic Krakowa* (po 1864) (il. 2) oraz *Portret mężczyzny w stroju ludowym* (1880–1890) (jest to niewątpliwie strój rzeszowski, chociaż w katalogu czytamy, że strój nie ma „jednoznacznych cech pozwalających łączyć jego ubiór z regionem” [sic!]).

Ignacy Krieger był krakowskim fotografem tworzącym od początku lat 60. do końca lat 80. XIX wieku. Specjalizował się głównie w fotografii architektury Krakowa oraz zdjęciach chłopów z różnych stron Galicji. Wizerunki te wychodzą poza ramy typów charakterystycznych – można je wpisać w opisany wyżej typ etnograficzny. Do fotografowania ludu namówił go bowiem Izidor Kopernicki, antropolog, który zdjęcia Kriegera wykorzystywał prawdopodobnie jako pomoce naukowe w trakcie swoich wykładów [Rak 245]. Wśród fotografii typów Kriegera znajdziemy głównie typy ludowe z okolic Krakowa, ale także Huculów, górali z Podhala, Pienin, Śląska Cieszyńskiego, typy żydowskie, Cyganów i mieszkańców przedmieść, w tym typy zawodowe, na przykład kominiarzy [Gaczol et al. 9]. Kriegera można nie bez przesady nazwać producentem „typów ludowych”. Wytworzył setki fotografii, które sprzedawał komercyjnie, a na zamówienie kolorował – dla podkreślenia „malowniczości” stroju ludowego.

W katalogu o twórczości Kriegera czytamy: „inicjatywa wybitnego krakowskiego fotografa ocaliła dla polskiego dziedzictwa obraz człowieka, obywatela, Polaka, który nieczęsto wykazywał wewnętrzną potrzebę posiadania własnego konterfektu albo też nie miał środków materialnych, by taką potrzebę zrealizować” [Szczerski 420]. Zastanówmy się, kim był ten „człowiek, obywatel, Polak”. W istocie fotografia trafia na wieś dopiero pod koniec XIX wieku – w okresie działalności Kriegera wciąż większość atelier znajduje się w większych miastach. Na wykonanie fotografii mogli wówczas pozwolić sobie najbardziej zamożni członkowie elit chłopskich, którzy mieli czas i środki, żeby miejskie atelier odwiedzić. Ogromnej większości jednak nie było na to stać (warto przypomnieć hasło „nędzy galicyjskiej”), a zarazem fotografowanie się nie miało na wsi praktycznego uzasadnienia. Zmieniło się to w latach 90. XIX wieku, kiedy fala emigracji



Il. 2. Zakład fotograficzny Ignacego Kriegera, Krakowiak – typ etnograficzny – sprzedawca suszonych grzybów, 1870–1880, fot. Pracownia Digitalizacji MNK



Il. 3. Antoni Kowalski ze wsi Kazimierza Wielka, fot. Ignacy Krieger, 1870-1880, Rps 5981 II, Biblioteka Narodowa w Warszawie (polona.pl).

do Stanów Zjednoczonych i Brazylii rozbudziła potrzebę sfotografowania się na pamiątkę dla rodziny, a sieć zakładów fotograficznych się rozrosła.

Do atelier Kriegera chłopci sami nie przychodzili – musiał ich on „werbować” [Gaczoł et al. 10]. Część z pozujących pochodziła z wiosek leżących pod Krakowem i prawdopodobnie zauważana była na przykład na targu, część z nich Krieger lub agent jego atelier odwiedzali „w terenie”, a inni byli namawiani do wizyty w atelier w czasie różnych uroczystości, na które przybywały do Krakowa delegacje chłopskie z odleglejszych terenów Galicji (prawdopodobnie tak do atelier trafił chłop spod Rzeszowa). Co więcej, modele raczej nie byli świadomi, w jakim zakresie z reprodukcji ich wizerunku Krieger czerpie korzyści ekonomiczne – ich fotografie krążyły w zupełnie nieznanym im obiegu. Kupowali je bowiem kolekcjonerzy sztuki, ludoznawcy (wspomniany Kopernicki miał ich w swoich zbiorach ponad setkę⁴), inteligencja zaangażowana w sprawy ludu, być może też ziemiaństwo, w tym arystokracja, szczególnie lubująca się wówczas w zabawach w chłopskie kuligi i przebieranych balach [“Stylizacja” 133-137].

4 Znajdują się w tzw. *Albumie Kopernickiego* przechowywanym przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Obaj mężczyźni nie byli zatem przedstawieni ani jak ludzie, ani jak obywatele – byli obiektami, ludowymi manekinami. Co jednak z ich domniemaną polskością? Unarodowienie chłopów wciąż w ostatnich dekadach XIX wieku było tematem debat i projektów. Zdaniem wielu ziemian i przedstawicieli inteligencji, to jego brak przyczynił się do wybuchu rabacji galicyjskiej czy klęski powstania styczniowego. Galicyjscy chłopci często nie identyfikowali się z polskością, lecz z przynależnością do zamieszkiwanego terenu. Mówili o sobie, że są „tutejsi” [Kargol 406]. Nic na fotografiach Kriegera nie wskazuje na chęć ich „spolonizowania” na obrazie – nie pozują z żadnymi rekwizytami, które miałyby ich włączać w krąg obywatelskości narodowej.

Czy Krieger płacił swoim modelom za pozowanie lub dawał im za to ich własne fotografie – trudno dziś powiedzieć. Niestety, poza identyfikacją stroju, w jakim pozują modele, co daje rozeznanie, skąd pochodzili, niewiele można powiedzieć o samych ludziach te stroje noszących. Byli oni degradowani do pojęcia „typu”, anonimowi, odpowiadali na zapotrzebowanie warstw wyższych na obrazy „wsi spokojnej, wsi wesolej”, pozbawionej napięć społecznych (pamiętajmy, że wspierający to wyobrażenie tom Oskara Kolberga o Krakowskiem zostaje opublikowany w 1871 r.). Jednak nawet wśród anonimowych typów Kriegera można znaleźć przykłady ukazujące emancypacyjny wymiar jego fotografii. W zbiorach Konrada Prószyńskiego, redaktora najpopularniejszego XIX-wiecznego tygodnika dla chłopów, czyli „Gazety Świątecznej”, znajduje się kilkadziesiąt zdjęć czytelników pisma⁵, w tym kilka autorstwa Kriegera. Jedno z nich jest podpisane: „Kowalski Kazimierza W.”. Prawdopodobnie jest to zdjęcie jednego z jego czytelników, Antoniego Kowalskiego ze wsi Kazimierza Wielka (il. 3)⁶. Mamy więc tu do czynienia nie tylko z osobą znaną z imienia i nazwiska, ale w dodatku z umiejącym pisać i czytać chłopem, który przeczy stereotypowi „nędzy galicyjskiej”. Co najmniej dwa listy jego autorstwa zostały opublikowane na łamach pisma. Dowiadujemy się z nich, że Kowalski jest założycielem pierwszego sklepu w swojej wsi. Kowalski, podpisujący się jako „włościanin i kupiec”, był self-made manem, przesiąkniętym duchem kapitalizmu. Znajduje to wyraz w jego listach. W jednym z nich pisał: „Dużo, dużo czasu i papieru na opisanie tego by potrzeba, ja zaś muszę ten list zakończyć, bo bije godzina dwunasta w nocy, a we dnie nie mam czasu pisać, gdyż trzeba pilnować handlu” [„Gazeta Świąteczna”]. Możliwe, że Kowalski dostał od Kriegera swoją fotografię i wysłał ją Prószyńskiemu – lub Prószyński dowiedział się od kogoś, że jeden z jego przedsiębiorczych czytelników został wcześniej sfotografowany. Jakkolwiek było, fotografia Kowalskiego jest przykładem wizerunku, który – choć sprzedawany jako fotografia typu – w kolekcji Prószyńskiego zmienia swoje

5 Zdjęcia nadsyłali do niego czytelnicy, niektóre Prószyński wykonał w siedzibie pisma [“Nauka patrzenia”].

6 Podobnie podpisana odbitka tego samego zdjęcia znajduje się w Albumie Izydora Kopernickiego (zbiory Muzeum Etnograficznego w Krakowie, nr inwentarzowy MEK 57357_144). Z kolei w Muzeum Krakowa znajduje się negatyw szklany będący źródłem obu fotografii (nr inwentarzowy MHK-4606/K). Choć nazwisko Kowalskiego w katalogu zbiorów się nie pojawia, to negatyw zidentyfikowany został jako pochodzący z Kazimierzy Wielkiej (wskazuje na to również strój pozującego). Z Kazimierzy Wielkiej pochodzi jeszcze kilka innych negatywów przedstawiających chłopów i chłopki. Widać na nich, że fotografie zostały wykonane na zewnątrz, być może wieś odwiedził agent atelier Kriegera.



Il. 4. Aleksander Kotsis, *Głowy dwóch dziewcząt*, ok. 1870 r., fot. Pracownia Digitalizacji MNK

znaczenie i staje się portretem, wizerunkiem ukazującym indywiduum. Kowalski pozuje w odświętnym stroju, prawdopodobnie z Biblią w dłoni, poświadczając wyobrażenie ziemiaństwa o „pobożnym chłopku”. Kiedy jednak poznamy treść jego listów, widzimy w nim portret osoby awansującej społecznie, dumnej ze swojego pochodzenia, ale zarazem idącej równym krokiem z czasem kapitalizmu i dokonującej reform w skali swojej wioski, co więcej – namawiającej do tego także szlachtę. Kowalski był ucieleśnieniem wyobrażeń części inteligencji (a z pewnością Prószyńskiego) o ideale chłopca obywatela.

Na wystawie zawisły dwa wizerunki góralek i górala. Zaprezentowano – wykonaną po 1900 roku – fotografię Jana Krzeptowskiego Sabala autorstwa Stanisława Bizańskiego. Jak czytamy w katalogu, Sabala stanowi „symbol góralszczyzny” i stał się „uosobieniem kultury podhalańskiej” [Szczerski 382]. Kadr portretowy jest wynikiem sfotografowania innego zdjęcia z 1885 roku [Wójcik 227]. W oryginale „ujęcie obejmowało całą postać zakopiańskiego gawędziarza, siedzącego na skarpie, z której wyrasta stary smrek, a model trzymał w rękach gęśle zwane złóbcokami” [Szczerski 382]. Dalej czytamy o tym, jak kadr uchwycił przenikliwe spojrzenie Sabala, i przenosimy się do opisu jego stroju (peleryna, kapelusz, pióra). Znowu natrafiamy nie tylko na fotografię w oryginale będącą fotografią typu (Bizański zdjęcie to wykorzystał jako jedno z trzynastu w cyklu

prezentującym „typy góralskie” [Wójcik 229]), ale także na sposób opisu, który odsyła nas do praktyki etnograficznej. Fotografie Bizańskiego pełniły podobną funkcję co zdjęcia Kriegera – fotografował on „folklor tatrzański” w okresie wzmożonego zainteresowania góralszczyzną i rozwojem turystyki. O Sabale jako „człowieku, obywatelu, Polaku” z opisu niczego się nie dowiadujemy, choć, co wyjątkowe na tle innych prezentowanych na wystawie postaci „z ludu”, jest on osobą znaną, indywidualium z imieniem i nazwiskiem, a nawet bibliografią na swój temat. Sama postać Sabaly, „Homera Tatr”, jest zresztą interesującym przykładem „wynalezionej góralszczyzny” (głównie przez Tytusa Chalubińskiego i Stanisława Witkiewicza) i jej wtórnego połączenia z kulturą narodową.

Ciekawe, że to głównie opis fotografii wytwarza jej typizujący charakter. Fotografii Krzeptowskiemu zrobiono wiele (pierwsza pochodzi już z 1859 r. [Mąka 42]): część z nich funkcjonowała na zasadzie wizerunku typu, część była portretem. W przypadku prezentowanego na wystawie ujęcia widzimy celowo wykadrowane z oryginalnego „typu” zdjęcie portretowe twarzy, które otwiera możliwość zobaczenia człowieka, nie symbolu. Na wystawie nie wyzyskano jednak nieoczywistej biografii Sabaly. Był on bowiem uczestnikiem powstania chochołowskiego, które miało stanowić dowód na rozwiniętą świadomość narodową uczestniczących w nim górali [Wójcik 58]. Geneza udziału chłopów w tym zrywie jest jednak znacznie bardziej skomplikowana – sięga brutalnego konfliktu o ziemie i lasy z baronem Kajetanem Borowskim, który trwał od około 1831 roku, z przerwami przez kolejne dwanaście lat [Gerber VIII]. Borowski w pacyfikowaniu działań buntujących się chłopów i ich karaniu korzystał z poparcia austriackich władz. Niechęć uczestników „poruszeństwa” wobec rządu cesarskiego mogła wynikać więc z pierwotnego konfliktu stanowego. Pobudki samego Sabaly do udziału w powstaniu nie są znane – można podejrzewać, że chodziło o konflikt z leśniczymi, którzy nie dopuszczali do pańskich lasów kłusowników (do których Sabala się zaliczał), korzyści materialne lub zbójnicki temperament [Wójcik 62]. Jak dowodzą Teresa Brzozowska i Wiesław A. Wójcik, biografowie Sabaly, nie można w przypadku Krzeptowskiego mówić o kierowaniu się uczuciem patriotyzmu narodowego; Sabala przejawiał raczej patriotyzm lokalny, który ukształtował się w walkach granicznych o teren polowania [Wójcik 62].

Związek polskości i góralskości został podkreślony jeszcze jednym wizerunkiem: obrazem malarskim *Głowy dwóch dziewcząt* Aleksandra Kotsisa (il. 4). W tym przypadku w katalogu czytamy: dzieło malarza „o tematyce ludowej cechuje intymny charakter, wskazujący na pozbawiony afektacji, szczerzy stosunek malarza do wsi i jej mieszkańców. [...] Jego kameralną twórczość wyróżnia łagodna, czasem nieco sentymentalna nastrojowość [...]”. Upozowanie ujętych w popiersiu młodziutkich modelek nieco zawstydzonych pozowaniem, nadaje temu nieoficjalnemu wizerunkowi liryczny charakter” [Szczerski 410]. Tym razem obywatelki (jedyne zresztą kobiety z ludu w całym katalogu) opisane są już nie w poetyce etnograficznej, lecz afektywnej. Pojawiają się takie słowa, jak „łagodna” i „sentymentalna”; „nastrojowość”, „zawstydzenie” czy „liryczność”. Z opisu wyłania się obraz wsi jako miejsca prawdy, spokoju, natury i niewinności. W połączeniu z wyrażeniem „młodziutkie modelki” niebezpiecznie oscyluje on jednak w stronę łagodnej erotyki.

W innej części opisu eksponatu czytamy, że wiele obrazów Kotsisa skupia się na krytyce społecznej, choć chciałoby się ten fragment podbić: krytyka była tym, co napędzało



Il. 5a. Kazimierz Sichulski, *Niedziela Palmowa – tryptyk. Dziewczyny huculskie*, 1906 r.,
fot. Pracownia Digitalizacji MNK



Il. 5b. Kazimierz Sichulski, *Niedziela Palmowa – tryptyk. Chłopcy huculscy*, 1906 r.,
fot. Pracownia Digitalizacji MNK

jego malarstwo. Artysta był jednak postacią tragiczną: malował krzywdę włościan (wiele mówi same tytuły jego prac, takie jak *Ostatnia chudoba* czy *Bez dachu*), próbując rozbudzić serca krakowskich elit, co okazało się bezskuteczne. Dobrą ilustracją „klimatu społecznego”, w jakim malował obrazy, jest wystawienie w 1868 roku *Matula pomarli*. Obraz przedstawiał leżącą w zaciemnionej izbie zmarłą kobietę i płaczące nad nią osierocone dzieci. Komentarz recenzenta „Czasu”, Lucjana Siemieńskiego, nie przynosi złudzeń co do zaangażowania warstw wyższych w sprawę ludu: „Widok trupa jak w rzeczywistości, tak w malowidle zawsze

należy do tego rodzaju widowisk, których człowiek nie szuka, dlatego to greccy mistrzowie, rozumiejący się na tym lepiej niż dzisiejsi unikali takich przedstawień” [1].

Zbiory MNK są bogate w obrazy Kotsisa – w marcu 2021 roku otwarto poświęconą mu wystawę *Aleksander Kotsis (1836–1877). Odcienie realizmu. Twórczość malarza i towarzyszące jej reakcje mu współczesnych* mogłyby otworzyć ciekawą dyskusję na temat kulturowego wykluczania chłopów z obywatelskości. Na wystawie *#dziedzictwo* postawiono jednak na liryzm zamiast na realizm.

Do reprezentacji góralskości trzeba dodać jeszcze jeden aspekt, pozostający w kontraście do liryczności. Kolejnym eksponatem był bowiem tryptyk *Niedziela Palmowa* Kazimierza Sichulskiego z 1906 roku (il. 5a, 5b). W opisie obrazu przytoczono słowa Władysława Kozickiego: „była to epoka, która »powołała do życia tych żywiołowych, poetycznych w swej dzikości i romantycznych w swej mocnej pierwotności Huculów, którzy na długo stali się synonimem twórczości Sichulskiego«. Kategorie dzikości i pierwotności są podstawowymi pojęciami opisywania antropologicznego Innego – czy możliwe jest pogodzenie ich z obywatelskością?

W końcu przechodzimy do jedyne go obrazu w jasny sposób odnoszącego się do dziedzictwa wystawy *Polaków portret własny*, czyli *Kardynała* pędzla Piotra Michałowskiego (il. 6). Michałowski był malarzem wyjątkowym – stworzył jedyną w polskiej kulturze galerię malarskich portretów chłopów. Malował je w swoim majątku w Bolestraszczykach koło Przemyśla od 1840 aż do śmierci w 1853 roku.

Na wystawie *Polaków portret własny* zaprezentowano *Portret chłopca w kapeluszu* prawdopodobnie z 1846 roku – roku rabacji galicyjskiej. Portret jest daleki od sielanki i właściwej jej konwencjonalności, będąc próbą wydobycia indywidualności portretowanego. Michałowski znał bowiem dobrze chłopów pracujących w jego folwarku, co więcej, jednemu ze „swoich” chłopów („genialnemu wieśniakowi” Bochenkowi [Michałowska 96]) w trakcie licznych wyjazdów zagranicznych powierzał gospodarstwo, dzięki czemu miał więcej czasu na malowanie. „Bochenkowe rządy” opisywane były jako czas społecznej harmonii – mieszkańcy wsi chodzili najedzeni, w gromadzie nie było także konfliktów [96]. Poglądy Michałowskiego na sprawę chłopską były postępowe. Opowiadał się za zniesieniem pańszczyzny (nazywał ten projekt wręcz „pierwszym prawdziwą miłością braterską tchnącym przedsięwzięciem” [Zanoziński 28]), a także aktywnie pomagał w rozwiązywaniu problemów ekonomicznych chłopów w swoim gospodarstwie. W listach opisywał ich z wrażliwością nietypową dla galicyjskiego właściciela folwarku. Malowanie chłopów w konwencji dotychczas zarezerwowanej dla „panów”, w dodatku po rabacji galicyjskiej, było aktem odwagi, a w oczach wielu musiało być oznaką niemalże szaleństwa.

Wróćmy do wystawy *#dziedzictwo*. Michałowski inspirował się twórczością Diego Velázqueza. Być może to pod jego wpływem postanowił portretować chłopów – Velázquez był bowiem malarzem portretującym Inność, jest twórcą pierwszego w historii malarstwa europejskiego portretu człowieka kolorowego (*Portret Juana de Pareja*, 1650), a także autorem serii portretów błaznów i karłów na madryckim dworze. Wpływ Velázqueza jest wyraźnie widoczny w *Kardynale* Michałowskiego, w którym malarz nawiązał do *Portretu papieża Innocentego X*. Jak czytamy o portrecie w katalogu:



Il. 6. Piotr Michałowski, *Kardynał*, między 1846–1848, fot. Pracownia Digitalizacji MNK

Ukazany na obrazie Michałowskiego bezimienny model został odziany, a właściwie przebrany, w szaty wysokiego rangą duchownego. Jego ogorzała kar-nacja i pospolite rysy kontrastują jednak z wytwornym obliczem papieża utrwalonym przez Velázquez. Ten zaskakujący dysonans między strojem a obliczem modelu przywodzi także na myśl portret Señki – inne równie znane dzieło Michałowskiego, będące studium do *Don Kichota* Miguela de Cervantesa [Szczerki 408].

W obrazie *Seńko* chłop przebrany jest za Sancho Pansę. Jest jednak znaczna różnica między odmalowywaniem chłopów jako postaci z powieści *Don Kichote* a uwiecznianiem ich jako duchownych. Na wystawie było wiele eksponatów odnoszących się do katolicyzmu jako ważnego elementu polskiej tożsamości. Czy wybranie akurat kardynała (w zbiorach muzeum znajduje się przecież wiele innych portretów chłopskich Michałowskiego) miało wpisywać się tematem w ten religijno-narodowy pejzaż? Jeśli tak, to uzyskany efekt może wydawać się przeciwny do zamierzonego. Obraz Michałowskiego można bowiem czytać rewolucyjnie i antyklerykalnie. Autor namalował go przecież w roku Wiosny Ludów i zniesienia pańszczyzny w Galicji, a dodatkowo przedstawia wysokiego dostojnika kościelnego jako chłopca z zaczerwienionym (być może też wskazującym na spożycie alkoholu) nosem. Jednym ze sposobów kontroli chłopów były wygłaszane przez księży kazania – ci zaś często mieli bliskie stosunki z ziemiaństwem, któremu zależało na utrzymaniu folwarcznych pracowników w cnocie pokory. Czy wiejski kardynał nie dworuje sobie z wizji poczciwego, religijnego chłopka, której urzeczywistnienie postulowali galicyjscy ziemianie?

Podsumowanie

Sposób ukazania chłopów i chłopek na wystawie *#dziedzictwo* znacznie różni się od tego z wystawy *Polaków portret własny*. Posłużenie się głównie kategorią typu charakterystycznego i etnograficznego uprzedmiotawia ich (jako obiekt nauki lub obiekt estetyczny) i neguje polityczny potencjał, umożliwiając zobaczenie w chłopach i chłopkach członków i członkinie nowoczesnego społeczeństwa. Nawiązanie do *Polaków portretu własnego* w tym zakresie odbyło się w sposób naskórkowy i przypadkowy – można odnieść wrażenie, że w zbiorach muzeum szukano dzieł w konwencji portretu (najpierw malarskiego, a potem, gdy okazało się, że nie ma ich za wiele – fotograficznego), ukazujących pojedynczą postać (w całości, popiersiu, twarzy), bez głębszej refleksji nad samym gatunkiem wizualnym. Kurator nie zauważył podziału na dwa sposoby portretowania ludzi ze względu na ich pochodzenie społeczne: tradycyjny portret malarski (których wiele zaprezentowano na wystawie) przynależał warstwom uprzywilejowanym, podkreślał ich indywidualność i uwznioślał jako jednostkę, natomiast fotograficzne typy to anonimowe obrazy podporządkowanych – bliskich Innych, jak chłopci, i dalekich Innych, jak skolonizowani. Zaprezentowane „portrety” chłopstwa stanowią galerię milczących obliczy. Oddzielono je bowiem od kontekstu, w jakim żyli pozujący, a także kontekstu artystycznego ich twórców, co nie pozwala widzowi uruchomić wyobraźni społecznej, nieodzownej dla spojrzenia na uwiecznionych na nich ludzi jak na obywateli. Niechciane z punktu widzenia zachowawczej polityki historycznej prowadzonej przez kuratora, będącego wicedyrektorem muzeum, konteksty konfliktów społecznych na osi pan–obywatel i chłop–nieobywatel, czyli pańszczyzny, nędzy galicyjskiej czy rabacji, starannie zatuszowano (czego dowodzi wybór obrazu Kotsisa czy opis dotyczący *Kardynała*, a także – w pewnym sensie – *Sabały*). Dobór eksponatów wymusza na widzu spojrzenie z perspektywy etnografa, psychologa (ileż można wyczytać z tych twarzy! – ten wątek także pojawia się w opisach, np. *Sabały*) albo konesera malowniczności – jednak nie „współobywatela”, widzącego kogoś równego sobie.

Z prezentowanych wizerunków można było wyczytać obywatelskość, jednak nie w sposób sugerowany przez kuratora i narrację zawartą w katalogu. Próba sprowadzenia wszystkich tych prac do jednego mianownika „#obywatel” ograniczyła możliwość spojrzenia na obrazy i ich historie jako na katalizatory dyskusji o różnych wizjach obywatelskości i polskości – o tym, co znaczy „być obywatelem”; kogo, jak i po co się z kręgu obywatelskości wyklucza; jakie były oddolne, chłopskie wizje obywatelskości; kto w XIX wieku nazywał się „Polakiem”. Co więcej, choć niewątpliwie nawet uprzedmiotawiające wizerunki „typów” miały wymiar emancypujący, ponieważ poszerzały społeczną widzialność chłopów, to warto byłoby się zastanowić, jakie były to wizerunki – na kogo ziemiaństwo i inteligencja chciały patrzeć, a kogo wołały pozostawić poza zasięgiem swojego wzroku. Prezentowany na wystawie „obywatel” występuje przecież często w „malowniczym” stroju ludowym, na który w rzeczywistości nie każde było stać.

Sam fakt odmalowania czy sfotografowania pewnych grup społecznych nie jest równoznaczny z włączeniem ich w obręb obywatelskości. Co to znaczy być namalowanym jak obywatel? To ujawnia dopiero kontekst powstania, obiegu i recepcji dzieła. Wydaje się, że w przypadku projektowania tej części wystawy zapomniano, iż część prezentowanych górali, mazowieckich chłopów i Huculów nie była figurami, lecz realnymi, pozującymi do tych wizerunków ludźmi, posiadającymi swoje wizje świata. Choć trudno byłoby zrekonstruować biografie akurat tych konkretnych zaprezentowanych osób (z wyjątkiem Sabaly), to można było oddać im pośrednio głos, posługując się źródłami pozostawionymi przez innych chłopów i chłopki, żyjących w podobnym miejscu i czasie oraz wywodzących się z podobnych warunków społecznych. Sabala mógłby opowiadać o chłopskich buntach i alternatywnych wizjach społecznej przyszłości, „typy” Kriegera – o hierarchiach społecznych na wsi i chłopskiej przestrzeni publicznej, góralki Kotsisa – o tym, kim jest wiejska „obywatelka”, portrety Michałowskiego w końcu – o współpracy między „panem” a „chłopem”, nawet w warunkach pańszczyźnianego systemu. Prześlepienie przez kuratora wydarzeń niewygodnych dla utrzymania spójności narracji o polskiej obywatelskości odebrało chłopom i chłopkom sprawczość. Hasztag użyty w tytule wystawy zapowiadał nowoczesne ujęcie problemu tożsamości chłopów, jednak po raz kolejny zamknięto ich w zakurzonej ramie XIX-wiecznego typu.

Lista prac cytowanych

- Budzińska, Justyna. "Zróbmy sobie dziedzictwo. Przypadek dwóch wystaw". *Lud*, vol. 105, 2021, pp. 294-311.
- Cękańska-Zborowska, Halina. *Wież w malarstwie i rysunku naszych artystów*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1969.
- Edwards, Elizabeth. "Photographic »Types«: The Pursuit of Method". *Visual Anthropology*, no. 2-3, 1990, pp. 235-258.
- Gaczol, Ewa, et al. *Ignacy Krieger*. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2017.
- Gazeta Świąteczna*, no. 226, 1885.
- Gerber, Rafał, editor. *Powstanie chochołowskie 1846 roku. Dokumenty i materiały*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.
- Gębarowicz, Mieczysław. *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.
- Gomulicki, Wiktor. *Jan Feliks Piwarski*. „Wędrowiec”, no. 24, 1903, pp. 472-474.
- Kargol, Tomasz. "Świadomość chłopów w Galicji w pierwszej połowie XIX wieku. Zarys problemu", *Prace Historyczne*, vol. 144, no. 2, 2017, pp. 401-411.
- Koprowicz, Agata. "Nauka patrzenia na siebie. Egofotografie chłopskich czytelników »Gazety Świątecznej« (1881–1905)". *Stan Rzeczy*, vol. 2 (21), 2021, pp. 205-241.
- . "Stylizacja »na chłopkę«. Przyczynek do badania dziewiętnastowiecznych fotografii arystokratek w stroju ludowym na przykładzie Róży Tarnowskiej z Branickich". *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, vol. LIV, 2019, pp. 131-161.
- Kuligowski, Waldemar. "Chamska historia Polski. Tezy i antytezy". *Czas Kultury*, no. 3, 2016, pp. 70-77.
- Mąka, Mirosław. *Najstarsza fotografia górali tatrzańskich*. Fundacja im. Marszałka Marka Nawary, 2014.
- Michałowska, Celina. *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym. Z papierów rodzinnych zebranych N.N.* Księgarnia G. Centnerszvera i Spółki, 1911.
- Rak, Maciej. "Listy Izzydora Kopernickiego do Seweryna Udzieli z lat 1887–1891". *LingVaria*, vol. VIII, no. 15, 2013, pp. 227-249.
- Rostworowski, Marek, editor. *Polaków portret własny*. Praca zbiorowa. Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Siemieński, Lucjan. "Wystawa obrazów Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie". *Czas*, no. 119, 1868, pp. 1-2.
- Szczerski, Andrzej, editor. *#dziedzictwo. Przewodnik po wystawie*. Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017.
- Sztandara, Magdalena. *Fotografia etnograficzna i „etnograficzność” fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2006.
- Wójcik, Wiesław A. *Sabala*. Tatrzański Park Narodowy, 2009.
- Zanoziński, Jerzy. *Piotr Michałowski. Życie i twórczość 1800–1855*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.
- Zarycki, Tomasz, et al. "Cultural Citizenship Without State: Historical Roots of the Modern Polish Citizenship Model". *Theory and Society*, vol. 51, 2022, pp. 269-301.

Abstrakt / Abstract

Agata Koprowicz

**Typowi obywatele ludowi.
Reprezentacje chłopów i chłopek na
wystawie #dziedzictwo (2017)**

Artykuł stanowi krytyczną analizę reprezentacji chłopów i chłopek na wystawie *#dziedzictwo* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017). Refleksji zostają poddane eksponaty zaprezentowane w części „#obywatelstwo” wraz z towarzyszącymi im opisami zawartymi w katalogu wystawy. Autorka analizuje prezentowane obrazy chłopstwa w szerszym kontekście społeczno-kulturowym, przecząc kuratorskim tezom o atrakcyjności polskiej kultury dla chłopstwa i jego domniemanym poczuciu obywatelskości. Wykazuje zarazem, że możliwe było wyczytanie z prezentowanych wizerunków oddolnych, innych niż opisane sensów obywatelskości. Namysłowi zostaje poddany także społeczny charakter gatunku portretu malarskiego i „typu ludowego”, za pomocą którego przedstawiono większość analizowanych przypadków.

słowa kluczowe: *#dziedzictwo*, historia chłopów, sztuki wizualne, fotografia, typ ludowy, portret

**Typical Folk Citizens.
Representations of Peasant Men
and Women at the #heritage
Exhibition (2017)**

This article is a critical analysis of the representations of peasant men and women at the *#heritage* exhibition (National Museum in Krakow, 2017). It reflects on the exhibits displayed in the “#citizenry” section along with the descriptions included in the exhibition catalog. The author analyzes the presented images of the peasantry in a broader socio-cultural context, contradicting curatorial theses about the attractiveness of Polish culture to the peasantry and its presumed sense of citizenry, while demonstrating that the exhibited images contained other visions of citizenry than those described. The social character of the genre of the portrait and the “folk type,” through which most of the analyzed cases were presented, is also discussed.

keywords: *#heritage*, peasant history, visual arts, photography, folk type, portrait