

Towarzyski: Wiśniewska Aniela i jej wychowawca Pomianowska Stanisława, były to troskliwe opiekunki więźniów politycznych, dostarczające im paczki żywnościowe a często i grypsy od więźniów i dla więźniów od naszych towarzyszy.

Dalszą działalność rewolucyjno- oświatową nawiązano później w oparciu o opanowaną przez Komunistów Kooperatywę „Robotnika” i bi-

bliotekę Rady Klasowych Związków Zawodowych (ul. Królewiecka Nr 23).

Rządom burżuazyjnym udało się zlikwidować Klub Robotniczy, ale ducha rewolucyjnego nie byli w stanie zniszczyć. Dalsze zastępy nowych i młodych towarzyszy powiększały stale szeregi KPP do walki z burżuazją o wolność i socjalizm, o pokój całej ludzkości.

JANUSZ MICHAŁOWSKI

FELIKS PĘCZARSKI W PŁOCKU

Feliks Pęczarski należy do tych malarzy wieku XIX, którzy dłuższy czas byli jeśli nie zupełnie zapomniani, to znani niedostatecznie i jednostronnie. Pierwsze prace tego tak bardzo „warszawskiego” malarza trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie dopiero w roku 1917 (portret Zygmunta Stryeńskiego) i 1919 (dwa obrazy ze zbiorów plockiego zbieracza ks. prałata Ignacego Lasockiego). Właściwie jednak dopiero wystawa „Malarstwa warszawskiego I połowy XIX wieku”, zorganizowana przez Jerzego Sienkiewicza w roku 1936, pokazała twórczość malarza w należywym wymiarze²).

Przystępując do omówienia w niniejszym szkicu nieznanych faktów dotyczących ostatniego okresu życia Pęczarskiego, podaję na wstępie jego krótką biografię.

* * *

Feliks Pęczarski urodził się w Warszawie, w roku 1804, jako syn Józefa i Wiktorii z Kwiatkowskich. Jest głuchoniemy. 27 lipca 1818 r. oddany zostaje do warszawskiego Instytutu Głuchoniemych, w którym przebywa aż do 1 czerwca 1831 r.³)

Dokumenty Instytutu z 1819 r. notują, że Pęczarski „ma chęć i zdolności do rysunku i rżnięcia na miedzi” (tj. miedziorytu) i malarstwa⁴). Sztyczarstwa uczy się u profesora Oddziału Sztuk Pięknych Warszawskiego Uniwersytetu — Jana Ferdynanda Krethlowa. W r. 1821 mianowany zostaje „kandydatem nauczycielskim”, którego obowiązki polegają m. in. na „powtarzaniu nauk” o nauczaniu rysunków w Instytucie⁵). W r. 1822 zarzuca naukę grafiki dla malarstwa, którego uczy się „pod przewodnictwem profesorów Uniwersytetu”⁶) tj. Antoniego Blanka i Antoniego Brodowskiego. Szkolne prace wystawia w latach 1823, 1825 i 1828 na wystawach publicznych, zdobywając w r. 1825 „Accessit wyrównujące medalowi srebrnemu III” a w r. 1828 „medal srebrny trzeciej wielkości”⁷). W r. 1828 wyjeżdża też z rektorem Instytutu Głuchoniemych ks. Józefem Falkowskim i trzema innymi uczniami Instytutu do Bawarii. Pobyt za granicą nie jest długi (wyjechali 29 czerwca, a już 4 października tegoż roku są z powrotem⁸), ale

mógł wystarczyć na poznanie zbiorów sztuki Monachium, a po drodze i Drezna.

W styczniu 1831 r. Pęczarski awansuje na „ko-repetytora”, ale mimo tego 17 maja tegoż roku składa prośbę o dymisję i „dla doskonalenia się w kunszcie malowania, wyłącznie temuż kunsztowi chcąc się poświęcić” zostaje zwolniony z pracy w Instytucie⁹).

W przeciwieństwie do pierwszego, drugi okres życia Pęczarskiego ubogi jest w wiadomości dotyczące jego życia. Z tego okresu natomiast pochodzą wszystkie (poza portrecikiem kobiecym z r. 1830) znane prace. Z Instytutu Pęczarski miał wyprowadzić się „do miasta”¹⁰) — a więc początkowo zamieszkał w Warszawie, potem przenosi się do Lublina¹¹). Datowany obraz religijny i portrety, powstające w latach 1834—1839 związane są z lubelszczyzną i (dwa) z miejscowością Mordy koło Siedlec. Nie wykluczone, że mieszkając stale w Lublinie jeździł po szlacheckich dworach malując rodzinne portrety¹²).

W r. 1841 jest z powrotem w Warszawie, bierze udział w wystawie publicznej, zdobywając za wystawione prace „medal srebrny klasy I-ej”. Na wystawie następnej — 1845 r., występuje z siedmioma obrazami, omawianymi szeroko w recenzjach¹³). W r. 1848 nie notuje Pęczarskiego wykaz warszawskich „malarzy portretowych” publikowany w „Kalendarzyku Informacyjno-Kieszonkowym” Antoniego Rousseau. Wnioskować z tego możemy, że nie było go w Warszawie już pod koniec roku poprzedniego — 1847. Potwierdzałaby to data „6.XI.1847” portretu Ignacego Rutkowskiego ze Szpetala Górnego k. Włocławka, wykonanego najpewniej w nowym miejscu zamieszkania — Włocławku.

Dokumenty odnalezione w Archiwum Parafii św. Jana we Włocławku wprowadzają nowe fakty do życiorysu malarza. — 7 marca 1848 r. malarz poślubia 26-letnią Józefę Dyniewicz — akt ślubu określa Pęczarskiego jako „Artystę Sztuki Malarskiej (...) na teraz tu w Mieście Włocławku zostającym”, a 19 lutego następnego roku rodzi się córka Eleonora. Druga córka — Maria przychodzi na świat 15 sierpnia 1851 r., umiera 19 sierpnia roku następnego, wkrótce po śmierci żony malarza — Józefy (27 czerwca 1852). Sam artysta zmarł w szpitalu powiat-

wym we Włocławku dnia 12 października 1862 roku¹⁴).

Założeniem rodziny i dłuższym zamieszkaniem wiąże się więc Pęczarski z Włocławkiem i okolicą. W r. 1850 pojechał do Płocka o czym informuje ogłoszenie w „Kurierze Warszawskim”:

„Znakomity malarz Felix Pęczarski, głuchoniemy, b. uczeń Instytutu Głuchoniemych i Uniwersytetu, kilką medalami za obrazy na wystawach okazywane zaszczycony, w mieście Włocławku od lat dwóch tymczasowo mieszkający, przybył do Płocka, z obrazem CHRYSTUSA, trzymającego kielich w r. b. ukończonym, za który jeden z amatorów 1650 rubli sr. mu daje. Osoby w okolicach Płocka mieszkające, życzące sobie obrazów religijnych, historycznych, charakterystycznych-obyczajowych lub innych, *tudzież portretów*, które z zupełnem podobieństwem po cenach umiarkowanych wykonywa, raczą zgłosić się do niego. Ma on w m. Włocławku kilka obrazów oryginalnych, przez siebie wykonanych, do sprzedania¹⁵).

PORTRETY

Z lat 1834—38 pochodzi grupa wcześniejszych prac portretowych Pęczarskiego, z lat czterdziestych — obrazy rodzajowe (datowane zamykają się w latach 1841—1845). Nie znamy dotychczas portretów powstałych równoległe do obrazów o tematyce rodzajowej i obyczajowej malowanych w Warszawie. Wydaje się, że w Warszawie, nie mając wyrobionej „klienteli” i nie mogąc liczyć na zamówienia portretowe, zmuszony był malować obrazy nadające się do sprzedania nieznanemu odbiorcy. Jest to tylko przypuszczenie — nie mamy żadnych bezpośrednich relacji o życiu i sytuacji materialnej artysty po wyjściu z Instytutu Głuchoniemych; ale popiera je ton ogłoszeń z r. 1842 i 1843¹⁶), w których podkreśla swe kalectwo jako dodatkowy atut reklamowy magący wzbudzić litość czy zaciekawić...



Feliks Pęczarski

Portret Rudowskiej (fragment) 1848.
Wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

fol. Henryk Romanowski

Druga grupa portretów Pęczarskiego związana jest z Włocławkiem¹⁷) i Płockiem — najwcześniejszy nosi datę roku 1847. W obecnym stanie naszej znajomości oeuvre portretowe malarza



Feliks Pęczarski

Portret Zygmunta Stryjewskiego 1835 r.
Wł. Muzeum Narodowego w Krakowie

* foto ze zb. PIS.

rozpada się więc na dwa przedzielone luką dziesięcioletnią okresy — zachęca to do ich konfrontacji.

O ile w pracach wcześniejszych malarz nie umie poradzić sobie z określeniem formy plamą, a modelunek jest często suchy, to w pracach malowanych we Włocławku osiąga większą miękkość, formę buduje małymi różnicami walorowymi. Ostry, nieprzejrzysty cień zarzuci teraz zupełnie, a koloryt znacznie się ożywi. Te nowe w malarstwie Pęczarskiego cechy widoczne są szczególnie w portrecie Rudowskiej, malowanym we Włocławku w r. 1848. Głowa modelowana jest przejściami różowej karnacji twarzy w tony zimniejsze, a delikatnie wprowadzony lekki rumieniec i refleks padający na policzek od futrzanego kołnierza dodaje jej życia. Pozbywa się Pęczarski pewnej „kaligraficzności” w traktowaniu, cechującej nawet tak dobre portrety wcześniejszego okresu, jak Zygmunta Stryjeńskiego, czy Ksawerego Dybowskiego, w których ostro odcina płaszczynny od siebie, a wyczuwalność rysunkowej sylwety, czy kontury przeważa nad bryłą. Odmienność traktowania da się stwierdzić zestawiając zdjęcia fotograficzne fragmentów (il. 1 i 2).

Portret Józefy z Chelmieckich Lasockiej powstał napewno w czasie pobytu Pęczarskiego w Płocku, o którym mowa w cytowanym wyżej ogłoszeniu. Obraz znajdujący się w zbiorach Muzeum w Płocku jest przykładem wzbogacenia środków malarskich. W zespole znanych nam



Feliks Pęczarski

Portret Józefy z Chełmickich Lasockiej ok. 1850
Wł. Muzeum w Płocku

foto ze zb. PIS.

Prac malarza wyróżnia się barwnością ze względu na wprowadzenie białego szala z brzegiem w szerokie pasy niebieskie i czerwone i fioletowo-różowych chwaścików przy koronkowym czepku. Obok szala wybija się z neutralnego, ciemnego tła jasna plama głowy w czepku z zawiązaną na szyi koronkową chusteczką. Na pulchnej twarzy o starczo zapadniętych ustach rysują się miękkie cienkie i lekkie niebieskawe refleksy od przybrania czepka, a na lewej kości policzkowej i prawym policzku laserunkowo położone światła. Ruch staruszki niezwykle swobodny i naturalny. Absorbują uwagę żywy, pełen zainteresowania wzrok.

Z portretem Stanisława Lasockiego malowanego równocześnie (zaginął w czasie wojny), łączy się ciekawe zdarzenie, które winno być tu zanotowane, choćby dlatego, że rzadkie są relacje na temat stosunków szlacheckiego odbiorcy z artystami.

Zapisał je ks. prałat Ignacy Lasocki, bratanek portretowanego w wierszu opublikowanym w roku 1923 a opartym zapewne na rodzinnej tradycji — portret nie został dokończony, bo Lasocki... „z góry zapłaciwszy, płótno mu to schował: nie dość, że pieniądze daję, będę mu pozował?”¹⁸⁾

Trzeci portret sygnowany i datowany na r. 1850, a więc wiążący się napewno z przyjazdem Pęczarskiego do Płocka według tradycji rodzinnej określony jest jako „portret Jana Pabudzińskiego, sędziego kryminalnego w Płocku”.

W rzeczywistości jednak piastujący to stanowisko miał na imię Antoni, pracował zresztą w sądownictwie od r. 1826¹⁹⁾, co wyklucza wiek portretowanego, nie przekraczający lat 35.

Portret jest malowany pośpiesznie. W ciemne, brunatne tło wtapia się ciemno-brązowe ubranie, wyodrębnia się biały gors koszuli i jasna twarz. Mimo, że portretowany ma twarz o nieciekawych rysach, portret interesuje uchwyceniem charakteru chłodnej i skupionej fizjonomii o uważnym spojrzeniu.

Szkicowość odbiła się na schematycznym postraktowaniu oczu i pozostawieniu konturu. Włosy zaznaczone plamą jasno-żółtej farby, na której ugiem namalowano cienie. Na twarzy zarysowane zostały główne plamy światła i cienia, bez drobiazgowego modelunku.

Ten bardziej szkicowy, w porównaniu z innymi, charakter portretu pokazuje częściowo metodę pracy malarza i świadczy, że osiągnięty w portretach „wypracowanych” wyraz, uchwyciony był w najistotniejszych momentach już w początkowym stadium pracy malarza, a dalsza praca nad obrazem dotyczyła ostatecznego zamknięcia formy, różnicowania faktury materiałów, i wypracowania szczegółu.

Mimo, że malarstwo portretowe Pęczarskiego znany mniej dokładnie niż jego twórczość w dziedzinie malarstwa rodzajowego, przedstawia ono obraz interesujący i urozmaicony. Nie ulega tu Pęczarski jednostajnym schematom kompozycyjnym, indywidualnie podchodząc do



Feliks Pęczarski

Portret Jana Pabudzińskiego 1950. Wł. Muzeum
Narodowego w Warszawie
fot. mgr Witalis Wolny ze zb. PIS

modeli, daje też trafną charakterystykę psychologiczną. Zawdzięcza to przede wszystkim profesorom Uniwersytetu, których twórczość w dziedzinie portretu zaznaczyła się m. in. takimi pracami, jak portret ks. Ksawerego Bohusza — Antoniego Brodowskiego i arcybiskupa Szczepana Hołowczyca tegoż autora, „sygnalizujący wymownie konsekwentny rozwój (...) drogi od klasycyzmu do realizmu”,²⁰ czy portret Abrahama Sterna — Antoniego Blanka, pokazujący odmienną od kompozycji mitologicznych czy religijnych, stronę jego twórczości. Okres pobytu na prowincji oznaczał oderwanie się od środowiska artystycznego Warszawy. Jeśli więc Pęczarski potrafił jeszcze pogłębić w tych niesprzyjających warunkach swój stosunek do natury, świadczy to, na ile solidne i gruntowne były podstawy otrzymane w szkole Brodowskiego i Blanka.

OBRAZY RODZAJOWE

Z Płockiem łączą się też trzy obrazy rodzajowe ze zbiorów wspomnianego tu już ks. Ignacego Lasockiego. Posiadał on kolekcję obrazów, które zmuszony był rozprzedać na utrzymanie założonego przez siebie sierocińca.²¹ Obrazy Pęczarskiego nabył ks. Lasocki (jak pisał do profesora dr Zygmunta Batowskiego w r. 1932) „przed laty trzydziestu pięciu (...) po śmierci niejakiego p. Bębenkowskiego, od sukcesorki, mającego w Płocku przy placu Floriańskim i ulicy Warszawskiej (dziś Kościuszki) znany szeroko wówczas „handel win” (...) Obrazy te zdobiły salkę przy tym handelku.”²²

O pozyskanie prac tych dla Muzeum Narodowego w Krakowie miał pertraktować Leonard Lepsi. Dwa obrazy „Szulerzy przy świecy” i „Lichwiarz przy świecy przyglądający się złotu” zostały w r. 1917 zakupione przez Muzeum Narodowe w Warszawie, trzeci „Amatorowie herbaty” został powierzony na sprzedaż znanemu warszawskiemu antykwariuszowi Soubise-Bisier i dalsze losy jego są nieznanne. Sam obraz znamy jedynie z reprodukcji w „Tygodniku Ilustrowanym”.²³

„Szulerzy” i „Lichwiarz” — to prace dobrze znane z recenzji warszawskiej wystawy sztuk pięknych w r. 1845. Natomiast obraz „Amatorowie herbaty” nie da się zidentyfikować wśród prac wymienionych w katalogu wystawy i omawianych w czasopiśmie. Do Płocka wszystkie trzy obrazy trafiły najpewniej w r. 1850, gdyż trudno przypuścić, aby zostały przez prowincjonalnego nabywcę (i to ze sfer mieszczzańskich) przywiezione aż z Warszawy.

Na odwrocie „Lichwiarza” widnieje napis: „Cena 360 złp. Malował trzy te obrazy Feliks Pęczarski 1845”. Fakt, że nabywcę znalazły dopiero po pięciu latach rzucalby dodatkowe światło na ówczesne możliwości sprzedaży. Cena — 360 zł za trzy obrazy (z czego jeden — „Amatorowie herbaty” jak się zdaje większego od pozostałych formatu) zbliżona jest do ceny zł 110 za obraz, w jakiej w r. 1860 namalował Pęczarski dwa obrazy religijne (św. Franciszka Salezego

i św. Wincentego à Paulo) do wrocławskiego kościółka św. Witalisa.²⁴ Ceny dużo skromniejsze od umieszczonych w katalogu dwóch ostatnich wystaw warszawskich. W r. 1841 „Szulerów” (nie mylić z omawianymi tu „Szulerami” z roku 1845) ocenia na zł 900, „Matkę Boską” na 1800, a w r. 1845 „Chrzest króla indyjskiego” na rubli srebrnych 900, tj. 6000 zł. Jednak, jak stwierdza Ryszkiewicz ceny „na wystawach mają w ogóle jedynie charakter symboliczny, a „znacznej większości eksponatów malarze w ogóle nie próbowali sprzedać z wystawy.”²⁵ Z rezerwą też odnieść się należy do sumy 1650 rubli sr., którą miał w Płocku ofiarować „jeden z amatorów” za obraz religijny, ze względu na reklamowy charakter wiadomości „Kuriera”. Zresztą przytoczone tu zestawienie cen realnie osiągniętych, ze stawianymi przez artystę w katalogu jest bardzo wymowne (choć te drugie dotyczą na ogół obrazów większego formatu, co musiało wpływać na cenę). A i we współczesnej powieści Kraszewskiego²⁶ malarz skarży się, że zmuszony jest „po 200 zł malować obrazy do kościółków i po 100 zł mazać portrety”.

„Lichwiarz” ze zbiorów ks. Lasockiego w Płocku należy do szeregu obrazów rodzajowych Pęczarskiego z lat czterdziestych, które wywołały znamienne reakcje: „F. Pęczarski udarowany wielkim talentem i pracowitością, szkoda tylko, że obiera przedmioty do malowania w brudach towarzystwa (...) Cudownie p. Pęczarski chwytą fizjonomię, traktuje pędzlem miękko, i wiele jest natury w jego obrazach; ubolewamy tylko, że talent swój poświęca na malowanie istot wzgardzonych i hańbą pokrytych...” — pisał Wincenty Smokowski²⁷ rok po wystawie roku 1845.



Feliks Pęczarski
Lichwiarz Tonini (?) 1844 Wł. prywatna
fot. L. Perz i F. Maćkowiak

W r. 1844 powstaje „Lichwiarz” — obraz oparty na odwrocie określeniem: „Tonini(?) Lichwiarz warszawski...” Tę samą twarz odnajdziemy w obrazie z tegoż roku znajdującym się w zbiorach prywatnych w Warszawie, przedstawiającym dwóch lichwiarzy — malarz tu nadał jej charakter semicki. Z siłą obsesji wróci znów w replice pierwszego obrazu wystawionej w roku 1845, która potem znalazła się w Płocku. „Lichwiarz Tonini” i obraz, którym się tu zajmujemy, to prace o analogicznym ujęciu kompozycyjnym — lichwiarz w półpostaci, siedzący frontalnie do widza za stołem z rozłożoną martwą naturą, zajęty jest badaniem w świetle świecy trzymanej w rękę monety, druga zaś ręka ujmuje jubilerską wagę szalkową.

Obraz pierwszy wyróżnia się wyjątkowo drobiazgowym i starannym potraktowaniem martwej natury, wzorzystego szlafroka, precyzją rysunku. Na stole poukładane są obok lichtarza ze świecą monety, banknot papierowy i wystający spod niego dokument, perłowy naszyjnik, zegarek z dewizką, pierścionki i kolczyki, wszystko to w migotliwym oświetleniu płomienia świecy, rzucającej na stół cień od lichtarza i ręki. Nadto widoczna częściowo karafka z ustawioną za nią szklanką, kałamarz, pióro, kromka chleba, kawałek kielbasy, otwarte pudełeczko z odważnikami. W lewym rogu obrazu mordka pieska wspartego o stolik przednimi łapkami.

W replice z r. 1845, kupionej w Płocku, martwa natura została w stosunku do pierwowzoru wyraźnie zredukowana, odznaczają się prócz tego mniej naturalnym rozłożeniem przedmiotów i ostrzejszym oświetleniem. Równoległe do dolnej krawędzi obrazu ustawiony skromny posiłek — karafka z wodą, dwa małe kawałki kielbasy na udartym papierze i kawał pokruszonego razowca, obok rozłożone na stole kosztowności. Upraszczenie martwej natury jest wynikiem nie tylko zrozumiałego znużenia powtarzaniem tych samych elementów, ale znajduje swój odpowiednik w skromniejszym ubraniu lichwiarza.

„Tonini” ubrany jest w faldzisty szlafrok z bogatego wzorzystego materiału, lichwiarz z obrazu późniejszego w szary szlafrok w kraty. Chusta zawiązana pod stojącym kołnierzem koszuli ustępuje miejsca zapiętemu pod szyję na guziki i rozchylającemu się niżej kaftanowi. Światło świecy ustawionej bliżej postaci twardziej modeluje twarz różniącą się zresztą nieco w wyrazie wobec silniejszego uniesienia brwi i ustawienia oczu wpatrujących się w pieniążek bardziej z bliska, niż w obrazie „Lichwiarza Toniniego”. Wskutek przybliżenia świecy, zmieniło się też położenie ręki trzymającej monetę, bez zmian pozostał układ dłoni. Zmiana układu ręki lewej, spowodowała trudniejszy skrót przedramienia i dłoni, w którym malarz nie ustrzegł się rysunkowych błędów. Układ postaci w replice jest sztywniejszy od swobodnego w ruchu Toniniego. Replika nie jest obrazem w pełni wykonanym. Opuszczony cień postaci lichwiarza na ścianie obniża działanie efektów oświetlenia i pozbawia obraz głębi. Lekko karminowa czapeczka podry-



Feliks Pęczański

Lichwiarze przy świecy przyglądają się złotu
1845. Wł. Muzeum Narodowego w Warszawie

fol. Zofia Kruze-Tomaszewska

sowana z prawej brązowym konturem, określającym zarys głowy na tle bujnej czupryny wskazuje na niezakończoną próbę przemalowania tej partii obrazu. Do mocnych stron obrazu należy niezagubiona w stosunku do pierwowzoru charakterystyka twarzy, pełna skupionego wyrazu.

„Szulerzy przy świecy” — to najbardziej chyba znany i popularny obraz Pęczańskiego, a i również praca niezmiernie dla jego twórczości charakterystyczna, gdyż najczęstszym typem kompozycji malarza są półpostaci siedzące za stołem, który znajduje się na planie pierwszym. Na nim martwa natura ułożona z rozgrywającą się akcją. Przy operowaniu postaciami naturalnej wielkości i ustawionymi (jak w omawianych pracach) frontalnie, stwarza malarz iluzję bezpośredniego kontaktu z rozgrywającą się sceną, którą oglądamy jakby z drugiej strony stołu. Z zamiłowaniem studiuje motyw światła. Źródło światła — świecę umieszcza na obrazie, a dla oddania istniejącej w naturze skali walorowej między światłem a cieniem i wzmocnienia kontrastu przesłania płomień (w obrazach z lichwiarzami — monetą, którą lichwiarz bada przy świecy, w pracy omawianej — banknotem) i umieszcza postacią na ściemnionym tle.

Wreszcie charakterystyka twarzy i gesty! Chwyta migawkowo zmienny wyraz twarzy, przelotny grymas, skrzywienie, dochodząc do ujęcia karykaturalnego. Jest bezwzględny obserwatorem, który nie zaciera, ani nie łagodzi



Feliks Pęczarski

Szulerzy przy świecy 1845. Wł. Muzeum Narodowego w Warszawie.

fol. Stefan Deptuszewski

wyrazu, a ostre, kontrastowe światło wydobywające pewne partie twarzy, współdziała z tą niemal brutalną charakterystyką. Gestykulacja żywa, nie konwencjonalna, ze skłonnością do przesady przywodzi na myśl język „migowy” głuchoniemych²⁸) i przy całej swej przesadzie musi zastanowić umiejętnością podpatrzenia charakterystycznego gestu.

Trzecią pracą pochodzącą ze zbiorów płockich są „Amatorowie herbaty”, obraz znany jedynie z reprodukcji, różniący się od znanych prac Pęczarskiego odmiennym potraktowaniem oświetlenia. Świeca stoi tu za widocznym z boku młodzieńcem siedzącym z lewej, którego profil rysuje się ciemną plamą podkreślona jasną linią oświetlonej krawędzi nosa i czoła na tle źródła światła. Zajęcie się manipulacjami przy samo-



Feliks Pęczarski

Amatorowie herbaty (zdjęcie reprodukcji w „Tygodniku Ilustrowanym”)

fol. Tadeusz Kaźmierski ze zb. PIS

warze młodzieńca i wąsatego mężczyzny w szlafroku, nalewającego wodę do imbryka, wykorzystuje trzeci, pozornie obojętny, który dobiera sobie kartę czujnie spoglądając na partnerów.

Charakterystyczny jest dla malarza związek z codziennym życiem, w którym szuka tematów — maluje szulerów, lichwiarzy i sceny kawiarne o charakterze typowo mieszczańskim. Można sobie wyobrazić, że obrazy Pęczarskiego musiały dobrze pasować do atmosfery płockiego „handelku win”, który zdobyły, świadcząc o zgodności z gustami takiego właśnie mieszczańskiego odbiorcy.

Sprzeciw jaki budził u Smokowskiego wybór tematów z „brudów towarzystwa” (społeczeństwa) wywołał reakcję Michała Grabowskiego, który w swych „Artykułach literackich, krytycznych, artystycznych” napisał m. in.: „...pan Smokowski obwinia Pęczarskiego, że maluje lichwiarzy, szulerów, włóczęgów bilardowych. Nie przystaje na taki ekskluzywizm. Przedmioty sztuki mogą być najrozmaitsze. Są gałęzie, które powołane budzić w nas wysokie i szlachetne wzruszenia, są inne które osiągają cel artystyczny, wzorowaniem powszedniej rzeczywistości. Idzie tylko żeby we wszystkim była właściwa prawda i życie.”²⁹

Poruszając — nie bez tendencji oczywiście — kwestie drażliwe: szulerstwo, lichwę, nigdy nie stanie się nudnym moralizatorem ani nie sprzeniewierzy się właściwym malarstwu środkiem wyrazu na rzecz „literatury”. Refleksje pozartystyczne jakie mogą budzić jego obrazy, wynikają z osobistych poglądów i doświadczeń odbiorcy.

* * *

Szerszy „rodowód” formalny malarstwa rodzajowego Pęczarskiego przekracza ramy niniejszego artykułu, a także wymaga udokumentowania większym, niż obrazy malowane w Płocku i z Płockiem związane, materiałem. Tym bardziej, że napotykamy tu cechy, których nie można (jak w malarstwie portretowym) wyprowadzić jedynie ze środowiska artystycznego uczelni. Zanotuję więc jedynie za Eligiuszem Niewiadomskim, że „...figury prawie naturalnej wielkości do połowy zasłonięte stołem, na którym na stawiano wszelką martwą naturę, zdradzają niewątpliwie wpływ Quintyna Metsysa”³⁰ (Massysa)³¹ z tym, że uważam, iż Pęczarski bliższy będzie pracom ucznia Massysa — Marinusa van Roymerswaele³², u którego odnajdziemy pokrewne skłonności w charakterystyce twarzy. Źródła natomiast efektów oświetlenia należy szukać w przejściu się takimi efektami w malarstwie holenderskim. Wreszcie jeszcze jeden element składowy: studia fizjonomiczne L. L. Boilly³³ spopularyzowane w litografiach. Nie jest jednak Pęczarski, przynajmniej w dojrzałym i najbardziej — w świetle naszej dotychczasowej wiedzy — płodnym okresie lat czterdziestych, kompilatorem, czerpiąc impulsy i wzory z różnych źródeł, samodzielnie je przetwarzując i stwarzając wartości nowe. Zwrócony do współczesnego życia, z niego czerpie tematy i typy.

Nie bez znaczenia dla ukształtowania się tego tak specyficznego malarstwa musiało mieć i jego kalectwo. Wzrok jest dla głuchoniemego najważniejszym zmysłem, a spostrzegawczość, wskutek skoncentrowania uwagi na odcinku wzrokowym, bardziej wyostrzona. A więc nie możemy pomijać i tego elementu mówiąc o źródłach „ostrego widzenia” rzeczywistości i zmysłu charakterystyki u Pęczarskiego.

Był Pęczarski postacią skromną, w czasie pobytu w Warszawie nie znajdziemy go wśród malarzy biorących udział w życiu towarzyskim, by-

wających w ówczesnych salonach. W jakim środowisku obracał się mówią nam akta parafialne we Włocławku wymieniające świadków na jego ślubie i rodziców chrzestnych jego dzieci. Są to: komornik sądowy Maciej Kopczyński, tłumacz powiatowy Kalikst Sawicki, Aleksander Zieliński „Professor Szkół Realnych”. Przy chrzcie młodszej córki świadkiem jest rachmistrz powiatu Leopold Różański. Jest to więc środowisko małomiasteczkowej inteligencji urzędniczej, do jakiej zaliczał się i ojciec malarza, zbiegający szlachcie.

PRZYPISY

1) Artykuł niniejszy opracowany został na podstawie materiałów zebranych do pracy magisterskiej o Feliksie Pęczarskim, pisanej w latach 1956—57 na Sekcji Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. dr Juliana Starzyńskiego.

W związku z opracowywaniem monografii malarza autor artykułu uprzejmie prosi wszystkie osoby posiadające prace Pęczarskiego o skomunikowanie się z nim (Warszawa, ul. Długa 26, Państwowy Instytut Sztuki).

2) Jerzy Sienkiewicz, Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX w., Pamiętnik wystawy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936. Nr nr kat. 101—112.

3) Miejsce urodzenia i dane o rodzicach na podstawie Księgi Nr 33 („Śluby” r. 1847—1855) Parafii św. Jana we Włocławku, gdzie na karcie 19 pod nr 24 spisano akt ślubu malarza. Rok urodzenia ustalono na podstawie dokumentów Instytutu Głuchoniemych, zachowanych w wypisach prof. dr Zygmunta Batowskiego „Malarstwo warszawskie” (maszynopis w Bibliotece Państwowego Instytutu Sztuki, nr 50/IV), s. 261—8.

4) Z. Batowski, Maszynopis cyt., s. 273, 261 i 273.

5) Tamże, s. 274/5; Aleksander Manczarski, Feliks Pęczarski pierwszy w Polsce głuchoniemy artysta-malarz, „Nauczyciel Głuchoniemych i Niewidomych”, VII—1930, s. 90; Łukasz Gołębiowski, Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy, wyd. II, Warszawa 1827, s. 154.

6) A. Manczarski, Op. cit., s. 91; Józef Bieliński, Królewski Uniwersytet Warszawski, t. III, Warszawa 1911, s. 625.

7) Stefan Kozakiewicz, Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—1845, Państwowy Instytut Sztuki, Źródła do dziejów sztuki polskiej pod redakcją Andrzeja Ryszkiewicza, t. I, Wrocław 1952, według indeksu.

8) X. Jozafat Szczygielski, Dziennik Zdarzeń (rękopis w Bibliotece im. Zielińskich w Płocku, nr R. 57), t. I, s. 5 recto, 6 verso.

9) A. Manczarski, Op. cit., s. 92/3.

10) Z. Batowski, Maszynopis cyt., s. 275.

11) Franciszek Ksawery Prek, Dziennik, Rękopis nr 938 w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. VI — „Przypiski”, s. 409.

12) Por. J. Sienkiewicz, Malarze polscy połowy XIX wieku, Katalog, Wystawa objazdowa zorganizowana w stulecie Wiosny Ludów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1948, s. 38.

13) S. Kozakiewicz, Op. cit., Andrzej Ryszkiewicz, W związku z książką S. Kozakiewicza o wystawach warszawskich 1819—1845, Biuletyn Historii Sztuki, R. XV — 1953, nr 1, s. 83.

14) Wszystkie dokumenty w Archiwum Parafii św. Jana we Włocławku; akt ślubu — Księga Nr 33 „Śluby” r. 1847—1855, karta 19, Akta 24; akty urodzenia córek „Akta urodzenia 1847 do 1852”, s. 98 verso, Akt 60 i s. 317 recto, Akt 185; akty zgonu żony Józefy i córki Marianny „Księga Unikat dla Parafii Włocławek Aktów Zeyś (...), od dnia 21 Czerwca 1848—1854”, s. 131 verso, Akt 62 i s. 138 verso, Akt 110; akt zgonu malarza „Księga Zgonów”, s. 49 verso, Akt 280. Księdzu Proboszczowi Parafii św. Jana dziękuję za ułatwienie mi odszukania powyższych dokumentów. Wiadomość o śmierci Pęczarskiego znajduje się również w „Rapportie Urzędnika

Stanu Cywilnego Parafii Włocławek (...) za kwartał IV 1862 roku”, poz. 8 („Nr 81 policyjne Akta Magistratu Miasta Włocławka w przedmiocie Narodzonych, Zmarłych i Zaślubionych Zaczęte 1856 roku, zakończone 1867 roku” w Pow. Archiwum Państwowym we Włocławku). Kierownikowi Archiwum p. mgr Zmijewskiemu składam tą drogą podziękowanie za ułatwienie poszukiwań.

15) Kurier Warszawski, 1850, nr 289 z 2. XI, s. 1540. Ogłoszenia cytuję za pracą Elżbiety Moszoro, Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej I poł. XIX w. (w druku).

16) Kurier Warszawski, 1842, nr 313 z 25. XI, s. 1486 i 1843, nr 103 z 18. IV, s. 487.

17) Są to: portrety Ignacego Rutkowskiego i jego żony z r. 1847, przed wojną w zb. Artura Rutkowskiego w Szpitalu Górnym i portrety małżonków Rudowskich z r. 1848 w zb. Muzeum Narodowego w Warszawie.

18) Ks. Ignacy Lasocki, Snopek z poklosia, Płock 1923, s. 119.

19) Według danych „Kalendarzyka Politycznego”.

20) J. Sienkiewicz, Malarstwo warszawskie I-iej połowy XIX wieku, „Arkady”, II — 1936, nr 9, s. 483.

21) Ks. Ignacy Lasocki, Amatorstwo Sztuki i czyn miłosierny, Tygodnik Ilustrowany, R. 50 — 1917, nr 15, s. 187.

22) Z. Batowski, Maszynopis cyt., s. 268.

23) Reprodukowany przy cyt. w przypisie 21 artykule ks. Lasockiego.

24) Ks. Stanisław Chodyński, Seminarium Włocławskie, Szkic historyczny na podstawie akt i dokumentów miejscowych, Włocławek 1903, s. 269. Za wskazanie opracowań dotyczących Seminarium we Włocławku składam podziękowanie ks. dr Stanisławowi Librowskiemu.

25) Andrzej Ryszkiewicz, Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim, Państwowy Instytut Sztuki, Studia i historii sztuki polskiej pod redakcją Ksawerego Piwockiego, t. IV, Wrocław 1953, s. 25.

26) Józef Ignacy Kraszewski, Latarnia czarnoksiężska, Obrazy naszych czasów. Oddział II, t. II, Warszawa 1844. Cytuję za książką A. Ryszkiewicza (por. przypis 25), s. 18.

27) Wincenty Smokowski, O malarstwie w Polsce, Dzwon literacki, 1846, t. I, s. 153.

28) Z. Batowski, Thieme-Becker, XXXVI, s. 338.

29) [Michał Grabowski], Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne..., Warszawa 1849, s. 222.

30) Eligiusz Niewiadomski, Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Warszawa (1926), s. 158.

31) Quintyn Massys (Metsys) nr 1465/66, zm. 1530 malarz niderlandzki.

32) Marinus (Claeszoon) van Roymarswaele ur. ok. 1493, zm. 1567, malarz niderlandzki. „Specjalizował się” szczególnie w powtarzanych z małymi modyfikacjami kompozycyjnych „Bankiera z żoną”, (nawiązujących do obrazu Massysa z r. 1514, w zb. Luwru) i „Poborców podatków” zwanych również „Wekslarzami” i „Lichwiarzami”. Jedną z licznych replik posiada Muzeum Narodowe w Warszawie.

33) Por. Stanisław Ciechowski, Piwarski, Pęczarski, Boilly, Plastyka, IV — 1938, nr 4 (15). Louis Léopold Boilly, francuski malarz rodzajowy i portrecista, a także popularny rysownik i litograf, ur. 1761, zm. 1845.