

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Teologicznych
i Artystycznych

Milena Hübner

POSZUKIWANIE ISTOTY I DEFINICJI.
RECEPCJA SZTUKI BIEDERMEIERU NA ZIEMIACH
POLSKICH

Rozprawa Doktorska
w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce

Promotor:
dr hab. Michał F. Woźniak, prof. em. UMK

TORUŃ 2024

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE. Podstawowe problemy metodologiczne pracy	5
ROZDZIAŁ I. Biedermeier jako zjawisko ponadregionalne.....	13
1. Geneza pojęcia „biedermeier”	13
2. Miejsce biedermeieru w historiografii sztuki europejskiej	17
2.1. Zakorzenienie się pojęcia „biedermeieru” w tekstach o sztuce	17
2.2. Wystawy retrospektywne i ich wpływ na postrzeganie biedermeieru	20
2.3. Biedermeier jako źródło inspiracji i obiekt krytyki	24
2.4. Pierwsze zastosowania pojęć <i>Biedermeierzeit</i> , <i>Biedermeierepoche</i> , <i>Biedermeierstil</i>	30
2.5. Problem ram czasowych.....	38
3. Próby uchwycenia istoty biedermeieru.	43
3.1. Biedermeier mieszczański czy arystokratyczny?	50
3.2. Między klasycyzmem a historyzmem.	56
3.3. Biedermeier a romantyzm.	65
3.4. Patriotyczny biedermeier?	73
ROZDZIAŁ II. Specyfika kulturowa i społeczna ziem polskich w XIX wieku.....	79
1. Przemiany społeczne i kulturalne w ramach stanu szlacheckiego.	80
1.1. Sarmatyzm a oświecenie.	81
1.2. Romantyczny sarmatyzm a sarmacki biedermeier.	87
1.3. Zmiany w uwarstwieniu szlachty.	91
2. Urbanizacja i jej wpływ na rozmieszczenie ludności.....	97
3. Zmiany w uwarstwieniu mieszczaństwa.	99
4. Między kulturą szlachecką a kulturą mieszczańską.	101
4.1. Ukształtowanie się inteligencji i kwestia jej odrębności.....	101
4.2. Społeczna i kulturowa dominacja szlachty i ziemiaństwa.	107
5. Dom i rodzina w XIX wieku.	119

5.1. Życie domowe a problem oporu wobec zaborcy.	124
ROZDZIAŁ III. Polskie teksty o sztuce biedermeieru od końca XIX wieku do pierwszej połowy XX wieku.....	131
1. Przełom XIX i XX wieku jako okres przyjmowania się pojęcia biedermeieru.	131
2. Biedermeier jako przeciwieństwo „złego smaku” historyzmu.	136
2.1. Biedermeier a teksty teoretyczne o urządzeniu wnętrz.....	140
3. Pierwsze próby skategoryzowania sztuki pierwszej połowy XIX wieku.	150
3.1. Rekonstrukcja „atmosfery duchowej” biedermeieru.....	164
3.2. Biedermeier „spersonifikowany”.	167
4. Moda a biedermeier.....	170
5. Rodzimy biedermeier?	174
5.1. Biedermeier a kultura amerykańska.....	181
5.2. Biedermeier jako kultura i sztuka o zagranicznej genezie	182
ROZDZIAŁ IV. Powojenny dyskurs naukowy na temat pojęcia biedermeieru – krytyczna analiza w kontekście ziem polskich	187
1. Mieszczański biedermeier – epoka czy styl?	187
1.1. Cechy mieszczańskiego biedermeieru.	191
1.2. Malarstwo i grafika biedermeieru a „realizm mieszczański” i „mały realizm”.	193
1.3. „Miejskie” i „szlacheckie” malarstwo biedermeieru.	200
2. Biedermeier – między klasycyzmem a romantyzmem.	204
2.1. Biedermeier w rzemiośle artystycznym jako uproszczony klasycyzm.	205
2.2. Biedermeier w malarstwie jako mieszczański romantyzm lub romantyzm udomowiony.....	220
2.3. Biedermeier a sprawa polska.....	230
2.3.1. „Polski” biedermeier?	234
ROZDZIAŁ V. „Długie trwanie” biedermeieru. Przejście od funkcji użytkowej do kolekcjonerstwa	242
1. Postrzeganie biedermeieru z perspektywy historycznej.....	243

2. Sprzęty biedermeierowskie jako obiekt zainteresowania.....	244
3. Imitacje biedermeieru.....	256
4. Biedermeiery w różnych kontekstach	259
5. Biedermeiery jako część zbiorów i kolekcji.	263
ZAKOŃCZENIE. Biedermeier na ziemiach polskich – fenomen cywilizacyjny i kulturowy	272
BIBLIOGRAFIA.....	281

WPROWADZENIE

PODSTAWOWE PROBLEMY METODOLOGICZNE PRACY

„Ale cóż się stało? To nie pojedynczy kruk nadlatuje. To całe niebo się zaciemniło. To zewsząd krakania: «Biedermeier! Biedermeier!» (...). Nowe hasło rozszerza się na całym niemieckim obszarze językowym, a nawet przerzuca się do literatur sąsiednich” – w ten sposób pisał Reinhold Backmann w 1935 roku w artykule poświęconym austriackiemu dramatopisarzowi i prozaikowi Franzowi Grillparzerowi oraz „dzisiejszej psychozie biedermeieru”¹. Pojęcie to przeniknęło także do Polski, ale nie uzyskało takiej rangi jak w Niemczech czy Austrii (mimo różnic w interpretacjach) – pozostając w cieniu rozwijającego się równolegle romantyzmu.

Biedermeier nie posiada jednej, powszechnie uznanej definicji. Właściwie od czasu, gdy pojęcie to przyjęło się w powszechnym użytku, stanowiło przedmiot sporów znaczeniowych. Podstawowymi kwestiami było określenie zakresu geograficznego i czasowego biedermeieru, przypisanie go do określonej warstwy społecznej oraz ustalenie, jakich dziedzin życia i jakiego rodzaju wytwórczości ludzkiej dotyczy. Pojęcie to traktowano jako obejmujące kulturę, literaturę, sztuki plastyczne, styl życia [*Lebensstil*], muzykę oraz system wartości. Zazwyczaj przyjmuje się, że ramy czasowe biedermeieru obejmowały okres od końca obrad Kongresu Wiedeńskiego (1815) po początek Wiosny Ludów (1848). Jego genezę wiąże się z Cesarstwem Austrii oraz z państwami niemieckimi, a oddziaływanie z ziemiami polskimi, Skandynawią, państwami włoskimi i Imperium Rosyjskim. Biedermeier łączono z mieszczaństwem, koncentracją na życiu rodzinnym i kształtowaniem prywatnej przestrzeni. W sztuce identyfikowany był przede wszystkim kontekście wyposażenia wnętrza, cechującego się prostotą i istotnym znaczeniem funkcji użytkowej.

Badania nad całokształtem zjawisk w sztuce, jakie można było wiązać z biedermeierem, publikowane były głównie w ramach katalogów wystaw, prezentujących różne rodzaje obiektów. Koncentrowano się przede wszystkim na rzemiośle artystycznym (zwłaszcza meblach) oraz na malarstwie. W ramach części publikacji wprowadzano nowe propozycje datowania biedermeieru. Wydawnictwa te są świadectwem potrzeby uporządkowania pewnych pojęć w oparciu o zjawiska szczegółowe, jakimi są poszczególne obiekty czy twórczość określonych artystów i warsztatów, w celu sformułowania wniosków ogólnych.

¹ Backmann 1935, s. 2; cyt. za: Kubiak 2006, s. 24.

Brak jednej, spójnej definicji *biedermeieru* w zagranicznych badaniach, przełożył się na różnice występujące w interpretacjach tego pojęcia w polskiej literaturze, w tym poświęconej sztuce. Problem ten komplikuje dodatkowo brak podjętej próby całościowego zbadania stylu *biedermeier* na ziemiach polskich (w granicach przedrozbiorowych) oraz fragmentaryczność badań nad wytwórczością artystyczną pierwszej połowy XIX wieku – zwłaszcza rzemiosła artystycznego. Z drugiej strony, podjęcie tych kwestii utrudnia chaos pojęciowy, wykraczający poza ramy *biedermeieru* – dotyczący podstawowych pojęć nauk o sztuce, jak „epoka” czy „styl”.

Otwarte pozostają pytania m.in. o to, które zjawiska w sztuce pierwszej połowy XIX wieku na ziemiach polskich można łączyć z *biedermeierem*, a które z romantyzmem lub klasycyzmem? Czy *biedermeierowi* na ziemiach polskich można przypisać status epoki, stylu czy może tendencji stylowej? Czy miał on charakter autonomiczny, czy też mieścił się w ramach epoki romantyzmu? Problemy te wymagają pogłębionych studiów, zwłaszcza nad rzemiosłem artystycznym, które pozostaje w dużym stopniu jeszcze niezbadane. Wymagałoby to – jak stwierdził Friedrich Sengle w kontekście badań nad literaturą *biedermeierowską* – opracowania „mas materiału”². Istotnym problemem, jaki wystąpiłby przy podjęciu się takiego zadania, byłby opisany przez Lecha Kalinowskiego paradoks: „Im lepiej określamy styl, który jest przecież naszym tworem, konstrukcją teoretyczną naszego umysłu, tym gorzej rozpoznajemy zjawiska historyczne, a im głębiej wnikamy w zjawiska historyczne, tym bardziej niszczyliśmy pojęcie stylu. Pojęcie bowiem stylu jest tym doskonalsze, im większą ilość zjawisk obejmuje, im większą zaś ilość zjawisk obejmuje, tym bardziej obejmowane zjawiska są ogólne, tym mniejszą wartość posiadają dla szczegółowej analizy historycznej, tym jawniej są nieprzydatne”³. Na płaszczyźnie ponaddiscyplinarnej zjawisko to można powiązać z problemem zastosowania metod badań ilościowych i jakościowych.

Rozwiązaniem wydaje się jednak przeprowadzenie w pierwszej kolejności krytycznej analizy definicji *biedermeieru* niemieckiego i austriackiego oraz „polskiego”, a następnie skonfrontowanie ich z polskimi realiami historycznymi i zachowanymi zabytkami. Podjęcie próby wykazania możliwych uzasadnień metodologicznych funkcjonowania różnych interpretacji *biedermeieru* na ziemiach polskich umożliwi otwarcie nowych płaszczyzn interpretacyjnych.

² Sengle 1980, t. 2, s. VIII; cyt. za: Kubiak 2006, s. 46.

³ Kalinowski 1958, s. 108. Opinię tę wyraził Kalinowski w ramach dyskusji nad tym, czy barok należy postrzegać jako epokę czy styl. Dyskusję rozpoczął referat Jana Białostockiego *Barok. Styl – epoka – postawa* (s. 12-36), wygłoszony na Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki poświęconej sztuce baroku. Tekst referatu oraz głosy polemiczne zostały opublikowane w Biuletynie Historii Sztuki (tom 20, 1958, nr 1).

Przedmiotem pracy są poszukiwania definicji sztuki biedermeieru, różne opinie i interpretacje oraz jej recepcja na ziemiach polskich (w granicach przedrozbiorowych) w kontekście kultury. Podstawę stanowi krytyczna analiza pojęć i definicji stosowanych w polskich tekstach, w tym w badaniach nad sztuką i kulturą. Praca ma na celu wykazanie, że w postrzeganiu i interpretacjach sztuki biedermeieru dominowały oraz funkcjonują nadal błędne tezy (takie jak „mieszczańskość” sztuki, posługiwanie się pojęciem „polskiego biedermeieru”) oraz wewnętrzne sprzeczności (postrzeganie biedermeieru jednocześnie jako uproszczonego klasycyzmu oraz „udomowionego” romantyzmu), co sprawia, że status biedermeieru w polskiej historiografii o sztuce jest niejasny. Rozprawa oparta jest na założeniu, że o ile biedermeier na ziemiach polskich był pod względem formalnym uzależniony w dużym stopniu od wpływów „zewnętrznych”, to w zetknięciu z kulturą i społeczeństwem ziem porozbiorowych zajął specyficzne miejsce, wymagające odrębnych analiz. Styl biedermeier wkroczył do większości wnętrz mieszczańskich, a także dworów szlacheckich i jako taki powinien być ujmowany. W takim ujęciu zasadne jest stosowanie pojęcia „biedermeier na ziemiach polskich” oraz – wbrew nowszym tendencjom w polskich badaniach – traktowanie go jako zjawiska odrębnego od funkcjonującego równolegle romantyzmu, które można ująć terminem „stylu”.

Podstawę analizy metod stosowanych przez polskich badaczy stanowią publikacje, w których autorzy podjęli próbę scharakteryzowania całości stylu lub wybranej gałęzi sztuki. Składają się na nie polskie teksty od końca XIX wieku po współczesne, w tym w badania nad sztuką i kulturą. Najstarsze teksty na temat biedermeieru publikowane były w prasie w postaci krótkich artykułów poświęconych temu stylowi, modzie dawnej i współczesnej, komentarzy do wystaw, felietonów, w dawnych przewodnikach muzealnych oraz pierwszych opracowaniach o charakterze naukowym. W przypadku literatury naukowej szczególną rolę odgrywają syntezy (będące w drugiej połowie XX wieku znacznie częstszą formą opracowywania dziejów sztuki niż obecnie), opracowania słownikowe i encyklopedyczne, katalogi muzealne, a także wybrane artykuły umieszczane w periodykach i pracach zbiorowych. W takim ujęciu analizowane teksty stanowią jednocześnie podstawę źródłową, jak i opracowania. Za przyjęciem takiej metody selekcji materiału źródłowego, jakim w tym wypadku są opracowania naukowe, przemawia także rola syntez, które mają odzwierciedlać aktualny (w danym czasie) stan wiedzy, ujęty w formie uogólnień. Istotne są zwłaszcza prace poświęcone sztuce ziem polskich, ponieważ teksty dotyczące niemieckiego i austriackiego biedermeieru prezentują wyniki badań zawarte w obcojęzycznej literaturze. Artykuły koncentrujące się na wybranych dziełach lub artystach czy warsztatach, zazwyczaj

umiejscawiają przedmiot badań w ustalonych już ramach czasowych i stylowych, dlatego dla analizy kształtowania się definicji stylu biedermeier mają mniej istotne znaczenie – mimo, że też wpisują się w badania nad sztuką ziem polskich pierwszej połowy XIX wieku.

Praca oparta jest na metodzie analizy pojęcia biedermeieru, uwzględniającej ideowe i formalne związki z innymi zjawiskami w sztuce, określanymi pojęciami „klasycyzmu”, „romantyzmu”, „historyzmu”, „sentymentalizmu”, „realizmu” i „idealizmu”. Wykorzystywane są w tym celu elementy analizy pojęciowej stosowanej w ramach różnych dyscyplin. W ramach badań z zakresu filozofii funkcjonują pozytywne i negatywne opinie na temat tej metody. Nie rozstrzygając, praca poświęcona recepcji sztuki biedermeieru, przyjmuje za słuszne twierdzenie, że „analizowanie pojęcia oznacza analizowanie własności, które nadają mu treść”⁴.

Analiza definicji biedermeieru wymagała wykorzystania metod stosowanych w naukach humanistycznych ze względu na złożoność problematyki i konieczność ułożenia ich w szerszym kontekście kulturowym, historycznym i społecznym. Uzupełniona została więc o odwołania do różnych dziedzin sztuki – zwłaszcza do malarstwa i rzemiosła artystycznego. Egzemplifikacje w postaci zabytków zostały dobrane metodą kwerendy muzealnej oraz na podstawie literatury. Odwołania te zostały oparte o metody wypracowane w naukach o sztuce, uwzględniające analizę formalną, treściową i stylistyczną obiektów, opartą o analizę porównawczą. Biedermeier związany był z przemianami społecznymi i kulturalnymi, jakie zaszły od czasu rewolucji francuskiej, w kierunku ugruntowania wzrostu znaczenia mieszczaństwa i poszerzenia kręgu zleceniodawców oraz nabywców. Biedermeier uprzedmiotowiony w artefaktach stanowił nie tylko dobra kultury, ale i dobra cywilizacji. Do analizy recepcji biedermeieru niezbędne było też ujęcie socjologiczne – ukazanie przemian społecznych, jakie zaszły w XIX-wiecznej Europie i ich wpływu na ukształtowanie się biedermeieru oraz na rolę dzieł biedermeierowskich w ówczesnym życiu. Ze sposobu i rodzaju kompozycji wewnątrz można odczytać przemiany w sferze publicznej, jak i prywatnej. Związane jest z tym pytanie o to, jakie miejsce zajęła „mieszczańska” sztuka biedermeieru w polskich realiach, w których dominującą rolę w społeczeństwie i kulturze miała szlachta.

Ze względu na tematykę pracy jako podstawową kategorię strukturyzacji społeczeństwa przyjęto pojęcie „warstwy społecznej”, a nie „klasy społecznej” – różnie interpretowanych przez socjologów. Wybór ten wynika z akcentowania przy pomocy drugiego z tych określeń stosunków własności oraz kontroli środków produkcji i w efekcie traktowania pojęcia

⁴ „To analyze a concept is to analyze the property that gives it content” – McGinn 2012, s. 65; cyt. za: Ahlstrom-Vij [dostęp 12.05.2024].

„warstwy” jako podrzędnego, co było charakterystyczne zwłaszcza dla marksistowskiej i neomarksistowskiej socjologii⁵. Z kolei pojęcie „warstwy społecznej” można rozumieć jako określenie oznaczające „część społeczeństwa wyróżniającą się pod pewnymi ważnymi względami, np. stylu życia, rodzaju wykonywanej pracy, wspólnoty interesów, poczucia własnej odrębności i dystansu w stosunku do innych grup, ale nie dającą się usytuować w schemacie podziału klasowego (...), ze względu na niejednoznaczny charakter cech klasowych [np. inteligencja, (...) drobnomieszczaństwo]”⁶. Przyjęcie takiego rozumienia stratyfikacji społeczeństwa wydaje się być bardziej uzasadnione w kontekście badań nad recepcją sztuki biedermeieru.

Istotna w analizie jest też spuścizna naukowa badaczy historii literatury – zwłaszcza niemieckich i austriackich, którzy od kilkadziesiąt lat podejmują próby zdefiniowania biedermeieru w literaturze. Ich badania wiązały się z odtworzeniem cech charakterystycznych tzw. człowieka biedermeieru – jego mentalności, zainteresowań, stylu życia. Przekładały się one nie tylko na kształt dzieł literackich, ale również na wytwórczość artystyczną. W badaniach nad „polską” odmianą biedermeieru w sztuce w bardzo ograniczony sposób odwoływano się do uformowanego przez literaturoznawców obrazu człowieka, stanowiącego wyraz przemian społeczno-kulturalnych po Kongresie Wiedeńskim.

Na uwagę zasługuje nie tylko funkcjonowanie pojęcia biedermeieru w literaturze, ale również recepcja sztuki tego okresu w kontekście postawy wobec zabytków identyfikowanych jako biedermeierowskie. Wiąże się z tym problem „długiego trwania” – zarówno przedmiotów, jak i świadomości na temat „biedermeierowskiego kontekstu” z nimi związanego (niezależnie od kierunku interpretacji). Problem długowieczności biedermeieru został opracowany z perspektywy *longue durée*, której autorem jest przedstawiciel szkoły Annales, Fernand Braudel, stosowanej w celu odtworzenia długofalowych procesów i przemian zachodzących w historii. Takie ujęcie w kontekście wyrobów rzemiosła artystycznego, wiąże się z problemem przejścia od funkcji użytkowej do roli obiektów stanowiących część kolekcji czy zbiorów prywatnych i państwowych. W kontekście funkcjonowania w kolekcjach przedmiotów biedermeierowskich konieczne było wprowadzenie elementów metodologii badań proveniencyjnych. Wykorzystano zarówno źródła pisane w postaci tekstów informujących o „ruchu” obiektów biedermeierowskich (ogłoszenia w prasie dotyczące sprzedaży i kupna, informacje na temat zbiorów muzealnych,

⁵ *Warstwa społeczna*, b.d. [dostęp 12.05.2024].

⁶ *Ibidem*.

opisy i katalogi kolekcji) oraz ikonograficzne (reprodukcje i rysunkowe dokumentacje zabytków).

Praca podzielona jest na pięć rozdziałów. W pierwszej kolejności zostały poddane analizie teksty dotyczące sztuki biedermeieru w publikacjach europejskich i amerykańskich, uzupełnione o odwołania do badań z zakresu historii literatury. Definicje i interpretacje uporządkowane są przede wszystkim problemowo, a dopiero w ramach danego problemu uwzględniona została chronologia. Rozdział ten otwiera fragment dotyczący genezy i etymologii pojęcia biedermeieru.

Kolejny rozdział dotyczy specyfiki kulturowej i społecznej ziem polskich w XIX wieku. Wynika z potrzeby skonfrontowania ustaleń zagranicznych badaczy z polskim kontekstem społeczno-kulturowym i historycznym, po czym dopiero powinna nastąpić analiza polskich opinii i definicji na temat biedermeieru. Będzie to miało istotne znaczenie w rozważaniach na temat „mieszczańskości” biedermeieru i „specyfiki polskiej” tego zjawiska w sztuce. Omawiane w rozdziale drugim problemy wykraczają jednak poza ramy czasowe biedermeieru, obejmując okres oświecenia. Przełom XVIII i XIX wieku był czasem przemian – intensywnego obrotu ziemią, zmian struktury własności, przenikania do ziemiaństwa elementu nieszlacheckiego, niepolskiego, „przetasowań” wewnątrz dawnej szlachty ziemiańskiej⁷.

Geneza biedermeieru związana z krajami niemieckojęzycznymi mogłaby sugerować konieczność koncentracji na terenach zaboru austriackiego i pruskiego, jednak w obszarze kultury, modelu życia codziennego granice pomiędzy poszczególnymi regionami nie są tak wyraźne jak granice polityczne. Zabory nie stanowiły pod tym względem autonomicznych obszarów, co widać na przykładzie polskich rodzin magnackich posiadających majątki ulokowane nieraz w różnych regionach dawnej Rzeczypospolitej. Wobec tego trzeci, czwarty i piąty rozdział dotyczące bezpośrednio recepcji sztuki biedermeieru na ziemiach polskich, nie zostały podzielone według kryterium geograficznego, ale – tak jak pierwsze dwie części pracy – oparte zostały na problemowym omówieniu wybranych zagadnień. Nie zrezygnowano jednak całkowicie z refleksji nad zróżnicowaniem geograficznym omawianych problemów. Część trzecia i czwarta dotyczą polskich tekstów, w których podjęto bezpośrednią próbę zdefiniowania sztuki biedermeieru lub które wskazują na określone postrzeganie tego stylu. Ze względu na odmienny charakter tych publikacji jako kryterium wyjściowe podziału przyjęto koniec II wojny światowej. Rozdział trzeci ujmuje teksty

⁷ Leskiewiczowa 1985, s. 18.

przedwojenne, na które składały się głównie krótkie artykuły w polskiej prasie oraz pierwsze naukowe próby kategoryzacji sztuki pierwszej połowy XIX wieku. Z kolei czwarty rozdział zawiera analizę powojennej literatury, w której główną rolę odgrywają teksty naukowe.

Ostatnia, piąta część, dotyczy „długiego trwania”, jakie przejawiało się w zajmowaniu określonych postaw wobec dzieł identyfikowanych jako *biedermeierowskie* (tu dominantę stanowią meble) i związanego z tym momentu zatracenia przez te obiekty funkcji użytkowej i przyjęcia roli przedmiotów kolekcjonerskich. Związana jest z tym kwestia imitowania oryginalnych artefaktów oraz funkcjonowania „*biedermeierów*” w różnego rodzaju wnętrzach.

W ramach bibliografii zrezygnowano z tradycyjnego podziału na źródła i opracowania ze względu na tematykę pracy, ukazującą w sposób ciągły przemiany w rozumieniu, interpretacjach *biedermeieru* od połowy XIX wieku do XXI wieku. W ten sposób wiele z wymienionych publikacji spełnia jednocześnie rolę źródeł i opracowań. Zrezygnowano również z klasycznego omówienia stanu badań ze względu na konstrukcję pracy, ukazującej rozwój wiedzy na temat sztuki *biedermeieru* oraz przyjmowane kierunki badawcze

Praca ta nie prezentuje „skończonej” definicji *biedermeieru* na ziemiach polskich, ale podejmuje próbę uporządkowania wiedzy na ten temat, zakładając, że w długim procesie prowadzenia badań nad sztuką danego okresu, konieczne jest na pewnym etapie spojrzenie „z dystansu” na dotychczasowe ustalenia i ocena podjętych kierunków badawczych. Jest to również okazja do przedstawienia nowych propozycji.

Rozprawa jest wynikiem projektu realizowanego pod kierunkiem dra hab. Michała Woźniaka, prof. em. UMK w ramach Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, prowadzonej przez prof. dr. hab. Romana Czaję. Kwerendy w zagranicznych instytucjach muzealnych oraz bibliotekach umożliwiły mi stypendia Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD; nr grantu: 91808018) oraz OeAD Agentur für Bildung und Internationalisierung (nr grantu: MPC-2021-01847) przeznaczone na dwumiesięczne pobyty badawcze w Berlinie i w Wiedniu. Berliński wyjazd naukowy odbyłam w Institut für Kunst- und Bildgeschichte na Uniwersytecie Humboldtów pod kierunkiem Prof. Dr. Charlotte Klonk, a wiedeński – w Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes na Austriackiej Akademii Nauk pod kierunkiem Univ.-Doz. Mag. Dr. Wenera Telesko. Otrzymałam również dofinansowanie z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu [konkurs *Grants4NCUStudents* w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza”

(limit 2419)] na staż w Muzeum Narodowym w Warszawie pod kierunkiem mgr Stefana Mielezkiewicza oraz na kwerendy w krajowych instytucjach muzealnych, archiwach i bibliotekach. Kieruję podziękowania dla wszystkich osób, które w trakcie pracy nad rozprawą udzieliły mi wsparcia naukowego i przyczyniły się w ten sposób do jej powstania.

ROZDZIAŁ I. BIEDERMEIER JAKO ZJAWISKO PONADREGIONALNE

1. Geneza pojęcia „biedermeier”

W czasie obrad Kongresu trwających od września 1814 roku do czerwca 1815 roku, Wiedeń stał się centrum politycznym i kulturalnym Europy. Władcom, politykom i ważniejszym urzędnikom towarzyszył dwór, rodziny oraz służba – łącznie około 100 tysięcy gości, co podwoiło liczbę ludności zamieszkującą Wiedeń⁸. Decyzje podejmowano często w trakcie spotkań o charakterze mniej oficjalnym, stąd obrady zyskały miano „tańczącego kongresu”. Decydujący głos należał do Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii, Królestwa Prus, Cesarstwa Austriackiego, Imperium Rosyjskiego oraz do pokonanego Królestwa Francji. Dążono oficjalnie do restauracji (przywrócenia rządów absolutnych oraz stanu terytorialnego sprzed 1789 roku), opowiadano się za legitymizmem oraz zachowaniem równowagi sił. W praktyce odstępowano nieraz od tych haseł. Uczestnicy Kongresu Wiedeńskiego, którego obrady odbywały się w języku francuskim, byli w większości kosmopolitami.

Cesarstwo Austriackie zyskało dominującą rolę w nowo powstałym Związku Niemieckim – mimo, że niecałe terytorium wchodziło w jego skład. Związek miał na celu „utrzymanie zewnętrznego i wewnętrznego bezpieczeństwa Niemiec oraz niezależności i nienaruszalności poszczególnych państw niemieckich”⁹. Kongres Wiedeński zakończył się utworzeniem Świętego Przymierza, w którego skład wchodziło Cesarstwo Austriackie, Królestwo Prus oraz Imperium Rosyjskie, mającego działać na rzecz utrzymania zawartych postanowień i przeciw ruchom rewolucyjnym i liberalnym.

Sztuka biedermeieru rozwijała się zatem w czasach, w których broniono starego porządku, uciekając się nieraz do stosowania aparatu przymusu. Taka polityka kojarzona jest w pierwszej kolejności z ministrem spraw zagranicznych, a następnie (od 1821 roku) kanclerzem Klemensem von Metternichem, który przekształcił wielonarodowe Cesarstwo Austriackie w państwo policyjne z prężnie działającą cenzurą. Postawa biedermeierowska, zakładająca koncentrację na życiu rodzinnym i pewne wycofanie ze spraw wykraczających poza życie prywatne, pokorę i rezygnację odpowiadała władzom tłumiącym niekontrolowaną działalność polityczną obywateli.

⁸ Żywczyński 1979, s. 188; Galos 2010, s. 414.

⁹ Galos 2010, s. 408.

Biedermeierowski, sielankowy obraz czasów pokongresowych odbiegał jednak od rzeczywistości. Narastające napięcia między konserwatystami i liberałami, przerodziły się w styczniu 1848 roku w Wiosnę Ludów, trwającą do października 1849 roku. Działania rewolucyjne objęły niemal całą Europę. Rewolucjoniści dążyli „do obalenia istniejących, mniej czy więcej absolutnych reżimów, chcieli stworzyć reprezentacje społeczeństw i zapewnić im udział w rządach, pragnęli wprowadzenia swobód politycznych, likwidacji przywilejów i zrównania wszystkich obywateli”¹⁰. Rewolucje lat 1848-1849 wprowadziły zamęt w Europie, który był sprzeczny z biedermeierowskim spokojem, stąd wyznacza się je często jako „koniec” biedermeieru.

Nazwa „biedermeier”, występująca jako określenie epoki historycznej, epoki w kulturze lub stylu, ukształtowała się po czasach, które miała ujmować swym zakresem znaczeniowym. Formowanie się pojęć dopiero z perspektywy historycznej nie było zjawiskiem wyjątkowym (na przykład pojęcie „gotyku”). Ciekawym zjawiskiem było jednak to, że termin „biedermeier” powstał nie w Wiedniu, ani na terenie Cesarstwa Austriackiego, ale w Monachium. Wywodzi się od fikcyjnej postaci Weilanda Gottlieba Biedermeiera, stworzonej przez lekarza Adolfa Kußmaula i adwokata Ludwiga Eichrolda – dwóch przyjaciół z okresu studiów¹¹. Nazwisko bohatera składa się z dwóch członów: *bieder-*, oznaczającego „pocziwego”, oraz *-maier* (przekształconego później w „-meier”), będącego częstą końcówką nazwisk niemieckich. Stąd słowo „Biedermaier” można tłumaczyć jako „Pocziwiński”¹².

Pierwowzorem byli dwaj inni fikcyjni bohaterowie – Biedermann i Bummelmeier, wykreowani przez prawnika i pisarza Josepha Victora von Scheffel, studenta tej samej uczelni (Uniwersytetu w Heidelbergu)¹³. Termin *Biedermann* był znany wcześniej – stanowił odpowiednik *Ehrenmanna*, czyli „człowieka uczciwego, człowieka honoru”¹⁴. W potocznej

¹⁰ Ibidem, s. 435.

¹¹ Inicjatorem był Adolf Kußmaul, który zaprosił następnie do współpracy Ludwiga Eichrolda. Jak ustalił Charles A. Williams, w literaturze funkcjonuje błędne założenie, że to Eichrold był inicjatorem i pomysłodawcą, do którego następnie dołączył Kußmaul (m.in. Vondráček 2010a, s. 12). Błąd wynikał z tego, że to Eichrold jako pierwszy opublikował teksty z postacią Biedermaiera, ale nie wskazał w późniejszych tekstach jednoznacznie na właściwego inicjatora; poza tym sam siebie nazywał czasem „Biedermaierem” – Williams 1958, s. 403, 412. Tę fikcyjną postać jako pierwszy zbadał Rudolf Majut. Odrzucił on m.in. tezę o tym, że postać „Herr Biedermeiera” została wynaleziona w 1846 roku przez niemieckiego poetę Ludwika Pfaua – Majut 1932; Williams 1958, s. 405; Vondráček 2010a, s. 31, przyp. 7.

¹² „Słowo *bieder* (staroniemieckie *biderbi*, średnioniemieckie *biderbe*) znaczyło pierwotnie tyle, co *brauchbar* – «potrzebny», «użyteczny». Z czasem to pozytywne znaczenie przesunęło się w stronę *wacker*, *tapfer*, czyli «dzielny, odważny»” – Kubiak 2006, s. 10.

¹³ Vondráček 2010a, s. 12-13.

¹⁴ Jacek Kubiak przywołał przykłady wcześniejszego niż epoka biedermeieru zastosowania słowa „Biedermann” – stanowiło ono m.in. tytuł tygodnika wydawanego przez niemieckiego pisarza Johanna Christopha Gottscheda w 1727 roku – Kubiak 2006, s. 10-11.

niemczyźnie pierwszej połowy XIX wieku popularne było tworzenie złożeń opartych o słowo *bieder*. Po 1848 roku nabrało ono jednak ironicznego, deprecjonującego wydźwięku, który utrzymuje się do dziś. Termin *Biedermann* (*mann* – mężczyzna) zaczął być stosowany jako określenie „człowieka ograniczonego”¹⁵. Było to znamienne dla drugiej połowy XIX wieku, która charakteryzowała się krytycznym spojrzeniem na czasy od Kongresu Wiedeńskiego do Wiosny Ludów.

Weiland Gottlieb Biedermaier, wiejski nauczyciel, był fikcyjnym autorem satyrycznych i parodystycznych poematów, opublikowanych w 1853 roku w zbiorze *Gedichte in allerlei Humoren* [Wiersze we wszystkich rodzajach humoru], złożonym przez Eichrodta (pod pseudonimem Rudolf Rodt). Dwa lata później ich teksty – zatytułowane *Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben, und Erzählungen des alten Schartenmaier. mit einem Anhang von Buchbinder Horatius Treuherz* [Wybrane poematy Weilanda Gottlieba Biedermaiera, nauczyciela w Szwabii i opowiadania starego Schartenmaiera, z suplementem wydawcy Horatiusa Treuherza] – zaczęto publikować do 1857 roku w monachijskim periodyku *Fliegende Blätter*, co poskutkowało ich popularyzacją¹⁶. Zgodnie z polityką czasopisma, wiersze publikowane były bez ujawniania nazwisk twórców. Anonimowość nie przeszkadzała Kußmaulowi, który żartował, że stara się unikać sytuacji, w której figurowałby wśród „swych studentów i pacjentów jako kliniczny Biedermaier”¹⁷. Prawie wszystkie teksty opatrzone były ilustracją – autorem większości z nich był Eduard Ille¹⁸. Wiersze były satyrą na czasy sprzed rewolucji marcowej 1848 roku, a dokładnie przeróbką zbioru poezji wydanego w 1846 roku przez wiejskiego nauczyciela,

¹⁵ Zdaniem Jacka Kubiaka ewolucja niemieckiego słowa *bieder* znajduje analogię w rozwoju polskiego przymiotnika „pocziwy” – Kubiak 2006, s. 11.

¹⁶ Jak odnotował Hans Ottomeyer, w tym samym periodyku występował „cały legion maierów i meierów” – obok wymienionych już pierwowzorów Biedermaiera, czyli Biedermanna i Bummelmeiera [*der Bummel* – przechadzka, spacer], występował także sławny gimnastyk Kraftmeier [*die Kraft* – siła], bojaźliwy filister Heulmaier [*heulen* – wyc, ryczeć], poseł Piepmeier [*piepen* – ćwierkać, piszczeć], myśliwy Schießmaier [*schießen* – strzelać], prawnik Zieselmeier [*der/das Ziesel* – suseł], otyły Herr von Speckmeier [*der Speck* – słonina], sprzedawca Silbermeier [*das Silber* – srebro], treser psów Stockmeier [*der Stock* – m.in. kij, kijek], szewc Ledermeyer [*das Leder* – skóra], bywalcy tawerny z piwem Knobelmaier [*die Knobel* – kości do gry] i Knüttelmaier [*der Knüttel* – pałka, kij], itd. Zdaniem Ottomeyera „można powiedzieć, że «biedermeier» jest pojęciem zaczerpniętym ze sztuki monachijskiej i tu znalazł swoje sformułowanie oraz pierwszą realizację”. Autor powołał się na twórczość Carla Spitzwega oraz Heimricha Marra – monachijskich malarzy, których lata działalności przypadają właściwie w dużym stopniu na czasy po biedermeierze (jeśli przyjąć rok 1848 jako cezurę) – Ottomeyer 1987, s. 92; Vondráček 2001, s. 24; Vondráček 2010a, s. 12. „Treuherz” też był nazwiskiem znaczącym: *truherzig* to „naiwny”, „prostoduszny” – Kubiak 2006, s. 12.

¹⁷ Eichrodt opublikował później wybrane teksty o Biedermaierze, nie konsultując ich z Kußmaulem (Eichrodt 1869; Eichrodt 1870; Eichrodt 1890). Potem jego syn – Friedrich Eichrodt – wydał *Das Buch Biedermeier: Gedichte* – Williams 1958, s. 408, przyp. 17, s. 412.

¹⁸ Williams 1958, s. 408.

Samuela Friedricha Sautera¹⁹. Nauczyciel ten „w nieporadnych i – w sposób niezamierzony – komicznych wierszach opiewał szczęście małżeńskie, radził, jak wystrzegać się występków, czy chwalił pożytki z kartofla”²⁰.

Wskazuje się, że w tekstach Kußmaula i Eichrotda została sformułowana pierwsza definicja czasów *biedermeierowskich*: „nawne spojrzenie na najprostsze okoliczności życia, których wyrafinowany, nowoczesny obywatel świata nie może w ogóle uznać, postawa oddania władzy zwierzchniej i porządkowi, którą my niestety utraciliśmy w wyniku pogmatwanych wydarzeń ostatnich lat. Szkoda, że nasz wielki Schiller nie zaznajomił się z naszym odważnym pobratymcem. Na pewno nie zapomniałby w swoim traktacie o naiwnej [poezji – M.H.] nawiązać poprzez skromny konserwatyzm relację z ideą piękna i nie zapomniałby koncepcji skromnego piękna i *Biedermaiera*, które pozostało nam teraz zaprezentować”²¹. Weilanda Gottlieba *Biedermaiera* zaliczono do wkrótce „skamieniałych pozostałości przedpotopowych, przedmarcowych czasów», kiedy Niemcy «jadły, piły, tworzyły poezję i trawiły w cieniu garnków z kiszoną kapustą», resztę pozostawiając «Panu Bogu i Bundestagowi»”²². „*Biedermaier*” był równoznaczny z „filistrem”, „kołtunem”, „pocziwotą”, a także „drobnomieszczaninem”²³. Jest to paradoks, Weiland Gottlieb *Biedermaier* był przedstawicielem inteligencji związanej z wsią. Łączył w sobie sprzeczności: „nieświadoma prostoduszność przeciwko świadomej..., naturalna prostota przeciw artystycznej... *Biedermaier*... mimowolnie bawi; nawet tam, gdzie zmierza ku przeciwieństwu radości, musi wspaniały filantrop sprawiać bliźniemu radość i go bawić”²⁴.

¹⁹ *Samuel Friedrich Sauters, des alten Dorfschulmeisters, welcher anfänglich in Flehingen dann in Zaisenhausen war und als Pensionär wieder in Flehingen wohnt, sämtliche Gedichte, Mit zwei Abbildungen. Auf Kosten der Verfasser. Karlsruhe, bei Kreuzbauer und Hasper in Kommission gegeben. 1845. 1 Thaler – Williams 1958, s. 405. Sauter pochodził z Badenii, a nie ze Szwabii. Wybór tego regionu związany był prawdopodobnie ze pogardliwym stosunkiem liberała Eichrotda do Szwabii – Kozak 2017, s. 25, przyp. 1.*

²⁰ Kubiak 2006, s. 12. Ocena ta – sformułowana z perspektywy Kußmaula i Eichrotda – nie jest jednak całkowicie słuszna, o czym świadczy skomponowanie muzyki do tekstów Sautera przez Ludwiga van Beethovena i Franza Schuberta – Vondráček 2001, s. 25.

²¹ „a naïve view of the simplest circumstances of life which the refined, modern citizen of the world cannot possibly recognize, an attitude of devotion to authority and order that we have unfortunately lost in the course of the confusing developments of recent years. A pity that our great Schiller was not acquainted with our brave countryman. He surely would not have forgotten in his treatise on the naïve to develop the relationship through modest conservatism to an idea of the beautiful, and he would not have forgotten the concepts of modest beauty and *Biedermaier*, which are now left to us to present” – *Vorrede 1855*, s. 103, cyt. za: Ottomeyer 2006, s. 53, tłum. fragm. własne.

²² Kubiak 2006, s. 12.

²³ Nazwisko fikcyjnej postaci Treuherza oznaczało człowieka naiwnego i prostodusznego – *Spory o biedermeier 2006*, s. 11-12. Schartenmaier miał zaś stanowić miejski odpowiednik wiejskiego *Biedermaiera* – Williams 1958, s. 406; Kozak 2017, s. 15.

²⁴ „*Biedermeier* ist die unbewußte Biederkeit gegenüber der bewußten..., die natürliche Einfachtheit gegenüber der künstlichen...*Biedermaier*...erheitert unabsichtlich; selbst da, wo er das Gegenteil von Erheiterung bezweckt, muß der herrliche Menschenfreund noch seinem Nächsten Freude machen und ihr ergötzen” – *Vorrede 1855*, s. 103; cyt. za: Ottomeyer 1987, s. 92, tłum. fragm. własne.

Skromny człowiek *biedermeieru* kierował się zasadą „złotego środka”, preferował życie spokojne, w gronie rodzinnym. Wystarczył mu „mały pokój, wąski ogród, nic nieznaczący zakątek i nędzny los pogardzanego wiejskiego nauczyciela”²⁵.

Krytyczna opinia o czasach sprzed Wiosny Ludów (*Vormärz*), utrwalona w wierszach Eichrolda i Kußmaula, ugruntowała się zwłaszcza po 1871 roku, gdy nastąpiło zjednoczenie Niemiec – w okresie tzw. *Gründerzeit*.

Pojęcie *biedermeieru* (rozumiane jako epoka) nie było jedynym, stosowanym w kontekście lat 1815-1848. Do tego odcinka czasu odnoszą się także takie terminy jak „restauracja” oraz niemiecki *Vormärz* (dosł. „przedmarzec”). Pierwszy z nich został zaczerpnięty z tytułu sześciotomowej pracy prawnika Karla Ludwiga Hallera *Restauration der Staatswissenschaften* [Restauracja nauk o państwie; 1817-1834], prezentującej patrymonialną teorię państwa²⁶. Słowo *Vormärz* wiąże się z rewolucją marcową. Mimo, że jest pojęciem odnoszącym się do tego samego okresu co *biedermeier*, posiada zupełnie inną wymowę – kojarzy się bowiem z wartościami liberalnymi, podczas gdy *biedermeier* – z konserwatywnymi. Bliższe *biedermeierowi* pod tym względem jest więc pojęcie „restauracji”. Odrębną kwestią jest także stosowanie pojęcia „romantyzmu” jako równoległego lub wręcz synonimicznego w stosunku do *biedermeieru*.

2. Miejsce *biedermeieru* w historiografii sztuki europejskiej

2.1. Zakorzenie się pojęcia „*biedermeieru*” w tekstach o sztuce

Chociaż pojęcie *biedermeieru* miało pejoratywny charakter do końca XIX wieku, jego wprowadzenie stanowiło znaczący awans w stosunku do określenia stosowanego wcześniej w kontekście rzemiosła artystycznego – „*krähwinklerische Mißgeburt*”, czyli „potworności z prowincji zabitej deskami”²⁷. Zanim przyjęło się ono w aktualnej formie, występowało w różnych wersjach: *Biederkeit*, *Biederschönen*, *Biedermänner(stil)* lub *Biedermaier*²⁸. Stosowano również inne pojęcia, które przynajmniej częściowo pokrywały się z

²⁵ „the humble Biedermaier, who for earthly happiness was content with his small room, narrow garden insignificant corner of the country and the penurious lot of a despised village teacher” – *Vorrede* 1855, s. 102; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 12, tłum. fragm. własne.

²⁶ Karl Ludwig Haller, *Restauration der Staats-Wissenschaft oder Theorie des natürlich-geselligen Zustands der Chimäre des künstlich-bürgerlichen entgegengesetzt*, t. 1-6, Winterthur 1817-1834. Pierwszy tom tej publikacji został spalony przez studentów, w trakcie protestów na zamku w Wartburgu w 1817 roku – Krasuski 2008, s. 181.

²⁷ Hevesi 1903, t. 1, s. 105; także w: Grabner 2016, s. 12. Słowo „*Mißgeburt*” można także tłumaczyć jako „zdeformowany płód”. Termin *Krähwinkel* jest synonimem „niemieckiego plotkarskiego miasteczka, prowincji zabitej deskami, gdzie Jean Paul (...) umieścił akcję satyry (1801) *Das heimliche Klaglied der jetzigen Männer*, a August von Kotzebue komedii (1803) *Die deutschen Kleinstädter*” – Kopaliński 1985, s. 533.

²⁸ Hirth 1886; Hevesi 1909 (1896); Hevesi 1903; Vondráček 2001, 25; Stein 2006, s. 78.

„biedermeierem”: *Nachempire* [postempire], *Mahagonizeit* [czasy mahoni], *Alt Wien* [dawny Wiedeń] / *altwiener Einrichtungstil* [starowiedeński styl wyposażenia wnętrz]²⁹. Za pierwszą pracę z zakresu nauk o sztuce, w której pojawiło się pojęcie „biedermeieru”, a właściwie stylu /czasu biedermannowskiego [*Biedermännerstil*; *Biedermännerzeit*], uważa się książkę niemieckiego pisarza i publicysty Georga Hirtha *Das Deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege* [Niemieckie wnętrza gotyku i renesansu, stylu barokowego, rokokowego i Zopf. Sugestie do domowej opieki nad sztuką], wydaną w 1886 roku³⁰. W rozdziale „Stil und Imitation” odwołał się autor do wyposażenia wnętrz mieszkalnych lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Hirth ocenił, że wobec obiektów *Biedermännerzeit* można posłużyć się pojęciem „stylu”, ale z estetycznego punktu widzenia nie można określić ich „stylowymi”, a jedynie „bezstylowymi”³¹. *Biedermännerstil* był więc „biednym «stylem bez stylu””, „wątpliwej jakości, którego brak zaangażowania odpowiadał brakowi jakiegokolwiek prawdziwej sztuki”³². Według diagnozy Hirtha, biedermeier stanowił „chroniczną gruźlicę artystycznego decorum, komplikowaną przez ulegające atrofii umiejętności w sztukach dekoracyjnych”. Autor stwierdził także, że był to „«przytulny» niedorzeczny nieporządek”, będący w rzeczywistości *Verlegenheitsstil*, czyli „stylem wynalezionym z braku czegoś lepszego”³³.

Jak wskazał Radim Vondráček, opinia Hirtha była kształtowana z pozycji zwolennika neorenesansu³⁴. Dwa lata później, Jakob von Falke – dyrektor Österreichisches Museum für Kunst und Industrie [Austriackiego Muzeum Sztuki i Przemysłu (dzisiejsze Museum für angewandte Kunst)] i zwolennik estetyki historyzmu – ocenił również negatywnie rzemiosło artystyczne biedermeieru pisząc, że brakowało mu „jakiegokolwiek wyczucia stylu”, a inspirację naturą sprowadzał jedynie do kopiowania jej wytworów³⁵.

Od końca XIX wieku pojęcie *Biedermännerzeit* było wypierane przez *Biedermeierzeit*, czyli przez „okres [czas] biedermeieru”. Sprzeciwił się mu jednak w 1891 roku historyk kultury, socjolog i dyrektor Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, Wilhelm Heinrich

²⁹ Wszystkie te pojęcia pojawiają się w: Hevesi 1903. Biedermeier mieści się również w ramach pojęcia wykraczającego poza sztuki plastyczne – tzw. *Goethezeit* – *Interieurs* 1999.

³⁰ Hirth 1886, s. 19, 46. Jest to trzecie wydanie. Jak zwrócił uwagę Radim Vondráček, w pierwszej wersji Hirth nie posłużył się terminem *Biedermännerstil* – Vondráček 2010a, s. 31, przyp. 12.

³¹ Hirth 1886, s. 20.

³² Ibidem, s. 46, tłum. fragm. własne.

³³ Ibidem, s. 46; Himmelheber 1989a, s. 22.

³⁴ Vondráček 2010a, s. 14.

³⁵ Falke 1888, s. 214.

Riehl³⁶. Interpretując je jako określenie dotyczące całej epoki (datowanej na lata dwudzieste i trzydzieste XIX wieku), uznał, że obejmuje ono zbyt szeroki zakres. Należałoby bowiem uwzględnić w jego ramach literatów-romantyków (np. Christiana Johanna Heinricha Heinego), artystów jak Peter von Cornelius, Karl Friedrich Schinkel i Leo von Klenze oraz kompozytorów takich jak Ludwig van Beethoven czy Carl Maria von Weber, których utwory „w żadnym wypadku nie brzmią jak *biedermeier*”³⁷. Za typowo *biedermeierowskie* [*biedermeierisch*] uznał Riehl mieszczańskie domy, wyposażenie wnętrz i modę. Zwrócił także uwagę na oprawę introligatorską drugiej części *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego (1833), określając ją „najsłabszą i najbardziej filisterską”, która „w tej formie jest prawdziwym symbolem swoich czasów”. Riehl zwrócił uwagę na rosnące znaczenie rzemiosła artystycznego, którego roli w kształtowaniu „ducha artystycznego epoki” wcześniej nie dostrzegano. Wskazał na współczesną mu, odwrotną tendencję – do oceny całej epoki artystycznej głównie poprzez pryzmat techniki wykonania dzieł, z pominięciem nieraz warstwy treściowej³⁸.

W następnych latach pojęcie *Biedermeierzeit* pojawiło się w pracach grafika i pisarza Georga Bötichera oraz historyka sztuki Fritza Minkusa³⁹. Minkus stwierdził, że *biedermeier* był „śmiesznym stylem nieskończonej oschłości i najbardziej beznadziejnego braku smaku”⁴⁰.

Do stopniowego przyjmowania się pojęcia *biedermeieru* przyczyniło się popularyzowanie postaci *Biedermeiera* w ramach kolejnych wydań „jego” poematów oraz na łamach dwóch założonych w 1896 roku humorystycznych periodyków *Die Jugend* i *Simplicissimus*⁴¹. Redaktor wykonawczy pierwszego z wymienionych czasopism, Friedrich von Ostini, posługiwał się początkowo pseudonimem „*Biedermaier (junior)*”, a później – „*Biedermeier mit ei*” [*Biedermeier* przez „ei”] – zmieniając zapis końcówki nazwiska⁴². Zaakcentowanie tej

³⁶ Riehl 1891. Na pracę tę zwrócił uwagę: Vondráček 2010a, s. 13.

³⁷ „Unsre heutigen Künstler nennen die zwanziger und dreißiger Jahre die »Biedermeierzeit«: eine höchst ungerechte Benennung, wenn man aufs Ganze, wenn man auf die epochemachenden künstlerischen Genien jener Jahrzehnte blickt, Beethovens neunte Symphonie und Missa Solennis, Webers Freischütz und Euryanthe, welche damals entstanden, klingen doch nicht besonders biedermeierisch; Heine und die romantischen Lyriker waren doch keine Biedermeier; in den gewaltigen Fresken von Cornelius, in Schinkels »Entwürfen« und Klenzes Walhalla wird man eher alles andre als »Biedermeierei« finden” – Riehl 1891 [dostęp 26-27.05.2023].

³⁸ „Während damals kein Mensch ans Kunstgewerbe dachte, wenn er den künstlerischen Geist der Periode ermessen wollte, denken heute unsre Künstler zuallererst daran. Gewöhnt, die virtuose Technik beim Kunstwerk zuerst ins Auge zu fassen und nach dem Gedankengehalte zuletzt, vielleicht auch gar nicht zu fragen, nehmen viele die Blüte oder den Verfall des Kunsthandwerks zum Wertmesser für den »Geschmack« einer ganzen Kunstperiode” – ibidem.

³⁹ Himmelheber 1989a, s. 22.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Vondráček 2010a, s. 13.

⁴² Ibidem. Zdaniem Williamsa zmiana zapisu końcówki mogła mieć ewentualnie również związek z reformą ortograficzną – Williams 1958, s. 404, przyp. 6. Autor odniósł się również krytycznie do pracy Maximiliana

zmiany członem „mit ei” może świadczyć o tym, że mniej więcej w tym czasie ukształtowała się nowa, obowiązująca do dzisiaj forma zapisu.

Pojęcie „biedermeieru” wykorzystywano od połowy lat dziewięćdziesiątych XIX wieku w periodykach poświęconych rzemiosłu artystycznemu (m.in. *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Dekoration, Kunstgewerbeblatt, Der Bazar, Der Kunstwart, Kunst und Kunsthandwerk* oraz *Das Interieur*)⁴³.

2.2. Wystawy retrospektywne i ich wpływ na postrzeganie biedermeieru

Do końca XIX wieku biedermeier oceniany był negatywnie, podobnie jak empire, z którym był nieraz mylony⁴⁴. Na przełomie XIX i XX wieku nastąpiła jednak pozytywna zmiana w postrzeganiu sztuki tego okresu. Stało się to pod wpływem *Wiener-Congress-Ausstellung* [Wystawy Kongresu Wiedeńskiego], otwartej 15 lutego 1896 roku w k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Wydarzenie poświęcone było sztuce lat 1800-1824/1825 – głównie austriackiej⁴⁵. Zaprezentowano prawie dwa tysiące obiektów, w tym malarstwo, meble oraz czeskie szkła. Uwagę przyciągnął w szczególności zrekonstruowany pokój cesarza Franciszka I Habsburga, gdzie „duch empire’u przemieszany jest już mocno z cechami epoki biedermannowskiej”⁴⁶. W ramach katalogu wystawy ukazały się dwa teksty – historyka Eduarda Guglii *Die Gesellschaft des Wiener Congresses* [Społeczeństwo Kongresu Wiedeńskiego] oraz kustosza Eduarda Leischinga *Die Kunst und Cultur zur Zeit des Wiener Congresses* [Sztuka i kultura czasu Kongresu Wiedeńskiego]⁴⁷. Obecne na wystawie obiekty biedermeierowskie zostały ujęte w szerszym kontekście historycznym, społecznym i kulturowym. W tekstach tych – mimo zakresu czasowego wystawy – nie pojawiło się pojęcie „biedermeieru”. Wykorzystane jednak zostały takie określenia, jak: „klasycyzm”, „styl empire”, „romantyzm”, „idealizm”, „realizm”, „naturalizm” oraz w kontekście mody – „dyrektoriat” i „konsulat”.

Wprowadzenie pojęcia biedermeieru w związku z wystawą odbyło się zatem wtórnie – w ramach recepcji tego wydarzenia. Prezentowane obiekty w stylu empire oraz biedermeieru stanowiły potencjalne źródło inspiracji dla nowej sztuki, jaka miała ukształtować się po

Müllera-Jabuscha (1954, s. 3), który przypisał czasopismu *Jugend* wprowadzenie nazwy dla tej „bardzo mieszczańskiej i skromnej” epoki w sztuce, „której ludzie właściwie nie byli zbyt świadomi”.

⁴³ Vondráček 2010a, s. 31, przyp. 17.

⁴⁴ Ibidem, s. 14.

⁴⁵ We wprowadzeniu do katalogu podana jest data graniczna „ok. 1824”, a w artykule Eduarda Leischinga – 1825 rok – *Katalog* 1896, s. nn.; Leisching 1896, s. 14-15.

⁴⁶ Heyden 1994, s. 34; cyt. za: Kubiak 2006, s. 14.

⁴⁷ Guglia 1896 i Leisching 1896.

okresie historyzmu⁴⁸. Pochwałę dekoracji na porcelanie zawarł w recenzji wystawy historyk i teoretyk sztuki Max Dvořák, określając je jako postklasycyzyzm, charakteryzujący się powrotem „do życia i koloru”⁴⁹. Publicysta i krytyk, Lajos [Ludwig] Hevesi, w pierwszej książce poświęconej austriackiej sztuce XIX wieku oraz w artykule poświęconym „czasom mahoni” [*Mahagonizeit*] określił wystawę mianem „ceremonialnej rehabilitacji starego Pana Biedermaiera”⁵⁰. Oceniał, że „Biedermaier zrobił niespodziewanie największe wrażenie. Poszczególne obiekty wręcz podziwiano”⁵¹. Pierwszy tom książki, poświęcony latom 1800-1848, podzielił na „okres akademicki” oraz na „mieszczański i romantyczny – właściwie romantyczny i mieszczański”⁵². Hevesi opisując wystawę koncentrował się przede wszystkim na obiektach „wiedeńskiego empire’u i postempire’u [*Nachempire*]”⁵³. Oceniał, że „biedermaier” nie był równoznaczny ze stylem Cesarstwa, a raczej stanowił jego następstwo „w wydaniu mieszczańsko-praktycznym, dla ludu przesiąkniętego wygodnymi zwyczajami. Nie był on małomieszczański – wyrósł z przesadnego ulepszenia codziennego komfortu tego rodzaju, który odpowiadał ludziom pozostającym zawsze w kontakcie ze «światem»”⁵⁴. Hevesi rozumiał zatem prostotę wyposażenia wnętrz jako wybór świadomy i nieograniczony wyłącznie do drobnomieszczaństwa⁵⁵. Była to nowoczesna interpretacja, sprzeczna z dominującą wówczas tendencją do wiązania biedermeieru z warstwą średnią i negowania jego arystokratycznego pochodzenia⁵⁶. Powszechność tej tezy można wiązać z próbą wyjaśnienia specyfiki sztuki biedermeieru, w której funkcjonalność po raz pierwszy w historii rzemiosła artystycznego miała tak istotne znaczenie. Jeśli więc było to *novum*, szukano przyczyny w nowych zjawiskach wynikających z przebiegających w tym czasie przemian społecznych. Do nich należało wzmocnienie się roli mieszczaństwa jako odbiorcy sztuki.

Hevesi postulował, by to nie empire, ale biedermeier uznać za „ostatni historyczny styl” oraz „prawdziwy wiedeński styl”, ponieważ „nigdzie w Niemczech postempire

⁴⁸ Ottomeyer 1987, s. 92.

⁴⁹ „Return «to life and colour»” – Dvořák 1896, s. 106-107; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 14, tłum. własne.

⁵⁰ „Es war eine feierliche Rehabilitation des alten Herrn Biedermaier” – Hevesi 1903, t. 1, s. 106; Hevesi 1909 (1896).

⁵¹ „Kurz, Biedermaier machte plötzlich das größte Aussehen. Einzelne Gegenstände wurden geradezu bewundert” – Hevesi 1903, t. 1, s. 108, tłum. fragm. własne.

⁵² „Die akademische Zeit” oraz „Bürgerlich und romantisch – eigentlich romantisch und bürgerlich” – ibidem, s. 45.

⁵³ Ibidem, s. 106.

⁵⁴ „Das war nicht Empire, sondern eine Fortbildung deselben im Sinne des Bürgerlich-Praktischen, für eine Bevölkerung von gemüthlichen Gewohnheiten. Es war aber nicht etwa Kleinstädtisch sondern entsprach einer Ueberfeinerung der Alltagsbehaglichkeit, wie sie Leute haben, die seit jeher mit der «Welt» in Berührung stehen” – Hevesi 1900, s. [6]; też w: Hevesi 1903, t. 1, s. 106, tłum. własne.

⁵⁵ Vondráček 2010a, s. 23.

⁵⁶ Ottomeyer 1987, s. 93.

[*Nachempire*]” nie rozwinął się w taki sposób⁵⁷. Jako pierwszy wskazał na istnienie sprzeczności między wartościami romantycznymi a obywatelskimi w malarstwie biedermeierowskim⁵⁸. Z drugiej strony członek komitetu wiedeńskiej wystawy, kustosz Joseph Folnesics stwierdził w książce *Der Wiener Congress. Culturgeschichte. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe. Theater – Musik. In der Zeit 1800 bis 1825* [Kongres Wiedeński. Historia kultury. Sztuki piękne i rzemiosło artystyczne. Teatr – muzyka. W okresie od 1800 do 1825], że ten „zupełnie unikalny styl nie miał nic wspólnego z neoklasycyzmem”⁵⁹. Książka ta, będąca pokłosiem wystawy, zawiera artykuły na temat różnych dziedzin sztuki, które miały istotny wkład w rozwój wiedzy na temat stylu empire i biedermeieru. Autorem tekstu poświęconego meblom był historyk sztuki i również członek komitetu wystawy, Alois Riegl⁶⁰. Wskazał m.in. na odejście w niemieckich i angielskich wnętrzach od precyzyjnej symetrii, która cechowała wnętrza francuskiego empire’u. Zdaniem Vondráčka, była to pierwsza definicja istotnej cechy wnętrz biedermeierowskich i pierwsza analiza formalna empire’u, która pozwoliła na konceptualizację tego zjawiska⁶¹.

W następnych latach zorganizowano w k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie wystawę malarstwa (1898) oraz mebli z okresu biedermeieru (1901)⁶². W 1898 roku odbyła się również *Münchener Jahres-Ausstellung* [Monachijska Wystawa Coroczna] w Glaspalast, w ramach której prezentowano m.in. pokój projektu architektów Henrego Helbinga i Charlesa Haigera nawiązujący do biedermeieru. Recenzent tej wystawy wskazał, że okres biedermeieru zaczął nabierać historycznego charakteru, „a jego styl historycznego stylu”⁶³.

Parę lat później – w 1906 roku – otworzono w berlińskiej Nationalgalerie [Galerii narodowej] *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* [Niemiecką wystawę stulecia], na której zaprezentowano dzieła sztuki niemieckiej z lat 1775-1875⁶⁴. Wystawa ta objęła zatem cały okres rozkwitu sztuki biedermeieru – w przeciwieństwie do *Wiener-Congress-Ausstellung*.

⁵⁷ „Wenn unsere jetzigen Kunsthandbücher noch das Empire den «letzten historischen Stil» nennen, werden die nächsten ihn den vorletzten nennen müssen, denn Biedermaier wird als Stil anerkannt werden. Und zwar als echter Wiener Stil, denn nirgends in Deutschland hat das Nachempire diese angenehme Blüte erreicht” – Hevesi 1903, t. 1, s. 106.

⁵⁸ Vondráček 2010a, s. 23.

⁵⁹ „an entirely unique style (...) has absolutely nothing in common with Neoclassicism” – Folnesics 1898, s. 177; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 14, tłum. fragm. własne.

⁶⁰ Riegl 1898.

⁶¹ Jest to metoda, którą zastosował Riegl we wcześniejszej pracy (*Stilfragen*) – Riegl 1893; Vondráček 2010a, s. 14.

⁶² Wójcik 2019, s. 3.

⁶³ „wie sehr die Biedermeierzeit für uns bereits beginnt, eine historische Zeit in des Wortes überkommener Bedeutung und ihr Stil ein historischer Stil zu sein” – Hofmann 1899, s. 52; cyt. za: Himmelheber 1989b, s. 71, tłum. fragm. własne.

⁶⁴ Rosner 1898.

Pojęcie *biedermeieru* wykorzystano we fragmencie katalogu dotyczącym monachijskiego malarza Carla Spitzwega: „kolorystyka [Narcisse Virgilio] Diaza i humor, i poezja z izby na poddaszu niemieckiego *biedermeieru*, jak to tolerować! Ale toleruje się znakomicie, ponieważ Spitzweg jest doskonałym malarzem, tak, że przyjemność z kolorowego przedstawienia początkowo przeważa nad wszystkim. Nie zaciemnia go treść, która czasami jest aż nazbyt anegdotyczna, ale najlepszy efekt jest tam, gdzie treść jest całkowicie pochłonięta przez dekoracyjną powierzchowność”⁶⁵.

W ramach *Deutsche Jahrhundert-Ausstellung* zaprezentowano niemieckie malarstwo realistyczne, wobec którego z czasem zaczęto stosować termin „realizmu *biedermeierowskiego*”⁶⁶. Malarstwo *biedermeierowskie* znalazło się wśród obiektów, którym poświęcono dużo uwagi⁶⁷. Wystawa miała ogromne znaczenie: „ustaliła na długie lata (...) kanon niemieckiego malarstwa XIX stulecia, kanon obowiązujący przy zakupach dzieł sztuki do publicznych i prywatnych zbiorów oraz we wszelkich komentarzach naukowych”⁶⁸.

Na początku XX wieku pojęcie *biedermeieru* napotkało na pewien opór ze strony czeskich autorów, którzy traktowali je jako termin obcego pochodzenia. Pojawiał się zatem głównie w tekstach autorów piszących w języku niemieckim⁶⁹. W tym czasie podjęto pierwsze próby charakterystyki czeskiego szkła, stanowiącego w okresie *biedermeieru* jedną z najważniejszych dziedzin wytwórczości artystycznej na tych terenach. Były one związane z wystawami w Uměleckoprůmyslové museum v Praze [Muzeum Sztuki i Przemysłu w Pradze]⁷⁰. W 1915 roku w tytule *Výstava českého barvného skla doby empirové a předbřeznové* nie posłużono się pojęciem *biedermeieru*, ale „czasów przedmarcowych” [*doby předbřeznové*]. Podobnie postępował František Xaver Jiřík, późniejszy dyrektor Uměleckoprůmyslové muzeum w Pradze, który jako „zamiennik” stosował dodatkowo pojęcie „zbarokizowanego empiru” w kontekście czeskiego szkła⁷¹. Unikanie niemieckiego terminu cechowało również późniejszą literaturę czeską. Przykładem jest książka Václava Viléma Štecha i Vladimíra Hnízda poświęcona malarzowi Josefowi Navrátilowi, która w wersji niemieckiej posiada słowo „*biedermeier*” w tytule [*Wandmalereien des Biedermeiers*.

⁶⁵ „das Kolorit von Diaz und der Humor und die Dachkammerpoesie des deutschen Biedermeiers, wie soll sich das vertragen! Sie wird auch nicht getrübt durch den manchmal allzu anekdotischen Inhalt, aber am vollsten ist die Wirkung doch da, wo der Inhalt restlos in der dekorativen Erscheinung aufgeht wie” – *Deutsche Jahrhundertausstellung* 1906, s. XXXII, tłum. fragm. własne.

⁶⁶ Winters 2006, s. 34.

⁶⁷ Danielewicz 2005, s. 8.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ M.in. w pracy Eduarda Pazaurka i Juliusa Leischinga – Vondráček 2010, s. 19.

⁷⁰ Katalogi wystaw: Chytil/Jiřík 1908 oraz Jiřík 1915 – za: Brožková 2010, s. 101.

⁷¹ „Baroquised Empire” – Jiřík 1934, s. 85; cyt. za: Vondráček 2010, s. 32, przyp. 43.

Ein Werk Josef Navrátils (Malowidła ścienne biedermeieru. Dzieło Josefa Navrátila), a w czeskiej – nie [*Josef Navrátil – Jirny*]⁷².

Problem sztuki biedermeieru podejmowany był również na terenie Węgier. W 1913 roku została zorganizowana wystawa *Magyar biedermeier-művészet* [Sztuka węgierskiego biedermeieru] w prywatnym muzeum kolekcjonera i mecenasa Lajosa Ernsta, prezentująca różne dziedziny wytwórczości⁷³. Rok później ukazała się książka historyka literatury i sztuki Zoltána Farkasa *A biedermeier*, w której zanegowano istnienie „węgierskiego biedermeieru” ze względu na małą rolę warstwy mieszczańskiej oraz na rodzaj powściągliwości emocjonalnej⁷⁴. Autor określił biedermeier mianem mody i stylu życia. Zdaniem węgierskiej historyk sztuki, Eszter Békefi opinia ta była wówczas wyjątkową, ale z czasem się upowszechniła⁷⁵.

2.3. Biedermeier jako źródło inspiracji i obiekt krytyki

Na początku XX wieku dążono do stworzenia nowej sztuki. Był to zarazem okres, w którym wzrastało zainteresowanie dawnymi rozwiązaniami, które posiadały cechy nowoczesności⁷⁶. Empire i biedermeier przyciągały uwagę ówczesnych teoretyków i praktyków przede wszystkim swoją prostotą i funkcjonalnością. Sprawiało to, że oba style były nieraz opisywane i oceniane łącznie. Dostrzegano jednak różnice – zwłaszcza te dotyczące reprezentacyjnego charakteru stylu Cesarstwa oraz skromnego charakteru „mieszczańskiego stylu”. Pojęciu „biedermeier” towarzyszyły zatem w zasadzie od początku odwołania do empire’u, mimo jego francuskiej genezy. Możliwość oglądania dzieł z tych okresów, zgromadzonych w ramach poszczególnych wystaw, dodatkowo pobudzała wyobraźnię. Pozytywna opinia na temat biedermeieru ukształtowała się w środowisku berlińskim (Julius Lessing) i hamburskim (Alfred Lichtwark), monachijskim i wiedeńskim (Ludwig Hevesi, Joseph Folnesics, Eduard Leisching)⁷⁷.

Dyrektor Kunsthalle w Hamburgu, Alfred Lichtwark, jako jeden z pierwszych dostrzegł wartość w prostych formach, odrzucając ocenę biedermeieru jako stylu „komicznego”⁷⁸. W esejach z 1896 roku pisał: „empire i jego następca, cichy okres biedermeieru, jest właściwie okresem narodzin nowoczesnych mebli. W tym czasie mieszczaństwo ugruntowywało swą

⁷² W czeskiej wersji wprowadzono do tytułu nazwę zamku Jirny; zob. Navrátil 1958.

⁷³ *Biedermeier-művészet* 1913.

⁷⁴ Farkas 1914; za: Békefi 2016, s. 37.

⁷⁵ Békefi 2016, s. 37.

⁷⁶ Przejawiało się to m.in. w tekstach Otto Wagnera, Josefa Hofmanna, Pavla Janáka i Josefa Gočára.

⁷⁷ Vondráček 2010a, s. 14, 31, przyp. 21.

⁷⁸ Lichtwark 1901 (1896), s. 135. Na rolę Lichtwarka zwrócił uwagę Radim Vondráček – Vondráček 2010a, s. 17.

pozycję i pierwotna energia tej ekspresji życia stworzyła dla siebie nowe typy mebli, zaspokajające wszystkie nowe potrzeby”⁷⁹. Jego zdaniem, nowoczesność mebli wyrażała się w kształtowaniu proporcji tak, by były w najwyższym stopniu praktyczne, przy czym ozdobą była celowość form wyrażająca się w sposób jasny i prosty. Na ocenę Lichtwarka, akcentującą klasycyzujące cechy sprzętów z tego okresu, miało wpływ zapewne zainteresowanie sztuką wczesnego renesansu⁸⁰. Nowoczesność sztuki biedermeieru podkreślał również historyk sztuki, Zdeněk Wirth, który interpretował empire i „Biedermaierstyl” jako zapowiedzi modernizmu, wiążącego się z odejściem od sztuki niepraktycznej i dostępnej dla elitarnego grona odbiorców na rzecz „artystycznej prawdy, praktyczności i powiązania z życiem”⁸¹. Sztuką „niepraktyczną” był historyzm. Prostota biedermeieru sprawiała, że traktowano go jako przeciwieństwo sztuki drugiej połowy XIX wieku. Zestawienie to odbywało się jednak – tak jak w przypadku empire’u – na zasadzie uproszczenia: brano bowiem pod uwagę meble z wczesnego okresu biedermeieru, cechujące się dominacją klasycyzujących form. W późnej fazie pojawiały się motywy historyzujące, co sprawiło, że w rzeczywistości sztuka biedermeieru przekształcała się stopniowo w historyzm. Gdyby więc zestawić „późne” meble biedermeierowskie z historyzującymi, różnice byłyby mniej wyraźne.

Sięganie do rozwiązań „stylu znanego jako Biedermayer” postulowali Hartwig Fischel w tekście *Biedermeier als Vorbild* oraz František Xaver Jiřík w pracy *Moderní interier*⁸². Fischel, architekt, pisał o okresie, w którym „bezpretensjonalny mieszczański styl w dekoracji wnętrza rozwinał się i równie nagle zdawał się zanikać”, a także o „prawdziwych osiągnięciach okresu empiru i biedermeieru... solidnego, prostego, praktycznego i bezpretensjonalnego wyposażenia wnętrza”⁸³. Zalecał, by dawne dzieła były cały czas w polu widzenia, by móc stanowić punkt odniesienia dla twórców. Podobny postulat przedstawił w

⁷⁹ „In fact, Empire and its aftermath, the quiet period of Biedermeier, is actually the period of the birth of modern furniture. At that time the bourgeoisie was establishing itself and in the primordial energy of this expression of life created for itself new types of furniture satisfying all the new needs” – Lichtwark 1901 (1896), s. 143-144; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 17, tłum. z j. ang. własne.

⁸⁰ Lichtwark był autorem prac takich jak *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach seinem sachlichen Inhalt* (Berlin 1888) oraz *Hans Holbeins Bilder des Todes. Reproduciert nach den Probedrucken und der Lyonner Ausgabe von 1547 in der Kunsthalle zu Hamburg* (Hamburg 1897). Nie miał jednak negatywnego stosunku do sztuki „nieklasycyzującej” – dostrzegał także wartość mebli rokokowych – Lichtwark 1901 (1896), s. 135.

⁸¹ „Artistic truth, practicality, connection with life” – Wirth 1904, s. 4-5; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 19, tłum. fragm. własne.

⁸² Fischel 1901; Jiřík 1934.

⁸³ „Auch die neuesten... Leistungen haben die Behauptung nur bekräftigen können, daß für uns eine Anknüpfung sich natürlich ergibt, wenn wir Anschluß suchen an den Beginn des XIX. Jahrhunderts, an jene Zeit, in der eine bürgerliche Interieurkunst im Entstehen war und plötzlich zu versiegen schien... Die gediegenen Leistungen der Empire- und Biedermeierzeit, ... das solide, einfache, praktische, bürgerliche Einrichtungsstück” – Fischel 1901, s. 65; cyt. za: Himmelheber 1989b, s. 71, tłum. fragm. własne.

1908 roku grafik Fritz Ehmcke uzasadniając, że „wszystkie możliwości udoskonalonej technologii znajdują się w stanie uspienia... czekając na odkrycie przez przemysł, jaki przyszłość stworzy... i tak więc trwa on [biedermeier – przyp. M. H.] do dnia dzisiejszego, by znów wydobyć je na światło dzienne”⁸⁴. Biedermeier stawiany był za wzór dla nowego stylu. Miał lokalny rodowód, dlatego stanowił przeciwwagę dla wpływów angielskich i amerykańskich⁸⁵.

Biedermeier stanowił inspirację dla projektantów niemieckich, austriackich, czeskich oraz polskich przede wszystkim w zakresie urządzania wnętrz i meblarstwa. Stąd definiowany był w niemieckojęzycznym leksykonie z początku XX wieku jako nowoczesna nazwa „prostego niemieckiego stylu, który się wykształcił z potrzeby wygody; ponownie ożył w XX w. jako naturalna, podporządkowana celowi prostota, przyjemność płynąca z prawdziwego materiału, prostej, ale klarownej konstrukcji”⁸⁶. Wzmoczone zainteresowanie „mieszczańską” sztuką, połączone z rezygnacją z estetyki historyzmu, przełożyło się na ukształtowanie zjawiska określanego mianem „neobiedermeieru”. Nastąpiło ono najpierw w modzie (sezon 1893/1894 sięgał do rozwiązań funkcjonujących w 1830 roku)⁸⁷. Wpływy biedermeierowskie były widoczne we wnętrzach projektowanych przez wiedeńskich artystów – m.in. Otto Wagnera, Adolfa Loosa, Josefa Hoffmanna i Leopolda Bauera, monachijskich architektów Henriego Helbiga i Ernesta Haigera, berlińskich artystów Heinricha Vogelera i Paula Schultza-Naumburga, a także przez drezdeńskich twórców⁸⁸. Z czasem zaczęły przenikać do innych ośrodków europejskich. Zdaniem historyka sztuki, Georga Himmelhebera, wpływy biedermeierowskie ujawniały się w stosowaniu prostych, geometrycznych form oraz redukcji ornamentów, co przetrwało do czasów Bauhausu⁸⁹. Modernistyczna koncepcja aranżacji wnętrz przyjęła zatem jako podstawę biedermeierowskie ideały „komfortu, jakości życia, racjonalności i smaku”⁹⁰. Nowe wnętrza w coraz większym stopniu imitowały dawne

⁸⁴ „schlummerten... alle Möglichkeiten einer vollkommenen Technik, die erst eine zu schafende Industrie gewinnen konnte... und so ist s der heutigen Zeit vorbehalten, sie wieder ans Licht zu ziehen” – Ehmcke 1908, s. 274ff; cyt. za: Himmelheber 1989b, s. 72.

⁸⁵ Jak zauważył Radim Vondráček, mimo ówczesnego oporu wobec obcych wpływów, dostrzegano jednak związki „rodzimego” biedermeieru ze stylem, jaki wypracował Thomas Sheraton – Vondráček 2010a, s. 32, przyp. 44.

⁸⁶ Herders Konversations Lexikon, wyd. 3, t. 1-8; Freiburg 1902-1907, tom uzupełniający, 1910, szp. 234 i nn. – cyt. za: Anna Kozak, *Biedermeier w sztuce i kulturze niemieckiej*, [w:] *Biedermeier* 2017, s. 18.

⁸⁷ Scheyer 1960 (jako „Biedermeier II”); Deneke 1967; Himmelheber 1989b, s. 71.

⁸⁸ Vondráček 2010a, s. 19.

⁸⁹ Himmelheber 1989b, s. 74.

⁹⁰ „...Biedermeier’s essential ideas about comfort, quality of life, rationality and taste in arranging and decorating spaces lasted much longer, surviving as the fundamental elements of a modernist conception of interior decoration” – Terenzi 2001, s. 37-38.

wyposażenie. Zjawisko to utrzymywało się do lat trzydziestych XX wieku⁹¹. Neobiedermeier był dostrzegalny w różnych dziedzinach wytwórczości – pisano o nim również w kontekście architektury⁹². Powrócono do technik dekoracyjnych stosowanych w pierwszej połowie XIX wieku. Dla terenów Czech charakterystyczne były imitacje szkielec Antona Kothgassera oraz Friedricha Eggermanna⁹³.

Artyści nie zawsze przyznawali się do inspiracji biedermeierem, co demaskowali recenzenci – tak było w przypadku architekta, malarza i teoretyka sztuki Paula Schultze-Naumburga, który prezentował swoje projekty na *Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung* [Trzeciej Niemieckiej Wystawie Rzemiosła Artystycznego] w Dreźnie w 1906 roku. Erich Haenel, oceniając negatywnie wkład Schultze-Naumburga, stwierdził, że był to „biedermeier *redivivus*, czy to się jego twórcy podoba czy nie”⁹⁴. Inny komentator wystawy, pisał w liście do redakcji *Der Innenausbau*: „Co właściwie oznacza «biedermeier» w tym kontekście? Czy to była jakaś osobistość, która wynalazła ten styl?”⁹⁵. Zdaniem Fischela zadziwiające było to, iż kreowaniu nowego stylu nie towarzyszyła refleksja na temat tego, że proces ten opiera się właściwie na „historycznych prototypach, aczkolwiek z pewnością innego rodzaju”⁹⁶.

Praktyczność biedermeieru stanowiła również obiekt krytyki, ponieważ kojarzyła się z taną produkcją. Taką ocenę przedstawił m.in. austriacki pisarz Karl Rosner⁹⁷. Jego zdaniem epoka biedermeieru była pozbawiona piękna i charakteryzowała się brakiem oczekiwań w zakresie estetyki wobec artystów. Rosner stwierdził, że „właściwie nie ma innego przykładu w całej historii rzemiosła artystycznego” takiego stylu, który charakteryzowałby się „gwałtownym, niedającym się powstrzymać upadkiem zdolności technicznych, któremu towarzyszył brak zainteresowania”⁹⁸. Historyk sztuki Christian Witt-Döring przytaczając ten cytat stwierdził, że zjawisko odrzucania estetyki starszego pokolenia przez młodsze, a następnie jej rehabilitacja przez kolejne – trzecie – pokolenie jest typowym historycznym

⁹¹ Himmelheber 1989b, s. 73.

⁹² M.in. Vybíral 1989; Vybíral 2004; za: Vondráček 2010a, s. 32, przyp. 34.

⁹³ Brožová 1995, s. 6-8; Vondráček 2001, s. 30.

⁹⁴ „Biedermeier *redivivus*, so sehr auch ihr Schöpfer sich dagegen sträuben mag” – Haenel 1906, s. 393ff; cyt. za: Himmelheber 1989b, s. 71. Schultze-Naumburg zamieścił odpowiedź na krytykę na łamach czasopisma *Der Kunstwart* – Schultze-Naumburg 1905-1906.

⁹⁵ Heyden 1994, s. 27; cyt. za: Kubiak 2006, s. 15.

⁹⁶ „No-one seemed, furthermore, to be disturbed by the fact that at the root of the new style there were, yet again, historical prototypes although certainly of a different kind” – Vondráček 2001, s. 27, tłum. fragm. własne.

⁹⁷ Rosner 1898.

⁹⁸ „...und es ist kaum ein anderes Beispiel in der gesamten Geschichte des Kunstgewerbes zu finden, in welchem dder rasche, unaufhaltsame Verfall technischen Rönnes bei mangelndem Interesse schrecklicher zu Tage träte, als hier” – *ibidem*, s. 39.

zjawiskiem⁹⁹. Przykładem miały być poglądy głoszone przez austriackiego architekta, urbanistę i projektanta mebli Otto Wagnera, ceniącego dawną prostotę. Urodzony w 1841 roku Wagner był jednak starszy o trzydzieści dwa lata od Rosnera, co jest sprzeczne z opisanym modelem przemian pokoleniowych. Wagner przyszedł na świat jeszcze w latach trwania *biedermeieru* – należał więc do pokolenia, które według wyżej opisanej reguły powinno odrzucać estetykę czasów swych rodziców. Być może różnice w zdaniach na temat minionej epoki wynikają raczej ze starcia różnych stanowisk, na które przynależność do danego pokolenia nie miała decydującego wpływu, a wynikała z wielu innych czynników.

Opinię podobną do Witta-Dörringa sformułował wcześniej niemiecki historyk Karl Otmar Frhr. von Aretin¹⁰⁰. Oceniał, że lekceważące spojrzenie na czasy przodków, jakie cechowało pokolenie żyjące po 1848 roku, nie było zjawiskiem wyjątkowym w historii. Za nietypowe uznał jednak to, że do lat współczesnych (tekst został opublikowany w 1989 roku) nie sformułowano nowej opinii na temat *Vormärzu*, ograniczając się jedynie do raz pozytywnych, a innym razem negatywnych opinii¹⁰¹.

Pojęcia „czasów dziadków” czy „pradziadków” łączono także z wyposażeniem cechującym się „bezpretensjonalnością i miłością do prawdy”¹⁰². W meblach *biedermeierowskich* dostrzegano nowoczesny charakter, „szczerą prostotę i praktyczność”, tłumaczone ich przeznaczeniem na użytek mieszczaństwa. Nowe tendencje miały być odpowiedzią na „stajnię Augiasza niepraktyczności, pozbawionych wartości i gustu kreacji”¹⁰³. Zdaniem Christiana Witt-Dörringa zwrot ku autentyczności i formom pozbawionym powierzchownej reprezentacji towarzyszył przemianom społecznym. Czasy *biedermeieru* – jak zauważył – stanowiły w okresie secesji przedmiot zainteresowań nie tylko pod kątem formalnym, ale przede wszystkim ze względu na ducha czasów¹⁰⁴. Historyk kultury i mody, Max von Boehn, porównał historię rozwoju rzemiosła artystycznego z „Pospieszoną gonitwą” przez gotyk, renesans, rokoko i empire (barok i wcześniejsze fazy klasycyzmu nie zostały wymienione), która zakończyła się na *biedermeierze* – „sztuce naszych dziadków”¹⁰⁵. Podobnie jak Witt-Dörring, tłumacząc zjawisko sięgania do dawnych wzorów, posłużył się argumentem „ducha czasów”: „chęć by swojsko się poczuć w tamtej

⁹⁹ Witt-Dörring 2006, s. 61.

¹⁰⁰ Aretin 1989.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² „Unaffektiertheit und Wahrheitsliebe, wie es unsere Groß- und Urgroßväter hatten” – w ten sposób pisał architekt Hermann Muthesius, urodzony w 1861 roku – Muthesius 1904; cyt. za: Ottomeyer 1987, s. 93; cytata przywołany także w: *Zopf- und Biedermeiermöbel* 1996, s. 39; Stein 2006, s. 80.

¹⁰³ Fischel 1901, s. 72-73; cyt. za: Vondráček 2010a, s. 17.

¹⁰⁴ Witt-Dörring 2006, s. 58.

¹⁰⁵ Boehn 1911, s. 7; cyt. za: Kubiak 2006, s. 13.

epoce, wprowadziła również literaturę na ścieżkę, gdzie sztuka i moda już od pewnego czasu się znajdowały. Wraz z prostymi meblami tamtej epoki powróciły stroje, wysokie kołnierzyki i rękawy z pufami, a dzisiejsze pokolenie, które zaczęło się nosić jak dziadkowie, chciało teraz też i tak odczuwać, jak w epoce, gdy dziadek brał babkę. Nasi poeci pospieszyli, by pomóc w spełnieniu tego życzenia, w powieściach, wierszach i felietonach opowiadali o epoce biedermeieru i podsycali tęsknotę, która od zgiełku, pędu i krzątaniny XX wieku wracała na powrót do epoki, w której wszystko było na pozór tak spokojne i poetyckie”. To, co odczuwano jako biedermeierowskiego „ducha czasu”, czy też „etos epoki dziadków”¹⁰⁶, będzie stanowiło później przedmiot badań.

U progu I wojny światowej sięganie do dawnych rozwiązań było umotywowane sentymentalną wizją czasów pokongresowych – wolnych od globalnych konfliktów zbrojnych, cechujących się stabilizacją i spokojem. Czasy rządów kanclerza Metternicha (nazywane przez historyków „epoką Metternicha”) były okresem rozwoju sztuk plastycznych oraz literatury. Miał wówczas trwać „ostatni jednolity styl artystyczny”¹⁰⁷. Pod wpływem sentymentalnej wizji biedermeieru wychodziły prace m.in. z Wiener Werkstätte czy z praskiej kooperatywy Artěl¹⁰⁸. Ottomeyer omawiając tę kwestię, zażartował, że: „Na pytanie «W jakiej epoce chciałby Pan/i żyć?» odpowiada co drugi «W biedermeierze!»”¹⁰⁹. Oceniał przy tym, że sentymentalna wizja biedermeieru z tego okresu nadal zniekształca właściwy jego obraz: „każdy ma swój Biedermeier, o którym mówienie lub pisanie nic nie może zmienić”¹¹⁰. Podobną opinię mieli również inni badacze, w tym austriacka historyk sztuki, Agnes Husslein-Arco, pisząca o patrzeniu „przez różowe okulary, zabarwione romantycznymi fantazjami”¹¹¹.

W przypadku Węgier, zainteresowanie biedermeierem tłumaczy się dodatkowo dominacją prawnicowego światopoglądu w ówczesnym społeczeństwie¹¹². Przejawem zainteresowań sztuką tego okresu była wystawa *Magyar biedermeier kiállitás* [Wystawa węgierskiego

¹⁰⁶ Określeniem tym posłużył się Hermann Pongs w tekście *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)* – Pongs 2006 (1935), s. 153.

¹⁰⁷ Walzel 2006 (1936), s. 209; Kubiak 2006, s. 21.

¹⁰⁸ Vondráček 2010a, s. 23.

¹⁰⁹ „Auf die Frage «In welcher Zeit möchten Sie leben?» antwortet jeder zweite «Im Biedermeier!»” – Ottomeyer 1987, s. 91, tłum. fragm. własne.

¹¹⁰ „Jeder hat sein eigenes Biedermeier, über das u reden und schreiben nichts ändern kann” – ibidem, s. 125, tłum. fragm. własne.

¹¹¹ „These rather worrying developments in the pre-1848 period – which, as history shows, did not end well – have been viewed by posterity through rose-tinted glasses and tinged with romantic notions” – Husslein-Arco 2016, s. 7, tłum. własne. Także w: Rak / Vondráček 2010.

¹¹² Békefi 2016, s. 39.

biedermeieru] zorganizowana w 1937 roku w Múcsarnok w Budapeszcie¹¹³, pozytywnie przyjęta. Pierwszym tego rodzaju wydarzeniem, na którym poruszono z perspektywy historycznej tematykę związków prostoty biedermeierowskiej (i empirowej) z projektami początku XX wieku, była *Moderne Vergangenheit 1800-1900* [Nowoczesna przeszłość 1800-1900] prezentowana w Künstlerhaus w Wiedniu w 1981 roku¹¹⁴. W sztuce pierwszej połowy XIX wieku dostrzegano początki designu, chociaż jeszcze niecechujące się pełną funkcjonalnością we współczesnym rozumieniu¹¹⁵. W takim ujęciu, biedermeier stanowił okres przejściowy w kierunku produkcji przemysłowej, ale w którym nadal ceniono pracę rękodzielniczą¹¹⁶. Cechą wspólną dla XIX i XX wieku było projektowanie sprzętów w taki sposób, by odpowiadały „zmieniającemu się stylowi życia”, a w nowszych czasach przejawiało się to dodatkowo antycypowaniem nowych potrzeb do pewnego stopnia „przez projektowanie nowych obiektów lub modernizowanie form starych”¹¹⁷.

2.4. Pierwsze zastosowania pojęć Biedermeierzeit, Biedermeierepoche, Biedermeierstil.

Rozwój zainteresowania biedermeierem zarówno pod względem estetyki i funkcjonalności obiektów pochodzących z tego okresu, jak i kontekstu historycznego, wiązał się ze wzrastającą liczbą publikacji. Według części badaczy termin „biedermeier” przyjął się na początku XX wieku najpierw w tekstach z zakresu historii kultury, a z czasem w naukach o sztuce – w pierwszej kolejności w badaniach nad meblarstwem¹¹⁸. Istnieją także odwrotne opinie, według których pierwszeństwo mają teksty dotyczące mebli, wyposażenia wnętrz lub szerzej – rzemiosła artystycznego¹¹⁹. Biorąc pod uwagę, że geneza pojęcia „biedermeier” związana była z opisem stylu życia i mentalności ludzi żyjących w czasach restauracji, bardziej prawdopodobna wydaje się pierwsza teza. Trudno jednak rozpatrywać osobno teksty

¹¹³ *Magyar biedermeier 1937/1938*; za: Békefi 2016, s. 39.

¹¹⁴ Wydarzenie to wywarło wpływ na wystawę *Biedermeier: The Invention of Simplicity* [Biedermeier. Wynalezienie prostoty], zorganizowaną w 2006 roku w Milwaukee Art Museum, we współpracy z Albertiną w Wiedniu oraz Deutsches Historisches Museum w Berlinie – *Moderne Vergangenheit 1981*; za: Winters 2006, s. 36; Vondráček 2010a, s. 26. Katalog wystawy: *Biedermeier. The Invention 2006*.

¹¹⁵ Vondráček 2010, s. 208.

¹¹⁶ Podobną opinię przedstawił Georg Himmelheber, który stwierdził, że epoka biedermeieru należała jeszcze w znacznym stopniu do czasów przed industrializacją – Himmelheber 1989a, s. 21.

¹¹⁷ „The efforts of cabinetmakers and designers of the Biedermeier period to meet the demands of changing lifestyle and the attendant new furniture requirements can be compared with the activities of 20th-century designers and their endeavour not just to react promptly to existing need but to some extent to anticipate it by designing new objects or modernising the forms of the old” – Karasová 2010, s. 94, tłum. fragm. własne.

¹¹⁸ Hartwig 1900, s. 97-112; Hevesi 1909, s. 188-192; cyt za: Grabner 2016b, s. 12 i 13, przyp. 4.

¹¹⁹ Schneider 2006 (1935), s. 176; *Spory o biedermeier 2006*, s. 14; Vondráček 2010a, s. 21.

z zakresu historii kultury i teksty poświęcone wyposażeniu wnętrz, ponieważ są to zagadnienia ściśle ze sobą powiązane.

Historyk sztuki, Hans Ottomeyer, wskazał na dwa różne nurty w badaniach XX wieku¹²⁰. Pierwszy z nich opierał się na stosowaniu pojęcia „epoki biedermeieru” w kontekście polityki i kultury lat 1815-1846, łącząc je nieraz z romantyzmem. Drugi nurt charakteryzował się definiowaniem biedermeieru jako „idealnego stylu mieszczańskiego” w meblarstwie w latach 1815-1830¹²¹. Niemal dwadzieścia lat później, Ottomeyer zmodyfikował nieco ten podział, datując szeroką interpretację biedermeieru jako sztuki mieszczańskiej na lata 1815-1848¹²².

Autorzy podejmowali próbę charakterystyki biedermeieru jako okresu [*Biedermeierzeit*], epoki [*Biedermeierepoche*] lub stylu [*Biedermeierstil*]. Niejednokrotnie zdarzało się, że dwa lub nawet trzy spośród tych terminów wykorzystywane były w ramach jednego tekstu lub stosowane były przez jednego badacza. Tak było w przypadku Josefa Folnesicsa – autora opublikowanych w 1903 roku prac *Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit* [Wnętrza i sprzęty domowe okresu empiru oraz biedermeieru] oraz *Unser Verhältnis zum Biedermeierstil* [Nasz stosunek do stylu biedermeier]¹²³. W drugim tekście autor przedstawił pozytywną ocenę tego stylu, wiążąc go z historią Wiednia, zwracając uwagę na działalność wybitnych kompozytorów w tym czasie¹²⁴. Podobnie Ludwig Hevesi uznał, że biedermeier był autentycznym stylem wiedeńskim¹²⁵. Szersze postrzeganie biedermeieru jako pojęcia oznaczającego pewien okres czasu nie stało zatem w sprzeczności z węższym ujęciem – jako stylu. Ukształtował się więc obraz epoki, w ramach której funkcjonował styl o tej samej nazwie.

Słowo *Zeit* posiada wiele znaczeń – można tłumaczyć je m.in. jako „czas”, „okres” lub „epokę”. Być może stąd pojęcie *Biedermeierzeit* było częściej stosowane w literaturze niemieckojęzycznej niż *Biedermeierepoche*, ponieważ zostawiało pewne pole do interpretacji. Miało ono charakter periodyzacyjny, podczas gdy „biedermeier” był postrzegany jako pojęcie periodyzacyjne i typologiczne¹²⁶. Pojęcie „czasów biedermeieru” wykorzystał m.in. Gustav

¹²⁰ Ottomeyer 1987, s. 93.

¹²¹ Z pierwszym nurtem powiązał Ottomeyer pracę Friedricha Sengle (1971-1980), a z drugim – Georga Himmelhebera (1989).

¹²² Ottomeyer 2006, s. 44.

¹²³ Folnesics 1903a i Folnesics 1903b. Wcześniej Folnesics akcentował prostotę i komfort wnętrz wiedeńskich, ale nie posłużył się pojęciem biedermeieru – Folnesics 1900.

¹²⁴ Folnesics 1903b, s. 12.

¹²⁵ Hevesi 1909.

¹²⁶ Typologiczne według Friedricha Sengle, a periodyzacyjne w ujęciu Paula Kluckhohna – Sengle 1971-1980; za: Kubiak 2006, s. 49; Kluckhohn 2006 (1935). Z kolei Peter Stein pisał o *Epoce przedmarcowej (1815-1848) jako zagadnieniu periodyzacyjnym* w kontekście koncepcji stylistycznej jedności epoki – Stein 2006 (1975). Z

Eduard Pazaurek w tytule pracy poświęconej szkłom empirowym oraz biedermeierowskiemu [Gläser der Empire- und Biedermeierzeit], która do dziś jest jednym z najważniejszych opracowań poświęconych tej tematyce¹²⁷. Pojęcie *Biedermeierzeit* pojawiło się również w innym tekście dotyczącym szkła – Alfreda Walchera von Moltheima¹²⁸. *Biedermeierzeit* zdefiniował w kontekście północnoczeskich szkła kameowych jako mieszczańską epokę w sztuce, która nastąpiła po okresie klasycyzmu i wyraziła się najpełniej w Austrii. Autor posłużył się także pojęciem *postempire*'u [*Nachempire*], które stosował jako określenie równoznaczne z biedermeierem i czasami przedmarcowymi [*Vormärz*]. Wskazał na istotną rolę intymności w tych okresach „małych w wielkości, wielkich w małości”¹²⁹. Podobną opinię sformułował w kontekście rzemiosła artystycznego biedermeieru, które projektowane było „tak zgrabnie, na ile było to możliwe” oraz osiągało „we wszystkim najwyższy stopień miniaturyzacji”¹³⁰. Walcher von Moltheim posłużył się w tej samej pracy pojęciem *Biedermeierstil*. Jego zdaniem o styl ten najbardziej dbała warstwa średnia – „w przeciwieństwie do dworu i arystokracji”, które znajdowały się pod wpływem francuskiej kultury¹³¹.

W literaturze występowało jednak znacznie częściej samo słowo „Biedermeier”, które posiada najszerszy zakres znaczeniowy. Pojawiło się m.in. w tytule cytowanej już pracy Maxa von Boehna *Biedermeier. Deutschland 1815-1847* [Biedermeier – Niemcy 1815-1847], zrywającej z uproszczonym, sentymentalnym obrazem czasów pokongresowych, a także w wydany w 1913 roku zbiorze tekstów źródłowych *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit* [Biedermeier w zwierciadle swego czasu], sporządzonym przez niemieckiego powieściopisarza George'a Hermanna, mającym istotne znaczenie z perspektywy historii literatury¹³². Nie były to prace, w których biedermeier jako styl w sztukach plastycznych zajmował główny przedmiot rozważań.

kolei Ulrich Fuelleborn wypowiedział się krytycznie zarówno o pojęciu *Biedermeierzeit* i „okresu restauracji”, uznając ostatecznie, że właściwsze jest pierwsze z tych określeń – Fuelleborn 2006 (1974), s. 356.

¹²⁷ Pazaurek 1923. Pazaurek przekazał w 1932 roku swoją kolekcję szkła Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Pradze, która stanowi istotną część obecnych zbiorów – Jirik 1932; Brožková 2010, s. 99. Prace poświęcone różnym kolekcjom szkła czeskiego były wydawane w drugiej połowie XX wieku oraz na początku XXI wieku – vide: Brožková 2010, s. 120, przyp. 6.

¹²⁸ Walcher von Moltheim 1911, s. 1.

¹²⁹ „Das Intime spielt im Nachempire, in der Zeit des Biedermeier und des Vormärzes, dieser im Großen kleinen, im Kleinen großen Perioden die Hauptrolle” – Walcher von Motheim 1911, s. 1, tłum. fragm. własne.

¹³⁰ „Diese Minuziation ist äußerst bezeichnend für das Kunstgewerbe des Biedermeier, welches es liebte, alles möglichst zierlich zu gestalten und überall das höchste Maß der Verkleinerung zu erzielen” – Walcher von Motheim 1911, s. 29, tłum. fragm. własne.

¹³¹ „Mann sollte den Biedermeierstil am richtigsten einen Stil des deutschen Mittelstandes nennen, der ihn zuerst favorisierte und am meisten pflegte – im Gegensatz zum Hof und zu einem Teile des hohen Adels” – Walcher von Motheim 1911, s. 1, tłum. fragm. własne.

¹³² Boehn 1911; Hermann 1913, s. 93.

W latach dwudziestych XX wieku zaczęto zwracać uwagę na rolę *biedermeieru* w historii literatury, co przełożyło się na refleksję naukową nad definicją tego pojęcia. Otwarcie dyskusji przypisuje się historykowi literatury Paulowi Kluckhohnowi, profesorowi Technische Hochschule w Gdańsku¹³³. W ramach wykładu wygłoszonego w 1927 roku zdefiniował *biedermeier* jako styl poromantyczny, twierdząc, że „Romantyzm przechodzi (...) w *biedermeier*”¹³⁴. Pisał później także o roli *Biedermeieru jako określenia periodyzacyjnego*¹³⁵. Postulował, by nadać temu pojęciu taką samą rangę, jak barokowi czy oświeceniu. Epoka ta miałaby się wówczas kończyć się w 1855 roku. Literatura *biedermeierowska* – zdaniem Kluckhohna – przyjmowała „dziedzictwo całego ruchu niemieckiego, nie tylko romantyzmu, ale i klasyki, i idealizmu niemieckiego, i [Johanna Gottfrieda – M. H.] Herdera”¹³⁶. Wobec tego postulatu odniósł się krytycznie Ferdinand Joseph Schneider, który uznał, słowo „*biedermeier*” za „zbyt skromne na potrzeby duchowości, do jakiej się odwołuje”¹³⁷. Zaproponował wobec tego inne pojęcie – *Realidealismus*, czyli „idealizmu realistycznego”, który miał być „zderzeniem idealistycznego światopoglądu odchodzącego w przeszłość romantyzmu i nowej realistycznej postawy duchowej, wypływającej ze źródeł teorii saint-simonistycznych i coraz silniejszego materializmu”. W badaniach nad sztukami plastycznymi relacje *biedermeieru* z realizmem i idealizmem będą również stanowiły przedmiot refleksji.

Sentymentalny obraz lat pokongresowych ustępował po I wojnie światowej bardziej krytycznemu spojrzeniu na politykę kanclerza Metternicha. Sformułowano nową ocenę działalności jednego z najważniejszych wówczas polityków w Europie – wolną od interpretacji podyktowanych określonymi poglądami politycznymi autora. Tak było w przypadku pracy Heinricha von Srbika *Metternich: Der Staatsmann und der Mensch* [Metternich: mąż stanu i człowiek]¹³⁸. Wymowne jest określenie „skrępowany *biedermeier*”, którym posłużył się historyk literatury, Heinrich Hubert Houben¹³⁹. Pisano również o „spokojnej rezygnacji” oraz o wewnętrznym konflikcie człowieka *biedermeieru*, opierającej się na dualistycznym przeciwstawieniu „ideału i rzeczywistości”¹⁴⁰. Wiązało się to z powinnościami moralnymi, które ulokowane były w świecie duchowym i rzeczywistym. Wobec braku możliwości pogodzenia tych dwóch sprzeczności, o ile u romantyka

¹³³ M.in. Vondráček 2010a, s. 24; *Spory o biedermeier* 2006, s. 16.

¹³⁴ Kluckhohn 1928, s. 62; cyt. za: *Spory o biedermeier* 2006, s. 16.

¹³⁵ Kluckhohn 2006 (1935).

¹³⁶ Ibidem, s. 135.

¹³⁷ Schneider 2006 (1935), s. 176.

¹³⁸ Srbik 1925; za: Vondráček 2010a, s. 23.

¹³⁹ Houben 1924; za: Vondráček 2010a, s. 23.

¹⁴⁰ Bietak 1931; Bietak 2006 (1931); Kubiak 2006, s. 29-30.

skutkowałyby to postawą buntowniczą, w przypadku „człowieka *biedermeieru*” wiązało się z postawą wycofania, rezygnacją (*biedermeierowskie Lebensgefühl*). Teza ta była też wielokrotnie modyfikowana przez badaczy historii literatury – wskazywano, że połączenie ideału z rzeczywistością możliwe było na polu sztuki, a także, że postawa rezygnacji nie była typowo *biedermeierowska*, ponieważ realizowana była przez szlachtę żyjącą w wycofaniu na wsi, w dworach szlacheckich¹⁴¹. Niezależnie od kierunków interpretacyjnych, podjęcie takich rozważań wynikało z prób ujęcia fenomenu sielankowości twórczości artystycznej w czasach ucisku politycznego i ograniczenia swobody twórczej. Jak podsumował Radim Vondráček, prace z zakresu historii literatury zmieniły postrzeganie *biedermeieru*, który wcześniej interpretowany był jako beztroska idylla, a także wykazały pewną samokontrolę, jaką cechowała się *biedermeierowska* postawa¹⁴². Zdaniem Ottomeyera, największym problemem dotyczącym badań nad *biedermeierem*, rozumianym zarówno jako epoka i styl artystyczny, był właśnie uproszczony obraz lat pokongresowych, sugerujących, że były to okres spokojnej idylli, a nie napięć polityczno-społecznych¹⁴³. Dzieła *biedermeierowskie* posiadały cechy sprzeczne z sielankowością – np. ironiczną wymowę. W nowszych badaniach *biedermeierowskie* zamykanie do prywatnej przestrzeni oraz problem ucieczki przed politycznymi wydarzeniami tych czasów, rozpatrywane jest jako znacznie bardziej skomplikowane zjawisko, uwzględniając również takie czynniki jak: „rozwój i modernizacja publicznego życia, znaczący wzrost populacji (najwyższy dokładnie w okresie pokongresowym) i rozwinięcie się nowych społecznych relacji”¹⁴⁴.

Od początku XX wieku wzrastało zainteresowanie twórczością pisarzy, działających w poprzednim stuleciu. Za najważniejszego przedstawiciela *biedermeieru* w literaturze uważa się Austriaka Adalberta Stiftera. Jego przedmowa do dzieła *Bunte Steine* [Kolorowych kamieni, 1853] określana jest niekiedy jako nieformalny manifest programowy tego kierunku¹⁴⁵. Z inicjatywy germanisty Augusta Sauera, profesora Praskiego Niemieckiego Uniwersytetu, dorobek Stiftera został zgromadzony, a następnie publikowany od 1901 roku¹⁴⁶.

Lata pięćdziesiąte XVIII wieku wskazuje się zazwyczaj jako punkt graniczny, od którego rozpoczyna się pluralizm stylowy. Style w sztukach plastycznych wpisują się w epokę kultury, ale nie podlegają całkowicie jej ramom czasowym, co można dostrzec na przykładzie

¹⁴¹ Sengle 2006 (1956), s. 216-217.

¹⁴² Vondráček 2010a, s. 23.

¹⁴³ Na ten problem zwracał też uwagę Roman Prahł – Prahł 2010b, s. 166.

¹⁴⁴ Karasová 2010, s. 71.

¹⁴⁵ Pongs 2006 (1935), s. 161; Kubiak 2006, s. 8-10.

¹⁴⁶ Sauer był także inicjatorem innych publikacji, poświęconych niemieckojęzycznym literatom tego okresu.

klasycyzmu, który przetrwał epokę oświecenia. W tym wypadku łatwiej jest wskazać początki danego zjawiska niż określić, kiedy nastąpił jego zanik. Dawniej uznawano za cezurę rok 1850, „dla epoki restauracji zachowując wrażenie zamknięcia i harmonii”¹⁴⁷. Badacz literatury biedermeierowskiej, Jost Hermand, wskazując na nieprawidłowość tego założenia, postulował, by „unikać terminu «epoka», lecz mówić o «prądach» [*Strömungen*], gdyż to pojęcie oddaje szybką zmianę poszczególnych kierunków. Jak długo trwać będzie poszukiwanie «czystych» określeń dla epok w XIX wieku, tak długo będą występowały trudności z ich znalezieniem. Także biedermeier, przy wnikliwym spojrzeniu, okazuje się kompleksem stylów rozbitym na szereg [*Unzahl*] pojedynczych kierunków”¹⁴⁸. Wypowiedź Hermanda jest dowodem na to, że pojęcia „epoki”, „stylu”, „prądu” są problemami uniwersalnymi, dotyczącymi różnych dyscyplin i obszarów działalności ludzkiej. Co ciekawe, historyk literatury, Oskar Walzel uważał, że sztuka biedermeieru nie stanowiła problemów definicyjnych i że cechowała się czystością stylu – przeciwną historyzmowi¹⁴⁹.

Również w pracach z zakresu nauk o sztuce odrzucano możliwość istnienia jednego stylu w okresie biedermeieru, wskazując na przeplatanie się w tym czasie różnych zjawisk – artystycznych, politycznych czy społecznych, które składały się na niejednorodny obraz epoki. Taką opinię sformułował m.in. Hans Ottomeyer, który uznał za błędne założenie – zwłaszcza w kontekście pierwszej połowy XIX wieku – że w danej epoce dominuje jeden styl, który wypiera inne style poboczne, stanowiąc kompletny wyraz swych czasów¹⁵⁰. Ottomeyer powołał się na angielską koncepcję „wojny stylów” [*battle of styles; Krieg der Stile*], oceniając chronologię stylów (empire – biedermeier – późny empire – historyzm) za wymuszoną¹⁵¹. Problem ten poruszano w ramach badań nad literaturą – jeśli przyznawano biedermeierowi przynajmniej częściową autonomię, sytuowano go między romantyzmem a realizmem (stąd określany był też jako *Nachromantik*, gatunek przedrealistyczny czy *Frührealismus*)¹⁵². Zdaniem Ottomeyera, biedermeier był stylem opartym na rozumie, trwającym na tle pluralistycznej stylowo niemieckiej i austriackiej kultury¹⁵³. Podobną opinię sformułował Radim Vondráček, który postrzegał biedermeier jako jedno ze zjawisk zachodzących w pierwszej połowie XIX wieku, nazywając go jedynie „impulsem

¹⁴⁷ Hermand 2006 (1958), s. 245.

¹⁴⁸ Hermand traktuje „biedermeier” jako pojęcie „zbiorcze” – ibidem, s. 245.

¹⁴⁹ Walzel 2006 (1936), s. 208-210.

¹⁵⁰ *Glück und Ende* 1987.

¹⁵¹ Ottomeyer 1987, s. 100, 104-105.

¹⁵² M.in. Sengle 2006 (1956), s. 238-240; Hermand 2006 (1958), s. 241.

¹⁵³ Ottomeyer 2006, s. 45.

stylistycznym”¹⁵⁴. Określił go jednak jako „prawdopodobnie dominujący nurt” ze względu na istnienie pewnych elementów wspólnych – na płaszczyźnie intelektualnej, systemu wartości oraz cech stylistycznych – w różnych dziedzinach sztuki i „innych obszarach działalności kulturalnej”¹⁵⁵.

Część z badaczy głosiła opinie podważające istnienie stylu czy epoki *biedermeieru*. Szczególnie niechętnymi byli badacze o poglądach marksistowskich, których raził konserwatyzm epoki Metternicha, co doprowadzało nieraz do osobliwych konkluzji. Węgierski badacz, György Lukacs, stwierdził, że samo pojawienie się pojęcia *biedermeieru* w historiografii literackiej było wyrazem „faszyzacji niemieckiej historii literatury”¹⁵⁶. Co ciekawe, jeden z głównych teoretyków niemieckiego faszyzmu, Alfred Rosenberg, stanowczo zaprzeczył chęciom powrotu do czasów przedmarcowych, pisząc: „Aby błędnie nie posądzono mnie o chęć wskrzeszenia epoki *biedermeieru*, dodam, iż czasy ogrodowej altanki i rozmarzonej dziewczęcej egzystencji minęły bezpowrotnie”¹⁵⁷. Wypowiedź Rosenberga jest świadectwem sentymentalnej wizji lat pokongresowych, która utrwaliła się w powszechnej świadomości na początku XX wieku, mimo pojawiających się w tym samym czasie krytycznych opinii.

Podobne zjawisko wystąpiło w węgierskich badaniach nad sztuką, na co zwróciła uwagę Békefi. Jej zdaniem, proces wycofywania pojęcia *biedermeieru* został zapoczątkowany przez Eleka Petrovicsa, dyrektora Szépművészeti Múzeum w Budapeszcie, który posłużył się w 1933 roku określeniami zastępczymi: „wiedeńskiej szkoły” oraz „realizmu mieszczańskiego”¹⁵⁸. Czasy te traktował jako zjawisko przejściowe. Niechęć do tego pojęcia potęgował panujący później stalinizm, wrogo nastawiony wobec zjawisk, w których miała udział „burżuazja”. Tak samo wrogo nastawiona była metodologia marksistowska wobec tzw. „tonu salonowego”, jakim miała się cechować część prac historyków sztuki, piszących z myślą o wydawcach „luksusowych edycji ozdobionych barwnymi planszami”¹⁵⁹. Jedynie krytyka sztuki oraz handel sztuką uznawały „*biedermeier*”.

W latach trzydziestych XX wieku prowadzono badania nie tylko z perspektywy historii literatury, kultury oraz sztuk plastycznych, ale również filozofii. Istotną pracą z tego zakresu

¹⁵⁴ „Biedermeier, which represents just one stylistic impulse in the first half of the nineteenth century, was simply one of the possible alternatives available, being attractive to the public for the polarities it represented” – Vondráček 2001, s. 35.

¹⁵⁵ Vondráček 2010a, s. 28-31.

¹⁵⁶ György Lukacs, [w:] *Spory o biedermeier* 2006, s.

¹⁵⁷ *Blut und Ehre* 1934, s. 223; cyt. za: Pongs 2006 (1935), s. 153

¹⁵⁸ Przemówienie inauguracyjne, wygłoszone w Magyar Tudományos Akadémia [Węgierskiej Akademii Nauk] – Petrovics 1933; cyt. za: Békefi 2016, s. 39.

¹⁵⁹ Łazariew 1976 [1971], s. 29.

jest tekst Maxa Wundta *Die Philosophie in der Zeit des Biedermeiers* [Filozofia w czasach biedermeieru]¹⁶⁰.

Równolegle do prac ujmujących biedermeier szeroko – jako epokę – wydawano publikacje dotyczące wybranych dziedzin wytwórczości artystycznej. O malarstwie pisał w 1914 roku Richard Hamann, w pracy *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* [Niemieckie malarstwo w XIX wieku]¹⁶¹. Biedermeier po raz pierwszy stał się przedmiotem osobnego opracowania w 1922 roku – w książce Paula Ferdinanda Schmidta *Biedermeier-Malerei. Zur Geschichhte und Geistigkeit der deutschen Malerei in den ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* [Malarstwo biedermeierowskie. O historii i duchowości niemieckiego malarstwa w pierwszej połowie XIX wieku]¹⁶². Według jego definicji, była to mieszczańska sztuka realistyczna, funkcjonująca od czasu Kongresu Wiedeńskiego głównie w ośrodkach miejskich. Obrady autor ocenił negatywnie, podobnie zresztą jak biedermeier, który nie dał – jego zdaniem – możliwości rozwoju wielkim artystom¹⁶³. Schmidt docenił jednak wierne przedstawianie rzeczywistości w malarstwie tego czasu. Rysunek biedermeierowski został omówiony w ramach pracy Bruno Grimschitza *Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert* [Austriacki rysunek w XIX wieku]¹⁶⁴. W następnych latach publikowano kolejne prace, w których omawiano wytwórczość artystyczną w wybranych miastach europejskich – na przykład książka Paula Weiglina *Berliner Biedermeier. Leben, Kunst und Kultur in Alt-Berlin zwischen 1815 und 1848* [Berliński Biedermeier. Życie, sztuka i kultura w dawnym Berlinie między 1815 a 1848]¹⁶⁵. Prace opublikowane w pierwszych trzydziestu latach XX wieku pokrywały się z okresem rozwoju *Arts and Crafts Movement* i *Wiener Werkstätte*¹⁶⁶.

W tym okresie ukazywały się również prace poświęcone rzemiosłu artystycznemu i wyposażeniu wnętrz – m.in. niemieckiego historyka sztuki, Hermanna Schmitza, *Vor hundert Jahren. Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier* [Przed stoma laty. Uroczyste pomieszczenia i pokoje mieszkalne niemieckiego klasycyzmu i biedermeieru] oraz architekta Ferdinanda Luthmera i historyka sztuki Roberta Schmidta

¹⁶⁰ Wundt 1935.

¹⁶¹ Hamann 1914.

¹⁶² Schmidt 1922. Laurie Winter podała błędną datę pierwszej publikacji – 1923 rok (wtedy opublikowano drugie wydanie – Winter 2006, s. 34). Zdaniem Sabine Grabner w badaniach nad malarstwem unikano posługiwania się terminem „biedermeier” – do czasu publikacji Schmidta (Grabner 2016, s. 12). Jednak praca Richarda Hamanna dowodzi, że przykłady jego zastosowania występują we wcześniejszych pracach naukowych – Hamann 1914, s. 120, 121.

¹⁶³ Schmidt 1922, s. 7, 16; Vondráček 2001, s. 30.

¹⁶⁴ Grimschitz 1928.

¹⁶⁵ Weiglin 1941.

¹⁶⁶ Winters 2006, s. 41, przyp. 21.

Empire und Biedermeiermöbel [Meble empiryczne i biedermeierowskie]¹⁶⁷. Początkowo dominowały opracowania dotyczące biedermeieru na ziemiach niemieckich i austriackich. Z czasem zaczęto ujmować to zjawisko szerzej – na przykład w ramach wystawy *Vienna in the Age of Schubert: The Biedermeier Interior 1815-1848* [Wiedeń w epoce Schuberta. Biedermeierowskie wnętrza 1815-1848], prezentowanej w Palais Trianon w Wersalu i Victoria and Albert Museum w Londynie, poświęconej sztuce dekoracyjnej w konwencjonalnym ujęciu¹⁶⁸. Biedermeier był niekiedy zbyt kłopotliwym terminem, co skutkowało nawet wyłączeniem – jak zauważyła historyk sztuki i kurator Laurie Winters – artystów biedermeierowskich z zakresu wystawy *German Masters of the Nineteenth Century* [Niemieccy mistrzowie XIX wieku], zorganizowanej w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹⁶⁹.

2.5. Problem ram czasowych.

Znaczący rozwój badań nad biedermeierem nastąpił po II wojnie światowej. Ugruntowały się wówczas uproszczone interpretacje, chociaż z drugiej strony pojawiały się opinie kwestionujące dotychczasowe ustalenia. Jedną z takich kwestii był problem datowania biedermeieru. Okres jego rozwoju wyznaczano najczęściej na lata 1815-1848. Daty graniczne zostały oparte na istotnych wydarzeniach politycznych – obejmowały koniec obrad Kongresu Wiedeńskiego oraz początek Wiosny Ludów. Pierwsze z tych wydarzeń wskazywało na stolicę Cesarstwa Austriackiego jako na miejsce narodzin biedermeieru, akcentując rolę kręgu kultury niemieckiej w jego ugruntowaniu i upowszechnianiu. Rewolucje ludowe wybuchały natomiast w różnych częściach Europy. Oba wydarzenia miały jednak istotne znaczenie dla całego kontynentu. Dostrzeganie zanikania biedermeieru w połowie XIX wieku znajduje również uzasadnienie w szerszym kontekście – historiografii europejskiej, która uznaje pierwsze lata po Wiosnie Ludów za cezurę przemian, zachodzących w cywilizacji, prawie, modelu życia społecznego, a także za początek kształtowania się nowoczesnego narodu i nacjonalizmu.

Przyjęty zakres czasowy utrzymuje się właściwie nadal¹⁷⁰, chociaż z pewnymi modyfikacjami i zastrzeżeniami. W badaniach nad sztuką węgierską pojawiła się na przykład propozycja wprowadzenia jako daty „końcowej” 1867 roku – ze względu na utworzenie

¹⁶⁷ Luthmer, Schmidt 1922.

¹⁶⁸ *Age of Schubert* 1979; Winters 2006, s. 36.

¹⁶⁹ Winters wskazała na jeden wyjątek – obraz Georga Friedricha Kerstinga *Caspar David Friedrich w swojej pracowni* został uwzględniony prawdopodobnie dlatego, że przedstawia malarza romantyzmu – Winters 2006, s. 36.

¹⁷⁰ M.in. *Biedermeier. Art and Culture* 2001; *Biedermeier. Umění* 2008.

Austro-Węgier¹⁷¹. Zastrzeżenia wynikają z wyznaczania dat granicznych w oparciu o wydarzenia polityczno-społeczne, które nie pokrywają się w pełni z momentami przełomowymi w dziejach sztuki. Poza tym trudne jest wyznaczanie cezur ze względu na to, że wiele zjawisk ma charakter płynny, rozłożony w czasie. Są to problemy uniwersalne, dotyczące różnych etapów w historii. W tym przypadku uwidaczniają się zwłaszcza przy ustalaniu daty „końcowej” (o ile można mówić o „końcu” *biedermeieru*). Tendencje w sztuce, działalność poszczególnych warsztatów i artystów wykraczała poza tę datę. Długie trwanie *biedermeieru* uwidaczniało się już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku – w „starowiedeńskim stylu” malarstwa rodzajowego¹⁷². Przejawiało się m.in. w podejmowaniu prostej w odbiorze tematyki, pozbawionej głębszej refleksji społecznej czy politycznej, połączonej z zamiłowaniem do detalu. Brak było jednak w tym okresie *biedermeierowskiego* moralizatorskiego i dydaktycznego przekazu.

W przypadku daty „początkowej” wprowadzano ewentualnie drobne modyfikacje – najczęściej uwzględniając początek obrad Kongresu Wiedeńskiego, czyli 1814 rok.

Literaturę drugiej połowy XX wieku cechuje w wielu wypadkach brak głębszej refleksji nad przyjętym zakresem czasowym *biedermeieru*. Przyjmowano z góry, że wytwory z lat 1814/1815-1848 można przypisać *biedermeierowi* – nie biorąc pod uwagę możliwości łączenia ich z innymi nurtami w sztuce. Do takich publikacji zaliczają się m.in. dwa katalogi wystaw – monachijski *Biedermeiers Glück und Ende: die gestörte Idylle*, poświęcony rzemiosłu artystycznemu oraz wiedeński *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848* [Obywatelskość i bunt. *Biedermeier* i czasy przedmarcowe w Wiedniu 1815-1848]¹⁷³. Wystawy te miały jednak istotne znaczenie dla rozwoju badań nad *biedermeierem* jako epoki w kulturze. Jak zauważył Radim Vondráček, były one niemal równoległe do przełomu w badaniach nad historią literatury, jakim była praca Friedricha Senglego *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848* [Czasy *biedermeieru*. Niemiecka literatura w polu napięć między restauracją a rewolucją 1815-1848]¹⁷⁴.

W tym samym czasie ukazywały się publikacje należące do drugiego nurtu, wskazanego przez Ottomeyera¹⁷⁵ – oparte na wąskich ramach czasowych. Zazwyczaj otwierała je ta sama

¹⁷¹ Taka teza dominowała w latach 1920-1945. Jako datę „początkową” traktowano okres po wojnach napoleońskich – Békefi 2016, s. 39.

¹⁷² Doppler 2016.

¹⁷³ *Glück und Ende* 1987 i *Bürgersinn und Aufbegehren* 1987. Radim Vondráček ocenił, że oba katalogi były oparte na obszernym stanie badań – Vondráček 2001, s. 33.

¹⁷⁴ Sengle 1971-1980.

¹⁷⁵ Vide przyp. 119-121.

data, czyli 1815 rok. W takim ujęciu lata dwudzieste i trzydzieste XIX wieku były wskazywane najczęściej jako okres zaniku *biedermeieru*. Koncepcja ta opierała się na założeniu, że przełomowe wydarzenia w życiu politycznym nie pokrywają się w pełni z cezurami w dziejach sztuki. Chociaż, jak zauważył Georg Himmelheber, wprowadzanie roku 1830 jako daty „końcowej” pokrywało się z rewolucją lipcową, która nie była zjawiskiem wywodzącym się ze świata artystycznego¹⁷⁶. Badacz wymienił – obok rewolucji lipcowej – początki industrializacji. Miały one jednak istotny i długofalowy wpływ na wytwórczość artystyczną, stąd należałoby traktować je nie jako proces równoległy, ale jako zjawisko bezpośrednio oddziaływujące na świat sztuki.

Do przemian, jakie starano się zatem uchwycić w kontekście wytwórczości artystycznej, należał zanik pracy rękodzielniczej wypieranej przez rozwijający się przemysł, wzrastająca rola warstwy średniej jako zleceniodawcy i odbiorcy sztuki kształtującego gust epoki oraz upowszechnianie się tendencji historyzujących w kierunku ich dominacji nad klasycyzmem. Historyzm traktowano wówczas jako zjawisko przeciwstawne „czystemu” *biedermeierowi* na zasadzie bogactwa ornamentu przeciw prostocie form.

Do takich wniosków doszedł m.in. Georg Himmelheber w katalogu wystawy *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode* [Sztuka *biedermeieru* 1815-1835. Architektura, malarstwo, rzeźba, rzemiosło artystyczne, muzyka, rysunek i moda], prezentowanej w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium¹⁷⁷. Autor datował okres rozwoju sztuki *biedermeieru* na lata 1815-1835¹⁷⁸. Wyznaczając jednak ramy czasowe *biedermeieru* w architekturze niemieckiej uwzględnił nieco wcześniejszy okres – uwzględniając jego obecność już w 1810 roku. Według Himmelhebera pierwsze oznaki zanikania *biedermeieru* następowały już od końca lat dwudziestych XIX wieku, czyli po około pięciu do dziesięciu lat od jego ukształtowania¹⁷⁹. Jeszcze węższe datowanie zaproponowała Eva Uchalová w kontekście mody – wskazując na okres ok. 1825-1835¹⁸⁰.

Koncepcję „czystości” stylu przedstawiono w ramach wystawy *Biedermeier: The Invention of Simplicity*¹⁸¹. W katalogu przyjęto zakres czasowy od 1815 do 1830 roku, nie negując jednak obecności tendencji *biedermeierowskich* w sztuce przed 1815 rokiem, a także

¹⁷⁶ Himmelheber 1989a, s. 20.

¹⁷⁷ *Kunst des Biedermeier* 1989.

¹⁷⁸ Georg Himmelheber, *Einleitung*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, s. 9.

¹⁷⁹ Himmelheber 1989a, s. 20.

¹⁸⁰ Uchalová 2010, s. 143.

¹⁸¹ *Biedermeier. The Invention* 2006.

później – po 1835 roku lub nawet do lat sześćdziesiątych XIX wieku¹⁸². Czas około 1820 roku uznano za okres największej „czystości” stylu. „Czystość” biedermeieru łączono *de facto* z silnymi w tym okresie tendencjami klasycyzującymi. Wszystkie historyzujące motywy, jakie pojawiły się z czasem w sztuce biedermeieru, zostały potraktowane jako elementy obce. Była to więc koncepcja, która nie odrzucała tezy o współistnieniu różnych stylów w danym okresie i ich wzajemnego oddziaływania, ale zakładająca, że można wyodrębnić spośród innych i scharakteryzować dane zjawisko. Estetykę tego okresu traktowano jako podstawę do sformułowania pierwszej – zdaniem autorów – próby zdefiniowania „czystego” stylu biedermeieru.

Wśród autorów, opowiadających się za tą koncepcją, był Hans Ottomeyer¹⁸³, który niemal dwadzieścia lat wcześniej wypowiedział się krytycznie wobec wąskiego datowania biedermeieru (na lata 1815-1830 lub 1820-1835)¹⁸⁴. Opinię tę wtedy uzasadniał „pustką”, jaka w ten sposób powstawała w historiografii sztuki dla lat 1800-1820 oraz 1835-1850.

Ustalenie zakresu czasowego biedermeieru uzależniano nie tylko od samych dzieł, ale również od lat działalności poszczególnych artystów. Vondráček wiązał to zjawisko głównie z wiedeńskimi historykami sztuki, którzy – jego zdaniem – stosowali mniej restrykcyjne kryteria¹⁸⁵. Uwzględniali oni malarzy działających po 1830 roku – takich jak Ferdinand Georg Waldmüller, Peter Fendi i Josef Danhauser – przesuwając „koniec” biedermeieru na lata sześćdziesiąte XIX wieku. Uzasadniali to tym, że twórczość analizowanych artystów wykraczała poza cezurę 1848 roku. Takie spostrzeżenia jednak formułowano w różnych ośrodkach akademickich – podobną opinię przedstawił m.in. Roman Prahl, wskazując na artystów czeskich i ich działalność po Wiośnie Ludów¹⁸⁶. Podobnie Eszter Békefi, akcentując ponadregionalny kontekst, stwierdziła, że biedermeier – w szerszym rozumieniu – sprawdza się jako określenie stylu węgierskiego malarstwa lat 1830-1850¹⁸⁷. Próby modyfikacji przyjętego zakresu czasowego są jednak częściej podejmowane przez niemieckojęzycznych badaczy.

Jedną z nowszych publikacji, skonstruowanych według takiego założenia, był katalog wystawy *Ist das Biedermeier? Amerling, Waldmüller und mehr* [Czy to jest biedermeier?

¹⁸² Rok 1835 był datą śmierci cesarza Franciszka I Habsburga.

¹⁸³ Ottomeyer 2006.

¹⁸⁴ Ottomeyer 1987, s. 123, 127.

¹⁸⁵ M.in. Frodl 1987 – Vondráček 2001, s. 34.

¹⁸⁶ Prahl 2010b, s. 165.

¹⁸⁷ Békefi 2016, s. 46. W 1981 roku zorganizowano wystawę obejmującą również okres po 1830 roku – *Művészet Magyarországon 1830-1870* [Sztuka na Węgrzech 1830-1870] w Magyar Nemzeti Galéria, w ramach którego pojęcie biedermeieru zostało wykorzystane jako termin określający pewien styl, ale bez głębszej refleksji – *Művészet Magyarországon* 1981; za: Békefi 2016, s. 43.

Amerling, Waldmüller i więcej], zorganizowanej w wiedeńskim Belwederze¹⁸⁸. Analizie poddano dzieła malarskie powstałe w granicach Cesarstwa Austriackiego (bez uwzględnienia jednak ziem polskich pod zaborem austriackim). Jako datę początkową wskazano rok 1830 ze względu na utworzenie Verein zur Beförderung der bildenden Künste [Stowarzyszenia na rzecz promowania sztuk pięknych] – pierwszej tego typu organizacji działającej w ramach sektora prywatnego, ukierunkowanej na szerszą publiczność¹⁸⁹. O ile data „końcowa” odrzuca schemat sztywnych ram czasowych, data „początkowa” jest nadal w nim zakorzeniona. Działalność omawianych artystów wykraczała nie tylko poza okres Wiosny Ludów, ale również jej początki sięgały czasów sprzed 1830 roku. Artykuły opublikowane w tym katalogu wychodzą zresztą poza tę datę, nieraz obejmując zjawiska w sztuce od końca XVIII wieku, co tym bardziej zaciera granicę początkową określoną we wstępie do publikacji¹⁹⁰.

Teza o rozwoju malarstwa *biedermeieru* po 1830 roku jest przeciwstawna założeniu Georga Himmelhebera, który uważał, że styl ten zanikał właśnie na początku lat trzydziestych XIX wieku¹⁹¹. W malarstwie pejzażowym proces ten przejawiał się wprowadzaniem scen rodzajowych, a obraz pogody nabierał nastrojowości. Zmieniał się także sposób malowania – w miejsce gładkich, ostrożnie formowanych kształtów, stosowano bardziej swobodne ruchy pędzla; kolory nabrały dodatkowych znaczeń poza wartością opisową. Podwyższono perspektywę, nadając wrażenie głębi¹⁹². Z drugiej jednak strony Himmelheber dostrzegł, że lata 1828-1835 wypełnione były rozwiązaniami bliższymi sztuce drugiej połowy XIX wieku. Nie interpretował tego jako ciągłości stylu *biedermeier*, ale jako jego schyłek.

Różnice w postrzeganiu *biedermeieru* obejmowały więc fundamentalne kwestie – takie jak datowanie, nazewnictwo czy status w historiografii (jako epoki lub stylu). Co ciekawe, o ile geneza terminu „*biedermeier*” związana była ze środowiskiem monachijskim, badania nad tą epoką czy stylem właściwie od początku koncentrowały się w dużym stopniu na Cesarstwie Austriackim. Nie oznacza to oczywiście, że nie powstawały prace na temat niemieckiego *biedermeieru*. Wydaje się jednak, że to właśnie Wiedeń był ośrodkiem artystycznym, który w pierwszej kolejności kojarzył się z *biedermeierem*. Istotną zaś rolę w upowszechnianiu wiedzy na temat sztuki *biedermeieru* pełniły wystawy sztuki odbywające się zarówno na terenach Austro-Węgier, jak i Niemiec. Pozwoliły na zerwanie z dominacją negatywnej oceny *Biedermeierzeitu*, uformowaną w okresie *Gründerzeit*. Ukształtował się z czasem pozytywny

¹⁸⁸ *Is that biedermeier* 2016.

¹⁸⁹ Grabner 2016a, s. 15.

¹⁹⁰ Husslein-Arco 2016.

¹⁹¹ Himmelheber 1989a, s. 41.

¹⁹² *Ibidem*.

obraz sztuki *biedermeieru*, która stała się wzorem dla nowych rozwiązań – zwłaszcza w zakresie wyposażania wnętrz. Przemiany w pojmowaniu sztuki *biedermeieru* znajdowały również analogie w historii literatury, co uwidacznia trudność ujęcia tego zjawiska w kategorii naukowej w odniesieniu do różnych obszarów wytwórczości ludzkiej.

3. Próby uchwycenia istoty *biedermeieru*.

Zazwyczaj, gdy podejmuje się próbę zdefiniowania pewnego zjawiska w sztuce, porusza się wówczas dwie podstawowe kwestie – jego przejawów w formie i treści. Wydaje się, że w przypadku pojęcia *biedermeieru* łatwiej jest zdefiniować *differentia specifica* tego stylu na polu treściowym niż pod względem formy. Pojawiały się jednak opinie odrzucające możliwość jego bezpośrednio zastosowania zarówno przy analizie strony formalnej dzieła, jak i jego treści. W ten sposób pisała Sabine Grabner w tekście poświęconym malarstwu¹⁹³. Jej zdaniem, *biedermeier* powinien być stosowany w znaczeniu okresu historycznego, a nie stylu (nie należy więc posługiwać się takimi wyrażeniami jak „styl *biedermeier*” lub „malarstwo *biedermeierowskie*”). Husslein-Arco zaproponowała zaś, by interpretować to pojęcie jako zjawisko socjologiczne – dominujący „nastrój” w społeczeństwie, znajdujący swój wyraz także w sztukach wizualnych¹⁹⁴. Propozycja badaczki jest analogiczna do analizowanego przez historyków literatury pojęcia *Lebensgefühl*¹⁹⁵.

Niezależnie od tego, czy *biedermeier* analizowany był jako epoka czy styl, jego charakterystyka najczęściej koncentrowała się na opisie atmosfery czasów, stylu życia i postawy – ale nie artystycznej, lecz potencjalnych odbiorców sztuki tego okresu. W takim ujęciu artyści mogli najczęściej tylko sprostać ówczesnym, mieszczańskim z charakteru, gustom. Wiedzy na ten temat dostarczała przede wszystkim literatura epoki oraz dzieła sztuki, zwłaszcza malarstwo rodzajowe. Istotne miejsce zajmował też kontekst polityczno-społeczny. Koncentrowano się również na tematyce dzieł (w przypadku malarstwa, grafiki i rysunku) oraz na typologii i funkcji obiektów (w przypadku rzemiosła artystycznego). Zdaniem Romana Prahla *biedermeier* w sztukach pięknych definiowany był zwykle „na podstawie jego własnych ambicji lub wartości ekspresyjnych”¹⁹⁶. Formę i treść dzieł *biedermeierowskich*

¹⁹³ Grabner 2016b, s. 12.

¹⁹⁴ Husslein-Arco 2016, s. 7.

¹⁹⁵ Vide przyp. 140 i 141.

¹⁹⁶ „*Biedermeier in fine art is usually defined on the basis of its own ambitions or expressive qualities*” – Prahel 2010b, s. 165.

opisywano najczęściej z wykorzystaniem pojęć klasycyzmu lub empire'u, romantyzmu, realizmu, idealizmu, naturalizmu i sentymentalizmu.

W literaturze funkcjonuje wiele interpretacji i opinii na temat *biedermeieru*, które nieraz są ze sobą sprzeczne. Problem ten zaczęto dostrzegać stosunkowo wcześnie. W 1987 roku Hans Ottomeyer pisał, że nie ma w historii sztuki takiej epoki, która byłaby w bardziej mylny sposób interpretowana niż *biedermeier*¹⁹⁷. Opinię tę sformułował w okresie, gdy dominowało przekonanie o spokojnej i konserwatywnej *biedermeierowskiej* wizji świata, stanowiącej alternatywę dla rewolucyjnego i oświeceniowego „optymizmu postępu”¹⁹⁸. *Biedermeier* jednak dzielił z oświeceniem dążenie do zachowania porządku i równowagi (mające genezę najpóźniej w renesansie), co przekładało się na politykę zagraniczną oraz wewnętrzną Cesarstwa Austriackiego. Równowaga w relacjach międzynarodowych miała przekładać się także na życie indywidualne, a „sprawiedliwość była synonimem trwałości, która zapewniała ochronę praw każdego człowieka”¹⁹⁹. Z tym wiązała się polityka Monarchii Habsburskiej, popierająca pokojową egzystencję wielu narodów – zgodną z interesem całego państwa.

Radim Vondráček ocenił, że w ciągu ostatniego stulecia zainteresowanie *biedermeierem* wśród specjalistów i amatorów cechowało się „niesamowicie bogatym spektrum bardzo osobistych opinii, jak i powszechnie akceptowanych oraz długotrwałych, z góry wyrobionych osądów”²⁰⁰. Wskazał na współistnienie opinii pozytywnych i sentymentalnych oraz negatywnych – o sztuce pozbawionej większej wartości artystycznej. Vondráček odwoływał się do badań nad historią literatury oraz do badań z zakresu nauk społecznych, co nie jest częstą praktyką w pracach dotyczących sztuki *biedermeieru*²⁰¹.

Jednym z problemów, jakie starano się rozstrzygnąć, była kwestia obecności *biedermeieru* w różnych dziedzinach wytwórczości artystycznej. Koncentrowano się najczęściej na elementach wyposażenia wnętrz, zwłaszcza na meblach oraz na malarstwie. Znacznie rzadziej analizowano pod tym kątem architekturę i rzeźbę, co wynika z braku dominującego poglądu o możliwości wykazania cech *biedermeierowskich* w tych dziedzinach wytwórczości. Zdaniem Georga Himmelhebera *biedermeier* był jednak obecny w tych dziedzinach sztuki, a architektura *biedermeierowska* była badana, chociaż nie zawsze pod swoją nazwą²⁰².

¹⁹⁷ Ottomeyer 1987, s. 91.

¹⁹⁸ Vondráček 2001, s. 23; Kampits 1987.

¹⁹⁹ „...justice was a synonym for the stability that ensured the protection of the rights of every man” – Vondráček 2010b, s. 56.

²⁰⁰ „... we find an extraordinarily rich array of very personal opinions as well as widely-accepted and persistent preconceptions” – Vondráček 2001, s. 34.

²⁰¹ Ibidem, s. 31-33.

²⁰² Georg Himmelheber, *Einleitung*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, s. 9. Opinię tę wyraził w katalogu wystawy *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und*

Biedermeier w złotnictwie i odlewnictwie, w porównaniu z innymi dziedzinami rzemiosła artystycznego, też był rzadziej podejmowana kwestią²⁰³. Z drugiej strony, Hans Ottomeyer uznał, że cechy biedermeierowskie trudne byłyby do wykazania w architekturze oraz wystroju wnętrz, ale można je zastosować do „teatru, opery, muzyki, malarstwa, rysunku i przede wszystkim rzemiosł artystycznych dyletantów i współpracujących z nimi wykształconych artystów”²⁰⁴. Opinia ta odpowiada ogólnym tendencjom w nauce – rozpatrywania architektury pierwszej połowy XIX wieku w kontekście klasycyzmu, romantyzmu i historyzmu.

Pojawiały się również bardziej ostrożne opinie, bez jednoznacznego opowiedzenia się za zastosowaniem pojęcia biedermeieru we wszystkich lub wybranych dziedzinach sztuki ani bez negacji możliwości jego wykorzystania. Taką opinię przedstawiano zwłaszcza w kontekście mody²⁰⁵. Zwracano uwagę na zjawisko pluralizmu stylowego oraz problem braku jednolitego, „epokowego” charakteru przemian w ubiorach w XIX wieku – preferencje dotyczące kształtowania sylwetki ludzkiej zmieniały się w krótkich odstępach czasu i miały charakter ponadregionalny. Dużą rolę odgrywał w tej dziedzinie Paryż. „Modę biedermeierowską” można zatem postrzegać w bardzo ograniczonym zakresie (stąd w literaturze wybiera się określenie „mody czasów biedermeieru”, a nie „mody biedermeierowskiej”).

Podobną opinię przedstawiła Husslein-Arco pisząc o malarstwie²⁰⁶. Powołała się na przykład twórczości jednego z najważniejszych malarzy austriackich tego okresu, Ferdinanda Geoga Waldmüllera. Jego dzieła określiła jako sprzeczne ze „stereotypowym” biedermeierem i nieodpowiadające jego głównym założeniom. Z drugiej jednak strony wskazała na zależność artystów od mecenasów i rynku, który preferował wówczas „sceny w stylu biedermeier”. Spostrzeżenia Husslein-Arco nie dotyczą więc kwestii istnienia biedermeieru w malarstwie, ale raczej zakresu znaczeniowego tego pojęcia oraz zasadności przypisywania konkretnych artystów do jednego wyłącznie nurtu.

Mode. O ile przyjęty zakres czasowy wskazuje na wąską interpretację biedermeieru, zakres tematyczny jest szeroki – obejmuje różne dziedziny wytwórczości ludzkiej.

²⁰³ Np. w katalogu *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814-1848* zauważalny jest brak odrębnego rozdziału poświęconego wyrobom z metalu, chociaż były prezentowane na wystawie – *Biedermeier. Umění* 2008. Z kolei fragment dotyczący wyrobów z metali został zamieszczony wyłącznie w anglojęzycznym tłumaczeniu katalogu *Biedermeier 1815-1835. Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion* – Himmelheber 1989c.

²⁰⁴ „Anderes steht es mit den Produktionen in Schauspiel, Oper, Musik, Malerei, Zeichenkunst und vor allem in den angewandten Künsten der Dilettanten und ihnen zuarbeitenden ausgebildeten Künstlern” – Ottomeyer 1987, s. 92.

²⁰⁵ Durian-Reiss 1989, s. 65; Uchalova 2010, s. 143.

²⁰⁶ Husslein-Arco 2016, s. 9.

Ostrożność wobec pojęcia *biedermeieru* zachował również Roman Prahl²⁰⁷. Jego zdaniem możliwe było stosowanie tego określenia w kontekście sztuk pięknych w takim samym stopniu, jak w odniesieniu do rzemiosła artystycznego. Należało jednak mieć świadomość, że jest „niejednoznaczne jak terminy wprowadzone do dawnej historii sztuki: neoklasycyzm, romantyzm, realizm”. Podobną opinię przedstawił Georg Himmelheber²⁰⁸. Prezentował praktyczne podejście do pojęcia *biedermeieru*. Chociaż uważał je za „obciążenie”, uznał, że należy je stosować, skoro i tak już się przyjęło, i nie obawiać się używać go w kontekście znanych artystów. Zdaniem Vondráčka, Himmelheber podjął się pierwszej próby zbadania *biedermeieru* jako stylu w sztukach plastycznych²⁰⁹.

Różnice między badaczami dotyczyły również określenia zasięgu terytorialnego *biedermeieru*. Jednogłośnie genezę wiązano z terenami niemieckojęzycznymi. Wśród wymienianych obszarów oddziaływania *biedermeieru* wymieniano najczęściej ziemie austriackie, niemieckie, czeskie, węgierskie, włoskie, Skandynawię, Imperium Rosyjskie oraz rządzij – Królestwo Francji, Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii oraz Stany Zjednoczone Ameryki. Co ciekawe, ziemie polskie są sporadycznie wymieniane w zagranicznej literaturze i pomijane przy bardziej szczegółowej charakterystyce. Wyjaśnieniem mogłoby być to, że obszary te znajdowały się pod panowaniem zaborców, ale terytoria czeskie, węgierskie i włoskie, które stanowiły nieraz przedmiot odrębnych badań, też wchodziły w skład większego organizmu państwowego – Cesarstwa Austriackiego. Wobec tego należy raczej przypuszczać, że istotne znaczenie miała afiliacja i zainteresowania badawcze autorów oraz nieobecność polskich badaczy w projektach międzynarodowych. Podobne problemy można wskazać również w kontekście Bałkanów, które znajdowały się pod austriackim panowaniem.

Z określaniem zasięgu terytorialnego wiąże się problem „rozbitcia dzielnicowego” badań nad *biedermeierem*. Na przestrzeni lat powstawały prace poświęcone temu zagadnieniu, ograniczone do wybranego państwa, regionu lub miasta. Wiązała się z tym wizja *biedermeieru* jako sztuki związanej z danym narodem. Oparte na niej były prace m.in. Ludwiga Hevesiego o austriackim *biedermeierze* oraz Richarda Muthera, piszącego o *biedermeierze* będącym sztuką „prawdziwie” niemiecką²¹⁰. Laurie Winters wiązała takie ujęcie z nacjonalistycznymi tendencjami w nauce²¹¹.

²⁰⁷ Prahl 2010b, s. 165.

²⁰⁸ Himmelheber 1989a, s. 22.

²⁰⁹ Vondráček 2001, s. 33.

²¹⁰ Hevesi 1903, Muther 1909.

²¹¹ Winter 2006, s. 34.

Spośród miast najczęściej wymieniano Wiedeń²¹², Berlin²¹³ oraz Monachium²¹⁴. Badanie sztuki biedermeieru z perspektywy lokalnej pozwoliło na bardziej szczegółową analizę zjawisk specyficznych dla danego regionu, na których kształt miała wpływ dostępność materiałów oraz potrzeby i tradycje kulturowe panujące na danym terenie²¹⁵. Wyróżniają się na tym polu badania nad sztuką czeską i węgierską.

Ewolucję badań nad „węgierskim biedermeierem” przedstawiła Eszter Békefi w pięciu fazach, wskazując na zmiany w jego interpretowaniu: 1) faza rozpoznania (1900-1919) – dostrzeżenie nowego stylu i określenia, których artystów można zakwalifikować jako węgierskich; 2) faza identyfikacji (1920-1945) – próba zdefiniowania cech sztuki węgierskiej; 3) faza selekcji (1945-1960) – koncentracja na wybranych aspektach biedermeieru; 4) faza kategoryzacji (1960-1990) – okres pogłębionych badań; 5) faza integracji (od 1990) – badanie sztuki węgierskiej w kontekście Europy Środkowej²¹⁶.

W badaniach nad „czeskim biedermeierem” dominowało początkowo uproszczone rozumienie biedermeieru, a nawet zniekształcone ideologicznie. Stąd pojęcie to stosowano głównie w kontekście rzemiosła artystycznego, które było mniej spornym obszarem. Biedermeier postrzegany był jako epoka – odpowiednik niemieckiego *Vormärzu* oraz jako sztuka naiwna i pozbawiona głębszej wymowy. Podobnie jak w literaturze niemieckojęzycznej, interpretowany był jako „nieproblematyczny synonim wygodnego mieszczańskiego życia, powściągliwego, politycznie konserwatywnego zasadniczego światopoglądu, połączony z dostrzegalną ucieczką ku zaciszu domowemu”²¹⁷. W nowszych badaniach styl ten został rehabilitowany²¹⁸. Biedermeier traktowany był jako „artystyczny, jak i ideowy trend” w sztuce czeskiej i morawskiej pierwszej połowy XIX wieku²¹⁹.

Koncentracja na poszczególnych miastach oraz regionach przełożyła się na brak ogólnej definicji tego zjawiska. „Rozbicie dzielnicowe” badań było również niezgodne z ponadregionalnym charakterem biedermeieru, rozwijającego się w okresie żywych kontaktów między poszczególnymi ośrodkami artystycznymi w Europie. Związki kulturalne i polityczne wewnątrz Europy Środkowej, podróże rzemieślników, a także posiadanie przez zamożne

²¹² M.in. Frodl 1987; *Bürgersinn und Aufbegehren* 1987; *Wiener Biedermeier* 1993.

²¹³ M.in. Weiglin 1941.

²¹⁴ M.in. Glück und Ende 1987; *Zopf- und Biedermeiermöbel* 1991.

²¹⁵ Terenzi 2001, s. 40.

²¹⁶ Békefi 2016, s. 37-46.

²¹⁷ „...ideas of Biedermeier as a kind of unproblematic insistence on the bright side of life, simplicity, and naive benevolence” – Vondráček 2016, s. 27, tłum. własne.

²¹⁸ M.in. włoska historyk sztuki, Claudia Terenzi, pisząc o czeskiej odmianie, oceniła, że nie był to styl gorszy od poprzednich – Terenzi 2001, s. 39.

²¹⁹ *Biedermeier. Art and Culture* 2001.

rodziny posiadłości w różnych regionach utrudniało wykazanie odmian regionalnych tego stylu²²⁰. Problem ten dostrzeżono w ramach wystawy *Biedermeier. The Invention of simplicity*²²¹, rezygnując z opracowywania definicji epoki i stylu z perspektywy lokalnej, a koncentrując się na kontaktach artystycznych między poszczególnymi miastami. Roman Prahł wskazał również konieczność uwzględnienia relacji biedermeieru z ogólnoeuropejskimi tendencjami. Do nich należało m.in. łączenie rozwiązań neoklasycystycznych i romantycznych z realizmem oraz unikanie skrajności, które cechowało sztukę francuską tego okresu²²².

W katalogu *Biedermeier. The Invention of simplicity* uwzględniono również sztukę Ameryki Północnej. Zdaniem autorów była to pierwsza próba charakterystyki tego zjawiska. Problem ten był już wcześniej poruszany, chociaż nie w kontekście całych Stanów Zjednoczonych – w niepublikowanej pracy Charlesa L. Venable’a, *Philadelphia Biedermeier. Germanic Craftsmen and Design in Philadelphia 1820-1850* [Filadelfijski Biedermeier. Germańscy rzemieślnicy i design w Filadelfii 1820-1850]²²³. O roli niemieckich imigrantów, którzy osiedlając się w Ameryce „przywieźli” ze sobą styl biedermeier – dostrzegalny przede wszystkim w meblarstwie i w ceramice pisał również Georg Himmelheber²²⁴.

Z kolei książka brytyjskiej publicystki, Geraldine Norman *Biedermeier Painting 1815-1848. Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape* [Malarstwo biedermeieru 1815-1848. Rzeczywistość obserwowana w malarstwie rodzajowym, portretowym i pejzażowym], wyróżnia się przypisaniem Kopenhadze istotnej roli jako ośrodka malarstwa²²⁵. Na istotną rolę stolicy Królestwa Danii – głównie w zakresie malarstwa – zwracali później uwagę również m.in. Georg Himmelheber, Willi Geismeier²²⁶.

Z tekstów poświęconych biedermeierowi w sztuce wyłania się obraz epoki lub stylu trudnego do zdefiniowania. Trudności te wynikały z niejednorodnego charakteru tego zjawiska – był to „ruch, który łączył zarówno różne starsze, jak i nowsze kierunki w sztuce, takie jak sentymentalizm czy archaizm”²²⁷. Wskazywano często na sprzeczności, jakie

²²⁰ Karasová 2010, s. 82.

²²¹ Winters 2006, s. 33.

²²² Prahł 2010b, s. 166.

²²³ Venable 1986.

²²⁴ Himmelheber 1989a, s. 22. O roli niemieckich imigrantów pisał również Ravenswaay 1977

²²⁵ Norman 1987.

²²⁶ Zdaniem Himmelhebera „najczystsza” forma malarstwa biedermeierowskiego rozwinęła się właśnie w Kopenhadze. Wspominał również o istotnej roli tego miasta również w kontekście architektury. Himmelheber wymienił również Hamburg jako jeden z głównych ośrodków biedermeieru – Georg Himmelheber, *Einleitung*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, s. 9; Himmelheber 1989a, s. 21; Geismeier 1979.

²²⁷ „... movement that combined various older as well as more recent directions in art such as sentimentalism or archaism” – Prahł 2010b, s. 165. Prahł powołał się na przykład malarza Františka Tkadlika, działającego w

wewnątrz niego występowały. Zdaniem Radima Vondračka atrakcyjność biedermeieru polegała na „rozbieżnościach, jakie reprezentował”²²⁸. Były to jednak różnice możliwe do pogodzenia. Sztuka biedermeieru cechowała się równowagą między ideałem natury a prostotą projektu, między pięknem a funkcjonalnością²²⁹. Utożsamiany był z „bardzo określonymi cechami stylistycznymi w sztukach figuralnych i stosowanych, które obejmują napięcie w jego realistycznej wizji, jego równowagę i ekspresyjny naturalizm”²³⁰. Zdaniem Romana Prahla „sztuka ery Biedermeieru eksponuje relację człowieka zarówno z doczesnością, jak i wiecznością. Dlatego jest często punktem stycznym «sentymetalnego» i «naiwnego» – prawie tak, jakby obie te kategorie były ze sobą wzajemnie powiązane”²³¹. Równowaga między sprzecznościami łączyła się z wrażeniem harmonii i spokoju. Laurie A. Stein wprowadziła pojęcie „kultury harmonii i pamięci”, wynikające z ówczesnej potrzeby harmonijnego urządzenia wnętrz pod wpływem poglądów Johanna Wolfganga von Goethego zawartych w *Farbenlehre* [Teorii kolorów] oraz istotnej roli różnego rodzaju pamiątek – bibelotów, albumów, listów²³². Tezy te znajdują analogię w cytowanych już tekstach literaturoznawczych²³³. Specyficzne łączenie realizmu z idealizmem przejawiało się także w obrazach biedermeierowskich²³⁴.

Często akcentowano prostotę biedermeieru. Stała się motywem przewodnim wystawy *Biedermeier: The Invention of Simplicity*²³⁵. Postrzegano ją jako podstawową cechę tego okresu w sztuce, na której budowano jego definicję. Biedermeier charakteryzował się „w czystej postaci (...) abstrakcją i geometrią, doskonałym kolorem i brakiem powierzchniowej ornamentacji”²³⁶. Podkreślano oszczędność dekoracji i rezygnację z tego, co pompatyczne²³⁷.

okresie biedermeieru, którego twórczość została określona mianem „empirowego sentymentalizmu” – Eva Petrová, František Tkadlík, Praha 1960; cyt. za: Prah 2010b, s. 171, przyp. 1.

²²⁸ „... attractive to the public for the polarities it represented” – Vondráček 2001, s. 35.

²²⁹ Winters 2006, s. 52.

²³⁰ „Biedermeier has come to be associated with very particular stylistic traits in the figural and applied arts which include the tension in its realistic vision, its balance and expressive naturalism, and the harmony between beauty and functionality” – Vondráček 2001, s. 33, tłum. własne.

²³¹ „The art of the Biedermeier era emphasises human relationship to both temporality and timelessness. This is the reason why it is often a meeting point of the „sentimental” and the „naive” – almost as if these categories were mutually interconnected” – Prah 2010b, s. 165, tłum. fragm. własne.

²³² Wpływ Goethego ujawnia się między innymi w opisie idealnego wnętrza mieszkalnego autorstwa pisarza Adalberta Stiftera – Stein 2006, s. 76. Na rolę *Farbenlehre* Goethego (1810) zwrócił również uwagę Hans Ottomeyer. Przejawiała się w stosowaniu dwóch dopełniających się barw podstawowych oraz neutralnego białego. Dwie podstawowe barwy powtarzały się na ścianach meblach i innych elementach wyposażenia, tworząc wrażenie spójności. Goethe zalecał również, by pomieszczenia, z których często się korzysta, zdobić zielonymi tapetami – Ottomeyer 2006, s. 47-48.

²³³ Vide przyp. 139-141.

²³⁴ Schröder 1990.

²³⁵ *Biedermeier. The Invention of Simplicity* 2006.

²³⁶ Winters 2006, s. 32.

Prostota form łączyła się z prostotą życia. Był to styl związany z życiem prywatnym, z rodziną i domem²³⁸. Rodzinne wartości zdawały się mieć formę strategii mającej na celu ugruntowanie „solidnych społecznych i rodzinnych więzi”²³⁹. Dawały one człowiekowi biedermeieru poczucie bezpieczeństwa. Rodzina funkcjonowała według zasady patriarchy, chociaż kobiety dominowały w kwestii wychowania dzieci oraz zarządzania domem. Estetyka biedermeieru wypełniała wnętrza prywatne, a pomieszczenia o charakterze oficjalnym kształtowane były często według historycznych stylów²⁴⁰. Celem biedermeieru było urządzenie życia codziennego w taki sposób, by było „źródłem zachwyty i satysfakcji”²⁴¹. Zamiłowanie do praktyczności, prostoty i czynienia życia bardziej przyjemnym też znalazła odzwierciedlenie w wyposażeniu wnętrz²⁴².

3.1. Biedermeier mieszczański czy arystokratyczny?

Postępujące od końca XVIII wieku oddzielanie się sfery prywatnej od publicznej oraz idąca za tym koncentracja na życiu domowym i rodzinnym identyfikowane były z perspektywy historycznej głównie z modelem życia warstwy średniej. Pojęcie biedermeieru było właściwie od początku łączone z mieszczaństwem. Wynikało to z umacniającej się od czasów rewolucji francuskiej pozycji warstwy średniej. Cesarstwo Austriackie, w którym narodził się biedermeier, przeszło od modelu państwa rządzonego przez władcę otoczonego arystokracją do państwa zbudowanego na biurokracji. Mieszczanie zaczęli dochodzić do głosu w sprawach publicznych. Kończył się monopol arystokracji na udział w sprawach państwowych. By móc objąć dane stanowisko, mieszczenie musieli zdobyć odpowiednie wykształcenie. W ten sposób wykształciła się z czasem inteligencja, w tym grupa urzędników. Do tej warstwy społecznej, żyjącej z pracy umysłowej, mogli – zdobywając odpowiednie wykształcenie – należeć również członkowie innych warstw społecznych – arystokracji, a nawet chłopstwa. Oczywiście umacnianie i ugruntowywanie się pozycji mieszczaństwa w XIX wieku dotyczyło przede wszystkim jego bogatszej części, czyli burżuazji. Drobnomieszczaństwo nie posiadało silnej pozycji. Nie miało jednak zamkniętej drogi do awansu – szansą było znalezienie protektora, który finansował edukację i pomagał w nawiązywaniu odpowiednich kontaktów.

²³⁷ „In its pure form, Biedermeier is characterized by an overall abstraction and geometry, brilliant color, and lack of superficial ornamentation” – ibidem, s. 52.

²³⁸ Terenzi 2001, s. 39.

²³⁹ „...solid social and familial bonds” – Vondráček 2001, s. 34.

²⁴⁰ Ottomeyer 2006, s. 45.

²⁴¹ „...source of delight and satisfaction” – Karasová 2010, s. 71.

²⁴² Roman Prahla wskazał na często pojawiające się postulaty „upiększania życia” oraz „praktycznej estetyki” w czeskich tekstach, które uznał za biedermeierowskie – Prahla 2010b, s. 171.

Reformy przeprowadzone przez cesarżową Marię Teresę zapobiegły konfliktom wewnątrz monarchii habsburskiej i stworzyły warunki do wykształcenia się społeczeństwa obywatelskiego. Austriacka propaganda kreowała wizję szczęśliwego obywatela, objętego „ojcowską” opieką państwa (i cesarza) i nieczującego zatem potrzeby angażowania się w działania rewolucyjne. Obywatele byli – przynajmniej oficjalnie – praktykującymi katolikami. Funkcjonował wówczas idealny obraz chłopów, który został następnie przejęty przez sztukę drugiej połowy XIX wieku. Postanowienia Kongresu Wiedeńskiego zapewniły obywatelom parę dekad spokojnej egzystencji. Ceniono wówczas drobne przyjemności dnia codziennego jak palenie, spotkania towarzyskie przy różnych trunkach, wyjścia do teatru lub na wystawy. Pierwsza połowa XIX wieku stanowiła okres przejściowy, gdy „tradycyjne wartości i szanowane autorytety traciły swą pozycję, ale nowe wartości autorytety nie stały się jeszcze na tyle silne, by móc zająć ich miejsce”²⁴³. Były to odpowiednie warunki do rozwoju stylu biedermeier – „uosobienia kulturowego kompromisu”.

Razem ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa następował rozwój miast. Przyspieszona urbanizacja wiązała się z postępującą industrializacją. Ośrodki miejskie były często jednocześnie ośrodkami artystycznymi. Mieszczaństwo, zwłaszcza bogate, miało ambicje nie tylko na polu zawodowym, ale również na kulturalnym. Stało się z czasem szeroką grupą odbiorców, która swym gustem zaczęła wywierać wpływ na sztukę. Również na tym polu arystokracja straciła dominującą rolę. Artyści tworzyli wówczas przede wszystkim według gustu bogatego mieszczaństwa, które stać było na zakup dzieł.

Biedermeier postrzegany był przez wiele lat w uproszczony sposób – jako epoka mieszczańska lub styl ukształtowany przez tę warstwę. Zdaniem Williego Geismeiera o biedermeierowskim dziele można mówić wówczas, gdy stanowi ono ilustrację mieszczanina i jego środowiska, mieszczańskiej filozofii i stylu życia wśród wyższych warstw lub sposób, w jaki mieszczaństwo postrzega życie warstw niższych²⁴⁴. Sabine Grabner stwierdziła, że przy takich kryteriach pojęcie „biedermeieru” można stosować wobec różnych epok, na przykład do realizmu. Takie porównanie wydaje się niesłuszne ze względu na to, że biedermeier był silniej zakorzeniony w określonym czasie i kontekście, co zresztą „dokumentuje” jego nazwa. Ideały biedermeieru można uznać za uniwersalne same w sobie, ale ich współwystępowanie razem w określonym kontekście historycznym dzieł, składa się na zjawisko ujęte w ramy czasowe i znaczeniowe, pozbawione jednak wyraźnych granic. O braku pełnej uniwersalności

²⁴³ „Traditional values and respected authorities were losing their hold, but the new values and authorities had yet not become powerful enough to take their place” – Rak / Vlnas 2010, s. 37.

²⁴⁴ Geismeier 1979, s. 94.

terminu „biedermeier” świadczy chociażby fakt istnienia w literaturze pojęcia „realizmu biedermeierowskiego”, który przytacza zresztą Grabner²⁴⁵. Biedermeier pełni tu rolę doprecyzowującą pojęcie realizmu, co podważa tezę o równorzędności tych dwóch terminów w kontekście ich uniwersalności. Pojęcie realizmu – w przeciwieństwie do biedermeieru – można stosować nie tylko jako określenie pewnego kierunku artystycznego, ale też jako metody twórczej.

W kontekście biedermeieru pisano o „drobnomieszczańskiej nieszkodliwości” oraz „sentymentalnej powierzchowności”²⁴⁶. Traktowany był jako styl „domowy i przyjemny styl neoklasycyzmu” mający „swą wiosnę we Francji Ludwika XVI, lato w czasach Cesarstwa i łagodną jesień w uroczej niezgrabności biedermeieru”²⁴⁷. Metafora pór roku stosowana była również w badaniach nad literaturą – posługiwano się wówczas pojęciem „późnego lata” w nawiązaniu do jednej z najważniejszych biedermeierowskich powieści – *Nachsommer* Adalberta Stiftera²⁴⁸. Zakładano, że „sztuka mieszczańska” zastąpiła z czasem „sztukę arystokratyczną”, czerpiąc z jej rozwiązań. „Uroczą niezgrabność” biedermeieru, o której pisał Praz, „wynikała z pragnienia przyswojenia czegoś w rodzaju wrażliwości gustu arystokratycznego, zwłaszcza w dekoracyjnych detalach”²⁴⁹. Włoski historyk literatury, Mario Praz zestawiając nastrój [*Stimmung*] biedermeieru z neoklasycyzmem posłużył się metaforą: „Apollo Belwederski założył szlafrok oraz kapcie i pali fajkę”²⁵⁰.

Biedermeier postrzegano jako okres, w którym występowało zjawisko wyrównywania różnic społecznych, przejawiające się w podobieństwach w wyposażeniu wnętrz należących do wyższych warstw społecznych, jak i drobnomieszczaństwa. Joseph August Lux i Joseph Folnesics twierdzili, że „wnętrza mieszkalne były nie tylko urządzone praktycznie, ale również z myślą o specyficznych potrzebach (...) poczucie spokoju równoważone było przez rozsądny hedonizm, uwagę skupioną na życiu i jego radościach, i przez pragnienie osiągalnego luksusu oraz piękna koloru i formy”²⁵¹.

²⁴⁵ Grabner 2016a, s. 15.

²⁴⁶ Himmelheber 1989a, s. 22, tłum. własne.

²⁴⁷ „...the domestic and agreeable neoclassical style had its springtime in Louis XVI’s France, its summer during the Empire period and its mellow autumn in the charming awkwardness of Biedermeier” – Praz 1945; cyt. za: Terenzi 2001, s. 39, tłum. fragm. własne.

²⁴⁸ M.in. Hofmannsthal 2006 (1924).

²⁴⁹ „awkwardness of Biedermeier came from the desire to absorb something of the sensibility of an aristocratic taste, especially in the decorative details” – Terenzi 2001, s. 40.

²⁵⁰ „the Apollo Belvedere has put on a dressing gown and slippers and is smoking pipe” – Praz 1945; cyt. za: Terenzi 2001 s. 43, tłum. fragm. własne.

²⁵¹ „domestic interiors were not only furnished practically but also with the specific needs (...) a sense of equilibrium was counterbalanced by a reasonable hedonism, an attention to life and its joys and by desire for accessible luxury and beauty of colour and form” – Vondráček 2001, s. 28, tłum. fragm. własne. Lux wyraził

Obecność *biedermeieru* we wnętrzach dworskich i arystokracji, którą dostrzeżono wcześniej²⁵², nie podważyła tezy o mieszczańskiej genezie tego stylu. Traktowano ją jako dowód oddziaływania gustu warstwy średniej. Pojawiały się nawet opinie, że wnętrza wyższych warstw miały archaiczny charakter i na ich kształt nie miał wpływu mieszczański *biedermeier*²⁵³. Zdaniem Himmelhebera, Wiedeń był „dużym miastem mieszczan”, w którym dwór miał mały wpływ na sztukę²⁵⁴. Z drugiej strony, według Jiříego Raka *biedermeier* miał lepsze warunki do rozwoju w prowincjach wchodzących w skład Cesarstwa Austriackiego²⁵⁵. Tezę tę uzasadnił na przykładzie ziem czeskich, wskazując m.in. na specyfikę stratyfikacji społeczeństwa na tym obszarze. Brak było silnej grupy przemysłowców, a arystokracja koncentrowała się głównie wokół dworu królewskiego, pojawiając się sporadycznie w zamkach ulokowanych na terenie Czech.

Tezę o „mieszczańskości sztuki” przenoszono również na inne regiony Europy. Himmelheber zwrócił uwagę na to, że chociaż sztuka we Francji i Wielkiej Brytanii była odmienna od tej w Europie Środkowej, to również wystąpiła w niej „mieszczańska faza”²⁵⁶. Zdaniem Ottomeyera badania z zakresu historii sztuki charakteryzują się większym naciskiem na mieszczańskość *biedermeieru* niż w innych naukach historycznych, w tym historii społecznej²⁵⁷. Problem ten był jednak nieraz poruszany w ramach badań nad literaturą – Friedrich Sengle opowiedział się przeciwko traktowaniu *biedermeieru* jako wyłącznie mieszczańskiej sztuki, dowodząc, że była to kultura całego społeczeństwa stanowego²⁵⁸. Wskazał przy tym na istnienie *biedermeieru* dworskiego. Posłużył się też pojęciem „*biedermeieru* duchowego”, wskazując na odrodzenie się literatury chrześcijańskiej w tym okresie.

Nową interpretację, wskazującą na arystokratyczną genezę *biedermeieru* przedstawili Christian Witt-Döring i Hans Ottomeyer²⁵⁹. Zarówno Witt-Döring, jak i Ottomeyer, odrzucili tezę o tym, że sztuka *biedermeieru* charakteryzowała się niskimi kosztami i krótkim terminem wykonania, przez co miała być dostosowana do potrzeb mieszczaństwa. Wykazali, że meble *biedermeierowskie* zamawiane były jako wyposażenie dworskie oraz do posiadłości

przy tym ubolewanie, że sztuka jego czasów nie miała tak powszechnego charakteru jak *biedermeier* – Lux 1904-1905.

²⁵² Folnesics 1903a.

²⁵³ Fred 1903, s. 61. Jak zauważył Witt-Döring, podobne zdanie o mieszczańskości sztuki tego okresu miał w 1900 roku Hartwig Fischel – Fischel 1900, s. 102; za: Witt-Döring 2006, s. 62.

²⁵⁴ „Wien war eine große Stadt des Bürgertums” – Himmelheber 1989a, s. 21.

²⁵⁵ Rak 2001, s. 19.

²⁵⁶ „bürgerliche Phase” – Himmelheber 1989a, s. 21.

²⁵⁷ Ottomeyer 2006.

²⁵⁸ Kubiak 2006, s. 46-47.

²⁵⁹ Witt-Döring 1987; Ottomeyer 1987.

arystokracji²⁶⁰. Biedermeier był świadomym wyborem „szlachetnej skromności” i „trzeźwej obiektywności”, rozumianych jako „estetyczne i moralne cnoty” przez zamożne warstwy²⁶¹. Zdaniem Ottomeyera wpływ na taką postawę miała filozofia Jeana-Jacquesa Rousseau²⁶². Wyodrębnienie się sfery życia domowego od publicznego dotyczyło nie tylko warstwy mieszczańskiej, ale nastąpiło również na dworach rządzących oraz wśród arystokracji. Tak samo wiązanie biedermeieru wyłącznie z przestrzenią prywatną jest również błędem, ponieważ do przestrzeni publicznej miała dostęp większa część społeczeństwa niż tylko władze²⁶³. Dowodem są biedermeierowskie ilustracje ludzi zebranych przy źródłach mineralnych, np. w Karlsbadzie. Biedermeier przyjął się wśród wyższych warstw nie ze względu na panujący wówczas konserwatyzm, ale raczej ze względu na gotowość młodych elit do przyjęcia sztuki nowej – nowoczesnej²⁶⁴. Poszukiwano piękna w prostocie – „reprezentacja i pretensjonalność zostały zastąpione przez godność i uczciwość, okazałość przez solidność”²⁶⁵. Czeskie mieszczaństwo na przykład preferowało szkła o prostych formach. Luksusowe wyroby przeznaczane były głównie na eksport²⁶⁶.

Nowy styl wprowadzano chętnie do pomieszczeń nowego typu – studiów i gabinetów. Mimo swej prostoty, meble były często nabywane po wysokiej cenie, co sprawiało, że biedermeier był stylem elitarnym²⁶⁷. Zamawiane były przez dwór królewski i kształtowane pod wpływem sprzętów powstałych w kręgu dworskim w latach 1806-1810²⁶⁸. Nie stanowiły jednak wyposażenia królewskich komnat, lecz wypełniały pomieszczenia zamieszkiwane przez dwór w Rezydencji, dawnym pałacu Wittelsbachów, pałacach Nymphenburg i Biederstein²⁶⁹. Dopiero potem – za pośrednictwem arystokracji – przyjęły się wśród zamożniejszego mieszczaństwa. Ottomeyer wskazał na obecność „stylu prostoty” we wnętrzach dworskich jeszcze przed 1815 rokiem, dowodząc, że dopiero z czasem przyjął się we wnętrzach burżuazji²⁷⁰. Centrami kultury biedermeieru były miasta, w których znajdowały się dwory cesarskie, królewskie czy książęce i które zamieszkiwało wykształcone

²⁶⁰ Nie była to jednak, zdaniem autorów, najwyższa arystokracja dworska – Witt-Döring 1987, s. 391-407; Ottomeyer 1987, s. 100-104.

²⁶¹ Ottomeyer 1987, s. 107.

²⁶² Ottomeyer 2006, s. 46.

²⁶³ Prah 2010b, s. 166.

²⁶⁴ Dewald 1996; Godsey 2003, s. 377; Stein 2006, s.

²⁶⁵ „Repräsentation und Anspruch werden durch die Würde und Ehrlichkeit ersetzt, Prächtigkeit durch Gediegenheit” – Himmelheber 1989a, s. 20.

²⁶⁶ Brožková 2010, s. 106.

²⁶⁷ Ottomeyer 1987, s. 125.

²⁶⁸ Ibidem, s. 102. W dalszej części tekstu autor wskazał, że pojęcie biedermeieru kojarzono przez jakiś czas z prostymi, klasycystycznymi meblami użytkowymi lat 1805-1850, stanowiącymi wyposażenie wnętrz bardzo bogatych mieszczan – s. 112.

²⁶⁹ Ottomeyer 1987, s. 93-94.

²⁷⁰ Ottomeyer 2006, s. 45.

mieszczaństwo. Miasta handlowe, w których istotną rolę odgrywało mieszczaństwo, pełniły mniejszą rolę²⁷¹.

W tym samym roku, gdy ukazały się teksty podważające tezę o mieszczańskości *biedermeieru*, publikowano prace oparte na starej koncepcji: Geraldine Norman *Biedermeier Painting 1815-1848. Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape* oraz Angusa Wilkiego *Biedermeier*²⁷². Błędne założenie utrzymywało się jednak dalej w obcojęzycznej literaturze. Jak wskazał Radim Vondráček, podtrzymywanie starej interpretacji w czeskich badaniach wynikało z dwuznaczności niemieckiego terminu *bürgerlich*. Z jednej strony można tłumaczyć go jako „mieszczański”, a z drugiej – „obywatelski” czy „cywilny”. Wówczas, gdy zastosuje się ten termin w kontekście społeczeństwa, które „stało się bardziej «bürgerlich» we wcześniejszym XIX wieku, niekoniecznie może to oznaczać zmianę w strukturze społecznej, ale przede wszystkim zmianę w wartościach, zachowaniu i przejście od przywilejów stanowych do społeczeństwa obywatelskiego”²⁷³.

Problem identyfikowania *biedermeieru* wyłącznie z mieszczaństwem wynikał z braku rozróżnienia między zjawiskiem, którego geneza rzeczywiście jest związana z daną warstwą społeczną, a z czymś, co nosi cechy tego zjawiska, ale nie ma ściśle określonego obszaru oddziaływania. W tym drugim wypadku można posługiwać się pojęciami gustu albo mody, wynikającego z mniej lub bardziej świadomego wyboru. *Biedermeier* mógł wydawać się sztuką mieszczańską, ale w rzeczywistości miała ona na tyle uniwersalny charakter, że znalazła zastosowanie we wnętrzach różnych warstw społecznych. Uniwersalność zawdzięczała w dużym stopniu swej prostocie.

Ten sam problem dotyczył interpretowania *biedermeieru* jako sztuki drobnomieszczańskiej. Sztuka ta mogła odpowiadać gustowi lub możliwościom finansowym mniej zamożnej warstwy średniej, ale nie musiała być genetycznie z nią związana. Dominującą rolę w kształtowaniu kultury epoki miało nie mieszczaństwo, lecz elita wywodząca się z dawnych rodów magnackich oraz burżuazji związanej z dworem²⁷⁴. Niższe warstwy borykały się wówczas z problemem biedy.

Zdaniem Ottomeyera ograniczanie rozumienia jednego stylu do osiągnięcia kulturalnego wyłącznie „jednej klasy społecznej zawsze było niedorzecznością. Styl «biedermeier» jest tak

²⁷¹ Ottomeyer 1987, s. 100.

²⁷² Norman 1987; Wilkie 1987.

²⁷³ „...the double meaning of the German word *bürgerlich* was frequently overlooked. This can mean «burgher/bourgeois» (*Stadtbürger*), but also in its current meaning «citizen/civic» (*Staatsbürger*). If we talk of the society (including the aristocracy or the army) as having become more «bürgerlich» in the earlier 19th century, this does not necessarily mean a change of social structure, but primarily a change of values, behaviour and the transition from estates privileges to civic society” – Vondráček 2010a, s. 32, przyp. 45.

²⁷⁴ Ottomeyer 1987, s. 103; Witt-Döring 2006, s. 62.

samo arystokratyczny lub mieszczański jak każdy inny styl²⁷⁵. Koncepcja stylu uformowała się wśród wyższych warstw, będących jednocześnie odbiorcami tej sztuki. Jednak jej materialna realizacja oraz techniczne rozwiązania powstawały w kręgu mieszczaństwa lub drobnomieszczaństwa. Ottomeyer wskazał na brak opracowań dotyczących problemu kształtowania się społeczeństwa mieszczańskiego oraz na ograniczone zainteresowanie niemieckich historyków sztuki inwentarzami i rachunkami („trywialną rzeczywistością”) – w przeciwieństwie do francuskich i angielskich badaczy – a zamiast tego koncentrację na analizie pojęć i stylów²⁷⁶. W efekcie wnioski formułowane są w kontekście filozofii *biedermeierowskiej*, z pominięciem kwestii historycznych i materialnych. Ottomeyer opowiedział się za stosowaniem terminu „*biedermeier*” jako pojęcia w kulturze, ale zachowując przy tym świadomość jej zróżnicowanego charakteru.

Biedermeier zyskał miano pierwszego stylu, w którego języku formalnym brak było odzwierciedlenia różnic społecznych – prostotą cechowały się zarówno meble luksusowe, jak i tańsze wyroby²⁷⁷. W tym czasie portretowani byli nie tylko przedstawiciele arystokracji, ale również w podobny sposób mieszczaństwo oraz mieszkańcy wsi²⁷⁸. Ubiory noszone w Pradze, która była prowincjonalnym miastem, nie cechowały się większymi różnicami między strojami mieszczanek a arystokratek²⁷⁹. Stroje akcentowały bardziej zamożność niż pozycję społeczną²⁸⁰.

Określenie „mieszczański” wykorzystywano jako termin doprecyzowujący charakter sztuki *biedermeieru*, rozumianej jako specyficzna forma innego stylu – pojawiały się w syntezach takie stwierdzenia jak: „mieszczański romantyzm”, „mieszczański realizm”, „mieszczański sentymentalizm”, „typowo mieszczański czy drobnomieszczański styl łączący neoklasycyzm i romantyzm”²⁸¹. Obok stosowano także takie wyrażenia jak „klasycyzujący romantyzm”, „folklorystyczny”, „romantyczny realizm”.

3.2. Między klasycyzmem a historyzmem.

Definicje *biedermeieru* oscylowały często między dwoma pojęciami: klasycyzmu i romantyzmu. Bezpośrednio na upowszechnienie metody identyfikacji dzieł sztuki i artystów

²⁷⁵ „Die Einschränkung eines Stils und einer bestimmten Kulturleistung auf eine einzelne gesellschaftliche Klasse ist seit jeher ein Unding. Der «Biedermeier»-Stil ist so aristokratisch oder so bürgerlich wie jeder andere Stil auch” – Ottomeyer 1987, s. 104.

²⁷⁶ Ottomeyer 1987, s. 104, 127. Na rolę badań proveniencyjnych zwróciła też uwagę: Winters 2006, s. 39.

²⁷⁷ Vondráček 2010a, s. 12.

²⁷⁸ Prahl 2010a, s. 177.

²⁷⁹ Uchalová 2010, s. 143.

²⁸⁰ Rak / Vláš 2010, s. 37.

²⁸¹ Németh 1983, s. 336, cyt. za: Békefi 2016, s. 39.

według tych dwóch kategorii – miała wydana w 1960 roku praca austriackiego historyka sztuki, Fritza Novotnego *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880* [Malarstwo i rzeźba w Europie od 1780 do 1880 roku]²⁸². Metodę tę wykorzystał niemiecki historyk sztuki, Herbert von Einem w wydanej w 1978 roku pracy *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760–1840* [Niemieckie malarstwo klasycyzmu i romantyzmu, 1760-1840]²⁸³. Zdaniem Winters, taki podział skutkowało nadaniem biedermeierowi roli asystującej obu głównym nurtom²⁸⁴. Z drugiej jednak strony, w 1963 roku ukazała się praca *Biedermeier in Österreich* [Biedermeier w Austrii] autorstwa dwóch historyków sztuki – Ruperta Feuchtmüllera i Wilhelma Mrazka. W jej ramach omówiona została działalność malarzy tworzących w różnych stylach²⁸⁵. Przyczyniło się do tego międzynarodowe uznanie, jakie zyskała sztuka niemieckiego romantyzmu w wyniku wystawy *The Romantic Movement* [Ruch romantyczny], zorganizowanej w 1959 roku w Londynie²⁸⁶. Pod koniec lat sześćdziesiątych oraz na początku następnego dziesięciolecia przygotowano kolejne dwie wystawy mające na celu ukazanie całych nurtów w sztuce: *Wien 1800-1850: Empire und Biedermeier* [Wiedeń 1800-1850: empire i biedermeier] w Historisches Museum der Stadt Wien oraz *Age of the Neo-Classicism* [Wiek neoklasycyzmu] zorganizowanej w Londynie²⁸⁷. Był to więc okres upowszechniania się pojęć klasycyzmu i romantyzmu jako głównych kategorii klasyfikacji dzieł różnych dziedzin sztuki.

To, w którym z tych dwóch kierunków zmierzały rozważania, zależało w dużym stopniu od badanej dziedziny sztuki. Związki biedermeieru z klasycyzmem były głównie akcentowane w kontekście rzemiosła artystycznego, co można tłumaczyć koncentracją badań na formie obiektów. Poza tym, sztuka pierwszej połowy XIX wieku nie wykształciła nowych specyficznych form, a raczej przetworzyła znane już rozwiązania. Klasycyzm jest w porównaniu z biedermeierem znacznie bardziej doprecyzowanym pojęciem, posiadającym – przynajmniej w podstawowym rozumieniu tego słowa – przyjętą definicję, akcentującą rolę antyku jako źródła inspiracji. Budowanie na nim definicji wydawało się zatem najlepszą

²⁸² Novotny 1960.

²⁸³ Einem 1978.

²⁸⁴ „Novotny’s thesis generated a flurry of books and exhibitions that separated the art of the period into two distinct categories, Romanticism and Neoclassicism, with the consequent development that Biedermeier became the awkward sidekick of both movements” – Winters 2006, s. 35.

²⁸⁵ Feuchtmüller, Mrazek 1963.

²⁸⁶ W następnych latach organizowano kolejne wystawy i opublikowano istotne prace na temat niemieckiego romantyzmu, m.in. *German Painting* 1970, Rosenblum 1975, Vaughan 1980, *The Romantic Spirit* 1994 – wybór za: Winters 2006, s. 35-6.

²⁸⁷ *Empire und Biedermeier* 1969.

metodą do wyjaśnienia genezy i charakteru rozwiązań formalnych stosowanych w rzemiośle artystycznym *biedermeieru*.

Prostotę *biedermeieru* wywodzono z klasycyzmu drugiej połowy lub końca XVIII wieku, lub *empire'u*²⁸⁸. W okresie klasycyzmu nastąpiło odrzucenie „dekoratywizmu” poprzednich epok²⁸⁹. W okresie *biedermeieru* również dostrzegano piękno w prostocie i naturalności, ale poszukiwano dodatkowo w tych wartościach poczucia szczęścia²⁹⁰. Klasycyzm postrzegał niedostępną Arkadię za doskonałą, a jego późna faza (*empire*) charakteryzowała się chłodną ostentacją. *Biedermeier* zaś poszukiwał ideału w tym, co dostępne, jego estetyka ukształtowana była zarówno przez z „empiryczną rzeczywistość”, jak i „idealną transcendencję”.

Empire postrzegano czasem jako przeciwieństwo *biedermeieru*. Zależało to od koncentracji na wybranych aspektach stylu Cesarstwa. Gdy był on rozpatrywany pod kątem bogactwa i przepychu form oraz oficjalnego charakteru, wówczas akcentowane były różnice między dwoma stylami. Z drugiej strony, *empire* posługiwał się również prostymi, surowymi formami, dlatego niesłuszne jest traktowanie *biedermeieru* jako jego zupełnego przeciwieństwa, na co zwracano uwagę w literaturze²⁹¹. Hans Ottomeyer opisując oba style jako równoległe, zastosował następującą metaforę: „«*Empire*» i «*Biedermeier*» są ze sobą powiązane w taki sam sposób, w jaki obszyty złotem galowy mundur z bogatymi haftowanymi aplikacjami i błyszczącymi orderami ma się do prosto skrojonych fraków, solidnych spódnic z sukna i znoszonych codziennych podomek” – zarówno strój reprezentacyjny, jak i domowy może być noszony przez jedną osobę²⁹². Jest to więc koncepcja zakładająca, że współegzystowanie tych dwóch stylów i zastosowanie jednego z nich było wynikiem świadomego wyboru według zasady przypominającej antyczne *decorum*.

Estetykę *biedermeieru* postrzegano jako najbardziej germańską, ale powstającą pod wpływem zagranicznych źródeł²⁹³. Prostotę wywodzono także z Anglii lub ze „stylu angielskiego”²⁹⁴. Styl ten przyjął się kontynencie od końca XVIII wieku pod wpływem wzorników m.in. George’a Hepplewhite’a i Thomasa Sheratona. Charakteryzował się m.in.

²⁸⁸ Ottomeyer 2006, s. 44; Witt-Dörning 2006, s. 65; Prah 2010b, s. 165. Ottomeyer wskazał dokładne daty przyjęcia się prostoty i troski o jakość materiału – między 1798 a 1804 rokiem.

²⁸⁹ Vondráček 2010a, s. 12.

²⁹⁰ Ibidem, s. 28-31.

²⁹¹ M.in. Ottomeyer 1987, s. 106.

²⁹² „Wie zur goldbetreften Galauniform mit reicher Applikationsstickerei und blitzendem Ordenbehang sich die einfach geschnittenen Fräcke, soliden Tuchröcke und die abgewetzten Hausmantel des Alltags verhalten, so verhält sich «*Empire*» und «*Biedermeier*» zueinander” – Ottomeyer 1987, s. 107, tłum. fragm. własne.

²⁹³ Stein 2006, s. 78.

²⁹⁴ Ottomeyer 1987, s. 125; Ottomeyer 2006, s.

oszczędnym wykorzystaniem aplikacji metalowych, które były popularne w stylu empire. Wpływy sztuki brytyjskiej na austriacki biedermeier dostrzegany był także w innych dziedzinach sztuki. W jej upowszechnianiu istotną rolę pełniły austriackie periodyki, w tym *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, *Der Österreichische Zuschauer* i *Wiener Zuschauer*²⁹⁵. Cechą wspólną obu ośrodków artystycznych było zamiłowanie do detalu, przedstawiania scen rodzajowych z elementami humoru lub patosu oraz do czytelnego przekazu. Zdaniem Ottomeyera „styl prostoty” zaniknął w dużym stopniu już około 1827 roku²⁹⁶.

Zdaniem Laurie A. Stein pojęcie prostoty należy rozumieć bardziej w kontekście stylu życia, a nie wyposażenia wnętrz, na które składało się często wiele elementów²⁹⁷. Tę definicję należy uzupełnić także o wskazanie prostoty jaką cechowały się poszczególne wyroby rzemiosła artystycznego „czystego” biedermeieru, ale która ulegała zatarciu przez nagromadzenie wielu obiektów w jednym pomieszczeniu.

Himmelheber zdefiniował biedermeier jako odmianę klasycyzmu, która nie była ostatnią jego fazą, ale świadomie skonstruowaną, mieszczańską odmianą tego nurtu²⁹⁸. Jej pojawienie się łączył z panującą wówczas biedą lub świadomym wyborem skromności²⁹⁹. Styl empire, ze względu na bogaty, chłodny i reprezentacyjny charakter nie odpowiadał nowym potrzebom. Swoim imperialnym charakterem nie mógł stanowić środka wyrazu ruchów wolnościowych³⁰⁰. Można wskazać jeszcze jedną przyczynę – styl Cesarstwa posiadał bardzo doprecyzowany zasób form, co zawdzięczał zwłaszcza Charlesowi Percierowi i Pierre’owi Fontaine’owi. Ograniczało to możliwość modyfikacji w celu dostosowania go do nowych warunków. Poza tym, styl ten miał oczywistą francuską genezę, co w dłuższej perspektywie – kształtowania się tożsamości narodowej i poszukiwania własnego stylu „narodowego” – nie odpowiadałoby nowym tendencjom w innych krajach europejskich. Biedermeier nie miał z tego względu powiązań z równoległym stylem restauracji we Francji³⁰¹. Ocenia się zresztą, że w Wiedniu nigdy nie istniał „konsekwentnie stosowany styl empire”³⁰². Początkowo jednak – mimo świadomości, że styl empire wywodzi się z wrogiego państwa – w Cesarstwie

²⁹⁵ Schmidt 2016, s. 271.

²⁹⁶ Ottomeyer 2006, s. 52, 54.

²⁹⁷ Stein 2006, s. 76.

²⁹⁸ „So ist das Biedermeier also ein klassizistischer Stil – nicht aber dessen letzter, schwächerer Ausfluß, sondern eine bewußt gestaltete, neue, und zwar eine entschieden bürgerliche Ausprägung” – Himmelheber 1989a, s. 20.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² „Einen konsequent angewandten Empirestil hatte es dort nicht eigentlich gegeben” – ibidem, s. 21.

Austriackim nie budził on sprzeciwu. Była to jeszcze „pozostałość” dominacji francuskiej kultury w XVIII wieku, gdy „Europa mówiła po francusku”³⁰³ (obradę Kongresu Wiedeńskiego odbywały się w tym języku). Podobną opinię uformował historyk literatury, Adolf von Grolman, według którego empire uległ zmieszczaniu³⁰⁴.

Wpływ klasycyzmu najczęściej akcentowano w badaniach nad meblarstwem. Jak wskazał Karl Simon w pracy *Biedermeier in den bildenden Kunst*: „W sztukach pięknych styl biedermeierowski pojawia się najpierw w meblach mieszczańskiego domu, a więc nadaje kształt najpotrzebniejszym przedmiotom codziennego użytku (...) najczulszy barometr zarówno początków biedermeieru, jak i jego schyłku stanowiły może właśnie meble”³⁰⁵. Z badań nad biedermeierem wyłaniał się obraz mebli biedermeierowskich, formowanych pod wpływem stylu Ludwika XVI, empire oraz meblarstwa angielskiego³⁰⁶. Największą wagę przykładano do roli drewna jako materiału, którego gładka powierzchnia posiadała walor dekoracyjny oraz funkcji mebla³⁰⁷. Sprzęty były efektem połączenia użyteczności z pięknem³⁰⁸, cechowały się praktycznością. Ich prostota miała charakteryzować przede wszystkim wyroby lat 1818-1830³⁰⁹. Sytuacja ekonomiczna krajów niemieckojęzycznych po wojnach napoleońskich wymuszała stosowanie określonych materiałów – np. ograniczenie preferowanego mahoni (w wyniku blokady kontynentalnej) na rzecz łatwo dostępnych, rodzimych gatunków drewna³¹⁰. Himmelheber zwrócił uwagę na „płaskie” kształtowanie obiektów – z myślą o widoku od frontu.

Jednym z najczęściej wykorzystywanych motywów była znana z klasycyzmu lira, wazy, bukiety, rogi obfitości. Biedermeier cechował się preferencją form geometrycznych w kształtowaniu danego obiektu jako całości, a następnie także i detali. Ottomeyer wskazał, że „ostatnią tendencją, jaka wyrosła z tego stylu obiektywizmu i prostoty” było zwiększenie znaczenia form kubicznych³¹¹. Przełożyło się to na powstanie pierwszych projektów abstrakcyjnych mebli, do których wrócono około 1900 roku.

³⁰³ Fumaroli 2017.

³⁰⁴ Grolman 2006 (1935), s. 200.

³⁰⁵ Simon 1935; cyt. za: Schneider 2006 (1935), s. 154.

³⁰⁶ Ottomeyer stwierdził, że „Wszystkie typy mebli biedermeierowskich, razem z pewnymi rodzajami zachowań i życia społecznego, wywodziły się ze «stylu angielskiego»” – Ottomeyer 2006, s. 50. O wpływach angielskich pisał również m.in. Himmelheber 1989a, s. 22.

³⁰⁷ W przeciwieństwie do biedermeieru preferującego gładką powierzchnię, empire uzupełniał ją o elementy rzeźbiarskie. Oba nurty łączyły formy proste z okrągłymi – Karasová 2010, s. 81-82; Himmelheber 1989a, s.

³⁰⁸ Witt-Döring 2006, s. 66.

³⁰⁹ Zdaniem Ottomeyera styl prostoty zaniknął w dużym stopniu już około 1827 roku – Ottomeyer 2006, s. 52, 54.

³¹⁰ Ibidem, s. 46.

³¹¹ „the last tendency to emerge from this style of objectivity and simplicity was an approach to design in which cubic form played an increasingly important role” – ibidem, s. 54.

Na wpływ klasycyzmu zwracano także uwagę w kontekście wyrobów z porcelany – wskazywano na kontynuowanie form znanych od końca XVIII wieku (np. cylindryczne formy naczyń) oraz współistnienie empirycznych projektów³¹². Cechą porcelany biedermeierowskiej była funkcjonalność przy jednoczesnym rozwijaniu nowych projektów oraz wysoka jakość dekoracji malarskich. Podkreślano także istotne znaczenie sztuki szklarskiej w okresie biedermeieru, w ramach której wykorzystywano wszystkie typy naczyń, które wykonywano również ceramiki³¹³. Himmelheber podsumował, że na ukształtowanie się biedermeieru w szklarstwie miały wpływ „innowacje w opracowywaniu surowego materiału, razem z nowymi metodami i narzędziami wykorzystywanymi do wykończenia i dekoracji, które – zwłaszcza razem z rytowaniem i półprzezroczystym malunkiem – prowadziły do rezultatów wytrawnego artyzmu”³¹⁴. Biedermeierowskie obiekty wykonane z metalu „również otrzymały nowe formy, w projektach, które akcentowały właściwości materiału, ale także przywiązywały wielką wagę do użytkowości i funkcji”³¹⁵. Charakterystycznym materiałem dla tego okresu było żelazo – „znakomite rzemiosło poświęcone temu co w zasadzie było zwykłym i dostępnym lokalnie surowym materiałem było wysoce typowe dla biedermeierowskiego podejścia do sztuki”³¹⁶.

Autorzy, którzy opowiadali się za dostrzeganiem wpływów biedermeierowskich w architekturze, również podejmowali się zadania określenia związków tego stylu z klasycyzmem. Daniela Karasová, pisząc o willach podmiejskich na ziemiach czeskich, posłużyła się określeniem „biedermeierowskiej formy neoklasycystycznej architektury”³¹⁷. Wiedeńskiego architekta Josefa Kornhäusela, powiązała natomiast z „biedermeierowską transformacją stylu empire na Morawach”³¹⁸. O rozwijających się miastach zaś pisała, że planowane są według biedermeierowskiej zasady kształtowania zdrowego dla człowieka środowiska, przejętej z antyku za pośrednictwem oświecenia³¹⁹. Budynki podlegały pewnej standaryzacji w związku z większym zapotrzebowaniem na mieszkania dla pracowników i ich rodzin. Jako cechy charakterystyczne biedermeierowskich wnętrz wymieniła autorka centralną rolę salonu [*Wohnzimmer*], pozostawiane pustego środka pokoju i grupowanie

³¹² Himmelheber 1989a, s. 47.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ „Grundlagen für den Stil des Biedermeierglases sind das neuartig veredelte Material und die aus den handwerklich-technischen Gegebenheiten entwickelten Schmuckformen, die sich – im Schnitt und in der Transparentmalerei – zu höchsten künstlerischen Niveau steigern können” – Himmelheber 1989a, s. 46. Autor wskazał, że na dekoracje malarskie wykonywane farbami emaliowymi miał wpływ neogotyck.

³¹⁵ Himmelheber 1989c, tłum. fragm. własne.

³¹⁶ Ibidem, fragm. własne.

³¹⁷ Karasová 2010, s. 71 – za: Petrasová 2004, s. 149-159.

³¹⁸ Ibidem, s. 73.

³¹⁹ W tym czasie upowszechniły się wydawnictwa promujące zdrowy tryb życia – Vondráček 2010b, s. 56.

mebli w pozostałych jego częściach, tworzące funkcjonalne strefy w ramach jednego pomieszczenia; obecność mebli w różnych stylach w jednym wnętrzu; istotną rolę kolorów, a także roślin, zwłaszcza kwiatów i zwierząt domowych.

Biedermeier w architekturze miał przejawiać się w postaci prostych form, o jasnych podziałach. Nie stosowano jednak wówczas w ścisły sposób antycznych wzorów, sprowadzając je do roli „dekoracyjnych akcesoriów”³²⁰. Architektura lat pokongresowych sprawiała wrażenie bardziej płaskiej i oszczędnie rozczłonkowanej³²¹. Cechowała się prostotą, ale „niepozbawioną godności”. Budynki były projektowane w przemyślany sposób, chętnie stosowano kontrastujące ze sobą materiały³²². W przeciwieństwie do klasycznej architektury, schody nie posiadały hierarchicznej wymowy w ramach budowli (Himmelheber określił to jako „mieszczańską” właściwość), a klatka schodowa była ukryta lub pozbawiona konkretnej funkcji³²³. Cecha ta – jeśli przyjąć jako wyznacznik architektury biedermeieru – zdaje się stać w sprzeczności z akcentowaną funkcjonalnością rzemiosła artystycznego w tym samym stylu.

Obecność biedermeieru – chociaż rzadko – dostrzegano również na polu rzeźby. Za najwyższe osiągnięcie w rzeźbie biedermeierowskiej uznał Himmelheber autonomiczne wizerunki ludzkie³²⁴. Cechą charakterystyczną miało być świadome łączenie rozwiązań antycznych ze średniowiecznymi, co przejawiało się na przykład w dziełach Bertela Thorvaldsena. Wykonał on dwie podobnie upozowane postaci Hebe – w 1806 i 1816 roku, na których przykładzie omówił Himmelheber przemiany, jakie nastąpiły w sztuce rzeźbiarskiej w ciągu dekady. „Biedermeierowską” Hebe cechuje redukcja sensualności, ciało jest bardziej „ukryte” pod szatami, postać wydaje się mniej „spontanicznie” upozowana, kontur postaci jest zamknięty

Koncentrowano się jednak nie na wizerunkach bogów antycznych czy świętych, a bardziej na ludziach żyjących w tych czasach. Przykładem „mieszczańskiej” z charakteru rzeźby monumentalnej był pomnik Maksymiliana I Józefa, wykonany przez Christiana Daniela Raucha na zamówienie Ludwika I Bawarskiego. Wynikał on z upozowania postaci (pozycja siedząca), szat króla delikatnie sugerujących piastowaną godność, „przyjaznego” gestu, jaki wykonuje oraz z umiejscowienia pomnika nie przy Rezydencji w Monachium, ale przy Teatrze Narodowym³²⁵. Biedermeierowskimi cechami był brak relacji monumentu z jego

³²⁰ Himmelheber 1989a, s. 20.

³²¹ Ibidem, s. 28.

³²² Ibidem, s. 72.

³²³ Ibidem, s. 23-25.

³²⁴ Ibidem, s. 30.

³²⁵ Ibidem, s. 31.

lokalizacją, zwarta bryła, wyłącznie dekoracyjna funkcja lwów, które mogłyby wspierać rzeźbę oraz przystosowanie pomnika do oglądu wyłącznie od frontu.

Poszukiwano także związków biedermeieru z historyzmem. Obecność elementów nawiązujących do stylów historycznych traktowano najczęściej jako wynik zewnętrznych oddziaływań na sztukę biedermeieru, a nie coś, co z niego wyrastało. Wówczas pisano o „końcu” biedermeieru (w latach trzydziestych XIX wieku) albo o jego schyłku („koniec” następował w latach pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych XIX wieku).

Pojęcie historyzmu – tak samo jak w przypadku klasycyzmu – występowało głównie w tekstach dotyczących rzemiosła artystycznego oraz architektury. Stanowiło lepszą alternatywę dla pojęcia romantyzmu, chociaż – zwłaszcza w tekstach dotyczących architektury – było ono również wykorzystywane. Początki historyzmu tłumaczy się motywacjami romantycznymi, co sprawia, że termin „romantyzm” pośrednio dotyczy w zasadzie wszystkich dziedzin sztuki, w których obecne były odwołania do historycznych stylów. Dla badań nad rzemiosłem artystycznym pojęcie historyzmu miało jednak przeważającą zaletę – ujmowało w swej definicji stronę formalną dzieł. Pojęcie romantyzmu znajdowało za to lepsze zastosowanie przy opisie treści dzieła, nastroju, motywacji, jakimi kierowano się w poszukiwaniu źródeł inspiracji i nie ograniczało się do kwestii stosowania odwołań historycznych.

Do autorów uznających obecność tendencji historyzujących w meblarstwie biedermeierowskim należał początkowo Hans Ottomeyer. Wskazał, że pojęcie biedermeieru kojarzono przez jakiś czas z prostymi, klasycystycznymi meblami użytkowymi lat 1805-1850, stanowiącymi wyposażenie wnętrz bardzo bogatych mieszczan – zanim zauważono obecność historyzujących tendencji³²⁶. Jego zdaniem późny biedermeier zawierał „już wszystkie cechy późniejszego historyzmu”³²⁷. Zwrócił uwagę na problem przesuniętego na późniejsze lata datowania mebli, które cechują się biedermeierowską strukturą, ale także motywami zaczerpniętymi z baroku i rokoka³²⁸. Niemal dwadzieścia lat później, Ottomeyer opowiedział się – jak wspomniano – za datowaniem mebli biedermeierowskich na lata 1815-1830 w oparciu o przekonanie o możliwości wyodrębnienia „czystego” stylu z różnych zjawisk w sztuce (w tym historyzmu) pierwszej połowy XIX wieku³²⁹.

³²⁶ Ottomeyer 1987, s. 112.

³²⁷ „Die Späte Zeit des Biedermeier enthält bereits alle Züge des späteren Historismus” – ibidem, s. 111, tłum. fragm. własne.

³²⁸ Ibidem, s. 110.

³²⁹ Vide przyp. 180-183.

Podobną opinię sformułował Himmelheber wskazując na współistnienie obu nurtów do roku 1830/1835, gdy klasycyzm przestał dominować w sztuce³³⁰. W architekturze lat pokongresowych dostrzegał wpływy neogotyku i związał z biedermeierem w architekturze działalność m.in. Karła Friedricha Schinkla³³¹. Charakterystyka architektury biedermeierowskiej oparta o relacje w stosunku do klasycyzmu i romantyzmu, sporządzona przez Himmelhebera, mogłaby zostać uzupełniona o odwołania do rozwijającego się w tym czasie *Rundbogenstil* [stylu arkadowego]. Architektura biedermeierowska w takim ujęciu ma pewne elementy wspólne także z tym stylem (np. istotna rola arkad), uznawanym za zjawisko rozwijające się w ramach historyzmu lub ewentualnie jako okres przejściowy między klasycyzmem a historyzmem. Powstaje pytanie, czy pojęcie biedermeieru byłoby potrzebne do opisania tak różnorodnych rozwiązań formalnych stosowanych w przyjętych ramach czasowych.

Himmelheber powołał się na przykłady budowli sakralnych. Za reprezentatywną dla stylu biedermeier uznał katedrę Marii Panny w Kopenhadze, zaprojektowaną przez Christiana Frederika Hansena – wzniesioną w latach 1811-1829. Autor podsumował opis budynku: „Wszystko zostało zredukowane do tego, co architektonicznie jest absolutnie konieczne. (...) Przestrzeń jest jasna, przejrzysta, surowa, pozbawiona ciemnych kątów i przestrzeni, bez niespodzianek. Jest dostojna i wyważona, przemyślana i zrównoważona”³³². Zazwyczaj biedermeier wiąże się jedynie ze świecką sztuką (choć postawa biedermeierowska nie odrzucała wiary w Boga). Widać to na przykładzie malarstwa – w opracowaniach poświęconych tej tematyce rzadko wskazuje się na dzieła o tematyce religijnej. Wobec tego – przy założeniu, że biedermeier rzeczywiście występował w architekturze – trzeba byłoby przeanalizować inne dziedziny sztuki sakralnej pod kątem obecności tego stylu.

Himmelheber wskazywał również na budynki świeckie o charakterze reprezentacyjnym (np. drugi projekt Gliptoteki w Monachium, wykonany przez Karla von Fischera), co też jest sprzeczne z akcentowaną wielokrotnie w literaturze biedermeierowską ucieczką w życie domowe, rodzinne. W architekturze wnętrz przejawiała się wydzielaniem przestrzeni o charakterze oficjalnym, dla której przeznaczano styl empire oraz prywatnej, którą urządzano biedermeierowskimi sprzętami. Powstaje zatem pytanie, czy architekci decydowaliby się na wybór stylu biedermeier przy projektowaniu budowli publicznych o charakterze

³³⁰ Himmelheber 1989a, s. 21.

³³¹ Ibidem, s. 26, 28.

³³² „Alles ist auf das Notwendigste reduziert. (...) Der Raum ist klar, überschaubar, streng, ohne Winkel und Dunkelzonen, ohne Überraschungen. Er ist würdig und maßvoll, durchdacht und ausgeglichen” – ibidem, s. 26, tłum. fragm. własne.

reprezentacyjnym? W tym wypadku próba identyfikacji cech formalnych *biedermeieru* jest sprzeczna z warstwą ideową.

Skomplikowany system powiązań różnych nurtów w sztuce dotyczył również dzieł szklarskich. W okresie *biedermeieru* wyróżniały się szczególnie wyroby czeskie. Na nie wpływ wywierały francuskie i angielskie szkła oraz ceramika. Wyroby te powstawały nie tylko pod wpływem aktualnych trendów w sztuce – Brožková zwróciła uwagę na rolę tradycji barokowej, która uległa przetworzeniu w dziewiętnastowiecznych czeskich szklach. Cechą charakterystyczną *biedermeierowskiej* porcelany była dominacja malarskich motywów zdobniczych (zwłaszcza kwiatowych), która stopniowo ulegała neorokokowej modzie na dekorację „*en relief*”³³³. Dekoracje malarskie powstawały pod wpływem siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego i współczesnych im ilustracji przeznaczonych do publikacji z zakresu botaniki³³⁴.

3.3. *Biedermeier* a romantyzm.

W badaniach nad malarstwem uwagę kierowano na związki *biedermeieru* z romantyzmem, a także na stosunek do otaczającej rzeczywistości. Wiązało się to ze znacznie większą koncentracją na treści dzieł, ikonografii niż na formie. Sprawiało to, że badania nad malarstwem stawały się bliższe literaturoznawstwu. Cechą wspólną badań prowadzonych w ramach obu dyscyplin było definiowanie podstawowych wartości *biedermeieru* – takich jak radość z małych rzeczy, rezygnacja z sięgania po to, co nieosiągalne oraz umiłowanie ładu i życia domowego³³⁵. Były to zarazem cechy sprzeczne z postawą romantyczną. *Biedermeier* był jednak często postrzegany jako część romantyzmu lub jego późna forma, a nawet „gorsza” odmiana. Traktowany był również jako zapowiedź realizmu połowy XIX wieku³³⁶. Dotyczyło to badań prowadzonych w różnych ośrodkach naukowych. Na przykład w czeskich badaniach do lat dziewięćdziesiątych pojęcie *biedermeieru* zajmowało miejsce marginalne, przyćmione przez romantyzm i realizm. Pisano nie o *biedermeierze*, ale o „«realistycznych trendach» w mieszczańskim neoklasycyzmie, empirze i romantyzmie”³³⁷.

W nowszych badaniach nad sztuką *biedermeieru* istnieje jednak tendencja do podkreślania jego odrębności w stosunku do romantyzmu. Dotyczy to zwłaszcza tych tekstów, które

³³³ Fronek 2010, s. 129.

³³⁴ Ibidem, s. 131. Wpływ na sztukę miał rozwój nauk przyrodniczych, w tym badań terenowych, wymagających udziału artysty w procesie dokumentacji obserwowanej flory i fauny – Ottomeyer 2006, s. 51-52.

³³⁵ Vondráček 2010a, s. 23.

³³⁶ Winters 2006, s. 32.

³³⁷ „Instead of *Biedermeier* they often wrote of e.g. «realistic trends» in bourgeois Neoclassicism, Empire and Romanticism” – Vondráček 2010a, s. 33, przyp. 82.

sporządzane były w oparciu o wyniki badań innych dziedzin – zwłaszcza literatury. Do takich autorów należał Radim Vondráček³³⁸. Powołał się na – jego zdaniem – bardziej precyzyjną charakterystykę rumuńsko-amerykańskiego historyka literatury Virgila Nemoianu, stosującego pojęcie „oswojonego romantyzmu” [*tamed Romanticism*]³³⁹. Vondráček ocenił, że *biedermeier* posiadał pewne cechy wspólne z romantyzmem, ale w obszarze wartości dominowały między nimi przeciwieństwa. Jego zdaniem należałoby zbadać, na ile te same motywy (np. obraz natury) odgrywają odmienne role w ramach obu tych nurtów³⁴⁰. Békefi wskazała na zasadność stosowania razem pojęć „*biedermeieru*” i „oswojonego romantyzmu”, uzasadniając istnieniem dzieł, których tematyka związana była z poczuciem tożsamości narodowej, a z drugiej strony miały cechy stylistyczne właściwie *biedermeierowi*³⁴¹.

Jako podstawową cechę *biedermeieru* wskazywano „powrót do życia i koloru”, a także nową, dokładną obserwację rzeczywistości i jej detaliczne odwzorowywanie³⁴². Malarstwo miało „obiektywny” charakter, ponieważ koncentrowało się na otaczającej rzeczywistości i aktualnym czasie, wykazując podobieństwa do siedemnastowiecznych obrazów niderlandzkich³⁴³. Artyści mieli „niemal naukowe” podejście i dążyli „do indywidualności i kompletnej autentyczności”³⁴⁴. Był to przejaw oświeceniowego empiryzmu. Dokładne odzwierciedlanie świata rzeczywistego cechowało również literaturę *biedermeierowską*. Opisowość sytuacji przekładała się na brak dynamiki narracji. W malarstwie przejawiało się to spokojem, brakiem dynamicznej kompozycji. Drobiazgowość sztuki *biedermeieru* wynikała z założenia, że nawet najmniejsza rzecz jest częścią większej całości. Jako motywację wskazywano chęć „stworzenia świata, który nie jest zachwiany w posadach subiektywnymi doświadczeniami i niemożliwymi do osiągnięcia pragnieniami, ale jest źródłem poczucia bezpieczeństwa. Daje poczucie ciągłości, gwarancji we wszystkich trudnościach i wstrząsach życiowych”³⁴⁵. Obiektywizacja przedmiotu obserwacji zapewniała poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa i przezwycięzenie subiektywnego sceptycyzmu.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ Nemoianu 1984.

³⁴⁰ Vondráček 2010a, s. 28-30, s. 33, przyp. 86.

³⁴¹ Békefi 2016, s. 43.

³⁴² Vide przyp. 49.

³⁴³ Też cechy – zdaniem Himmelhebera – nie posiadały malarstwo rodzajowe i historia. Badacz ocenił, że błędne jest wiązanie malarzy Carla Spitzwega i Ludwiga Richtera z *biedermeierem*, ponieważ pierwszego z nich cechowało krytyczne spojrzenie na niedaleką przeszłość (które cechowało społeczeństwo po 1848 roku), a drugi – przedstawiał minione czasy w pozytywnym świetle – Himmelheber 1989a, s. 21, 34-5, 42. Zainteresowanie malarstwem holenderskim złotego wieku cechowało również sztukę francuską.

³⁴⁴ Himmelheber 1989a, s. 35.

³⁴⁵ „artistic aspiration here is to create a world not shaken to its foundations by subjective experiences and unfulfillable yearnings, but a source of security. It gives a sense of continuity, guarantees in all the difficulties and upheavals of life” – Vondráček 2010a, s. 30, tłum. własne.

W literaturze przejawiało się to troską o język (wcześniej taką dbałością cechowały się dzieła tzw. klasyki weimarskiej). Człowiek biedermeieru nie miał wpływu na kształt świata, przyjmował zatem ze stoickim spokojem, to co przyniesie mu los. Biedermeierowski spokój przeciwstawiał się dynamicznym przemianom w różnych dziedzinach życia w tym czasie. Był więc sprzeczny z romantyzmem, który cechował się emocjonalnością, nie dążył do obiektywizmu, nie uciekał od „niemożliwych do osiągnięcia” pragnień.

Sztuka stanowiła odzwierciedlenie natury, pełniła rolę dokumentacyjną. Wiązało się to z przejętą z oświecenia motywacją do stworzenia jasnego opisu świata i porządkowania wiedzy³⁴⁶. Chociaż uwieczniając to, co ulotne i zmienne, wprowadzała elementy idealizacji. Poszukiwano „naturalnej natury... gdzie wszystko do siebie pasuje prawdziwie i łatwo, i tworzy wrażenie integralnej całości”³⁴⁷. Biedermeier, tak samo jak romantyzm, cenił ogrody kształtowane z niewielkim udziałem człowieka³⁴⁸.

Stosunek biedermeieru wobec natury opierał się na założeniu, że jest ona dziełem Boga i że jej prawa uwidaczniają się w małych rzeczach³⁴⁹. Biedermeier „stworzył ideał «pięknego życia», w którym szczęście osiąga się poprzez własny wysiłek, odpowiedzialność i powściągliwość, radość z małych rzeczy, jakie dostarcza codzienne życie”³⁵⁰. Liczyło się „tu i teraz”. Szczególną troskę przykładano do trwałości pewnych wartości i rzeczy, co symbolizowało spowolniony czas. Przedmioty zajmowały szczególnie eksponowane miejsce – nieraz bardziej niż ludzkie czyny czy emocje³⁵¹. Rzeczy „symbolizowały relacje emocjonalne oraz społeczne, wydarzenia, a także rodzinę i inne tradycje (...). W biedermeierze znaczenie ma to, co można zilustrować lub to, co można wyrazić słowami”³⁵². Miłość do artefaktów oddawała „głębokie zaufanie do ich podstawowego porządku, którego człowiek jest częścią. (...) świat rzeczy ma podwójne znaczenie – wskazuje na ludzkie zachowanie, na sposób życia, ale w tym samym czasie reprezentuje «ciągłość bycia

³⁴⁶ Vondráček 2010b, s. 55.

³⁴⁷ „die natürliche Natur... worin alles mit Wahrheit sich ruhig aneinander fügt und zu der Wirkung eines Ganzen völlig abschließt” – Speth 1817, s. 40f; cyt. za: Himmelheber 1989a, s. 35.

³⁴⁸ Rak / Vlnas 2010, s. 37.

³⁴⁹ Taki stosunek do natury prezentowali w literaturze m.in. Hans Christian Andersen i Johann Wolfgang von Goethe – Ottomeyer 2006, s. 52.

³⁵⁰ „The ideal of the «beautiful life» is formed, in which man strives for happiness above all by the mastery of his own powers, responsibility and restraint, and the enjoyment of small everyday pleasures” – Vondráček 2010a, s. 30, tłum. własne.

³⁵¹ Vondráček 2010b, s. 62.

³⁵² „Things symbolised emotional and social relations, events, and also family or other tradition (...). In Biedermeier, what is meaningful is what can be depicted or what can be verbally expressed” – ibidem, tłum. własne.

nadrzędnym w stosunku do człowieka»³⁵³. O roli rzeczy i detalicznej dokumentacji rzeczywiści pisano w ramach badań nad literaturą biedermeierowską, posługując się wyrażeniem *Sammeln und Hegen* [zbierania i pielęgnowania]³⁵⁴.

Biedermeier patrzył na naturę z perspektywy „eksploracji, kultywacji i kolekcji” i traktował jako statyczną, zamkniętą przestrzeń, będącą schronieniem dla człowieka³⁵⁵. Szacunek wobec sił natury przekładał się na propagowanie troski o zdrowie. Stąd popularne było spędzanie czasu w uzdrowiskach. Romantyzm widział możliwość scalenia się z naturą, postrzegał ją jako coś nieskończonego, potencjalne miejsce ucieczki.

Malarstwo pejzażowe i portretowe wymieniano najczęściej jako najbardziej charakterystyczne gatunki dla biedermeieru³⁵⁶. W malarstwie pejzażowym biedermeier „był powiązany z kultem «czystych emocji» i w pewnym sensie «naiwnością»³⁵⁷. W tym czasie w różnych regionach Europy sięgano po sceny z życia ludu – malownicze i oddalone od realiów. W czeskim malarstwie rodzajowym idylliczny świat biedermeieru przejawiał się w scenach z życia kuchcików, szwaczek, oberżystów, nieraz z moralizatorskim akcentem do lat pięćdziesiątych lub sześćdziesiątych XIX wieku (zdaniem Vondráčka dłużej niż w sąsiadujących państwach)³⁵⁸. Biedermeier nazywany był m.in. „wiedeńską formą romantycznego malarstwa rodzajowego”³⁵⁹. Charakteryzował się rezygnacją z preferowanej przez klasycyzm tematyki antycznej i pejzażu południowego na rzecz widoków okolic lub wewnątrz z bliższego otoczenia.

W okresie biedermeieru malarstwo portretowe było popularnym gatunkiem w różnych regionach Europy. We Francji do jej rozwoju przyczyniło się przybycie do Paryża niemieckiego malarza Franza Xavera Winterhaltera. Zdaniem Stéphane’a Paccouda, francuskie portrety – podobnie jak biedermeierowskie – cechowała koncentracja na dekoracyjności oraz wykorzystaniu akcesoriów. Z drugiej strony, francuscy malarze nie

³⁵³ „In Biedermeier the world of things has a double significance – it points to human behaviour; to a way of life, but at the same time represents «the continuity of being superior to man»” - Vondráček 2010a, s. 30, tłum. własne. Zdaniem Vondráčka biedermeier można nazywać w tym sensie „stylem ontologicznym” – Vondráček 2010a, s. 33, przyp. 87.

³⁵⁴ Kubiak 2006, s. 31.

³⁵⁵ Vondráček 2010b, s. 67.

³⁵⁶ Zdaniem Himmelhebera pejzaż był gatunkiem, w którym najlepiej rozwinęła się sztuka biedermeieru – Himmelheber 1989a, s. 34.

³⁵⁷ „The Biedermeier style in fine art was connected with the cult of «pure emotion» and, in certain sense, «naivety», both favoured in landscape painting” – Prahl 2010a, s. 179, tłum. fragm. własne. Zdaniem Prahla cechą charakterystyczną czeskiego biedermeieru było zamiłowanie do detalu i do pejzażu jako takiego. Autor zachował dystans wobec tezy o tym, że szczególne zainteresowanie pejzażem było „specjalnością” biedermeieru na ziemiach czeskich – Prahl 2010a, s. 180, 182.

³⁵⁸ Ibidem, s. 184.

³⁵⁹ „Viennese form of Romantic genre painting, the so-called Biedermeier genre” – Meller 1911, s. 174-186; cyt. za: Békefi 2016, s. 43.

operowali realizmem i analizą psychologiczną modelu w takim stopniu, jak austriaccy malarze³⁶⁰. Przy określaniu przynależności danego obrazu do wybranego stylu należy jednak zachować ostrożność. Zdaniem Roman Prahla nie można traktować stylistyki tła obrazów portretowych jako podstawowego kryterium³⁶¹. Warsztaty malarskie były wyposażone w rekwizyty, które w zależności od preferencji zleceniodawcy – bardziej klasycyzujących lub romantyzujących – można było zmieniać. Również ubiór nie determinuje stylu obrazu. Zdaniem autora „starsze lub inne malarskie modele i przykłady były stosowane, tak więc raczej nie jest możliwe wiązanie każdego portretu okresu biedermeieru ze stylem biedermeier”³⁶².

Pod względem „wartości, stylu i rozwoju” nie ma większych różnic między malarstwem a rysunkiem biedermeieru³⁶³. Należy je zatem rozpatrywać równolegle. Odrębną kwestią jest za to malarstwo religijne i storia, które zazwyczaj nie są uznawane za gatunki, w których przejawiałby się ten styl. Zdaniem Prahla były zgodne z wartościami biedermeierowskimi, ale pod względem treści „wyrażały idee lub ideologię i dodatkowo dotyczyły zwykle wymagających artystycznie scen o dużej skali z wieloma figurami i tym scenom brakowało emocjonalnej bezpośredniości i animacji, które są teraz uznawane za podstawowe jakości wyrazu biedermeieru”³⁶⁴. „Bezpośredniość przekazu” i „żywość ekspresji” wcześniej wiązano z XIX-wiecznym realizmem³⁶⁵.

Wymienione podobieństwa i różnice między romantyzmem a biedermeierem przekładały się na przyporządkowywanie konkretnego artysty do wyłącznie jednego nurtu. Ten problem dotyczył różnych dziedzin sztuki. Na polu literatury dowiódł tego m.in. germanista Wilhelm Kosch w monografii twórczości Adalberta Stiftera³⁶⁶. Na początku XX wieku, gdy pojęcie biedermeieru nie było jeszcze zakorzenione w badaniach nad historią literatury, autor zdecydował się określić stopień przynależności dzieł austriackiego pisarza do romantyzmu. Doszedł do wniosku, że nie można ich jednoznacznie przyporządkować temu nurtowi. Stifter

³⁶⁰ Autorka jako symboliczny przykład niechęci francuskich artystów do realiów życia codziennego wskazała obraz Louisa Janmota *Fleur de champs* z 1845 roku, inspirowany dziełami Rafaela i Leonarda da Vinci, odwołującego się do dawnej sztuki niemieckiej oraz Nazareńczyków – Paccoud 2016, s. 262-263.

³⁶¹ Prah 2010a, s. 173.

³⁶² „...older or different painterly models and examples were used as well, so it is hardly possible to associate every portrait of the Biedermeier era with Biedermeier style” – ibidem, tłum. fragm. własne. Także w: Sršeň 2004, s. 160-175.

³⁶³ Prah 2010a, s. 173.

³⁶⁴ „...the grand style of representing religious and secular histories emphasised ideas or ideology and, in addition, usually involved artistically demanding large-scale scenes with many figures, and these scenes lacked the emotional immediacy and animation that is now considered to be the essential expressive quality of Biedermeier” – ibidem, s. 177, tłum. fragm. własne.

³⁶⁵ Prah 2010b, s. 165.

³⁶⁶ Kosch 1905.

– co zostało już wspomniane – obecnie uważany jest za najważniejszego przedstawiciela *biedermeieru* w literaturze, chociaż jego twórczość wykroczyła poza 1848 rok³⁶⁷.

Muzykolodzy łączyli z *biedermeierem* – jeśli w ogóle stosowali to pojęcie – mniej znaczących kompozytorów, tak jak artystów innych dziedzin sztuki³⁶⁸. Często stosowali inny termin – *Nebenromantiker* [okołoromantyków]. Na problem ten zwrócił uwagę Walther Dürr w artykule poświęconym austriackiemu kompozytorowi Franzowi Schubertowi³⁶⁹. Jako przyczynę wskazał pejoratywne postrzeganie *biedermeieru*. Odrzucił zarazem interpretowanie go jako zjawiska całkowicie przeciwstawnego romantyzmowi – tekst skonstruowany został na założeniu o współzystowaniu obu zjawisk.

Biedermeier w muzyce wiązany był z „dostosowywaniem się do tego, co jest dane”, z regularnością, schematycznością oraz zdolnością do zmiany tonu – od ludowego do „salonowego”, od naiwnego do sentymentalnego. Charakteryzował się „pewną dowolnością, w której muzyka nie jest – jak pisał kiedyś Schubert – wyrazem osobistego «bólu», lecz środkiem do osiągnięcia określonego celu”³⁷⁰. Był to okres, w którym jednocześnie skłaniano się ku „małym formom” muzycznym, a z drugiej strony popularnością cieszyły się dzieła monumentalne. „Małe formy” wiązano z *biedermeierem* – nie tylko w zakresie muzyki, ale również w sztuce. Malarstwo, a także rysunek tworzone w mniejszych formatach i nie zawsze wynikało to ze względów finansowych³⁷¹.

Zdaniem Dürra, dzieła wystawiane w operach przy współpracy z instytucjami prowadzonymi przez mieszczan kojarzone były z *biedermeierem*. Jeśli jednak brano pod uwagę charakter dzieła – wówczas często był wiązany z romantyzmem³⁷². Dürr dowiódł na przykładzie Franza Schuberta, że mieszczańskie społeczeństwo wspierało jednostkę – kompozytora – i zapewniało warunki do powstawania wielkich dzieł romantycznych³⁷³. Dzieło znajdowało się zatem w ramach sprzeczności zachodzących między „rzeczywistością społeczną a jednostką”, nie będąc jednak „oderwanym od społeczeństwa, lecz z nim związanym”³⁷⁴. Opinia badacza wskazuje na to, że mieszczaństwo brało udział w procesie powstawania dzieł nie tylko *biedermeierowskich*, ale również romantycznych.

³⁶⁷ Za sztandarową dla *biedermeieru* pracę uznawano powieść *Der Nachsommer*, wydaną w 1857 roku.

³⁶⁸ Dürr 1987, s. 53.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ „Kennzeichen sie somit eine gewisse Beliebigkeit, bei der Musik nicht – wie Schubert einmal schrieb – Ausdruck persönlichen «Schmerzes», sondern Mittel zur Erreichung eines bestimmten Zweckes ist” – Dürr 1987, s. 53, tłum. własne.

³⁷¹ Prahl 2010a, s. 177.

³⁷² Dürr 1987, s. 53, 57.

³⁷³ Ibidem, s. 54.

³⁷⁴ Das Werk bleibt damit freilich in Spannungsfeld von gesellschaftlicher Realität und Individuum, nicht abgehoben von der Gesellschaft, sondern auf sie bezogen” – ibidem, s. 58, tłum. własne.

Tendencja do przyporządkowywania mniej znanych artystów do *biedermeieru* utrzymywała się nawet w nowszych publikacjach. Na ten problem zwracali uwagę m.in. Georg Himmelheber, Laurie Winters, Radim Vondráček³⁷⁵. *Biedermeier* traktowany był jako „bezkonfliktowe pole sztuk użytkowych («mieszczańskiego stylu życia»), (...) niefrasobliwie artystycznie i intelektualnie coś pospolitego, w najlepszym wypadku z nudną i nieekscytującą opisowością»³⁷⁶. Wpływ miały również względy ideologiczne³⁷⁷. Uwidaczniały się w niechęci węgierskich historyków sztuki do pojęcia *biedermeieru* w pierwszej połowie XX wieku. Okres od początku XIX wieku do rewolucji ludowych określany był w węgierskiej historiografii sztuki pojęciem „ery reform”³⁷⁸. Do około 1840 roku literatura i język (podlegający reformie od drugiej połowy XVIII wieku) wiodły prym w kształtowaniu węgierskiej świadomości narodowej. Dopiero od ostatniego trzydziestolecia XIX wieku malarstwo stało się środkiem wyrazu tych dążeń, co było dostrzegalne zwłaszcza w twórczości Mihálego Munkácsa. Tendencje te przełożyły się na niechęć historyków sztuki do posługiwania się obcym pojęciem „*biedermeieru*” lub innych jego odpowiedników. W literaturze naukowej widoczny był wpływ węgierskiego nacjonalizmu, jaki zaostrzył się w 1920 roku w wyniku postanowień traktatu w Trianon. W tym okresie próbowano zdefiniować „węgierskość sztuki”. Pojęcie *biedermeieru* było krytykowane jako obce, przywołujące na myśl nie wybitnych węgierskich artystów, ale obraz „drobnomieszczanina w bawełnianej szlafmycy”³⁷⁹.

Brak opracowań poświęconych „czeskiemu *biedermeierowi*” wiązano ze spokojnym charakterem sztuki *biedermeieru*, pozbawionej ostentacji czy awangardowych wizji, która tym samym ściągała mniejszą uwagę³⁸⁰. Podobnie uzasadniano negatywne postrzeganie wyrobów tego okresu, określanych często mianem „bezystylowych”³⁸¹. Błędy w klasyfikacji artystów do poszczególnych stylów wynikały też z braku odpowiedniej terminologii i rozgraniczenia pojęć³⁸². Inną przyczyną były podobieństwa występujące między dwoma

³⁷⁵ Himmelheber 1987; Winters 2006, s. 32. Winters posłużyła się przykładem niemieckiego malarza Geoga Friedricha Kerstinga, przyporządkowywanego zarówno do romantyzmu, jak i *biedermeieru*. Himmelheber uważał tego artystę za najwybitniejszego przedstawiciela tego drugiego stylu.

³⁷⁶ „It was mainly characterised as a non-conflictual area of applied art („bourgeois lifestyle”), while in art history it tended to be associated with the complacent artistic and intellectual middle-brow, and at best with a dry and unexciting descriptiveness” – Vondráček 2010a, s. 27, tłum. fragm. własne.

³⁷⁷ Vondráček 2001, s. 23.

³⁷⁸ Békefi 2016, s. 37.

³⁷⁹ „petty bourgeois in cotton night-caps” – Lyka 1922, s. 7; cyt. za: Békefi 2016, s. 39, tłum. własne. Károly Lyka posłużył się innym terminem w tytule pracy – *táblabíró*, który wyszedł niemal całkowicie z użytku z końcem XX wieku.

³⁸⁰ Vondráček 2010a, s. 11.

³⁸¹ Ibidem, s. 12.

³⁸² Vondráček 2001, s. 23; Felbinger 2016, s. 285; Ottomeyer 1987, s. 91.

nurtami (m.in. sentymentalizm). Na przykład dzieła węgierskiego malarza, Miklósa Barabása wiązane były zarówno z romantyzmem, późnym klasycyzmem, wczesnym ludowym realizmem lub połączeniem tendencji romantyzmu, „oswojonego neoklasycyzmu” i „mieszczańskiego sentymentalizmu”³⁸³.

Deprecjonującą interpretację przedstawiła Claudia Terenzi, twierdząc, że styl *biedermeieru* znalazł najmniej specyficzny wyraz w malarstwie – „nie było wybitnych artystów, a obrazy miały albo czysto dekoracyjną funkcję albo były przeznaczone do ilustracji wydarzeń życia codziennego”³⁸⁴. Jej zdaniem „duch romantyzmu” miał wpływ na niemiecki *biedermeier*, natomiast konserwatyzm oraz „łagodniejszy styl realizmu” cechował dzieła wiedeńskie i praskie³⁸⁵. Sceny ukazujące wnętrza mieszkalne oceniła autorka jako dalekie od romantycznego realizmu, ale wyrażające „dobrobyt, kulturę i wrażliwość rozwijającego się mieszczaństwa”³⁸⁶.

Na uwagę zasługuje rzadko przeprowadzane w literaturze przedmiotu porównanie malarstwa z wyrobami rzemiosła artystycznego (meblami) z okresu *biedermeieru*. Oczywiście katalogi wystaw zawierają zestawienie różnego rodzaju wytworów, ale nieczęste jest wprowadzenie w ramach jednego tekstu wniosku uogólniającego pewne spostrzeżenia, zwłaszcza dotyczącego z pozoru odległych dziedzin sztuki. Terenzi wskazała na podobieństwo w roli, jaką pełnią dzieła malarskie i meble, które były źródłem „poczucia wygodnej intymności i trwałego dobrobytu typowych dla tych czasów”³⁸⁷.

Badanie podobieństw i różnic między *biedermeierem* a romantyzmem wymagało również oceny tych zjawisk z punktu widzenia danego regionu, ponieważ ich charakter był w dużym stopniu uzależniony od lokalnych uwarunkowań. W kontekście ziem czeskich prowadził takie rozważania Vondráček³⁸⁸. Oceniał, że romantyzm nie stanowił kulturowej dominanty na tym obszarze – był raczej równowagą dla spokojnego *biedermeierowskiego* stylu życia i sztuki. Vondráček wiązał to z położeniem ziem czeskich – między zachodem a wschodem Europy, równoważąc tendencje płynące z tych dwóch stron oraz istotną w czeskiej myśli zasadą „złotego środka”. Wskazał również – za badaniami nad literaturą – na istotną rolę relacji między rzeczywistością a ideałem w sztuce jako kluczowego elementu do zrozumienia czeskiego *biedermeieru*. Co ciekawe, do przeciwnych wniosków – w kontekście ziem

³⁸³ Meller 1915, s. 174-186, Németh 1983; cyt. za: Békefi 2016, s. 43.

³⁸⁴ „There were not notable painters and pictures ad either a purely decorative function or were intended to illustrate the events of everyday life” – Terenzi 2001, s. 42, tłum. fragm. własne.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Ibidem, s. 39.

³⁸⁷ „...the contributed to the creation of both a sense of a comfortable intimacy and solid affluence typical of the times” – ibidem, s. 42, tłum. fragm. własne.

³⁸⁸ Vondráček 2010b, s. 57-59.

węgierskich – doszła historyk sztuki Nóra Veszprémi, która wskazywała na dominującą rolę romantyzmu w ówczesnych gustach epoki³⁸⁹.

Opinie na temat sztuki *biedermeieru*, zawierające odwołania do romantyzmu wskazują na dostrzeganie podobieństw i różnic między tymi pojęciami. Są one jednak fragmentaryczne, co sprawia, że poszczególnych twórców przyporządkowuje się do kilku różnych nurtów. Z drugiej strony można założyć, że artysta nie tworzył w ramach jednego stylu i że bardziej zasadne jest przyporządkowywanie poszczególnych dzieł do danych nurtów. W tym kierunku zmierzały do pewnego stopnia rozważania nad związkami *biedermeieru* i romantyzmu, ponieważ koncentrowały się w dużym stopniu na tematyce dzieł, określonym sposobie postrzegania rzeczywistości, wynikających nie z indywidualnych preferencji artysty, a raczej z ogólnych tendencji epoki.

3.4. Patriotyczny *biedermeier*?

W tle związków *biedermeieru* i romantyzmu pojawiała się kwestia patriotyzmu. Miłość do ojczyzny mogła być różnie rozumiana – przez pojęcie *Heimatu* oraz *Vaterlandu*. *Biedermeierowska* postawa przyswoiła zwłaszcza pierwsze z tych pojęć, podkreślających emocjonalny związek do ojczyzny. „Człowiek *biedermeieru*”, skoncentrowany na najbliższym otoczeniu i unikający angażowania się w sprawy polityczne, praktykował lokalny patriotyzm. Opierał się na działaniu różnego rodzaju stowarzyszeń³⁹⁰. Drugie rozumienie ojczyzny – jako *Vaterlandu* – zdawało się znajdować pełen wyraz w postawie romantycznej. Nurt ten zakładał potrzebę walki o ojczyznę w razie konieczności, co sprawiało, że jego zainteresowania wychodziły poza dom i krąg najbliższych znajomych. Oczywiście postawa romantyczna nie wykluczała miłości do ojczyzny rozumianej jako *Heimat*, ani *biedermeierowska* do *Vaterlandu*.

Funkcjonowanie uproszczonej interpretacji można wytłumaczyć pojmowaniem lat pokongresowych jako czasów, w których funkcjonowały dwie sprzeczności – *biedermeier* i *Vormärz*. Oba zjawiska, funkcjonując w tym samym czasie, musiały jednak na siebie nawzajem oddziaływać. Hans Ottomeyer sprzeciwił się w katalogu wystawy *Biedermeiers Glück und Ende: die gestörte Idylle* [Szczęście i koniec *biedermeieru*: zakłócona idylla] postrzeganiu lat pokongresowych jako czegoś „z uduchowionej «niemieckiej martwej natury»

³⁸⁹ Veszprémi 2014 i Veszprémi 2015. Pojęcie *biedermeieru* w malarstwie zostało po raz pierwszy zastosowane w węgierskim dyskursie akademickim dopiero w 1991 roku w artykule Gabrielli D. Szvobody – *A biedermeier* 1991, za: Békefi 2016, s. 44.

³⁹⁰ Rak / Vlnas 2010, s. 47.

introwertycznych cnót związanych z 33 latami między 1815 a 1848 rokiem³⁹¹. Autor, powołując się Friedricha Senglego, opowiedział się za postrzeganiem *biedermeieru* jako okresu nie cechującego się beczynnością czy całkowitym odcięciem się od spraw zewnętrznych, ale raczej „odmiennością jednoczesności” [*Verschiedenheit des Gleichzeitigen*]. *Biedermeier* nie stanowił idylli, której obcy był tragiczny wymiar egzystencji, ale opierał się intensywnym emocjom targającym człowiekiem, stanowił przeciwieństwo *Weltschmerzu*³⁹². W epoce *biedermeieru* istniało poczucie braku wolności, które przekładało się na ucieczkę „do wewnątrz” lub „na zewnątrz” (w postaci zamiłowania do poróżowania), zmierzające później w kierunku porewolucyjnych działań od 1830 do 1848 roku. Była to więc wizja odrzucająca postrzeganie postawy *biedermeierowskiej* jako cechującej się pewną naiwnością³⁹³. *Biedermeier* był w rzeczywistości „symbiozą rozumu z sentymentalizmem lub trzeźwości z fantazją, łączącą różne fundamentalne postawy wobec życia”³⁹⁴. W ramach badań nad literaturą dostrzeżono głębszą wymowę egzystencjalną z pozoru prostych tekstów pisarzy *biedermeierowskich*, takich jak Adalbert Stifter czy Bożena Němcová³⁹⁵. Jak zauważył Radim Vondráček, podobną tendencję można zaobserwować również w badaniach nad malarstwem, co widać na przykładzie twórczości Ferdinanda Georga Waldmüllera.

Postawa *biedermeierowska* była konserwatywna, ale daleka od radykalizacji poglądów – ceniła ugruntowane wartości. Z drugiej strony „opowiadała się za liberalną obroną osiągniętej już obywatelskiej emancypacji, dążeniem ku samorealizacji i poszukiwaniem zasadniczych pewników”³⁹⁶. Charakteryzowała się szacunkiem wobec tradycji oraz porządku Boskiego i ziemskiego. „Świat intelektualny” *biedermeieru* odrzucał możliwość ingerowania w porządek rzeczy – zgodnie z polityką austriacką, zakładającą „spychanie na bok nierozwiązanych problemów oraz unikanie konfliktów”, co wyrażało powiedzenie cesarza Franciszka I, którym posługiwał się w trudnych sytuacjach: „Będziemy musieli się z tym przespać”³⁹⁷.

³⁹¹ Ottomeyer 1987, s. 123,127; podobne zdanie – zawierające kwestię lokalnego patriotyzmu – wyraził Roman Prahł – Prahł 2010b, s. 166.

³⁹² Vondráček 2010a, s. 26.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Vondráček 2001, s. 35.

³⁹⁵ Vondráček 2010a, s. 26.

³⁹⁶ Vondráček 2001, s. 35.

³⁹⁷ The sense that any attempt to interfere seriously with this universe might have incalculable consequences was typical of the intellectual world of *Biedermeier*. It was reflected in the prevailing feeling of life in the period and the mode of government, with its typical sidelining of unresolved problems and avoidance of conflicts, as embodied in the first decades of the 19th century by the rule of Franz I, whose favourite saying in difficult situations was «We shall have to sleep on it» – Vondráček 2010a, s. 11.

Wyznawano filozofię „złotego środka”, znaną już od starożytności. Dla ziem czeskich miała dodatkowe znaczenie ze względu na położenie tych terenów – zajmujących obszar między wschodem a zachodem Europy³⁹⁸. Stwarzała możliwość uzyskania równowagi między skrajnościami i łączenia różnych pływów. W tym zakresie różniła się diametralnie od romantycznej, która miała buntowniczy i emocjonalny charakter. Jak stwierdził Vondráček, Biedermeier charakteryzował się „udomowieniem” emocji, które było odpowiedzią na sprzeczności między „świadomością a prawami wszechświata, między subiektywizmem a obiektywnym światem”³⁹⁹. O ile romantyzm cenił wielkie gesty, Biedermeier koncentrował się na spokojnym działaniu. Przykładem Biedermeierowskiej filozofii były poglądy Johanna Friedricha Herbarta, który wolność postrzegał nie jako absolutną wartość (tak jak ją definiował jego nauczyciel Johann Gottlieb Fichte i inni romantycy), ale jako związaną z odpowiedzialnością⁴⁰⁰. Sztuka Biedermeiera była odpowiedzią na przemiany następujące w społeczeństwie, w świadomości nowoczesnego człowieka – „nierewolucyjną alternatywą dla projektów radykalnej transformacji świata i wizji wolności, i postępu, jakie przynosił wiek rewolucji”⁴⁰¹.

Kwestia patriotyzmu w Biedermeierze zajęła istotne miejsce w badaniach nad tzw. czeskim Biedermeierem. Ziemie czeskie wchodziły wówczas w skład Cesarstwa Austriackiego. Zrezygnowano w tym czasie z koncepcji jednej, austriackiej tożsamości narodowej, tworząc tym samym warunki do rozwoju postaw nacjonalistycznych w ramach narodowości podległych monarchii habsburskiej. Naród rozumiany by wówczas jako wspólnota ludzi mówiących tym samym językiem. Austriacki i czeski Biedermeier miały podobną postawę wobec świata, która charakteryzowała się pewnym dualizmem, opartym z jednej strony na dystansie, a z drugiej na zaufaniu wobec istniejącego porządku⁴⁰².

Biedermeier związany był z ziemią – zarówno w sensie mitologicznym (miejsce, które daje człowiekowi schronienie i życiodajne siły), jak i w patriotycznym rozumieniu – zwłaszcza na ziemiach czeskich. O ile oświecenie propagowało kosmopolityzm, w ramach czeskiego Biedermeiera funkcjonowała myśl Josefa Jungmanna, który stwierdził, że człowiek

³⁹⁸ Vondráček 2010b, s. 57.

³⁹⁹ „In Biedermeier this «domestication» of the emotions came to be seen as one of the ways to harmonise the conflict between consciousness and the laws of the universe, between subjectivity and the objective world” Vondráček 2010b, s. 58. Na samodyscyplinę w zakresie emocji zwracano uwagę już od baroku. O Biedermeierowskim poczuciu sprzeczności między rzeczywistością a ideałem pisał Wilhelm Bietak – Bietak 1931.

⁴⁰⁰ Vondráček 2010b, s. 59.

⁴⁰¹ „...it became the non-revolutionary alternative to the projects of radical transformation of the world and the visions of freedom and progress that the century of revolution was bringing” – Vondráček 2010a, s. 30.

⁴⁰² Genezę rozwoju tej myśli przedstawił Peter Kampits w tekście *Das Biedermeier und die Ursprünge der österreichischen Philosophie – The Biedermeier and Beyond* 1999, s. 75-85.

powinien mieć miejsce, które darzy „specjalną miłością”⁴⁰³. Zainteresowanie światem rzeczywistym, a nie tęsknotą za Arkadią łączono z biedermeierowskim patriotyzmem⁴⁰⁴. W tym czasie pojęcie „domu” zyskało szczególne znaczenie. Wcześniej było postrzegane jako miejsce zamieszkania lub pochodzenia, a z czasem zaczęto traktować to pojęcie bardziej subiektywnie. Dla Czechów pojęcie domu miało dodatkowe konotacje – wiązało się z dążeniami do utworzenia własnego państwa. Dom był czasem przedmiotem nostalgicznych wspomnień.

Autorzy powiązali z biedermeierem zainteresowanie historią poszczególnych narodów, które w sztuce przejawiały się wprowadzaniem tematyki opartej na ważnych wydarzeniach z przeszłości. Jana Wittlichová wskazała na trzy rodzaje tematyki, jakie podejmowała grafika w czasach biedermeieru: ilustracja wydarzeń w sferze publicznej, podyktowana oświeceniową ciekawością świata i upodobaniem do informacji przekazywanej za pomocą obrazu; ilustracje wydarzeń z przeszłości związane z ruchami narodowymi; sceny z życia codziennego⁴⁰⁵. Autorka włączyła do biedermeierowskiej grafiki przedstawienia z zakresu historii Czech oraz czeskie pejzaże, w których „patriotyczne społeczeństwo poszukuje swej historycznej przeszłości”⁴⁰⁶.

Na jej kształt miały wpływ ustalenia niemieckich badaczy literatury, co widać zwłaszcza w pracach germanistów Vojtěcha Jiráta i Stanislava Sahánka⁴⁰⁷. Jiráta uznał, że „Patriotyzm przenikający wszystkie aspekty życia społecznego i duchowego jest charakterystyczny dla czeskiego biedermeieru i jest cechą najbardziej wyróżniającą go od skądinąd spokrewnionego wiedeńskiego biedermeieru... Ojczyzna rozumiana jest w najbardziej konkretny sposób w Niemczech i w naszym kraju [Czechach – M.H.]: jest domem, ziemią naszych rodziców i dziadków (...)”⁴⁰⁸. Czesi postrzegali kraj emocjonalnie – jako matkę. Silny ładunek emocjonalny, zdaniem Vondračka, wyróżniał czeski patriotyzm „od starszych ruchów oraz od romantycznego poczucia jedności z całym wszechświatem”⁴⁰⁹. Z drugiej strony powstaje

⁴⁰³ Jungmann 1806; cyt. za: Vondráček 2010b, s. 64.

⁴⁰⁴ *Homeland and Identity*, [w:] *Biedermeier. Bohemian Lands* 2010, s. 217.

⁴⁰⁵ Wittlichová 2010, s. 190.

⁴⁰⁶ „the Czech landscape and its dominating features are perceived as a space in which patriotic society seeks its historical past” – ibidem, s. 195., tłum. własne.

⁴⁰⁷ Jiráta 1936-1937; Sahánek 1938.

⁴⁰⁸ „Patriotism, permeating all the phenomena of social and spiritual life, is the mark of the Czech Biedermeier, and the feature that distinguishes it the most from the otherwise kindred Viennese Biedermeier... The homeland is understood in the most concrete way, in Germany and in our country; it is home, the land of our parents and grandparents, its meadows, copses...” – Jiráta 1936-1937; za: Vondráček 2010a, s. 25-26; tłum. fragm. własne.

⁴⁰⁹ „It was with this strong emotional Anchorage, with love for the homeland as a civic virtue and duty, that the patriotic movement defined itself as distinct from both older currents and the Romantic sense of unity with the whole universe” – Vondráček 2010b, s. 66, tłum. fragm. własne.

pytanie, czy nie jest on sprzeczny z zarysowaną wcześniej wizją biedermeieru jako nurtu spokojnego, o „udomowionych emocjach”?

Interpretacje te oparte są na założeniu, że romantyzm nie stanowił kulturowej dominanty na ziemiach czeskich. Przełożyło się to na łączenie różnych zjawisk w tym okresie z pojęciem biedermeieru i wyłączeniem z rozważań kwestii patriotycznego romantyzmu. Jest to odwrotne podejście do tego, które zakłada, że biedermeier był odmianą romantyzmu i w związku z tym pod pojęciem nurtu romantycznego ujmowano różne zjawiska. Biedermeier określano jako styl łączący „poczucie patriotyzmu z uznaniem dla życia codziennego” oraz jako kulturę stanowiącą „idealny kontekst” dla rozwoju dwóch nacjonalistycznych postaw w Czechach: tradycjonalistycznego patriotyzmu, którego językiem był niemiecki, oraz nowoczesnego czeskiego nacjonalizmu, zwróconego ku lokalnym tradycjom⁴¹⁰. Sprzyjała temu polityka Metternicha, która była tolerancyjna wobec kultur regionalnych, jeśli nie wiązały się z aktywnością polityczną. Jako trzy główne wartości biedermeieru wymieniono „wierność, miłość i nadzieję”, uzupełniając o „pragnienie zatrzymania lub przynajmniej spowolnienia upływu czasu”⁴¹¹. Jiří Rak i Radim Vondráček nie włączyli czeskiego odrodzenia narodowego w całości w ramy biedermeieru, ale wykazali, że przyjął on biedermeierowską zasadę unikania skrajności. Starania Czechów o uzyskanie niepodległości realizowane były w dużej mierze na łagodnej drodze, zwłaszcza w zestawieniu z krwawymi walkami w Wiedniu w okresie Wiosny Ludów. Rak uważał spokój za jedną z cech charakteryzujących postawę biedermeierowską, wskazując na stonowany charakter czeskiego nacjonalizmu oraz ruchów rewolucyjnych: „Nawet czeska rewolucja 1848 roku miała w sobie biedermeierowską właściwość. Ówczesni korespondenci często porównywali pokojowy rozwój wydarzeń w Pradze, gdzie ani jedno szyba okienna nie została rozbita, z brutalnymi zamieszkami w Wiedniu i innych europejskich miastach”⁴¹². Według Raka kultura biedermeieru, oparta na zasadzie „złotego środka” oraz łagodnych powstaniach, przetrwała poza 1848 rok. Ponadczasową inspirację stanowiła „Pokojowa unia różnych postaw (...), wywodząca się od odpowiedzialnych ludzi okresu biedermeieru, którzy podejmowali próby odnalezienia się w swoim świecie”⁴¹³.

⁴¹⁰ *The Social Ethos of the Biedermeier Period*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture* 2001, s. 46-47.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² „Even the Czech revolution of 1848 had a Biedermeier quality to it. News correspondents of the day often compared the peaceful unfolding of events in Prague, where not a single windowpane was broken, to the violent riots in Vienna and other European cities” – Rak 2001, s. 20, tłum. własne.

⁴¹³ „This non-violent union of different attitudes can be seen as a timeless inspiration that comes from responsible people in the Biedermeier period who were trying to relate to their world” – Vondráček 2001, s. 35, tłum. własne.

Warto byłoby rozważyć „udział” biedermeieru w rozwoju postaw nacjonalistycznych. Zapewnianie odpowiednich warunków nie wiąże się koniecznie z ich kształtowaniem. Nowe style, zjawiska w sztuce lub szerzej – w kulturze – rozwijały się na gruncie starych. Postawa biedermeierowska zakładająca bezkonfliktową i spokojną egzystencję nie stanowiła przeszkody dla rozwoju nacjonalizmu, ale nie musiała czynnie w nim uczestniczyć. W końcu – jak podkreślano – biedermeier był daleki od spraw państwowych i od polityki, nawet, jeśli nie był pozbawiony świadomości nietrwałości spokoju lat pokongresowych.

Geneza sporów o biedermeier europejski sięga czasów jego ukształtowania. Pojęcie to posiada wiele interpretacji, między którymi zachodzą czasem sprzeczności lub innym razem świadczą o zmianach poglądów badaczy. Powstał w ten sposób chaos pojęciowy, świadczący o potrzebie uporządkowania tych definicji. Były one uzależnione w dużym stopniu od czasu i miejsca, w jakim je kształtowano. Wśród nich zwraca uwagę brak odrębnych rozważań nad biedermeierem na ziemiach polskich. Styl ten jednak przeniknął na polskie terytoria, a następnie do powszechnej świadomości i badań nad sztuką. By móc przeanalizować opinie, interpretacje i definicje biedermeieru na ziemiach polskich konieczne jest najpierw odtworzenie kontekstu kulturowego i społecznego ziem polskich, uzasadniające odrębne traktowanie tego zagadnienia. Ogólny obraz rzemiosła artystycznego biedermeieru ukazuje zatem sztukę inspirującą się klasycyzmem lub jego późną fazą – empirem. Jej głównymi cechami jest prostota, użyteczność, funkcjonalność, praktyczność oraz wysoka jakość wykonania obiektów.

ROZDZIAŁ II.

SPECYFIKA KULTUROWA I SPOŁECZNA ZIEM POLSKICH W XIX WIEKU

Dziewiętnaste stulecie w Europie nazywane jest przez historyków „długim wiekiem”, ponieważ obejmuje znacznie szerszy zakres niż lata 1801-1900. Cezurę początkową wyznacza się zazwyczaj w granicach dwóch ostatnich dekad XVIII wieku. Wskazuje się wówczas najczęściej na datę wybuchu rewolucji francuskiej, czyli 1789 rok. Koniec „długiego wieku” wiąże się zaś z latami I wojny światowej lub najpóźniej z 1921 rokiem⁴¹⁴. Było to stulecie znaczącego przyrostu demograficznego, wynikającego z poprawy warunków życia, wzmożonej migracji ludności, urbanizacji, industrializacji i kształtowania się nowoczesnego modelu społeczeństwa.

W historii ziem polskich za początek XIX wieku uważa się rok 1795, czyli datę trzeciego rozbioru Rzeczypospolitej, a koniec – odzyskanie niepodległości w 1918 roku. Wyznaczone ramy czasowe nie stanowią „historii państwa polskiego”, które w tym czasie w zasadzie nie istniało, ale historię narodu, społeczeństwa i kultury⁴¹⁵. Ze względu na brak struktur państwowych, stosuje się pojęcie „ziem polskich”, rozumianych jako terytoria sprzed okresu zaborów – wchodzące w skład Rzeczypospolitej Obojga Narodów w 1772 roku. Było to państwo wielonarodowe i wielowyznaniowe, obejmujące duży obszar, w którego skład wchodziły tereny nie tylko dzisiejszej Polski, ale również Ukrainy, Litwy, Białorusi i Łotwy. W wyniku przywłaszczenia ziem Rzeczypospolitej przez trzech zaborców: Królestwo Prus, Monarchię Habsburską oraz Imperium Rosyjskie, polska historia splótła się z dziejami tych trzech państw. Mimo utraty niepodległości, polska kultura trwała nadal, wchodząc w interakcje z innymi kulturami. Miała charakter ponadzaborowy, chociaż była zróżnicowana regionalnie. Różnice między poszczególnymi zaborami z czasem się pogłębiały, co uwidoczniło się zwłaszcza po połowie XIX wieku.

Rok 1795 był końcem panowania ostatniego króla – Stanisława Augusta oraz istnienia polskich struktur państwowych. Dobra kultury należące do Rzeczypospolitej wywieziono w głąb państw zaborczych. Zdaniem Andrzeja Chwalby upadek państwa polskiego nie wzbudził w Europejczykach niepokojów o losy kontynentu – dominowała raczej tęsknota za światem starożytnym, co uwidaczniało się w kulturze i sztuce klasycyzmu⁴¹⁶. Jednak, jak wykazała Maria Wawrykowa na przykładzie opinii niemieckiej, sytuacja polityczna w Rzeczypospolitej

⁴¹⁴ Chwalba 2012, s. 13.

⁴¹⁵ Ibidem, s. 12.

⁴¹⁶ Ibidem, s. 19.

wzbudzała pewne poruszenie, a zwłaszcza działania gen. Tadeusza Kościuszki⁴¹⁷. Dostrzegano niebezpieczeństwo ekspansji Imperium Rosyjskiego w wyniku upadku państwa polskiego, które wcześniej oddzielało Królestwo Prus od Rosji. Polityka państw zaborczych wobec Rzeczypospolitej nie znajdowała więc poparcia u wszystkich obywateli.

Rozległe niegdyś państwo o prawie dziewięćsetletniej historii, drugie co do wielkości w Europie⁴¹⁸, przestało istnieć. Upadł kraj, w którym najważniejszą warstwą społeczną była szlachta. Jednocześnie był to okres postępującej urbanizacji, koniecznej ze względu na słabo wykształcone miasta, i rozwoju warstw średnich, które od czasu rewolucji francuskiej zaczęły zyskiwać na znaczeniu. Z tym wiązało się kształtowanie tzw. kultury mieszczańskiej. W pierwszej połowie XIX wieku mieszczaństwo nie było jednak w stanie zdominować kultury ziem polskich, w której dotychczas panował sarmatyzm. Okres *biedermeieru* był zatem czasem interakcji kultury szlacheckiej i mieszczańskiej na obszarze oddziaływań kultury państw zaborczych.

Próba zwięzłej charakterystyki specyfiki kulturowej i społecznej na ziemiach polskich wiąże się z ryzykiem uproszczeń, nieoddających jej złożoności oraz zmian zachodzących na przestrzeni lat. Pewne cechy występujące w jednym okresie, mogły ulegać później zanikowi. Występowała więc zależność od czasu i okoliczności. Jednak problem specyfiki społeczno-kulturowej na ziemiach polskich powinien zostać scharakteryzowany, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę akcentowaną w literaturze mieszczańskość *biedermeieru*. Stwarza to pytania o rzeczywistą rolę mieszczaństwa w społeczeństwie ziem polskich i jego relacje ze szlachtą, która w okresie przedrozbiorowym dominowała w życiu politycznym i społecznym.

1. Przemiany społeczne i kulturalne w ramach stanu szlacheckiego.

Pojęcie „kultury” nie posiada jednej, powszechnie uznanej definicji. Zakładając jednak pewne uproszczenia, przy jednoczesnej próbie sformułowania jak najbardziej ogólnego wyjaśnienia tego terminu, można przyjąć, że jest to „całokształt materialnego i duchowego dorobku ludzkości” lub „całokształt dorobku ludzkości, społecznie utrwalony i gromadzony w ciągu jego dziejów”⁴¹⁹. Pojęcie to nieco inaczej było postrzegane przez socjologów, np. Andrzeja Zajączkowskiego, który twierdził, że była to „suma wzorów zachowań się obowiązujących w całej społeczności”, a przez historyków jako „styl życia w danej epoce,

⁴¹⁷ Wawrykova 1980, s. 51-55.

⁴¹⁸ W 1771 roku – Chwałba 2012, s. 19.

⁴¹⁹ *Słownik Języka Polskiego* 1961; *Wielka Encyklopedia Powszechna* 1965; cyt. za: Tazbir 1976, s. 8.

wynikający z określonej koncepcji tego życia, stanowiący praktyczną realizację na co dzień panującej wówczas ideologii”⁴²⁰.

Możliwe są podziały kultury według wielu kryteriów – jedną z nich, istotną dla badań and biedermeierem z perspektywy specyfiki ziem polskich – jest podział według stanów lub warstw społecznych. Na ziemiach polskich dominantę stanowiła kultura szlachecka – „najpotężniejsza i pod koniec istnienia, w czasach saskich, zdecydowanie nadająca ton całości”⁴²¹. Jej precyzyjne wyodrębnienie z całokształtu zjawisk jest niemożliwe, ponieważ wymagałoby swego rodzaju uproszczeń. Był to bowiem okres przenikania się różnych prądów, co określa się mianem „osmozy” lub „dyfuzji kulturowej”. Zdaniem Oskara Kolberga szlachta i lud różniły się między sobą radykalnie, ale „tyle między nimi było stopniowań i analogii, że różnice te *de facto* znacznie się łagodziły, a w części i zacierały”⁴²². Przejawiało się to m.in. we wpływie strojów szlacheckich na ubiory innych warstw społecznych⁴²³.

1.1. Sarmatyzm a oświecenie.

Szlachta stanowiła ukształtowaną u schyłku średniowiecza warstwę społeczną, której genezę wiązano w dawnych badaniach ze stanem rycerskim. Tezę tę jednak zmodyfikowano dowodząc, że do stanu szlacheckiego należeli nie tylko potomkowie rodów rycerskich, ale również osoby, które zyskały prawo do posiadania herbu poprzez nabycie majątku ziemskiego, kupno godności lub za zasługi⁴²⁴. Z czasem jednak – zwłaszcza w końcu XVI wieku – proces przyjmowania do szlachty „ludzi nowych” napotykał na coraz większy opór. Postulowano jedynie dziedziczną przynależność do tego stanu oraz endogamię, szerząc teorie mitologizujące jego pochodzenie. Ostatecznie jednak nie zlikwidowano możliwości uszlachcenia – możliwa była na drodze nobilitacji⁴²⁵. Nowo nominowani szlachcice (skartabellowie) nie mieli jednak prawa do zajmowania wyższych urzędów – w pierwszym i drugim pokoleniu.

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów mitologizacja pochodzenia stanu szlacheckiego zyskała specyficzną formę – tzw. mitu sarmackiego. Wierzono, że państwo polskie zajmowało część obszaru starożytnej Sarmacji, wzmiankowanej w kronikach, a szlachta miała

⁴²⁰ Zajączkowski 1961, s. 97; Tazbir 1976a, s. 8.

⁴²¹ Maciejewski 1971, s. 262.

⁴²² Kolberg 1962, s. 173.

⁴²³ Tazbir 1976a, s. 8-9.

⁴²⁴ Wojciech Krieger, *Szlachta*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/szlachta;4019672.html [dostęp: 03.09.2023].

⁴²⁵ Szlachta niechętnie odnosiła się do nobilitacji otrzymanej na drodze pokojowej pracy na rzecz kraju – jako jedyną drogę do szlachectwa postrzegano sukcesy na polu bitwy – Tazbir 1976, s. 21.

pochodzić od wojowniczego ludu Sarmatów. Rodowód wiązano również z Semem (synem Noego) oraz św. Jozafatem. Poszukiwania związków genealogicznych rozpoczęto już u schyłku średniowiecza – były przedmiotem dyskusji kronikarzy⁴²⁶. W XVI wieku motywowane były kształtującą się świadomością narodową oraz fascynacją antykiem. Zainteresowanie przeszłością skłaniało również do własnych poszukiwań rodowodowych przez szlachciców. Na micie o pochodzeniu stanu szlacheckiego zbudowano sarmatyzm, dominujący od końca XVI wieku do połowy XVIII wieku.

Problem istoty sarmatyzmu nadal nie został w pełni rozwiązany. Na jego otwarty charakter zwrócił uwagę Tadeusz Mańkowski, zastanawiając się „Na jakie określenie miałby on [sarmatyzm – M.H.] zasługiwać? Czy był on panującym w umysłach współczesnych pewnego rodzaju światopoglądem? (...) Czy raczej stylem życia? Czy też można zastosować doń miano odrębnej kultury?”⁴²⁷. Przyjmuje się, że był on typem kultury lub kulturą, formacją kulturową, prądem, światopoglądem, ideologią, mitem, mentalnością, stylem życia oraz „sumą wzorców zachowań”⁴²⁸. Była uzasadnieniem dla dążeń do wzmocnienia potęgi państwa i niechęci wobec absolutyzmu panującego w innych krajach europejskich. Uważano, że naród stanowi szlachta („naród Sarmatów”). Kierowała się etosem rycerskim⁴²⁹, zakładającym gotowość do zbrojnej obrony ojczyzny, podążanie za zasadami dyktowanymi przez honor i zwyczaje, odwagę, męstwo, szacunek wobec kobiet i nieatakowanie bezbronnego. Obowiązek pełnienia służby wojskowej był jednym z istotnych czynników kształtujących mentalność szlachecką⁴³⁰. Z drugiej strony propagowano ziemiański styl życia na wsi przy jednoczesnym zakazie pracy fizycznej – niegodnej szlachcica. Postawa szlachecka była konserwatywna oraz narastająco ksenofobiczna.

Ideologia polityczna stanowiła istotną część kultury szlacheckiej: „w żadnym chyba kraju przywileje stanowe nie odegrały tak doniosłej roli z jednej strony w tworzeniu się jednolitej świadomości warstwy rządzącej, z drugiej zaś w umacnianiu więzi łączących różnolitą pod względem etycznym szlachtę z państwem polskim”⁴³¹. Przejawiała się w szerokim zakresie przywilejów i praw politycznych, co zyskało miano „złotej wolności”. Jako warstwa uprzywilejowana politycznie, prawnie i ekonomicznie, szlachta brała udział w sprawach

⁴²⁶ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 03.09.2023]

⁴²⁷ Mańkowski 1946, s. 166.

⁴²⁸ Parkitny 2018, s. 79.

⁴²⁹ Maria Ossowska zdefiniowała etos rycerski jako „styl życia jakiejś społeczności”, ogólną orientację „jakiejś kultury”, przyjętą przez nią hierarchię wartości – Ossowska 1973, s. 7. Kierowanie się wartościami „rycerskimi” miało często jedynie charakter deklaracyjny. Swoiście rozumiany honor występował również w innych warstwach społecznych – wśród mieszczan i chłopów – Tazbir 1976, s. 21.

⁴³⁰ Czaplinski 1976, s. 157.

⁴³¹ Tazbir 1976a, s. 11.

państwowych. Chęć utrzymania przywilejów stanowych, połączona z niechęcią do tego, co nowe i obce przekładała się na konserwatyzm szlachty. Wówczas „każda *novitas in Republica* nie może być *sine periculo et magna revolutione*”⁴³².

Wyjątkowe na tle europejskim były swobody osobiste przyznane szlachcicom. Zapewniały poczucie wolności w zakresie wyrażania poglądów politycznych i religijnych, z których ewentualnie rezygnowano. Tego typu decyzje wynikały jednak częściej z konformistycznej postawy niż z przymusu⁴³³. Taka postawa z kolei przekładała się na brak bojaźliwości wobec władcy, która była oczywista w innych krajach. Jan Chryzostom Pasek przytoczył przykład pani Sułkowskiej, która zła na króla Jana Kazimierza, otwarcie życzyła mu „żeby pioruny na niego z jasnego nieba trzaskały, żeby go ziemia żywo pożarła, żeby go pierwsza kula nie minęła”⁴³⁴. Ideałem obywatela była osoba gotowa oprzeć się monarsze w celu ochrony przywilejów stanowych⁴³⁵. To król musiał więc obawiać się swych poddanych. Z drugiej strony, o ile szlachta nie bała się króla, to jednak mniej zamożnych szlachciców cechował serwilizm wobec magnatów⁴³⁶. Miał on nieraz charakter bluźnierczy, co opisał poeta i pamiętnikarz Franciszek Karpiński: „Raz podczas wakacji wziął mnie ojciec na sejmiki do Halicza (...) widziałem tam na rynku szlachcica, który padł na kolana przed sławnym zabójstwy Mikołajem Potockim, starostą kaniowskim, i wołał na niego: «Ty jesteś Bóg w Trójcy Świętej jedyny, weź syna mojego do konwiktu»”⁴³⁷.

Kultura szlachecka przejawiała się również w sztukach plastycznych. Sarmatów cechowała portretomania, polegająca m.in. na ilustrowaniu przodków mniej lub bardziej fikcyjnych⁴³⁸. Charakterystyczne były portrety trumienne, architektura dworców szlacheckich⁴³⁹. Szlachta chciała w ten sposób „olśniewać swymi siedzibami i swymi kościelnymi fundacjami wraz z ich dekoracją, ale i wszelkimi sposobami słać swój ród, jego starożytność, szlachetne pochodzenie i imponujące parantele, wreszcie zasługi”⁴⁴⁰. Pycha szlachecka przejawiała się nieraz w dziełach sztuki w sposób kuriozalny, czego przykładem jest zachowany opis obrazu, na którym został ukazany klęczący pod Krzyżem Pańskim Jędrzej Szydłowski, żyjący w czasach króla Zygmunta III Wazy⁴⁴¹. Inskrypcje na wstęgach ciągnących się z ust szlachcica

⁴³² *Volumina legum* 1860, s. 14; cyt. za: Tazbir 1976a, s. 16.

⁴³³ Tazbir 1976a, s. 12.

⁴³⁴ Pasek 1968, s. 354; Tazbir 1976a, s. 12.

⁴³⁵ „U nas nawet i katolicy potępiali trybunał inkwizycji widząc w jego procedurze sądowej zasadnicze naruszenie praw jednostki – Tazbir 1976a, s. 12.

⁴³⁶ Ibidem, s. 15.

⁴³⁷ Karpiński 1844, s. 11; cyt. za: Ryszkiewicz 1976, s. 166.

⁴³⁸ Tazbir 1976, s. 26-27; Dobrowolski 1948; Ostrowski 2019, s. 198.

⁴³⁹ Ibidem, s. 27.

⁴⁴⁰ Ryszkiewicz 1976, s. 165.

⁴⁴¹ Kicka 1972, s. 80; cyt. za: Ryszkiewicz 1976, s. 167.

oraz Chrystusa złożyły się na krótki dialog. Szydłowski pytał: „Chryste Panie, czy kochasz mnie?”, na co Zbawiciel mu odpowiadał: „A jakże, jasnie wielmożny kanclerzu potocki, jasnie oświecony dobrodzieju plockiego kościoła, Kocham cię”.

Poczucie wyjątkowości budowała szlachta w oparciu o przekonania religijne. Wierzano, że Sarmaci byli – tak jak Żydzi – narodem wybranym, a Rzeczpospolita stanowiła „przedmurze chrześcijaństwa”. Do stanu szlacheckiego należały osoby różnych wyznań, chociaż od czasów kontrreformacji sarmackość kojarzono głównie z katolicyzmem. Wyznawano providencjalizm – wierzano, że Bóg chroni kraj przed upadkiem⁴⁴². Później wiara ta nabrała bardziej świeckiego charakteru – ratunek dla kraju wiązano z Turcją oraz państwami zachodnimi (monarchią francuską i angielską). Sarmaci cechowali się nietolerancją religijną, na przykład wobec arian, co było sprzeczne z hasłem głoszonym przez Wacława Potockiego „Szlachtaśmy wszyscy w Polsce, bracia, równi sobie”⁴⁴³.

Mit sarmacki sugerował jednolitość szlachty, zacierał różnice występujące między członkami tego stanu, chociaż w rzeczywistości istniały – narodowościowe, wyznaniowe, majątkowe. Występował więc dysonans między światopoglądem i samoświadomością szlachty a rzeczywistością społeczną. Istniały również różnice między szlachcicami z poszczególnych regionów w sferze mentalności i postawy życiowej. Szlachta wielkopolska miała – zdaniem Jerzego Topolskiego – wyróżniać się pracowitością i umiejętnym zarządzaniem majątkiem, co sprawiało, że była bliższa zachodnioeuropejskim wyższym warstwom⁴⁴⁴. Szlachta była wyjątkowo liczna na terenach Rzeczypospolitej – stanowiła 8-10% ogółu społeczeństwa⁴⁴⁵. Jednak była „nierównomiernie” rozmieszczona na terenie Rzeczypospolitej – na terenie Wielkopolski stanowiła jedynie 3% populacji. Duże różnice między zaludnieniem poszczególnych terenów przez szlachtę występowały również wewnątrz danego regionu.

W połowie XVIII wieku zaczęły przenikać na ziemie polskie idee oświeceniowe. Ich spotkanie z tradycją sarmacką wytworzyło sytuację specyficzną dla ziem polskich. Nowy światopogląd cechował się racjonalizmem i kosmopolityzmem. Postawa oświeceniowa była krytyczna wobec sarmackiego modelu myślenia. Europejskie elity postrzegały Rzeczpospolitą szlachecką jako państwo o złym ustroju, w którym chłopci są uciskani; szlachta kojarzyła się z samowolą i kłótnością, przepychem na pokaz, prowincjonalizmem, ograniczonością, beztroską, anarchizmem oraz przeszkodą dla przebudowy ustrojowej państwa. Racjonalizm

⁴⁴² Tazbir 1976, s. 16.

⁴⁴³ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 04.09.2023].

⁴⁴⁴ Topolski 1969, s. 847-848.

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 845; Kowecki 1971, s. 108; Tazbir 1976a, s. 11; Molik 1999, s. 67.

oświeceniowy skłaniał się ku zastąpieniu „wieku paradnego”, związanego z barokowym sarmatyzmem, „wiekiem ekonomii”⁴⁴⁶. Uformowała się opinia o państwie polskim będącym „niebem dla szlachty, czyścem dla mieszczan, piekłem dla chłopów, rajem dla Żydów”⁴⁴⁷. Negatywna ocena sprzyjała i była propagowana przez państwa zaborcze. Nie dostrzegano prób zreformowania państwa, z góry zakładając, że nie da się ich przeprowadzić. Wobec tego, jedynym słusznym rozwiązaniem było zastąpienie starych struktur nowymi.

Przez długi okres czasu, w badaniach powojennych dominował obraz XVIII wieku jako okresu o dychotomicznym podziale na „wrogą procesowi przemian tradycyjną szlacheckość i dążące do przebudowy stosunków społeczno-kulturalnych oświecenie, a także, w planie temporalnym, na czasy saskie i okres stanisławowski”⁴⁴⁸. Podział ten ujmowany był w kategoriach antagonizmu, ponieważ „Akceptowanie którejkolwiek z tez naczelných oświecenia znaczyło obiektywnie tyle samo, co przecięcie jakiegoś wątku tradycji sarmackiej”⁴⁴⁹. Nowe, oświeceniowe tendencje nie były na tyle silne, by przyjąć rolę dominującą na ziemiach polskich. Odwrotnie – wskazywano na przewagę tradycji sarmackiej, posługując się pojęciem „oświeconego sarmatyzmu”⁴⁵⁰. Wytworzyło się wówczas zjawisko charakterystyczne dla przełomowych momentów w historii – współistnienie starych i nowych tendencji, a nawet ich przenikanie. Zdaniem Dobrochny Ratajczakowej „wiek światel” należy postrzegać jako „dynamiczny proces dochodzenia do nowego wzoru kulturowego i zarazem akt jego kreacji, długofalowe działanie konserwujące i jednocześnie modernizujące, przekształcające świadomość indywidualną i zbiorową”⁴⁵¹. W nowszych badaniach wskazuje się także na niesłuszną tendencję do utożsamiania rodzimych zjawisk wyłącznie z sarmatyzmem, a traktowanie oświecenia według romantycznych kryteriów, to znaczy postrzegania go jako obcego, zachodniego nurtu o jedynie ponadnarodowym charakterze⁴⁵². Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej polski wiek oświecenia charakteryzował się nie negacją rodzimej tradycji, lecz jej przyswojeniem, kontynuowaniem i dopełnieniem: „Charakterystyczna dla doby oświecenia otwartość i potrzeba kontaktu z filozofującą Europą szły jednak w parze ze stałym przekonaniem o niezbywalnej wartości rodzimego dziedzictwa – począwszy od najistotniejszych pryncypiów ustrojowych po wzorce obyczajowe i

⁴⁴⁶ Świtkowski 1783, s. 1-18; cyt. za: Leśniakowska 1990, s. 7.

⁴⁴⁷ Chwałba 2012, s. 20.

⁴⁴⁸ Parkitny, s. 74.

⁴⁴⁹ Wołoszyński 1970, s. 75. Posumowanie dotychczasowego stanu badań relacji sarmatyzmu z oświeceniem przedstawił Parkitny – Parkitny 2018, s. 75.

⁴⁵⁰ Karpowicz 1986; Staszewski 1992, s. 20.

⁴⁵¹ Ratajczakowa 2001, s. 100.

⁴⁵² Kostkiewiczowa 2002; Parkitny 2018, s. 99.

symbolicznie nacechowane składniki narodowego stroju⁴⁵³. *Per analogiam* do terminu „sarmatyzmu oświeconego” można więc zastosować określenie „oświecenia sarmackiego”⁴⁵⁴. Relacje sarmatyzmu z oświeceniem odbywały się zatem według modelu interferencyjnego, a nie osmotycznego – to znaczy takiego, w którym następowało wzajemne oddziaływanie obu nurtów⁴⁵⁵.

Mimo interferencji kulturowej, nowe, oświeceniowe tendencje wzbudzały nieraz niechęć u sarmatów – i odwrotnie – dla przedstawicieli oświeceniowych idei sarmatyzm miał anachroniczny charakter. Wyrazem tych antagonizmów była komedia Franciszka Zabłockiego *Sarmatyzm* z 1784 roku (wydana w 1820 roku), w której została ukazana „Bezgraniczna pycha rodowa i chęć przodkowania, kłótność i pieniactwo, zawadiactwo i warcholstwo, upór i tchórzostwo, głupota i nieuctwo, zacofanie i ciemnota, nieobyczajność i samowola, nieposzanowanie i lekceważenie prawa, przy wyszukanych komplementach dla władzy, fałszywe wyobrażenie o równości szlacheckiej, pogarda dla chłopów i niesłychane, wprost barbarzyńskie względem nich okrucieństwo”⁴⁵⁶ zaściankowej szlachty. Jedynie przedstawiciele młodszego pokolenia zostali ukazani jako nadzieja poprawy i nadchodzących przemian. Nie była to jednak krytyka zakorzenienia w tradycji, ale odejścia od dobrych wartości przodków.

Negatywną opinię na temat szlacheckiego i magnackiego feudalizmu wyrażano także na łamach jednego z pierwszych polskojęzycznych czasopism – *Monitora*, wydawanego w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Publicystyka „Monitorowa” była jednak „w kwestiach uniwersalizmu i kosmopolityzmu, wspólnoty i unifikacji bardzo rozważna i wyważona. (...) nawet w najbardziej bojowym okresie reformowania kraju i kształtowania mentalności tradycyjnie zorientowanych kręgów szlacheckich nie tylko nie podważał [*Monitor* – M.H.] dziedzictwa, ale podnosił jego znaczenie, nawoływał do jego ochrony i kontynuacji”⁴⁵⁷. Również reformatorskie poglądy Ignacego Krasickiego charakteryzowały się szacunkiem dla tradycji i wartości kultury szlacheckiej⁴⁵⁸. Także krytyka zasady *liberum veto*, sformułowana przez jednego z ważniejszych ideologów okresu konfederacji barskiej, „republikanta” Michała Wielhorskiego, nie odrzucała fundamentalnej dla sarmatyzmu, wolności traktowanej jako najwyższe dobro, znajdujące się w stanie ciągłego zagrożenia⁴⁵⁹.

⁴⁵³ Kostkiewiczowa 2002, s. 90-91.

⁴⁵⁴ Parkitny 2018, s. 104.

⁴⁵⁵ Ibidem.

⁴⁵⁶ Ludwik Bernacki, *Sarmatyzm*, [w:] Zabłocki 1928, s. XLIII.

⁴⁵⁷ Kostkiewiczowa 2002, s. 44.

⁴⁵⁸ Parkitny 2018, s., 101-103.

⁴⁵⁹ Ibidem, s. 88.

Postulaty te traktował Wielhorski jako powrót do zasad i wartości najwcześniejszego okresu szlacheckiej państwowości, ale – jak zauważył Maciej Parkitny – stosował jednocześnie odwołania do pojęć oświeceniowych⁴⁶⁰. Odchodzenie od tradycji sarmackiej krytycznie ocenił Stanisław Staszic w *Przestrogach dla Polski* (1790), pisząc o „familii” Czartoryskich: „Zaczęła naśmiewać się ze wszystkiego, co było w Polsce, pogardzała krajowe zwyczaje, wyszydzała narodowy obyczaj, sarmatyzmem zwała szlachcica prostotę i szczerość. Porzuciła suknię polską, napełniła dom cudzoziemcami. Szczepiła z wychowaniem w dzieciach nienawiść do Polaków, obwoziła je po cudzych granicach, wmawiała w nich, że suknia i język polski jest suknią i językiem głupstwa”⁴⁶¹. Sarmackość była zatem możliwa do wpisania w dyskurs oświeceniowy⁴⁶².

Punktami stycznymi sarmatyzmu i oświecenia było również: „definiowanie narodu jako suwerennej wspólnoty obywatelskiej (wraz z zasadą równości w jej obrębie oraz imperatywem politycznej podmiotowości wszystkich jej członków), traktowanie prawa do wolności (uważanej za dobro najwyższe) jako przyrodzonego prawa każdego członka tejże wspólnoty, teorię systemu prawnego jako umowy zawartej pomiędzy obywatelami czy tezę o prymacie prawa nad władzą”⁴⁶³.

1.2. Romantyczny sarmatyzm a sarmacki biedermeier.

Fundamenty kultury sarmackiej zostały podważone przez rozbiory Rzeczypospolitej szlacheckiej, w wyniku których została przerwana ciągłość istnienia wielowiekowego państwa. Okres Sejmu Wielkiego, konfederacji targowickiej, insurekcji kościuszkowskiej, a następnie wojen napoleońskich był czasem dynamicznych przemian, burzącym dotychczasowy ład szlacheckiego świata. Dostrzegano w XIX wieku przemijanie dawnych obyczajów: „Już w kilka lat potem, po dwóch rewolucjach, a mianowicie po zniesieniu pańszczyzny, ten stary świat zaczął się bardzo szybko, jak gdyby pod ziemię, zapadać, wioski, wsie i majątki, wychodziły jedna po drugich z rąk szlachty – a dzisiaj niemal całe te góry, które aż do owego czasu, jak ul, roły się jednym żywiołem polskim, znajdują się w ręku Niemców i Żydów”⁴⁶⁴. Część szlachty opierała się temu zjawisku wyznając sarmackie wartości, a także nosząc tradycyjne stroje i fryzury. Okazją do manifestowania przywiązania do dawnych obyczajów były różnego rodzaju uroczystości. Pisarz Zygmunt Kaczkowski

⁴⁶⁰ Parkitny 2018, s. 88-89.

⁴⁶¹ Staszic 1954 [1790], s. 227; cyt. za: Parkitny 2018, s. 94.

⁴⁶² Parkitny 2018, s. 96.

⁴⁶³ Ibidem, s. 90-91.

⁴⁶⁴ Kaczkowski 1899, s. 49-50; cyt. za: Węgrzyn 2021, s. 171.

(„bard szlachty sanockiej”⁴⁶⁵) wspominał pogrzeb Franciszka Ksawerego Krasickiego (zm. 1844), na którym „można było widzieć niezmiennione jeszcze do owego czasu typy z wieku XVIII”⁴⁶⁶. Generalnie jednak od początku XIX wieku odchodzono od strojów sarmackich i strzyżono wąsy – jedynie specjalne uroczystości stawały się okazją do założenia kontusza, pasów i karabeli. Szlachcice chcący podkreślić przywiązanie do tradycji mówili w specyficzny sposób. W nowych strojach uwidaczniały się wpływy miejskie.

W okresie ucisku narodowego i społeczno-politycznego absolutystycznych rządów zaborczych, tradycja sarmacka zyskała szczególne znaczenie. Przejęta przez romantyzm, kojarzona była z polskością oraz takimi wartościami jak cnota, męstwo, wolności osobiste i republikańskie, a także z prostotą życia i kulturą dworską „dawniejszych Polaków”⁴⁶⁷. W *Żalach Sarmaty nad grobem Stanisława Augusta* Franciszka Karpińskiego, wydanych w 1806 roku, pojęcie sarmatyzmu stało się równoznaczne Polakom⁴⁶⁸. W takim rozumieniu stosowane było następnie przez innych pisarzy. Zjawisko to zyskało miano „romantycznego sarmatyzmu”.

Sarmackie wartości „wolno oddawały pole mieszczańskiemu systemowi wartości, a na Kresach w ogóle miały się dobrze. (...) nie doszło do odwrócenia wartości, czyli zastąpienia ideałów szlacheckich mieszczańskimi”⁴⁶⁹. Jak zwrócił uwagę Daniel Beauvois, szlachta na Ukrainie była szczególnie konserwatywna, co wiązało się z trudną sytuacją polityczną i narodowościową na tym obszarze⁴⁷⁰. Dla ziemian żyjących na ziemiach zabranych motywacją była chęć podkreślenia odrębności od państw zaborczych⁴⁷¹. Dawne wartości i obyczaje najdłużej utrzymywały się w rejonach oddalonych od większych ośrodków miejskich. Na Kujawach i Lubelszczyźnie, jak stwierdził Franciszek Salezy Dmochowski, przez dłuższy okres czasu niedostrzegalny był zbytek „ani w powozach, ani w pomieszczeniu i meblach, ani w przyjęciu gościa”⁴⁷². Dwory skoncentrowane wokół Warszawy natomiast szybko zaczęto urządzać według nowych gustów, cechujących się bogactwem. Wiązała się z tym zmiana stylu życia, porzucająca dawną prostotę obyczajów na rzecz próżnowania i wystawności.

Wyrazem tęsknoty za sarmatyzmem były teksty literackie odwołujące się do dawnych czasów. Za najwybitniejszych przedstawicieli „nurtu sarmackiego” w XIX wieku uważa się

⁴⁶⁵ Jopek 1974.

⁴⁶⁶ Kaczkowski 1899, s. 49-50; cyt. za: Węgrzyn 2021, s. 171.

⁴⁶⁷ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 04.09.2023].

⁴⁶⁸ Ibidem.

⁴⁶⁹ Chwałba 2012, s. 87. O znaczeniu wsi w kulturze sarmackiej pisał także: Tazbir 1976a, s. 24, 25.

⁴⁷⁰ Beauvois 1987, s. 194-195.

⁴⁷¹ Chwałba 2012, s. 84.

⁴⁷² Cyt. za: Rzepiewska 1990, s. 37.

Henryka Rzewuskiego i Henryka Sienkiewicza⁴⁷³. Iwona Węgrzyn wyodrębniła na polu literatury „sarmacki *biedermeier*”, którego przykładem jest utwór Berlicza Sasa *Mozaika. Gawędy szlacheckie z lat ubiegłych* oraz Alberta Wilczyńskiego *Fotografie społeczne*. „Biedermeierowska” w tych dziełach jest chęć podtrzymania wygasających tradycji sarmackich poprzez zastosowanie „świadomie epigońskiego gestu powtórzenia” oraz portrety bohaterów o szlacheckim rodowodzie, starających się żyć dawnym życiem⁴⁷⁴. U Wilczyńskiego chęć uchwycenia „znikającego społeczeństwa” motywowana była niechęcią do tego, co nowe: „Szturmująca do naszych wrót coraz natarczywiej cywilizacja Zachodu, zwana postępem, a stąd płynące coraz nowe potrzeby, zwyczaje, przekonania, rok rokiem przeobrażają nieznacznie ogólną fizjonomię społeczeństwa. Wielkie miasta dają pierwszy ku temu impuls; zaraza, jeżeli to zarazą nazwać się godzi, rozszerza się na prowincję, wciska do dworów obywatelskich, przenika klasy średnie mieszczańskie”⁴⁷⁵.

Przedoświeceniowy sarmatyzm łączyła z *biedermeierem* idealizacja swojskości. W jej wyniku „sięgano do folkloru, czyniono starania o zbliżenie kultury i obyczajowości szlacheckiej i chłopskiej”⁴⁷⁶. Z drugiej strony, wśród arystokracji panował ekskluzywizm, zbudowany na poczuciu własnej wyjątkowości⁴⁷⁷. Bliskie *biedermeierowi* było również akcentowanie przez przedoświeceniowych sarmatów prostoty rodzimych obyczajów, które miały być wartościowsze od obcych wpływów. Sarmatyzm zdominowany był przez niechęć do kosmopolityzmu oraz przekonanie o wyższości własnych obyczajów ponad innymi: „utwierdzała się opozycja wobec otwartych na mody i wzory europejskie dworów magnackich, oskarżanych o kosmopolityzm, rosła gloryfikacja ziemiańskich tradycji, stroju i gustu (silne wpływy orientalne), dworkowego krajobrazu, poglądów na świat opartych na zachowawczych kryteriach”⁴⁷⁸. *Biedermeier* również promował prostotę w życiu, wpisany był w niego kult rodzimości, chociaż był inaczej motywowany. Przeważała chęć odnalezienia wewnętrznego spokoju i radości z życia codziennego. Nie miała charakteru postawy sprzeciwiającej się innym ideom, ale wynikała z chęci dopasowania się do aktualnych warunków politycznych i społecznych. W sztuce *biedermeieru* krajobraz wiejski i dworkowy znajdował również istotne miejsce. Portrety sarmackie i *biedermeierowskie* dzieliły pewną prostotę i surowość oraz koncentrację na ilustracji przynależności stanowej. *Biedermeier*

⁴⁷³ Szleszyński 2007.

⁴⁷⁴ Węgrzyn 2021, s. 177.

⁴⁷⁵ Wilczyński 1878, s. 5; cyt. za: Węgrzyn 2021, s. 177-178.

⁴⁷⁶ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 04.09.2023].

⁴⁷⁷ Chwałba 2012, s. 82.

⁴⁷⁸ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 04.09.2023].

przetwarzał więc i wybierał te elementy sarmackości, które były mu bliskie i wpisywał w XIX wiek.

W badaniach nad literaturą niemieckojęzyczną ukształtował się obraz *biedermeieru* jako nurtu godzącego sprzeczności, niechętnego wobec jakichkolwiek radykalizmów. W okresie dynamicznych przemian, kultura zakładająca kontynuowanie tradycji przy jednoczesnym oswojeniu się z tym, co nowe, mediowała „między kulturą prowincji i miast”, a „to, co partykularne i narodowe” wpisywała „w horyzont europejskości”⁴⁷⁹. Zdaniem Iwony Węgrzyn, *biedermeier* przyjął szlachecką tradycję, przekształcając ją w kulturę ziemiańską, której „pamięć przodków godziła z mieszczańskim stylem życia (zmiana umeblowania, stroju czy kulturowych aspiracji, wyznaczanych już nie przez magnacki dwór, a europejskie mody), ale też emocjonalną wartość rodowego majątku ziemskiego «przekładała» na nowoczesny język ekonomii, którego kluczowymi pojęciami były: kapitał obrotowy, kredyt, produkcja rolna”⁴⁸⁰. *Biedermeier* zatem „modernizował tradycję szlachecką i otwierał ją na kulturowe procesy zachodzące w dziewiętnastowiecznej Europie”⁴⁸¹. Biorąc pod uwagę cytowane wyżej badania na temat relacji między oświeceniem a sarmatyzmem, wydaje się, że proces modernizacji kultury szlacheckiej następował już w XVIII wieku: „Podobnie (...) jak gdzie indziej, również i w Polsce *modernitas* wyłoniła się jako efekt spotkania oświecenia z tym, co je poprzedza”⁴⁸². Wobec tego niesłusznym stwierdzeniem wydaje się, że „Przerwanie ciągłości trwania państwa i naruszenie stabilności fundamentów świata kojarzonego do tej pory z polskością łączy się tu z niezauważalnym, ale (jak pokaże przyszłość) definitywnym kresem przednowoczesnej, tradycyjnej kultury sarmackiej”⁴⁸³. Sarmatyzm nie uległ „zakończeniu”, ale modyfikacjom. Charakteryzował się więc „długim trwaniem”. Warto również zaznaczyć, że *biedermeier* kontynuował proces unowocześniania tradycji szlacheckiej, którą wcześniej już oświecenie otwierało na procesy zachodzące na poziomie ogólnoeuropejskim. Proces ten przebiegał jednak znacznie szybciej. Jak zwrócił uwagę Maciej Parkitny, „ziemiański model egzystencji w osiemnastowiecznej praktyce życiowej szlachty ulegał przekształceniom powolnym mimo wszystko niewielkim w porównaniu z tymi, które zachodziły w pierwszej połowie XIX stulecia, a były efektem włączenia dawnej Rzeczypospolitej w heterogenne struktury społeczne i ekonomiczne państw zaborczych”⁴⁸⁴. W takim ujęciu już osiemnastowieczny sarmatyzm wykazywał podatność na modernizujące

⁴⁷⁹ Węgrzyn 2021, s. 170.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 170.

⁴⁸¹ Ibidem, s. 162.

⁴⁸² Parkitny 2018, s. 70.

⁴⁸³ Węgrzyn 2021, s. 163.

⁴⁸⁴ Parkitny 2018, s. 92, przyp. 71.

tendencje, a na przemiany w XIX stuleciu miały wpływ państwa zaborcze w szerszym aspekcie niż kultura. Poza tym, jednym z państw zaborczych było Imperium Rosyjskie, w którym *biedermeier* nie stanowił dominanty kulturowej. Wówczas należałoby przyjąć, że wpływy *biedermeierowskie* stanowiły jedno z wielu zjawisk, mających wpływ na kształt kultury polskiej. Trudno jednak zaprzeczyć, że w lata rozwoju tego stylu były okresem łączenia tradycji z nowoczesnością, co widać na przykładzie wytwórczości artystycznej, ulegającej od lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku mechanizacji produkcji.

1.3. Zmiany w uwarstwieniu szlachty.

W dziewiętnastym stuleciu przemiany w kulturze związane były ze zmianami, jakie zachodziły w strukturach stanowych, w tym z wyodrębnieniem się nowych warstw społecznych. Do najważniejszych zjawisk na ziemiach polskich należało wyodrębnienie się z mającej szlachty arystokracji, a ze szlachty średniej – ziemiaństwa.

W państwach zaborczych znacznie wzrosła liczebność osób należących do stanu szlacheckiego. By temu przeciwdziałać, państwa zaborcze wprowadziły zasadę, według której szlachcicem mógł być jedynie posiadacz ziemski⁴⁸⁵. W ramach napoleońskiej konstytucji Księstwa Warszawskiego zniesiono fundamentalną zasadę dziedziczenia przynależności stanowej, uderzając w fundamenty dawnej szlacheckości. W najlepszej sytuacji znajdowała się do powstania listopadowego szlachta na terenie Królestwa Polskiego, ze względu na pewną autonomię. Po powstaniu listopadowym znaczna część szlachty utraciła swe prawa w wyniku weryfikacji i ewidencji uprawnień stanowych, co było odczuwalne zwłaszcza na ziemiach zabranych⁴⁸⁶. Przywileje stanu szlacheckiego nie sprzyjały absolutystycznej polityce państw zaborczych i od czasu rozbiorów postępował proces ograniczania tych praw. Zakres przywilejów polskiej szlachty był szerszy niż np. austriackiej. Utrzymanie na podbitym obszarze większych uprawnień dla stanu szlacheckiego niż na własnym obszarze stanowiłoby swego rodzaju paradoks. Gdy w 1793 roku Królestwo Prus zajęło Wielkopolskę, szlachta zwróciła się do władz pruskich z wnioskiem mającym na celu zagwarantowanie jej dotychczasowej pozycji społecznej i politycznej. Postulowano wówczas m.in. „zachowanie pewnej odrębności Wielkopolski, zagwarantowanie dotychczasowych praw i przywilejów stanu szlacheckiego, udziału we władzach prowincji i utrzymania podatków obowiązujących za czasów Rzeczypospolitej”⁴⁸⁷. Oczywiście starania te zakończyły się niepowodzeniem.

⁴⁸⁵ Chwałba 2012, s. 81.

⁴⁸⁶ Beauvois 1987, s. 181.

⁴⁸⁷ Wąsicki 1957, s. 56-60; Molik 1999, s. 25.

Szlachta zyskała jedynie monopol na posiadanie ziemi w wyniku wprowadzenia przez władze pruskie edyktu znoszącego postanowienie Sejmu Wielkiego, zezwalającego mieszczanom na nabywanie dóbr ziemskich⁴⁸⁸. Prawa te odebrała wcześniej konstytucja z 1496 roku, po której wydano nakaz sprzedaży dóbr w 1543 roku, zrealizowany dopiero na początku XVII wieku⁴⁸⁹. Polityka prowadzona przez zaborcę sprawiła, że szlachta widziała „w Prusach gwaranta zachowania stosunków poddańczych na wsi oraz utrzymania w posłuszeństwie mieszczan miast prywatnych, występujących przeciwko jej arbitralnej władzy”⁴⁹⁰. Część szlachty, która nie zgadzała się z rządami pruskimi, decydowała się na sprzedaż majątków. Szczególnie dotkliwie odczuwała politykę zaborców szlachta zaściankowa, której najczęściej odmawiano prawa do herbu, a po „klęskach powstańczych całe zaścianki deportowano do Rosji”⁴⁹¹.

Środowisku magnackiemu zdecydowano się nadać cechy arystokratyczne. Nadawano tytuły książęce, baronowskie oraz hrabiowskie spełniającym określone kryteria⁴⁹². Celem było związanie polskich arystokratów z dworami i państwami zaborczymi, rozluźniając panujące więzi społeczne. Wcześniej – za czasów Rzeczypospolitej – szlachta nie posługiwała się tytułami w kraju – nawet, jeżeli otrzymała je za granicą⁴⁹³. Wyjątek stanowiły tytuły książęce, którymi posługiwała się arystokracja pochodzenia litewskiego i ruskiego (potwierdzone w akcie unii Polski z Litwą) oraz rodzina Poniatowskich (w wyniku nadania przez sejm polski)⁴⁹⁴. W okresie zaborów, tytuły posiadali nie tylko zamożni – zdarzało się nieraz, że w wyniku utraty majątku arystokracja pozostawała z samym tytułem.

Termin „ziemiaństwo” posiadał „historycznie zmienną treść i niejasno sprecyzowany z punktu widzenia socjologicznego zasięg”⁴⁹⁵. Podstawową cechą tej warstwy był związek z ziemią⁴⁹⁶. W języku staropolskim słowo „ziemianin” było równoznaczne z osobą uprawiającą ziemię, rolnikiem, chłopem⁴⁹⁷. Nadawano mu czasem pejoratywne znaczenie – w ten sposób pisał Stanisław Serafin Jagodziński w XVII wieku: „ziemianie w ziemi pyszczą, jak świnie,

⁴⁸⁸ Wąsicki 1957, s. 69-71; Molik 1999, s. 26.

⁴⁸⁹ Bardach, Leśnodorski, Pietrzak 1976, s. 200.

⁴⁹⁰ Wąsicki 1973, s. 16, Molik 1999, s. 27.

⁴⁹¹ Tazbir 1976a, s. 13.

⁴⁹² Tytuły hrabiowskie mogły otrzymać osoby posiadające przodków w senacie Rzeczypospolitej. W praktyce często kupowano tytuły – Chwalba 2012, s. 82.

⁴⁹³ Jerzy Ossoliński, na przykład, otrzymał tytuł książęcy od papieża Urbana III w 1633 roku, a Stanisław Lubomirski – dziedziczny tytuł księcia Cesarstwa Rzymskiego od cesarza Ferdynanda III – Leskiewiczowa 1985, s. 16.

⁴⁹⁴ Leskiewiczowa 1985, s. 17.

⁴⁹⁵ Leskiewiczowa 1992, s. 331-332.

⁴⁹⁶ Leskiewiczowa 1985, s. 5.

⁴⁹⁷ Ibidem, s. 13

dla grosza”⁴⁹⁸. W prawie zaś, tekstach z zakresu rolnictwa i publicystyce oznaczał szlachciców posiadających ziemię, którzy nie należeli do magnaterii⁴⁹⁹. Ziemia stanowiła nie tylko źródło dochodu, ale pełniła również funkcję domu rodzinnego, a także siedziby rodowej. Była więc zarówno miejscem wykonywania pracy, jak i miejscem wypoczynku, spędzania wolnego czasu i kultywowania tradycji. Zapewniała w pewnym stopniu niezależność od zaborcy. Ziemia była także przedmiotem prestiżu⁵⁰⁰.

Przełom XVIII i XIX wieku stanowił okres wzmożonego obrotu ziemią. W czasach Sejmu Wielkiego pod pojęciem „ziemian” rozumiano mającą wpływ na sprawy państwowe szlachtę posiadającą, oddzielając ją od nieposiadającej i czynszowej. W XIX wieku zakres znaczeniowy uległ zawężeniu – ziemianinem był posiadacz dużych dóbr ziemskich. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego „ziemianina” definiowano jako „szlachtę po wsiach i majątnościach mieszkający” i posiadający „dziedziczne dobra ziemskie”⁵⁰¹. Szerszą definicję sporządził ks. Wincenty Skrzetuski: „Stan rycerski, to jest szlachta w senacie nie umieszczona, nazywają się inaczej ziemianami, a posłowie ich ziemskimi, już to, że po wsiach swoich, które też mają nazwisko dóbr ziemskich, mieszkając, uprawy ziemi pilnując, już że dawniej Polska dzieliła się na ziemi, stąd każdą szlachtę zwano ziemianami przydając nazwisko prowincji, np. ziemianie krakowscy, sandomierscy”⁵⁰².

W węższym znaczeniu termin „ziemiaństwo” dotyczy właścicieli ziemskich średnich i dużych majątków, którzy utrzymywali się z renty gruntowej. W szerszym znaczeniu przyjmuje się, że była to postfeudalna warstwa społeczno-kulturowa, głównie pochodzenia szlacheckiego, cechująca się określoną mentalnością, stylem życia, świadomością społeczną i narodową⁵⁰³. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego obok terminu „ziemianina” występował również „obszarnik”, jednak zdaniem Ireny Rychlikowej nie należy łączyć tych dwóch określeń ze względu na to, że ten drugi termin pojawił się dopiero w epoce powłasczeniowej i miało inne znaczenie⁵⁰⁴.

Cechą charakterystyczną dla ziem polskich, a zarazem czynnikiem wpływającym znacząco na kształt polskiej kultury był fakt, że dominował model właściciela ziemskiego związanego z

⁴⁹⁸ Linde 1814, s. 931; cyt. za: Leskiewiczowa 1985, s. 12.

⁴⁹⁹ Rychlikowa 1983, s. 7.

⁵⁰⁰ Linde 1814, s. 931; cyt. za: Leskiewiczowa 1985, s. 6.

⁵⁰¹ Ibidem, s. 12.

⁵⁰² Cyt. za: Leskiewiczowa 1985, s. 12.

⁵⁰³ Rychlikowa 1983, s. 7, Molik 1999, s. 14.

⁵⁰⁴ *Słownik języka polskiego* 1968 Rychlikowa 1983, s. 9.

dworem (wiejskim domem) i zarządzającego gospodarstwem rolnym, a nie związanego z miastem i żyjącego z renty gruntowej⁵⁰⁵.

W czasach biedermeieru, czyli w pierwszej połowie XIX wieku, ziemiaństwo stanowiła głównie szlachta, chociaż szlachectwo przestało być w 1807 roku wymogiem koniecznym do posiadania dóbr ziemskich⁵⁰⁶. Majątki ziemskie mogły posiadać na przykład osoby utrzymujące się z pracy umysłowej (lekarze, prawnicy, urzędnicy), dla których ziemia stanowiła dodatkowe źródło dochodu i potwierdzenie statusu⁵⁰⁷. Były to jednak często osoby pochodzenia szlacheckiego. W okresie tym dokonało się wiele zmian, mających wpływ na pozycję społeczną ziemiaństwa. Szczególne znaczenie przypisuje się konstytucjom z 1807 i 1815 roku⁵⁰⁸. Regulacje dotyczące praw własności oraz dziedziczenia miały wpływ na rozdrobnienie majątków ziemskich⁵⁰⁹. Wśród ziemian zaczęły pojawiać się także osoby pochodzenia niepolskiego. W wyniku rozbiorów, polityki zaborców oraz bankructwa banków warszawskich i zadłużenia w zaborze pruskim widoczny był spadek udziału szlachciców w posiadaniu ziemi⁵¹⁰. Na terenie zaboru rosyjskiego zagrożone konfiskatą były majątki tych ziemian, którzy nie byli w stanie udowodnić swojej przynależności stanowej⁵¹¹. Witold Molik wykazał na podstawie danych wielkich właścicieli ziemskich w regencji bydgoskiej wzrost udziału mieszczaństwa: w 1830 roku „spośród 342 właścicieli (...) stan szlachecki reprezentowało wówczas 261 (76,3%), a stan mieszczański 81 (23,7%) osób. W 1857 roku (...) spośród 1440 dóbr rycerskich było 957 (66,5%) w szlacheckich i 483 (33,5%) w mieszczańskich rękach”⁵¹². Z czasem udział kapitału mieszczańskiego coraz bardziej się powiększał. Jednak zależał on od narodowości. Wśród 255 polskich właścicieli zamieszkujących w 1830 roku regencję bydgoską, było aż 235 szlachciców (92,2%) i tylko 20 mieszczan (7,8%). Nie była to wyłącznie „rdzenna” wielkopolska arystokracja i szlachta – zasilały ją również rodziny z innych zaborów⁵¹³. W Prusach Zachodnich polska szlachta traciła od 1777 roku udział w posiadaniu wielkich majątków ziemskich, chociaż w 1800 roku wynosił jeszcze 65%⁵¹⁴.

⁵⁰⁵ Leskiewiczowa 1985, s. 6, przyp. 3.

⁵⁰⁶ Według Ireny Rychlikowej dla lat 1789-1807 właściwe jest pojęcie „szlachty ziemiańskiej”, później zaś – do 1865 roku – „obywateli ziemiańskich”, zwłaszcza dla Królestwa Kongresowego – za: Chwalba 2012, s. 83.

⁵⁰⁷ Ibidem, s. 83.

⁵⁰⁸ Jedlicki 1968, s. 252.

⁵⁰⁹ Rzepniewska 1990, s. 37.

⁵¹⁰ Leskiewiczowa 1985, s. 9; Rzepniewska 1968, s. 144-160.

⁵¹¹ Beauvois 1987, s. 181.

⁵¹² Molik 1999, s. 90.

⁵¹³ Molik 1996, s. 175-176.

⁵¹⁴ Wachowiak 1993, s. 84.

Zupełnie inne proporcje występowały wśród niemieckich właścicieli ziemskich (87) – aż 61 (70%) z nich wywodziło się z mieszczaństwa⁵¹⁵. Duży wpływ miał stopień urbanizacji danego regionu, zapewniający warunki rozwoju gospodarki kapitalistycznej⁵¹⁶. Różnice te tłumaczy się również brakiem odpowiednich środków finansowych wśród polskiego mieszczaństwa, a także – w razie nabycia ziemi – brakiem umiejętności jej utrzymania w posiadaniu⁵¹⁷. W Wielkim Księstwie Poznańskim handel towarami luksusowymi, wełną oraz zbożem, które umożliwiłyby zebranie odpowiednich środków finansowych, opanowany był przez Niemców i Żydów⁵¹⁸. W miastach wielkopolskich ludność polska, która była najbardziej liczna, była jednocześnie biedniejsza⁵¹⁹. Na Pomorzu Gdańskim natomiast, gdzie silny był udział kapitału miejskiego, w 1885 roku już 77% majątków należało do osób bez szlacheckiego pochodzenia⁵²⁰.

W Królestwie Prus warstwa średnia stanowiła już na początku XIX wieku liczną grupę. Wielu z nich pełniło wcześniej funkcję wysokich urzędników gospodarczych w domenach państwowych lub dzierżawiło różne majątki⁵²¹. Nieliczni byli więc członkowie starej niemieckiej szlachty. Ich niewielka liczebność wpływała negatywnie na kontakty z polskimi ziemianami, dla których Niemcy byli osobami z innych sfer społecznych, nieznanego pochodzenia⁵²².

W Królestwie Kongresowym dopiero w drugiej połowie stulecia na szerszą skalę ziemianami zostawali członkowie innych warstw społecznych. Mieszczaństwo, które nabywało większe dobra ziemskie otrzymywało nobilitację⁵²³. Wysokimi umiejętnościami w zakresie nowoczesnego gospodarowania cechowali się absolwenci działającego w latach 1840-1857 (1861) Instytutu Gospodarstwa Wiejskiego i Leśnictwa na Marymoncie koło Warszawy⁵²⁴. Umiejętność osiągania zysków pozwalała im na nabywanie dóbr ziemskich. Dziedziczna szlachta ulegała deklasacji, a dawne stosunki feudalne ulegały zatarciu w strukturze społeczno-politycznej. Co ciekawe, troska zdeklasowanej szlachty o zapewnienie

⁵¹⁵ Molik 1999, s. 91, 94.

⁵¹⁶ Cechą charakterystyczną dla regionu warszawskiego pierwszej połowy XIX wieku było m.in. powstawanie przy ośrodkach miejskich licznych osad wieczysto-czynszowych, pełniących rolę osad rolniczych – Rzepniewska 1982, s. 240-241.

⁵¹⁷ Molik 1999, s. 91-92.

⁵¹⁸ Molik 1996, s. 173.

⁵¹⁹ Molik 1979, s. 25.

⁵²⁰ Borzyszkowski, Obracht-Prondzyński 1996, s. 132; Wajda 1964, s. 217.

⁵²¹ Molik 1999, s. 95.

⁵²² Molik 1996, s. 175-176.

⁵²³ Caban s. 105-106. Nobilitowani mieszczaństwo starali się także o członkostwo w utworzonym w 1858 roku Towarzystwie Rolniczym – stąd większość członków należała do szlachty – Kurkowska 2003, s. 332.

⁵²⁴ Caban, s. 105

bytu sprawiała, że wyrobiła w sobie pewne mieszczańskie cechy⁵²⁵. W 1867 roku Ignacy Łyskowski pisał, że „większa część niepowodzeń gospodarskich w społeczeństwie naszym ma swoją przyczynę w tradycjach gospodarza-szlachcica. Nie możemy zapomnieć zatrudnień szlacheckich i trudno nam przedzierzgnąć się w przedsiębiorców”⁵²⁶. W efekcie zadłużone majątki przechodziły w ręce pruskie. Z czasem, zwłaszcza w latach sześćdziesiątych podjęto się próby upowszechniania wśród ziemiaństwa wiedzy na temat nowoczesnego zarządzania gospodarstwem. Była to metoda walki z zaborcą, próbującym ograniczyć znaczenie polskiej szlachty.

Z czasem wykształciło się w ramach ziemiaństwa poczucie społecznej i kulturalnej odrębności – jako „obywateli rolników i posiadaczy przedsiębiorstw rolnych, legitymujących się zasługami i «użytecznością dla narodu»”⁵²⁷. Broniąc się przed zmianami w społeczeństwie, budowali granice w obszarze towarzysko-obyczajowym. Izolowanie się przejawiało się m.in. w ograniczaniu dostępu do stowarzyszeń osobom bez odpowiedniego rodowodu. Jedynie w Wielkopolsce i na Pomorzu Gdańskim niewielka liczebność ziemiaństwa skłaniała do bardziej nowoczesnego modelu kontaktów międzywarstwowych⁵²⁸.

Niżej w hierarchii znajdowała się szlachta drobna, posiadająca niewielki majątek. Pod koniec XVIII wieku miała mało znaczącą pozycję społeczną w porównaniu do zamożniejszych członków tego stanu. Pod względem społecznym była niejednolita. Należały do niej osoby osiadłe na własnej lub cudzej ziemi, najczęściej bez poddanych oraz pozbawione majątku, utrzymujące się z pracy w dworze i mieście⁵²⁹. Najzamożniejsza spośród drobnej szlachty była tzw. szlachta cząstkowa, posiadająca część wsi (okolicę, zaścianek)⁵³⁰. Niewielki majątek posiadała szlachta zagrodowa, lindowa, zagonowa, a także szlachta czynszowa⁵³¹. Pod względem majątkowym drobna szlachta była często bliższa bogatszym chłopom, ale miała ambicje podkreślania związków z zamożniejszymi członkami stanu. Przed 1830 rokiem oraz po 1864 roku jej młodzi członkowie zatrudnieni byli w administracji państwowej oraz w armii. W okresie pomiędzy wymienionymi datami zjawisko odpływu młodszych członków rodzin drobnoszlacheckich do miasta występowało rzadziej⁵³².

⁵²⁵ Koestler 1987, s. 278-179.

⁵²⁶ Łyskowski 1867, s. 42; cyt. za: Molik 1999, s. 77.

⁵²⁷ Chwałba 2012, s. 83.

⁵²⁸ Rychlikowa 1983, s. 10-11.

⁵²⁹ Chwałba 2012, s. 85.

⁵³⁰ Leskiewiczowa 1985, s. 14.

⁵³¹ Według Janiny Leskiewiczowej pojęcie drobnej szlachty zawęża się w badaniach zazwyczaj do jej uboższych warstw – ibidem.

⁵³² Rzepniewska 1990, s. 39.

2. Urbanizacja i jej wpływ na rozmieszczenie ludności.

Charakterystycznym zjawiskiem związanym z postępowaniem cywilizacyjnym w dziewiętnastowiecznej Europie była urbanizacja. Wzrastała liczba ośrodków miejskich, a istniejące były rozbudowywane. Liczba osób mieszkających w miastach zwiększyła się dziesięciokrotnie w latach 1800-1910⁵³³. Społeczeństwo dziewiętnastowiecznej Europy skupiało się zatem na terenach wiejskich oraz w ośrodkach miejskich. Cechą charakterystyczną dla obu miejsc było zróżnicowanie zamieszkującej je ludności, która była zhierarchizowana. Struktura społeczna miast różniła się od tej na wsi, ale w obu wypadkach opierała się na pochodzeniu, statusie majątkowym oraz wykonywanej profesji. Miasta zamieszkiwali zarówno zamożni, jak i biedota. Rozwojowi miast towarzyszyło kształtowanie się miejskiego stylu życia i kultury.

Na ziemiach polskich urbanizacja przebiegała w sposób nierównomierny – najbardziej rozwinięte były zachodnie tereny, a najmniej – wschodnie. Pod koniec XVIII wieku na terytorium dawnej Rzeczypospolitej miasta zamieszkiwało od 14 do 17% ludności, a bliżej zachodnich granic – ponad 20%⁵³⁴, a nawet 30% na terenie województwa poznańskiego w 1775 roku⁵³⁵. Był to jednocześnie okres stopniowego wzmocnienia się pozycji mieszczaństwa. W 1791 roku otrzymało prawa obywatelskie, co przyczyniło się do budowania przekonania wśród zamożniejszych średnich warstw o tym, że one także – obok szlachty i duchowieństwa – przynależą do polskiego narodu⁵³⁶.

Rozwojowi miast sprzyjała postępująca industrializacja – część z dziewiętnastowiecznych ośrodków miejskich powstawała z osad przemysłowych. Przechodzono stopniowo od modelu społeczeństwa agrarnego ku społeczeństwu przemysłowemu. Zabór pruski podlegał najszybciej procesom urbanizacyjnym. Jako duże ośrodki miejskie na ziemiach polskich postrzegano jedynie Warszawę i Gdańsk. Na terenie województwa poznańskiego w połowie XIX wieku istniały 144 miasta i miasteczka, które jednak w dużym stopniu miały charakter niewielkich rolniczych miejscowości, o słabo wykształconym przemyśle, obsługujących lokalny rynek. Brak rynków zbytu oraz środków na założenie warsztatów i fabryk skutkowało zastojem w rozwoju rzemiosła. W pierwszej połowie XIX wieku nadal większa część

⁵³³ Chwalba 2012, s. 87.

⁵³⁴ Ibidem.

⁵³⁵ *Polska-Oświecenie* 1971, s. 129-130.

⁵³⁶ Chwalba 2012, s. 153.

ludności zamieszkiwała wieś⁵³⁷. Dopiero w drugiej połowie stulecia zauważalny był odpływ ludności ze wsi do miast – zwłaszcza po powstaniu listopadowym i uwłaszczeniu chłopów⁵³⁸.

Arystokracja i ziemianie chętnie odwiedzali miasto zwłaszcza w porze zimowej. Szczególnie atrakcyjny był okres karnawału – stwarzał możliwość zawierania kontaktów, w tym poszukiwania partnerów do małżeństwa. Do atrakcji należały różnego rodzaju wystawy (np. rolnicze, sztuki). Jak udowodniła Danuta Rzepniewska ośrodki miejskie takie jak Warszawa oddziaływały na kulturę oraz życie codzienne poszczególnych warstw społecznych żyjących w regionie⁵³⁹. Cechowało się to bardziej nowoczesną postawą – gotowością na zmiany, otwartością ziemian. Negatywnymi cechami było odejście od cenionej przez wiele pokoleń gościnności, a także wystawne i próżniacze życie.

Mimo urbanizacji i rosnącego znaczenia ośrodków miejskich, z perspektywy tradycyjnej wsi miasto zdawało się być miejscem groźnym, a nawet rozpustnym i bezbożnym. Taki pogląd utrzymywał się nawet do I wojny światowej⁵⁴⁰. Aleksander Brückner zwrócił uwagę, że „stan szlachecki narzucił Polsce swą wiejską, opartą na władaniu ziemią kulturę, dla której urbanizacja była zjawiskiem obcym”⁵⁴¹. Utrwalony obraz spokojnej wsi w polskiej kulturze, wiązał się z przekonaniem o jej moralnej wyższości. Taki pogląd opierano m.in. na tym, że to ośrodki rolnicze zaopatrywały miasta w żywość: „Wszak i miasta ze wsi żyją / Ze wsi jedzą, ze wsi piją / Ze wsi mięsa, winy, chleby / i inne mają potrzeby”⁵⁴². Według Kazimierza Władysława Wójcickiego, szlachta ziemiańska odnosiła się pod koniec XVIII wieku i w pierwszych dekadach XIX wieku z pogardą do osób, które opuszczały wieś: „szlachta kochała jeszcze życie wiejskie, żyła w dworach swoich to dostatnio, to z chudobą, ale miłując spuściznę przodków, zawód rolniczy, jako najszlachetniejszy, przenosiła nad bruk miejski. Miała nawet w pogardzie takiego, który bez potrzeby, i obowiązku porzucał gniazdo ojczyście, aby w próżniactwie zamieszkiwał mury miasta”⁵⁴³. Z drugiej strony, zjawisko osiedlania się szlachty w miastach istniało już w okresie istnienia Rzeczypospolitej. W XVIII wieku istotne miejsce miała zwłaszcza Warszawa, w której szlachta, w tym magnateria, osiedlały się

⁵³⁷ Chwałba 2012, s. 78.

⁵³⁸ Leskiewiczowa 1985, s. 10.

⁵³⁹ Rzepniewska 1982, s. 187-188.

⁵⁴⁰ Leskiewiczowa przywołała wypowiedź Joasi Podborskiej w *Ludziach bezdomnych* Stefana Żeromskiego (1900): oceniła, że „Wieś stworzył Pan Bóg, a miasto diabeł (...), i to diabeł bourgeois” – Leskiewiczowa 1985, s. 7.

⁵⁴¹ Brückner 1931.

⁵⁴² Józef Domaniecki, 1620; cyt. za: Leskiewiczowa 1985, s. 7.

⁵⁴³ Wójcicki 1974, s. 73; cyt. za: Kurkowska 2003, s. 343; także w: Rzepniewska 1990, s. 38. Dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przenoszenie się na stałe do miasta było bardziej powszechnym zjawiskiem.

okresowo w związku z pracami sejmu i innymi wydarzeniami związanymi z polityką. Uwaga Wójcickiego dotyczy zatem osób, które decydowały się opuścić wieś na stałe.

3. Zmiany w uwarstwieniu mieszczaństwa.

W ramach stanu średniego, które dzieliło się dotychczas na patrycjat, plebs i pospólstwo, wyodrębniło się bogate mieszczaństwo (burżuazja), średnie mieszczaństwo oraz drobnomieszczaństwo. Jest to jeden z możliwych podziałów tzw. klasy średniej, opierający się na kilku kryteriach: majątkowym, posiadanego wykształcenia, wykonywanego zawodu i posiadania własnych środków lokomocji i służby. Według marksistowskiego modelu podział przebiegał inaczej: drobnomieszczaństwo było klasą pośrednią między burżuazją a proletariatem⁵⁴⁴.

Problemy definicyjne dotyczyły również pojęcia „mieszczaństwa”. Było ono różnie interpretowane przez badaczy w zależności od zastosowanego kryterium. Jako mieszczan traktowano na przykład mieszkańców miasta (kryterium ekologiczne), ludzi biorących udział w produkcji lub wymianie dóbr materialnych głównie w okresie kapitalizmu lub osoby należące w miastach do tzw. towarzystwa (ale niebędących częścią arystokracji)⁵⁴⁵.

Różnice interpretacyjne komplikowała odmienna specyfika warstw średnich w różnych krajach. Termin „burżuazja” pochodzi od francuskiego *bourgeois* („mieszczański”). Słowo to pojawiało się w różnych kontekstach w literaturze francuskiej różnych epok: „Czasem ze słowem *bourgeois* kojarzy się dobrobyt i użycie, kiedy indziej niezmordowana praca i wyrzeczenie, przy czym niejednokrotnie trudno się dopatrzeć jakiejś uwarunkowanej społecznie prawidłowości w historycznym rozwoju tego pojęcia”⁵⁴⁶. Pochodnym słowem było *bourgeoisie*, czyli „mieszczaństwo”. Specyficzną interpretację tego pojęcia wprowadzili Karl Marx i Friedrich Engels, dla których był to ogół uprzywilejowanych – w przeciwieństwie do proletariatu. W takim rozumieniu, „odbiegającym od etymologicznego (*bourg* – miasto) obejmuje ona i ziemiaństwo”⁵⁴⁷. Równocześnie jednak autorzy *Manifestu komunistycznego* stosowali to pojęcie w węższym znaczeniu – oddzielając burżuazję od posiadaczy ziemskich. Burżuazja kształtowała się od końca XVIII wieku w większych ośrodkach miejskich, ale znaczna jej część zbankrutowała po ostatnim rozbiore Rzeczypospolitej. Odżyła po utworzeniu Księstwa Warszawskiego i rozwijała się w okresie Królestwa Kongresowego, gdy

⁵⁴⁴ Ossowska 1985, s. 21.

⁵⁴⁵ Ibidem, s. 15-16.

⁵⁴⁶ Ibidem, s. 17.

⁵⁴⁷ Ossowska 1985, s. 18.

zaczęto zakładać nowe banki i manufaktury⁵⁴⁸. W ramy burżuazji wchodził najczęściej członkowie dawnego mieszczaństwa, którzy dorobili się na dobrze prowadzonych interesach. Były to często osoby obcego pochodzenia – niemieckiego, austriackiego, angielskiego, francuskiego, szwajcarskiego czy żydowskiego⁵⁴⁹. Rodziny imigranckie upowszechniały „mieszczańskie cnoty: fachowość, sumienność, czystość, gospodarność i pracowitość”⁵⁵⁰. Z czasem, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku przyjmowali arystokratyczny model życia. Ułatwiały to aranżowane małżeństwa z członkami zubożałej arystokracji.

Termin „drobnomieszczaństwo” ukształtował się prawdopodobnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego⁵⁵¹. Dotyczył większości populacji zamieszkującej małe ośrodki miejskie. Wcześniej – w końcu XVIII wieku – posługiwano się określeniami „mieszczanek”, „mieszczaninek” lub „mieszczaków”⁵⁵². W drugiej połowie XIX wieku wprowadzono określenie „małomieszczaństwa”. Drobnomieszczenie zajmowali się głównie tradycyjnymi zawodami rzemieślniczymi. Warsztaty rzemieślnicze pełniły istotną rolę w Wielkopolsce: w latach 1846-1875 wzrost ich liczby postępował szybciej niż wzrost ludności⁵⁵³. W Galicji do wybuchu I wojny światowej w małych przedsiębiorstwach, w których pracowało od 1 do 5 osób, zatrudnionych było 73 % ludności⁵⁵⁴. Co ciekawe, rzemiosło nie było wypierane przez przemysł, a odwrotnie – lepiej rozwijało się w uprzemysłowionych ośrodkach. Drobną wytwórczość wzrastała pod wpływem industrializacji i napływu ludności. Dopiero z czasem nie wytrzymała konkurencji z produktami fabrycznymi.

Drobnomieszczenie cechowali się niechęcią zarówno wobec inteligencji, jak i chłopstwa. Łączyło się to z tradycjonalizmem i brakiem akceptacji wobec tego, co nowe. Związany był z tym niski stopień wykształcenia, który z kolei wzbudzał niechęć inteligencji i ziemiaństwa. Z mieszczaństwem kojarzone były negatywne cechy, takie jak ograniczoność umysłowa lub brak wyższej kultury. Pogląd ten utrzymywał się przez cały XIX wiek do następnego stulecia, czego dowodem jest wiersz Juliana Tuwima *Mieszkańcy* (1933): „Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach / Strasznie mieszkają straszni mieszczenie (...) / Od rana bełkot. Bełkocą, bredzą, / Że deszcz, że drogo, że to, że tamto. / Trochę pochodzą, trochę posiadzą,

⁵⁴⁸ Chwalba 2012, s. 89.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ Kaczyńska 1972, s. 248.

⁵⁵² Ibidem.

⁵⁵³ Od połowy lat siedemdziesiątych XIX wieku stopniowo zmniejszał się udział warsztatów rzemieślniczych w wśród przedsiębiorstw działających w tym czasie – Łuczak 1959; Łuczak 1960; Łuczak 1962, s. 26-27; Kaczyńska 1972, s. 266.

⁵⁵⁴ Ibidem.

(...) Głowę rozdętą i coraz cięższą / Ku wieczorowi ślepo zwieszają. / Pod łożka włożą, złodzieja węższą, / Łbem o nocniki chłodne trącając. / I znowu sprawdzą kieszonki, kwitki, / Spodnie na tyłkach zacerowane, / Własność wielebną, święte nabytki, / Swoje, wyłączne, zapracowane (...)"⁵⁵⁵. Na przełomie XIX i XX wieku niejednokrotnie stosowano w kontekście drobnomieszczańskiej podkultury pejoratywne określenia „małomiejskich panien”, „lwów”, „kołtunów” i „małomiejskiego charakteru”⁵⁵⁶.

4. Między kulturą szlachecką a kulturą mieszczańską.

4.1. Ukształtowanie się inteligencji i kwestia jej odrębności.

W okresie rozbiorów zaczęła rozwijać się nowa warstwa związana z miastem – inteligencja. Należeli do niej obywatele różnych stanów utrzymujący się z pracy umysłowej. Stąd nazywana była „klasą umysłową”⁵⁵⁷. Określenie to wprowadził prawdopodobnie Karol Libelt w 1844 roku w rozprawie *O miłości ojczyzny*⁵⁵⁸. Jego zdaniem inteligenci stali „na czele narodu jako uczeni, urzędnicy, nauczyciele, duchowni (...), którzy mu przewodzą wskutek swojej oświaty”⁵⁵⁹. Wskazywał, że byli to przedstawiciele różnych sfer społecznych. W ujęciu Libelta nawet przemysłowcy byli częścią inteligencji. Posługiwano się także czasem pojęciem „przedstawicieli umysłowości”, „umysłowo pracującej gromadki”, „klasy urzędniczej”, „kasty urzędniczej”, „żywołu miejskiego”, „żywołu pośredniego”, „stanu średniego”, „sfer przodujących”, „warstw oświeconych”⁵⁶⁰. W *Wielkiej encyklopedii powszechnej* wskazywano na problemy związane z definicją inteligencji jako warstwy społecznej: „W znaczeniu zbiorowym I-ą [Inteligencją – M.H.] nazywa się ogół ludzi światłych, przyczem kwalifikacye, na których podstawie zalicza się kogoś do I-i są nader nieokreślone i konwencyonalne, najczęściej bowiem chodzi w takich razach o pewien stopień wykształcenia i przynależność do pewnych grup zawodowych i towarzyskich, które to

⁵⁵⁵ Tuwim 1986, s. 148-149. Tuwimowi nieobca była tematyka biedermierowska – zajął się opracowaniem sztuki austriackiego dramaturga Johanna Nepomuka Nestroya, którą wystawiono następnie w Teatrze „Buffo” w Warszawie w 1939 roku. W komentarzu do jego interpretacji, autor ocenił, że „Opracowanie Tuwima stara się przedewszystkiem wydobyć z tekstu Nestroy’a maximum dowcipu słownego. Zachowując przytem pewnego rodzaju patynę biedermierowską – typowy to jest przecież Biedermeier literacki, ta historia o pryncypale, subjeckie i czeladniku, którzy w pobliskim «wielkim mieście» chcą się raz w życiu zabawić – przepuszcza Tuwim to wszystko razem przez filtr specyficznej autoironji, stwarzając między sztuką a widzem pewien dystans i perspektywę – pozwalającą zresztą dobrze ocenić wszystkie walory sztuki” – *Ale się zabawiał* 1939.

⁵⁵⁶ Kaczyńska 1972, s. 249.

⁵⁵⁷ Czepulis-Rastenis 1973.

⁵⁵⁸ Homola 1972, s. 106; Chwalba 2012, s. 96.

⁵⁵⁹ Chwalba 2012, s. 96. Chwalba wskazał, że w rosyjskiej literaturze uważa się, że po raz pierwszy pojęcie „klasy umysłowej” zostało użyte w latach sześćdziesiątych XIX wieku przez Piotra Boborykina.

⁵⁶⁰ Homola 1972, s. 106-107; Czepulis 1972, s. 146

wykształcenie posiadać powinny”⁵⁶¹. Według Ludwika Hassa należy stosować kryterium „postawy osoby wykształconej wobec węzłowych problemów epoki”⁵⁶².

Kryteria te spełniali pracownicy działający w instytucjach publicznych i prywatnych, przedstawiciele wolnych zawodów, twórczych, a także duchowieństwo. Inteligentami byli więc ludzie posiadający co najmniej wykształcenie średnie, cechujący się wysokim stopniem kultury i szacunkiem wobec nauki. Irena Homola zaproponowała następujące kryteria identyfikacji nie w pełni jeszcze ukształtowanej inteligencji połowy XIX wieku: „1) konieczność posiadania pewnych kwalifikacji, opartych na bardzo skromnej nawet wiedzy teoretycznej lub wynikających z wieloletniej praktyki, 2) zawodowy charakter pracy umysłowej, 3) wykonywanie funkcji usługowo-intelektualnej”⁵⁶³. W takim ujęciu do inteligencji należał ogół ludzi wykonujących pracę na podstawie zdobytego wykształcenia. Ich działalność koncentrowała się na zaspokajaniu potrzeb życia zbiorowego, duchowego oraz działania na polu gospodarki.

Inteligencję interpretowano również jako elitę społeczną – posługiwano się pojęciami „inteligencji wiejskiej” lub „inteligencji powiatu” w kontekście wyróżniających się ziemian i mieszczan⁵⁶⁴. W XIX wieku identyfikowana była jednak głównie z miastem i z urzędnikami oraz przedstawicielami wybranych wolnych zawodów. W takim znaczeniu nie musiało się to odnosić do osób wykonujących pracę umysłową. Początkowo nie łączono z tym pojęciem malarzy, literatów czy aktorów⁵⁶⁵. W ramach inteligencji kwestie pochodzenia czy religijne nie zajmowały tak istotnego miejsca, jak w przypadku szlachty-ziemiaństwa. Inteligencja była zróżnicowana wewnętrznie pod względem wykształcenia oraz sytuacji materialnej.

Część badaczy wiąże jej początki z czasami stanisławowskimi, ze względu na wzrost liczby osób utrzymujących się z pracy umysłowej w drugiej połowie XVIII wieku. Jako okres rozwoju inteligencji wskazywano czasem na lata po powstaniu styczniowym. Zdaniem Ryszardy Czepulis, początki inteligencji można datować dopiero na początek XIX wieku, przyjmując, że nieliczna zbiorowość pracowników umysłowych, którą łączył wykonywany zawód lub idee polityczne, działająca u schyłku Rzeczypospolitej, nie stworzyła określonej warstwy⁵⁶⁶. W okresie Księstwa Warszawskiego rozbudowano administrację państwową, szkolnictwo, rozwinięto opiekę lekarską, dozór techniczny oraz przeprowadzono reformę sądownictwa, co przełożyło się na zwiększenie możliwości podjęcia pracy umysłowej.

⁵⁶¹ Mahrburg 1903, s. 34.

⁵⁶² Hass 1999.

⁵⁶³ Homola 1972, s. 112.

⁵⁶⁴ Molik 1979, s. 152.

⁵⁶⁵ Homola 1972, s. 107.

⁵⁶⁶ Czepulis 1972, s. 141.

Brakowało wówczas wykwalifikowanej kadry – jak oceniał Skarbek „porządek w służbie publicznej i urzędnicza pilność i akuratność w wypełnianiu obowiązków powołania swego [były] tak rzadkim przymiotem między Polakami, na koniec wiadomości techniczne do różnych gałęzi administracji publicznej tak dalece obce dla krajowców, iż w pierwszych chwilach Księstwa Warszawskiego niepodobna było obejść się bez znacznej liczby oficjalistów pruskich”⁵⁶⁷. Stanowiska państwowe obsadzone były również członkami arystokracji i zamożnego ziemiaństwa. Obowiązki w stolicy sprawiały, że rodziny magnackie grupowały dobra ziemskie wokół Warszawy⁵⁶⁸.

Z oświeconym ziemiaństwem zaczęli z czasem współzawodniczyć młodzi członkowie inteligencji, szlacheckiego lub mieszczańskiego pochodzenia. W okresie międzypowstaniowym rdzeń tej warstwy stanowili absolwenci Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, założonego w 1816 roku⁵⁶⁹. Inteligencja, zwłaszcza na ternie zaboru pruskiego, miała ukończone studia na niemieckich uczelniach, chociaż w pierwszej połowie XIX wieku nie była to jeszcze liczna grupa⁵⁷⁰. Dla szlachty podejmowanie funkcji urzędniczych było jednym ze źródeł dochodu, gdy dla inteligencji stanowiło podstawę utrzymania. Po powstaniu listopadowym znacząco zmalał napływ warstwy ziemiańskiej do sprawowania funkcji w służbie rządowej – i tym samym jej udział w formowaniu się inteligencji⁵⁷¹. Jedynie w małym stopniu inteligencja była zatrudniana przez przedsiębiorstwa i instytucje prywatne.

Cesarstwo Austriackie znane było ze szczególnie rozbudowanej biurokracji. Stąd znakiem „nowej rzeczywistości” na terenach zaboru austriackiego był „poborca podatkowy, nie zaś feldjeger zaborczej armii”⁵⁷². Lata trzydzieste i czterdzieste XIX wieku były okresem „urzędomanii” – „w Wolnym Mieście Krakowie osiągnięcie stopnia urzędnika sądowego czy publicznego stawało się celem i przedmiotem zabiegów”⁵⁷³. Rodzima inteligencja galicyjska pochodzenia szlacheckiego była krytycznie nastawiona wobec biurokracji austriackiej, co wynikało z wychowania „w ideologii szlacheckiej i tradycyjnym kulcie dla polskiej państwowości”⁵⁷⁴. W ramach galicyjskiej warstwy umysłowej znaleźli się dość szybko – w porównaniu z Królestwem Kongresowym – członkowie pochodzenia chłopskiego. Inna część ludności wiejskiej, po przeniesieniu się do miasta, dołączała do rzemieślników i robotników.

⁵⁶⁷ Skarbek 1876, s. 171-172; cyt. za: Czepulis 1972, s. 141-42.

⁵⁶⁸ Leskiewiczowa 1985, s. 9.

⁵⁶⁹ Czepulis 1972, s. 142.

⁵⁷⁰ Molik 1989, s. 74.

⁵⁷¹ Czepulis 1972, s. 145.

⁵⁷² Węgrzyn 2021, s. 174.

⁵⁷³ Homola 1972, s. 109.

⁵⁷⁴ Ibidem, s. 137.

Chociaż nie ma jednej definicji inteligencji jako warstwy, można przyjąć, że przynależność do niej opierała się na wykształceniu i rodzaju wykonywanej pracy. Polska inteligencja była mało liczna, funkcjonowała obok silnej inteligencji niemieckiej i żydowskiej. W końcu XIX wieku liczyła w Poznaniu 200-250 osób – znacznie mniej niż w Warszawie, w której szacuje się ją na 18 tysięcy, a w Krakowie na 4 tysiące⁵⁷⁵. W całej Galicji w 1844 roku mieszkało blisko 10850 członków inteligencji⁵⁷⁶. Odsetek osób będących głową gospodarstwa domowego i należących do tej warstwy wyniósł w stosunku do całej ludności Galicji (4 mln 800 mieszkańców) 0,23%. Około dwie trzecie tej liczby stanowiło rodzimą inteligencję. Jedenaście lat później warstwa umysłowa zwiększyła się do 14,5 tysiąca osób, przy czym liczba całej ludności galicyjskiej spadła do 4,5 mln⁵⁷⁷. Inteligencja stanowiła więc 0,32% ludności.

Mimo, że stanowiła niewielki odsetek społeczeństwa, liczba osób mogących podjąć pracę umysłową przekraczała możliwości rynku. Liczebność inteligencji rosła od drugiej połowy XIX wieku, gdy miasta zaludniały się coraz bardziej. Wiązało się to również z pomnożeniem i unowocześnieniem funkcji państwa. Uwłaszczenie przeprowadzone w Galicji przełożyło się na utworzenie nowych organów państwowej administracji gospodarczej i związane z tym zapotrzebowanie na nowych urzędników. W tym celu sprowadzano kadrę urzędniczą z Czech, Moraw, Austrii i Śląska⁵⁷⁸. Zatrudniano także rodzimych kandydatów, co uległo ograniczeniu po 1846 roku, gdy wprowadzono w Rzeczypospolitej Krakowskiej obowiązek znajomości języka niemieckiego. Na terenie zaboru pruskiego również prowadzono politykę germanizacyjną, mającą wpływ na administrację, sądownictwo i szkolnictwo.

Był to również okres rozwoju życia publicznego, stwarzającego zapotrzebowanie na dziennikarzy, literatów i aktorów. W czasie Wiosny Ludów inteligencja działająca w sferze życia publicznego odgrywała istotną rolę, ze względu na rosnące zapotrzebowanie na różnego rodzaju wydawnictwa i broszury polityczne. Zwłaszcza w środowisku lwowskim oddziaływały idee demokratyczne: „Fakt, iż są to ludzie zazwyczaj bez majątków, na marnych posadach, powoduje, że są oni niechętni wobec magnaterii i szlachty folwarcznej, a skłonni do walki i do działalności spiskowej”⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Molik 1991, s. 150. To także wynik polityki germanizacyjnej po 1848 r. oraz braku w dawnym zaborze pruskim uczelni wyższej oraz dyskryminowania gimnazjów katolickich, a także eliminowania języka polskiego ze szkolnictwa.

⁵⁷⁶ Homola 1972, s. 119.

⁵⁷⁷ Ibidem, 120.

⁵⁷⁸ Ibidem, s. 123.

⁵⁷⁹ Homola 1972, s. 139.

Związki inteligencji z poszczególnymi warstwami społecznymi stwarzają problemy z określeniem stopnia jej odrębności. Wstęp do niej mieli członkowie różnych stanów. Proporcje zależały od regionu – w zaborze pruskim udział szlachty był mały (wynosił 16-20%) ze względu na mało liczny stan szlachecki (1-2% w 1815 roku)⁵⁸⁰. W Galicji i Królestwie warstwa umysłowa wywodziła się w większości ze szlachty i mieszczaństwa oraz – od połowy XIX wieku – drugiego pokolenia inteligencji⁵⁸¹. Istotny udział szlachty w inteligencji galicyjskiej przeczył tezie o dominacji osób pochodzenia mieszczańskiego, którą można znaleźć w starszej literaturze⁵⁸². Biskup krakowski Ludwik Łętowski wskazał, że w XIX wieku „dzieci szlacheckie nie mogą już «spróżniczać» żyć kosztem rodziny, a muszą się uczyć, aby pracować”⁵⁸³. W latach pięćdziesiątych inteligencja galicyjska zamknęła się we własnym kręgu towarzyskim⁵⁸⁴. Utrzymywała kontakty z ziemiaństwem, dzieląc z nimi zainteresowania intelektualne, wypowiadając się w kwestiach narodowych, uczestnicząc w tych samych stowarzyszeniach czy spotkaniach towarzyskich (choć budziło to wśród zamożniejszej szlachty wielkopolskiej sprzeciw wobec „sztucznego łączenia stanów”⁵⁸⁵). Według Witolda Molika ziemianie pochodzenia szlacheckiego utrzymywali chętniej kontakty z inteligencją miejską niż z lokalną⁵⁸⁶. Szlachta bywała też często wrogo nastawiona do przedstawicieli inteligencji. Po Wiośnie Ludów oskarżała warstwę umysłową o upadek szlachty – na przykład Ludwik Jabłonowski pisał, że „większe majątki rozbiła palestra lub rozkradli oficjaliści”⁵⁸⁷. Zdaniem Ireny Homoli krytyczne opinie wynikały z obawy przed współzawodnictwem w życiu publicznym z warstwą pracowników umysłowych.

Rola inteligencji rosła razem z wartością wykonywanej przez nią pracy umysłowej. Z czasem zyskiwała większe wpływy na losy państwa niż szlachta, której pozycja słabła. Początkowo jednak, szlachcice postrzegali inteligentów jako osoby niższego stanu wykonujące pewien rodzaj usługi: „Bywało, że niepiśmienny szlachcic miał w pogardzie uczonego lekarza, którego niekoniecznie musiał odróżniać od miejscowego cyrulika”⁵⁸⁸. Łaskawiej traktował jedynie zawody prawnicze, „gdyż kojarzyły mu się ze sprawowaniem

⁵⁸⁰ Molik 1979, s. 152.

⁵⁸¹ Homola 1972, s. 126.

⁵⁸² Zdaniem Alojzego Skoczka, szlachta galicyjska „gardziła służbą publiczną, więc do niej nie ciągnęła, chłopcy nie mieli możliwości kształcenia swoich synów, jedni tylko mieszczaństwo dostarczali cokolwiek urzędników, a najwięcej mandatariuszy i księży” – Skoczek 1869, s. 16-17; cyt. za: Homola 1972, s. 107.

⁵⁸³ Ibidem, s. 108.

⁵⁸⁴ Ibidem, s. 110.

⁵⁸⁵ Molik 1979, s. 155.

⁵⁸⁶ Ibidem, s. 157.

⁵⁸⁷ Jabłonowski 1920, s. 44; cyt. za: Homola 1972, s. 109.

⁵⁸⁸ Chwalba 2012, s. 99.

urzędu”⁵⁸⁹. Nieufnie odnosiła się również szlachta wobec kupców: „widziano w nich oszustów, bogacących się kosztem łatwowiernych ziemian, zazdrozczono im zysków, pogardzano wreszcie z uwagi na ich plebejskie i obce etnicznie pochodzenie”⁵⁹⁰. Zjawisko wrogiego stosunku wobec miasta dotyczyło nie tylko Rzeczypospolitej, ale też innych krajów, np. Francji⁵⁹¹. Z czasem rosły różnice kulturowe między drobną szlachtą a ziemiaństwem i inteligencją.

Zdaniem Witolda Molika procesy wyodrębniania się inteligencji w strukturach społecznych Wielkiego Księstwa Poznańskiego dostrzegalne były w latach 1841-1870⁵⁹². Przyjęła wówczas rolę mediatora między słabnącym ziemiaństwem a umacniającym swe wpływy drobnomieszczaństwem. Według Ryszardy Czepulis-Rastenis warstwa ta stopniowo autonomizowała się również na terenie Królestwa Polskiego, nie dając się podporządkować burżuazji⁵⁹³. Odminną opinię sformułował Stefan Kieniewicz, który uważał, że inteligencja „wrasłała w środowisko burżuazyjne”⁵⁹⁴. Z kolei według Józefa Chałasińskiego inteligencja rozwijała się w „antymieszczańskim duchu”⁵⁹⁵. Twierdzenie to, podbudowane ideologicznie mitem o szlacheckiej genealogii, przyjął Andrzej Zajączkowski w pracy *Z dziejów inteligencji polskiej. Studia historyczno-socjologiczne*⁵⁹⁶. Późniejsze badania, publikowane zwłaszcza na łamach serii *Inteligencja polska XIX-XX wieku* wykazały istotny udział mieszczaństwa w kształtowaniu się inteligencji – w Królestwie Polskim wynosił prawie połowę⁵⁹⁷. Szeregi inteligencji zasilali stosunkowo często rzemieślnicy⁵⁹⁸.

Inteligencja cechowała się poszanowaniem pracy, skromnością i oszczędnością, które były cechami mieszczańskimi. Towarzyszyło im jednak „lekceważenie burżuazyjnych osiągnięć. (...) obca była apoteoza sukcesów ekonomicznych, pieniędzy, przedsiębiorczości, za ideał stawiano «pracę dla kraju»”⁵⁹⁹. Jedynie w ramach poznańskiej inteligencji można zidentyfikować więcej cech mieszczańskich. Przyjęcie się pozytywnych postaw mieszczańskich, przy jednoczesnym braku podziwu dla osiągnięć ekonomicznych, świadczy o sile tradycyjnych kategorii myślenia”⁶⁰⁰. Inteligencja nieraz przyjmowała wzorce kultury i

⁵⁸⁹ Rosner, Wąsowicz 1988, s. 178; także w: Tazbir 1976, s. 22; Chwalba 2021, s. 99.

⁵⁹⁰ Tazbir 1976, s. 22.

⁵⁹¹ Czapliński 1976, s. 156.

⁵⁹² Molik 1981, s. 209-241.

⁵⁹³ Czepulis-Rastenis 1973, s. 397.

⁵⁹⁴ Kieniewicz 1983, s. 323.

⁵⁹⁵ Chałasiński 1958, s. 87, 143.

⁵⁹⁶ Zajączkowski 1962.

⁵⁹⁷ Czepulis-Rastenis 1973, s. 208.

⁵⁹⁸ Kula, Jedlicki 1964, s. 7-62; Kieniewicz 1963, s. 173-182; Kołodziejczyk 1957, s.

⁵⁹⁹ Kurkowska 2003, s. 355.

⁶⁰⁰ Ibidem, s. 356.

obyczajowości szlacheckiej, ale nie zawsze wiązało się to z poglądami i działaniami społeczno-politycznymi⁶⁰¹.

4.2. Społeczna i kulturowa dominacja szlachty i ziemiaństwa.

Stan szlachecki pełnił od wieków dominującą rolę w polskim społeczeństwie oraz w kulturze. Wynikało to z braku „silnego stanu mieszczańskiego, niedorozwoju przemysłu manufakturowego, upadku jeszcze w średniowieczu dość znacznego górnictwa, nieobecności silnej władzy królewskiej”, połączonej „z niedorozwojem aparatu administracyjnego”⁶⁰².

Sposób wypełniania roli przewodniej zmieniał się jednak pod wpływem czasów. Ośrodki magnackie, które pełniły istotne funkcje polityczne i kulturowe w okresie przedrozbiorowym, a także układy typu klienckiego, zanikały. Rozbiory i utrata niepodległości Rzeczypospolitej porównywane są pod względem zmian „dynamizujących myśl konserwatywną” do rewolucji francuskiej: „Ci, którzy chcieli przede wszystkim zachowania ciągłości, restauracji w rozumieniu francuskich kontrrewolucjonistów, odrzucali faktyczną interwencję nowych jakości (nie społecznych w Polsce, lecz narodowych), inni zaś, dotkliwie odczuwając zmianę, poszukiwali w narodowych treściach więzów silniejszych od radykalizmu aktów rozbiorowych”⁶⁰³. Specyfika polska polegała więc na tym, że o ile rewolucja francuska niosła za sobą nową problematykę społeczną dla Europy, na ziemiach polskich została zdominowana przez narodową. Wiązało się to z problemem insurekcji oraz kwestią społeczną (na ziemiach polskich dotyczyła głównie chłopów).

Naród postrzegano jako coś, co „na przeszłości stoi”⁶⁰⁴. Taka opinia umacniała pozycję szlachty jako warstwy „przodującej”. Dla Zygmunta Krasińskiego szlachcic był „człowiekiem zupełnym, mającym w pamięci przeszłość, podstawę swą, w terażniejszości wolę swą, w przyszłości wiarę i nadzieję swą”⁶⁰⁵. Szlachectwo jednak wiązano z pewnymi obowiązkami. Stąd pojawiały się głosy krytyczne wymierzone w szlachtę i arystokrację, która nie wypełniała swojej roli. Zdaniem Waleryana Kalinki istnienie arystokracji opierało się właśnie na służbie narodowi, a według Pawła Popiela szlachta przestawała być szlachtą, jeśli nie wywiązywała się ze swoich obowiązków⁶⁰⁶. Szlachtę postrzegali konserwatyści jako warstwę

⁶⁰¹ Skowronek 1976, s. 193.

⁶⁰² Czapliński 1976, s. 156.

⁶⁰³ Król 1976, s. 83.

⁶⁰⁴ Szujski 1984, s. 394-395; cyt. za: Król 1976, s. 85.

⁶⁰⁵ Krasiński 1912, s. 38, 73; cyt. za: Król 1976, s.

⁶⁰⁶ Kalinka 1865, s. 103; Popiel 1893, s. 26; cyt. za: Król 1976, s. 87.

historyczną, podtrzymującą historyczną ciągłość⁶⁰⁷. Dążyli nie do „utrzymania pozycji społecznej i politycznej tych samych rodów, lecz do zaakceptowania przez społeczeństwo nieco utopijnej wizji patriotyczno-obywatelskiego rodowodu i cech społeczno-narodowych szlachty jako podstaw narodu”⁶⁰⁸. Jak stwierdził Adam książę Czartoryski, „Szlachta nasza, czoło i ozdoba kraju, której Polska winna zachowanie swej narodowości, winna dawne istnienie i terażniejszą żywotność”⁶⁰⁹. Arystokrację postrzegano negatywnie, to z nią wiązano przede wszystkim problem nierówności społecznych, a nie z mniej zamożną szlachtą, zwłaszcza drobną i nieposiadającą. W takim ujęciu mniej zamożna „szlachta reprezentowała najczęściej tradycje Polski, rodzimości”⁶¹⁰.

Jak zwrócił uwagę Janusz Tazbir, szlachta zagrodowa nie zmieniła się ani w okresie oświecenia, ani w czasach romantyzmu – mimo, że opinie na jej temat ulegały modyfikacjom⁶¹¹. Zmieniło się jednak to, że „jej przywiązanie do swobód jednostki i opór wobec tyranii zaczęły obiektywnie służyć sprawie narodowej, tak jak jej poprzednio szkodziły”. Podejmowano próby reform – m.in. na łamach „Roczników Gospodarstwa Krajowego”, wydawanych w Warszawie w latach 1842-1864⁶¹². Opowiadano się za utrzymaniem najwyższej pozycji w społeczeństwie przez szlachciców-ziemian, chociaż była ona uwarunkowana wypełnianiem określonych obowiązków.

Poprawę sytuacji społecznej wiązano więc w pierwszej kolejności z przeprowadzeniem reform wśród ziemiaństwa. Nie były one jednak nigdy tak dalece posunięte, by powstał „zamysł całkowitego usunięcia szlachty ze sceny dziejowej narodu polskiego”, ponieważ „przerastał [on – przyp. M.H.] wyobraźnię nawet radykalnie zorientowanego mieszkańca Królestwa”⁶¹³. Nie było wówczas na tyle rozwiniętej innej warstwy, która mogłaby zastąpić szlachtę. Po powstaniu listopadowym uformowała się powszechna świadomość – zwłaszcza na terenie Królestwa Kongresowego – „o nieuchronności przeobrażeń społecznych”⁶¹⁴. Wzmogła się krytyka anachronicznej struktury stanowej, uderzająca w szczególności w szlachtę. Nie była ona nowością, ponieważ od dawna istniał ruch egzekucyjny i antymagnacki. W okresie międzypowstaniowym krytyczne opinie formułowane były m.in. na

⁶⁰⁷ Skowronek zwrócił uwagę na to, że polscy konserwatyści cechowali się zróżnicowanymi poglądami - balansowali między dążeniami powstańczo-niepodległościowymi (...), kompromisem z zaborcami (...) i rezygnacją z narodowej odrębności czy samodzielności” – Skowronek 1976, s. 197.

⁶⁰⁸ Skowronek 1976, s. 196.

⁶⁰⁹ Czartoryski 1845, s. 92; cyt. za: Król 1976, s. 81.

⁶¹⁰ Skowronek 1976, s. 196.

⁶¹¹ Tazbir 1976a, s. 13.

⁶¹² Kurkowska 2003, s. 341-342.

⁶¹³ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 73.

⁶¹⁴ Ibidem, s. 57.

emigracji – „z dystansu” – na sytuację panującą na ziemiach polskich. Demokraci krytycznie odnosili się do wystawnego i próżniaczego życia ziemiaństwa oraz preferowania zagranicznych gustów⁶¹⁵. Z drugiej strony dostrzegali konieczność udziału szlachty w walkach narodowowyzwoleńczych oraz w przebudowie społeczeństwa, „apelując do jej patriotyzmu i ducha obywatelskiego”⁶¹⁶. Uwagi krytyczne dotyczyły więc nie całości struktury społecznej, ale wybranych elementów.

Tematem dyskusji była m.in. porażka powstania listopadowego, pozycja społeczna szlachty-ziemian oraz sytuacja chłopów, którzy nadal musieli wypełniać obowiązek pańszczyźniany, mimo zniesienia poddaństwa. Ich los zależał więc w dużym stopniu od ziemiaństwa. Był to również okres rozwoju piśmiennictwa i warstwy inteligencji uwrażliwionej na tematykę społeczną. Zdaniem Mirelli Kurkowskiej ujawniła się prawdopodobnie po raz pierwszy w dziejach polskich publicystyka „międzywierszowa” – w wyniku cenzury społeczna tematyka „pojawiała się w tekstach pozornie odległych od takich zagadnień: traktujących o historii literatury, o gospodarstwie rolnym, przemyśle (...), dziełach literackich, powieściach, a nawet romansach”⁶¹⁷. Przekazywane w ten sposób komunikaty wymagały jednak odpowiedniego przygotowania – docierały do węższej grupy odbiorców. Był to również okres kolportażu nielegalnych wydawnictw.

Specyficznym zjawiskiem dla publicystyki i literatury pięknej była koncentracja na dworze szlacheckim, wsi i stosunkach panujących w tym obrębie⁶¹⁸. Miało to szczególne znaczenie biorąc pod uwagę, że w tym czasie funkcjonowało wiele innych frapujących tematów społecznych: był to okres rozwoju takich miast jak Warszawa i Łódź (także jako ośrodków kulturalnych), „zmieniały się stosunki demograficzne, obyczajowość, na niespotykaną dotychczas skalę rozwijała się wytwórczość (zwłaszcza włókiennictwo), dokonywała się jej mechanizacja, wprowadzano innowacje techniczne widoczne zwłaszcza w dziedzinie komunikacji (kolej żelazna, żegluga parowa), które rzutowały na styl i jakość życia”⁶¹⁹. Co ciekawe, publicyści i literaci nie byli związani z dworami ziemiańskimi, a jednak „niezależnie od biografii własnej (...), doświadczeń społecznych i orientacji politycznej”, zaabsorbowani byli światem szlachecko-ziemiańskim⁶²⁰.

Stąd powstaje pytanie, czy lokowanie wszelkich istotnych zdarzeń wokół dworu szlacheckiego wynikało z długowiekowej tradycji „Polski jako rolniczego spichlerza”,

⁶¹⁵ Beauvois 1987, s. 67.

⁶¹⁶ Skowronek 1976, s. 186.

⁶¹⁷ Kurkowska 2003, s. 338.

⁶¹⁸ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 60.

⁶¹⁹ Kurkowska 2003, s. 339.

⁶²⁰ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 61.

prowadzącej „do utwierdzenia w mentalności przekonania, iż posiadanie ziemi nie tylko stanowi główne bogactwo, ale i podstawę znaczenia w społeczeństwie, jak również do wielowiekowego lekceważenia cywilizacji miejskiej?”⁶²¹. Kreowany obraz szlachty i ziemiaństwa był jednak często negatywny. Punktem wyjścia dla proponowanych reform społecznych – jawnie lub w sposób bardziej zawoalowany – byli „obywatele ziemscy” (w domyśle szlacheckiego pochodzenia). Termin „szlachta” był stosowany w publicystyce Królestwa Polskiego często w celu podkreślenia starodawnej lub prowincjonalnej obyczajowości⁶²². Kreowano obraz nowoczesnego obywatela ziemskiego, dobrze zarządzającego swoim majątkiem: „Gospodarstwo jest sztuką umiejętnego stosowania rozlicznych i różnorodnych wiadomości naukowych”, a także „Gruntowna znajomość rzeczy, myśl zawsze czujna (...) utrzymują człowieka na tej samej wysokości moralnego i umysłowego wykształcenia, do jakiej go natura rzeczy i obowiązki powołują”⁶²³. Oczekiwano, że ziemiaństwo będzie działać na rzecz całego społeczeństwa. O ile pisarze pochodzenia ziemiańskiego motywowali ten postulat obopólnym interesem ziemian i chłopów, demokratycznie ukierunkowani publicyści posługiwali się argumentacją emocjonalno-etyczną⁶²⁴. W literaturze polskiej – jak wykazała Mirella Kurkowska – ukształtował się model ziemianina żyjącego na sposób mieszczański: „Ceni on skromność, pracowitość, umiarkowanie, gospodarność, szacunek dla niższych stanem i poddanych, sumienne wykonywanie codziennych obowiązków. Ten mieszczański szlachcic okazuje się najbardziej typowym reprezentantem polskiego biedermeieru. Nieco ksenofobiczny, tradycyjny wizerunek Sarmaty w zaskakujący sposób splata się z biedermeierowską niechęcią do cudzoziemszczyzny, apoteozą swojskości”⁶²⁵.

Według głoszonych haseł uznanie można było zdobyć nie na podstawie pochodzenia, ale poprzez sprawne zarządzanie majątkiem i przeznaczanie zysków na cele publicznego pożytku. Do powinności ziemian należał także mecenat. Pracę postrzegano jako godne zajęcie dla ziemianina: „Dziedzic wsi ma zawsze zadosyć pracy, aby nie popadł w lenistwo miejskiego kapitalisty, ma przy tym tle niepodległości, że więcej niż inni może się na posługi innych poświęcać. Dlatego to w tym stanie tyle cnót znajdziesz tak pięknych, a nigdzie gęściej niż w Polsce”⁶²⁶. Ziemianina cechowała postawa patriotyczna oraz troska o los włościan, ale nie w takim stopniu, który zagrażałby jego pozycji społecznej. Zgodnie z

⁶²¹ Kurkowska 2003, s. 339.

⁶²² Czepulis-Rastenis 1976a, s. 62.

⁶²³ Górski 1856, s. 256; Górski 1857, s. 305; cyt. za: Czepulis-Rastenis 1976a, s. 63-64.

⁶²⁴ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 68.

⁶²⁵ Kurkowska 2018, s. 36.

⁶²⁶ [Łubieński] 1847, s. 128; cyt. za: Czepulis-Rastenis 1976, s. 65.

postawą biedermeierowską, członkowie wyższych warstw mieli dawać przykład warstwom niższym – w przeciwnym razie groziło to negatywnymi konsekwencjami: „Lud na nas patrzy i naśladuje; często małe złamanie przepisów religii daje sobie za wymówkę do sroższych przestępstw, jakich się dopuszcza. Niejeden, co w piątek jadł z mięsem, stał się powodem, że jego sługa został złodziejem lub zbójcą”⁶²⁷.

Potrzebę troski o los włościan głosiło zwłaszcza stronnictwo demokratów, które postulowało, by „uobywatelniać”, „uszlachetniać” ludność wiejską, w celu angażowania jej w działania patriotyczne⁶²⁸. Bardziej radykalne postulaty demokratów zakładały nawet „rozpłynięcie się w ludzie” szlachty: „Odrodzona Polska arystokratyczną Rzeczpospolitą być nie może. Wszechwładztwo wróci do ludu; stan niegdyś panujący rozwiąże się ostatecznie, między lud zstąpi, stanie się ludem”⁶²⁹. Myśl społeczno-polityczna XIX wieku przechodziła nieraz w obraz utopijny, w którym ziemianin jest sprawiedliwy, cnotliwy i rządny, a na drugim biegunie „pracowity i pobożny kmieć, każdy, po swojemu, dobry Polak i dobry katolik”⁶³⁰.

Czynne uczestnictwo w życiu kościoła katolickiego było zalecane. Ateizmu oficjalnie nie akceptowano, zwłaszcza w tradycyjnych środowiskach. Wśród inteligencji częściej występowała obojętność religijna niż wśród szlachty, chociaż „Przeciętny polski inteligent czy mieszczanin na ogół nie posiadał uporządkowanego systemu światopoglądowego, który by mógł stanowić alternatywę dla religii”⁶³¹. Dominowało jednak praktykowanie wiary (przynajmniej zewnętrznie), które utożsamiano z patriotyzmem (uroczystości religijne łączono często z narodowymi), co miało szczególne znaczenie zwłaszcza w zaborze rosyjskim i pruskim tym bardziej ze względu na prześladowania.

Ziemianin miał być wzorowym ojcem, zapewniającym byt rodzinie. Szczególnie wiele uwagi poświęcano sferze życia rodzinnego, gościnności i dobrych relacji sąsiedzkich, opartych na wzajemnej pomocy. Gościnność zapewniała duża liczba godzin wolnego czasu oraz dostatek produktów – był „czas i miejsce na rozwój kultury towarzyskiej, polegający na rozmowach o ludziach i wydarzeniach, a nie intelektualnej, która zasadzałaby się na konwersacji o przeczytanych książkach”⁶³². Istotny wpływ na wzorzec osoby wielkopolskiego ziemianina miało oddziaływanie niemieckiej kultury mieszczańskiej, co uwidaczniało się m.in. w nekrologach akcentujących skromne zasługi, związane z rodziną i najbliższym

⁶²⁷ Kraszewski 1964, s. 117-118; cyt. za: Kurkowska 2018, s. 31.

⁶²⁸ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 69.

⁶²⁹ *Towarzystwo Demokratyczne* 1954, s. 93; cyt. za: Skowronek 1976, s. 188.

⁶³⁰ Zimand 1976, s. 104.

⁶³¹ Chwałba 2012, s. 120.

⁶³² Tazbir 1976, s. 25.

otoczeniem, zamiłowanie do porządku, zdolność do oszczędzania, pragmatyzm w działalności gospodarczej i publicznej, które były wcześniej wartościami obcymi dla kultury szlacheckiej. Zdaniem Witolda Molika była to „amalgamacja cnót o proveniencji mieszczańskiej z uwarunkowanymi tradycją szlacheckimi zasadami postępowania”⁶³³. Wiązało to zjawisko z dynamicznym rozwojem stosunków kapitalistycznych w okresie ekonomicznej dominacji elementu niemieckiego⁶³⁴.

O roli szlachty wypowiadał się rosyjski polityk, Michaił Michajłowicz Spieranski, który stwierdził, że „Pozbawić Polskę tego stanu byłoby tym samym, co uznać odmienne podstawy jej społecznej egzystencji i zaszcześcić jej idee równości. Trzeba by się obawiać, iż brak tego ciała pośredniczącego mógłby zrodzić w umysłach jej mieszkańców idee nieumiarkowanego liberalizmu hamującego wszelki postęp w kierunku dobra. (...) Czyż można pomyśleć o pozostawieniu Polski bez uprzywilejowanej szlachty. Nie przywiązując jej tym samym do Francji, o Zachodu, z którym jej przeszłość aż nauczyła ją sympatyzować? W Polsce trzeba więc uprzywilejowanej szlachty”⁶³⁵.

Jak pisał Henryk Rzewuski, „polskość nie była przyrodzonym wypadkiem urodzenia lub zamieszkania na ziemi do Polaków należącej, ale przywilejem (...), narodem będzie wobec tego szlachta: znieść szlachectwo polskie, a z nim razem i polskość zniknie”⁶³⁶. Z drugiej strony, na przełomie XVIII i XIX wieku nie przykładano jeszcze wagi do języka polskiego – posługiwanie się innym językiem (np. francuskim) w życiu codziennym nie stanowiło przeszkody do identyfikowania się jako Polaka. Wielokulturowość nie stanowiła przeszkody. Wyznanie również nie miało wpływu na takie przekonanie. Poczucie wspólnoty między szlachcicami było więc zbudowane na więzi politycznej, a nie etnicznej⁶³⁷.

W związku z tym, że Rzeczpospolita była krajem wielonarodowym występowało również zjawisko dwustopniowej tożsamości narodowej. Wiązała się one z identyfikowaniem się szlachcica jednocześnie jako Polaka i jako Rusina czy Litwina⁶³⁸. Szlachcice byli Polakami, ale zamieszkującymi różne „małe” ojczyzny, stanowiące część Polski. Poczucie „polskości” było obecne również w ramach duchowieństwa katolickiego, nawet jeśli wywodziło się z mieszczaństwa lub chłopstwa, ze względu na wykształcenie, kontakty ze szlachtą i pozycję społeczną.

⁶³³ Molik 1985, s. 144.

⁶³⁴ Ibidem, s. 142.

⁶³⁵ Paskiewicz z kolei wyraził sprzeciw „rozkrzewianiu” szlachty w stan „liczny a politycznie niesformy” – Jedlicki 1968, s. 312, 329-330.

⁶³⁶ Chwalba 2012, s. 151.

⁶³⁷ Ibidem.

⁶³⁸ Chwalba zacytował wypowiedź powstańca z 1863 roku, która ilustruje taki pogląd: „Między nami Polakami byli (...) Litwini, Żmudzini, Podolacy i Wołyniaki i Rusini” – ibidem.

W XIX wieku na polu kultury wyróżniali się w Wielkopolsce Edward i Atanazy Raczyński oraz Tytus Działyński. Działyły jeszcze takie rezydencje magnackie, jak Puławy Czartoryskich. Gromadzenie pamiątek przez magnaterię wynikało z roli „nosiciela” kultury polskiej. Działalność na rzecz zachowania pamięci o Rzeczypospolitej, skłaniająca się ku ruchom narodowowyzwoleńczym, była odpowiedzią na utratę dawnego znaczenia politycznego przez szlachtę. W okresie zagrożenia dla polskiej kultury pod zaborami, ziemiaństwo przyjęło rolę warstwy, będącej jej depozytariuszem. Znamienne dla nowych czasów było to, że arystokracja – posiadająca istotną i uprzywilejowaną rolę w społeczeństwie – ustępowała gospodarczo mieszczaństwu (z wyjątkiem Galicji i ziem zabranych), a na polu kultury miała głównego konkurenta w postaci warstwy inteligenckiej⁶³⁹. „Klasa umysłowa” była nowym odbiorcą sztuki i kultury, mającym wkład w ich rozwój.

Zdaniem Romana Zimanda szlacheckość kultury opierała się na warstwach znajdujących się między szlachtą a chłopstwem (autor nie włączał inteligencji do pojęcia szlachty ze względu na odmienne źródła dochodu i profesję)⁶⁴⁰. Odrzucił jednocześnie tezę o szlacheckości kultury inteligencji, która miałaby wynikać z jej pochodzenia społecznego⁶⁴¹. Kultura XIX wieku, określana mianem szlacheckiej, nie była tworem wyłącznie ziemiaństwa, przenoszonym bez modyfikacji na inne, „pośrednie” warstwy. Zdaniem Zimanda, „owe warstwy pośrednie, a w szczególności inteligencja, wytworzyły własne wzory zachowań, w których dziedzictwo szlacheckie było dostatecznie wyczuwalne, tak iż pozostałe grupy społeczne – z wyjątkiem może prawdziwego ziemiaństwa – uznać ją mogły za kulturę zarazem względnie nowoczesną, ogólnonarodową i szlachecką”⁶⁴². Autor zaproponował, by posługiwać się pojęciem „kultury inteligencko-szlacheckiej” w kontekście czasów co najmniej do upadku powstania listopadowego. Jerzy Skowronek sprostował, że należy się raczej posługiwać pojęciem „kultury szlachecko-inteligenckiej” ze względu na jeszcze silny w tym okresie pierwiastek szlachecki⁶⁴³. Stanowiła ona zespół wzorców kultury narodowej.

Inteligencja tak jak szlachta cechowała się romantycznym patriotyzmem i patriarchalnym poczuciem odpowiedzialności. Cechy te wiązały się z ambicją pełnienia elitarnego roli w ramach narodu⁶⁴⁴. Patriotyzm inteligencji dostrzegalny był również we wspomnieniach pośmiertnych publikowanych w latach 1841-1862 na łamach „Biblioteki Warszawskiej” oraz

⁶³⁹ Chwałba 2012, s.

⁶⁴⁰ Zimand 1976, s. 102.

⁶⁴¹ Ibidem, s. 103.

⁶⁴² Zimand 1976, s. 104.

⁶⁴³ Skowronek 1976, s. 191.

⁶⁴⁴ Koestler 1987, s. 279, 281.

„Tygodnika Ilustrowanego”⁶⁴⁵. Aktywność zawodową rozumiano jako pracę na rzecz kraju. Pozytywnie oceniano zaangażowanie w sprawy publiczne, działalność dobroczynną i „obywatelską”⁶⁴⁶. Wartość człowieka określały więc w pierwszej kolejności zasługi, a nie pochodzenie. Z drugiej strony, nie potrafiono do końca porzucić akcentowania kwestii rodowodu. Nadal powoływano się na „zasługi przodków” oraz „szlachetne dziedzictwo”, a fikcyjni bohaterowie pochodzili ze starodawnych rodów lub z domów, w których każde pokolenie piastowało jakiś urząd ziemski lub służyło w wojsku⁶⁴⁷. Były to jednak pozostałości anachronicznej struktury stanowej: „Zwracano uwagę na umiejętności zawodowe, a nie na sukces finansowy. Inteligencja łączyła więc w sobie różne cechy – mieszczańskie, ziemiańskie, a także własne. Mieszczańskie ideały nie zdominowały tej warstwy na ziemiach polskich. Z drugiej strony, ziemiaństwo krytykowane za egoizm i ekskluzywizm, było naśladowane czy przez nawiązywanie w architekturze do dworców, urządzenia wnętrz, czy po «dowodzenie» szlacheckich rodowodów”⁶⁴⁸. Młodzież mieszczańska przyjmowała arystokratyczne, a nie burżuazyjne upodobania, co świadczyło o małym stopniu oddziaływania kultury mieszczańskiej na ziemiach polskich⁶⁴⁹.

Sfera ziemiańsko-arystokratyczna miała jednak większe wpływy i dominowała nad inteligencją, co widoczne było na przykład w działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, oraz w polskich towarzystwach naukowych w Poznaniu i Toruniu. W XIX stuleciu rozwijały się założone wcześniej oraz nowo powstałe instytucje kulturalne i naukowe. Organizowano m.in. salony artystyczne, które stanowiły okazję do spotkań i zawiązywania kontaktów, stwarzające możliwości rozwoju dla artystów. Szczególnie aktywne instytucje działały na terenie Królestwa Kongresowego, Litwy i Rusi oraz w Poznańskim i w Krakowie⁶⁵⁰. W pierwszej połowie XIX wieku wśród prenumeratorów wydawnictw o charakterze naukowym w Królestwie Kongresowym była nie tylko inteligencja, ale również ziemiaństwo, które interesowało się w szczególności literaturą historyczną oraz rolniczą⁶⁵¹. Zdaniem Mirelli Kurkowskiej mogła w tym wypadku oddziaływać staropolska tradycja mecenatu kulturalnego⁶⁵². Był to również okres wzmożonego zbierania książek, z których powstawały domowe biblioteki⁶⁵³. Znaczny udział

⁶⁴⁵ Czepulis-Rastenis 1976b, s. 804.

⁶⁴⁶ Ibidem, s. 814.

⁶⁴⁷ Czepulis-Rastenis 1976a, s. 76.

⁶⁴⁸ Kurkowska 2003, s. 358.

⁶⁴⁹ Rzepniewska 1990, s. 45.

⁶⁵⁰ Chwałba 2012, s. 131.

⁶⁵¹ Dymmel 1992, s. 155.

⁶⁵² Kurkowska 2003, s. 336.

⁶⁵³ Szocki 1996.

w księgozbiorze należał do literatury pięknej, w tym z krajów niemieckojęzycznych⁶⁵⁴. Zbiory książkowe rekompensowały brak instytucji państwowych. Taką rolę pełniły m.in. Książnica Józefa Andrzeja Załuskiego oraz zbiory Józefa Maksymiliana Ossolińskiego⁶⁵⁵. Tworzone były zarówno przez inteligencję, jak i ziemian. Chcą wspólną światopoglądu inteligenckiego i ziemiańskiego było zainteresowanie historią oraz tradycją, jej kultywowanie i badanie, troska o pamiątki przeszłości, co było zgodne z kulturą *biedermeieru*, praktykującą *Sammeln und Hegen* (zbieranie i pielęgnowanie)⁶⁵⁶.

Ziemiaństwo o konserwatywnych poglądach obawiało się utraty odrębności społecznej i tożsamości. Swoimi obyczajami i stylem życia wywierało wpływ na mieszczaństwo: „Nabywanie tytułów, orderów i rodowodów, budowa pałaców, ich kosztowne wnętrza, drogie powozy, luksusowe rozrywki – wszystkie te zewnętrzne oznaki bogactwa i pozycji społecznej, które miały zbliżyć i upodobnić elitę mieszczańską do arystokratycznej, pochłaniały ogromne kapitały”⁶⁵⁷. Danuta Rzepniewska zwróciła uwagę, że ta łatwość przyswajania przez mieszczan stylu życia arystokracji świadczyła o „zastanawiającej, a tak charakterystycznej dla obyczaju polskiego nietrwałości fortun mieszczańskich”⁶⁵⁸.

„Szlacheckość” polskiej kultury i jej wpływ na warstwy średnie jest szczególnie widoczny, gdy porówna się ją z niemiecką kulturą mieszczańską, postrzeganą jako posiadającą „czystsza formę niż gdzie indziej”⁶⁵⁹. W osiemnastowiecznej tragedii mieszczańskiej powtarzał się motyw mieszczan przeciwstawiających się szlachcie. Postawa ta wynikała m.in. z niemożności awansu do wyższych warstw społeczeństwa. Z drugiej strony – na co zwróciła uwagę Maria Ossowska – istniały przykłady fuzji elementów mieszczańskich i szlacheckich. Dostrzegalne były m.in. w powieści Thomasa Manna *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* [Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny, 1901], w której ambicje rodowe (istotna rola następcy, splendoru) mieszczańskiej rodziny były nie mniejsze niż u szlachty⁶⁶⁰. U Tomasza Buddenbrooka „tendencja do osobistego wyróżnienia się jest (...) równie mocna jak w synach szlacheckich, choć to wyróżnienie jest wyróżnieniem na podstawie innych walorów”. Ponadto towarzyszyła temu krytyczna ocena szlachciców – na przykład reagowania na katastrofę finansową samobójstwem⁶⁶¹. Patrzono nieżyczliwie nie tylko na szlachtę, ale również

⁶⁵⁴ Szocki, s. 58.

⁶⁵⁵ Kurkowska 2003, s. 336, przyp. 64.

⁶⁵⁶ Weydt 2006.

⁶⁵⁷ Rzepniewska 1990, s. 45.

⁶⁵⁸ Ibidem, s. 45.

⁶⁵⁹ Ossowska 1985, s. 344.

⁶⁶⁰ Ibidem, s. 345.

⁶⁶¹ Ibidem, s. 346.

występowało zjawisko niechęci starych rodów mieszczańskich wobec nowo wzbogaconego mieszczaństwa.

W duchu marksistowskim tłumaczono zjawisko dyfuzji kulturowej z perspektywy „walki klas”. Wyróżniono dwa zjawiska: „1) przejmowanie przez klasę zwycięską wzorów tej klasy, której władzę odziedziczyła i 2) narzucanie klasie pokonanej wzorów własnych” oraz trzecie, zdefiniowane przez Marię Ossowską, zakładające stopniową fuzję „wzorów klasy zwycięskiej, przy uporczywej w tym wypadku atrakcyjności wzorów klasy pokonanej”⁶⁶². Odrzucając ideologiczną wymowę tych tez, zasadne wydaje się założenie w kontekście ziem polskich, że wzory szlacheckie (dominujące w pierwszej połowie XIX wieku) oddziaływały na kulturę mieszczańską, ale wraz z rosnącą rolą mieszczaństwa i inteligencji umacniał się odwrotny kierunek tych oddziaływań.

Niższych warstw – zwłaszcza chłopów – nie włączano w ramy pojęcia „narodu”. Chłopi byli najliczniejszym stanem, który uzyskał dopiero w XIX wieku prawo własności do uprawianej ziemi bez obowiązku pańszczyźnianego i innych obciążeń feudalnych. Uwłaszczenie przeprowadzono najpierw w zaborze pruskim (od 1808 roku do lat osiemdziesiątych XIX wieku), następnie w zaborze austriackim w 1848 roku oraz w zaborze rosyjskim w latach 1861-1864. W ramy społeczności wiejskiej wchodził chłop posiadający własne ziemie, w tym zamożni gospodarze cieszący się szacunkiem w ramach społeczności oraz komornicy bez własnej ziemi i robotnicy rolni. Na wsi również obowiązywała hierarchia majątkowa.

Świadomość tożsamości u chłopów ograniczona była najczęściej do wioski lub parafii. Uległa poprawie dopiero po uwłaszczeniu, chociaż z drugiej strony wśród warstwy chłopskiej upowszechnił się mit dobrego władcy pruskiego i austriackiego. Czasy Rzeczypospolitej kojarzyły się z latami pańszczyzny i wyzysku ze strony szlachty – „Chłopi polskojęzyczni drugiej połowy XIX w. byli antypolscy, gdyż byli antyszlacheccy”⁶⁶³. Pańszczyzna była pozostałością czasów feudalnych, chociaż nie ograniczała się wyłącznie do terenów Rzeczypospolitej – występowała w różnych krajach Europy w XVI i XVII wieku⁶⁶⁴. Według Kazimierza Nitscha „U chłopów, nawet u gburów, nawet w sferze nauczycielskiej i księżej, (...) jedzenie było raczej berlińskie”⁶⁶⁵. Przyczyniło się do tego ziemiaństwo, które stawiało opór reformie.

⁶⁶² Ossowska 1985, s. 349.

⁶⁶³ Chwalba 2012, s. 156.

⁶⁶⁴ Władysław Czapliński zwrócił uwagę na to, że „nawet we Francji, w której pańszczyzna jest rzadko stosowana, właściciel wraz z Kościołem zabierają wieśniakowi 30-40% produkcji” – Czapliński 1976, s. 156.

⁶⁶⁵ Nitsch 1960, s. 89; cyt. za: Kurkowska 2003, s. 334.

Uwłaszczenie doprowadziło do zredukowania różnic prawnych, jednak społeczeństwo nadal pozostawało zróżnicowane pod względem majątkowym. Władze pruskie zdecydowały się jednak na zniesienie pańszczyzny, chcąc stworzyć warstwę zamożnych i średniozamożnych chłopów, którzy mieli być rekrutowani do wojska, płacić podatki oraz wykazywać się wiernością królowi⁶⁶⁶. Zamożne mieszczaństwo również uważało się za część narodu, zdarzały się postulaty, by w ramy narodu politycznego włączać również i uboższych obywateli, a nawet – w połowie XIX wieku – by uwzględniać jedynie lud miejski i wiejski, pomijając szlachtę⁶⁶⁷.

Ciekawym zjawiskiem, jakie wystąpiło na terenie ziem polskich, była asymilacja obywateli państw zaborczych z polską kulturą. Jak wykazał Janusz Tazbir, „potomkowie austriackich, niemieckich czy rosyjskich urzędników, którzy przybyli na nasze ziemie dla realizacji celów rusyfikacyjnych czy germanizacyjnych, jak również synowie niemieckich kupców i rzemieślników, stawali się w wielu wypadkach Polakami. Spotykamy ich nawet w szeregach powstańców lub w kręgu uczestników spisków niepodległościowych⁶⁶⁸. Zygmunt Kaczkowski przypisywał szczególne zasługi na tym polu sile kobiecego charakteru: „Jak który Niemiec ożenił się z Polką, to ten już z pewnością przepadł dla rządu, bo żona go wzięła za łeb i musiał tak tańcować jak ona mu grała. Za pomocą takich Niemców wiele się rzeczy ukryło i niejednen emisariusz ukrył się w czas przed obławą⁶⁶⁹. Fakt ten tłumaczy się pochodzeniem pracowników administracji zaborczej – na ogół wywodzili się z warstw plebejskich. Wykonywana profesja sytuowała ich w obrębie oddziaływania kultury ziemiańskiej⁶⁷⁰. Innym powodem jest otwarty od wieków charakter kultury polskiej, przejawiający się we współistnieniu różnych narodowości, wyznań, kultur i obyczajów na terenie Rzeczypospolitej. Trzecią przyczyną był wpływ romantycznej wizji niepodległości i zbrojnej walki o nią⁶⁷¹. Polska odmiana kultury romantycznej zbudowana była na podstawie dziedzictwa szlacheckiego. Tradycje te były podstawą dla nowego wzorca typu narodowego, stanowiącego wzorzec dla walczących o kraj⁶⁷².

Zarysowana stratyfikacja społeczeństwa ziem polskich XIX wieku jest w dużym stopniu uproszczona⁶⁷³. Dotyczy to zwłaszcza miejsc granicznych, w których przenikają się kryteria

⁶⁶⁶ Molik 1999, s. 34.

⁶⁶⁷ Chwalba 2012, s. 153.

⁶⁶⁸ Tazbir 1976, s. 19.

⁶⁶⁹ Kaczkowski 1899, s. 35; cyt. za: Homola 1972, s. 131-132.

⁶⁷⁰ Tazbir 1976, s. 19.

⁶⁷¹ Ibidem; Dworzaczek 1976, s. 205.

⁶⁷² Kamionkova 1973, s. 211.

⁶⁷³ O problemach związanych ze zdefiniowaniem uwarstwienia społecznego XIX wieku pisali m.in. Kula, Jedlicki 1964; Zimand 1976.

stosowane wobec poszczególnych warstw. Przykładowo można postawić pytania o to, czy „należeli do ziemiaństwa właściciele folwarków, którzy żyli w miastach i trudnili się zawodami typowo inteligenckimi? Czy można uznać za przedstawicieli ziemiaństwa bankierów i przemysłowców, którzy po nabyciu dużych majątków ziemskich główne swoje dochody czerpali nadal z działalności pozarolniczej i nie zmienili miejskiego trybu życia?”⁶⁷⁴. Trudne jest również rozstrzygnięcie, w jakim miejscu przebiegała granica między ziemiaństwem a arystokracją. Obie warstwy cechowały się wzajemną niechęcią – arystokracja izolowała się od ziemiaństwa, które identyfikowało ją z kosmopolityzmem, ekskluzywizmem i egoizmem. Część badaczy opowiada się jednak za uznaniem arystokracji za część ziemiaństwa, a nie za uznawaniem ich za odrębne kategorie społeczne⁶⁷⁵. Również wobec magnaterii starano się odpowiedzieć na pytanie dotyczące wyznaczników identyfikacyjnych⁶⁷⁶. W okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów elita szlachecka wyróżniała się członkostwem w senacie. Były to zazwyczaj osoby posiadające latyfundia i siedziby magnackie⁶⁷⁷. Wydaje się, że najsluszniejszym rozwiązaniem jest stosowanie więcej niż jednego kryterium oraz przyjęcie, że obok łatwych do identyfikacji przypadków, są również trudne, wymagające stosowania umownych w pewnym stopniu wniosków. Metoda taka znajduje uzasadnienie w założeniu, że poszczególne warstwy społeczeństwa nie stanowiły całkowicie odrębnych części społeczeństwa, a były ze sobą powiązane ekonomicznie, rodzinie i kulturowo⁶⁷⁸. Obyczaje różniły się w zależności od stanu, ale posiadały jednak elementy wspólne. Należało do nich przestrzeganie norm, ustanowionych przez Kościół. Potrydencki kościół katolicki spełniał istotną rolę w kształtowaniu kultury szlacheckiej. Wpływy były obustronne: z jednej strony, Kościół ulegał tzw. sarmatyzacji, czyli przenikaniu elementów szlachecko-narodowych do kultu, a z drugiej – wpływał na mentalność i ideologię szlachty polskiej⁶⁷⁹. Poza tym, różnice w stylu życia w większym stopniu warunkowała zamożność, a także poziom kulturalny i wpływy obce oraz dyfuzja kulturowa⁶⁸⁰.

⁶⁷⁴ Molik 1999, s. 15.

⁶⁷⁵ Rudnicki, 1996, s. 15; Kwilecki 1996, s. 106-107; Molik 1999, s. 16.

⁶⁷⁶ M.in. Kersten 1974, s. 8-12; Zielińska 1977, s. 5-7, 194-199.

⁶⁷⁷ Leskiewiczowa 1985, s. 16.

⁶⁷⁸ Ibidem, s. 23.

⁶⁷⁹ Tazbir 1970; Czapiński 1976, s. 159.

⁶⁸⁰ Tazbir 1976, s. 23.

5. Dom i rodzina w XIX wieku.

Określenie „życie domowe” wprowadzone zostało w miejsce pojęcia „życia codziennego”, które nie posiada jednej definicji. „Codziennosc” ma na tyle szeroki zakres semantyczny, że może mieścić w sobie zarówno życie rodzinne, jak i pracę, wypoczynek, wierzenia, obyczaje, mentalność oraz całą kulturę materialną⁶⁸¹. W jego ramy wchodzi zatem życie ulokowane w przestrzeni domowej. Pojęcie domu także może być różnie interpretowane. Może dotyczyć budynku (odpowiednik angielskiego *house*) lub mieszkania, ale także wykraczać poza „cztery ściany” i obejmować wtedy swym zakresem tzw. małą ojczyznę albo nawet wielką ojczyznę.

Zazwyczaj miejsce urodzenia postrzegane jest jako „dom”. Z drugiej strony, dom nie musi być ściśle związany z danym miejscem – może powstać w nowej lokalizacji, z którą zwiąże się człowiek. Więzy te opierają się na relacjach rodzinnych oraz z szerszym otoczeniem. Pojęcie domu może być więc również interpretowane symbolicznie (ang. *home*). Nie ograniczało się ono do jednego miejsca – zamożniejsza ludność miejska posiadała często dwory na wsi, mające często charakter domku letniskowego⁶⁸². W „drugim domu” spędzano chętnie czas zwłaszcza w porze letniej. Taki model wypoczynku został zilustrowany m.in. w *Lalce* Bolesława Prusa (1889).

Z pojęciem domu w życiu szlacheckim wiązał się dwór. Nazwę tę stosowano w XIX wieku do różnorodnych budowli – od małych budynków po pałaco-wille wiejskie, prezentujące różne style architektoniczne⁶⁸³. Z czasem – od połowy XIX wieku – stał się symbolem „polskiej rodzimości”. Geneza tej koncepcji sięga czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdy dwór postrzegano jako „rzekomo drugie ogniwo w ewolucyjnym ciągu polskich siedzib mieszkalnych – od chałupy poczynając i na zamku kończąc”⁶⁸⁴. Występowały również „tendencje łączenia owego dworu z romantycznymi i poromantycznymi wątkami «rodzimości»”. Wizja ta kształtowała się od początku XIX wieku, osiągając apogeum na przełomie XIX i XX wieku. Wpływ na jej uformowanie miała polityka oraz sztuka literacka i malarska. Tą drogą przyjęło się, że do rangi „«typowego» wzoru kulturowego awansowały jedynie redefinicje średnioszlacheckiego dworu klasycystycznego (potem z odchyleniem na

⁶⁸¹ Molik 1999, s. 14.

⁶⁸² Marta Leśniakowska, za Anthonym D. Kingiem, wskazała, że podmiejskie posiadłości wywodzą się „z antycznej, pastersko-sielankowej idei willi *suburbana* i renesansowej architektury *recreationis* Joespha Furttenbacha (1640), z których później wylansowany został nowożytny model bungalowu, wykształcony przez kulturę angielską w początkach XVII wieku w dalekowschodnich koloniach i skąd rozprzestrzenił się on stopniowo na cały obszar euro-atlantycki” – Leśniakowska 1990, s. 15, por. King 1984.

⁶⁸³ Leśniakowska 1990, s. 9.

⁶⁸⁴ Ibidem, s. 12.

barok)⁶⁸⁵. Zdaniem Tadeusza Chrzanowskiego dwór szlachecki był „azyłem polskości, małą twierdzą”⁶⁸⁶.

Od okresu nowożytnego następowało rozerwanie pojęcia „domu” (pojmowanego w kontekście społecznym, prawnym i ekonomicznym) i „rodziny”. Już w czasach Marcina Lutra rozgraniczono „pojęcie «domu» – jako struktury socjoekonomicznej – od istniejącej wewnątrz niej struktury prawno-osobistej”⁶⁸⁷. Stopniowo pojęcie „rodziny” wypierało pojęcie „domu”. Interpretowane było wówczas jako „Osoby tworzące domową społeczność, małżonkowie i ich dzieci”⁶⁸⁸. Zjawisko to wynikało z nowożytnego procesu oddzielania się mieszkania od warsztatu pracy, przejściem na produkcję manufakturową i pracę najemną oraz rozwojem innych zawodów (np. urzędniczych), które wykonywano poza domem. Razem z wyodrębnianiem się pojęcia „rodziny” do życia domowego weszły „Miłość małżeńska, rodzicielska i zwykła emocjonalność”⁶⁸⁹.

W dworskiej kulturze baroku dom miał charakter „oficjalny”, życie prywatne miało charakter otwarty, a salon stanowił centralne miejsce. Jeśli właściciel domu był jednocześnie kolekcjonerem, wtedy dom nabierał muzealnego charakteru – goście byli oprowadzani po zbiorach gospodarza (taki charakter miał na przykład pałac wilanowski za Stanisława Kostki hr. Potockiego). Pod koniec XVIII wieku nastąpiło przewartościowanie, skutkujące oddzieleniem życia prywatnego od życia zawodowego, publicznego⁶⁹⁰. Dwory wyposażono w osobne wejścia dla domowników, interesantów i służby. Przestrzeń podzielona była pasmowo. Zdaniem Janusza Tazbira cechą wyróżniającą kulturę szlachecką był przede wszystkim sposób spędzania wolnego czasu: „szlachta oraz magnateria urządzały wystawne uczyty i bankiety, a jej zbytek w stroju nie był hamowany przez żadne *leges sumptuariae*, jak to czyniono w stosunku do mieszczan”⁶⁹¹. Życie na wsi było dostosowane do zmieniających się pór roku: „Urozmaicone typowymi dla wsi rozrywkami, uroczystościami rodzinnymi kilkakrotnym w ciągu roku udziałem w małomiasteczkowych targach i jarmarkach, rzadko raczej wyjazdami dalej czy do stolicy, zamykało się w kręgu rodziny, bliskiego sąsiedztwa i – co najwyżej – okolicznego obywatelstwa”⁶⁹². Charakterystyczny był również złożony *savoir vivre* „od umiejętności odpowiedniego ułożenia pasa słuckiego po zdolność podtrzymywania

⁶⁸⁵ Leśniakowska 1990, s. 13.

⁶⁸⁶ Chrzanowski 1988, s. 75.

⁶⁸⁷ Kurkowska 2003, s. 168.

⁶⁸⁸ Adelung 1775, szp. 38; cyt. za: Kurkowska 2003, s. 170

⁶⁸⁹ Kurkowska 2003, s. 183.

⁶⁹⁰ Leśniakowska połączyła je z arystotelowską zasadą izolowania życia rodzinnego od obcych – Leśniakowska 1990, s. 15.

⁶⁹¹ Tazbir 1976, s. 23.

⁶⁹² Rzepniewska 1990, s. 35.

towarzyskiej konwersacji”⁶⁹³. Podstawowym źródłem dochodu był eksport zboża oraz drewna.

W takich warunkach funkcjonował „dom moralny”, odpowiadający franklinowskiej etyce, propagowanej m.in. przez Stanisława Staszica („Jeśli zasmuca ziemię krwawe Robespierre, Tam wskażą ludom prawdę i cnotę Frankliny”)⁶⁹⁴. W jego ramach funkcjonowała rodzina zbudowana na zasadach patriarchy, której ojciec był głową. Stanowiła podstawowy element struktury stanowej, zachowujący pewną autonomię. Pan domu władał również na własnej ziemi, podlegali mu chłopci. Była to zhierarchizowana, „prywatna ojczyzna”⁶⁹⁵. Dom funkcjonował według zasad chrześcijańskich.

W pierwszej połowie XIX wieku trwał zatem model rodziny znany od dawna. Żona podlegała mężowi, a siostry braciom. Drugie miejsce po ojcu zajmował najstarszy syn, przygotowany przez rodzica do zarządzania gospodarstwem – dziedziczył majątek. Córki wydawano wcześnie za mąż – nawet w wieku 14 lat. W pierwszych dekadach XIX wieku liczba kobiet przerastała o 20 tysięcy liczbę mężczyzn⁶⁹⁶. Największe szanse na zamążpójście miały panny wyposażone w odpowiedni posag. Kobiety z biedniejszych rodzin szlacheckich pozostawały często samotne – najpierw pod opieką rodziców, a później braci lub innych krewnych. Kobiety z rodzin ziemiańskich w obawie przed staropanieństwem decydowały się na wyjście za mąż np. za urzędników miejskich⁶⁹⁷. Co do zasady, zawierano małżeństwa wewnątrz stanu. Sytuacja ta nie zmieniła się nawet po 1807 roku, gdy zniesiono w Księstwie Warszawskim przeszkody prawne w zawieraniu małżeństw międzystanowych. Ideałem nadal pozostawał związek dwóch ludzi równych urodzeniem oraz majątkiem, chociaż nie zawsze był on osiągalny. Jako mezalians postrzegano nie tylko małżeństwa międzystanowe, ale również związki ludzi różnych narodowości i wyznań. Pogląd ten utrzymywał się od wieków i funkcjonował dalej w XIX stuleciu. W literaturze pięknej tego okresu można znaleźć przykłady związków osób (czy prób ich zawarcia) o różnej przynależności społecznej – np. w *Krewnych* Józefa Korzeniowskiego, *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej oraz *Lalce* Bolesława Prusa, chociaż wszyscy bohaterowie byli jednak pochodzenia szlacheckiego⁶⁹⁸. Związki małżeńskie traktowano jako układy rodzinno-majątkowe. Większą wagę przywiązywano do małżeństwa syna. Posag przyszłej synowej traktowano wówczas jako szansę na rozwiązanie problemów finansowych oraz awansu społecznego. Stopniowo jednak, od początku XIX

⁶⁹³ Tazbir 1976, s. 23.

⁶⁹⁴ Leśniakowska 1990, s. 14, 16. O franklinizmie pisała również: Ossowska 1985, s. 74-116.

⁶⁹⁵ Leśniakowska 1990, s. 14.

⁶⁹⁶ Rzepniewska 1990, s. 30.

⁶⁹⁷ Ibidem, s. 42.

⁶⁹⁸ Ibidem, s. 32.

wieku wzrastała swoboda zawierania małżeństw, a także malała rola ojca w rodzinie. Było to jednak zmiany tak powolne, zaznaczające się w literaturze pamiętnikarskiej i prozie, że w kontekście czasów *biedermeieru* można mówić o utrzymywaniu się dawnego patriarchalnego modelu rodziny⁶⁹⁹.

Rodziny ziemiańskie najczęściej były wieloosobowe. Najbliższa rodzina, „podstawowa”, składała się z rodziców i kilkorga dzieci, które mogły znajdować się również pod opieką dziadków. Poza tym, krąg rodzinny tworzyli także dalsi krewni, mieszkający w ramach tej samej wsi lub poza nią. We dworze mieszkali nie tylko członkowie rodziny, ale również pracownicy – oficjaliści i służba oraz innego rodzaju mieszkańcy: „różni rezydenci i rezydentki, spokrewnione z właścicielami majątków i wychowywane w rodzinie sieroty, samotni wujowie i niezamężne ciotki. Nie posiadając własnych domów i majątków składali czasem u swych chleboborców zgromadzone oszczędności i w zamian za wykonywane drobne czynności w gospodarstwie, w kuchni czy przy wychowywaniu dzieci, znajdowali stałe miejsce w rodzinie i zabezpieczony byt”⁷⁰⁰. Mieszkańcami byli także guwernanci na czas nauki dzieci. W dworku przebywali także często liczni goście. W dużych posiadłościach w tym samym czasie mogło przebywać nawet kilkadziesiąt osób. Życie rodzinne było istotne w kontekście jakości życia, a także było miejscem kształtowania określonych poglądów i postaw.

Dopiero po 1863 roku zaczął mocniej zarysowywać się dysonans pomiędzy dawnymi wartościami, wyniesionymi przez młode pokolenie z domu, a nową rzeczywistością, w której dominowała filozofia pozytywistyczna, idee pracy organicznej, upowszechniały się liberalne tendencje. Jak wskazała Danuta Rzepniewska na przykładzie Królestwa Kongresowego, w tym czasie zawierano coraz częściej międzystanowe związki małżeńskie. Wynikało to w dużym stopniu ze względów ekonomicznych. Dla ziemian z niegdyś majątnych rodzin zawarcie związku z zamożną panną młodą z burżuazji było szansą poprawy sytuacji materialnej. Z drugiej strony, dla osób z wyższych warstw konieczność zawarcia związku z zamożnym członkiem niższej warstwy godziła w przekonanie o własnej wartości.

Rola kobiety zależna była w dużym stopniu od przynależności do danej warstwy społecznej i statusu majątkowego. W gorszej sytuacji znajdowały się chłopki, od których oczekiwano pracy fizycznej (nawet w błogosławionym stanie). W rodzinach ziemiańskich i mieszczańskich sprawowały przede wszystkim funkcję opiekunek przestrzeni domowej. Najmniej obowiązków miały kobiety wychowywane w najzamożniejszych rodzinach –

⁶⁹⁹ Rzepniewska 1990, s. 32.

⁷⁰⁰ Ibidem, s. 28.

według mody zagranicznej. Ich rodzinne obowiązki sprowadzały się głównie do zajęć towarzyskich. Zakres obowiązków był większy, o ile większa była liczba członków rodziny, a mniejszy majątek. W razie gorszej sytuacji materialnej i przenosin do miasta, kobiety musiały podejmować pracę zarobkową. Podejmowanie pracy przez kobiety nie było jednak mile widziane. Za ich główne zajęcie i powołanie uważano wyjście za mąż i wypełnianie obowiązków małżeńskich.

Najważniejszym obowiązkiem po zamążpójściu było wychowanie dzieci – do czasu aż opiekę nad synami przejmowali korepetytorzy (zazwyczaj w wieku ośmiu lat). O ile wcześniej dziecko postrzegane było jako niedoskonały dorosły człowiek, w XIX wieku zaczęto bardziej zwracać uwagę na potrzeby dziecka i na jego odmienność psychiczną i intelektualną, o czym świadczy m.in. rozwój literatury dedykowanej dla młodszych czytelników. Utwory te, ze względu na zawarte w nich treści patriotyczne czy aluzje polityczne, podlegały restrykcjom zaborców. Kobiety zajmowały się również gospodarstwem domowym, co sprowadzało się do zaspokajania codziennych potrzeb domowników. Dbały o wyposażenie dworu – w ubrania, jedzenie, część sprzętów. Nadzorowały domową produkcję i przetwórstwo. Poza produktami zakupywanymi w mieście, w tym dobrami luksusowymi sprowadzanymi z zagranicy, gospodarstwo było samowystarczalne⁷⁰¹. Praca ta zapewniała sprawne funkcjonowanie dworu oraz folwarku. Rola kobiet w prowadzeniu domu wzrastała razem z unowocześnianiem się społeczeństwa i uwłaszczeniem, a także w wyniku walk narodowowyzwoleńczych, w których brali udział ich mężowie. Jeszcze przed powstaniem styczniowym kobiety miały w środowisku inteligenckim pozycję niemal równoprawną⁷⁰². Stopniowo kobiety nabierały coraz większej pewności siebie w walce o możliwość uczestniczenia w życiu publicznym, o prawo do podjęcia studiów i do wykonywania takich zawodów, jak na przykład lekarski.

Na mężczyznach spoczywał obowiązek służby wojskowej – w pierwszych dekadach XIX wieku „szesnastoletni chłopcy z rodzin drobnoszlacheckich i ziemiańskich szli do wojska i w służbie wojskowej zdobywali wykształcenie, a później samodzielną pozycję”⁷⁰³. Inną drogą było podjęcie pracy zawodowej w mieście, po zdobyciu odpowiedniego wykształcenia w szkołach. Praktykowane było kształcenie młodszych pokoleń w kierunku zawodów wykonywanych przez rodziców. W przypadku rodzin mniej zamożnych okres usamodzielniania się synów znacznie się wydłużał.

⁷⁰¹ Ibidem, s. 30.

⁷⁰² Petrozolin-Skowrońska 1985, s. 97-98

⁷⁰³ Rzepniewska 1990, s. 31.

5.1. Życie domowe a problem oporu wobec zaborcy.

W okresie zaborów, spokój życia domowego zaburzała polityka państw zaborczych i bunty powstańcze, mające na celu przywrócenie niepodległości. Powstanie listopadowe opierało się jeszcze na walce o obronę praw politycznych, a nie *stricte* narodowych – w tym okresie nie było ucisku narodowego, nawet na ziemiach zabranych⁷⁰⁴. Motywacja szlachty opierała się na zakorzenionej w ich światopoglądzie opozycji politycznej, postrzeganej jako cnota obywatelska. Na zaburzony spokój życia domowego ziemian miała również wpływ likwidacja pańszczyzny i uwłaszczenie wsi, wymuszające odejście od znanego dotychczas modelu życia. Przełożyło się to również na bankructwo części posiadaczy ziemskich, zmuszonych opuścić majątki, by osiąść w mieście i zasilić szeregi drobnomieszczaństwa oraz inteligencji. Józef Ignacy Kraszewski porównał tę sytuację do potężnych dębów, które rażone piorunem przewracały się, niszcząc okolicę⁷⁰⁵. Jeśli właściciel całego gospodarstwa bankrutował, wtedy cierpiał cały dwór – razem ze służbą, oficjalistami i rezydentami, których byt związany był z bytem gospodarza.

Dynamiczne zmiany, jakie następowały od upadku Rzeczypospolitej, a także nadrzędna rola szlachty i ziemiaństwa w społeczeństwie, wymagała przyjęcia określonej postawy – zaangażowanej lub biernej. Pierwsza z nich zakładała aktywne uczestnictwo w wojnach, motywowane uczuciami patriotycznymi wobec państwa. Chociaż szlachta była najbardziej represjonowaną warstwą po upadku powstań, brała licznie udział w powstaniach narodowych. Początkowo nie chciała jednak angażować się w postanie listopadowe ani w styczniowe. Decyzja o udziale w insurekcjach oparta była na motywacjach patriotycznych „poczuciu solidarności, w rozumieniu utrzymania kontroli nad ruchem, w nadziei na autonomię narodową, a wreszcie pod naciskiem patriotycznej opinii”⁷⁰⁶, a także o kalkulację polityczną.

Ziemian sprawnie zarządzających majątkiem postrzegano jednocześnie jako obywateli poczuwających się „do służby publicznej, do odpowiedzialności za losy kraju i jego mieszkańców”⁷⁰⁷. Przeciwnieństwem byli obywatele ziemscy, dla których troska o losy państwa, a nawet o obowiązki w ramach własnego majątku, zajmowała miejsce marginalne. Wsparcie działań powstańczych odbywało się również na drodze finansowej. Przykładowo,

⁷⁰⁴ Janusz Tazbir zwrócił uwagę na rolę historii Polski i dawnych przywilejów szlacheckich, które motywowały do podjęcia próby powstańczej. Przywołał równoległy przykład Finlandii, która również znajdowała się pod uciskiem, jednak jej obywatele nie zdecydowali się w XIX wieku na powstanie przeciwko Imperium Rosyjskiemu – Tazbir 1976a, s. 14.

⁷⁰⁵ Rzepniewska 1990, s. 36.

⁷⁰⁶ Kieniewicz 1960, s. 206; Molik 1999, s. 45.

⁷⁰⁷ Chwałba 2012, s. 84.

szlachta wielkopolska przeznaczala znaczne kwoty na rzecz wojska polskiego⁷⁰⁸. Aktywne wspieranie walk narodowowyzwoleńczych odbywalo się nieraz kosztem zmniejszenia dochodów z majątku, którego nie mogli wówczas ziemianie osobiście doglądać.

Druga postawa, charakterystyczna dla tradycjonalistów, zakladala koncentrację na ochronie najblizszego otoczenia. Wynikala z poczucia niestabilności sytuacji politycznej, społecznej i ekonomicznej. Wiązala się z przekonaniem o tym, że stala jest tylko „rodzina, krąg bliskich przyjaciół, dobrze zaopatrzona biblioteczka, kilka ulubionych obrazków, przydomowy ogród i kolekcja tabakierek”⁷⁰⁹. W tym sensie byla bliska postawie biedermeierowskiej.

Wycofanie się ze spraw dotyczących ogółu obywateli bylo krytycznie odbierane przez czesc współczesnych. Dowodem jest wiersz, cytowany przez bpa Ludwika Łętowskiego *Bajeczka na magnata*: „Jeden z naszych magnatów, a magnat nie lada, / Co to pije burgunda, po Francuzie jada. / Na drzymkę, gdzieżby zażyć chłodu, poszedł do ogrodu. / A gdy tam umysł jego rozkosznie się poił, / tak sobie roił: / Jak mnie to bawi ta tłuszcza uliczna, / co obchodzi ją każda zmiana polityczna. / Co do mnie zdania nie zmienię. / Staranność żołądka wolę nad sumienie, / I kaźden mi to człek rozsądny przyzna, / że owe bóstwo Ojczyzna, / to jest tylko urojenie. / Bo gdy spoczywam sobie pod tej lipy chłodem / A ta ziemia teraz mi tak jak przódy rodzi, / Co mi do tego, kto po niej tam chodzil / I kto tam rządzi narodem? / Wtem świnia, co w pobliskiej kałuży ležala / i wszystkiego wysluchala / rzekla: «Jaśnie panie, słowo w słowo / moje zdanie»”⁷¹⁰. Z kolei Adam Mickiewicz krytykowal powierzchowne traktowanie pojęć cnoty i ojczyzny, wskazujac w wierszu *Źródła* na konieczność oparcia ich o wiarę w Boga: „Mówisz: niech sobie ludzie nie kochają Boga, / Byle im byla cnota i ojczyzna droga. — / Głupiec mówi: niech sobie źródło wyschnie w górach, / Byleby mi płynęła woda w miejskich rurach”⁷¹¹.

Typ bohatera o biernej postawie wobec spraw państwowych sportretowal również Henryk Rzewuski w powieści *Pamiętniki Bartłomieja Michałowskiego od roku 1796 do 1815 roku*, opublikowanej w 1856 roku⁷¹². Odebrana została negatywnie przez współczesnych ze względu na przedstawienie modelu życia przeciwnego ideałowi ofiarniczemu: „Rzewuski dotykał przy tym najczulszej strony polskości czasów niewoli – prowokacyjnie zderzał głośno deklarowaną niezgodę na polityczną rzeczywistość z jej codzienną cichą akceptacją (...). Co

⁷⁰⁸ Molik 1999, s. 29.

⁷⁰⁹ Węgrzyn 2021, s. 164.

⁷¹⁰ Łętowski 1956, s. 303; cyt. za: Gradzik-Jedynak 1981, s. 67-68.

⁷¹¹ Mickiewicz 1929 [1822, 1823], s. 443.

⁷¹² Węgrzyn 2021, s. 164.

gorsza, (...) jego bohater nie był wcale cynicznym łotrem, a poczciwym człowiekiem”⁷¹³. Tytułowy bohater, Bartłomiej Michałowski, był – zdaniem Iwony Węgrzyn – człowiekiem biedermeieru: „Tak oto restytuowana przez romantyzm przedoświeceniowa tradycja sarmacka spotykała reprezentowaną przez biedermeier nowoczesność. Łączył ich tradycjonalizm, umiłowanie swojskości i codzienności, a przede wszystkim praktyczny rozsądek, podpowiadający, by godzić się na świat taki, jakim jest”⁷¹⁴. W ten sposób kultura ziemiańska przeszła od „romantycznej wersji tradycji sarmackiej do przededefiniowanej w duchu biedermeierowskim (...), wciąż nostalgicznie zapatrzonej w przeszłość, ale też zmieniającej pod wpływem tradycji mieszczańskiej własny system wartości, wykorzystywane wzorce estetyczne i artystyczne media”⁷¹⁵. Założenie to oparte jest na postrzeganiu biedermeieru jako prądu „niemal transparentnego, «powietrza», którym oddychała tamta epoka”⁷¹⁶, a z drugiej strony jako odmiany romantyzmu, charakterystycznej dla niemieckiej kultury mieszczańskiej (nieograniczającego się jednak wyłącznie do tego obszaru). Jeśli jednak biedermeier stanowi odmianę romantyzmu, czy w takim razie „przedefiniowanie” romantycznego postrzegania tradycji sarmackiej „w duchu biedermeierowskim” nie sytuuje tych dwóch nurtów jako przeciwstawnych zjawisk? Czy odmiana romantyzmu może „przedefiniować” romantyczne już zjawisko?

Postawa bierna wobec spraw państwowych nie była jednak tworem biedermeieru. Również w okresie dominacji sarmatyzmu, można było wyodrębnić dwie postawy: szlachcica-rycerza oraz szlachcica-ziemianina⁷¹⁷. Pierwsza z nich opierała się na etosie rycerskim, zakładającym obowiązek obrony ojczyzny. W jej tle był mniej akcentowany model życia ziemiańskiego, który wiązał się z troską o sprawy życia codziennego – kosztem spraw państwowych. Kierowano się – przynajmniej w teorii – filozofią umiaru i złotego środka, *mediocritatis*⁷¹⁸, którą później przyjął również biedermeier. Szczęście ograniczało się do spokojnego bytowania we własnym folwarku. Życie wiejskie było w rzeczywistości głównym obszarem działań szlachcica, który jedynie w ramach zrywów uczestniczył w działaniach wojskowych (z własnej woli lub z obowiązku). W takim otoczeniu jedynymi troskami szlachciców było utrzymanie dotychczasowych przywilejów.

⁷¹³ Węgrzyn 2021, s. 165.

⁷¹⁴ Ibidem, s. 166.

⁷¹⁵ Ibidem, s. 167.

⁷¹⁶ O „pneumatycznej egzystencji” biedermeieru pisała wcześniej Dobrochna Ratajczakowa – Ratajczakowa 2006, s. 247.

⁷¹⁷ Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 03.09.2023].

⁷¹⁸ Tazbir 1976a, s. 15; Tazbir 1976b, s. 794;

Wizja spokojnej wsi była zakorzeniona w polskiej kulturze od wielu wieków. Jej przykładem jest *Pieśń świętojańska o Sobótce* Jana Kochanowskiego: „Wsi spokojna, wsi wesoła, / Który głos twój chwale zdoła. Kto twe wczasy, kto pożytki / Może wspomnieć za raz wszyscy”⁷¹⁹. Uroki wiejskiego życia opiewane były w literaturze ziemiańskiej⁷²⁰. W literaturze sentymentalnej, szczególnie popularnej w Rzeczypospolitej, życie wiejskie kojarzone było z beztrząsą, wygodą i urokami życia: „Posiadanie skromnego folwarku, który zapewniałby «stan mierny», ale niezależny i spokojny, wysuwało się jako ideał życiowy”⁷²¹. Źródłem szczęścia była prostota życia codziennego, w którym kierowano się zasadą umiaru: „Mały folwark nie dłużny nikomu / Mały ogródek, mały stolik w domu / Mały a rześki chłopiec do posługi / Mały koniczek i jeden i drugi / Mały sąsiadów poczet, a pocziwy / Gdy to mam wszystko prawdziwem szczęśliwy”⁷²². Znaczącą rolę wsi w polskiej kulturze uzasadniał również rolniczy charakter państwa, z mało rozbudowanymi ośrodkami miejskimi z warstwą mieszczańską w tym czasie. Jedną z najstynniejszych wizji dworu szlacheckiego w polskiej literaturze pięknej zarysował Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*: „Na pagórku niewielkim, we brzozowym gaju, / (...) w tym domu dostatek mieszka i porządek. / Brama na wciąż otwarta przechodniom ogłasza, / Że gościnna, i wszystkich w gościnę zaprasza”⁷²³. Koncentracja na życiu domowym, z dala od spraw świata, zawsze cechowała ludzi niższych stanów, z natury odsuniętych od spraw państwowych i zmuszonych do troski o własny byt.

Bierna postawa wobec spraw państwowych i koncentracja na najbliższym otoczeniu, jaka cechowała wielu szlachciców w okresie przedbiedermeierowskim, była zgodna z postawą biedermeierowską. Fuzję tych zjawisk umacniał dodatkowo fakt wyodrębnienia się sfery prywatnej. Krytyczny odbiór postawy biedermeierowsko-sarmackiej, wynikał z postrzegania biedermeierowskiego modelu życia jako sprzecznego z działaniami mającymi na celu podtrzymanie polskiej kultury oraz przywrócenie państwa polskiego – bliskimi romantyzmowi.

Zdaniem Romana Zimanda, dominacja postawy ugodowej wobec zaborcy i wycofanie się w krąg życia rodzinnego nastąpiła dopiero pod koniec XIX wieku⁷²⁴. Był to również okres zmierzchu szlachty jako warstwy przewodniczącej społeczeństwu. Chociaż z perspektywy zaborców, ziemianie byli nadal postrzegani jako warstwa pełniąca rolę przywódczą w polskim społeczeństwie. Świadczy o tym wypowiedź kanclerza Otto von Bismarcka z 1886

⁷¹⁹ Za: Leskiewiczowa 1985, s. 6.

⁷²⁰ Tazbir 1976, s. 25.

⁷²¹ Leskiewiczowa 1985, s. 7.

⁷²² Naruszewicz 1770; cyt. za: Leskiewiczowa 1985, s. 7.

⁷²³ Mickiewicz 2000 (1834), s. 8.

⁷²⁴ Zimand 1976, s. 113.

roku: „Jeżeli mamy szlachtę, mamy Polaków. Opór przeciwko asymilacji, przeciwko wspólnej pracy z Niemcami, pogłębienie otchłani dzielącej obie narodowości, wszystko to jest w prowincji poznańskiej i w polskich częściach Prus Zachodnich niemal wyłącznie dziełem szlachty. Już z memoriału [Karla – M.H.] Grolmanna wynika, iż szlachta z liczną swą rodziną, służbą i urzędnikami dostarcza głównie żywności podtrzymujących [antypruską – dop. W.M.] agitację”⁷²⁵. Zdaniem Witolda Molika, Bismarck nie dostrzegł rosnącej roli inteligencji w polskim ruchu narodowym, do czego przyczyniła się utrata majątków przez znaczną część ziemiaństwa i związane z tym osłabienie autorytetu, a także stopnia rozwój drobnomieszczactwa oraz wzrastająca zamożność i świadomość narodowa chłopstwa⁷²⁶.

W drugiej połowie XIX wieku, w okresie pozytywizmu, wykształciła się postawa pośrednia – zakładająca pracę organiczną na rzecz kraju. Działania szlachty, zwłaszcza ziemiaństwa, w tym zakresie tłumaczy się jako kontrpropozycję „w stosunku do antyszlacheckich tendencji skrajnej lewicy”, chroniącą ją „przed zarzutem zdrady narodowej i egoizmu”⁷²⁷. Demokraci, którzy opowiadali się za poprawą losu chłopów, napotykali na problem z zaangażowaniem ludu wiejskiego do walki o niepodległość, co zmuszało ich do modyfikacji planu działań. Z czasem zaczęli się więc opowiadać za „utrzymaniem «patronatu» i «ojcowskiej opieki» nad chłopem przez szlacheckie ziemiaństwo (które miało być patriotyczne i postępowe). Prawdopodobnie chcieli w ten sposób rozładować napięcia społeczne, odwołując się do patriotyzmu szlachty i potrzeby jedności narodu. Decydowały więc raczej względy taktyczno-pragmatyczne niż potrzeba samodzielnej ideologii”⁷²⁸. Z drugiej strony utrzymywał się nadal pozytywny obraz życia ziemiańskiego. W kontekście pracy organicznej obronę stanu posiadania ziemi pojmowano „jako patriotyczny obowiązek, jako wyraz walki o utrzymanie polskości, nadając swoistą rangę gospodarowaniu na roli”⁷²⁹. Konserwatywna część społeczeństwa XIX wieku opowiadała się za niepodległością, przy jednocześnie zachowawczej postawie, to znaczy odrzucającej zmiany całościowe i popierający takie, które nie podważają podstaw społeczeństwa i cechują się antycentralizmem, „czyli pojmowaniem więzi społecznej jako więzi przede wszystkim lokalnej”⁷³⁰.

⁷²⁵ Cyt. za: Molik 1999, s. 51.

⁷²⁶ Ibidem, s. 52.

⁷²⁷ Skowronek 1976, s. 187.

⁷²⁸ Ibidem.

⁷²⁹ Leskiewiczowa 1985, s. 7.

⁷³⁰ Król 1976, s. 80.

Połowa XVIII wieku była okresem zderzenia się dwóch światopoglądów – sarmackiego i oświeceniowego. Specyficzne dla ziem polskich było stopniowe przechodzenie od sarmatyzmu ku nowoczesnemu modelowi społeczeństwa. Przemiany, jakie nastąpiły w tym okresie, stanowiły grunt dla przyjęcia się i rozwoju *biedermeieru*. Nastąpiła w ten sposób fuzja kultury wykształconej w krajach niemieckojęzycznych, o silnej warstwie mieszczańskiej, z kulturą polską zdominowaną przez tradycję szlachecką. Tradycja ta ulegała wcześniej procesom modernizacyjnym, które niosło ze sobą oświecenie, ale nie utraciła swego odrębnego charakteru. *Biedermeier* rozwinął się w państwach niepodległych, po czym przeniknął na ziemie polskie dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej, znajdującej się pod panowaniem trzech zaborców. Zniewolony kraj, który jeszcze przed upadkiem miał charakter wielonarodowy i wielokulturowy, znalazł się dodatkowo w obrębie oddziaływania kultury pruskiej, a austriackiej i rosyjskiej. Kultura polska była zróżnicowana regionalnie, ale nie miała partykularnego charakteru. Zasadne jest więc ujmowanie zjawiska *biedermeieru* z perspektywy ziem polskich.

Kultura polska nie została zdominowana przez państwa zaborcze, a odwrotnie – wskazywano na asymilację obywateli tych krajów. Tą drogą kultura mieszczańska i inteligencka, pod wpływem której byli ukształtowani przybyli na ziemie polskie obywatele krajów niemieckojęzycznych, podporządkowywała się kulturze szlacheckiej, z umacniającą się pozycją społeczną inteligencji. Zjawisko to skłania ku tezie o tym, że kultura *biedermeierowska* w swej „czystej postaci” nie zdominowała kultury polskiej, ale uległa przekształceniom, wpisując się w jej ramy.

Przemiany, jakie nastąpiły w stratyfikacji społeczeństwa ziem polskich pierwszej połowy XIX wieku przekładały się na zmianę stylu życia, mentalności i obyczajów, wywierając wpływ na kulturę, w tym na wytwórczość artystyczną oraz jej recepcję. Pod tym względem występowały pewne przesunięcia – zachodnioeuropejskie tendencje przenikały na terytorium dawnej Rzeczypospolitej z opóźnieniem. Ze względu na specyfikę historyczną, cezury stosowane w kontekście *biedermeieru* w krajach niemieckojęzycznych, uległy przesunięciu. O ile dla *biedermeieru* w krajach niemieckojęzycznych wprowadza się rok 1848 jako końcową czurę, uwzględniając specyfikę przemian politycznych, społecznych i kulturowych na ziemiach polskich proponuje się datę powstania styczniowego (1863)⁷³¹.

Nie tylko ramy czasowe, proponowane dla pruskiego i austriackiego *biedermeieru*, powinny ulec weryfikacji w kontekście ziem polskich. Istotną kwestią jest akcentowana w

⁷³¹ M.in.: Kurkowska 2003.

literaturze zagranicznej „mieszczańskość” biedermeieru. Zarysowana specyfika społeczno-kulturowa ziem polskich wskazuje na mały wpływ polskiego mieszczaństwa na kształt kultury polskiej. Sprawia to, że stwierdzenia dotyczące mieszczańskiej sztuki biedermeieru na ziemiach polskich również powinny zostać poddane krytycznej analizie. Z poruszonej kwestii życia domowego w okresie ucisku ze strony zaborców, działań narodowowyzwoleńczych oraz patriotyzmu polskiego społeczeństwa, wyłania się problem miejsca biedermeieru wśród tych zjawisk. Kultura biedermeieru wykształciła się w państwach niepodległych – w państwach zaborczych. Powstaje zatem pytanie, czy pojęcie patriotyzmu i romantyzmu, które wiąże się w literaturze zagranicznej z biedermeierem, można również odnieść do sztuki ziem polskich. W celu rozważenia tych kwestii należy w pierwszej kolejności poddać krytycznej analizie teksty polskie na temat biedermeieru, co pozwoli na uwzględnienie nie tylko słuszności założeń sformułowanych w zagranicznej literaturze, ale również na wykazanie genezy i wpływu kontekstu historycznego na formułowane spostrzeżenia dotyczące sztuki ziem polskich.

ROZDZIAŁ III.

POLSKIE TEKSTY O SZTUCE BIEDERMEIERU OD KOŃCA XIX WIEKU DO PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU

1. Przełom XIX i XX wieku jako okres przyjmowania się pojęcia *biedermeieru*.

Pojęcie *biedermeieru* zostało wprowadzone do obcojęzycznej literatury o sztuce w 1886 roku – w ramach pracy Georga Hirtha *Deutsches Zimmer im neunzehnten Jahrhundert*⁷³². W kontekście literatury polskiej wskazywano dotychczas na pierwsze kilkanaście lat XX wieku jako na okres, w którym zaczęły pojawiać się teksty wykorzystujące ten termin⁷³³. Jednak wzmianki na temat *biedermeieru* występowały już w końcu XIX wieku – parę lat po publikacji Hirtha. Do najstarszych przykładów należy opublikowany w 1894 roku *Katalog ilustrowany wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886*, przygotowany przez Jana Bołozę Antoniewicza, profesora historii sztuki na Uniwersytecie Lwowskim⁷³⁴. Publikacja powstała w związku z Powszechną Wystawą Krajową zorganizowaną we Lwowie w tym samym roku „pod protektoratem najmiłościwszego cesarza i króla Franciszka Józefa I”. Prezentowano na niej 1439 dzieł sztuki, w tym „422 obrazów olejnych, 219 akwarel, gwaszów i pastelów, 598 rysunków, 179 sztychów i 21 rzeźb”. Antoniewicz ocenił, że dopiero w drugiej połowie XIX wieku sztuka polska osiągnęła poziom ogólnoswiatowy, przy czym pierwsza połowa stulecia była okresem jej rozwoju. Ocenę oparł autor na pod kątem estetycznym, podejmowanej tematyki narodowej oraz „etycznym”⁷³⁵. W wyznaczonym przez wystawę zakresie czasowym, wyodrębnił trzy epoki: dla lat 1764-1795, 1795-1855 oraz 1855-1886. W ramach drugiej epoki mieściła się „lwowska *Biedermaierzeit*”, reprezentowana przez malarza Jana Maszkowskiego⁷³⁶.

Antoniewicz nie zdefiniował, czym był *biedermeier*. Stwierdził tylko, że we Lwowie zaczynało w tym okresie „kiełkować życie artystyczne, bo abstrahując od wiedeńskiego i ogólnie niemieckiego importu jak Lange, Szwejkart, Engerth, Buisset, t.j. od artystów wiążących się ze sztuką polską jedynie lokalnie, a nie organicznie, działają tutaj Rejchan (ojciec), Jabłoński, Klimeš, znakomity rysownik Grottger Józef (ojciec) [...]. Najwyżej artystycznie stanął bezsprzecznie Alojzy Rejchan, nader wybitny jako akwarelista”. W przypadku malarzy działających w tym samym okresie, ale w innych ośrodkach autor nie

⁷³² Vide przyp. 30.

⁷³³ Kubiak 2016; Wójcik 2019, s. 10.

⁷³⁴ Antoniewicz 1894.

⁷³⁵ Ibidem, s.

⁷³⁶ Ibidem, s. XIV.

posłużył się pojęciem „biedermeieru”. W tej krótkiej wzmiance zwraca uwagę zastosowanie bezpośredniego zapożyczenia z literatury niemieckiej, w której – co zostało już wykazane – upowszechniała się forma zakończona „-zeit”. Być może wpływ na zastosowanie tego terminu przez Antoniewicza miało wykształcenie germanistyczne oraz studia na uniwersytecie w Monachium⁷³⁷. Oczywiście nie bez znaczenia pozostawał fakt wpływów artystycznych płynących z Wiednia w ramach zaboru austriackiego, w jakim znajdował się Lwów.

W końcu XIX wieku powstawały prace, obejmujące swym zakresem sztukę biedermeieru, ale nie posługujące się tym pojęciem w żadnej formie, ponieważ nie było ono jeszcze powszechnie wykorzystywane. Jednak istnienie pewnych cech w dziełach, które łączy się współcześnie z tym terminem, dostrzegano zanim się spopularyzowało. Spostrzeżenia te publikowano w formie recenzji wystaw zamieszczanych w prasie, tekstów krytycznych oraz w pierwszych opracowaniach naukowych. O ile więc Jan Bożo Antoniewicz posłużył się pojęciem *Biedermeierzeitu* w kontekście sztuki lwowskiej, w wydanej w 1897 roku w związku z tym samym wydarzeniem książce Jerzego Mycielskiego – *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, 1760-1860: z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.* nie zostało ono wykorzystane⁷³⁸. Lata rozkwitu biedermeieru w Europie pokrywają się z dwoma wyodrębnionymi przez autora „epokami”: „epoką Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego, 1795-1830” oraz „epoką prekursorów wielkiego malarstwa polskiego w drugiej połowie XIX wieku, 1831-1860”. Biedermeierowskie cechy dzieł kryją się pod pojęciem „maniery” – tak można odczytać fragment, w którym autor scharakteryzował twórczość trzech pejzażyistów uznawanych współcześnie za tworzących w stylu biedermeier – Wincentego Dmochowskiego oraz Jana Nepomucena Głowackiego i Chrystiana Breslauera⁷³⁹: „Był [Dmochowski – M.H.] pierwszym w swej ojczyźnie pejzażyistą szczerym i wedle nowej po r. 1830 modnej maniery wykształconym, że malował po prostu, choć bez duszy i bez życia, to, co widział i czego upięknąć nie chciał, tak mniejwięcej, jak Głowacki w Krakowie, a z pewnością gorzej, jak Breslauer w Warszawie”⁷⁴⁰.

Pojęcie biedermeieru w kontekście malarstwa wykorzystywane było również w późniejszych latach – na przykład w odniesieniu do twórczości Alojzego Rejchana, a także Rafała Hadziewiczza. W opublikowanym w 1934 roku krótkim artykule na temat *Rozwoju*

⁷³⁷ Bryl 2011, s. 7.

⁷³⁸ Mycielski 1897.

⁷³⁹ M.in. Malinowski 2003, s. 83-84, 91-92, 95-97.

⁷⁴⁰ Mycielski 1897, s. 303.

polskiego portretu 19 wieku, autor „Dr. M. T. M.” ocenił, że: „Oddziaływanie niemieckiego Biedermeieru zaznacza się (...) może najsilniej u Hadziewiczza, a zwłaszcza u Alojzego Rejchana, zbliżającego się w swym olejnym portrecie najbardziej do poziomu zagranicy, umiającego już w dużym stopniu wyrazić charakter, a nawet często duchowość portretowanego, wraz z dodaniem do niej części swej romantycznej osobowości, wnoszącej do sztuki polskiego portretu świeże elementy życia”⁷⁴¹. Autor tekstu ocenił również szerzej sztukę portretową pierwszej połowy XIX wieku na ziemiach polskich jako nieposiadającą szczególnej wartości, tkwiącą jeszcze częściowo w osiemnastowiecznej twórczości, a „z drugiej strony jednak (...) występuje w coraz większym stopniu nowy ideał człowieka, idący ogólnie w kierunku coraz bardziej pod względem socjalnym zrozumiałej formy. (...) zauważamy powolny, aczkolwiek ustawiczny odwrót od panujących praw klasycystycznego światopoglądu, – tendencje biegnące nie w kierunku poprzedniego tłumienia, ale raczej spotęgowania wyrazu natury i barwienia jej mniej lub bardziej osobowo”. Autor wskazał na nazarenizm oraz biedermeier jako na prądy zagraniczne, które miały wpływ na ukształtowanie się opisywanego zjawiska.

Zamiennikiem pojęcia biedermeieru była „restauracja” – termin wykorzystywany często w literaturze niemieckiej. Dla ziem polskich miał on znaczenie o tyle, że znajdowały się pod panowaniem państw zaborczych. Nie wynikał on jednak z uwarunkowań polskich. Został wykorzystany m.in. w katalogu miniatur znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, sporządzonym przez Emmanuela Swieykowskiego w 1902 roku. Pierwsza połowa XIX wieku została ujęta w ramy pojęć „czasów napoleońskich i Księstwa warszawskiego”, „czasów Restauracji i epoki 1831 roku” oraz „epoki mickiewiczowskiej”⁷⁴². Wśród wymienionych określeń, zwraca uwagę zastosowanie pojęcia „epoki” dla pojedynczej daty rocznej powstania listopadowego – prawdopodobnie z intencją podkreślenia wagi wydarzenia i polskiego kontekstu, tym bardziej, że pokrywa się ono z wymienioną później „epoką mickiewiczowską”. Innym przykładem jest sporządzony przez Stanisława Tarnowskiego katalog *Z wystawy portretów kobiecych*, prezentowanej w 1910 roku w gmachu Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie: „Napoleon upada; przychodzi restauracja, kongres wiedeński, romantyczność i moda się zmienia”⁷⁴³.

Czasem ograniczano się do zastosowania pojęcia „epoki empiru”. Widoczne jest to na przykładzie publikowanych w polskiej prasie komentarzy do otwartej w 1896 roku *Wiener*

⁷⁴¹ *Rozwój portretu* 1934a, s. 1; *Rozwój portretu* 1934b.

⁷⁴² Swieykowski 1902, s. 26.

⁷⁴³ Tarnowski 1910, s. 10.

Congress Ausstellung, na której prezentowano dzieła biedermeierowskie. Według „Kurjera Warszawskiego” wystawa „oryginalnością swoją obudziła powszechny podziw”⁷⁴⁴. O ile w niemieckojęzycznych komentarzach pojawiło się pojęcie „epoki biedermannowskiej”⁷⁴⁵, autor krótkiej recenzji opublikowanej w *Kurjerze Warszawskim*, posłużył się innymi określeniami w kontekście czasów Kongresu Wiedeńskiego i lat późniejszych: „Wystawa przedstawia z onej epoki ludzi, kulturę i sztukę (...) Widzimy jak ci ludzie mieszkali, jak byli urzędnicy, jakich używali mebli i przyborów; jest to epoka *empire*, pokrewna modzie Alt Wien, epoka miniatur i bronzów”⁷⁴⁶. Wynikało to zapewne z silniejszego zakorzenienia czasów Napoleona i lat Księstwa Warszawskiego w ówczesnej świadomości niż wczesnego biedermeieru: „Trzeba sobie przypomnieć te blizkie czasy 1814-1815 roku, po upadku Napoleona I-go, te ogromne nadzieje, które do tego kongresu przywiązywano (...). Wystawa zebrała i zestawiała razem te skarby, tworząc obraz pełny, nadzwyczaj zajmujący – boć i tradycja tych czasów jest jeszcze poniekąd żywą”⁷⁴⁷.

Podobnie było w przypadku recenzji inscenizacji *Ślubów panińskich* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, opublikowanej w *Czasie* w 1893 roku, w której autor posłużył się określeniem „stylu empire (...) sprzed 1830”, mając na myśli biedermeier⁷⁴⁸. Z kolei w drugiej dekadzie XX wieku posługiwano się już w kontekście scenografii pojęciem biedermeieru. W relacji z wystawionej w Stuttgarcie opery Richarda Straussa *Ariadne auf Naxos* pisano o niewielkim, „pięknym teatrzyku, całym w stylu Biedermeiera, z jasnym jesionem i seledynowemi zasłonami”, który stanowił doskonale ramy dla oryginalnego utworu⁷⁴⁹. Opisywane czasy odzwierciedlała sztuka Raula Auernheimera *Modne małżeństwo*, wystawiona w 1913 roku w Teatrze Letnim w Warszawie: „Biedermeierowscy ludzie w biedermeierowskim stylu chcą przyjąć nowożeńców, którzy w samochodzie, sto wiorst na godzinę, pędzą z Monte Carlo do domu (...). Bob jednak zaczyna być trochę zazdrosnym, aczkolwiek każdemu na prawo a lewo trąbi do ucha, że zazdrość to uczucie

⁷⁴⁴ *Otwarcie wystawy 1896*. Notatki o otwarciu wiedeńskiej wystawy przez cesarza Franciszka Józefa I Habsburga zostały zamieszczone także w innych polskich gazetach – m.in. w krakowskim *Czasie* (*Telegramy* 1896): „(...) oświadczył Cesarz, że z szczególniejszem zadowoleniem otwiera osobiście wystawę, której przeznaczeniem jest odnowić i zachować pamięć nader ważnego historycznego okresu w dziejach naszej ojczyzny (...)”; w warszawskiej *Gazecie Polskiej* (*Telegramy Gazety* 1896), krakowskiej *Nowej Reformie* (*Telegramy Nowej Reformy* 1896, s. 4), warszawskim *Przeglądzie Tygodniowym Życia Społecznego Literatury i Sztuki Pięknych* (*Kronika Powszechna* 1896): „wystawa przedmiotów, odnoszących się do kongresu z 1815 r.”.

⁷⁴⁵ Vide przyp. 46.

⁷⁴⁶ *Kurjer Warszawski* 1896.

⁷⁴⁷ Ibidem.

⁷⁴⁸ *Listy Teatru Polskiego*. Zeszyt wydany z okazji premiery komedii Aleksandra Fredry *Śluby panińskie czyli magnetyzm serca*, Warszawa, sezon 1959-1960, z. 25, s. 23; cyt. za: Wiercińska 2017, s. 107, przyp. 1.

⁷⁴⁹ *Nowa opera* 1912.

Biedermajerskie. Biedny Bob! Taki modny, a taki «vieux jeu»⁷⁵⁰. Władysław Rabski skrytykował niskobudżetową rekonstrukcję salonu biedermajerskiego, jaką zaprezentowano na scenie, wskazując, że: „To niby miał być Biedermajer, ale inny jest Biedermajer milionowego przemysłowca, a inny kupca korzennego. Ani w tem pomysłowości, ani bogactwa szczegółów, ani szarmonizowania kolorów. Byle jak!”⁷⁵¹.

W okresie międzywojennym posługiwano się już w kontekście scenografii pojęciem *biedermeieru*, dostrzegając przy tym jego związki z *empirem*. W krótkim tekście dotyczącym sztuki *Zielony frak* Flersa de Roberta i Gastona Armana de Caillaveta, wystawionej w tym samym krakowskim teatrze, pozytywnie oceniono scenografię wykonaną przez Jerzego Fedkowicza. Zdefiniowano ją jako „pięć wewnątrz, w których przez różnorakie modyfikacje zasadniczego stylu *empirowego* wydobyl swoistą atmosferę każdego aktu”. Wśród nich znalazł się „zaczynny *biedermeier* w salonie wiejskim w Auteil”⁷⁵². *Biedermeierowski „salonik”* odtworzono również na scenie Teatru Narodowego, gdzie prezentowano komedię Aleksandra hr. Fredy *Pan Jowialski*⁷⁵³. W tekście dotyczącym inscenizacji komedii *Świecznik* Alfreda de Musseta, oceniono zaś, że „doskonale wystawiona ukazała nam życie epoki *Bidermajera*”⁷⁵⁴.

Pojęcie *empire’u* występowało często obok *biedermeieru* w katalogach muzealnych. Było stosowane już wcześniej i częściej. W *Katalogu wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej z 1889 roku*, *Katalogu wystawy przedmiotów sztuki i starożytności w gmachu poddominikańskim w Lublinie w czerwcu i lipcu 1901 roku na korzyść Domu Zarobkowego* oraz w *Katalogu wystawy zabytków metalowych w połączeniu z zabytkami cechów krakowskich z 1904 roku*, zwraca uwagę brak zastosowania terminu „*biedermeier*” wobec obiektów datowanych na XIX wiek (pojawiają się za to określenia „*empire*”, „*epoka empire*” oraz „*dziewiętnastowieczne rokoko*”)⁷⁵⁵. W końcu XIX wieku i na początku XX wieku próby identyfikacji stylu w kontekście sztuk plastycznych nie były konsekwentnie podejmowane. Najczęściej poruszano je w katalogach wystaw w odniesieniu do wyrobów rzemiosła artystycznego – zwłaszcza mebli, zegarów i biżuterii. W opisach dzieł malarskich ograniczano się zazwyczaj do nazwiska artysty, tytułu lub tematu obrazu oraz nieco rzadziej daty (rocznej lub stulecia). W przypadku wyrobów rzemiosła artystycznego trudno byłoby

⁷⁵⁰ Rabski 1913a, s. 455; Rabski 1913b, s. 3.

⁷⁵¹ Rabski 1913, s. 457.

⁷⁵² *Teatry i koncerty* 1928; *Głos Narodu* 1928.

⁷⁵³ Autorem dekoracji był Wincenty Drabik – Wołoszynowski 1928.

⁷⁵⁴ *Świecznik* 1926.

⁷⁵⁵ *Katalog sztuki starożytnej i nowożytnej 1889; Katalog przedmiotów sztuki 1901; Katalog zabytków metalowych 1904.*

stosować tego typu kryteria opisu ze względu na anonimowość dzieł i brak wyrazistej „jednostki twórczej”. Wobec tego forma obiektów wysuwała się na pierwszy plan. Do rzadszych wzmianek należą zdania opublikowane w czasopiśmie *Lamus* w 1909 roku, w którym wspomniany został „miły portret kobiety z epoki Biedermeier’owskiej”⁷⁵⁶ oraz w *Przeglądzie Muzealnym* w 1920 roku: „przepiękna Elfryda Zamojska, stylowy okaz portretu Biedermeier’owskiego”⁷⁵⁷. Wyróżnia się również krótki tekst z 1922 roku poświęcony zbiorom Muzeum Narodowego w Warszawie, organizowanego przez Bronisława Gembarzewskiego⁷⁵⁸. Wymieniono w nim krótko nazwiska malarzy reprezentujących „epokę Biedermajera”: Aleksandra Kokulara, Józefa Simmlera, Aleksandra Lessera i Marcina Zaleskiego.

Wobec malarstwa stosowano również opozycyjne kategorie realizmu i idealizmu. Dziewiętnastowieczna krytyka artystyczna postrzegała takich malarzy jak Jan Feliks Piwarski jako przedstawicieli realizmu, a Chrystiana Breslauera za przedstawiciela idealizmu. Jak wskazał Jerzy Malinowski, malarze wiązani z idealizmem uznawani byli najczęściej za epigonów romantyzmu lub prekursorów sztuki około 1900, co wynikało z braku odpowiedniego kontekstu⁷⁵⁹. Wynika to z nawiązań do ideologii artystycznych i estetycznych niemieckiego wczesnego romantyzmu oraz z inspirowania się literaturą romantyczną.

Pojęcie biedermeieru wykorzystywano więc w polskiej literaturze już od końca XIX wieku – z nieznanym opóźnieniem w stosunku do literatury niemieckojęzycznej. Ośrodek lwowski wydaje się być pierwszym, w którym zaczęto wykorzystywać ten niemiecki termin. Pisano o biedermeierze w różnych kontekstach – wzmiankowany był w katalogach muzealnych, a także w recenzjach scenografii teatralnych. W katalogach zwracają uwagę próby identyfikacji stylu prowadzone w zasadzie tylko przy wyrobach rzemiosła artystycznego, a zwłaszcza meblach. Początkowo biedermeier mylono z stylem empire. Przy opisie dzieł malarskich koncentrowano się w pierwszej kolejności nie na stylu, ale na autorze, tytule lub temacie dzieła oraz dacie jego wykonania.

2. Biedermeier jako przeciwieństwo „złego smaku” historyzmu.

Razem z upowszechnianiem się pojęcia „biedermeieru” w kontekście sztuki pierwszej połowy XIX wieku, zaczęły pojawiać się pierwsze osądy estetyczne. Początki tego zjawiska

⁷⁵⁶ Piniński 1909, s. 219.

⁷⁵⁷ Koller 1920, s. 83.

⁷⁵⁸ *Kronika artystyczna* 1922.

⁷⁵⁹ Malinowski 1987, s. 7.

dostrzegalne są od pierwszych lat XX wieku – w okresie dominacji sztuki secesyjnej. Opinie na temat estetyki biedermeieru były następnie formułowane w okresie międzywojennym – z pozycji zwolenników sztuki art déco. Równolegle, pierwsza połowa XX wieku była okresem, w którym dominowały negatywne opinie na temat historyzmu, traktowanego jako zjawisko w sztuce pozbawione oryginalności, „bezstylowe” i cechujące się nadmiernym bogactwem dekoracji. Poszukiwano wówczas wzorców dla nowych dzieł, które pozwoliłyby na zerwanie z estetyką drugiej połowy XX wieku. Mimo działań zmierzających w kierunku stworzenia nowej sztuki, sięgano do dawnych rozwiązań. Tą drogą sztuka biedermeieru, identyfikowana zwłaszcza z meblami, które wypełniały w tym czasie jeszcze wiele dworców szlacheckich i mieszkań, stała się przedmiotem rozważań – sięgano po to, co bliskie i znane. Uformowała się wówczas opinia na temat biedermeieru jako ostatniej oryginalnej epoki (lub stylu), która przyniosła nowe rozwiązania formalne i – w przeciwieństwie do historyzmu – w dobrym guście. Dostrzeżono, że czasy biedermeieru były „pouczającym przykładem nagięcia sztuki do potrzeb życia codziennego w sposób identyczny z dzisiejszymi usiłowaniami”⁷⁶⁰. Ocena ta powtarzana była w powojennych opracowaniach naukowych poświęconych rzemiosłu artystycznemu, zwłaszcza meblom, rzadziej zaś dotyczącym malarstwa.

Sprzęty biedermeierowskie, zwłaszcza zestawione z meblami historyzującymi, oddziaływały prostotą. Taką opinię wyraził Leon hr. Piniński, cytowany przez Artura Schroedera we lwowskim *Katalogu wystawy sztuki współczesnej* z 1918 roku⁷⁶¹. Według niego część mieszkań i apartamentów drugiej połowy XIX wieku, w których było „dziwnie pusto”, posiadało „nieco mebli dość stylowych z dobrych czasów epoki «biedermajerskiej»”. Na ścianach tych „staromodnych” pomieszczeń „widniało co najwięcej parę pamiątkowych litografij portretowych w odstępie paru sążni jedna od drugiej”. Hr. Piniński porównał meble z epok „empire” i „biedermajerskiej”, wykonane „z pięknego drzewnego materiału”, z meblami okresu historyzmu. Nowsze sprzęty ocenił negatywnie, określając je mianem „tapicerskich tworów”, obitych „doszczętnie brzydką materyą” i będących „wyskokiem złego smaku”. Negatywna ocena historyzmu dotyczyła również całych wnętrz, oddanych „na wyłączną pastwę tapicera”⁷⁶². O złym guście okresu historyzmu pisano też w tekście opublikowanym w *Gazecie Porannej* w 1924 roku, poświęconym *Meblom jako dziełom sztuki*⁷⁶³. Autor piszący pod pseudonimem „Habdank” uznał, że czasy II Cesarstwa

⁷⁶⁰ Cieśla 1928, s. [2].

⁷⁶¹ Schroeder 1918, s. 8-9.

⁷⁶² Hr. Piniński podsumował, że „Dziś ten typ apartamentów należy już, dzięki Bogu, do przeszłości” – Schroeder 1918, s. 9.

⁷⁶³ *Mebel* 1924, s. 2.

Francuskiego był okresem, w którym „zepsucie smaku dosięgło szczytu”. Co więcej, sprawiły one, że „Wykwintne formy Ludwików, surowe choć nieco ciężkie piękno Empire’u, wreszcie skromne, lecz miłe dla oka i w swej prostocie wysoce artystyczne kształty okresu «Biedermaier» – wszystko to zostało usunięte w cień i uznane za – «nieszukowne»”.

Na początku XX wieku dobrze oceniano współczesne wyroby nawiązujące do wzorów biedermeierowskich, o czym świadczy opinia krytyka o meblach zaprojektowanych przez Józefa Czajkowskiego: „Mile uderza na pierwszy rzut oka, iż artysta utrzymał kontakt z tradycjami, jakie przekazała nam ostatnia epoka rzemiosła artystycznego w Polsce, z tradycjami lat trzydziestych i czterdziestych [XIX wieku], które przenieśli do naszych dworców i pokoi miejskich styl empire (...) uproszczony i zastosowany do skromnych potrzeb eines Biedermeiers”⁷⁶⁴. W prasie międzywojennej publikowano ryciny, ukazujące wnętrza i meble biedermeierowskie jako potencjalne źródło inspiracji⁷⁶⁵. Dla stolarzy poszukujących inspiracji dedykowano publikacje, zawierające wzory mebli – na przykład Alfonsa Kalisza *Najmodniejsze kredensy w stylu burżujskim (1815-1830) Biedermajer*⁷⁶⁶. Z tytułu pracy wynika, że jako podstawę publikacji przyjęto wczesne wyroby biedermeierowskie – z okresu dominacji tendencji klasycyzujących, gdy sprzęty miały prostsze formy. Świadczy on również o postrzeganiu tego stylu jako mieszczańskiego.

Biedermeier powracał „w tryumfie”⁷⁶⁷. Dostrzeżono, że do „tych naszych odświeżonych i zmodernizowanych mieszkań coraz częściej wraca nigdy niezapomniany, najmiłszy gość: pocciwy bidermajer, wytworny angielski chippendale albo spokojny empire. Jak przyjemnie robi się w pokoju, gdy w kącie stoi znów taki niski, pękaty, okrągły, kwiecisty fotel, naprawdę wygodny i przytulny. Więc nie dziw, że i strój balowy stał się kobiecy, godny, stylizowanie-staromodny (no i trochę pękaty, okrągły, kwiecisty), a przy tym trudny do noszenia, wymagający od kobiety również godności i dystynkcji”⁷⁶⁸. Biedermeierem tym inspirował się Karol Tichy, o którego projektach pisano m.in. w *Tygodniku Ilustrowanym i Przeglądzie Stolarskim* w 1929 roku⁷⁶⁹. Były to meble salonowe, wykonane z palisandru,

⁷⁶⁴ *Stary Teatr*, [w:] Czas 217, 1906, s. 1; cyt. za: Wójcik 2019, s. 10.

⁷⁶⁵ Np. „wnętrze bawialni w stylu «Biedermajer». Widzimy tam bardzo charakterystyczną i wspaniałą kanapę o nadzwyczaj pięknych linjach oraz również ładny stylowy stół. W głębi pokoju tuż przy oknie widoczny jest typowy sekretarz biedermajerowski o drobnych podziałkach i ładnej środkowej niszy. Dobrze zawieszona kilimy oraz umiejętnie rozmieszczone obrazy nadają temu harmonijnemu wnętrzu dużo ciepła i wdzięku. Meble takie wykonać można w drzewie brzoźowym, jesionowym, szereśniowym lub też mahoniowym” – *Nasze ryciny* 1927.

⁷⁶⁶ Alfons Kalisz, *Najmodniejsze kredensy w stylu burżujskim (1815-1830) Biedermajer* – m.in. *Księgarnia* 1908a, *Księgarnia* 1908b; *Rok wydawniczy* 1908, s. 4.

⁷⁶⁷ Wolski 1910, s. 87.

⁷⁶⁸ *Prąd czasu* 1937, s. 60.

⁷⁶⁹ Husarski 1929b; Husarski 1929c, s. 13.

zdobione intarsją z jaworu, wykonane kilkanaście lat wcześniej. Zdaniem Wacława Husarskiego „znać (...) leciutki wpływ biedermeieru, ale przetworzonego na wskroś oryginalnie i nowocześnie. Płynność linii, harmonia sylwety jest na tych meblach nieposzlakowana, ich prostota i logika konstrukcyjna stanowi prawdziwy odpoczynek dla oka. Wytrzymały one całkowicie próbę czasu, robiąc i dzisiaj to samo wrażenie organicznej całości, co w chwili swego powstania”. W ocenie Husarskiego nawet wykonywanie falsyfikatów zyskiwało pozytywny charakter, jeśli były to biedermeiery: „Pracownie fałszywych antyków, zarzucając gotyk, renesans i rokoko, specjalizują się w podrabianiu tych miłych gracików, w których klasycyzm, uproszczony, oswojony i zadomowiony, łączy się zgodnie z reminiscencjami gotyku i z poszukiwaniem wygody, a rodzący się romantyzm nadaje temu wszystkiemu piętno uczciwości, intymności i miękkiego wdzięku”⁷⁷⁰. Dobrze oceniono również budzące skojarzenia z biedermeierem wyposażenie jednego z siedemdziesięciu domów na osiedlu Werkbundu, prezentowanych na wiedeńskiej wystawie⁷⁷¹. Autor relacji z wydarzenia ocenił, że były to nowoczesne mieszkania „przeznaczone dla nowoczesnych, sportowo wytrenowanych ludzi”. Oprowadzony przez Polkę, Leonję Pilewską, odpowiedzialną za urządzenie jednego z prezentowanych wnętrz, ocenił, że „Meble (...) przekonują nas, że minęły już czasy niedawnej pstrokaczyny (...). Kształty są proste, szlachetne, częstokroć przypominające styl Biedermeier, barwy najczęściej naturalne wynikające z materiału”. Cały tekst skonstruowany jest z naciskiem na stronę użytkową i praktyczną prezentowanych domów i mebli – tak, by było „życie w całym tego słowa znaczeniu «ułatwione»”.

Sprzęty w stylu biedermeier znajdowały się również we wnętrzu mieszkania niemieckiej aktorki filmowej Dity Parlo jak donosił *Kurjer Poranny* w 1931 roku⁷⁷². Z cytowanego ogłoszenia o licytacji mieszkania wynika, że Parlo posiadała „klawikord w stylu Biedermeier, będący podarunkiem aż od księcia Blüchera”. Autor tekstu zwątpił, czy instrument został rzeczywiście подарowany aktorce, ale przyznał, że „Mimo to mebel ma już reklamową markę. A o to i chodzi”. Opisany apartament składał się jeszcze z „salonu w stylu Biedermeier, jadalni w stylu Regencji, salonu japońskiego z dużym chińskim domowym ołtarzem, sypialni w stylu Ludwika XVI z cennymi obrazami” i wyposażony był w różnego rodzaju zabytkowe i drogie przedmioty. Ten krótki opis, wskazujący na ambicję odtworzenia wnętrza historycznych z różnych okresów w ramach jednej posiadłości, podsumował zmartwiony

⁷⁷⁰ Husarski 1929a, s. 7.

⁷⁷¹ Autor relacji podpisał się jedynie inicjałami „W.-k.” – *Wystawa na sprzedaż 1932*.

⁷⁷² *Zubożenie i zmierech 1931*.

autor pytaniem o to „kto i za co kupi dziś te wszystkie meble, kosztowności, dzieła sztuki i chińskie ołtarze z łóżami w stylu Ludwików?!...”.

2.1. Biedermeier a teksty teoretyczne o urządzeniu wnętrza

Postulat wzorowania się na biedermeierach przedstawił architekt Stefan Strojek w ramach *Kilku uwagach o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie* z 1924 roku⁷⁷³. Wypowiedział się krytycznie na temat secesyjnych oraz „stylowych” (neostylowych?) mebli, stanowiących wyposażenie ówczesnych wnętrz krakowskich. Określił je jako „niewygodne, niepraktyczne i brzydkie”, co ma znaczenie nie tylko estetyczne, ale również wpływa negatywnie na zdrowie. Jego zdaniem współczesne mu wnętrza mieszkalne stanowiły „przeważnie pożałowania godny widok”. Przyczyną miał być występujący u ludzi brak świadomości na temat właściwego sposobu urządzania wnętrza. Jako rozwiązanie tego problemu zaproponował Strojek powrót do wzorców z „epoki Biedermeiera”, kiedy „urządzeniu mieszkania, a w szczególności sprzętom poświęcano wiele uwagi i starań”. Biedermeier postrzegał jako sztukę mieszczańską, cechującą się zerwaniem z „okazałymi i błyszczącymi urządzeniami i meblami dawnych epok, naśladowującymi niewolniczo formy architektury zewnętrznej” i rezygnacją z bogactwa dekoracji, reprezentacyjności na rzecz wygodnego i przyjemnego użytkowania sprzętów według potrzeb. Zdaniem Strojka „meble z okresu Biedermeiera” były „piękne przez swą praktyczność i solidne wykonanie” oraz „uczą nas, że celowość, prostota, odpowiednie wymiary, solidna robota i naturalne piękno materiału są głównymi zaletami sprzętów, a rozmaite ozdoby są rzeczą uboczną”.

Podobnie wypowiadał się Stanisław Wójcikiewicz w tekście *Poszukiwanie nowych form sprzętu w okresie upadku stolarstwa*⁷⁷⁴. Autor stwierdził w nim, że „Na Biedermajerze kończy się [...] sztuka mistrza stolarskiego, a wybija się nowy typ artysty projektodawcy. [...] Spokojne i wytworne bidermajery ustępują miejsca secesji – formie zupełnie sprzeczej z materiałem, odpowiadającej jednak niekiedy nawet wielkim artystom”⁷⁷⁵. Meble biedermeierowskie odpowiadały idei zakładającej, że „Piękno trzeba ożenić z wygodą”⁷⁷⁶. Wobec tego, zdaniem Eclata de Rabota „Lepiejby kopiować «biedermeiery», gdyby nie to, że

⁷⁷³ Strojek 1924, s. 30-31.

⁷⁷⁴ Wójcikiewicz 1929.

⁷⁷⁵ Ibidem, s. [5]

⁷⁷⁶ Jako przykład sprzętów, które nie spełniały takiego kryterium, przywołał Rabot meble zaprojektowane przez Stanisława Wyspiańskiego, które nadawały się „do wszystkiego, tylko nie do używania w domu (...). Słynne były jego fotele Sali posiedzeń w Domu Lekarskim w Krakowie, kształtem bardzo piękne, ale zaopatrzone w poręcze, tak, że nie było można oprzeć rąk, bo się zesuwały”. Wyspiański bronił te meble, twierdząc, że „Wszelkie posiedzenia są zawsze nudne. Jak nie będą mieli na czym oprzeć rąk, to nie pozasypiają” – Rabot 1929, s. 8.

trzeba je kopiować na włoski, bo każde drobne zboczenie robi z pięknego mebla – karykaturę. Najlepiej zaś będzie robić meble współczesne, więc proste, według wzorów drobnych artystów-zdobników, których już mamy, a zasadzające swoją piękność na starannym doborze drzewa i na solidnym obrobieniu skromnych użytkowych kształtów”⁷⁷⁷. Jednak Stefan Strojek, stawiając meble biedermeierowskie za wzór, nie chciał, by współcześni projektanci naśladowali biedermeier. Stwierdził, że „w epoce samolotu i radja nie możemy naśladować form z czasów dyliżansu pocztowego”. Wzorowanie się na biedermeierze miałoby się opierać na poznaniu zasad konstrukcji, które można by wykorzystać w nowych meblach tak, by cechowały się praktycznością, „dobrocią materiału” i starannością wykonania.

Strojek zwrócił również uwagę na problem związany z zamawianiem mebli u współczesnych stolarzy, którzy „nie posiadają wyrobienia artystycznego i nie zdają sobie sprawy, jakim warunkom czynić zadość powinny meble pod względem praktyczności i estetycznego wyglądu. I chociaż trudno zdaje się znaleźć stolarza meblowego, któryby nie uważał siebie za artystę (...), to jednak stolarze nasi, nie mając kultury artystycznej, nie tylko nie umieją zaprojektować mebli, ale często dostarczone rysunki ignorują”. Jako rozwiązanie tego problemu zasugerował dokładny nadzór nad realizacją zamówienia oraz precyzyjne formułowanie oczekiwań. Tekst zakończył pozytywną oceną nie tylko dawnych mebli we wnętrzach krakowskich, ale również projektów Wojciecha Jastrzębowskiego, Karola Stryjeńskiego oraz Józefa Czajkowskiego.

Trzy lata później – w 1927 roku – tekst Stefana Strojka ukazał się ponownie w niezmienionej formie – w *Przeglądzie Stolarskim* oraz w pierwszym zeszycie nowego periodyku, wydawanego pod tytułem *Wzory mebli zabytkowych i nowoczesnych* przez Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adryana Baranieckiego w Krakowie⁷⁷⁸. Powstanie tego czasopisma wiązało się z niedoborem wydawnictw, mogących służyć jako wzory dla polskich projektantów. W poszczególnych zeszytach ukazywały się rysunki różnych projektantów oraz krótkie teksty na temat projektowania określonych typów mebli lub krótkie opisy ich rozwoju w ujęciu historycznym. Przykładowo, w trzecim zeszycie z 1927 roku, Marian Padechowicz opisał *Zasady konstrukcji krzesła*, które odpowiadały zaleceniom opublikowanym trzy lata wcześniej przez Strojka⁷⁷⁹. Były one również wynikiem poszukiwania nowych wzorców, uwzględniających zdrowie oraz wygodę użytkownika.

⁷⁷⁷ Ibidem.

⁷⁷⁸ Strojek 1927a i Strojek 1927b.

⁷⁷⁹ Padechowicz 1927.

W tym samym zeszycie opublikowane zostały projekty nie tylko krzesel, ale również i innych typów mebli. Wśród nich znalazły się projekty bieliźniarki i kredensów kuchennych Stefana Strojka, charakteryzujące się prostotą konstrukcji oraz ograniczeniem zdobień do minimum. Na końcu każdego zeszytu *Wzorów mebli zabytkowych i nowoczesnych*, publikowane były zdjęcia mebli dawnych i współczesnych, znajdujących się w prywatnych zbiorach krakowskich, wśród których można zidentyfikować „biedermeiry”. Strojek pisał zresztą w swoim artykule, że zachowały się one w dużej ilości w mieszkaniach krakowskich. W 1928 roku ukazały się kolejne projekty Strojka – kredensu oraz krzesła. W projekcie krzesła uwidacznia się zalecana przez architekta troska o odpowiedni dobór proporcji i kształtów krzesła, w tym wygięcie tylnych nóg oraz zastosowaniu takiego kształtu oparcia, które nie wymusza na osobie siedzącej pochylenia ku przodowi, powodującemu ucisk klatki piersiowej na brzuch – czyli postawy utrudniającej oddychanie. Projekt ten wykazuje też bliskie związki z krzesłami biedermeierowskimi.

Obecność projektów Strojka w periodyku, który propagował twórczość krajową, a także ich zgodność z zaleceniami opublikowanymi w analizowanym artykule, świadczy o tym, że był on nie tylko teoretykiem, ale również praktykiem.

Postulat wzorowania się na sztuce biedermeieru został również opublikowany w 1934 roku w *Głosie Narodu* w ramach krótkiego artykułu *Czy nie sięgnąć do wzorów Biedermaiera? Wrażenia z Targów Kalwaryjskich*. Autor – po konsultacjach ze współczesnymi stolarzami – doszedł do wniosku, że „należy wrócić do okresu panowania Biedermeieru. Niekoniecznie w zupełności w odniesieniu do formy (choć i ta nie jest do pogardzenia), to w każdym razie w stosunku do materiałów, piękna linii i dobrej proporcji”⁷⁸⁰. Uznał także, że należy zmniejszyć liczbę sprzętów, składających się na wyposażenie wnętrza, a także ich wielkość. Zalecał również stosowanie drewna rodzimego, uznając, że „Największą sztuką jest skromnymi środkami stworzyć piękny sprzęt”⁷⁸¹.

Problem odpowiedniego urządzenia mieszkań był przedmiotem rozważań teoretyków w ramach periodyków oraz wydawnictw okolicznościowych, takich jak *Księga pamiątkowa wystawy „urządzeń mieszkań” i ogrodniczej*, prezentowanej w Wilnie od 16 sierpnia do 15 września 1909 roku⁷⁸². W tekście *Mieszkania jutra* Franciszek Hryniewicz ocenił, że we współczesnym „wileńskim mieszkaniu ma się najczęściej jedno pragnienie: wyjść z niego jak najprędzej”, ponieważ „tak rzadko sprzyja zdomowieniu, które swemi wysokimi a ciasnymi

⁷⁸⁰ *Czy nie sięgnąć* 1934.

⁷⁸¹ Machniewicz 1928, s. 104.

⁷⁸² *Księga pamiątkowa* 1909.

klitkami, swym straszliwym malunkiem, swym melancholijnym widokiem na okna sąsiadów swem pięciorgiem drzwi w czterech ścianach i swymi zapachami z kuchni wypycha formalnie za drzwi⁷⁸³. Było to dalekie od biedermeierowskiego wzorca życia, na który autor bezpośrednio się nie powołuje. Autor widział ideał w mieszkaniu z ogródkiem, uważając je za żywą poezję „wszystkiego, co wyobrażamy sobie pod nazwą życia rodzinnego – to zacisze i przystań, to twierdza oszańcowana przeciw «światu» (*my home, my castle*, jak w nieco innym znaczeniu mówi Anglik)⁷⁸⁴. Hryniewicz dodał także, że „Istotą ogniska domowego jest odcięcie się od świata, obwarowanie przed niepożądanym wścibstwem”, a sposób mieszkania wpływa „na życie nasze codzienne, nastrój ogniska domowego, wydajność pracy, a przede wszystkim zdrowotność mieszkańców⁷⁸⁵. W przytoczonych fragmentach wypowiedzi Hryniewicza widoczne są idee, które wpisane były w biedermeier, a polegające na pewnym stopniu izolacji od świata zewnętrznego w przestrzeni domowej, stworzeniu spokojnej przestrzeni życia rodzinnego, a nawet kwestii zdrowia. Cechy te zresztą doceniano – stąd biedermeier nazywany był w literaturze pierwszej połowy XX wieku „zacisznym⁷⁸⁶”.

Zgodna z estetyką biedermeierowską, a także z wydaną później opinią Strojka, była również krytyka przepychu, sformułowana przez J. Monkiewicza, opublikowana w tym samym wileńskim katalogu⁷⁸⁷. Autor krytycznie wypowiedział się na temat współczesnych wnętrz – zwłaszcza należących do „tak zwanej sfery średnio-zamożnej⁷⁸⁸”. Stwierdził, że „Uderza natomiast aż za często gwałcenie niemiłosierne elementarnych zasad piękna, nie mówiąc już o brak kultury w tym kierunku, o obojętności i zwyrodniałych gustach (...) Ludzie, nawet skądinąd dbali o swe mieszkania, mają fałszywe pojęcia co do ich strony estetycznej, sądząc, że piękno urządzenia polega jeno na przepychu, że się daje osiągnąć przez nagromadzenie cennych arcydzieł sztuki i t.d.”. Monkiewicz wskazał na proces kształtowania się nowego stylu, uznając, że opiera się na nowych formach dostosowanych do nowych celów. Stwierdził przy tym, że „Uderza (...) powrót do linii prostej, spokojnej, według niedawnych jeszcze pojęć graniczącej prawie z ubóstwem, ale miłej w swej niesfałszowanej solidności i przejrzystości. Niema tam nigdzie naśladownictwa, a z każdego sprzętu przebija najprostszą celowość w połączeniu z wiecznie trwałymi kolorystycznymi prawami. Panuje powszechnie zasada, by forma, miara, kolor i materiał dawnego przedmiotu odpowiadały jego przeznaczeniu i aby uginanie się za mniemanem pięknem nie sprzeciwiało

⁷⁸³ Hryniewicz 1909, s. 12.

⁷⁸⁴ Ibidem, s. 14

⁷⁸⁵ Hryniewicz 1909, s. 16.

⁷⁸⁶ *Teatry i koncerty* 1928.

⁷⁸⁷ Monkiewicz 1909.

⁷⁸⁸ Ibidem, s. 34.

się zasadom celowości”⁷⁸⁹. Opisane przez Monkiewicza przemiany w estetyce i roli funkcjonalności przedmiotów stanowiących wyposażenie wnętrz, odpowiada w dużym stopniu sprzętom biedermeierowskim, które cechowały się prostotą, solidnością wykonania, uwzględnianiem roli kolorów we wnętrzu, a także praktycznością. Autor jednak nie posłużył się jednak pojęciem biedermeieru.

W tekście Monkiewicza jedną z dominujących pożądanых cech mieszkania jest praktyczność, chociaż rozumiana w przyziemny sposób: „Każdy, kto pragnie stworzyć sobie mieszkanie odpowiadające wymaganiom dobrego smaku, powinien pamiętać o tem, że najpewniej i najprędzej cel osiągnie, gdy stronę estetyczną połączy w urządzeniu ze ścisłą praktycznością i jak największą prostotą (...). Dla artystycznego wrażenia całego pokoju jest rzeczą o wiele ważniejszą, jak są do siebie dostrojone ściany, sufit i podłoga, niż zawieszenie w nim obrazu dobrego mistrza”⁷⁹⁰. Autor stwierdził również, że „mieszkanie nigdy-przenigdy nie powinno być przeładowane sprzętami i najrozmaitszymi niepotrzebnymi gratami, a zachować winno jak najwięcej przestrzeni i światła”, co nie w pełni odpowiadało estetyce biedermeierowskiej. Wnętrza pierwszej połowy XIX wieku były nieraz wypełnione przedmiotami, a ściany niemal całkowicie pokryte obrazami i grafikami o niewielkim formacie, co zresztą skrytykował Monkiewicz⁷⁹¹.

Prostota, za którą opowiedział się Monkiewicz wiązała się również z odrzuceniem ornamentu, który „jest najniebezpieczniejszym wrogiem dobrego smaku”. Stąd radził, by zrezygnować z tapet „o pstrych wzorach”, przyjmując, że ściany stanowią tło dla sprzętów. Opowiedział się również przeciwko sufitowi zdobionemu „nędznymi ornamentami (...), a broń Boże jeszcze malowaną i złożoną plastyczną sztukaterją”⁷⁹². Zalecał również, by mebli nie malować, ale pokrywać jedynie politurą, co pozwala na uwydatnienie dekoracyjnego układu słoju drewna. O ile biedermeier nie rezygnował całkowicie z ornamentu, to zgodny był w eksponowaniu naturalnych walorów drewna z cytowanym postulatem. Podstawę – według Monkiewicza – stanowiła odpowiednia forma: „Jeśli rzecz jaka nie jest piękna, przez swą formę, wtedy ozdoba nic jej nie pomoże”⁷⁹³. Co ciekawe, mimo tak wielu zbieżności z estetyką biedermeieru – Monkiewicz w ogóle nie posłużył się tym pojęciem, nawet we fragmencie dotyczącym mebli „stylowych”, czyli dawnych. Wymienił styl „odrodzenia”,

⁷⁸⁹ Ibidem, s. 36.

⁷⁹⁰ Opisane przez Monkiewicza cechy właściwie urządzonego mieszkania zostały oparte na jednej z prac malarza Paula Schultze-Naumburga – jak sam autor przyznał – na podstawie Monkiewicz 1909, s. 38.

⁷⁹¹ Ibidem, s. 52.

⁷⁹² Ibidem, s. 42.

⁷⁹³ Ibidem, s. 44.

„cesarstwa”, które ocenił najwyżej, a także „style rococo, baroc inne «malownicze»”⁷⁹⁴. Być może pojęcie biedermeieru wchodzi przynajmniej częściowo w zakres „stylu cesarstwa”.

Z kolei Emilja Szenwicowa oceniła, że empire był przejawem „złego smaku”⁷⁹⁵. Biedermeier był zaś sztuką przeznaczoną dla potrzeb mieszczaństwa, głównie zamożnego mieszczaństwa. Burżuazja preferowała „zacisnie urządzone mieszkanie” i w ten sposób osiadała „sobie spokojnie na szarych płaszczyznach powszedniego bytu; ścieśniając się w wewnętrznym życiu, skupiała się wokoło płonącego ogniska”. Szenwicowa podkreśliła wpływy angielskie w kształtowaniu się mebli biedermeierowskich, projektowanych z myślą o tym, żeby pasowały do każdego wnętrza. Autorka jako podstawowe cechy wymieniła prostotę mebli oraz „bogactwo osiągnięte nie przez wyszukane kombinacje, lecz przez szerokie traktowanie całości – racjonalny rozkład części dekoracyjnych”.

„Estetycznym” mieszkaniem było więc takie, którego wnętrze kształtowały funkcjonalne meble. Nie mogły być przeładowane dekoracjami, tak jak samochód, którego „konstrukcja w swoim założeniu pozbawiona jest pretensyj estetycznych, artystycznych”⁷⁹⁶. Popularność biedermeieru stanowiła punkt odniesienia w tekstach dotyczących projektowania mebli: „Jeśli pokonasz piętrzące się trudności, stanie się twoje dzieło tak popularne jak Biedermajer w pierwszej połowie XIX w. Przez ćwierć wieku odgrywał on w życiu ówczesnego zbiedzonego człowieka – pierwszorzędną rolę. Wyszedłszy potem poza granice swojej ojczyzny Niemiec dotrwał prawie do pół wieku w różnych krajach nie wykluczając Polski. U nas szczególnie cieszył się wzięciem, zdobił izby rzemieślnicze, mieszkania kupców, oraz dworki szlacheckie, a nawet i komnaty w pałacach zasobnych magnatów”⁷⁹⁷. Wypowiedź ta wyróżnia się wskazaniem różnych rodzajów wnętrz, w których znajdowały się sprzęty biedermeierowskie. W takim ujęciu była to nie tylko sztuka mieszczańska, czy styl wyposażenia dworców szlacheckich, ale również estetyka odpowiadająca magnaterii.

Postulat czerpania z dawnych wzorów i łączenia ich z nowymi rozwiązaniami zawarła Janina Osińska w tekście *Mój stolarz, mój stół i ja*, opublikowanym w czasopiśmie *Świat Kobiety* w 1931 roku⁷⁹⁸. Autorka opisała relacje ze swoim stolarzem „skrobideską”, pasjonatem, którego może „nawet polecić osobom cierpliwym i wyrozumiałym”. Tekst przypomina starożytne traktaty z zakresu filozofii, ze względu na formę dialogu między Osińską a stolarzem, którzy prezentują różne stanowiska na temat mebli. Punktem wyjścia dla

⁷⁹⁴ Ibidem, s. 46.

⁷⁹⁵ Szenwicowa 1930, s.

⁷⁹⁶ Bocheński 1930, s. 13.

⁷⁹⁷ Padechowicz 1931, s. 16. Również w notatce informującej o publikacji Henryka Cieśli (Cieśla 1830) podkreślono, że biedermeier był „popularny w sprzętarstwie porozbiorowym” – *Plastyka i zdobnictwo* 1931.

⁷⁹⁸ Osińska 1931.

dyskusji był wymagający konserwacji stół, „najpocziwszy domownik, staruszek zmęczony wierną wysługą”, który „Kiwa się na trójramiennej lirze i trójkątnej podstawie, między empirem i biedermeierem już przeszło sto lat”⁷⁹⁹. Zdaniem Osińskiej „Epoka «biedermeier» stworzyła wnętrze dla człowieka nowego, porewolucyjnego, który wyszedł z mieszczaństwa. Style królewskie były obce jego pojęciom i wymaganiom, nie nadawały się do domowego zacisza ludzi średniej zamożności. Stworzył więc styl własny, dał początek meblom osobistym, indywidualnym, wygodnym i pięknym w swej szlachetnej prostocie”. Autorka odwołała się następnie do czasów współczesnych, które również poszukują nowych form, odpowiadających „człowiekowi powojennemu”. Oceniała również, że „pod względem szczerości i prostoty w stosowaniu drzewa meblarstwo dzisiejsze może się równać z «biedermeierem»”⁸⁰⁰.

Stolarz – prezentujący bardziej praktyczne stanowisko – powątpiewał w wartość i praktyczność mebli nowych, był również sceptycznie nastawiony wobec stosowania egzotycznych gatunków drewna. Jego kontrargumentem do opinii Osińskiej o tym, że meble powinny być pozbawione dekoracji i naśladownictw, było stwierdzenie, że wśród mebli, które nie mają w sobie nic rodzimego „Tak się człek (...) obraca jak w szpitalu albo gdzie u Niemców”. Co ciekawe, zarzut wzorowania się „na meblach niemieckich tworzonych dla „powojennych snobów tkniętych manją ultrawspółczesności”, który rozważa po dyskusji autorka, nie został uzupełniony spostrzeżeniem, że dawne meble biedermeierowskie też miały niemiecką genezę. Postulowana na końcu potrzeba „nawiązania nici tradycji z meblarstwem dawnym” wydaje się być w takim ujęciu nawiązaniem do tego, co rodzime, ponieważ stanowi alternatywę dla „nowych szablonów, obcych”. Osińska doszła zatem do wniosku, że „Połączenie doskonałej konstrukcji mebla dawnego z prostą formą dzisiejszą byłoby idealnym rozwiązaniem problemu nowego sprzętu (...). Wtedy sprzęt, jako codzienny świadek naszego życia, wróci do dawnej godności rzeczy obmyślanej, wykonanej z artyzmem i miłością”. W krótkiej notatce poświęconej inauguracji sezonu w Teatrze Polskim i wydarzeniom jej towarzyszącym, wspomniano o wystawieniu *Ślubów panińskich* Aleksandra hr. Fredry, co było wydarzeniem „pierwszorzędnym”, będącym „połączeniem stylu Bidermajera ze staropolskim”⁸⁰¹. Na podstawie tej krótkiej wzmianki widać również, że i w tym wypadku biedermeier nie był postrzegany jako element „staropolskości”.

⁷⁹⁹ Ibidem, s. 25.

⁸⁰⁰ Osińska 1931, s. 26.

⁸⁰¹ *Teatr i Muzyka* 1917.

Meble, które były dalekie od dawnych wzorów biedermeierowskich, oceniano negatywnie: „u schyłku ubiegłego i na początku obecnego wieku nie było nudniejszych i brzydszych towarzyszy życia, niż nasze meble. Wygasła tradycja pięknego stolarstwa z czasów Księstwa Warszawskiego i t.zw. „Biedermaieru”, któryśmy sobie na polskie wcale gustownie tłumaczyli. (...) Straszna była zwłaszcza tandeta wzorów niemieckich, zapiwiona, ciężka jak balon na uwięzi. Ludzie, którzy nie mogli z tem szkaradzieństwem wyżyć, wykupywali «stare graty» z lat trzydziestych i czterdziestych, odnawiali je, i tak przyszła moda na «antyki». Reszta mieszkała w straszliwych nieraz «Ludwikach» i «barokach» hotelowego gustu i przepychu”⁸⁰².

Pojawiały się jednak także głosy sprzeciwu wobec kopiowania dawnych wzorów. Krytyk sztuki Jan Kleczyński też dostrzegał przemijanie biedermeieru. W ramach relacji z *Pokazu prac uczniów „Muzeum Rzemiosł Sztuki Stosowanej”* z 1929 roku uznał połowę XIX wieku za okres upadku rzemiosła „strąconego do rzędu czynności mechanicznych”⁸⁰³. Oceniał przy tym negatywnie okres historyzmu: „naśladownictwo twórczości dawnych wieków, eklektyzm motywów architektonicznie zdobniczych, zlepki i mieszaniny stylów. «Ładne» było to, co inne epoki uznały za ładne”. Autor opowiedział się przeciwko dokładnemu wzorowaniu się na dawnych stylach: „sztuka nie może polegać jedynie na tem, aby je mechanicznie przystosowywać do naszych nowożytnych domów, narzędzi, mebli i t. d. Duch czasu ma swoje wymagania. Dziś ludzie nie pragną różnych Ludwików, Filipów i Biedermeierów, ale takich rzeczy, któreby harmonizowały z otoczeniem”. Podobne zdanie miał Bocheński, który wyraził sprzeciw wobec kopiowania dawnych sprzętów – nieodpowiadającemu ówczesnym potrzebom: „dekorowanie saloników «Biedermeierami», wykonanemi przez współczesnych stolarzy, jest swojego rodzaju maskaradą, niezgodną z obliczem doby obecnej, z charakterem nowoczesnego mieszkania”⁸⁰⁴.

Z odtwarzaniem dawnych wzorów wiązał się problem falsyfikacji zabytkowych przedmiotów. Kwestia ta pojawiła się na marginesie pracy z zakresu prawa, opublikowanej przez Stanisława Gołębia w 1920 roku *Przed projektem polskiego kodeksu cywilnego, dotyczącego Anormalności w powzięciu i przejawie postanowienia w ustawach cywilnych na ziemiach polskich*⁸⁰⁵. W części dotyczącej umów zawartych „pod wpływem błędu lub podstęp” i możliwości ich unieważnienia, jednym z problemów było określenie „«starożytności» pochodzenia przedmiotu” – uzupełnionej przykładem w przypisie „Meble w

⁸⁰² Rabot 1929, s. 8.

⁸⁰³ Kleczyński 1929.

⁸⁰⁴ Bocheński 1930, s. 13.

⁸⁰⁵ Gołąb 1920.

stylu Biedermajer czy nowoczesna «tandeta» itp.»⁸⁰⁶. Zazwyczaj w takim kontekście przywołuje się przykłady powszechnie znane, co oznacza, że w okresie międzywojennym częstym musiał być problem falsyfikowania mebli biedermajerowskich.

O roli „drobiazgów w mieszkaniu” pisał Stanisław Jacek Machniewicz w 1928 roku⁸⁰⁷. Autor wymienił jako jedną z większych trudności, jakie napotyka człowiek, fakt, że „zazwyczaj krewni, przyjaciele lub znajomi młodych, urządzających się ludzi poczytują sobie za swój obowiązek jakimkolwiek podarkiem przyczynić się do urządzenia mieszkania młodej pary”, co przekłada się na negatywnie rozumianą niejednorodność wyposażenia⁸⁰⁸. Przedmioty powinny w pierwszej kolejności spełniać swoją funkcję użytkową, a żeby to było możliwe – powinny być wykonane z odpowiednich materiałów, odpowiednią techniką. Wśród istotnych „drobiazgów w mieszkaniu”, na które warto zwracać uwagę, wymienił autor zegary: „Rokoko, epoka Ludwika XVI, empire i biedermajer stworzyły w tej dziedzinie istne cuda. Nowoczesność obrała zegar z tych wszystkich miłych a pięknych dodatków, czyniąc zeń tylko misterną użytkową maszynę”. Machniewicz uznał, że w tej sytuacji „zwolennikom współczesnej stylowości – najlepiej będzie odpowiadał zegar jak najprostszy, pozbawiony wszystkich elementów dekoracyjnych”. Biorąc pod uwagę zamiłowanie do prostoty autora, a także sprzeczności występujące między sztuką rokoka i klasycyzmu, wyjątkowa wydaje się pozytywna ocena jednocześnie tych dwóch nurtów. Machniewicz potępił zegary imitujące dawne wyroby i podsumował, że „Stylowość leży w prostocie i celowości form a nie w chaosie nonsensowego zdobnictwa”. Pochwałę antyków zawarła autorka podpisująca się „d’Emel” w odpowiedzi na listy czytelniczek, wysyłanych do redakcji *Kurjera Porannego* w 1936 roku⁸⁰⁹. Jej zdaniem dawne meble cechowały „celowe linie, wyzyskanie materiałów, piękne proporcje, zdrowa ornamentyka”. W odpowiedzi na zapytanie czytelniczki w województwa lubelskiego o możliwość łączenia kretonów z antykami, uznała, że najlepiej harmonizują one „z mahoniami, jesionami i czeczotkami, Ludwik Filip, Biedermajer w sąsiedztwie kretonów czuje się doskonale, czego jednakże powiedzieć nie można o Ludwikach, ani o meblach Empire”. Do „starych mahoniów, czeczotowych biedermajerów” polecano w 1934 roku również firanki „ze staroświecka nafałdowane” z „powłóczystym trenem”⁸¹⁰. Meble te miały „krągłe linie”, dlatego domagały się „skrzyżowanych buf i falban

⁸⁰⁶ Ibidem, s. 27.

⁸⁰⁷ Machniewicz 1928.

⁸⁰⁸ Machniewicz 1928, s. 97.

⁸⁰⁹ *Kącik-Informator* 1936.

⁸¹⁰ *Czy pani* 1934.

otulających szczelnie okna i znowu najpiękniejsze są gładkie, tiulowe, albo w kropeczki. Podpięte nie chwastem, lecz koronkową falbaną”.

Oprócz sprzętów, wnętrza biedermeierowskie wypełniała „udomowiona” roślinność. Z tym okresem kojarzono m.in. kaktusy, które chwalono w artykule opublikowanym w *Głosie Literacko-Naukowym* w 1933 roku⁸¹¹. Podkreślono, że moda na te rośliny w dwudziestolecu międzywojennym nie była nowością, ponieważ „Już w epoce Biedermeiera stanowiły one charakterystyczny motyw dekoracyjny, a znany poeta z tego okresu, Adalbert Stifter, poświęcił jednej z odmian kaktusa, «*Cereus peruvianus*», specjalny poemat. Z tegoż samego okresu datują obrazy malarza niemieckiego Spitzwega, który kaktusy brał z upodobaniem na temat do swych kompozycji”⁸¹².

Oryginalne meble biedermeierowskie stanowiły wyposażenie wnętrz mieszkalnych (jako „antyki”). Zdaniem Monkiewicza możliwe było pogodzenie w jednym wnętrzu mebli dawnych ze współczesnymi. Podstawę mieszkania powinny stanowić jednak meble użytkowe, ale – jak stwierdził – „Nie twierdzą, że jakieś zabytkowe mebelki i graciki nie mogą być tu i ówdzie, w jakimś większym eleganckim mieszkaniu na swoim miejscu. Nigdy atoli na nich nie opiera się estetyka urzędnika”⁸¹³. Z kolei Czesław Jankowski stawiał meble dawne ponad współczesne: „Z tkliwym pietyzmem powyciągaliśmy z zakamarków i strychów meble staroświeckie, przewyższające – jak się okazało – o całe niebo maszynową tegoczesną tandetę”⁸¹⁴.

Obecność dawnych mebli była czasem przedmiotem krytyki, czego przykładem jest wypowiedź jednego z projektantów działających w stylu art déco: „empiry i pocziwie zapluskwione biedermeiery służyć będą za posłanie, póki ostatecznie się nie rozleczą, secesyjne bezwartościowe graty dawno już co zdrowiej myślący osobnik spalił lub wyrzucił na śmietnik”⁸¹⁵.

Sprzęty biedermeierowskie wykorzystywano nie tylko do urządzania wnętrz mieszkalnych, ale również do rekonstrukcji historycznych. Wyposażono nimi na przykład salę na *Wystawie dzieł Artura Grottgera* we Lwowie w 1906 roku. Z relacji opublikowanej w *Słowie Polskim*, w której Maryan Olszewski (autor katalogu wystawy) skrupulatnie wylicza meble znajdujące się w pomieszczeniach, wynika, że w „pierwszym pokoju” znajdowały się meble empirowe i

⁸¹¹ *Kaktusy* 1933.

⁸¹² Adalbert Stifter był oczywiście nie tylko poetą, ale autorem utworów epickich. W przypadku dzieł Carla Spitzwega, autor miał prawdopodobnie na myśli m.in. dwa obrazy znajdujące się w zbiorach Museum Georg Schäfer w Schweinfurcie *Der Kaktusliebhaber* (po 1850 r.) oraz *Der Pfarrer als Kaktusliebhaber* (ok. 1856).

⁸¹³ Monkiewicz 1909, s. 48.

⁸¹⁴ Jankowski 1913a, s. 551.

⁸¹⁵ Cyt. za: Hübner-Wojciechowska 2009, s. 129.

biedermeierowskie, w tym „Blżej wejścia nowszy już (w stosunku do epoki, której ten pokój poświęcony) mebel, szafa «biedermeier», ogromna, na niej stary empirowy zegar dźwięcznie wydzwaniający kwadrans⁸¹⁶. Były to obiekty, które stanowiły tło dla dzieł Grottgera – wykorzystano je do zbudowania kontekstu historycznego i odtworzenia atmosfery dworku szlacheckiego. Ze względu na bliskość czasową powstania oraz podobieństwa formalne, jakie dostrzegano między sprzętami biedermeierowskimi i empirowymi, występowały one często obok siebie w ramach rekonstrukcji historycznych.

Estetyka biedermeieru zyskała więc w pierwszej połowie XX wieku uznanie wśród projektantów oraz teoretyków sztuki. Dotyczyło to zwłaszcza mebli biedermeierowskich. Dostrzegano w nich albo bezpośrednie wzorce, które decydowano się imitować (a nawet falsyfikować) albo czerpano pewne cechy – takie jak prostota, solidność i funkcjonalność – które miały odpowiadać ówczesnym potrzebom. Opinie te spisywano w formie artykułów, zawierających postulaty kierowane ku artystom krajowym. Były to zarówno teksty, w których bezpośrednio odwoływano się do biedermeieru lub w których opisy pożądanych cech wyposażenia wnętrz odpowiadały biedermeierowskim. Na pozytywną ocenę biedermeieru miała wpływ narastająca niechęć do wnętrz historyzujących, wyposażonych w sprzęty o bogatych formach i dekoracjach. W ten sposób w czasach, w których ceniono użytkowość, meble biedermeierowskie były szczególnie cenione. Nie oznacza to jednak, że były powszechnie akceptowane – pojawiały się również głosy krytyczne wobec inspirowania się tymi sprzętami.

3. Pierwsze próby skategoryzowania sztuki pierwszej połowy XIX wieku.

Pierwsze próby ujęcia sztuki pierwszej połowy XIX wieku w kategoriach stylu publikowane były w formie książkowej – jako prace o charakterze syntetycznym dedykowane dla celów edukacyjnych, pisemne wersje wygłaszanych odczytów w muzeach lub towarzystwach naukowych oraz w formie krótkich artykułów w prasie. Były formułowane w oparciu o poszukiwanie podobieństw i różnic między poszczególnymi zjawiskami, uzupełnione często osądem estetycznym autora. Dodatkowo, w części tekstów wprowadzano również kryterium narodowe, ceniąc wyżej sztukę nawiązującą do tej tematyki (zwłaszcza w przypadku malarstwa) lub mającą charakter rodzimy przez swój styl czy zastosowane materiały (wyroby rzemiosła artystycznego).

⁸¹⁶ Olszewski 1906a, s. 1. W katalogu wystawy nie wymieniono tych mebli – Olszewski 1906b..

Jednym z pierwszych tego typu tekstów, w których autor posłużył się pojęciem *biedermeieru*, był wydany w formie książkowej odczyt Leona hr. Pinińskiego o *Ewolucji i modzie w pojmowaniu piękna* w 1908 roku⁸¹⁷. Autor wprowadził ten termin pod wpływem jego popularyzacji w Niemczech. Styl omówił w kontekście przemian, jakie nastąpiły w sztuce od okresu rokoka do pierwszej połowy XIX wieku. Sztuka czasów Ludwika XVI została ukazana jako okres przejściowy, w którym stopniowo zanikały tendencje rokokowe, a zaczynały dominować klasycystyczne: „W miejsce zalotnej gracy rokoko, pojawia się tedy sztywne a często i napuszone empire, przechodzące następnie w słodki afektowany sentymentalizm stylu «Biedermeier»”⁸¹⁸. Co ciekawe autor ocenił negatywnie empire, nazywając go „pseudo-klasycyzmem”⁸¹⁹, uznając, że był to przejaw „cofnięcia się” w rozwoju. Pierwsza połowa XIX wieku była okresem upadku sztuk plastycznych – najbardziej zauważalnym w architekturze. Jako jedną z niewielu dziedzin, które obroniły się przed złym gustem niewolniczego naśladowania antyku było malarstwo portretowe, a dokładniej „portret epoki «Biedermeier’owskiej» i miniatury”⁸²⁰. Zdaniem autora stanowiło „najmilszą kartę artystyczną tego ubożego zresztą w siłę produkcyjną okresu”⁸²¹. Piniński w nieco sentymentalny sposób ocenił pozytywnie „wdzięk” wizerunków *biedermeierowskich*, naiwność, chociaż wskazał też brak energii i „siły indywidualizowania”. Ocenił także, że była to epoka, gdy „modnem było wyglądać zanie i szlachetnie i objawiać na zewnątrz pewną podniosłość uczuć”. O rosnącym zainteresowaniu *biedermeierem* świadczy także ogłoszenie o odczycie dra J. Muczkowskiego, które miało odbyć się w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1916 roku na temat *Biedermeieru, jego architektury, wnętrza i mody*⁸²². Informację zamieszczoną w *Głosie Narodu* uzupełniono krótkim opisem treści wystąpienia: „Prelegent na przykładach zaczerpniętych z Krakowa przedstawi powstanie i rozwój tej ostatniej epoki stylowej. Rozbudzone w ostatnich latach zamiłowanie do skromnych, ale nie pozbawionych wdzięku dzieł tej mieszczańskiej epoki, znajdzie w tym wykładzie wytłumaczenie zasad i

⁸¹⁷ Piniński 1908. Sprawozdanie z tego odczytu zostało opublikowane w: *Odczyt Pinińskiego 1908; Notatki literacko-artystyczne 1908*.

⁸¹⁸ Piniński 1908, s. 18.

⁸¹⁹ Termin „pseudoklasycyzm” został wykorzystany również w 1922 roku w tekście poświęconym *Rozwojowi portretu polskiego w 19 wieku*, gdzie powiązany został z idealizmem w sztuce, chociaż przejawiającym się – zdaniem autora – w mniejszym stopniu w sztuce portretowej niż w innych gatunkach malarskich – *Rozwój portretu 1934a*, s. 2.

⁸²⁰ Piniński 1908, s. 25. O miniaturach pisano również w prasie w 1930 roku – pod kątem miejsca, jakie zajmowała we wnętrzu: „niemy świadek tyłu przygód i zmiennych kolei losu, zawisła na ścianie *biedermeierowskiego* salonu, albo poszła na wieczny odpoczynek do sztambuchu, dyskretnie schowana po wewnętrznej stronie oprawy, licem zwrócona do kartek pożółkłych, zapisanych drobnym charakterem, do malowanych akwarelą amorków i zasuszonych kwiatów” – *Miniatura 1930*.

⁸²¹ Piniński 1908, s. 26.

⁸²² *Odczyt Muczkowskiego 1916*.

genezy stylu biedermeierowskiego. Wykład ilustrować będą liczne obrazy świetlne”. Z kolei Kooperatywa Związku Polskiego Artystów Plastyków organizowała serię pięciu odczytów na temat *Piękna wewnątrz* profesora A. Noakowskiego w Sali Towarzystwa Higienicznego⁸²³. W ramach ostatniego wystąpienia miał zostać omówiony „Empire, Biedermeier i Wiek XIX”. Biedermeier został zatem wyodrębniony obok empiru z XIX stulecia, zajmując miejsce epok „świata starożytnego i średniowiecza”, „odrodzenia i baroku” oraz „stylów Ludwików: XIV, XV i XVI”. W 1911 roku biedermeier interpretowany był jako „styl staromieszczański”⁸²⁴.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku coraz częściej ukazywały się prace, w tytułach których wykorzystywano pojęcie biedermeieru. Należy do nich artykuł z 1921 roku Artura Kronthala *Michael Alexander, Eduard Czarnikow und andere Bildnismaler der posener Biedermeierzeit*⁸²⁵ oraz poświęcony Edwardowi Gillernowi artykuł Georga Brandta *Ein Posenscher Portratmaler der Biedermeierzeit* z 1934 roku, wpisujący się co prawda w nurt niemieckich badań, ale poświęconym „polskiemu okresowi biedermeieru”, który wskazuje na stosowanie pojęcia „biedermeieru” w kontekście ziem polskich. W tym czasie wiedzę na temat biedermeieru popularyzował Mieczysław Opałek w formie odczytów wygłaszanych m.in. w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, reklamowane w dawnej prasie oraz uwzględniane w publikacjach o charakterze sprawozdawczym⁸²⁶. W 1924 roku opublikował również książkę poświęconą literaturze tego okresu – *Gdy Alkar kochał Emilię. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*⁸²⁷.

W okresie międzywojennym publikowano teksty świadczące o łączeniu pojęć romantyzmu i biedermeieru. W recenzji książki Stanisława Wasylewskiego *O miłości romantycznej*, Rajmund Bergel posłużył się określeniem „czasy romantyzmu i Biedermeiera”, a w dalszej części tekstu określając czas, jakiego dotyczy omawiana praca posłużył się pojęciem „biedermeierowskiego milieu”⁸²⁸. Widoczne jest zatem stosowanie tych dwóch pojęć wymiennie, chociaż w tekście zdecydowanie bardziej dominuje pojęcie romantyzmu i to przy tym pojęciu autor stosuje określenie „polski”.

Również przy okazji relacji z wystaw zagranicznych i krajowych posługiwano się pojęciem biedermeieru. Przykładowo, w 1921 roku wspomniano o wystawie w

⁸²³ Robotnik 1922a; Robotnik 1922b; Robotnik 1922c; *Kurjer Warszawski* 1928.

⁸²⁴ Łatwo wybrać w jubilerskim lub lepszym galanteryjnym sklepie modny kołnierzyk z kilku sznureczków koralu, tak noszone obecnie emaliowane klamerki w stylu staromieszczańskim (Biedermeier) do trzewików, lub agrafkę z dużym kamykiem różowego kwarcu, (...) – *Przegląd mód* 1911.

⁸²⁵ Kronthal 1921.

⁸²⁶ *Odczyty o sztuce* 1928; *Komunikaty* 1928; *Gazeta Poranna* 1928a; *Gazeta Lwowska* 1928a; *Musée Industriel* 1929, s. 76; *Praca kulturalno-oświatowa* 1929, s. 161.

⁸²⁷ Opałek 1924.

⁸²⁸ Bergel 1928.

Nationalgalerie w Berlinie, w ramach której prezentowano szkice do dekoracji teatralnych, wśród których znalazły się „pejzaże romantyczne i kilka uroczych wnętrz w stylu Biedermeier” autorstwa Karola Blechena⁸²⁹. Rok później odnotowano zaś, że meble biedermeierowskie zostały zaprezentowane na Wystawie Sztuki i Starożytności w lubelskim Muzeum: „Ładny zbiór porcelany polskiej: oprócz tkanin, pasów polskich i drobiazgów artystycznych, miała wystawa piękne okazy mebli w stylach baroku, regence, rokoko, biedermeier, oraz znaczną ilość okazów polskich i obcych mistrzów”⁸³⁰.

Organizowanie wystaw za granicą, na których prezentowano biedermeiery, oraz rosnące zainteresowanie sztuką „mieszczańską” pierwszej połowy XIX wieku, wywarło wpływ na polskie wystawiennictwo. Być może najwcześniejszą lub jedną z pierwszych wystaw poświęconą wyłącznie biedermeierowi zorganizowano w listopadzie 1928 roku w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie⁸³¹. O randze, jaką przypisywano temu stylowi świadczy, że wydarzenie to zainaugurowało cykl „wystaw periodycznych” poświęconych różnym stylom historycznym „przemysłu artystycznego”⁸³². Wystawie towarzyszyła niewielkich rozmiarów publikacja *Biedermeier. Przewodnik po wystawie przemysłu art. i grafiki* z wprowadzeniem autorstwa kustosa Henryka Cieśli⁸³³. Biedermeier został ukazany jako epoka i „ostatni ze stylów”, odpowiadający potrzebom umacniającego się w strukturach społecznych mieszczaństwa. Zdaniem Cieśli rozwijał się od 1820 roku, chociaż na wystawie prezentowano obiekty od 1818 do 1858 roku⁸³⁴. Wskazał na początkowo pejoratywne znaczenie tego terminu, wykorzystywanego „dla pogardliwego określenia naiwnych mieszczan oraz ich sztuki”, które ustąpiło „dopiero po okresie naśladowania stylów i rozmaitych próbach secesji”. Stwierdzenie to nie było do końca słuszne, biorąc pod uwagę cytowane wyżej fragmenty z okresu przełomu wieków, nacechowane pozytywnie.

Zdaniem Cieśli, biedermeier przejawiał się głównie w „rozczłonkowaniu i urządzeniu wnętrz”, nie pozostawiając po sobie „budowli monumentalnych” ani „ornamentyki odrębnej”. Co ciekawe, powiązał z biedermeierem rzeźbę, zwłaszcza nagrobkową. Jego zdaniem zachowało się wiele przykładów – zwłaszcza na Cmentarzu Łyczakowskim – kompozycji figuralnych opatrzonych zwykle „napisem wierszowanym, który bardzo dobrze charakteryzuje nastroje oraz upodobania epoki”. Sztuka sepulkralna nieczęsto była wiązana z

⁸²⁹ *W Berlińskiej Galerji* 1921.

⁸³⁰ Grot 1922.

⁸³¹ Wystawę reklamowano m.in. w *Gazecie Lwowskiej* – *Gazeta Lwowska* 1928b, *Gazeta Lwowska* 1928c; *Gazeta Poranna* 1928b.

⁸³² Wystawy były kontynuowane w późniejszych latach, prezentowane były także meble współczesne – wspomina o nich m.in. Janina Osińska – Osińska 1931.

⁸³³ *Biedermeier. Przemysł. art.* 1928.

⁸³⁴ *Gazeta Lwowska* 1928c.

biedermeierem w polskiej literaturze. Wpływ na takie ujęcie miała praca działającego na Śląsku badacza, Alfreda Grotte *Biedermeier – Grabmäler und ihre Beschriftung*, opublikowana w 1916 roku w Berlinie⁸³⁵. Fragment, w którym autor wypowiadał się krytycznie na temat nadmiernie bogatych nagrobków cytowano w polskiej prasie w tekście dotyczącym cmentarzy poznańskich: „Największym złem, jakiemu ulegają cmentarze wszystkich wyznań religijnych, jest różnorodność formy i rozpiętość rozmiarów, które się ukazują w głazach kamiennych na grobach”⁸³⁶.

Cieśla podkreślił jednak, że tak jak style osiemnastowieczne i empire, „uwypatnił się Biedermeier najdobitniej w przemyśle artystycznym, a przede wszystkim w sprzętarstwie”⁸³⁷. We fragmencie tym zwraca uwagę utrzymujący się jeszcze zapis tego terminu w wersji niemieckiej – dużą literą, ale już w ostatecznej formie, to znaczy z końcówką „-eier”. Charakterystyczne dla tego okresu było również stosownie określenia „przemysłu artystycznego” w miejsce „rzemiosła artystycznego”. Jako jeden z pierwszych, podjął się Cieśla wyodrębnienia dwóch kierunków rozwoju biedermeieru – w stronę uproszczonego empiru lub widocznych wpływów stylu Ludwika XVI i mebli angielskich z końca XVIII wieku⁸³⁸. Teza ta świadczy o postrzeganiu tej „sztuki mieszczańskiej” jako późnej odmiany klasycyzmu. Styl ten posiada jednak „swoiste cechy zarówno w konstrukcji jak i w dekoracji”. Genezę prostoty i funkcjonalności biedermeieru wiązał Cieśla z koncentracją rzemieślników na zaspokojeniu potrzeb zleceniodawców: „Dlatego ówcześni mistrzowie kunsztu stolarskiego użytkowali swą wyobraźnię twórczą, nie na ornamentykę, lecz na proporcje wymiarów, dobroć konstrukcji oraz wykorzystanie naturalnego piękna drewna”.

Autor uwzględnił również kontekst społeczny, wskazując na istotną rolę kobiet i dzieci w kształtowaniu się wnętrza i dzieł biedermeierowskich. Wpływ dzieci miał charakter bierny – to znaczy wynikał z uwzględniania ich potrzeb, co przełożyło się na wprowadzenie nowych typów mebli: łóżek i krzeseł dziecięcych⁸³⁹. W przypadku kobiet wskazał na istotną rolę i „b. wydatną współpracę kobiety jako twórczyni stylu biedermeierowskiego” przy kształtowaniu

⁸³⁵ Grotte 1916.

⁸³⁶ *Cmentarze poznańskie* 1930. O nagrobkach z „czasów biedermeieru” pisano również w: Drąbnik 1930b, s. 8.

⁸³⁷ Cieśla 1928, s. 3.

⁸³⁸ W przypadku obić tapicerskich wskazał Cieśla jeszcze na rolę rokoka – ibidem, s. 4.

⁸³⁹ Rzadko podejmowanym tematem w kontekście biedermeieru były zabawki dziecięce – Wspomniano o nich w krótkim fragmencie w artykule zamieszczonym w *Głosie Narodu* w 1933 roku, poświęconym *Zabawkom przed Bożym Narodzeniem*. Dotyczył on „czasów stylu Biedermeier”, kiedy „weszły w modę miniaturowe scenki, w których przy pomocy małych kulisów i kolorowego papieru przedstawiano krajobrazy i sceny ludowe, obserwowane następnie przez szkło powiększające. Szlachetne, ręcznie sporządzane zabawki, jak cacka ze sztywnego papieru, krągłiki obrazkowe, laleczki do strojenia – stawały się coraz rzadsze, aż wyparły je zupełnie wyroby maszynowe” – *Zabawki* 1933. Artykuł zamieszczono później ponownie w *Nowym Kurjerze* pod nowym tytułem: *W królestwie zabawek odzwierciedla się duch czasu*. „*Wspomnę dziecięctwa sny niewysłowne*” – *W królestwie* 1934, s. 6.

się haftów wykonywanych techniką *petit point* oraz „robótek koralikowych”⁸⁴⁰. Spostrzeżenia te zawarł prawdopodobnie w reklamowanym w *Dzienniku Ludowym*, wydawanym przez Polską Partię Socjalistyczną, wystąpieniu na temat *Kobiety czasów biedermeieru*, które miał wygłosić 28 listopada w Muzeum Miejskim Przemysłu Artystycznego⁸⁴¹. Był to wykład „ilustrowany obrazami świetlnymi”. Rok później zamieszczono ogłoszenie w *Gazecie Lwowskiej* o wystąpieniu Cieśli pod nieco zmienionym tytułem *Kobieta Biedermeieru*, zorganizowane „staraniem I. Akad. Koła Lwowian im. hetm. St. Żółkiewskiego”⁸⁴².

Spośród innych, biedermeierowskich dziedzin rzemiosła artystycznego (ceramiki, biżuterii, szklarstwa artystycznego, wyrobów odlewanych z żelaza), wyodrębnił Cieśla szkła ze względu na różnorodność stosowanych technik. Wymienił również malarstwo i grafikę, powołując się przy tym na znacznie bardziej zaawansowane badania niż nad innymi dziedzinami sztuki – w tym na cytowaną już pracę Zarewicza o *Polskich miniaturach*⁸⁴³. Cieśla nie określił daty „końcowej” biedermeieru, chociaż wskazał, że styl ten przestał w pewnym momencie istnieć i „popadł w pogardę”⁸⁴⁴. Wśród wymienionej niewielkiej liczby dzieł w katalogu, część otrzymała krótką charakterystykę, np. „parawan 4-ro skrzydłowy (...) dobrze charakteryzuje biedermeierowskie dążności do tworzenia w «gotyckim smaku» oraz „kilim, którego ornamentyka jest doskonałym przykładem prymityzmu epoki Biedermeieru”⁸⁴⁵. Chociaż zwrócono uwagę na inspiracje średniowieczem, tendencje historyzujące w zasadzie nie zostały uwzględnione w charakterystyce Cieśli.

Wystawę prezentowaną w Muzeum Przemysłu Artystycznego zrecenzował w *Gazecie Porannej* Marjan Minich⁸⁴⁶. Oceniał, że na wystawie zaprezentowano za mało obiektów, by uznać ją za „instruktywną”, ale mimo to było to „wiele bardzo ciekawych rzeczy z urządzeń: zamiłowań naszych pradziadów”. Zdaniem Mnicha „początków stylu biedermeierowskiego należy szukać w drugiej połowie XVIII wieku”. Związane są one z angielską sztuką przeciwstawiającą się wystawnej sztuce francuskiej. Jednak najbardziej „skryzalizowaną formę” przyjął w latach 1815-1858 roku. Jest to więc nieco inna interpretacja niż Cieśli, sformułowana przy okazji tej samej wystawy, ponieważ zakłada mniejszą rolę sztuki

⁸⁴⁰ Cieśla 1928, s. 4.

⁸⁴¹ *Kobieta biedermeieru* 1928.

⁸⁴² *Gazeta Lwowska* 1929a, *Gazeta Lwowska* 1929b.

⁸⁴³ Cieśla 1928, s. 3.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁸⁴⁵ *Biedermeier. Przemysł art.* 1928, s. 14 (pisownia oryginalna). W 1939 roku uznano, że ornamentyka z okresu „biedermejeru” miała wpływ na dekoracje pisanek: „przyniesiona ongi z miast i wrośnięta w tradycję ludową. Są to girlandy, kwiatuszki, bukieciki, serca umęczone itd.”. Wykonywane były głównie przez młode dziewczęta jako podarunek dla wybranków. Pisanek wykonane tą techniką „nadają się przeważnie na tak zwaną technikę «skrobaną», delikatniejsza i trudniejsza do zwykłego batikowania” – *Pisanek-kraszanki* 1939.

⁸⁴⁶ Minich 1928.

francuskiej w formowaniu się biedermeieru jako stylu. Minich ujął również biedermeier jako epokę, która „była przedziwnie sentymentalna i romantyczna”.

Z kolei Marjan Padechowicz uznał w artykule poświęconym *Stołowi w dawnych i dzisiejszych czasach* (z cyklu „Czasy i Meble”), opublikowanym w *Gazecie Przemysłowo-Rzemieślniczej*, że biedermeier – podobnie jak style go poprzedzające – nie miał nowatorskiego charakteru⁸⁴⁷. Oceniał, że „rozmaite «Ludwiki» i następujące po nich style, trwające dłużej lub krócej pozostawiały swe cechy na stołach, nie naruszając prawie zasadniczego wyglądu tych sprzętów. Śladem poprzednich stylów, tak barok jak empire, biedermeier, czy secesja ograniczyły się przeważnie do strony dekoracyjnej, a czasem tylko wpływały na konstrukcję”⁸⁴⁸.

Dwa lata po lwowskiej wystawie, opublikował Henryk Cieśla książkę *Style historyczne. Architektura, ornamentyka, rzemiosła*, w której zawarł również charakterystykę biedermeieru⁸⁴⁹. Jak stwierdził autor, było to pierwsze na ziemiach polskich opracowanie stylów obejmujące tak szeroki zakres jak architektura, ornamentyka oraz „rzemiosła artystyczne” od starożytnego Egiptu do wieku XX⁸⁵⁰. Praca – napisana przez nauczyciela „rysunków w szkołach średnich i seminariach nauczycielskich” powstała z myślą o kształceniu „młodych adeptów sztuki zdobnictwa, oraz amatorów”⁸⁵¹. Część dotycząca biedermeieru została skonstruowana na bazie wprowadzenia do przewodniku wystawy z 1928 roku. Cieśla jednak go uzupełnił, wskazując na datę „kończącą” biedermeieru – 1840 rok. Zaznaczył przy tym, że nie należy uwzględnić także pierwsze przejawy nowego stylu przed 1820 rokiem oraz po 1840 roku, zwłaszcza na terenach niemieckojęzycznych⁸⁵². Zwrócił także uwagę na zanikające około 1830 roku inspiracje formami empirowymi w sprzętach, doprecyzowując charakterystykę poszczególnych typów wyrobów. Autor zrezygnował z pojęcia „przemysłu artystycznego” na rzecz „rzemiosł artystycznych”. Wymienił również pojęcie „biżuterii” na „złotnictwo” w charakterystyce wyrobów z metalu oraz uwzględnił dodatkowo na naczynia z cyny. O ile w przewodniku wystawy Cieśla nie uwzględnił wpływów historyzmu obecnych w czasach biedermeieru, nowy tekst uzupełnił odwołaniem do: „przemożnej a coraz bardziej niewolniczej i bezmyślnej manji naśladowania względnie

⁸⁴⁷ Padechowicz 1928.

⁸⁴⁸ Ibidem, s. 6.

⁸⁴⁹ Cieśla 1930.

⁸⁵⁰ Ibidem, s. 3.

⁸⁵¹ *Plastyka i zdobnictwo* 1931.

⁸⁵² Cieśla 1930, s. 48.

wskrzeszania dawniejszych stylów⁸⁵³. Z drugiej strony, Cieśla wskazał, że biedermeier też był naśladowany⁸⁵⁴.

Na tekście Cieśli wzorowany był krótki tekst zamieszczony w 1934 roku w *Kurjerze Porannym*, poświęcony *Stylowym meblom biedermeierowskim* w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie⁸⁵⁵. Określono, że znaczna część sprzętów rozlokowanych w oddziałach im. Erazma Ciołka, im. Hutten Czapskich oraz w magazynach Sukiennic „pochodzi z ostatniego okresu historycznego t. zw. Biedermeier z lat 1820 do 1863”. Różnica między dwoma tekstami dotyczy daty „końcowej” – Cieśla wskazywał na 1840 rok, zakładając krótszy okres rozwoju „sztuki mieszczańskiej”. Dodano również wyjaśnienie genezy nazwy stylu, pochodzącej „od pogardliwego określenia prostych i poczciwych mieszczań z czasu trwania stylu, który utrzymał się do lat mniej więcej 70-tych ub. stulecia, otwierając szeroko wrota nadciągającej Secesji, szybko jednak mijającej”. Wskazywano przy tym na potrzebę przeprowadzenia prac konserwatorskich: „Różne rodzaje sprzętów biedermeierowskich w zbiorach Muzeum pochodzą z darów krakowian nieodnawiane od dziesiątek lat, zatraciły piękno słoju i zewnętrznego lica. Niewątpliwie jednak odzyskają je w nowym gmachu, dokąd zostaną przeniesione. Tamże znajdą po odnowieniu ich wraz z obrazami i innymi przedmiotami z danej epoki, zastosowanie w komnatach, gdzie nabiorą dopiero pełnej wyrazistości i odtworzą nam urok przytulnych wnętrz z czasu J. Straussa i Lahnera”.

Sztuka biedermeieru prezentowana była w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie również w 1936 roku. Z tego roku pochodzi relacja z wydarzenia opublikowana w *Gazecie Lwowskiej*⁸⁵⁶. Wynika z niej, że zgromadzono nie tylko obiekty znajdujące się w zbiorach tego muzeum, ale również pozyskane z Muzeum im. książąt Lubomirskich i ze zbiorów prywatnych. Jak ocenił autor o inicjałach „J. G.” wystawa „Ukazuje naszym oczom wielką różnorodność przedmiotów urządzenia i dekoracji wnętrz mieszkalnych z doby Biedermeieru. Pozwala nam także odczuć atmosferę duchową, w jakiej żyli ludzie w tych staroświeckich dla nas czasach”. Obrazy prezentowane na wystawie ukazywały „upodobania estetyczne tej warstwy społecznej, której kultura biedermeierowska była najczystszy wyrazem, mianowicie warstwy mieszczańskiej z drugiej ćwierci 19 wieku”. Oprócz niewielkiej liczby obrazów, wystawiono również meble, ceramikę, tkaniny, szkło artystyczne, miniatury, grafikę i książki, koncentrując się głównie na sztuce lwowskiej. Najliczniejsze

⁸⁵³ Ibidem, s. 50.

⁸⁵⁴ Ibidem, s. 51.

⁸⁵⁵ *Stylowe meble* 1934.

⁸⁵⁶ *Wystawa Biedermeieru* 1936.

były sprzęty, cechujące się odrzuceniem „reprezentacyjnej sztywności i oschłości empire’u” i wprowadzeniem form „o wiele prostszych, w których moment użytkowy praktycznej wygody i trwałości zwyciężył tendencje zdobnicze”. Autor zwrócił uwagę na to, że meble biedermeierowskie cieszą się nadal dużą popularnością i że współczesne meblarstwo ma wiele punktów zbieżnych z dawnym.

W tekście poświęconym *Wnętrzom mieszkań z epoki Biedermeiera*, opublikowanym w 1926 roku w warszawskim *Bluszczu*, biedermeier został ukazany nie tylko jako styl, ale również jako epoka, obejmująca lata 1830-1842⁸⁵⁷. Zazwyczaj pozytywnie oceniana w kontekście wyposażenia wnętrz prostota, została przedstawiona negatywnie jako przejaw „ducha” epoki, podnoszącego „niedostatek do godności cnoty, upatrującego jedyną i prawdziwą doskonałość w prostocie”, który „doprowadził chłodną nagość konającego empire’u do krańcowej oschłości”⁸⁵⁸. Jedynie kotary stanowiły ozdobę wnętrza. Biedermeier został ukazany jako mieszczański styl: „Meble tych czasów mają w sobie coś ociążałego i zdają się swoją godną postawą reprezentować owoc troskliwych zabiegów tęgiego mieszczaństwa, które świadome jest swego stanu posiadania i umie cenić jego wartość”, a nawet odznaczający się drobnomieszczańskimi cechami w serwantce, w której schowane były różnego rodzaju bibeloty, będącej „odbiciem tego domowego nastroju drobnomieszczańskiego, który znakomicie godził oszczędność i zapobiegliwość z pewną dozą swoistej, małostkowej próżności domowego zbieracza i parwenjusza”⁸⁵⁹. W ramy epoki wpisał autor „element romantyczny”, przejawiający się „w dziedzinie sprzętów w postaci motywu łabędzia”. Motyw ten identyfikuje ze średniowieczem (nie odwołuje się do jego popularności w stylu empire). Wskazuje również na motywy „pseudogotyckie” w sprzętach. Jest to więc interpretacja, która w ramach pojęcia biedermeieru przyjmuje istnienie tendencji historyzujących, które wiąże z romantyzmem. Obok nich funkcjonowały „tradycje klasyczne”, których przedstawicielem był Karl Friedrich Schinkel. Co ciekawe, o ile autor w pierwszych zdaniach tekstu podkreślił zamiłowanie biedermeieru do prostoty, odwołał się później do włoskich wyrobów z alabastru popularnych w Wiedniu i Niemczech, których „względna taniość przy efektownym wyglądzie i pozorach wykwintu znakomicie zaspokajała

⁸⁵⁷ *Wnętrza mieszkań* 1926.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, s. 1201.

⁸⁵⁹ Serwantka została również przedstawiona jako symboliczny mebel epoki w 1924 roku – w ramach tekstu dotyczącego przedstawienia w Teatrze Praskim: „Epoka Biedermajera, dylizansów, sztambuchów, serwantek!”. Przy okazji publiczność tego okresu została oceniona jako „surowa, naiwna, oklaskująca bezpamiętnie artystów przy łada sposobności, zmuszająca ich do bisowania numerów, bez względu na treść i ciąg przedstawienia” – *Premjera* 1924. W 1931 roku zaś to „fajczarnia” (stojak na fajki) została uznana – obok fortepianu – za nowomodny mebel charakterystyczny dla „epoki Restauracji i Biedermeiera” – *Fajki, cygara* 1931.

cukierkowe upodobania burżuazji”⁸⁶⁰. Autor dostrzegł w *biedermeierze* pewien rodzaj pedantyzmu, który „ustawia w ścisłym porządku talerz za talerzem, filiżankę przy filiżance, w szeregach pod sznur wyciągniętych za szkłem serwantki. Systematyczność i dokładność”. Za najważniejszy przedmiot, w którym „zamieszkało serce *biedermeierowskiej* epoki” uznał filiżankę. To na jej „kruchej powłoce unieśmiertelniła (...) i swój patriotyzm i sentymentalizm, rozrzutność i skromność, dowcip i kaprys, uczuciowość i ironję”. Patriotyzm przejawiał się w umieszczaniu na ściankach naczyń ilustracji ważnych wydarzeń, a sentymentalizm związany był z pamiątkarskim charakterem tych naczyń: „Ambicją każdego przeciętnego burżuja było zebrać w swej serwantce kolekcję porcelanowych cacek, z których każde związane byłą z jakimś ważnym lub radosnym wypadkiem w jego życiu”. Autor zarzucił również brak komfortu w okresie *biedermeieru* – co jest wyjątkowe na tle analizowanych wyżej opinii. W takim ujęciu *biedermeier* jest w pierwszej kolejności traktowany jako pojęcie historyczno-artystyczne, oznaczające pewien zakres czasowy, dotyczący głównie obszaru niemieckojęzycznego i jednej warstwy społecznej, w ramach którego występowały różne zjawiska artystyczne: klasycyzm, romantyzm, sentymentalizm, historyzm pod postacią „pseudogotyku”, prostota, ale także „pozory wykwintu”.

Sztuka XIX wieku, oceniana z perspektywy czasów międzywojennych, traktowana była jako okres chaosu stylistycznego. Dostrzegano szybko następujące zmiany oraz różnice występujące między poszczególnymi zjawiskami. Wbrew jednostronnemu interpretowaniu dziejów sztuki wystąpił Wacław Husarski⁸⁶¹. Zaproponował, by zwrócić uwagę nie tylko na różnice, ale dostrzec też podobieństwa zachodzące między poszczególnymi zjawiskami. W ten sposób można wykazać, że okres ten nie cechował się „bezstylowością” – zwłaszcza czasy *biedermeieru*.

Zdaniem autora apogeum tego stylu przypadło na rok 1820. Mimo niemieckiej genezy stylu, Husarski zaakcentował bardziej wpływ upadku Cesarstwa Francuskiego niż kongresu wiedeńskiego. Ujmowanie czasów niemieckiego *biedermeieru* z perspektywy francuskiej historii wynika stąd, że autor interpretował je jako odpowiednik czasów restauracji monarchii Burbonów. Rozwijały się więc równoległe dwie „pewne formy stylistyczne”. Z kolei Wanda Ładniewska oceniła, że *biedermeier* nie był odpowiednikiem francuskiej restauracji, ale *empire*⁸⁶². Styl ten określiła jako „Nagły zwrot ku klasycyzmowi, specjalnie pod względem formalnym”, „Pewnego rodzaju renesans” oraz „świadome usiłowanie naśladownictwa,

⁸⁶⁰ *Wnętrza mieszkań* 1926, s. 1202.

⁸⁶¹ Husarski 1929a, s. 107.

⁸⁶² Ładniewska 1930, s. 69.

dążenie do prostoty klasycyzmu”⁸⁶³. Wiek XIX zaś był okresem „walki pseudo-klasycyzmu z nowym kierunkiem, romantyzmem”⁸⁶⁴. Przy takim założeniu, że klasycyzm i romantyzm to opozycyjne zjawiska w sztuce, Biedermeier znalazł się w ramach „pseudo-klasycyzmu”, a problem jego związków z romantyzmem nie został wzięty pod uwagę.

O ile Huzarski interpretował Biedermeier i sztukę okresu restauracji jako równoległe odpowiedniki, z drugiej strony, wprowadził jednak pewne rozróżnienie między dwoma pojęciami. Podkreślił, że niemiecka wersja wiąże się z panowaniem „mieszczaństwa i mieszczańskiej cnoty”. Ta z początku „pewna forma stylistyczna” uzyskiwała z czasem „rangę historyczną”, co pozwoliło przeistoczyć się jej w styl. Jednak w okresie, gdy Biedermeier „otrzymał sankcję” na wejście „do literatury specjalnej”, jeszcze nie zyskał on jeszcze wówczas rangi pełnego stylu, ponieważ utożsamiano go jedynie z meblami, ubiorami oraz „nastrojami epoki”.

Huzarski przedstawił następnie koncepcję, według której po okresie rokoka panowały trzy zasadnicze kierunki w sztuce: klasycyzm, gotycyzm oraz „koncepcja barokowa”⁸⁶⁵. W okresie Biedermeiera zanika trzeci z tych kierunków, a dominuje klasycyzm, z którym spleta się „tendencja gotycyzująca” (z wyjątkiem architektury, gdzie ma bardziej odrębny charakter). Koncepcja ta jest więc zbliżona do zaproponowanej w cytowanym już tekście *Wnętrza mieszkań z epoki Biedermeiera*, opublikowanym w *Bluszczu*⁸⁶⁶, zakładająca współistnienie różnych tendencji w sztuce. W obu tekstach posłużono się też określeniem „pseudo-gotyku”. Zwraca również uwagę w tekście Huzarskiego spostrzeżenie, że dominacja określonych rozwiązań formalnych w sztuce może różnić się w zależności od analizowanej dziedziny. Wyjątkowa dla literatury poświęconej Biedermeierowi jest próba znalezienia cech wspólnych między różnymi dziedzinami wytwórczości. Huzarski zestawiał architekturę z meblami, które w okresie Biedermeiera ograniczały dekoracje na rzecz prostoty oraz dostosowania się do warunków nowoczesnego życia („Meble zaczynają służyć swemu przeznaczeniu, gmachy stają się używalne”).

Styl empire ocenił Huzarski negatywnie, wskazując, że „trąci mocno teorią, doktryną i literaturą; jest sztuczny, jak rekonstrukcja archeologiczna, pedantyczny, jak rozprawa historyka sztuki, surowy, zimny i twardy, jak nakaz urzędowy”. Co ciekawe, za typowego przedstawiciela gotyku uznał malarza Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a, ponieważ „Łącząc hellenizujący klasycyzm z reminiscencjami gotyku, operując formą płaską, o lekkich

⁸⁶³ Ibidem, s. 80.

⁸⁶⁴ Ibidem, s. 82.

⁸⁶⁵ Huzarski 1929a, s. 108.

⁸⁶⁶ Vide przyp.

i łagodnych profilach, a pełną uczciwości i miękkiego wdzięku, potrafił on poza tem nadać swoim dziełom owo piętno nowoczesności, które stanowi jedną z zasadniczych różnic pomiędzy sztuką tej epoki a surowym archaizmem empire'u”⁸⁶⁷.

W okresie międzywojennym powstawały pierwsze teksty o charakterze monograficznym, w których podejmowano próbę charakterystyki określonego typu wyrobu artystycznego w kontekście przynależności do danego stylu. Jednym z przykładów takiego ujęcia jest krótki artykuł z 1936 roku *O stoliku Biedermayer* Wiktora Podoskiego⁸⁶⁸. Punktem wyjścia do rozważań nad formami stołów są kształty nóg, z którymi „działy się przeróżne, nader ciekawe rzeczy. Żadna z epok poprzednich nie stworzyła tylu rozmaitych odmian stołu, a ściślej mówiąc – stolika, co Biedermayer (...). Zmiany (...) dotyczyły (...) przedewszystkiem podstawy stolika i jego nóg”⁸⁶⁹. Autor – podobnie jak jemu współcześni – zauważył, że stolik biedermeierowski pod względem prostoty był bliski współczesnym wyrobom⁸⁷⁰.

Biedermeier stanowił czasem negatywny punkt odniesienia dla współczesnych inicjatyw artystycznych. W tekście informującym o pracach związanych z wykonywaniem polichromii na elewacjach budynków Starego Miasta w Warszawie, opublikowanym w 1928 roku w *Kurjerze Polskim*, przedstawiono krytyczną opinię: „Drugą znów fasadę (po stronie gdzie baryczkowska kamienica) poznasz od razu. że to Borowskiego – są i zgrabne «panneau» z amorkami i festony: wcale to nawet wykwiłtne – ale nawskroś «modern», zalatuje przy tem niepotrzebnie i wyświechtanym Biedermeierem i secesją wiedeńską, która w dobrym swym smaku – kształciła się na wzorach «Alt-Wien»”⁸⁷¹. Z kolei w opublikowanym w *Robotniku* komentarzu do „Salonu Grafiki 1930”, organizowanym przez Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”, Mieczysław Wallis oceniając cykl drzeworytów Edmunda Bartłomiejczyka *Martwe natury* uznał, że „łączy się jakiś słodkawy i mdły «Biedermeier» z jakimś bladym i niewyraźnym konstruktywizmem. Przypominają one w stylu ogłoszenia fabrykantów perfum i aut, wielkich magazynów krawieckich i jubilerskich w przeznaczonych dla bogaczy i snobów ilustracjach zagranicznych w rodzaju «Feminy» lub «Vogue»”⁸⁷². Podważano nawet artystyczny charakter biedermeieru: „Tak zwane szkło mleczne jest tylko

⁸⁶⁷ Husarski 1929a, s. 109.

⁸⁶⁸ Podoski 1936.

⁸⁶⁹ Ibidem, s. 340.

⁸⁷⁰ „Stolik z okresu Biedermayeru (...) nie ozdabiał kształtu, lecz wygrywał swe atuty estetyczne samym kształtem, jego sylwetą i wyrazem tej sylwety. Jest to zasada artystyczna nawskroś współczesna i nam bliska” – Ibidem, s. 342.

⁸⁷¹ *Stare Miasto* 1928.

⁸⁷² Wallis 1930.

marnym surogatem porcelany i nie może przeto tak samo być zaliczone do «sztuki» jak cały t. zw. Biedermaier»⁸⁷³.

Na temat dawnych stylów – w tym biedermeieru – wypowiedział się negatywnie także August Zamoyski w artykule poświęconym formizmowi i własnym poszukiwaniom artystycznym⁸⁷⁴. Ocena ta wynikała z postrzegania dawnych czasów jako okresu, w którym prześcigali się artyści w poszukiwaniu nowych rozwiązań, ale odtwórczych z natury⁸⁷⁵. Zdaniem autora „od czasów Chrystusa nie było ani jednego stylu trwającego dłużej nad sto, sto pięćdziesiąt lat (nie mówiąc tu o odgrzewanych stylach), a niektóre trwały zaledwie lat dwadzieścia i mniej, jak Empire i Biedermeier, Directoire lub impresjonizm, Epoki te stawały coraz krótsze, gdyż ludzie żyli coraz nerwowiej, prześcigając się wzajemnie w nowościach pomysłów”. Wiązały się z tym udoskonalenia techniczne, pozwalające zwykłym artystom, a nawet rzemieślnikom, na zbliżenie się do natury. Stąd – jak ocenił Zamoyski – właściwa sztuka zaczęła kierować się w pole abstrakcji. Zatem z punktu widzenia artystów poszukujących nowych rozwiązań, które miały wyzwolić się od dawnych wzorców, biedermeier stanowił jeden z podstawowych elementów „przeszłości”, którą należy odrzucić. Na taką ocenę miała niewątpliwie wpływ powszechność wyposażenia biedermeierowskiego, a także imitacji w tym stylu. Łatwiej też odrzucano rozwiązania biedermeierowskie w sztukach plastycznych, niepełniących funkcji użytkowej. Rozwiązania techniczne biedermeieru w zakresie funkcjonalności sprzętów skłaniały do refleksji nad pozytywnymi aspektami sztuki tego czasu – przynajmniej pod względem prostoty, solidności i praktyczności, jeśli nie estetyki w ogóle.

Nie zawsze jednak odrzucano estetykę biedermeieru w malarstwie czy grafice. Przykładowo, w tekście E. Kostynowicza, piszącego o twórczości malarza Mackiewicza, odwołania do biedermeieru zostały odnotowane w neutralnym tonie: „Tematy stosowane w jego kompozycjach, to epoka krynolin, peruk, wysokich szklanych drzwi i okien, Biedermeiera, romantyzmu, marzeń i głębokich westchnień, a stąd ogrody o sztucznych gazonach i sadzawkach, w których kąpią się białe kolumny pseudo-klasycznych budowli czy altan, oraz kulis z naturalnych strzyżonych krzewów, wnętrza ze smakiem urządzone, dokąd przez firanki wpada rozproszone światło, skąd przemawia stary mahoń...”⁸⁷⁶.

⁸⁷³ *Kolekcjonerstwo* 1924, s. 95.

⁸⁷⁴ Zamoyski 1938, s. 45.

⁸⁷⁵ „(...) nienasycenie artystów coraz gwałtowniejsze przez starczość wieków, coraz bardziej wyrafinowane i zdegradowane, i by zaspokoić swój głód coraz trudniejsze mieli zadanie, a głód ten jak w starczym wieku trącał czasami nawet o pornografię intelektualną” – *ibidem*, s. 45.

⁸⁷⁶ Kostynowicz 1924.

Trwałość wzorów biedermeierowskich w dwudziestoleciu międzywojennym przełożyła się na wzmianki na temat tego stylu w literaturze pięknej. Pojęcie to wykorzystał m.in. Kazimierz Gołba w powieści *W cieniu wielkiej legendy* w opisie ubioru Dawidowskiego: „Drażnił go niepomiarne wysoki, wyżej uszu sięgający kołnierzyk i krawat, którego żadną miarą nie umiał związać. Gniewała go kamizelka i zbyt obszerny czekoladowej barwy surdut, a już do pasji doprowadzał go brak wojskowego pasa, bo wciąż miał wrażenie, że kremowe nankinowe kiuloty (czysty Biedermeier!) skrojone na tęgiego brzuchacza, grożą mu zupełnym opadnięciem”⁸⁷⁷. W książce Lady Caprice *Ludzie pod szyfrą*, której tematyka związana była z ogłoszeniami matrymonialnymi, nakreślony został portret m.in. „Gentlemenów z salonu Louis XV, z salonu empire lub w najgorszym razie z salonu biedermeier”⁸⁷⁸. Zaś w krótkim tekście *Goście* Janiny Waściszakowskiej, bohater Ernest urządzając swój pałacyk po śmierci rodziców, polecił „wyrzucić zasobne, rozłożyste Biedermeiery, kryte poziomkowym atłasem”⁸⁷⁹. Do podobnej decyzji skłonił Różę, bohaterkę powieści *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej, wyjazd do Watykanu: „Po zwiedzaniu (...) zażądała, żeby usunięto z gabinetu biedermeiery jako «drobnomieszczańską tandetę»”⁸⁸⁰.

Pojęcie biedermeieru było wielokrotnie stosowane w prasie jako pojęcie oznaczające pewien zakres czasu, „okres Biedermeiera”⁸⁸¹. Reklamowano na przykład „muzykę z epoki Biedermeier”, która miała być grana w Berlinie⁸⁸², „muzykę salonową z epoki Biedermeiera w Lipsku”⁸⁸³, utwór E. Arnolda *Obrazki w stylu Biedermeiera*⁸⁸⁴, Johannes Brahmsa *Biedermeier*⁸⁸⁵, „śpiew p.t.: «Rokoko i Biedermeier»” w Heilsbergu⁸⁸⁶, „Koncert Biedermeiera. Piosenki i melodie wiedeńskie”⁸⁸⁷, operetkę Leo Falla *Brüderlein fein* [Piękny sen], której akcja „odbywa się w czasie wiedeńskiego Biedermeieru koło roku 1840-ego”⁸⁸⁸ oraz operetkę filmową „jakich tysiąc, tylko że w biedermejerach”⁸⁸⁹.

O powszechnym przyjęciu się terminu „biedermeier” w Polsce w pierwszej połowie XX wieku świadczy także obecność tego określenia w *Ilustrowanej encyklopedii powszechnej*,

⁸⁷⁷ Gołba 1932.

⁸⁷⁸ *Niezwykły sukces* 1936.

⁸⁷⁹ Waściszakowska 1924, s. 7.

⁸⁸⁰ Kuncewiczowa 2011 [1936], s. 101.

⁸⁸¹ Obejmujący „koniec połowy XIX wieku” – Junosza 1930.

⁸⁸² *Dobry Wieczór* 1936; *Express Poranny* 1936.

⁸⁸³ *Gazeta Poranna* 1929; *Gazeta Poranna* 1930.

⁸⁸⁴ *Kącik radiowy* 1930.

⁸⁸⁵ Wzmiankowany m.in. w: *Kronika Toruńska* 1927.

⁸⁸⁶ *Audycje muzyczne* 1932.

⁸⁸⁷ *Radjo* 1934, s. 6.

⁸⁸⁸ *Radjo-plotki* 1935; *Program radiowy* 1935a; *Program radiowy* 1935b; *Piękny sen* 1935.

⁸⁸⁹ *Filmia* 1931.

wydanej w 1937 roku⁸⁹⁰. Posiadał on dwa znaczenia: „1) niem. uosobienie mieszczańskiej tępoty umysł., filisterstwa, ale i dobroduszości; 2) styl B., niem. styl mieszczański, zwł. w urządzeniu wnętrz i meblarstwie, reakcja przeciw okazałemu i zimnemu empirowi w kierunku prostoty, wygody i taniości”.

3.1. Rekonstrukcja „atmosfery duchowej” *biedermeieru*.

Jedną z kategorii analizy i interpretacji czasów *biedermeieru*, jaka była charakterystyczna dla dwudziestolecia międzywojennego, była „atmosfera duchowa”. Szukano określonego nastroju, cech ludzkich, a także treści w dziełach sztuk plastycznych czy literackich, które miały składać się na całokształt uczuciowy i wraźniowy epoki. W takim ujęciu bowiem pojęcie *biedermeieru* wykracza poza wąskie ramy stylu, ujmując różne dziedziny działalności ludzkiej. Perspektywa tego typu jest zbieżna z metodą *Geistesgeschichte* praktykowaną w tym czasie zwłaszcza przez badaczy literatury *biedermeierowskiej* – zakładającą odtworzenie ducha epoki na podstawie różnych jej przejawów, w tym sztuki⁸⁹¹. W tekstach niebędących opracowaniami naukowymi, podejmowanie takiej metody opisu – odbywające się mniej lub bardziej świadomie – umotywowane było dodatkowo sentymentalnym postrzeganiem tych czasów. Uzasadniano także poznawanie „tajemnic” przeszłości potrzebami wynikającymi ze współczesności: „Żądamy, aby mieszkania współczesne nie były banalnemi klatkami domów czynszowych, lecz nosiły cechy indywidualne i z tem samem pragnieniem zbliżamy się do zabytków przeszłości, odczytując na pierwszy rzut oka duchową atmosferę ich dawnych właścicieli. Świat ten już nie żyje, patrzymy na niego poprzez pozostałe zabytki i wyczytujemy myśl świeżą, jakby zabalsamowaną poprzez minione wieki”⁸⁹².

Z *biedermeierem* wiązano nastrojowość i kameralność. W relacji korespondenta *Expressu Porannego* z wyjazdu do Stuttgartu w 1934 roku, zostało opisane przyjęcie, jakie urządził gościom burmistrz miasta: „wskrzesza przed nami obraz, jakby wzięty z czasów sprzed stu laty: czasów «*Biedermeier*», tiur niur. szpinetów, muzyki kameralnej i baletu przy dźwiękach klasycznej muzyki... Siadamy w półkołu, a kwartet subtelnych artystów wygrywa, nałożywszy tłu miki na skrzypce i wiolonczele. Haydna. Mozarta... serenady, gawoty, menuety...”⁸⁹³.

⁸⁹⁰ *Biedermeier*, [w:] *Ilustrowana encyklopedia* 1937, s. 66.

⁸⁹¹ Wellek, s. 381-382.

⁸⁹² Szenwicowa 1930, s. 37.

⁸⁹³ Pisownia oryginalna – *Śladami poety* 1934. Obraz *biedermeierowskiej* kawiarni wskrzeszono również w 1932 roku w piśmie satyryczno-politycznym *Mucha – Cukiernia Loursa* 1932.

Z nastrojowością i kameralnością wiązała się sielankowość. Zdaniem Karola Stromengera była to „sielanka z konieczności”⁸⁹⁴. Stwierdzenie to wynikało z oceny ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej po kongresie wiedeńskim, w epoce „rezygnacji, stateczności przymusowej”, w której „Ferment niezadowolenia nie może się wyżyć, nie ma się gdzie wyładować”. Autor zastosował *per analogiam* porównanie do nastrojów politycznych w bliższych mu czasach – po kongresie wersalskim. Stromenger posłużył się w osobliwy sposób terminem „biedermeier”, nazywając w ten sposób nie meble, tylko „zacnych mieszczuchów” niemieckich. Jak stwierdził autor, „Z tą epoką wiążemy najczęściej pojęcie stylu patriarchalnych mebli i wnętrz, mody archaicznej, która przystosowała styl *empire* do skromnych mieszczan, a klasycyzm dla zatabaczonych romantyków (...) Epoka pradziadów, potrosze wszechuropejskich! (...) Dawne czasy, archaiczni ludzie! Poezja?...”.

Sielankowość i spokój biedermeierowski kojarzyły się czasem z nudą. Zdaniem Stromengera „Życie współczesne było tak krępowane i niepocieszne, że dla zabicia nudy czytano książki”, a także sięgano do przeszłości⁸⁹⁵. O ile Stromenger precyzyjnie ułokował biedermeier w kontekście historycznym, w dobrze przykładów z zakresu sztuki, zastosował znacznie szersze kryteria, uwzględniając malarstwo akademickie: „malarstwo ówczesne dba o literackość, ucieka w antyk i renesans – uznane od czasów Winkelmanna i Goethego za jedyne «prawdziwe» źródło sztuki. Odlew gipsowy był kanonem, a celem sztuki najwyższym – karton historyczny, anemiczny w barwie, jednostronnie «ideowy». Malarz, który patrzył w przyrodę, jak pejzażysta Kasper Dawid Friedrich, był uważany za «niepoważnego»”. Dla malarstwa biedermeierowskiego, a także literatury, „patrzenie w przyrodę” stanowiło istotny element procesu twórczego. Biedermeier został w ten sposób wykorzystany w kontekście sztuki dawnej jako pojęcie wyznaczające pewne ramy czasowe różnych, nawet sprzecznych zjawisk. W takim ujęciu malarstwo oficjalne, które nie było domeną sztuki biedermeierowskiej, zostaje włączone w jego ramy. Z drugiej strony, Stromenger określił biedermeier mianem „sztuki domowej”, ponieważ „Nigdzie (...) nie okazał tyle smaku jak w urządzeniach wnętrz i w meblach (...). Niemcy z konieczności uprawiali talenty domowe i jak pisze Heine: byli skromni, gotowi do wyrzeczeń, pokłon oddawali rzeczom niewidzialnym, a życie schodziło im w cikliwej rezygnacji”.

Biedermeier kojarzono również z poczciwością. W artykule Tadeusza Maliszewskiego poświęconym Erichowi Wernerowi – dziennikarzowi sportowemu, którego teksty odpowiadały propagandzie nazistowskiej, stwierdził autor: „Nie należę do ludzi mściwych i

⁸⁹⁴ Stromenger 1932, s. 661.

⁸⁹⁵ Ibidem, s. 662.

nawet dzisiaj nie wysłałbym p. Wenera do komory gazowej w Oświęcimiu, ale trudno mi jakoś strawić fakt, że zamiast siedzieć w mysiej dziurze i w znoej codziennej pracy pokutować za zatruwanie młodzieży niemieckiej miazmatami zbójckiego światopoglądu hitlerowskiego, ma czelność chwytać za pióro i z miną pocziwego «biedermeiera» udawać, że nic nie było»⁸⁹⁶.

Skonkretyzowana, specyficzna „atmosfera duchowa” biedermeieru pełniła funkcję pomocniczą przy styloznawczej analizie porównawczej. W zestawieniu ze stylem empire, jakie przedstawił Wiktor Podoski, to właśnie sfera „ducha” tych dwóch zjawisk pozwalała na wykazanie różnic – tak, „jak różną jest zaciszna przytulność. Od chłodu oficjalnego przyjęcia”⁸⁹⁷. Z kolei pod względem formy uwidaczniało się więcej podobieństw, chociaż ich stopień zależał od rodzaju wyrobów – przykładowo, biedermeierowskie meble do siedzenia miały bardziej oryginalny charakter. Biedermeier był stylem prywatnych mieszkań, w których „można było usiąść wygodniej, popożgować sobie conieco, a nie siedzieć tak prosto i równo, z godnością, jak w empirowych salach pałaców, na dworskich, oficjalnych przyjęciach. Mebelek Biedemayer, usłużnemi falistościami swego oparcia, podtrzymywał nasze plecy, pragnął służyć naszej wygodzie, a nie olśniewać nas wspaniałością”. „Duch” był więc przeciwieństwem formy. Wprowadzanie „sfery duchowej” w kontekście tych wyrobów rzemiosła artystycznego, które pozbawione przedstawień o określonej treści (jak np. w malarstwie) nie dostarczały materiału do analizy treści. Tłumaczono za jej pomocą przyczyny zmian występujących w modzie – zdaniem Władysława Mahlera, autora relacji *Z wystaw berlińskich. Moda kobieca w historii i w sztuce (1750-1926)*, „Moda odgrywa (...) w życiu codziennym podobną rolę jak styl w sztuce, to też powstanie i rozwój ich na tych samych opiera się prawach i podobnymi kroczy drogami. Zarówno zmianę mody, jak i stylu wywołuje pewne uczucie znużenia wobec przeżytych form i tęsknota za nowymi formami, które lepiej duchowi czasu odpowiadają”⁸⁹⁸.

Dostrzegano również „towarzystwo biedermeierowską”: „szarady, zagadki, «inteligentne» gry towarzyskie, ustawiczny turniej ocytania, konkurs wykształcenia. Deklamowano wiersze, czytano dramaty, urządzano coś w rodzaju «salonu literackiego», przyczem «salon» nie oznaczał szczególnej kultury towarzyskiej, a «literackość» – bez ożywienia, dyskusji – podobna była do rytuału, obowiązku, do ofiary złożonej snobizmowi niemieckiemu – ambicji

⁸⁹⁶ Maliszewski 1948.

⁸⁹⁷ Podoski 1936, s. 340.

⁸⁹⁸ Mahler 1926.

wykształcenia”⁸⁹⁹. Jako podobnie powierzchowny ocenił Stromenger stosunek ówczesnych ludzi do muzyki: „Mieszczanin śpiewa w «Liedertaflach» chóry męskie, które łączą cikliwość i staroniemiecką chropowatość w sposób nieprzesadnie artystyczny. (...) Wszyscy grają, bo muzyka jest sztuką ludzi (chwilowo) skromnych, jest oderwaniem od rzeczywistości, a nauka muzyki należy do nakazów wykształcenia. W przeciętnym domu mieszczańskim fortepian należy do sprzętów kultury, jak biedermeierowska serwantka z talerzami”⁹⁰⁰.

3.2. Biedermeier „spersonifikowany”.

Nazwę „biedermeier” kojarzono w polskiej literaturze z popularną formą niemieckiego nazwiska. Świadczy o tym m.in. dowcip *Biedermaier, artysta filmowy*, opublikowany na łamach *Kurjera Polskiego* w 1929 roku: „Pewnego reżysera filmowego w Niemczech spytano: - Dlaczego nie robi pan filmu Biedermaier? Reżyser wzruszył ramionami. – Biedermaier? Jaki Biedermaier? Z pewnością w porównaniu z Harrym Lindtke to zero”⁹⁰¹. Podobną wymowę miał humorystyczny tekst, opublikowany w *Gazecie Porannej* w 1928 roku⁹⁰². Główna bohaterka odrzuciła propozycję swego doradcy, „męża zaufania”, by wyposażać wnętrza w biedermeiery: „- Jeżeli ma być wygodnie i stylowo. To może Biedermajer. – Jak panu nie wstyd protegować bakatystów – woła oburzona pani Lola. – Znać nie chcę żadnego takiego Birken... jeszcze go wymówić nie można. – Niechże więc pani sama wymyśli (...). – Ja właśnie już wymyśliłam, tylko widzi pan tak nie mam pamięci do nazwisk, jak to on się nazywa... ten Pompadour, czy jakoś tak...”. O popularności biedermeieru świadczy również to, że w prasie przy okazji sprawozdań z wyścigów konnych, był często wzmiankowany koń o imieniu „Biedermajer”⁹⁰³. Również w dawnej prasie można znaleźć wzmianki o łodzi o tej samej nazwie⁹⁰⁴.

Nieco sentymentalnie i humorystycznie pisano o epoce i stylu w spersonifikowanej formie. W ten sposób powstała postać *Onkel Biedermeier* [Wujka Biedermeiera] – krótko wzmiankowanego w pracy Stanisława Wasylewskiego *O romantyczności*⁹⁰⁵. W humorystyczny sposób autor stwierdził, że: „Dla znakomitych aktorów i sztuk przedziwnych (...) nie ladajakie przyłagodzić wypadało dekoracje. Pomyślał o tem *Onkel Biedermeier* w

⁸⁹⁹ Stromenger 1932, s. 662

⁹⁰⁰ Ibidem.

⁹⁰¹ Harry Lindtke był popularnym wówczas niemieckim aktorem – *Biedermaier, artysta* 1929; *Zagraniczne* 1936.

⁹⁰² *Komplikacje stylowe* 1928.

⁹⁰³ M.in. *Wiadomości z toru* 1938.

⁹⁰⁴ S. 16.

⁹⁰⁵ Wasylewski 1921.

Niemczech i sztuka Restauracji we Francji”⁹⁰⁶. Podobny zabieg zastosował w miejscu, w którym zazaczył, że „Zasadą każdej toalety jest białosc, nakrapiana barwnymi kwiatkami (tak kaže Biedermeier)”⁹⁰⁷. *Onkel Biedermeier* „lubił strojne, do życia mieszczańskiego dostosowane dostatki przepychu”⁹⁰⁸. W tekście poświęconym modzie męskiej Pan Biedermeier nie jest już wujkiem, ale nabiera cech ojcowskich, w związku z „kamizelkami kolorowymi fantazyjnymi, do marynarki do wyjścia, dwurzędnymi z szerokimi wyłogami w kolorach, oliwkowo-zielonym, popielatym i śliwkowo-niebieskim, albo jednorzędne z sześciu guzikami wysoko zapięte we formie stojącej piersi, tak że nie można prawie pozbyć się tego wrażenia, że pan Biedermeier stał przy narodzeniu tych nowych kamizelek jako ich ojciec”⁹⁰⁹.

Pisano również o „starym Biedermeierze”, który przekształcił „salon romantyczny” „w swojej mieszczańskiej zapamiętałości”, przez co „miękkie foteliki i kruche, złoczone krzeselka, na kształty masywne, rozłożyste i z trudem poddające się tyranji wygięć i zaokrąglen”⁹¹⁰. Istnieli także „kawalerowie w stylu Biedermajera”, którzy byli obok Johanna Wolfganga Goethego i Gottholda Ephraima Lessinga jedynie „wyrodkami”⁹¹¹. Oprócz tego, byli jeszcze „panie i panowie w stylu biedermeiera ubrani”, którzy na kanapie „poważnie zasiadali, westchnień pełni”⁹¹².

Nazwa stylu była nie tylko kojarzona z figurami ojca, wujka czy „starym Biedermeierem”, ale również przenoszona ją na kobiety. W 1928 roku opublikowano satyryczny tekst poświęcony „Pani Katarzynie Biedermeier”⁹¹³. Bohaterka pochodziła „ze starej, dawno w Polsce osiadłej, rodziny niemieckiej”, a zamieszkiwała – tak jak Gottlieb Weiland Biedermaier wykreowany przez Eichrodta i Kußmaula – „zapadłą prowincję”. Ta „zacna niewiasta rzadko opuszcza swe domowe pielesze (...) jest bardzo przesadzona, lubi używać wyrażen cudzoziemskich i nie odznacza się wielką odwagą”. Poczciwa pani Biedermeier nie dostrzega również, że jej sposób mówienia bawi bliskich i że w związku z tym podstępem prowokują ją do ich używania. Jest również osobą bojaźliwą (nie śpi w pociągu, ponieważ obawia się, że ktoś ją okradnie) i wykazującą brak zaufania wobec nowinek technologicznych, dlatego „gdy jedzie do Warszawy, wysiada zawsze przed mostem [kolejowym – M. H.], na Pelcowiznie i stamtąd dorożką (a któżby jeździł samochodem, toż

⁹⁰⁶ Ibidem, s. XXVI

⁹⁰⁷ Ibidem, s. XXVII.

⁹⁰⁸ Wasylewski 1930.

⁹⁰⁹ *Poprawna kamizelka* 1924.

⁹¹⁰ Miszewska 1930, s. 20.

⁹¹¹ „Typowy Niemiec jest specjalistą od rozbijania kuflem łbów w szynkowni, urządzania w Gdańsku hec z kijem i kamieniem w garści i od nocnych napadów w sześciu na jednego w Bytomiu – *Chamstwo Niemca* 1920, s. 5.

⁹¹² Drobnik 1930a, s. 8.

⁹¹³ *Pani Katarzyna* 1928.

szatański wymysł) dostaje się do śródmieścia. – Zawsze to pewniej... Jakby jechał przez most tobym, chyba, ze strachu umarła”. Gdy jednak w drodze powrotnej z Warszawy, pani Biedermeier zasnęła i przez to pokonała most pociągiem, obudziwszy się „zemdląca z wrażenia”.

W *Nowej Reformie* pojawiła się również „pani Biedermeier” – tym razem wienka. Została opisana w tekście sprawozdawczym opisującym obchód „Dnia książęcego” w Wiedniu w 1908 roku: „Naturalnie Wiedeńczycy, lubujący się w dobrej kuchni i jeszcze bardziej w «dobrej kropli», chowają sobie na pamiątkę wszystkie «menu» z tego pamiętnego dnia. A śniadanie po hołdzie [dla cesarza Franciszka Józefa – M.H.], tudzież obiad «galowy» musiały być świetne i niejedna pani Biedermeier myśli, jakby to było dobrze z takim śniadaniem wystąpić po ślubie córki, a przed jej podróżą ślubną do Wenecyi”⁹¹⁴. Z tekstu wynika zatem, że pani Biedermeier była kobietą z dość zamożnej rodziny, zatroskaną o sprawne prowadzenie domu.

Z tekstu *Nowe drogi kobiety polskiej*, opublikowanym w *Gazecie Lwowskiej* w 1931 roku, wynika, że kobietą reprezentującą biedermeier na ziemiach polskich była Klementyna *de domo* Tańska Hoffmanowa – jedna z pierwszych pisarek tworzących z myślą o dzieciach i młodzieży: „potem przyszedł szlachetny «biedermaier» z Klementyną Tańską-Hoffmanową, który podniósł wprawdzie umysłowość kobiety polskiej, kazał jej być «matką-Polką», wrażliwą na sprawy obywatelskie, ale zamknął ją znowu w zaczarowanym kręgu domowego ciepła”⁹¹⁵.

Od początku XX wieku podejmowano próbę umiejscowienia biedermeieru w dziejach sztuki. W okresie międzywojennym coraz częściej pisano na ten temat. Były to zarówno prace obejmujące różne dziedziny sztuk plastycznych, wybrane z nich, jak i pojedynczych artystów. W tym okresie zaczęły zarysowywać się poglądy, które rozwinięte zostały w drugiej połowie stulecia – na przykład dotyczące związków biedermeieru z klasycyzmem i romantyzmem. Formułowano także pierwsze propozycje dotyczące datowania tego stylu czy epoki na ziemiach polskich. Okres międzywojenny był również czasem pierwszych wystaw poświęconych tej tematyce. W wyniku działalności Henryka Cieśli, Lwów pełnił funkcję ośrodka, w którym podejmowano problematykę biedermeieru. Wydawano również negatywne sądy na temat estetyki biedermeieru. Sprzęty z tego okresu wzmiankowane były również w literaturze pięknej. W związku z trudnościami scharakteryzowania biedermeieru pod względem formy dzieł, a także pod wpływem sentymentalnych wspomnień o czasach

⁹¹⁴ *Dzień książęcy* 1908.

⁹¹⁵ *Nowe drogi* 1931.

dziadków czy pradziadków, podejmowano próbę rekonstrukcji „atmosfery duchowej” biedermeieru. Mając również świadomość genezy terminu, odwołującego się do typowej formy niemieckiego nazwiska, wprowadzano w tekstach satyrycznych postaci „Biedermeierów”.

4. Moda a biedermeier

Wzory biedermeierowskie utrzymywały się nie tylko w wyposażeniu wnętrza, ale również w ubiorach. Moda była głównie domeną kobiet – w dwudziestoleciu międzywojennym często adresowano teksty o tej tematyce do żeńskiej publiczności. Dotyczyły mody dawnej lub współczesnej, wzorującej się na historycznych rozwiązaniach. Początek biedermeieru w modzie datowano w ramach wystawy prezentowanej w muzeum przemysłu artystycznego w Berlinie na 1832 rok bez podania jednak uzasadnienia⁹¹⁶. Zwraca uwagę precyzyjnie określona data, zwłaszcza gdy porówna się ją z innymi występującymi w tekście, wśród których dominują wyznaczone według dziesięcioleci (1750, 1780, 1800, 1890). „Mieszczkański biedermeier” został ukazany jako zjawisko, które „opanowuje wszystkie dziedziny życia, kobieta staje się skromną aż do przesady i obyczajną, dekolt zanika, szeroka, długa aż do ziemi suknia ukrywa wdzięki”. Dekolt „à la Biedermeier” polecano kobiecie „Starszej, która ma ramiona pełne i spadziste”.

Dawne ubiory prezentowano również w ramach uroczystości poświęconych „Staremu Wiedniowi” (1814-1914) z okazji setnej rocznicy Kongresu Wiedeńskiego⁹¹⁷. Biedermeier został wówczas wzmiankowany w kontekście lat trzydziestych: „Biedermeier-Tanz. Ludzie mają czas. Tańczy się kadryla. W olbrzymich kloszach nikną ręce pań, fraki panów wywatowano niemożliwie w udach i na piersi”. Tekst kończy się podsumowaniem: „Gdzież dzisiejszy wielkomiński – międzynarodowy Wiedeń od owych swojskich czasów”. W 1923 „styl Biedermeier” definiowano jako reakcję „przeciwko (...) nazbyt powiewnym szatom (...) chociaż szerokie suknie tej epoki dawały doskonały zarys kształtów kobiecych, zaś sercowaty dekolt stanika pozwalał na okazanie śnieżnej białości szyi i pleców”. W „czasach «biedermeier»” noszono lekkie szale na ramionach – „potrzeba było dużo wdzięku, aby okrycie takie ładnie i zgrabnie wyglądało”⁹¹⁸. Również w zarysie historycznego rozwoju futer

⁹¹⁶ *Karnawałowe szmatki* 1931, s. 18.

⁹¹⁷ *Stary Wiedeń* 1914.

⁹¹⁸ Autor tekstu ocenił, że „szale te opadały do pasa i owinięte były wokoło ramion poniżej łokcia – a potrzeba było dużo wdzięku, aby okrycie takie ładnie i zgrabnie wyglądało” – *O kobietach* 1911.

została uwzględniona „epoka Empiru i Biedermeier”, kiedy „noszono długie wąskie boa futrzane, które nie utrzymały się jednak długo”⁹¹⁹.

W tekstach poświęconych modzie współczesnej, biedermeier był często wzmiankowany, na przykład w kontekście akcesoriów – we fragmencie dotyczącym „znowu modnego” wachlarza w krótkim artykule *Mody. Zalety trykotowej tkaniny. Wachlarz, romantyzm i papieros*: „i to nie tylko «dziki», indjański, z postrzępionych piór ułożony, ale także stylowy wachlarzyk directoir, barokowy, biedermeier, subtelnie malowany w wianuszki, motylki, bukieciki, chińskie domki, rzeźbiony z kości słoniowej i szyldkretu”⁹²⁰. W 1928 roku dziennikarka *Gazety Porannej* opisała w ramach dodatku *Kobieta w domu i salonie* wizytę w sklepie z bielizną „Combinaison” we Lwowie, gdzie sprzedawane były „ostatnie kreacje (...) wzorowane na modelach paryskich i wiedeńskich”⁹²¹. Autorka relacji zachwyciła się koszulą nocną, która była „lila rouge cała plisowana z karczkiem georgettowym, haftowanym w kolorowe wianki i bukiety «Biedermeier», przypominała zupełnie suknie tej epoki”. W 1912 roku uznano za modną krynolinę: „Sukienka z muślinu vert-pomme na spodzie z białej liberty miała tunikę, zakończoną ciemniejszą frędzlą jedwabną. A w dole snuł się miękki drucik, falując lekko przy poruszaniu suknią, zdobną bukietkami róż. Ten mały «Biedermajer» nie pozbawiony jest uroku”⁹²². Również „wielki kapelusz” kojarzył się z biedermeierem: „jest powrotem do dawnych marzeń, do wyblakłych brokatów, do mebli a la Biedermeier, do miniatur, do starych sztychów; wielki kapelusz to powrót do starych pamiątek, starych zbiorów listów”⁹²³. W 1925 roku polecano zaś kolor lawendowy jako „najwdzięczniejszy” oraz taki, który sprawia, że „twarz nabiera wyrazu uśmiechniętej zadumy z epoki Biedermajera”⁹²⁴. Zainteresowaniem cieszyły się również fryzury inspirowane biedermeierem⁹²⁵.

Dostrzegano również inspiracje biedermeierowskie w modzie paryskiej, czerpiące – co ciekawe wzorce z mebli: „Różnokolorowe wzory na meble, płócienne, przypominające bardzo styl Biedermeier, służą wytwornym paniom na suknie do mód i najśmielszymi zestawieniami kolorów osiąga się tu największe efekty”⁹²⁶. W 1930 roku zaś w tekście *Z*

⁹¹⁹ *Futra* 1929.

⁹²⁰ *Kącik* 1923; *Mody* 1925a.

⁹²¹ *Przegląd mody* 1928, s. 2.

⁹²² *Dzisiejsza kobieta* 1912.

⁹²³ *Mały fejteton* 1907. Również „kapelusz przybrany kwiatami i rękawiczki z riuszką” kojarzyły się z „epoką «Biedermajer»” – *W świecie* 1931. W 1936 roku pisano zaś o aktualnej modzie inspirowanej się kapeluszami – „budkami z czasów biedermajerowskich” – *Echa Warszawskie* 1936.

⁹²⁴ *Mody* 1925b.

⁹²⁵ *Wystawa prac* 1926, s. 3.

⁹²⁶ *Obecne mody* 1913, s. 832.

buduaru pięknej kobiety opublikowanym w *Przeglądzie Wieczornym* opisane są rozwiązania w modzie, które powróciły – w tym „owe bufiaste rękawki z epoki Biedermeier lub jeszcze wcześniejszej, bo z czasów romantyzmu”⁹²⁷. Autorka tekstu oceniła: „Czyż nie są milusie? Dzięki ich kształtom, tak powiewnym, fantazyjnym, strój nasz staje się znowu kobiecy”. W tym krótkim fragmencie widać, że pojęcie biedermeieru i romantyzmu – przynajmniej w modzie – traktowane były odrębnie. Wynika to prawdopodobnie z zastosowania kryteriów zachodnioeuropejskich, gdzie oba te style wystąpiły jeden po drugim.

Suknia biedermeierowska była również obiektem zainteresowania jako potencjalny strój wieczorowy. Świadczą o tym wydawnictwa adresowane do kobiet, mające na celu dostarczenie inspiracji dla własnych strojów. W tekście *W co się ubierzemy na Sylwestra? Można nie sprawiać nowych sukien tylko odświeżyć i uzupełnić zeszloroczne*, opublikowanym w *Kurjerze Czerwonym* oraz w *Expressie Mazowieckim*⁹²⁸ polecano „Spódniczki szerokie, przypominające modę Biedermeier z 1840 r.” jako podstawę do dalszych przeróbek⁹²⁹. Suknię biedermeierowską prezentowano m.in. w wydanym w 1924 i 1938 roku piśmie *Świat Kobiet Rekord*⁹³⁰. W Grudniadzu organizowano w lutym 1929 roku Biedermeier-Maskenball oraz bal maskowy „Einst u. Jetzt” (obejmujący tematycznie okres od czasów biedermeieru do współczesności), co reklamowano w niemieckiej prasie⁹³¹. Problem wyboru stroju był na tyle zajmujący, że autor krótkiego artykułu *O czym Panie w adwencie myślą*, uznał w pierwszym zdaniu, że „O przyszłych balach, które się odbędą w karnawale”, po czym wskazał, że powraca się aktualnie do „mody z czasów baroka czy biedermeiera”⁹³². W tekście opublikowanym w *Nowej Reformie* w 1909 roku, opisującym redutę prasy, dość obszerny fragment poświęcono na omówienie ubiorów pań, biorących udział w wydarzeniu – w tym Anny Starzewskiej w „sukni «Biedermeier» w kwiatki”⁹³³. Również sale, przeznaczone na wyjątkowe uroczystości, posiadały dekoracje „à la Biedermajer”, „wykonane «w pracowni» Biedermajera” lub „w charakterze Biedermajera”⁹³⁴.

Strój biedermeierowski wykorzystywany były przez tzw. Haskel-Girls, stanowiące – jak określono w czasopiśmie *Światowid* w 1925 roku – „główną siłą atrakcyjną wiedeńskich

⁹²⁷ *Z buduaru* 1930.

⁹²⁸ *W co się ubierzemy* 1930a; *W co się ubierzemy* 1930b.

⁹²⁹ O spódnicach *à la Biedermeier*” pisał również w swej powieści *Atlantis* Gerhart Hauptmann, której fragment – przetłumaczony na język polski – został opublikowany w *Nowej Gazecie* w 1912 roku – Hauptmann 1912.

⁹³⁰ *Rekord Świat Kobiecycy* 1928, s. 309, 314; *Świat Kobiet. Rekord* 1938.

⁹³¹ *Deutsche Bühne* 1929a; *Deutsche Bühne* 1929b; *Deutsche Bühne* 1929c. Zaś na balu maskowym Zwoązku Młodych Drogerzystów odnotowano obecność „oryginalnego kostiumu à la Biedermajer” – *Bal maskowy* 1936.

⁹³² *Panie w adwencie* 1925.

⁹³³ *Reduta prasy* 1909.

⁹³⁴ *W takt* 1935; *Wielka sensacja* 1927; *Wysoce charakterystyczna* 1927; *Restauracja Lijewski* 1911.

kabaretów”⁹³⁵. Z drugiej strony wskazano, że w Budapeszcie dominowały już nie stroje biedermeierowskie, ale „ludowe węgierskie kostiumy”⁹³⁶. W 1936 roku polecano jako suknię wieczorową model, który „mimo biedermeierowskich motywów robi wrażenie najświeższej mody, co przemawia za tym, że motywy ówczesnych czasów odczuwamy jako teraźniejszą modę. Środek stanika przybrany kwiatami, tunika i szeroki pasek, całość wykonania z gazy jedwabnej, wygląda bardzo powiewnie i gustownie”⁹³⁷.

Kostium „w stylu biedermeier” mógł stanowić także przedmiot sporu sądowego. Takie zdarzenie zostało opisane w 1909 roku⁹³⁸. Wiedeńska tancerka o pseudonimie Saharet została oskarżona przez malarza Karola Hollitzera o plagiat – strój biedermeierowski, w jakim występowała, został zaprojektowany przez niego dla innej tancerki, Gertrudy Barrison, a także cały „numer taneczny” był jego pomysłu i został bezprawnie skopiowany. Sąd wiedeński odrzucił jednak możliwość plagiatu, „ponieważ nie ma ani czynnego, ani biernego powodu do skargi i ponieważ kostium sporządzony do celów przemysłowych, nie znajduje się pod ochroną praw autorskich”. Innym zdarzeniem opisywanym w prasie, było włamanie do zakładu fotograficznego w Berlinie dokonane przez parę narzeczonych, którzy chcieli wykonać „zdjęcie fotograficzne, w ładnych strojach”⁹³⁹. W tym celu zdecydowali się na ubiory „z czasów «Biedermajer»”⁹⁴⁰.

Do biedermeieru nawiązywano również w kontekście ubiorów męskich. W ramach krótkiego artykułu z 1939 roku *Od poszóstnej karocy – do limuzyny. Co mówią poźółkle żurnale sprzed stulecia?* zamieszczonego w gazecie *Dobry Wieczór! Kurier Czerwony: ilustrowane pismo codzienne* omówione zostały ubiory „epoki empire”, ujętego w cudzysłów biedermeieru oraz *fin de siècle*⁹⁴¹. Opis mody biedermeierowskiej ograniczony został do męskich ubiorów, co sugeruje, że uznano, że w ubiorach damskich nie zaszły szczególne zmiany. Chociaż wprost nie zostały zarysowane ramy czasowe biedermeieru w ramach charakterystyki ubrań przełomu wieków opisane są zjawiska sięgające 1857 roku. Początek biedermeieru przypada zaś na czasy „po Napoleonie”. Dla mężczyzn polecano w *Informatorze Krawieckim* w 1924 roku *Poprawną kamizelkę a la Biedermeier*⁹⁴². Co ciekawe

⁹³⁵ *Z wielkich musichallów* 1925, s. 11.

⁹³⁶ *Z wielkich musichallów* 1925, s. 10.

⁹³⁷ *Suknie wieczorowe* 1936 W relacji w z wiosennego karnawału z 1925 zauważono zaś, że „Zaledwie kilka pań miało stylowe przybrania głowy, w tej liczbie żona wojewody-protektora w uczesaniu Biedermajer i pięknym szalu koronkowym na kunsztownie upiętych włosach” – *Z wiosennego* 1925.

⁹³⁸ *Panna Saharet* 1909.

⁹³⁹ *Uroczystość urodzin* 1925.

⁹⁴⁰ Zdjęcia „udały się znakomicie”, a właścicielka zakładu „śmiała się z tych nieproszonych gości” – *ibidem*.

⁹⁴¹ *Od poszóstnej* 1939. Tekst opublikowano również w *Dodatku Świątecznym do Gońca Nadwiślańskiego – Od poszóstnej* 1939b.

⁹⁴² *Poprawna kamizelka* 1924.

autor wskazał, że „artyści ubrań kombinujących” uważają, że w ten sposób tworzy się „coś zupełnie nowego”.

5. Rodzimy biedermeier?

Biedermeier był nie tylko alternatywą dla przemijającej sztuki historyzmu, ale stanowił również ostoję swojskości, opierającą się nowoczesnym, obcym prądom. W ten sposób został ukazany w recenzji książki Georga Hermanna *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit: Briefe, Tagebücher, Memoiren, Volksszenen und ähnliche Dokumente*, napisanej przez Czesława Jankowskiego w 1913 roku⁹⁴³. Recenzent stwierdził, że „Styl tej epoki (w życiu prywatnym, w obyczajowości, w literaturze, w życiu politycznym, w stroju itd.), nazywamy BIEDERMAJERSZCZYZNĄ... tak zupełnie, jak dla stylu dwu bezpośrednio poprzednich epok utarły się nazwy «Empire» i «Rococo»”⁹⁴⁴. „Epoką” tą był okres od upadku Napoleona do rewolucji 1848 roku. Jankowski wskazał także interpretacje, według których w ramach okresu biedermeieru mieściły się również lata panowania Ludwika Filipa⁹⁴⁵. Autor recenzji uznał zresztą, że obejmował swym zasięgiem cały „świat cywilizowany”, wyrażając przy tym ubolewanie, że Hermann skoncentrował się wyłącznie na „niemieckiej biedermajerszczyźnie”⁹⁴⁶. Jankowski, charakteryzując biedermeier jako prąd kulturowy, stwierdził, że: „bynajmniej nie Ludwik Eichrodt stworzył typ epoki, o której mowa, stworzywszy postać Biedermeiera. Epokę biedermajerszczyzny wyodrębniliśmy – my sami. Był to odruch reakcji przeciw zamerykanizowaniu się życia naszego, pędzącego naprzód w szalonym tempie”⁹⁴⁷. Zdaniem Iwony Węgrzyn opinia ta jest wyrazem przekształcenia się pod koniec XIX wieku „bardzo mieszczańskiego i niemieckiego” biedermeieru w „odmianę swojskiej szlachetczyzny”⁹⁴⁸. Stawiając opór nowoczesności, dawał „poczucie ciepła i stabilności, równocześnie wywołując niepokojące «zaleniwienie», rodzaj intelektualnej inercji, która gest obrony przed historią zamieniała na pułapkę stagnacji i autoafirmacji”⁹⁴⁹. Jako przyczynę opisanego przez Węgrzyn procesu można wskazać, że dla pokolenia, które

⁹⁴³ Jankowski 1913a.

⁹⁴⁴ Pisząc o rokoku zaś, zastanawiał się Jankowski „Jakie są kardynalne cechy epoki Rokoko – we przeciwieństwie np. (...) do czasów Biedermajerszczyzny” – Jankowski 1913b, s. 6.

⁹⁴⁵ Jankowski 1913a.

⁹⁴⁶ Ibidem, s. 552.

⁹⁴⁷ Jankowski 1913a; cyt. za: Kubiak 2016, s. 75. Pisano również o „zamerykanizowaniu” teatru w 1938 roku w *Expressie Kaliskim*: „Z epoki wiktoriańskiej, pięknych peleryn i sukien biedermajeru – w amerykańizm, tempo i robienie gwałtownych interesów” – *Mysz kościelna* 1937

⁹⁴⁸ Węgrzyn 2021, s. 179.

⁹⁴⁹ Ibidem.

przyszło na świat w czasie, gdy biedermeier na trwałe „zadomowił się” w dworkach szlacheckich, wyposażenie stanowiło zrosniętą z architekturą przestrzeń domową. Z tej perspektywy biedermeier był „od zawsze”. Poza tym, dwór posiadał już od dawna ugruntowaną pozycję w polskiej kulturze – wiązany był z polską obyczajowością i poczuciem narodowym⁹⁵⁰. Styl dworski praktykowany w każdym z zaborów wpisał się w polski krajobraz. Z czasem przyjęło się pojęcie „dworu polskiego”⁹⁵¹.

W architekturze też poszukiwano formalnych przejawów biedermeieru – przykładowo, Wacław Husarski pisał w 1929 roku o „typie dworka biedermeierowskiego z gankiem na kolumnkach, który zastępuje modną przedtem willę «w stylu włoskim»”⁹⁵². Do tekstów dotyczących architektury, w których identyfikowano biedermeier jako jeden ze stylów w ramach tej gałęzi sztuki, należy krótki artykuł Adama Wolmara na temat *Nowoczesnej architektury w Polsce*, w którym autor podkreśla istotną rolę rzeźby w jej historycznym rozwoju⁹⁵³. W 1930 roku Emilja Szenwicowa, która posiadała we własnych zbiorach biedermeier, pisała, że „W każdym mieście Polski, a także i w dworach, mamy niewyczerpane źródło sprzętów rodzimej twórczości w charakterze «Biedermeier», wykonujących przez dawnych mistrzów stolarskich, wyczuwających doskonale formę i proporcje mebli”⁹⁵⁴. Poza tym, meble biedermeierowskie były nie tylko importowane, ale również wykonywane na ziemiach polskich przy zastosowaniu rodzimych gatunków drewna. Wówczas ze sprzętami z tego okresu kojarzyła się w pierwszej kolejności czeczotka, a także jesion⁹⁵⁵. Widok mebli wykonanych z brzozy i jesionu, które występowały powszechnie w polskich lasach, musiał również przekładać się na odczuwanie ich „rodzimego” charakteru. O tym, że jesionowe biedermeiery kojarzyły się z dworkiem i ze wsią świadczy również tekst opublikowany w *Kurjerze Porannym*, zawierającym porady dla pań udających się na wieś⁹⁵⁶. Autorka tekstu zalecała w nim m.in., by czytelniczki były ostrożne przy dobieraniu kolorów ubrań, ponieważ „kolorki pudełkowe, którymi tak szafuje pani w mieście w skromnym i poważnym otoczeniu biedermeierów jesionowych mogą się w blasku światła świec lub nafty wydać cokolwiek groteskowe”. Parafrazując polskie przysłowie, dodała: „Jeśli wleziesz między wrony nie staraj się być pawiem!”.

⁹⁵⁰ *Krótką nauką* 1659; Kitowicz 1925; Podgórski 2015, s. 15

⁹⁵¹ Podgórski 2015, s. 15.

⁹⁵² Husarski 1929a, s. 107.

⁹⁵³ Wolmar 1928.

⁹⁵⁴ Szenwicowa 1930, s. 37.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁹⁵⁶ *Święta Wielkanocne* 1936.

Wnętrza biedermeierowskie kojarzyły się z czasami dziadków, stąd stosowano na przykład określenie „niezmiernie sympatycznego «kącika babuni»”, czeczotowych mebli w stylu biedermaier”, znanych z „dzieciństwa (...) u babki”⁹⁵⁷. W okresie międzywojennym pokolenie urodzone po powstaniu styczniowym, „urodzone w niewoli, okute w powiciu”, wychowywało się „w tradycjach pierwszego i drugiego cesarstwa, co nawet przejawiało się w umeblowaniu mieszkań, najczęściej w stylu *Empire* utrzymanych”, ale również – jak zaznaczył Ferdynand Hoeksick – biedermeierowskich⁹⁵⁸. Wspomnienie czasów dziadków mogło mieć również charakter smutnej konkluzji: „I gdy się dłużej przebywa na wystawie biedermeierowskiej, tłoczą się nieprzepartą falą wspomnienia czegoś bardzo dawnego i drogiego, czegoś, co minęło bezpowrotnie i przypadło w otchłani nieubłaganego czasu”⁹⁵⁹.

Również w artykule poświęconym *Estetyce stołu* z 1936 roku pisano o wyposażeniu czasów dziadków⁹⁶⁰. Artykuł rozpoczął się od dwóch pytań retorycznych skierowanych do czytelników: „Czy przyjemnie ci jest, mężu pracujący, zarabiający, dom utrzymujący, gdy wróciwszy z kurzu i śmiecia biurowego, zasiadasz do zarzuconego talerzami stołu, o brudnym, bawełnianym obrusie, rozwierzganych sztućcach i niedopasowanych szklankach?” oraz „Czy smakować będzie zapracowanej kobiecie posiłek podany nieestetycznie, bez kwiatka i jakiejś wesołej ozdoby codziennego żłobka, u którego się posila rodzina, często skwaszona pozadomowymi kłopotami?”. Oczywiście autorka tekstu, Helena Romer-Ochenkowska, pisząca w liczbie mnogiej, nie zgodziła się z takim stanem rzeczy – tym bardziej, że „estetyka życia codziennego” wpływa „na nerwy człowieka” i wysunęła własne propozycje. Jako wzorcowo zastawione stoły uznała przykłady prezentowane na wystawie zorganizowanej przez Związek Pań Domu w Wilnie. Wśród nich został uwzględniony „podwieczorek u Babuni”: „to już istny pokaz muzealny, cały serwis do kawy prześlicznie zachowany, biały ze złotem Biedermajer, płaski, stylowy z 1840 – 50 lat, bukiet, złote kandelabry, obrus holenderski o ałłasowym deseniu. Styl zachowany do najmniejszych szczegółów, łyżeczki vermeil. Obok srebrny samowar, cukiernica i imbryk z tej epoki. Cichy przepych. wykwinny i godny idzie do tej zastawy”. Zaś z opublikowanego w 1941 roku tekstu polemicznego *Zupełna racja*, dotyczącego równouprawnienia i relacji między kobietami a mężczyznami, wynika, że to „starsze panie” korzystały ze „starych biedermeierowskich kanap”: „Starsze panie reprezentowały dom, albo jakoweś pończochy na

⁹⁵⁷ Jest to cytat zaczerpnięty z krótkiej relacji z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, prezentującej zbiory Heleny Dąbczańskiej – *Niezwykła wystawa* 1912; Essmanowski 1931, s. 316.

⁹⁵⁸ Hoeksick 1924, s. 5.

⁹⁵⁹ Minich 1928.

⁹⁶⁰ Romer 1936.

drutach fabrykowały, siedząc na starych biedermeierowskich kanapach i prowadząc dyskursy z japońskimi pinczerami”⁹⁶¹. Były to czasy, „kiedy dziadek nasz i babka nasza tak przedziwnie – mieli czas na wszystko!”⁹⁶². Biedermeier sięgał nawet czasów pradziadków – w tekście z 1926 roku na temat wnętrza biedermeierowskich podkreślono, że „w prywatnych mieszkaniach posługiwano się ciągle jeszcze świecami, które rzucały ciepłe, nieco migotliwe, a jednak tak bardzo miłe i swojskie światło na twarze naszych prababek”⁹⁶³. Aleksander Trzaska-Chrzaszczewski pisał zaś we *Wczasach politycznych* opublikowanych w 1934 roku w *Kurjerze Warszawskim*, że „W dziedzinie ubrań i stylu mebli odświeżamy dzisiaj czasy Biedermeier’u. Nasze córki w wyborze strojów wzorują się chętniej na prababkach, niż na własnych matkach”⁹⁶⁴.

Kojarzenie biedermeieru z czasami dziadków lub pradziadków przekładało się na postrzeganie mebli biedermeierowskich jako sprzętów o długiej historii. Taką tematykę podjęła Janina Wasilewska w noweli *Biurko panny Krystyny*⁹⁶⁵. Mebel odziedziczyła bohaterka po przodkach: „Mama mówiła, że to po babci, babcia mówiła, że to po jej mamie, jeszcze z Wołunia, gdzie mieszkali w Konstantynówce i cały dwór pełen był takich samych biedermeierowskich palisandrowych rzeczy, oliwkowo-szarych, pod których politurą połyskiwały miliony jaśniejszych i ciemniejszych «jabłuszek»”. Panna Krystyna zmuszona sprzedać mebel, zastanawiała się nad jego wartością: „Ileż za to mogę dostać? 200? Może 250 złotych? Przecież to prawdziwy, najwcześniejszy Biedermayer”⁹⁶⁶. Oryginalne meble biedermeierowskie zrosnięte były nie tylko z historią polską, ale też historią rodzinną, prywatną, co sprawiało, że posiadały trudną do wyceny wartość sentymentalną.

Analogicznie od utożsamiania biedermeieru z czasami dziadków lub pradziadków, identyfikowano tę epokę czy styl z określonymi miejscami. Mogły to być większe obszary, jak Rzeczpospolita krakowska, do której „nieśli z całej Polski stare kości wszyscy ci, co «pragnęli spokojnie zakończyć dni życia»” (...), typowe «Duodezfürstentum» w «stylu biedermeierowskim»⁹⁶⁷.

Podobne opisy konstruowano na temat miast, chociaż nie zawsze były one pozytywne. O ile Wacław Husarski stwierdził w 1929 roku, że „biedermeier przestaje być rzeczą miłą zabawną, przypomnieniem czasu babek i prababek, zaczynając budzić z początku sentyment,

⁹⁶¹ *Zupełna racja* 1941.

⁹⁶² Jankowski 1913, s. 551.

⁹⁶³ *Wnętrza mieszkań* 1926, s. 1202.

⁹⁶⁴ Trzaska 1934, s. 8.

⁹⁶⁵ Wasilewska 1932, s. 12.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, s. 13.

⁹⁶⁷ Morawski 1913, s. 4.

potem zamięłowanie, a wreszcie zachwyty⁹⁶⁸, Tadeusz Boy-Żeleński wypowiedział się negatywnie o dawnym, biedermeierowskim Krakowie⁹⁶⁹. Uznał, że życie w tym mieście było „smutne”. Kształtowała je arystokracja, która „żyła dość eksterytorialnie w swoich pałacach, w klubie, za granicą wreszcie”. Mieszczaństwo zaś „trzymało się w stylu *biedermajer*, dość świętoszkowatym. Jeżeli była tak zwana «rozpusta», to nie owa szumna, robiąca ruch, dająca życie setkom ludzi, ale wstydliva, pokątna, brzydka”. Autor wypowiedział się m.in. o powściągliwości krakowian w spożywaniu alkoholu, którą ocenił negatywnie. Innym problemem, jaki wskazał Boy-Żeleński, była bieda panująca w Krakowie, którą powiązał z brakiem urody u krakowianek oraz ze staropanieństwem z wyboru: „dziewczęta wysypujące się z «cygarfabryki» niewiele doprawdy miały z Carmeny, żarła je bieda i blednica, brak zalotności był uderzający. Może znów ten brak zalotności dziewcząt był jedną z przyczyn biedy Krakowa: nie dawały owej podniety, która każe mężczyźnie zdobyć pieniądze czy wydzwignąć się ponad swój stan za wszelką cenę. Jeżeli tak było, źle spełniały swoje przeznaczenie kobiece, którem jest wywoływać ruch wstępujący klas oraz ożywiać obrót pieniądza. Toż samo ładne dziewczęta ze sfer mieszczańskich z rezygnacją poddawały się beznadziejnemu staropanieństwu (...). Ach, te tragiczne pary – matka z córką – (...) coraz starsze, coraz kwaśniejsze!”. Z kolei w wydanym rok wcześniej tekście krytycznym, poświęconym sztuce *Bal w obłokach* Stanisława Miłaszewskiego, wystawionej w Teatrze Narodowym, Boy-Żeleński ocenił, że „To nie jest do uwierzenia, z iloma durniami [bohaterami dramatu – M. H.] trzeba robić znajomość, ilekroć który z naszych zbożnych autorów dramatycznych chce nam pokazać czar polskiego dworu. Doprawdy, gdyby zrobić inwentarz tego materiału ludzkiego, jakiśmy oglądali w ostatnich latach na tle ślicznych biedermajerów i białych kolumnienek, przerażenie mogłoby ogarnąć⁹⁷⁰. Na podstawie obu tekstów można przyjąć, że Boy-Żeleński oceniał negatywnie biedermeierowski styl życia i cechy charakteru, ale dostrzegał wartość estetyczną mebli tego czasu.

Oprócz Krakowa, biedermeierowskim miastem był Krzemieniec na Wołyniu. W ten sposób został ukazany w 1928 roku w tekście *Miasto białych dworków i krętych zaułków. Tam, gdzie się urodził Juliusz Słowacki*⁹⁷¹. Miasto to zostało opisane jako pełne zabytków utrzymanych w „krzemienieckim stylu”. Według autora „Piękność położenia pomnaża urok tego miasta, które powinno być otoczone jak najbardziej staranną opieką naszych konserwatorów – a przy tem ileż tu dookoła żywych jeszcze pamiątek, ileż wspomnień”.

⁹⁶⁸ Husarski 1929a, s. 107.

⁹⁶⁹ Boy-Żeleński 1931, s. 165.

⁹⁷⁰ Boy-Żeleński 1930.

⁹⁷¹ *Miasto dworków* 1928.

Chociaż nie zostało sprecyzowane, dlaczego jest to miasto „polskiego biedermeieru”, zastosowanie tego określenia można wiązać z uwzględnieniem w opisie architektury Krzemieńca dworków oraz z opisem atmosfery „spokojnej harmonii przeszłości”: „wśród tych dworków, wśród sadów pachnących i zaułków znaleźć można prawdziwe wytchnienie i zapomnienie pomiędzy jednym a drugim rozdziałem naszego gorączkowego życia”.

Z kolei w tekście *W nocy nad Olzą Słysząc strzały* z 1938 roku to Cieszyn zyskał miano miasta biedermeierowskiego: „Nocna idylla, Cieszyn, pocziwe miasto w stylu Biedermajera. Ten wdzięk, ten szyk wiedeński. Zapach XIX wieku”⁹⁷². W innym tekście – *Olza płynie przez pożar*, został ukazany jako „Rozkoszne miasto stylu biedermajer”, siedziba „szkół i emerytów, przedwojenny komfort austriacki, miniatura Wiednia, stare pudełko od cygar. Nie chcę powiedzieć, że Cieszyn ma piętno niemieckie, broń Boże! Widzę w nim co innego: specyficzną mieszaninę stylów i epok kulturalnych”⁹⁷³. Wypowiedź ta wskazuje na świadomość obcej genezy tego zjawiska w kulturze, a także niejednorodnego charakteru. Uzasadnieniem dla wprowadzenia odwołania do biedermeieru był oczywiście spokojny charakter miasta: „Ach, ta dobrodusznia uprzejmość, życzliwe traktowanie ludzi, brak pośpiechu, spokój, patriotyzm bez fanfaronady”.

Biedermeier zadomowił się również w Toruniu. W opublikowanej w 1933 roku w *Kurjerze Porannym* relacji z wystawy z okazji jubileuszowego roku miasta, na której prezentowano „sztukę, rzemiosło artystyczne, naukę i ogrodnictwo”, wymieniono między innymi „doskonale zachowany pokój brzozy w stylu Biedermeier, własność prywatna p. T. Konkolewskiej, charakteryzujący kulturę mieszkaniową Torunia z przed 100 lat”⁹⁷⁴.

Co ciekawe, do nazwa stylu architektury nadświdrzańskiej – „Świdermajer”, inspirowana była prawdopodobnie biedermeierem. Nazwę ten styl zawdzięcza Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu i jego *Wycieczki do Świdra* (1949): Jest willowa miejscowość, / nazywa się groźnie Świder, / rzeczka tej samej nazwy / lśni za willami w tyle;(…) Te wille, jak wójt podaje,/ są w stylu «świdermajer»⁹⁷⁵.

Niezależnie czy traktowany jako obcy czy rodzimy wzór, biedermeier wrósł w polską historię i przestrzeń. Być może w związku z tym, że Rzeczpospolita była wielonarodowym i wielokulturowym państwem, na które dodatkowo w okresie zaborów oddziaływały wpływy z państw zaborczych, mieszając się i nieraz asymilując z polską kulturą, sprawiał, że wzorce o genezie niemieckiej nie raziły swą „obcością”, a odwrotnie – kojarzyły się z czasami

⁹⁷² *Nad Olzą* 1938.

⁹⁷³ *Olza płynie* 1938, s. 1.

⁹⁷⁴ *Sztuka, nauka, ogrodnictwo* 1933.

⁹⁷⁵ Gałczyński 1949 [dostęp 23.05.2024].

dziadków. Pojęcie „biedermajerszczyzny” zostało również wykorzystane w tekście opublikowanym w *Ilustrowanym Kurjerze Polskim* w 1944 roku, tłumaczącym genezę nazwy „stylu w sporządzeniu mebli, datującym się od 1830 r.”⁹⁷⁶. Co ciekawe uznano, że jego początek nie jest związany z fikcyjną postacią wykreowaną przez Eichrodta i Kußmaula, ale z nazwiskiem rzekomo istniejącego wiedeńskiego stolarza i tapicera. Z drugiej strony, autor tekstu powołał się na dzieło Eichrodta, które nazwał „romansem wydanym w 1853 r.”, w którym autor „spopularyzował pojęcie «biedermajerowszczyzny», dając ten przydomek bohaterom, ludziom wygodniom, jowialnego usposobienia, lubiącym domowe kąty i spokojny żywot mieszczański”.

Na tle przytoczonych opinii na temat kwestii pochodzenia *biedermeieru* i jego rodzimości, wyjątkowe jest zdanie wyrażone przez Jana Sasa-Zubrzyckiego w tekście *Styl biedermeierowski opiera się na skradzionych motywach polskich!*⁹⁷⁷. Tekst został napisany pod wpływem wspomnianej już wystawy w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie (1928) i stanowi część większej rozprawy. Autor opisuje w nim „nasz błąd narodowy bezmyślnego zapalania się dla sztuki obcej, chociażby tak mało była oryginalna, jak np. *Biedermeierowska*”⁹⁷⁸. Co ciekawe, w notce redakcyjnej pojawia się informacja o sztuce „tego wiedeńczyka”, chociaż oryginalna postać *Biedermaiera* była Niemcem. Zubrzycki ocenił, że Polacy nie dostrzegają rodzimych osiągnięć, przypisując je Niemcom: „Myśmy oderwani od pnia ojczystego, pozbyli się tego wszystkiego i, zdaje się nam obecnie, jakoby sprzętarstwo nasze, polskie, nagle wystrzeliło za działaniem różdżki *Biedermeiera*”. Autor dostrzegał nawet podobieństwo *biedermeieru* do gotyku nadwiślańskiego opisując parawan, który jego zdaniem pasował do obydwu kategorii: „Cóż znowu? *Biedermeier* taki gotycki, tak ściśle uroczy, wedle pierwiastków tak rdzennie znamionujących właśnie odcień nasz polski, nadwiślański”. Opinia ta nie dziwi, biorąc pod uwagę zainteresowania tego architekta i uczonego. Cechą polską miała być również forma zapplecka krzesła, która pozbawiona jest linii prostych, co miało świadczyć o „poczuciu wysoce wykształconem a wręczem serdecznością, której właściwie zgoła nie znała sztuka *Biedermeirowska*”. Poza tym kształty i dekoracje mebli kojarzyły się autorowi ze sztuką ludową, m.in. z wycinankami, obramieniami okiennymi. Zubrzycki ubolewał również nad przypisywaniem twórczości Juliusza Kossaka do *biedermeieru* („O! zgrozo! zgrozo!...”)⁹⁷⁹. Odrzucił również pogląd o tym, że Kraków był ośrodkiem produkującym meble *biedermeierowskie*: „oschłość i jałowość kierunku

⁹⁷⁶ *Nazwa-nazwisko* 1944, s. [5].

⁹⁷⁷ Zubrzycki 1929.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, s. 8.

«Biedermeiera» wcale nie nadawała się do upodobań krakowskich, ani polskich”. Jako przykład krajowej wytwórczości przywoływał meble kolbuszowskie.

5.1. Biedermeier a kultura amerykańska

Biedermeier, rozumiany jako wytwór lub przejaw kultury rodzimej, jako przeciwny przenikającej na ziemię polskie kultury amerykańskiej, ocenianej jako zagrożenie dla kultury narodowej. Problem ten był poruszany nie tylko przez Czesława Jankowskiego⁹⁸⁰, ale również w innych tekstach publikowanych w prasie. Kwestia zetknięcia się tych dwóch opozycyjnych zjawisk pojawiła się w tekście autora o inicjałach Z. Ł. [Zygmunt Łempicki?] *Patos polskości* („*Spadkobierca*”, komedia w trzech aktach A. Grzymały-Siedleckiego. Teatr Narodowy) w 1936 roku⁹⁸¹. W omawianej sztuce został ukazany polski dworek, do którego wrócił „potrochu już wynarodowiony dziedzic z Ameryki”. Przedstawiony z humorem, „rodzaj swojszczyzny, ten typ atmosfery polskiej, owianej duchem serdeczności” określił autor mianem „typowo polskiego «biedermeieru»”. Krótka forma recenzji nie pozwoliła na szersze rozwinięcie tego zagadnienia, także i zastosowanego określenia „patosu polskiego”. Autor zwrócił jedynie uwagę, że „polski biedermeier” ma „w pewnych sferach naszego społeczeństwa zwolenników, a nawet wielbicieli”. Sam zdystansował się od takiej postawy: „Mnie w nim razi nieraz jakaś fałszywa nuta, a pewne formy naszej serdeczności i wylania nie trafiają mi do serca”.

Zetknięcie się dwóch kultur miało miejsce nie tylko na ziemiach polskich, ale również w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Świadczy o tym krótki komentarz zamieszczony w *Gazecie Lwowskiej* w 1930 roku⁹⁸². Tekst dotyczy reklam prezentowanych w Hollywood. Wśród różnych osobliwości, wymieniono „Pana z epoki Biedermeiera, obarczonego reumatyzmem”, którego „postawiono na globusie z filiżanką zalecanej kawy w rękę”. Jest to dość ciekawe zestawienie, ponieważ w polskiej literaturze naukowej czy w artykułach prasowych nie akcentowano roli tego trunku w kulturze biedermeierowskiej. Biedermeier był również obecny we wnętrzach hollywoodzkich rezydencji: „Hollywood jest między miastami Ameryki parweniuszem. Jego gwiazdy i magnaty filmowe wnoszą sobie na piaskach Hollywood groteskowe burgi, otaczając je wałami, fosami i wieżycami strzelniczymi i meblując je w stylu rokoko i biedermeier”⁹⁸³. Wprowadzanie stylów historycznych w hollywoodzkich

⁹⁸⁰ Vide przyp. 812.

⁹⁸¹ *Patos polskości* 1936.

⁹⁸² Autor podsumował, że „Bogate będą bez wątpienia za parę tysięcy lat wykopaliska na miejscu, gdzie dziś jest Hollywood – *Hollywood* 1930.

⁹⁸³ *Miasto* 1932.

rezydencjach kojarzono zatem z nadmierną chęcią akcentowania bogactwa oraz brakiem odpowiedniego przygotowania merytorycznego w sięganiu po wzorce historyczne.

Biedermeier stanowił również alternatywę dla osób znużonych „jazzami i melodiami murzyńskimi” – tak było w przypadku Emeryka Kalmana, który stworzył operetkę ulokowaną w „epoce Biedermeiera”⁹⁸⁴. Jak ocenił autor krótkiej notatki zamieszczonej w *Gazecie Porannej* w 1929 roku, było to dzieło „pełne wdzięku i swoistego uroku”, planowane do wystawienia w Berlinie.

5.2. Biedermeier jako kultura i sztuka o zagranicznej genezie

Obok wizji rodzimej „bidermajerszczyzny” publikowano teksty świadczące o równoległej funkcjonującej świadomości o obcym rodowodzie tego zjawiska. W ten sposób pisał Jan Kleczyński, który przyjmował, że taka jest powszechna świadomość: „W Polsce zaś ludzie pragną domów, przedmiotów i mebli polskich, czyli tworzonych w charakterze narodowym i przystosowanych do dzisiejszych potrzeb. Leży w interesie każdego fachowego rzemieślnika-artysty, aby poznał tajemnice współczesności, bo te rzeczy, które tych wymagań dzisiejszych nie zaspokajają”⁹⁸⁵. Tekst został napisany w kategoriach wartościujących, według których sztuka o charakterze narodowym zajmuje najwyższe miejsce w hierarchii.

Zagraniczny rodowód biedermeieru nie stał na przeszkodzie nadania tej sztuce bardziej rodzimego charakteru. Taką możliwość widział Szczęsny Rutkowski, piszący na temat *Zdobnictwa Polskiego*⁹⁸⁶. Opisując wystawę zorganizowaną w 1913 roku w Krakowie, poświęconą polskiej architekturze i zdobnictwu, odnotował, że prezentowano „meble, obicia, najdrobniejsze szczegóły, (...) skomponowane przez polskich artystów i pod ich kierunkiem, wykonane w kraju; nie obeszło się bez reminiscencji stylów zachodnich, szczególnie Empiru i Biedermeiera, lecz tak przerobionych i dostosowanych do polskiego gustu, że w rezultacie całość robiła wrażenie swojskości”. Akcentowanie rodzimego charakteru twórczości odpowiadało profilowi gazety, w której został opublikowany tekst (*Postęp: dziennik chrześcijański i narodowy*). Wynika z niego, że sprzęty biedermeierowskie muszą ulec przetworzeniu, by móc traktować je jako wyroby prawdziwie miejscowe. Takiej możliwości nie widział Witold Bunikiewicz w tekście poświęconym wystawie wewnątrz mieszkalnych, zorganizowanej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie w 1937 roku⁹⁸⁷. Jego zdaniem „Ludwiki, empiry, bidermajery tak wżarły się w świadomość inteligenta polskiego,

⁹⁸⁴ *Najnowsza operetka 1929.*

⁹⁸⁵ Kleczyński 1929.

⁹⁸⁶ Rutkowski 1925.

⁹⁸⁷ Bunikiewicz 1937, s. 16.

zainteresowanego nawet artyzmem”, że stracił zainteresowanie meblami „staropolskimi”, pochodzącymi w warsztatów lwowskich, przemyskich, krakowskich oraz kolbuszowskich (te ostatnie autor ocenił najwyżej). Zasugerował nawet pewną bierność umysłową wśród odbiorców: „Gdy ustaliło się przekonanie, że meble Louis XV, XVI, cesarstwa, Biedermajera są piękne, nabywca nie rozważa zagadnienia estetyki, bo zagadnienie to dawno rozstrzygnięto”⁹⁸⁸. W takim ujęciu pierwszym rodzimymi wyrobami były sprzęty według projektów Stanisława Witkiewicza – w stylu zakopiańskim. W tekście poświęconym Wojciechowi Jastrzębowskiemu, Bunikiewicz wskazał na wartość wyrobów rzemiosła artystycznego, postawił pytanie: „Przypomnijmy sobie jak wyglądały wnętrza polskich domów przed 30 czy 50 laty. Czy istotnie były wyrazem kultury polskiej mahonie empirowe, ludwiki, bidermajery, secesje, i t.d.?”⁹⁸⁹. Wyrażony sceptycyzm argumentował korzystaniem z wzorów obcych na ziemiach polskich, ocenił, że miało to negatywny wpływ i pod względem finansowym, a także „moralnym”, ponieważ Polska „stawała się kolonją obcych, a często wrogich nam kultur”. Bunikiewicz dostrzegał więc nie tylko obcość wzorów, ale również ich związki z państwami zaborczymi. W takim ujęciu sentymentalny obraz biedermeieru, wrosniętego w polskie dworski szlacheckie, nie mógł znaleźć uzasadnienia. Autor zwrócił także uwagę na późniejsze w stosunku do innych krajów kształtowanie się polskiej sztuki narodowej.

Tadeusz Jaroszyński również zasugerował, że gust mieszczaństwa kształtował się pod wpływem artystów, przez co „zaczęło zbierać przygodnie w swych salonach okazy «Ludwików», «Empire’ów», Bidermajerów”⁹⁹⁰. Autor ocenił, że „Salony takie wyglądają może rzeczywiście trochę *bizarre*, ale za to mocno bazarowo – mocno przypominają Pocięjów, który oczywiście w każdym mieście inaczej się nazywa”. Potrzebę odejścia od wzorców „ludwików, empirów, bidermajerów” postulowano w prasie przy okazji relacji z Międzynarodowej Wystawy Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku, będącej symboliczną datą początku rozwoju sztuki art déco⁹⁹¹. Kwestię „polskości” biedermeieru poruszył bezpośrednio Witold Bunikiewicz w tekście poświęconym Wojciechowi Jastrzębowskiemu⁹⁹². Autor wskazując na wartość wyrobów rzemiosła artystycznego, postawił pytanie: „Przypomnijmy sobie jak wyglądały wnętrza polskich domów przed 30 czy 50 laty. Czy istotnie były wyrazem kultury polskiej mahonie empirowe, ludwiki, bidermajery,

⁹⁸⁸ Ibidem, s. 17.

⁹⁸⁹ Bunikiewicz 1935.

⁹⁹⁰ Jaroszyński 1911, s. 4.

⁹⁹¹ *Wystawa Dekoracyjna* 1925.

⁹⁹² Bunikiewicz 1935.

secesje, i t.d.?”). Wyrażony sceptycyzm argumentował korzystaniem z wzorów obcych na ziemiach polskich, ocenił, że miało to negatywny wpływ i pod względem finansowym, a także „moralnym”, ponieważ Polska „stawała się kolonią obcych, a często wrogich nam kultur”. Bunikiewicz dostrzegał więc nie tylko obcość wzorów, ale również ich związki z państwami zaborczymi. W takim ujęciu sentymentalny obraz biedermeieru, wrośniętego w polskie dworski szlacheckie, nie mógł znaleźć uzasadnienia. Autor zwrócił także uwagę na późniejsze w stosunku do innych krajów kształtowanie się polskiej sztuki narodowej.

Dla germanistów kwestia niemieckości biedermeieru była oczywista. W 1930 roku Michał Friedländer w artykule *Zakres „nauki o kulturze” w nauczaniu języka niemieckiego*, opublikowanym w czasopiśmie *Neofilolog* postulował, by w ramach nauczania szkolnego włączyć również historię sztuki i tym samym „wykazać, jak sztuka niemiecka była i jest związana z rdzennym charakterem niemieckim, z krajobrazem i klimatem, jak wrośnięta jest w całokształt kultury niemieckiej (...). Ważnym jest pogląd na style poszczególnych epok [romański, gotyk, renesans, barok, rokoko, empire, biedermeier, mieszczański końca w. XIX. tendencje współczesnej]”. Biedermeier był równorzędnym stylem do zjawisk go poprzedzających. Zwraca uwagę pominięcie okresu historyzmu w tym zestawieniu, co sprawia, że biedermeier jest ostatnim stylem przed tą „pustką” w sztuce. Zajęcia obejmujące swym zakresem sztukę biedermeieru uwzględniono również w projekcie „specjalnego wydziału architektury wnętrz w szkołach sztuki stosowanej” – w formie wykładu teoretycznego dla I roku *Wnętrze i sprzęt w historycznym rozwoju ze szczególnym uwzględnieniem sprzętarstwa angielskiego XVIII i XIX w. w stylu empire, biedermeier. Sprzętarstwo ludowe w Polsce*⁹⁹³.

Również autorzy tekstów politycznych podkreślali obcą genezę tego zjawiska, chociaż niezupełnie niemieckiego. Witold Noskowski stwierdził na przykład, że „publicysta niemiecki pragnąłby w kształtowaniu mody jak najżywszego udziału artystów-malarzy, zaś incasu concreto, tj. co do „kiltu”, wyobraża sobie uniemczenie mody międzynarodowej tak, iż szeroką sukienkę będzie się w Niemczech wzorowało na strojach chłopek tyrolskich lub bawarskich, albo, jeszcze lepiej na epoce «biedermeieru», chociaż ta niemiecka moda była podówczas przekształceniem mody francuskiej z czasów cesarstwa”⁹⁹⁴.

Co ciekawe, pojęcie biedermeieru wykorzystywane było również w kontekście historii Francji. Wykorzystano je m.in. w tekście *Dziennikarka z okresu „Biedermeier”. Delifna Gay, pierwsza dziennikarka francuska 19-ego wieku*, opublikowanym w *Przeglądzie Wieczornym*

⁹⁹³ Maszkowski 1932, s. 14.

⁹⁹⁴ Noskowski 1916.

w 1928 roku, obejmującym lata życia tytułowej bohaterki, czyli okres od 1804 do 1855 roku⁹⁹⁵. Wprowadzenie odwołania do „okresu biedermeierowskiego” znajduje uzasadnienie w cytowanym na końcu nekrologu autorstwa Teofila Gautiera, w którym stwierdził, że: „Każdy, kto w przyszłości zechce opisać czasy biedermajerowskie, sięgnąć do nich [felietonów Delfiny Gay – M.H.] będzie musiał”. Cytowany fragment wskazuje na to, że pojęcie biedermeieru funkcjonowało również we Francji i że wykorzystywane było jako określenie pierwszej połowy XIX wieku. Zastosowanie tego pojęcia w takiej formie świadczy o tym, że na etapie, gdy były one publikowane, określenie „biedermeier” nie wymagało tłumaczenia.

Dostrzegano również istnienie „rosyjskiego biedermeieru” – w kontekście powieści o żyjącym w pierwszej połowie XIX wieku poecie Michaiile Lermontowie, napisanej przez Arthura Luthera (*Der Dämon*): „Powieść ta jest (...) historycznym dokumentem rosyjskiego biedermeieru, co jednak nie pomniejsza jej wartości literackiej; jest bowiem dokumentem artystycznym”⁹⁹⁶. To krótkie zdanie sugeruje, że literacki biedermeier musiał być nie raz oceniany negatywnie, jeśli autor czuł się w obowiązku zapewnić, że to nie ma wpływu na wartość omawianej pracy.

Obok tekstów, w których podejmowano próbę zdefiniowania lub scharakteryzowania pojęcia biedermeieru, występowały również i takie, których autorzy wykazywali brak chęci rozważenia tej kwestii, oferując jednocześnie nietypową interpretację. W ten sposób pisał „Sęk” w *Kurierze Warszawskim* apelując o to, by listy do niego adresowane, były związane i konkretne: „P.S. Jedna pani pisze do mnie sążnisty list, z zapytaniem, co to jest styl «Biedermajer». Choćbym wiedział, nie odpowiem. Styl «Biedermajer» – to niepisywanie niepotrzebnych listów”⁹⁹⁷.

Analizowane teksty pokazują, że pojęcie biedermeieru przyjęło się stosunkowo szybko na ziemiach polskich – w ciągu kilku lat od pierwszych odnotowanych wzmianek w literaturze niemieckiej. Wykorzystywane było w różnych kontekstach – oznaczało epokę lub styl w wyposażeniu wnętrz, ubiorach, malarstwie, architekturze, rzeźbie, literaturze, muzyce, a także stanowiło określenie pewnej postawy ludzkiej czy „atmosfery duchowej” dawnych czasów. Przywoływane było w tekstach zamieszczanych w prasie, publikowanej w różnych miastach – na terenie wszystkich zaborów. Wydaje się, że najstarsze teksty, a także wydarzenia muzealne, związane były ze Lwowem, co można tłumaczyć wpływami kulturalnymi

⁹⁹⁵ *Dziennikarka* 1928.

⁹⁹⁶ Sternbach 1939.

⁹⁹⁷ Autor apelował m.in., by „Zamiast tłumaczyć Sękowi, długo i szeroko, że się go ceni, wystarczy napisać «Kochany». Zamiast marudnego uzasadniania, dlaczego ma się go w pięcie, przypuśćmy, wystarczy napisać «Patafachu». Pierwsze go, rzecz jasna, mile połączce, drugie każe mu przełożyć nogę przez barjerę mostu Poniatowskiego, ale meritum sprawy, sami przyznacie, to grunt” – *Sztychy* 1931, s. 6-7.

płynącymi z Wiednia – stolicy biedermeieru. „Odkrycie” tej „mieszczańskiej sztuki” na początku XX wieku i fascynacja tą w dwudziestoleciu międzywojennym były uwarunkowane ówczesnymi potrzebami stworzenia wygodnego i funkcjonalnego mieszkania.

Biedermeier nie był jednak „uniwersalnym” stylem, który odpowiadałby wszystkim gustom. Jednak sam fakt, że pisano o tej sztuce, świadczy o tym, że występował w wielu wnętrzach drugiej połowy XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. Kojarzył się z czasami dziadków i pradiadków. Interpretowany był dwojako – sentymentalnie jako styl rodzimy, związany z dworakami szlacheckimi oraz jako styl o obcej genezie, któremu można ewentualnie nadać cechy bardziej rodzime. Brak było zgody również co do datowania tego zjawiska, a także jego zakresu znaczeniowego. W kontekście malarstwa wykorzystywany był głównie jako pojęcie wyznaczające pewne ramy czasowe, a w odniesieniu do mebli dodatkowo zyskiwał na znaczeniu jako pewien zespół cech formalnych. Mogły one być uzupełnione charakterystyką „ducha czasów”, która była specyficzna dla tego okresu. Jako „sztuka domowa” kojarzył się z kobietami, sprawującymi opiekę nad domem.

Opinie, interpretacje, próby skategoryzowania sztuki pierwszej połowy XIX wieku – jakie podejmowano od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej – dominowały w ówczesnej prasie. Powstawało wówczas jeszcze niewiele opracowań naukowych. Dorobek tej literatury zostanie następnie przejęty przez powojenną literaturę naukową oraz popularnonaukową.

ROZDZIAŁ IV.

POWOJENNY DYSKURS NAUKOWY NA TEMAT POJĘCIA BIEDERMEIERU – KRYTYCZNA ANALIZA W KONTEKŚCIE SZTUKI ZIEM POLSKICH

Powojenny dyskurs o sztuce biedermeieru zdominowała literatura naukowa – jej osiągnięcia i interpretacje trafiały następnie do tekstów o charakterze popularnonaukowym. Wyrosła na gruncie publikacji wydawanych od końca XIX wieku, przejmując znaczną część pojawiających się w niej tez i spostrzeżeń. Drugim źródłem wpływów była literatura zagraniczna na temat biedermeieru rozwijającego się na obszarze niemieckojęzycznym, a także w innych regionach. Dodatkowo, teksty publikowane w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej „obciążone” były założeniami ideologii marksistowskiej. Wszystkie te elementy tworzyły grunt dla kontynuacji interpretacji, ewentualnie zmodyfikowanych lub nowych.

1. Mieszczański biedermeier – epoka czy styl?

W literaturze powojennej podejmowane próby zdefiniowania biedermeieru wiązały się z najczęściej z trzema problemami – mniej lub bardziej szczegółowo rozważanymi: statusu biedermeieru, jego związków z innymi nurtami w sztuce oraz kwestią „mieszczańskości”. Pierwsze zagadnienie dotyczyło interpretacji biedermeieru jako epoki, stylu lub mniej określonego zjawiska w sztuce o niższej randze. Drugie zagadnienie wprowadzało do prób zdefiniowania biedermeieru pojęcia klasycyzmu, romantyzmu i realizmu. Zazwyczaj jedna z tych „opcji” przeważała nad pozostałymi, co było w dużym stopniu uwarunkowane omawianiem wybranej dziedziny sztuki. Pojęcie biedermeieru łączono przede wszystkim z rzemiosłem artystycznym⁹⁹⁸, był jednak także obecny w badaniach nad malarstwem. W kontekście tej dziedziny sztuki wykorzystywany był zazwyczaj jako określenie oznaczające pewien zakres czasowy, w którym mieściły się różne zjawiska w sztuce. W ten sposób pojęcie biedermeieru zyskiwało status epoki, która obejmowała znacznie szerszy zakres działalności ludzkiej niż styl.

W polskojęzycznych pracach z zakresu nauk o sztuce słowa „okres”, „czas” oraz „epoka” występują jako niejednoznaczne pojęcia. Termin „epoka” stosowano zarówno jako określenie

⁹⁹⁸ „Po 1830 r. w Europie nie wytworzył się żaden styl wspólny i jednolity, który by obejmował wszystkie dziedziny sztuki. Biedermeier odnosił się głównie do rzemiosła artystycznego, zwłaszcza do sprzętu” – Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz, *Wstęp* [do części ósmej: *Sztuka romantyzmu i pozytywizmu 1830-1890*], [w:] *Historia sztuki polskiej* 1965, s. 155.

krótszych jednostek czasu w porównaniu do terminu „okres” (np. w pracach Jana Białostockiego i Lecha Kalinowskiego), jak i odwrotnie – jako określenie dłuższej jednostki czasu (np. w tekstach Juliusza Starzyńskiego), wobec czego terminowi „okres” przypada krótszy odcinek czasu⁹⁹⁹. Pojęcie „okresu” w literaturze, które można także odnieść do sztuki¹⁰⁰⁰, zdefiniował Henryk Markiewicz jako odcinek czasu, w którym „występuje swoisty (choć zmieniający się pod względem stosunku sił) układ prądów”¹⁰⁰¹. Termin „prąd” (czy też „nurt”) można interpretować jako „zbiór kolektywny”, czyli „zbiór utworów okresowo jednorodnych a wyposażonych w pewne cechy wspólne” lub jako „zbiór dystrybutywny”, czyli „ewoluujący kompleks cech wspólnych dla owego zbioru utworów”, które powinny dominować „nad innymi cechami istotnymi utworów, należących do tego zbioru”¹⁰⁰². Cechy te dzielą się na „formalne” i „ideowe”. „Nurtem” może być więc realizm albo też idealizm w malarstwie¹⁰⁰³. Pojęcie „nurtu” jest stosowane czasem jako synonim stylu (np. „nurt romantyczny”). W ramach jednego nurtu mieszczą się różne „postawy artystyczne”¹⁰⁰⁴. W ramach poszczególnych epok występują podziały, które też nazywane są „epokami” – np. mieszczące się w ramach epoki nowożytnej renesans, barok czy oświecenie. Ponadto, podziały te różnią się czasem w zależności od dyscypliny – w ramach wyodrębnionej przez historyków epoki nowożytnej mieści się nie tylko sztuka nowożytna, ale również nowoczesna, a nawet współczesna.

Pojęcie stylu w sztuce też było niejednoznacznie interpretowane. Termin pochodzący od greckiego *stylos* i łacińskiego *stylus* kojarzono przede wszystkim z zespołem cech formalnych charakterystycznych dla danego ośrodka artystycznego lub dla danego artysty w określonym zakresie czasowym. Przykładem interpretowania dziejów sztuki z perspektywy formy dzieł była praca Aloisa Riegla *Rzymskie rzemiosło artystyczne okresu późnego Cesarstwa* oraz Heinricha Wölfflina *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*¹⁰⁰⁵. Historią badań nad stylem i różnych interpretacji tego pojęcia zajął się Meyer Schapiro w artykule *Style*¹⁰⁰⁶. Autor sformułował własną propozycję, według której „Styl jest przede wszystkim systemem form, posiadających jakości i ekspresję obarczoną znaczeniem, przez które ujawnia się osobowość artysty i szeroki światopogląd kultury. Jest on także środkiem przekazującym ekspresję w obrębie grupy, komunikującym i utrwalającym pewne

⁹⁹⁹ Ibidem, s. 106, przyp. 4.

¹⁰⁰⁰ Tak uczynił Jerzy Malinowski – por. Malinowski 1987, s. 17, przyp. 8.

¹⁰⁰¹ Markiewicz 1976, s. 200.

¹⁰⁰² Ibidem.

¹⁰⁰³ Malinowski 1987, s. 6.

¹⁰⁰⁴ Ibidem, s. 7.

¹⁰⁰⁵ Riegl 1901; Wölfflin 1915.

¹⁰⁰⁶ Schapiro 1953.

wartości życia religijnego, społecznego i moralnego przez emocjonalną sugestywność form. (...) Dla syntetyzującego historyka kultury lub filozofa historii styl jest manifestacją kultury jako całości, widowym znakiem jej jedności”¹⁰⁰⁷.

Definicja sformułowana przez Schapira uwzględnia głównie specyfikę „sztuk pięknych”, to znaczy takich dziedzin jak architektura, malarstwo czy rzeźba o wyraźnie zarysowanej jednostce twórczej. W kontekście rzemiosła artystycznego należałoby podkreślić rolę funkcji użytkowej, a także uwzględnić warsztatowy proces powstawania dzieł, rolę wzorników i powtarzalność wzorów. Istotny jest też problem ograniczeń, jakie stwarza materiał – i odwrotnie – jego specyficznych właściwości wpływających na walory artystyczne danego dzieła. Na ten problem zwrócił jednak uwagę Schapiro¹⁰⁰⁸.

Zdaniem Schapiro w naukach o sztuce dominuje założenie, że styl mieści się w ramach danej epoki i nie może powtórzyć się w innej¹⁰⁰⁹. Jednak nie można go zastosować na przykład wobec klasycyzmu lub historyzmu, jeśli przyjąć jako punkt odniesienia epokę oświecenia i romantyzmu. Pojęcie stylu wykorzystywane było również jako określenie wartościujące. Dzieła, które nie spełniały kryteriów jednolitości, spistości, zgodności z materiałem i narzędziem, nazywano „bezstylowymi”¹⁰¹⁰. Zwracano uwagę również na różne znaczenia „stylu” – na przykład Julius von Schlosser wyodrębnił styl artystyczny (czyli indywidualny styl artysty) oraz język artystyczny charakterystyczny dla danego czasu i przestrzeni¹⁰¹¹. Styl indywidualny (*maniera*, *stile*) zdefiniował jako sumę charakterystycznych cech znamionujących sposób wypowiedzi, czyli sposób, w jaki ręka artysty (*manus*) kształtuje dzieło. Termin „maniera” stosowany był do połowy XVII wieku, po czym nabrał negatywnego zabarwienia. Zastąpiło go pojęcie „stylu”. W ówczesnej doktrynie klasycznej teorii sztuki styl pojmowany był jako norma poprawności i doskonałości (Johann Wolfgang von Goethe; Benedetto Croce). Z pojęciem stylu wiąże się pojęcie *modus* (sposobu): artysta działając w swoim i swojej epoki stylu, może tworzyć w różnych *modi*. Styl jest nieświadomy, a modus – świadomy. Uwarunkowany jest podmiotowo (zależy od artysty) i obiektywnie (zależy od dzieła). Zdaniem Białostockiego – badania nad literaturą, z których wywodzi się pojęcie stylu koncentrowały się na poszczególnych twórcach. Z kolei badacze historii sztuki rozwinęli ponadjednostkowy „system pojęć stylowych odpowiadających

¹⁰⁰⁷ Schapiro 1953, 287; cyt. Białostocki 1966, s. 80.

¹⁰⁰⁸ Ibidem, s. 304.

¹⁰⁰⁹ Ibidem, s. 288.

¹⁰¹⁰ Ibidem.

¹⁰¹¹ Schlosser 1935, s. 1 nn.; cyt.za: Białostocki 1966, s. 80.

okresom rozwoju historycznego”¹⁰¹². Z czasem przyjął się również w badaniach nad literaturą, muzyką i historią ogólną – zwłaszcza w badaniach prowadzonych na obszarze niemieckojęzycznym. Z drugiej strony stosowano w badaniach nad sztuką terminologię zaczerpniętą z historii politycznej – posługując się na przykład takimi określeniami, jak „styl Ludwika XIV” czy „styl regencji”¹⁰¹³. Na przykładzie *biedermeieru* można wskazać również trzecią drogą migracji pojęć – od postaci literackiej, symbolizującej pewną postawę, po nazwę stylu i epoki.

Problem definiowania pojęcia stylu został podjęty przez Schapira w latach pięćdziesiątych XX wieku i – jak zauważył Alan Wallach w 1997 roku – „trafił w próżnię”¹⁰¹⁴. Do polskiej literatury z zakresu nauk o sztuce definicję Schapira wprowadził Jan Białostocki. Na jej podstawie sformułował własną opinię na temat stylu, który nazwał „zespołem jakości wynikających z niezliczonych czynników rozwoju społecznego, umysłowego i artystycznego, jakości w różnym stopniu i natężeniu występujących na rozmaitych obszarach, mających jednak zarazem dość elementów wspólnych, by dać się ująć jednym terminem. W tym sensie można mówić o stylu dopiero z perspektywy historycznej”¹⁰¹⁵. O lepszej dostrzegalności cech stylowych danej epoki świadczy chociażby to, że nazwy stylów są młodsze na ogół od nich samych. Jakości, o których wspomniał Białostocki występują w różnych dziełach, „na ogół pokrewnych chronologicznie i geograficznie”¹⁰¹⁶.

Z przytoczonych definicji obejmujących wybrane podstawowe pojęcia historii sztuki, wyłania się obraz chaosu pojęciowego. Wydane do lat osiemdziesiątych XX wieku polskie prace poświęcone problemom definicyjnym związanym z podstawowymi pojęciami historii sztuki, oparte o zagraniczne badania sięgające lat trzydziestych XX wieku, nadal stanowią podstawę aktualnego stanu wiedzy na ten temat. Jan Białostocki ocenił w 1980 roku, że „historia sztuki pozbawiona jest ogólnej teorii, która przecież jest niezbędna, ażeby dyscyplina naukowa mogła działać w sposób skuteczny. Zasadnicze pojęcia historii sztuki są mało precyzyjne i często wieloznaczne a jej metody zawodne”¹⁰¹⁷. Nierozwiązana do dziś kwestia zakresu znaczeniowego takich terminów jak „epoka”, „okres”, „styl”, „nurt” czy

¹⁰¹² Białostocki 1980, s. 18.

¹⁰¹³ Ibidem, s. 19.

¹⁰¹⁴ Wallach 1997.

¹⁰¹⁵ Białostocki 1966, s. 79. Z kolei w 1980 roku zdefiniował Białostocki styl jako pojęcie charakteryzujące „jednorodność jakości artystycznych w dziele sztuki, w twórczości pewnego artysty, w działalności artystycznej jakiegoś okresu, względnie obszaru” – Białostocki 1980, s. 36.

¹⁰¹⁶ Ibidem, s. 203

¹⁰¹⁷ Białostocki 1980, s. 28-29.

„prąd” sprawia, że są one różnie rozumiane przez badaczy¹⁰¹⁸. Problem ten nie jest podejmowany przez historyków sztuki w postaci osobnych rozważań, a pojawia się jedynie na marginesie prac o innej tematyce – w tym dotyczących istoty *biedermeieru*.

Zastosowanie różnie interpretowanych terminów w tekstach poświęconych *biedermeierowi*, utrudniało wypracowanie jednej definicji. Dodatkowo problem pogłębiała rzadko podejmowana kwestia podstawowych pojęć historii sztuki w nauce polskiej, mimo, że pojęcie stylu i rozwinięte następnie kategorie stylowe stały się specyficznym dla tej dyscypliny sposobem grupowania i porządkowania przedmiotów badania, kształtującym się od drugiej połowy XIX wieku i w początkach XX wieku¹⁰¹⁹. Inną trudnością, jaką wskazał Schapiro, było interpretowanie stylu głównie z perspektywy zakresu czasowego lub jego relacji z innymi historycznymi stylami, a nie poprzez jego specyficzne cechy¹⁰²⁰. Poza tym utrzymywało się postrzeganie przemian stylowych jako przede wszystkim następujących jedno po drugim (jak stwierdził Wilhelm Pinder – style historyczne idące gęsiego przez historię¹⁰²¹), a nie jako przynajmniej częściowo paralelnych. Odrębną kwestią był zidentyfikowany przez George’a Kublera „konflikt pomiędzy ogólnym pojęciem stylu a konkretyzacją, jaką jest dzieło”¹⁰²². Te problemy ujawniły się również w badaniach nad *biedermeierem*.

1.1. Cechy mieszczańskiego *biedermeieru*.

W drugiej połowie XX wieku kontynuowano model rozważań zapoczątkowany w tekstach przedwojennych, charakteryzujący się postrzeganiem *biedermeieru* jako zjawiska przejawiającego się w różnych aspektach działalności kulturalnej człowieka i wiążącego się z określoną postawą ludzką lub jako zjawiska o charakterze stylu czy tendencji stylowej w ramach danej dziedziny sztuki. Propozycja ujęcia *biedermeieru* jako epoki, wynikała z dostrzegania ścisłych związków między kontekstem historycznym, społecznym i kulturowym a sztuką. W ten sposób wypowiedział się Zygmunt Dolczewski we wprowadzeniu do katalogu wystawy *Biedermeier. Rzemiosło i przemysł artystyczny I poł. XIX w.*, prezentującej zbiory Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Poznaniu¹⁰²³. Wskazał na istotne znaczenie przemian polityczno-społecznych, które były „tłem nowo uformowanego stylu artystycznego

¹⁰¹⁸ Wśród historyków sztuki funkcjonował również pogląd odrzucający możliwość ujęcia „prawdy dzieła sztuki” w ramach takich pojęć jak styl, symbol czy struktura – na przykład w tekstach Lorentza Dittmanna – Dittman 1967; cyt. za: Białostocki 1980, s. 29.

¹⁰¹⁹ Schapiro 1953, s. 287; Białostocki 1980, s. 36.

¹⁰²⁰ Schapiro, s. 288.

¹⁰²¹ Białostocki 1980, s. 36.

¹⁰²² Kubler 1970, s. 196; Białostocki 1980, s. 56.

¹⁰²³ *Biedermeier – rzemiosło* 1981, s. 2.

przejawiającego się przede wszystkim we wnętrzach mieszkalnych oraz wyrobach rzemiosła i przemysłu artystycznego, ale również w malarstwie i w grafice, także w ilustracji książkowej”¹⁰²⁴. Biedermeier miał więc zarówno status epoki, jak i ujętego w jej ramy stylu w sztukach plastycznych. Jako *differentia specifica* tego zjawiska w sztuce wskazał, że „w przeciwieństwie do dotychczasowych jest on związany przede wszystkim z klasą mieszczańską, choć dotarł do salonów arystokracji i do wiejskiej chaty”¹⁰²⁵. Wskazywanie na obecność biedermeieru również we wnętrzach chłopskich jest dość rzadkim spostrzeżeniem w polskiej literaturze.

Rola mieszczaństwa w kształtowaniu się sztuki biedermeieru została także podkreślona w ramach wystawy *Biedermeier – epoka sztuki mieszczańskiej*, zorganizowanej w 1994 roku w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie. Biedermeier został zdefiniowany nie tylko jako epoka, ale również jako sztuka, której estetyka związana była z kultem rodziny i domowego ogniska, oraz jako kultura – „wykwit mieszczańskiej mentalności”¹⁰²⁶. Autorka komentarza – Zofia Karbowska – ujęła epokę biedermeieru jako zjawisko ogólnoeuropejskie (związane z warstwami mieszczańskimi), a ograniczone jedynie ramami czasowymi (1815-1848), a sztukę biedermeieru jako „międzynarodową”. Przyjęcie charakterystyki danego zjawiska w kulturze z perspektywy modelu życia danej warstwy społecznej pozwala na wysunięcie takiego wniosku, ponieważ kultura mieszczańska różnych regionów europejskich posiada pewne cechy wspólne. Jeśli jednak wziąć pod uwagę kryteria formalne, a także genezę biedermeieru, teza o ogólnoeuropejskim, międzynarodowym charakterze musiałaby ulec zawężeniu. Zdaniem Karbowskiej, sztuka biedermeieru we wnętrzach mieszczańskich osiągnęła dojrzałą formę około 1830 roku.

„Mieszczańskość” biedermeieru dowodzący w oparciu o określone wymagania wobec sztuki i gust warstwy średniej. Było to więc założenie nieuwzględniające indywidualnych upodobań, ale poszukujące cech wspólnych, dominujących w ramach warstwy społecznej. Należało do nich: zamiłowanie do prostoty, solidności, praktyczności, wygody, przytulności, skromności oraz – jak wskazał Dolczewski – w pewnym stopniu ludowej dekoracyjności¹⁰²⁷. Karbowska zwróciła także uwagę na to, że sztuka biedermeieru znajdowała wyraz nie tylko we wnętrzach, ale również określała „wygląd człowieka, ubiory, biżuterię i fryzury”¹⁰²⁸.

¹⁰²⁴ *Biedermeier – rzemiosło* 1981, s. 3.

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Biedermeier – epoka* 1994, s. [3].

¹⁰²⁷ *Biedermeier – rzemiosło* 1981, s. 2.

¹⁰²⁸ *Biedermeier – epoka* 1994, s. [3].

Biedermeier był nazywany również „odcieniem kultury mieszczańskiej”, którą identyfikowano z Wiedniem. W kontekście ziem polskich wskazywano na jego występowanie na terenie zaboru austriackiego, nie wykluczając jednak innych regionów: „Ten nowy rodzaj «stylu» kształtował przede wszystkim wnętrza mieszkalne, meble i odzież. Im bliżej roku 1831, który przyjmuje się jako konwencjonalną datę schyłku neoklasycyzmu, tym więcej mnożyło się przejawów nowej mody, refleksującej także na pewien odłam malarstwa”¹⁰²⁹. W powyższym fragmencie zwraca uwagę ujęcie w cudzysłów słowa „styl”. Autorzy wyjaśnili w dalszej części tekstu, że „wszystkie style” lat 1760-1830 były właściwie „pseudostylami”¹⁰³⁰. Można więc przyjąć, że autorzy nie postrzegali również biedermeieru jako „pełnego” stylu. W tej samej książce biedermeier występuje zarówno jako „moda” (lub pseudostyl), „odcień kultury”, a także „epoka”.

1.2. Malarstwo i grafika biedermeieru a „realizm mieszczański” i „mały realizm”.

Wpływ mieszczaństwa na sztukę dostrzegano zwłaszcza w kontekście malarstwa. Czasami spostrzeżenia te uzupełniano o rolę kształtującej się inteligencji, co uwidaczniało się w tematyce obrazów: „Mnożyły się więc portrety mieszczan, kupców, urzędników i uczonych. Kiełkowało malarstwo rodzajowe i pejzażowe”¹⁰³¹. Rzadziej wskazywano na oddziaływanie warstwy średniej na architekturę „publiczną” czy rzeźbę. Wiązało się to prawdopodobnie z trwającymi wzorami klasycyzmu i monumentalnym charakterem dzieł. Cech tych zazwyczaj nie wiązano z warstwą średnią. Mieszczańskość biedermeieru wielokrotnie akcentowano w badaniach – nie tylko w odwołaniach do realizmu.

W szerszym znaczeniu występował zwłaszcza w powojennych badaniach nad malarstwem. Rozumiany jako epoka, wiązany był z szerszym znaczeniowo pojęciem „realizmu mieszczańskiego”.

Genezę realizmu mieszczańskiego wskazał Juliusz Starzyński, wiążąc ją z „walką z feudalizmem”¹⁰³². Był to więc kierunek definiowany z perspektywy metodologii marksistowskiej, według której sztuka w okresie kształtującego się mieszczaństwa stanowiła „wyraz narastającej walki klasowej”¹⁰³³. Realizm wynikał „ze zdobywczej i odkrywczej

¹⁰²⁹ Dobrowolski, Mańkowski 1965a, s. 10.

¹⁰³⁰ „Wszystkie te style, czy raczej pseudostyle, mieszczą się w dwóch okresach, z których I obejmował schyłek czasów saskich, głównie jednak epokę oświecenia, tj. lata ok. 1760-1795. II okres przypada na lata rozbiorów, Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego – 1795-1830, ogólniej 1800-1830” – Dobrowolski, Mańkowski 1965a, s. 8. W części poświęconej sztuce drugiej połowy XIX wieku mianem „pseudostylów” zostały określone neostyle.

¹⁰³¹ Dobrowolski 1974.

¹⁰³² Starzyński 1951, s. 37.

¹⁰³³ Ibidem, s. 38.

postawy w stosunku do świata, z naukowo-poznawczej dążności, stawał się potężnym orężem nowej ideologii” mieszczaństwa¹⁰³⁴. Ukształtował się wraz z renesansem włoskim. Starzyński zaznaczył jednak, że realizm nie był związany wyłącznie z mieszczaństwem. W szerszym znaczeniu definiowany był jako sposób przedstawiania rzeczywistości, a także „czynnik jej przekształcania”¹⁰³⁵.

Ukształtowanie się pojęcia realizmu mieszczańskiego związane było z dialektyczną interpretacją przemian w sztuce, zakładającą, że „styl” danej epoki (rozumiany jako określenie najbardziej typowych zjawisk życia artystycznego w danym czasie) jest złożony z pozornie jednolitego systemu pojęć i wyobrażeń. W społeczeństwie nowożytnym, „kapitalistycznym”, „całość objawów twórczości artystycznej uwarunkowana jest istniejącym napięciem sprzeczności oraz stosunkiem sił społecznych zaangażowanych w walce klasowej”¹⁰³⁶. Wobec tego pojęcie „stylu epoki” ograniczania się do tylko jednego z układów – „najczęściej do układu panującego”, czyli pochodzącego od „klasy panującej”¹⁰³⁷. W miejsce funkcjonujących pojęć stylowych, proponowano inne. Wiek XIX, datowany szeroko – na okres od rewolucji francuskiej do rewolucji październikowej 1917 roku, traktowano jako okres kształtowania się nowych funkcji sztuki, które w pełni zostaną zrealizowane „przez nową epokę, epokę socjalizmu”¹⁰³⁸. Jego „środek” wyznaczał rok 1848. Przemiany w sztuce postrzegane były więc jako proces rozwojowy (postępowa historia sztuki), którego pierwszym etapem był realizm mieszczański, następnie realizm krytyczny, a na końcu realizm socjalistyczny. Sztukę nierealistyczną oceniano negatywnie jako efekt „formalistycznego oderwania artysty od rzeczywistości”¹⁰³⁹. Dzieła, w których widoczny był prymat formy nad treścią oceniano gorzej. Oderwaniem od rzeczywistości cechowała się sztuka klasycyzmu – w przeciwieństwie do romantyzmu, chociaż oba nurty wykazywały skłonność do „historycznej konwencji”¹⁰⁴⁰.

Cechą charakterystyczną realizmu mieszczańskiego XIX wieku było angażowanie się sztuki w wydarzenia polityczne, co wcześniej nie było tak wyraźne¹⁰⁴¹. W charakterystyce tego zjawiska w sztuce, jaką przedstawił Juliusz Starzyński, tendencje realistyczne lat trzydziestych wiązane są w pierwszej kolejności z romantyzmem. Lata trzydzieste przedstawił autor jako okres, w którym romantyzm był ściśle powiązany z tendencjami realistycznymi w

¹⁰³⁴ Ibidem, s. 39.

¹⁰³⁵ Kral 2022, s. 31.

¹⁰³⁶ Starzyński 1951, s. 56.

¹⁰³⁷ Schaaf 1950, s. 102-103; Starzyński 1951, s. 56.

¹⁰³⁸ Starzyński 1951, s. 57.

¹⁰³⁹ Ibidem, s. 59.

¹⁰⁴⁰ Ibidem, s. 71.

¹⁰⁴¹ Ibidem, s. 93.

sztuce: „Powiązanie zasadniczych elementów realistycznego widzenia, realistycznego stosunku do rzeczywistości z dynamiką romantyzmu, z jego dążnościami do syntezy, do podporządkowania drugorzędnych szczegółów na rzecz mocnej charakterystyki całościowej zdolność dawania ujęć typowych – oto zasadnicze rysy realizmu, które powinniśmy studiować na malarstwie tej epoki”¹⁰⁴². Takie ujęcie, w którym rozważane są związki realizmu z romantyzmem wynika zastosowania odwołań do sztuki francuskiej (Eugène Delacroix, Honoré Daumier) lub twórczości Francisca Goi, w której *biedermeier* nie zakorzenił się w takim stopniu jak w krajach niemieckojęzycznych.

Łączenie realizmu mieszczańskiego w pierwszej kolejności z romantyzmem nie przeszkodziło podjęciu rozważań nad miejscem *biedermeieru* w tym układzie zależności. Kwestię tę ujęto w ramach katalogu wystawy, zorganizowanej w 1951 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu – *Malarstwo polskie realizmu mieszczańskiego I połowy XIX wieku*¹⁰⁴³. Omówiono różne gatunki malarskie: „malarstwo rodzajowo-obyczajowe”, *weduty*, *widoki wnętrza*, posługując się terminem „*biedermeier*” jedynie w kontekście portretu. Z kolei „wielkie kompozycje mitologiczne, historyczne czy religijne” wiązano z pojęciem „monumentalnego klasycyzmu”. W sztuce portretowej tradycje klasycystyczne ustąpiły „wyraźnie miejsca typowemu realizmowi mieszczańskiemu epoki *Biedermajera*. Wyróżnia się on dobitną charakterystyką, prawdą życiową i głębią psychologiczną, w oparciu o najlepsze tradycje rzemiosła malarskiego. Ten rodzaj portretu rozpowszechnia się bardzo szeroko, stanowiąc jedną z typowych cech malarstwa polskiego I połowy XIX wieku, jako wyraz drobno-mieszczańskiego żywiołu w sztuce oraz stabilizującego się układu stosunków klasowych i społecznych w tym okresie. Mieszczańskie malarstwo portretowe reprezentuje wielu artystów, jak Bonawentura Dąbrowski (1805-1861), Alojzy Rejchan (1805-1860), Marcin Jabłoński (1801-1870), Zofia Lenartowicz (1825-1870), E. Gillern i wielu innych”¹⁰⁴⁴. Do wymienionych artystów należeli również Aleksander Kokular, Wojciech Stattler i Aleksander Lesser, którzy jednocześnie tworzyli dzieła „monumentalnego klasycyzmu”.

Pojęcie *biedermeieru* było więc akceptowane w polskich badaniach nawet w okresie stalinizmu. Nie postawiono zarzutu wprowadzania na grunt krajowych badań „dowolnych prób burżuazyjnej nauki niemieckiej”, jaki skierowano wobec Jana Białostockiemu, prezentującemu na konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w 1952 roku pojęcie

¹⁰⁴² Starzyński 1951, s. 95.

¹⁰⁴³ *Realizm mieszczański* 1951. Wystawa ta wpisuje się w cykl wystaw retrospektywnych malarstwa polskiego – poprzedziła ją wystawa poświęcona malarstwu doby oświecenia – *Malarstwo oświecenia* 1951.

¹⁰⁴⁴ *Realizm mieszczański* 1951, s. 8.

manieryzmu w kontekście polskiej sztuki¹⁰⁴⁵. Wprowadzanie niemieckiego pojęcia „biedermeieru” nie było jednak zgodne z metodologią marksistowską i jej dialektycznym rozumieniem przemian w sztuce, kwestionującą istniejące pojęcia stylowe i mającą na celu wykazanie „niezależności polskiej sztuki od Zachodu”¹⁰⁴⁶. Z drugiej jednak strony jego estetyka, „drobnomieszczański”, a nie „burżuazyjny” charakter oraz kontekst historyczny (rosnąca rola warstwy średniej jako odbiorcy sztuki) odpowiadały marksistowskiemu zamiłowaniu do realizmu i „postępowości” sztuki.

Ten sam zwrot – „mieszczański realizm epoki biedermeieru” – zastosowali Przemysław Michałowski oraz Tadeusz Dobrowolski¹⁰⁴⁷. Michałowski pisząc o poznańskim malarstwie, jako głównego portrecistę tego kierunku wskazał Edwarda Gillerna, podając przy tym, że malował zarówno wizerunki mieszczan, jak i ziemiaństwa. Dobrowolski zaś posłużył się tym określeniem w kontekście portretów pędzla Franciszka Pfanhausera, które demonstrowały „już mieszczański realizm epoki biedermeieru”. Pojęcie „realizmu mieszczańskiego” zastępowało więc określenie „stylu biedermeieru”, mimo świadomości, że w obrębie oddziaływania tej sztuki i tematów przez nią podejmowanych znajdowało się również ziemiaństwo. Nie zrezygnowano jednak z niemieckiego terminu, łącząc go z epoką. Było to więc jednocześnie wprowadzenie nowej periodyzacji stylowej, a z drugiej strony pozostanie w tym samym podziale dziejów kultury na epoki, który zarysował się w pierwszej połowie XX wieku.

Pojawiały się jednak opinie opowiadające się za odrzuceniem pojęcia biedermeieru – „obcego i niefortunnego terminu”. W ten sposób wypowiedział się Stefan Kozakiewicz w książce *Malarstwo polskie. Oświecenie – klasycyzm – romantyzm*¹⁰⁴⁸. Jako alternatywę dla niemieckiego terminu zaproponował „realizm mieszczański”, który – jak zaznaczył – posiadał szerszy zakres znaczeniowy. Uznał też możliwość zastosowania określenia „portret mieszczański”. Ten drugi termin „używany od kilku dziesiątków lat, zdał niejako swój egzamin, choć ma pewien zasadniczy brak: nie należy go brać dosłownie. W Polsce okresu między powstaniem listopadowym a styczniowym silny był bowiem jeszcze element ziemiański. (...) Ze względu na temat równie dobrze jest to więc portret mieszczański, jak i ziemiański”¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁵ Białostocki 1953, s. 179-198; Kozakiewicz 1952, s. 18 nn.; Kal 2022, s. 27.

¹⁰⁴⁶ Kal 2022, s. 29.

¹⁰⁴⁷ Przemysław Michałowski, *Malarstwo do końca XIX wieku*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania* 1956, s. 141 oraz *Historia sztuki polskiej* 1965. Dobrowolski pisał także o „mieszczańskim realizmie, znamienym dla epoki biedermeieru 2. trzydziestolecia XIX w.”.

¹⁰⁴⁸ Kozakiewicz 1976.

¹⁰⁴⁹ Ibidem.

Praca Kozakiewicza jest więc kolejnym przykładem, w którym pojęcie *biedermeieru* w malarstwie kojarzono przede wszystkim ze sztuką portretową, tym razem jednak nie interpretując jej jako wyłącznie mieszczańskiej. Zwraca również uwagę próba wyjaśnienia tego zjawiska, poprzez wskazanie, że geneza *biedermeierowskiej* sztuki portretowej związana była z mieszczaństwem, którego gusta wpływały na artystów. Następnie przyjęła się w dworach i pałacach. Przyjmując marksistowską teorię na temat „walki klas” i narzucania (ewentualnie dyfuzji) wzorów kulturowych, wynikałoby z tego założenia, że to mieszczaństwo stało się klasą panującą w społeczeństwie¹⁰⁵⁰. Sprzeczne jest to jednak z realiami historycznymi – kultura szlachecka w pierwszej połowie XIX wieku była nadal dominującą na ziemiach polskich, przy umacniającej się kulturze mieszczańskiej i kształtującej się inteligencji.

Jako reprezentacyjne dzieła „portretu mieszczańskiego” wskazał Kozakiewicz portret Pawła Pelizzaro pędzla Bonawentury Dąbrowskiego (1838) oraz Elżbiety Czaban Franciszka Pfanhausera (ok. 1830)¹⁰⁵¹. W innym miejscu stwierdził jednak, że do portretu pędzla Dąbrowskiego pojęcie realizmu mieszczańskiego, cechującego się „rzeczowością charakterystyki psychicznej i społecznej modeli (...) pasuje najlepiej”¹⁰⁵². Przywołał też obrazy, które dzisiaj uznawane są za *biedermeierowskie* [*Autoportret z rodziną* Antoniego Blanka (1825) oraz *Wnętrze salonu w domu artysty* Aleksandra Kokulara (ok. 1830)], które – jak stwierdził – stanowiły świadectwo przechodzenia „już pod koniec okresu Królestwa klasycystów na pozycje mieszczańskiego realizmu”¹⁰⁵³. Nurt „nazywany czasem mieszczańskim realizmem” wymieniał obok późnego klasycyzmu oraz różnych odmian romantyzmu. W takim ujęciu pojęcie realizmu mieszczańskiego miało bardziej autonomiczny charakter w stosunku do romantyzmu niż w interpretacji Starzyńskiego. Tym samym Kozakiewicz rozdzielił pojęcia *biedermeieru* i romantyzmu. Oceniał, że *biedermeier* na ziemiach polskich przejawiał się przede wszystkim w portrecie, podczas gdy na pejzaż wywarł wpływ przede wszystkim romantyzm niemiecki.

Realizm był w takim ujęciu „kierunkiem artystycznym uzasadnionym potrzebami zwłaszcza klasy mieszczańskiej”¹⁰⁵⁴. Odpowiadał gustom mieszczańskim i inteligenckim, znajdując pełen wyraz w portrecie. Jego pierwsza faza, przypadająca na lata 1830-1860, przejawiała się – zdaniem Dobrowolskiego – „w formach często naiwnych”, a jego

¹⁰⁵⁰ Vide przyp. 660.

¹⁰⁵¹ Portret pędzla Franciszka Pfanhausera interpretowano wówczas jeszcze jako wizerunek Julii z Czabanów Wiemanowej – *Biedermeier* 2017, s. 80.

¹⁰⁵² Ibidem.

¹⁰⁵³ Kozakiewicz 1976.

¹⁰⁵⁴ Dobrowolski, Mańkowski 1965b, s. 155.

„Umiarkowany i nieco konwencjonalny” charakter zgodny był z atmosferą *biedermeieru*. O ile więc Starzyński podkreślił związki realizmu mieszczańskiego z realizmem w latach trzydziestych XIX wieku, dla Dobrowolskiego punktem odniesień był *biedermeier*, wykazujący pewne związki z romantyzmem w wybranych gatunkach malarskich. Druga ćwierć XIX wieku to zatem „Okres *biedermeieru*, stylu mieszczańskiego, określającego przede wszystkim wnętrze domu, którego koniecznym uzupełnieniem stały się rodzinne portrety w salonie, konwencjonalne i na poły romantyczne „krajowidoki” oraz „martwe natury w jadalni”¹⁰⁵⁵. Dobrowolski podjął się również próby wykazania genezy tego stylu, koncentrując się głównie na ośrodkach niemieckich, wskazując na dwie drogi przenoszenia wzorów: „Wymuskane i z dokumentarną wiernością wykańczane kwiaty i portrety (...) malowała zrazu garść Niemców, zjeżdżających do Polski często w ślad za obcą administracją, jak Zachariasz Frey w Warszawie, a Józef Sonntag w Warszawie i Krakowie, lub pochodząca ze Szczecina malarka Henryka Beyerowa (...). Z drugiej strony artyści polscy wyjeżdżali na studia do Drezna, Monachium, Berlina, Wiednia, Düsseldorfu i Petersburga, rzadziej natomiast do Paryża”¹⁰⁵⁶.

Pojęcie „realizmu mieszczańskiego” utrzymywało się jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Wykorzystane zostało w komentarzu do wystawy *Biedermeier – epoka sztuki mieszczańskiej*, prezentowanej w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie¹⁰⁵⁷. Malarstwo „w okresie stylu *biedermeier*” zostało scharakteryzowane jako realistyczne, „niekiedy nie pozbawione cech klasycyzmu czy romantyzmu”. Realizm mieszczański, widoczny od około 1815 roku, „formułował swoisty portret, martwą naturę i sielski krajobraz. W swojej rodzajowości, odkryciu przyrody, a zwłaszcza zainteresowaniu życiem codziennym, malarstwo *biedermeier* było zgodne z gustami i smakiem estetycznym swych mieszczańskich odbiorców”¹⁰⁵⁸. Widoczne jest więc przesunięcie datowania realizmu mieszczańskiego na 1815 rok, czyli na umowną datę rozwoju *biedermeieru* w Europie. W ten sposób oba pojęcia stały się synonimiczne, a złączenie ich możliwe byłoby jedynie przy założeniu, że *biedermeier* był stylem mieszczańskim.

Pojęcie „realizmu mieszczańskiego” występuje również w nowszych publikacjach – na przykład w tekście Agnieszki Rosalez Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”. Biedermeier w malarstwie*, w którym okres jego upowszechnienia jest datowany na lata trzydzieste i

¹⁰⁵⁵ Dobrowolski 1965, s. 218.

¹⁰⁵⁶ Ibidem.

¹⁰⁵⁷ *Biedermeier – epoka* 1994, s. [8].

¹⁰⁵⁸ Ibidem.

czterdzieste XIX wieku, przy czym „jeszcze w połowie stulecia pozostawał żywym ideałem estetycznym tak w malarstwie, jak w literaturze”¹⁰⁵⁹.

Z „mieszczańskością” wiązano także inne pojęcie – „małego realizmu”. Zastosował je Tadeusz Dobrowolski w książce *Sztuka Krakowa*¹⁰⁶⁰, stwierdzając, że „kultura stanu średniego” wiązała się z „małymi ideałami”¹⁰⁶¹. Terminem „małego realizmu” objął pojawiające się po Kongresie Wiedeńskim „skromne podobizny mieszczan, przybranych w ciemne czamary i surduty”¹⁰⁶². Omawiając twórczość portretową Wojciecha Kornelego Stattlera posłużył się jednak określeniem „charakterystycznych, biedermeierowskich akcesoriów” pojawiających się na jego obrazach, łączących klasycyzm z realizmem¹⁰⁶³. W innej książce – *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat* – ocenił, że portrety biedermeierowskie, „zacierają różnice dzielące magnata od mieszczanina lub przedstawiciela inteligencji”¹⁰⁶⁴. Zwrócił także uwagę na to, że przedstawiają one często mieszczan o niemieckich nazwiskach.

Pojęcie „małego realizmu” wiązało się nie tylko z „małymi ideałami”, ale wynikało także z drobnomieszczańskich preferencji, znajdujących wyraz w „sztuce małych form”. Zaspokajała ona „obiegowe poczucie piękna i wymogi ograniczonej wyobraźni oraz konwencjonalnej moralności”¹⁰⁶⁵. Tak surową ocenę mieszczaństwa przedstawił Dobrowolski. Warstwę tę oceniał jako pracowitą i rozsądną warstwę, ale „pozbawioną polotu”, chociaż nie wyzbytą „atawistycznych tęsknot za wsią, przyrodą i czystym niebem”. Malarstwo rodzajowe tego okresu, zaspokajające „mieszczańskie mity o pierwotnej przyrodzie i malowniczej wsi polskiej”, tworzyli przeważnie artyści „mniejszego kalibru, obciążeni grzechem eklektyzmu i oportunistycznym”¹⁰⁶⁶. Ocena sztuki mieszczańskiej (*de facto* biedermeieru) jako sztuki pozbawionej większych ambicji, tworzonej przez artystów o ograniczonych zdolnościach artystycznych i umysłowych, odpowiadającej niewyszukanym gustom warstwy średniej, wynikała z tego, że wyrażała się przede wszystkim w „niskich” gatunkach malarskich (portrecie, martwej naturze, scenie rodzajowej czy weducie). W rzeczywistości dzieła w ramach „niskich gatunków” wykonywali również uznani artyści, posiadający akademickie wykształcenie: Christopher Wilhelm Eckersberg, Carl Begas, Ferdinand Georg Waldmüller,

¹⁰⁵⁹ Rosalez Rodríguez 2017, s. 43.

¹⁰⁶⁰ Dobrowolski 1971, s. 407-426.

¹⁰⁶¹ Dobrowolski 1989, s. 111.

¹⁰⁶² Dobrowolski 1971, s. 433.

¹⁰⁶³ Ibidem, s. 444-445.

¹⁰⁶⁴ Dobrowolski 1989.

¹⁰⁶⁵ Ibidem, s. 81.

¹⁰⁶⁶ Ibidem.

Eduard Gärtner¹⁰⁶⁷. Na ziemiach polskich uprawianie „niskich” gatunków malarskich wiązało się z brakiem „rozwinętych struktur szkolnictwa wyższego, akademickiej tradycji, państwowego mecenatu”¹⁰⁶⁸.

Część z badaczy – wzorem badań nad literaturą – zwracała uwagę na usytuowanie biedermeieru między dążnością ku realizmowi a ideałowi. O drugiej ćwierci XIX wieku w malarstwie pisał Malinowski jako o konglomeracie „zjawisk, w którym tendencje idealistyczne jeszcze osiemnastowiecznej proveniencji współistnieją z krystalizującymi się dążnościami do realistycznego ujęcia świata”¹⁰⁶⁹. Realizm należy wówczas rozumieć jako „dążenie od przedmiotu w kierunku uogólnienia”, a idealizm jako „dążenie od abstrakcyjnej idei do jej materializacji”¹⁰⁷⁰. Zofia Karbowska wskazała zaś na obecność „idealistyczno-romantycznych wpływów” w biedermeierowskich pejzażach utrzymanych „w typie konwencjonalnego realizmu”¹⁰⁷¹. Z jednej strony postrzegano więc idealizm w biedermeierowskiej twórczości jako zjawisko o genezie oświeceniowej, a z drugiej – jako zjawisko powiązane z romantyzmem. Analogiczne sformułowania występowały w badaniach nad literaturą – na przykład w pracy Marii Janion *Zmierzch romantyzmu*, w którym autorka stwierdziła, że biedermeier to „określenie, które jest konieczne dla charakterystyki dość istotnej tendencji w literaturze tego okresu. Biedermeier zachował bowiem z romantyzmu świadomość nieusuwalnego rozdzwiewu między ideałem a rzeczywistością, ale zarazem całkowicie zrezygnował z walki i przybliżenie wymarzonego ideału”¹⁰⁷². Interpretacja ta akcentuje więc bierność tej „tendencji w literaturze”.

1.3. „Miejskie” i „szlacheckie” malarstwo biedermeieru.

Na ziemiach polskich – co zostało już wykazane – w społeczeństwie i kulturze polskiej dominowała szlachta i kultura szlachecka. Rozwijała się również kultura inteligencji – nowej warstwy, w skład której wchodziłi zarówno szlachcice, jak i mieszczenie utrzymujący się z pracy umysłowej. Analiza kontekstu historycznego, społecznego i kulturowego, sprawiła, że zaczęto dostrzegać rozbieżność między interpretacją biedermeieru jako sztuki wyłącznie mieszczańskiej a polskimi realiami. W nowszych badaniach zaczęto zwracać uwagę na zbyt uproszczone pojmowanie biedermeieru jako sztuki mieszczańskiej i jego „stylistyczną

¹⁰⁶⁷ Rosalez Rodríguez 2017, s. 33.

¹⁰⁶⁸ Ibidem, s. 41.

¹⁰⁶⁹ Malinowski 1987, s. 6.

¹⁰⁷⁰ Ibidem.

¹⁰⁷¹ *Biedermeier – epoka* 1994, s. [10]

¹⁰⁷² Janion 1963, s. 318.

rozpiętość”¹⁰⁷³. Zwróciła na to uwagę m.in. Agnieszka Ciska, podkreślając jednak nadal znaczenie tego zjawiska jako „modelu kultury mieszczańskiej”, jako stylu życia, który „miał swoje uzasadnienie w mentalności i potrzebach mieszczańskiego środowiska, które chętnie oglądało w malarstwie portret swojej klasy, swe rozrywki i ceremonie”¹⁰⁷⁴ oraz tęsknoty „za prostotą i zaciszą mieszczańskiego życia”¹⁰⁷⁵. Dopiero jednak propozycja, by uwzględnić również zjawisko „biedermeieru szlacheckiego”, zarówno w sztukach plastycznych, jak i literaturze, była sprzeczna z wizją wyłącznie mieszczańskiego stylu.

Propozycję ujęcia „polskiego biedermeieru” w malarstwie w ramach dwóch kategorii zawarł Jerzy Malinowski w pracy *Imitacje świata – o polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*¹⁰⁷⁶. Zdaniem autora, w przeciwieństwie do biedermeieru niemieckiego i austriackiego charakteryzujących się jednorodnością, biedermeier na ziemiach polskich występował w dwóch wersjach: „miejskiej” i „szlacheckiej”. Autor uzasadnił wprowadzenie terminu „miejski” zamiast „mieszczański” tym, że „odnosi się także do inteligencji, urzędników”. W ten sposób zostały uwzględnione inne warstwy społeczne, w tym osoby pochodzenia szlacheckiego. Wobec tego powstaje pytanie, czy proponowany podział jest uzasadniony – czy w miejsce biedermeieru „szlacheckiego” nie należałoby wprowadzić pojęcia biedermeieru „wiejskiego” lub nieco węższego – „dworskowego”? Pierwsza z kategorii – „miejska” – odnosi się bowiem do przestrzeni, w której rozwijała się sztuka, powstająca w kręgu przedstawicieli różnych warstw społecznych zamieszkujących miasto. Druga z kategorii – „szlachecka” – odwołuje się do konkretnej warstwy społecznej. W ten sposób, jeśli szlachta, należąca do inteligencji, ujęta jest w ramach pojęcia „biedermeieru miejskiego”, nie może ono stanowić kategorii całkowicie opozycyjnej wobec „biedermeieru szlacheckiego”. Istnieje również kwestia tych szlachciców i ziemian, którzy posiadali majątki zarówno w miastach, jak i na wsi. W badaniach nad literaturą zwracano uwagę na łączenie się modelu życia szlacheckiego z mieszczańskim: „Szlachcic żyjący po mieszczańsku – w pałacu, pod strzechą dworku, w izdebce studenta, kancelisty, nawet poety – jest prawdziwym bohaterem polskiego biedermeieru”¹⁰⁷⁷.

Malinowski wskazał, że różnice między dwiema odmianami opierają się na sposobie postrzegania świata. „Miejska” wersja biedermeieru – porównywalna ze sztuką niemiecką i

¹⁰⁷³ Ciska 2005, s. 38.

¹⁰⁷⁴ Ibidem.

¹⁰⁷⁵ Ciska 2005, s. 36.

¹⁰⁷⁶ Malinowski 1987, s. 9; Malinowski 2003, s. 77.

¹⁰⁷⁷ Żmigrodzka 1966, s. 326-328. Na model życia „zmieszczaniałego szlachcica” jako przejaw biedermeieru na ziemiach polskich zwróciła uwagę Mirella Kurkowska – Kurkowska 2013; Kurkowska 2018.

austriacką – koncentrowała się na współczesności, a „szlachecka” opierała się na tradycji historycznej. Zdaniem Malinowskiego „szlachecki” *biedermeier* był bardziej czytelny w literaturze i kulturze materialnej, a utrwał konserwatywny model życia: „Model zachowujący zwyczajowe i religijne normy z przeszłości w opozycji do modelu nowoczesnego życia w miastach. Zamiast problemów polityczno-moralnych pojawia się w nim zaangażowanie w drobne sprawy codziennego, dostatniego, ziemiańskiego życia w kręgu rodziny i znajomych z sąsiedztwa. Z poczucia patriotyzmu wynikało podtrzymywanie tradycji narodowej, pozostawanie w sferze wspomnień, marzeń, lecz również biernego trwania”¹⁰⁷⁸. Jest to odmienna interpretacja niż zaproponowana przez Jacka Kubiaka, postulującego, by w badaniach nad polską literaturą uwzględniać zjawisko „*biedermeieru szlacheckiego*”, ale traktować go jako zjawisko niezwiązane z kulturą mieszczańską, wynikające z pogodzenia romantycznego sarmatyzmu i nowoczesności¹⁰⁷⁹. Podobną interpretację przedstawiła Iwona Węgrzyn, wskazująca na rolę *biedermeieru* w polskiej kulturze w godzeniu dawnych tradycji z nowymi¹⁰⁸⁰. W nowszych badaniach podkreśla się zatem rolę *biedermeieru* w unowocześnianiu szlacheckich tradycji, a nie „utrwalaniu konserwatywnego modelu życia”. Na wsi zwykle dominują bardziej konserwatywne poglądy niż w mieście, ale nie można odmówić wpływu, jaki te dwa ośrodki – zwłaszcza w okresie intensywnego rozwoju ośrodków miejskich – wywierały na siebie. Życie na wsi w oddaleniu od zgiełku miasta nie wynikało z preferencji określonej warstwy społecznej, ale wynikało z ponadczasowych tendencji. Poza tym, Weiland Gottlieb *Biedermeier*, od którego wywodzi się nazwa tego zjawiska w kulturze, był nauczycielem żyjącym na wsi, czyli osobą wykonującą inteligencki zawód¹⁰⁸¹. Głównym ośrodkiem działalności tej warstwy społecznej były miasta, ale jej członkowie zamieszkiwali też wsie. Poza tym, wycofanie się w krąg rodziny charakterystyczne było dla *biedermeieru* w ogóle – nie wynikało z jego szlacheckiego charakteru, a w sferach ziemiańskich taki model życia ma o wiele dłuższą tradycję¹⁰⁸².

Z „miejską” odmianą *biedermeieru* wiązał Malinowski początkowo nowy typ portretu (realistyczny wizerunek połączony z idealizacją grupy społecznej) oraz malarstwo pejzażowe ze sztafażem (nawiązujące do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego), a ze „szlachecką” – scenę rodzajową¹⁰⁸³. Rezygnując z podkreślania „mieszczańskości” *biedermeieru*, autor dostrzegął istnienie w malarstwie *biedermeierowskim* nie tylko tendencji

¹⁰⁷⁸ Malinowski 1987, s. 14.

¹⁰⁷⁹ Kubiak 2006, s. 58-63; Kubiak 2016, s. 66-75; Kubiak 2018; Węgrzyn 2021, s. 167.

¹⁰⁸⁰ Vide przyp. 478.

¹⁰⁸¹ Vide s. 15.

¹⁰⁸² Por. rozdz. II.

¹⁰⁸³ Malinowski 1987, s. 9.

realistycznych, ale wskazywał na ich współistnienie z tendencjami idealistycznymi. Jego zdaniem zjawisko to było charakterystyczne dla sztuki po 1815 roku, a zwłaszcza drugiej ćwierci XIX wieku, wskazując, że idealizm miał osiemnastowieczną proveniencję¹⁰⁸⁴. Wskazał również na wykłady o estetyce na Uniwersytecie Warszawskim, wygłaszane przez Kazimierza Brodzińskiego w latach 1822-1823 jako na tekst zawierający podstawy teoretyczne malarstwa biedermeierowskiego¹⁰⁸⁵. Jego zdaniem pejzaż biedermeierowski powinien cechować się walorami estetycznymi oraz „poetycką nastrojowością”. Powstaje pytanie, jaki jest związek malarstwa pejzażowego z „miejską” odmianą biedermeieru skłaniającą się ku nowoczesnemu życiu w mieście? W przypadku pejzaży, nie związanych z miastem, nie może być to związek treściowy. Widoki natury pod tym względem wydają się bliższe tematycznie „biedermeierowi szlacheckiemu”. Mogły także odpowiadać gustom zarówno warstw miejskich, jak i zamieszkujących wsie. Malinowski podjął też próbę przypisania konkretnych artystów do danego nurtu, oceniając, że wariant „szlachecki” był „niewątpliwie słabszy artystycznie”¹⁰⁸⁶. W wyniku jednak tego podziału, artyści jak Jan Feliks Piwarski specjalizujący się w „miejskich” i „szlacheckim” gatunku przyporządkowany został jedynie do pierwszej z wymienionych odmiany.

Kilkanaście lat później podział ten został poddany pewnym modyfikacjom. W książce *Malarstwo polskie XIX wieku* z 2003 roku, Malinowski włączył do „miejskiego” biedermeieru ponownie typ portretu oraz – zamiast malarstwa pejzażowego – scenę rodzajową (często satyryczną), która była związana z pejzażem¹⁰⁸⁷. Za najbardziej charakterystyczne gatunki dla „szlacheckiej” wersji uznał wówczas „sceny z życia dworu i wsi (z motywami jeźdźca i zaprzęgu) oraz historyczne”¹⁰⁸⁸. Zmiana ta nie została uzasadniona, stąd trudno wskazać na możliwe przyczyny. W ramy biedermeieru szlacheckiego włączył autor początkowo tematy podejmowane przez Januarego Suchodolskiego, jednak w książce *Malarstwo polskie XIX wieku* z 2003 roku charakterystykę twórczości tego malarza umieścił w rozdziale poświęconym „Malarzom czasów romantyzmu”, poprzedzającym rozdział „W kręgu biedermeieru”¹⁰⁸⁹. Akcentowanie patriotyzmu, kwestii tradycji narodowej i tematyki historycznej w kontekście „biedermeieru szlacheckiego” wydaje się zresztą bardziej odpowiadać postawie i zainteresowaniom romantyków.

¹⁰⁸⁴ Malinowski 1987, s. 6.

¹⁰⁸⁵ Ibidem, s. 9-11.

¹⁰⁸⁶ Ibidem, s. 13.

¹⁰⁸⁷ Malinowski 2003, s. 77, 78.

¹⁰⁸⁸ Ibidem.

¹⁰⁸⁹ Malinowski 1987, s. 14 i Malinowski 2003, s. 54.

W powojennej literaturze dominowało więc ujęcie *biedermeieru* jako epoki lub stylu mieszczańskiego. Początkowo pojęcie to wiązano z realizmem mieszczańskim, traktowanym w metodologii marksistowskiej jako pierwszy etap „postępowych” przemian w sztuce. Realizm mieszczański wiązano również z romantyzmem. Nie rozstrzygnięto dokładnie, jaki był stosunek między tymi trzema pojęciami. Posługiwano się również określeniami „małego realizmu” czy „sztuki małych form” podkreślając z jednej strony kameralny charakter sztuki *biedermeieru*, ale z drugiej strony – pozbawionej większych ambicji. „Mieszczańskość” mogła być interpretowana pozytywnie lub negatywnie. Z czasem zaczęto dostrzegać, że w polskich realiach określanie „*biedermeieru*” jako sztuki mieszczańskiej nie oddaje w pełni charakteru tej sztuki, która przyjęła się również w dworach szlacheckich. Model przyjęcia się kultury *biedermeieru* w ramach wyższych warstw budowano na przekonaniu, że odbyło się to na drodze migracji wzorów a nie przyjętych bezpośrednio z krajów niemieckojęzycznych, a za pośrednictwem mieszczaństwa na ziemiach polskich.

2. Biedermeier – między klasycyzmem a romantyzmem.

Wykazywanie mieszczańskiego charakteru sztuki *biedermeieru* nie było wystarczające do ustalenia specyfiki tego zjawiska. By rozwiązać ten problem, stosowano wspomnianą już metodę interpretacji stylu głównie z perspektywy zakresu czasowego lub jego relacji z innymi historycznymi stylami, a nie poprzez jego specyficzne cechy. W badaniach nad *biedermeierem* przejawiało się to w oscylowaniu między pojęciami klasycyzmu i romantyzmu. Z tymi terminami próbowano pogodzić niejednokrotnie „mieszczańskość” *biedermeieru*.

W ten sposób uczynił Andrzej Ryszkiewicz w opublikowanej w 1961 roku książce *Polski portret zbiorowy*. Autor posłużył się pojęciem „realizmu mieszczańskiego”, omawiając twórczość Franciszka Tepy, a także Bonawentury Dąbrowskiego („realistyczny portret mieszczański”). Charakteryzując *biedermeier* niemiecki, wprowadził dodatkowo pojęcie klasycyzmu – stwierdził, że był on jego „typowo mieszczańską formą”¹⁰⁹⁰. Jego zdaniem malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX wieku miało „charakter umiarkowanie klasycystyczny i mieszczański, mało akademicki”¹⁰⁹¹, w przypadku zaś dzieł powstałych we Lwowie (i na terenie Galicji Wschodniej), gdzie charakterystyczny był „klasycyzujący portret mieszczański”, wskazał na wpływ austriackiego *biedermeieru*. Franciszka Tepę, Jana

¹⁰⁹⁰ Ryszkiewicz 1961, s. 140

¹⁰⁹¹ Ibidem.

Maszkowskiego i Alojzego Rejchana określił zaś jako poruszających się „w atmosferze mieszczańskich uczuć rodzinnych”¹⁰⁹². Biedermeierowska sztuka portretowa została ukazana zatem jako kształtująca się pod wpływem wzorów niemieckich i austriackich, a także stanowiąca mieszczańską formę klasycyzmu, co sprawiało, że nie miała charakteru akademickiego. Ignacy Tłoczek z kolei, charakteryzując biedermeier, nie wyodrębnił tego stylu w tytule rozdziału *Klasycyzm, romantyzm, secesja*, przypisując mu zapewne rolę podrzędną wobec klasycyzmu lub romantyzmu¹⁰⁹³.

2.1. Biedermeier w rzemiośle artystycznym jako uproszczony klasycyzm.

Wyposażenie wnętrz mieszkalnych, zwłaszcza meble, postrzegano jako dziedzinę, w której biedermeier najlepiej się rozwinął i wobec której w szczególności wykorzystywano niemiecki termin mający pierwotnie „charakteryzować całą epokę stylową”¹⁰⁹⁴. Analogicznie do malarstwa, meble i inne elementy wyposażenia biedermeierowskie traktowano jako przejaw sztuki mieszczańskiej lub „styl meblowy burżuazji mieszczańskiej”¹⁰⁹⁵. Pisano o „mieszczańskim (...) stylu wygodnych mebli, wielkich filiżanek na kawę i kolorowych szkieł”¹⁰⁹⁶, nawiązującym do klasycyzmu. „Mieszczańskość” tłumaczono cechami sprzętów, które miały odpowiadać potrzebom mieszczaństwa „o pewnych ambicjach intelektualnych”¹⁰⁹⁷ i wiązać się z „demokratyzacją” modelu życia¹⁰⁹⁸. „Hasłem” biedermeieru była „solidność, użytkowość i prostota”¹⁰⁹⁹. Meble biedermeierowskie były wygodne i celowe – cechowały się „funkcjonalną prostotą i brakiem ozdób, ale też celową konstrukcją, złożoną z giętkich i płynnych form, nieraz bardzo pomysłowych, a zawsze liczących się z celami praktycznymi”¹¹⁰⁰. Stanowiły wytwory dobrego rzemiosła, opartego na założeniach utylitaryzmu¹¹⁰¹.

Akcentowanie pozytywnych cech mieszczaństwa, takich jak preferencja prostoty i funkcjonalności, było zgodne z założeniami metodologii marksistowskiej, traktującej warstwę mieszczańską jako tę, która kształtowała sztukę bliższą rzeczywistości, ale aspirującą do warstw wyższych. Na przeciwległym biegunie znajdowała się wówczas arystokracja,

¹⁰⁹² Ibidem.

¹⁰⁹³ Tłoczek 1984, s. 79.

¹⁰⁹⁴ Gostwicka 1965, s. 60.

¹⁰⁹⁵ Setkowicz 1969, s. 256.

¹⁰⁹⁶ Bochnak, Buczkowski 1971, s. 80.

¹⁰⁹⁷ Żygulski 1987, s. 65.

¹⁰⁹⁸ Bochnak, Buczkowski 1971, s. 75.

¹⁰⁹⁹ Ibidem, s. 239.

¹¹⁰⁰ Dobrowolski 1974.

¹¹⁰¹ Setkowicz 1969, s. 255.

ulożona we własnym świecie, oderwanym od problemów życia codziennego. W przypadku badań nad meblarstwem, dostrzeżono jednak istotną rolę dworców szlacheckich jako miejsc „udomowienia” *biedermeieru*. Setkowicz odnotował ten fakt, pisząc, że styl ten „w niedługim czasie zdobył nawet szlacheckie dwory i książęce pałace, a około 1830 r. posiadał już znaczenie międzynarodowe”¹¹⁰². Podobnie Sienicki zwrócił uwagę na to, że „formy *biedermeieru* znalazły szerokie uznanie w sferach ziemiaństwa, dla którego biurko, sekretarzyk, szafeczka w stylu *biedermeierowskim* stanowiły nieodzowne wyposażenie wnętrza dworu szlacheckiego”¹¹⁰³. Były to sprzęty wyższej jakości na przykład meble kolbuszowskie. Poza tym, meble importowane były tańsze niż w poprzednim, XVIII stuleciu. Zwracano uwagę na to, że mimo mieszczańskiego charakteru tej sztuki, nie ograniczała się ona wyłącznie do wnętrza warstwy średniej: „skromność mieszczańska stała się bowiem modą dla wszystkich stanów”¹¹⁰⁴. Cechy mebli, które utożsamiano z gustami mieszczańskimi, miały więc uniwersalny charakter, a „mieszczańskość” nie była związana wyłącznie z mieszczaństwem¹¹⁰⁵.

Były to jednak tezy zakładające, że wzory *biedermeierowskie* były związane genetycznie z mieszczaństwem, którego kultura oddziaływała na szlachtę. W nowszych polskich publikacjach zwraca się jednak uwagę na błędnie funkcjonujące przekonanie o mieszczańskiej genezie *biedermeieru*¹¹⁰⁶ oraz że styl ten odpowiadał wyłącznie na mieszczańskie potrzeby¹¹⁰⁷. Prace te uwzględniały badaniami proveniencyjnymi prowadzonymi za granicą, na podstawie których udowodniono, że wyposażenie *biedermeierowskie* pojawiło się najwcześniej na dworze cesarskim w Austrii, na dworach królewskich, książęcych i arystokratycznych (we wnętrzach prywatnych), przyjęło się następnie w domach mieszczańskich.

Prostotę mebli *biedermeierowskich* uzasadniano również nie tylko gustami mieszczańskimi, ale nawet kwestiami finansowymi – zdaniem Setkowicza „Nie dysponując środkami finansowymi, jakie były łożone na zamówienia mebli dworskich ostatnich stylów historycznych, zaczerpnął z nich *biedermeier* tylko dobrą technikę i wykonanie, a dekorację w okresie dojrzałości uprościł niemal do minimum”¹¹⁰⁸. Zrezygnowano ze złocen, metalowych

¹¹⁰² Ibidem.

¹¹⁰³ Sienicki 1962, s. 371.

¹¹⁰⁴ Narębski, Gostwicka 1968, s. 85.

¹¹⁰⁵ „Chińszczyzna wychodzi z mody w początkach XIX w. Surowe formy empiru i mieszczańskie poważne formy *biedermeieru* nie były dla niej odpowiednie” – Sienicki 1962, s. 395.

¹¹⁰⁶ Kozak 2017, s. 19. W innym miejscu tej publikacji pojawia się jednak stwierdzenie, że *biedermeier* miał „rodowód mieszczański” – Agnieszka Morawińska, [w:] *Biedermeier* 2017, s. 9.

¹¹⁰⁷ Rosalez Rodríguez 2017, s. 31; Kibort 2017, s. 119.

¹¹⁰⁸ Setkowicz 1969, s.

aplikacji, inkrustacji kamieniami, etc. Koszt wykonania mebli nie wiązał się jednak wyłącznie z dekoracjami, ale również z wykorzystaniem materiału i jakością pracy. Powstawało wiele mebli biedermeierowskich, wykonywanych z użyciem drogich gatunków drewna, jak na przykład mahoń. Prostota dekoracji była więc raczej kwestią wyboru, a niekoniecznie musiała wynikać ze względów ekonomicznych.

W pracach poświęconych meblarstwu ukształtował się pogląd o tym, że biedermeier był ostatnim stylem twórczym, ostatnim „wielkim stylem w meblarstwie”, albo „ostatnim osiągnięciem rękodzieła w zakresie artystycznego meblarstwa w. XIX”¹¹⁰⁹. Był to również okres, w którym „Artysta ustąpił miejsca rzemieślnikowi”¹¹¹⁰. Meble biedermeierowskie charakteryzowały się funkcjonalnością, która zwyciężyła „reprezentację i pompatyczność”, a „Wszystko było przemyślane i oparte na racjonalnych założeniach”¹¹¹¹. Jako genezę tego poglądu można traktować pozytywne opinie na temat prostych, solidnych i praktycznych mebli biedermeierowskich, jakie uformowały się w pierwszej połowie XX wieku. Nie zawsze jednak postrzegano biedermeier jako oryginalny styl. Przykładowo, Tadeusz Dobrowolski i Władysław Tatarkiewicz oceniali, że „Od neoklasycyzmu do końca w. XIX nie powstał żaden nowy styl artystyczny, nie było nawet prób ku niemu”, lecz była to opinia sformułowana w kontekście różnych dziedzin sztuki¹¹¹². Z kolei za uznaniem nowatorstwa malarstwa biedermeierowskiego opowiedział się Jerzy Malinowski¹¹¹³.

Pogląd na temat „ostatniego stylu twórczego” nie stanowił przeszkody dla podkreślania jego zależności od klasycyzmu. Definiowanie biedermeieru jako formy sztuki klasycyzującej sięgało czasów jego trwania, kiedy na ziemiach polskich nazywany był „stylem korynckim”¹¹¹⁴. Zdaniem Setkowicza był to dowód na to, że współcześni interpretowali ten styl jako „dalszy ciąg klasycyzmu greckiego z XVIII w.”¹¹¹⁵. Postrzeganie go jako uproszczonego albo mieszczańskiego klasycyzmu (uwzględniając ewentualnie wpływy romantyzmu) było charakterystyczne przede wszystkim dla badań nad rzemiosłem artystycznym. Wynikało to nie tylko ze specyfiki obiektów, ale również na koncentracji

¹¹⁰⁹ Gostwicka 1965, s. 56; Narębski, Gostwicka 1968, s. 86; Setkowicz 1969, s. 254.

¹¹¹⁰ Narębski, Gostwicka 1968, s. 85. To samo wyrażenie pojawiło się w: Gostwicka 1965, s. 68.

¹¹¹¹ Gostwicka 1965, s. 69.

¹¹¹² Dobrowolski, Tatarkiewicz 1965.

¹¹¹³ Malinowski 1987, s. 15; Malinowski 2003, s. 97.

¹¹¹⁴ Określenia te formułowane były w różny sposób: „«w stylu korynckim» lub «według reguł carentica», «podług reguły korintyckiej», z architekturą «koryncką» lub z «ozdobą koryncką»” – Gostwicka 1965, s. 58; Setkowicz 1968, s. 255; Woch 2006, s. 12. Brak odwołań do konkretnych źródeł utrudnia jednak weryfikację tezy, że dotyczą one rzeczywiście mebli biedermeierowskich. W inwentarzach wzmianki na temat obiektów są często lakoniczne – trudno na ich podstawie określić właściwy styl dzieł. Poza tym, w cytowanych tekstach przedwojennych dotyczących biedermeieru nie pojawiło się odwołanie do pojęcia „stylu korynckiego”.

¹¹¹⁵ Setkowicz 1969, s. 256.

badaczy rzemiosła artystycznego na stronie formalnej dzieł w znacznie większym stopniu niż w przypadku malarstwa. Traktowanie biedermeieru jako „ostatniego stylu historycznego” związane jest również z postrzeganiem tego stylu jako odmiany klasycyzmu¹¹¹⁶.

Wskazywano na różne źródła inspiracji. Zygmunt Dolczewski dowodził wpływu regionalnych odmian stylu Ludwika XVI, głównie pruskich i austriackich, klasycyzmu angielskiego (szczególnie wydawnictw Sheratona) oraz stylu empire, co przekładało się na niejednorodność biedermeieru¹¹¹⁷. Według Janiny Gostwickiej, biedermeier stanowił uproszczoną wersję klasycyzmu lub jego późnej odmiany (empire’u), a także wykazywał „związki z anglicyzującym meblem mieszczańskim, jaki rozwinął się w Niemczech równocześnie ze sprzętem dworskim”, który z kolei znajdował się w obszarze wpływów francuskich¹¹¹⁸. Podobną opinię sformułował Zdzisław Żygulski jun., pisząc o niemieckiej genezie tego stylu¹¹¹⁹.

Na tym tle wyróżnia się charakterystyka Jana Setkowicza, który podkreślił bezpośrednie związki biedermeieru z meblarstwem angielskim, wymieniając Londyn – obok Wiednia i Berlina – jako główny ośrodek artystyczny¹¹²⁰. Wskazał przy tym na wpływ projektów Thomasa Sheratona, Thomasa Hope’a i George’a Smitha na „angielski biedermeier”. Co ciekawe, w rozdziale *Meblarstwo polskie w epokach historycznych*, gdy Setkowicz wspominał o przyjęciu się tego stylu w różnych krajach europejskich, nie wymienił już Anglii¹¹²¹. Poza tym biedermeier kształtował się „w oparciu sprzed roku 1800 z pewnymi reminiscencjami empir’u i wcześniejszego stylu Ludwika XVI”.

Podkreślana wielokrotnie w literaturze zależność od stylu empire, została poddana analizie krytycznej przez Stefana Sienickiego. Autor przyznał, że meble w „tzw. stylu biedermeier” były bliskie stylowi Cesarstwa pod względem formalnym (stanowiły jego uproszczoną wersję), zwłaszcza w pierwszym okresie, ale „treść w nich zawarta była natomiast zupełnie inna”¹¹²². Porównując oba style odrzucił tezę o obecności biedermeieru w architekturze: „Empire był stylem monumentalnym i wnętrza były podobnie kształtowane jak budynki. Biedermeier zaś był stylem wnętrz, mebli i różnych przedmiotów użytkowych i choć niektórzy historycy sztuki przypisują poszczególnym domom w tym czasie budowanym cechy biedermeiera, są to raczej odmiany form klasycystycznych. Monumentalne formy

¹¹¹⁶ Ibidem.

¹¹¹⁷ *Biedermeier – rzemiosło* 1981, s. 3.

¹¹¹⁸ Gostwicka 1965, s. 65; Narębski, Gostwicka 1968, s. 84.

¹¹¹⁹ Żygulski 1987, s. 71.

¹¹²⁰ Setkowicz 1969, s. 53.

¹¹²¹ Ibidem,

¹¹²² Sienicki 1962, s. 237.

empiryczne symbolizowały władzę klasy rządzącej na wzór starożytnej Grecji i Rzymu, skromne formy mebli biedermeierowskich były w guście mieszczańskim, przez dostosowanie urządzenia do środków i potrzeb rodziny znajdującej w osobistej wygodzie i spokojnym życiu ideał swego bytu¹¹²³. Z drugiej strony – we fragmencie dotyczącym mebli wytwarzanych na ziemiach polskich – Sienicki pisał o „monumentalności” biedermeieru, która przejawiała się w łóżkach z „wysokimi, prostymi lub wygiętymi w esowe linie wezglówkami”¹¹²⁴. Pisząc o biedermeierze europejskim poświęcił Sienicki temu zagadnieniu osobny podrozdział, ale meble wykonywane na ziemiach polskich w tym „okresie” włączył do sprzętów wytwarzanych „w okresie baroku, rokoka i klasycyzmu” oraz omówił je w ramach rozdziału „Neoklasycyzmu”¹¹²⁵. Z powyższego zestawienia wynika, że Sienicki traktował biedermeier niemiecki i austriacki jako zjawisko odrębne, ale w kontekście ziem polskich – jako podległe klasycyzmowi. Podobne różnice dostrzegał również Tadeusz Mańkowski: „Sprzęt z czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego, empirowy, a z czasem biedermeierowski, chociaż pełen swoistego uroku i dobrze zespolony z mieszczańskim zwłaszcza wnętrzem, był mniej monumentalny i skromniejszy jako prawidłowy produkt nowego układu stosunków społecznych i kulturalnych. Podobnie przedstawiała się sprawa z wyrobami srebrnymi, krzyżkowymi haftami, z ceramiką Korca i Baranówki”¹¹²⁶. Spostrzeżenie to wyróżnia się w polskiej literaturze ze względu na to, że wykracza poza obręb jednej dziedziny sztuki. Obecność „biedermeierowskich motywów stylowych” dostrzegano również w zegarach¹¹²⁷.

Odmianą od przytoczonych wyżej definicji zaproponowała Helena Blumówna, należąca już do innej generacji badaczy. Odrzuciła tezę o biedermeierze jako odmianie neoklasycyzmu: „Kierunek ten nie był, jak mniemano, odmianą neoklasycyzmu, lecz zjawiskiem nowym, dostosowanym do praktycznych potrzeb rozwijającego się mieszczaństwa. Przejawiał się w konstrukcji wygodnego sprzętu oraz w jego miękkich i łagodnych formach”¹¹²⁸. Podobnie Małgorzata Korżel-Kraśna w książce *Rewolucja w sypialni. Łóżka w XIX wieku* oceniła, że biedermeier „W swoich założeniach był przeciwieństwem poprzedniego stylu empire”¹¹²⁹, co wydaje się zbyt radykalnym stanowiskiem.

¹¹²³ Ibidem, s. 237-238.

¹¹²⁴ Sienicki 1962, s. 416.

¹¹²⁵ Sienicki datował neoklasycyzm na lata 1795-1830. Jego zdaniem był to „nowy okres w rozwoju klasycyzmu polskiego” oraz „okres, gdy we Francji panuje styl empire, a później w całej Europie zapanowała moda na uproszczone formy biedermeieru” – ibidem, s. 332, 371.

¹¹²⁶ Mańkowski 1965, s. 152.

¹¹²⁷ Blumówna 1965.

¹¹²⁸ Ibidem, s. 255.

¹¹²⁹ Korżel-Kraśna 2018, s. 45.

Najwięcej związków z klasycyzmem miały meble biedermeierowskie we wczesnej fazie rozwoju stylu. Za jego początek uznawano zwykle – pod wpływem badań nad biedermeierem europejskim – rok 1815¹¹³⁰. Przyjmowano, że „najbardziej charakterystyczne formy” dostrzegalne były w latach 1820-1830¹¹³¹. Na dalszym etapie rozwoju, wskazywano na obecność motywów historyzujących, określanych też pejoratywnie jako „eklektyczne”¹¹³². Przyjmując, że biedermeier opierał się nad dziedzictwie klasycyzmu, nowe rozwiązania formalne traktowano jako elementy, które nie wyrastały z tego stylu mieszczańskiego, ale były wynikiem zewnętrznych wpływów, stanowiąc zwiastun historyzmu drugiej połowy XIX wieku. W takim ujęciu przemiany stylistyczne w meblarstwie od początku XIX wieku można było podzielić na „trzy krótkie fazy”: empire – biedermeier – neogotyki¹¹³³. Tadeusz Mańkowski wykazał jednak pewne cechy wspólne między fazą biedermeieru a neogotykiem, odnotowując ich związki z „inną formacją ideologiczną i stylistyczną”, to znaczy z „okresem romantyzmu, a także kulturą mieszczańską (biedermeier)”¹¹³⁴. Styl mieszczański „ztracał czystość form przez stosowanie obcego w charakterze detalu rokoka i gotyku”, choć „Gotyckie formy w biedermeierze były zresztą stosowane już we wczesnym okresie jego rozwoju”¹¹³⁵. Jeśli więc motywy gotyckie występują we wszystkich fazach danego stylu, to czy rzeczywiście są dla niego obce? Może współistnienie rozwiązań klasycystycznych i gotyckich jest właśnie cechą mebli biedermeierowskich?

Najczęściej wskazywano połowę XIX wieku jako okres zanikania stylu mieszczańskiego¹¹³⁶. Wówczas biedermeier „przekształcił się” w czasach Ludwika Filipa w neorokoko¹¹³⁷. Z kolei Bochnak i Buczkowski uznawali styl Ludwika Filipa za „odcień biedermeieru w interpretacji francuskiej, z nawiązaniem do baroku i rokoka”¹¹³⁸.

Analogicznie do literatury przedwojennej, porównywano biedermeier z eklektyzmem drugiej połowy XIX stulecia z korzyścią dla stylu mieszczańskiego: „Rzemiosło artystyczne osiągnęło sukcesy w fazie początkowej, po r. 1830 i około połowy wieku, szczególnie na polu meblarstwa, które w okresie biedermeieru wykształciło różnorodne, płynne i celowe formy, przystosowane zwłaszcza do wnętrz mieszczańskich. W 2. połowie stulecia te piękne i

¹¹³⁰ M.in. Setkowicz 196.

¹¹³¹ Sienicki 1962, s. 238.

¹¹³² Narewski, Gostwicka 1968, s. 86; *Biedermeier – rzemiosło* 1981.

¹¹³³ Mańkowski 1965, s. 148.

¹¹³⁴ *Ibidem*.

¹¹³⁵ Sienicki 1962, s. 239.

¹¹³⁶ M.in. Setkowicz 1969, s. 254

¹¹³⁷ Sienicki, s. 239.

¹¹³⁸ Bochnak, Buczkowski 1971.

zazwyczaj «funkcjonalne» meble zostały zastąpione przez formy historyczno-eklektyczne (...), często ciężkie i brzydkie”¹¹³⁹.

Różnorodność wytworów biedermeierowskich, a także obecność wpływów romantycznych w sentymentalizmie biedermeieru, sprawiała, że styl ten postrzegano jako pełen wewnętrznych sprzeczności: sprzęty „mimo swej skromności posiadają wybujałe formy, wbrew klasycznym kanonom niejednokrotnie przesadną czy dziwaczną dekorację, a obok prac amatorskich spotyka się dzieła wirtuozerskie”¹¹⁴⁰. W związku z tym „dla Biedermeieru wspólny jest nie tyle zespół pewnych form lecz raczej szczególna atmosfera wywołana przytulnością i prostotą wnętrza, intymnym i osobistym charakterem wielu przedmiotów użytkowych, a także pełną wdzięku naiwnością w przyswajaniu szlachetnych wzorów”¹¹⁴¹. Wniosek ten jest dość bliski przedwojennym interpretacjom formułowanym pod wpływem metody *Geistesgeschichte*, czyli koncentracji na sferze ideowej czy na „duchu” danego zjawiska historycznego. Ponownie więc trudności w zidentyfikowaniu rozwiązań formalnych, które stanowiłyby *differentiae specifica* biedermeieru, skłaniały ku prowadzeniu poszukiwań w sferze pojęć abstrakcyjnych.

Razem z kwestią istoty biedermeieru europejskiego i jego oddziaływań na sztukę ziem polskich, rozważano problem rodzimości mebli produkowanych na terenie trzech zaborów. Zdaniem Narębskiego i Gostwickiej „Styl biedermeier, wprawdzie ma swoje odpowiedniki i w innych krajach, jednak do pełnego wyrazu dochodzi właściwie jedynie na ziemiach niemieckich i w takich krajach jak: Dania, Polska, Węgry, Czechy i Rosja w pewnym stopniu, gdzie panował poprzednio tzw. empire mikołajowski, który trwa tam, niezależnie od stylu biedermeier, aż do śmierci Mikołaja I, tzn. do 1855 r.”¹¹⁴². Tezę o niejednorodności tego stylu na ziemiach polskich – analogiczną do sformułowanej przez Dolczewskiego w kontekście sztuki europejskiej – przedstawiła Janina Gostwicka¹¹⁴³. Wiązała ją jednak z oddziaływaniem państw zaborczych: w pierwszej fazie wykonane dominowały wpływy niemieckiego biedermeieru, natomiast na terenie zaboru austriackiego istotne znaczenie miały wzorce płynące z Cesarstwa Austrii, a na terenie Królestwa Polskiego – rosyjska interpretacja biedermeieru. Niejednorodność wynikała zatem ze zróżnicowania regionalnego biedermeieru na ziemiach polskich. Różnice wskazywano zwykle na poziomie zaborów¹¹⁴⁴, chociaż podejmowano także problem specyfiki wytwórczości w miastach jako ośrodkach

¹¹³⁹ Blumówna 1965, s. 255.

¹¹⁴⁰ *Biedermeier – rzemiosło* 1981, s. 2

¹¹⁴¹ Ibidem.

¹¹⁴² Narębski, Gostwicka 1968, s. 85-6.

¹¹⁴³ Gostwicka 1965.

¹¹⁴⁴ Setkowicz 1969, s. 56.

artystycznych. Obecność biedermeieru akcentowano zwłaszcza na obszarze zaborów znajdujących się pod panowaniem niemieckim i austriackim, pomijając czasem zabór rosyjski: „Nowy typ mebli, określane z czasem pojęciem biedermeieru, który był «stylem» istotnym dla mieszczańskiej kultury niemiecko-austriackiej, przeszczepionym także na grunt polski, pojawił się w Poznaniu i w austriackiej Galicji”¹¹⁴⁵.

Obok importowanych obiektów, wykonywano również sprzęty na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Według Gostwickiej meble sprowadzane z zagranicy stanowiły głównie wyposażenie pałaców, a meble rodzimej produkcji wypełniały wnętrza mieszczańskie¹¹⁴⁶. Autorka nie uzasadniła tej tezy, ale można ją tłumaczyć kosztami importu mebli z zagranicy. Dostrzegano zależność polskich wyrobów od wzorów zagranicznych – zwłaszcza mebli pruskich i austriackich. Helena Blumówna wyróżniła trzy typy sprzętów: mające wyraźne cechy regionalne, powstałe w oparciu o wzorce zachodnie oraz importowane meble¹¹⁴⁷. Jest to jednak spostrzeżenie, które można zastosować do różnych okresów w dziejach sztuki. Zdaniem Gostwickiej, cechy rodzime ujawniały się „dopiero przy bardziej szczegółowej analizie mebli poszczególnych ośrodków wytwórczych”¹¹⁴⁸. Autorka, opierając się na ówczesnym stanie badań, zasugerowała możliwość wykazania odrębnych cech ośrodka krakowskiego. Jej zdaniem istniała polska odmiana biedermeieru – zwłaszcza na południowych ziemiach: „właśnie tu na południu Polski żywotność myśli twórczej stworzyła grunt dla polskiej odmiany stylu biedermeierowskiego. Biedermeier warszawski, oscylujący w kierunku form rosyjskich, był wprawdzie bardziej wytworny, ale tym samym więcej paneuropejski”¹¹⁴⁹. Również Zdzisław Żygulski jun. zwrócił uwagę na znaczenie ośrodka krakowskiego – wskazując na odrębność produkowanych tam mebli od zagranicznych wyrobów. Zwrócił przy tym uwagę na to, że wśród nazwisk stolarzy działających w Krakowie dominują polsko brzmiące, „choć byli też i obcy, przybyli głównie z Hamburga, Królewca, Szczecina, także z Bawarii, Saksonii i Nadrenii. Natomiast stolarscy czeladnicy z terenów polskich odbywali swe zawodowe wędrówki najczęściej na Śląsk i do krajów austriacki oraz niemieckich”¹¹⁵⁰. O „tzw. biedermeierze krakowskim” wspomnieli także Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki w pracy *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, a także Adam Bochnak i

¹¹⁴⁵ Blumówna 1965, s. 255.

¹¹⁴⁶ Gostwicka 1965.

¹¹⁴⁷ Blumówna 1965, s. 255.

¹¹⁴⁸ Gostwicka 1965, s. 67.

¹¹⁴⁹ Ibidem.

¹¹⁵⁰ Żygulski 1987.

Kazimierz Buczkowski w pracy *Rzemiosło artystyczne w Polsce*¹¹⁵¹. Wskazywano również na produkcję mebli w Warszawie.

Wśród prowincjonalnych ośrodków podkreślano rolę Kolbuszowej, która „była żywotna” aż „po rok mniej więcej 1840”, w której produkowano „jeszcze wtedy meble o formach swoistych, silnie nawiązujących do tamtejszych tradycji z wieku XVIII, obok bardziej nowoczesnych, biedermeierowskich, jak garnitury do pałacu w Weryni”¹¹⁵². Z kolei Stefan Sienicki oceniał, że meble kolbuszowskie „z początków XIX wieku” miały charakter „swojskiego biedermeieru”¹¹⁵³. Wpływy niemieckich i austriackich mebli biedermeierowskich widział w kompletach pokoi sypialnych.

W meblach rodzimych dostrzegano albo mniejszy kunszt wykonania niż w niemieckich czy austriackich, co tłumaczono „prymitywniejszymi u nas warsztatami”¹¹⁵⁴ albo podkreślano ich dobrą jakość: „Polskie meble okresu biedermeieru, odznaczające się dużą różnorodnością form i pięknymi intarsjami oraz dobrym wykonaniem technicznym, stały się w początkach wieku XX wzorem dla artystów, którzy po upadku stolarstwa w drugiej połowie wieku XIX dążyli do jego odrodzenia”¹¹⁵⁵. Ostatnia z cytowanych wypowiedzi jest jednocześnie sugestią, że meble rodzimej produkcji były jednymi z wzorów dla artystów secesyjnych. Jako cechę wyróżniającą meble produkowane na ziemiach polskich podkreślano stosowanie miejscowych gatunków drewna „w większej mierze, obok powszechnie już wtedy będącego w użyciu mahoni” oraz oceniano, że cechowały się dużymi, gładkimi powierzchniami forniru, celowością i wygodą¹¹⁵⁶, a także „funkcjonalnymi opływowymi formami”¹¹⁵⁷. Było to zresztą jedno z kryteriów rodzimości mebli – obok miejsca powstania, co uwidacznia się w komentarzu Sienickiego dotyczącego „własnych” odmian tego stylu, „zarówno jeśli chodzi o kształty mebli, jak i o materiał, z jakiego były wykonywane”¹¹⁵⁸.

Razem z kwestią kształtowania się polskich ośrodków artystycznych w zakresie sprzętarsstwa biedermeierowskiego i stopnia ich zależności od zagranicznych wzorów, występował problem określenia zakresu czasowego, w jakim przebiegał ten proces. Wskazywano na okres od około 1820 lub 1825 roku do co najmniej lat pięćdziesiątych XIX

¹¹⁵¹ Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 563; Bochnak, Buczkowski 1971.

¹¹⁵² Bochnak, Buczkowski 1971, s. Żygulski jun. 1987, s. O meblach kolbuszowskich pisał również Stefan Sienicki – Sienicki 1936.

¹¹⁵³ Sienicki 1962, s. 398.

¹¹⁵⁴ Bochnak, Buczkowski 1971, s. 232.

¹¹⁵⁵ Ibidem, s. 250.

¹¹⁵⁶ Ibidem.

¹¹⁵⁷ Dobrowolski 1974. O cechach rodzimych w meblach wytwarzanych na ziemiach polskich, które wynikały m.in. z zastosowanego materiału stolarskiego oraz „swoistych elementów kształtu” pisała również Helena Blumówna – Blumówna 1965, s.254.

¹¹⁵⁸ Ibidem, s. 238.

wieku. Przyjmując, że biedermeier europejski rozwijał się od 1815 roku, oznaczałoby to, że „polski biedermeier” ukształtował się w odstępie dziesięciu lat od swojego pierwowzoru. O ile w kontekście sztuki polskiej Dobrowolski pisał o 1820 roku, w ramach pracy poświęconej sztuce krakowskiej datował rozwój tego stylu na okres od 1830 roku¹¹⁵⁹. Trwanie biedermeieru w Krakowie biedermeier utrzymywało się do lat sześćdziesiątych¹¹⁶⁰. Lata trzydzieste i czterdzieste były okresem największego rozkwitu. Z kolei Ignacy Tłoczek wskazał w pracy *Polskie snycerstwo* na lata czterdzieste XIX wieku jako na okres, w którym styl ten dopiero się upowszechniał w meblarstwie i urządzeniu wnętrz¹¹⁶¹. Zdaniem Zdzisława Żygulskiego jun. biedermeier (i inne style) „w zakresie form artystycznych (...) w charakterystycznych odmianach i wariantach (...) pojawiały się w Polsce z niewielkim tylko opóźnieniem (...)”¹¹⁶². O przyjęciu się tego stylu zdecydowała bliskość formalna stylowi Księstwa Warszawskiego, chociaż biedermeierowskie meble do siedzenia odznaczały się większą wygodą – „funkcjonalność wzięła górę nad pompatycznością”¹¹⁶³.

Przedmiotem nielicznych prac naukowych była kwestia odrodzenia zainteresowania biedermeierem w XX wieku (głównie w meblarstwie)¹¹⁶⁴. Setkowicz datował to zjawisko na około 1900 rok, oceniając je jako krótkotrwałe¹¹⁶⁵. Bochnak i Buczkowski wskazali, że meble okresu biedermeieru „stały się w początkach wieku XX wzorem dla artystów, którzy po upadku stolarstwa w drugiej połowie wieku XIX dążyli do jego odrodzenia”¹¹⁶⁶. Kwestię tę rozwinęła Agata Wójcik w artykule *Parafrazy biedermeieru w meblarstwie polskim początku XX wieku i w dwudziestoleciu międzywojennym*¹¹⁶⁷. Autorka wykazała, że obecne w niemieckim, austriackim i czeskim meblarstwie XX wieku wpływy biedermeieru można dostrzec także w polskich projektach, zwłaszcza artystów działających w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana. Sprzęty te projektowane były zarówno do przestrzeni mieszkalnych, jak i budowli reprezentacyjnych. Stanowiły część wyposażenia budynków w stylu dworcowym.

¹¹⁵⁹ Por. Dobrowolski 1971 i Dobrowolski 1974.

¹¹⁶⁰ Gostwicka 1965; Setkowicz 1969; Dobrowolski 1971; Dobrowolski 1974. Dobrowolski wskazał na 1820 roku jako okres, od którego rozwijał się biedermeier nie tylko w sprzętach, ale również w strojach i „egzystencji”.

¹¹⁶¹ Tłoczek 1984, s. 81.

¹¹⁶² Żygulski 1987, s.63.

¹¹⁶³ Ibidem

¹¹⁶⁴ Bochnak, Buczkowski 1971, s. 39; Sieradzka 1995, s. 41-49; Sieradzka 1998, s. 84, 140; Huml 1978, s. 39, 65 i Kostrzyńska-Miłosz 2005, s. 26, 28, 29, 31, 36, 107, 109-111.

¹¹⁶⁵ Setkowicz 1969, s. 260.

¹¹⁶⁶ Bochnak, Buczkowski 1971, s. 82.

¹¹⁶⁷ Wójcik 2019.

Problem zależności biedermeieru od klasycyzmu poruszany był również w ramach prac poświęconych innym dziedzinom sztuki. Zgodnie z tendencją, jaka zarysowała się już w literaturze przedwojennej, styl ten identyfikowano często z modą lat pokongresowych. Wydaje się jednak, że dostrzegano w nim więcej cech sugerujących jego autonomizację w stosunku do rozwiązań klasycystycznych. Nie była to jednak pełna autonomia, ponieważ dalej poszukiwano związków biedermeieru z innymi stylami.

W ten sposób uczynił Andrzej Banach w książce *O modzie XIX wieku*¹¹⁶⁸, postrzegając biedermeier jako niemiecki odpowiednik równoległe panującego w tym czasie we Francji stylu Ludwika Filipa: „te właśnie lata, między dwiema rewolucjami [rewolucją lipcową i Wiosną Ludów – przyp. M. H.], były okresem nowego stylu, który otrzymał potem nazwę stylu Ludwika Filipa, a w Niemczech biedermeieru”¹¹⁶⁹. Stwierdzenie to wynika prawdopodobnie z interpretacji dziejów z perspektywy historii mody XIX stulecia, dla której Francja, a zwłaszcza Paryż, stanowi punkt odniesień. Na ten problem zwróciła uwagę Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, wskazując na trudności związane z ujmowaniem w termin „biedermeier” – uwzględniając jego ramy czasowe, terytorialne i cechy definiujące – wszystkich zjawisk wiążących się z modą tego okresu (np. istnienie zjawisk w modzie o wymowie polityczno-ideologicznej a sprzeczna z nimi „domowość” biedermeieru)¹¹⁷⁰.

Definiując kontekst historyczny, koncentrował się Banach głównie na wydarzeniach istotnych dla obszaru francuskojęzycznego. Datą początkową rozwoju stylu biedermeier stał się – w tym ujęciu – rok wybuchu rewolucji lipcowej. Do 1848 roku postępował rozwój „Stylu łagodnego humoru Dickensa, ostrej satyry Daumiera, stylu małej, zadowolonej lub niezadowolonej z siebie codzienności”¹¹⁷¹. W Prusach i na ziemiach polskich wzorowano się chętnie na gotyku. Na kształtowanie się „oryginalnej nowej mody miały wpływ Niemcy, w szczególności austriacki Wiedeń”¹¹⁷². Zdaniem autora „biedermeier” był pierwszym niemieckim terminem wprowadzonym do historii europejskich stylów.

Jako jedną z najważniejszych cech ubiorów omawianego okresu wymienił Banach antyklasycyzm, opierającą się na odrzuceniu wzorów antycznych, chętnie stosowanych w okresie Cesarstwa i restauracji. Banach definiował biedermeier *de facto* jako styl historyzujący: „styl Pompadour Ludwika XV jest za biedermeieru w łaskach (...). I tapicerka biedermeieru, fotele-gondole, stoliczki akacyjne, szezlongi, otomany miały wiele z buduaru

¹¹⁶⁸ Rozdział „Sentymentalny człowiek biedermeieru” – Banach 1957, s. 234

¹¹⁶⁹ Banach 1957, s. 235.

¹¹⁷⁰ Małgorzata Możdżyńska-Nawotka, *A Rubens or a Chair, or a Novel, pheraphs? The Riddle of Fashion in the Biedermeier Period*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, s. 93-109.

¹¹⁷¹ Banach 1957, s. 235.

¹¹⁷² *Ibidem*, s. 235-236.

rokoka (...) Sylwetka człowieka biedermeieru (jak w gotyku) daleka była od postaci atlety (...). Inteligent zastąpił ideał bohatera. Może stąd biedermeierowska duża głowa w kontraście do małej, modnej w okresie cesarstwa”¹¹⁷³. Autor zwrócił uwagę na niewygodny krój sukien biedermeierowskich, które krępowały ruchy, co sprawiało, że „Biedermeierowska sukienka była naprawdę domowa”¹¹⁷⁴. Powiązał także cechy stroju biedermeierowskiego, zwłaszcza odstępowanie stroju „od sylwety rzeźby” – z rozwijającą się wówczas karykaturą („sztuką zniekształcającą człowieka”), podając przykład francuskiego artysty Honoré Daumiera. Autor doszedł nawet do wniosku – na podstawie karykatur Daumiera – że w biedermeierze „człowiek nagi staje się śmieszny i plastyka trafia go boleśnie w tej właśnie sytuacji, która niegdyś była miarą piękna dla antyku i empiru”¹¹⁷⁵. Wydaje się, że w całej charakterystyce bliskie biedermeierowi jest jedynie stwierdzenie, że „zmęczeni bohaterską historią mieszczaństwo cieszyli się powolnym, roślinnym życiem w otoczeniu wygodnych sprzętów, miłych pamiątek, życzliwych znajomych, amatorskiej muzyki”, a „tendencje rzeczowe i rozsądne, tak widoczne we wnętrzu biedermeieru, przejawiały się i w jego kostiumie”¹¹⁷⁶.

Wzory na tkaninach biedermeierowskich były omawiane najczęściej w kontekście ubiorów. Ewa Orlińska-Mianowska i Monika Janisz zdefiniowały modę biedermeierowską jako mieszczańską, która zaczęła coraz szerzej oddziaływać na społeczeństwo¹¹⁷⁷. Biorąc pod uwagę wskazywaną w badaniach nad meblarstwem i malarstwem recepcję biedermeieru pośród wyższych warstw społecznych, można zadać pytanie o drogę inspiracji płynących w modzie: czy ubiory nie kształtowały się na poziomie arystokracji i tą drogą nie przyjęły się w kręgach mieszczańskich, obejmując większą część społeczeństwa niż wcześniej – tak jak w przypadku mebli? Czy oddziaływanie mody paryskiej i wiedeńskiej na ludność ziem polskich uwidaczniało się w pierwszej kolejności za pośrednictwem mieszczaństwa czy może należy założyć, że pierwszymi odbiorcami była szlachta i burżuazja? Kontrargumentem mogłyby być upowszechniające się w tym czasie żurnale z publikowanymi wzorami strojów według nowej mody, ale zapoznanie się z nowym rozwiązaniem jest odrębną kwestią w stosunku do praktycznej realizacji wzoru, czyli zakupu lub zamówienia na miarę danego ubioru. Biorąc pod uwagę nakład finansowy potrzebny do odpowiednio szybkiej reakcji na zmieniającą się modę, można przyjąć, że taką możliwość posiadały warstwy bardziej zamożne. Oczywiście

¹¹⁷³ Bochnak 1957, s. 237.

¹¹⁷⁴ Ibidem, s. 238.

¹¹⁷⁵ Ibidem, s. 242.

¹¹⁷⁶ Ibidem, s. 245, 249

¹¹⁷⁷ Orlińska-Mianowska, Janisz 2017, s. 335.

rozwój przemysłu tekstylnego przekładał się na obniżanie cen ubiorów, co poszerzało krąg osób mogących nosić stroje według nowej mody.

W ramach tekstów poświęconych tkaninom artystycznym, *biedermeier* był często wiązany z dziewiętnastowiecznym hafciarstwem, w tym przede wszystkim z haftem krzyżykowym oraz paciorkowym¹¹⁷⁸. Jako charakterystyczne motywy zdobnicze, wykonywane haftem krzyżykowym, wskazywano bukiety kwiatowe, klasycystyczne alegorie oraz patriotyczne emblematy, „będące zazwyczaj dziełem anonimowych rąk kobiecych, wykonywanym w domu lub rzadziej w pracowniach. Również haft biały był rozpowszechniony szeroko”¹¹⁷⁹. Amatorskie hafty, przeważnie krzyżykowe, cechowały – zdaniem Adama Bochnaka i Kazimierza Buczkowskiego – dążność do naturalizmu¹¹⁸⁰. Papierowe oprawy książek zdobiono zaś haftem paciorkowym¹¹⁸¹. W ramach tekstów poświęconych *biedermeierowskiemu* tkaninom wskazuje się także, że w tym okresie powszechne było sprowadzanie wschodnich kobierców – z Turcji, Iranu, Kaukazu i Azji Środkowej¹¹⁸².

Zagadnienie *biedermeierowskich* motywów zdobniczych na tkaninach pojawia się także w ramach prac poświęconych meblarstwu. Stefan Sienicki wskazał na skromny charakter tapet oraz obić mebli, o preferowanym wzorze w pasy¹¹⁸³.

Trudności związane z określeniem cech formalnych *biedermeieru* i rozdzieleniem ich od klasycyzmu sprawiały, że rezygnowano czasem z wyodrębnienia tego stylu w ramach wybranych gałęzi rzemiosła artystycznego. W badaniach poświęconych dawnym szkłom wskazywano, że na ziemiach polskich w sztuce szklarskiej panował konserwatyzm w postaci utrzymujących się form z czasów Ludwika XVI oraz Cesarstwa Francuskiego¹¹⁸⁴. Adam Bochnak i Kazimierz Buczkowski porównali szkła empirowe z *biedermeierowskimi*, z korzyścią dla pierwszych: „Szkła empirowe cechuje umiar i wykwintny kształt, czego brak szkłom *biedermeierowskiemu*, zazwyczaj o silnych barwach, zdobnych szlifem i grawerunkiem”¹¹⁸⁵. Z kolei w artykule Aleksandry J. Kasprzak *Huty szkła kryształowego w Królestwie Polskim w pierwszej połowie XIX wieku*, opublikowanym w pracy zbiorowej *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, nie została podjęta próba określenia

¹¹⁷⁸ Eckhardt 1956, s. 234 (tutaj nieco inny zapis „*biedermaier*”; przy innych dziedzinach wytwórczości rzemieślniczej autorka nie posłużyła się tym pojęciem);

¹¹⁷⁹ Blumówna 1965; O bukietach wspominał także: Żygulski 1987.

¹¹⁸⁰ Bochnak, Buczkowski 1971.

¹¹⁸¹ Ibidem.

¹¹⁸² Żygulski 1987.

¹¹⁸³ Sienicki 1962, s. 416.

¹¹⁸⁴ Bochnak, Buczkowski 1971.

¹¹⁸⁵ Ibidem.

specyfiki tego stylu¹¹⁸⁶. Badania nad wyrobami szklarskimi, produkowanymi na ziemiach polskich w pierwszej połowie XIX wieku utrudnia niewielka liczba zachowanych obiektów. Częściej natomiast podejmuje się tematykę śląskich szkieł biedermeierowskich.

W starszych tekstach poświęconych ceramice, wytwarzanej na ziemiach polskich, rzadko stosowano termin „biedermeier”. Wzmiankowany jest na przykład w książce Marii Starzewskiej i Marii Jeżewskiej *Polski fajans* – w ramach charakterystyki wyrobów pochodzących z Horodnicy¹¹⁸⁷. Wspomniane zostały dzbanki o „plastycznej nawiązującej do renesansowej dekoracji, ale jakże podobnej w ujęciu do późnych form okresu bidermajeru”¹¹⁸⁸.

Pojęcie biedermeieru znacznie trudniej odnaleźć w tekstach poświęconych złotnictwu i odlewnictwu – mimo, że we współczesnej literaturze wskazuje się na jego obecność w tej dziedzinie twórczości¹¹⁸⁹. Wynikało to z dostrzeżenia w złotnictwie pierwszej połowy XIX wieku dominacji tendencji klasycyzujących, które nie były utożsamiane bezpośrednio z biedermeierem. W ten sposób pisał Jan Samek, który dodatkowo ocenił lata trzydzieste i czterdzieste XIX wieku (czyli w pełni ukształtowanego biedermeieru w Europie) jako okres, w którym powstawały lokalne rozwiązania i dekoracje, „zetknięcie form właściwych klasycyzmowi z pierwszymi nawiązaniem do minionych epok – gotyku, renesansu, baroku i rokoka¹¹⁹⁰. Z kolei Joanna Eckhardt, oceniła, że „Złotnictwo poznańskie XIX w. cechuje nawet wyraźny kosmopolityzm, bazujący na prostych formach klasycznego empiru, potem na stylach historycznych”¹¹⁹¹. Historyzm w złotnictwie był więc postrzegany jako kolejny etap w sztuce, kształtujący się w czasie dominacji klasycyzmu, a potem go zastępujący. Problem wykazania cech biedermeierowskich i stopnia ich zależności od klasycyzmu i historyzmu w dziełach złotniczych omijano konstruując teksty dotyczące „okresu biedermeieru”, a nie „stylu biedermeier”¹¹⁹². Jako jeden z nielicznych o biedermeierze w złotnictwie ziem polskich pisał Zdzisław Żygulski jun. – wskazał na wpływ mieszczańskich gustów na wyroby złotnicze oraz oddziaływanie niemieckiej odmiany tego stylu¹¹⁹³. Popularne były zwłaszcza biedermeierowskie srebrne koszyczki z filigranu. Zdaniem Żygulskiego jun., w „guście biedermeieru” tworzyli m.in. aktywni w Wolnym Mieście Krakowie Stanisław Westwalewicz

¹¹⁸⁶ Kasprzak 2018.

¹¹⁸⁷ Satrzewska, Jeżewska 1978.

¹¹⁸⁸ Ibidem, s. 51.

¹¹⁸⁹ Katalog biedermeieru

¹¹⁹⁰ Samek 1988, s.

¹¹⁹¹ Joanna Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX wieku*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania* 1956, s. 207.

¹¹⁹² M.in. artykuł *Złotnictwo i jubilerstwo okresu biedermeieru* opublikowany w katalogu wystawy *Biedermeier* – Martyna-Michalska 2017.

¹¹⁹³ Żygulski jun. 1987.

i Leonard Nitsch¹¹⁹⁴. Jednak w ujęciu Samka, twórczość Westwalewicz charakteryzowała się bogatą ornamentyką w duchu późnego klasycyzmu, także i zapowiadającego historyzm¹¹⁹⁵.

Inną przeszkodą dla podjęcia ogólnych wniosków na temat złotnictwa i odlewnictwa biedermeierowskiego są znaczące różnice występujące w stopniu zaawansowania badań nad poszczególnymi ośrodkami artystycznymi. Na ten problem wskazywał już Samek, oceniając, że w sztuka złotnicza od końca XVIII wieku do połowy XIX wieku związana z ośrodkiem warszawskim stanowiła główny przedmiot zainteresowania badaczy, co sprawia wrażenie, że w innych miejscowościach nie wytwarzano godnych uwagi dzieł¹¹⁹⁶. Wiele opracowań poświęconych złotnictwu, a także innym dziedzinom rzemiosła artystycznego, publikowanych jest w formie katalogu, które ujmują i identyfikują rozproszone dzieła, ale operują głównie stanem badań, rzadko stosując pogłębioną analizę styloznawczą.

Istnienie biedermeieru dostrzegano również w biżuterii. Zdzisław Żygulski jun. porównał wyroby biedermeierowskie z empirowymi, stwierdzając, że biżuteria biedermeieru była „Bardziej ciepła, swojska i intymna (...). Modne wówczas naszyjniki, bransolety, kolczyki, pierścionki, broszki, klipsy, szpile i złote zegareczki na łańcuszkach ozdobione były motywami kwiatów, roślin i węzłów. Obok drogich kamieni, szafirów, szmaragdów, rubinów, granatów, turmalinów i turkusów chętnie stosowano emalie i czarną pastę – niello. Czerń przyjęła się w okresie wspomnianej żałoby narodowej”¹¹⁹⁷.

Cechą wspólną dla opracowań podejmujących tematykę rzemiosła artystycznego jest traktowanie pojęcia biedermeieru jako terminu wyznaczającego pewien zakres czasowy. W takim ujęciu nie poszukiwano cech formalnych czy treściowych, które byłyby specyficzne dla tego stylu, ale ograniczano się do scharakteryzowania wytwórczości danych wytwórni oraz do opisanie technik, których ukształtowanie się wynikało z wielu czynników spoza obrębu przemian stylistycznych. W konsekwencji prace zbiorowe, których tytuły sugerują koncentrację na problematyce styloznawczej (*Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”* lub katalog wystawy *Biedermeier*¹¹⁹⁸), składały się z artykułów obejmujących swym zakresem różne zjawiska artystyczne pierwszej połowy XIX wieku lub – za literaturą zagraniczną – lat 1815-1848. Z tego schematu wyłamywały się głównie prace z poświęcone meblom biedermeierowskim, koncentrujące się na charakterystyce form stosowanych w tym

¹¹⁹⁴ „Styl tych sreber, oparty na empirze, następnie zaś w guście biedermeieru, nie odbiegał od tego, jaki panował w ośrodkach sąsiadujących w Wiedniu, Pradze czy Warszawie” – Żygulski 1987, s.

¹¹⁹⁵ Samek 1988, s.

¹¹⁹⁶ Samek 1988, s. Badania nad złotnictwem warszawskim były jeszcze później rozwijane – do ważniejszych opracowań należą publikacje Ryszarda Bobrowa – Bobrow 1991; Bobrow 2017; Bobrow 2018.

¹¹⁹⁷ Żygulski 1987,

¹¹⁹⁸ *Polski biedermeier* 2018; *Biedermeier* 2017.

okresie, budowanej najczęściej w oparciu o określenie ich związków z rozwiązaniami okresu klasycyzmu. Biedermeier w meblarstwie postrzegano jako ostatni styl historyczny, stanowiący uproszczony wariant klasycyzmu czy jego późnej fazy – empiru. Dostrzegano odrębność mebli biedermeierowskich wytwarzanych na ziemiach polskich, chociaż w dużym stopniu zależnych od wzorów niemieckich i austriackich. Wskazywano na różne daty rozwoju biedermeieru na ziemiach polskich oraz jego zanikania. Dominowały jednak tezy o rozwoju tego stylu z pewnym opóźnieniem w stosunku do sztuki europejskiej oraz jego trwanie do co najmniej połowy XIX wieku. Tak samo jak w przypadku malarstwa, rzemiosło artystyczne było traktowane jako przejaw sztuki mieszczańskiej.

2.2. Biedermeier w malarstwie jako mieszczański romantyzm lub romantyzm udomowiony

Obok interpretacji biedermeieru jako formy realizmu mieszczańskiego, poruszano kwestię jego związków z innymi stylami. W kontekście rzemiosła artystycznego oscyłowano między pojęciem klasycyzmu lub empiru a historyzmem. W ramach badań nad malarstwem pojęcie historyzmu zostało zastąpione romantyzmem ze względu na koncentrację na warstwie treściowej dzieł. Co ciekawe, o ile przy analizie cech formalnych w rzemiośle artystycznym, badania skłaniały się ku wizji biedermeieru jako formy uproszczonego klasycyzmu, w pracach poświęconych malarstwu dominować będzie poszukiwanie związków z romantyzmem. W kontekście ziem polskich problem rozgraniczenia biedermeieru i romantyzmu dodatkowo komplikuje równoległy rozwój tych zjawisk (symboliczną datą początku rozwoju romantyzmu na ziemiach polskich jest wydanie w 1822 roku *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza) oraz różnice definicyjne występujące w badaniach nad dwoma zjawiskami.

Problem usytuowania biedermeieru między klasycyzmem a romantyzmem dostrzegł Jerzy Malinowski w wydanej w 1987 roku książce *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*¹¹⁹⁹. Wskazując na możliwość zdefiniowania biedermeieru pod względem cech formalnych, wymienił jego dwie zalety: „Pierwszą z nich jest owa «nieczystość», tzn. dążenie do pogodzenia sprzeczności między klasycyzmem a romantyzmem, romantyzmem a realizmem. Także fakt, iż nie odwołuje się do żadnego innego terminu (jak krajowy romantyzm, wczesny realizm, realizm mieszczański itd.), a więc stanowi pojęcie samodzielne. Drugą, że wiąże sztukę polską ze sztuką środkowej Europy.

¹¹⁹⁹ Malinowski 1987.

Jestem zaś zwolennikiem tezy o decydującym znaczeniu dla sztuki polskiej tego czasu kontaktów ze sztuką austriacką i niemiecką¹²⁰⁰. Podobne sprzeczności, na które zwracał uwagę Malinowski poruszane były również w ramach badań nad literaturą, gdzie wskazywano na jego usytuowanie pomiędzy realizmem a idealizmem¹²⁰¹. Wypowiedź Malinowskiego jest też świadectwem odchodzenia od postrzegania Biedermeieru jako pojęcia związanego z realizmem mieszczańskim w kierunku jego autonomizacji w badaniach. Związki Biedermeieru z idealizmem podkreślano również w późniejszej literaturze – zdaniem Ewy Micke-Bronaerek godził on tradycje idealizmu lub klasycyzmu oraz romantyzmu¹²⁰².

Biedermeier i romantyzm analizowane z perspektywy postawy człowieka „reprezentującego” jeden z dwóch nurtów wykazywały najwięcej różnic. Z perspektywy dziejów sztuki była to istotna kwestia ze względu na wpływ stylu życia na styl wyposażenia wnętrz i gusta odbiorców. Zestawienie wzorcowego „romantyka” z mieszczańskim (reprezentującym Biedermeier) zawarła w tekście na temat rzemiosła artystycznego Helena Blumówna: „Skromny mieszczański w przeciwieństwie do zbuntowanego romantyka. Złaknionego niezwykłości i wielkich porywów, gustował w spokojnej, pogodnej egzystencji wypełnionej pracą, w urokach codziennego życia i domowego zacisza. Oprawę dla tych upodobań stanowiła sztuka Biedermeieru przystosowana do gustów mieszczaństwa, przeznaczona do domowego użytku”¹²⁰³. W takim ujęciu Biedermeier reprezentował „udomowienie” czy „udomowioną sztukę” – problem ten zostanie rozwinięty w późniejszych badaniach. Na odrębność malarstwa Biedermeieru od romantyzmu pod względem stosunku do otaczającego świata zwrócił uwagę Jerzy Malinowski: „Indywidualistycznemu, romantycznemu buntowi Biedermeier przeciwstawił ponadindywidualne normy tradycji i porządku społecznego, którym jednostka winna się podporządkować. Pogląd o nieosiągalności ideału w ramach ziemskiej egzystencji spowodował odwrócenie się od spraw ogólnych, zamknięcie w wąskim życiu rodzinnego. Biedermeier uznany za etap przejściowy między romantyzmem a sztuką trzeciej ćwierci XIX w. odzwierciedlał wyobrażenia i gusta mieszczańskie odbiorcy. Musiał być przede wszystkim łatwo zrozumiały, odbijać świat bez zniekształceń. Wrażliwości na codzienne, zwyczajne zjawiska obyczajowe i na cechy przeciętnych ludzi odpowiadało skrupulatne ujęcie rzeczywistości”¹²⁰⁴.

¹²⁰⁰ Malinowski 1987, s. 19, przyp. 12.

¹²⁰¹ Vide przyp. 137.

¹²⁰² Micke-Bronaerek 2007, s. 13.

¹²⁰³ Blumówna 1965.

¹²⁰⁴ Malinowski 1987, s. 8. Ta charakterystyka Biedermeieru została powtórzona w: Malinowski 2003, s. 77.

Porównanie przez wykazanie wyłącznie sprzeczności między dwiema postawami jest jednak pewnym uproszczeniem, biorąc pod uwagę możliwość wskazania elementów wspólnych dla obu nurtów. Jednym z istotniejszych punktów styčných był sentymentalizm. Przejawiało się to w sposobie ujęcia określonych tematów w malarstwie, ale również w funkcjach przedmiotów – przykładowo, meble biedermeierowskie, takie jak serwantki, służyły m.in. jako miejsce przechowywania pamiątek i bibelotów, które były „modne w ówczesnych romantyczno-sentymentalnych czasach”¹²⁰⁵.

Chociaż na ziemiach polskich romantyzm rozwijał się równolegle do biedermeieru, mieszczański styl identyfikowano jako przedłużenie romantycznych form – w ten sposób pisał Tadeusz Dobrowolski w kontekście twórczości „rówieśników Piotra Michałowskiego”. Jego zdaniem stanowiła ona „co najwyżej przyczynek do mieszczańskich upodobań w okresie biedermeieru, przedłużających konwencjonalne i rozcieńczone formy romantyzmu”¹²⁰⁶. Występowanie więc podobieństw między dwoma nurtami nie wynikało z ich wzajemnego oddziaływania na siebie, a raczej z przyjęcia istniejących już rozwiązań w ramach stylu mieszczańskiego. W ten sposób biedermeier – tak jak w przypadku badań nad rzemiosłem artystycznym – postrzegany był jako styl operujący już znanymi formami, chociaż specyficznymi przetworzonymi. Zatem wykładnikiem mieszczańskiej kultury biedermeieru” był „rozrzedzony romantyzm” i „zdawkowy realizm”¹²⁰⁷. Dobrowolski postrzegał biedermeier jako gorszą formę romantyzmu i realizmu: romantyzm „tracił swój żar i patos, rozrzedzał się i matowiał; realizm zaś rezygnował z celnego skrótu i zwięzłego zapisu (...) na rzecz gadatliwej, to znowu poetyczno-sentymentalnej ilustracji”¹²⁰⁸. Portrety Rafała Hadziewicza określił jako utrzymane „w obiegowym stylu, na poły romantycznym, na poły biedermeierowskim”¹²⁰⁹. Pejzaż biedermeierowski był „zdawkowy, jak gdyby umowny” i był – razem z malarstwem rodzajowym – mniej rzeczowy „w porównaniu z fazą biedermeieru, z mieszczańskim romantyzmem Głowackiego czy Breslauera”¹²¹⁰. W innym miejscu Dobrowolski określił Jana Nepomucena Głowackiego jako przedstawiciela pejzażu romantycznego „zretuszowanego w duchu mieszczańskiego stylu”, a portrety pędzla Alojzego Rejchana jako łączące „cechy biedermeieru oraz małego realizmu mieszczańskiego z

¹²⁰⁵ Ibidem, s. [4]. Na taką rolę witryn biedermeierowskich wskazał także: Setkowicz 1969. Na obecność „tzw. biedermeieru” w różnych rodzajach wyrobów rzemiosła artystycznego zwróciła również uwagę Helena Blumówna – przejawiała się ona „przede wszystkim w sprzęcie, wyrobach z metalu, ceramice i tkactwie, np. w kobiercach i kilimach, a także w hafcie” – Blumówna 1965, s. 255.

¹²⁰⁶ Dobrowolski 1989, s. 81.

¹²⁰⁷ Ibidem, s. 68.

¹²⁰⁸ Ibidem.

¹²⁰⁹ Ibidem, s. 69.

¹²¹⁰ Ibidem, s. 71.

pogłosami romantyzmu”. Ostatnie zdanie sugeruje, że autor traktował oddzielnie pojęcie *biedermeieru* od realizmu mieszczańskiego i tendencji romantycznych, chociaż z drugiej strony definiował je jako specyficzną formę romantyzmu i realizmu. Jeśli więc istnienie tych dwóch elementów w twórczości Rejchana wymienione jest osobno, jakie wówczas elementy składają się na *biedermeier*?

Biedermeier uznawany za formę romantyzmu nie był traktowany – jak w przypadku rzemiosła artystycznego – jako przedłużenie klasycyzmu. Stąd Stefan Kozakiewicz pisząc o twórczości Rejchana, uznał, że wykazywała „poklasycystyczne cechy”¹²¹¹, chociaż nie odwołał się bezpośrednio do pojęć romantyzmu i realizmu jak Dobrowolski.

Jedną z niewielu prac z zakresu nauk o sztuce, w których podjęto próbę rozstrzygnięcia, jakie cechy dzieł można wiązać z romantyzmem, a jakie z *biedermeierem*, jest książka Magdaleny Warkoczewskiej *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce*, a zwłaszcza rozdział *Portret – romantyzm czy biedermeier?*¹²¹². Autorka zwróciła uwagę na to, że wiele z omówionych portretów epoki romantyzmu bliższych jest *biedermeierowi* niż romantyzmowi: „W Wielkopolsce malarstwo portretowe na równi z litograficznymi lub malowanymi olejno widokami miast (...) głosiło pochwałę codzienności, skromnej egzystencji w gronie najbliższych, akceptację przynajmniej pozorną «tu i teraz» lub może trzeźwą rezygnację z maksymalistycznych programów romantyków”¹²¹³. Wycofanie się w krąg życia rodzinnego, „pogląd o nieosiągalności ideału w ramach ludzkiej egzystencji”, który miał wpływ na postawę człowieka *biedermeieru*, był przedmiotem badań historyków literatury.

W opiniach, które uznawały jednak większą autonomię *biedermeieru* w stosunku do romantyzmu, uwzględniano wpływ dziedzictwa klasycyzmu. Jest to cecha charakterystyczna dla nowszych badań, uwzględniających pluralizm stylowy pierwszej połowy XIX wieku i skomplikowaną sieć powiązań między różnymi zjawiskami w sztuce, trudnymi do zdefiniowania poprzez odwołanie do jednego wzoru. Na problem wyodrębnienia *biedermeieru* jako prądu kulturowego zwróciła uwagę Warkoczewska: „W płaszczyźnie historii literatury mówi się o *biedermeierze* jako o epoce przejściowej między romantyzmem a realizmem i dostrzega występowanie w nim cech obu tych prądów. W historii sztuki pojęcie to przede wszystkim wiąże się z pewnym «stylem», prezentującym się w rzemiośle

¹²¹¹ Kozakiewicz 1976, s.

¹²¹² Warkoczewska 1984.

¹²¹³ Ibidem, s. 219. Warkoczewska wskazała także na przykład dzieła mieszczące się w ramach innych gatunków – łączącego wedutę ze sceną rodzajową, które „można łączyć z kulturą *biedermeieru*” – *Widok Rynku Poznańskiego w roku 1838* Juliusza Knorra.

artystycznym i kulturze materialnej, znajduje jednak zastosowanie w opracowaniach dotyczących malarstwa”¹²¹⁴. Zdaniem Agnieszki Ciski Biedermeier w malarstwie „obficie korzystał z linearnej stylistyki neoklasycyzmu, nostalgicznych nastrojów i motywów romantyzmu, nawiązując w portretach także do konwencji nazareńczyków – w gładkim kształtowaniu powierzchni, ograniczonej przestrzenią kompozycji”¹²¹⁵, ale również na jego odrębne od tych nurtów „regionalne, lokalne cechy, sięgając także do rodzajowej konwencji XVII-wiecznej sztuki niderlandzkiej, XVIII-wiecznych wzorów angielskich i wreszcie malarskiej tradycji rodzimej – niemieckiej, nacechowanej silnie realizmem, rozmiłowanej w detalu i anegdocie”¹²¹⁶. Opinię tę zawarła autorka w rozdziale *Biedermeier – prosto, mieszczańsko, zacisznie* w ramach katalogu wystawy *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jednak we wprowadzeniu do tej publikacji, Iwona Danielewicz oceniła, że Biedermeier – obok düsseldorfskiej szkoły pejzażu – wywodzi się z „romantyzmu niemieckiego, który odezwał się w mieszczańskiej kulturze i stworzył bardzo ciekawe zjawisko”¹²¹⁷.

W książce Agnieszki Świętosławskiej *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku* Biedermeier jest jednym z wielu współistniejących nurtów: „począwszy od późnego rokoka (...), przez inspirowany sztuką niemiecką Biedermeier, pierwiastki neoklasycystyczne i akademickie oraz romantyczne, aż po wczesne przejawy realizmu”¹²¹⁸. Problem powiązań między poszczególnymi stylami praktycznie nie stanowi przedmiotu badań na poziomie uogólnień. Przeszkodą dla rozważenia relacji pomiędzy poszczególnymi stylami, jest ujmowanie historii malarstwa poprzez stosowanie metody podobnej do Vasariańskiej – przez konstruowanie prac naukowych z omawianych osobno sylwetek artystów (wątki biograficzne połączone z charakterystyką twórczości) bez refleksji na temat związku dzieł sztuki z określonymi stylami. W tak konstruowanych pracach wątek styloznawczy ogranicza się do przypisania artysty do danego nurtu, co skutkuje uproszczeniami. Bardziej słuszne byłoby rozpatrywanie konkretnych wytworów w kontekście poszczególnych stylów, mając jednocześnie świadomość istnienia dzieł „pośrednich”, to znaczy posiadających cechy

¹²¹⁴ Ibidem, s. 217.

¹²¹⁵ Agnieszka Ciska, *Biedermeier – prosto, mieszczańsko, zacisznie*, [w:] *Malarstwo niemieckie* 2005, s. 35.

¹²¹⁶ Ibidem, s. 36.

¹²¹⁷ Danielewicz 2005, s. 8.

¹²¹⁸ Świętosławska, s. 477. W latach dwudziestych XIX wieku Biedermeierowskie tendencje w malarstwie rodzajowym były rzadkie w środowisku warszawskim (przykładem jest twórczość Wincentego Kasprzyckiego). W tym okresie rzadko powstawały dzieła o tematyce związanej z życiem miast – w przeciwieństwie do sztuki niemieckiej i rosyjskiej okresu Biedermeieru, w której często się pojawiały – ibidem, s. 154, 244. Jako „nieodłączny rekwizyt Biedermeierowskiego wnętrza” wskazał Ryszkiewicz miniaturę portretową – Ryszkiewicz 1961.

charakterystyczne dla dwóch lub więcej nurtów. Bez refleksji styloznawczej tego typu prace stanowią swego rodzaju katalogi twórczości poszczególnych artystów. Wysiłek badawczy nie powinien koncentrować się wyłącznie na detalicznie opracowywanej faktografii, ale powinien być skierowany również na dążenie do syntezy.

Obok romantyzmu równolegle w stosunku do biedermeieru rozwijało się malarstwo nazareńskie. Problem ten nie był jednak często podejmowany przez historyków sztuki, zwłaszcza w kontekście ziem polskich – został jedynie nakreślony. Związki biedermeieru z nazarenizmem poruszane są przede wszystkim w nowszej literaturze¹²¹⁹. Wśród podobieństw między dwoma kierunkami wskazuje się m.in. perfekcyjne opanowanie rzemiosła malarskiego, istotną rolę malarstwa portretowego oraz kierowanie się ideałem przyjaźni. Oba nurty różniły się od siebie – zwłaszcza poprzez odmienne źródła inspiracji. Chociaż różna geneza rozwiązań artystycznych stosowanych w ramach biedermeieru i nazarenizmu stanowi podstawę rozróżniania tych dwóch zjawisk, w przypadku biedermeieru i romantyzmu nie stanowiła ona jednak przeszkody w łączeniu i traktowaniu jako jedno dwóch różnych fenomenów kulturowych.

W ostatnich latach istnieje tendencja do wprowadzania do badań nad sztuką biedermeieru na ziemiach polskich terminu „romantyzm udomowiony”, zaczerpniętego z historii literatury. Jego autorem jest Virgil Nemoianu, autor książki *The Taming of Romanticism. European Literature and The Age of Biedermeier*¹²²⁰. Pojęcie „romantyzmu udomowionego” wprowadzono do polskiej literatury o sztuce w związku z wystawą *Biedermeier*, zorganizowaną w 2017 roku przez Muzeum Narodowe we współpracy z Muzeum Narodowym w Szczecinie. Biedermeier został ukazany jako sztuka i kultura mieszczańska w Europie Środkowej i Północnej, rozwijająca się w latach 1815-1848¹²²¹. Ekspozycja ujęła „problematykę kultury pierwszej połowy XIX w., poprzez pryzmat życia codziennego mieszczaństwa (choć nierzadko również ziemiaństwa i arystokracji)”. Z tą perspektywą związane jest pojęcie „romantyzmu udomowionego”, wskazując na z jednej strony podporządkowanie refleksji nad sztuką wartościom promowanym przez „wielką literaturę romantyczną”, a z drugiej na dominację „biedermeierowskich form” w życiu codziennym¹²²². W ten sposób biedermeier rozumiany jako „romantyzm udomowiony” stanowi przeciwieństwo właściwego (?) romantyzmu. Czy biorąc pod uwagę odmienną genezę obu zjawisk (biedermeier nie powstał z przetworzenia romantycznych wzorców) oraz ich

¹²¹⁹ Kozak 2011; Kozak 2018; Kozak 2017, s. 22-23; Rosalez Rodríguez 2017, s. 33-34.

¹²²⁰ Nemoianu 1984.

¹²²¹ Kozak, Rosales Rodríguez 2017, s. 11.

¹²²² Ibidem, s. 12.

odmienny charakter można ujmować je jednym terminem? Odmienne kwestią jest konstruowanie definicji *biedermeieru* na pojęciu „romantyzmu udomowionego” a inną wyprowadzenie z analizy porównawczej wniosku dotyczącego pewnych podobieństw między dwoma zjawiskami. Analizie tej powinna jednak towarzyszyć refleksja nad związkami *biedermeieru* z innymi nurtami w sztuce czy w kulturze, zwłaszcza z okresem klasycyzmu.

Pomysł wprowadzenia pojęcia „romantyzmu udomowionego”, doprowadził nawet do sformułowania pytań o to, „Czy w badaniach nad malarstwem pierwszej połowy XIX w. termin *biedermeier* jest potrzebny? Czy to tylko jeszcze jedna mglista humanistyczna konstrukcja, która gmatwa i tak rozległą panoramę romantyzmu?”¹²²³. Agnieszka Rosales Rodríguez otworzyła tymi pytaniami esej *Romantyzm „udomowiony”. Biedermeier w malarstwie*, stwierdzając, że „Wykładnia *biedermeieru* jako «niższego poziomu romantyzmu», zaproponowana przez rumuńskiego uczonego [Virgila Nemoianu – M.H.] na gruncie literatury, okazuje się pojęciem przydatnym również w obszarze malarstwa, pozwala bowiem docenić i uwydatnić te aspekty ówczesnej sztuki, które wykluczono z pola widzenia wielkiej kulturowej formacji – romantyzmu”¹²²⁴. Co ciekawe, w cytowanym już tekście *Biedermeier – prosto, mieszczańsko, zacisznie* autorka akcentowała zależność *biedermeieru* od dziedzictwa klasycyzmu¹²²⁵.

W takim ujęciu sztuka pierwszej połowy XIX wieku dzieliła się na romantyzm „wysoki” i „niższy”, a *biedermeier* był pojęciem obejmującym „te rejony kultury, które odnoszą się do spychanych dłużej z obszaru refleksji spraw przyziemnych, praktycznych, zwyczajnych, lokalnych – w adekwatnym dla tych zainteresowań języku realizmu”¹²²⁶. Teza o tym, że *biedermeier* stanowił „romantyzm udomowiony” została skonstruowana przy jednoczesnym akcentowaniu jego opozycyjnego charakteru wobec romantyzmu: „Patetyczny romantyzm oraz umiarkowany, naiwny *biedermeier* – różne postawy i wyrażające je malarskie idiomy – współistniały w jednej epoce”, a także „*Biedermeier* reprezentuje więc nie porywy serca, nieokiełznane wybuchy wyobraźni, wizjonerstwo, poetykę cudowności, ale miłą jednostajność codzienności, rozsądny, dość serdeczny stosunek do świata, kult tego co małe, oswojone, bliskie, świat uporządkowany dzięki Bożej opatrności lub troskliwej opiece państwa”¹²²⁷. Powstaje pytanie, czy tak odmienne postawy, można ujmować jednym terminem – romantyzmu? Skoro *biedermeier* ujmuje „aspekty ówczesnej sztuki, które

¹²²³ Ibidem.

¹²²⁴ Ibidem.

¹²²⁵ Vide przyp. 1220.

¹²²⁶ Rosales Rodríguez 2017, s. 32.

¹²²⁷ Rosales Rodríguez 2017, s. 32.

wykluczono z pola widzenia wielkiej kulturowej formacji – romantyzmu”, to czy w takim razie definiowanie *biedermeieru* jako formy romantyzmu nie jest sprzecznością?

Pojęcie „udomowionego romantyzmu” zostało rozwinięte w pracy zbiorowej *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*¹²²⁸, obejmując swym zakresem znaczeniowym różne dziedziny sztuki. Redaktorka Agnieszka Rosalez Rodríguez zaznaczyła we wprowadzeniu, że termin ten nie ma sprowadzać *biedermeieru* „do roli tła, podrzędnego modelu kultury. Metafora ta służy uwydatnieniu perspektywy codziennego życia zwykłych ludzi, spraw rodzinnych i towarzyskich, sfery prywatnych przyjemności i zainteresowań, kultury materialnej. Na gruncie polskim, gdzie narracją o sztuce zawładnął wysoki dyskurs romantyczny (...), zwrot ku *biedermeierowi*, manifestowanemu w sposobie urządzenia wnętrz oraz tematyce obyczajowej, pozwala przewartościować narodowe mity, docenić europejskie relacje i wpływy, także państw zaborczych (...) Propaganda narodowych celów przesłaniała XIX-wiecznej historiografii właściwą ocenę artystycznych wartości rodzimej sztuki w kontekście europejskim”¹²²⁹. Wprowadzenie jednak pojęcia romantyzmu jako podstawy definicyjnej „polskiego *biedermeieru*”, skutkuje nadaniem *biedermeierowi* roli podrzędnej (względem romantyzmu) i nie prowadzi do zerwania z błędnym schematem interpretacji dziejów sztuki, ale jedynie do jego modyfikacji.

Co ciekawe, autorzy dwóch artykułów zamieszczonych w *Polskim biedermeierze*, wyrazili negatywną opinię na temat definiowania *biedermeieru* jako „romantyzmu udomowionego”¹²³⁰. Mikołaj Getka-Kenig wskazał na idące za tym nadmierne uproszczenie charakteru twórczości *biedermeierowskiej*, która w dużym stopniu opierała się i korzystała z dziedzictwa klasycyzmu. Dobrochna Ratajczakowa wskazała, że *biedermeier* „«wyglądał» opozycyjność klasycyzmu i romantyzmu”, przez co uznawano go za „udomowiony” lub „poskromiony romantyzm”, jak też uczynił Virgil Nemoianu „*de facto* odbierając prądowi jego tożsamość”¹²³¹. Stosowanie analogicznych kategorii badawczych w badaniach nad literaturą i sztukami plastycznymi było krytycznie oceniane już przez Ernsta Roberta Curtiusa w 1947 roku, ze względu na to, że „Twórczość literacka podlega innym prawom, niż sztuki piękne”¹²³². Z drugiej strony, uwaga Ratajczakowej dowodzi, że mimo różnic między tymi dziedzinami sztuki oraz dyscyplinami naukowymi, można wskazać na ten sam rodzaj uproszczenia w postrzeganiu *biedermeieru* z perspektywy wyłącznie romantyzmu.

¹²²⁸ *Polski biedermeier* 2018.

¹²²⁹ Agnieszka Rosalez Rodríguez, *Wstęp*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, s. 8.

¹²³⁰ Ratajczakowa 2018, s. 55-70; Getka-Kenig 2018, s. 245-258.

¹²³¹ Ratajczakowa 2018, s.

¹²³² Curtius 1953, s. 12; cyt. za: Białostocki 1980, s. 26.

Różnice między autorami tekstów opublikowanych w ramach publikacji zbiorowej *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”* dotyczyły nie tylko sprzecznych opinii na temat zasadności tego pojęcia, ale również w jego interpretacji. Według Doroty Mackenzie „romantyzm udomowiony” miał przejawiać się w postawie Fryderyka Chopina, który – mimo ówczesnych wymogów rynku muzycznego – unikał koncertów w dużych salach, preferując grę dla niewielkiej publiczności: „Sprzeciw Chopina wobec despirytualizacji uczuć, którą przyniosły masowe koncerty muzyczne, chyba w pewien sposób odniósł sukces. Jest to także zwycięstwo biedermeieru – romantyzmu „udomowionego”¹²³³. W ujęciu tym indywidualne preferencje Chopina, który był „mistrzem miniatury i tylko jednego instrumentu, gdy współcześni mu kompozytorzy grawitowali ku potężniejszym muzycznym konstrukcjom”, grywającym koncerty kameralne, zostały odczytane jako ukłon w stronę biedermeierowskiego amatorskiego uprawiania sztuki w gronie rodzinnym i najbliższych znajomych. Trudno jednak określić Chopina jako kompozytora-amatora. Jego postawę można także odczytać odwrotnie – jako bunt jednostki wobec przyjętych schematów, a więc postawę romantyczną. Biorąc jednak pod uwagę względy praktyczne, ów sprzeciw w dużej mierze wynikał raczej z ograniczeń fizycznych kompozytora, które utrudniałyby mu grę dla większej publiczności.

Pojęcie „romantyzmu udomowionego” próbowano zastosować również wobec architektury, co było zadaniem trudnym ze względu na nieuznawanie przez większość badaczy tej dziedziny sztuki jako biedermeierowskiej. Paweł K. Krawczyk i Anna Ozaist-Przybyła, autorzy artykułu poświęconego Zgierzowi i innym miastom fabrycznym Królestwa Kongresowego, powiązali pojęcie „romantyzmu udomowionego” z próbą „wydźwignięcia kraju z zapaści cywilizacyjnej” poprzez działania zmierzające w kierunku budowy miast fabrycznych¹²³⁴. Inicjatorzy tego procesu, którzy byli uczestnikami walk zbrojnych, zamienili środki militarne na prawne i gospodarcze, co sprawiło, że ich dokonania można – zdaniem autorów – określić mianem „romantyzmu udomowionego”. Pojęcie to rozumiane jest więc w tym wypadku jako odnoszące się bardziej do modelu postępowania niż bezpośrednio do sztuki. Autorzy nie powiązali także tego terminu bezpośrednio z biedermeierem.

W oparciu o zagraniczne badania, Ozaist-Przybyła i Krawczyk postrzegali biedermeier jako „zredukowany, uproszczony klasycyzm”¹²³⁵, który przejawiał się w „skromnej funkcjonalnej” architekturze miast fabrycznych Królestwa Kongresowego. Wskazywanie na istnienie biedermeieru w architekturze jest rzadkie w polskiej literaturze. W przypadku tej

¹²³³ Mackenzie 2018, s. 121

¹²³⁴ Krawczyk, Ozaist-Przybyła 2018, s. 158.

¹²³⁵ Ibidem.

dziedziny sztuki uwidacznia się podobny problem, który wystąpił w badaniach nad rzemiosłem artystycznym – relacji między dziedzictwem formalnym klasycyzmu a *biedermeierem*. Wątpliwe jednak wydaje się postrzeganie „uproszczonego klasycyzmu” jako *biedermeieru* biorąc pod uwagę, że tendencja do redukcji form stosowanych w architekturze prowincjalnej, funkcjonalnej, w stosunku do wzorcowych budowli powstających w głównych ośrodkach artystycznych jest tendencją ponadczasową. Odrębną kwestią jest dążenie do prostoty umotywowane świadomym wyborem.

Termin „romantyzm udomowiony” trudno przyjąć zwłaszcza w przypadku wyrobów rzemiosła artystycznego, wobec których nie stosuje się kategorii „stylu romantycznego”. Romantyzm rozumiany jest raczej jako określona postawa wobec świata. Objawiała się ona m.in. inspirowaniem się przez artystów stylami historycznymi (historyzm), co zresztą przetrwało epokę romantyzmu. Łączenie *biedermeieru* z romantyzmem zdaje się sprzeczne także z częścią literatury niemieckojęzycznej, zwłaszcza dotyczącej meblarstwa, w której wczesną fazę *biedermeieru* (do lat 30. XIX wieku) interpretuje się jako późną fazę klasycyzmu. Dopiero późniejsza faza *biedermeieru* (od lat 30. XIX wieku) wykazuje tendencje historyzujące. Brakuje więc uzasadnienia czy próby wykazania formalnych związków – a nie wyłącznie ideowych – *biedermeieru* z romantyzmem.

Na podstawie badań nad polską literaturą prowadzonych w drugiej połowie XX wieku, Jacek Kubiak wykazał, że *biedermeier* traktowany był jako „określenie jednoznacznie deprecjonujące, dotyczy pewnego nurtu późnego (ale okaleczonego) romantyzmu albo też i (nieporadnych oraz intelektualnie ograniczonych) początków realizmu”¹²³⁶. Można więc przyjąć, że pojęcie „romantyzmu udomowionego” wprowadzane w kontekście sztuki ziem polskich znajdowało oparcie w starszych badaniach nad literaturą. W nowszych pracach pogląd ten ulega modyfikacjom. Kubiak postulował, by porzucić deprecjonującą ocenę oraz protekcjonalizm wobec piszących w tym stylu autorów, a także „uwolnić się od nawyku oglądania *biedermeieru* z punktu widzenia kryteriów estetycznych realizmu czy romantyzmu”, przyznając mu autonomię¹²³⁷. Zdaniem badaczki historii teatru, Dobrochny Ratajczakowej, „romantyzm i *biedermeier* można potraktować niczym awers i rewers jednej monety. Wspólny był tu stop, z którego ją wykonano, a więc nieuchronnej zmiany”¹²³⁸. Zdaniem autorki oba nurty łączył *Weltschmerz*, „również w ramach twórczości jednego autora”. Stwierdzenie to można uzupełnić pytaniem, o to jak wówczas należy traktować tę

¹²³⁶ Kubiak 2006, s. 61.

¹²³⁷ Ibidem.

¹²³⁸ Ratajczakowa 2003, s. 164; cyt. za: Kubiak 2018, s. 14.

monetę – czy jako epokę? Jeśli tak, to czy epoka mieszcząca w sobie romantyzm i biedermeier powinna nosić nazwę epoki romantyzmu, ujmującą tylko jedną jej stronę?

2.3. Biedermeier a sprawa polska

Łączenie biedermeieru i romantyzmu wynika z niemal równoległego ich rozwoju na ziemiach polskich. Z kolei w krajach niemieckojęzycznych kształtowanie się biedermeieru przypadło na okres schyłku romantyzmu. Stąd niemieckojęzyczni badacze znacznie częściej nadawali biedermeierowi status epoki niż to czynili polscy badacze w kontekście ziem porozbiorowych. Wobec takiej chronologii dominacji poszczególnych prądów kulturowych, termin „romantyzm udomowiony” znajduje lepsze zastosowanie jako określenie postawy wobec świata, gdy „Człowiek zmęczony narastającymi zmianami i wstrząsami społecznymi, żyjący w poczuciu zewnętrznego zagrożenia, odwrócił się od wielkich spraw nurtujących romantyków i identyfikował się z kręgiem najbliższym”¹²³⁹. Przejście do „romantyzmu udomowionego” odbywa się wówczas po zakończeniu „etapu” romantyzmu „właściwego”. W przypadku kultury polskiej trudno zastosować takie kryterium, jeśli przyjąć, że biedermeier i romantyzm rozwijały się równolegle mniej więcej od lat dwudziestych XIX wieku. Wówczas przyjęcie określonej postawy wynikałoby z wyboru między dwoma istniejącymi – romantyzm na gruncie polskim nie zdążył się jeszcze „udomowić”.

Okres między Kongresem Wiedeńskim a Wiosną Ludów był czasem względnej stabilizacji politycznej, która sprzyjała przyjęciu biernej postawy wobec świata. Z kolei na ziemiach polskich był to czas ucisku ze strony państw zaborczych. Z perspektywy polityki zaborców, wycofanie się w krąg życia rodzinnego przez polskich obywateli było również pożądaną postawą: „Tak jak niemiecki Biedermann po wojnach wyzwoleniczych, tak polski szlachcic i mieszczanin w atmosferze spisków przeciwko zaborcy, cenił domowe zacisze, rodzinne bezpieczeństwo; szanował wartości religijne, tradycję”¹²⁴⁰. W polskim społeczeństwie od wieków zakorzenione było silne poczucie patriotyzmu, a u szlachty – powiązane było z poczuciem wpływu na sprawy państwowe. Patriotom angażującym się w ruch narodowowyzwoleńczy trudniej osiągnąć biedermeierowskie „wyciszenie”. Represje popowstaniowe prowadziły wówczas do postawy buntu, a nie do pożądanej przez zaborcę postawy wycofania. Kontynuowany był zatem zarysowany już model dwóch postaw w ramach społeczeństwa – angażowania się w sprawy państwowe, publiczne, dotyczące ogółu obywateli oraz wycofania się w kręgu życia rodzinnego, troski o najbliższe otoczenie. W obu

¹²³⁹ Warkoczewska 1984, s. 218.

¹²⁴⁰ Rosalez Rodríguez 2017, s. 40.

tych postawach mógł mieścić się patriotyzm różnie rozumiany – nie tylko jako miłość do ojczyzny, ale także mający charakter lokalny. Wspomniane już poszanowanie tradycji i wartości przodków też mogło być umotywowane patriotycznie. Biedermeier nie był więc „udomowionym romantyzmem”, ale raczej „zadomowił się” w postawie neosarmackiej, zastępując „etos rycerski” kultem „poczciwości”, a cnoty heroiczne „zgosparzeniem”¹²⁴¹.

Postawa biedermeierowska, której charakterystyka była przedmiotem wielu sporów naukowych¹²⁴², ogólnie rzecz biorąc, była bardziej „cicha” i „bierna” w porównaniu do emocjonalnego romantyzmu. Zdaniem Agnieszki Rosalez Rodríguez ze sztuką biedermeieru można powiązać metaforę „niedzieli życia”, którą posłużył się Georg Wilhelm Friedrich Hegel w kontekście umysłowości niemieckiej i holenderskiej – pisał o: „właściwym dla Północy zmyśle do spokojnego, prawego i pogodnego istnienia, stateczności, skrętności, rozsądku, schludności”¹²⁴³. Odpowiednikiem heglowskiej „niedzieli życia” jest także „późne lato” pisarza Adalberta Stiftera, autora powieści *Der Nachsommer* (1857)¹²⁴⁴. Odnosi się ono do modelu życia „człowieka biedermeieru”, który porzucił młodzieńczy bunt (lato życia) na rzecz życia w kręgu rodzinnym i bliskich znajomych, domowym, „wyizolowania” do pewnego stopnia od świata. W literaturze i sztuce dominowały przedstawienia młodych rodziców z małymi dziećmi, którzy jeszcze nie osiągnęli etapu „jesieni życia”.

Postawa romantyczna posiadała więc cechy dominujące, a postawa biedermeierowska miała bardziej bierny charakter. Sprawia to, że w ogólnej świadomości historycznej współczesnego człowieka, romantyzm wybija się na pierwszy plan, a biedermeier – jeśli jest w ogóle dostrzegany – pełni rolę podrzędną. W kontekście ziem polskich istotną rolę odgrywa akcentowana rola ruchu narodowowyzwoleńczego, z którym romantyzm był związany ideowo. Stąd być może wynikają współczesne poszukiwania w latach epoki romantyzmu związków między romantyzmem a współistniejącym biedermeierem. Dominacja kontekstu narodowego i patriotycznego w dyskursie naukowym na temat sztuki pierwszej połowy XIX wieku, związanej z romantyzmem, sprawiała, że do tych kategorii próbowano włączyć także biedermeier. Mimo gruntownych różnic w genezie i podłożu ideowym, oba style posiadają pewne elementy wspólne, takie jak sentymentalizm, w czym też można szukać przyczyn ich łączenia.

Z biedermeierem na ziemiach polskich wiązano wymowę patriotyczną. Stwierdzenie Joanny Woch, autorki artykułu poświęconego meblom pierwszej połowy XIX wieku, że

¹²⁴¹ Porębski 1962, s. 71.

¹²⁴² *Spory o biedermeier* 2006.

¹²⁴³ Rosalez Rodríguez 2017, s. 32.

¹²⁴⁴ *Ibidem*. Por. s. 51.

warstwa inteligencji polskiej „tworzyła sztukę polskiego biedermeieru, w niej znajdując wyraz dla swego patriotyzmu”¹²⁴⁵, gdy uwzględni się pochodzenie stylu z państw zaborczych (na co zresztą autorka zwróciła także uwagę), wydaje się nieadekwatne¹²⁴⁶. Poza tym zjawisko biedermeieru nie było ograniczone wyłącznie do warstwy inteligencji, a także jedynie do obywateli polskiej narodowości. Podobna opinia została zawarta we *Wstępie* do publikacji *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*: „Paradoksalnie patriotyzm i deklarowany kult swojskości, zamiłowanie do pamiątek i poszukiwanie skromnego szczęścia w rodzinnym, wygodnie urządzonej domu miały swoje odpowiedniki w niemieckim i austriackim biedermeierze”¹²⁴⁷.

Trudno jednak znaleźć uzasadnienie dla postrzegania patriotyzmu jako cechy konstytutywnej dla zjawiska biedermeieru, zwłaszcza rozumianego w kontekście *Vaterlnadu*. W literaturze biedermeierowskiej ten rodzaj miłości do ojczyzny zdaje się nie zajmować istotnego znaczenia. Odwołania do przeszłości, jakie można odnaleźć w dawnych tekstach, nie zawierają odwołań do dziejów narodowych, biedermeierowski kult pamiątek wiąże się z różnego rodzaju przedmiotami – osobistymi, rodzinnymi i zabytkami¹²⁴⁸. Brak jest więc koncentracji na pamiątkach narodowych, która stanowi wyraz patriotyzmu. Sprawy ogólnokrajowe, możliwe zagrożenia, burzyły umiłowany przez człowieka biedermeieru spokój.

Tematyka związana ze zrywami narodowowyzwoleńczymi zdaje się bardziej odpowiadać romantyzmowi. Bezzasadne wydaje się zatem interpretowanie takich dzieł jak obraz Januarego Suchodolskiego *Wjazd generała Jana Henryka Dąbrowskiego do Rzymu* jako przejawu biedermeieru na ziemiach polskich ze względu na treść, chociaż zastosowane środki formalne odpowiadają również biedermeierowskim obrazom (brak dynamiki, kameralność ujęcia)¹²⁴⁹. Wydaje się jednak, żeby móc powiązać dane dzieło z jednym nurtem, powinno znajdować to uzasadnienie w ramach dwóch kryteriów – treściowych i formalnych.

¹²⁴⁵ Woch 2018, s. 123.

¹²⁴⁶ „Paradoksalnie, używając terminu «polski biedermeier», należy pamiętać, że był to styl o rodowodzie austriacko-niemieckim, powstały pod wpływem empire’u i angielskiej regencji, zaś największe znaczenie dla rozwoju polskiego meblarstwa XIX w. miały ośrodki tegoż rzemiosła należące do państw zaborczych” oraz „Polskie meble powstawały i rozwijały się w ukształtowanej przestrzeni artystycznej Europy, odzwierciedlają więc tendencje ogólnoeuropejskie, pozostając jednocześnie w kręgu oddziaływania kultury państw zaborczych” – ibidem, s. 123-124.

¹²⁴⁷ Agnieszka Rosalez Rodríguez, *Wstęp*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, s. 8.

¹²⁴⁸ Są to cechy wspólne niemieckiego i polskiego biedermeieru, które wykazała Mirella Kurkowska. Autorka jednak nie wykorzystwała tych spostrzeżeń do zakwestionowania terminu „romantyzm udomowiony” – Kurkowska 2018.

¹²⁴⁹ Rosalez Rodríguez 2017, s. 40.

Biedermeierowskie zamiłowanie do swojskości wiązało się z niechęcią do cudzoziemszczyzny. Zainteresowania człowieka biedermeieru ograniczały się głównie do ojczyzny lokalnej, czyli do *Heimatu*¹²⁵⁰. Fikcyjna postać Wielanda Gottlieba Biedermeiera, od której całe zjawisko w kulturze wzięło swą nazwę, krytykowana była za pozostawianie spraw wychodzących poza obręb najbliższego otoczenia „Panu Bogu i Bundestagowi”¹²⁵¹. Zatem ten pierwotny biedermeier, związany z czasami przedmarcowymi, nie spełniał – jako postawa – oczekiwań tej części społeczeństwa, która była zaangażowana politycznie. Odrębną kwestią są dzieła sztuki czy elementy wyposażenia w stylu biedermeier, które ze względu na swą prostotę i funkcjonalizm mogły „udomowić się” we wnętrzach całego społeczeństwa. Wydaje się, że w kwestiach życia codziennego myślenie praktyczne dominowało ponad refleksją o genezie wzorów biedermeierowskich. Dotyczy to zwłaszcza wyrobów rzemiosła artystycznego pełniących funkcję użytkową. W przypadku dzieł malarskich, rysunkowych czy graficznych ładunek treściowy i symboliczny odgrywał znacznie większe znaczenie. Pytanie jednak, czy z perspektywy historycznej jest on dobrze odczytywany. Na ten problem zwróciła uwagę Agnieszka Rosalez Rodríguez, która stwierdziła, że widoki z czasów biedermeieru, prezentujące określone miejsca czy zabytki mogły wiązać się z patriotyzmem lokalnym, ale także mogły mieć charakter pamiątek z podróży, być tylko wyrazem naukowych, krajoznawczych zainteresowań lub zwykłą rejestracją rzeczywistości, ilustracją świata¹²⁵². Na ziemiach polskich widokom tym przypisywano szczególne znaczenie ze względu na sytuację polityczną, przez co przypisywano im charakter „narodowy” (w ówczesnym rozumieniu pojęcia „narodu”), co potwierdza postulat Kazimierza Brodzińskiego z lat dwudziestych XIX wieku: „Potrzeba jeszcze zwrócić uwagę na to, co nazywamy pięknnością miejscową (...), a która to samo znaczy co smak narodowy”¹²⁵³. Chociaż wykładom Brodzińskiego przypisuje się rangę teoretycznych podstaw malarstwa biedermeierowskiego¹²⁵⁴, to zdanie – z ducha romantyczne – odwołuje się do gatunku malarstwa uprawianego jeszcze przed biedermeierem (np. *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych* Zygmunta Vogla z 1806 roku), a które egzystowało w latach późniejszych w zgodzie z romantycznymi i biedermeierowskimi gustami. Samo istnienie takiego typu przedstawień nie wynika z uformowania się zjawiska biedermeieru na ziemiach polskich.

¹²⁵⁰ Ibidem.

¹²⁵¹ Vide przyp. 22.

¹²⁵² Rosalez Rodríguez 2017, s. 40.

¹²⁵³ Kazimierz Brodziński, *Pisma. Wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nie ogłoszonych rękopismów staraniem J. I. Kraszewskiego*, t. 6, *Kurs estetyki*, Poznań 1873; cyt. za: Rosalez Rodríguez 2017, s. 42.

¹²⁵⁴ Vide przyp. 1084.

Kwestia patriotyzmu w sztuce *biedermeieru* ziem polskich powinna zostać poddana bardziej wnikliwej analizie – uwzględniającej specyficzną sytuację polityczną na ziemiach porozbiorowych, a także kulturową (współistnienie *biedermeieru* i romantyzmu jako odrębnych nurtów). Do tego należy uwzględnić genezę postaw patriotycznych – i samego pojęcia *patria* (ojcowizna) – powiązanego z pojęciem ziemi ojczystej. Z tego punktu widzenia patriotyzm nie wpisywał się w granice państw, a później w granice etniczne czy narodowe. Istniały różne formy patriotyzmu, pojmowanego w kontekście *Vaterlandu* i *Heimatu*, które również powinny zostać doprecyzowane w tezach zakładających patriotyczny charakter *biedermeieru*. Badacze literatury dostrzegali zresztą potrzebę „dezaktualizacji romantycznego sposobu myślenia o losie i historii polskiej”¹²⁵⁵.

2.3.1. „Polski” *biedermeier*?

Próby wykazania „polskiej” specyfiki podejmowano w ramach wielu stylów o obcej genezie. Przykładowo, wobec klasycyzmu stosowano pojęcia „stylu stanisławowskiego” lub „stylu Stanisława Augusta”, wzorując się na terminologii francuskiej. Cechą charakterystyczną, zwłaszcza dla nowszych badań nad *biedermeierem*, jest nie przekształcanie oryginalnej niemieckiej nazwy stylu, a wprowadzanie pojęcia „polskiego *biedermeieru*”. Redaktorka książki *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, Agnieszka Rosalez Rodríguez, wyjaśniła, że „Nieco przekornie akcentujemy w tytule polskość *biedermeieru*, nierzadko przeszczepianego na rodzime ziemie wraz z osadnictwem niemieckich rzemieślników, napływem cudzoziemskich artystów i wyrobów rzemieślniczych, recepcją zachodnich mód, dzięki zagranicznej edukacji, turystyce, literackim przekładom, wzornikom, magazynom, recenzjom i wystawom. Ciekawe i oryginalne były próby przyswojenia i dostosowania tego wzorca do potrzeb i możliwości polskiego odbiorcy”¹²⁵⁶. Pojęcie „polskiego *biedermeieru*” zdaje się więc odnosić bardziej do kwestii jego recepcji jako niemieckiego czy austriackiego odpowiednika na ziemiach porozbiorowych niż bezpośrednio do „polskości” w rozumieniu „rodzimości”. Jeśli przyjąć takie założenie jako podstawowe kryterium, wówczas wiele innych stylów o obcej genezie mogłoby zyskać miano „polskich”. W pewnym sensie takie ujęcie znajduje zastosowanie w nauczaniu akademickim oraz w syntezach – nie zawsze dotyczy ono konkretnych stylów, ale przejawia się w stosowaniu określenia „historii sztuki polskiej” do czasów sprzed połowy XIX wieku.

¹²⁵⁵ Kostkeiwiczowa 1996, s. 235.

¹²⁵⁶ Ibidem, s. 7.

Artyści tworzący w stylu *biedermeier* na ziemiach polskich byli często pochodzenia niemieckiego lub austriackiego. Lwów był – zdaniem Malinowskiego – „miejszem silnej kolonizacji” (działali tam m.in. Karol Schweikart, Michał Weixlbaum, Adolf Nigroni, Antoni Lange), a także Poznań i związany z nim Ludwik Fuhrmann ze Śląska oraz Edward Gillern¹²⁵⁷. Odmienna sytuacja była w Warszawie, gdzie „tradycje ukształtowane przez mecenat Stanisława Augusta zdecydowały o dominacji artystów pochodzenia polskiego. Znajdowali oni oparcie w kształtującej się wówczas nowej warstwie mieszczańskiej, w znacznym procencie pochodzenia niemieckiego”¹²⁵⁸. Artyści polskiego pochodzenia wybierali często naukę za granicą (w Monachium, Düsseldorfie, Wiedniu i Sankt Petersburgu). Odrzucono już zatem tezę o istnieniu tzw. polskiej szkoły w tym okresie¹²⁵⁹.

„Polskość” mogłaby również opierać się na podejmowanej tematyce. Propagowana przez dawnych krytyków w malarstwie pejzażowym miała w rzeczywistości „niehistoryczną, niereligijną i nieheroiczną ekspresję”, a tworzenie „kanonu widoków narodowych odbywało się (...) na podstawie upowszechniającego się od końca XVIII w. nurtu pleneryzmu, krajoznawczych wędrówek artystycznych, topograficznej akwareli, a także określonych konwencji, wymuszonych międzynarodową formacją malarzy, obowiązującymi w artystycznej edukacji modelami, graficznymi wzorami”¹²⁶⁰. Wobec tego można nawet przyjąć, że „polskość” w rozumieniu świadomie podejmowanej tematyki narodowej miała czasem wtórny charakter wobec znanych już tematów i sposobów ujęcia. Jest to podobna sytuacja, do tej związanej z *biedermeier*owskim wyposażeniem dworców szlacheckich i innych wnętrz mieszkalnych, które z perspektywy czasu nabrały „polskiego” charakteru ze względu na powszechność występowania i trwałość.

Określenie „polski *biedermeier*” może sugerować elementy narodowościowe w ówczesnej wytwórczości, które były obce *biedermeier*owskiemu konserwatywnemu stylowi życia, zakładającemu zatowarowane koncentrowanie się na sprawach domowych, a nie na poszukiwaniu czy określaniu tożsamości narodowej. Określenie to jest również dyskusyjne ze względu na inne ówczesne pojmowanie pojęcia narodu niż obecnie. Informacji na temat tego, jak naród był definiowany w okresie oświecenia, dostarcza definicja zamieszczona w *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł] Denisa Diderota i Jeana le Ronda

¹²⁵⁷ Malinowski 1987, s. 8.

¹²⁵⁸ Ibidem.

¹²⁵⁹ Malonowski 1987, s. 19; Malinowski 2003, s. 49-53, 83-97; też w: Rosalez Rodríguez 2017, s. 41.

¹²⁶⁰ Zarysowane różnice między *biedermeier*em a romantyzmem nie doprowadziły jednak do wniosku o odrębności tych dwóch, współzysujących nurtów – Rosalez Rodríguez 2018, s. 290-291.

d'Alemberta, według której jest to znaczna liczba osób zamieszkująca dany teren o określonych granicach i podlegająca temu samemu rządowi¹²⁶¹. Według księdza Emmanuela-Josepha Sieyès'a było to „stowarzyszenie współników żyjących pod jednym prawem i reprezentowanych przez jedno ustawodawstwo”¹²⁶². Obie definicje wskazują na ścisłe łączenie pojęć narodu i państwa, które w kontekście ziem polskich byłoby trudne do zastosowania ze względu na brak własnej państwowości.

Kwestia „polskości” *biedermeieru*, wysuwana na polu sztuki, zasługuje na podjęcie w ramach analizy specyfiki społeczno-kulturowej, ponieważ argumenty przemawiające za rezygnacją z tego pojęcia wynikają właśnie z tej sfery. Istotną rolę w zapewnieniu przetrwania kulturze polskiej odgrywała szlachta. Kultura szlachecka miała odrębny charakter od kultury innych państw i „szereg walorów dających jej siłę asymilacyjną”¹²⁶³. Władysław Czapliński wyjaśniał, że o ile między Rzeczpospolitą a innymi regionami Europy występowały pewne podobieństwa, na ziemiach polskich określone zjawiska działały z inną siłą¹²⁶⁴.

Polska kultura szlachecka związana była m.in. z rycerskością, rolą Kościoła katolickiego, słabszą pozycją króla i mieszczaństwa, mniej wykształconym aparatem administracyjnym. Zdaniem Czaplińskiego najbardziej „polską”, „typową postać” miała kultura szlachecka w XVII wieku – później „wykazuje dość silne zmiany i specjalne cechy”¹²⁶⁵. Specyficzna dla XIX wieku, ukształtowana pod wpływem romantyzmu, była gotowość do „bicia się do upadłego w obronie honoru lub też sprawy przegranej”¹²⁶⁶. Wyjątkowe było trwanie polskiego narodu o odrębnej kulturze, nie rezygnującego w ciągu ponad stu lat niewoli z działań na rzecz przetrwania i odzyskania wolności. Zjawisko to było tym bardziej nietypowe, że kultura polska znajdowała się w obrębie oddziaływania trzech państw zaborczych i polityki mającej na celu stłumienie polskości. Historycy wskazują na rolę działań, podejmowanych w okresie oświecenia, opierających się na utworzeniu Komisji Edukacji Narodowej oraz na uchwaleniu Konstytucji 3 Maja. Istotne w kształtowaniu tożsamości narodowej była również działalność Kościoła katolickiego, sprawującego liturgię w języku polskim na terenie trzech zaborów, nauczanie historii zniewolonego państwa oraz wprowadzanie tematyki historycznej do różnych dziedzin sztuki. Polskie elity intelektualne postrzegały język jako dowód istnienia narodu. Polszczyzna była językiem szlachty – w XVII i XVIII wieku największa część

¹²⁶¹ Diderot, d'Alembert 1765.

¹²⁶² Cyt. za: Chwalba 2012, s. 150.

¹²⁶³ Tazbir 1976, s. 28.

¹²⁶⁴ Czapliński 1976, s. 161-162.

¹²⁶⁵ *Ibidem*, s. 162.

¹²⁶⁶ *Ibidem*.

polskojęzycznych osób należała do tego stanu¹²⁶⁷. Byli także szlachcice posługujący się na co dzień innym językiem, ale znający język polski: to „zjawisko bilingwizmu, jak się wydaje, w daleko mniejszym stopniu występowało wśród mieszczan, prawie w ogóle zaś nie pojawiało się na wsiach”¹²⁶⁸. Mieszczanie porozumiewali się po polsku, niemiecku, żydowsku, ormiańsku, a chłopci – po polsku, litewsku, w językach ruskich lub niemiecku.

Pogląd o możliwości istnienia narodu bez państwa został rozwinięty w okresie romantyzmu – uznawano nawet, że może się w pełni rozwinąć dopiero poza państwem¹²⁶⁹. Podkreślano również różnice i odrębność różnych narodów. Sformułowane w ten sposób poglądy stanowiły opór wobec scalania się Polaków z narodami państw zaborczych. Osłabły jednak w latach sześćdziesiątych XIX wieku na rzecz wiary w możliwość funkcjonowania narodu na terenie państwa zaborczego¹²⁷⁰. Stopień zaangażowania w sprawy narodowe zależał nie tylko od określonej warstwy społecznej, ale również od regionu – przykładowo, na terenie Poznania nie manifestowano w szczególny sposób postaw narodowych do 1848 roku¹²⁷¹.

Zarys problemu kształtowania się pojęcia narodu i historycznych zmian w jego pojmowaniu na ziemiach polskich wiąże się z podkreślaną już istotną rolą szlachty jako „nośnika” kultury polskiej. Z kolei w badaniach nad *biedermeierem*, również tym „polskim”, akcentuje się rolę mieszczaństwa i mieszczańskiego stylu życia, które nie było zaangażowane w tym samym stopniu co szlachta w proces kształtowania się tożsamości narodowej. Jak stwierdziła Agnieszka Rosalez Rodríguez, *biedermeierowska* postawa determinowana była „przede wszystkim strukturalnymi przeobrażeniami sfery publicznej, awansem społecznym zdobytym przez klasę średnią dostępem do dóbr kultury, upowszechniającym się stylem podróżowania, wykształcenia, rozwojem nowego typu publiczności i klienteli”¹²⁷². Jeśli więc weźmie się pod uwagę specyfikę społeczno-kulturową ziem polskich z dominantą w postaci szlachty, a także rolę mieszczaństwa jako nośnika kultury *biedermeierowskiej*, czy można w takim traktować polskość jako coś co wrosło w *biedermeier* i stało się jego częścią, czy raczej mówić o koegzystencji polskości związanej z romantyzmem oraz *biedermeierem*? Należy również pamiętać, że „polskość” w XIX wieku była inaczej postrzegana niż współcześnie¹²⁷³. Zależna była od regionu ziem polskich: „W drugiej połowie lat czterdziestych XIX w. na

¹²⁶⁷ Tazbir 1976, s. 26.

¹²⁶⁸ Ibidem.

¹²⁶⁹ Chwałba 2012, s. 150.

¹²⁷⁰ Ibidem, s. 151.

¹²⁷¹ Trzeciakowski 1994, s. 299-300.

¹²⁷² Agnieszka Rosalez Rodríguez, *Wstęp*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, s. 8.

¹²⁷³ Vide s. 111.

Litwie polskości, wypieranej przez odradzającą się litewskość i imperialną rosyjskość, było coraz mniej, Warszawa swoją tożsamość nowoczesnego miasta kształtowała zapatrzona w stolice europejskie, Wielkie Księstwo Poznańskie czerpało ze wzorców pruskich, a Galicja z wiedeńskich mód, Wołyń i Podole przeżywały okres dekadencji i niepostrzeżenie coraz bardziej ciążyły ku Rosji i jej chłonnemu rynkowi zbytu zboża. Każda z części dawnej Rzeczypospolitej kultywowała swoją polskość, ale w każdej z nich owa polskość nabierała innego odcienia i innego znaczenia¹²⁷⁴. Zastosowanie więc pojęcia „polskości” w kontekście badaniach nad *biedermeierem* wymagałoby uwzględnienia specyfiki regionalnej. Dotyczy to również romantyzmu. Można przyjąć, że wśród niemieckiej części społeczeństwa ziem polskich sztuka *biedermeierowska* cieszyła się większym zainteresowaniem niż sztuka romantyczna odwołująca się do działań narodowowyzwoleńczych. Oczywiście sztuka romantyzmu nie opierała się wyłącznie na „polskiej” tematyce, ale stanowiła istotną jej część. Trudno natomiast przypisać jej taką samą rangę w sztuce *biedermeiera*.

O wprowadzaniu pojęcia *biedermeiera* do badań nad literaturą wypowiadał się z rezerwą Andrzej Waśko¹²⁷⁵. Jego zdaniem istniały „zjawiska przypominające niemiecki *biedermeier* w literaturze polskiej”, ale „sprawą bardzo dyskusyjną, czego nie dostrzegli zasadniczo zwolennicy mówienia o «polskim *biedermeierze*», jest kwestia, czy nurt przyziemnej, moralizującej prozy odcinającej się od zasadniczo nieprzystosowanego do rzeczywistości romantyzmu pojawia się w Polsce, jak *biedermeier* w Niemczech, głównie na skutek wewnętrznej ewolucji romantyzmu, jego swoistego złagodnienia i pogodzenia z rzeczywistością. W Polsce prawie na pewno jest inaczej¹²⁷⁶. Tezę tę – zbudowaną na sprzeciwie przenoszenia wyników badań Virgila Nemoianu na grunt polski – uzasadniał Waśko przykładami bohaterów polskich utworów, którzy „w niczym nie przypominają «pocziwych Meierów», co sugerują zwolennicy roztopienia romantycznego sarmatyzmu w polskim *biedermeierze*”. Wskazał przy tym, że „utwory o cechach *biedermeierowskich* w większości przypadków można z uzasadnieniem postrzegać jako kontynuację którejś z linii polskiej tradycji literackiej poprzedzającej i od początku wyraźnie odcinającej się od romantyzmu”, co prowadziło do pytania, o to, „czy w ogóle warto importować na polski grunt ten swoiście niemiecki termin, jakim jest *biedermeier*?¹²⁷⁷. To samo pytanie można postawić w kontekście sztuki ziem polskich.

¹²⁷⁴ Węgrzyn 2021, s. 169.

¹²⁷⁵ Waśko 2012.

¹²⁷⁶ Waśko 2012, s. 51.

¹²⁷⁷ Waśko, s. 52.

W badaniach podkreśla się problemy interpretacyjne występujące w ramach tego nurtu, podkreślając jednak różnicowanie w zależności od omawianej literatury narodowej: „Jest to prąd praktycznie niedefiniowalny ze względu na ogromną różność zjawisk wchodzących weń w obrębie każdej literatury narodowej, a także dlatego, że jako nurt z założenia anormatywny nie pozostawił tekstów programowych, wytyczających w sposób obligatoryjny reguły stylu”¹²⁷⁸. Niedefiniowalność romantyzmu jest też przyczyną trudności związanych z interpretacją jego relacji z *biedermeierem*. Romantyzm wydaje się jednak – jako nurt w kulturze – zdecydowanie bliższy „polskości” ze względu na podejmowaną specyficzną polską tematykę oraz poprzez sięganie do regionalnej tradycji.

W przypadku sztuki *biedermeieru*, która nie posiadała tekstów programowych stanowiących podstawę teoretyczną dla literatury i dla sztuk plastycznych, trudno jest mówić o odmianach narodowych. Analizowane badania nad *biedermeierem* wskazują na występowanie wielu podobieństw w różnych regionach. *Biedermeier* jako prąd kulturowy nie miał charakteru „zaangażowanego” w problematykę narodową. Odwrotnie – cechował się biernością wobec spraw wykraczających poza najbliższe otoczenie. Romantyzm na ziemiach polskich ukształtował się na „miejscowym budulcu” wykorzystanym według metod wypracowanych w krajach europejskich, a *biedermeier* o ukształtowanych już fundamentach w krajach niemieckojęzycznych został przeniesiony na ziemie polskie. Stąd miał bardziej uniwersalny charakter – jego odbiorcami (zarówno w rozumieniu kultury jak i sztuki) byli przedstawiciele różnych warstw społecznych, o różnej narodowości. Oczywiście w takiej sytuacji dane zjawisko nie tworzy enklawy obojętnej na wpływy miejscowe – widać to na przykład w meblarstwie, w którym wzory znane z krajów niemieckojęzycznych realizowane były w rodzimych gatunkach drewna. Należy również zwrócić uwagę na to, że romantyzm na ziemiach polskich rozwijał się w czasie, gdy zanikał na terenie Niemiec. Z kolei *biedermeier* przenikał z niewielkim opóźnieniem na ziemie porozbiorowe.

Mimo tytułu, książka *Polski biedermeier – romantyzm udomowiony* zawiera artykuł poświęcony malarstwu śląskiemu, chociaż Śląsk nie wchodził od XIV wieku w granice ziem polskich. Podobne rozwiązanie występuje też w innych publikacjach – syntezach historii sztuki w Polsce¹²⁷⁹. Wynika to zapewne z ujmowania dziejów z perspektywy czasów współczesnych oraz z tego, że Śląsk miał istotne znaczenie w dziejach sztuki. Włączanie artykułów czy rozdziałów na temat Śląska do prac o sztuce XIX wieku na ziemiach polskich uzasadnione byłoby wówczas, gdyby dotyczyły działalności polskich artystów na tym terenie

¹²⁷⁸ Kowalczykowska 2002, s. 832.

¹²⁷⁹ M.in. w: Samek 1988.

albo artystów wykonujących dzieła zamawiane przez Polaków. Ustalanie narodowości członków niższych warstw społecznych niż szlachta, do których na ogół należeli artyści, jest jednak trudnym i obciążonym ryzykiem błędu zadaniem.

Wydaje się zatem, że bardziej adekwatnym pojęciem jest nie „polski biedermeier”, a „biedermeier na ziemiach polskich”. Uwzględnia on bowiem zakres geograficzny omawianego zjawiska, sugerując problem adaptacji wzorca o obcej genezie, ale jednocześnie nie tworząc intencjonalnego lub niezamierzonego wrażenia utożsamiania problematyki narodowej z tym zjawiskiem w kulturze czy stylem w sztuce.

Badania nad sztuką biedermeieru koncentrują się wokół kilku podstawowych pojęć przy tym różnorodnych, stosowanych nie tylko w naukach o sztuce, ale w ogóle w naukach historycznych: „klasycyzmu”, „romantyzmu”, „realizmu”, „idealizmu”, „sentymalizmu” oraz „mieszczańskości”. Stopień, w jakim dane interpretacje czy definicje skłaniają się ku wybranym z tych terminów, zależy od dziedziny sztuki, jaka stanowi przedmiot opracowania. Przyjmując jako kryterium odwołania do innych pojęć, które również były wieloznacznie interpretowane, można podzielić badania nad sztuką biedermeieru na dwa obszary: rzemiosła artystycznego oraz malarstwa, grafiki, rysunku. Pierwsza z dziedzin skłaniała badaczy to poszukiwania związków z klasycyzmem lub jego późną odmianą – *empirem*. Porównanie *empire’u* i biedermeieru przeprowadzano na ogół jednak poprzez wyselekcjonowanie bardziej prostych i surowych mebli *empirowych* jako materiału porównawczego, pomijając, bogato zdobione złożonymi mosiądzami czy brązami sprzęty. Z kolei w badaniach nad malarstwem i grafiką koncentrowano się głównie na związkach biedermeieru z romantyzmem. Podział ten wynika z koncentracji badań nad rzemiosłem artystycznym na formie, a nad malarstwem – na treści. Biedermeier wiązano głównie z mieszczaństwem lub mieszczańskością. Jednocześnie zdawano sobie sprawę z roli szlachty w kulturze polskiej, ale nie przełożyło się to w sposób jednoznaczny na rewizję kwestii „mieszczańskości” tej sztuki na ziemiach polskich. Z tym związana był również problem patriotyzmu oraz „polskości” biedermeieru. Wydaje się jednak, że sztuki o obcej genezie, która ukształtowała się na zachodzie Europy, przynosząc gotowe wzorce, nie należy wiązać z rodzimością. Z kolei postawa biedermeierowska sprzyjała postawie patriotycznej, chociaż bardziej wiążącej się ze sprawami lokalnymi niż z ogólnonarodowymi, prowadzącymi do powstańczych zrywów.

Sztukę biedermeieru oceniano generalnie pozytywnie, zwłaszcza z perspektywy następującej po niej sztuki historyzującej. W drugiej połowie XX wieku oceniano, że ten „mieszczański” styl był ostatnim stylem historycznym, który przyniósł nowe rozwiązania. Z

perspektywy nowszych badań – od początku XXI wieku – również sztuka secesji i art déco też stanowią już style historyczne. Wskazuje się za to na długie trwanie wzorów biedermeierowskich w sztuce od końca XIX wieku do połowy XX wieku.

ROZDZIAŁ V.

„DŁUGIE TRWANIE” BIEDERMEIERU.

PRZEJŚCIE OD FUNKCJI UŻYTKOWEJ DO KOLEKCJONERSTWA

Równoległe do prowadzonych rozważań na temat istoty biedermeieru, w wielu wnętrzach korzystano z dawnych sprzętów biedermeierowskich. Wśród nich znajdowały się także dzieła malarskie, rysunkowe i graficzne. Jednak w powszechnej świadomości, a także kolekcjonerskiej, pojęcie biedermeieru wiązano przede wszystkim z meblami, a także z ubiorami. Zasluguje zatem na uwagę nie tylko funkcjonowanie pojęcia biedermeieru w literaturze, ale również recepcja tego pojęcia w kontekście postawy wobec zabytków identyfikowanych jako biedermeierowskie. Ponieważ dotyczy to głównie wyrobów rzemiosła artystycznego, które spełniały często funkcję użytkową, istotny jest moment, w którym ją zatraciły i przyjęły rolę obiektów kolekcjonerskich. Przejście to możliwe było dzięki „długiemu trwaniu” biedermeieru – zarówno przedmiotów, jak i świadomości na temat „biedermeierowskiego kontekstu” z nimi związanego (niezależnie od kierunku interpretacji).

Pojęcie „długiego trwania” (fr. *longue durée*) uformowało się w wyniku badań prowadzonych przez przedstawiciela drugiego pokolenia szkoły *Annales* Fernanda Braudela. Wiąże się ono z jednym z trzech poziomów badania historii. Pierwszym jest tradycyjna historia „wydarzeniowa”, kolejnym dłuższe okresy w historii kultury, a trzeci to długie trwanie obejmujące jeden lub kilka wieków¹²⁸⁰. Biedermeier, rozumiany jako zjawisko w kulturze, mieści się w drugim z wymienionych poziomów, a jego recepcja – zarówno w drugim, jak i ostatnim. Trudną i dotychczas nierozstrzygniętą kwestią – co zostało już wykazane – jest określenie czasu, w którym wygasła aktywna twórczość mieszcząca się w ramach pojęcia biedermeieru, pozostawiając po sobie artefakty oraz wzorce. Wynika to m.in. z faktu płynnego przejścia, „rozmycia się” biedermeieru w nowych zjawiskach w kulturze. Przykładem może być stopniowo zwiększający się udział motywów historyzujących w meblach biedermeierowskich.

Innym problemem jest ciągłość zjawiska recepcji – odbiór sztuki następuje od momentu jej powstawania. „Długie trwanie” biedermeieru opiera się zatem zarówno na „długim trwaniu” artefaktów powstających do pierwszej dekady lub dekad drugiej połowy XIX wieku i zachowanych w zbiorach państwowych i prywatnych oraz na „długim trwaniu” dorobku niematerialnego biedermeieru (np. postawy biedermeierowskiej). Te dwa elementy mogą być

¹²⁸⁰ Górny b.d. [dostęp 29.03.2024]

odbierane w sposób świadomy (odbiorca posiada przynajmniej ogólną orientację na temat biedermeieru) oraz nieświadomy (odbiorca nie utożsamia artefaktów czy wartości i postaw z biedermeierem). Wydaje się jednak, że o trwałości danego zjawiska sztuce decyduje przede wszystkim świadoma jej recepcja, która przekłada się na powielanie wzorców. Dane zjawisko w sztuce odbierane „na bieżąco” lub z perspektywy historycznej skłaniało do formowania się opinii, poglądów na jego temat, wprowadzania elementów aksjologii – jak zostało już wykazane.

1. Postrzeganie biedermeieru z perspektywy historycznej

Prawdopodobnie sztukę biedermeieru zaczęto postrzegać jako zjawisko przynależące do przeszłości w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku. Lwowski eseista Leon hrabia Piniński ocenił, że wówczas zainteresowanie sztuką współczesną nie przekładało się na jej pozyskiwanie: „Patrzono na obrazy, mówiono i pisano o nich, ale zwykle zapominano o tem, że je także kupić można i ozdobić nimi swe mieszkanie, jak nie mniej i o tem, iż ta «drobnostka» nie jest bez znaczenia dla artystów mieszkających i działających w kraju. Pamiętam z młodości liczne rodziny, wcale zamożne, a przy tem nawet nie pozbawione pewnego wykształcenia literackiego, w których przez parę generacyj nie zakupiono ani jednego dzieła sztuki, a nadto przez niedbalstwo zatracono wiele dawnych cennych mebli i pamiątek”¹²⁸¹. Jako jedną z przyczyn tej „obojętności” wymienił pochodzące z „dobrych czasów epoki «biedermajerowskiej»” urządzenia ówczesnych mieszkań. Piniński oceniał takie wnętrza jako „staromodne”, co świadczy o tym, że traktował wówczas epokę biedermeieru jako minioną. Z drugiej strony, należy pamiętać, że cytat ten pochodzi prawdopodobnie z pierwszych dwóch dekad XX wieku, co sprawia, że dla autora „staromodność” tego stylu jest jeszcze bardziej wyraźna.

Z opisu wynika, że w mieszkaniu z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku urządzonym w stylu biedermeier „było dziwnie pusto, lecz widziało się w niem przecież nieco mebli dość stylowych (...). Na ścianie zwykle widniało co najwięcej parę pamiątkowych litografij portretowych w odstępach paru sążni jedna od drugiej”¹²⁸². Istniał wówczas jeszcze drugi typ, „stokroć gorszy”, „«modnego» apartamentu”. Według Pinińskiego meble empierowe i biedermeierowskie „z pięknego drzewnego materiału” padały ofiarą złego gustu: „reglowano [je z salonów – M.H.] do pokoi dziecinnych lub służbowych,

¹²⁸¹ Cyt. za: Schroeder 1918, s. 8.

¹²⁸² Piniński

gdzie się nad nimi pastwiono”, a wolnych pokojach lokowano meble historyzujące¹²⁸³. Powszechność sprzętów biedermeierowskich w tym okresie nie dziwi, ponieważ są to dopiero pierwsze dekady po wygasaniu tego stylu. Cechą charakterystyczną dla tego okresu było również wyposażanie wnętrza sprzętami z różnych okresów w sztuce, co wynikało z ograniczeń finansowych (wymiana całego wyposażenia była kosztowna), stopniowego nagromadzenia czy wymiany lub było kwestią wyboru.

W pierwszych dekadach XIX stulecia dominowała nadal funkcja użytkowa sprzętów biedermeierowskich. Były to przedmioty składające się na wyposażenie wnętrza, ale nie stanowiące kolekcji. By zyskać rangę obiektów kolekcjonerskich przedmioty te musiały zatracić funkcję użytkową – „Upodabniają się w ten sposób do dzieł sztuki, pozbawionych celowości użytkowej, gdyż wytwarzanych dla zdobienia osób, pałaców, świątyń, mieszkań, ogrodów, ulic, pałaców i cmentarzy”¹²⁸⁴. Wobec tego kwestia zaniknięcia funkcji użytkowej nie będzie dotyczyła obrazów, grafik czy rysunków biedermeierowskich, zdobiących ściany wnętrza lub schowanych w szufladach.

2. Sprzęty biedermeierowskie jako obiekt zainteresowania

Pierwsza połowa XX wieku była okresem intensywnego „ruchu” obiektów biedermeierowskich, zmierzających w dwóch kierunkach – ku funkcji użytkowej w prywatnych domach oraz ku kolekcjom państwowym lub prywatnym. O popularności biedermeieru pisano również w prasie, na przykład w tekście Mariana Padechowicza opublikowanym w *Kurierze Poznańskim*, zawierającym porady dla kobiet podejmujących się projektowania sprzętów¹²⁸⁵. Autor ocenił, że „dewizą naszych czasów jest: sprzęt piękny, wygodny, nie zabierający wiele miejsca, a przede wszystkim tani”. Związał z tym postulat, by „sploretaryzowanego inteligenta, mieszczanina, kupca, jak i robotnika” wyposażyć w estetyczne meble. Padechowicz odwołał się do roli, jaką zyskała sztuka biedermeieru: „Jeżeli pokonasz piętrzące się trudności, stanie się twoje dzieło tak popularne jak Biedermajer w pierwszej połowie XIX w. Przez ćwierć wieku odgrywał on w życiu ówczesnego zbiedzonego człowieka – pierwszorzędną rolę. Wszedłszy potem poza granice swojej ojczyzny Niemiec dotrwał prawie pół wieku w różnych krajach nie wykluczając Polski. U nas szczególnie cieszył się wzięciem, zdobił izby rzemieślnicze, mieszkania kupców, oraz dworki szlacheckie,

¹²⁸³ Schroeder 1918, s. 9.

¹²⁸⁴ Pomian 2001, s. 20.

¹²⁸⁵ *Kobieta* 1931.

a nawet i komnaty w pałacach zasobnych magnatów”¹²⁸⁶. Padechowicz wyraził nadzieję, że „Może w tym wyścigu o piękny a niedrogi sprzęt, o kulturalne w całym tego słowa znaczeniu mieszkanie, osiągną pożądaną cel, mimo przytoczonych wyżej trudności. Zdobędzie wówczas któraś z nich uznanie, a twórczość jej godnie zaznaczy się w historii meblarstwa, wśród Ludwików, Boule’ów, Empire’ów, Biedermaierów, Chippendale’ów, Hepplevithe’ów i Sheratan’ów”.

Sprzęty biedermeierowskie, które kojarzyły się z czasami przodków i zdawały się być zrośnięte z pomieszczeniami dworów szlacheckich oraz wnętrzami inteligenckimi i mieszczańskimi, niejednokrotnie zapełniały wnętrza nie jako przedmioty odziedziczone, ale nabyte za granicą lub na krajowym na rynku antykwarycznym. W prasie wydawanej od końca XIX wieku do okresu międzywojennego stosunkowo często były publikowane oferty sprzedaży mebli biedermeierowskich.

Sprzęty z tego okresu miały w ofercie antykwariaty, działające na terenie różnych zaborów. Były to zarówno meble dawne, jak i imitacje. Oryginalne sprzęty, w tym biedermeierowskie, nazywano „meblami antycznymi”. Należał do nich *Pałac Sztuki*, nazywany po francusku *Palais d’art*, funkcjonujący jako „Stała Wystawa Dzieł Sztuki, Antykwarnia i Sala Licytacyjna”, mieszcząca się przy ulicy Trębackiej 2 w Warszawie, później przy ulicy Trębackiej 4. Reklamowany był jako antykwariat, „placówka handlowo-artystyczna” lub odpowiednik paryskiego *Hôtel des Ventes* czy „Sal Licytacyjnych Londynu”¹²⁸⁷.

Pałac Sztuki został założony 1 lipca 1924 roku przez Józefa Smokalskiego. We wrześniu 1939 roku antykwariat spłonął, a właściciel został zamordowany podczas Powstania Warszawskiego¹²⁸⁸. Straty poniesione w trakcie II wojny światowej zostały zgłoszone po wyzwoleniu Polski spod okupacji niemieckiej przez żonę Smokalskiego, Jadwigę. Zniszczeniu uległ nie tylko antykwariat, ale również mieszkanie Smokalskich. W Wydziale Strat Wojennych Zarządu Miasta Stołecznego Warszawy odnotowano straty w wysokości 53 tys. złotych poniesione w 1939 roku oraz dodatkowo poniesione jeszcze straty w 1944 roku w wysokości 39 tys. złotych (według dawnej wartości): „Spalone i zniszczone zostały obrazy J. Brandta, Juliusza i Wojciecha Kossaków, J. Malczewskiego, J. Chełmońskiego, T. Axentowicza, J. Fałata, A. Grottgiera, J. Lampiego i wielu innych. W antykwariacie znajdowały się zabytkowe dywany, porcelana, szkła, srebra oraz meble. «Pałac Sztuki»

¹²⁸⁶ Autor odwołał się w tym fragmencie do pracy Zubrzyckiego, w której zostały przedstawione odmienne poglądy na temat genezy biedermeieru – Zubrzycki 1929 oraz do własnego artykułu – Padechowicz 1929.

¹²⁸⁷ *Warszawski Hôtel* 1936.

¹²⁸⁸ Helena Smokalska-Zapert b.d. [dostęp 1.04.2024].

zarówno przed wojną, jak i w czasie okupacji, postrzegany był, jako jeden z największych antykwariatów, o dużym obrocie dziełami sztuki”¹²⁸⁹. O biedermeierach jako „ofiarach” działań wojennych pisano zresztą w numerze *Głosu Wielkopolskiego*, wydanego krótko po kapitulacji Niemiec¹²⁹⁰. W felietonie *Wojna i pokój* Alicja Iwańska wspominała bombardowanie Warszawy: „Widziałam pierwszy rozwalony dom. Trzeba było aż tak konkretnego i brutalnego dowodu... Dyszał wapnem, gruzem i spalenizną przekrój wielkiej, nowoczesnej kamienicy. Wisiały portrety na rażąco kolorowych ścianach – zwisały potrzaskane meble, wylatywały z nich kłęby włosów – zwisały białe piece, fruwały kartki książek, resztki firanek, pierze... - Alllleż rąbnęło!!! – I w jednej chwili, przerażająco nagle zdemaskowana cała ta wielka machina do mieszkania: wiadomo, jak tam jest w środku, co z czego zrobione... Drzewo, rozpryskane drzazgi! Piękny bidermajer już nie jest bidermajerem. Uformowana materia traci kształt. Staje się znowu, czym była kiedyś. Drzewo jest drzewem i niczym więcej. Wszystko wraca do pierwotnego stanu: surowiec, żywioł chaos...”.

Ideą założonego przed wojną Pałacu Sztuki antykwariatu, traktowanego przez inicjatora jako „nawpół społeczna instytucja”, była „chęć zabezpieczenia p. p. artystów malarzy, zarówno jak i kolekcjonistów, pragnących sprzedać lub powiększyć swoje zbiory, od wyzysku pośredników, na których korzyść przypada zazwyczaj pokaźna część ceny obiektu”¹²⁹¹. W okresie międzywojennym *Pałac Sztuki* składał się z dwunastu dużych pomieszczeń, w których znajdowały się „przecudowne starożytne meble, obrazy, brzozy, srebra, kryształy, wspaniałe okazy ceramiki, dywany perskie i francuskie, aubusony, gobeliny, makaty, żyrandole, zegary, i t. p., prześliczne kopie mebli stylowych, wysoce artystycznej roboty, w stylach: Ludwika XIV, XV, XVI, Empire’u, Chippendale, Biedermeier i t. p. własnej wytwórni, a także i danych w komis przez likwidujące się prywatne domy, na sprzedaż tak z wolnej ręki jak z licytacji”¹²⁹². Przy okazji licytacji całych zbiorów prywatnych publikowano katalogi – m.in. *Katalog wystawy profesora Konrada Krzyżanowskiego z 1925 roku*, *Ilustrowany katalog likwidacyjnej licytacji zbiorów dzieł sztuki P.P.: Prof. Inżyn. T. G. i A. Z. S. urzędzonej przez „Pałac Sztuki” Sp. Z o. o. z lat trzydziestych XX wieku* oraz poświęcony pracom jednej artystki *Katalog wystawy Wiktorji Jacynowej: Warszawa czerwiec 1930*¹²⁹³. W drugim z wymienionych katalogów pojęcie biedermeieru pojawia się przy kilku meblach: krzesło mahoniowym krytym zielonym jedwabiem z 1830 roku (wycenionym na 50

¹²⁸⁹ APW, ZM WSW, sygn. 112, nr kw. 20660, s. 701; za: Klarecki 2018 [dostęp 01.04.2024].

¹²⁹⁰ Iwańska 1945.

¹²⁹¹ *Katalog wystawy 1930*, s. [9].

¹²⁹² *Warszawski Hôtel 1936*.

¹²⁹³ *Katalog wystawy 1925; Ilustrowany katalog b.d.; Katalog wystawy 1930*.

złp), dwóch dziewiętnastowiecznych komodach brzoszowych (70 złp i 50 złp), dziewiętnastowiecznej bankietce mahoniowej (50 złp), dwóch komódkach mahoniowych „z epoki” (obie za 75 złp) oraz dziewiętnastowiecznym zegarze „starym polskim szafkowym”, wyprodukowanym przez firmę „Staffel w Warszawie” (200 złp)¹²⁹⁴.

W ogłoszeniach zamieszczanych w prasie oferowano „Codziennie sprzedaż z wolnej ręki całych kompletów mebli, gabinetów, stołowych, salonów, sypialni, różnych stylów, jak Biedermeier, Chyppendtale, Moderne i t. p. w wielkim wyborze. Robota wykwiint- i solidna. Ceny bezwzględnie konkurencyjne”¹²⁹⁵ oraz „MEBLE przepiękne, stylowe, nowe, własnej wytwórni i oryginalne antyczne w kompletach i pojedyncze: GABINETY: bogate, z brązami L. XIV i Empire, Biedermeier, Chippendale, Maria Teresa i w. w. in. skromnych. 18 STOŁOWYCH pokoi różnych stylów. 12 SYPIALNYCH pokoi. 28 salonów m.in. od 300 zł. Moc stolików, komód foteli i krzeseł DYWANY perskie i francuskie OBRAZY starej i nowej szkoły. Żyrandole. Zegary. Srebra. Brązy. Porcelana itp. Obejrzenie obowiązuje do kupna”¹²⁹⁶ Licytacje, odbywające się w pierwszych dniach każdego miesiąca, miały być „rewjami artystycznego dorobku światowego, w miniaturze, na których można prawdziwie okazji kupić przedmioty wysokiej wartości”¹²⁹⁷. Należały do nich: „dzieła sztuki, księgozbiory, stylowe urządzenia mieszkalne itp.”¹²⁹⁸. Oferowano nie tylko pośrednictwo w sprzedaży antyków, ale również „ekspertyzę i ocenę wszelkich dzieł sztuki i antyków” oraz „artystyczne urządzenie wnętrz mieszkalnych”. Ekspertyza mogła odbywać się również *in situ* – wówczas delegowano „specjalistów w Warszawie, jak i na prowincję w celu oceny i ewentualnego kupna wszelkich obiektów artystycznych”¹²⁹⁹.

W Poznaniu również działał antykwariat *Pałac Sztuki*, ulokowany w Pałacu Działyńskich przy Starym Rynku 79, kierowany przez inżyniera architekta Wiktora Soczkiewicza. Miał w ofercie: „Biedermeyer salon mahoniowy oraz brzoszowy tanio” oraz „Dwa piękne salony styl biedermejer. brzoza. mahoń. po zatem dwa salony biedermeierowskie”¹³⁰⁰. W poznańskim *Pałacu Sztuki* również organizowano aukcje. Na piątej wystawiono „4 salony Biedermajer, ant. salonik inkr. styl Król. Anny, renes. szafę gabinetową, 2 fotele barokowe, 2 witryny rokoko, luźne meble, ant. kilim Kurdystan 6 kwm., bronz. żyrandol kościelny wagi 1 ctr.,

¹²⁹⁴ *Ilustrowany katalog* b.d., s. 21, 22, 24, 35

¹²⁹⁵ *Licytacja dzieł* 1936 – pisownia oryginalna.

¹²⁹⁶ M.in. *Meble* 1938.

¹²⁹⁷ W prasie najczęściej pojawia się informacja na temat wystaw organizowanych na początku każdego miesiąca, ale w *Katalog wystawy* 1930 reklamowane są licytacje organizowane co dwa tygodnie – *Warszawski Hôtel* 1936.

¹²⁹⁸ *Ilustrowany katalog* b.d., s. [2].

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

¹³⁰⁰ *Biedermeyer* 1930; *Piękne salony* 1930.

ceramikę modną, olejne obrazy współczesne i t. d.”¹³⁰¹. Licytację rozpoczynano od najtańszych obiektów, kończąc „w miarę rosnącej taksy” najcenniejszymi obiektami. Oprócz antyków, *Pałac Sztuki* oferował „nowe salony mahoniowe, brzożowe stylu empire, biedermeier które sprzedajemy również na raty (także oddzielne sztuki)”¹³⁰².

Zarówno w Warszawie, w Poznaniu i Lwowie działały również *Domy Sztuki*. W Warszawie mieścił się na ulicy Chmielnej 5. W *Kurjerze Warszawskim* ogłaszano m.in., że „nadeszły stare angielskie meble, stołowy mahoniowy, krzesła, fotele, stoliki, salon mahoniowy biedermeier”, które były udostępniane w ramach wystawy do oglądu i ewentualnego kupna¹³⁰³. Wystawy miały charakter sezonowy – w 1927 roku reklamowano na przykład wystawę jesienną, na której prezentowano obrazy Józefa Brandta, Jana Matejki, Gieryskiego [Aleksandra? Maksymiliana?] i Wojciecha Gersona oraz innych malarzy, a także „piękne stare meble biedermeier i empire: stołowy i sypialny-salon. Oddzielne meble, dywany. brzoży. porcelana”¹³⁰⁴.

W Poznaniu *Dom Sztuki* działał przy placu Świętokrzyskim 4. Oferowano „Jadalnię brzożową Biedermeier za bezcen”¹³⁰⁵. Przeprowadzano także okresowo aukcje. Na jednej z nich oferowano „meble stylowe, jadalnię, sypialnię, gabinet, Salonik Biedermajera”¹³⁰⁶. Antykwariat o tej samej nazwie funkcjonował również we Lwowie – przy ulicy Akademickiej 14. Oferowano tam „do sprzedania szafę antyczną Biedermajer, gabinet mahoniowy wiedeński i wiele innych rzeczy”, „stół orzechowy Biedermajer”, „stoły Biedermajer”, a także „salon orzechowy Biedermajer” i „małą kanapkę Biedermajer”¹³⁰⁷.

Oprócz domów czy pałaców sztuki działały też inne, czasem mniejsze, „interesy”. Należała do nich poznańska stolarnia Manthey na ulicy Kopernika 3, sprzedająca „bibliotekę, serwantkę, stół, sekretarzyk, lustro «Biedermeier»”, „Salon mahoń, pokój męski brzoża (Biedermajer)”, „Salon Biedermajer czeczotowy” oraz „bibliotekę, serwantkę, stół, lustro,

¹³⁰¹ *Pałac Sztuki* 1930.

¹³⁰² M.in. *Prócz antyków* 1931, s. 14.

¹³⁰³ *Dom Sztuki* 1928.

¹³⁰⁴ *Dom Sztuki* 1927.

¹³⁰⁵ M.in. *Jadalnię* 1935.

¹³⁰⁶ Aukcją kierował Stefan Sonnewend, „zaprzysiężony rzeczoznawca i aukcjonator w zakresie dzieł sztuki na Okręg Izby Przemysłowo-Handlowej w Poznaniu tudzież na Obwód Sądu Apelacyjnego w Poznaniu i Województwo Poznańskie” – *Aukcja* 1935.

¹³⁰⁷ *Okazyjnie* 1930a; *Okazyjnie* 1930b; *Okazyjnie* 1930c; *Stoły* 1830a; *Stoły* 1830b. *Dom Sztuki* posiadał również sprzedaży meble empirowe: „do sprzedania” witryna mahoniowa Empire, 2 fotele i stoliczek Empire, salon orzechowy Biedermajer, szafy antyczne, komoda antyczna z sekretarzykiem, mała kanappka Biedermajer, stoliki pojedyncze fotele i krzeselka i kilka dywanów perskich w *Domu Sztuki*, Akademicka 14, parter na prawo” – *Okazyjnie* 1830d. „Salon orzechowy antyczny «Biedermajer»” wzmiankowany jest również w: *Okazyjnie* 1930e.

kanapę, komodę (Biedermeier)”¹³⁰⁸. Na ulicy Strzeleckiej w Poznaniu dział Magazyn Mebli-Antyków (pod numerem 30), antykwariat (pod numer 2) oraz Lamus (pod numerem 1), oferujące „kompletną jadalnię mahoniową antyk oraz bibliotekę mahoniową (Biedermeier) rozmaite fotele, kanapy, krzesła, korzystnie na sprzedaż”, „bardzo ładny sekretarzyk brzoza (Biedermaier) sypialnię i jadalnię mahoniowe, kanapy, fotele. krzesła. stoły. komody. lustra. szafy do książek etc. w mahoniu i brzozie”, „bardzo ładne biurko-sekretarzyk, szafę do książek, fotele, krzesła, kanapę w brzozie (Biedermeier), stoły, lustra, komody, kanapy, fotele etc. w mahoniu i brzozie, jadalnię, sypialnię w mahoniu”, „krzesła w brzozie (Biedermeier)”, „Pokój (Biedermeier) brzoza. sekretarzyki, komody, kanapy, stoły, fotele, serwantki i różne mahoniowe”, „Biedermeier szafę okazynie” oraz „Biedermayera szafy, komody, stoliki karciane, herbatnie, bogato inkrustowane. Świeczniki brązowe, «Empire», «Biedermayer» (...)”¹³⁰⁹. W Stolarsni na ulicy Działyńskich 17 w Poznaniu można było nabyć „Jadalnie. Męskie pokoje. Sypialnie jesion polerowane oraz salony brzozowe; Bidermajer, mahoniowe w angielskim stylu wzorowem wykonaniu na dogodnych warunkach”, a w Stolarsni na ulicy Słowackiego 22 dostępna była „Bidermajer Kanapa mahoniowa inkrustowana”¹³¹⁰. Poznański Antykwariat działający na ulicy Dominikańskiej 1 oferował: „Sekretery Barok, Empire, Bidermajer”; „Mieszczkańskie Bidermeyery, Fortepian pianina”; „Pałacowe Empire Mieszczkańskie Biedermeiery, Fortepian pianina” – dwa ostatnie ogłoszenia dedykowane „dla poważnych reflektantów”¹³¹¹.

Na ulicy Pocztowej 22 w Poznaniu wśród oferowanych antyków znalazła się „Tanio jadalnia, salon Bidermajer, fortepian”¹³¹². Z czasem zmieniono nieco treść ogłoszenia, akcentując w nagłówku nie „tanio”, a „Bidermajer”, co mogłoby świadczyć o popularności tego stylu. Później także oferowano „Antyki bidermajer, gabinet, jadalnia, salon, fortepian. Tanio”; „Antyki wielki wybór, salony, gabinety Biedermeier”¹³¹³.

Znacznie więcej ofert publikowano w taki sposób, że trudno – na podstawie samych ogłoszeń – ocenić, czy publikowane były przez antykwariaty czy osoby prywatne. Wynikało to z podawania jedynie adresu, pod którym można było nabyć sprzęty. Czasem odsyłano zainteresowanych do redakcji danej gazety, co można kojarzyć raczej z ofertami osób prywatnych niż ze sklepami z antykami. Poza tym zaznaczano niekiedy, że transakcja ma odbyć się bez pośredników. Zdarzało się również, że stolarze podpisywali się pod

¹³⁰⁸ *Antyki 1929a; Antyki 1930; Salon Bidermajer 1935; Antyki 1929c.*

¹³⁰⁹ *Biedermayera 1935.*

¹³¹⁰ *Jadalnie 1929*

¹³¹¹ *Sekretery 1936; Mieszczkańskie 1936; Pałacowe Empire 1937.*

¹³¹² „Bidermajer Jadalnia. salon. mahoniowy. Pocztowa 22. Skład.” – m.in. *Bidermajer 1935.*

¹³¹³ *Antyki 1935; Antyki 1936;*

publikowanymi ofertami. Ogłoszenia zazwyczaj były zamieszczane w specjalnie przeznaczonym do tego dziale lub lokowane między artykułami, rzadziej na pierwszych stronach gazet (np. niektóre ogłoszenia *Palacu Sztuki* w Warszawie). Pochodziły nie tylko od antykwariatów, stolarni czy magazynów mebli, ale również od osób prywatnych. Meble biedermeierowskie wymieniane były wówczas albo pośród innych sprzętów (zwłaszcza empirowych) albo osobno. W ten sposób w *Gazecie Podhalańskiej* reklamowano „znawcom i miłośnikom” meble „antyczne”: „oryg. franc. sekretarzyk «Empire», szafa «Empire» inkrustowana, komódka franc. inkrust. perłowcem i brązem, stół do kart inkrust., biuro ant., biblioteka i karło, kompletna sypialnia «Empire» i kompl. sypialnia w stylu Biedermeiera, duży sekretarz z całymi scenami inkrust.”¹³¹⁴. Były to zarówno całe zestawy dedykowane dla określonych pomieszczeń (np. salony, sypialnie) albo pojedyncze sprzęty.

Oferowano na sprzedaż¹³¹⁵ całe salony: „salon mahoniowy Biedermayer”, „garnitur salonowy w stylu Biedermeier”; „Salon stylowy prawdziwy Biedermeier. krzesła. kanapa. stół. fotel. półokrągła szafa korzystnie do sprzedania. Oferty «Par.»”; „salon mahoniowy inkrustowany w stylu Biedermeyer i rozmaite oddzielne meble, świeczniki na sprzedaż”; „Salon Biedermeyer inkrustowany starożytne meble obrazy olejne, sztychy, świeczniki żydowskie, kandelabry, porcelana na sprzedaż”; „Salon Biedermeier. stylowy 11 części, mało używany, dywany 3x4”; „Salon względnie budarek brzozy w stylu Biedermayer. bogaty komplet, pierwszorzędnie wykonany, obicie adamaszkowe”; „Jadalka nowa styl Chippendale. salon Biedermeier dla znawców, okazjnie bardzo tanio”; „Salon Biedermeier jak nowy, tanio sprzedam”; „Salon Biedermeier jak nowy bardzo korzystnie”; „Jadalnia nowa, styl Chippendala i salon Biedermaier okazjnie”; „Salon mahoniowy Biedermajer, fortepian

¹³¹⁴ Sprzęty te sprzedawane były „prywatnie” przez „rodzinę polską”, którą reprezentowała osoba o inicjałach W. Ch. na ulicy Jabłonowskich L. 20 – m.in. *Meble antyczne* 1919a, *Meble antyczne* 1919b.

¹³¹⁵ Cytowane dalej (z zachowaniem oryginalnej pisowni) ogłoszenia dotyczące sprzedaży mebli zostały opublikowane w: *Sypialnia* 1930; *Meble antyki* 1930; *Sprzedaje* 1930; *Sekretarzyk* 1931; *Biblioteka* 1931; *Salon* 1931; *Biurko Biedermeiera* 1931; *Bufet mahoniowy* 1932; *Salon* 1932a; *Jadalka* 1932; *Salon* 1932b; *Salon* 1932c; *Jadalnia* 1932; *Amatorom antyków* 1932; *Lustro* 1933; *Biedermeier* 1933; *Salon* 1935a; *Kupię* 1935; *Biedermeyer* 1935; *Biedermeier* 1935; *Salon* 1935b; *Salon* 1935c; *Lustro* 1935; „Salon mahoniowy Biedermayer, sekretarzyk, szafy i biurko antyczne, dywany perskie, świecznik wenecki, porcelanę i obrazy sprzeda okazjnie Hala Aukcyjna Akademicka 3. pierwsze piętro” – *Salon* 1924. *Jadalnie* 1928. „Sprzedam okazjnie jadalnię orzechową z trzech części, garnitur klubowy, salon mahoniowy, sypialnię jasionowa Biedermajer, salonik orzechowy, komody, biblioteczki biurko małe damskie, świecznik stary żydowski i rozmaite meble” – *Sprzedam okazjnie* 1930; *Okazjnie* 1928; *Salon* 1927; *Antyki* 1929b; *Okazja* 1929a; podobne ogłoszenie w: *Okazja* 1929b; *Salon* 1936d; *Salon* 1935d; *Gabinet* 1935; *Salon* 1936b; *Salon* 1936c; *Gabinet* 1936; *Salonik* 1936; *Salon mahoniowy* 1936; *Sprzedam* 1936; *Biedermajer* 1936; *Antyczne* 1936; *Stół* 1937; *Pianino* 1937; *Sekretarz – antyk* 1945a; *Sekretarz – antyk* 1945b i *Sekretarz Biedermeier* 1945; *Gabinet* 1938; *Okazjnie* 1938; *Stołowy* 1936; *2 pokoje* 1936; *Stołowy* 1937; *Salon Biedermeier* 1934b; *Gabinet* 1934a; *Pokój* 1929; *Antyczne mahonie* 1932a; *Antyk* 1932; *Antyczne mahonie* 1932b; *Stołowy Biedermeier* 1931; *Salonik jesionowy* 193; *Antyk* 1931; *Biedermajer* 1931; *Biedermeier* 1928; *Gabinet* 1932; *Fortepian* 1941; *Sypialnię* 1941; *Meble* 1942; *Biedermeier salon* 1942; *Salon* 1942; *Salon* 1936a.

¹³¹⁵ *Biedermaier-Möbel* 1933; *Jadalnia* 1937.

czarny”; „Salon Biedermeier. czeczotowy oryginalny tanio sprzedam”; „Salon orzech kaukaski, Biedermeier, 12-to częściowy, prawie nowy, dalej sypialnia biała, solidnie wykonana, spowodu wyjazdu bardzo tanio do nabycia”; „Salon Biedermaier, obrazy słynnych malarzy tanio”; „Salon Biedermeyer inkrustowany, różne meble”; „Salon Bidermajer, mahoń kupię”; „Salonik mahoniowy Biedermaier tanio”; „Salon mahoniowy Biedermayer pokryty 650,-”; „Salon antyczny Biedermeier, pierwszorzędny mahoniowy, niepodrabiany prywatnie”; „Sprzedam salon mahoniowy, inkrustowany, czysto odświeżony Bidermajer – lub zamienię na inny za dopłatą”; „Bidermajer salon sprzedam”; „2 pokoje, przedpokój, kuchnia, łazienka, I piętro, umeblowane --- odstąpię, salon Biedermayer, salon Barocco”; „Salon Biedermeier, pokój stołowy, dywany jak nowe okazjnie do sprzedania. Rosochowicz, Toruń, Mickiewicza 100”; „Salonik jesionowy bidermajer, ładnie kryty, okazjnie 600. Biblioteka wyjątkowo pięknej roboty (antyk), wieszak dębowy, umywalnia marmurowa”; „Biedermeier salon mahonalny angielski, prywatnie do sprzedania. Gdańsk”; „Biedermeier salon” oraz „salon Biedermeier do sprzedania”. W 1936 roku w Gońcu Nadwiślańskim oferowano „salon (biedermaier), pajak z brązu, ściennie lichtarze, łóżko z materacem bez sprężyn i nocny stolik” na ulicy Fortecznej 26 w Grudziądzu.

Na sprzedaż były także „sypialnie”, „gabinety”, „pokoje” lub komplety o niedoprecyzowanym w treści ogłoszenia przeznaczeniu: „sypialnia modna, szafa Bidermajer, stół, miękkie meble wanienska drewniana i dużo sprzętów kuchennych, skrzynie z zamkami”; „sypialnię jasionową Bidermajer”; „(...) Elegancki buduarek jasna brzoza. Biedermeier. 1 pianino, fabrykatu Eckego”; „Gabinet mahoniowy Biedermeyer tani sprzedam”; „Gabinet mahoń. Biedermaier”; „Jadalnia czeczotowa, salon mahoń inkrustowany, Biedermeiera”; „Gabinet «Biedermayer», mahoniowy, sprzeda stolarz.”; „Stołowy, styl Biedermeier, stara sypialnia, sprzedam tanio”; „Gabinet - salon antyczny (Biedermeyer) tanio sprzedam razem lub pojedynczo”; „Pokój stołowy czeczotowy «Biedermeier», mało używany solidnego wykonania – sprzedamy za bezcen”; „Antyczne, mahonie, jesiony. Piękny garnitur mebli «Biedermeier» mahoń”; „Antyk garnitur komplet mahoń «Biedermeier»”; „FORTEPIAN Schweighofer meble Bidermajer, maszynę krawiecką Singer, stół biurowy, - biurko amerykańskie, łóżeczko dziecięce, lornetkę z perłowej masy sprzedam”; na ulicy Działyńskich 10 w mieszkaniu nr 9 oferowano „Biedermeyer pokój, piękne formy” oraz „Biedermeier pokój, ładne wykonanie” (uwidacznia się w tym miejscu brak konsekwencji w zapisie nazwy).

Wystawiano także pojedyncze meble biedermeierowskie: „biblioteka. kanapa. fotele. krzesła. stół Biedermejera mahoń i brzoza”; „Sekretarzyk stół okrągły, mahoń. Biedermeier”;

„stół Bidermajer”, „Biblijoteka (Biedermaier) brzoza, sprzedam”; „Biuorko Biedermeiera śliczne z prywatnego domu bardzo tanio na sprzedaż”; „Bufet mahoniowy z marmurową płytą (Biedermeier) korzystnie do nabycia”; „Amatorom antyków sprzedam okazynie 6 fotelików. łóżko Biedermeier. biurko amerykańskie, mahoń, szafka bielizny, lustrem, mahoń, etc.”; „Lustro kanapa Bidermajer do sprzedania”; „Biedermeier, leżanka nowa z łabędziami – śliczny stolik do palenia lustro pozłacane”; „Antyczne meble Biedermeier inkrustowane Salon Ludwika XV złożony Serwis obiadowy Rosenthal obiadowy”; „Stół antyczny mahoniowy z kłapami Biedermeier również salon pierwszorzędny prywatnym”; „Pianino orzech (Bidermajer)”; „sekretarz – antyk Biedermeier”; „Sekretarz Biedermeier z brzozy”; „Lustro piękne – Biedermeier”; „Okazynie, szafa Biedermeier. komoda, sekretera mahoniowa”; „Stołowy pokój, piękny orzech, amerykanka kanapa – łóżko, oraz stół jesionowy Biedermeier tanio sprzedam”; „Antyczne mahonie Empire, nieodnowione szafę i mały narożnik, jesionową komodę Biedermeier, sprzedam tanio”; „Antyk, wyjątkowo piękny stół, biedermeier, sprzedam amatorowi”; „SYPIALNIĘ z tapczanem, biurko, jadalnię wiedeńską, kozetkę stylową, szafę Bidermajer, fortepian do ćwiczeń, salonik” oraz „Meble Biedermeier”. W górnośląskiej gazecie reklamowano w ten sposób sprzęty sprzedawane przez Aloisa Springera jun. Na ulicy 3-ego Maja 7 w Bielsku, przyłączonym w 1918 roku do granic II Rzeczypospolitej¹³¹⁶. W skład tych mebli wchodziły: „1 biurko, 1 biblioteczka, 1 lustro ścienne, 1 stół, 1 sofa, 2 fotele, 4 krzesła i 1 stół na kwiaty”¹³¹⁷. W Sosnowcu zaś oferowano na sprzedaż „Okazynie (...) kanapkę i 4 foteliki (Biedermaier) zniszczone”¹³¹⁸. Jako rzadkie reklamowano meble biedermeierowskie wystawione razem ze „starymi meblami gdańskimi” i „dużymi szafami sieniowymi” na „Dużej Aukcji Sztuki i Antyków” w Sopocie¹³¹⁹.

O kojarzeniu biedermeieru z rodzimością w okresie dwudziestolecia międzywojennego świadczy również obecność ofert, dotyczących sprzedaży tych mebli w prasie narodowej, m.in. w *Warszawskim Dzienniku Narodowym*¹³²⁰ – obok ogłaszających się murarzy i malarzy, reklamujących się jako „narodowcy” oraz ogłoszenia nawołującego do kupowania polskich

¹³¹⁶ *Biedermaier-Möbel* 1933; *Jadalnia* 1937.

¹³¹⁷ „1 Schreibtisch, 1 Bücherschrank, 1 Wandspiegel, 1 Tisch, 1 Sofa, 2 Fauteuils, 4 Sessel und 1 Blumentisch, zu verkaufen. Anträge unter «Biedermaier» an Alois Springer jun., Bielsko, 3-ego Maja 7” – *Biedermaier-Möbel* 1933.

¹³¹⁸ *Okazynie sprzedam* 1926.

¹³¹⁹ „Große Kunst- und Antiquitäten-Auktion Freitag, den 27. September und / vorm 10 Uhr / Sonnabend, den 28. September, / werde ich im Auftrage den 1. Teil der in weit. Sammelkreisen bekannten Kunstsammlung Basner Zoppot Wäldchenstralle 48 öffentlich meistbietend versteigem. Zur Auktion gelangen: Alt-Danziger Mobiliar, große Dielenschränke seltenes Biedermeier Mobiliar 35 orientalische Teppiche und Brücken (darunter seltene Exemplare) Altniederländische u. and. wertvolle Gemälde Alt-Meissner-, Berliner-Porzellane Delfter-Vasen alte Gläser, engl. und franz. Kupferstiche, Kronen, Kandelaber, franz. Goldbronzehoren, antiker Gold- u. Silberschmuck und sehr vieles andere mehr” – *Große Kunst* 1929.

¹³²⁰ *Jadalny* 1938.

wyrobów. W niektórych ogłoszeniach podkreślano, że oferta pochodzi od „polskiej rodziny” – na przykład w *Ilustrowanym Dzienniku Polskim* i *Gońcu Krakowskim* oferowano w 1919 roku „antyczne meble”, które „wysprzedaje prywatnie polska rodzina”¹³²¹. Wśród wymienionych sprzętów dominowały meble empiryczne i obiekty nie przypisane do danego stylu. Wymieniono również „kompletną sypialnię w stylu «Biedermeiera»”. Podobną ofertę dotyczącą antyków, w tym biedermeierowskich, publikował antykwariat Leopoldine Machowskiej w *Krakauer Zeitung*¹³²².

Oferty sprzedaży mebli dawnych uzupełniano czasem informacją o przeprowadzonej restauracji, mającą na celu podniesienie ich wartości i atrakcyjności – przykładowo w 1924 roku w lwowskiej *Gazecie Porannej* oferowano „sekretarzyk antyczny (...) najstarszy Biedermeier przepiękny okaz świeżo odnowiony okazynie do nabycia”¹³²³.

Czasem oferty uzupełniano o podanie powodu, dla którego dane sprzęty są wystawiane na sprzedaż – najczęściej w związku ze zmianą miejsca pobytu: „Z powodu wyjazdu sprzedam salonik i meble Bidermajer”; „Z powodu likwidacji mieszkania sprzedam salonik, stary Bidermajer i gabinet styl flamandzki (dwie biblioteki), również kilka obrazów (...) Poznań-Śródka, Warownia Reformatów”; „Wyjeżdżając sprzedaję komplet mebli antycznych (Biedermeier), serwis, lampy, odkurzacz”; „Stołowy Biedermeier przedwojennej roboty Załęskiego, szafkowy, pięknie rzeźbiony, wartości 9,000, sprzedam za połowę ceny. Krucza 34. Magazyn Okazji”; „Bidermajer, sypialnia i stołowy, orzech francuski, nowe pierwszorzędnej roboty. Cena 12,000 zł., sprzedaje zaraz z powodu wyjazdu”; „Wyjeżdżając rozprzedaję całkowite umeblowanie pięciopokojowego mieszkania (Bidermajer, Ludwik filip, empire – przeważnie mahonie) oraz porcelanę, kryształ, srebra, obrazy, portjery i firanki. Zgłoszenia tylko poważnych reflektantów” oraz „Nadzwyczajna okazja dla zbieraczy antyków! Wyprzedaję za bezcen pozostałości słynnych zbiorów pałacowych. Obrazy starych mistrzów, włoskiej, japońskiej, holenderskiej, niemieckiej szkoły. Salony Bidermajer. Empire bronzami”¹³²⁴.

¹³²¹ Sprzęty można było obejrzeć i nabyć na ulicy Jabłonowskich 20 – m.in. *Antyczne meble* 1919a; *Antyczne meble* 1919b.

¹³²² „Antiquitäten. Zu verkaufen allerhand Altertümer, Möbeln in französischem Styl, Biedermeier, Porzellan, Alt-Wienerschalen, schöne Uhren, alte schöne Spitzen, Tücher gestickt, stoffe, Makaten, Silber und Goldgegenstände und antike Bilder italienischer und holländischer-Schule. Krakau, St. Janagasse 16, I. Stock, Antiquitätengeschäft. Leopoldine Machowska” – m.in. *Antiquitäten* 1917a; *Antiquitäten* 1917b.

¹³²³ Transakcji można było dokonać na ulicy Krasickich 20/11 w pomieszczeniu „przy schodach od 3-4” - *Sekretarzyk* 1924a i kolejne numery. Później zmieniono nieco tekst ogłoszenia, wytrwale publikowanego w kolejnych numerach, kierując zainteresowanych do redakcji *Gazety Porannej – Sekretarzyk* 1924b i kolejne numery.

¹³²⁴ *Z powodu* 1935; *Z powodu* 1936; *Wyjeżdżając* 1937; *Stołowy Biedermeier* 1931; *Bidermajer* 1931; *Biedermeier* 1928; *Wyjeżdżając* 1931; *Gabinet* 1932; *Nadzwyczajna okazja* 1936.

Sytuacja materialna zmuszała nieraz właścicieli sprzętów biedermeierowskich do ich odsprzedania. Historię taką opublikowano w formie listu w *Kurjerze Warszawskim*, napisanego do kuzynki przez Walentego Dobromira w 1932 roku¹³²⁵. Autor, odmawiając krewnej gościny, usprawiedliwiał się brakiem wystarczającej liczby mebli, które stracił w wyniku zadłużenia. Egzekucji należności podległy m.in. „Biedermeiry z salonu, czeczoty z buduaru Marysi, jesiony z jadalni (...) stary poczciwy fortepian, na którym jeszcze (...) matka nieboszczka grać się uczyła, poszły resztki sreber, obrazy, biblioteka palisandrowa, trzy sekretery empire i różne drobiazgi”.

Meble, dywany i dzieła sztuki znalazły się również na licytacji dóbr „z posiadłości hrabiowskiej”, prowadzonej przez Brunona Trzeciaka „zaprzysiężonego i ustanowionego rzeczoznawcę i akukcjonatora na Województwo Poznańskie” – „z polecenia i na odpowiedzialność zainteresowanych”¹³²⁶. Wśród wystawionych na licytację obiektów były dwa komplety mebli salonowych „Biedermayer”, w tym jeden „bogato inkrustow[any]”. Trzy lata później, ogłaszano podobne aukcję, na których wyprzedawano dobra „z likwidacji mieszkań” oraz „z różnych likwidacji”¹³²⁷. Wśród wystawionych obiektów znajdowały się lustra biedermeierowskie oraz „3 kompl. saloników, sekretarze biblioteki, szafy, komody kanapy stylowe Bidermajer, Flamandzkie, Ludwik Filip i inne”.

Pojawiały się również odwrotne oferty – publikowane przez osoby chcące nabyć meble biedermeierowskie. Były mniej liczne niż oferty sprzedaży. Świadczą jednak o popularności tego stylu i pewnym stopniu świadomości w urządzaniu wnętrz. Dotyczyły one albo pojedynczych sprzętów albo kompletów: „meble salonowe pojedynczo lub salon w całości kupię”; „Biuurko Biedermeier w dobrym stanie kupię za gotówkę”; „Kupię fotele, stół, bibliotekę, mahoniowe, empire, Biedermeier, chippendale. Szytchy angielskie, żyrandol kryształowy”; „Kupię okazjynie wytworny pokój stołowy pierwszorzędnej roboty w stylu «Chipendale» (mahoniowy), «Biedermeier» (jesionowy) lub inny (...). Pośrednicy wyłączeni”; „Kupię Salonik Biedermeiera”; „Kupię okazjynie meble mahoniowe, salonowe, stare, bidermajer – wzgl. inne”¹³²⁸. W bydgoskiej gazecie *Deutsche Rundschau* kolekcjoner złożył ofertę zakupu „antyków takich jak meble gdańskie i biedermeierowskie, stara porcelana, obrazy, miedzioryty, przedmioty ze srebra i cynku, stare zegarki”¹³²⁹.

¹³²⁵ Dobromir 1932.

¹³²⁶ *Wielka licytacja* 1932.

¹³²⁷ *Wielka licytacja* 1935a; *Wielka licytacja* 1935b.

¹³²⁸ *Biedermeier* 1929; *Biuurko* 1931; *Kupię* 1934a; *Kupię* 1934b; *Kupię* 1925.

¹³²⁹ „Sammler kauft Antiquitäten wie Danziger und Biedermeier Möbel, altes Porzellan, Bilder, Kupferstiche, Silber und Zinngegenstände, alte Uhren usw. : zählt höchste Preise” – *Sammler* 1922.

Jedną z dróg pozwalających na pozyskanie sprzętów było zwrócenie się do „sklepów komisowych” o prowadzenie takich poszukiwań. Firmy tego typu publikowały ogłoszenia w prasie – na przykład w *Gońcu Krakowskim*: „ZAKUPIMY dla naszych Klientów meble biedermeier, gabinet męski, srebrną zastawę stołową, pianina, dywany, salonik machoń, lisa srebrnego, teczki skórzane, cukiernicę srebrną, stół ginekologiczny, fotel, łóżko, fortepian Stingla – Chrześcijański Sklep Komisowy św. Tomasza 30”¹³³⁰. Polski Dom Komisowy przy ulicy Woźnej 44 w Poznaniu oferował „Śliczne jadalnie, saloniki mahoń, kanapa, fotele (Biedermajer)”¹³³¹, a Poznański Dom Komisowy na ulicy Dominikańskiej 3 – „sypialnie, jadalnie, gabinety, salonik Biedermajera brzoza czeczot stary w dobrym stanie okazyjnie”¹³³².

Do rzadkich należy oferta, która nie dotyczy mebli: „Tow. Amatorskim 8 kostjumów (Biedermajer) tanio sprzedam”¹³³³. Z tej krótkiej notatki nie wynika jednak, czy są to stroje oryginalne czy raczej wykonane według dawnych wzorów. Również pojęcie biedermeieru rzadziej pojawiało się przy zegarach – np. nabywca mieszkający na ulicy Grodzkiej 10/2 ogłaszał, że zakupi „Zegar antyczny, Biedermajer” i „lodówkę białą lakierowaną”¹³³⁴. Trudno znaleźć ogłoszenia dotyczące sprzedaży obrazów czy grafik, w których posłużono by się pojęciem „biedermeiru”.

Pisano także o szklach z tego okresu. Ogarnięty „manją zbieracza” korespondent pisma codziennego *ABC* ocenił, że „kolorowa” szklanka biedermeierowska, którą zakupił za okazjną cenę – pół korony (około sześciu złotych) – nie była popularnym „towarem” wśród Anglików¹³³⁵.

Akcentowane w ogłoszeniach „bogate inkrustacje” mebli biedermeierowskich sprawiają, że ich przynależność do tego stylu wydaje się wątpliwa. Nawet, jeśli pod tym pojęciem kryje się *de facto* intarsja, to trudno stwierdzić, że cechą charakterystyczną byłaby ich obfita ilość na obiektach. Całe spektrum różnych form zapisu, jakie ujawnia się z ogłoszeń w prasie sugeruje, że w obiegu antykwarycznym posługiwano się tym pojęciem na poziomie praktycznym, bez głębszej refleksji, którą pobudzałaby lektura na temat tego stylu. Sposób formułowania ogłoszeń świadczy o tym, że wiele z ofert dedykowanych było dla osób poszukujących sprzętów biedermeierowskich z myślą o ich funkcji użytkowej. Uwidacznia się to zwłaszcza tam, gdzie meble te wymieniane są pośród innych sprzętów jak lodówka, odkurzacz, stół ginekologiczny, itp. Wzmiankowane meble biedermeierowskie wykonane są

¹³³⁰ Pisownia oryginalna – *Zakupimy* 1940.

¹³³¹ *Śliczne* 1933.

¹³³² *Sypialnie* 1935.

¹³³³ *Tanio* 1935; *Tow. Amatorskim* 1931.

¹³³⁴ *Zegar* 1942.

¹³³⁵ *Osobliwości* 1929.

głównie z rodzimych gatunków drewna (jesion, brzoza, czeczotka), ale też pojawia się często mahoń. Wydaje się także, że najpopularniejszymi sprzętami w tym stylu były meble salonowe. To zjawisko można tłumaczyć tym, że jeśli nabywca decydował się na meble oryginalne, to preferował je w pomieszczeniach o charakterze reprezentacyjnym, gdzie przyjmuje się gości.

3. Imitacje biedermeieru

Okres ponownego zainteresowania biedermeierem był przedmiotem rozważań w kontekście twórczości artystów tworzących w nowych stylach¹³³⁶. Wobec tego zjawiska stosuje się czasem – analogicznie do „stylów” okresu historyzmu – pojęcie neobiedermeieru. „Długie trwanie” biedermeieru przejawiało się jednak nie tylko w twórczym wykorzystywaniu dawnych wzorów, ale również na kopiowaniu znanych już rozwiązań. W związku z dużym popytem na sprzęty biedermeierowskie, a także z ograniczoną liczbą zachowanych oryginalnych przedmiotów, zaczęto produkować meble imitujące biedermeierowskie.

„Kopie mebli stylowych” miały w ofercie wymienione już antykwariaty – zwłaszcza te większe. Przykładowo, na zlecenie *Pałacu Sztuki* przez byłych pracowników firmy L. Orthwein. Specjalizowali się w wykonywaniu sprzętów przeznaczonych do różnego rodzaju pomieszczeń: „sypialni, salonów, stołowych, gabinetów, buduarów”, w tym „pojedyncze biureczka, krzesła, fotele, szelongi, miękkie meble i t. p.”¹³³⁷. Klienci mogli zatem wybierać między meblami nowymi a używanymi¹³³⁸. To rozróżnienie między meblami nowo wykonanymi a dawnymi wskazuje, że meble neobiedermeierowskie było produkowane nie tylko w związku z ograniczoną ilością zachowanych oryginalnych sprzętów (można przyjąć, że w dwudziestoleciu międzywojennym było ich jeszcze stosunkowo dużo), ale też w związku preferencjami klientów, chcących wyposażać mieszkania czy domy w nieużywane obiekty.

Podobną ofertę miała warszawska firma L. Orthwein, działająca na ulicy Mazowieckiej nr 2¹³³⁹. Jej dawni pracownicy, ogłaszający się w prasie, podkreślali swoje miejsce zatrudnienia – na przykład stolarze działający w Stolarsniach na ulicy Wilczej pod numerem 66 („Gabinet

¹³³⁶ Wójcik 2019.

¹³³⁷ *Pałac Sztuki* 1933, s. [6].

¹³³⁸ *Ibidem*, s. [9].

¹³³⁹ Firma zajmowała się sprzedażą nie tylko mebli, ale i innych elementów wyposażenia wnętrz – np. *Perskie dywany* 1930.

«Biedermeier» Salon złożony, poleca Orthweinowski wytwórca¹³⁴⁰) oraz pod numerem 68 („Gabinet «Biedermeier» mahoń, solidne wykonanie, piękny rysunek, poleca wytwórca b. firmy «Orthwein»¹³⁴¹). Sprzedawano także sprzęty wykonane przez tę firmę – na przykład tapicernia na ulicy Focha 5/7 oferowała „Gabinet mahoń nowy Biedermeier Orthweinowski¹³⁴². Możliwy był także zakup „Salonu Biedermeier wiedeńskiego Orthweina, serwantki mahoniowej, dywanu francuskiego, dwóch pulman” na ulicy Ossolińskich 4—10¹³⁴³. Firma ta zajmowała się również urządzeniem całych mieszkań, o czym świadczy reklama opublikowana w 1925 roku w *Kurjerze Warszawskim*: „Komfortowe mieszkanie 7-pokojowe w nowoczesnym domu na pryncypalnej ulicy, słonecznie umeblowane przez firmę L. Orthwein, odstąpię razem z meblami¹³⁴⁴”.

Produkcją mebli imitujących biedermeierowskie zajmował się również Dom Meblowy M. Pleszowski w Krakowie, działający przy Małym Rynku 2. O jego działalności pisano w prasie przy okazji „Pierwszego Wiosennego Targu Katowickiego¹³⁴⁵. Firma, której właścicielem był Maurycy Pleszowski, prezentowała tam wnętrza urządzone w różnych stylach historycznych, w tym „piękny salon w stylu «biedermeier» (...) z drzewa «Macassa», krytego brokatem”. Z relacji wynika, że „wystawione wnętrza stanowią prawdziwą atrakcję Targu i, jak się dowiadujemy, już w ciągu pierwszych kilku dni firma dokonała całego szeregu transakcyj”. Dom Meblowy M. Pleszowski wystawił się też rok później w Katowicach¹³⁴⁶. Ponownie prezentowano „piękny salon stylowy Biedermaier”. W prasie oceniano, że wyroby tej firmy dorównywały „najlepszym wzorom zagranicznym i stanowią chlubę przemysłu kżajowego (...) tak ze względu na ich jakość oraz gust, jak i na stosunkowo niskie ceny, cieszą się zbytem w całej Polsce, zwłaszcza zaś na Górnym Śląsku meble wspomnianej wytwórni są ozdobą wielu mieszkań¹³⁴⁷. Firma ta była wielokrotnie nagradzana.

Z ogłoszeń zamieszczanych w prasie można również odczytać, z jakich wzorów korzystano przy wykonywaniu nowych mebli. Poza inspirowaniem się zachowanymi obiektami, korzystano z rysunków publikowanych w ówczesnych periodykach, na przykład w postaci wspomnianych przy okazji artykułu Stefana Strojka *Wzorach mebli zabytkowych i*

¹³⁴⁰ *Meble* 1934;

¹³⁴¹ *Gabinet* 1934b;

¹³⁴² *Gabinet mahoń* 1936.

¹³⁴³ *Salon Biedermeier* 1934a;

¹³⁴⁴ *Komfortowe* 1925.

¹³⁴⁵ *Z działu* 1930.

¹³⁴⁶ *Dom Meblowy* 1931.

¹³⁴⁷ Pisownia oryginalna.

*nowoczesnych*¹³⁴⁸. Stolarze posiadali również własne wzorniki. Możliwe było dostarczenie wzoru przez klienta – na przykład mistrzowi stolarskiemu Marjanowi Łanieckiemu w Swarzędzu, prowadzącemu Warsztaty Mebli Stylowych¹³⁴⁹. Łaniecki polecał „gotowe wykwińtne umeblowanie jak gabinety męskie, sypialnie, jadalnie, salony Biedermeiera”. „Meble stylowe” wykonywał „według rysunków własnych lub danych”, oferował także „restauracje antyków”. Od 1906 roku działał w Berlinie „jako dostawca Poselstwa i Konsulatu R. P. od roku 1922 na miejscu”. Swoje wyroby prezentował na Targach Poznańskich

Zapotrzebowanie na „neobiedermeiery” sprawiało, że publikowano nawet ogłoszenia, w których poszukiwano stolarzy specjalizujących się w tej dziedzinie: „Stolarz wyrabiający meble Biedermeier poszukiwany”¹³⁵⁰.

Meble imitujące biedermeiery znajdowały się w warszawskim mieszkaniu przy Alejach Ujazdowskich, z którego korzystał poseł chiński i jego żona – Hsin-Hai-Chang¹³⁵¹. Sprzęty te są krótko wzmiankowane w relacji ze spotkania z panią domu, opublikowanej w *Expresie Porannym*. Mieszkanie było wyposażone według miejscowego, a nie chińskiego gustu, o czym zdecydowały względy praktyczne: „Mamy przed sobą meble warszawskie – prosto ze składu. Nawet nie antyki, tylko świeżutkie jesiony, udające biedermajery; neon i mleczone szkło najmodniejszych lamp kulistych. Ani jednego dywanika, czy wazonika, czy makaty. (...) Trudno wozić się z meblami przez całą Europę, więc za każdym razem kupuje się nowe”.

Tradycja wykonywania nowych „mebli biedermeierowskich” kontynuowana jest do dzisiaj. Jedną z najbardziej znanych wytwórni jest Henryków, działający pierwotnie w Warszawie, a dzisiaj mieszczący się w Tłuszczu. Firma, która działa od 1951 roku, powstała z inicjatywy ostatniego pokolenia stolarzy działających w Zakładach Wytwórczych Mebli Artystycznych. Meble produkowane w tej wytwórni wykonywane są tradycyjnie „według starych sprawdzonych wzorów i technologii”¹³⁵². Powstanie wytwórni wiązało się z potrzebą ponownego wyposażenia wnętrz pałacowych po wojnie, przy wykorzystaniu umiejętności stolarzy pracujących według starych wzorów. Wzór stanowiły wówczas m.in. meble biedermeierowskie, które przetrwały okres okupacji. Zakłady henrykowskie działały według rzemieślniczych metod pracy, które wymagały większego nakładu czasu, co przekładało się

¹³⁴⁸ Vide przyp. 771.

¹³⁴⁹ *Warsztaty Mebli 1932*.

¹³⁵⁰ *Stolarz 1932*.

¹³⁵¹ *Wieczni tułacze 1934*.

¹³⁵² *Henryków* b.d. [dostęp 21.04.2024].

na pogarszającą sytuację finansową¹³⁵³. Ostatecznie zostały przejęte w 2012 roku przez nowych właścicieli. W aktualnej ofercie znajdują się – obok sprzętów w stylu Księstwa Warszawskiego oraz „Ludwików” – również meble w stylu biedermeier, datowanym jednak na lata trzydzieste XIX wieku i traktowanych jako wywodzące się ze „Stylu Angielskiego”¹³⁵⁴. Również inne firmy, zajmujące się produkcją mebli, powołują się na tradycje henrykowskie w stosowaniu tradycyjnych metod wykonywania sprzętów¹³⁵⁵. Tradycja wykonywania „mebli stylowych” jest więc jednym z dowodów „długiego trwania” biedermeieru.

4. Biedermeiery w różnych kontekstach

Przeciw tezie o „mieszczańskości” sztuki biedermeieru europejskiego, a zwłaszcza „polskiego”, świadczą zachowane obiekty, należące wcześniej do szlachty oraz źródła dotyczące obecności tego typu wyposażenia we wnętrzach pałacowych, dworach szlacheckich i mieszkaniach inteligenckich. O tym, że sprzęty biedermeierowskie były specjalnie wykonywane z myślą o budynkach użyteczności publicznej świadczy zachowana w Archiwum Głównym Akt Dawnych Warszawie księga *Sprawianie mebli dla domów rządowych w Królestwie Kongresowym* sporządzona w 1839 roku w języku rosyjskim i polskim, która zawiera rysunki projektowe mebli cechujących się biedermeierowską prostotą: „Rys stolika dla biura komisarza obwodu miechowskiego” z 1835 r. oraz „Wzory mebli biurowych”, w tym szaf, krzesła, foteli, biurka¹³⁵⁶. Świadectwem „długiego trwania” sztuki biedermeieru w budynkach wykorzystywanych przez władzę, są akwarelowe rysunki dokumentacyjne wykonane „z natury”, zachowane w Archiwum Ikonograficznym w Muzeum Narodowym w Warszawie. Archiwum powstało w 1914 roku z inicjatywy późniejszego dyrektora Muzeum, Bronisława Gembarzewskiego i przez pierwsze dwa lata było ulokowane w siedzibie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie¹³⁵⁷. Był to wynik prac dokumentacyjnych, które prowadziła Komisja Opieki nad Gmachami Publicznymi przy Komitecie Obywatelskim m. Warszawy w 1915 roku – z inicjatywy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie oraz Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Koła Architektów Stowarzyszenia Techników, Towarzystwa Naukowego Warszawskiego,

¹³⁵³ Figauzer 2007, s. 513-515.

¹³⁵⁴ *Henryków* b.d. [dostęp 21.04.2024].

¹³⁵⁵ *Meble henrykowskie* b.d. [dostęp 26.04.2024].

¹³⁵⁶ AGAD, Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 1/191/0/-/6367

¹³⁵⁷ Mączewska 2018.

Towarzystwa Miłośników Historii i Stowarzyszenia Nauczycielstwa Polskiego. Udokumentowano w ten sposób wyposażenie ruchome i detale inwentaryzowanych pięćdziesięciu budynków, w tym rezydencji królewskich. Akcja możliwa była dzięki opuszczeniu 5 sierpnia przez Rosjan Warszawy i zwolnieniu gmachów przez administrację rosyjską. Celem było „gromadzenie zabytków realnych dawnej kultury polskiej we wszystkich jej przejawach przez kopiowanie metodą ściśle określoną dla rozmaitych działów, tak ręcznie jak i fotograficznie”¹³⁵⁸. Dokumentowano także obiekty znajdujące się w zbiorach Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, na przykład biedermeierowską serwantkę z pierwszej połowy XIX wieku, którą uwiecznił Jan Małachowski¹³⁵⁹. Uwzględniano poza tym też zbiory znajdujące się poza Warszawą – na przykład w willi „Bohuszówka” w Mińsku Mazowieckim – m.in. krzesło jesionowe (ok. 1860) oraz krzesło z brzozy i czeczotki, z ok. 1830 roku ze zbiorów H. Sztajer w tej samej miejscowości¹³⁶⁰.

Artyści, wykonujący rysunki, pracowali m.in. nad dokumentacją sprzętów znajdujących się w Pałacu Belwederskim, z których część zachowała się do dzisiaj. W okresie biedermeieru rezydencja była własnością Romanowów. Z polecenia księcia Konstantego, barokowa willa belwederska została przebudowana w latach 1818-1822 według projektu Jakuba Kubickiego na klasycystyczny pałac¹³⁶¹. Wśród udokumentowanych przez Mieczysława Kotarbińskiego, Mariusza Maszyńskiego i Jana Małachowskiego sprzętów biedermeierowskich, stanowiących wyposażenie Belwederu w okresie I wojny światowej, były mahoniowe meble (stolik-etażerka, stół, stoliki, półeczka stojąca, krzesła, komoda, konsole, naczynie do drzewa przy kominku o nóżkach z brązu lub mosiądzu złożonego), także meble jesionowe (łóżko, ekran, szafy, w tym intarsjowane, komoda, „gotownia” bejcowana na ciemny orzech) oraz z drewna brzozonego krzesła, datowane zazwyczaj w przedziale od 1820 roku do 1850¹³⁶². W zbiorach Muzeum Narodowego zachowane jest także łóżko biedermeierowskie, na którym zmarł Marszałek Józef Piłsudski 12 maja 1935 roku¹³⁶³.

Daty wskazywane przy udokumentowanych zabytkach być może wymagałyby rewizji. W przypadku mebli biedermeierowskich, autorzy dokumentacji najczęściej nie podejmowali próby określenia stylu. Ograniczali się głównie do datowania, określeniu materiału i proveniencji – to znaczy ewentualnego odnotowania „polskiego pochodzenia” oraz

¹³⁵⁸ Mączewska 2018, s. 12.

¹³⁵⁹ DI 4087, 4493 MNW

¹³⁶⁰ DI 9631, 9632, 9633, 9634 MNW.

¹³⁶¹ Kwiatkowski 1976.

¹³⁶² DI 4711-4715, 4718, 4723, 4724, 4726, 4731-4733, 4738, 4757, 4882, 4883, 4885, 4791, 4793, 4797 MNW.

¹³⁶³ Nr inw. SZMb 694 MN – jak wynika z karty naukowej obiektu, mahoniowe łóżko powstało w latach 1830-1840, znajdowało się również w pałacu cesarskim w Skierniewicach.

określenia właściciela. Obecność biedermeierów w budynkach rządowych sprawia, że postrzeganie tej sztuki jako jedynie „udomowionej” staje się wątpliwe. Rzeczywiście, we wnętrzach mieszkalnych, prywatnych, sprzęty biedermeierowskie sprzyjały swą prostotą w kreowaniu zacisznego środowiska domowego, ale ich możliwości wykorzystania były znacznie szersze. W przypadku budowli państwowych o ich wykorzystaniu decyduje przede wszystkim ich funkcjonalność.

Meble biedermeierowskie służyły nie tylko ludziom świeckim, ale również duchownym. W ten sposób wykorzystywana była na przykład sekretera z nastawą z lat 1820-1830 znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, która służyła rabinowi jako kantorek do przechowywania rodaków¹³⁶⁴. Mebel znajdował się w zbiorach Karoliny Wereszczakowej, po czym został przekazany w 1925 roku (data śmierci kolekcjonerki) Muzeum Narodowemu w Warszawie. Złożona antaba, pochodząca z tego „kantorku do pisania”, została udokumentowana przez Sztolcmana, który powiązał ją ze stylem empire (oznaczona na rysunku jako „Cesarstwo.”)¹³⁶⁵. Wereszczakowa kolekcjonowała malarstwo polskie i rzemiosło artystyczne, w tym meble pochodzące z XVIII i XIX wieku. Do mebli cechujących się biedermeierowskimi formami, przekazanych Muzeum Narodowemu w Warszawie, należy również szafa biblioteczna o prostej formie, wzbogaconej o snycerski ornament akantowy, datowana na lata 1840-1850¹³⁶⁶. Meble biedermeierowskie znajdowały się również w zbiorach konsystorza ewangelicko-reformowanego w Warszawie – udokumentował je Kotarbiński i Maszyński. Był to fotel z jesionu oraz krzesło brzozone z około 1840 roku¹³⁶⁷. Sprzęty biedermeierowskie do dzisiaj zresztą służą parafiom¹³⁶⁸.

Malarskim świadectwem obecności sprzętów biedermeierowskich w dworach szlacheckich są obrazy krakowskiej malarki Bronisławy Rychter-Janowskiej. Jednym z najbardziej charakterystycznych aspektów jej twórczości były widoki ukazujące dworki szlacheckie z zewnątrz, a także nastrojowe wnętrza, w tym również mieszczańskie. Krytyk sztuki, Artur Schroder, nazwał w 1923 roku Rychter-Janowską „malarką ginących dworców”¹³⁶⁹. Nie były to jednak same dworki i wnętrza – na obrazach malarka ukazywała również ludzi związanych z danym miejscem. Jest to na przykład postać kobiety w białej sukni, wykonującej „robótkę” ręczną, siedząca na kanapie biedermeierowskiej na obrazie

¹³⁶⁴ Kolekcja Mebli, nr inw. SZMb 2709 MNW

¹³⁶⁵ DI 3733 MNW.

¹³⁶⁶ Kolekcja mebli, SZMb 1683 MNW. Szafa biblioteczna wykazuje również cechy charakterystyczne dla stylu Ludwika Filipa.

¹³⁶⁷ DI 6973, 6880 MNW.

¹³⁶⁸ Np. komoda z parafii ewangelicko-augsburskiej w Ozorkowie – reprodukcja w: Krawczyk, Ozaist-Przybyła 2017, s. 151, il. 6.

¹³⁶⁹ Schroeder 1923; cyt. za: *Dworki* 2022; Podgórski 2015, s. 25.

ukazującym wnętrze salonu z około 1950 roku¹³⁷⁰. Kanapa stoi przy ścianie, na której zawieszono są portrety rodzinne. Na środku salonu, na dywanie, stoi stół biedermeierowski o okrągłym blacie, wsparty na jednej nodze. Na nim ustawiony został wazon z kwiatami. Poza tym, w pomieszczeniu znajduje się pięć krzeseł ustawionych nieco niedbale w różnych częściach pomieszczenia, z siedziskami tapicerowanymi tą samą tkaniną co kanapa – czerwoną z jasnymi, pionowymi pasami, pasującą do czerwonego dywanu. W kącie stoi zaś konsola z lustrem i stojącą na niej lampą naftową oraz pod oknem po prawej stronie, stół z okrągłym blatem wsparty na skręconej na wzór barokowy nodze, na którym stoją drzewko i kwiaty w doniczkach. Pomieszczenie wyposażone jest w podstawowe sprzęty, ma dużo wolnej przestrzeni pośrodku – większość przedmiotów koncentruje się przy tapetowanych ścianach. Obraz tchnie atmosferą spokoju i sielanki – pogodnego udomowienia. Niekiedy wnętrza, ukazywane przez Rychter-Janowską składały się z bardziej zróżnicowanego wyposażenia, w którym sprzęty pochodzą ze zdecydowanie różnych okresów. Jest to świadectwem gromadzenia różnych artefaktów przez kolejne pokolenia zamieszkujące dworki. Wnętrza wypełnione meblami biedermeierowskimi, zegarami oraz porcelaną, z postaciami kobiet, były charakterystyczne dla twórczości tej artystki¹³⁷¹. To co zwraca uwagę w twórczości Rychter-Janowskiej, to powtarzalność wnętrz albo zilustrowanych sprzętów, ale ujmowanych wówczas różnych perspektyw.

Rychter-Janowska miała kontakt z meblami biedermeierowskimi od dzieciństwa. W dzienniku z lat 1912-1950 wspominała wizytę u prababki Majchrowiczowej, mieszkającej w „zameczku w stylu gotyckim” w Jeżowie¹³⁷². Wyposażenie wnętrz „nosiło na sobie ślady odległych czasów – nie było tam nic nowego. Stare mahoniowe szafy o czerwonych i brązowych tonach, żółte biedermeierowskie meble obite złotawym adamaszkiem, stare okrągłe stoły, na ścianach sztychy i szerniałe portrety czyniły ten dom ogromnie i dziwnie smętnym”¹³⁷³.

Wybór tematyki wiązał się nie tylko z zainteresowaniami i preferencjami artystki – sytuującymi ją poza popularnym wówczas nurtem sztuki awangardowej – ale wynikał z dużego popytu na obrazy o tej tematyce. Rychter-Janowska była zresztą krytykowana za zbyt częste powielanie tematów i dworkowej oraz ich zbyt „przesłodzony” charakter¹³⁷⁴.

¹³⁷⁰ *Salonik*, ca. 1950, olej na tekturze, kolekcja prywatna – reprodukcja w: Podgórski 2015, s. 35.

¹³⁷¹ Dworki 2022, s. 51.

¹³⁷² Rychter-Janowska 2016.

¹³⁷³ *Ibidem*, s. 43.

¹³⁷⁴ Podgórski 2015, s. 37.

Obrazy tej artystki prezentowane były na „Wystawie gwiazdkowej” we Lwowie, zorganizowanej przez Koło literacko-artystyczne¹³⁷⁵. Pokazywano wówczas dzieła wykonane przez różnych malarzy lwowskich. W pierwszej kolejności odnotowano w *Gazecie Lwowskiej* makaty wykonane techniką aplikacji sukiennej przez Rychter-Janowską: „Na pierwszym planie kilka smutnych brzózek, potem staw, a na nim łabędzie – obok stawu dama w stroju Biedermeier. W dali typowy dworek polski z gankiem, na słupkach. Nastrój niezwykły, wywołany środkami niemiernie prostymi. Całość doskonała w kompozycji, nienaganna w rysunku, utrzymana umyślnie w spokojnych brawach”. W 1930 roku zaś nagrodzony został obraz *Dwór w Prusach*, wystawiony w Towarzystwie Zachęty sztuk Pięknych w Warszawie – artystka otrzymała brązowy medal¹³⁷⁶. Ukazany został na nim salon wyposażony w meble biedermeierowskie: kanapę, trzy krzesła, fotel oraz biblioteczkę, na której stoi zegar. Na ścianach wiszą zaś portrety w typie biedermeierowskim, ukazujące postaci na ciemnym tle. Podobnie jak na innych obrazach, krzesła i fotel zdają się być nieco niedbale ułożone w przestrzeni pomieszczenia. Mimo więc krytycznego odbioru dzieł artystki, były one jednak nadal doceniane. Jak zwrócił uwagę Bogdan Podgórski, Bronisława Rychter-Janowska miała swoich kontynuatorów – również zafascynowanych tradycyjnym dworkiem szlacheckim¹³⁷⁷. Należeli do nich m.in. Maciej Rydel, Artur Sudak.

5. Biedermeiry jako część zbiorów i kolekcji.

Oryginalne meble biedermeierowskie stały się z czasem przedmiotem zainteresowań zbieraczy i kolekcjonerów. Wzrost zainteresowania biedermeierem (jako stylu przeszłego – „historycznego”) postępował równoległe do rozwoju instytucji muzealnych w Polsce. Na podstawie zachowanych źródeł można wskazać na przykładowe kolekcje, w których znalazły się meble biedermeierowskie. W przypadku innych dziedzin sztuki, które niewątpliwie też znajdowały się w różnych zbiorach, zadanie to byłoby znacznie trudniejsze, ponieważ wymagałoby identyfikacji poszczególnych obiektów i oceny, czy można uznać je za biedermeierowskie. Z drugiej strony, należy pamiętać, że nawet, jeśli w tekstach pisanych wzmiankowane są meble „biedermeierowskie” (lub ewentualnie inne wyroby) istnieje prawdopodobieństwo, że w ten sposób mogły zostać określone meble wykazujące cechy innych stylów (jak empire lub styl Ludwika Filipa) lub sytuujące się „pomiędzy”, a także

¹³⁷⁵ Wystawa gwiazdkowa 1912.

¹³⁷⁶ *Dwór w Prusach* (Wnętrze salonu), ok. 1929, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie - Podgórski 2015, s. 39.

¹³⁷⁷ Podgórski 2015, s. 45.

falsyfikaty. Z perspektywy historii rozwoju zainteresowań nad *biedermeierem* oraz interpretacji tego pojęcia, większe znaczenie w tym wypadku mają świadectwa zajmowanych postaw wobec sztuki identyfikowanej jako *biedermeierowska*, niezależnie od tego czy była ona „poprawnie” rozpoznawana czy nie.

W przekazach pisemnych dotyczących wybranych zbiorów czy kolekcji zwraca uwagę to, że meble *biedermeierowskie* były traktowane jako element polskiej historii. Wobec tego zbiory, które miały być ukierunkowane na *polonica*, były uzupełniane również o *biedermeiery*. Przykładowo, zakup mebli z „epoki *biedermayer*”, datowanych na początek XIX wieku, do kolekcji Bolesława Orzechowicza ulokowanej w pałacu Łozińskich przy ulicy Ossolińskich 3 we Lwowie odnotowano w wydanym w 1929 roku *Bulletin de l'Union des Sociétés Savantes Polonaises de Léopol (:Lwów:)*¹³⁷⁸. Zwraca uwagę, że meble *biedermeierowskie* zostały wymienione pośród innych nabytków, obejmujących wyłącznie dzieła kojarzące się z polską historią: 3 915 grafik i rysunków o tematyce historycznej powstałe przy udziale m.in. Jeremiasza Falcka, Jana Piotra Norblina, Michała Płońskiego, Antoniego Oleszczyńskiego, Kajetana Wincentego Kielesieńskiego, a także polska uprząż i złoty płaszcz z XVIII wieku. W katalogu *Zbiorów Bolesława Orzechowicza*, Karol Badecki podkreślał, że „W sercu tego skromnego ziemianina, właściciela dobrze zagospodarowanych dóbr Kalnikowa (obok Krakowca, pod Przemyślem), zrodził się na krótko przed wybuchem wielkiej zawieruchy wojennej, w początkach 1914 r., wspaniałomyślny, gorącą miłością Ojczyzny natchniony czyn, zmierzający do ugruntowania polskości w stolicy południowo-wschodnich ziem Rzeczypospolitej”¹³⁷⁹. Jest to zatem kolejny dowód na to, że sztuka *biedermeieru* była postrzegana – zwłaszcza od czasów I wojny światowej – jako element polskiej historii i kultury, kojarzący się z rodzimością.

Po zakończeniu wojny Orzechowicz przekazał zbiory miastu Lwów. Jak wskazywał Badecki, Orzechowicz pozyskiwał *polonica* nie tylko na ziemiach polskich, ale również podczas podróży „do Wiednia, Marjenbadu, Florencji, Neapolu i Rzymu, do Aten, Konstantynopola i Adamaszku”¹³⁸⁰. Z drugiej strony, w katalogu sporządzonym przez Badeckiego, można odnaleźć informacje na temat obiektów będących wyrazem „obcej kultury”. Ze względów ideologicznych, związanych z wyzwoleniem się Lwowa spod panowania Ukraińców, bardziej akcentowano „polską część” zbiorów.

¹³⁷⁸ *Bulletin* 1929, s. 23.

¹³⁷⁹ Badecki 1922.

¹³⁸⁰ *Ibidem*.

Sale ekspozycji, w których znajdowały się obrazy, w tym polskich mistrzów, wyposażone były w „gustownie rozstawione garnitury stylowych mebli empировych i z epoki biedermajerowskiej, a wśród nich rozlokowane oszklone gabloty i serwantki zawierają w sobie miniatury, wspaniałą kolekcję zegarków i zbiór polskiego i obcego szkła artystycznego”¹³⁸¹. W sali, w której prezentowane były dzieła Juliusza Kossaka „Mile wiąże się z temi nawskroś polskimi akwarelami (...) przepiękny, biedermajerowski garnitur mebli czeczotkowych z połowy XIX wieku, którego wygodna, staroświecka kanapa, stylowy owalny stół (z terakotową wazą), dwa krzesła i dwa pięknie rzeźbione fotele nadają sali tej charakter cieplej, staropolskiej komnaty zaściankowej. Nie psują nam tego wrażenia i dwie pod ścianami ustawione serwantki dębowe, których wnętrza zapełnione są starą ceramiką i artystycznymi odlewami z brązu”¹³⁸². W katalogu opublikowano zdjęcie opisywanego „garnituru” mebli biedermajerowskich. Wśród niemieckich i czeskich wyrobów szklarskich wymienione zostały „przede wszystkim z kolorowego (rubinowego i żółtego) szkła wyrobione wielościennie szklanki i cukierniczki biedermajerowskie, których powierzchnia pokryta jest wzorzystym malowidłem arabeskowym”¹³⁸³. O ile więc meble biedermajerowskie budziły skojarzenia z polskością, rodzimością („staropolską komnatą zaściankową”), inne wyroby rzemiosła artystycznego – tu szkła – nie tworzyły takiej atmosfery. Można więc przypuszczać, że ze względu na dominującą rolę mebli w kształtowaniu wnętrza, a także w wyniku zastosowania rodzimego gatunku drewna (czeczotka), sprawiał, że to głównie z nimi wiązano „rodzimość”. Wpływ mogła mieć również świadomość obcego pochodzenia porcelany czy szkieł wypełniających kredensy i serwantki biedermajerowskie.

„Drobizgi biedermajerowskie” znalazły się również w zbiorach Mieczkowskich w majątku Niedźwiedź pod Wąbrzeźnem¹³⁸⁴. W artykule opublikowanym w 1935 roku w *Expressie Kaliskim* oceniono, że „Muzeum rodziny Mieczkowskich”, kształtowane od trzech pokoleń, stanowiło wówczas jedną z największych prywatnych kolekcji w Polsce. Zbiory Mieczkowskich tworzyły różnorodne przedmioty o różnej proveniencji. Zostały rozbudowane przede wszystkim przez Wacława Mieczkowskiego. Był to „Śliczny typ szlachcica. Wysoki, lekko zgarbiony, nie wypuszczający laski z rąk, bo trapi go srodze artretyzm, o siwej czuprynie i roześmianych oczach. Od lat 45, prowadząc więcej, niż skromny tryb życia, szpera po wszystkich zakątkach, włóczy się po zagranicy i cokolwiek

¹³⁸¹ Badecki 1922, s. 42.

¹³⁸² Ibidem, s. 55.

¹³⁸³ Ibidem, s. 47.

¹³⁸⁴ *Pod Niedźwiedziem* 1935a; *Pod Niedźwiedziem* 1935b.

wartościowego wyłowi, zaraz kupuje do swego muzeum”. Autor relacji z wizyty w muzeum nie sprecyzował, czym były „drobiazgi biedermeierowskie” – wspomniał jedynie, że znajdowały się obok gablot z miniaturami, „srebrnych mebelków” oraz „zabawki księcia «Orlątka» – księcia Reichstadtu” (tj. Napoleona II Bonaparte).

Biedermeierowskim obiektom poświęcono również fragment wystawy zbiorów należących do Heleny Dąbczańskiej-Budzynowskiej, zorganizowanej przez Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie¹³⁸⁵. Prezentowano wówczas „obrazy, tkaniny, miniatury, meble, stroje itd.” pochodzące z różnych epok. Ostatnia sala dedykowana była trzem pokoleniom Rejchanów. W jej ramach „urządzono niezmiernie sympatyczny «kącik babuni» z epoki *biedermeier*. Na prześlicznej kanapce, przy stoliku, które jest arcydziełem roboty stolarskiej, siedzi babunia (manekin) w charakterystycznym stroju i czyta książkę. Obok niej leży przegląd mód z tych czasów. Na około szereg manekinów w świetnych strojach, z boku, na ścianie piękny zegar grający kuranty”. Sposób prezentacji zbiorów biedermeierowskich jest kolejnym świadectwem postrzegania w pierwszych dekadach XX wieku stylu biedermeier jako sztuki „czasów dziadków”. W prasie oceniano, że największym zainteresowaniem cieszyła się właśnie ta część ekspozycji oraz sala urządzone według stylu empire¹³⁸⁶. Zainteresowanie to pokrywa się z tekstami teoretycznymi poświęconymi tym stylom, postrzeganym jako potencjalne źródło inspiracji dla ówczesnej sztuki. Ekspozycję zaprojektował malarz Marcei Harasimowicz. Prezentowane obiekty zostały przekazane wcześniej Muzeum Narodowemu w Krakowie, z myślą o ulokowaniu ich na Wawelu. Co ciekawe w katalogu *Na Wawel (zbiory Heleny Dąbczańskiej)* nie zostało odnotowane wyposażenie biedermeierowskie, co może wiązać się z wczesną datą wydania (1906), kiedy ten niemiecki termin dopiero zaczynał wchodzić do powszechnego użytku na ziemiach polskich¹³⁸⁷.

W nowo powstałym Muzeum Śląskim w Katowicach, postrzeganym jako *Nowe Polskie Muzeum*, które miało stanowić „pomnik myśli, twórczości i kultury naszej”¹³⁸⁸, uwzględniono również miejsce na biedermeier. W tekście opublikowanym w *Gazecie Porannej* na temat tej instytucji organizowanej przez Tadeusza Dobrowolskiego, zwraca uwagę postrzeżenie Śląska jako odrębnego elementu polskiej kultury. Autor ocenił wysoko część ekspozycji ukazującą „przemysł artystyczny”, który „w swym dziale retrospektywnym” był „kopciuszkiem wszystkich polskich muzeów”. Na tym etapie meble „w przyszłości stworzyć mają pokaz

¹³⁸⁵ *Niezwykła wystawa 1912.*

¹³⁸⁶ *Wystawa zbiorów 1912.*

¹³⁸⁷ Katalog w dużej mierze koncentruje się na księgozbiorze – Baranowski 1906.

¹³⁸⁸ *Polskie Muzeum 1930*, s. 10.

rozwoju wnętrza od gotyku do biedermeiera¹³⁸⁹. W tej krótkiej wzmiance ujawnia się zarazem ugruntowana pozycja niemieckiego pojęcia w periodyzacji dziejów sztuki oraz postrzeganie w tym czasie biedermeieru jako „ostatniego stylu historycznego”.

Również w Oddziale im. Erazma Barącza, będącym częścią Muzeum Narodowego w Krakowie uwzględniono miejsce na obiekty biedermeierowskie w zbiorach ulokowanych czasowo przy ulicy Karmelickiej 51, liczących 400 obiektów¹³⁹⁰. Były to meble „Bidermajer” wymienione w katalogu zbiorów (nr 165, 168-170, 173-175, 189, 190, 192, 194): „szafka mahoniowa kątowa”; „szafka kątowa trześniowa, górna część oszklona, z galeryjką brązowa”; „szafa biblioteczna z drzewa trześniowego oszklona, z czarną drewnianą kratą”; „kredens jasionowy z czarnymi słupkami, górna część oszklona”; „stół krągły, orzechowy, na 6 nogach ujętych u spodu w sześciokątną obręcz”; „konsola półokrągła orzechowa na 4 nogach”; „lustro orzechowe zdobne w woł. oczy złoc.”; „2 serwantki orzechowe oszklone”; „toaletka mahoniowa” oraz „lustro w ramach orzechowych”¹³⁹¹. Oprócz mebli jako biedermeierowską uznano „czarkę na cukier szklaną w różowe kwiaty”, ujętą w katalogu w kategorii „różne” pod numerem 388¹³⁹².

Józef Trepka, autor recenzji wystawy, ocenił kolekcję sprzętów jako mniej kompletną niż zbiory malarstwa i tkanin, ale składającą się z „ciekawych i pięknych okazów”¹³⁹³. Zwrócił uwagę na wyróżniające się „ilością, stylowością i doskonałym zakonserwowaniem, względnie umiejętną restauracją” meble empiryczne oraz „Bidermajer”. Spośród mebli biedermeierowskich ocenił za najlepsze szafkę kątową (nr 165), stół i dwa lustra w ramach z drewna orzechowego (nr 173, 175, 194). Trepka wyraził nadzieję, że zbiory zainteresują nie tylko odwiedzających Kraków, ale „także i krakowian, którzy zwykle najmniej się interesują osobliwościami swego grodu. Być może, iż powyższe krótkie sprawozdanie przełamie ich apatyę i obojętność na tym punkcie i że tłumnie zaczną zwiedzać zbiory Barącza”¹³⁹⁴.

Poza obiektami, identyfikowanymi jako biedermeierowskie, istniało wiele kolekcji oraz zbiorów prywatnych, w których znajdowały się obiekty w tym stylu. O ich liczbie świadczy m.in. wzmiankowana przy okazji wyposażenia Pałacu Belwederskiego dokumentacja z Archiwum Ikonograficznego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przy niektórych obiektach odnotowano nazwę stylu, z jakim były one identyfikowane, co wymagałoby jednak

¹³⁸⁹ Ibidem, s. 11.

¹³⁹⁰ Trepka 1923, s. 6.

¹³⁹¹ *Katalog Oddziału* 1923, s. 8-9.

¹³⁹² Ibidem, s. 15.

¹³⁹³ Trepka 1923, s. 7.

¹³⁹⁴ Trepka uskarżał się na krakowian, ale również na brak zainstalowanego telefonu, o który zwracał się Barącz do gminy – ibidem, s. 8.

weryfikacji. Do zilustrowanych sprzętów, które można uznać za biedermeierowskie, należą różnego rodzaju sekretery, fotele, krzesła, stoły-biurka, stoły, szafki nocne, ekrany, kanapy, serwantki, łóżka, bielizniarki, wykonane z mahoni, brzozy, jesionu, topoli, orzecha włoskiego, brzozy irlandzkiej, czeczotki, palisandru¹³⁹⁵. Przy niektórych obiektach odnotowano, że są „roboty polskiej”. Obiekty te datowano w przedziale od początku XIX wieku do połowy stulecia, co również wymagałoby weryfikacji. Wyroby te ulokowane były we dworze w Ilińcach (ob. Ukraina) i w Obidowej, w Taracewiczach; wchodziły w skład warszawskich zbiorów Natana Grodzińskiego, Buchholca w Warszawie, należały do Piotra Maszyńskiego, J. Kurella z Ryczołka koło Kałuszyna, Henryka Landy, Julii Sztolcamn, p. Chudzyńskiej, p. Kunickiej, warszawskiego numizmatyka i antykwariusza, Gustawa Soubise-Bisiera, Karola Malczewskiego. Ich akwarelowe rysunki wykonali Władysław Sztolcman, Mieczysław Kotarbiński, Stanisław Jan Zawadzki, Karol Stryjeński, Mariusz Maszyński, Kazimierz Małagowski i Jan Ogórkiewicz. Część powstała na podstawie rysunków Juliana Maszkowskiego. Na szkicach i akwarelowych rysunkach zostały ukazane całe obiekty lub jedynie fragmenty mebli.

Władysław Sztolcman dokumentował również obiekty znajdujące się w jego własnych zbiorach. Do nich należy poduszczecka do robótek siatkowych, tzw. pułtynek oraz stolik dębowy do robótek ręcznych z około 1830 roku¹³⁹⁶. Sztolcman udokumentował poza tym szafkę z czeczotki i „drzewa czarnego”, z okuciami z „bronzów”, datowaną na początek XIX wieku, przekazaną w 1919 roku Muzeum Narodowemu w Warszawie przez Konstantego i Helenę Tarasowiczów¹³⁹⁷. Sztolcman wykonał również rysunki fotela, komody i stołu z opuszczanym blatem (1815-1830) z czeczotki ze zbiorów Stanisława Ursyn-Rusieckiego w Warszawie¹³⁹⁸. Ursyn-Rusiecki posiadał wykształcenie z zakresu historii, historii sztuki, literatury, etnografii i archeologii. Dysponował zbiorami po ojcu w majątku Trojanka, które rozbudowywał, następnie przekazał Muzeum Narodowemu w Krakowie¹³⁹⁹. Kolekcjonował wyroby różnych dziedzin sztuki, w tym obrazy, meble, ceramikę – za pośrednictwem agentów-marszandów. W Warszawie posiadał zaś kamienice przy ulicy Lwowskiej. Należał do Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

¹³⁹⁵ DI 4268, 4269, 4272, 4283, 4492, 4494, 4495, 5989, 6042, 6087, 6204, 6330, 6405, 6476, 9100, 11756, 11752; 11757; 11782, 11783, 11786, 11790, 11791, 12555, 13445, 13446 MNW. Kolekcja Mebli, nr inw. 1068, 2266 MNW.

¹³⁹⁶ DI 2302, 2772 MNW.

¹³⁹⁷ Kolekcja Mebli, nr inw. 19863 MNW; dokumentacja: DI 11889 MNW.

¹³⁹⁸ DI 8050, 8049, 8213, 8417 MNW.

¹³⁹⁹ Szurlat 2013, s. 162.

Artyści uwieczniali również sprzęty należące do członków rodziny. Przykładowo, Mieczysław Kotarbiński udokumentował meble znajdujące się w zbiorach ojca, Miłozza Kotarbińskiego, malarza, profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Do takich obiektów należał stół z intarsjowanym blatem z mahoniu, datowany na lata 1830-1840¹⁴⁰⁰. Kotarbiński uwiecznił także mahoniową toaletkę biedermeierowską (1830-1840) ze zbiorów stryjenki, Lucyny Kotarbińskiej¹⁴⁰¹.

Dzieła z okresu biedermeieru znajdowały się również w zbiorach Leopolda Méyeta, przekazanych Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie na mocy zapisu testamentowego w 1911 roku, a następnie Muzeum Narodowemu w Warszawie. Należą do nich m.in. mahoniowa żardiniera z wytwórni Jana Jakuba Simmlera w Warszawie (1835-1845), palisandrowy taboret/gondolka wsparta na czterech szablanych nogach (zidentyfikowany przez Maszyńskiego jako obiekt w stylu Ludwika Filipa, wykonany w latach 1830-1848), serwantka (1820-1830), a także portrety kobiece¹⁴⁰². Méyet, warszawski adwokat, był znanym kolekcjonerem obiektów z czasów romantyzmu. W swoim mieszkaniu przy ulicy Włodzimierskiej, które jednocześnie służyło jako kancelaria adwokacka, założył „muzeum polskiego romantyzmu”¹⁴⁰³. Interesował się szczególnie twórczością literacką (Adamem Mickiewiczem, Juliuszem Słowackim, Józefem Ignacym Krasińskim) oraz muzyką (Fryderyk Chopin, Stanisław Moniuszko) tego okresu, zbierając pamiątki związane z tymi postaciami. Posiadał różne dzieła sztuki – grafiki, obrazy, rzeźby, wyroby rzemiosła artystycznego. Posiadał meble należące wcześniej do matki Słowackiego: „komodę, lustro, zegar, stolik do robót kobiecych – martwe świadki pierwszych jego zadziwień, pierwszych łez. Meble nie wykwiły, ale solidne, doskonałej roboty, z epoki, której tandeta znaną jeszcze nie była”¹⁴⁰⁴.

Innym darczyńcą, w którego zbiorach znajdowały się obiekty biedermeierowskie, był Władysław Tarczyński, inicjator założonego w 1906 roku Muzeum Starożytności i Pamiątek Historycznych w Łowiczu. Angażując się w prace na rzecz społeczności lokalnej, realizował idee pracy organicznej¹⁴⁰⁵. Jego aktywność była ukierunkowana patriotycznie, o czym świadczą słowa skierowane w do syna, Mariana na stronie tytułowej książki *Łowicz. Wiadomości historyczne z dodaniem innych szczegółów*: „Kochaj wszystko, co piękne, wniosłe niewinne. Kochaj też kraj własny i miasto rodzinne. Szanuj wszelkie po naszych

¹⁴⁰⁰ DI 4672 MNW.

¹⁴⁰¹ DI 6369 MNW.

¹⁴⁰² SZMb 150 MNW, 2266 MNW; DI 6330, 6476 MNW.

¹⁴⁰³ *Muzeum* 1905; Czyż 2013.

¹⁴⁰⁴ *Muzeum* 1905, s. 5.

¹⁴⁰⁵ Wojtylak 2019, s. 74.

przodkach spuścizny, w tych – jak w zwyczajach – tkwi miłość Ojczyzny. Bądź dobrym Polakiem! (...) ¹⁴⁰⁶. Wśród przekazanych Muzeum biedermeyerskich obiektów znajdowały się meble – lustro z 1844 roku i zegary podłogowe, a także portrety (Józefa Radziwińskiego, Teofili z Gargulskich Suskiej i Donata Korab-Karpowicza) ¹⁴⁰⁷

Artyści także posiadali meble biedermeyerskie. Bronisław Bartel, mieszkający wówczas w Warszawie (później przeniósł się do Poznania), wykonał dokumentację m.in. sekretery (około 1830) o prostych formach, określając ją jako „biurko” z dębu fornirowanego jesionem, z „szyldzikami i antabkami z kości” i dodając komentarz „kolumnienki środkowe w stylu neogotyckim” ¹⁴⁰⁸. Jednym z bardziej znanych przykładów jest również Aleksander Kokular, który zilustrował wnętrza (salon i pokój) swego mieszkania, wyposażone w biedermeyery, ustawione przy ścianach ¹⁴⁰⁹. Z kolei Leon Wyczółkowski podarował w 1923 roku Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu biedermeyerską szafę jednodrzwiową ¹⁴¹⁰.

W formie rysunków dokumentacyjnych utrwalił również Bohdan Lucjan Marconi meble znajdujące się w prywatnych zbiorach krakowskich, których fotografie opublikowano w czasopiśmie *Przemysł. Rzemiosło. Sztuka* (w tym samym numerze, w którym umieszczono cytowany już artykuł Stefana Strojka na temat sprzętów biedermeyerskich) ¹⁴¹¹. Meble biedermeyerskie stanowiły również wyposażenie krakowskich wnętrz inteligenckich – świadczą o tym pochodzące z połowy XIX wieku akwarele ukazujące wnętrza mieszkania profesora Macieja Józefa Brodowicza, rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego ¹⁴¹². Zanim zamieszkał w Krakowie i objął w 1823 roku kierownictwo nad uniwersytecką kliniką lekarską, studiował i odbywał praktykę szpitalną w Wiedniu ¹⁴¹³. Na akwarelach wykonanych przez Aleksandra Brodowicza oraz Jana Kantego Wojnarowskiego odtworzone zostały wnętrza mieszkania w krakowskiej kamienicy. Są to pokoje, sypialnie, bawialnia, gabinet i biblioteka oraz widok na wyjście do ogrodu. Oprócz tego, zilustrowane zostały wnętrza kliniki, w tym gabinet Brodowicza, sala chorych i sala wykładowa w trakcie zajęć prowadzonych przez profesora. Wnętrza te wypełniały proste meble przeważnie z jasnych

¹⁴⁰⁶ Iwanowska 2013, s. 214; Wojtylak 2019, s. 72

¹⁴⁰⁷ Muzeum w Łowiczu, nr inw.: Art.-56, 3150, 3227, 3374, 4155, 4916-MŁ. Za tę informację dziękuję p. Annie Kośmider.

¹⁴⁰⁸ DI 10495, 10496 MNW

¹⁴⁰⁹ Aleksander Kokular, *Wnętrze salonu w domu artysty* (ok. 1830) oraz *Autoportret we wnętrzu pokoju* (ok. 1830) – nr. inw. MP 304, 4207 MNW.

¹⁴¹⁰ 64. MNP Rd 799, Szafa jednodrzwiowa, około 1840, Małopolska, Kraków – za tę informację dziękuję p. Michałowi Błaszczczyńskiemu.

¹⁴¹¹ Stół z ok. 1830 roku (DI 15308 MNW); łóżko z lat 1830-1840 – nr inw. DI 15307 MNW), kanpa z ok. 1830 (nr inw. DI 15310 MNW); łóżko z lat 1830-1840 (DI 15307 MNW) – *Przemysł* 1924, s. 46-48.

¹⁴¹² Biblioteka Jagiellońska, BJ Graf. I.R. 235, 237-239, 241-245, 252-254, 492.

¹⁴¹³ Wachholz 1989, s. 443.

gatunków drewna. Meble ulokowane są przy ścianach, pozostawiając pustą przestrzeń na środku. Ściany domu wypełniały portrety. Na części z akwarel została ukazana postać profesora w szlafroku, co dodatkowo podkreślało atmosferę spokoju, wygodnego urzędnika oraz „udomowienia”. Pod tym względem widoki tych wnętrz są podobne do obrazów Bronisławy Rychter-Janowskiej, ale detale we wnętrzu oddane są z większym realizmem, poprawnością oraz „inwentaryzacyjną” dokładnością¹⁴¹⁴.

Analiza „ruchu” przedmiotów biedermeierowskich, to znaczy ich dróg pozyskiwania, sprzedaży, ich udomowienia lub umuzealnienia, ilustrująca ich trwałość oraz długie trwanie, dowodzi, że już pod koniec XIX wieku patrzono na sztukę tego okresu z perspektywy historycznej. Sprzęty biedermeierowskie albo utrzymywały funkcję użytkową we wnętrzach albo z czasem trafiały do kolekcji prywatnych oraz do muzeów. O ich powszechności występowania świadczą liczne przykłady ofert składanych za pośrednictwem prasy, zarówno przez osoby prywatne, jak i antykwariaty. Dzisiaj obiekty znajdujących się w zbiorach muzealnych stanowi mienie podworskie lub pochodzące z dawnych wnętrz mieszczańskich, dary prywatnych kolekcjonerów z okresu międzywojennego lub później, a także wiele zostało nabytych po wojnie w domu aukcyjnym DESA. Biedermeiery kojarzyły się z rodzimością, a także z wygodą i praktycznością. Dostrzegano również potrzebę ich ochrony, co widać na przykładzie dokumentacji sprzętów, znajdujących się w posiadaniu osób prywatnych oraz rezydencji państwowych. Tym samym, uwidacznia się rola mebli biedermeierowskich, które wypełniały różnego rodzaju wnętrza – wykraczająca poza pojęcie „mieszczańskości” czy „udomowienia”.

¹⁴¹⁴ Jan Kanty Wojnarowski pracował przy sporządzaniu akwarelowych rysunków inwentaryzacyjnych nagrobków w krakowskim zespole dominikańskim – Rostworowska-Kenig 2022.

ZAKOŃCZENIE
BIEDERMEIER NA ZIEMIACH POLSKICH
– FENOMEN CYWILIZACYJNY I KULTUROWY

Historia pojęcia *biedermeieru* rozpoczęła się niemal równoległe do procesu zanikania tego stylu, który został z czasem wyparty przez estetykę historyzmu. Trudne do uchwycenia cechy formalne starano się ująć z perspektywy „ducha czasów” lub „postawy *biedermeierowskiej*”, czego dowodem było sformułowanie nazwy dla zjawiska w kulturze, odwołującej się do fikcyjnej postaci literackiej – typowego przedstawiciela „epoki przedmarcowej” – poczciwego Weilanda Gottlieba *Biedermeiera*. Paradoksalnie, chociaż *biedermeier* wiązano z mieszczaństwem, jego personifikację stanowił nauczyciel, czyli przedstawiciel inteligencji związany z wsią. Niemiecki termin kojarzony był początkowo głównie z negatywnymi cechami – zwłaszcza z perspektywy zwolenników rewolucyjnych zmian – to znaczy z biernością, naiwną poczciwością, ucieczką w krąg życia rodzinnego. Funkcjonował w wielu różnych wersjach, które jednak zawsze zawierały przedrostek *bieder-* [poczciwy]. Występował jako *Biedermeierzeit*, *Biedermeierepoche*, *Biedermeierstil* oraz w różnych formach zapisu – *Biedermaier*, „*biedermajer*”, „*bidermajer*”, „*biedermayer*”, „epoka *biedermannowska*”. W literaturze polskiej termin ten przyjął się z jedynie kilkuletnim opóźnieniem.

Z czasem zaczęto wykorzystywać ten termin w kontekście wyposażenia wnętrz – jako określenie stylu. Jego ocena formułowana była jednak pod wpływem negatywnej opinii na temat postawy *biedermeierowskiej*. *Biedermeier* postrzegany był jako styl pozbawiony wyrazu, właściwie jako „styl bez stylu”. Wiązano go z artystami drugoplanowymi oraz z małym nakładem finansowym, a nawet umysłowym, wymaganym przy wykonaniu danego obiektu, a także z niewielkimi umiejętnościami artystów. Kojarzył się z dziełami mniejszego formatu, zarówno w sensie znaczeniowym, jak i dosłownie rozmiaru. W późniejszym okresie – zwłaszcza w latach międzywojennych – odrzucano niemieckie terminu *biedermeieru* ze względów ideologicznych (nacjonalizm).

Do przynajmniej częściowego uwolnienia się pojęcia *biedermeieru* od negatywnych opinii przyczyniły się wystawy jubileuszowe, w ramach których prezentowano *biedermeierowskie* obiekty w szerszym kontekście historycznym, społecznym i kulturowym. Eksponowano je obok obiektów w innych stylach, zwłaszcza empirowych. Szczególną rolę odegrały wydarzenia zorganizowane w Wiedniu oraz Berlinie. Bliskość obiektów *biedermeierowskich*

i empirycznych sprawiła, że podjęto refleksję nad podobieństwami i różnicami między tymi stylami. Najczęściej postrzegano *biedermeier* jako „cichą”, uproszczoną formę stylu Cesarstwa, ukierunkowaną w większym stopniu na wygodę i praktyczny użytek. Wniosek ten formułowany był na drodze zestawienia przeciwieństw: reprezentacyjnych mebli empirycznych z *biedermeierami*, przez co pomijano bardziej skromne meble empirowe. Wygodę, prostotę, funkcjonalizm, solidność, przytulność łączono z „mieszczańskością”. Postrzegano je również jako cechy sztuki nowoczesnej, a w związku z tym zapowiedź modernizmu. Do takiego wniosku przyczyniła się rosnąca rola mieszczaństwa jako odbiorcy sztuki. Z drugiej strony, funkcjonowały również opinie negujące związki *biedermeieru* z klasycyzmem. Pod wpływem wystaw zauważono również, że sztuka *biedermeieru* cechowała się realizmem. Ekspozycje dzieł sztuki stały się więc istotnym czynnikiem, wpływającym na odkrywanie cech formalnych *biedermeieru* (o atmosferze, „duchu” czasów pisano już wcześniej) i popularyzację tego stylu.

Pojęcie *biedermeieru* wykorzystywane było zwłaszcza przez badaczy berlińskich, hamburskich, monachijskich i wiedeńskich. Opinie autorów piszących w końcu XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku, formułowane były nieraz na podstawie sądów estetycznych. Zwolennicy historyzmu traktowali *biedermeier* jako styl mało interesujący przez swą prostotę. Z kolei autorzy, którzy cenili estetykę antyku i sztuki klasycyzującej, doceniali *biedermeier*. Estetykę *biedermeieru* traktowano więc w zasadzie jako przeciwieństwo historyzmu. Tak jak w porównaniach dotyczących sztuki *empire’u*, tutaj też posługiwano się uproszczeniami. Opierano się bowiem na wczesnych meblach *biedermeierowskich*, wykazujących silne jeszcze oddziaływanie form mebli okresu klasycyzmu. W późniejszej fazie, *biedermeier* nabierał coraz więcej cech historyzmu. W ten sposób w czasach, w których zaczęto odchodzić od estetyki historyzmu, *biedermeier* stał się jednym z punktów odniesienia dla projektantów niemieckich, austriackich, czeskich oraz polskich – przede wszystkim w zakresie urządzania wnętrz i meblarstwa. Meble *biedermeierowskie* ceniono ze względu na prostotę i praktyczność. Pojawiały się również opinie krytyczne, według których estetyka *biedermeieru* pozbawiona była wyrazu, a rzemieślnicy nastawieni na tanią produkcję, nie mieli wystarczających umiejętności technicznych. Innym kryterium oceny, stosowanym na ziemiach polskich, były odwołania do tematyki narodowej. Wyżej ceniono sztukę, która podejmowała tematykę patriotyczną.

Na początku XX wieku ukształtował się obraz epoki, w ramach której funkcjonował „mieszczański” styl o tej samej nazwie. Pojęcie *Biedermeierzeitu* było częściej stosowane niż *Biedermeierepoche* ze względu na brak sugestii dotyczącej statusu *biedermeieru* w

historiografii (epoka lub styl). Problem ten dotyczy nie tylko literatury obcojęzycznej, ale również polskiej. Posługiwano się wówczas określeniem „czasy biedermeieru” lub „okres biedermeieru”. W takim ujęciu niemiecki termin sprowadzano głównie do roli nazwy pewnego zakresu czasu. Z kolei termin „biedermeier” jest zarówno pojęciem periodyzacyjnym, jak i pojęciem typologicznym. By móc jednak porządkować artefakty według typów, wpięrow powinny być ustalone kategorie podziału. W tym celu skłaniano się ku pojęciom klasycyzmu, empire’u, romantyzmu, realizmu, idealizmu, sentymentalizmu, oświecenia, sarmatyzmu. Odwoływali się do nich nie tylko historycy sztuki, ale również historycy literatury. O ile w kulturze niemieckiej i austriackiej problem chronologii dotyczył okresu, w którym romantyzm wypierany był przez biedermeier, w realiach kulturowych ziem polskich oba zjawiska trwały niemal równolegle. W kontekście malarstwa otwartą kwestią pozostają związki biedermeieru z nazarenizmem, chociaż – co ciekawe – nie stanowiły one przedmiotu pogłębionej refleksji w takim stopniu jak relacje biedermeieru z romantyzmem. Do problemów, jakie starano się ująć w ramach definicji sztuki biedermeieru, poza formą i treścią obiektów – należał postępujący zanik pracy rękodzielniczej wypieranej przez rozwijający się przemysł oraz rosnąca rola mieszczaństwa jako zleceniodawcy i odbiorcy sztuki wpływającego na gust epoki.

Uformował się chaos pojęciowy. Zarówno w literaturze obcojęzycznej, jak i polskiej, funkcjonowały różne definicje i interpretacje – biedermeier nazywany był „ostatnim historycznym stylem”, „prawdziwym wiedeńskim stylem”, „sztuką domową”, „nieproblematycznym synonimem wygodnego mieszczańskiego życia”, „domowym i przyjemnym stylem neoklasycyzmu”, „stylem prostoty”, „stylem mieszczańskim”, „drobnomieszczańską tandetą”, „szlachetnym «biedermaierem»”, „niemieckim uosobieniem mieszczańskiej tępoty umysłowej, filisterstwa, ale i dobroduszości”, „stylem obiektywizmu i prostoty”, „stylem elitarnym”, „mieszczańskim sentymentalizmem”, „typowo mieszczańskim czy drobnomieszczańskim stylem łączącym neoklasycyzm i romantyzm”, „pewną formą stylistyczną”, „uproszczonym empirem”, „uproszczonym klasycyzmem”, „przeciwieństwem empire’u”, „romantyzmem udomowionym”, „oswojonym romantyzmem”, „klasycyzującym romantyzmem”, „romantycznym realizmem”, „idealizmem realistycznym”, „wiedeńską formą romantycznego malarstwa rodzajowego”, „stylem bez stylu”, „stylem biedermeierowskim”, „biedermeierem szlacheckim”, „biedermeierem dworskim”, „biedermeierem miejskim”, „biedermeierem arystokratycznym”, „pseudostylem”, „epoką Biedermeier’owską”, „epoką Biedermeiera”, „pseudoklasycyzmem”, „biedeomeierowską epoką”, „epoką biedermajerowską”, „kulturą biedermeierowską”, „rozrzedzonym romantyzmem i

zdawkowym realizmem”, „pewnego rodzaju renesansem”, „nagłym zwrotem ku klasycyzmowi, specjalnie pod względem formalnym”, „wyświechtanym Biedermeierem”, „słodkawym i mdłym «Biedermeierem»”, „stylem patriarchalnych mebli i wnętrz”, „Biedermeierem (...) gotyckim, (...) wedle pierwiastków tak rdzennie znamionujących właśnie odcień nasz polski, nadwiślański”. Umieszczany był także w ramach szerszego pojęcia „realizmu mieszczańskiego” i „małego realizmu”.

Różnice w postrzeganiu biedermeieru przekładały się na datowanie tego stylu. W literaturze zachodniej dominowały lata 1815-1848 jako okres, w którym miała dominować „mieszczańska sztuka”. Ramy te były jednak modyfikowane – w kierunku zawężania do lat trzydziestych (biedermeier jako odmiana późnego klasycyzmu) lub przesuwania na okres od lat trzydziestych do sześćdziesiątych (biedermeier z perspektywy lat aktywności wybitnych malarzy). Jest to zjawisko wyjątkowe, w którym propozycje datowania danego stylu są tak rozbieżne, że nawet się nie pokrywają. W kontekście ziem polskich zwykle sugerowano co najmniej kilkuletnie „opóźnienie”, z jakim styl ten przeniknął na terytoria dawnej Rzeczypospolitej. Wskazywano wówczas lata trzydzieste i czterdzieste jako okres największego rozkwitu tej sztuki, a następnie jej wygasanie. Przesuwano też „datę końcową” w kierunku lat sześćdziesiątych. Istnienie biedermeieru dostrzegano przede wszystkim w rzemiośle artystycznym, malarstwie, grafice i rysunku, czasem w architekturze, a rzadko poszukiwano cech tego stylu w rzeźbie. Tendencja ta była nie tylko charakterystyczna dla badań zagranicznych, ale również w polskich, chociaż problem biedermeieru w architekturze podejmowano w polskojęzycznej literaturze znacznie rzadziej.

Jedną z najistotniejszych i najczęściej poruszanych kwestii, jakie były poruszane w badaniach nad biedermeierem, był problem „mieszczańskości” lub nawet „drobnomieszczańskości” tej sztuki. Jej rozwój wiązano z umacniającą się rolą warstwy średniej jako zleceniodawcy i odbiorcy sztuki. Cechy dzieł biedermeierowskich, jak prostota, realizm, funkcjonalność wiązano z mieszczaństwem. Gust arystokracji kojarzył się z bogactwem form – nie brano początkowo pod uwagę możliwości samodzielnego wykształcenia się zamiłowania do prostoty wśród wyższych warstw. Wynikało to z utrwalonego w ówczesnej świadomości obrazu wnętrz dworskich czy arystokratycznych, cechujących się przepychem. Stąd powstał pogląd o tym, że geneza tej sztuki związana jest właśnie z tą warstwą. Zachowane widoki wnętrz dworskich czy arystokracji wyposażonych w biedermeiery nie skłoniły do refleksji nad zasadnością przypisywania biedermeierowi „mieszczańskiej genezy”.

Pogląd ten, ukształtowany w badaniach nad *biedermeierem* w krajach niemieckojęzycznych, przyjął się również w Polsce – mimo świadomości odmiennych uwarunkowań polityczno-społecznych. Dominantą kulturową na ziemiach polskich stanowiła szlachta, która wytworzyła specyficzną polską formę kultury sarmackiej. Kultura mieszczańska z kolei nie była w stanie zdominować kultury ziem polskich okresu *biedermeieru*. Sarmatyzm stracił na znaczeniu po połowie XVII wieku pod wpływem oddziaływania idei oświeceniowych. Były to nurty pod wieloma względami sprzeczne, ale wzajemnie na siebie oddziaływujące, co doprowadziło do zjawiska „sarmatyzmu oświeconego” lub „oświecenia sarmackiego”. W okresie rozbiorów, tradycja sarmacka kojarzyła się z polskością, prostotą życia i kulturą dworskową. Te trzy cechy łączono później z *biedermeierem*. Jednak fascynacja kulturą sarmacką w okresie zaborów zyskała miano „romantycznego sarmatyzmu”. Postawa szlachecka wykazywała elementy wspólne z *biedermeierowską*, m.in. w modelu życia na wsi z dala od spraw państwowych, kulcie rodzimości. W kontekście historii literatury podjęto próbę wprowadzenia pojęcia „sarmackiego *biedermeieru*” w podtrzymywaniu tradycji sarmackich. Wskazywano również na rolę *biedermeieru* w zmodernizowaniu tradycji szlacheckiej, co jednak było procesem mającym swój początek już w XVIII wieku. Specyfiką ziem polskich, a zarazem czynnikiem wpływającym znacząco na kształt polskiej kultury był fakt, że dominował model właściciela ziemskiego związanego z dworem na wsi i zarządzającego gospodarstwem rolnym, nie związanego z miastem i żyjącego z renty gruntowej. Wpływ na kształtowanie się sztuki *biedermeieru* miała również kształtująca się warstwa inteligencji, którą tworzyła przede wszystkim szlachta oraz mieszczaństwo. Inteligencja związana była przede wszystkim z miastem. W okresie *biedermeieru* postępował rozwój miast, prowadzący stopniowo w kierunku odejścia od społeczeństwa agrarnego na rzecz społeczeństwa przemysłowego. Polska inteligencja była mało liczna – w przeciwieństwie do silnej inteligencji niemieckiej i żydowskiej.

Dopiero w latach osiemdziesiątych niemieckojęzyczni badacze ustalili metodą badań proveniencyjnych, że wiele sprzętów *biedermeierowskich* zamawianych było do wnętrz arystokratycznych i że prostota tych mebli nie była wynikiem przyjmowania wzorów mieszczańskich, a raczej kwestią wyboru. Zwrócono także uwagę na fenomen polegający na rozwijaniu się *biedermeieru* w miastach, w których znajdowały się dwory cesarskie, królewskie i książęce, a nie w miastach handlowych, gdzie istotną rolę odgrywało mieszczaństwo. Odrębną kwestią było także to, w jakim kręgu kształtował się charakter sztuki (faza koncepcyjna w ramach wyższych warstw), a w jakim była praktycznie realizowana

(artyści i rzemieślnicy jako część warstwy mieszczańskiej). Ustalenia te jednak nie wpłynęły na dominację tez o „mieszczańskości” biedermeieru. Wskazywano, że mogło się to wiązać z dwuznacznością niemieckiego terminu *bürgerlich*, które mogło odnosić się zarówno do „mieszczańskości”, ale także do „obywatelskości”, czyli do sfery wartości. Nowe ustalenia nie znalazły również odzwierciedlenia w polskich badaniach. Pojawiały się spostrzeżenia dotyczące szlachty i inteligencji jako zleceniodawcy i odbiorcy sztuki biedermeieru, ale nie stanowiły one przedmiotu pogłębionych badań. Poza tym, sugerowano, że była to sytuacja specyficzna dla ziem polskich. Biorąc pod uwagę ustalenia dotyczące możliwej arystokratycznej genezy biedermeieru europejskiego, można przyjąć, że „szlachecki” biedermeier był związany ze specyficznym dla ziem polskich kontekstem historycznym, politycznym, społecznym i kulturowym. Jednak fakt, że kultura biedermeieru związała się z wyższą warstwą nie jest zjawiskiem bez precedensu.

W pierwszych polskich katalogach muzealnych, recenzjach wystaw oraz w opisach scenografii teatralnych pojęcie empire’u było znacznie częściej stosowane niż biedermeieru. W efekcie mylono czasem te dwa pojęcia – nazywając *de facto* biedermeier empirem. Pierwszym ośrodkiem, w którym zaczęto posługiwać się niemieckim terminem był prawdopodobnie Lwów. Fakt ten nie dziwi, biorąc pod uwagę, że miasto to znajdowało się w ramach zaboru austriackiego, objętego wpływami kulturowymi z Wiednia. To we Lwowie również zorganizowano prawdopodobnie pierwszą wystawę poświęconą biedermeierowi (Muzeum Przemysłu Artystycznego, 1928). Pojęcie biedermeieru we najwcześniejszych tekstach wprowadzano według niemieckiego zapisu (z dużej litery lub jako *Biedermeierzeit*), ale także w częściowo spolszczonej wersji – na przykład jako *Biedermajer*. Próbę identyfikacji stylu poszczególnych obiektów podejmowano zazwyczaj przy wyrobach rzemiosła artystycznego – zwłaszcza przy meblach. W przypadku dzieł malarskich rzadko podejmowano takie próby. Wynikało to z koncentracji na nazwisku malarza, tytule lub temacie obrazu oraz dacie wykonania.

Powszechnie uważano, że styl biedermeier zyskał najpełniejszy wyraz w wyposażeniu wnętrza, a zwłaszcza w meblarstwie. Biedermeier w rzemiośle artystycznym rozpatrywano zarówno w literaturze zagranicznej, jak i polskiej, z perspektywy związków z klasycyzmem i historyzmem. Najczęściej postrzegany był jako uproszczona wersja klasycyzmu lub empire’u. Rezultatem prób ujęcia trudnych do zdefiniowania zjawisk i usilnych poszukiwań cech wspólnych między nimi według metody ustalania podobieństw w celu uformowania obrazu stylu czy epoki, skutkowało powstaniem tezy o „czystym biedermeierze”. „Czystość” miała polegać na niezakłóconej prostocie i operowaniu formami klasycyzującymi. W takim ujęciu

coraz częściej wprowadzane motywy historyzujące stanowiły elementy obce. Historyzm traktowano wówczas jako zjawisko przeciwstawne „czystemu” biedermeierowi na zasadzie bogactwa dekoracji przeciw prostocie form. „Czystością” stylu biedermeier mogły charakteryzować się również wybrane ośrodki artystyczne, na przykład malarstwo w Kopenhadze.

Biedermeier w malarstwie kojarzono przede wszystkim z malarstwem portretowym, pejzażowym i rodzajowym, nie koncentrując się na malarstwie historycznym czy religijnym. Z perspektywy badań nad tą dziedziną sztuki, częściej podejmowano problem związków biedermeieru z realizmem i idealizmem, koncentrując się zwłaszcza na pierwszym z tych pojęć. W połączeniu z tezą o mieszczańskości sztuki tego okresu, wpisano biedermeier w ramy pojęcia „realizmu mieszczańskiego”, stosowanego zwłaszcza w perspektywie marksistowskiej. W literaturze zagranicznej również podkreślano związki mieszczańskiego biedermeieru z realizmem, jednak nie zajmowały tak eksponowanego miejsca jak w polskich badaniach okresu komunizmu. W ujęciu tzw. postępowej historii sztuki, biedermeier był etapem pośrednim w rozwoju sztuki ku socrealizmowi.

Postrzeżenie biedermeieru w kontekście jego związków z romantyzmem wynikało z koncentracji badań na treści dzieł. W takim ujęciu biedermeier interpretowany był jako odmiana romantyzmu, chociaż w nowszych badaniach coraz częściej podkreśla się odrębność tych dwóch nurtów, zwłaszcza w sferze wartości, która przejawiała się w sztuce. W tym kontekście, zarówno w polskich badaniach, jak i zagranicznych, powoływano się na pojęcie „romantyzmu oswojonego”, jak i „romantyzmu udomowionego” (oba zaczerpnięte z pracy Virgila Nemoianu) wprowadzone w ramach badań nad historią literatury. O ile jednak, na przykład dla badaczy czeskich, pierwsze z tych pojęć stanowiło oparcie dla tezy zakładającej traktowanie biedermeieru i romantyzmu jako odrębnych zjawisk, posiadających punkty stykowe, to w polskich badaniach o sztuce zostało sprowadzone do twierdzenia o biedermeierze jako odmianie romantyzmu. Teza o oswojonym romantyzmie odpowiadała uwarunkowaniom w krajach niemieckojęzycznych, gdzie romantyzm był wypierany stopniowo przez biedermeier. Na ziemiach polskich jednak romantyzm rozwijał się niemal równoległe do biedermeieru, co sprawia, że poglądy formułowane w kontekście krajów, w których nurt romantyczny rozwijał się wcześniej, powinny ulec modyfikacji. Romantyzm stanowił dominantę na ziemiach polskich, co przełożyło się na postrzeżenie równoległego biedermeieru jako jego „udomowionej” odmiany. Z badaniami nad relacjami biedermeieru z romantyzmem, związany był problem patriotyzmu. Miłość do ojczyzny rozumianej jako *Heimat* wydaje się bliższa postawie biedermeieru. Nie należy jednak przyjmować, że sprawy

Vaterlandu były obojętne człowiekowi *biedermeieru*. Postawa ta charakteryzowała się odrzuceniem romantycznego buntu jednostki oraz emocji wynikających z *Weltschmerzu*. Nie była jednak pozbawiona krytycznego stosunku wobec rzeczywistości oraz świadomości politycznej. Powściągliwość emocjonalna nie wynikała z ograniczonego umysłu czy zainteresowań.

Kojarzące się z niemieckością pojęcie *biedermeieru*, nie było początkowo pozytywnie przyjmowane przez czeskich badaczy piszących w ojczystym języku (termin ten stosowano głównie w opracowaniach pisanych w języku niemieckim). Mimo więc pewnych cech uniwersalnych *biedermeieru* (prostota, funkcjonalizm, praktyczność, wygoda), wiązano go jednak ze specyficznym dla obszarów niemieckojęzycznych kontekstem historycznym. Co ciekawe, na ziemiach polskich pod zaborami, termin ten również był często wykorzystywany przez polskojęzyczną ludność. Czasem jedynie spolszczano nazwę, pisząc na przykład o „biedermajerszczyźnie”. Co więcej, z perspektywy pokolenia międzywojennego, dla którego czasy *biedermeieru* równały się czasom dziadków czy pradziadków, styl *biedermeier* kojarzył się z dworkiem szlacheckim. Zwłaszcza w okresie międzywojennym *biedermeier* zrosł się w ówczesnej świadomości z polską historią. Zwłaszcza meble kojarzyły się z rodzimością, do czego przyczyniało się stosowanie miejscowych gatunków drewna do ich produkcji, a także obecność w serwantkach czy kredensach *biedermeierowskich* porcelany i szkła obcych wytwórni. Wówczas, meble wydawały się znacznie bardziej „polskie”. Należy unikać jednak stwierdzenia „polski *biedermeier*” ze względu na wtórnie przypisaną *biedermeierowi* „rodzimość” czy nawet „polskość” – *biedermeier* na ziemiach polskich ukształtowany był pod wpływem wzorów niemieckich i austriackich.

Sentymentalna czy romantyczna wizja *biedermeieru* dotyczyła zarówno ziem polskich, jak i krajów niemieckojęzycznych. Wówczas fakt, że był to okres zaborów nie wpływał na sielankową wizję minionych lat. W czasach I wojny światowej i po jej zakończeniu pierwsza połowa XIX wieku wydawała się jednak znacznie bardziej spokojnym okresem – zwłaszcza z perspektywy krajów niemieckojęzycznych (zwłaszcza Cesarstwa Austriackiego), w których wówczas nastąpił okres względnej stabilizacji po Kongresie Wiedeńskim. Tak samo jak na ziemiach polskich czasy *biedermeierowskie* w sentymentalnym ujęciu nie wydawały się zakłócone przez okres zaborów, tak samo wizja lat pokongresowych nie była zakłócana przez funkcjonującą wówczas cenzurę, model państwa policyjnego, a także narastających napięć, których rezultatem była Wiosna Ludów.

W badaniach zagranicznych podkreślano obecność stylu *biedermeier* w pomieszczeniach o charakterze prywatnym, podczas gdy reprezentacyjne wnętrza wypełniały sprzęty

historyzujące. Później modyfikowano tę tezę wskazując, że do pomieszczeń o charakterze publicznym miała dostęp większość obywateli niż tylko władze. Analiza źródeł dotyczących sprzętów biedermeierowskich wykazała, że przynajmniej na ziemiach polskich stanowiły one też istotny element wyposażenia budowli o charakterze reprezentacyjnym. W takim razie, biedermeiery wykorzystywane były także i przez warstwy rządzące. Stanowiły także elementy wyposażenia sal ekspozycyjnych, w których prezentowano dzieła polskich malarzy.

Odmienność interpretacji i definicji pogłębiało ograniczanie badań do wybranych ośrodków artystycznych, posiadających własną specyfikę. Wiązało się z tym ujmowanie pojedynczych problemów w formie artykułów. W ten sposób, zadanie odtworzenia ogólnego, holistycznego obrazu biedermeieru w sztuce, przejmowały katalogi muzealne. Sztuka biedermeieru miała jednak charakter ponadregionalny, tak samo jak recepcja tej sztuki. By móc podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, czy biedermeier na ziemiach polskich był epoką czy stylem, konieczne byłoby podjęcie badań nad wybranymi dziedzinami twórczości, zwłaszcza nad rzemiosłem artystycznym, które jeszcze w dużym stopniu pozostaje „nieodkryte”. Wydaje się jednak, że biedermeier zajmował istotne miejsce w kulturze, uwidaczniając się nie tylko w sztukach plastycznych, ale również w literaturze, muzyce oraz postawie i światopoglądzie. Z drugiej strony, mimo tak szerokiego zakresu oddziaływania, wydawał się być nieobecny w niektórych dziedzinach wytwórczości artystycznej, na przykład rzeźbie. Z pojęciem biedermeieru związanych jest wiele sprzeczności oraz trudnych do uchwycenia w ramy definicji cech. Być może właśnie spory i rozbieżności terminologiczne, problemy definicyjne, świadczą o charakterze tego zjawiska w kulturze i sztuce. I odzwierciedlają złożoność realnego świata.

BIBLIOGRAFIA

- [Łubieński] 1847 – [P. Łubieński?], *O chłopach*, Lipsk 1947.
- 2 pokoje* 1936 – *2 pokoje...*, Kurjer Warszawski 116, 1936, nr 223, s. 49.
- A biedermeier* 1991 – *A biedermeier kora nàlunk és Európában*, Helikon 27, 1991, nr 1-2.
- Adelung 1775 – Johann Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*, t. 2, Leipzig 1775.
- Age of Schubert 1979 – *Vienna in the Age of Schubert. The Biedermeier Interior 1815-1848*, red. Gerhart Egger, trans. Rita Moore, London: The Victoria & Albert Museum 1979.
- Ahlstrom-Vij 2012 – Kristoffer Ahlstrom-Vij, Colin McGinn, *Truth by Analysis: Games, Names, and Philosophy*, Oxford University Press, 2012 [recenzja], Notre Dame Philosophical Reviews 2012, [na:] <https://ndpr.nd.edu/reviews/truth-by-analysis-games-names-and-philosophy/> [dostęp: 12.05.2024].
- Ale się zabawiał* 1939 – A. Chor, “Ale się zabawiał!” *Jana Nepomucena Nestroy’a w opracowaniu Tuwima – TEATR “BUFFO”*, Kurjer Polski 42, 1939, nr 101, s. 9.
- Alltag und Festbrauch* 1966 – Rupert Feuchtmüller, Hermann Steininger et al., *Ausstellung Alltag und Festbrauch im Biedermeier. Gemälde und Aquarelle aus den Sammlungen des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien, Wien 1966*.
- Ałpatow 1976 [1971] – Michał Ałpatow, *Stosy informacji piętrzą się...*[1971], tłum. P. Ratkowska, *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, ss. 34-43.
- Amatorom antyków* 1932 – *Amatorom antyków*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 456, s. 13.
- Antiquitäten* 1917a – *Antiquitäten*, Krakauer Zeitung: zugleich amtliches Organ des K. U. K. Militär-Kommandos Krakau 1917, nr 322, s. 4.
- Antiquitäten* 1917b – *Antiquitäten*, Krakauer Zeitung: zugleich amtliches Organ des K. U. K. Militär-Kommandos Krakau 1917, nr 326, s. 4.
- Antoniewicz 1894 – Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764-1886*, Lwów 1894.
- Antyczne mahonie* 1932a – *Antyczne mahonie...*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 272, s. 39.
- Antyczne mahonie* 1932b – *Antyczne mahonie...*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 52, s. 40.
- Antyczne meble* 1919a – *Antyczne meble*, Goniec Krakowski 1919, nr 83, s. 7.
- Antyczne meble* 1919b – *Antyczne meble*, Ilustrowany Dziennik Polski: organ demokratyczny i narodowy poświęcony sprawie wolnej, zjednoczonej Rzeczypospolitej 1, 1919, nr 33, s. 4.

- Antyk* 1931 – *Antyk...*, Kurjer Warszawski 111, 1931, nr 66, s. 40.
- Antyk* 1932 – *Antyk...*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 196, s. 31.
- Antyki* 1929a – *Antyki*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 368, s. 21.
- Antyki* 1929b – *Antyki*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 390, s. 20.
- Antyki* 1929c – *Antyki*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 403, s. 12.
- Antyki* 1930 – *Antyki*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 583, s. 14.
- Antyki* 1935 – *Antyki*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 521, s. 14.
- Antyki* 1936 – *Antyki...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 53, s. 30.
- Archiwum Powstania Warszawskiego, Zarząd Miejski Wydział Strat Wojennych, sygn. 112, nr kw. 20660, s. 701.
- Aretin 1989 – Karl Otmar Frhr. von Aretin, Biedermeier/Vormärz. Die Geschichte einer unpolitischen Epoche, [w:] *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode*, München 1988.
- Audycje muzyczne* 1932 – *Audycje muzyczne silniejszych stacyj zagranicznych*, Gonicz Nadwiślański: Głos Pomorski: Niezależne pismo poranne, poświęcone sprawom stanu średniego 8, 1932, nr 235, s. 9.
- Aukcja* 1935 – *Aukcja...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 553, s. 26.
- Backmann 1935 – Reinhold Backmann, *Grillparzer und die heutige Biedermeier-Psychose*, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 33, 1935.
- Badecki 1922 – Karol Badecki, *Zbiory Bolesława Orzechowicza*, Lwów 1922, s. VII.
- Bahns 1979 – Jörn Bahns, *Biedermeier Möbel. Entstehung, Zentren, Typen*, München 1979.
- Bal maskowy 1936 – A., *Bal maskowy w Związku Młodych Drogerzystów*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 19, s. 5.
- Banach 1957 – Andrzej Banach, *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957.
- Baranowski 1906 – Kazimierz Baranowski, *Naw Wawel (zbiory Heleny Dąbcańskiej)*, Lwów 1906.
- Bardach, Leśnodorski, Pietrzak 1976 – Juliusz Bardach, Bogusław Leśnodorski, Michał Pietrzak, *Historia państwa i prawa polskiego*, Warszawa 1976.
- Baske 1981 – Siegfried Baske, *Stosunki niemiecko-polskie w Wielkim Księstwie Poznańskim w latach 1831-1848*, [w:] *Stosunki polsko-niemieckie 1831-1848: Wiosna Ludów i okres ją poprzedzający*, red. W. Borodziej i T. Cegielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981.

- Beauvois 1987 – Daniel Beauvois, *Polacy na Ukrainie 1831-1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, tłum. Ewa Pałasz-Rutkowska i Krzysztof Rutkowski, Paryż 1987.
- Békefi 2016 – Eszter Békefi, *Biedermeier in Hungary*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, s. 37-47.
- Bergel 1928 – Rajmund Bergel, *Kobiety polskiego romantyzmu (St. Wasylewski: „O miłości romantycznej”*, Poznań 1928, Wydawnictwo Polskie), *Głos Narodu* 1928, nr 211, s. 4.
- Bernhard 1983 – Marianne Bernhard, *Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*. Hermes Hand Lexikon, Düsseldorf 1983.
- Betz 1964 – Gerd Betz, *Glückliches Biedermeier*, Braunschweig 1964.
- Białostocki 1952 – Jan Białostocki, *Pojęcie manieryzmu i problem odrębności sztuki polskiej w końcu XVI i początku XVII wieku*, Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką IV, 1953, nr 2, ss. 179-198.
- Białostocki 1966 – Jan Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966.
- Białostocki 1980 – Jan Białostocki, *Barok. Styl – epoka – postawa*, *Biuletyn Historii Sztuki* 20, 1958, nr 1, s. 12-36.
- Białostocki 1980 – Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa, Kraków-Gdańsk 1980.
- Białostocki, Skubiszewski 1973 – Jan Białostocki, Piotr Skubiszewski, *Pojęcia, kierunki i metody historii sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metodologia – zawód*, Warszawa 1973, red. nauk. Piotr Skubiszewski, s. 203.
- Biblioteka* 1931 – *Biblioteka*, *Kurier Poznański* 26, 1931, nr 246, s. 14.
- Bidermajer* 1935 – *Bidermajer*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 449, s. 17.
- Biedermaier, artysta* 1929 – *Biedermaier, artysta filmowy*, *Kurjer Polski* 32, 1929, nr 317, s. 10.
- Biedermaier-Möbel* 1933 – *Biedermaier-Möbel*, *Oberschlesischer Landbote*, 1933, nr 45, s. 16.
- Bidermajer* 1931 – *Bidermajer*, *Kurjer Warszawski* 111, 1931, nr 66, s. 40.
- Bidermajer* 1933 – *Bidermajer*, *Kurier Poznański* 28, 1933, nr 281, s. 12.
- Bidermajer* 1936 – *Bidermajer...*, *Kurier Poznański* 31, 1936, nr 532, s. 24.
- Bidermayera* 1935 – *Bidermayera*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 483, s. 25.

Biedermeier – epoka 1994 – Biedermeier – epoka sztuki mieszczańskiej [katalog wystawy], komentarz: Zofia Karbowska, Rzeszów 1994.

Biedermeier – rzemiosło 1981 – Z. Dolczewski, M. Faulhaber, B. Kaźmierska-Latzke, M. Michałowska, *Biedermeier. Rzemiosło i przemysł artystyczny I poł. XIX w.* Katalog wystawy, Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego 1981.

Biedermeier – sztuka użytkowa 1988 – Biedermeier. Sztuka użytkowa i moda kobieca I poł. XIX w., 1988.

Biedermeier 1928 – Biedermeier..., Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne. R. 108, 1928, nr 52, s. 17.

Biedermeier 1929 – Biedermeier, Kurier Poznański 24, 1929, nr 546, s. 18.

Biedermeier 1932 – Biedermeier, Kurier Poznański 27, 1932, nr 242, s. 12.

Biedermeier 1933 – Biedermeier, Kurier Poznański 28, 1933, nr 563, s. 11.

Biedermeier 1935 – Biedermeier..., Kurier Poznański 30, 1935, nr 264, s. 29.

Biedermeier 2015 – Biedermeier, red. Katarína Beňova, Bratislava 2015.

Biedermeier 2017 – Biedermeier, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017.

Biedermeier salon 1942 – Biedermeier salon, Gonic Krakowski 1942, nr 61, s. 4.

Biedermeier. Art and Culture 2001 – Jiří Rak, Radim Vondráček, Claudia Terenzi, *Biedermeier. Art and Culture in Central Europe 1815-1848*, tłum. Lawrence Jenkins, Milan, Prague, Padova 2001.

Biedermeier. Bohemian Lands 2010 – Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010.

Biedermeier. Przemysł art. 1928 – Biedermeier. Przewodnik po wystawie przemysłu art. i grafiki, Lwów 1928.

Biedermeier. The Invention 2006 – Biedermeier. The Invention of Simplicity, red. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters, Milwaukee Art Museum, Hatje Cantz Verlag 2006.

Biedermeier. Umění 2008 – Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814-1848, red. Radim Vondráček, Praha 2008.

Biedermeier-művészet 1913 – Magyar biedermeier-művészet, red. Ernst Lajos, Lázár Béla, Budapest: Ernst-Muzeum 1913.

Biedermeyer 1930 – Biedermeyer, Kurier Poznański 25, 1930, nr 37, s. 4.

Biedermeyer 1935 – Biedermeyer..., Kurier Poznański 30, 1935, nr 252, nr 25.

- Bietak 1931 – Wilhelm Bietak, *Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der österreichischen Dichtung*, Wien-Leipzig 1931.
- Bietak 2006 (1931) – Wilhelm Bietak, *O istocie austriackiego biedermeieru i jego literatury* (1931), tłum. Izabela Sellmer, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006.
- Biurko 1931 – *Biurko*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 34, s. 14.
- Biurko Biedermeiera* 1931 – *Biurko Biedermeiera*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 600, s. 17.
- Blumówna 1965 – Helena Bluówna, *Rzemiosło artystyczne*, [w:] *Historia sztuki polskiej, wydanie drugie przejrane i uzupełnione*, red. Władysław Leśniewski, tom III. Sztuka nowoczesna, Kraków 1965.
- Bobrow 1991 – *Srebra warszawskie XVIII i I połowy XIX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. Ryszard Bobrow, Warszawa 1991.
- Bobrow 2017 – Ryszard Bobrow, *Złotnicy i jubilerzy prowincji Królestwa Polskiego*, Warszawa 2017.
- Bobrow 2018 – Ryszard Bobrow, *Warszawscy złotnicy, jubilerzy, grawerzy i kupcy wyrobów kruszczowych w XIX wieku*, Warszawa 2018.
- Bocheński 1930 – J. Bocheński, *Estetyczne mieszkanie*, *Tęcza* 4, 1930, nr 13, s. 13-14.
- Bochnak, Buczkowski 1971 – Adam Bochnak, Kazimierz Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971.
- Boehn 1911 – Max von Boehn, *Biedermeier. Deutschland 1815-1847*, Berlin 1911.
- Romantik und Biedermeier* 1938 – *Zwischen Romantik und Biedermeier*, hrsg. von Ernst Boltmann, Leipzig 1938.
- Börsch-Supan 1988 – Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, München 1988.
- Borzyszkowski, Obracht-Prondzyński 1996 – Józef Borzyszkowski, Cezary Obracht-Prondzyński, *Rola tardycji szlachecko-ziemiańskiej w życiu społeczności polskiej Prus Zachodnich w XIX wieku*, [w:] *Szlachta i ziemiaństwo polskie oraz niemieckie w Prusach i Niemczech w XVIII-XX wieku*, pod red. W. Stępińskiego, Szczecin 1996.
- Bousson 1991 – Arnold Bousson, *Biedereier-Steingläser (1817-1842). Glas aus dem National-Fabriksprodukten-Kabinett*, Band I, Wien 1991.
- Boy-Żeleński 1930 – Tadeusz Boy-Żeleński, *Premjera w Teatrze Narodowym*, Kurjer Porany 54, 1930, nr 14, s. 3.
- Boy-Żeleński 1931 – Tadeusz Boy-Żeleński, *Prawy brzeg Wisły*, Tygodnik Ilustrowany 1931, nr 9, ss. 165-166.
- Böhmer 1968 – Günther Böhmer, *Die Welt des Biedermeier*, Berlin, Darmstadt, Wien 1968.

- Krawczyk, Ozaist-Przybyła 2018 – Paweł K. Krawczyk, Anna Ozaist-Przybyła, *Biedermeier w Zgierzu i wybranych miastach fabrycznych Królestwa Polskiego*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, ss.
- Brožková 2010 – Helena Brožková, *Bohemian Glass – the Interplay of Forms, Colours and Decors. From Inspiration to Invention*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010, s. 99-123.
- Brožová 1995 – Jarmila Brožová, *Neobiedermeier – historismus v českém skle 20. století, Starožitnosti a užité umění*, 1995, s. 6-8.
- Brückner 1931 – Aleksander Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. III: *Czasy najnowsze do roku 1831*, Kraków 1931.
- Bryl 2011 – Mariusz Bryl, Jan Bołoz Antoniewicz, *Rocznik Historii SZtuki* 36, 2011, s. 7-20.
- Bufet mahoniowy* 1932 – *Bufet mahoniowy*, *Kurier Poznański* 27, 1932, nr 22, s. 14.
- Bulletin* 1929 – *Bulletin de l'Union des Sociétés Savantes Polonaises de Léopol (:Lwów:)*, red. Sigmond Czerny, nr 9-10, Léopol 1929.
- Bunikiewicz 1935 – Witold Bunikiewicz, *Laureat nagrody państwowej w plastyce*, *Kurjer Warszawski* 115, 1935, nr 95, s. 18.
- Bunikiewicz 1937 – Witold Bunikiewicz, *Wnętrza mieszkalne*, *Kurjer Warszawski* 117, 1937, nr 92, s. 16.
- Bürgersinn und Aufbegehren* 1987 – *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*, red. Robert Waissenberger, Wien: Museum der Stadt 1987.
- Caban 1995 – Caban, *Zmiany w składzie narodowościowym i stanowym właścicieli ziemskich w Królestwie Polskim w dobie przeduwłaszczeniowej (na przykładzie guberni radomskiej)*, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995, s.
- Cashmere* 2000 – *Cashmere. Der Shawl in der Malerei des Biedermeier*, red. Erika Mayr-Oehring, Salzburg 2000.
- Chałasiński 1958 – Józef Chałasiński, *Przeszłość i przyszłość inteligencji polskiej*, Warszawa 1958.
- Chamstwo Niemca* 1920 – *Chamstwo Niemca*, *Mucha* 52, 1920, nr 41, s. 4-5.
- Chrzanowski 1988 – Tadeusz Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, Kraków 1988.
- Chrzanowski, Kornecki 1982 – Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.

- Chwalba 2012 – Andrzej Chwalba, *Historia Polski 1795-1918*, Kraków 2012.
- Chytil/Jiřík 1908 – Karel Chytil, František Xaver Jiřík, *Výstava keramických a sklěných prací českého původu (období ca. 1780-1840)*, katalog wystawy, Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1908.
- Cieplińska 2010 – Kamila Cieplińska, *Zwyczajy i obyczaje Nowych Francuzów Napoleona w Księstwie Warszawskim*, Łódź 2010.
- Cieśla 1928 – Henryk Cieśla, [Wprowadzenie], [w:] *Biedermeier. Przewodnik po wystawie przemysłu art. i grafiki*, Lwów 1928, s. [2]-5.
- Cieśla 1930 – Henryk Cieśla, *Style historyczne. Architektura, ornamentyka, rzemiosła*, Lwów 1930.
- Ciska 2005 – Agnieszka Ciska, *Biedermeier – prosto, mieszczańsko, zacisznie*, [w:] *Malarstwo niemieckie 2005*, s.
- Cmentarze poznańskie 1930* – Ż., *Z historii cmentarzy poznańskich*, Nowy Kurjer: dawniej "Postęp" 41, 1930, nr 253, s. 6.
- Cukiernia Loursa 1932* – *Co już widziała cukiernia „Loursa”*, Mucha: pismo satyryczno-polityczne 64, 1932, nr 42, s. 7.
- Curtius 1953 – Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953 [wyd. w jęz. niem.: Bern 1948].
- Czapliński 1976 – *O kulturze szlacheckiej z innego punktu widzenia*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976, ss. 155-164.
- Czartoryski 1945 – Adam książę Czartoryski, *Mowy... od roku 1838-1847*, Paryż 1947, mowa z 29 lipca 1845, ss.
- Czas, R. XLIX, 1896, nr 39, s. 3.
- Czepulis 1964 – Ryszarda Czepulis, *Myśl społeczna twórców Towarzystwa Rolniczego (1841-1861)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.
- Czepulis 1972 – Ryszarda Czepulis, *Inteligencja warszawska przed powstaniem styczniowym*, [w:] *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku*, t. 5, red. Witold Kula, Janina Leskiewiczowa, Warszawa 1972, ss. 141-158.
- Czepulis-Rastenis 1973 – „*Klasa umysłowa*”: *inteligencja Królestwa Polskiego 1832-1862*, Warszawa 1973.
- Czepulis-Rastenis 1976a – Ryszarda Czepulis-Rastenis, *Wzór obywatela ziemskiego w publicystyce Królestwa Polskiego*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, Warszawa 1976, red. Zofia Stefanowska, ss.

Czepulis-Rastenis 1976b – Ryszarda Czepulis-Rastenis, *Wzór osobowy inteligenta polskiego w świetle wspomnień pośmiertnych (1841-1862)*, Kwartalnik Historyczny LXXXIII, 1976, nr 4, ss.

Czesław Hernas, *Sarmatyzm*, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/sarmatyzm;3972447.html [dostęp: 14.08.2023].

Czy nie sięgnąć 1934 – N. Z., *Czy nie sięgnąć do wzorów Biedermaiera? Wrażenia z Targów Kalwaryjskich*, Głos Narodu 1934, nr 209, s. 6.

Czy Pani 1934 – *Czy Pani opatrzyła okna?*, Express Poranny 13, 1934, nr 306, s. 8.

Czyż 2013 – Piotr Czyż, *Muzeum romantyzmu polskiego, Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, Warszawa 2013, s. 151-158.

Danielewicz 2005 – Iwona Danielewicz, *Wstęp*, [w:] *Malarstwo niemieckie 2005*, s. 8.

Deneke 1967 – Bernward Deneke, *Biedermeier in Mode und Kunsthandwerk 1890-1905*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1967, s. 163-179.

Der Wiener Congress 1898 – Der Wiener Congress. Culturgeschichte. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe. Theater – Musik. In der Zeit 1800 bis 1825, red. Eduard Leisching, Wien 1898, s.

Deutsche Bühne 1929a – *Deutsche Bühne Grudziądz E.V.* [ogłoszenie o balu maskowym], Deutsche Rundschau in Polen: früher Ostdeutsche Rundschau, Bromberger Tageblatt. 53, 1929, nr 17, s. 4.

Deutsche Bühne 1929b – *Deutsche Bühne Grudziądz E.V.* [ogłoszenie o balu maskowym], Deutsche Rundschau in Polen: früher Ostdeutsche Rundschau, Bromberger Tageblatt. 53, 1929, nr 23, s. 4.

Deutsche Bühne 1929c – *Deutsche Bühne Grudziądz E.V.* [ogłoszenie o balu maskowym], Deutsche Rundschau in Polen: früher Ostdeutsche Rundschau, Bromberger Tageblatt. 53, 1929, nr 28, s. 3.

Deutsche Jahrtausendausstellung 1906 – Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der Königlichen Nationalgalerie, red. Hugo von Tschudi, Berlin 1906.

Dewald 1996 – Jonathan Dewald, *The European Nobility 1400-1800*, Cambridge 1996 [mps].

Diderot, d'Alembert 1765 – Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, *Nation*, [w:] *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris 1765 [na:] https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/NATION [dostęp: 14.09.2023].

Dittmann 1967 – Lorentz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien za Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

Dobromir 1932 – Walenty Dobromir, *Kochana Kuzynko...*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 328, s. 14.

Dobrowolski 1948 – Tadeusz Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad epoką sztuki sarmatyzmu*, Kraków 1948.

Dobrowolski 1965 – Tadeusz Dobrowolski, *Część ósma. Sztuka romantyzmu i pozytywizmu 1830-1890. Malarstwo, Historia sztuki polskiej*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, red. Władysław Leśniewski, tom III. Sztuka nowoczesna, Kraków 1965.

Dobrowolski 1971 – Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971.

Dobrowolski 1974 – Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich*, Kraków 1974.

Dobrowolski 1976 – Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Ossolineum 1976.

Dobrowolski, Mańkowski 1965a – Tadeusz Dobrowolski, Tadeusz Mańkowski, *Wstęp. Część siódma. Sztuka neoklasycyzmu i preromantyzmu 1760-1830*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, red. Władysław Leśniewski, tom III. Sztuka nowoczesna, Kraków 1965, ss. 7-10.

Dobrowolski, Mańkowski 1965b – Tadeusz Dobrowolski, Tadeusz Mańkowski, *Część ósma. Sztuka romantyzmu i pozytywizmu 1830-1890. Wstęp*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, red. Władysław Leśniewski, tom III. Sztuka nowoczesna, Kraków 1965, ss.155-157.

Dobrowolski 1989 – Tadeusz Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Ossolineum 1989.

Dobry wieczór 1936 – *Co dziś nadaje zagranica*, Dobry Wieczór! Kurier Czerwony: ilustrowane pismo codzienne 15, 1936, nr 46, s. [7].

Doderer 1958 – Otto Doderer, *Biedermeier*, Mannheim 1958.

Doleżan 1909 – Wiktor Doleżan, *Historia sztuki: podręcznik do nauki szkolnej*, Kraków 1909 [pierwsze wydanie – 1904].

Dom Meblowy 1931 – *Dom Meblowy M. Pleszowski w Krakowie na Targach Katowickich*, Gazeta Handlowa: jedyny dziennik gospodarczy w Polsce 6, 1931, nr 123, s. 4.

Dom Sztuki 1927 – *Dom Sztuki*, Kurjer Warszawski 107, 1927, nr 229, s. 1.

Dom Sztuki 1928 – *Dom Sztuki*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 108, 1928, nr 114, s. 1.

- Doppler 2016 – Elke Doppler, *The „Schwarz artists”. Observations on the revival of „old Viennese” genre painting*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, ss. 293-303.
- Drobnik 1930a – Jerzy Drobnik, *Komoda prababki*, *Tęcza* 4, 1930, nr 52, ss. 7-9.
- Drobnik 1930b – Jerzy Drobnik, *Po cmentarzach poznańskich spacer romantyczny*. *Tęcza* 4, 1930, nr 44, s. 7-10.
- Durian-Ress 1989 – Saskia Durian-Ress, *Mode zur Zeit des Biedermeier*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, 2. Aufl., ss. 65-70.
- Dürr 1989 – Walther Dürr, *Zwischen Romantik und Biedermeier: Franz Schubert*, [w:] *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode*, red. Georg Himmelheber, München: Bayerisches Nationalmuseum 1989, 2. Aufl., s. 53-58.
- Dworki 2022 – *Dworki, pejzaże, portrety: twórczość Bronisławy Rychter-Janowskiej*. Katalog wystawy w Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu, red. kat. Edyta Ross-Pazdyk, Anna Florek, Justyna Stasiak-Harabin, Nowy Sącz 2022.
- Dworzaczek 1976 – Jerzy Dworzaczek, *Uwagi nad referatami S. Treugutta, J. Tazbira, B. Szackiej*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976, ss. 201-208.
- Dymmel 1992 – Anna Dymmel, *Prenumeratorzy piśmiennictwa naukowego wydanego w Królestwie Polskim w pierwszej połowie XIX wieku*, Lublin 1992.
- Dziennikarka* 1928 – *Dziennikarka z okresu „Biedermeier”. Delfina Gay, pierwsza dziennikarka francuska 19-go wieku*, *Przegląd Wieczorny* 1928, nr 143, s. 4.
- Dzień księżęcy* 1908 – *Dzień księżęcy w Wiedniu*, *Nowa Reforma* (numer popołudniowy), 1908, nr 215, s. 3.
- Dziesięć wieków Poznania. III. Sztuki plastyczne*, Poznań-Warszawa 1956.
- Dzisiejsza kobieta* 1912 – *Co dzisiejsza kobieta uznała za modne?*, *Tygodnik Mód i Powieści Nasz Dom: pismo ilustrowane dla kobiet* 52, 1912, nr 5, s. 12.
- Echa Warszawskie* 1936 – A.-Z., *Echa Warszawskie*, *Kurier Poznański* 31, 1936, nr 161, s. 15.
- Eckhardt 1956 –
- Ehmcke 1908 – Fritz Helmuth Ehmcke, *Rückkehr zum Biedermeier*, *Die Kunst* 18, 1908, s.
- Ehmer 1987 – Josef Ehmer, *Der Wandel der Familienstruktur im Wiener Biedermeier*, [w:] *Bürgersinn und Aufbegehren*, red. , Wien 1987, s.
- Eichrodt 1869 – Ludwig Eichrodt, *Lyrische Karikaturen*, Straßburg 1869.

- Eichrodt 1870 – Ludwik Eichrodt, *Biedermeiers Liederlust*, Straßburg 1870.
- Eichrodt 1890 – Ludwik Eichrodt, *Gesammelte Dichtungen*, Stuttgart 1890.
- Eichrodt 1911 – Friedrich Eichrodt, *Das Buch Biedermeier: Gedichte*, Müller, 1911.
- Einem 1978 – Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760–1840*, München 1978.
- Empire und Biedermeier* 1969 – *Wien 1800-1850. Empire und Biedermeier*, red. H. Bisanz et al., Wien: Historisches Museum der Stadt 1969.
- Essmanowski 1931 – Stefan Essmanowski, *Pierścień z soliterem*, Świat Kobiety 11, 1931, nr 14, s. 317.
- Express Poranny* 1936 – *Co dziś usłyszymy z zagranicy*, *Express Poranny*. R. 15, 1936, nr 46, s. 6.
- Falke 1888 – Jakob von Falke, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes*, Geschichte der deutschen Kunst, v. 6, Berlin 1888.
- Falkowski 1906 – Juliusz Falkowski, *Księstwo Warszawskie. Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń*, t. 2, Warszawa 1906.
- Farkas 1914 – Zoltán Farkas, *A biedermeier*, Budapest 1914.
- Felbinger 2016 – Udo Felbinger, „*And in feeling art completes itself*”. *Painting in Germany 1820-1860*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, ss. 285-291.
- Feuchtmüller, Mrazek 1963 – Rupert Feuchtmüller, Wilhelm Mrazek, *Biedermeier in Österreich*, Wien 1963.
- Figauzer 2007 – Edward Figauzer, *Historia Białoleki i jej dzień dzisiejszy*, Warszawa 2007.
- Filmia* 1931 – *Filmia*, Kurjer Poranny 55, 1931, nr 295, s. 5.
- Fischel 1900 – Hartwig Fischel, *Das Wiener Interieur von einst und jetzt*, *Das Interieur* 1, 1900.
- Fischel 1901 – Hartwig Fischel, *Biedermeier als Vorbild*, *Das Interieur* 2, 1901, s. 65-73.
- Folnesics 1898 – Josef Folnesics, *Das Glas*, [w:] *Der Wiener Congress. Culturgeschichte. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe. Theater – Musik. In der Zeit 1800 bis 1825*, red. Eduard Leisching, Wien 1898, s.
- Folnesics 1900 – Josef Folnesics, *Das Wiener Interieur*, *Das Interieur* 1, 1900, s. 3-6.
- Folnesics 1903a – Josef Folnesics, *Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit*, Wien 1903
- Folnesics 1903b – Josef Folnesics, *Unser Verhältnis zum Biedermeierstil*, Wien 1903.
- Fortepian* 1941 – *Fortepian...*, *Goniec Krakowski* 1941, nr 201, s. 6.

- Fred 1903 – W. Fred, *Die Wohnung und ihre Ausstattung*, Bielefeld, Leipzig 1903.
- Friedländer 1930 – Michał Friedländer, *Zakres “nauki o kulturze” w nauczaniu języka niemieckiego*, Neofilolog: czasopismo Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego 1, 1930, z. 3, 142-157.
- Frodl 1987 – Gerbert Frodl, *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*, Rosenheim 1987.
- Fronek 2010 – Jiří Fronek, *Bohemian Porcelain of the Biedermeier Era*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010.
- Fuelleborn 2006 (1974) – Ulrich Fuelleborn, *Wczesny realizm i okres biedermeieru*, [w:] *Spory o biedermeier (1974)*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 355-383.
- Fumaroli 2017 – Marc Fumaroli, *Gdy Europa mówiła po francusku*, tłum. Wawrzyniec Brzozowski, Jan Maria Kłoczowski, Warszawa 2017.
- Futra 1929 – R. *Z królestwa mody. Futra*, Kurjer Polski 32, 1929, nr 310, s. 10.
- Gabinet 1932 – *Gabinet – salon antyczny...*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 328, s. 35.
- Gabinet 1934a – *Gabinet...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 114, 1934, nr 121, s. 17.
- Gabinet 1934b – *Gabinet*, Kurjer Warszawski 114, 1934, nr 83, s. 36.
- Gabinet 1935 – *Gabinet...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 577, s. 29.
- Gabinet 1936 – *Gabinet...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 101, s. 24.
- Gabinet 1938 – *Gabinet...*, Kurjer Warszawski 118, 1938, nr 340, s. 46.
- Gabinet mahoń 1936 – *Gabinet mahoń...*, Kurjer Warszawski 116, 1936, nr 5, s. 38.
- Galos 2010 – Adam Galos, *Część trzecia. Historia Niemiec w latach 1789-1945*, [w:] Władysław Czapliński, Adam Galos, Waclaw Korta, *Historia Niemiec*, Ossolineum 2010, s. 369-657.
- Gałczyński 1949 – Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wycieczka do Świdra*, 1949, [na:] <http://www.zlote-mysli.blue-world.pl/wiersz/konstanty-ildefons-galczynski/wycieczka-do-swidra/sort,title,ASC/> [dostęp 23.05.2024].
- Gazeta Lwowska 1928a – [Ogłoszenie o wykładzie M. Opałka], Gazeta Lwowska 1928, nr 53, s. 3.
- Gazeta Lwowska 1928b – [Ogłoszenie o Wystawie Biedermeieru], Gazeta Lwowska 1928, nr 253, s. 4.
- Gazeta Lwowska 1928c – [Ogłoszenie o Wystawie Biedermeieru], Gazeta Lwowska 1928, nr 269, s. 6.
- Gazeta Lwowska 1929a – [Ogłoszenie o wykładzie *Kobieta Biedermeieru*], Gazeta Lwowska 1929, nr 57, s. 4.

Gazeta Lwowska 1929b – [Ogłoszenie o wykładzie *Kobieta Biedermeieru*], *Gazeta Lwowska* 1929, nr 66, s. 4.

Gazeta Polska, R. 36, 1896, nr 39, s. 3.

Gazeta Poranna 1928a – [Ogłoszenie o wykładzie M. Opałka], *Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów* 1928, nr 8432, s. 10.

Gazeta Poranna 1928b – [Ogłoszenie o Wystawie Biedermeieru], *Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów* 1928, nr 8672, s. 13.

Gazeta Poranna 1929 – [Muzyka salonowa Biedermeieru w Lipsku], *Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów* 1929, nr 8731, s. 16.

Gazeta Poranna 1930 – [Ogłoszenie – koncert muzyki salonowej w Lipsku], *Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów* 1930, nr 9179, s. 14.

Geismeyer 1979 – Willi Geismeyer, *Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kunstleben des Biedermeier*, Leipzig 1979.

Georg Hirth, *Deutsches Zimmer im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig, München 1886.

German Painting 1970 – *German Painting of the Nineteenth Century*, red. K. S. Champa, K. H. Champa, New Haven: Yale University Art Gallery 1970.

Getka-Kenig 2018 – Mikołaj Getka-Kenig, *Academic Classicism and the Democratisation of Artistic Life in Warsaw, 1815-1830*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosalez Rodríguez, Warszawa 2018, ss.

Glanzlichter 2000 – *Glanzlichter aus einem Jahrhundert – Biedermeier bis Jugendstil in Österreich-Ungarn aus der Sammlung Eisenberger*, red. Bernhard A. Böhrer, Wien 2000.

Glück und Ende 1987 – *Biedermeiers Glück und Ende: die gestörte Idylle*, red. Hans Ottomeyer, U. Laufer, D. Albert, München: Stadtmuseum 1987.

Głos Narodu 1928 – [Ogłoszenie *Z Teatru M. im. Juliusza Słowackiego*], *Głos Narodu* 1928, s. 5.

Godsey 2003 – W. D., „*A Bourgeois Century?*”. *Society and High Culture in Vienna 1780-1920*, [w:] *Viennese Silver. Modern Design 1780-1918*, red. i tłum. Michael Huey, New York: Neue Galerie, Vienna: Kunsthistorisches Museum 2003, ss. 375-379.

Goethe 1984 (1805-1810) – Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, 1805-1810, 3 wyd., red. G. Ott, H. O. Proskauer, t. 1, Stuttgart 1984.

Gołąb 1920 – Stanisław Gołąb, *Przed projektem polskiego kodeksu cywilnego. Dodatek do rozdz. II., Anormalności w powzięciu i przejawie postanowienia w ustawach cywilnych na ziemiach polskich*, Czasopismo Prawnicze i Ekonomiczne: organ Wydziału Prawa i

Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Towarzystwa Prawniczego i Ekonomicznego w Krakowie, 1920, nr 9-12, ss. 23-45.

Gołba 1932 – Kazimierz N. Gołba, *W cieniu wielkiej legendy*, Głos Narodu 1932, nr 186, s. 8.

Gostomski 1951 – Anzelm Gostomski, *Gospodarstwo*, oprac. Stefan Inglot, BN I, 139, Wrocław 1951.

Gostwicka 1965 – Joanna Gostwicka, *Dawne meble polskie*, Warszawa 1965.

Górny b.d. – Maciej Górny, *Długie trwanie*, [na:] cbh.pan.pl/pl/długie-trwanie [dostęp 29.03.2024].

Górski 1856 – Łukasz Górski, *O gospodarstwach wzorowych za granicą i o tym, czym by u nas gospodarstwa podobne być powinny*, Roczniki Gospodarstwa Krajowego XXVIII, 1856, ss.

Górski 1857 – Łukasz Górski, *Kilka uwag wywołanych tegorocznym zjazdem rolniczym w Wilanowie*, Roczniki Gospodarstwa Krajowego XXXI, 1857, ss.

Grabner 2016a – Sabine Grabner, *Art for the burgeoise in imperial Vienna*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, s. 15-25.

Grabner 2016b – Sabine Grabner, *Biedermeier or Nestroy era*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, s. 11-13.

Gradzik-Jedynak 1981 – Barbara Gradzik-Jedynak, *Obyczaje polskie drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, Lublin 1981.

Grazer Biedermeier 1958 – *Sonderausstellung. Grazer Biedermeier und Nachbiedermeier*, Vorwort: Eduard Andorfer, Graz 1958.

Grimschitz 1928 – Bruno Grimschitz, *Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert*, Zürich 1928.

Grolman 2006 (1935) – Adolf von Grolman, *Badania nad „biedermeierem”*, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 199-205.

Grot 1922 – Ernest Grot, *Życie artystyczne w Lublinie*, Słowo Polskie 1922, nr 1, s. 5.

Grotte 1916 – Alfred Grotte, *Biedermeier-Grabmäler und ihre Beschriftung von Friedhöfen der Ostmark*, Berlin 1916.

Große Kunst 1929 – *Große Kunst- und Antiquitäten Auktion...*, Deutsche Rundschau in Polen: früher Ostdeutsche Rundschau, Bromberger Tageblatt 53, 1929, nr 218, s. 11.

Guglia 1896 – Eduard Guglia, *Die Gesellschaft des Wiener Congresses*, [w:] *Katalog der Wiener-Congress-Ausstellung*, 4 Aufl., Wiedeń 1896, ss. 1-13.

- Haenel 1906 – Erich Haenel, *Die dritte deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, Die Kunst 14, 1906, s.
- Hamann 1914 – Richard Hamann, *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig, Berlin 1914.
- Hartwig 1900 – Hartwig Fischel, *Das Wiener Interieur von einst und jetzt*, Das Interieur 1, 1900, s. 97-112.
- Hass 1999 – Ludwik Hass, *Inteligencji polskiej dole i niedole: XIX i XX wiek*, Łowicz 1999.
- Hauptmann 1912 – Gerhart Hauptmann, *Atlantyda*, Nowa Gazeta 7, 1912, s. 10.
- Haus Liechtenstein* 2005 – *Biedermeier im Haus Liechtenstein. Die Epoche im Licht der Fürstlichen Sammlungen*, red. J. Kräftner, T. Gabriel, Vaduz: Kunstmuseum Liechtenstein 2005.
- Helena Smokalska-Zapert* b.d. – Helena Smokalska Zapert [na:] <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/helena-smokalska-zapert,41037.html> [dostęp 1.04.2024].
- Hermant 2006 (1958) – Jost Hermant, *Biedermeier i restauracja*, tłum. Maria Zakrzewska, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, s. 241-260.
- Hermann 1967 (1913) – Georg Hermann, *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Oldenburg 1967 (Berlin 1913).
- Hevesi 1900 – Ludwig Hevesi, *Die Wienterausstellung im Österreichischen Museum*, Kunst und Kunsthandwerk 3, 1900, z. 1, ss. 1-33.
- Hevesi 1903 – Ludwig Hevesi, *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Erster Teil: 1800-1848 (= Geschichte der moderner Kunst II)*, Leipzig 1903.
- Hevesi 1909 – Ludwig Hevesi, *Biedermeier und Komp.*, [w:] *Altkunst – Neukunst: Wien 1894-1908*, Wien 1909, s. 188-192.
- Hevesi 1909 (1896) – Ludwig Hevesi, *Aus der Mahagonizeit (1896)*, [w:] idem, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908*, Wien 1909, ss.
- Heyden 1994 – Thomas Heyden, *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896-1910*, Weimar 1994.
- Himmelheber 1973 – Georg Himmelheber, *Die Kunst des deutschen Möbels. Dritter Band. Klassizismus/Historismus/Jugendstil*, München 1973.
- Himmelheber 1989a – Georg Himmelheber, *Kunst des Biedermeier*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, 2. Aufl., ss. 20-52.
- Himmelheber 1989b – Georg Himmelheber, *Biedermeier als Vorbild*, [w:] *Kunst des Biedermeier* 1989, 2. Aufl., ss. 71-75.

- Himmelheber 1989c – Georg Himmelheber, *Biedermeier 1815-1835. Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion*, tłum. John William Gabriel, Munich 1989.
- Hirth 1886 – Georg Hirth, *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, 3 wyd., München, Leipzig 1886.
- Historia sztuki polskiej* 1965 – *Historia sztuki polskiej*, red. Władysław Leśniewski, t. III. *Sztuka nowoczesna*, Kraków 1965.
- Historja sztuki* 1900 – *Historja sztuki. Na podstawie dzieła Rogera Peyer*, oprac. Walerja Marrené-Morzkowska, Warszawa 1900, ss. 321.
- Hoesick 1924 – Ferdynand Hoesick, *Nasze pokolenie w poezji*, Kurjer Warszawski 104, 1924, nr 27, ss. 5-7.
- Hofmann 1899 – Albert Hofmann, *Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchener Kunstausstellung 1898*, Kunstgewerbeblatt 10, 1899, s. 41-57.
- Hofmannstahl 2006 (1924) – Hugo von Hofmannstahl, „*Nachsommer*” *Stiftera*, [w:] Spory o biedermeier, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, s. 72-77.
- Hollywood* 1930 – Bnl., *Hollywood, miastem posągów*, Gazeta Lwowska 1930, nr 5, s. 6.
- Homola 1972 – Irena Homola, *Inteligencja galicyjska w połowie XIX wieku. Próba charakterystyki*, [w:] *Spółczesność polskie XVIII i XIX wieku. Studia o uwarstwieniu i ruchliwości społecznej*, red. Witold Kula, Janina Leskiewiczowa, Warszawa 1972, ss. 103-139.
- Houben 1919 – Heinrich Hubert Houben, *Der gefesselte Biedermeier: Literatur, Kultur, Zensur in der guten, alten Zeit*, Leipzig 1923.
- Hryniewicz 1928 – Franciszek Hryniewicz, *Mieszkania jutra.*, [w:] *Księga pamiątkowa wystawy „urządzeń mieszkań” i ogrodniczej*, Wilno 1909, ss. 10-16
- Hübner 2013 – Piotr Hübner, *Zwierciadło nauki. Mała encyklopedia nauki polskiej akademickiej*, Kraków 2013.
- Hübner-Wojciechowska 2019 – Joanna Hübner-Wojciechowska, *Art Déco. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2009.
- Huml 1978 – Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Husarski 1929a – Wacław Husarski, „*Biedermeier*”, Tygodnik Ilustrowany, nr 6, s. 107-109.
- Husarski 1929b – Wacław Husarski, *Meble dla polskich urzędów zagranicą*, Tygodnik Ilustrowany 1929, nr 27, s. 533-534.
- Husarski 1929c – [Wacław Husarski], *Meble dla naszych poselstw zagranicą*, Przegląd Stolarski: dwutygodnik poświęcony zagaadnieniom architektury wnętrz a mianowicie:

stolarstwu, rzeźbiarstwu, tapicerstwu, tokarstwu, koszykarstwu, zddobnictwu oraz handlowi mebli: organ Związki Polskich Cechów Stolarskich 3, 1929, nr 19, s. 12-13.

Husslein-Arco 2016 – Agnes Husslein-Arco, *What is Biedermeier?*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, s. 7-9.

Ihnatowicz, Mączak, Zientara 1979 – Ireneusz Ihnatowicz, Antoni Mączak, Benedykt Zientara, *Spółczesność polskie od X do XX wieku*, Warszawa 1979.

Ilustrowana encyklopedia 1937 – Ilustrowana encyklopedia powszechna, red. Marian Jerzy Wachtel, tom 1: A-M, Warszawa 1937.

Ilustrowany katalog b.d. – Ilustrowany katalog likwidacyjnej licytacji zbiorów dzieł sztuki P. P.: Prof. Inżyn. T. G. i A. Z. S., Warszawa b.d. [193-].

Interieurs 1999 – Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier. Mit einem Sonderteil *Klassisches Ambiente heute*, hrsg. Christoph Hölz, Augsburg 1999.

Is that biedermeier 2016 – Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More, ed. by Agnes Husslein-Arco and Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016.

Islandzki jamnik 1938 – Quas, Islandzki jamnik, *Wieczór Warszawski* 11, 1938, nr 258, s. 8.

Iwanowska 2013 – T. Iwanowska, *Nieznane karty z życia rodziny Władysława Tarczyńskiego*, *Roczniki Łowickie* 10, 2013, ss.

Iwańska 1945 – Alicja Iwańska, *Wojna i pokój*, *Głos Wielkopolski* 1, 1945, nr 77, s. 3.

Jabłonowski 1920 – Ludwik Jabłonowski, *Złote wczasy i wywczasy*, Poznań 1920.

Jadalka 1932 – Jadalka, *Kurier Poznański* 27, 1932 nr 334, s. 11.

Jadalnia 1932 – Jadalnia, *Kurier Poznański* 27, 1932, nr 364, s. 12.

Jadalnia 1937 – Jadalnia..., *Kurier Poznański* 32, 1937, nr 228, s. 25.

Jadalnie 1928 – Jadalnie..., *Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów*, 1928, nr 8684, s. 15.

Jadalnie 1929 – Jadalnie. Męskie pokoje. Sypialnie, *Kurier Poznański* 24, 1929, nr 391, s. 12.

Jadalnię 1935 – Jadalnię, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 339, s. 11.

Jadalny 1938 – Jadalny..., *Warszawski Dziennik Narodowy* 4, 1938, nr 153B, s. 11.

Janion 1963 – Maria Janion, *Zmierzch romantyzmu*, *Pamiętnik Literacki* 1964, z. 4, ss.

Jankowski 1913a – Czesław Jankowski, [rec.] *G. Hermann*, „*Das Biedermeier...*”, *Literatura i Sztuka*. Dodatek do „*Dziennika Poznańskiego*”, 1913, nr 35, ss. 551-553.

Jankowski 1913b – Czesław Jankowski, *Rokoko*, *Kurjer Warszawski* 93, 1913, nr 331, ss. 5-6.

Jaroszyński 1911 – Tadeusz Jaroszyński, *Odgłosy z daleka*, *Kurjer Warszawski* 91, 1911, nr 108, s. 4-5.

- Jedlicki 1968 – Jerzy Jedlicki, *Klejnot i bariery społeczne*, Warszawa 1968.
- Jirát 1936-1937 – Vojtěch Jirát, Český a německý bdoiedermeier, Střední škola 17, 1936-1937, nr 5, ss. 285-287.
- Jiřík 1904 – František Xaver Jiřík, *Moderní interier*, Dílo 2, 1904, s. 31-143.
- Jiřík 1915 – František Xaver Jiřík, *Výstava českého barvného skla doby empírové a předbřeznové*, katalog wystawy, Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1915.
- Jiřík 1933 – František Xaver Jiřík, *Pazaurkova sbírka skla. Průvodce výstavou / Glasssammlung Pazaurek. Führer durch die Ausstellung*, Uměleckoprůmyslové museum, Praha 1932.
- Jiřík 1934 – František Xaver Jiřík, *Česke sklo*, Praha 1934.
- Joanna Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX wieku*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania* 1956, ss.
- Jopek 1974 – Antoni Jopek, *Bard szlachty sanockiej. Opowiadania i powieści historyczne Zygmunta Kaczkowskiego*, Kraków 1974.
- Jungmann 1806 – Josef Jungmann, *O jazyku českém rozmlouvání druhé*, Hlasatel český I, 1806.
- Junosza 1930 – Walery Junosza, *Na marginesie sporu o mur cmentarny*, Hasło: pismo poświęcone sprawom politycznym, społecznym, gospodarczym i literackim 5, 1930, nr 27, s. 3.
- Kacik radjowy* 1930 – *Kacik radjowy. Program audycji radjowych*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1930, nr 9401, s. 14.
- Kaczkowski 1899 – Zygmunt Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833-1843*, Lwów 1899.
- Kaczyńska 1972 – Elżbieta Kaczyńska, *Drobnomieszczaństwo polskie w XIX i na początku XX wieku. Problemy dyskusyjne i trudności badawcze*, [w:] *Spółeczeństwo polskie XVIII i XIX wieku. Studia o uwarstwieniu i ruchliwości społecznej*, red. Witold Kula, Janina Leskiewiczowa, Warszawa 1972, ss. 235-271
- Kaktusy* 1933 – Kr., *Kaktusy, ich ojczyzna i historia*, Głos Literacko-Naukowy: dodatek do nr 352 Głosu Narodu, 1933, str. V.
- Kal 2022 – Elżbieta Kal, *Realizm – walka klasowa – postęp, czyli o socrealistycznej koncepcji historii sztuki (socrealistyczna historia sztuki jako instytucja totalna?)*, *Historia sztuki jako instytucja. Studia z historii sztuki*, red. Wojciecha Włodarczyka, Warszawa 2022, ss. 25-38.
- Kalinka 1865 – Waleryan Kalinka, *Listy o Królestwie*, [w:] *Roczniki Polskie z lat 1857-1861*, t. 3, Paryż 1865, ss.

- Kalinowski 1958 – Lech Kalinowski, *Barok: styl czy epoka?*, Biuletyn Historii Sztuki 20, 1958, nr 1.
- Kamionkova 1973 – Janina Kamionkova, *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*, [w:] *Studia romantyczne. Prace... poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, red. Maria Żmigrodzka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, ss.
- Kampits 1987 – Peter Kampits, *Small is Beautiful. Vom Fortschrittsoptimismus zum Neobiedermeier*, [w:] *Das wilde Biedermeier 1800-1840*. Parnass, Sonderheft 4, 1987, s. 11-13.
- Kampits 1999 – Peter Kampits, *Das Biedermeier und die Ursprünge der österreichischen Philosophie*, [w:] *The Biedermeier and Beyond: selected papers from the symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19-21 September 1997*, red. Ian F. Roe, John Warren, Bern 1999, s. 75-85.
- Karasová 2010 – Daniela Karasová, *Biedermeier Interior and Furniture Design*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010, s. 71-97.
- Karnawałowe szmatki* 1931 – Angelo, *Karnawałowe szmatki*, Bluszcz. Społeczno literacki ilustrowany tygodnik kobiecy 64, 1931, nr 2, s. 17-18.
- Karpiński 1844 – Franciszek Karpiński, *Pamiętniki*, red. Jędrzej Moraczewski, Poznań 1844.
- Karpowicz 1986 – Mariusz Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986.
- Kasprzak 2018 – Aleksandra J. Kasprzak, *Huty szkła kryształowego w Królestwie Polskim w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm "udomowiony"*, red. Agnieszka Rosalez Rodríguez, Warszawa 2018, ss. 193-207
- Katalog* 1896 – *Katalog der Wiener-Congress-Ausstellung*, Wiedeń 1896.
- Katalog Oddziału* 1923 – *Katalog Oddziału imienia Erazma Barączka*, Kraków: Muzeum Narodowe 1923.
- Katalog przedmiotów sztuki* 1901 – *Katalog wystawy przedmiotów sztuki i starożytności w gmachu po-dominikańskim w Lublinie w czerwcu i lipcu 1901 roku na korzyść Domu Zarobkowego*, Lublin 1901.
- Katalog sztuki starożytnej i nowożytnej* 1889 – A. K., *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu w mies. Listopadzie i Grudniu 1889 r. w Gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odbytej*, Warszawa 1889.
- Katalog wystawy* 1925 – *Katalog wystawy profesora Konrada Krzyżanowskiego, przedm. Mieczysław Treter*, Warszawa 1925.

Katalog wystawy 1930 – Katalog wystawy Wiktorji Jacynowej: Warszawa czerwiec 1930, przedm. Marja Wicherkiewicz, Warszawa 1930.

Katalog zabytków metalowych 1904 – Katalog wystawy zabytków metalowych w połączeniu z zabytkami z cechów krakowskich otwartej w miesiącu wrześniu 1904 przy ul. Wolskiej l. 21 (w pałacu hr. Czapskich) w Krakowie, przedm. Leonard Lepszy, Kraków 1904.

Kącik 1923 – Kącik dla pięknych pań. Walka o “décolleté”, Przegląd Wieczorny 1923, nr 12, s. 4.

Kącik-Imformator 1936 – d’Emel, Kącik-Imformator dla Pań, Kurjer Poranny 60, 1936, nr 286, s. 11.

Kersten 1974 – Adam Kersten, *Warstwa magnacka – kryteria przynależności*, [w:] *Magnateria polska jako warstwa społeczna*, red. Władysław Czapliński i Adam Kersten, Toruń 1974, s.

Kibort 2017 – Piotr Kibort, *Ilustracja świata. Rysunek biedermeierowski*, [w:] *Biedermeier 2017*, s.

Kicka 1972 – Natalia Kicka, *Pamiętniki*, wstęp i przypisy Józef Dutkiewicz, tekst oprac. Tadeusz Szafrąński, Warszawa 1972.

Kieniewicz 1960 – Stefan Kieniewicz, *Spółeczeństwo polskie w powstaniu poznańskim 1848 roku*, Warszawa 1960.

Kieniewicz 1963 – Stefan Kieniewicz, *Spółeczeństwo Królestwa Polskiego w powstaniu styczniowym*, [w:] *IX Powszechny Zjazd Historyków Polskich. Powstanie styczniowe 1863 r.*, cz. I, red. idem, Warszawa 1963, ss. 5-40.

Kieniewicz 1983 – Stefan Kieniewicz, *Historia Polski 1795-1918*, Warszawa 1983.

Kijas 1974 – Ewa Kijas, *Stanisław Kostka Potocki w oczach pamiętnikarzy*, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, Lubuskie Towarzystwo Naukowe w Zielonej Górze 1974.

King 1984 – Anthony D. King, *The Bungalow. The Production of a Global Culture*, London 1984.

Kitowicz 1925 – Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Kraków 1925 [1779-1788].

Kizwalter 1991 – Tomasz Kizwalter, *Początki inteligentnej samoświadomości – między jakobinizmem a oświeconą zachowawczością (zarys problematyki)*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX w. Studia 6*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa 1991, ss.

Klarecki 2018 – Mariusz Klarecki, *Wrześniowe losy dzieł sztuki w bombardowanej Warszawie*, The Warsaw Institute Review, 1 sierpnia 2018, [na:]

<https://warsawinstitute.org/pl/wrzesniowe-losy-dziel-sztuki-w-bombardowanej-warszawie/>
[dostęp 01.04.2024].

Kleczyński 1929 – Jan Kleczyński, *Pokaz prac uczniów „Muzeum Rzemiosł i Sztuki stosowanej”*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne, R. 109, 1929, nr 251, s. 10.

Kluckhohn 1928 – Paul Kluckhohn, *Die Fortwirkung des deutschen Romantik in der Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Zeitschrift für deutsche Bildung, 4, 1928, s. 57-69.

Kluckhohn 2006 (1935) – Paul Kluckhohn, *Biedermeier jako określenie periodyzacyjne (1935)*, tłum. Jacek Kubiak, [w:] *Spory biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 131-149.

Kobieta 1931 – *Kobieta na nowych drogach twórczości*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 189, s. 16.

Kobieta biedermeieru 1928 – *Kobieta czasów biedermeieru*, Dziennik Ludowy: organ Polskiej Partji Socjalistycznej 1928, nr 273, s. 7.

Koestler 1987 – Nora Koestler, *Polska inteligencja a niemieckie Bildungsburgertum*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX w. Studia 5*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa 1987, ss.

Kolberg 1962 – Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. II *Sandomierskie*, Wrocław 1962.

Kolekcjonerstwo 1924 – Iitt., *Kolekcjonerstwo*, Naokoło świata: ilustrowany miesięcznik: dodatek do Tygodnika Ilustrowanego 1924, nr 2, ss. 81-98.

Koller 1920 – Jerzy Koller, *Galerja Zygmunta Rosińskiego w „Muzeum Wielkopolskim” w Poznaniu*, Przegląd Muzealny: miesięcznik poświęcony muzeologii: organ Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu 1920, nr 6, s. 81-83.

Kołodziejczyk 1957 – Ryszard Kołodziejczyk, *Kształtowanie się burżuazji w Królestwie Polskim (1815-1850)*, Warszawa 1957, ss.

Komfortowe 1925 – *Komfortowe*, Kurjer Warszawski: dodatek poranny 105, 1925, nr 232, s. 1.

Komplikacje stylowe 1928 – Bb, *Komplikacje stylowe*, Gazeta Poranna Dawniej 2 Grosze: niezależne pismo narodowe 14, 1928, nr 29, s. 4.

Komunikaty 1928 – *Komunikaty*, Dziennik Ludowy: organ Polskiej Partji Socjalistycznej 1928, nr 44, s. 10.

Kopaliński 1985 – Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

Korżel-Kraśna 2018 – Małgorzata Korżel-Kraśna, *Rewolucja w sypialni. Łóżka w XIX wieku*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018.

Kosch 1905 – Wilhelm Kosch, *Adalbert Stifter und die Romantik*, Prag 1905.

- Kostkiewiczowa 2002 – Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.
- Kostrzyńska-Miłosz 2005 – Anna Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918-1939: forma, funkcja, technika*, Warszawa 2005.
- Kostynowicz 1924 – E. Kostynowicz, *Ze sztuki. (Dokończenie)*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1924, nr 7016, s. 6.
- Kowalczykowa 2002 – Alina Kowalczykowa, *Romantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, eadem, Wrocław 2002, ss.
- Kowecki 1971 – Jerzy Kowecki, *U początków nowoczesnego narodu*, [w:] *Polska w epoce oświecenia. Państwo – społeczeństwo – kultura*, red. Bogusław Leśnodorski, Warszawa 1971.
- Kozak 2018 – Anna Kozak, *Związki nazarenizmu z biedermeierem*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”?*, Warszawa 2018, ss. 355-366.
- Kozak 2011 – Anna Kozak, *Carl Adalbert Herrmann. Pomiędzy nazarenizmem i biedermeierem*, *Roczniki Sztuki Śląskiej* 20, 2011, s. 221-237.
- Kozak 2017 – Anna Kozak, *Biedermeier w sztuce i kulturze niemieckiej*, [w:] *Biedermeier*, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017, ss.
- Kozak, Rosales Rodríguez 2017 – Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, *Od kuratorek*, [w:] *Biedermeier*, red. eadem, Warszawa 2017, ss.
- Kozakiewicz 1952 -
- Kozakiewicz 1976 – Stefan Kozakiewicz, *Malarstwo polskie. Oświecenie – klasycyzm – romantyzm*, Warszawa 1976.
- Kozakiewicz 1980 – Helena Kozakiewicz, *Zagadnienia manieryzmu w badaniach nad sztuką polskiego odrodzenia*, *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej i Metodologii Badań nad Sztuką IV*, 1953, nr 2, ss.
- Kraśiński 1912 – Zygmunt Kraśiński, *Listy do A. Cieszkowskiego*, wyd. Józef Kallenbach, t. II, Kraków 1912, ss.
- Krasuski 2008 – Jerzy Krasuski, *Historia Niemiec*, 3. wyd., Ossolineum 2008.
- Kraszewski 1964 – Józef Ignacy Kraszewski, *Dziwadła. Powieść współczesna*, Kraków 1964.
- Paweł K. Krawczyk, Anna Ozaist-Przybyła, *Biedermeier w Zgierzu i wybranych miastach fabrycznych Królestwa Polskiego*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, ss.
- Kriegseisen b.d. – Wojciech Kriegseisen, *Szlachta*, [na:] <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/szlachta;4019672.html> [dostęp: 03.09.2023].
- Kronika artystyczna* 1922 – *Kronika artystyczna. Muzeum narodowe w Warszawie*, Kurjer Warszawski 102, 1922, nr 22, s. 9.

Kronika Powszechna 1896 – *Kronika Powszechna*, Przeglądzie Tygodniowym Życia Społecznego Literatury i Sztuki Pięknych 31, 1896, nr 9, s. 109.

Kronika Toruńska 1927 – *Kronika Toruńska. Z teatru*, Goniec Nadwiślański: pismo codzienne poświęcone sprawom stanu średniego 3, 1927, nr 72, s. 6.

Kronthal 1921 – Artur Kronthal, Michael Alexander, Eduard Czarnikow und andere Bildnismaler der posener Biedermeierzeit,

Krótką nauką 1659 – *Krótką nauką badawczą Dworów, Pałaców, Zamków podług Nieba i zwyczaju Polskiego*, Kraków 1659.

Księga pamiątkowa 1928 – *Księga pamiątkowa wystawy „urządzeń mieszkań” i ogrodniczej*, Wilno 1909.

Księgarnia 1908a – *Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie*, Goniec Wieczorny 1908, nr 488, s. 6.

Księgarnia 1908b – *Księgarnia Gebethnera i Wolffa w Warszawie*, Goniec Wieczorny 1908, nr 512, s. 6.

Kubiak 2006 – Jacek Kubiak, *Wstęp*, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. idem, Poznań 2006, s. 7-63.

Kubiak 2016 – Jacek Kubiak, *Biedermeier*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918*, Toruń-Warszawa 2016, s. 75.

Kubiak 2018 – Jacek Kubiak, *Biedermeier. Paradoksy pojęcia*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosalez Rodríguez, Warszawa 2018, ss. 9-21.

Kubler 1970 – George Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970.

Kubski, Pampuch 1914 – Józef Kubski, F. B. Pampuch, *Sprawozdanie Towarzystwa Wioślarzy „Tryton” w Poznaniu: Tow. Zap. E. V. założonego w roku 1912*, Poznań 1914.

Kula, Jedlicki 1964 – Witold Kula, Jerzy Jedlicki, *Struktura społeczna Królestwa Polskiego w przededniu powstania styczniowego*, [w:] *IX Powszechny Zjazd Historyków Polskich: Powstanie styczniowe 1863*, cz. 2, [red. Stefan Kieniewicz], Warszawa 1964, ss.

Kultur 2001 – *Kultur des Biedermeier. Der Maler Louis Krevel*, hrsg. Christof Trepesch, Zechner, Speyer 2001.

Kuncewiczowa 2011 [1936] – Maria Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 2011 [pierwsze wyd. – 1936].

Kunsgewerbeblatt 10, 1899, s. 53, 67

Kunst des Biedermeier 1989 – *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode*, red. Georg Himmelheber, 2. Aufl., München: Bayerisches Nationalmuseum 1989,

- Kupię* 1925 – *Kupię...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 105, 1925, nr 314, s. 16.
- Kupię* 1934a – *Kupię...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 114, 1934, nr 349, s. 22.
- Kupię* 1934b – *Kupię...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 114, 1934, nr 17, s. 18.
- Kupię* 1935 – *Kupię...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 139, s. 25.
- Kupię* 1936 – *Kupię...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 595, s. 4.
- Kurier Warszawski 118, 1938, nr 310, s.
- Kurjer Warszawski* 1896 – A., (1815.), [w:] Kurjer Warszawski, R. 76, 1896, nr 49, s. 3.
- Kurier Warszawski 1928 – [Ogłoszenie o odczytach prof. Noakowskiego], Kurjer Warszawski 102, 1922, nr 64, s. 3.
- Kurkowska 2003 – Mirella Kurkowska, *Biedermeier polski? Ideały niemieckiego mieszczaństwa i ich recepcja na ziemiach polskich (1815-1863)*, [praca doktorska], Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.
- Kurkowska 2013 – Mirella Kurkowska, „Romantyzm udomowiony” – rodzina i społeczeństwo w kulturze popularnej epoki biedermeieru. Kilka uwag o powstawaniu i upowszechnianiu nowych wzorów, [w:] Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce, red. Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosalez Rodriguez, Warszawa 2013, ss. 197-202.
- Kurkowska 2018 – Mirella Kurkowska, *Biedermeier – specyfika polskiej adaptacji wzorca*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2018, s. 23-36.
- Kwiatkowski 1976 – Marek Kwiatkowski, *Belweder*, Warszawa 1976.
- Kwilecki 1996 – Andrzej Kwilecki, *Stratyfikacja warstw wyższych w dawnej Polsce. Ziemiaństwo i arystokracja*, Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny LVIII, 1996, z. 1, s. 103-109.
- Leisching 1896 – Eduard Leisching, *Die Kunst und Cultur zur Zeit des Wiener Congresses* [w:] *Katalog der Wiener-Congress-Ausstellung*, 4 Aufl., Wiedeń 1896, ss. 14-36.
- Leisching 1914 – Julius Leisching, *Österreichische Gläser der Biedermeierzeit*, Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums 32, 1914, ss. 113-126.
- Lepszy 1904 – Leonard Lepszy, *przemysł artystyczny i handel*, [w:] *Kraków, jego kultura i sztuka*, red. Leonard Lepszy, Stanisław Tomkowicz, Kraków (seria Rocznik Krakowski, t. 6) 1904, s. 263-304.
- Leskiewiczowa 1985 – Janina Leskiewiczowa, *Zamiast wstępu*, [w:] *Ziemiaństwo polskie 1795-1945*, red. eadem, Warszawa 1985, s. 5-25.
- Leskiewiczowa 1992 – Janina Leskiewiczowa, *Głos w dyskusji*, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. J. Baranowski, Warszawa 1992, s.

- Leśniakowska 1990 – Marta Leśniakowska, *Dwór polski a idee domu w kulturze europejskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Dwór Polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. Anna Gogut, Warszawa 1990.
- Libera 1971 – Zdzisław Libera, *Stanisław Kostka Potocka jako pisarz i krytyk literacki*, *Rocznik Historii Sztuki* 1, 1971, s. 433-441.
- Lichtwark 1901 (1896) – Alfred Lichtwark, *Theorie und Historie* (1896), [w:] idem, *Palastfenster und Flügelthür*, Berlin 1901, s. 131-143.
- Licytacja dzieł 1936 – *Licytacja dzieł sztuki...*, *Express Poranny* 15, 1936, nr 241, s. 2.
- Linde 1814 – Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 4, Warszawa 1814.
- Lunzer-Talos, Lunzer 1988 – Victoria Lunzer-Talos, Heinz Lunzer, *Biedermeier in Österreich*. Katalog zu einer Ausstellung des Bundesministeriums für Auswärtige Angelegenheiten, Wien 1988.
- Lustro 1933 – *Lustro*, *Kurier Poznański* 28, 1933, nr 231, s. 13.
- Lustro 1935 – *Lustro*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 415, s. 14.
- Luthmer i Schmidt 1922 – F. Luthmer, R. Schmidt, *Empire und Biedermeiermöbel*, Stuttgart 1922.
- Lux 1904-1905 – Joseph August Lux, *Biedermeier als Erzieher*, *Hohe Warte* 2, 1904-1905, ss. 145ff.
- Lux 1906 – Joseph August Lux, *Von der Empire – zur Biedermeierzeit*, Stuttgart 1906.
- Lyka 1922 – Károly Lyka, *A táblabíró világ művészete*, Budapest 1922.
- Ładniewska 1930 – Wanda Ładniewska, *Znaczenie sztuki klasycznej dla sztuki nowożytnej*, *Filomata* 12, 1930, s. 69-84.
- Łańcuckie skarby 1983 – W., *Łańcuckie skarby*, *Dziennik Związkowy / Polish Daily Zgoda: an American daily in the Polish language – member of United Press International* 76, 1983, nr 118, s. 6.
- Łazariew 1976 [1971] – Wiktor Łazariew, *Mnogość kierunków – brak syntezy* [1971], tłum., P. Ratkowska, *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, ss. 29-42.
- Łętowski 1956 – Ludwik Łętowski, *Wspomnienia pamiątkarskie*, Wrocław 1956.
- Łuczak – Czesław Łuczak, *Przemysł Wielkopolski w latach 1815-1870*, Warszawa 1959.
- Łuczak – Czesław Łuczak, *Przemysł Wielkopolski w latach 1871-1914*, Poznań 1960.
- Łuczak 1962 – Czesław Łuczak, *Położenie ekonomiczne rzemiosła wielkopolskiego w okresie zaborów 1793-1918*, Poznań 1962.

- Łyskowski 1867 – Ignacy Łyskowski, *O warunkach pomyślności w gospodarstwie dworskiem czyli folwarcznem*, Ziemiańin 1867, nr 6, s.
- Machniewicz 1928 – Stanisław Jacek Machniewicz, *Ważne drobiazgi w mieszkaniu*, Almanach Świata Kobiecego 1928, nr 1. s. 97-112.
- Maciejewski 1971 – Janusz Maciejewski, *Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające (na przykładzie "folkloru szlacheckiego" XVII I XVIII w.)*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1971, ss.
- Mackenzie 2018 – Dorota Mackenzie, „*Jak mi tu smutno, że nie mam komu się wyjęzyczyć...*”. *Chopinowskie koncerty kameralne w salonach biedermeieru jako przykład romantyzmu „udomowionego”*, [w:] *Polski biedermeier* 2018, s. 121
- Magyar biedermeier* 1937/1938 – *Magyar biedermeier kiállitás*, Budapest: Műcsarnok 1937/1938.
- Mahler 1926 – Władysław Mahler, *Z wystaw berlińskich. Moda kobieca w historii i w sztuce (1750-1926)*, Epoka: dawniej „Nowy Kurier Polski” 1, 1926, nr 3 (242), s. 8.
- Mahrburg* 1903 – Adam Mahrburg, *Intelligencya*, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, red. Piotr Chmielowski, t. 31-32, Warszawa 1903, s. 34.
- Majut 1932 – Rudolf Majut, *Das literarische Biedermeier. Aufriss und Probleme*, Germanisch-Romanische Monatschrift 20, 1932, ss. 401-424.
- Malarstwo niemieckie* 2005 – *Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich*, red. Iwona Danielewicz, Agnieszka Ciska, Warszawa 2005.
- Malarstwo oświecenia* 1951 – *Malarstwo polskie doby oświecenia*. Katalog wystawy, oprac. Przemysław Michałowski, przedm. Zdzisław Kępiński, Poznań: Muzeum Narodowe 1951.
- Malinowski 1987 – Jerzy Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987.
- Malinowski 2003 – Jerzy Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Maliszewski 1948 – Tadeusz Maliszewski (N. S.), *Uchowal nam się p. Erich Werner! Dawniej wieszcz III Rzeszy dziś – redaktor „SportEcho”*, Przegląd Sportowy 4, 1948, nr 16, s. 3.
- Mały fejleton* 1907 – *Mały fejleton. Wielki kapelusz*, Gazeta Narodowa 1907, nr 266, s. 3.
- Mańkowski 1946 – Tadeusz Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1964.
- Mańkowski 1965 – Tadeusz Mańkowski, *Rzemiosło artystyczne*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, wydanie drugie przejrane i uzupełnione, red. Władysław Leśniewski, tom III. Sztuka nowoczesna, Kraków 1965.

- Markiewicz 1976 – Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Martyna-Michalska 2017 – Ewa Martyna-Michalska, *Złotnictwo i jubilerstwo okresu biedermeieru*, [w:] *Biedermeier*, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017, ss. 365-371.
- Maszkowski 1932 – Karol Maszkowski, *O potrzebie i konieczności istnienia specjalnego wydziału architektury wewnątrz w szkołach sztuki stosowanej. W jakim zakresie i w jaki sposób wydział ten w tego typu szkołach powinien być prowadzony*, Barwa i Rysunek: bezpłatny dodatek do „Gazety Malarskiej” dla młodzieży 5, 1932, nr 2, ss. 9-16.
- Mazocca 2016 – Fernando Mazzocca, *Painting in the Kingdom of Lombardy-Venetia 1820-1860. The long period of Romanticism*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, ss. 49-59.
- Mączewska 2018 – Katarzyna Mączewska *Bronisława Gembarzewskiego „Archiwum Ikonograficzne” i jego rysownicy w latach 1914–1923 / Bronisław Gembarzewski’s Iconographic Archive and Its Draughtsmen in the Years 1914-23*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New series 7, 2018, s. 11-58.
- McGinn 2012 – Colin McGinn, *Truth by Analysis: Games, Names, and Philosophy*, Oxford University Press 2012.
- Mebel* 1924 – Habdank, *Mebel jako dzieło sztuki*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1924, nr 7185, s. 2-3.
- Meble – antyki* 1929 – *Meble – antyki*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 530, s. 14.
- Meble* 1934 – *Meble*, Kurjer Warszawski 114, 1934, nr 133, s. 6.
- Meble* 1938 – *Meble* [ogłoszenie *Pałacu Sztuki*], Express Poranny 17, 1938, nr 311, s. 4.
- Meble* 1942 – *Meble Biedermeier sprzedam*, Gонец Krakowski 1942, nr 274, s. 4.
- Meble antyczne* 1919a – *Meble antyczne*, Gazeta Podhalańska 1919, nr 8, s. 6.
- Meble antyczne* 1919b – *Meble antyczne*, Gazeta Podhalańska 1919, nr 9, s. 7.
- Meble antyki* 1930 – *Meble antyki*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 199, s. 16.
- Meble henrykowskie* b.d. – *Meble henrykowskie*, [na:] <https://www.meble-henrykowskie.pl/meble-henrykowskie/> [dostęp 26.04.2024].
- Meller 1911 – Simon Meller, *A magyar művészet kialakulása a XIX. század első felében*, Művészet 1911, 4, ss. 174-186.
- Miasto* 1932 – W. i P., *Miasto bez duszy. Prawdziwe oblicze Hollywood*, Gazeta Polska: codzienne pismo polsko-katolickie dla wszystkich stanów 36, 1932, nr 242, s. 4.

- Miasto dworków* 1928 – St., *Miasto białych dworków i kretych zaułków. Tam, gdzie się ruodził Jujusz Słowacki*, Express Poranny 7, 1928, nr 111, s. 6.
- Micke-Broniarek 2007 – Ewa Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2007.
- Mickiewicz 1929 [1822, 1823] – Adam Mickiewicz, *Poezje*, t. 1. Poezje rozmaite (1817-1854), Lwów 1929.
- Mickiewicz 2000 [1834] – Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni Zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Madryt 2000 [pierwsze wydanie: 1834].
- Mieszkańskie* 1937 – *Mieszkańskie...*, Kurier Poznański 32, 1937, nr 368, s. 24.
- Miniatura* 1930 – Angelo, *Miniatura – zadatek miłości romantycznej*, Bluszcz. Społeczno literacki ilustrowany tygodnik kobiecy 63, 1930, nr 50-51, s. 25.
- Minich 1928 – Marjan Minich, *Ze sztuki. Biedermeier. Wystawa M. Muzeum Przemysłu artystycznego: Meble szkło, dywany, obrazy*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1928, nr 8684, s. 12.
- Minkus 1895 – Fritz Minkus, *Unter dem Zeichen des Empire*, Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen Dekoration 6, 1895, s.
- Stock und Hut* 2003 – *Mit Stock und Hut. Aquarelle und Zeichnungen des Wiener Biedermeier*, hrsg. von Walter Öhlinger, Beitrag von Elke Doppler, Wien 2003.
- Miszewska 1930 – Zofja Miszewska, *Salon romantyczny (szkic)*, Bluszcz. Społeczno-Literacki Ilustrowany Tygodnik Kobiety LXIII, 1930, nr 50-51, ss. 20-21.
- Moderne Vergangenheit 1800-1900 – Moderne Vergangenheit 1800-1900*, red. Paul Asenbaum, Stefan Asenbaum, Christian Witt-Döring, Wien: Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus 1981.
- Mody* 1925a – Nina, *Mody. Zalety trykotowej tkaniny. Wachlarz, romantyzm i papieros*, Echo Warszawskie: bezpartyjny dziennik ilustrowany 2, 1925, nr 341, s. 7.
- Mody* 1925b – H. R-ska, *Mody*, Goniec Kaliski 4, 1925, nr 182, s. 3.
- Molik 1979 – Witold Molik, *Kształtowanie się inteligencji polskiej w Wielkim Księstwie Poznańskim (1841-1870)*, Poznań 1979.
- Molik 1981 – Witold Molik, *Wokół "Przeglądu Poznańskiego". Próby politycznego usamodzielnienia się inteligencji polskiej w Poznańskim w końcu XIX w.*, [w:] *Inteligencja polska XIX I XX w. Studia 2*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa 1981, ss. 209-241.

- Molik 1985 – Witold Molik, *Wzór osobowy ziemianina w WKP w drugiej połowie XIX i na początkach XX w.*, [w:] *Ziemiaństwo polskie 1795-1945*, red. Janina Leskiewiczowa, Warszawa 1985, ss.
- Molik 1989 – Witold Molik, *Polskie perygrynacje uniwersyteckie do Niemiec 1871-1914*, Poznań 1989.
- Molik 1991 – Witold Molik, *Inteligencja polska W. Ks. Poznańskiego w świetle własnych opinii 1871-1914*, [w:] *Inteligencja polska XIX I XX w. Studia 6*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa 1991, ss.
- Molik 1996 – Witold Molik, *Przemiany w strukturze narodowościowej i społecznej wielkich właścicieli ziemskich w Poznańskim (od końca XVIII do początku XX wieku)*, [w:] *Szlachta i ziemiaństwo polskie oraz niemieckie w Prusach i Niemczech w XVIII-XX wieku*, red. W. Stępiński, Szczecin 1996, s.
- Molik 1999 – Witold Molik, *Życie codzienne ziemiaństwa w Wielkopolsce w XIX i na początku XX wieku. Kultura materialna*, Poznań 1999.
- Möbelkunst* 2012 – *Möbelkunst in Ungarn 1800-1850*, hrsg. von Péter Rostás, Budapest 2012.
- Möller 1995 – Renate Möller, *Empire- und Biedermeiermöbel*, München, Berlin 1995.
- Monkiewicz 1909 – J. Monkiewicz, *Estetyka mieszkania, Księga pamiątkowa wystawy „urządzeń mieszkań” i ogrodniczej*, Wilno 1909, ss. 34-58.
- Morawski 1913 – K. M. Morawski, *Stanisław Setkiewicz: «Rzeczpospolita krakowska w dobie powstania listopadowego»*, Biblioteka krakowska Nr. 45. Kraków 1912, str. 168» [recenzja], 4-7.
- Mrazek 1967 – Wilhel Mrazek, *Kunst aus Österreich – Biedermeier / Art Treasures in Austria – Biedermeier / L'art en Autriche – Biedermeier*, Bad Vöslau 1967.
- Müller-Jabusch – Maximilian Müller-Jabusch, *Das Büchlein Biedermeier*, 1954.
- Musée Industriel* 1929 – *Musée Industriel Municipal. Fondé en 1874. Léopol, rue Hetmańska*, [w:] *Bulletin de l'Union des Sociétés Savantes Polonaises de Léopol (Lwów)*, 1929, nr 9 i 10, s. 75-76.
- Muther 1909 – Richard Muther, *Geschichte der Malerie*, tom 1-3, Leipzig 1909.
- Muthesius 1904 – Hermann Muthesius, *Kunstwart* 17, 23, 1904.
- Művészet Magyarországon* 1981 – *Művészet Magyarországon 1830-1870*. Katalógus, red. Júlia Szabó, F. György Széphelyi, Zsuzsanna Bakó, Budapest 1981.
- Muzeum* 1905 – A. Ol., „*Muzeum naszej epoki romantycznej*”. *Zbiory p. L. Méyeta*, Petersburg 1905, nr 1, s. 4-5.

Mycielski 1897 – Jerzy Mycielski, *Sto lat dziejów malarstwa w Polsce, 1760-1860: z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r.*, skł. gł. u Spółki Wydawniczej Polskiej, 1897.

Mysz kościelna 1937 – *Mysz kościelna. Sztuka w 3 aktach Fodora*, Express Kaliski 14, 1938, nr 80, s. 3.

Nad Olzą 1938 – A. Ł., *W nocy nad Olzą Słychać strzały*, Wieczór Warszawski 11, 1938, nr 274, s. 4.

Nadzwyczajna okazja 1936 – *Nadzwyczajna okazja*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 95, s. 15.

Najnowsza operetka 1929 – *Najnowsza operetka Kalmana. Tłem dzieła – epoka Biedermeiera.*”, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1929, nr 8827, s. 14.

Narębski, Gostwicka 1968 – Stefan Narębski, Joanna Gostwicka, *Zarys historii meblarstwa*, Toruń 1968.

Naruszewicz 1770 – Adam Naruszewicz, *Nic nadto*, Zabawy przyjemne i pożyteczne 2, 1770, ss. 13-16.

Nasze ryciny. Bawialnia 1927 – *Nasze ryciny. Bawialnia*, Przegląd Stolarski: dwutygodnik poświęcony zagadnieniom architektury wewnątrz a mianowicie: stolarstwu, rzeźbiarstwu, tapicerstwu, tokarstwu, koszykarstwu zdobnictwu oraz handlowi mebli: organ Związku Polskich Cechów Stolarskich 1, 1927, nr 7, s. 17.

Navrátil 1958 – Josef Navrátil, *Wandmalereien des Biedermeiers. Ein Werk Josef Navrátils / Josef–Jirny*, Prag 1987 / Praha 1958.

Nazwa-nazwisko 1944 – *Nazwa-nazwisko*, Ilustrowany Kurjer Polski 5, 1944, nr 21, s. [4-5].

Németh 1983 – Lajos Németh, *Magyar képzőművészet a 19. század derekán*, [w:] *A művészet története Magyarországon a Honfoglalástól napjainkig*, red. Nóra Aradi, Budapest 1983, s.

Nemoianu 1984 – Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and The Age of Biedermeier*, Harvard University Press 1984.

Neoclassicism and Biedermeier 2010 – *Neoclassicism and Biedermeier from the Collection of the Prince of Liechtenstein*, ed. by Johann Kräftner, Vienna 2010.

Niezwykła wystawa 1912 – A.S., *Niezwykła wystawa*, Gazeta Lwowska 1912, nr 218, s. 4.

Niezwykły sukces 1936 – *Niezwykły sukces polskiej książki!!! Lady Caprice – “Ludzie pod szyfrą”*. Książnica polska “Leopolia”, Wschód: Lwów, Stanisławów, Tarnopol: życie miast i wsi województw południowo-wschodnich 1, 1936, nr 29, s. 4.

Nitsch 1960 – Kazimierz Nitsch, *Ze wspomnień językoznawcy*, Warszawa 1960.

Nödl 1987 – Carl Nödl, *Das unromantische Biedermeier. Eine Chronik in Zeitdokumenten 1795-1857*, red. Wien 1987.

Norman 1987 – Geraldine Norman, *Biedermeier Painting 1815-1848. Reality Observed in Genre, Portrait and Landscape*, London 1987.

Noskowski 1916 – Witold Noskowski, “Kilt” (*Ideje roku 1914: XIV.*), Głos Narodu (wydanie popołudniowe) 1916, nr 251, s. 2.

Notatki literacko-artystyczne 1908 – A. St., *Notatki literacko-artystyczne*, Gazeta Lwowska 1908, nr 269, s. 4.

Novotny 1960 – Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880*, Harmondsworth 1960.

Nowa opera 1912 – *Nowa opera Ryszarda Straussa*, Gazeta Wieczorna 1912, nr 976, s. 7.

Nowa Reforma 1896, nr 39, s. 4.

Nowe drogi 1931 – *Nowe drogi kobiety polskiej*, Gazeta Lwowska 1931, nr 291, s. 1.

O kobietach 1911 – *O kobietach i dla kobiet*, Gazeta Polska Chicago: pismo ludowe dla Polonii w Ameryce 39, 1911, nr 25, s. 13.

Obecne mody 1913 – Paryżanka, *Obecne mody w Paryżu*, Praca: tygodnik polityczny i literacki, ilustrowany 1913, s. 832-833.

Od poszóstnej 1939a – W.R., *Od poszóstnej karocy – do limuzyny. Co mówią poźółkle żurnale sprzed stulecia?*, Dobry Wieczór! Kurier Czerwony: ilustrowane pismo codzienne 18, 1939, nr 1, s. 8.

Od poszóstnej 1939b – [W.R.], *Od poszóstnej karocy do limuzyny. Co mówią poźółkle żurnale sprzed stulecia?*, Dodatek Świąteczny: tygodniowy dodatek do Gońca Nadwiślańskiego 1939, nr 2, s. 4.

Odczyt Muczkowskiego 1916 – [Ogłoszenie o odczycie dr. J. Muczkowskiego], Głos Narodu (wydanie popołudniowe), 1916, nr 146, s. 2.

Odczyt Pinińskiego 1908 – Odczyt JE. Leona hr. Pinińskiego o „Ewolucyi i modzie w pojmowaniu piękna”, Gazeta Lwowska 1908, nr 58, s. 4-5.

Odczyty o sztuce 1928 – *Odczyty o sztuce we Lwowie*, Kurier Poznański 23, 1928, nr 171, s. 8.

Okazja 1929a – *Okazja...*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 348, s. 12.

Okazja 1929b – *Okazja...*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 354, s. 13.

Okazja 1929c – *Okazja...*, Kurier Poznański 24, 1929, nr 538, s. 14.

Okazja 1930 – *Okazja...*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 110, s. 14.

Okazyjnie 1928 – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1928, nr 8494, s. 11.

- Okazyjnie* 1930a – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9125, s. 16.
- Okazyjnie* 1930b – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9126, s. 15.
- Okazyjnie* 1930c – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9133, s. 14.
- Okazyjnie* 1930d – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9201, s. 13.
- Okazyjnie* 1930e – *Okazyjnie...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9146, s. 15.
- Okazyjnie* 1938 – *Okazyjnie...*, Kurjer Warszawski 118, 1938, nr 340, s. 46.
- Okazyjnie sprzedam* 1926 – *Okazyjnie sprzedam...*, Iskra: dziennik polityczny, społeczny, gospodarczy i literacki 17, 1926, nr 44, s. 8.
- Olszewski 1906a – Maryan Olszewski, *Grottger (Wystawa – Twórca)*, Słowo Polskie (wydanie popołudniowe) 1906, nr 180, s. 1-2.
- Olszewski 1906b – Maryan Olszewski, *Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera urządzonej staraniem Księgarni H. Altenberga we Lwowie*, Lwów 1906.
- Olza płynie* 1938 – A. Ł., *Olza płynie przez pożar*, Kronika Polski i Świata: ilustrowane pismo tygodniowe 1, 1938, nr 38, s. 1-3.
- Opalek 1924 – Mieczysław Opalek, *Gdy Alkar kochał Emilię. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*
- Orlińska-Mianowska, Janisz 2017 – Ewa Orlińska-Mianowska, Monika Janisz, *Ubiory i tkaniny w latach 1815-1848*, [w:] *Biedermeier*, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017, ss. 335-345.
- Osińska 1931 – Janina Osińska, *Mój stolarz, mój stół i ja*, Świat Kobiety 11, 1931, nr 2, s. 25-26.
- Osobliwości* 1929 – d.r., *Osobliwości stolicy Anglii*, ABC: pismo codzienne, informuje wszystkich o wszystkim, 4, 1929, nr 68 [67], s. 6.
- Ossowska 1973 – Maria Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973.
- Ossowska 1985 – Maria Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1985, wyd. 2.
- Ostrowski 2019 – Jan K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019.

Ottomeyer 1987 – Hans Ottomeyer, *Von Stilen und Ständen in der Biedermeierzeit*, [w:] *Biedermeiers Glück und Ende: die gestörte Idylle*, red. Hans Ottomeyer, Ulrike Laufer, München: Stadtmuseum 1987, s. 91-127.

Ottomeyer 2000 – Hans Ottomeyer / Axel Schlapka, *Biedermeier. Interieurs und Möbel*, unter Mitwirkung von Marion Hagspiel, München 2000.

Ottomeyer 2006 – Hans Ottomeyer, *The Invention of Simplicity*, [w:] *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, red. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters, Milwaukee Art Museum, Hatje Cantz Verlag 2006.

Otwarcie wystawy 1896 – Otwarcie wystawy, Kurjer Warszawski, R. 76, 1896, nr 46, s. 5.

Paccoud 2016 – Stéphane Paccoud, *Near and far. French painting and Biedermeier*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, ss. 255-263.

Padechowicz 1928a – Marjan Padechowicz, *Stół w dawnych i dzisiejszych czasach. (Z cyklu „Czasy i Meble”)*, Gazeta Przemysłowo-Rzemieślnicza: organ stowarzyszeń Centralnego Towarzystwa Rzemieślniczego w Państwie Polskiem 33, 1928, nr 15, s. 6-7.

Padechowicz 1928b – Marjan Padechowicz, *Stół w dawnych i dzisiejszych czasach*, Przegląd Stolarski: dwutygodnik poświęcony zagadnieniom architektury wnętrz a mianowicie: stolarstwu, rzeźbiarstwu, tapicerstwu, tokarstwu, koszykarstwu, zdobnictwu oraz handlowi mebli: organ Związku Polskich Cechów Stolarskich 2, 1928, nr 18, s. 12-13.

Padechowicz 1929 – Marjan Padechowicz, *Sprzęt z niedawnej przestrzeni (z cyklu: „czasy i meble”)*, Wzory mebli zabytkowych i nowoczesnych 1929, z. 9-10, s. 21-23.

Padechowicz 1931 – Marian Padechowicz, *Kobieta na nowych drogach twórczości*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 189, s. 16.

Pałac Sztuki 1930 – V. Aukcja w „Pałacu Sztuki”, Kurier Poznański 29, 1930, nr 302, s. 13.

Pałac Sztuki 1933 – Pałac Sztuki Sp. z.o.o. (Palais d'Art) w Warszawie, Warszawa 1933.

Pałacowe Empire 1937 – Pałacowe Empire..., Kurier Poznański 32, 1937, nr 368, s. 24.

Pani Katarzyna 1928 – Orka, Obrazki z życia. Pani Katarzyna, ABC: pismo codzienne, informuje wszystkich o wszystkim 3, 1928, nr 131, s. 2.

Panie w adwencie 1925 – O czym Panie w adwencie myślą, Goniec Nadwiślański: pismo codzienne poświęcone interesom stanu średniego 1, 1925, nr 68, s. 7.

Panna Saharet 1909 – Panna Saharet, Nowa Reforma (numer popołudniowy) 1909, nr 418, s. 2-3.

Parkitny 2018 – Maciej Parkitny, *Nowoczesność oświecenia*, Poznań 2018.

Pasek 1968 – Jan Chryzostom Pasek, *Pamiętniki*, oprac. Władysław Czapliński, BN I, 62, Wrocław 1968.

Patos polskości 1936 – Z. Ł. [Zygmunt Łempicki?], *Patos polskości* („Spadkobierca”, komedia w trzech aktach A. Grzymały-Siedleckiego. *Tatr Narodowy*), Kurjer Polski 39, 1936, nr 98, s. 4.

Pazaurek 1923 – Gustav Eduard Pazaurek, *Gläser der Empie- und Biedermeierzeit*, Leipzig 1923.

Perskie dywany 1930 – *12 starych, prawdziwych perskich dywanów...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 110, 1930, nr 78, s. 1.

Petrasová 2004 – Taťána Petrasová, *Aristokratický biedermeier*, [w:] *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. sympozja k problematyce 19. století, Plzeň 6.-8. března 2003*, red. Helena Lorenzová, eadem, Praha 2004, ss.

Petrovics 1933 – Elek Petrovics, *Jegyzetek művészetünk történetéhez a XIX. század első felében*, Budapest 1933.

Petrozolin-Skowrońska 1971 – Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Inteligencja Warszawy przed powstaniem styczniowym (portret zbiorowy reprezentacji)*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX w. Studia 4*, red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa 1985, ss.

Pianino 1937 – *Pianino...*, Kurier Poznański 32, 1937, nr 557, s. 28.

Piękne salony 1930 – *Dwa piękne salony*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 212, s. 4.

Piękny sen 1935 – „*Piękny sen*” na falach eteru, Kurjer Powszechny 1935, nr 222, s. 11.

Piniński 1908 – Leon Piniński, *Ewolucya i moda w pojmowaniu piękna*, Lwów 1908.

Piniński 1909 – Leon Piniński, *Galerya miejska we Lwowie. (Ankieta)*, *Lamus* 1909, z. 2, s. 217-222.

Pisanki-kraszanki 1939 – „*Kogo miłuję, temu daruję*”. *Pisanki-kraszanki – symbolem wiosny*, *Dzień dobry: gazeta codzienna* 9, 1939, nr 98, s. 2.

Plastyka i zdobnictwo 1931 – lk, *Plastyka i zdobnictwo*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 318, s. 8.

Pod Niedźwiedziem 1935a – S-ki, *Muzeum „Pod Niedźwiedziem”. Wspaniałe zbiory w dworku pomorskim*, *Express Kaliski* 11, 1935, nr 155, s. 5.

Pod Niedźwiedziem 1935b – S-ki, *Muzeum „Pod Niedźwiedziem”. Wspaniałe zbiory w dworku pomorskim*, *Express Poranny* 14, 1935, nr 159, s. 3.

Podgórski 2015 – Bogdan Podgórski, *W poszukiwaniu piękna: Bronisława Rychter-Janowska 1868-1953*, Kraków 2015.

Podoski 1936 – Wiktor Podoski, *O stoliku Biedermayer*, *Arkady* 2, 1936, nr 6, ss. 341-343.

- Pokój* 1931 – *Pokój*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 46, s. 13.
- Pokój* 1934 – *Pokój...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 109, 1929, nr 155, s. 21.
- Polska-Oświecenie* 1971 – *Polska w epoce Oświecenie. Państwo-społeczeństwo-kultura*, red. Bogusław Leśnodorski, Warszawa 1971.
- Polski biedermeier 2018 – Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosalez Rodríguez, Warszawa 2018.
- Polskie Muzeum* 1930 – T. W., *Nowe Polskie Muzeum*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów 1930, nr 9238, s. 10-11.
- Pomian 2001 – Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, Lublin 2001.
- Pongs 2006 (1935) – Hermann Pongs, *O kulturze mieszczańskiej biedermeieru (klasyka mieszczańska)* [1935], tłum. Michał Antkowiak, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 150-174.
- Popiel 1893 – Paweł Popiel, *Kilka słów z powodu odezwy X. Adama Sapiehy*, [w:] idem, *Pisma*, t. I, Kraków 1893, ss.
- Poprawna kamizelka* 1924 – *Poprawna kamizelka a la Biedermeier*, Informator Krawiecki: organ wychodzący z Pierwszej Polskiej Akademii Kroju i Mód w Poznaniu 3, 1924, nr 19, s. 5.
- Porębski 1962 – Mieczysław Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962.
- Potocki 1816 – Stanisław Kostka Potocki, *Pochwały, mowy y rozprawy Stanisława hrabi Potockiego, Senatora Wojewody [...]*. Część druga, Warszawa 1816.
- Praca kulturalno-oświatowa* 1929 – *Praca kulturalno-oświatowa dyrekcji K. P. we Lwowie*, Almanach Lwowski “Ateneum” 2, 1929, s. 156-162.
- Prahl 2010a – Roman Prahl, *Painting and Drawing*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010, ss. 175-187.
- Prahl 2010b – Roman Prahl, *Production of Images and Their Reception*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, tłum. Anna Bryson, Rosana Murcott, Prague 2010, ss. 166-171.
- Praz 1945 – Mario Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Roma 1945.
- Prąd czasu* 1937 – Ewa, *Prąd czasu*, Ilustracja Polska 10, 1937, nr 3, s. 59-60.
- Premjera* 1924 – *Premjera w Teatrze Praskim*, Echo Warszawskie: bezpartyjny dziennik ilustrowany 1, 1924, nr 164, s. 3.
- Program radjowy* 1935a – *Program radjowy*, Kurjer Zachodni Iskra 26, 1935, nr 218, s. 3.

Program radjowy 1935b – Program radjowy, Ostatnie Wiadomości Krakowskie 1935, nr 224, s. 2.

Prócz antyków 1931 – Prócz antyków, Kurier Poznański 26, 1931, nr 520, s. 14.

Przed olimpiadą 1936 – Przed olimpiadą, Orędownik Ostrowski: pismo na powiat Ostrowski oraz miast Ostrowa, Odolanowa, Sulmierzyc, Raszkowa i Skalmierzyc 85, 136, nr 60, s. 4.

Przegląd mody 1928 – Przegląd mody od toalety balowej do dyskretnych dessous, Kobieta w Domu i Salonie: Gazeta Poranna swoim czytelniczkom. Dodatek tygodniowy do nr 44 z dnia 6 lutego 1928, nr 123, s. 1-2.

Przegląd mód 1911 – Nina, Przegląd mód. O „Gwiazdce”, Gazeta Lwowska 1911, nr 292, s. 5.

Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego Literatury i Sztuki Pięknych, R. 31, 1896, nr 9, s. 109.

Przemysł 1924 – Przemysł, Rzemiosło, Sztuka. czasopismo poświęcone wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztuce plastycznej. Organ Miejskiego Muzeum Przemysłowego im. dra A. Baranieckiego w Krakowie 4, 1924, nr 3.

Rabot 1929 – *Eclat de Rabot, Renesans stolarstwa w Polsce*, Przegląd Stolarski: dwutygodnik poświęcony zagadnieniom architektury wnętrz a mianowicie: stolarstwu, rzeźbiarstwu, tapicerstwu, tokarstwu, koszykarstwu, zdobnictwu oraz handlowi mebli: organ Związku Polskich Cechów Stolarskich 3, 1929, nr 19, ss. 8-10.

Rabski 1913a – Władysław Rabski, *Teatry Warszawskie*, Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego 5, 1913, nr 29, ss. 454-457.

Rabski 1913b – Władysław Rabski, *Z Teatru*, Kurjer Warszawski 93, 1913, nr 189, ss. 2-3.

Radio 1934 – Radio, Nowy Kurjer 45, 1934, nr 197, s. 6.

Radjo-plotki 1935 – Radjo-plotki, Dzień dobry: gazeta codzienna 5, 1935, nr 223, s. 10.

Rak / Vlnas 2010 – Jiří Rak, Vit Vlnas, *The Paradise of Biedermeier in Bohemia*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, Prague 2010, s. 35-53.

Rak / Vondráček 2010 – Jiří Rak, Radim Vondráček, *The Legacy of Biedermeier*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, Prague 2010, ss. 211-214.

Rak 2001 – Jiří Rak, *The Biedermeier period in Austria and Bohemia and its Legacy*, [w:] Jiří Rak, Radim Vondráček, Claudia Terenzi, *Biedermeier. Art and Culture in Central Europe 1815-1848*, tłum. Lawrence Jenkins, Milan, Prague, Padova 2001, s. 13-21.

Ratajczakowa 2001 – Dobrochna Ratajczakowa, *Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku jako rezultat przemian sztuki w liminalnym obszarze procesu kulturowego. Z doświadczeń i rozmyślań historyka dramatu i teatru*, Wiek Oświecenia 17: *Co to jest oświecenie?*, Warszawa 2001.

Ratajczakowa [2003] – Dobrochna Ratajczakowa, *Teatr i dramat*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5: Romantyzm, cz. 1, red. Anna Skoczek, Bochnia [2003], s. 164.

Ratajczakowa 2006 – Dobrochna Ratajczakowa, *Arcydzieło biedermeieru?*, [w:] eadem, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, ss. 233-248.

Ratajczakowa 2018 – Dobrochna Ratajczakowa, *Jak teatr „przemycił” do Polski biedermeier (1791-1830)*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosalez Rodríguez, Warszawa 2018.

Ravenswaay 1971 – Charles van Ravenswaay, *The Arts and Architecture of German Settlements in Missouri*, Columbia 1977.

Realizm mieszczański 1951 – *Malarstwo polskie realizmu mieszczańskiego I połowy XIX wieku*. Katalog wystawy, oprac. Przemysław Michałowski, przedm. Zdzisław Kępiński, Poznań: Muzeum Narodowe 1951.

Reduta 1909 – *Reduta prasy*, Nowa Reforma (numer popołudniowy) 1909, nr 84, 2.

Rekord Świat Kobiety 1928 – *Rekord Świat Kobiety: czasopismo poświęcone modzie i sprawom kobiecym* 4, 1924, nr 14.

Restauracja Lijewski 1911 – *Restauracja I. Lijewski i S-ka [ogłoszenie]*, Kurjer Warszawski 91, 1911, nr 358, s. 1.

Rhode 1981 – Gotthold Rhode, *Wiosna Ludów i okres ją poprzedzający (Vormärz) w Europie Środkowo-Wschodniej – prądy, przyczyny, problemy*, [w:] *Stosunki polsko-niemieckie 1831-1848 – Wiosna Ludów i okres ją poprzedzający*. Materiały konferencji Komisji Mieszanej UNESCO PRL-RFN do spraw ulepszenia podręczników szkolnych w PRL i w RFN w zakresie historii i geografii, red. W. Borodziej, T. Cegielski, Wrocław 1981, s.

Riegl 1893 – Alois Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Riegl 1898 – Alois Riegl, *Möbel und Innendekoration*, [w:] *Der Wiener Congress. Culturgeschichte. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe. Theater – Musik. In der Zeit 1800 bis 1825*, red. Eduard Leisching, Wien 1898, s.

Riegl 1901

- Riehl 1891 – Wilhelm Heinrich Riehl, *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe*, Stuttgart 1891, [na:] <https://www.projekt-gutenberg.org/riehl/kultkopf/chap006.html> [dostęp 26-27.05.2023].
- Robotnik* 1922a – [Ogłoszenie o odczytach prof. Noakowskiego], *Robotnik: centralny organ P.P.S.* 28, 1922, nr 64, s. 7.
- Robotnik* 1922b – [Ogłoszenie o odczytach prof. Noakowskiego], *Robotnik: centralny organ P.P.S.* 28, 1922, nr 66, s. 6.
- Robotnik* 1922c – [Ogłoszenie o odczytach prof. Noakowskiego], *Robotnik: centralny organ P.P.S.* 28, 1922, nr 67, s. 8.
- Rok wydawniczy* 1908 – *Rok wydawniczy*, *Nowa Gazeta: poświęcona wszelkim zjawiskom życia społecznego* 3, 1908, nr 426, s. 3-4.
- Romantyzm* 1967 – *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i XIX wieku. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1963*, Warszawa 1967.
- Romer 1936 – Hel. Romer., *Estetyka stołu*, *Kurjer Wileński: niezależny dziennik demokratyczny* 1936, nr 118, s. 6.
- Rosalez Rodríguez 2017 – Agnieszka Rosalez Rodríguez, *Romantyzm „udomowiony”. Biedermeier w malarstwie*, [w:] *Biedermeier*, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017, ss. 31-45.
- Rosalez Rodríguez 2018 – Agnieszka Rosalez Rodríguez, *Swojska natura. Biedermeierowski pejzaż a romantyczne mity*, [w:] *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. eadem, Warszawa 2018, ss.
- Rosenbaum 1982 – Heidi Rosenbaum, *Formen der Familie*, Frankfurt 1982.
- Rosenblum 1975 – Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rotko*, New York 1975.
- Rosner 1898 – Karl Rosner, *Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Stück Kunstgeschichte*, Berlin 1898.
- Rosner, Wąsowicz 1988 – Anna Rosner, Marek Wąsowicz, *Portret urzędnika sądowego przełomu XVIII i XIX stulecia*, *Wiek Oświecenia* 5, 1988, ss.
- Rostworowska-Kenig 2022 – Weronika Rostworowska-Kenig, *Jan Kanty Wojnarowski i próby inwentaryzacji nagrobków w krakowskim zespole podominikańskim w XIX wieku*, *Rocznik Krakowski LXXXVIII*, 2022, s. 253-273.
- Rozwój portretu* 1934a – Dr. M. T. M., *Rozwój polskiego portretu 19 wieku*, *Kurjer Literacko-Naukowy* 1934, nr 21, s. 1-2.

- Rozwój portretu* 1934b – Dr. M. T. M., *Rozwój polskiego portretu 19 wieku*, Głos Narodu 1934, nr 136, s. 9.
- Rudnicki 1996 – Szymon Rudnicki, *Ziemiaństwo polskie w XX wieku*, Warszawa 1996.
- Rutkowski 1925 – Szczęsny Rutkowski, *Zdobnictwo Polskie*, Postęp: dziennik chrześcijański i narodowy: wychodzi w Poznaniu 36, 1925, nr 167, s. 5.
- Rychlikowa 1983 – Irena Rychlikowa, *Ziemiaństwo polskie 1789-1864. Zróżnicowanie społeczne*, Warszawa 1983.
- Rychter-Janowska 2016 – Bronisława Rychter-Janowska, *Mój dziennik 1912-1950*, wstęp i oprac. Jolanta Różalska, Warszawa 2016.
- Ryszkiewicz 1961 – Andrzej Ryszkiewicz, *Polski portret zbiorowy*, Ossolineum 1961.
- Ryszkiewicz 1976 – Andrzej Ryszkiewicz, *Niektóre przejawy pychy szlacheckiej w dziełach sztuki*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976.
- Rzepniewska 1968 – Danuta Rzepniewska, *Gospodarstwo folwarczne na Mazowszu 1795-1806*, Warszawa 1968.
- Rzepniewska 1982 – Danuta Rzepniewska, *Ziemiaństwo w kręgu oddziaływania Warszawy 1807-1864*, Warszawa 1982.
- Rzepniewska 1990 – Danuta Rzepniewska, *Przemiany w rodzinie ziemiańskiej Królestwa Polskiego*, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. Anna Gogut, Warszawa 1990 s. 27-46.
- Sahánek 1938 – Stanislav Sahánek, *Literární biedermeier v německém písmnictví*, Bratislava 1938 (Spisy filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě, no. XXVI).
- Salon* 1924 – *Salon*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1924, nr 7068, s. 7.
- Salon* 1927 – *Salon*, Kurier Poznański 22, 1927, nr 270, s. 14.
- Salon* 1931 – *Salon*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 440, s. 12.
- Salon* 1932a – *Salon*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 207, s. 20.
- Salon* 1932b – *Salon*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 348, s. 13.
- Salon* 1932c – *Salon*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 360, s. 12.
- Salon* 1935a – *Salon*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 89, s. 12.
- Salon* 1935b – *Salon...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 403, s. 12.
- Salon* 1935c – *Salon...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 405, s. 12.
- Salon* 1935d – *Salon...*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 577, s. 28.
- Salon* 1936a – *Salon...*, Gонец Nadwiślański: Głos Pomorski: Niezależne pismo poranne, poświęcone sprawom stanu średniego 12, 1936, nr 212, s. 8.

- Salon* 1936b – *Salon...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 41, s. 24.
- Salon* 1936c – *Salon...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 53, s. 29.
- Salon* 1936d – *Salon...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 101, s. 24.
- Salon* 1936e – *Salon...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 283, s. 25.
- Salon* 1942 – *Salon...*, Gonicz Krakowski 1942, nr 254, s. 4.
- Salon Biedermajer* 1935 – *Salon Biedermajer*, Kurier Poznański 130, 1935, nr 565, s. 29.
- Salon Biedermeier* 1934 – *Salon Biedermeier...*, Kurjer Warszawski 114, 1934, nr 338, s. 45.
- Salon Biedermeier* 1934 – *Salon Biedermeier...*, Kurjer Warszawski 114, 1934, nr 327, s. 17.
- Salon mahoniowy* 1936 – *Salon mahoniowy...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 283, s. 25.
- Salonik* 1936 – *Salonik...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 133, s. 13.
- Salonik jesionowy* 1937 – *Salonik jesionowy*, Kurjer Warszawski 111, 1931, nr 87, s. 45.
- Samek 1988 – Jan Samek, *Polskie złotnictwo*, Ossolineum 1988.
- Sammler* 1922 – *Sammler kauft...*, Deutsche Rundschau in Polen: früher Ostdeutsche Rundschau, Bromberger Tageblatt 46, 1922, nr 263, s. 3.
- Schaaf 1950 – Adam Schaaf, *Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*, Warszawa 1950.
- Schapiro 1953 – Meyer Schapiro, *Style*, [w:] *Anthropology Today*, red. Alfred L. Kroeber, Chicago 1953, s. 287-312.
- Scheyer 1960 – Ernst Scheyer, *Biedermeier in Literatur und Kunstgeschichte*, Aurora. Eichendorff-Almanach 20, 1960, s. 13-25.
- Schlosser 1935 – Julius von Schlosser, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick*, [w:] *Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Abteilung*, München 1935, I, s. 1 nn.
- Schmidt 1922 – Paul Ferdinand Schmidt, *Biedermeier-Malerei. Zur Geschichhte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Munich 1922.
- Schmidt 2016 – Arnika Schmidt, *Art in Great Britain at the time of the Biedermeier. Parallels and influences*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, ss. 265-273.
- Schmitz 1920 – H. Schmitz, *Vor hundert Jahren. Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier*, Berlin 1920.
- Schneider 2006 (1935) – Ferdinand Joseph Schneider, *Biedermeier i literaturoznawstwo* (1935), [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, s. 175-189.
- Schröder 1990 – Klaus Albrecht Schröder, *Ferdinand Georg Waldmüller*, Kunstforum Länderbank Wien 1990.
- Schroeder 1918 – Artur Schroeder, *Katalog wystawy sztuki współczesnej*, Lwów 1918.

Schroeder 1923 – Artur Schroeder, *Malarka ginących dworców*, Tygodnik Ilustrowany 50, 1923, s. 798.

Schultze-Naumburg 1905-1906 – Paul Schultze-Naumburg, *Biedermeisterstil?*, Der Kunstwart 19, 1905-1906, s. 130-137.

Sekretarz – antyk 1945a – *Sekretarz – antyk Biedermeister...*, Głos Wielkopolski 1, 1945, nr 177, s. 6.

Sekretarz – antyk 1945b – *Sekretarz – antyk Biedermeister...*, Głos Wielkopolski 1, 1945, nr 178, s. 6.

Sekretarz Biedermeister 1945 – *Sekretarz Biedermeister...*, Głos Wielkopolski 1, 1945, nr 296, s. 6.

Sekretarzyk 1924a – *Sekretarzyk*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1924, nr 7063, s. 7.

Sekretarzyk 1924b – *Sekretarzyk*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1924, nr 7076, s. 4.

Sekretarzyk 1931 – *Sekretarzyk*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 126, s. 15.

Sekretery 1936 – *Sekretery...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 388, s. 24.

Sengle 1971-1980 – Friedrich Sengle, *Biedermeisterzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. I-III, Stuttgart 1971-1980.

Sengle 2006 (1956) – Friedrich Sengle, *Założenia i przejawy literatury niemieckiej okresu restauracji* (1956), tłum. Arkadiusz Żychliński, ss. 213-240.

Setkowicz 1969 – Jan Setkowicz, *Zarys historii mebla. Od czasów starożytnych do końca XIX wieku*, Warszawa-Kraków 1969.

Sezon jesienny 1937 – [R.], *Sezon jesienny w „Pałacu Sztuki”*, Gonicz Warszawski 3, 1937, nr 272, s. 6.

Sienicki 1936 – Stefan Sienicki, *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936.

Sienicki 1962 – Stefan Sienicki, *Wnętrza mieszkalne. Rys historyczny*, Warszawa 1962.

Sieradzka 1995 – Anna Sieradzka, *Art déco w Europie i Polsce*, Warszawa 1998.

Sieradzka 1998 – Anna Sieradzka, *„Dworkowe” wnętrza Józefa Czajkowskiego*, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995, s. 41-49?

Simon 1935 – Karl Simon, *Biedermeister in den bildenden Kunst*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, ss. 59-90.

Skarbek 1876 – Fryderyk Skarbek, *Dzieje Polski*. Cz. 1. Dzieje Księstwa Warszawskiego, Poznań 1876.

Skoczek 1869 – Alojzy Skoczek, *Rys historyczno-statystyczny szkół ludowych w Galicji (1772-1867)*, Kraków 1869.

Skowronek 1976 – Jerzy Skowronek, *Uwagi nad funkcją szlacheckiego życia w polskim życiu polityczno-społecznym i ideologii w XIX wieku*; [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976, ss. 183-199.

Słownik Języka Polskiego 1961 – *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 3, Warszawa 1961.

Słownik języka polskiego 1968 – *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 10, Warszawa 1968.

Speth 1817 – B. Speth, *Ernstere Würdigung der Kunstausstellung zu München im Oktober 1817*, München 1817.

Spirit of an Age 2001 – *Spirit of an Age. Nineteenth-Century Paintings from the Nationalgalerie, Berlin*, red. F. Forster-Hahn, C. Keisch, P.-K. Schuster, A. Wesenberg, London: National Gallery 2001.

Spory o biedermeier 2006 – *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006.

Sprzedam 1936 – *Sprzedam...*, Kurier Poznański 31, 1936, nr 192, s. 13.

Sprzedam okazjnie 1930 – *Sprzedam okazjnie*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9376, s. 16.

Sprzedaje 1930 – *Sprzedaje*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 554, s. 12.

Srbik 1925 – Heinrich von Srbik, *Metternich: Der Staatsmann und der Mensch*, t. I-III, Wien 1925.

Sršeň 2004 – Lubomir Sršeň, *Specifika biedermeierského portretu v Čechách*, [w:] *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň 6.-8. března 2003*, red. Helena Lorenzová, Taťána Petrasová, Praha 2004, ss.

Stare Miasto 1928 – M. H., *Stare Miasto. Na marginesie rozpoczętej polichromji*, Kurjer Polski 31, 1928, nr 250, s. 7.

Stary Wiedeń 1914 – *Stary Wiedeń 1814-1914*, Gazeta Poniedziałkowa 1914, nr 22, s. 3.

Starzewska, Jeżewska 1978 – Maria Starzewska, Maria Jeżewska, *Polski fajans*, Ossolineum 1978.

Starzyński 1951 – Juliusz Starzyński, *Sztuka w świetle historii. Studia z metodologii historii sztuki*, Kraków 1951.

Staszewski 1992 – Jacek Staszewski, *Sarmatyzm a Oświecenie (uwagi historyka)*, [w:] *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław 1992.

- Staszic 1954 [1790] – Stanisław Staszic, *Przestrogi dla Polski*, [w:] idem, *Pisma filozoficzne i społeczne*, wstęp i oprac. Bogdan Suchodolski, Warszawa 1954, t. 1, ss.
- Stein 2006 – Laurie A. Stein, *A culture of harmony and memory*, [w:] *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, red. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters, Milwaukee Art Museum, Hatje Cantz Verlag 2006, s. 72-79.
- Stein 2006 (1975) – Peter Stein, *Epoka przedmarcowa (1815-1848) jako zagadnienie periodyzacyjne*, tłum. Łukasz Musiał, [w:] *Spory biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 384-393.
- Sterbach 1939 – Herman Sternbach, *Powieść o Lermontowie*, Sygnały: sprawy społeczne, literatura, sztuka 6, 1939, nr 64, s. 5.
- Stiegel 2003 – Achim Stiegel, *Berliner Möbelkunst vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2003.
- Stolarz 1932 – *Stolarz*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 516, s. 14.
- Stołowy 1936 – *Stołowy...*, Kurjer Warszawski 116, 1936, nr 223, s. 38.
- Stołowy 1937 – *Stołowy...*, Kurjer Warszawski 117, 1937, nr 300, s. 54.
- Stołowy Biedermeier 1931 – *Stołowy Biedermeier*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 111, 1931, nr 95, s. 19.
- Stoły 1930a – *Stoły...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9111, s. 16.
- Stoły 1930b – *Stoły...*, Gazeta Poranna: ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów, 1930, nr 9115, s. 16.
- Stół 1937 – *Stół...*, Kurier Poznański 32, 1937, nr 539, s. 15.
- Strojek 1924 – Stefan Strojek, *Kilka uwag o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie*, Przemysł i Rzemiosło 1924, s. 30-31.
- Strojek 1927a – Stefan Strojek, *Kilka uwag o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie*, Przegląd Stolarski: dwutygodnik poświęcony zagadnieniom architektury wnętrz a mianowicie: stolarstwu, rzeźbiarstwu, tapicerstwu, tokarstwu, koszykarstwu, zdobnictwu oraz handlowi mebli: organ Związku Polskich Cechów Stolarskich 1, 1927, nr 4, ss. 9-10.
- Strojek 1927b – Stefan Strojek, *Kilka uwag o sprzętach z okresu Biedermeiera i potrzebach współczesnych w meblarstwie*, Wzory mebli zabytkowych i nowoczesnych 1927, z. 1, ss.
- Stromenger 1929 – Karol Stromenger, *Muzyka w malarstwie*, Muzyka 6, 1929, nr 11-12, ss. 493-503.

Stromenger 1932 – Karol Stromenger, *Biedermeier. Sielanka z konieczności*, Tygodnik Ilustrowany 41, 1932, ss. 661-662.

Stylowe meble 1934 – *Stylowe meble biedermeierowskie*, Kurjer Poranny 58, 1934, nr 358, s. 6.

Suknie wieczorowe 1936 – *Z mody. Suknie wieczorowe*, Nowy Dziennik 1936, nr 355, s. 10.

Suppan 1987 – Martin Suppan, *Biedermeier Schreibmöbel. Erlesenes Mobiliar aus der Zeit von 1810 bis 1850 / A collection of selected furniture from 1810- to 1850. Biedermeier Secretaires*, Wien 1987.

Swaczyna 2003 – Irena Swaczyna, *Meble kolbuszowskie w stylu biedermeier w zbiorach Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej*, Rocznik Kolbuszowski 7, 2003, s. 179-189.

Swieykowski 1902 – Emmanuel Swieykowski, *Miniatury Muzeum Narodowego*, Kraków 1902.

Sypialnia 1930 – *Sypialnia...*, Kurier Poznański 25, 1930, nr 132, s. 14.

Sypialnie 1935 – *Sypialnie, Jadalnie, Gabinety, Salonik Biedermayera*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 553, s. 29.

Sypialnię 1941 – *Sypialnię...*, Goniec Krakowski 1941, nr 44, s. 6.

Szegedy-Maszák 1999 – Mihály Szegedy-Maszák, *Romanticism, Biedermeier and Realism*, [w:] *Europäische Romantik und nationale Identität. Sándor Petöfi im Spiegel der 1848er Epoche*, hrsfg. Csilla Erdödy-Csorba, Baden-Baden 1999.

Szenwicowa 1930 – Emilja Szenwicowa, *Sprzęty w charakterze „Biedermeier”*, Bluszcz. Społeczno-Literacki Ilustrowany Tygodnik Kobiety, ss. 37-39.

Szleszyński 2007 – Bartłomiej Szleszyński, *Przymierzanie kontusza. Henryk Rzewuski i Henryk Sienkiewicz – najwybitniejsi twórcy XIX-wiecznego nurtu sarmackiego*, Warszawa 2007.

Szocki 1996 – Józef Szocki, *Księgozbiory domowe inteligencji i ziemian w Galicji (1795-1914)*, Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi 17, Warszawa 1996.

Sztuka, nauka, ogrodnictwo 1933 – *Sztuka, nauka, ogrodnictwo*, Kurjer Poranny 57, 1933, nr 273, s. 6.

Sztychy 1931 – Sęk, *Sztychy*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 111, 1931, nr 85, 6-7.

Szujski 1894 – Józef Szujski, *O obowiązkach narodu względem ludu w sprawie oświaty*, [w:] *Dziela Józefa Szujskiego. Wydanie zbiorowe*, s. III, t. I, Kraków 1894, ss.

Szurłat 2013 – Anna Szurłat, *Kolekcjonerstwo ceramiki w Polsce*, Kronika Zamkowa 1-2 (65-66), s.

Śladami poety 1934 – Dr. B. M., *Śladami wielkiego poety wolności. Romantyczna przeszłość i nowoczesny przemysł w Stuttgarcie. Korespondencja specjalnego wysłannika „Ekspressu Porannego”*, Express Poranny 13, 1934, nr 127, s. 3.

Śliczne 1933 – *Śliczne*, Kurier Poznański 28, 1933, nr 211, s. 13.

Świat Kobiet 1938 – *Świat Kobiet. Rekord* 1938, nr 12, s. 25.

Świecznik 1926 – „*Świecznik*” *Musseta w Teatrze Narodowym*, Ilustracja: tygodnik aktualności z całego świata 3, 1926, nr 41, s. 4.

Święta Wielkanocne 1937 – Zofa, *Święta Wielkanocne we dworze*, Kurjer Poranny 61, 1937, nr 86, s. 20.

Świętosławska 2015 – Agnieszka Świętosławska, *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku*, Warszawa-Toruń 2015.

Świtkowski 1783 – Piotr Świtkowski, *Pamiętnik historyczno-filozoficzny*, Warszawa 1783.

Tanio 1935 – *Tanio*, Kurier Poznański 30, 1935, nr 427, s. 14.

Tarnowski 1910 – Stanisław Tarnowski, *Z wystawy portretów kobiecych*, Kraków 1910.

Tazbir 1970 – Janusz Tazbir, *Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku*, [w:] *Wiek XVII – Barok – Kontrreformacja. Studia z historii kultury*, red. Janusz Pelc, Wrocław 1970, ss.

Tazbir 1976a – Janusz Tazbir, *Próba określenia kultury szlacheckiej w Polsce przedrozbiorowej*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, Warszawa 1976, s.

Tazbir 1976b – Janusz Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty polskiej w XVII wieku*, *Kwartalnik Historyczny* LXXXIII, 1976, z. 4, s. 784-797.

Teatr i Muzyka 1917 – *Teatr i Muzyka*, Nowa Gazeta 12, 1917, nr 423, s. 3.

Teatry i koncerty 1928 – *Teatry i koncerty*, Naprzód: organ Polskiej Partii Socjalistycznej 1928, nr 34, s. 6.

Telegramy 1896 – *Telegramy biura koresp.*, Czas XLIX, 1896, nr 39, s. 3.

Telegramy Gazety 1896 – *Telegramy „Gazety Polskiej”*, Gazeta Polska 36, 1896, nr 39, s. 3.

Telegramy Nowej Reformy 1896 – *Telegramy „Nowej Reformy”*, Nowa Reforma, 1896, nr 39, s. 3-4.

Terenzi 2001 – Claudia Terenzi, *Biedermeier. A Burgeois Style in the Restoration Period*, [w:] Jiří Rak, Radim Vondráček, Claudia Terenzi, *Biedermeier. Art and Culture in Central Europe 1815-1848*, tłum. Lawrence Jenkins, Milan, Prague, Padova 2001, s. 37-43.

Art of Biedermeier 1990 – Dominic R. Stone, *The Art of Biedermeier*, London 1990.

The Biedermeier and Beyond 1999 – *The Biedermeier and Beyond: selected papers from the symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19-21 September 1997*, red. Ian F. Roe, John Warren, Bern 1999

- The Romantic Spirit* 1994 – *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, red. K. Hartley, H. M. Hughes, P.-K. Schuster, W. Vaughan, Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art 1994.
- Tłoczek 1984 – Ignacy Tłoczek, *Polskie snycerstwo*, Ossolineum 1984.
- Topolski 1969 – Jerzy Topolski, *Szlachta*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1: Do roku 1793, red. idem, Poznań 1969, s.
- Tow. Amatorskim* 1931 – *Tow. Amatorskim*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 10, s. 13.
- Towarzystwo Demokratyczne 1954 – *Towarzystwo Demokratyczne Polskie. Dokumenty i pisma*, oprac. Bronisław Baczko, Warszawa 1954.
- Trenkwald 1922 – Hermann Trenkwald, *Ausstellung von Gläsern des Klassicismus, der Empire- und Biedermeierzeit*, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1922.
- Trepka 1923 – Józef Trepka, *Nowa kulturalna zdobycz Krakowa (Oddział Muzeum Narodow. im. Erazma Barączca)*, Głos Narodu 1923, nr 120, s. 6-8.
- Treter 1909 – Mieczysław Treter, *Sprawozdania. Leon Piniński Ewolucja i moda w pojmowaniu piękna. (Lwów, 1908, w komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 8°, str. 4 + 35).*, Przegląd filozoficzny 12, 1909, z. 2, ss. 192-195.
- Trzeciakowski 1994 – Lech Trzeciakowski, *Spółczesność, jego życie codzienne i kultura materialna 1918*, [w:] *Dzieje Poznania 1793-1918*, red. Jerzy Topolski, Lech Trzeciakowski, cz. 1, Poznań 1994, ss.
- Tuwim 1986 – Julian Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. Michał Głowiński, Wrocław 1986.
- Uchalová 2010 – Eva Uchalová, *Fashion and Textiles of the Biedermeier Era*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. Radim Vondráček, Prague 2010, s. 143-163.
- Uroczystość urodzin* 1925 – *Uroczystość urodzin odprawiona przed obiektywem*, Przegląd Wieczorny 1925, nr 27, s. 4.
- Vaughan 1980 – W. Vaughan, *German Romantic Painting*, New Haven and London 1980.
- Venable 1986 – Charles L. Venable, *Philadelphia Biedermeier. Germanic Craftsmen and Design in Philadelphia 1820-1850*, University of Delaware 1986 [mps].
- Veszprémi 2014 – Nóra Veszprémi, *The Emptiness behind the Mask: The Second Rococo in Painting in Austria and Hungary*, The Art Bulletin 96, 2014, nr 4, ss. 441-462.
- Veszprémi 2015 – Nóra Veszprémi, *Fölfűjt pipere és költői mámor. Romantika és művészeti közizlés a reformkori Magyarországon*, Budapest 2015.
- Volumina legum* 1860 – *Volumina legum. Przedruk zbioru praw staraniem XX. Pijarów w Warszawie, od roku 1732 do roku 1782*, t. 5, Petersburg 1860.

- Vondráček 2001 – Radim Vondráček, *Biedermeier and its Semantics*, [w:] Jiří Rak, Radim Vondráček, Claudia Terenzi, *Biedermeier. Art and Culture in Central Europe 1815-1848*, tłum. Lawrence Jenkins, Milan, Prague, Padova 2001, s. 23-35.
- Vondráček 2010a – Radim Vondráček, *Introduction: The History and Reception of Biedermeier*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. idem, Prague 2010, s. 11-33.
- Vondráček 2010b – Radim Vondráček, *Biedermeier as a Current of Values and Ideas*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. idem, Prague 2010, s. 55-69.
- Vondráček 2010c – Radim Vondráček, *The Aesthetics of Industrial Art*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red. idem, Prague 2010, s. 203-209.
- Vondráček 2016 – Radim Vondráček, *The idealized image and reality: Biedermeier in Bohemia after 1830*, [w:] *Is that biedermeier? Amerling, Waldmüller, and More*, red. Agnes Husslein-Arco i Sabine Grabner, Belvedere, Vienna 2016, s. 27-35.
- Vorrede 1855 – *Vorrede...*, *Fliegende Blätter* 21, 1855, nr 493, s. 102-103
- Vybíral 1989 – Jindřich Vybíral, *Hotel National v Moravské Ostravě. Exkurs do problematiky neobiedermeieru*, *Acta Facultatis pedagogicae Ostraviensis D* 26, 1989, ss. 93-103.
- Vybíral 2004 – Jindřich Vybíral, *Neobiedermeier mezi Vidní a Prahou*, [w:] *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvků z 23. ročníku symposia k problematice 19. století*, Plzeň 6.-8. března 2003, red. Helena Lorenzová, Taťána Petrasová, Praha 2004, pp. 415-424.
- W Berlińskiej Galerji* 1921 – *W Berlińskiej Galerji Narodowej...*, *Kurjer Polski* 24, 1921, nr 131, s. 5.
- W co się ubierzemy* 1930a – A., *W co się ubierzemy na Sylwestra? Można nie sprawiać nowych sukien tylko odświeżyć i uzupełnić zeszłoroczne*, *Kurjer Czerwony* 9, 1930, nr 298, s. 3.
- W co się ubierzemy* 1930b – A., *W co się ubierzemy na Sylwestra? Można nie sprawiać nowych sukien tylko odświeżyć i uzupełnić zeszłoroczne*, *Express Mazowiecki: poranne ilustrowane pismo codzienne* 1, 1930, nr 18, s. 3.
- W królestwie* 1934 – *W królestwie zabawek odzwierciedla się duch czasu. „Wspomnę dziecięctwa sny niewysłowne”*, *Nowy Kurjer* 45, 1934, nr 2, s. 6.
- W świecie* 1931 – *W świecie mody. Ubiory do noszenia na obie strony*, *Słowo Polskie* 1931, nr 131, s. 11.
- W takt* 1935 – *W takt wiedeńskiego walca. Gustowne dekoracje – Nastrojowe oświetlenie – Wesola zabawa na balu Młodych Ziemianek*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 89, s. 6.

- Wachholz 1989 – Leon Wachholz, Brodowicz Maciej Józef, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*. T. 2: Beyzym Jan – Brownsford Marja, Kraków 1936, ss. 443–444.
- Wachowiak 1993 – Bogdan Wachowiak, *Zmiany w stanie posiadania polskiej wielkiej własności ziemskiej w Prusach Zachodnich w pierwszej połowie XIX w.*, [w:] *Szlachta i ziemiaństwo na Pomorzu w dobie nowożytnej XVI-XX wieku*, red. Jerzy Dygdała, Toruń 1993, s.
- Waissenberger 1986 – Robert Waissenberger, *Vienna in the Biedermeier Era 1815-1848*, New York 1986.
- Wajda 1964 – Kazimierz Wajda, *Wieś pomorska na przełomie XIX i XX wieku. Kwestia rolna na Pomorzu Gdańskim*, Poznań 1964.
- Walcher von Moltheim 1911 – Alfred von Walcher von Moltheim, *Nordböhmische Überfanggläser der Biedermeierzeit*, Kunst und Kunsthandwerk XIV, 1911, z. 1, ss. 1-35.
- Wallis 1930 – Mieczysław Wallis, *Graficy*, Robotnik: centralny organ P.P.S. 36, 1930, nr 81, s. 4.
- Walzel 2006 (1936) – Oskar Walzel, *Biedermeier* (1936), tłum. Róża Draber, [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, ss. 206-210.
- Warkoczewska 1984 – Magdalena Warkoczewska, *Malarstwo i grafika epoki romantyzmu w Wielkopolsce*, Warszawa-Poznań 1984.
- Warstwa społeczna* b.d. – *Warstwa społeczna*, [hasło w:] Encyklopedia PWN, [na:] encyklopedia.pwn.pl/haslo/warstwa-spooleczna;3994064.html [dostęp 12.05.2024].
- Warszawski Hôtel* 1936 – *Warszawski „Hôtel de Ventés”*, Express Poranny 15, 1936, nr 81, s. 2.
- Warsztaty Mebli* 1932 – *Warsztaty Mebli Stylowych...*, Kurier Poznański 27, 1932, nr 207, s. 17.
- Wasilewska 1932 – Janina Wasilewska, *Biurko panny Krystyny*, Kurjer Warszawski 112, 1932, nr 286, s. 12-14.
- Wasylewski 1921 – Stanisław Wasylewski, *O miłości romantycznej*, Lwów, Poznań 1921.
- Wasylewski 1930 – Stanisław Wasylewski, *Pod opieką srebrnego świerka*, Kurjer Poznański 1930, nr 341, s. 6.
- Wasylewski 1931 – Stanisław Wasylewski, *Fajki, cygara i kawiarnie*, Kurier Poznański 26, 1931, nr 407, s. 6.
- Waściszakowska 1924 – Janina Waściszakowska, *Goście*, Głos Wielkopolek: tygodnik społeczno-narodowy dla kobiet wszystkich stanów 17, 1924, z. 3, ss. 5-8.

- Waśko 2012 – Andrzej Waśko, *Romantyczny sarmatyzm czy „polski biedermeier”?*, *Pespektywy kultury* 1, 2012, nr 6: *Sarmacja: rewizje i rekonstrukcje*, s. 39-54.
- Wawrykowa 1980 – Maria Wawrykowa, *Dzieje Niemiec 1789-1871*, Warszawa 1980.
- Wąsicki 1957 – Jan Wąsicki, *Ziemie polskie pod zaborem pruskim. Prusy Południowe. Studium historycznoprawne*, Wrocław 1957.
- Wąsicki 1973 – Jan Wąsicki, *Wielkopolska w latach 1793-1806*, [w:] *Dzieje Wielkopolski, t. II: Lata 1793-1806*, red. Witold Jakóbczyk, Poznań 1973.
- Weiglin 1941 – Paul Weiglin, *Berliner Biedermeier. Leben, Kunst und Kultur in Alt-Berlin zwischen 1815 und 1848*, Bielefeld 1941.
- Wellek 1979 – Rene Wellek, *Bunt przeciwko pozytywizmowi w najnowszych europejskich badaniach literackich*, [w:] idem, *Pojęcie i problemy nauki w literaturze*. Wybór i przedmowa H. Markiewicz, Warszawa 1979, ss.
- Weydt 2006 [1931] – Günther Weydt, *„Zbieranie i pielęgnowanie”* (1931), tłum Jacek Kubiak; [w:] *Spory o biedermeier*, oprac. Jacek Kubiak, Poznań 2006, s. 107-113.
- Węgrzyn 2021 – Iwona Węgrzyn, *Sarmatyzm i biedermeier. Granice, cezury, przepływy. W kręgu galicyjskich spadkobierców Soplicy*, *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo* 14, 2021, nr 11, s. 161-182.
- Wiadomości z toru* 1938 – *Wiadomości z toru*, Nowa Rzeczpospolita 1, 1938, nr 41, s. 8.
- Wieczni tułacze* 1934 – *Wa-Ro.*, *Wieczni tułacze. Wizyta u ministrowej Hsin-Hai-Chang*, *Express Poranny* 13, 1934, nr 312.
- Wielka Encyklopedia Powszechna* 1965 – *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. VI, Warszawa 1965.
- Wielka licytacja* 1932 – *Wielka licytacja mebli oraz dzieł sztuki*, *Kurier Poznański* 27, 1932, nr 462, s. 22.
- Wielka licytacja* 1935a – *Wielka licytacja*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 252, s. 24.
- Wielka licytacja* 1935b – *Wielka licytacja mebli (antyki)*, *Kurier Poznański* 30, 1935, nr 447, s. 24.
- Wielka sensacja* 1927 – *Wielka sensacja!*, *Express Kaliski* 1927, nr 90, s. 4.
- Wiener Biedermeier* 1993 – *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution*, red. Gerbert Frodl, Klaus Albrecht Schröder, Wien: Kunstforum der Bank Austria 1993.
- Wiercińska 1976 – Janina Wiercińska, *O „dworkowej” ilustracji w XIX wieku*. [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976, ss. 173-181.

- Wiercińska 2017 – Izabella Wiercińska, „*Po ścianach wiszą miniatury, czarne sylwetki i jakiś portret kobiety, który może za Lampiego uchodzić*”, [w:] *Biedermeier*, red. Anna Kozak, Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2017, ss. 259-276.
- Wilczyński 1878 – Albert Wilczyński, *Przegrana sprawa*, [w:] idem, *Fotografie społeczne*, t. 2, Lwów 1878.
- Wilkie 1987 – Angus Wilkie, *Biedermeier*, New York 1987.
- Wilkie 2006 – Angus Wilkie, *Biedermeier*, Poznań 2006.
- Williams 1958 – Charles A. Williams, *Notes on the Origin and History of the Earlier “Biedermaier”*, *The Journal of English and Germanic Philology* 57, 1958, nr 3, s. 403-415.
- Winters 2006 – Laurie Winters, *The Rediscovery of the Biedermeier Period*, [w:] *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, red. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters, Milwaukee Art Museum, Hatje Cantz Verlag, s. 32-41.
- Wirth 1903-1904 – Zdeněk Wirth, *Architektura a užitá umění přítomnosti. Úvod k nazírání na moderní umění*, [w:] *Čtvrtá výroční zpráva c. k. státní reálky v král. horn. městě Kladně za škol. rok 1903-1904*, 1904, ss. 3-23
- Witt-Döring 1987 – Christian Witt-Döring,, [w:] *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*, red. Robert Waissenberger, Wien: Museum der Stadt 1987.
- Witt-Döring 2006 – Christian Witt-Döring, *The Aesthetics of Biedermeier furniture*, [w:] *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, red. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters, Milwaukee Art Museum, Hatje Cantz Verlag, s. 58-69.
- Wittlichová 2010 – Jana Wittlichová, *Biedermeier Prints in Bohemia and Moravia*, [w:] *Biedermeier. Art and Culture in the Bohemian Lands 1814-1848*, red., Prague 2010, s. 189-201.
- Wnętrza mieszkań* 1926 – Spero, *Wnętrza mieszkań z epoki Biedermeiera*, *Bluszcz*. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet 59, 1926, nr 37, s. 1201-1202.
- Woch 2006 – Joanna Woch, *Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2006.
- Woch 2018 – Joanna Woch, *Meble polskiej pierwszej połowy XIX wieku na tle rozwoju meblarstwa rosyjskiego, austriackiego i pruskiego*, w: *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. Agnieszka Rosales Rodríguez, Warszawa 2018, ss. 123-133.
- Wojtylak 2019 – Marek Wojtylak, *Władysław Tarczyński – łowicki społecznik, muzealnik i archiwista z przełomu XIX i XX w. Szkic do portretu*, *Educare necesse est – wokół idei patriotyzmu. Przykłady dobrych praktyk edukacyjnych*, red. nauk. Violetta Urbaniak, Warszawa 2019, s. 71-80.

- Wölfflin 1961 – Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Basel 1961.
- Wolmar 1928 – Adam Wolmar, *Nowoczesna architektura w Polsce*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 108, 1928, nr 19, s. 7.
- Wolski 1910 – Al. Ant. Wolski, *Atrakcje I. międzynarodowej wystawy łowieckiej w Wiedniu*, Łowiec: organ Gal. Towarzystwa Łowieckiego 33, 1931, nr 8, ss. 87-88.
- Wołoszynowski 1928 – Juljan Wołoszynowski, „*Pan Jowialski*”. *Komedia 4-actach Aleksandra hr. Fredry na scenie Teatru Narodowego – reżyserja dyr. E. Chaberskiego. Dekoracje Wincentego Drabika*, Epoka 3, 1928, nr 306, s. 10.
- World of Biedermeier* 2001 – Karl Kemp, Linda Chase, Lois Lammerhuber, *World of Biedermeier*, Thames & Hudson 2001.
- Wójcicki 1877 – Kazimierz Władysław Wójcicki, *Spółczesność Warszawy w początkach naszego stulecia*, Warszawa 1877.
- Wójcicki 1974 – Kazimierz Władysław Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. 2, wybór: Juliusz Wiktor Gomulicki, oprac. Z. Lewinówna, Warszawa 1974.
- Wójcik 2019 – Agata Wójcik, *Parafrazy biedermeieru w meblarstwie polskim początku XX wieku i dwudziestolecia międzywojennym*, RIHA Journal 0234, 2019.
- Wójcikiewicz 1929 – Stanisław Wójcikiewicz, *Poszukiwanie nowych form sprzętu w okresie upadku stolarstwa*, Wzory mebli zabytkowych i nowoczesnych 1929, z. 9-10, ss. [5-6].
- Wundt 1935 – Max Wundt, *Die Philosophie in der Zeit des Biedermeiers*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, ss. 118-148.
- Wyjeżdżając* 1931 – *Wyjeżdżając...*, Kurjer Warszawski 111, 1931, nr 59, s. 46.
- Wyjeżdżając* 1937 – *Wyjeżdżając...*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 117, 1937, nr 190, s. 15.
- Wysoco charakterystyczna* 1927 – *Wysoco charakterystyczna impreza*, Express Kaliski 1927, nr 93, s. 4.
- Wystawa Biedermeieru* 1936 – J. G., *Wystawa Biedermeieru w Muzeum Przemysłu Artystycznego*, Gazeta Lwowska 1936, nr 35, s. 2.
- Wystawa Dekoracyjna* 1925 – Ant. P., *Czem chce być Wystawa Dekoracyjna?*, Kurjer Poranny 49, 1925, nr 29, s. 6.
- Wystawa gwiazdkowa* 1912 – *Wystawa gwiazdkowa...*, Gazeta Lwowska 1912, nr 294, s. 4.
- Wystawa na sprzedaż* 1932 – W.k., *Wystawa na sprzedaż*, Kurjer Warszawski: wydanie wieczorne 112, 1932, nr 198, s. 9.

Wystawa prac 1926 – Nem., Wystawa prac terminatorских i popisy terminatorów, Powszechna Gazeta Fryzjerska: organ Związku Polskich Cechów Fryzjerskich 4, 1926, nr 8, s. 2-4.

Wystawa zbiorów 1912 – Wystawa zbiorów pani Dąbczańskiej-Budzynowskiej..., Gazeta Lwowska 1912, nr 225, s. 3.

Z buduaru 1930 – Luna, Z budauru pięknej kobiety, Przegląd Wieczorny 1930, nr 153, s. 4.

Z działu 1930 – Z działu meblowego na I-ym Wiosennym Targu Katowickim, Gazeta Handlowa: jedyny dziennik gospodarczy w Polsce 5, 1930, nr 120, s. 5.

Z powodu 1935 – Z powodu..., Kurier Poznański 30, 1935, nr 230, s. 22.

Z powodu 1936 – Z powodu..., Kurier Poznański 31, 1936, nr 224, s. 12.

Z wielkich musichallów 1925 – Z wielkich musichallów, Światowid: ilustrowany kuryer tygodniowy 1925, nr 43, s. 10-11.

Z wiosennego 1925 – W. L. Z wiosennego karnawału, Bluszcz. Pismo tygodniowe ilustrowane dla kobiet, 58, 1925, nr 24, s. 664.

Zabawki 1933 – S. M., Zabawki przed Bożym Narodzeniem, Głos Narodu 1933, nr 341, s. 4.

Zabłocki 1928 – Franciszek Zabłocki, Sarmatyzm, oprac. Ludwik Bernacki, Kraków [1928].

Zagraniczne 1936 – Zagraniczne, Express Kaliski 1936, nr 46, s. 5.

Zajączkowski 1961 – Andrzej Zajączkowski, Główne elementy kultury szlacheckiej w Polsce. Ideologia a struktury społeczne, Wrocław 1961.

Zajączkowski 1962 – Andrzej Zajączkowski, Z dziejów inteligencji polskiej. Studia historyczno-socjologiczne, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.

Zakupimy 1940 – Zakupimy..., Goniec Krakowski 1940, nr 74, s. 6.

Zamoyski 1938 – August Zamoyski, O formizmie, Głos Plastyków: miesięcznik ilustrowany poświęcony sztuce plastycznej: wydawnictwo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie 5, 1938, nr 8-12, s. 43-46.

Zarewicz 1913 – Stanisław Zarewicz, Polskie miniatury na lwowskiej wystawie, Sztuka, 1913, nr 12, s. 61.

Zdrazil 1986 – Hedwig Zdrazil, Biedermeier rund um Wien, Wien, München 1986.

Zegar 1942 – Zegar..., Goniec Krakowski 1942, nr 124, s. 6.

Zielińska 1977 – Teresa Zielińska, Magnateria polska epoki saskiej: funkcje urzędów i królewsczyzn w procesie przeobrażeń warstwy społecznej, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 5-7, 194-199.

Zimand 1976 – Roman Zimand, Trzy pytania w przedmiocie szlachetczyzny, [w:] Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej, red. Zofia Stefanowska, Warszawa 1976, ss. 95-119.

Zopf- und Biedermeiermöbel 1991 – *Zopf- und Biedermeiermöbel*. Katalog der Möbelsammlung des Münchner Stadtmuseums, red. Hans Ottomeyer, E. Langenstein, München: Münchener Stadtmuseums 1991.

Zubożenie i zmierzch 1931 – *Zubożenie i zmierzch... gwiazd filmowych*, Kurjer Poranny 55, 1931, nr 303, s. 10.

Zubrzycki 1931 – Jan Zubrzycki, *Styl biedermeierowski opiera się na skradzionych motywach polskich*, *Życie: bezpłatny naukowo-popularny ilustrowany dodatek niedzielny do "Głosu Narodu"* 2, 1929, nr 5, s. 7-8.

Zupełna racja 1941 – Jo-Ko-Ma, *Zupełna racja*, *Goniec Krakowski* 1941, nr 201, s. 3.

Żarnowski 1970 – Janusz Żarnowski, *Klasy – warstwy – władza*, *Kwartalnik Historyczny* 77, 1970, nr 1, ss. 151-157.

Żmigrodzka 1966 – Maria Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, *Pamiętnik Literacki* 1966, z. 3, ss.

Żygulski 1987 – Zdzisław Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987.

Żywczyński 1979 – Mieczysław Żywczyński, *Historia powszechna 1789-1870*, Warszawa 1979.