

WACŁAW KONIUSZKO „POGRZEB POWSTAŃCA 1863 R.” — PROBLEM REALIZMU I ROMANTYZMU

Artystę utalentowanego lecz „(...) zmarnowanego na skutek choroby i nędzy” widział w Koniuszce T. Dobrowolski.¹ Podobny sens, choć wyrażony językiem nierównie bardziej emfatycznym, posiada wypowiedź krytyka „Wędrowca” z r. 1901: „*Artysta ten, pełen talentu i siły, biedny Koniuszko należał wraz z Kurzawą do rzędu tych Ikarów, którym wszystko jest dane, ale los targa świetną przędzę żywota. Koniuszko jako rysownik i kolorysta śmiało stać mógł wśród wybitnych artystów naszych, ale zmarnowane zdrowie, smutny nałóg zgasiły w nim ogień talentu*”.²

Twórczość Koniuszki ilościowo jest skromna (w muzeach znajduje się dwadzieścia kilka obrazów malarza) i artystycznie bardzo nierówna. Obok dzieł znakomych, które znalazły swoje miejsce w historii sztuki polskiej powstał cały szereg płócien przeciętnych lub wręcz słabych. Artysta po krótkim okresie błyskotliwej kariery zapomniany został jeszcze za życia.

Wacław Koniuszko, a właściwie Józef Władysław, urodził się 24 września 1854 roku w rodzinie drobnomieszczańskiej, osiadłej na Piaskach, z ojca Józefa i matki Małgorzaty z Magielskich. Ojciec późniejszego artysty ani ojcowie chrzestni, wymienieni w Księdze Parafii św. Szczepana — jeden jako krawiec, drugi służący — „*pisać nie umieli*”.³ Króciutka, lapidarna informacja dobitnie charakteryzuje środowisko z jakiego wywodził się malarz.

Studia, które podjął Koniuszko w roku 1869 w krakowskiej Szkole Malarstwa, należącej wówczas do Instytutu Technicznego, dawały młodziutkiemu chłopcu szansę społecznego awansu. Naukę rozpoczął pod kierunkiem profesora Władysława Łuszczkiewicza i jego adiunkta Feliksa Szynalewskiego „*sumiennego nauczyciela rysunku*”. O Łuszczkiewiczu pisał Wojciech Kossak, szkolny kolega Koniuszki: „*Największą (...) zasługą Łuszczkiewicza było to, że nie mając żadnej indywidualności malarskiej pozostawiał każdemu zdolność patrzenia się na naturę własnymi oczyma*”.⁴

Już podczas studiów wykazywał Koniuszko podobno niepospolity talent. W tym czasie zaczynają powstawać pierwsze samodzielne obrazy artysty. Na dorocznych wystawach prac uczniów portrety jego pędzla zdobywają pochwały krytyków. Po uzyskaniu stypendium wyjechał Koniuszko w roku 1876 na dalsze studia do Monachium gdzie został uczniem Aleksandra Wagnera. Młody malarz od razu został uznany

w Akademii za jednego z najzdolniejszych studentów. Za swe malowane studia otrzymał medale: brązowy i srebrny, a „*pod nieobecność Wagnera, [jak pisał „Czas”], Koniuszko poprawiał kolegom ich prace, i poprawiał czasami lepiej od samego profesora*”.⁵

W czasie pobytu w Monachium zawiązała się przyjaźń między Koniuszką a Leonem Wyczółkowskim. W r. 1877 obydwaj przyjeżdżają do Krakowa i wstępują do Szkoły Kompozycyjnej Matejki powstałej w obrębie zreorganizowanej w r. 1873 Szkoły Sztuk Pięknych. Ale już w r. 1879 obydwaj opuszczają „*meisterschulę*” — Wyczółkowski wyjeżdża do Paryża, Koniuszko pozostaje w Krakowie, bez możliwości podążenia za przyjacielem.

Lata 1877—1882 spędzone w Krakowie były najlepszym okresem w życiu i twórczości malarza. Oprócz licznych portretów, charakterystycznych dla najwcześniejszego okresu twórczości artysty, zaczęły pojawiać się pejzaże, zwłaszcza nokturny i sceny rodzajowe. Obrazy jego spotykają się z dużym zainteresowaniem krytyków, którzy dostrzegają w nim „*talent rzeczywiście, choć często na fałszywe drogi schodzący*”.⁶

Około roku 1880 osiąga malarz artystyczną dojrzałość, równocześnie zaczyna go coraz bardziej interesować drobnomieszczańska, rzemieślnicza tematyka, w dalszym ciągu maluje nastrojowe pejzaże z motywem biednych i malowniczych zaułków Kazimierza, powstaje również wiele portretów małych mieszkańców krakowskich przedmieść. Tematom tym artysta pozostanie wierny do końca życia. Namalowany w roku 1881 „*Szewski poniedziałek*” znany również pod tytułem „*Blaumantag*” — przynosi młodym artyście sławę. Obraz wystawiany w kraju i za granicą budzi duże zainteresowanie publiczności i krytyki. Sukces dzieła przyczynił się do tego, że drobnomieszczański, rzemieślniczy wątek stale przewijać się będzie w jego twórczości.

W roku 1882 czując się samodzielnym artystą, mając za sobą pewien rozgłos i uznanie mógł Koniuszko, za sumę otrzymaną ze sprzedaży swych obrazów i za pożyczone pieniądze, ponownie wyjechać na dalsze studia do Monachium. Budząc kontrowersyjne oceny Akademia Monachijska, zdaniem Stanisława Witkiewicza „*(...) była w owych latach najrozumniej zorganizowanym zakładem dla artystów. Mogła ona wyrządzić minimum szkody jaką każdy system kształcenia artystów im wyrządziła*”;⁷ z drugiej strony jednak pisał „*(...) w tych niemieckich Atenach nie było żadnego związku między życiem a sztuką*”.⁸

Koniuszko przebywał nad Izarą kilka lat, powiększając kolonię zamieszkających tam artystów polskich. Ciągłe borykanie się z przeciwnościami, spłacanie starych i zaciąganie nowych długów, prośby o pożyczki, niepokój o sprzedaż obrazów — oto tematy na pół oficjalnych listów, które artysta pisał do anonimowego przedstawiciela Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pierwsze listy, pisane w roku 1883 tchnęły jeszcze optymizmem, wiarą w siebie i w przyszłość. „*Popierany przez profesorów robi postępy*”,⁹ pisano w „*Czasie*” o karierze monachijskiej Koniuszki. Wydaje się, że wówczas jeszcze artysta niezbyt przejmował się finansowymi kłopotami, zamierzał po otrzymaniu spodziewanych pieniędzy wyjechać wraz z przyjaciółmi do Paryża. Niestety zawiodły nadzieje i upragniony wyjazd z braku pieniędzy nie doszedł do skutku. „*Jak kto ma pecha — pisał — to we wszystkim. Koledzy, którzy oczekiwali rezultatu sami puścili się do Paryża*”.¹⁰ Artysta zamiar wyjazdu wkrótce porzucił i do Paryża nigdy nie dotarł. Coraz bardziej natomiast myślał o osiedleniu się w Monachium na dłużej. Przyczyniły się do tego artystyczne sukcesy: srebrny medal, który malarz otrzymał na zakończenie kursu wraz z Teodorem Axentowiczem w roku 1882 i drugi otrzymany w roku 1883, wspólnie z Żukotyńskim. „*Co się tyczy medalu — pisał — to i ja strasznie żałuję, że nie dostałem jak największego, złotego, lecz niestety nie dają innego jak ten, który już mam, z tą różnicą, że gdyby tylko był jeden, to z pewnością ja bym go dostał*”.¹¹ W tym czasie lepiej mu się powodziło, był w stanie, jak sam pisze „*regularnie żyć*”. Dostawał czasem zamówienia na portrety i zgodnie z namową swego korespondenta tworzył małe „*knoty*”. Do malowania małych i tanich obrazów nawoływała ówczesna prasa polska — wielu wybitnych artystów zarabiała w ten sposób na życie.

W listach pisanych przez artystę zarysowuje się jego sylwetka jako człowieka. Sam ciągle zadłużony, często cierpiący nędzę, nigdy nie zapominał o swojej rodzinie. Prosił nieraz swego protektora o pozostawienie jakiejś „*sumki*” dla ojca czy brata. Wkrótce jednak nieuleczalna choroba, której nabawił się około roku 1882, zaczęła mu się dawać we znaki. Pisał więc prośby o pożyczki pieniężne lub zakup obrazów, chcąc wyjechać do „*wód*” dla poratowania zdrowia. Był to już początek tragedii, zbliżał się koniec malarskiej kariery Koniuszki. Malował coraz mniej. „*Jestem tak chory — pisał — że jeśli dostanę pieniądze w tej chwili przyjeżdżam, zdaje mi się, że dawniejsze grzechy się odzywają, nie mogę ani chodzić ani siedzieć, a w Krakowie łatwiej mi się leczyć*”.¹²

Artysta miał świadomość braku postępu, rozczarowany i zniechęcony przeklinał Monachium, które — jak twierdził — nie posłużyło mu pod żadnym względem. Powrócił więc w roku 1885 do Krakowa. Smutny to był powrót. Na skutek dalszego rozwoju choroby uległ dotkliwemu rozstrojowi umysłu. Wszelkie usiłowania ratowania zdrowia nie dawały pozytywnego rezultatu. Malował coraz mniej, a prace jego nie były przedstawiane do zakupu. Pisał więc do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych prośby o udzielenie pożyczki „*nie mając czym mieszkania zapłacić ani nawet z czego żyć*”. „*Około roku 1890 w pracach jego zaczął ujawniać się chorobliwy nastrój. Mimo, że na*

wpół sparaliżowany, nie wypuścił pędzla z ręki, ale już tylko zaczynał obrazy, robił na nich tło pejzażowe resztę domalowywali koledzy”.¹³

Stan taki trwał kilka lat. Trawiony nędzą, chorobą, alkoholizmem żył Koniuszko na łasce kolegów zarabiając pozowaniem np. Malczewskiemu czy Wyczółkowskiemu.

Przyjazd do Krakowa Leona Wyczółkowskiego, przyjaciela Koniuszki z młodych lat, z czasów gdy był on „*gwiazdą, która miała zdaniem wszystkich zamienić się w słońce sztuki polskiej*”¹⁴ mocno zażył na ówczesnym życiu artysty. Wyczółkowski, który objął w roku 1895 funkcję nauczyciela w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, uwielbiany jako pedagog i malarz, potrafił natchnąć przyjaciela wiarą w siebie. W tym okresie fizycznej i twórczej niemocy „*zapomniał Koniuszko wszystkiego czego się nauczył, wyszedł z wprawy w malowaniu, wstąpił więc do szkoły Wyczółkowskiego*”.¹⁵ Z tego okresu pochodzą dwa portrety malarza wykonane w roku 1896 przez Wyczółkowskiego i Malczewskiego. Obydwa przedstawiają go z paletą i pędzlem w ręku. Artysta maluje i wystawia aż do roku 1899. Ostatni jego obraz „*W pracowni*” dokończył Wyczółkowski. W czterdziestym piątym roku życia nastąpiło gwałtowne pogorszenie choroby i śmierć. Zmarł 24 sierpnia roku 1900 w zakładzie Helclów. Artysta podzielił los wielu twórców epoki, których udziałem była choroba, nędza i przedwczesna śmierć.

W twórczości Wacława Koniuszki wyróżnić możemy cztery okresy. Pierwszy okres, młodzieńczy, obejmujący lata 1878—1880 charakteryzował się rozwojem talentu i krystalizowaniem się malarskich zainteresowań artysty. Powstawały wówczas obrazy ciążące do tradycyjnego sentymentalno-ludowego nurtu w naszym malarstwie rodzajowym, takie jak: „*Przed karczmą o szarej godzinie*” (1878), „*Dworek*” (1879), „*Oberża pod kogutkiem*” (1880). Obok scen rodzajowych artysta maluje również egzotyczne i malownicze typy w rodzaju „*Cyganki*”, „*Hercegowianki*” czy „*Zebraka*”. Równocześnie coraz żywiej zaczyna go zajmować problem światła, zwłaszcza interesuje go romantyczna poświata księżycy. W związku z tym, w jego twórczości zaczynają pojawiać się nastrojowe nokturny, których tematem był najczęściej Kazimierz i Żydzi. Gatunkiem malarskim jaki artysta uprawiał ze szczególnym upodobaniem był portret. Od początku najchętniej maluje dzieci, młode kobiety i starców. Modele swych szuka pośród ubogich mieszkańców przedmieścia, ale maluje również przedstawicieli bogatszych warstw krakowskiego mieszczaństwa i inteligencji. Powstaje wówczas pośmiertny „*Portret Juliana Bartoszewicza*”, historyka, uznany przez współczesnych za jeden z najlepszych wizerunków w sztuce polskiej.

Na lata 1881—1885 przypada okres dojrzałości twórczej artysty. W tym czasie zaczyna się konkretyzować bardziej realistyczna wizja rzeczywistości, wtedy też pojawia się wątek „*rzemieślniczy*”, który decyduje o specyficznym kolorycie jego malarstwa. Powstaje szereg płócien ukazujących powszednie, zwyczajne momenty drobnomieszczańskiej codzienności majstrów, czeladników i terminatorów, nacechowane liryzmem i ciepłym humorem jak w *Szewskim poniedziałku*” (1881), najwybitniejszym rodzajowym obrazie Ko-

niuszkii. W malarstwie tego nurtu zauważyć można pewną zbieżność z twórczością Michała Bałuckiego z czasów powstania jego „Obrazków i typów krakowskich” wydanych w roku 1881. Obydwa, malarz i pisarz, wskrzeszają zamierający już wówczas patriarchalny światek rzemieślniczej obyczajowości.

W trzeciej fazie dotyczącej lat 1886—1895, w okresie rozwijającej się choroby obserwuje się spadek sił twórczych i obniżenie artystycznej jakości malarstwa Koniuszki. Kontynuując dotychczasowe wątki tematyczne artysta wyzywa się sentymentalizmu, a tendencje do obiektywnego obrazowania zastępują liryczne i nastrojowe jakości wcześniejszych dzieł.

W ostatnim okresie twórczości, w latach 1895—1900, związanym z podjętą na nowo nauką w pracowni Wyczółkowskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych zaczynały powstawać już obrazy malowane w duchu estetyki i poetyki modernizmu jak np. malowany szeroko, szkicowo, dekoracyjnie stylizowany „Krakowiak” z roku 1896.

* * *

Lata 1877—1879 stanowią ważny okres w artystycznej biografii Koniuszki. Artysta, po powrocie z Monachium, wstępuje do matejkowskiej „meisterschuli”, specjalnego oddziału malarstwa historycznego, za namową swego przyjaciela Leona Wyczółkowskiego, który również zostaje uczniem wielkiego mistrza. W tym czasie Wyczółkowski zafascynowany Matejką namalował pod wpływem nauczyciela „Ucieczkę Maryny Mniszchówny”, natomiast Koniuszko nigdy nie podjął żadnego historycznego tematu. Pewną nieśmiałą próbą historyczno-rodzajowego gatunku był „Szlach-

cic przy miodzie” z roku 1881, układem postaci, nastrojem posępnego zamyślenia przypominający matejkowskiego „Stańczyka”. Rodzaj wrażliwości malarza i rodzaj wyobraźni sprawiły, że najchętniej wypowiadał się w kameralnych scenach rodzajowych, nastrojowych pejzażach jak również w intymnie traktowanych portretach. Jego widzenie świata nacechowane było liryzmem, stąd zapewne brała się niechęć do patetycznego i dramatycznego obrazowania, do konstruowania widowiskowych, narracyjnie rozbudowanych kompozycji. Powstały w roku 1879, w czasie studiów u Matejki „Pogrzeb powstańca 1863 r.”, jest więc w twórczości malarza dziełem zupełnie odosobnionym. Wielkość płótna, wielofigurowość kompozycji, bogata aneddotycznie i znaczeniowo treść, w którą wpleciony został narodowy wątek, nigdy nie znalazły kontynuacji w późniejszej praktyce malarskiej artysty. Należy więc zastanowić się w jaki sposób doszło do powstania tego obrazu tak odmiennego od pozostałych prac Koniuszki.

Motyw powstania 1863 roku zapoczątkowany w sztuce przez Grottgera podejmowany był przez takich malarzy jak Adam Chmielowski, Maksymilian Gierzyński, Ludomir Benedyktowicz, Franciszek Streitt, Witold Pruszkowski czy Jacek Malczewski. Sam Matejko zareagował na dramat powstania symboliczno-alegoryczną kompozycją „Polonia rok 1863” znaną również pod tytułem „Polska zakuwana w kajdany”. Okazało się, że heroiczna, wizyjna poetyka Grottgera, twórcy niezwykle sugestywnego mitu powstania, oddziaływała nawet na tak potężną indywidualność jak Matejko.

Obraz namalowany w roku 1864, tworzył wraz z „Kazaniem Skargi” i szkicem do „Rejtana” „rodzaj alegorycznego tryptyku, bolesnego i tragicznego, nie-

1. W. Koniuszko „Pogrzeb powstańca 1863 r.”, 1879, Muzeum Historyczne m. Krakowa





2. W. Koniuszko „Pogrzeb powstańca 1863 r.”, fragment

mniej nie pozbawionego nadziei”.¹⁶ Do historiozoficznej refleksji, pełnej gorzkiej zadumy, jakiej dał wyraz w malarstwie z lat 1863–1864, skłoniły go wypadki warszawskie 1861 roku. Zdjęcia, które przesłano artyście, przedstawiające ofiary masakry, zrobiły na nim ogromne wrażenie.¹⁷

W roku 1879 „Zakupując Polskę” zakupił od Matejki do nowo powstałego muzeum Władysław Czar-toryski, niegdyś sam zaangażowany w sprawę irredenty. W tym właśnie roku Matejko dokonał przy obrazie pewnych zabiegów związanych z wykończeniem płótna¹⁸ choć na życzenie klienta ostatecznie go nie skończył. Jak sądzi J. Wałek, Czar-toryski dostrzegł w tym brunatno podmalowanym płótnie „chropawym, brutalnym niemal w swojej materii malarskiej najwłaściwszy wyraz dla tamtych bolesnych wydarzeń, z którymi sam był czynnie związany”.¹⁹

Praca nad obrazem, po wielu latach ponownie wziętym na warsztat, musiała obudzić w artyście wspomnienie tych tragicznych, ale i niezwykłych czasów. Należy przypuszczać, że być może Matejko, który zadawał swoim uczniom tematy prac malarskich, zaproponował Koniuszce wykonanie obrazu inspirowanego powstaniem 1863 roku. Powszechnie wiadomo, że wielki malarz sztukę traktował jako posłannictwo, a artystę obarczał koniecznością pełnienia patriotycznej, duchowej misji. Znając skłonność swojego wychowanka do rodzajowego ujmowania rzeczywistości jak również gatunek jego talentu, mógł podsunąć mu temat „narodowy”, lecz taki, który można było osadzić w zwyczajach, powszednich realiach współczesności. Motyw patriotyczny miał „uwznieślić”, uszlachetnić niejako rodzajowy charakter przedstawienia i uczynić z niego kompozycję quasi historyczną.

W czasach, w których powstał obraz Koniuszki, ciągle jeszcze obowiązywała tradycyjna zasada hierarchicznego podziału malarskich gatunków, wśród których najważniejszą rangę idealistyczna estetyka przyznawała tematyce historycznej. Obraz stał się więc, jedyną w twórczości Koniuszki, próbą zmierzenia się z cięższym gatunkowo tematem.

Napięcie lat przedpowstaniowych, wydarzenia w czasie powstania, popowstaniowa martyrologia — wyrażane bywały najczęściej w ekspresyjny i dramatyczny sposób w twórczości całego szeregu polskich artystów. U Koniuszki tematem obrazu jest pogrzeb²¹ jednego z tych tragicznych bohaterów, którzy po klęsce powstania w Krakowie znaleźli swój przytułek i opiekę. „(...) niejednen z nich z czamarką i długimi butami nie rozstawał się aż do śmierci”, pisał M. Trzebiński o ich charakterystycznych postaciach tak bardzo zrosniętych z pejzażem miasta.²¹

Dużych rozmiarów płótno przedstawia tłum zebrany przed domem przy ulicy Józefa, na Kazimierz, oczekujący chwili, gdy z drzwi wyłonią się mężczyźni wynoszący trumnę. Wśród uczestników pogrzebu, obok rodziny i przyjaciół zmarłego, znalazły się grupki przypadkowych gapiów, biedaków z przedmieścia. Wyróżnia się wśród nich rośła postać młodej służącej z koszykiem zawieszonym na ręku, wracającej zapewne z targu, która przystanąła żeby popatrzeć i zwyczajem dziewczyny z ludu „użalić się” nad zmarłym. Obok niej stoi potężnego wzrostu sybirak, z długimi włosami i brodą, z wyrazem przejmującego bólu na twarzy. Zarzucony na ramiona długi płaszcz okrywa jego zesłańcze, katorżnicze ubranie. Przed nimi nędznie ubrane dziewczynki, z ciekawością właściwą swemu wiekowi, przyglądają się smutnemu widowisku. Z prawej strony obrazu, umieścił artysta niewielką grupkę osób złożoną mię-



3. W. Koniuszko „Pogrzeb powstańca 1863 r.”, fragment

dzy innymi z księdza, ministranta i zakrystiana trzymającego krzyż. Na twarzach zebranych maluje się cała złożoność i różnorodność uczuć wyrażających ból, smutek, troskę, współczucie. Z lewej strony płótna, na zasadzie kontrastu przedstawiona została grupa Żydów, którzy zdążyli już zagarnąć skromny dobytek zmarłego. Kilkunastoletni żydowski chłopak siedzący na skrzyni, tępo i z najwyższą obojętnością przygląda się rozgrywającemu się dramatowi. Tuż za nim stara Żydówka, określona dosadnie, wręcz karykaturalnie, chciwie przytrzymuje rękami tobolek.

Wśród żywo i realistycznie scharakteryzowanego tłumu żałobników wyróżnia się nutą idealizacji, ukazana na pierwszym planie, postać młodej kobiety, odzianej w czerń, z niemowlęciem na ręku — jak należy sądzić — wdowy po zmarłym. Postać ta o posągowej sylwetce i klasycznej urodzie, z twarzą opromienioną dziwnym, jakby mistycznym blaskiem nawiązuje do stworzonego przez Grottgera symbolicznego wizerunku „kobiety-Polki” siostry, żony bądź narzeczonej powstańca.

Całość obrazu skomponowanego dośrodkowo, zamykają kulisy krzywych sylwetek domów, biegnących perspektywicznie w głąb ulicy. Malarz odbiega tu od swej ulubionej pory dnia i roku jakim jest jesienny wieczór i po raz pierwszy ukazuje Kazimierz w blasku letniego, pogodnego dnia. O dość ubogiej kolorystycznej gamie obrazu decydują barwy lokalne, wyznaczone jasnym błękitem zamglonego nieba, szarymi, żółtawymi i różowymi ścianami domów i ciemnym określonym brunatno-czarną barwą tłumem żałobników. Ogólną tonację zróżnicowanych czerni i brązów ożywiają mocniejsze pojedyncze akcenty koloru.

Obraz powstał w momencie osiągania przez artystę dojrzałości twórczej, lecz widać w nim jeszcze cechy

młodzieńczej nieporadności. Niezbyt dobrze radzi sobie jeszcze z wielofigurową kompozycją, nie zawsze ryzowanych z prawdziwie realistyczną pasją widać sylwetki mniej wyraziście określone lub wręcz pozbawione wszelkiej ekspresji. Kompozycja interesująca jest przede wszystkim jako próba zilustrowania historizoficznej refleksji mówiącej o tragicznym polskim losie, którego udziałem jest beznadziejna walka, a ostatecznym końcem śmierć w nędzy. Motyw utraconego domu i resztek skromnego dobytku sugeruje pewien związek z symboliką „straconego gniazda”. Motyw „straconego gniazda” obok motywu „powstańca” stanowił podstawę grottgerowskiej symboliki. W sztuce tematycznie związanej z powstaniem styczniowym wyobrażenie zniszczonego, spalonego, opuszczonego lub zbeszczeszczonego domu znajdujemy między innymi u Szermentowskiego i Malczewskiego. W tego typu przedstawieniach jak pisze J. Malinowski „(...) postacie ludzkie martwe, ranne lub zrujnowane materialnie były sztafżem podkreślającym ideową wymowę obrazu”.²³

Bezpośrednie echo grottgerowskiej wizji obserwuje się w postaci sybiraka, a zwłaszcza w postaci wdowy. Stworzony przez Grottgera fizyczno-duchowy portret powstańca i symboliczny wizerunek kobiety-Polki weszły do ikonografii sztuki związanej z powstaniem styczniowym. Postacie te zewnętrznie monumentalizowane, emanują jakby ponadmysłową aurą. Tak o tym pisał A. Potocki: „Zauważono, że powstańcom swoim Grottger dał jakieś inne, niepowседневne twarze. — A ci, co pamiętają epokę, twierdzą, że istotnie takie twarze spotykano wówczas często. Twarze te były odbiciem przeobrażeń ducha i takimi być musiały: piękne były beznadziejnym i fatalnym pięknem męczeństwa”.²⁴ W postaciach heroicznych grottgerow-

skich kobiet szukał artysta pierwowzoru do postaci wdowy. Miało to uzasadnienie głównie ematywne ale również i historyczne, związane z wybitną rolą kobiet w życiu narodowym w tym czasie, z „osobliwą feminizacją patriotyzmu w Polsce”.²⁵ Motyw sióstr, żon, narzeczonych żegnających się ze swymi bliskimi wyruszającymi w pole, oplakujących ich na mogiłach spopularyzowany został między innymi przez popowstaniową „poezję grobów” utrzymaną w elegijnym grottgerowskim klimacie.²³

Ikonograficznie „Pogrzeb powstańca” połączyć można z dwoma typami przedstawień pogrzebów funkcjonujących w malarstwie polskim XIX wieku: z motywem pogrzebu „ubogiego” i pogrzebu jako manifestacji narodowej.

Temat pogrzebu „ubogiego”, obiegowy niemal w sztuce polskiej II połowy XIX wieku wiążący się z nurtem rodzajowym naszego malarstwa w dziedzinie formy odwołuje się do różnych wątków semantycznych estetyki realizmu. Natomiast pogrzeb o charakterze patriotycznym, nierzadko alegoryzowany i często pełen symbolicznych znaczeń interpretowany bywa w duchu ideologii romantyzmu, którego „siła fatalna” przejawia się przez cały wiek XIX zarówno w dziedzinie kultury jak i w życiu politycznym.

Motyw pogrzebu „ubogiego” wywodzący się z malarstwa francuskiego²⁷ po raz pierwszy w naszej sztuce podjął Wojciech Gerson malując w roku 1855 „Pogrzeb chłopca” (obecnie nie istniejący). Temat ten kontynuują w latach sześćdziesiątych między innymi Aleksander Kotsis i Józef Szermentowski silnie eksponując element społecznej krytyki. Obrazy ich cechuje statyczność ujęcia, jednoznaczność interpretacyjna, dążenie do uogólnienia przedstawionej sytuacji zgodnie ze stylem malarstwa tego czasu.

Wybitnym dziełem podejmującym motyw pogrzebu „ubogiego” jest obraz Maksymiliana Gierymskiego z roku 1868. W scenerii małego, nędznego miasteczka sytuuje artysta swój „Pogrzeb mieszkańca”. Posepny, deszczowy dzień, błotnista droga, którą podąża kilka osób odprowadzających zmarłego na cmentarz, budują sugestywny nastrój beznadziejności.

Artysta znany ze swej refleksyjnej natury i głębokiej świadomości intelektualnej i malarskiej odrzucił całkowicie anegdotę jakkolwiek, nawet umiarkowaną poetyzację na rzecz turpistycznego obrazowania — ukazał ponurą wizję zdegradowanej społecznie i estetycznie rzeczywistości.

Rzeczowo, zgodnie z wymogami estetycznymi realizmu obiektywnego, temat ten zinterpretował Franciszek Streitt w „Pogrzebie ubogiego w Niemczech”, obrazie powstałym około roku 1880.

Najbardziej przejmującym dziełem ukazującym wyobrażenie pogrzebu jest „Trumna chłopska” Aleksandra Gierymskiego. Płótno powstało w latach 1893—1895 nie posiada w naszej sztuce żadnych ikonograficznych tradycji.²⁸ J. Białostocki nazywa obraz arcydziełem „(...) którym można zamknąć ciąg chłopskich śmierci w malarstwie schyłku wieku XIX” i które staje się — jak pisze autor — „symbolem dziejów społecznych”.²⁹

Kompozycja malarza pozbawiona jest wszelkiej narracji. Cała jego uwaga skupiona jest na dwojgu chłopach ukazanych jak gdyby w archeotypowej sytuacji rodziców oplakujących śmierć dziecka. Niewątpliwie „Trumna chłopska” wykracza poza swoją społeczną konotację, zawartą zresztą i w samym tytule obrazu, nabierając cech uniwersalistycznego symbolu.

Motyw obrazowy pogrzebu posiadającego równocześnie charakter manifestacji narodowej wiąże się

4. A. Gierymski „Trumna chłopska”, 1893—1895, Muzeum Narodowe w Warszawie





5. W. Majeranowski „Pogrzeb poległych w Krakowie w kwietniu 1848 r.”, Muzeum Historyczne m. Krakowa

z tradycją nurtu patriotyczno-martyrologicznego w malarstwie polskim XIX wieku. J. Malinowski pisząc o sztuce patriotycznej jako o zjawisku, które zdecydowało o artystycznym i ideowym obliczu naszego malarstwa, wyróżnia w nim trzy wątki: malarstwo historyczne, malarstwo pejzażowe zorientowane patriotycznie oraz malarstwo martyrologiczne.³⁰

Kult pogrzebów i grobów, które często traktowane były jako wzniosłe symbole ofiary za ojczyznę, stanowiły charakterystyczną cechę romantycznego widzenia świata znajdując wyraz głównie w poezji tak „polistopadowej” jak i „styczniowej”. Reminiscencje tych nastrojów w niewielkim stopniu odnajdujemy w malarstwie pierwszej połowy XIX wieku, ich kulminacja nastąpi bowiem dopiero w sztuce drugiej połowy wieku wraz z pojawieniem się wielkiego malarstwa narodowego, które stanie się plastycznym „dopełnieniem romantyzmu”.

Pierwsze wielkie obrzędy żałobne o charakterze narodowym celebrowane były po śmierci księcia Józefa Poniatowskiego, poległego w „bitwie narodów” w r. 1813. Uroczystości funeralne trwające niemal cztery lata obchodzone były we wszystkich zaborach, jednoczyły naród i przyczyniły się do powstania legendy bohatera. Pochód z trumną podążający przez Polskę do Warszawy, jak również egzekwie odprawiane w Warszawie i później w katedrze wawelskiej, gdzie został pochowany 23 lipca 1817 roku, wskrzeszały tradycję hetmańskiego, wodzowskiego pogrzebu.³¹

Snując rozważania na temat mitu bohatera, autorki książki „Romantyzm i historia” piszą: „(...) w tonacji obrzędów pogrzebowych przejawia się charakterystyczne dla polskiej świadomości porozbiorowej traktowanie ofiarnej śmierci jako wartości absolutnej i ostatecznej nadającej szczególnie rodzaj sakry bo-

haterskiej zmarłemu i reprezentowanemu przez niego wartościom”.³²

Wielką patriotyczną manifestacją wywołał pogrzeb Tadeusza Kościuszki, którego zwłoki sprowadzono do Krakowa 11 kwietnia 1818 roku. Właściwa ceremonia żałobna miała miejsce 23 czerwca. Pamięć wielkiego Polaka uczczono usypianiem w roku 1820 symbolicznego kopca-mogiły.³³

W Krakowie doby autonomii odżyła na nowo tradycja wielkich pogrzebów narodowych żeby wspomnieć tylko ponowny pogrzeb Kazimierza Wielkiego w roku 1869³⁴ czy pogrzeb Adama Mickiewicza w roku 1890.

Obraz Władysława Majeranowskiego „Pogrzeb ofiar poległych w Krakowie w kwietniu 1848 roku”, powstały około roku 1850, jest plastyczną interpretacją historycznego wydarzenia. Uroczysty pogrzeb, który miał miejsce 29 kwietnia 1848 roku, stał się przejawem narodowej solidarności jednoczącej wszystkie społeczne stany.

Obraz przedstawia orszak żałobny zbliżający się z trumnami do otwartej mogiły. Na każdej z trumien spoczywa konfederatka, symboliczny element narodo-wo-powstańczego stroju. Widać, że malarz dba o dokumentalny charakter swojego dzieła, niektóre z postaci traktując portretowo i konkretyzując miejsce na cmentarzu gdzie spoczną ciała poległych. Równocześnie jednak scena zastyga w patetycznym, teatralnym układzie. Nad całością przedstawionej sceny góruje grobowiec z datą wyrytą wielkimi cyframi „1848”. Czas historyczny został zatrzymany, wydarzenie zyskało walor alegorii. Artysta dokonał tu zabiegu alegoryzacji zgodnie z estetycznymi i ideowymi postulatami sztuki biedermeiru.³⁵

Kontynuacją patriotyczno-martyrologicznego wątku w przedstawieniach pogrzebów są obrazy Henryka

Pilattiego i Aleksandra Lessera, autorów kompozycji przedstawiających pogrzeb pięciu ofiar poległych w Warszawie 27 lutego 1861 roku.

Wypadki warszawskie — kulminacja egzaltacji uczuć — czas nazwany przez A. Potockiego „*Wielkim Tygodniem, poprzedzającym odrodzenie*” przygotowały ofiarę roku 1863. „*Kiry żałobne, rozmodlone tłumy po kościołach, stacje cierpienia, dni jakieś zaduszne, w które naród wspominał świętości swoje i chwały, mieszanie się spolem wszech stanów i wieków (...) wszystko to tak bardzo podobne było do owych chwil przedzurrekcyjnych (...)*” pisał A. Potocki charakteryzując narodowo-religijne nastroje Warszawy początków lat sześćdziesiątych.³³

Obchody związane z 450 rocznicą pierwszej unii polsko-litewskiej, pogrzeb generałowej Sowińskiej, manifestacje na Placu Zamkowym, pogrzeb pięciu poległych, pogrzeb arcybiskupa Fijałkowskiego niesłychanie podniosły temperaturę patriotycznej uczuciowości doprowadzając w końcu do wybuchu powstania.

Temat odnoszący się do wypadków warszawskich 1861 roku podjął Aleksander Lesser malując „*Pogrzeb pięciu poległych*” ze sceną obrzędu umiejscowioną na cmentarzu powązkowskim. Obraz poddany regułom biedermeierowskiego obrazowania ukazuje nam swoisty „*teatr alegoryczny*”. Postacie oprócz swego indywidualnego charakteru posiadają również wyraziste cechy swojej społecznej kondycji i narodowościowej przynależności.

Obraz wykazuje duże podobieństwo do płótna Majeranowskiego, przypomina je kompozycją i przedstawieniem tego samego, końcowego już aktu Obrzędu na tle posępnej i uroczystej scenerii cmentarza.

Obraz Henryka Pilattiego przedstawia wyjście konduktu żałobnego z kościoła św. Krzyża, niosącego

trumny ozdobione palmami, chrześcijańskim symbolem męczeństwa. Zastosowanie kompozycji otwartej stwarza sugestię, fragmentaryczności, wręcz reportażowości ujęcia.

We wszystkich tych obrazach obserwujemy silnie eksponowaną ideę solidaryzmu narodowego. Wśród uczestników pogrzebów widzimy szlachtę, lud, mieszczan. Obok katolickiego biskupa i księży, duchownych protestanckich, a prawosławnego popa obok rabina. Jak pisał A. Szczepański: „*Nagle popekały lody społecznych zawikłań i wyznaniowych nienawiści (...) polata się na bruku krew szlachty, chłopów i mieszczan i Żydów (...)*”.³⁷ Trafnie więc „*alegoriami zgody narodowej*” nazywa J. Malinowski obrazy Lessera i Pilattiego.³⁸

W poezji XIX wieku martyrologiczno-narodowy motyw pogrzebu odnajdujemy u Juliusza Słowackiego w wierszu „*Pogrzeb kapitana Meyznera*” (pierwotruk 1845 r.), który daje wstrząsający w swym werystycznym obrazowaniu opis grzebania zmarłego oficera, polistopadowego emigranta, odartego z dostojństwa i heroizmu przez drastyczne okoliczności choroby i śmierci. Odmienny, wizyjno-symboliczny charakter posiada natomiast „*Bema pamięci rapsod żałobny*” Cypriana Kamila Norwida (1851 r.) ewokujący nastrój rycerskiego, hetmańskiego obrzędu. Malarską wersją motywu „*pogrzebu wodza*” jest „*Pogrzeb Gedymina*” Kazimierza Alchimowicza z roku 1888, kompozycja pozbawiona głębszego artystycznego wyrazu.

Wśród motywów obrazowych w sztuce poświęconej dramatom roku 1863 brak jest na ogół scen pogrzebów. Do wyjątków więc należy obraz K. Alchimowicza z roku 1873 noszący tytuł „*Pogrzeb na Uralu*”. Realistycznie scharakteryzowana grupa uczestników żałobnej ceremonii, wtopionych w pejzaż, potraktowana została swobodnie i malarsko. Data „1863”

6. A. Lesser „*Pogrzeb pięciu poległych*”, 1861 (?), Muzeum Narodowe w Krakowie





7. H. Pilatti „Pogrzeb pięciu poległych” 1861 (?), Muzeum Historyczne w Krakowie

umieszczona na trumnie jest tu jedyną informacją o charakterze pogrzebu. Takie odheroizowane widzenie powstańczej tematyki pozbawione literackich doprowadzeń zbliża obraz do wizji Maksymiliana Gieryskiego.

Powstańcze sceny malowane były na ogół w kilkanaście lat po klęsce irredenty, co słusznie zauważyła H. Stępień.³⁹ Twórcą wątków ikonograficznych roku 1863 był Grottger, który „(...) w sposób najbardziej obiektywny — emocjonalny i patetyczny — ujawnił moralną aurę okresu styczniowego i narzucił ją świadomości pokoleń późniejszych”.⁴⁰ Rzeczywiście, wśród pokolenia artystów urodzonych około połowy wieku istniał wielki kult Grottgera. „Grottger jest największym malarzem Polski, Mickiewicz jej największym poetą — pisał M. Gieryski w liście do swego przyjaciela — dzieła jednego i drugiego powinny być w ręku każdego jej obywatela”.⁴¹ Twórczość Grottgera i twórczość jego rówieśnika, Matejki stanowiła dla tego pokolenia malarzy wielki, nieodściągły wzór. Pisał o tym wprost Stanisław Witkiewicz: „Wielu z nas, większość przybywała wtenczas (do Monachium) z kraju z głową pełną czysto literackich tematów. Dramatyczne postacie Matejki, jęk w duszy Grottgera mieszały się z tym co się czuło samemu”.⁴²

Grottger odcisnął przemożne piętno na większości dzieł inspirowanych tematyką powstania. Heroiczną odyseją bezimiennych bohaterów „od wymarszu do dołu śmiertelnego” opiewali artyści, którzy sami niejednokrotnie brali czynny udział w powstaniu jak Adam Chmielewski, Ludomir Benedyktowicz, Maksymilian Gieryski czy Antoni Kozakiewicz.

Ton ówczesnemu malarstwu nadaje nie batalistyka, nie sceny potyczek czy bitew lecz takie wyobrażenia, które wraz z licznymi pieśniami i wierszami tworzyły rodzinną powstańczą legendę, żywością przez

dziesiątki lat. Malowano więc sceny obrony dworów, nocnych rewizji, sceny w więzieniu i rozgrywane się przed więzieniem, czy mogiły powstańcze.

W sztuce inspirowanej powstaniem 1863 roku spektakularne przedstawienia ceremonii pogrzebowych, które jak pisze J. Białostocki „(...) symbolicznie jednoczyły towarzyszy poległych, uświadamiały cele walki i dostarczając potężnych bodźców emocjonalnych stawały się momentami przełomowymi w historii ruchów społecznych i politycznych”⁴³ ustąpiły miejsca kamealnemu obrazowi „powstańczej mogiły”. Najsławniejsze wyobrażenie tego motywu to oczywiście mogiła powstańcza z *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, której symboliczna siła organizuje cały patriotyczny wątek powieści.

W obrazie Ludomira Benedyktowicza, miejscem wiecznego spoczynku poległego bohatera stał się brzozyowy zagajnik. Nad grobem zebrała się grupa złożona z kilku osób pogrążonych w modlitwie i bolesnych wspomnieniach.

Mogiła w polskiej tradycji romantycznej to często symbol mesjanistycznej idei zmartwychwstania, do której odwołuje się także poezja „styczniowa” lub symbol mitu bohaterskiego,⁴⁴ tutaj ewokuje głęboko elegijny nastrój podbudowany jeszcze melancholijną aurą późnojesiennego pejzażu. W dyskretnie zaznaczonym wątku narracyjnym artysta ukazuje przedstawicieli kilku pokoleń od modlącego się starca do dzieci, którym opiekunka zdaje się wyjaśnić patriotyczny sens ofiary. Mogiła, z całym nastrojowym sztafżem i historiozoficzną refleksją traktowana jest tu jako symbol męczeńskiej wielkości.

* * *

Rok 1879, w którym Koniuszko maluje swój „Pogrzeb powstańca” jest w dziejach naszej sztuki okresem szczególnym. Owa data wyznacza bowiem po-

czątek przemian jakie zachodzić będą w malarstwie polskim w ciągu lat osiemdziesiątych wieku dziewiętnastego, i które doprowadzą do powstania Młodej Polski, nowej artystyczno-intelektualnej epoki. Najwybitniejsze zjawiska artystyczne tego okresu powstały w Krakowie, tu też na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawiły się w malarstwie nowe tendencje.

Na lata 1879—1881 przypadają narodziny symbolizmu w sztuce polskiej związane z twórczością takich malarzy jak Adam Chmielewski, Witold Pruszkowski, Jacek Malczewski i Leon Wyczółkowski. Na pojawienie się symbolizmu bezpośredni wpływ miała jak wiadomo wielka poezja romantyczna, a zwłaszcza poezja Słowackiego. Wtedy też wielką popularność osiąga w malarstwie wątek powstańczy. Pojawia się motyw Sybiru i zesłańców, w obrazach o wyraźnej grotte-rowskich inspiracjach, bądź też jako efekt recepcji „Anhellego” Słowackiego. Obok nich powstaje szereg kompozycji realistycznych, a także płótna o charakterze dokumentacyjnym.

Koniec lat siedemdziesiątych to okres przełamywania starych tradycji artystycznych i ideowych i tworzenie nowych wartości. Jako przykład zdecydowanej obrony nowej wizji malarstwa historycznego posłużyć może przypadek Jacka Malczewskiego, który w roku 1879 zbuntowany przeciwko Matejce odchodzi ze Szkoły. „W epoce kiedy całe społeczeństwo czekało prawie wyłącznie na obrazy o historycznej treści, Malczewski musiał zerwać z Matejką, ból dni dziesiętnych pociągał go silnie od dawnej żałości i dumy”, pisał Leon Kowalski.⁴⁵

Konflikt między uczniem i mistrzem to była „walka między historyzmem Matejki a poezją polskich udręczeń XIX wieku”.⁴⁶

„Polskie udręczenia” współczesne, ukazane w historycznej perspektywie, po raz pierwszy pojawiły się

w twórczości Grottgera a kontynuowali ten typ historyzmu Malczewski, Pruszkowski, Wyczółkowski i później Wyspiański. Współczesne wydarzenia urastały w ich twórczości do rangi historycznych wydarzeń.

Szczególną rolę w kreowaniu nowej sztuki odegrał Lucjan Siemieński nawołujący po powstaniu styczniowym do podejmowania martyrologicznych tematów nie w dokumentacyjnej lecz uogólniającej, uniwersalistycznej wersji.⁴⁷

Zasadniczą i bezsporną przyczyną burzliwego rozwoju sztuki partyotycznej w Krakowie II połowy XIX wieku była silna ekspansja ideologii romantyzmu w całej Galicji.

Tuż po klęsce powstania styczniowego w kraju ukształtowały się dwa główne ośrodki artystyczno-intelektualne: Warszawa i Kraków, a szerzej Galicja. Tendencje pozytywistyczne wyraźniej zaznaczyły się w środowisku warszawskim choć i tutaj, wbrew manifestom publicystów „oboza młodych” nie odżegnano się od całej tradycji romantycznej i wręcz odwoływano się do niektórych jej wątków.⁴⁸

T. Weiss, zastanawiając się nad fenomenem ciągle odradzających się idei romantycznych, przyczynę tego zjawiska upatrywał w politycznej sytuacji Galicji, gdzie „(...) swobody gwarantowane przez autonomię, stanowiły niebezpieczne pozory normalnej codzienności”.⁴⁹ Wskazać także należy na silne przeciwie oddziaływanie konserwatywnych teorii stańczyków, których zasada trójlojalizmu godziła w podstawy życia narodowego i w zasadę narodowej integracji. Zagrożenia te mobilizowały więc reakcję wszystkich patriotycznych żywiołów.

Lata siedemdziesiąte to okres ściągania się idei i postaw światopoglądowych. Wyrażało się to głównie stosunkiem do narodowych powstań i wielkiej poezji romantycznej. Dwa osławione paszkwile na romantyzm jakie pojawiły się w warszawskim miesięczniku

8. L. Benedyktowicz „Nad mogiłą powstańca”, 1875 r., miejsce przechowywania nie znane



„Ateneum” — F. Krupińskiego „Romantyzm i jego skutki” oraz W. Spasowicza „Nowe studium nad Syrokomią”, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych sprowokowały całą publicystyczną kampanię w obronie romantyzmu. Dyskusje dotyczyły głównie zagadnień światopoglądowych i osiągały wysoką polemiczną temperaturę.

Na terenie Galicji z namiętną obroną poezji wieszczów i idei niepodległościowych wystąpili bracia Żulińscy i Agaton Giller, którzy swą antypozytywistyczną działalność w prasie lwowskiej prowadzili już od roku 1872.⁵⁰

W Krakowie pielęgnowanie idei narodowych, a zwłaszcza tradycji powstania styczniowego, w drugiej połowie lat siedemdziesiątych przypadło w udziale „*Szkiom społecznym i literackim*” Kazimierza Bartoszewicza. Ideowy wydzźwięk nadał pismu Agaton Giller, autor artykułu wstępnego, w którym bronił powstania styczniowego i całej narodowej tradycji w niej widząc niewzruszone podstawy narodowego przetrwania.⁵¹

Duże znaczenie dla podtrzymania żywotności romantyzmu po powstaniu styczniowym miała tradycja działalności tzw. „*przedburzowców*” grupy młodych twórców skupionych wokół pracowni rzeźbiarskiej Parysa Filippiego.⁵² Do założycieli grupy należał m.in. Bałucki, Szczepański, Kuśka. Wśród uczestników zebrań był Grottger, Matejko, Kotsis, Grabowski. „*Przedburzowcy*” nazwani przez M. Janion „*trzecim pokoleniem romantyków*” rozdzielili się w latach 1835—1840, debiutowali około roku 1860. Działalność ich przybierała na sile w latach 1861—1862. W czasie powstania konspirowali bądź brali w nim udział zbrojny. Po klęsce powstania owa „*trzecia generacja romantyków staje się pierwszą generacją pozytywistów jednak głęboko romantyzmem przeżartych*”.⁵³

Wielkim zjawiskiem ewokującym patriotyczne i demokratyczne nastroje był kult Słowackiego, który rozpowszechnił się w Galicji na przełomie lat 50-tych i 60-tych, i który trwał w wielkim napięciu także po klęsce powstania. Słowacki, którego kult przybierał niekiedy formę „*misteriów religijnych*” jakie wywoływała lektura jego dzieł, stał się duchowym przywódcą niepodległościowo i demokratycznie nastrojonej młodzieży galicyjskiej. „*Scenariusz powstania listopadowego napisał Mickiewicz, powstania styczniowego zaś Słowacki*”, stwierdza M. Janion pisząc o „*najbardziej romantycznym*” z naszych powstań.⁵⁴

Wpływ poezji Słowackiego na malarstwo obserwuje się poczynając od końca lat siedemdziesiątych. Jako pierwszy uległ fascynacji poetą Malczewski, który już w roku 1876 maluje „*Harfarzy*” według „*Lilli Wenedy*”. W roku 1879 w twórczości Malczewskiego i Pruszkowskiego pojawił się wątek „*anheliczny*”. Wystawienie w r. 1879 „*Śmierci Anhellego*” (Pruszkowskiego) wywołało szok wśród krytyki, która potraktowała obraz jako próbę nadania sztuce nowego kierunku.⁵⁵

Należy zadać sobie pytanie w jakim stopniu przemiany zachodzące w krakowskiej sztuce przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oddziaływały na twórczą postawę Koniuszki? Czy obcowanie z tak wielkimi indywidualnościami, szkolnymi kolegami i przyjaciółmi jak Wyczółkowski i Malczewski, którzy wyznaczali początki nowemu kierunkowi w malar-

stwie wpłynęło w jakiś sposób na jego artystyczne myślenie? — Na pierwszy rzut oka w „*Pogrzebie powstańca*” uderza tradycyjna jeszcze formuła malarska. Zwraca uwagę zbyt szczegółowa narracja, typizacja postaci, zastosowanie ostrych jakości estetycznych jak karykaturalne przejawienie postaci Żydów wprowadzone dla zilustrowania popularnej, społeczno-obyczajowej tezy. Z drugiej strony jednak, poprzez natrętą rodzajowość kompozycji przebiega się nuta melancholijnej, patriotycznej zadumy. Pewne patetyczne i dramatyczne akcenty wnoszą do obrazu grottgerowsko stylizowane postacie wdowy i sybiraka. Samą scenę pogrzebu rozwiązał artysta nie stereotypowo. Spośród kilku etapów ostatniej drogi człowieka wybrał etap pierwszy — wyprowadzenie zwłok zmarłego z domu. Ukazując moment wynoszenia trumny, nie widocznej jeszcze, ale która za chwilę wyłoni się z otwartych drzwi, uzyskał dramatyczny efekt zawieszenia.

Cechą charakterystyczną obrazu jest antynomiczne połączenie poetyki rodzajowej, wyrażonej tradycyjnym, realistycznym językiem z poetyką romantyzmu.

Antynomiczne współistnienie dwóch równoległych nurtów: realizmu i romantyzmu decyduje o artystycznym wyrazie całej twórczości Koniuszki. W realistycznym wątku jego malarstwa pojawiają się motywy zaczerpnięte z popularnych na ogół przedstawień rodzajowych, obiegowych w sztuce polskiej tego czasu interpretowane w tradycyjnej formie. Romantyczny aspekt malarstwa artysty tworzy przede wszystkim seria „*kazimierzowskich*” nokturnów z malowniczymi i egzotycznymi sylwetkami Żydów.

Nokturn — motyw wywodzący się z poetyckiej i artystycznej tradycji europejskiego romantyzmu, w malarstwie polskim swoją najciekawszą redakcją posiada w sztuce modernizmu. W twórczości Koniuszki pejzaż nocny pojawił się w roku 1879 na fali neoromantycznych nastrojów, a jego najbardziej interesującą wersją jest „*Widok Kazimierza w piątek wieczorem*” obraz z r. 1883, powstały w kręgu oddziaływań symbolicznego malarstwa przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Problem realizmu i romantyzmu komplikuje się w twórczości Koniuszki, tak jak komplikuje się w sztuce i literaturze lat osiemdziesiątych. Niejednoznaczność wyrazu, występowanie obok siebie romantycznych i realistycznych wątków charakteryzują twórczość tego okresu nazwanego przez T. Weissą „*przełomem antypozytywistycznym*”.⁵⁶

P R Z Y P I S Y

¹ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. II, Wrocław—Kraków 1960, s. 95.

² „*Wędrowiec*” 1901 nr 38, s. 748.

³ *Księża parafii św. Szczepana*, 1854, nr 178, s. 49, Archiwum Państwowe w Krakowie.

⁴ W. Kossak, *Wspomnienia*, Kraków 1913, s. 36.

⁵ M. Szukiewicz, *Z wystawy obrazów*, „*Czas*” 1899 nr 292, s. 1.

⁶ *Z wystawy*, „*Czas*” 1882 nr 296, s. 2.

⁷ St. Witkiewicz, *Aleksander Gieryski*, Lwów 1903, s. 8.

⁸ St. Witkiewicz, op. cit., s. 8.

⁹ *Z wystawy*, „Czas” 1882 nr 296, s. 2.

¹⁰ Cytaty 10–12 zaczerpnięte z listów Koniuszki pisanych do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1883–1887. Biblioteka Jagiellońska Korespondencja TPSP, T. 3 K-O, 4853 III.

¹³ Nekrolog, „Czas” 1900 nr 252, s. 3.

¹⁴ *Z wystawy*, „Czas” 1899 nr 292, s. 1.

¹⁵ *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, 1905, t. 37–38, s. 620–621.

¹⁶ J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki. „Kazanie Skargi” — „Rejtan” — „Rok 1863”*, w: *Sztuka XIX wieku w Polsce, Naród — Miasto, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 40–41.

¹⁷ J. Wałek, op. cit., s. 41.

¹⁸ M. Gorzkowski, *O artystycznych czynnościach Jana Matejki poczynawszy od lat jego najmłodszych to jest od roku 1850 do końca roku 1881 z dodaniem niektórych szczegółów do tegoż okresu odnoszących się*, Kraków 1882, s. 54.

¹⁹ J. Wałek, op. cit., s. 32.

²⁰ „Pogrzeb powstańca 1863 r.”, ol., pł.: 89,5 × 133, sygn.: W. Koniuszko, Kraków 1879, nr inw. MHK 1259/III. Obraz w posiadaniu Muzeum Historycznego m. Krakowa od r. 1965.

²¹ M. Trzebiński, *Pamiętnik malarza*, Warszawa 1952.

²² Zabudowa ulicy nie została przedstawiona zgodnie ze stanem faktycznym. W każdym razie, z lewej strony widać fragment Bóżnicy Wysokiej, u wylotu ulicy zaś fragment Starej Bóżnicy.

²³ J. Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 83.

²⁴ A. Potocki, *Grottger*, Lwów 1907, s. 118.

²⁵ M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 48.

²⁶ A. Zyga, *Krakowskie czasopisma literackie drugiej połowy XIX w. (1860–1895)*, [Wydawnictwo Literackie] Kraków–Wrocław 1983, s. 85.

²⁷ J. Białostocki, *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca*, w: *Ikonaografia romantyczna, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, Warszawa 1977, s. 134.

²⁸ J. Białostocki, op. cit., s. 140.

²⁹ J. Białostocki, op. cit., s. 140.

³⁰ J. Malinowski, op. cit., s. 77.

³¹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, PIW, Warszawa 1978, s. 291.

³² M. Janion, M. Żmigrodzka, op. cit., s. 291.

³³ Temat sypania kopca Kościuszki w malarstwie podejmował M. Stachowicz i J. N. Bizański.

³⁴ Z inspiracji tym wydarzeniem powstał St. Wyspiańskiego rapsod „Kazimierz Wielki” (1900) i witraż wawelski (karton) z przedstawieniem truchła króla (1900–1902).

³⁵ J. Malinowski, op. cit., s. 23–25.

³⁶ A. Potocki, op. cit., s. 106.

³⁷ A. Szczepański, Artur Grottger, *Ustęp z dziejów sztuki polskiej*, Kraków 1868, s. 33.

³⁸ J. Malinowski, op. cit., s. 81.

³⁹ H. Stępień, *Malarstwo Maksymiliana Gieryskiego. Studia z Historii Sztuki*, tom XXIX, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

⁴⁰ M. Janion, M. Żmigrodzka, op. cit., s. 545.

⁴¹ Z listu M. Gieryskiego do K. Epplera, *Monachium*, 13 IV 1869, syt. za H. Stępień, op. cit., s. 72.

⁴² St. Witkiewicz, op. cit., s. 7.

⁴³ J. Białostocki, op. cit., s. 134.

⁴⁴ M. Janion, *Reduta*, s. 74.

⁴⁵ L. Kowalski, *Pędzlem i piórem*, Kraków (br.) s. 84.

⁴⁶ A. Heydel, Jacek Malczewski. *Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 82.

⁴⁷ J. Malinowski, op. cit., s. 154.

⁴⁸ E. Warzenica, *Pozytywistyczny „obóz młodych” wobec tradycji wielkiej polskiej poezji romantycznej (lata 1866–1881)*, Warszawa 1968.

⁴⁹ T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu, Rekonesans*, PIW, Warszawa 1974, s. 67.

⁵⁰ H. Kozłowska-Sabatowska, *Ideologia pozytywizmu galicyjskiego 1864–1881*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 141.

⁵¹ A. Zyga, op. cit., s. 103.

⁵² J. Maciejowski, *Przedburzowcy. Z problematyki przelomu między romantyzmem i pozytywizmem*, Kraków 1971.

⁵³ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, [PIW] Warszawa 1975, s. 134.

⁵⁴ M. Janion, op. cit., s. 136.

⁵⁵ J. Malinowski, op. cit., s. 154.

⁵⁶ T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych*, *Zeszyty Naukowe UJ CXXVI, Prace historyczno-literackie*, nr 10, Kraków 1966.