

TADEUSZ SULIMA-POPIEL — ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ MOTYW SYBIRSKI W MALARSTWIE ARTYSTY

Tadeusz Sulima-Popiel urodził się w 1863 r. w Szczucinie, w powiecie tarnowskim, w rodzinie urzędnika c.k. Urzędu Celnego Antoniego i Antoniny z domu Stanicek. Po ukończeniu szkoły realnej w Brodach zapisał się w 1876 r. do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Jak wspomina malarz Jan Zengteller, kolega Popiela z Majsterschuli, „*Na drogę kariery artystycznej popchnął Popiela rytownik Redlich [Henryk Redlich — przyp. aut.], który przejeżdżając przez Szczakową zobaczył pejzażowe szkice Popiela i nakłonił ojca, by ten zapisał go do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, z wyraźnym przeznaczeniem dalszego kształcenia w rytownictwie*”¹. Z rysunkowych kursów prof. Władysława Łuszczkiewicza o połowę wcześniej niż inni uczniowie przeszedł Popiel na kurs malarzski do profesorów Floriana Cynka i Leopolda Loefflera². Ceniony i chwalony przez nauczycieli za talent i pracowitość w 1881 r. został przyjęty na oddział kompozycyjny tzw. „Majsterschule”, prowadzoną przez Jana Matejkę³. Matejko uważał Popiela za jednego ze swych najzdolniejszych uczniów. W trosce o zapewnienie młodemu artyście lepszych warunków pracy, przekazał mu do dyspozycji pracownię zwolnioną przez prof. Franciszka Żmurkę⁴. Dzięki protekcji mistrza w 1883 r. młody Popiel otrzymał, od Nadprokuratorii

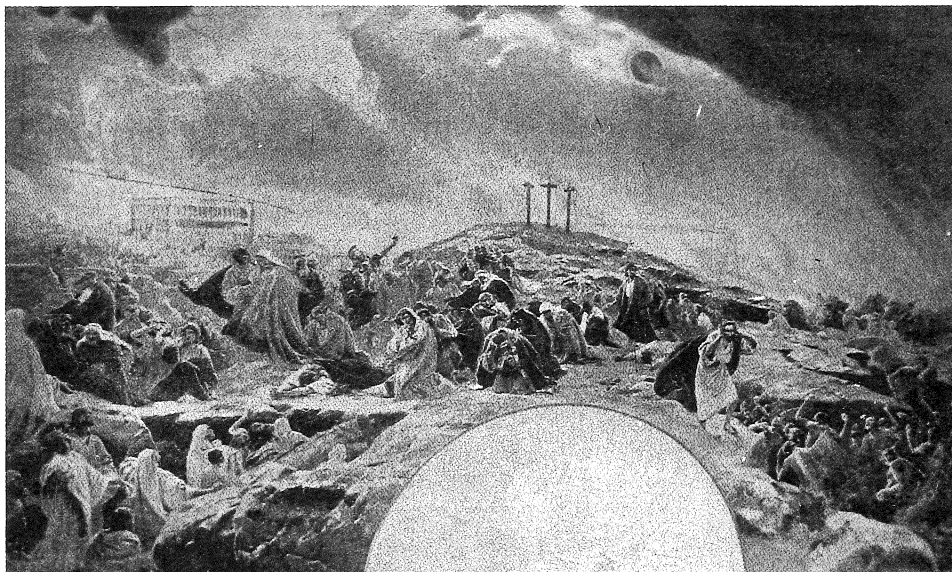
Krajowej we Lwowie, zamówienie na namalowanie obrazu „*Zmartwychwstanie Pańskie*” do kaplicy domu karnego w Stanisławowie⁵. Malowidło to wykonał pod kierunkiem Matejki, według jego szkicu i wskazówek. Wiadomo również, że mistrz podejmował starania w Wydziale Krajowym we Lwowie o przyznanie Popielowi stypendium rządowego⁶.

Podczas nauki w Majsterschuli Popiel namalował, pozostające pod silnym wpływem Matejki, okazałych rozmiarów kompozycje o tematyce biblijnej: „*Józef i żona Putyfara*”⁷, „*Żydzi w niewoli babilońskiej*”⁸, „*Zmartwychwstanie Chrystusa*” i bardziej kameralne obrazy, przedstawiające życie codzienne i obrzędowość współczesnych Żydów — „*Żyd*”⁹, „*Nauka*”, „*Żydzi modlący się przy świetle księżyca*”.

Z namalowanych wówczas obrazów największy rozgłos przyniósł Popielowi „*Mojżesz powracający z góry Synaj*”. Jak się jednak wydaje obraz rozpoczęty pod kierunkiem Matejki został ostatecznie ukończony w 1888 r., już po powrocie artysty ze studiów zagranicznych. Wystawiony w 1888 r., na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Sukiennicach, budził duże zainteresowanie publiczności o czym następująco donosił „*Czas*”: „*„Mojżesz powracający z góry Synaj” bardzo efektowny i wspaniale oświetlony obraz wielkich rozmiarów*



1. T. Sulima-Popiel, „*Po burzy*” [1892–1893], olej, płótno, Fot. Józef Korzeniowski.



2. T. Sulima-Popiel, J. Styka, T. Rozwadowski, „Golgota”, 1895, olej, płótno. Fot. Józef Korzeniowski.

Tadeusza Popiela, ściga od kilku dni tłumy na Wystawę Sztuk Pięknych w Sukiennicach”¹⁰. W dwa lata później, w 1890 r., obraz otrzymał brązowy medal na Salonie Paryskim¹¹. Pozostałe obrazy wystawione w warszawskim salonie Aleksandra Krywulta w 1883 r. („Józef i żona Putyfara”)¹², w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1884 r. („Żyd”)¹³, i w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1885 r. („Nauka”, „Żydzi modlący się przy świetle księżyca”)¹⁴, zostały również przychylnie przyjęte, zarówno przez publiczność jak i znawców sztuki.

Zachęcony pierwszymi sukcesami Popiel udał się w 1885 r., za poradą Jana Matejki, do Wiednia, by tam w szkole kompozycyjnej, najśłynniejszego wówczas wiedeńskiego artysty, Hansa Makarta, ulubieńca cesarza Franciszka Józefa, uzupełnić wykształcenie zdobyte w Krakowie. Po rocznym pobycie w Wiedniu przeniósł się do Monachium. Tam przez dwa lata kontynuował studia malarskie w pracowni Aleksandra Wagnera i w obleganej przez polską młodzież artystyczną pracowni Karla Piloty’ego. Plonem studiów wiedeńskich był namalowany pod kierunkiem Makarta obraz „Uriel Akosta w świątyni”¹⁵, którego rozjaśniona, zmysłowa tonacja, większe uzewnętrznienie śladu pędzla i szkicowość, stanowiły widoczne odbicie upodobań Makarta dla renesansowej sztuki weneckiej i późnobarokowego malarstwa jego rodzinnego Salzburgu. Były sygnałem widocznego już u Popiela odejścia od, ukształtowanej pod wpływem Matejki, gorącej, ciemnej tonacji opartej na brązach i czerwieniach, sumiennie wygładzonej powierzchni, określonej bez niedomówień bryłowatością i mocnego konturu. Natomiast powstałe w Monachium, pod wpływem Karla Piloty’ego obrazy „Ostatnie chwile Zygmunta Augusta”, „Niewiasty jerozolimskie”¹⁶, „Święto Tory w świątyni”¹⁷ i „Neron”, charakteryzujące się żywą tonacją i solidną formą, opartą na starannym rysunku i precyzyjnie wykreślonej perspektywie, wskazywały pośrednio na wzory francuskiego akademickiego romantyzmu spod znaku Paula Delaroche’a i sztuki holenderskiej, którym ulegał Piloty.

Uzupełniające wykształcenie, zdobyte w Wiedniu i Monachium, poszerzyło możliwości warsztatowe Popiela, pozwoliło mu na poprawienie rysunku i perspektywy, wzbogaciło także zakres uprawianej przez niego tematyki o modne przedstawienia z historii starożytnego Rzymu.

W 1888 r. Popiel powrócił do kraju. Bogatszy o nowe doświadczenia oddał się intensywnej pracy. Powstające wówczas obrazy o tematyce historycznej, także sceny rodzajowe, pejzaże i portrety świadczą o stałym doskonaleniu warsztatu i utrwalaniu umiejętności nabytych podczas zagranicznych studiów. Pięcioletni okres wytężonej pracy malarskiej przerwany został w 1891 r. rocznym wyjazdem artysty za granicę, podczas którego Popiel, wraz z zaprzyjaźnionym z nim lwowskim malarzem Marcelim Harasimowiczem, zwiedzał galerie i muzea Pragi, Berlina i Kopenhagi, Drezna, Monachium i Wiednia, pogłębiając znajomość sztuki dawnych mistrzów¹⁸. Spośród wielu namalowanych w ciągu tych pięciu lat obrazów największy sukces przyniósł mu obraz „Poburzy”, przedstawiający zrozpaczoną chłopską rodzinę na tle zniszczonego przez grad dorodnego ładu zboża¹⁹. Obraz wysłany w 1893 r. na Światową Wystawę do San Francisco, wystawiony w dziale polskim obok m.in. „Wernyhory” Matejki, „Zajęcy” Józefa Chełmońskiego, zdobył złoty medal i uznanie amerykańskiej krytyki²⁰. Następne dwa złote medale obraz otrzymał na wystawach w Chicago i Filadelfii²¹. Do kraju już nie powrócił zakupiony przez Muzeum w St. Luis za kilkadziesiąt tysięcy franków²². Ogromna, jak na owe czasy, suma nigdy nie dotarła do rąk artysty. Zagarnął ją przeprowadzający transakcję nieuczciwy plenipotent. Podziwiane i cieszące się dużą popularnością malowidło doczekało się wkrótce kilku replik. Jedną z nich zakupiła Resursa krakowska²³, inna nabyta przez amerykańskiego kupca A. Sachsa i wystawiona w Washingtonie ścigała tłumy zwiedzających, a z Norfolk i Richmond, jak donosiła polska prasa, urządzano nawet specjalne wycieczki celem obejrzenia płótna²⁴.

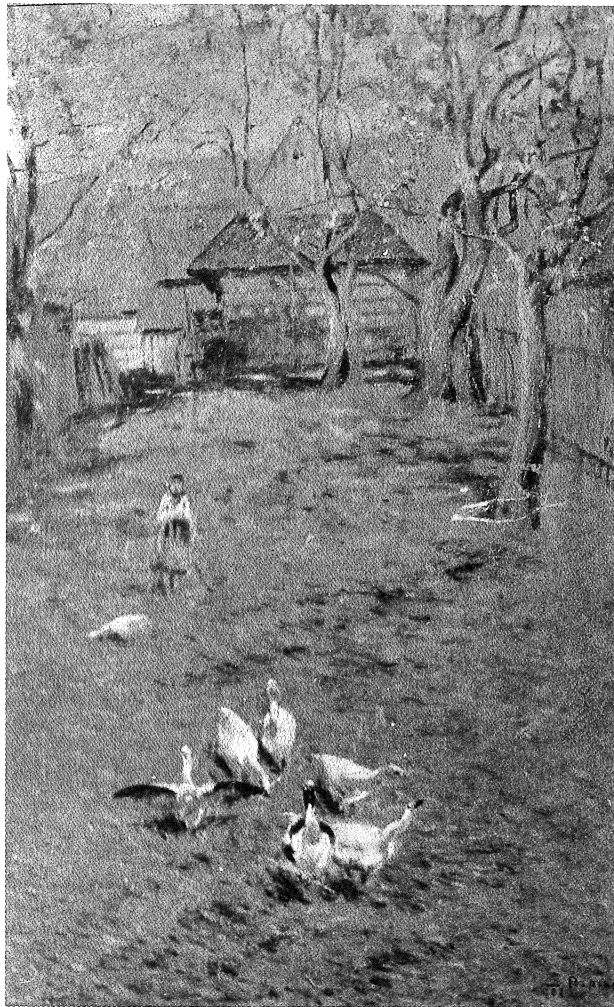
Sukces na Wystawie Światowej wywołał duże zainteresowanie osobą młodego artysty w kraju. Pierwszym tego objawem było zaproszenie Popiela do udziału w realizacji panoramy „Raclawice” zamówionej dla uczczenia 100 rocznicy powstania kościuszkowskiego. Do artysty należało namalowanie partii pejzażowych i głównie drugoplanowych grup chłopskich.

Panorama, wspólne dzieło trzech artystów — Jana Styki, Wojciecha Kossaka i Tadeusza Popiela przedstawiała kulminacyjną fazę bitwy z brawurowym atakiem kosynierów na baterię rosyjskich armat²⁵. Pejzaż namalowany przez Popiela, przy niewielkiej pomocy artysty malarza Ludwika

Bollera, był tą częścią malowidła, która wywołała najwięcej pochwał. „Krajobraz ten rozstrzygnął o artystycznych wartościach przedsięwzięcia” — pisano, wytykając równocześnie uchybienia kompozycyjne i perspektywiczne w scenach figuralnych, które wyszły spod pędzla Styki i Kossaka²⁶. Panoramę pokazano na Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 r. w specjalnie na ten cel wzniesionym budynku²⁷. Warto dodać, że na wspomnianej wystawie znalazły się jeszcze dwie inne prace artysty — „Święto Tory”, pokazane w dziale sztuki, i alegoryczne malowidło wykonane przez Popiela na zamówienie Komitetu Organizacyjnego, które ozdobiło fronton pawilonu przemysłowego²⁸.

W rok później namalował artysta, tym razem samodzielnie, życzliwie przyjętą przez znawców, dioramę „Na Golgotę”. Zaskakującą na odnotowanie innowacją, wprowadzoną przez Popiela do tradycyjnej ikonografii tego przedstawienia, było przesunięcie głównego akcentu kompozycyjnego z osoby Chrystusa na osobę Judasza. W ten sposób bezpośredni sprawca śmierci Zbawiciela stawał się głównym bohaterem tragedii, natomiast przesunięta na drugi plan osoba Chrystusa traciła ludzką realność zapowiadając przyszłe zmartwychwstanie i transformację²⁹.

Po „Racławicach” i dioramie „Na Golgotę” Popiel brał udział, wspólnie z innymi artystami, przy pracach nad następnymi czterema panoramami. W 1896 r. wraz z Janem Styką, Zygmuntem Rozwadowskim i Janem Stanisławskim, malował dioramę „Golgota”³⁰, przedstawiającą przygotowania do ukrzyżowania, przebiegające na oczach żądnych widowiska gapiów, wypełniających pierwszy plan³¹. W tym samym roku malował wspólnie z Zygmuntem Rozwadowskim dioramę „Branki w jasyrze”, której bohaterkami są trzy młode kobiety ocalale z rzezi, ze zubożeniem przyjmujące swój los³². Pod koniec 1896 r. Jan Styka zaangażował Popiela do współpracy przy malowaniu panoramy „Bem w Siedmiogrodzie” zamówionej przez rząd węgierski dla upamiętnienia 50 rocznicy powstania 1848–1849 r.³³. Panorama przedstawiała kluczową dla powstania, zwycięską bitwę pod Sybinem³⁴. W 14 lat później, w 1910 r., we współpracy z Zygmuntem Roz-



3. T. Sulima-Popiel, „Gęsiarka”, [ok. 1906], olej, płótno. Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



4. T. Sulima-Popiel, „Zakopane”, 1907, olej, płótno. Wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

wadowskim namalował jeszcze jedną dioramę „*Bitwa pod Grunwaldem*”. Malowidło ilustrowało końcową fazę bitwy, podczas której wielka chorągiew królewska i chorągwie litewskie starły się z szesnastoma ostatnimi chorągiewami krzyżakimi. Artyści uwzględnili również słynne epizody — atak niemieckiego rycerza Dypolda Kiekeritza von Dieber na króla i śmierć Wielkiego Mistrza³⁵. „*Bitwa pod Grunwaldem*” wykonana dla uświetnienia krakowskich obchodów 500 rocznicy zwycięstwa nad zakonem krzyżackim, umieszczona została w specjalnie na ten cel przygotowanym pawilonie w Krakowie, na placu św. Ducha³⁶.

Udział Tadeusza Popiela w pracach nad wymienionymi panoramami sprowadzał się zazwyczaj do wykonania partii krajobrazowych. W przypadku dioramy „*Branki*” Popiel był również twórcą ogólnej kompozycji, natomiast podczas prac nad dioramą „*Bitwa pod Grunwaldem*” współpracował z Rozwadowskim przy malowaniu grup figuralnych, jednakże ściślejsze określenie jego wkładu w tej mierze nie jest możliwe. Fragmenty krajobrazowe malowane przez Popiela charakteryzowały się ruchliwym niebem, nastrojowym, podążającym za akcją oświetleniem i rozległą przestrzenią, kształtowaną w sposób ciągle przez systematyczne zmniejszanie i rozjaśnianie przedmiotów, bez stosowania efektów kulisowych. Malowane z wielką biegłością techniczną i znajomością przyrody, wolne od błędów perspektywy, które są niemal nieuchronne przy pracy na tak wielkich powierzchniach, fragmenty Popiela budziły niezmiennie uznanie krytyki. O krajobrazie w dioramie „*Branki w jasyrze*” pisano, iż „(...) rozstrzygnął on o artystycznej wartości przedsięwzięcia”³⁷. Natomiast po ukończeniu panoramy „*Bem w Siedmiogrodzie*” korespondent z Węgier donosił: „Krytycy artystyczni, którzy mieli sposobność widzenia całej panoramy, podnoszą szczególnie krajobrazową jej stronę. Perspektywa, zwłaszcza na szerokich przestrzeniach, jest niezrównana, niebo malowane głęboko i tylko samo miasto Sybin podobno wyszło dość płasko. Część figuralna obrazu mniej zadowala krytyków”³⁸.

Największe pochwały recenzentów wywołał dramatyczny pejzaż w panoramie „*Golgota*”. Popiel zbudował go z dwóch przeciwstawnych elementów — pogodnego, rozświetlonego słońcem widoku na Betanię i Betlejem i pogrążonego w półmroku, burzowego pejzażu z Jerozolimą w tle. Dramatyczne zestawienie dwóch żywiołów — sielskiej ciszy i nadciągającej burzy, było nie tylko odbiciem ziemskiej tragedii w świecie przyrody, zapowiadało zbawienie ludzkości, które miało się dokonać za cenę śmierci Chrystusa. „*Za tą bolesną burzą, która nadchodzi, świta jutrzeńka życia i zbawienia*” pisał recenzent Adam Bienkowski³⁹. Natomiast Bolesław Prus swój opis „*Golgoty*” zakończył następująco: „*Przed wszystkim krajobraz jest prześliczny. Jest on nie tylko krajobrazem, ale fizjonomią. Rysami tej fizjonomii są przepaście, doliny i cudownej piękności góry. Wyrazem tej fizjonomii jest nadciągająca burza. Straszne obłoki gromadzą się nad miejscem wszechświatowej zbrodni...*”⁴⁰.

Jak widać fragmenty pejzażowe, malowane przez Popiela, były zwykle przyjmowane z większym uznaniem niż fragmenty panoram pędzla innych artystów. Krytycy zarzucali im często błędy perspektywiczne w wykreślaniu figur, zwłaszcza pierwszoplanowych i niekonsekwentne oświetlenie pierwszego planu. Poważne uchybienia tego rodzaju powstały zwłaszcza przy malowaniu „*Golgoty*”. Ponadto głównemu twórcy koncepcji i kompozycji plastycznej panoramy, Janowi Styce, zarzucano niezgodność przedstawienia ze świadectwem Pisma Świętego. Chodziło tu m.in. o obecność przy ukrzyżowaniu członków Sanhedrynu i tłumu obserwatorów i niższy niż krzyże łotrów krzyż Chrystusa⁴¹.

Najmniej łaskawie został oceniony wkład artystyczny Popiela przy malowaniu dioramy grunwaldzkiej. Aczkolwiek, jak już wspomniałam, trudno jest oddzielić fragmenty wykonane bezspornie przez Popiela od części malowidła pędzla Rozwadowskiego, to ogólna niestaranność kompozycji i wykonania, kładzie się cieniem także na pracy Popiela. Sam artysta uznał zarzuty krytyków odnoszące się do strony artystycznej dioramy i przyznał, że „*nie wypadła jak miała*”⁴². Jednakże dodać trzeba, że gdy chodzi o Popiela to wina leżała tu zarówno po stronie artysty, który w tym czasie podjął się wykonania polichromii dla kościoła w Jeżycach pod Poznaniem i niewiele czasu mógł poświęcić dioramie, jak i po stronie zamawiających, którzy dali artyście zbyt krótki termin na wykonanie tego pracochłonnego przedsięwzięcia.

Brązowy medal zdobyty na Salonie w Paryżu w 1890 r., trzy złote medale na wystawach w Ameryce, uznanie dla wkładu artysty przy malowaniu panoram, a także wygrany w 1897 r. konkurs na dekorację kaplicy polskiej w bazylice św. Antoniego w Padwie⁴³, wszystko to sprawiło, że Popiel oficjalnie oceniany był jako artysta, który „*prócz talentu i smaku techniczne ma doświadczenie*”⁴⁴. Posypały się zamówienia. I tak w 1897 r. warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych powierzyło mu odnowienie i dekorację nawy głównej i kopuły kościoła św. Katarzyny w Petersburgu⁴⁵. Polichromię, na którą składały się dekoracyjne freski oraz obrazy naścienne — „*Wieczera Pańska*” w nawie głównej i „*Adoracja św. Ducha*” w kopule, przyjęto w Petersburgu z uznaniem⁴⁶ a znany moskiewski kupiec mecenas artystów i znawca sztuki, Paweł Trietiakow, zamówił u Popiela dwa malowidła o tematyce mitologicznej do swojego pałacu w Moskwie⁴⁷. W 1899 r. powierzono Popielowi odnowienie i uzupełnienie polichromii w kościele ss. Klarysek we Lwowie i konserwację znajdujących się tam obrazów Stanisława Stroińskiego. W tym samym roku wykonał malowidła naścienne dla tamtejszego Teatru Miejskiego⁴⁸.

Po realizacji zamówień we Lwowie Popiel wyjechał do Włoch, by wykonać powierzoną mu w wyniku wygranego w 1897 r. konkursu, dekorację ścienną kaplicy św. Stanisława w bazylice św. Antoniego w Padwie. Zanim przystąpił do pracy, zgodnie z warunkami konkursu, przez rok doskonalił swe umiejętności w zakresie polichromii, studiując w Akademii Florenckiej, w Rzymie, w Wenecji, a przede wszystkim pod kierunkiem mistrza techniki fresku Ludwiga Seitzza w Loreto⁴⁹. Zdobyte wówczas przez Popiela umiejętności zaowocowały później przy dekoracji dziesiątków kościołów w kraju. Sprawdziły, że wykonane przez niego polichromie charakteryzują się dużą trwałością i do dziś pozostają w doskonałym stanie. Natomiast sama dekoracja kaplicy św. Stanisława przyniosła artyście duży rozgłos w kraju. Polskie gazety wychodzące w Krakowie i Warszawie donosiły o sukcesie polskiego artysty za granicą podnosząc walory kompozycyjne i techniczne jego polichromii⁵⁰.

Prace w kaplicy padewskiej ukończone zostały w 1900 r. Na dekorację kaplicy składały się dwie duże kompozycje figuralne, nawiązujące stylistycznie do weneckiego malarstwa ściennego XV w. i osiemnastowiecznych fresków Giambattisty Tiepola, oraz kunsztowny ornament geometryczny oparty na czternastowiecznej ornamentyce weneckiej. Kompozycje figuralne, umieszczone na bocznych ścianach kaplicy przedstawiały: „*Cud św. Stanisława*” adorowany przez postacie św. Jadwigi i bł. Kingi i „*Męczeństwo św. Stanisława*” z adorującymi figurami św. Jana Kantego i bł. Jakuba. Powyżej, w ostrołukowych polach Popiel namalował, nad pierwszym z przedstawień, Matkę Boską Częstochowską w otoczeniu aniołów, zaś nad drugim chóry anielskie adorujące obraz

5. T. Sulima-Popiel, „Pejzaż górski” [ok. 1900], olej, płótno. Wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.



Matki Boskiej Ostrobramskiej. Natomiast ścianę środkową, nad ołtarzem, do którego wykonał obraz przedstawiający św. Stanisława, przyozdobił chórem anielskim podtrzymującym wstęgi ze słowami hymnu na cześć Bogurodzicy. W bogaty ornament geometryczny obramiający sceny figuralne wplótł herby Polski, Litwy i Rusi.

Freski w kaplicy św. Stanisława w Padwie, z uznaniem przyjęte przez włoską komisję znawców⁵¹, uutorowały Popielowi drogę do najbardziej nobilitującego zamówienia jakie mógł wówczas otrzymać artysta, zamówienia na dekorację pałacu watykańskiego, a ściślej mówiąc jednego z najpiękniejszych dziedzińców rezydencji papieskiej — cortile San Damaso. Zadanie to otrzymał Popiel w 10 lat po dekoracji kaplicy padewskiej, w 1909 r., kiedy na tronie papieskim zasiadł Pius X, który jeszcze jako patriarcha wenecki kilkakrotnie odwiedzał artystę podczas dekoracji padewskiej kaplicy, by wyrazić mu „swe wysokie zadowolenie z jego pracy”⁵². Już jako papież, Giuseppe Sarto, wezwał polskiego artystę do Rzymu, mając w pamięci dekorację padewskiej kaplicy. Dzięki temu

freski Popiela znalazły się w sąsiedztwie słynnej „Biblii Rafaela”, zdobiącej kopułki, filary i tylne ściany krużganków drugiego piętra dziedzińca. Wyrazem uznania dostojnika kościoła dla umiejętności polskiego malarza było także, o czym warto przypomnieć, zamówienie u niego portretu oraz nadanie artyście w 1905 r. godności szambelana (cameriere di spada e capa). Autoportret Popiela w stroju szambelana znajduje się dziś w posiadaniu rodziny artysty⁵³.

Na powracającego w 1900 r. malarza czekały już następne zamówienia. Jeszcze w 1900 r., po uprzednich studiach malarstwa cerkiewnego w Ławrze Kijowskiej, wykonał 40 obrazów do ikonostasu cerkwii Narodnego Domu we Lwowie, w którym realizm pogodzony został z odrealniającą stylizacją i hieratyzmem sztuki bizantyjskiej⁵⁴. W tym samym roku ozdobił polichromią kaplicę pod wezwaniem Najświętszego Sakramentu w katedrze lwowskiej i dwie kaplice w Kościele parafialnym w Bieczu⁵⁵. Na zlecenie barona Antoniego Göetza — Okocimskiego namalował plafon do jego kaplicy pałacowej w Okocimiu⁵⁶. Potem przysłyły dziesiątki innych zamówień. Łącznie,



6. A. Grottger, „Pochód na Sybir” I, 1865, kredka, karton. Fot. Józef Korzeniowski.



7. A. Grottger, „Pochód na Sybir” II, 1866, kredka, karton. Fot. Józef Korzeniowski.

w przeciągu 13 lat, Popiel ozdobił polichromią 40 kościołów i kaplic we Włoszech, w Galicji i w Wielkopolsce, stając się najpopularniejszym i najbardziej wziętym mistrzem fresku początku wieku w Polsce. Wykonał dekorację freskową dla kaplicy holenderskiej w katedrze padewskiej, kaplicy w Ponte di Brento i kościoła parafialnego w Aracelli⁵⁷, polichromię w nawie głównej, projekty trzech witraży do okien nawy i mozaikę z przedstawieniem św. Franciszka na zewnętrznej ścianie absydy dla kościoła O.O. Franciszkanów w Krakowie⁵⁸, polichromię z przedstawieniami z żywota błogosławionego Jana z Dukli dla kościołów farnego i bernardyńskiego w Dukli⁵⁹, kilkanaście obrazów ściennych ze Starego i Nowego Testamentu, jak „Salome z głową św. Jana”, „Zwiastowanie”, „Narodzenie Dzieciątka Jezus” i freski, m.in.: „Objawienie Najświętszego Serca Pana Jezusa”, „Św. Józef z Dzieciątkiem Jezus”, „Królowa Świętych Polskich”, „Św. Walenty” dla katedry w Przemyślu⁶⁰, polichromię dla przemyskiego kościoła S.S. Karmelitanek⁶¹, dwanaście obrazów ściennych m.in.: „Hold trzech króli”, „Anioł pasterzom mówi”, „Uciszenie burzy”, oraz dekorację ornamentalną dla kościoła św. Floriana na Jeżycach w Poznaniu⁶², by wymienić najbardziej znane jego realizacje. Przeprowadził także renowację malowideł Karola Dankwarta we wnętrzu fary przemyskiej⁶³. Poza tym Popiel dekorował także kaplicę Matki Boskiej w kościele O.O. Jezuitów we Lwowie⁶⁴ i tamtejszy kościół św. Józefa⁶⁵. W przemyskiem odrestaurował i ozdobił malowidłami kaplicę w kościele S.S. Wizytek w Jaśle⁶⁶, a także kościoły w Wiśniczu, Bieździej, Kołaczycach, Odrzykoniu i Klimkówce⁶⁷. Gdy chodzi o dwa ostatnie kościoły, Popiel ograniczył się, z braku czasu, do sporządzenia projektu polichromii, wykonanie jej powierzając malarzowi Karolowi Polityńskiemu⁶⁸. W Wielkopolsce wykonał polichromię do kościołów w Kępnie i Grodzisku pod Pleszowem⁶⁹. Artysta ma na swoim koncie także dwa, poza witrażami w kościele O.O. Franciszkanów w Krakowie, zrealizowane projekty witraży — dla katedry lwowskiej i kościoła w Kołaczycach⁷⁰.

Malowidła ścienne Popiela niezależnie od tego czy przedstawiały męczeństwo św. Stanisława czy Zwiastowanie, utrzymane były w sentymentalnym, lirycznym nastroju pokrewnym atmosferze w preromantycznych obrazach prerafaelitów, które Popiel wysoko cenił. W eklektycznej formie jego polichromii dają się dostrzec wpływy szesnastowiecznych i osiemnastowiecznych mistrzów włoskich, których malarstwo w 4 ćw. XIX w., w konserwatywnych środowiskach akademickich, nadal stawiano za wzór do naśladowania. O upodobaniach artystycznych Popiela tak pisano: „*Niewyczerpana skarbnica świetlistych dzieł z nad Arny i Tybru wzbogaciła wyobraźnię artysty (...), Rafael, Verrocchio, Botticelli, Tycjan, Tiepolo, Andrea del Sarto, Leonardo da Vinci, Cailiari — wszyscy razem przemówili do pobożnej wyobraźni Popiela*”⁷¹. Jednakże nie tylko włoscy mistrzowie renesansu i późnego baroku inspirowali artystę. Popiel, który miał naturę eklektyka i charakteryzował się niezwykłą biegłością techniczną, z łatwością ulegał innym wpływom, dostosowując się bądź to do sytuacji, bądź do gustów klienta. I tak malując plafony do pałacu trietiańskiego w Moskwie poddał się wpływom archaicznego już, lecz nadal modnego w Rosji, klasycyzmu petersburskiego. Przed realizacją zamówienia na ikonostas do narodnego Domu we Lwowie wyjechał do Ławy Kijowskiej, by bliżej poznać malarstwo cerkiewne. Zdobył wówczas wiedzę wykorzystał w wykonanych ikonach. Pokrywając polichromią farę poznańską dostosował w pewnej mierze formę, a głównie barwę do intensywnego, złocistego tonu zastanych tu osiemnastowiecznych malowideł Karola Dankwarta. Natomiast polichromia nawy głównej w kościele O.O. Franciszkanów w Krakowie i trzy projekty witraży do nawy, powstały pod silnym wpływem secesyjnej stylizacji Stanisława Wyspiańskiego, który w tym samym czasie malował presbiterium i transept kościoła oraz przygotowywał projekty sześciu witraży do presbiterium. Popiel wzorując się na Wyspiańskim użył do dekoracji ściany i w kompozycjach witrażowych motywów roślinnych. Jednakże jego roślinność, choć inspirowana polichromią Wyspiańskiego,

nie osiąga tej płynności i rozlewności, jest sztywna i bardziej schematyczna. Także cztery przedstawienia z życia św. Franciszka, namalowane nad arkadami lewej ściany nawy, choć podążają za stylistyką witraży z prezbiterium, nie dorównują im gdy chodzi o ekspresję linii i koloru.

Przedstawieniom figuralnym w polichromiach Popiela towarzyszył z reguły ornament geometryczny. Tu z kolei obok wpływów czternastowiecznej weneckiej ornamentyki, której znajomość przywiózł artysta z Włoch, widoczne są wpływy ornamentyki ludowej, głównie podhalańskiej, szeroko w tym czasie propagowanej przez Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Wpływy te można dostrzec m.in. w polichromii kościoła O.O. Franciszkanów w Krakowie, fary poznańskiej, kościoła św. Floriana w Jeżycach w Poznaniu.

Polichromie Popiela były wysoko oceniane przez współczesnych. O artyście pisano: „(...) stał się apostołem dzisiejszego malarstwa religijnego. Nie stworzył przełomowych, nowych, oryginalnych dróg, ale zadokumentował wybitnie swoje niezrównane piętno, dźwigając zaniedbaną w Polsce sztukę kościelną malarstwa od XVI wieku po Matejkę. Malarstwo religijne i kościelne razem z jego motywami i polichromią opanował doskonale, majestatycznie, wystawiając sobie pomnik polskiego Tiepola”⁷².

Ostatnią realizacją artystyczną Popiela była polichromia fary poznańskiej. Artysta nie zdążył jej ukończyć. Zmarł 22 lutego 1913 r. w Krakowie. Przyczyną śmierci była szkarlatyna, na którą artysta zapadł podczas rekonwalescencji po odbytej operacji gardła.

Dziesiątki zamówień na polichromie kościołów i kaplic, które Popiel wykonał w ciągu siedemnastu ostatnich lat swego życia absorbowwały w znacznym stopniu jego czas i siły. Jednakże na marginesie licznych zleceń namalował sporo portretów, obrazów rodzajowych i pejzaży, pomnażając swój wcześniejszy dorobek artystyczny w tym zakresie. Pierwsze portrety profesorów Politechniki Lwowskiej, namalowane podczas pobytu artysty we Lwowie w 1894 r. i w latach następnych przyniosła mu sławę zręcznego portrecisty⁷³. Malował wiele portretów: m.in.: dyrektora Władysława T⁷⁴, biskupa Pelczara patriarchy Wenecji Giuseppe Sarto, ks. Ambrożego Fedorowicza⁷⁵, hrabiny Marceliny Tyszkiewiczowej⁷⁶, nieznanego mężczyzny, studium kobiety⁷⁷, a także podobizny Cyganów i wieśniaków — „Cygan”, „Cyganka”, „Hucul”, „Kobieta z dzieckiem”⁷⁸. Na zamówienie Stanisława Badeniego wykonał także, według wzorów matejkowskich, poczet królów polskich do galerii pałacu w Koropcu⁷⁹.

Portrety Popiela cechowała duża dbałość o oddanie podobieństwa i osobowości osoby portretowanej. Malowane często kilkunastoma zaledwie rzutami pędzla, pozostawiane były w fazie modnego pod koniec XIX wieku, malarzkiego szkicu, który zdaniem krytyki, uchodził za najlepszy sprawdzian talentów malarzskich i kunsztu fizjonomisty wykonawcy. Artysta starał się zazwyczaj unikać heroizacji modelu, zalecanej przez Matejkę. W jego portretach, nacechowanych często bardzo osobistym podejściem do modelu, widać przede wszystkim zacięcie fizjonomisty, który dążył do oddania osobowości portretowanego, często odrzucając reprezentacyjną konwencję portretu, jeśli stanowiła ona przeszkodę na tej drodze.

Popiel chętnie malował także sceny rodzajowe. Były to sięgające do ulubionych motywów romantyków obrazy ukazujące zmagania człowieka z naturą. Zmagania te kończyły się zazwyczaj, zgodnie z poetyką sztuki romantycznej, klęską człowieka, gdyż przyroda symbolizująca boską potęgę musiała zatriumfować nad człowiekiem („Po burzy”⁸⁰, „Syzyf”, „Powódź”⁸¹). W innych przedstawieniach utrzymanych w realistycznej konwencji, którą wraz z pozytywistycznym humaniz-

mem przyniosły lata siedemdziesiąte XIX w., człowiek skutecznie rywalizuje z naturą przeciwstawiając jej swoją żywotność i witalność („Góral”⁸²). Nie brak w twórczości Popiela sentymentalnych, patriotycznych scen z życia wychodźców, którzy w poszukiwaniu chleba zawędrowali do Ameryki („Na drugiej półkuli”⁸³), czy idealizowanych lub zgola cikliwych obrazków z życia ludu, nawiązujących do przedstawień z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX w. („Kiedy ranne wstają zorze”⁸⁴). Artysta namalował także kilka bardzo udanych, utrzymanych w konwencji nowoczesnego realizmu końca wieku, scen („Przed rogatką”⁸⁵, „Precle!, precle!”⁸⁶).

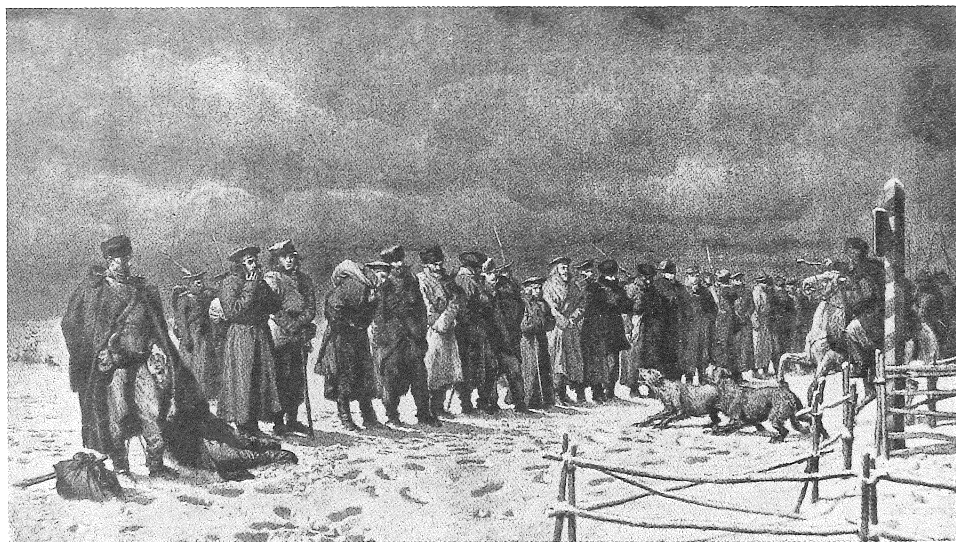
Ważną pozycję w twórczości malarzkiej Popiela zajmują pejzaże, w odtwarzaniu którego odznaczył się niekwestionowanym mistrzostwem i wyczuciem natury. Były to nastrojowe pejzaże pozbawione zazwyczaj sztafażu. Przedstawiały heroiczne widoki wzburzonego Adriatyku u wybrzeży Riwieri („Przed burzą”, „Fale”, „Urwiska Sorrento”)⁸⁷, groźne nocne pejzaże morskie, majestatyczne wschody i zachody słońca⁸⁸, a także pogodne pejzaże pastoralne, odzwierciedlające piękno i szczodrość uspokojonej natury („Skały w Portofino”, „Portofino morze”, „Barki”, a także widoki z Bagliasco, Camogli, Chioggi, Civita Vecchia, Genui, Nervi, Portofino, Recco, St. Ilario, Sestri, Levante i Wenecji)⁸⁹. Pełne swojskiego uroku i słońca są natomiast wykonane już w kraju widoki („Gęsiarka”⁹⁰, „Zakopane”⁹¹, „Pejzaż górski”⁹²).

Pejzaże Popiela w większości mają charakter szkiców malarzskich, w których „efekt” jest ważniejszy niż staranne wykończenie. Tworzone, podobnie jak portrety i sceny rodzajowe, szybko i nerwowo, utrzymane były zazwyczaj w jasnych, pogodnych barwach, zgodnie z usankcjonowaną w sztuce akademickiej końca XIX w., pod wpływem impresjonizmu, modą. Otrzymywały żywe, nastrojowe niebo i bujną roślinność, malowaną z dużą umiejętnością, która sprawiała, że drzewa i krzewy choć odtwarzane szkicowo, nie traciły swej gatunkowej określoności.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednej formie działalności artystycznej, którą Popiel uprawiał okresowo w latach dziewięćdziesiątych — mianowicie o jego pracy pedagogicznej. Po powrocie ze studiów zagranicznych w 1890 r., wspólnie z Marcelim Harasimowiczem i zaprzyjaźnioną grupą lwowskich artystów, założył we Lwowie prywatną szkołę rysunku dla kobiet, a w 1891 r. analogiczną szkołę dla mężczyzn⁹³. Podobną szkołę rysunku dla kobiet założył sześć lat później, w 1897 r., w Czerniowcach⁹⁴.

Poza działalnością pedagogiczną Popiel brał także czynny udział, zwłaszcza po 1900 r., w organizowaniu życia artystycznego w kraju. W 1900 r. był współzałożycielem lwowskiego Stowarzyszenia „Młoda Sztuka”, które miało ułatwiać start młodym artystom miejscowym, przez organizowanie wystaw oraz poprzez inne formy pomocy⁹⁵. W 1901 r. wziął udział w zorganizowaniu Stowarzyszenia Artystów w Poznaniu, spełniającego analogiczne funkcje w zaborze pruskim⁹⁶.

Wśród bogatej spuścizny artystycznej malarza zachowały się dwa obrazy o tematyce sybirskiej — „Zesłańcy”, dziś własność Muzeum Historycznego m. Krakowa⁹⁷ i obraz „Sybir”⁹⁸. Stanowią prawdziwą rzadkość na tle dziesiątków prac o tematyce biblijnej, religijnej, historycznej, alegorycznej, rodzajowej, portretów i pejzaży. Obrazy nie są datowane. Trudno więc dziś dokładnie ustalić kiedy artysta je namalował. Być może powstały po roku 1905, na fali ogólnego wzrostu zainteresowania artystów tematyką sybirską, pobudzonego bezprecedensową falą represji, które ogarnęły Królestwo w latach 1905–1908 i zaowocowały nową falą zsyłek. Obrazy mogły również powstać na krótko przed śmiercią artysty, na przełomie lat 1912/1913. Być może przygotowywał



8. A. Grottger, „Pochód na Sybir” III, 1867, kredka, karton. Wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.

je na lwowską wystawę „Rok 1863”, zaplanowaną na wrzesień 1913 r. pod patronatem prezydenta miasta Lwowa Tadeusza Rutkowskiego, dla uczczenia 50 rocznicy wybuchu powstania styczniowego⁹⁹. Przemawiałby za tym temat obrazów nie spotykany w dotychczasowej twórczości artysty. Wystawa lwowska, pierwsza od półwiecza, które upłynęło od upadku powstania, przygotowywana była z wielką starannością. Zapowiadano ją wielokrotnie w prasie, a społeczeństwo oczekiwało na jej otwarcie z dużym zainteresowaniem. Udział w wystawie był wyróżnieniem dla każdego artysty. Być może Popiel, zaprzyjaźniony z lwowskim środowiskiem artystycznym, a równocześnie popularny i wzięty malarz, twórca znanych przedstawień historycznych i religijnych, został, przez Komitet Organizacyjny, zaproszony do wzięcia udziału w planowanej

9. A. Grottger, „Ciosanie krzyża” („Rekreacja na Syberii”), 1866, kredka, Wł. Lwów. Galeria Obrazów. Fot. Józef Korzeniowski.



wystawie. Wprawdzie obrazy sybirskie artyści nie zostały pokazane we Lwowie. Jednakże przyczyną tego mogła być nieoczekiwana śmierć malarza, która przerwała pracę nad ich ukończeniem, a w rezultacie uniemożliwiła pokazanie obrazów na wystawie.

Obrazy Popiela, zwłaszcza obraz „Zesłańcy”, choć niedokończony i pozostawiający wiele do życzenia pod względem artystycznym, zasługuje na uwagę ze względu na warstwę ikonograficzną, która decyduje o tym, że przedstawienie jest jednym z najbardziej skondensowanych wykładników mesjanizmu w polskim malarstwie sybirskim przełomu wieków.

Obraz „Zesłańcy” przedstawia kolumnę postaci, zmierzającą po przysypanej śniegiem sybirskiej równinie w kierunku krzyża, z którego umęczony Chrystus wyciąga ku nim ręce w przyzywającym geście. Obraz jest jednym z wielu przedstawień pochodu na Sybir w sztuce polskiej 2 połowy XIX w. i w początku XX w. Motyw pochodu na Sybir pojawiał się często, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. Sybirskie pochody widzimy na kartach szkicowników i płótnach zarówno artystów, którzy powrócili z zesłania, jak i tych, którzy Sybir znali z opowiadań zesłańców, poezji romantycznej, relacji malarskich i literackich osób powracających z Syberii.

Pierwsze znane przedstawienia wędrówki na Sybir powstały na początku lat sześćdziesiątych, przed falą zesłań, która nastąpiła po upadku powstania styczniowego. Ich autorami są: Walery Eliaz Radzikowski („Transport na Sybir”, 1862)¹⁰⁰ i nieznany artysta („Zsyłka”)¹⁰¹. Bezpośrednio po upadku powstania styczniowego, pod wrażeniem masowych zesłań na Syberię, Artur Grottger narysował w latach 1865, 1866, 1867 trzy wersje pochodu na Sybir¹⁰², a w roku 1866 związane z nimi ideowo rysunki „Ciosanie krzyża”¹⁰³, i „Dźwiganie krzyża”¹⁰⁴. Dwie wersje „Pochodu na Sybir”, z 1866 r. i 1867 r. i dwa wspomniane rysunki zostały wystawione w 1885 r. najpierw w Krakowie, w Sukienicach¹⁰⁵ a jesienią w gmachu Sejmu we Lwowie¹⁰⁶, budząc żywe zainteresowanie artystów i publiczności. Spopularyzowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w czarno-białych i kolorowych pocztówkach, wydawanych w Krakowie i Lwowie, dostarczały artystom inspirujących wzorów ikonograficznych. Duże wrażenie zrobiła także na artystach sybirską kolekcja rysunków i obrazów Aleksandra

Sochaczewskiego, byłego współpracownika Centralnego Komitetu z 1863 r. i zesłańca. Prace te, wykonane częściowo na zesłaniu a częściowo po powrocie z Syberii, udostępnił publiczności w 1890 r. na zorganizowanych własnym sumptem objazdowych wystawach, pokazywanych w większych miastach Galicji¹⁰⁷. Wpływ tych wstrząsających relacji malarskich widoczny jest zwłaszcza w sybirskich obrazach Jacka Malczewskiego.

Największe jednakże znaczenie dla obudzenia zainteresowania środowiska artystycznego tematyką sybirską miały liczne ukazujące się na rynku wydawniczym, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wspomnienia i pamiętniki powracających, na mocy kolejnych amnestii, zesłańców. Wychodziły one drukiem, w sporych nakładach, w Galicji — w Krakowie i Lwowie. Spośród publikacji poświęconych życiu sybirskich zesłańców największy rozgłos zyskała książka amerykańskiego dziennikarza George'a Kennana pt. „Sybir i zsyłka”, napisana po odbyciu, w latach 1885–1886, szesnastomiesięcznej podróży po Syberii¹⁰⁸. Książka wstrząsająca swą wymową, oparta została na własnych obserwacjach autora, relacjach więźniów i przemyconych z Syberii źródłach pisanych (rękopisy skazańców, rękopiśmienne kopie dokumentów)¹⁰⁹. Wkrótce po wydaniu stała się światowym bestsellerem. W Galicji w latach 1890–1910 doczekała się trzykrotnego wydania w trzech różnych tłumaczeniach¹¹⁰. Pod koniec wieku artyści chętnie sięgali również do literatury romantycznej, dostarczającej bardziej uniwersalnych, usymbolizowanych obrazów Syberii (III część „Dziadów” A. Mickiewicza, „Anhell” J. Słowackiego, „Cienie syberyjskie” Teofila Lenartowicza).

Rezultatem rosnącego zainteresowania sybirską martyrologią były licznie powstające pod koniec wieku przedstawienia ukazujące życie zesłańców i katorżników. Wśród różnorodnych motywów spotyka się również syberyjskie pochody, niekiedy sprowadzone do realistycznie ukazanego przemarszu na roboty lub powrotu z robót. I tak na przełomie 1886 r. i 1887 r. Jacek Malczewski naszkicował „Scenę sybirską”¹¹¹, a w 1896 r. wykonał olejny szkic „Pochód na Sybir”¹¹².

W 1890 r. powstało jedno z najpiękniejszych przedstawień wędrówki na zesłanie — wizyjny „Pochód na Sybir” Witolda Pruszkowskiego¹¹³. Z tego samego roku pochodzi rysunek Jana Kobera „Na zesłanie”¹¹⁴. Cztery sybirskie pochody znalazły się wśród kilkudziesięciu prac Aleksandra Sochaczewskiego, wystawionych w 1900 r. w pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie na wystawie „Sybir”¹¹⁵. Były to: namalowany w latach 1883–1900 okazały obraz „Na granicy Syberii”, znany również jako „Pożegnanie Europy”¹¹⁶, szkic „Na Sybir” z lat 1895–1900¹¹⁷, powstały w 1897 r. obraz „Wśród śnieżnej zimy”¹¹⁸ i szkic „Poranek w katordze” z 1898 r.¹¹⁹. „Zesłańcy” Tadeusza Sulimypopieła są jednym z ostatnich, namalowanych przed wybuchem I wojny światowej, pochodów na Sybir. Należą do licznej grupy przedstawień sybirskich z początku wieku, tworzonych w przeważającej mierze pod wpływem nowej fali masowych zsyłek z lat 1905–1908.

Motyw pochodu na Sybir jest jednym z rzadziej spotykanych motywów w bogatym tematycznie polskim malarstwie, poświęconym syberyjskim zesłańcom. Pojawia się obok znacznie liczniejszych, realistycznych scen z etapów, więzień, katorgi, ucieczki, śmierci z wyczerpania, portretów zesłańców, scen rodzajowych i obok symbolicznych przedstawień Sybiru, opartych na opisach z „Annhellego” i „Cieni syberyjskich”, ukazujących śmierć Elenai, śmierć Anhellego, Eloie, przedśmiertne wizje skazańców, tajemnicze mogiły wśród śniegów i syberyjskie cmentarze z przepływającą wśród grobów Eloie. Mimo, iż nieczęsto spotykany w naszym malarstwie, motyw sybirskiego pochodu, ma dla sztuki patriotycznej 2 połowy XIX i 1 połowy XX w. istotne znaczenie, gdyż przez bezpośrednie nawiązanie do symboliki drogi krzyżowej staje się najbardziej czytelnym przekazywaczem mesjanistycznej idei zwycięstwa przez cierpienie.

W myśl historiozofii mesjanizmu los Polski był powtórzeniem losu Chrystusa. W boskim planie dziejów świata wyznaczono jej do spełnienia zbawczą misję poprowadzenia narodów ku doskonałości moralnej i społecznej. Męka i cierpienie były elementami nieodłącznie towarzyszącymi jej

10. A. Sochaczewski, „Na granicy Syberii” („Pożegnanie Europy”) [1890–1900] olej, płótno. Wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie.



w wypełnianiu tego zadania. Sam wybór Polski na zbawiciela świata wynikał, w przekonaniu mesjanistów, ze szczególnych predyspozycji moralnych narodu polskiego, w którym w stopniu znacznie większym niż w innych narodach nastąpiła koncentracja najwyższych wartości moralnych. Kształtowanie się doskonałości wewnętrznej narodu następowało poprzez gromadzenie się w nim energii „duchów wyższych” tzw. „duchów królewskich”, tj. najdoskonalszych duchów jednostkowych, nie tylko pochodzących od samego narodu ale także od innych narodów¹²⁰. Duchy obce tu znajdowały kolejne wcielenia w poszukiwaniu najodpowiedniejszych warunków dalszej ewolucji. W procesie reinkarnacji podlegały ciągłemu doskonaleniu się i oczyszczaniu, podobnie jak duchy pochodzące z narodu. Poddany tak pojętemu, nieustannemu dążeniu do doskonałości naród, jako jedyny posiadał odpowiednie warunki, by zbudować ustrój demokracji szlacheckiej, który pod względem poszanowania praw obywatelskich przewyższył, w pojęciu mesjanistów, wszystkie inne państwa¹²¹. Wiarę w wyższość ustrojową Rzeczypospolitej z jej liberum veto i wolną elekcją, wyznawaną przez mesjanistów — Andrzeja Towiańskiego, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego, podzielali także neoromantyczni historiozofowie przełomu wieków — Wincenty Lutosławski, Antoni Chołoniewski. W atrakcyjności ustroju Rzeczypospolitej dla narodów ościennych, poddanych panowaniu despotycznych władców, upatrywali mesjaniści przyczyny zmywy sąsiadów i kolejnych rozbiorów Polski¹²².

Rozbiory i okres niewoli otwierały nowy rozdział w misji narodu. Utracona państwowość, śmierć polityczna Polski, klęski kolejnych powstań i represje, które po nich następowały, były, zgodnie z zrzędzeniem opatrności, powtórzeniem męki i śmierci Chrystusa. Polska cierpiała i umierała jak syn boży, na krzyżu, by w przyszłości zmartwychwstać i w swej nowej, odrodzonej postaci — państwa opartego na powszechnej chrystianizacji stosunków społecznych, dać wzór do naśladowania innym narodom¹²³. Tak więc pod przewodnictwem Polski miało się dokonać tu, na ziemi, w płaszczyźnie doczesnej, zbawienie innych narodów, pogrążonych w nieprawości i barbarzyństwie, a w konsekwencji nastanie Królestwa Bożego. Odrodzenie państwa polskiego stawało się więc stymulatorem totalnej regeneracji życia ziemskiego, dawało początek nowemu światu, opartemu na najwyższych wartościach moralnych. Wiara w nieuchronność tego procesu, a w jego konsekwencji „cudownej odmiany”, ożywiała poematy i manifesty trzech wieszczów, stała się podstawą systemów filozoficznych Andrzeja Towiańskiego, Augusta Cieszkowskiego i Bronisława Trentowskiego. Z nie mniej żarliwą wiarą pisali o zmartwychwstaniu Polski i nastaniu Królestwa Bożego na ziemi neoromantyczni millenaryści — Wincenty Lutosławski, Antonii Chołoniewski i Stanisław Szczepanowski¹²⁴.

Jednakże uprzywilejowana rola narodu polskiego w dziejach przysługiwała mu za cenę spotęgowanego cierpienia. Cierpienie nabierało jednak w świetle historiozofii mesjanistycznej nowego, pozytywnego znaczenia. Z perspektywy mesjanizmu klęski kolejnych powstań i represje, które po nich następowały, zyskiwały przekonujące uzasadnienie, a nawet stawały się wręcz pożądanymi, gdyż przybliżały moment odzyskania niepodległości. Nabierały waloru dziejowej konieczności i tym samym zyskiwały szansę szerszej społecznej akceptacji. Społeczeństwo ożywione wiarą w głęboki sens zakodowanej w historię Polski klęski i upadku, nie wyrzekło się pokonanych. Przyjazny stosunek do własnej historii, kształtujący się równolegle do postawy pozytywistycznej, z czasem

zyskiwał na sile. Zwłaszcza w Galicji, gdzie społeczeństwo bardziej odporne na hasła pozytywistów i korzystające z większych swobód narodowych niż ludność pozostałych zaborów, ostentacyjnie demonstrowało swoje przywiązanie do tradycji i przeszłości, także tej najnowszej.

Odczucia społeczne znajdowały wzmocniony wyraz w literaturze, poezji i sztuce. Gdy chodzi o malarstwo, artyści artykułowali swoją romantyczną postawę poprzez temat i zawartą w nim symbolikę. Koncentrowali się przede wszystkim na ukazywaniu heroicznych scen z bitew powstańczych, śmierci na polu walki, portretów wodzów kolejnych powstań, dowódców, żołnierzy, wizerunków straconych przez zaborcę i zamęczonych na sybirskich katorgach, także widoków mogił, scen symbolicznych opartych na patriotycznej poezji romantycznej i scen obrazujących sybirską martyrologię. Zwłaszcza te ostatnie, jako świadectwa szczególnej udręki mają duże znaczenie dla artykulacji mesjanistycznego przesłania.

Największą dosłowność, niemal rangę mesjanistycznego manifestu, zyskało przesłanie w przedstawieniach pochodzących na Sybir, zwłaszcza w ich wersji symbolicznej. Wówczas motyw pochodzący, nawiązujący swą symboliką do drogi krzyżowej Chrystusa, wzbogacony został dodatkowymi atrybutami męczeństwa. Są nimi: krzyż w pustkowiu (W. Pruszkowski, „*Pochód na Sybir*”), krzyż z przybitym do niego Zbawicielem (J. Malczewski, „*Scena sybirska*”, T. Popiel, „*Zesłańcy*”), krzyż niesiony na barkach zesłańców (A. Grottger, „*Dźwiganie krzyża*”). Bezpośrednio do ikonografii chrystologicznej nawiązują artyści w upożewaniu pojedynczych postaci lub grup. I tak padający z wyczerpania zesłańcy w „*Pochodzie na Sybir*” II Grottgera, z 1866 r., układem ciała przypominają wiszącego na krzyżu Chrystusa, a inny — odpoczywający przed wyruszeniem w dalszą drogę — Chrystusa składanego do grobu (A. Grottger, „*Pochód na Sybir*” III, 1867). W przypadku „*Dźwigania krzyża*” Grottgera, grupa pięciu sybiraków niosąca krzyż stanowi zwiłokrotnienie sylwetki Chrystusa podążającego na Golgotę. W realistycznej wersji pochodzący martyrologiczna symbolika przyjmuje postać mniej dosłowną. Manifestuje się w sposób pośredni, przez negatywne elementy przyrody, krajobrazu i otoczenia, takie jak: zamieć śnieżna (A. Sochaczewski, „*Wśród śnieżnej zamieci*”, J. Kober, „*Na zesłanie*”), zasnecone chmurami niebo (T. Popiel, „*Zesłańcy*”), wysokie śniegi utrudniające marsz (J. Kober, „*Na zesłanie*”, A. Sochaczewski, „*Na Sybir*” i „*Poranek w katordze*”, T. Popiel, „*Zesłańcy*”), pusta przestrzeń (występuje we wszystkich znanych przedstawieniach), przez kładany i łańcuchy utrudniające ruchy i przysparzające cierpienie podczas wędrówki (A. Sochaczewski „*Pożegnanie Europy*”, „*Na Sybir*”, „*Poranek w katordze*”, J. Kober, „*Na zesłanie*”, J. Malczewski, „*Pochód*”), wrogą eskortę znęcającą się nad osłabionymi więźniami (A. Sochaczewski, „*Na Sybir*”). Wymienione tu elementy, co należy podkreślić, występują również w przedstawieniach symbolicznych, dodatkowo wzmacniając ich wymowę.

Obrazy Popiela — „*Zesłańcy*” i „*Sybir*” należą do grupy przedstawień symbolicznych. „*Sybir*” wzorowany jest na grottgerowskim „*Sybirze*” z cyklu „*Warszawa II*”. Przedstawia przysypaną śniegiem przestrzeń pod burzowym niebem. Na pierwszym planie widzimy osypany śniegiem słup graniczny (u Grottgera — krzyż). Do słupa prowadzą odcisnięte w śniegu ślady ludzkich stóp, znaczone plamami krwi. Nad śladami unosią się trzy czarne ptaki. Tych brak w rysunku Grottgera. „*Sybir*” wydaje się być studium do bardziej rozbudowanego ikonograficznie obrazu „*Zesłańcy*”. Obraz „*Zesłańcy*” przedstawia kolumnę postaci, zmierzającą w kie-

11. A. Sochaczewski, „Na Sybir”, [1895–1900], węgiel, płótno. Wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie. Fot. Józef Korzeniowski.



runku krzyża z wiszącym na nim Chrystusem. Nad kolumną unoszą się cztery ptaki, sześć takich samych ptaków poprzęda ją. Scena rozgrywa się wśród wysokich syberyjskich śniegów, w które wędrujący zapadają się po kolana. Kolumnie nie towarzyszy zbrojna eskorta, ani konna, ani piesza. Postacie, nawet te pierwszoplanowe, nie są zindywidualizowane, brak im twarzy. Tworzą raczej pochód nierealnych zjaw, niż żywych ludzi. Celem ich wędrówki jest wyniosły krzyż, górujący nad pustkowiem. Z krzyża ożywiony tajemniczą mocą Chrystus wyciąga ku zbliżającym się postaciom obie ręce w geście przywołania i opieki.

Krzyż z figurą Chrystusa stanowi oś ideową i kompozycyjną przedstawienia. U podstawy krzyża kończy swój bieg

ukośna linia wyznaczająca trasę pochodu i organizująca układ pozostałych linii kompozycji. Krzyż jako cel wędrówki stanowi również oś ideową przedstawienia. Ku niemu zdążają idący. Droga, którą przebyli to droga którą zdążył Chrystus. Cierpienie upodabnia ich do Syna Bożego i jednoczy z nim poprzez gest otwartych z krzyża na ich przyjęcie ramion. Ukrzyżowany Chrystus — figura losów Polski — i ponury pochód, symbolizujący najnowszą historię narodu, zlewają się w jedno. Tragiczną wymowę tej sceny potęguje ukryta symbolika otoczenia. Czarne ptaki unoszące się nad kolumną to zwiastuny nieszczęścia i śmierci. Śnieżna pustynia na której zamarło życie i niski nieboskłon, zasnuty burzowymi chmurami, które nie przepuszczają światła i wywołują uczucie dusz-



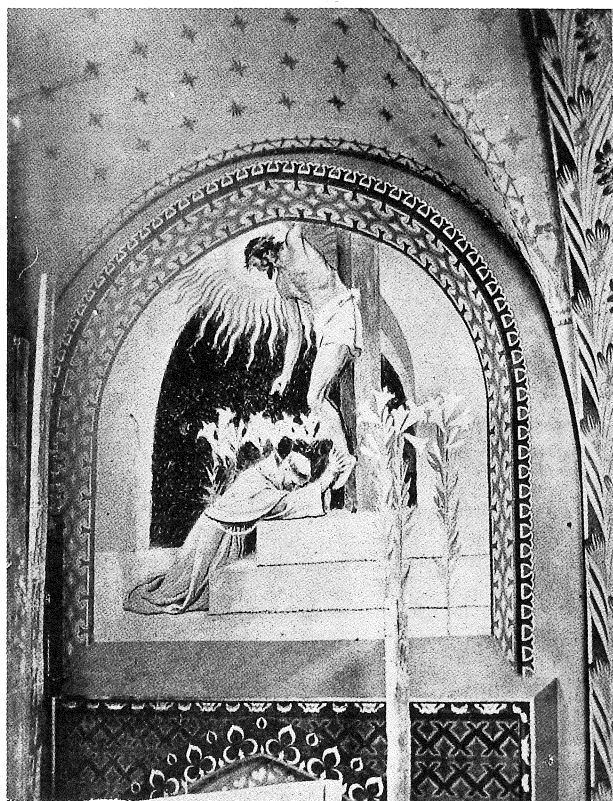
12. A. Sochaczewski, „Wśród śnieżnej zamieci na etapie”, 1897, olej, płótno. Wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie. Fot. Józef Korzeniowski.



13. T. Sulima-Popiel, „Zesłańcy”, [1905–1913], olej, płótno. Wł. Muzeum Historyczne m. Krakowa.

ności ograniczając przestrzeń wertykalną, to elementy typowej martyrologicznej scenarii, charakterystycznej dla przedstawień sybirskich pochodów. Ponure i dysonansowe kolory potęgują tragiczny nastrój. Jedynym elementem pozytywnym w tej scenarii jest jutrzienka, która pojawiła się na niebie i zabarwiła różowymi refleksami niezwykłą wizję powstałą z kształtów napędzonych przez wiatr chmur. Jest to wizja ścierających się ze sobą, w zwartych szykach, konnych oddziałów wojska. Opromienione blaskiem jutrzienki starcie wroży pewne zwycięstwo.

14. T. Sulima-Popiel, Fragment polichromii z kościoła O.O. Franciszkanów w Krakowie z przedstawieniem modlącego się św. Franciszka. Fot. Józef Korzeniowski.



W zestawieniu z pojawiającą się na niebie wizją, rozgrywająca się na ziemi scena nabiera nowego znaczenia — zapowiada rychłą odmianę i koniec niewoli. Czy odmiana ta miałaby być następstwem nowego powstania lub wojny? Wyobrażone starcie wojsk jednoznacznie podsuwa taką interpretację. Pozwala także na potwierdzenie przyjętych granic chronologicznych powstania obrazu. Po wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej część polskiej inteligencji wierzyła, że lokalny konflikt skłóci zaborców, przekształci się w wojnę światową i przyniesie Polsce niepodległość. Rok 1912, który przyniósł konflikt bośniacki, na nowo obudził stare nadzieje. Uległo im wielu krakowskich artystów. Nie oparł się marzeniom o niepodległość, jak widać, także i Popiel.

Malując swoje sybirskie obrazy Popiel miał do dyspozycji bogatą i ukształtowaną ikonograficznie twórczość Grottgera, Sochaczewskiego, Pruszkowskiego i Malczewskiego, by wymienić najbardziej znanych twórców sybirskiej epopei. Ich obrazy i rysunki znał z krakowskich i lwowskich wystaw. Tworząc „Sybir” i „Zesłańców” posłużył się tradycyjną symboliką obowiązującą w tego typu przedstawieniach. Wprowadzona modyfikacja to ożywiony w cudowny sposób Chrystus, wzorowany na Chrystusie z fresku w nawie głównej w kościele O.O. Franciszkanów, który Popiel namalował w 1906 r. Fresk przedstawiał modlącego się pod krzyżem św. Franciszka. Ukrzyżowany Chrystus wyciągnął prawą rękę nad głowę kłęczącego świętego, by go pobłogosławić. Następna modyfikacja to wizja walki w chmurach, namalowana zapewne pod wpływem wizyjnej Eloë z „Pochodu na Sybir” Pruszkowskiego.

Gdy chodzi o obraz Tadeusza Pruszkowskiego, ma on dla powstania „Zesłańców” istotne znaczenie. Porównanie obrazu Popiela z innymi przedstawieniami pochodu na Sybir, powstałymi w 2 połowie XIX w. i na początku XX w. jednoznacznie wskazuje na bezpośredni związek przedstawienia z wspomnianym „Pochodem na Sybir” Pruszkowskiego. We wspomnianym obrazie Pruszkowski umieścił na trasie pochodu trzy ogromne krzyże, nazwane przez współczesnych „polską Golgotą”, natomiast w chmurach wizyjną postać Eloë, jako znak boskiej opieki nad zesłanymi. Elementy te, odpowiednio zmodyfikowane, znalazły się w obrazie Popiela. Sam pochód u Pruszkowskiego ujęty od tyłu i przedstawiony jako wędrówka zesłańców pod eskortą żołnierzy, w obrazie Popiela przekształcił się w wizyjny pochód mar, który zbliża się ku widzowi.

- ¹ J. Zdora [Jan Zengteller], *Malarze i rzeźbiarze lwowscy*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1891 nr 18, s. 238.
- ² *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*. Pod red. E. Dutkiewicza, Wrocław 1959, s. 258; Lech, *Tadeusz Popiel jako malarz sztalugowy*, „Gazeta malarska” R.V: 1932 nr 7, s. 101.
- ³ Ibidem.
- ⁴ „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” R.V: 1932 nr 18, s. 239.
- ⁵ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895...* op. cit., s. 258.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ B. Prus „Józef i Putyfarowa”, „Kurier Warszawski” 1883 nr 81 (8. IV), s. 1.
- ⁸ Obraz zakupiony został wkrótce po namalowaniu do prywatnej galerii Maurycygo Poznańskiego z Łodzi. „Gazeta malarska” R. V: 1932, nr 7, s. 101.
- ⁹ „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 7, s. 102. Repr. (w:) „Biesiada literacka” 1897 nr 2, s. 17. W zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa znajduje się akwarela „Święto Purim”, bliska, przez rodzajowe ujęcie tematu, wczesnym obrazom Popiela z lat 80-tych, MHmK nr inw. 382/VII, repr. (w:) Katalog wystawy „Żydzi polscy”, Kraków 1989.
- ¹⁰ „Czas” 1888 nr 251 (1 XI), s. 3, repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 2, s. 615; Lech, *Tadeusz Popiel. Szkic monografii*, Poznań 1913, il. 2.
- ¹¹ *Polski Słownik Biograficzny* (PSB), Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk — Łódź 1983 T. XXVII/3, z. 114, s. 578 (P. Błński).
- ¹² „Kurier Warszawski” 1883 nr 81 (8.IV), s. 1.
- ¹³ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 578.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1891 nr 18, s. 238.
- ¹⁶ „Niewiasty jerozolimskie”, repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 2, s. 608; Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., il. 3.
- ¹⁷ „Święto Tory”, repr. (w:) „Świat”, 1889 s. 425; „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 2, s. 606. Uwagi na temat obrazu (w:) Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 r., Kraków 1896, T. II, s. 41.
- ¹⁸ „Świat” 1891 nr 16, s. 389.
- ¹⁹ „Po burzy”, repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 2, s. 606; „Nasz Kraj” 1906 nr 1, s. 22.
- ²⁰ *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*. Pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław — Kraków 1967, s. 23.
- ²¹ „Gazeta malarska” R.V: 1932 nr 7, s. 102.
- ²² Ibidem; Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 7.
- ²³ Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 7. Inna była własnością Dawida Abrahamowicza ze Lwowa — zob. *Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894 wyd. III, poz. 191.
- ²⁴ „Kraj” 1896 nr 14 s. 10.
- ²⁵ F. Ziejka, *Panorama Raclawicka*, Kraków 1894; Szkice z Panoramy Raclawickiej, „Świat” 1895 nr 53, s. 115; „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 7, s. 3; T. Krzyżewski, *Panorama Raclawicka*, „Wiedza i życie” R. XXIV: 1957 nr 2, s. 98–101; Panorama Raclawicka, Wrocław b.r.w.; K. Olszański, *Panorama Raclawicka — rys historyczny (1892–1946)*, „Studia historyczne” R. 24: 1981 z. 2, s. 227–248.
- ²⁶ „Czas” 1896 nr 286 (12.XII), s. 2.
- ²⁷ Jan Styka inicjator i twórca panoramy „Raclawice”. Pamiętnik Powszechnej Wystawy Krajowej, Lwów 1894, z. 3.
- ²⁸ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 578–579.
- ²⁹ Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 9; repr. (w:) „Biesiada literacka” 1897 nr 1, s. 237.
- ³⁰ Przed namalowaniem panoramy artyści konsultowali się ze znanym niemieckim twórcą panoram Schonchenem. Później Schonchen udzielał podobnych konsultacji, a nawet robił szkice do panoramy „Golgota”, której twórcami byli Jan Styka, Zygmunt Rozwadowski, Jan Stanisławski i Tadeusz Popiel. „Czas” 1896 nr 3 (4.I), s. 2.
- ³¹ „Golgota” repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1910 nr 1, s. 332; Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., il. 23; Werytus Antoni [Skrzyński Antoni], „Golgota”, „Wędrowiec” 1895 nr 40, s. 785–786; *Głosy obce*,

- „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne” 1895 nr 39, s. 463; W. Gomułicki, „Golgota” J. Styki. *List otwarty do twórcy obrazu*, „Kraj” 1897 nr 5, s. 42–44; A. Bieńkowski, *Opis panoramy J. Styki 'Golgota'*, „Kraj” 1896 nr 32, s. 54–55; „Kraj” 1897 nr 3, s. 21.
- ³² „Branki” repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1897 nr 2, s. 781; „Gazeta malarska” R.V: 1932 nr 7, s. 7; *Nowe prace malarza Tadeusza Popiela*. „Branki”, „Czas” 1896 nr 286 (12.XII), s. 2; Zgoda Jan [Dąbrowski Wojciech], „Branki” — diorama Rozwadowskiego i T. Popiela, „Tydzień” 1897 nr 17, s. 122–124.
- ³³ „Kraj” 1896 nr 22 (dodatek literacko — artystyczny), s. 12.
- ³⁴ „Bem w Siedmiogrodzie” repr. (w:) „Kraj” 1897 nr 41 (dodatek literacko — artystyczny), s. 405. Opisy panoramy i recenzje zob.: „Tygodnik Ilustrowany” 1897 nr 43, s. 844; T. Zadurowicz, *Z artystycznej teki*. „Bem w Siedmiogrodzie”. (Panorama), „Kurier niedzielny” 1897 nr 41, s. 495–497; „Bem w Siedmiogrodzie w Budapeszcie”, „Kraj” 1898 nr 7, s. 27.
- ³⁵ „Diorama grunwaldzka” repr. (w:) „Świat” 1910 nr 29, s. 7–8. Opisy i recenzje zob.: *Objaśnienie obrazu 'Bitwy pod Grunwaldem' T. Popiela i Z. Rozwadowskiego*, Kraków 1910; S. W-k, *Diorama Grunwaldu*, „Świat” 1910 nr 29, s. 7–8.
- ³⁶ „Kurier Warszawski” 1910 nr 194 (16.VII), wyd. wiecz., s. 2.
- ³⁷ „Czas” 1896 nr 286 (12.XII), s. 2.
- ³⁸ „Kraj” 1897 nr 41 (dodatek literacko-artystyczny), s. 405.
- ³⁹ „Kraj” 1896 nr 32 (dodatek literacko-artystyczny), s. 55.
- ⁴⁰ B. Prus, *Listki warszawskie — 'Golgota'*, „Kraj” 1897 nr 5 (dodatek literacko-artystyczny), s. 46.
- ⁴¹ *Posel Prawdy o panoramie Golgoty Styki i Popiela*, „Prawda” 1897 nr 5 s. 54–55; T. Korzon, *Golgota w historii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897 nr 4, s. 64.
- ⁴² Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 9.
- ⁴³ „Kraj” 1897 nr 46, s. 5.
- ⁴⁴ „Czas” 1896 nr 286 (12.XII), s. 2.
- ⁴⁵ Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 11.
- ⁴⁶ „Czas” 1897 nr 177 (6.VIII), s. 2.
- ⁴⁷ Ibidem; Malowidło „Poranek” repr. (w:) Lech, *Tadeusz Popiel...*, op. cit., il. 9. Pod wpływem klasycyzmu petersburskiego namalował m.in. obraz „Wieniec geniusza” 1897, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-115, wym. 107,0 x 159,0 cm.
- ⁴⁸ Lech, *Tadeusz Popiel...*, op. cit., s. 12.
- ⁴⁹ Lech, *Tadeusz Popiel jako malarz kościelny*, „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 118; Lech, *Tadeusz Popiel...*, op. cit., s. 11.
- ⁵⁰ „Czas” 1899 nr 74 (31.III), s. 3; Weryha [A. Weryha-Darowski], *Dwie polskie kaplice*, „Kraj” 1899 nr 50 (dod. lit.-art.), s. 347; Weryha [A. Weryha-Darowski], *Kaplica polska w Padwie*, „Kraj” 1899 nr 52 (dod. lit.-art.), s. 369–371; „Tygodnik Ilustrowany” 1899 nr 14, s. 278; „Tygodnik Ilustrowany” 1900 nr 23, s. 450.
- ⁵¹ A. Weryha-Darowski, *Dwie polskie kaplice*, „Kraj” 1899 nr 50 (dod. lit.-art.), s. 347.
- ⁵² *Odnaczenie polskiego artysty*, „Nowości Ilustrowane” 1909 nr 8, s. 13.
- ⁵³ Własność pp. Ogniewskich w Krakowie. Repr. (w:) „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 7, s. 2.
- ⁵⁴ Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 12, il. 10, 15, 20; Lech, *Popiel jako malarz kościelny*, „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 3.
- ⁵⁵ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579; Fragmenty fresków w kaplicy Najświętszego Sakramentu w katedrze lwowskiej, repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1900 nr 2, s. 864; 1902 nr 2, s. 609, 614.
- ⁵⁶ Lech, *Tadeusz Popiel...*, op. cit., s. 12; „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 3.
- ⁵⁷ „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 2.
- ⁵⁸ Tom, *Restauracja kościoła Franciszkanów w Krakowie*, „Świat” 1907 nr 34, s. 9–10. Ilustracje z fragmentami polichromii (w:) „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 2; „Nasz Kraj” 1906 z. 1, s. 6.
- ⁵⁹ Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 13.
- ⁶⁰ „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 8, s. 2–3. Ilustracja fragmentu polichromii (w:) „Nasz Kraj” 1906 nr 1, s. 6.
- ⁶¹ Ibidem, s. 3.
- ⁶² „Dziennik Poznański” 1911 nr 255; „Biesiada literacka” 1912 nr 62, s. 511–512; Lech, *Tadeusz Popiel...* op. cit., s. 13–14; Lech, *Poznańskie polichromie Tadeusza Popiela*, „Gazeta malarska” R. V: 1932 nr 9, s. 1–2, il. na s. 2.

- ⁶³ Lech, Tadeusz Popiel..., op. cit., s. 15–16; „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 8, s. 2–3, il. s. 3.
- ⁶⁴ „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 8, s. 3.
- ⁶⁵ PSB 1983 T. XXVII/3, z. 114, s. 579.
- ⁶⁶ „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 8, s. 3.
- ⁶⁷ Ibidem.
- ⁶⁸ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579.
- ⁶⁹ „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 8, s. 3.
- ⁷⁰ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579.
- ⁷¹ „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 8, s. 2.
- ⁷² Lech, Tadeusz Popiel..., s. 11.
- ⁷³ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579.
- ⁷⁴ Lech, Tadeusz Popiel..., s. 9.
- ⁷⁵ Informacje na temat portretu bpa Pelczara (w:) Lech, Tadeusz Popiel..., op. cit., s. 9. Informacje na temat portretu Giuseppe Sarto (w:) PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579. Portret ks. Ambrożego Fedorowicza repr. (w:) „Świat” 1893, s. 284.
- ⁷⁶ Portret hr. Marceliny Tyszkiewiczowej repr. (w:) „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 7, il. na s. 2.
- ⁷⁷ Portret mężczyzny repr. (w:) „Nasz Kraj” 1907 nr 19, il. na s. 587; Studium kobiety repr. (w:) „Świat” 1984, il. na s. 308.
- ⁷⁸ „Cygan” repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1898 il. na s. 912; „Cyganka” repr. (w:) „Świat” 1888 il. na s. 377; „Hucul” repr. (w:) „Biesiada literacka” 1900 nr 2 il. na s. 81; „Kobieta z dzieckiem” repr. (w:) „Wędrowiec” 1906 nr 1 il. na s. 54.
- ⁷⁹ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579.
- ⁸⁰ „Po burzy” repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 2 il. na s. 606.
- ⁸¹ Lech, Tadeusz Popiel..., op. cit., il. 17 (‘Powódz’), il. 22 (‘Szyf’).
- ⁸² „Góral” repr. (w:) Lech, Tadeusz Popiel..., op. cit., il. 18.
- ⁸³ „Na drugiej półkuli” repr. (w:) „Nasz Kraj” 1906 nr 1 il. na s. 21. Katalog ilustrowany wystawy sztuki współczesnej we Lwowie 1894, Lwów 1894 wyd. III, poz. 193.
- ⁸⁴ Lech, Tadeusz Popiel... op. cit., s. 8.
- ⁸⁵ „Przed rogatką” repr. (w:) „Nasz Kraj” 1906 nr 1 il. na s. 25.
- ⁸⁶ „Precle! precle!” repr. (w:) „Świat” 1890 nr 281 il. na s. 3.
- ⁸⁷ „Kurier Warszawski” 1913 nr 174, s. 3; Lech, Tadeusz Popiel..., op. cit., s. 8; „Gazeta malarzka” R. V: 1932 nr 7, s. 102–103.
- ⁸⁸ Ibidem.
- ⁸⁹ Ibidem; Tadeusz Popiel, „Krajobraz z Capri” 1899 olej, deska, 23,5 x 33,3 cm, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII–2724.
- ⁹⁰ „Gęsiarka” ok. 1906, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. 300 703.
- ⁹¹ „Zakopane” 1907, ol., tekst., wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII–1070.
- ⁹² „Pejzaż górski” ok. 1900, ol., pł., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. 76 039.
- ⁹³ Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914... op. cit., s. 14, 157.
- ⁹⁴ PSB 1983 T. XXVII/3 z. 114, s. 579.
- ⁹⁵ „Tygodnik Ilustrowany” 1901 nr 12, s. 238; Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914... op. cit., s. 51, 178.
- ⁹⁶ Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914... op. cit., s. 180.
- ⁹⁷ Tadeusz Popiel, „Zesłańcy” [1905–1913], ol., pł., sygn., wł. Muzeum Historyczne m. Krakowa, nr inw. 2702/III.
- ⁹⁸ Tadeusz Popiel, „Sybir” [1905–1913], ol., pł., nie sygn., wł. pp. Ogniewskich w Krakowie.
- ⁹⁹ „Rok 1863”. Katalog wystawy, Lwów 1913.
- ¹⁰⁰ Walery Eliaz Radzikowski, „Transport na Sybir” 1862, ol., pł., wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr.—2081.
- ¹⁰¹ A.N., „Zsyłka” [ok. 1862] ol., pł., wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. M—252.
- ¹⁰² Artur Grottger, „Pochód na Sybir” 1865, zaginiony, rep. (w:) Rok 1863 w malarstwie polskim, Lwów 1910. Znany jest wcześniejszy szkic ołówkowy „Pochód na Sybir” z lat 1864–1865, dziś własność Gab. Grafiki Zakładu Narodowe-
- go im. Ossolińskich, nr inw. 6227 (odwrocie kartonu nr 11 pt. „Las” do cyklu „Litwania”). Następne dwie wersje pochodów na Sybir A. Grottgera to: „Pochód na Sybir” 1866, kredka, był własnością hr. Aleksandra Skarbka, obecnie zaginiony, repr. (w:) J. Bołoz Antoniewicz, Grottger, Lwów 1910 i „Pochód na Sybir” („Na etapie”) 1867, kredka czarno-biała, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- ¹⁰³ Artur Grottger, „Ciosanie krzyża” („Rekreacja na Syberii”) 1866, kredka czarno-biała, wł. Lwów. Galeria Obrazów, nr inw. G-V-1204.
- ¹⁰⁴ Artur Grottger, „Dźwiganie krzyża” („Z krzyżem po śniegu”) 1866, kredka czarno-biała, wł. Archiwum Pawlikowskich w Zakopanem.
- ¹⁰⁵ Katalog wystawy prac Artura Grottgera w roku 1885 w Krakowie, Kraków 1885.
- ¹⁰⁶ Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera urządzonej staraniem Koła Literacko-Artystycznego w salonach gmachu sejmowego we Lwowie w roku 1885, Lwów 1885.
- ¹⁰⁷ Zob. M. Janik, Dzieje Polaków na Syberii, Kraków 1928, s. 383; B. Meller, Aleksander Sochaczewski — malarz syberyjskiej katorgi, „Pismo literacko-artystyczne” R. VII: 1988 nr 11–12, s. 82.
- ¹⁰⁸ G. Kennan, Sybir i zsyłka, Lwów 1890.
- ¹⁰⁹ J.I. Mielamied, „Sybir i zsyłka” George’a Kennana — źródłowe podstawy dzieła, „Przegląd wschodni”. Historia i współczesność Polaków na Wschodzie, T. I: 1991 z.2, s. 423, 424.
- ¹¹⁰ Ibidem, s. 423.
- ¹¹¹ Jacek Malczewski, Scena sybirska z „Anhellego”, 1886–1887, akw., pap., wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 4691.
- ¹¹² Jacek Malczewski, „Pochód” 1896, ol., tekst., wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. 136 085.
- ¹¹³ Witold Pruszkowski, „Pochód na Sybir” 1890, pastel, wł. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. Mp. 2300.
- ¹¹⁴ Jan Kober, „Na zesłanie” 1890, kredka, pap., wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie.
- ¹¹⁵ Katalog. Sybir. Wystawa obrazów Aleksandra Sochaczewskiego, Kraków 1900.
- ¹¹⁶ Aleksander Sochaczewski, „Na granicy Syberii” („Pożegnanie Europy”) [1890–1900], ol., pł., wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie.
- ¹¹⁷ Aleksander Sochaczewski, „Na Sybir” 1895–1900, węgiel, pł., wł. Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. 4/Dep.
- ¹¹⁸ Aleksander Sochaczewski, „Wśród śnieżnej zamieci na etapie” 1897, ol., pł., wł. Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, nr inw. 34/Dep.
- ¹¹⁹ Aleksander Sochaczewski, „Poranek w katordze. W drodze do zbornego”, 1898, repr. (w:) „Tygodnik Ilustrowany” 1908, s. 117–118.
- ¹²¹ Z. Kasiński, O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów, (w:) Pisma, Kraków — Warszawa 1912, T. VII, s. 71; A. Mickiewicz, Literatura słowiańska (w:) Dzieła, Warszawa 1955, T. XI, s. 186; J. Słowacki, Dzieła wszystkie, Wrocław 1953–1967, T. XIV, s. 242–243, 316; A. Walicki, Mesjanistyczne koncepcje narodu i późniejsze losy tej tradycji, (w:) Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porzecznych, Warszawa 1977, s. 92.
- ¹²¹ Z. Kasiński, Pisma, Kraków — Warszawa 1912, T. VII, s. 99; J. Słowacki, Dzieła wszystkie, Wrocław 1953–1963, T. X, s. 426; H. Floryńska, Idea Polski w publicystyce modernistycznej, (w:) Idee i koncepcje narodu... op. cit., s. 300–307.
- ¹²² H. Floryńska, Idea Polski w publicystyce modernistycznej..., op. cit., s. 306.
- ¹²³ A. Walicki, Mesjanistyczne koncepcje narodu i późniejsze losy tej tradycji..., op. cit., s. 98–100; A. Walicki, Między filozofią, religią i polityką..., op. cit., s. 22; H. Floryńska, Idea Polski w publicystyce modernistycznej... op. cit., s. 304–305, 308.
- ¹²⁴ W. Lutosławski, Ludzkość odrodzona, Warszawa 1910; A. Chołoniewski, Duch dziejów Polski, Kraków 1918, s. 60–61; S. Szczepanowski, Myśli o odrodzeniu narodowym, Lwów 1923.